Depresyonun Estetiği ve Politikası

Mikkel Krause Frantzen

İngilizceden Çeviren: Elif Kayurtar

Lacivert Kitaplar



AYRINTI

MİKKEL KRAUSE FRANTZEN

Mikkel Krause Frantzen başarılı bir yazar, edebiyat eleştirmeni ve akademik araştırmacıdır. Kopenhag Üniversitesi'nde doktora yapmış olan Frantzen, halen KU, HUM, Uygulamalı Ekolojik Düşünce Merkezi'nde (CApE) postdoc ve yardımcı direktör olarak görev yapmaktadır. Danimarka gazetesi *Politiken* bünyesinde saygın bir edebiyat eleştirmenidir.

Frantzen dört kitap yazmış ve önemli yazarların eserlerini Danca'ya çevirmiştir. Araştırma alanları depresyon ve akıl hastalığının kültürel temsilleri, finans ve kurgunun kesişimi ile çağdaş toplumun estetiği ve ekolojisini kapsamaktadır.

Çalışmaları, ruh sağlığı krizi, finansal/ekonomik kriz ve ekolojik kriz de dahil olmak üzere çoklu krizler karşısında edebiyat, kültür ve estetiğin rolünü incelemektedir.

Ayrıntı: 1770
Lacivert Kitaplar Dizisi: 65

Depresyonun Estetiği ve Politikası
Yerinde Saymak
Mikkel Krause Frantzen

Kitabın Özgün Adı
Going Nowhere, Slow

İngilizceden Çeviren
Elif Kayurtar

Yayıma Hazırlayan
Zeynep Dikdüş

Son Okuma
Muhammed Musab Tiryaki

Kapak Tasarımı
Gökçe Alper

Dizgi
Hediye Gümen

© Mikkel Krause Frantzen 2018
Originally published in the UK by John Hunt Publishing Ltd,
No. 3 East St., Alresford, Hampshire SO24 9EE, UK.
Published in 2019 under licence from John Hunt Publishing Ltd

Bu kitabın Türkçe yayım hakları Atlas Publishing Lab. aracılığıyla alınmıştır.
Bu kitabın Türkçe yayım hakları Ayrıntı Yayınları'na aittir

Baskı ve Cilt
Ali Laçin – Barış Matbaa–Mücellit
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No. 286
Topkapı/Zeytinburnu – İstanbul – Tel. 0212 567 11 00
Sertifika No: 46277

Birinci Basım *2024*

ISBN 978-605-314-711-4
Sertifika No: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hocapaşa Mah. Dervişler Sok. Dirikoçlar İş Hanı
No: 1 Kat: 5 Sirkeci – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayingrubu.com & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

Mikkel Krause Frantzen

Depresyonun Estetiği ve Politikası

Yerinde Saymak



LACİVERT SERİSİ

GÜNCE
Birinci Cilt 1949-1965
John Fowles

İYİLEŞMEK ÜZERİNE
Adam Phillips

AKLIMDAKİ DİYARLAR
Timothy Brennan

DEĞİŞMEYİ İSTEMEK ÜZERİNE
Adam Phillips

TRAVMA VE RUH
Donald Kalsched

FREUD'UN YASI
Madelon Sprengnether

İLGİ ARAYIŞI
Adam Phillips

İYİLİK ÜZERİNE
Adam Phillips & Barbara Taylor

ZYGMUNT BAUMAN
Tony Blackshaw

CHE GUEVARA'NIN YAŞAM ÖYKÜSÜ
Lucía Álvarez De Toledo

SESSİZLİKLERİN DOKUNUŞU
Nâzım Hikmet Üzerine Konuşmalar
Ali Özgentürk

DAVALAR
Franz Kafka Hakkında
Elias Canetti

SHAKESPEARE'İN DOKUZ YAŞAMI
Graham Holderness

AKIL SAĞLIĞI ÜZERİNE
Adam Phillips

AĞAÇLAR
John Fowles

ÖYLE VE BÖYLE
Yeni ve Seçilmiş Denemeler
Adam Phillips

BİR İSYANCININ SÖZLERİ
Pyotr Kropotkin

PENCEREMDEN
17 Deneme + 1 Kısa Öykü
Julian Barnes

TEMBELLİK HAKKI
1848 "Çalışma Hakkı"nın Çürütülmesi
Paul Lafargue

KOMŞUM SADE
Alçak Filozof İle Birlikte
Pierre Klossowski

ÇOKAŞKLILIK
Thomas Schroedter & Christina Vetter

OKUMADIĞINIZ İÇİN
TEŞEKKÜR EDERİZ
Dubravka Ugresiç

AŞK ÜZERİNE BİR DİYALOG
Eve Kosofsky Sedgwick

DİVANIMDAKİ ERKEKLER
Dr. Brandy Engler & David Rensin

GÜNAH KEÇİSİ
Charlie Campbell

ÖMÜR BOYU ESENLİK
Mutluluk Ödevi Üzerine Bir Deneme
Pascal Bruckner

KORKULACAK BİR ŞEY YOK
Julian Barnes

BEN ÖZELİM
Hal Niedzviecki

DİKİZLEME GÜNLÜĞÜ
Hal Niedzviecki

SON MEKTUP
Bir Aşk Hikâyesi
André Gorz

MASUMİYETİN AYARTICILIĞI
Pascal Bruckner

COOL ANILAR V (2000-2004)
Jean Baudrillard

İMKÂNSIZ TAKAS
Jean Baudrillard

BİR ÇİFT SÖZ
Julian Barnes

İçindekiler

Önsöz (İki Soru) 9
Giriş: Dünyanın En Mutlu Ülkesine Hoş Geldiniz 13

1. Bölüm
Gelecek Boştu - Michel Houellebecq

Giriş 31
Sahne 1: Pizza, Porno ve Haplar (Kuşatılmış Yaşamlar) 33
Sahne 2: "Sürekli Bir Savaş Hali" (Temel Parçacıklar) 47
Sahne 3: Depresyonda Olmama Olasılığı? (The Possibility Of An İsland) ... 58
Sahne 4: Tünelin İçine, Tünelin Dışına (İtaat) 65

2. Bölüm
Ve Sonra Hiçlik Kendini Tersyüz Etti - David Foster Wallace

Giriş 81
Sahne 1: Sıfır Empati ("Depresif Kişi") 85
Sahne 2: "Hüzünden Çok Dehşet Gibi" (*Kate Gompert ve Infinite Jest*) 97
Sahne 3: "Kafesin Çıkışı Gibi Görünen Şey Aslında Kafesin Parmaklıklarıdır" (Joelle Van Dyne ve Infinite Jest) 107
Sahne 4: Radikal Sevgi Eylemi Olarak Empati ("B.I. #20") 118

3. Bölüm
Ambulansı Vurmak? - Claire Fontaine

Giriş 135
Sahne 1: Yanan P.I.G.S. (Neoliberal Dönemde Borç) 139
Sahne 2: Sermayenin Spektral Zamansallığı 149
Sahne 3: Psikolojiniz Neden Berbat? 157
Sahne 4: İnsan Grevi 165

4. Bölüm
Mutluluk ve Bildiğimiz Şekliyle Dünyanın Sonu:
Lars Von Trier'in Melankoli'si

Giriş 177
Sahne 1: Bugün Sonmuş Gibi Eğlen 180
Sahne 2: "Gülümsüyorum ve Gülümsüyorum ve Gülümsüyorum" 188
Sahne 3: Geri Sayım, Felaket 195
Sahne 4: Tüm Aksi Yöndeki Kanıtlara Rağmen Eskatolojik Bir İyimserlik ... 204

Epilog (Üç Şarkı Ve Üç Paradoks) 218

"Bu keskin ve şiirsel kitapta Mikkel Krause Frantzen, depresyonun dehşetini zekice resmediyor. Ancak bizi orada umutsuzluk içinde bırakmıyor; zamanımıza ait ruh hakkında yeni umutlu düşünme yolları açıyor."

Carl Cederström,
The Happiness Fantasy kitabının yazarı ve
Dead Man Working, The Wellness Syndrome ve
Desperately Seeking Self-Improvement
kitaplarının ortak yazarı

"Neden hepimiz bu denli depresyondayız? Günümüzde depresyon bireysel bir hastalık olmaktan çok, Batılı neoliberal toplumu saran bir duygu yapısı. Mikkel Krause Frantzen bu kitapta, sadece depresif durumumuzu ifade etmekle kalmayan, aynı zamanda neden ve nasıl böyle hissettiğimize dair ipuçları sunan bir dizi eseri (romanlar, filmler, görsel sanatlar) inceleyerek bu durumu derinlemesine araştırıyor."

Steven Shaviro,
The Cinematic Body, Connected, or What It Means to Live in the Network Society, The Universe of Things ve *Discognition*
kitaplarının yazarı

"Mikkel Krause Frantzen, bu çığır açan kitabında depresyonu sadece öznenin geçmişi ve diğerlerine yabancılaşmasıyla değil, aynı zamanda gelecek fikri ve aşırı yakınlıkla da bağlantılı bir şey olarak ele alıyor. Sonuç olarak Frantzen, depresyonda iyimserlik ve umut pırıltıları buluyor. Bu kitap, depresyonun ne olduğunu ve neden birçok tanınmış romancının en iyi eserlerini depresyonla başa çıkarken ortaya koyduğunu sorgulayan, herkes için vazgeçilmez bir okuma."

Renata Salecl,
Tyranny of Choice, (Per)versions of love and hate ve *On anxiety*
kitaplarının yazarı

Önsöz (İki Soru)

Günümüz Batı dünyasında depresyonun psikopatolojisini dört kültürel eser üzerinden inceleyen (Michel Houellebecq'in romanları, David Foster Wallace'ın romanları, Claire Fontaine adıyla iş birliği yapan sanatçı ikilinin enstalasyon ve video çalışmaları, son olarak Lars von Trier'in *Melancholia* [Melankoli] filmi) bu çalışmanın temeli tamamen sıradan iki sorudan oluşuyor.

İlki, masumane bir şekilde her gün sorup cevapladığımız bir soru: Nasılsın? Nasıl gidiyor? Bu sorunun sıradanlığı ve acımasızlığı, Fransız yazar ve sanatçı Édouard Levé'nin *Suicide*[1] (2008) kitabında en güzel şekilde anlatılmaktadır. 2007'de intihar etmeden birkaç hafta önce editörüne teslim ettiği bu kitapta Levé, depresyondaki bir çocukluk arkadaşının 20 yıl önceki intiharı-

1. Édouard Levé, *Suicide*, Çev. Jan Steyn (Champaign: Dalkey Archive Press, 2011), s. 38-39. [*İntihar*, Çev. Orçun Türkay, Sel Yayıncılık, 2014.]

nı tasvir eder. Kitap, bu çocukluk arkadaşına yönelik bir hitap, onun yaşamı ve ölümü üzerine aralıksız bir düşünme olarak ikinci şahıs tekiliyle yazılmış bir kurgu eserdir ancak kitap, istemsizce bir tür otoportre olarak okunur (Levé'nin önceki kitaplarından birinin başlığı da budur). Bu kitapta aşağıdaki sahne yer almaktadır:

> Bir akşam diğer konuklarla birlikte bir arkadaşınızın evine yemeğe davet edildiniz. Geldiğinizde size kapıyı açan ve nasıl olduğunuzu soran ev sahibine "Kötü" yanıtı verdiniz. [...] Partiyi bozmak istemiyordunuz; "Nasılsın?" kadar basit bir soru karşısında yalan söylemeye gönlünüz el vermedi. Nazik olmaktan ziyade, dürüst olmayı seçtiniz. Bunu yapabilecek kapasitede olmanıza rağmen yakın bir arkadaşınıza iyiymiş gibi görünmek size pek mümkün gelmiyordu. Oturma odasına vardığınızda ilk yanıtınızın yarattığı tedirginliği yeniden yaratmak istemediniz. Arkadaşınızın, aralarından bazılarını tanımadığınız arkadaşlarına karşı dostane bir görüntü takındınız. Kendinizi bir yabancı gibi hissetmenize neden olan bu atmosferde, genel coşkuya katkıda bulunmasa da en azından kayıtsızlığıyla havayı bozmayan uygun bir ifade takınmaktaki başarınıza şaşırdınız.[2]

Bu "Nasılsın?" sorusu, acımasız olduğu kadar sıradan, derin olduğu kadar da öngörülebilir bir sorudur. Ve Levé'nin kitabında anlattığına benzer bir durumla karşılaşıldığında bu soruya dürüst cevap vermek, mevcut her türlü davranış kuralını çiğnemeyi gerektireceğinden yalan söylemek zorunlu gibi gözükür: "Görüyorsunuz, pek iyi değilim; depresyondayım; sabahları kalkamıyorum; karım beni terk etti; patronum aptalın teki; hayatım anlamsız vs." Çoğu insan bunu yapmaz, moralini yüksek tutmayı ve ortamdaki hoşluk ve rahatlığı korumayı tercih eder. Bu yüzden yalan söyler ya da gerçeği söylemekten kaçınır: "Ben iyiyim, teşekkür ederim. Bu arada siz nasılsınız?"

Aynı derecede sıradan ikinci soru şudur: "Saat kaç?" Kopenhag'da Lygtens Kro adlı bir barda, eski moda süs eşyala-

2. Édouard Levé, *Suicide*, Çev. Jan Steyn (Champaign: Dalkey Archive Press, 2011), s. 38-39.

rı ve sigara dumanları arasında duvarda bir tabela asılıdır. Tabelada şu yazar: "Mutlu kişi, zamanın geçtiğini fark etmez." (Dancada: Den som er lykkelig lægger ikke mærke til at tiden går). Öte yandan mutsuz, depresif bir insan, çok acı bir şekilde zamanın geçtiğinin farkındadır. Bu durumda saniyeler, sürünerek ilerler, onlar da kendilerini sürüklerler. Meselenin izlediği yolu takip ederek bu kitapta depresyonda ortaya çıkan gelecek tahribatının, geriye kalan tek şeyin acı ve dehşet dolu bir tür ebedi şimdiki zamanı gerektirdiğini ve bu durumun her zaman olduğu gibi olduğu hissiyatını beraberinde getirdiğini (içerdiğini) iddia ediyorum (savunuyorum).

David Foster Wallace'ın 1996 tarihli *Infinite Jest* romanında klinik depresyondaki Kate Gompert, "Hüzünden çok korku gibi. Daha çok korku gibi" der. "Bir saniye daha böyle hissetmeye dayanamıyorum ama saniyeler geçip gidiyor." Michel Houellebecq'in romanlarında, özellikle de 1994 tarihli ilk romanı *Kuşatılmış Yaşamlar*'da[3] depresyondaki kahramanlar, bu nedenle saatin kaç olduğunu her zaman bilirler. Saat öğleden sonra 2'dir. Saat 6.20'dir. Burada zaman, tıpkı Heidegger'in, herhangi bir aleti (örneğin bir çekici) ancak artık işe yaramadığı anda fark ettiğimizi söylediği sözündeki gibi tamamen fark edilir hale gelmiştir. Depresyonda zaman elastikleşir, belirginleşir, sonra da kırılır.

Depresyonun Estetiği ve Politikası: Yerinde Saymak adlı kitapta, bu iki soru ayrılmaz bir şekilde birbirine bağlıdır: "Saat kaç?" ve "Sen nasılsın?" Bunlar, depresyondaki kişinin hoşlanmadığı ve korktuğu sorulardır. Aslında depresyondaki kişi için bu iki soru arasında hiçbir fark yoktur, ikisi de aynıdır (veya "hepsi aynıdır"). Ayrıca bu sorular, sadece kişisel ve psikolojik sorular değil, aynı zamanda derin politik sorulardır. Zamanın teşhisi olarak tasarlanan bu kitap, zaman ve etkiyle ilgili sorulara dayanmaktadır. Başka bir deyişle: *Nasıl bir zamanda yaşıyoruz*? sorusuna cevap bulabilmek için depresyondaki kişiye basit bir şekilde *Saat kaç?* diye sorabiliriz. Ancak o zaman mev-

3. Michel Houellebecq, [*Kuşatılmış Yaşamlar*, Çev. Aysel Bora, Can Yayınları, 2001.]

cut durum hakkında gerçek bir fikir edinebiliriz. Fakat bir edebiyat akademisyeni ve kültür kuramcısı olarak benim yöntemim niceliksel değil: Dünya Sağlık Örgütünün (WHO) yeni raporuna göre depresyondan mustarip olduğu tahmin edilen 300 milyon insandan birinin cevaplayacağı herhangi bir anket geliştirmedim. Bunun yerine yaptığım, bazı depresif sanat eserlerine aynı soruları sormak oldu: Saat kaç? Nasıl gidiyor?

Giriş
Dünyanın En Mutlu Ülkesine Hoş Geldiniz

2015 sonbaharında Danimarka'ya seyahat ettiyseniz muhtemelen sizi sadece Kopenhag Havaalanı'nda değil, aynı zamanda dünyanın en mutlu ülkesinde karşılayan Carlsberg oldu. Ya da en azından reklam bunu dile getiriyordu: Dünyanın en mutlu ülkesine hoş geldiniz. Mesajın sunuluş şeklinde ifadeye şüpheyle yaklaşılmaması ya da mesajın ironik bir şekilde okunmaması gerektiği anlaşılıyordu. Belli bir bakış açısına göre bu basit bir gerçek, ölçülebilen ve kanıtlanabilen nesnel bir olgudur: *Dünya Mutluluk Raporu*, Danimarkalıları sürekli dünyanın en mutlu halklarından biri olarak listelemektedir. Ancak Danimarka Ruh Sağlığı Vakfının da açıkça ortaya koyduğu üzere giderek daha fazla Danimarkalıya depresyon teşhisi konmaktadır: Herhangi bir anda nüfusun yüzde 4 ile 5'i depresyonda

ya da depresyon tanısı almış durumda. Nitekim Danimarka Sağlık Otoritesine göre 2011 yılında 450.000'den fazla Danimarkalı antidepresan satın almıştır ki bu sayı, son on yılda neredeyse iki katına çıkmıştır.

Bu eğilim, tüm Batı dünyasında gözlemlenebilir. ABD Ulusal Ruh Sağlığı Enstitüsü, yetişkin Amerikan nüfusunun yüzde 9,5'inin yani 18,8 milyon kişinin depresyondan mustarip olduğunu tahmin etmektedir. Bu sayılar, Dünya Sağlık Örgütü'nün, depresyonun en yaygın ruhsal bozukluk ve dünya çapında yaklaşık 350 milyon insanı etkileyen sakatlık ve intiharın başlıca nedeni olduğu sonucuna varmasına yol açmıştır. O halde SSRI-antidepresan tüketiminin tavan yapmasına ve satışların yıllık 6 milyar dolara yaklaşmasına şaşmamak gerekir.

Bu gerçekler ve sayılar duruma ait gerçekleri ortaya koyuyor gibi görünse de antidepresan satışlarının depresyon vakalarıyla tam olarak örtüşmediğini, SSRI'ların yalnızca depresyon tedavisinde kullanılmadığını, bir dizi başka akıl hastalığını tedavi etmek için de satın alındığını unutmamak gerekir. Dahası tanıların sıklığı, depresyon sıklığını tam olarak yansıtmayabilir. Bu nedenle artan tanı sayısının, artış gösteren depresif kişiyi mi yoksa üzüntü ve keder gibi yaygın "normal" duygulanımları patolojik hale getirerek depresyon teşhis kategorisine dönüştürme eğilimini mi yansıttığı sorgulanabilir.

Her şeye rağmen depresyonun, bir paradigma haline geldiği ve beraberinde getirdiği tüm ahlaki, ekonomik ve siyasi sonuçlarla birlikte çağımızın yaygın psikopatolojisi olmaya devam ettiği açık bir şekilde görülmektedir. Allan V. Horwitz ve Jerome C. Wakefield, *The Loss of Sadness* [Mutsuzluğun Kaybı] adlı kitaplarında "hem çağdaş ruh sağlığı mesleklerinde hem de genel olarak kültürde depresyonun ikonik bir konuma geldiğini" yazmaktadır.[1] Bunun örneklerini, *The Sopranos* (1999-2007) ve

1. Allan V. Horwitz ve Jerome Wakefield, *The Loss of Sadness: How Psychiatry Transformed Normal Sorrow Into Depressive Disorder* (Oxford: Oxford University Press, 2007), s. 25.

Happyish (2015) gibi dizilerde; Christian Lollike'ın *All my dreams come true*'u gibi drama oyunlarında (2013/14); *Depression Quest* (2013) gibi bilgisayar oyunlarında; *Depression* (2009, Marres, Maastricht) ve *Unendlicher Spass* (2014, Schirn, Frankfurt) gibi modern sanat sergilerinde; *The Dark Gene* (2015) gibi belgesellerde ve Andrew Solomon'ın kurgu dışı *The Noonday Demon: An Atlas of Depression* kitabından, Amerikalı şair Tao Lin'ın *i am a little bit happier than you are* (2006) şiir antolojisinden Édouard Levé'nin daha önce bahsi geçen *İntihar*'ına (2008) kadar çeşitli kitap yayımlarında görüyoruz.

Sırf bu nedenle bile depresyon ile çağdaş edebiyat, sanat, sinema ve "genel olarak kültür" arasındaki ilişkiyi incelemek faydalı gözükmektedir. Belirli bir eleştirellik ve güncellik iddiası taşıyan bir kültürel analizin, mutsuzluk ve daha spesifik olarak depresyon sahneleri üzerinde durması gerekmektedir. Bu kitapta, David Foster Wallace ve Michel Houellebecq'in kitaplarını, sanatçı Claire Fontaine'in eserlerini ve Lars von Trier'in *Melancholia* filmini analiz ederek yapmaya çalıştığım da bu. *Depresyonun Estetiği ve Politikası*, bugünün kültürel analizine katkıda bulunmanın bir yolu olarak tasarlanmıştır; Almanların deyimiyle bir *Zeitdiagnose olarak*, eserlerin kendi dönemlerine ilişkin tespitleri ön plandadır. Temel önerme, depresyon psikopatolojisini anlamanın en iyi yolunun onu zaman sorunlarıyla ilişkilendirmek, yani depresyonu zamansal terimlerle daha spesifik olarak bir gelecek sorunu olarak anlamak olduğudur. Bu nedenle depresyonu, tarihin sona erdiğine, geleceğin yok olduğuna, sonsuza kadar dondurulduğuna yönelik patolojik bir duygu olarak görüyorum. Skenografik semptomatoloji olarak adlandırdığım bir yöntem çerçevesinde (basit şekilde açıklamak gerekirse kitabın, ona eşlik eden bir dizi semptomla birlikte belirli sahneler etrafında inşa edildiği görüşüyle) tüm bölümler, bu kişisel ve siyasi olan gelecek sorununa dair varyasyonlardan oluşuyor.

DEPRESYON HAKKINDA KONUŞTUĞUMUZDA NE KASTEDERİZ?

Depresyon hakkında konuştuğumuzda ne kastederiz? Bunu nasıl tanımlar ve kendine has özelliklerini nasıl yakalarız? Bu fenomeni sadece anksiyete, panik, melankoli, yorgunluk, can sıkıntısı, üzüntü gibi halihazırda bilinen diğer ruhsal bozuklukların bir toplamı olarak ele almadan nasıl işleyebiliriz? Su, hidrojen ve oksijenden oluşur. Ancak bu tanım hiçbir şekilde yeterli değildir, bize suyun doğası hakkında çok az fikir verir. Aynı şekilde depresyon da yukarıda bahsedilen olguların bir kısmından ya da tamamından oluşur ve bunların bileşenlerini içerir. Yine de depresyonda bundan daha fazlası, onu bu diğer ilgili fenomenlerden ayrı ve ayırt edilebilir kılan spesifik bir şey vardır. Bu nedenle Mental Bozuklukların Tanısal ve Sayımsal El Kitabı (DSM) tarafından geliştirilen ve yorgunluk, uykusuzluk, intihar dürtüleri gibi bir dizi belirtiyi sıralayan depresyon tanımı, pratik ve klinik bakış açısından anlaşılabilir olsa da tatmin edici olmak bir yana yeterince kapsamlı bile değildir. Depresyon kavramı, ünlü metni *Yas ve Melankoli*'de (1917) melankoliyi tanımlamak için ampirik temelin eksik kaldığını gözlemleyen Freud'dan, *Melancholie und Manie* (1960) kitabında benzer endişeleri dile getiren Ludwig Binswanger'e kadar her zaman sınıflandırma sorunlarıyla boğuşmuştur: Bu durum, Binswanger'i kavramdan tamamen uzak durmaya itmiştir. Zira yazdığı üzere kavram o kadar farklı ve heterojen anlamlara sahip ve bulanıktır ki artık gerçek bir bilimsel araştırmanın temelini oluşturamaz haldedir. Bugün bu kavramsal bulanıklık hâlâ ortadan kalkmış değil. Christine Ross'un yazdığı üzere depresyon, "psikiyatrideki en belirsiz kavramdır."[2] Bir tanı kaosundan söz etmek abartılı olur; ancak insanların hemfikir göründüğü tek nokta, depresyonun tanımı üzerine anlaşamamalarıdır. Depresyon, beyindeki kimyasal bir dengesizlik midir? Biyolojik ola-

2. Christine Ross, *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006), s. 17.

rak mı yoksa sosyal olarak mı ortaya çıkar? Genlerden mi yoksa çevreden mi kaynaklanır? Bir ruh hali ve duygulanım sorunu olmaktan ziyade tüm vücudu etkileyen sinirsel bir sorun mudur? Normal üzüntüden keskin bir şekilde ayrılabilir mi? Melankoliye ait kara safraya (dört sıvıdan biri olarak kadim *melaina chole* kavramına) benzer mi yoksa ortaçağa ait ruhsal *acedia* kavramına daha mı yakındır? Bu bir hastalık, anormal ve patolojik bir şey midir yoksa anormal ve sağlıksız bir topluma karşı "normal" ve "sağlıklı" bir tepki midir? Nedir bu?

Depresyonun Estetiği ve Politikası, depresyonun bir kronopatoloji olduğu ve geleceğin (hayal etme yeteneğinin) kaybı ile nitelendiği varsayımına dayanır. Kesin bir geleceğin kaybı değil; tam olarak geleceğin kendisinin kaybıdır. Bu, tartışmalı ya da en azından alışılmadık bir bakış açısıdır. DSM gibi tanı kılavuzları çerçevesinde bakıldığında zaman ya da zamansal deneyimin, depresif belirtilerin kapsamlı listesinde yer almadığı görülür. Bununla birlikte fenomenolojik psikiyatri ve felsefede, depresyon ve zaman ilişkisi üzerine pek çok tartışma bulunmaktadır. Sadece bir filozof değil, aynı zamanda bir psikiyatrist olan Karl Jaspers, *Genel Psychopathology* [Genel Psikopatoloji] adlı eserinde ruhsal bozukluklarda zamanın deneyimlenmesine odaklanır. Husserl ve Heidegger'in kurucuları olduğu fenomenolojik geleneğin antropolojisine göre insan olmak, bir yönü süreklilik duygusu ve geleceğe dair bir planı olan zamansal bir varlık olmaktır (bu, Husserl'in *protention* dediği ve Heidegger'in *varlığın esrik zamansallığı* olarak kavramsallaştırdığı, gelecekteki olasılıkların beklentisidir.). Ancak Jaspers'in de belirttiği gibi bu, tam da depresif hastalarda eksik olan şeydir. Jaspers, depresif bir hastanın "sanki hep aynı andaymışız gibi geliyor, zamansız bir boşluktaymışız gibi" şeklindeki serzenişini aktardıktan sonra şu yorumu yapar: "Depresif bir hasta, sanki zaman akmak istemiyormuş gibi hisseder."[3] Jaspers'e göre bu zaman

3. Karl Jaspers, *General Psychopathology*, Çev. J. Hoenig ve Marian Hamilton (Manchester: Manchester University Press, 1963), s. 84.

deneyimi ya da farkındalığı, duygusal atmosferle yakından bağlantılıdır; zira duygusal değişimler, kendilerini zaman deneyiminde hissettirirler:

> "Korkunç bir boşluk" ve "tüm duygularını kaybetmişlik" hissinden yakınan depresif bir hasta şöyle demiştir: "Geleceği göremiyorum, sanki gelecek hiç yokmuş gibi. Şimdi her şeyin duracağını ve yarın hiçbir şey kalmayacağını düşünüyorum." Hastalar, yarın başka bir günün geleceğini bilirler; ancak bu farkındalık, eskiye nazaran değişmiş bir vaziyettedir. Önlerindeki beş dakika bile eskiden olduğu gibi önlerindeymiş hissi vermez. Bu tür hastaların, geleceğe dair kararları, endişeleri ve umutları yoktur.[4]

Jaspers, meta-hissetme olarak adlandırılabilecek verimli bir fikri, özellikle de hissetmeme hissi (*Gefühl der Gefühllosigkeit* veya *Fühlen eines Nichtfühlen*) fikrini geliştirmiştir. Depresyonda, kişi hiçbir şey hissetmez; ancak bu hiçbir şey hissetmeme duygusu kesinlikle hissedilir. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse: Hiçbir şey hissetmeme duygusunun kendisi bir duygudur. Bu salt bir safsata değil, David Foster Wallace örneğinde açıkça görüleceği üzere depresyonun nihai duygulanımsal dehşetidir. Her halükârda depresyonu sadece bir duygu olarak değil, aynı zamanda depresyon duygusunun nasıl bir his olduğunu keşfetmek çok önemlidir. [5]

4. A.g.e., s. 86.

5. Esasen DSM, depresyonun bir duygu durum ya da duygulanım bozukluğu olarak tanımlanmasına dayanmaktadır. Tanımdaki ifadeye katılıyorum ancak içeriğine katılmıyorum. Depresyon, gerçekten de bir duygu durum ya da duygulanım bozukluğu olabilir ancak asıl soru şu: Bu duygu durum bozukluğu nasıl hissettirir? Bu duygu durum bozukluğunun etkisi nedir? Bu, DSM'de bulunan tanıma katılmamamın nedenlerinden sadece biri. Daha temel bir sorun, DSM'deki indirgeyici ve oldukça eskimiş ruh hali ve duygulanım anlayışıdır: Ruh hallerini ve duygulanımları bağlamından koparma eğilimi, eski beden ve zihin/beyin düalizmine dayanma, belirli duygusal tepkileri patolojikleştirme vb. Bu nedenle kitap, teorik olarak sadece Jaspers ile değil, içgörüleri ve kazanımları genel olarak DSM'de sunulan bir duygu durum bozukluğu olarak depresyon tanımını nüanslandırabilen, tamamlayabilen ve karmaşıklaştırabilen yeni duygulanım teorisiyle daha uyumludur. Duygulanım teorisinin temel taşları, öncelikle duygular ve duygulanımların ciddiye alınması gerektiği, ikinci olarak da duygulanımların

Alman psikiyatrist ve filozof Thomas Fuchs'un ifadesiyle depresyonda, biyolojik olduğu kadar sosyal bir senkronizasyon bozukluğu meydana gelir. Fuchs, normalde zamana hiç dikkat etmediğimizi, sadece içinde yaşadığımızı söyler. Ancak depresyonda durum farklıdır. Zaman, bu tür bir durumda aniden fark edilir, algısal ve acı verici bir şekilde, uyumsuz ve senkronizasyondan çıkmış hale gelir.[6] Aslında birçok çalışma, depresyonun sıkışıp kalmaya, durgunlaşmaya dair dayanılmaz bir duygu olduğunu göstermektedir. Var olan ve olması düşünülebilecek tek şey şimdiki zamanmış (ki bir cehenneme dönüşmüştür) gibi bir his hâkimdir. Bu çalışmalar, depresyonu bir boşluk, penceresiz ve kapısız bir oda, buz gibi soğuk bir okyanus ya da kişiyi canlı canlı yakan alevler olarak tanımlayan insanlarla doludur.[7] Bazıları depresyonu düşmeye ve dengeyi kaybetmeye benzetirken, bazıları da depresyonda olmanın yaşayan bir ölü, bir zombi olmaya benzediğini belirtir. Bu tanım ve metaforların ortak noktası, depresyonda umut ve hayal gücünün olmamasıdır. Depresyon halindeyken geleceğe dair hiçbir umudunuz yoktur, depresyonu hayal edemezsiniz; belki sadece distopik renkler olarak hayal edebilirsiniz. Başka bir deyişle: Gelecek, geçmişte

psikolojik, özel ve bireysel olduğu kadar kolektif, sosyal ve politik olgular olduğu yönündedir. Bu konuda Ann Cvetkovich'in *Depression: A Public Feeling* ve *Lauren Berlant'in Cruel Optimism* adlı kitapları önemli kaynaklardır. Ayrıca, duygulanım teorisi, genellikle olumsuz üzüntü ve mutsuzluk duyguları üzerindeki patolojikleştirmeye karşı çıkarak Ann Cvetkovich'in yazdığı üzere "Nasıl hissediyorum?" ya da "Kapitalizm bana nasıl hissettiriyor?" gibi sorulara gerçek bir meşruiyet kazandırmayı amaçlamaktadır (Ann Cvetkovich, Depression: *A Public Feeling* (Durham: Duke University Press, 2012), s. 3). Cvetkovich'in de yazdığı üzere: "Depresyon ya da depresyon olarak adlandırılan durumlara ait alternatif açıklamalar, neoliberalizm ve küreselleşmeyi ya da politik ekonominin mevcut durumunu duygusal terimlerle tanımlama şeklidir." (A.g.e., s. 11).

6. Thomas Fuchs, "Implicit and Explicit Temporality", *Philosophy, Psychiatry, & Psychology* 12 (3), 2005, s. 196.

7. Bkz. Martin Wyllie, "Lived time and psychopathology", *Philosophy, Psychiatry, & Psychology*, Cilt 12, Sayı 3, 2005; Mette Rønberg, "At se sig selv i fremtiden: Erfaringer med en depressionsdiagnose", *Diagnoser. Perspektiver, kritik og diskussion*, Ed. Svend Brinkmann and Anders Petersen (København: Forlaget Klim, 2015); David A. Karp, *Speaking of Sadness. Depression, Disconnection, and the Meanings of Illness* (Oxford: Oxford University Press, 1996).

kalmış bir olgu, bir *oldubitti* olarak kabul edilir. Amerikalı psikiyatrist Frederick T. Melges, depresyon üzerine yazdığı *Time and Inner Future* [Zaman ve İçsel Gelecek] adlı kitabında bir hastanın şu ifadesini alıntılar: "Gelecek, soğuk ve kasvetli görünüyor ve ben zamanın içinde donmuş gibiyim"; sanki bir bulut, "geleceğin üzerine bir perde çekmiş gibi."[8]

Depresyonun Estetiği ve Politikası'ndaki vurgu, en azından Batı dünyası toplumları söz konusu olduğunda geleceğe daha genel, tarihsel ve politik anlamda da bir perde çekilmiş olmasıdır. Bu noktada fenomenolojik gelenek, mevcut amaçlarım açısından kendi sınırlarına ulaşmış durumdadır. Bu gelenek, depresyona zamansal bir psikopatoloji olarak incelikli ve ampirik bir anlayış sunsa da depresyonu *siyasi* bir sorun olarak ele alma aracı olarak yetersiz kalmaktadır. Bu daha kuramsal düşünce tarzının yok olup gitmemesi için fenomenolojik literatürün bazı çağdaş siyaset teorileriyle desteklenmesi ve bunların da az önce açıklanan ampirik temellerle desteklenmesi gerekmektedir.

ALTERNATİF YOK (ESKİYİ YENİYMİŞ GİBİ SUNMAK?)

Franco "Bifo" Berardi'nin; depresyonu, geleceği (hayal etme yeteneğini) kaybetmiş bir toplumun semptomu olarak analiz etmesinde büyük haklılık payı vardır. *After the Future*[9] (2011) ve *The Uprising, On Poetry and Finance* (2012) gibi daha sonraki çalışmalarında, mevcut krizin ekonomik, sosyal veya siyasi bir krizden ziyade gelecek tahayyülündeki bir kriz olduğu argümanını ortaya koyar. Yirminci yüzyılın başında avangardların, fütüristlerin ve benzerlerinin çalışmalarında çok açık olan geleceğe dair vaatler artık yok olmuştur: "Gelecek artık karşımıza bir seçim ya da kolektif bilinçli bir eylem olarak değil, hiç-

8. Frederick T. Melges, *Time and the Inner Future. A Temporal Approach to Psychiatric Disorders* (New York: John Wiley & Sons, A.Ş., 1982), s. 178.
9. Franco Bifo Berardi, [*Gelecekten Sonra*, Çev. Osman Şişman, Otonom Yayıncılık, 2014.]

bir şekilde karşı koyamayacağımız bir tür kaçınılmaz felaket olarak çıkmaktadır."[10] 1977, Berardi için dönüm noktasıydı; geçmişte olan ve belki de hâlâ gelmekte olanın habercisiydi: "Modernitenin sonu, geleceğin çöküşü ve Sid Vicious'un *geleceğin olmadığını* haykırmasıyla başladı."[11] Dolayısıyla Berardi'ye göre bu tarihsel durum, depresyon gibi bir psikopatolojinin ortaya çıkması ve yaygınlaşmasıyla ilişkili olmalıydı:

> Kolektif hayal gücü; yıkıma, artan yoksulluğa ve şiddete doğru ilerleyen gidişata karşı alternatifler göremez olduğunda gelecek, bir tehdit haline gelir. Kapitalizm, siyasetin kaçınamayacağı bir tekno-ekonomik otomatizasyon sistemi haline geldiği için mevcut durumumuz tam da budur. İradenin felce uğraması (siyasetin imkânsızlığı), bugünkü depresyon salgınının tarihsel bağlamını oluşturmaktadır.[12]

Mark Fisher, *Ghosts of My Life Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*[13] (2012) adlı kitabında geleceğin eski halini kaybetmesi durumunu kavrama çabasında Berardi'den yola çıkar. Fisher, Jacques Derrida'nın Marx'ın hayaletleri üzerine yazdıklarından devşirdiği bir kavram olan hauntolojiden bahsederken, şimdiki zamanın gelecek tarafından, *geleceğin yokluğu aracılığıyla* lanetlenmiş gibi durduğundan bahseder. Yok olan bir geleceğin bu hayaleti, ters bir tür hauntoloji oluşturmaktadır: Bu geçmişten değil, gelecekten gelen bir hauntolojidir; kayıp bir geleceğin hauntolojisidir. Bu nedenle *Hayatımın Hayaletleri* sadece Berardi'nin çalışmasının değil, aynı zamanda Fisher'ın kendi kitabı *Capitalist Realism*'in* (2009) de ardılıdır.

---

10. Franco "Bifo" Berardi, *After the Future*, Çev. Arianna Bove et al. (Chico: AK Press, 2011), s. 126.
11. Franco "Bifo" Berardi, *The Uprising: On Poetry and Finance* (Los Angeles: Semiotext(e), 2012), s. 100.
12. Franco Bifo Berardi, *After the Future*, s. 59. [*Gelecekten Sonra*, Çev. Osman Şişman, Otonom Yayıncılık, 2014.]
13. Mark Fisher, [*Hayatımın Hayaletleri*, Çev. Feride Nagehan Öztürk, Habitus Kitap, 2020.]
* Mark Fisher, *Kapitalist Gerçeklik*, Çev. Gül Çağalı Güven, Habitus Kitap, 2011. (ç.n.)

Bu kitapta Fisher, Fredric Jameson'ın çalışmalarından da etkilenerek "kapitalizmin uygulanabilir tek siyasi ve ekonomik sistem olmakla kalmadığı, aynı zamanda artık ona tutarlı bir alternatif düşünmenin bile imkânsız olduğu yönündeki yaygın algıyı" kavramlaştırır.[14] Bu yaygın hissi *kapitalist gerçekçilik* olarak adlandırır. "Kayıp geleceklere ait hayaletlerin"[15] bir timsali olarak depresyon, çağdaş kapitalizmin patolojik yansıması olarak görülebilir. Kapitalist gerçekçilik ile "herhangi bir olumlu durumun, umudun tehlikeli bir yanılsama olduğuna inanan bir depresifin deflasyonist bakış açısı"[16] arasında garip bir uyum vardır.

Fisher; depresyondaki kişilerin, gerçekliğe dair çarpık ya da kuruntulu bir bakış açısına sahip oldukları için değil, depresyonda olmayan kişilere kıyasla gerçekliği daha doğru algıladıkları için depresyonda olduklarını ifade eden depresif gerçekçilik hipotezinin bundan nasıl etkilendiğini ele almaz. Psikolojide depresif gerçekçilik kavramı, 1979'da Alloy ve Abramson'un kötü şöhretli bir çalışmasıyla ortaya atılmıştır. Fakat daha öncesinde Freud, zaten depresif insanların "melankolik olmayan insanlara göre gerçeğe daha keskin bir gözle baktığını" ve "bir insanın bu tür bir gerçeğe erişebilmesi için neden hasta olması gerektiğini sorguladığını" belirtmişti.[17] *Depresyonun Estetiği ve Politikası*'nda, bu depresif gerçekçilik kavramını baştan sona sorgulamaya ve karmaşıklaştırmaya çalışıyorum. Bir yandan tanı kitapları ve biyomedikal psikiyatrideki depresyonun patolojikleştirilmesinden kaçınmak şarttır. Diğer yandan depresif gerçekçilik fikrine özgü olan *romantikleştirmeden* de kaçınmak gerekir.

Tartışmanın ana konusuna dönelim ve şu ana kadar ortaya çıkan dönemselleştirmeye ilişkin bir dizi soruyla yüzleşelim. Depresyonun bir süredir daha da yaygınlaştığı ve bir bakıma tarihsel

14. Mark Fisher, *Capitalist Realism* (Londra: Zero Books, 2009), s. 2.
15. Mark Fisher, *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (Londra: Zero Books, 2014), s. 27.
16. Fisher, *Capitalist Realism*, s. 5.
17. Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia", *On Murder, Mourning and Melancholia*, Çev. Shaun Whiteside (Londra: Penguin Books, 2005), s. 206.

şimdiki zamanımız olduğu gerçeği göz önüne alındığında bu, şimdiki zamanı dönemselleştirme haline gelmektedir. Fredric Jameson'ın *A Singular Modernity*[18] kitabında belirttiği gibi "dönemselleştirmeden duramayız."[19] Genel olarak moderniteden postmoderniteye, bir zamansal rejimden diğerine geçişlere ilişkin geniş ve genelleştirilmiş iddialara karşı dikkatli olmamız gerektiğini düşünüyorum. Bununla birlikte, yirminci yüzyılın büyük bölümünde öne çıkan ilerleme fikrinin bugün hemen hemen kaybolduğu ve depresyonun çağımızın en güncel psikopatolojisi olarak ortaya çıkışıyla bağlantılı bir tarihsel geçişin gerçekleştiği şüphe götürmez görünüyor: Moderniteden postmoderniteye, Fordizmden Post-Fordizme, yasaklama ve disiplin toplumundan post-disipliner özerklik ve kontrol toplumuna geçiş.

Depresyon olgusu, tarihin sonuna gelmiş bir "Batı" dünyasıyla ilişkilendirilebilir, ilişkilendirilmelidir de. Bu, Margaret Thatcher'ın yıllar önce zafer edasıyla ilan ettiği gibi başka bir alternatifin kalmaması bağlamında bir ilişkidir. Böylece depresyonla somutlaşan kriz, daha genel bir gelecek krizinin semptomu haline gelmektedir. Berardi ve Fisher'i takiben depresyonun tarihini, 1968'in ardından ortaya çıkan ve 1970'lerin ekonomik krizi esnasında hız kazanıp sonunda küresel ekonominin neoliberal[20] yeniden yapılandırılmasına yol açan toplum-

18. Fredric Jameson, [*Biricik Modernite*, Çev. Sami Oğuz, Epos Yayınları, 2004.]
19. Fredric Jameson, *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present* (Londra/New York: Verso, 2002), s. 29.
20. Neoliberalizm kavramını, Philip Mirowski'nin Michel Foucault'u eleştirisinde tanımladığı şekliyle kullanıyorum (Philip Mirowski, *Never Let a Serious Crisis Go to Waste: How Neoliberalism Survived the Financial Meltdown* (Londra/New York: Verso, 2013), s. 53ff.). Dolayısıyla neoliberalizm, sadece 1947'den itibaren Mont Pelerin Cemiyetinde birkaç vizyoner düşünür tarafından geliştirilen ve sonraki yıllarda hayata geçirilen ideolojik ve hatta idealist bir kavram olarak anlaşılmamalıdır. Küresel kapitalizmin mevcut biçimi olarak neoliberalizm, birincil hedefi "sınıf iktidarının restorasyonu" olan ekonomik ve siyasi bir kavram ve sistemdir (David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism* (Oxford: Oxford University Press, 2007), s. 16). Ancak neoliberalizm, aynı zamanda belirli bir öznelliğin üretilmesini de gerektirir (bu, kuşkusuz Foucault'ya atfedilmesi gereken bir içgörü): Benliğin yenilikçi ve girişimci olarak üretilmesi ya da düzenlenmesini belki de en iyi beşeri sermaye kavramı ifade eder.

sal ve tarihsel değişimlerden ayırmak mümkün değildir. O zamandan bu yana düşük büyüme oranları, azalan veya durağan reel ücretler, yapısal işsizlik, kamu hizmetlerinin özelleştirilmesi veya taşeronlaştırılması, tüm dünyada işgücü piyasalarının istikrarlı bir şekilde güvencesizleştirilmesi, sendikaların acımasızca zayıflatılması, hızlı finansallaşma ve ekonominin kuralsızlaştırılması ile süregelen tarihsel gelişim, 2008'de kapsamlı bir krizle doruğa ulaştı. Bununla birlikte özellikle kemer sıkma önlemleri ve zorunluluk politikalarının krize karşı tek çözüm ve ilerlemenin tek yolu olarak görülmesi nedeniyle kriz, hiçbir şekilde sona ermiş ve bitmiş sayılmaz: Bu, ilerlemenin tek yolunun hiçbir yere gitmemek olduğu anlamını taşır (her ne kadar kamu borcunun yanı sıra özel borçlarda da muazzam bir artış yaratmış olsa da). Bunun, neoliberal gelişmenin en tipik hali olup olmadığını sorgulamanın bir anlamı yok. Alman sosyolog Wolfgang Streeck, bunun böyle olduğu konusunda oldukça kararlı: "Mevcut finansal ve ekonomik kriz, savaş sonrası kapitalizmin geçirmiş olduğu uzun soluklu neoliberal dönüşümün şimdiye kadar ulaştığı son noktadır."[21] Bu bağlamda, söz konusu dönüşümdeki bazı somut olaylara ve belirleyici tarihlere değinmekle yetinebilirim: Bretton Woods, uluslararası mali döviz sisteminin kaldırılması ve 1971'de ABD dolarının altına çevrilebilirliğinin iptal edilmesi, 1973 petrol krizi, 1979'da Thatcher'ın İngiltere başbakanı seçilmesi, aynı yılın Ekim ayında Paul Volcker'ın ABD Merkez Bankası başkanlığına atanması ve 1980'de Ronald Reagan'ın ABD başkanı olarak göreve başlaması. E gerisi zaten malum (neoliberal).

1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılması, zaten var olan bir gerçekliği daha da belirginleştirdi: Tarihin sonu. Zamanın artık var olmadığı (kıyamette olduğu gibi) post-tarihsel, post-modern ve post-politik bir durum. Michel Houellebecq'in *The Possibility of*

21. Wolfgang Streeck, *Buying Time: The Delayed Crisis of Democratic Capitalism* (Londra/New York: Verso, 2014), s. 165. [*Satın Alınan Zaman: Demokratik Kapitalizmin Gecikmiş Krizi*, Çev. Kerem Karadayı, Koç Üniversitesi Yayınları, 2016.]

an Island adlı romanının son cümlelerinden birinin şöyle olması boşuna değildir: "Gelecek boştu."[22] Aslında bu kitapta tartışılan tüm eserler, öncelikle geleceğe, daha doğrusu orada olmayan bir geleceğe, çoktan kaybedilmiş bir geleceğe yönelmektedir.

Fakat aynı anda hem kişisel hem de siyasi bir sorun olan bu gelecek kaybı, postmodernizmin (artık neredeyse eskimiş) bir sorunu değil midir? Bu, sadece eskiyi yeniymiş gibi sunmak değil midir? Cevap hem evet hem hayır. Jameson (ve Lyotard) gibi yazarların uzun zaman önce ele aldıkları "gelecek yok" ruh halinin yeni veya çağdaş özelliği, (Jameson'ın dünyanın sonunu hayal etmenin kapitalizmin alternatifini hayal etmekten daha kolay olduğu şeklindeki meşhur esprisiyle güçlü bir şekilde vurgulanmıştır.) bugün artık punk hareketi gibi kültürel şok edici bir durum olmaktan çıktı. Olsa olsa bir omuz silkme ve beraberinde gelen şu ifadeyle kendini gösterir: Ne olmuş yani? Başlangıçta yaygın ama algısal bir sezgi olan şey, şimdi bir alışkanlık haline geldi. Önceden sadece embriyonik bir biçimde havada asılı bir şey olarak var olan, şimdi genelleştirilmiş, doğallaştırılmış ve neredeyse yaygın bir durum haline geldi. Bu bakımdan gelecek, eskiden olduğu gibi değildir. Bugünkü depresyon olgusunun arka planında da bu var gibi görünüyor.

Çağımızı daha önceki zamanlardan ayıran bir diğer özellik de yabancılaşmanın farklı bir nitelik kazanmış olmasıdır. Günümüzde sorun homojen, mekanik ve monoton bir zaman değil, heterojen, esnek ve geçici bir zamandır. İnsanlar, nesnelere (montaj bantlarında insanlıktan çıkarılmış yaratıklara) indirgenmemekten ziyade özneler olarak üretilmektedir. Dünün yabancılaşmasının aksine, her zaman insan ve makine, canlı öznellik ve steril zamansallık arasında bir uçurum, bir mesafe olduğunu ima eden yabancılaşma, bugün yakınlık ve içine girme ile nitelendirilir. Sorun, görünüşe göre iş ağının ayrılmaz bir parçası haline gelinmiş olmasıdır ve artık ayak uydurmanın

22. Michel Houellebecq, *The Possibility of an Island*, Çev. Gavin Bowd (New York: Vintage International, 2007), s. 337.

mümkün olmadığı an, bir patlama yerine içeriye çökme yaşanır: Kişinin kafasını bir tuğla duvara çarpmasından ziyade, çağdaş kapitalist mekanizmanın tam kalbindeki kuyuya düşmesi. "İstediğimiz şeyden çok uzakta olduğumuz için değil, onunla birleştiğimiz için depresyondayız."[23] *Depresyonun Estetiği ve Politikası*, birçok yönden yabancılaşmanın bu çağdaş biçimi hakkında bir anlatıdır.[24]

Bu nedenlerden dolayı melankoliden değil, depresyondan söz ediyorum. Elbette akıl hastalıkları zamanın başlangıcından beri var; Hipokrat ve Aristoteles'e kadar uzanan zengin bir tıbbi metin ve sanat eseri geleneği mevcut. Hastalığın bazı temel yönleri değişmemiş olabilir, bazı semptomlar gerçekten de sabit ve ebedi olabilir. Ancak bunların ortaya çıktıkları tarihsel bağlam sabit değildir. Hastalığın durumu ve önemi değiştiği gibi nedenleri ve etkileri de değişmektedir. Alain Ehrenberg, belki de bugüne kadar depresyon üzerine yapılmış en etkili sosyolojik çalışma olan *The Weariness of the Self Diagnosing the History of Depression in the Contemporary Age* (2010) adlı kitabında, depresyonun İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra melankoliden ayrıldığını, bunun en önemli nedeninin de disiplinci bir toplumdan daha post-disiplinci bir rejime geçişin o dönemde gerçekleşmiş olması olduğunu ileri sürer. Bu ikinci rejimde insanlar itaat açısından değil, özerklik yani her bireyin performans gösterme, ağ kurma, girişimci olma, inisiyatif sergileme ve kendini gerçekleştirme yeteneği açısından değerlendirilirler.[25] Bu; iyi, özgün ve mutlu yaşam fantezisinin normatif bir talebe dönüştüğü, aynı

23. Andrew Solomon, *The Noonday Demon. An Atlas* of *Depression* (New York: Scribner, 2001), s. 326. [*Depresyon Atlası*, Çev. Gülden Dedeağaç, Okuyan Us Yayınları, 2005.]

24. Bununla birlikte yabancılaşmayla ilgili tek anlatı bu değildir: Evrensel bir iddiada bulunmuyorum. Anlattığım, Batı dünyasında yabancılaşmanın belirli bir biçimiyle ilgili, yabancılaşmış öznelerin ırk, cinsiyet, sınıf vb temelinde dışlanmadığı, aksine patolojik çöküş anına kadar neoliberal kapitalizmin ağına dahil edildiği ve yerleştirildiği bir hikâye.

25. Alain Ehrenberg, *The Weariness of the Self. Diagnosing the History of Depression in the Contemporary Age*, trans. Enrico Caouette et al. (Montréal: Mcgill-Queen's University Press, 2010), s. 43.

anda hem toplumsal düzeyde kurumsallaştığı hem de kişisel düzeyde içselleştirildiği bir toplumdur. Temel sorunun "bunu yapmama izin var mı?" değil, "bunu yapabiliyor muyum?" olduğu bir toplumdur. Ehrenberg'e göre melankoli, geleneksel olarak aristokrasi ve hem deliliğe hem de yaratıcılığa yatkın istisnai insan fikriyle ilişkilendirilmiştir. Bu durum sadece Michelangelo tarafından değil, yaklaşık 2 bin yıl önce Aristoteles tarafından da gözlemlenmiştir. Öte yandan depresyon, herkese yöneliktir; erkeklerin, aristokratların ve sanatçıların sahip olduğu bir "ayrıcalık" değildir. Susan Sontag'ın *Illness as Metaphor*'da* belirttiği üzere: Depresyon, cazibesi alınmış melankolidir. Bu kitabın anlamaya çalıştığı şey, bu sevimsiz hastalıktır.

SKENOGRAFİK SEMPTOMATOLOJİ (YA DA MUHTEMELEN ŞİMDİYE KADAR O KADAR DEPRESİF VE BİTKİN DÜŞTÜNÜZ Kİ BUNU OKUMAYA BİLE TENEZZÜL EDEMEYECEK HALDESİNİZ)

Depresif konuşmaya kapılmadan ve hakkında yazılanın dışında durup onlardan etkilenmeden depresyon hakkında nasıl yazılabilir? Bernard Stiegler'in yazdığı gibi: "Sefalet hakkında konuşmak her zaman sefil olma riskini göze almayı gerektirir [...] sefil olanı etkileyen şey hakkında konuşmak ancak kişinin de bundan şekilde etkilendiği ölçüde mümkündür."[26] Stiegler'in de vurguladığı gibi kişinin kendisini öznenin dışında bırakması geçerli bir çözüm sunmaz. Ampirik malzemeden etkilenmek ve ona karışmak bir seçenek değil, bir koşuldur. Bundan kaçış yoktur, bunun başka bir yolu da yoktur. Fakat burada amaç, aynı zamanda depresyona ilişkin bir konum edinmek ya da depresyona dair kendi içinde depresif olmayan bir yaklaşım geliştirmektir.[27]

* Susan Sontag, [*Metafor Olarak Hastalık*, Çev. Osman Akınhay, Can Yayınları, 2021.] (ç.n.)

26. Bernard Stiegler, *Uncontrollable Societies of Disaffected Individuals. Disbelief and Discredit, Cilt 2*, Çev. Daniel Ross (Cambridge: Polity Press, 2013), s. 12.

27. Berardi, *The Soul at Work* adlı kitabında şöyle yazar: "Bugün tam da ihtiyacımız olan şey bu: İç karartıcı olmayacak bir depresyon farkındalığı" (Franco "Bifo" Berardi, *The Soul at Work* (Cambridge: MIT Press, 2009), s. 134). Aynı

Benzer şekilde Lauren Berlant da bir noktada depresif gerçekçilik konumundan hareketle yazmaya başladığını belirtmiştir:

> Dünyanın zor sahnelerinin, iyimserliğin alışılagelmiş tonlarına bürünmeksizin belirsizlikte saklı olan iyimserlik dalgalarından yararlandığı depresif gerçekçilik konumu. Amacım x'in ötesine geçmek değil, orada bir süre oturmak, eleştirel ve politik yargının performansını yeniden biçimlendirmek, böylece gerçekten gözlerimizi zorlukla alabildiğimiz sahneler olan bilgi nesneleriyle karşılaşmayı yavaşlatmaktır.[28]

Daha önce de belirttiğim gibi depresif gerçekçilik teorisini benimsemesem de Berlant'ın ortaya koyduğu meydan okumayı kabul etmeye hazırım. Böylece "bilgi nesneleriyle karşılaşmayı" yavaşlatmak, tam da sürpriz karşılaşmalara ve herhangi bir sahnedeki beklenmedik dönüşleri takip etmeye olanak sağladığı için metodolojik bir ilke haline geliyor. Dolayısıyla depresyon ve çağdaş kültür arasındaki ilişkiyi zamansal bir çerçevede ele alan bu çalışmanın yalnızca sunum biçimi açısından değil, aynı zamanda sorgulama biçimi açısından da skenografik semptomatoloji olarak adlandırdığım yönteme dayanan bir çalışma olduğunu söyleyebilirim. Bu, basit bir şekilde ifade etmek gerekirse kitabın her bölümünün edebiyat, sanat ve sinemadan belirli sahneler etrafında inşa edildiği anlamına geliyor. Lakin bu, bununla sınırlı değil.

Bu sahne, analitik bir yaklaşımı zorunlu kılar ve bu bağlamda, depresyonun kendine özgü sahnelerinde durup oyalanma ilkesine dönüştürülebilir. Bunlar, kuşkusuz daireseldir ama aynı zamanda birbirlerine açıklardır: Kendi etraflarında, birbirlerinin etrafında ve daima boş olan merkezlerinin etrafında dönerler. O halde ortada tutarlı ve doğrusal bir argüman yoktur, daha ziyade bir dizi sahne ve argüman vardır. Bu nedenle kitabın

---

doğrultuda Ann Cvetkovich de şöyle demektedir: "Vurgulamak gerekir ki siyasi depresyon kavramının tamamen iç karartıcı olması amaçlanmamaktadır." (Cvetkovich, *Depression: A Public Feeling*, s. 2).

28. Lauren Berlant, "Starved", *South Atlantic Quarterly* 106 (3), 2007, s. 434.

dramaturjisi, tereddütlü, yanal ve yengeç benzeri hareketleri kapsayan daha parataktik bir tekniğe başvurarak bir ilerleme anlatısından kaçınmaya çalışır. Sonuç olarak kişi, her bir sahnede depresyon uçurumundan bir yankı olarak kendilerini gösteren Klagen ve Anklagen'e bakmak -ya da daha doğrusu onları dinlemek- zorunda kalır.

*Mourning and Melancholia** adlı eserinde melankolik hastanın şikâyetleri (Klagen) ve suçlamaları (Anklagen) üzerine spekülasyon yapan Freud'du. Ancak *Depresyonun Estetiği ve Politikası*, Freud'un argümanını tersine çevirir. Freud'a göre *Klagen* ve *Anklagen*, narsisistik suçluluk duygusunun ve melankolideki ölçüsüz kendinden nefretin bir parçası olarak daima içe, melankolik benliğe yönelikti. Yani her şey melankolik öznenin *gerçekte* kendi benliği hakkında söylediklerinin etrafında gelişiyordu. Buna karşılık burada söz konusu olan, daha ziyade aynı benliğin *gerçeklik hakkında* ne söylediğini anlamaya çalışmak ve bunun bir haritasını çıkarmaktır. Sorularımız, depresyonun konumu ve bakış açısından dünyanın nasıl göründüğü ve depresif öznenin kendisi hakkında konuşurken gerçekte ne hakkında konuştuğudur. Örneğin, edebi metinlerle ilgili olarak önemli bir çıkarım, dikkatin yalnızca herhangi bir metnin depresyona yönelik bakışına değil, aynı zamanda söz konusu eserde depresif deneyimin vesile olduğu dünya görüşüne de yöneltilmesi gerektiğidir.

Buna bağlı olarak analitik çalışma en az iki adım gerektirir: İlk adım, depresif deneyimi (bir semptomlar kümesini) belirlemek ve tanımlamak, ikinci adım ise bu deneyimi bir soruna yanıt olarak ya da belirli bir sorunun fiilen yaratımı (bir çatışma oluşturulması, bir sorunsallaştırma süreci) olarak değerlendirmektir. O zaman sorular şuna dönüşür: Sanat eserleri ne tür -çağdaş ve toplumsal- sorunlara yalnızca yanıt vermekle kalmaz, aynı zamanda bunları bir dereceye kadar üretir? Bunlara nasıl yanıt verirler? Verdikleri yanıtın bir tür "terapötik" tedavi

* Sigmund Freud, *Yas ve Melankoli*, Çev. Leyla Uslu, Cem Yayınları, 2019. (ç.n.)

olduğu, belli bir farmakolojik işlevi yerine getirdiği söylenebilir mi? Başka bir deyişle depresif sanatın ne derece eleştirel ve klinik olduğu iddia edilebilir? Bunlar, depresyon patolojisinin kaçınılmaz duygusal eşlikçisi diyebileceğimiz sinizm tarafından baştan çıkarılan, tamamen kötümser sanat eserleri olmaktan nasıl kaçınırlar?

Fransız yazar Michel Houellebecq, Amerikalı yazar David Foster Wallace, sanatçı ikili Claire Fontaine ve Danimarkalı yönetmen Lars von Trier'in *Melankoli* filmi üzerine olan dört bölüm bu tür soruları gündeme getiriyor. Dört bölüm, gelecek sorunu üzerine dört farklı yaklaşım, dört semptom kümesi ve dört spesifik sorun veya kültürel ve siyasi çatışmanın dört ifadesi: Houellebecq'te rekabet, Wallace'ta bağımlılık, Claire Fontaine'de borç, von Trier'de mutluluk/dünyanın sonu. Ayrıca geçici ve oldukça kabataslak bir şekilde şöyle şematize edilebilecek dört yanıt, dört farmakolojik model sunuyor: Houellebecq'in yanıtının tekno-bilimsel ve insan olmanın aşılmasıyla ilgili olduğunu söylersek Wallace'ınki etik-ruhsal ve ötekinin iyileşmesiyle ilgili, Claire Fontaine'inki radikal-politik ve depresyonun greve dönüşmesiyle ilgili, von Trier'inki ise kozmik-eskatolojik ve aksi yöndeki tüm göstergelere rağmen bir umut mimarisi inşa etmekle ilgilidir.

1. Bölüm
Gelecek boştu - Michel Houellebecq

GİRİŞ

Houellebecq'in romanlarında depresyonda olmayan tek bir kahraman yoktur. İlk romanı *Extension du domaine de la lutte*'dan* (gizemli bir şekilde İngilizceye *Whatever* olarak çevrilmiştir) son romanı *Soumission*'a (*Teslimiyet*),** ilkindeki isimsiz anlatıcıdan ikincisindeki François'ya kadar depresif bir deneyim her dokuyu ve kelimeyi doldurmuş gibidir. *Kuşatılmış Yaşamlar*'dan belirli bir sahneye doğru ilerleyerek bu bölüme, öncelikle kitapta bir gelecek sorunu olarak ifade edilen depresif semptomlar kümesini analiz ederek başlıyorum.

Bu ilk sahne, depresyonun *Kuşatılmış Yaşamlar*'da bir sorun olarak ortaya çıkışının irdelenmesini (depresyon deneyiminin kendi başına irdelenmesini) içeriyorsa sonraki sahneler, giderek depresyon deneyiminin, bu deneyimin ortaya çıktığı ve geliştiği

* Michel Houellebecq, *Kuşatılmış Yaşamlar*, Çev. Aysel Bora, Can Yayınları, 2013. (ç.n.)

** Michel Houellebecq, *Teslimiyet*, Çev. Başak Öztürk, İthaki Yayınları, 2021. (ç.n.)

tarihsel bağlamdaki ilgili bazı sorunlara nasıl işaret ettiğine ya da bunların belirtisi olduğuna odaklanır. Freud'un melankolik Klagen ve Anklagen arasındaki ayrımında daha önce yapılan değişiklikleri göz önünde bulundurarak Houellebecq'in eserlerinde dile getirilen Anklagen'in, (ekonomik) rekabet ve (erotik) özgürleşme ideolojileri girişimci figüründe birleşen ve para ile seks arasında ayrım yapmanın imkânsız hale geldiği genişletilmiş bir savaş alanıyla sonuçlanan neoliberalizm ve Mayıs 1968'in ikili gidişatını hedef aldığını ileri sürüyorum. Başka bir deyişle bu bölümde, fenomenolojik bir depresyon deneyiminden depresyonun ekonomi siyasetini sorunsallaştırmasına doğru bir hareketin izini sürüyorum. Ya da belki de ilkinden ikincisine doğru bir hareketten ziyade, bunu gerçek bir ilişki değil de ikisi arasında bir salınım olarak tanımlamalıyım. Pratikte yani Houellebecq'in *eserlerinin* bütününde bu iki düzey birbirinden ayrılamaz. Belki de onun depresif edebiyatından ekonomi siyasetinin fenomenolojisi olarak bile söz edilebilir?

Les particules élémentaires'in* (*Atomised*) analizine geçerken; ikinci sahne, Houellebecq'in ekonomi politik eleştirisine, birinci sahnede ortaya konan depresif deneyimden yola çıkarak bu deneyim aracılığıyla formüle edilen zaman teşhisine bakar. Üçüncü ve dördüncü sahnelerde, Houellebecq'in eserinde bulunabilecek iki olası tedavi modeline değiniyorum. Bir anlamda *Temel Parçacıklar*'ın devamı olan *La possibilité d'une île* (*The Possibility of an Island*) romanını ele alan üçüncü sahne bilim ve teknoloji sorunuyla ilgilenirken, *Teslimiyet*'in bir okumasını sunan dördüncü sahne din ve maneviyat sorununu ele alır. Peki Houellebecq'in farmakolojik deney evreninde sanat ve edebiyat ne durumdadır? Oldukça kapsamlı olan final ya da benim tercih ettiğim şekliyle eşik, bu soruyu düşünmek için bir fırsat sunacaktır. Edebiyat, Simon Critchley'e göre tıpkı felsefede olduğu gibi bir hayal kırıklığıyla başlıyor olabilir ama aynı zamanda bir hayal kırıklığıyla sona ermeyeceğini kim söyleyebilir?

* Michel Houellebecq, *Temel Parçacıklar*, Çev. Osman Senemoğlu, Can Yayınları, 2013. (ç.n.)

SAHNE 1.
PİZZA, PORNO VE HAPLAR
(KUŞATILMIŞ YAŞAMLAR)

> Zaman zaman [psikiyatrist] kol saatine (açık kahverengi deri kayışlı, dikdörtgen altın kaplama) bakıyor, onun pek de ilgisini çekmediğim hissine kapılıyorum. Kendi kendime çekmecesinde şiddet krizi geçiren hastalara karşı bir tabanca bulundurup bulundurmadığını merak ediyorum. Yarım saatin sonunda, boşluk dönemleri hakkında genel önem taşıyan birkaç cümle söylüyor, istirahat süremi uzatıyor ve ilaç dozajımı arttırıyor. Ayrıca durumumun bir adı olduğunu da açıklıyor: Depresyon. O halde resmi olarak depresyondayım. Bu formül, bana mutlu bir formül gibi geliyor. Kendimi son derece alçakta hissediyor değilim, daha ziyade etrafımdaki dünya benden yüksekte duruyor.[1]

İşte karşınızda Michel Houellebecq'in 1994 tarihli ilk romanı olan *Kuşatılmış Yaşamlar*'ın başkahramanı ve anlatıcısı. İsimsiz adam, bir bilgisayar programcısıdır; 30 yaşında ama kendini çok daha yaşlı hissediyor ve hayatı pizza, porno ve haplardan ibarettir. Belli ki mutsuz ama neden depresyonda olduğu yönündeki formül ona mutlu bir formül gibi geliyor? Kendini alçakta hissetmek yerine, etrafındaki dünyanın yüksekte olduğunu hissetmesi ne anlama geliyor? Bu ne tür bir topografyadır? Burada ve bir bütün olarak romanda ne tür bir gerçekçilik söz konusu?

"BAŞARISIZLIK, HER YERDE BAŞARISIZLIK"

Anlatıcıya depresyon teşhisi, *Kuşatılmış Yaşamlar*'ın sonlarına doğru konur fakat başından sonuna kadar çeşitli depresif belirtiler gösterir. Hareketsiz, tamamen bitkin, maddi şeylere, sosyal etkileşime, erotik maceralara ya da genel olarak hayata karşı herhangi bir ilgisi yoktur. Arzusunu "bireyler, projeler, kuruluşlar, hizmetler ile çeşitli bağlar kurma olasılığına" yöneltmekten acizdir.[2] Tamamen ilgisiz ve kopuktur.

1. Michel Houellebecq, *Whatever*, Çev. Paul Hammond (Londra: Serpent's Tail, 2011), s. 134-135.
2. Houellebecq, *Whatever*, s. 38.

Kitabın bir yerinde Fransa'da bir iş gezisindedir: Paris'e gitmek ister, bilet alır, treni bekler, gitmez. Bu, depresyonun ayrılmaz parçası olan eylem patolojisinin mükemmel bir örneğidir. *Kuşatılmış Yaşamlar*'ın kahramanı Paris'e geri dönebilir ya da olduğu yerde kalabilir: Bu hiçbir şeyi değiştirmez. Ancak kişi, kendi başına hareket edemiyorsa başkalarının kendisi adına hareket etmesini sağlamaya çalışabilir. Hayatını şekillendiren depresif durumda her eylem dış kaynaklıdır. Ancak bu iş gezisinde yalnız değildir; ona, Raphael Tisserand adında, yirmili yaşlarının sonlarında, kurbağaya benzeyen hüzünlü bir genç eşlik etmektedir. Noel zamanı, birlikte bir diskoya giderek kutlama yapmaya karar verirler. Raphael, peş peşe farklı kadınları tavlamaya çalışır ama nafile. Özellikle bir kadın, daha doğru bir ifadeyle genç bir kız dikkatini çeker ve kız, romanda kasıtlı olarak kullanılan kaba jargonla bir "mulatto" (Fransızcada melezin hakaret içeren versiyonu) ile ayrıldığında anlatıcı ve Raphael, onları sahile kadar takip ederler. Anlatıcının gizli planı; Raphael'i, adamı ve kızı öldürmeye ikna etmektir (Bu sahne, açıkça Albert Camus'nün *Yabancı*'sına gönderme yapar). Depresif başkahraman, ana ve merkezi eylemi dış kaynak olarak kullanır ancak bu eylem hiçbir zaman gerçekleşmez: Raphael, gerçekten de sahile iner ancak bıçağıyla sevişen çifti öldürmek yerine mastürbasyon yapar. Daha sonra arabasına döner, anlatıcıya veda eder, Paris'e doğru yola çıkar ve eve dönüş yolunda bir kazada ölür. Olaylar zincirinin açık bir şekilde gülünç ve mizahi bir yanı vardır. Beckett'ten alıntı yapacak olursak: "Hiçbir şey, mutsuzluktan daha komik değildir." Ancak Houellebecq'te kahkahanın iyileştirici bir işlevi olduğunu iddia etmek hata olur. Sonunda her komedyen, *The Possibility of an Island*'da yazdığı üzere "esasen komik olmadığını" idrak etmelidir.[3] Houellebecq, edebiyatı bu kadar depresif olsa da (belki bu yüzden) gerçek bir komedyendir.

3. Michel Houellebecq, *The Possibility of an Island* (New York: Vintage International, 2007), s. 32.

Kuşatılmış Yaşamlar'a geri dönersek, yeni yıl arifesi yaklaşıyor: "Bir öfkenin pençesinde oradan oraya yürüyorum, harekete geçmem gerekiyor ama her girişim baştan yenilgiye mahkûm gözüktüğünden dolayı bu konuda hiçbir şey yapamıyorum. Yenilgi, her yerde yenilgi. Sadece intihar tepemde geziniyor, ışıl ışıl ve erişilmez bir şekilde" diyor anlatıcı.[4] İntihar da bir seçenek değil: Adam bunun için bile fazlasıyla depresif ve acizdir. Ve sonra hastaneye kaldırılır.

YUKARIDA NE VAR VE AŞAĞIDA NE VAR? DEPRESYONUN TOPOGRAFYASI

Anlatıcı ve başkahramanın tanı aldığı psikiyatri kliniğindeki sahne, Søren Kierkegaard'ın 1849'da Anti-Climacus takma adıyla yayımladığı *Sickness unto Death*'taki* umutsuzluk tanımını garip bir şekilde anımsatıyor. Kierkegaard bu kitabında, düzenli bir umutsuzluk tipolojisi geliştirir. Benim bu kitaptaki amacımla en alakalı kavramsal ikili, olasılık umutsuzluğu ve zorunluluk umutsuzluğu tanımlarıdır. Kierkegaard'a göre imkânların fazla olduğu bir durumda benlik, "tükenene kadar imkânlar içinde debelenir", imkânların az olduğu bir durumda ise "kişi nefes alamaz gibidir."[5] Baştan sona Hegelci diyalektikle bilinçli bir şekilde alay edilmesine rağmen (bu alaycılık, hiçbir yerde benliğin kendini kendisiyle ilişkilendiren bir ilişki olarak yani bir ruh olarak tanımlandığı meşhur açılış sahnesindeki kadar belirgin değildir) umutsuzluk kavramının diyalektik bir tonu vardır. Kierkegaard'a göre, bazı durumlarda umutsuzluk durumunun kötücül ya da şeytani bir yanı bile olabilir. Şeytani umutsuzluk içindeki benlik, umutsuzluğuna tutunan bir benliktir. Bu, hiçbir şekilde umutsuzluğu bırakmaya istekli olmayan, kurtarılmaktansa haklı olmayı tercih eden, "cehenne-

4. Houellebecq, *Whatever*, s. 131.

* Soren Kierkegaard, *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, Çev. İsmail Yerguz, Say Yayınları, 2022. (ç.n.)

5. Søren Kierkegaard, *Sickness unto Death*, Ed. ve Çev. Howard V. Hong ve Edna H. Hong (Princeton: Princeton University Press, 1980), s. 36; 39.

min tüm acılarını" yaşamak anlamına gelse bile yardım aramak istemeyen bir benliktir.[6] Houellebecq'in kahramanlarının bu şeytani mantığa kesinlikle yabancı olmadığını söyleyebiliriz.

Kierkegaard, *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*'un başında, normalde şu ya da bu *olabilme yetisi*nin, şu ya da bu *olmakla* aynı statüye sahip olmadığını yazar. Gerçeklik ya da aktüalite (*Virkelighed*), olasılıktan (*Mulighed*) daha yüksek bir seviyededir. Bu nedenle "olmanın, olma yetisinden daha yukarıda olduğunu" söyler.[7] Durum, umutsuzluk söz konusu olduğunda ise tamamen farklıdır: "Umutsuzluk söz konusu olduğunda ise olmak, olma yetisiyle karşılaştırıldığında aşağıdadır; olasılığın yüceliği ne kadar yüksekse bu aşağı doğruluk o kadar fazladır."[8] Dolayısıyla olmak, olma yetisinden daha aşağıda kalır. "Kierkegaard, çarpıcı bir netlikle" olasılığın avantajı ne kadar sonsuzsa bu ikisi arası düşüşün ölçüsü de o kadar büyüktür" der.[9] Bu, umutsuzluk durumunda olasılığın gerçekliğin üzerinde bulunduğu anlamına gelir. Umutsuzluk içindeki benlik, olabilecek olan benlikten var olan benliğe ya da başka bir deyişle gelecekten şimdiye doğru bir düşüş yaşar. Kierkegaard'ın tanımladığı şekliyle kaygı, varoluşun uçurumuna, özgürlüğün boşluğuna, varlığın hiçliğine *aşağı* doğru bakarken yaşanan, vertigo ya da baş dönmesi hissiyle karşılaştırılabilirse umutsuzluk da *yukarı* bakarken o dipsiz çukurun içinde durma hissi olarak düşünülebilir.

Kierkegaard'a göre yukarı ve aşağı, mümkün olan ve gerekli olan, şimdi ve gelecek arasındaki bu tuhaf ilişki, her durumda umutsuzluğu tanımlayan şeydi. Bu, aynı zamanda *Kuşatılmış Yaşamlar*'daki paradigmatik sahneyi tanımlamaktadır. Anlatıcı, "Kendimi son derece alçakta hissediyor değilim, daha ziyade etrafımdaki dünya benden yüksekte duruyor." diye açıklar.[10] Ancak Houellebecq, Kierkegaard gibi şimdiki/gerçek ve gele-

6. A.g.e., s. 71.
7. A.g.e., s. 15.
8. A.g.e.
9. A.g.e.
10. Houellebecq, *Whatever*, s. 135.

cek/mümkün benlik arasındaki yanlış ilişkiyi (yani benlik içindeki yanlış ilişkiyi) vurgulamak yerine, benlik ve dünya arasındaki yanlış ilişkiyle (ya da Thomas Fuchs'un kavramını kullanırsak eşzamansızlıkla) daha çok ilgilenir. Bir başka bariz fark şudur: *Kuşatılmış Yaşamlar*'daki ana karakter (sadece) umutsuzluk içinde değil, depresyondadır.[11] Her ne kadar psikiyatristle ve tüm psikiyatri alanıyla alay etse de örneğin, psikiyatristin taktığı ve en klişe şekilde teşhisini koymadan önce defalarca baktığı süslü saati (*açık kahverengi deri kayış, dikdörtgen altın kaplama yüz*) tarif etmek için özel bir çaba harcasa da anlatıcı ve bir bütün olarak roman, açıkça depresyonun teşhisi veya adıyla ilgilenmese de depresyonun gerçekliği sonuna kadar irdelenir.

DEPRESİF GERÇEKÇİLİK?

Bu, sadece depresif acının gerçekliğini yakalaması bakımından değil, aynı zamanda gerçekliği depresif bir perspektiften yakalaması bakımından da Houellebecq'in depresif bir gerçekçi olarak okunmasını haklı çıkarır mı?

Houellebecq eserlerindeki depresyon, kendi içinde negatif bir bakış açısı, kasvetli ve kötümser bir dünya görüşü oluşturuyor gibi durmaktadır. Daha önce atıfta bulunduğum *Hayatımın Hayaletleri* kitabında Mark Fisher şöyle yazar: "Depresyon, her şeyden önce dünya, hayat hakkında bir teoridir [...] Depresyon

11. Birkaç düşünür, varoluşsal ya da ruhsal umutsuzluğun depresyona ait merkezi bir bileşen, bir tür izotop olarak görülebileceği fikri üzerinde durmuştur. Kierkegaard'dan büyük ilham alan Karl Jaspers, depresyon ve umutsuzluk arasındaki ilişkiye dikkat çeken tek yazar değildir. Nassir Ghaemi, *On Depression Drugs, Diagnosis, and Despair in the Modern World* adlı kitabında bu ilişkiye oldukça önem vermiştir. Ann Cvetkovich, *Depression: A Public Feeling* adlı kitabında "depresyonu manevi bir sorun olarak düşünmek için bir model" arayışındadır (Cvetkovich, *Depression: A Public Feeling*, s. 24). [*Depresyon: Toplumsal Bir His*, Çev. Zeynep Ertan, Sel Yayınları, 2021]. Kierkegaardcı umutsuzluk kavramının böyle bir model olduğunu savunuyorum. Elbette bu, depresyonun ruhani bir soruna indirgenebileceği anlamına gelmez ancak ruhani umutsuzluk kavramı, depresyonun mevcut açıklamalarını genişletebilir ve tamamlayabilir.

üzüntü değildir, hatta bir ruh hali bile değildir, o bir (nöro)felsefi (dis)pozisyondur."[12] Burada, belli bir kötümserlik hatta sinizm veya nihilizm iş başında gibi durmaktadır. Houellebecq'in yazıp yayımladığı ilk kitabın, Amerikalı korku edebiyatı yazarı H. P. Lovecraft üzerine bir monografi olması tesadüf değildir (*H.P. Lovecraft. Against the World, Against Life*, 1991. Kitabın başlığı her şeyi anlatıyor ancak bu yeterli değilse Houellebecq tarafından Lovecraft'ın "Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and His Family" adlı öyküsünden alıntılanan şu vurgulu satır yeterli olacaktır: "Hayat iğrenç bir şeydir ve bildiklerimizin arka planında, bazen onu bin kat daha iğrenç kılan şeytani gerçek imaları vardır."[13]

Elbette Houellebecq, Pascal ve Schopenhauer'i de okumuştur. Bunlar, her gerçek pesimist için zorunlu okumalardır. Ama gerçek aşkı Lovecraft'tır. Houellebecq burada, dünyaya kötümser bakış, toplumdan duyulan derin tiksinti ve Lovecraft'ın, "Edebiyatta doğaüstü dehşet" makalesinde sırıtan iyimserlik olarak adlandırdığı duruma karşı bitmek bilmeyen serzenişler açısından sonsuz bir ilham kaynağı bulmuştur. *Kuşatılmış Yaşamlar*'ın anlatıcısının belirttiği gibi: "Bu dünyayı sevmiyorum. Kesinlikle sevmiyorum. İçinde yaşadığım toplum beni iğrendiriyor, reklamlar beni hasta ediyor, bilgisayarlar midemi bulandırıyor."[14]

Gelgelelim bu basmakalıp Houellebecqçi ifadelerde, şüphe uyandıran hatta aldatıcı bir şeyler var. Depresif konumun tehlikesine, ondan kaynaklanan bilgelik ve netlik tarafından baştan çıkarılma riskine işaret ediyorlar: Sadece depresyondaki kişinin sözlerini dinleyen ya da okuyan kişiyi değil, aynı zamanda depresyondaki kişinin kendisini de hedef alan bir baştan çıkarma. Mark Fisher bunu, yine çok iyi tarif eder: "Depresyondaki kişi her zaman yanılsama içinde olmadığına emindir [...] Depresif

12. Fisher, *Ghosts of My Life*, s. 59.
13. H. P. Lovecraft, *The Road to Madness* (New York: Del Rey, 1996), s. 59.
14. Houellebecq, *Whatever*, s. 82.

ontolojinin tehlikeli bir şekilde baştan çıkarıcı olmasının nedeni budur. Bir felsefi aklın zombi ikizi gibi kısmen doğrudur."[15] Ya da meslektaşı ve arkadaşı David Foster Wallace hakkında yazmış olan Jonathan Franzen'ın, "Why Bother?" [Neden Zahmet Edelim?] adlı denemesinde dediği gibi: "Depresyon, kendini genel olarak dünyanın ve spesifik olarak sizin hayatınızın çürümüşlüğüne ilişkin bir gerçekçilik olarak sunar. Ancak bu gerçekçilik, depresyonun asıl özü olan insanlıktan ezici bir uzaklaşmanın maskesidir."[16] Bu anlamda kendini yanılsamalardan tamamen yoksun gibi sunan şey, aslında yanılsamanın ta kendisi olabilir. Dünya hakkında belirli bir gerçekçilik, nesnel bir değerlendirme gibi görünen bu şey, pekâlâ psikolojik bir savunma mekanizması, sığınılacak bir kalıp, arkasına saklanılacak bir maske de olabilir.

Bu tür suçlamalar, Houellebecq söz konusu olduğunda tamamen yersiz sayılmaz. Ancak Houellebecq'in, kendi kişisel çöküşünü dünyanın çöküşüyle özdeşleştirecek kadar basit bir yazar olduğu ya da bu denli bir şeytani umutsuzluğa kapıldığı varsayımını sorgulamak istiyorum. Başka bir deyişle depresif gerçekçilik hipotezine temkinli bir şekilde yaklaşmak için yeterince sebebimiz var. Daha önce de belirtildiği gibi bu hipotez, depresyondaki insanların dünyayı depresyonda olmayan insanlara göre daha doğru ve gerçekçi bir şekilde değerlendirdiklerini savunur. Freud'un sözleriyle "melankolik olmayan diğer insanlara göre gerçeğe daha keskin bir gözle baktıklarını."[17] Yine de bu düşünce tarzı, Houellebecq üzerine yapılan çalışmalarda etkisini sürdürmüş ve Houellebecq'in depresif kahramanlarının ya da depresif yazar olarak Houellebecq'in içinde yaşadıkları toplum ve dünya hakkında derin bir bilgiye sahip olduklarına dair genel bir algıya yol açmıştır.[18] Dolayısıyla Houellebecq'in

15. Fisher, *Ghosts of My Life*, s. 60-61.
16. Jonathan Franzen, *How to be Alone* (Londra: 4th Estate, 2002), s. 87.
17. Freud, "Mourning and Melancholia", s. 206.
18. Örneğin Ben Jeffery'nin depresif gerçekçilik kavramından yararlanan kısa ve zekice yazılmış kitabı *Anti-Matter* ya da Paul Berman'ın 2000 yılında New

modern dünyanın korkunçluğuna dair söyledikleri (toplum iğrençtir, çalışmak anlamsızdır, hayat faydasızdır), dünya hakkındaki temel gerçekler, hatta sosyolojinin bile gıpta edeceği içgörüler olarak kabul görmektedir. Benim burada işaret etmek istediğim nokta, depresif tutumdan kaynaklanan ifadelerin sıradanlık seviyesinin üzerine çıktıklarına dair hiçbir garantinin olmadığıdır. Hatta bu ifadelerin çoğu, standart kötümser ifadelerin ya da klişelerin ötesine geçmez. Bu *sıradanlığa* ek olarak Houellebecq'in eserinde ve dünyasında bir *tutarsızlık* sorunu da vardır. Bir noktada birey, toplumsal ve tarihsel süreçlerin saf bir ifadesi olarak ele alınırken, bir noktada katı bir biyolojik determinizm ya da Lovecraftvari bir kozmoloji çerçevesinde değerlendirilir. Bu durum, Houellebecq'in diğer romanlarına baktığımızda daha da netleşir: Mesela *Temel Parçacıklar* kitabında Bruno'nun travmatik çocukluğu, bir yerde yetişkinlikteki sefaletinin nedeni olarak sunulurken, başka bir yerde psikoloji, saçma sapan bir bilim dalı olduğu için kınanır. Burada eklemek istediğim genel bir husus var: Bu çekici depresif gerçekçilik kavramına çok çabuk kapılmamak önemli. Bu, insanın kendini nedensellik çıkmazında, etiyolojik açıklamalar labirentinde bulmasına yol açabilir. Houellebecq'in bir psikolog olmadığı unutulmamalıdır ancak kendisi bir sosyolog ya da bir ekonomist de değildir (Bernard Maris, *Houellebecq Economiste* (2014) adlı bir kitap yazmıştır.). Çoğu insanın sandığının aksine Houellebecq, her şeyden önce bir yazardır ve (kendisiyle) çelişkiye düşme hakkına sahiptir. Aslında kendisi, depresyonu sadece

Republic'te yayımlanan "Depressive Lucidity" başlıklı Atomised eleştirisi. Aynı fikir, Anders Petersen ve Michael Hviid Jacobsen'in "Houellebecq's Dystopia - A Case of the Elective Affinity between Sociology and Literature" (Houellebecq'in Distopyası - Sosyoloji ve Edebiyat Arasındaki Seçici Yakınlığın Bir Örneği) gibi sosyolojik bir okumada da örtük bir şekilde karşımıza çıkar. Vurgulanması gereken nokta, depresif gerçekçilik hipotezinin ya da herhangi bir romantik depresyon kavramının, sanatçılar ya da sanat eserleri ilk bakışta bu tür fikirleri destekliyor gibi görünse bile terk edilmesi gerektiğidir. Nitekim bir noktada anlatıcı, sefil hayatı ile bükülmez algı netliği arasında bir bağlantı olduğunu ima eder. Gerçekte hayatın nasıl bir sefaletten ibaret olduğunu görebildiği için mutsuzdur (Houellebecq, *Whatever*, s. 46).

eserlerinin depresif semptomların yapılandırılması ve incelenmesi çerçevesinde ele alan bir yazardır. Bu, bir etiyolojiden ziyade bir semptomatolojidir ya da başka bir deyişle: Houellebecq'in depresyonun siyasi anatomisine dair anlatısındaki dikkate değer olan nokta, sürekli olarak yaptığı ve sürdürdüğü toplum eleştirisi değil, bu *eleştirinin ortaya çıktığı* depresif pozisyondur. Zaman zaman ifadeleri bayağı gibi görünse de bu ifadelerin *sunulduğu* silik sesin kendisi bayağılıktan uzaktır.

Bu, Houellebecq'in eserlerinde gerçekçilik bulunamayacağı anlamına gelmez ancak gerçekçilik, depresif bir gerçekçilikten ziyade *semptomatolojik gerçekçilik* olarak tanımlayabileceğim farklı bir yerde konumlanır. *Kuşatılmış Yaşamlar*'a gelirsek bu gerçekten öz farkındalığa sahip çıkış, romanı kendi gayretini ortaya koymaktan çekinmemektedir. Roman, daha en başında psikolojik gerçekçiliğe son verdiğini ilan eder ancak bu, gerçekçiliğin reddi olarak algılanmamalıdır: "Tüm bu gerçekçi ayrıntı birikimi, bunun açıkça farklılaşmış karakterlerin ilgi odağı olması, bana her zaman katıksız bir saçmalık gibi gelmiştir [...] Bunun yerine, bir akvaryumun kenarında yürüyen ıstakozları izlemeyi yeğleyebilirdim."[19] Bir sonraki pasaj, bu yeni şiirselliğin öncül ifadesiyle süreklilik içinde şöyle der:

> İnsan ilişkilerinin bu şekilde giderek silikleşmesi, romanda bazı sorunlara yol açmıyor değil. Uzun yıllara yayılan ve zaman zaman birkaç nesil üzerinde etkisini hissettiren bu dizginlenmemiş arzuların anlatımı gerçekten nasıl yapılabilir? Artık *Uğultulu Tepeler*'deki anlatımdan çok uzaktayız. Roman türü, kayıtsızlığı ya da hiçliği tasvir etmek üzere yaratılmamıştır. Bu noktada daha düz, daha kısa ve daha kasvetli bir anlatı yaratmak gerekecektir.[20]

Aslında bu, Houellebecq'in sadece *Kuşatılmış Yaşamlar*'da değil, tüm eserlerinde savunduğu ve uyguladığı yöntemdir; sık sık temelde kötü bir yazar olmakla suçlanmasının sebebi de bu-

19. Houellebecq, *Whatever*, s. 13-14.
20. A.g.e., s. 40.

dur. İnsanlar, onun söz diziminin çok basit, üslubunun çok yavan olduğunu iddia eder. Örneğin *Kuşatılmış Yaşamlar*'ın girişi şöyledir: "Cuma akşamı iş yerinden bir arkadaşımın evinde bir partiye davetliydim. Otuz küsur kişiydik; hepimiz, yirmi beş ile kırk yaşları arasında orta düzey yöneticilerdik."[21] Şüphesiz bu ana cümle zinciri hem kendini hem de okuru zorla sürüklüyor. Anlatıcının sesi duygusal tınıdan yoksun. Ses tonu düz, tonlamalar hareketsiz ve dil, bir bütün olarak boş ve cansız görünüyor. Bunlar, gerçekten de herhangi bir Houellebecq romanının tipik özellikleridir ancak amaç tam da budur: "Daha düz, daha kısa ve kasvetli bir söylemin" icadı. Victoria Best ve Martin Crowley'nin isabetli bir şekilde vurguladığı gibi burada, "bir tür aksak *déjà dit*" söz konusudur: "Hepimiz zaten her şeyi halihazırda biliyoruz (tabii ki hepimizin zaten her şeyi bildiği gerçeği de buna dahil...)."[22] Üslup etkisi ya da daha ziyade üslubun yarattığı duygulanım, tüm bunları daha önce söylemiş olmanın, kişinin kendini defalarca tekrar etmek zorunda kalmasının verdiği yorgunluk hissidir. Bunun, depresyonun semptomatik bir söylemi olduğunu iddia edebilirim. Ancak Houellebecq'in semptomatolojisi bundan daha derine iner.

Houellebecq'in diğer kitaplarındaki bazı bilimkurgu gelecek senaryoları o kadar basit görünümlüdür ki bir düzeyde bunları, çökmüş bir hayal gücünün işaretleri olarak görmemek zordur. *Temel Parçacıklar* ve *The Possibility of an Island* gibi eserlerin yapısı, saf yaratıcılığın depresif durumundan kaçamayan sanatsal bir hayal gücünün belirtisi gibi görünür (Ben Jeffery, bu düşünceyi şöyle ifade etmiştir: "Houellebecq'in kitapları, hayal gücüne karşı hayal gücünün eserleridir. Kendilerinden nefret ederler."[23]). Başka bir düzeyde semptomatoloji, karakterlerin

21. A.g.e., s. 3.

22. Victoria Best ve Martin Crowley, *The New Pornographies. Explicit sex in recent French fiction and film* (Manchester: Manchester University Press, 2007), s. 185.

23. Ben Jeffery, *Anti-Matter: Michel Houellebecq and Depressive Realism* (Londra: Zero Books, 2011), s. 53.

hayal güçlerinin kapsamıyla ya da eksikliğiyle bağlantılıdır. Örneğin *The Possibility of an Island*'ın ana karakteri Daniel, kendine genç bir kız arkadaş bulur. Bu iki karakter arasındaki temel farklardan biri, kapitalizme dair farklı görüşlerinde ortaya çıkar: "Onun [Esther] için kapitalizm, hayatındaki tüm eylemleri belirleyen, incelikle hareket ettiği doğal bir yaşam alanıydı. İşten çıkarmaları protesto etmek için greve gitmek ona, havanın soğumasına ya da Kuzey Afrika'nın cırcır böcekleri tarafından istila edilmesine karşı çıkmak kadar saçma geliyordu."[24] Kapitalizm, Esther'in doğal yaşam alanıdır; bu da onun için bırakın kapitalizme bir alternatifi, kapitalizmin sonunu hayal etmeyi bile zorlaştırmaktadır. Bruno Latour, Şubat 2014'te Danimarka Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisinde "Kapitalizmin bazı etkileri üzerine" başlığı altında verdiği bir konuşmada doğa ile toplum, yeryüzü ile kapitalist ekonomi, birincil tabiat ile ikincil tabiat, "bağlayıcı zorunluluklar" ile "sınırsız olasılıklar" arasındaki bu ilişkiyi ele aldı. Latour'un vurgulamak istediği nokta, bunlar arasındaki ilişkinin tersine dönmüş olduğuydu. Öyle ki bugün doğa ve doğa yasaları bir ihtimaller alanı olarak algılanıp değişime maruz kalırken; kapitalizm, eskiden doğa yasalarının algılandığı ölçüde değişmez görünen bir tür birincil tabiata dönüşmüştür: "Ekonomi (yani ikincil tabiat) hâlâ saat gibi işlerken baş döndürücü bir hızla yıkıma uğrayan, Dünyadır."[25] *The Possibility of an Island*'daki Esther için bu, hiçbir sorun teşkil etmez, hiçbir umutsuzluğa ya da depresif duyguya yol açmaz. Çünkü Esther'in bildiği yegâne şey, kapitalist işleyiştir. Durum, Daniel ve Houellebecq'in kitaplarındaki diğer tüm (erkek) anlatıcılar ve kahramanlar için ise tamamen farklıdır. Her biri, kapitalizm tarafından bozulmamış bir mutluluk anı, kısa saf aşk dönemi ya da buna benzer bir şey yaşamıştır. Bu, anlatıcılarda

24. Houellebecq, *The Possibility of an Island*, s. 133.

25. Bruno Latour, "On some of the affects of capitalism", Kopenhag'daki The Royal Danish Academy of Fine Arts'ta verilen konferans, Danimarka, 2014, http://www.bruno-latour. fr/sites/default/files/136-AFFECTS-OF-K-COPENHAGUE.pdf.

zaman zaman kendini gösteren nostaljik ve hatta duygulu tonu açıklar: Olmuş, olabilecek ya da farklı olabilecek şeylere dair bir farkındalık. Böyle bir farkındalık karşısında olayların şimdiki hali, kapitalist işleyiş de dahil olmak üzere berbat ve klostrofobik bir zindan gibi görünür. Esther'e ve onun kuşağından insanlara yabancı gelen bu karşıtlık, *zorunluluk* ve *olasılık* arasındaki Kierkegaardcı diyalektiğe benzer: Eğer önceden daha üst bir yerde olma deneyimi yaşamadıysanız ya da mümkün olan ve aklınızdan geçen başka bir durumu arzulamadıysanız kendinizi kötü hissetmeniz zordur. Bu da beni *Kuşatılmış Yaşamlar*'a geri getiriyor.

SAAT ÖĞLEDEN SONRA İKİ

Daha önce de belirttiğim gibi romanın sonunda, anlatıcı ana kahramana depresyon teşhisi konur ve hastaneye yatırılır. Taburcu olduktan sonra Saint-Cirgues-en-Montagne'a, özellikle Mazan Ormanı'na gider. Bu noktada eylem ufkunun ciddi şekilde kısıtlandığını fark eder: "Hayattaki manevra alanım son derece kısıtlı hale geldi. Hâlâ bir dizi olasılık öngörüyorum ancak bunlar, birbirlerinden sadece ayrıntılarda farklılaşıyor."[26] Burada mümkün olan, nihayet yerini imkânsız olana bırakmıştır. Oldukça kaba bir ifadeyle: Zorunluluk kazanmıştır. Sorun şu ya da bu olasılık arasında seçim yapamaması değil, seçimin kendisini seçememesidir. Seçim ortadan kalkmış, olasılığın olasılığı ufuktan silinmiştir. Kierkegaard'ın *Ya/Ya da*'nın ikinci bölümünde yazdığı gibi "eylem, esasen gelecek zamandadır." Birkaç sayfa sonra şunu ekler: "Öyleyse gelecek zaman ne kadar gerçekse *Ya/Ya da* o kadar gerçektir."[27] Ancak depresif anlatıcı için tam bir "gelecek zaman" ve *eo ipso Ya/Ya da* yoktur. Artık *herhangi* bir gelecek yoktur.

26. Houellebecq, *Whatever*, s. 153.
27. Søren Kierkegaard, *Either/Or vol. 1*, Ed. ve Çev. Howard V. Hong ve Edna H. Hong (Princeton: Princeton University Press, 1987), s. 105; 107. [*Ya/Ya da*, Çev. Nur Beier, Alfa Yayınları, 2020.] (ç.n.)

Ve roman sonlanırken ormanın derinliklerine doğru ilerler: "Dipsiz kuyunun kalbindeyim. Tenimin yine bir sınır, dış dünyanın da ezici bir ağırlık haline geldiğini hissediyorum. Ayrılık hissi tamamlanmış, şu andan itibaren artık kendi içime hapsolmuş durumdayım. O yüce birleşme gerçekleşmeyecek; yaşamın amacı ıskalanmış durumda. Saat öğleden sonra iki."[28] Burada zaman göstergelerine, bazı tarihlerin belirtilmesine ve en önemlisi dil bilgisi zaman kullanımına dikkat etmek şarttır. Romanda, okurun dikkatini günün önemsiz gibi görünen zamanlarına çekme eğilimi açıkça görülmektedir. Kahramanın başka bir adamın ani ölümüne tanık olduğu ve şu sözlerle noktalanan tuhaf bir olayın anlatımı buna bir örnektir: "Tüm bunlar tek bir günlük işti. Saat altı yirmiydi."[29] Saat altı yirmi, öğleden sonra iki. Erkek başkahramanlar her zaman tam olarak saatin kaç olduğunu bilirler. Daha önemlisi bu zamansal tanımlamalar, Thomas Fuchs'un depresyonun belirgin zamansallığı dediği olgunun ifadeleri olarak algılanabilir: Bir senkronizasyon bozukluğu, bireyin çevresine ve dünyaya aşinalığını kaybetmesi. Michel'in *Kuşatılmış Yaşamlar*'ın sonunda düştüğü durum da şüphesiz budur: Zamanın acımasızca belirginleştiği bir durum.

Dikkat, giderek zamanın geçişine yönelirken; *Kuşatılmış Yaşamlar*'ın son sahnesi, zamanın bu kademeli belirginleşmesini sergiler ve final cümlesinde doruğa ulaşır: "Öğleden sonra saat iki." Ancak zaman, sadece belirgin hale gelmez, aynı zamanda şeytani bir nitelik de kazanır. Şeytani dehşet olayların bitmesi değil, bitmemesi ve bitemeyecek olmasıdır. Zaman ölmemiş, ölümsüz hale gelmiştir. Kierkegaard'ın *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*'ta yazdığı gibi: "Umutsuzluğun ıstırabı tam da bu ölememe halidir. [...] Bu yüzden ölesiye hasta olmak ölememektir ama yaşama umudu varmış gibi değil. Hayır; umutsuz-

28. Houellebecq, *Whatever*, s. 155.
29. A.g.e., s. 66.

luk, nihai umut olan ölümün bile olmamasıdır."[30] Bu, final cümlesinin şimdiki zamanını açıklayabilir ve anlamlandırabilir: Saat öğleden sonra iki. Bu noktaya kadar roman, ara sıra şimdiki zamana geçse de esas olarak geçmiş zamanda işlemiştir. Ancak sonlara doğru özellikle de "Saint-Cirgues-en-Montagne" adlı son bölümde şimdiki zaman kullanımı yoğunlaşır ve adeta sonsuz bir şimdiye, sonu olmayan bir acıya tanıklık eder. Zamanın son kez belirtilmesi, bu anlamda bir tür son olabilir ancak cümlenin şimdiki zamanda olması, durumu açık tutarak depresifin ıstırabını sonsuza dek uzatıyor gibidir.

30. Kierkegaard, *Sickness unto Death*, s. 18.

SAHNE 2.
"SÜREKLİ BİR SAVAŞ HALİ" (TEMEL PARÇACIKLAR)

31 Aralık 1999, bir cuma gününe denk geliyordu. Bruno'nun hayatının geri kalanını geçireceği Verrières-le-Buisson'daki klinikte, hastalar ve sağlık personeli için küçük bir parti vardı. Şampanya içtiler ve baharatlı cips yediler. Bruno, gecenin ilerleyen saatlerinde hemşirelerden biriyle dans etti. Mutsuz değildi; ilaçlar işe yarıyordu, artık herhangi bir arzu duymuyordu. Öğleden sonra atıştırmalıklarının ve akşam yemeğinden önce diğerleriyle birlikte televizyonda oyun programları izlemenin keyfini çıkardı. Artık günlerin ilerleyişinden hiçbir şey beklemiyordu ve ikinci milenyumun son gecesi onun için hoş bir geceydi.

Dünyanın dört bir yanındaki mezarlıklarda, yakın zamanda ölenler mezarlarında çürümeye devam ediyor, yavaş yavaş iskelete dönüşüyorlardı.

Michel, akşamı evinde geçirdi. Köydeki partinin gürültüsünü duyamayacak kadar yalnızdı. Birçok kez Annabelle'e ait sıcak ve huzurlu anlar, büyükannesine ait görüntüler aklından geçti.

On üç ya da on dört yaşındayken el fenerleri ve durmadan söküp takmaktan hoşlandığı küçük mekanik nesneler satın aldığını hatırladı. Ve büyükannesinin ona verdiği ama uçurmayı asla başaramadığı motorlu bir uçağı hatırladı. Kamuflajla kaplanmış güzel bir uçaktı ama neticede kutusunda kalmıştı. Bilincinde yavaş yavaş ilerleyen bazı şeyler, hayatını nitelendiriyor gibiydi. İnsanlar ve düşünceler vardı. Düşünceler hiç yer tutmaz; insanlar ise bir parça yer kaplar, görülebilirler. Onların görüntüleri mercekte oluşur, koroidden geçer ve retinaya çarpar. Michel, boş evde tek başına, mütevazı anılar geçidini izledi. Akşam boyunca tek bir düşünce yavaş yavaş zihnini doldurdu: Yakında işine geri dönebilecekti.

Dünyanın dört bir yanında kendinden şüphe duyan ve geçmişinden emin olmayan yorgun ve bitkin bir insanlık, yeni bir milenyuma girmek için elinden geldiğince hazırlandı.[31]

31. Michel Houellebecq, *Atomised*, Çev. Frank Wynne (Londra: Vintage Books, 2001), s. 353-354.

Depresifler neyin hayalini kurar? Ve Y2K denilen şey ne tür bir rüya ya da kâbustur? Michel Houellebecq'in *Temel Parçacıklar* (1998) adlı romanında 1999'daki bu yeni yıl arifesinde ne tür bir tarihsel zaman karşımıza çıkar? Burada sona eren (büyük T ile) Tarih midir? Bu durumda karşı karşıya olduğumuz durum, depresifin önsezisinin ve özleminin doğrulanması değil midir: Her şeyin nihayet sona ermesi? Yoksa daha ziyade depresif kişinin nihai korkusunun doğrulanması mı söz konusudur: Her şeyin aslında sona ermediği? Milenyum değişimi bir zaman krizine, coşkusuz ve sonu olmayan bir zamana mı tanıklık eder: Sonu olmayan bir sona? Geri sayım bununla mı ilgilidir? Sıfıra doğru bir geri sayımın ardından ne gelir? Ölüm mü? Yoksa sonsuzluk mu? Ölümsüzlük mü? İşte sorular bunlar; bunların ardında politik ekonomiye dair bir soru gizli. Spesifik olarak: Mayıs 1968 ve neoliberal rekabet.

BRUNO VE MİCHEL

Temel Parçacıklar'daki bu iki üvey kardeş ve başkarakter Michel ve Bruno, yukarıdaki sahnede yeni yılı ayrı ayrı kutlarken ne kadar da hoş bir çift oluşturuyorlar. Hikâye, bütünüyle gelecekte üçüncü şahıs ağzından anlatılır. En erken 2029 yılında, muhtemelen daha da ileri bir tarihte geçmekte. Anlatıcının yaşadığı zamanda, neredeyse her canlı bir klondur ve insanlığın son temsilcileri de ölmektedir. Bir anlamda *Temel Parçacıklar*, "yorgun ve bitkin" insanlığa ait bir ölüm ilanı olarak tasarlanmıştır. Son söz şu cümleyle biter: "Bu kitap insanlığa adanmıştır."[32] İnsanlık, (şükürler olsun ki?) artık var olmayan insanlık. Kitabın geleceğe dönük bakış açısına göre *insan, zaten geçmişte kalmıştır*. Bu, hikâyenin zamansal çerçevesidir: Gelecekte, şimdiki zamanımız olan geçmişe bakıyoruz. Ve şimdinin yitirilmesi pek de yas tutulacak bir şey değildir.

Dünyaca ünlü bir moleküler biyolog olan Michel Djerzinski ile taşralı bir lise öğretmeni olan Bruno Clément, birbirlerinden tamamen farklı ama aynı derecede depresiflerdir. Cinsel dürtü-

32. A.g.e., s. 379.

lerin yönettiği bir yaşam süren Bruno, çok erken yaşlardan itibaren sadece ekonomi dünyasını değil, cinsellik dünyasını da saran rekabeti yani genişletilmiş savaş alanı diyebileceğimiz şeyi hisseder. Christiane ile tanıştığı ve romanın tabiriyle kısa süreli yoğun mutluluk anları yaşadığı 1968'e ait hippi mekânı "Lieu du Changement"da (aynı zamanda bir eş değiştirme kulübü olan tatil köyü) kaldığı zamanlar dışında acı, ıstırap ve erken boşalma, Bruno'nun hayatını nitelemektedir. Ancak Christiane, engelli kalmasına neden olan bir sakatlık geçirir ve ardından intihar eder. Bunun sonucunda Bruno, içkiye yönelir, giderek agresifleşir, depresifleşir ve sonunda öğretmenlik yaptığı lisede bir Arap kızı baştan çıkarmaya çalıştıktan sonra çöküşe geçer. Bunun üzerine "muhtemelen intihara meyilli, depresif öğretmen" olarak bir psikiyatri kliniğine yatırılır.[33] Bruno'yla işte burada, yukarıda bahsedilen sahnede tanışırız. Yılbaşı gecesi bir psikiyatri hastanesinde: "Mutsuz değildi; ilaçlar işe yarıyordu, artık herhangi bir arzu hissi duymuyordu." Bu tıbbileştirilmiş uyuşukluk hali (arzu hissi yok, beklenti yok), Bruno'nun mutluluğa en çok yaklaştığı andır. Daha doğrusu burada, mutluluk ve mutsuzluk soruları artık hiçbir anlam ifade etmemektedir: O, her ikisinin de ötesindedir. Burada beklentiler, umutlar ve hayallerin yokluğu depresyonun bir nedeni ya da hatta bir belirtisi olarak değil, depresyon durumuna bir çözüm olarak sunulmaktadır. Bruno'nun sorunu hiçbir şey beklememesi değil, daha önce çok fazla şey beklemiş olmasıdır. Bu kadar yoğun mutsuzluğa neden olan şey de budur. Artık bu sorun çözülmüştür ve yeni milenyum, istediği gibi gelebilir. Eğer umut yoksa umutsuzluk da olamaz. Bruno, çeşitli yerlerde tamamen sıradan bir birey olarak tanımlanır. Bu da onu bir birey olarak düşünmeyi zorlaştırır. Kazanamayacağı bir oyunu oynamaya devam ettiği için sıradandır. Kendisinin de üzülerek belirttiği gibi içinde hiçbir yararı olmayan bir rol oynadığı topluma tamamen bağımlıdır ve Batı'nın cinsel ekonomisi onun gibi insanlara uygun değildir.[34] En nihayetinde fazlasıyla insandır.

33. A.g.e., s. 238.
34. A.g.e., s. 242.

Öte yandan Michel, alışılmadık bir bireydir. Son derece hatta korkutucu derecede zekidir ve aslında insan bile değildir. Hiçbir zaman gerçek duygular sergilememiştir -"insani duygular dünyası ona göre değildir"-, "tamamen entelektüel bir varoluş" sürdürmektedir.[35] Hiçbir olay ya da olgu onu harekete geçiremez ya da onu etkileyemez. Bu yüzden Bruno, bir noktada Michel'e insan olmadığını söyler. Burada incelenen sahnede anlatıldığı şekliyle: "Hayatını niteleyen belirli şeyler var gibi görünüyordu. İnsanlar ve düşünceler vardı." Ne hayat ama: İnsanlar ve düşünceler! Lisedeki sevgilisi Annabel bile (kendisi her erkeği kendinden geçirebilecek özelliklere sahipti) onun arzusunu uyandırmaz. Ancak Michel'in hiçbir şey hissetmediğini mi yoksa yaşadığı şeyin hiçbir şey hissetmeme duygusu olduğunu söylemek mi daha doğru olur? Her şekilde romanın sonunda Michel, "Avrupa'nın en batı noktası, Batı dünyasının en uç noktası" olarak tanımlanan İrlanda'ya gider.[36] Son sözde bize, (gelecekten bir bakış açısı ile geçmiş zamanda) Michel'in 2009 yılındaki son günleri, gitmeden, kaybolmadan ya da sanıldığı gibi intihar etmeden öncesi anlatılır: Görünüşe göre bir gün okyanusa doğru yürüdü ve ortadan kayboldu.

Dolayısıyla Michel, Bruno'nun olmadığı her şeydir ve aynı şey Bruno için de geçerlidir. Onlar, en klasik şekliyle birbirlerinin yansımalarıdır. Bruno, tamamen duygularının insafına kalmıştır; Michel ise tamamen uyuşmuş ve soğukkanlı bir soyutlamaya yönelmiştir. Bruno, adeta bir seks bağımlısıdır; Michel ise erotik maceralara karşı tamamen ilgisiz görünmektedir. Bruno, bir tür hedoniden, Michel ise anhedoniden mustariptir.[37] Ancak her ikisi de depresyona girer. Her ikisi de zıt yönlerden de olsa insanlık dışı hale gelir.

35. A.g.e., s. 139.
36. A.g.e., s. 352.
37. Hedonia, Mark Fisher'in *Kapitalist Gerçekçilik* adlı eserinde "zevk peşinde koşmaktan başka bir şey yapamama" olarak tanımlanmaktadır. (Fisher, *Capitalist Realism*, s. 22). [*Kapitalist Gerçekçilik*, Çev. Gül Çağalı Güven, Habitus Kitap, 2020.]

NEOLİBERAL REKABET VE MAYIS '68 (DEHŞET VE DAHA ÇOK DEHŞET)

Temel Parçacıklar'da depresyon deneyimi *üzerinden* dile getirilen ve eleştirilen temel sorun, Mayıs '68 olayı ve sonrasıdır. Bruno ve Michel'in annesi Janine, bu olayın temsil ettiği ve etmeyi sürdürdüğü her şeye dair paradigmatik bir somutlaştırmadır: Genel bir ilerlemecilik, arzunun köklü bir özgürleşmesi ve özerk bir yaşama yönelik inatçı bir arayış, zihin açıcı uyuşturuculardan bahsetmiyorum bile. Romana göre '68, pekâlâ "komünist bir ütopya", kolektif bir proje olarak algılanmış olabilir ancak gerçekte sadece "bireyin yükselişinde bir başka aşamadır."[38] Bruno, esasen bu bireycilik, narsisistik haz arayışı ve fiziksel şiddet arasında yakın bir bağ olduğunu düşünmektedir: "Bir anlamda 1990'ların seri katilleri, '60'ların hippilerinin manevi çocuklarıydı [...] Bu açıdan bakıldığında Charles Manson, hippi hareketinden korkunç bir sapma değildir, onun mantıksal sonucudur."[39]

Ruhsal durumu ve anlatıcının "alaycı, sert, genellikle eril bir hayat görüşü"[40] olarak tanımladığı genel bakış açısı göz önünde bulundurulduğunda Bruno'nun ağzından çıkan her sözün alkol tüketimi, belirli çekincelerle yorumlanması gerektiğine şüphe yok. Bruno'nun nutuklarının çoğunu dinlemek yorucu olsa da aynı şey, romanda yer alan kadın düşmanı yorumlar, feminizmin aşağılanması, İslamofobik ifadeler ve bunların benzerleri için de söylenebilir. Bununla birlikte '68 eleştirisi, Houellebecq'in eserlerinin değişmezi (veya en azından bir parçası) olduğu için ciddiye alınmalıdır. Mayıs '68'e sert bakış, *Temel Parçacıklar*'da 1974 yazından bir sahnede doruğa ulaşır. Bruno'nun psikiyatristine anlattığı bu sahnede genç Bruno, annesinin sayısız sevgililerinden biriyle uyuduğu yatak odasına girer, çarşafı çeker, diz çöker ve doğrudan annesinin vajinasına bakar. Bu sadece çocukça bir fantezi değil, gerçekten de dünya gecesidir, Mayıs '68.

38. Houellebecq, *Atomised*, s. 135-136.
39. A.g.e., s. 252-253.
40. A.g.e., s. 246.

Houellebecq'in diğer tüm romanlarında olduğu gibi *Temel Parçacıklar*'da da devrede olan ve eleştirilen temel ilke ya da ideolojik dayatma, rekabettir (örneğin *Platform*'un ikinci bölümü doğrudan "Rekabet Avantajı" olarak adlandırılmıştır). Bu, "Batı uygarlığının son yıllarına ait" "genel bunalım havasının" arka planı olan '68 analizinin ayrılmaz bir parçasıdır.[41] Burada '68 ve neoliberalizmin tarihi, Houellebecq'in dünyasında ve eserinde bütünleşmektedir.[42]

Michel Foucault'nun, *The Birth of Biopolitics*[43] adıyla yayımlanan dersler dizisinde detaylandırdığı üzere neoliberalizmde "*Homo Economicus* bir girişimci, kendi kendisinin girişimcisidir."[44] Neoliberal beşeri sermaye teorisinde Gary Becker'ın *Human Capital* [Beşeri Sermaye] adlı kitabı 1964 yılında yayımlanmış ve kavram kısa sürede neoliberalizm için standart bir başvuru kaynağı haline gelmiştir ancak kavram bundan önceki birkaç yıl boyunca var olmuş ve gelişmiştir) insan, oldukça basit bir şekilde sermaye olarak ya da birincil (yeniden) yatırım kaynağı, temel sermaye biçimi kendisi olan bir yatırımcı olarak görülmektedir. Burada rekabet, sadece piyasa ekonomisinde ya da sözde rekabet devletinin kurumsal çerçevesi içinde beslenen ve gelişen bir olgu değildir. Aksine rekabet, adeta ontolojik ya da antropolojik bir gerçeklik haline gelmiştir. Margaret Thatcher'ın bir zamanlar söylediği üzere: "Ekonomi yöntemdir; amaç, kalbi ve ruhu değiştirmektir."

41. A.g.e., s. 81.

42. 1968'deki olayların ortaya çıkardığı eleştirel özerklik ve özgürleşme fikirlerinin kapitalizm tarafından hızla benimsendiği ve 60'ların sonu/70'lerin başından itibaren ekonominin neoliberal yeniden yapılandırılması için yol gösterici bir ilkeye dönüştürüldüğü artık geleneksel bir analizdir. Örneğin bkz. Luc Boltanski ve Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, Çev. Gregory Elliott (Londra/New York: Verso, 2007). Houellebecq ve neoliberalizm hakkında daha fazla bilgi için bkz. Carole Sweeney, *Michel Houellebecq and the Literature of Despair* (Londra/New York: Bloomsbury, 2013).

43. Michel Foucault, *Biyopolitikanın Doğuşu*, Çev. Ferhat Taylan, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2019. (ç.n.)

44. Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978-1979*, Çev. Graham Burchell (New York: Picador, 2010), s. 226.

Houellebecq'e göre Mayıs 68'in ardından ortaya çıkan ve gelişen neoliberal ekonominin birincil sonucu, rekabetin her zaman ve her yerde kendini hissettirdiği bir dünyanın yaratılmasıdır. Kitaplarında yazdığına göre neoliberalizm, mücadele alanını genişletmek ya da büyütmekle ilgilidir. Tatil ve boş zaman da kendini gerçekleştirme meselesi haline geldiğinde bunların da bir rekabet unsuru olacağını söylemeye gerek yok. Kitaplarının ortaya koyduğu şey budur: Thatcher'ın anladığı ve önerdiği şekliyle rekabetin uzantılarının yalnızca çalışma alanına değil, yaşamın içine, her bireyin varlığına ve ruhuna kadar uzandığı. Houellebecq'in çalışmayı sürekli ve yoğun bir şekilde tema haline getirmesinin, işin değişmesinden ziyade işçinin ve kişiliğinin değişmesiyle ilgili olması özel bir öneme sahiptir. *Platform*'daki, kapitalizmin daimi bir savaş hali olduğuna dair ifadeyi bu bağlamda okumak gerekir.[45]

BİLİM: SON BÜYÜK MACERAMIZ

Prensipte, dış sınırları ve dışında hiçbir şey olmayan bu daimi savaş durumuna verilecek sadece iki yanıt vardır. Carole Sweeney'nin gözlemlediği şekliyle: Houellebecq'e göre eğer bir dış dünya, bir muhalefet alanı kalmamışsa elimizdeki tek seçenek ya hazcı bir katılım ya da çileci bir geri çekilmedir."[46] Bruno ve Michel, sırasıyla "hazcı katılım" ve "çileci geri çekilme" kavramlarının cisimleşmiş halleridir. Asıl yıkıcı içgörü ise hangisini seçtiğinizin pek de önemli olmamasıdır. 1999 yılbaşı gecesinin de gösterdiği gibi her iki yol da aynı depresyon kapısına çıkar. Geleneksel olarak bir beklenti, umut, yeni bir başlangıç, geleceğe geçiş ayini anlamına gelen bu akşam, anlatıda hiçliğe geçişe dönüşmüştür.

Bilinen adıyla Y2K Problemi, günümüzde oldukça eskimiş ve gülünç görünse de *Temel Parçacıklar*'da önemli bir şey ger-

45. Michel Houellebecq, *Platform*, Çev. Frank Wynne (New York: Random House, 2002), s. 284.
46. Sweeney, *Michel Houellebecq and the Literature of Despair*, s. 12.

çekleşir. Daha doğru bir şekilde ifade etmek gerekirse önemli bir şey gerçekleşmez. Romanda, bu özel sahnede sanki 2000 yılı gerçekten yaşanmamış gibidir. Bunu nereden anlamalıyız? Jean Baudrillard'ın *The Vital Illusion* adlı kitabının bu konuda faydalı olabileceğini düşünüyorum. Kitapta, tam da 2000 yılının gerçekleşmeyeceği fikri ileri sürülmektedir: "[Ç]ünkü bu yüzyılın tarihi çoktan sona ermişti; çünkü biz onu sonsuza dek yeniden yapmaktayız. Bu nedenle metaforik anlamda konuşursak geleceğe asla geçemeyeceğiz."[47] Baudrillard bu olguyu, "zamanla olan modern ilişkimizin tersine çevrilmesi" olarak adlandırmaktadır:

Zaman, artık aşamalı olarak, bir başlangıç noktasından başlayıp ona ekleme yaparak değil, sondan başlayıp ondan çıkarma yaparak hesaplanmaktadır. Roket fırlatmalarında ve saatli bombalarda olan budur. Ve bu son, artık bir tarihin sembolik bitiş noktası değil, bir sıfır noktasının, potansiyel bir tükenişin işaretidir. Zamana entropi perspektifinden (tüm olasılıkların tükenmesi perspektifinden), sonsuza doğru bir geri sayım perspektifinden bakılır.[48] Tarihle olan bu tarihsel ilişki, bu özel zamansal deneyim, *Temel Parçacıklar*'daki yılbaşı gecesi sahnesinde vurgulanır: Tüm olasılıklar önceden tüketildiği için geleceğin ve ileriye bakılacak hiçbir şeyin olmadığı duygusu, tarihin çoktan bittiği ve insanlığın artık var olmadığı duygusu. Sona gelindiğinde (2000 yılında) tuhaf bir *dejavu* hissi ortaya çıkar. Kardeşler, gece ve gündüz gibi farklı olabilirler ama en nihayetinde sorunları aynıdır: Bir son sorunu. Baudrillard'ın belirttiği gibi: "Bizim milenyumculuğumuz, milenyumcu bir sona ulaştığımız için yarını olmayan bir milenyumculuktur."[49]

İşte burada, klonlama ve ölümsüzlük hayalleri devreye girer. Bu, çelişkili görülebilir; aklı başında kim sefil bir hayatı sonsuza kadar uzatmak ister ki? (*The Possibility of an Island*'ın ilk cümlelerinden biri şudur: Aranızda kim sonsuz yaşamı hak

47. Jean Baudrillard, *The Vital Illusion*, Ed. Julia Witver (New York: Columbia University Press, 2000), s. 34.
48. A.g.e., s. 35.
49. A.g.e., s. 34 (vurgu eklenmiştir).

ediyor? Oysa soru bundan ziyade şudur: Aranızda kim ebedi yaşam istiyor?) Fakat asıl mesele, Baudrillard'ın bir kez daha açıklığa kavuşturduğu gibi "klonlamada (bireyleşmemiş bir varoluşa ve farklılaşmamış bir yaşam kaderine dönüşe ait kolektif fantezi, kayıtsız bir ölümsüzlüğe dönüşün cazibesi) yaşayanların yaşamayanlara karşı duyduğu pişmanlık şeklini görüyoruz."[50] Bu fantezi ya da ayartma, Freudyen ölüm dürtüsüne ihanet eder. Bu tam anlamıyla bir ölüm arzusu değil, olası her türlü bireyleşme, cinselleşme ve farklılaşma biçiminin ortadan kaldırıldığı, arzudan bahsetmeye bile gerek olmayan, bir tür ölümsüz ya da zombi benzeri bir durumda yaşamaya devam etme arzusudur. Baudrillard *The Vital Illussion*'da, "Bu farklılığa ait genetik oyuna bir son vermek, yaşayanların bölünmelerini durdurmak için kasıtlı yapılmış bir projenin hikâyesi olabilir" diye yazar ve biraz retorik bir soru yöneltir: "Gerçekten de seksten, farklılıktan, özgürleşmeden, kültürden bıkmadık mı?"[51]

Houellebecq'in buna cevabı güçlü ve kesin bir evettir. Romanlarının ve karakterlerinin mustarip olduğu durum gerçekten de budur. 1968 olayının, onun temsil ettiği ve yol açtığı her şeyin en büyük sorumlu olarak gösterilmesinin nedeni de budur. *Temel Parçacıklar*'daki Michel karakterinin moleküler biyoloji alanında çalışan bir bilim insanı olmasının nedeni de budur. Araştırmaları, ideal üreme için gerekli bilimsel ön koşulları geliştirmeye odaklanmıştır. Michel'in, 1999 yılbaşı gecesinden sonra işinin başına döndüğünde gerçekleştirdiği çığır açıcı bilimsel keşif, her hücrenin sonsuz ve mükemmel bir şekilde kopyalanabileceği yönündedir. Koyunların ve ineklerin genetik olarak klonlanmasını unutun, klonlanması gereken şey insanlığın kendisidir. Michel'in radikal önerisi şudur: "İnsanlık yok olmalı; yerini aseksüel ve ölümsüz yeni bir türe, bireyselliği, bireyleşmeyi ve ilerlemeyi aşmış bir türe bırakmalıdır."[52]

50. A.g.e., s. 14.
51. A.g.e., s. 15.
52. Houellebecq, *Atomised*, s. 371.

Amaç, rekabet ilkesinin altında yatan farklılaşma ve bireyleşmeyi ortadan kaldırmaktır. Amaç, arzusuz, duygusuz, mutluluğun, dolayısıyla mutsuzluğun da olmadığı bir dünyaya ulaşmaktır: Mutlu bir hissizlik ya da Baudrillard'ın ifadesiyle "kayıtsız bir ölümsüzlük". Amaç, varlıkların artık "cinsiyetli, farklılaşmış ve ölümlü" olmadığı bir aşamaya ulaşmaktır.[53] Tarihten bir çıkışı yani insanlıktan, insan olmaktan bir çıkışı gerçekleştirmektir. Bu, bunalmış ve tükenmiş insanlık sorununun rövanşı, tek çözümüdür.

Temel Parçacıklar'ın yarattığı tahayyülde bilim ve teknolojinin, bu fantezinin gerçekleştirilebileceği tek araç olduğu açıktır. Bilim, gerçekten de "son yolculuğumuz, son büyük anlatımızdır. Kâbusları olduğu kadar rüyaları da taşıyan odur; şiir, eylem ve ütopyayı sadece o bir araya getirebilir."[54] Ya da Bruno Latour'un öne sürdüğü gibi: Bilim, başka araçlarla yapılan siyasettir. İlginç bir şekilde bu genetik manipülasyon, benliğin "devrimci" dönüşümü fikri, neoliberal beşeri sermaye olarak benlik fikrinin doğrudan bir devamıdır. Philip Mirowski'nin etkili bir şekilde savunduğu gibi bu durum, 1960'ların uyuşturucu kültüründe ve Mayıs '68'den önceki, onu oluşturan ve takip eden olaylarda gerçekleşen benlik deneyleriyle bağlantılıdır. Foucault, biraz farklı bir perspektiften de olsa bu bağlantıyı açıkça ifade etmiştir: "Beşeri sermaye yatırımı teorisinin varsaydığı benliğin işlenebilirliği, en temel bedensel düzeye kadar uzanacaktır. Bu, önünde sonunda genetik manipülasyona yatırım anlamına gelecektir."[55] Benliğin teknolojik olarak değiştirilmesi, özelleştirilmesi ve optimize edilmesi, neoliberal zihniyetin ayrılmaz bir parçasıdır. Mirowski'nin de belirttiği gibi: "Bu nedenle genetiğin nihai hedefi, bir DNA'nın güncellenerek geliştirilmesi-

53. Baudrillard, *The Vital Illusion*, s. 7.

54. Pascal Bruckner, *Perpetual Euphoria: On the Duty to Be Happy*, Çev. Steven Rendall (Princeton: Princeton University Press, 2010), 219. Trier'in "Melankoli" filminin ele alındığı bölümde mutluluk hakkındaki düşünceleri önem kazanacak olan Bruckner'a *Submission*'da alıntı yapılır.

55. Foucault, *The Birth of Biopolitics*, s. 228.

dir. Kendinizi ribonükleik düzeyde istediğiniz gibi özgürce değiştirebilme yetisi [...] *neoliberal benliğin geleceği son noktadır.*"[56]

Houellebecq, bir anlamda bunu olduğu gibi kabul eder ve hatta bir adım öteye taşır: Onun romanının çerçevesinde amaç benliği geliştirmek değil, benliğin bildiğimiz halini geride bırakmaktır. Burada "direnişin ilk ya da son noktası", Foucault için olduğu gibi "benliğin benlikle ilişkisi" değildir.[57] Yukarıdaki sahnede Bruno, geçici olarak mutsuzluğundan kurtulmuş olsa da farmakolojik bir nöro-iyileştirme yeterince radikal değildir: "Mutsuz değildi; ilaçlar işe yarıyordu, artık herhangi bir arzu hissi duymuyordu." Houellebecq'in eserlerindeki çözüm, eğer çözüm diye bir şey varsa ne etik ne de kimyasaldır; ontolojik ya da teknolojiktir. Manipüle edilmesi gereken, insanın biyolojik ve ontolojik gerçekliğinin ta kendisidir. Houellebecq'e göre insan olmak imkânsız değildir; sadece dayanılmazdır...

Ancak teknolojik bir post-insanlık ya da yapay bir *neohumanlık* gerçek bir çözüm müdür? *Temel Parçacıklar*'ın sonuna doğru belirtildiği gibi "ister psikolojik ister sosyolojik isterse daha geniş anlamda insani olsun her sorunun çözümünün yalnızca teknik bir çözüm olabileceği" ve "DEVRİMİN ZİHİNSEL DEĞİL, GENETİK OLACAĞI" gerçekten söylenebilir mi?"[58] Neoliberalizm ve Mayıs '68'in ikiz yörüngelerinin gerçek sonu bu mudur? Yeni milenyuma girmenin tek yolu bu mudur? Yoksa klonlama ve ölümsüzlük rüyası aslında daha çok depresif bir rüya, depresif bir hayal gücünün belirtisi midir?

56. Mirowski, *Never Let a Serious Crisis Go to Waste*, s. 154 (vurgu eklenmiştir).
57. Foucault: Mirowski, *Never Let a Serious Crisis Go to Waste*, s. 105'te alıntılanmıştır.
58. Houellebecq, *Temel Parçacıklar*, s. 377.

SAHNE 3.
DEPRESYONDA OLMAMA OLASILIĞI?
(THE POSSİBİLİTY OF AN İSLAND)

> Karşımdaki manzara her açıdan neredeyse aynıydı ama güneybatıya doğru, Leganes'in ya da belki Fuenlabrada'nın tepelerinden fayı geçtikten sonra Büyük Gri Boşluk boyunca yol almam gerekeceğini biliyordum. Estremadura ve Portekiz, birbirinden farklı yerler olarak ortadan kaybolmuştu. Birkaç yüzyıl boyunca bu coğrafi bölgeyi hırpalayan nükleer patlamalar, gelgit dalgaları ve kasırgaların ardı arkası kesilmedi. Sonunda bölgenin yüzeyi tamamen düzleşti ve uydu fotoğraflarında çok açık gri renk küllerden oluşmuş gibi görünen, hafif eğimli, geniş bir alana dönüştü. Bu eğimli yer, yaklaşık iki buçuk bin kilometre boyunca devam eder, sonra gökyüzünün neredeyse sürekli olarak hafif bulutlar ve buharlarla kaplandığı, eski Kanarya Adaları'nın bulunduğu, dünyanın az bilinen bir bölgesine açılır.[59]

Bu sahnede "ben" olarak konuşan Daniel25, bir klon, replikant ve sözde neo-insandır. *The Possibility of an Island* romanının ilk üçte ikisinde tanıştığımız ve izlediğimiz Daniel1'in soyundan gelir. Daniel1, Houellebecq'in bir başka tipik kahramanıdır ve günümüz dünyasında tam anlamıyla depresiftir. Bir komedyen olan Daniel, *We Prefer the Palestinian Orgy Sluts* (Filistinli Orgy Fahişelerini Tercih Ediyoruz) ve *Munch of My Gaza Strip* (Benim Büyük Yahudi Yerleşimcim) gibi tartışmalı gösteriler sahnelemiş, bu gösteriler ona büyük bir şöhret ve para kazandırmış ancak şaşırtıcı olmayacak şekilde ona mutluluk getirmemiştir. Bir karısı vardır ama karısı onu terk ettikten sonra kendini Elohimites (Raëlian hareketinden uyarlanmış) adlı bir tarikata katılmanın eşiğinde bulur. Bu, büyük bir şakadır (tarikatın peygamberi ve lideri "taşaklarımı yala" yazılı bir tişört giymektedir) ve yine de Elohimites tarikatı, klonlama teknolojisini geliştirmeyi başararak ölümsüz olma hayalini gerçeğe dönüştürdüğü için dünya hegemonyasına ulaşır. Bir eleştirmenin Daniel1'in hayatının geri kalanını güzel bir şekilde özetleyen ifadesine göre Daniel, "hayat hikâyesini yazıp intihar etmeden

59. Houellebecq, *The Possibility of an Island*, s. 328.

önce DNA'sını dondurucuda bırakır. Asırlar sonra Daniel2, sonra da 3'ten 25'e kadar Daniel olarak yeniden vücut bulur". *Possibility of an Island*, böylece *Temel Parçacıklar*'ın sonunda önerilen depresif ve yorgun insanlık sorununa sunulan teknik çözümü kurgusal olarak hayata geçirir (benim için bu iki kitap bir tür ikilik oluşturur). İlk kitapta sunulan gelecek dünya, ikinci kitapta büyük ölçüde bittiği noktadan başlar. Teknolojik bir post-insanlığın mı yoksa yapay bir neo-insanlığın mı gerçek bir çözüm olup olmadığını kavramanın anahtarı Daniel25'tir.

DANİEL25 VE LOVECRAFTVARİ BİR KLİNİK DEPRESYON TABLOSU

Daniel25, çok uzak bir gelecekte iklim değişikliği, nükleer bombalar, gelgitler, kasırgalar ve diğer felaketler tarafından dönüştürülmüş ve yok edilmiş kıyamet sonrası bir dünyada yaşamaktadır. Bu, artık cinsel ve biyolojik üremeye bağımlı olmayan bir dünyadır; "embriyogenez aşamasını atlamak ve doğrudan yetişkin bireyler üretmek mümkündür."[60] Bu, DNA'nın yanı sıra hafıza ve kişiliğin bazı sözde yaşam öyküleri aracılığıyla bir nesilden diğerine aktarılmasıyla gerçekleşir. Daniel1, Elohimlilerle birlikteyken bunu yapmış ve böylece ebedi yaşama kavuşmuştur. Bu dünyada tüm ihtiyaçlar mutlak minimuma indirilmiştir: Mastürbasyon da dahil olmak üzere kişiler arası ilişkiler internet üzerinden gerçekleşmekte ve gıda, neo-insanları az miktarda su ve birkaç mineralle hayatta kalabilecek hale getiren fotosentetik bir sistem aracılığıyla alınmaktadır. Romanın ifade ettiği şekliyle sonuç, "adeta yeni bir tür hatta açık konuşmak gerekirse yeni bir krallıktır."[61] Deyim yerindeyse arzudan yoksun bir krallık.

Bu yeni krallık, *The Possibility of an Island*'da bir tür ütopya olarak tasarlanmıştır. Var olmanın acısı ve varlıklar arasındaki rekabet, para ve seksin yok edilmesiyle ortadan kalkmıştır. Var

60. A.g.e., s. 170.
61. A.g.e., s. 258.

olan şey "kayıtsızlığın getirdiği özgürlük", "gerçek olanın bariz tarafsızlığı"dır. Plan, oluş, fark ve değişim yoktur. Daniel25'in kendi ifadesiyle: "Masumiyete ulaşmıştım, mutlak ve çatışmasız bir hal içindeydim. Artık ne bir planım ne de bir amacım vardı ve bireyselliğim belli belirsiz bir dizi gün içinde eriyip gitmişti, mutluydum."[62] Kısır ve münzevi bir mutluluk hali. Ancak bu, tümüyle doğru değildir. Daniel25'in de itiraf ettiği gibi: "Mutluluk gelmiş olmalıydı [...] ama mutluluk gelmemişti."[63]

Yeni krallıktaki yaşamdan kaynaklanan giderek artan ve tamamen insani bir memnuniyetsizlik, romana ve Daniel25'in zihnine yerleşir. Bu, kitabın son bölümünde Daniel25'in yeni bir şey deneyimlemek için bir yolculuğa çıktığı noktaya kadar devam eder. Umut ve umutsuzluğu birleştiren bir eylemle izole ve dışlanmış bu rezervuarı terk eder ve eskiden Kanarya Adaları olarak bilinen yere doğru yola çıkar. Daniel25'in burada karşılaştığı ve deneyimlediği, Lovecraft'ın *At the Mountains of Madness* adlı eserinde tüyler ürpertici bir şekilde "700 millik buzul boşluğunu" şeklinde betimlediği atmosferi anımsatan, son derece Lovecraftvari bir dünyadır.[64] Charles Baxter'ın *The New York Review of Books*'taki bir makalesinde ileri sürdüğü gibi Lovecraft'ın, hakkında yazdığı şey, gerçekte klinik depresyona ait olan dehşettir: "Bir anlamda Lovecraft 'dehşet' hakkında değil, klinik depresyonun en kötü türleri hakkında yazar, kişinin ölü olduğu ama gerçek bir huzura kavuşacak kadar ölmediği hissi. Hiçbir şey zevk vermez, hiçbir zevk biçimi hayal edilemez."[65]

Gerçekten de Daniel25'i yolculuğunun sonunda delilik dağları ve depresyona ait buzul boşluk karşılar. *The Possibility of an*

62. A.g.e., s. 312.
63. A.g.e., s. 305.
64. H. P. Lovecraft, *At the Mountains of Madness* (New York: Random House, 2005), s. 15. [*Delilik Dağlarının İçinde*, Çev. Hasan Fehmi Nemli, Alfa Yayınları, 2017.]
65. Charles Baxter, "The Hideous Unknown of H. P. Lovecraft", *The New York Review of Books*, Cilt 61, Sayı 20, 18 Aralık 18 2014.

Island'dan alınan bölümde buzul boşluk, kül ve tozdan oluşan eğimli bir düzlüktür. "İki buçuk bin kilometre boyunca devam ettikten sonra dünyanın az bilinen bir bölgesine açılır."[66] Bu araziyi klinik depresyon coğrafyasından farklı bir şey olarak düşünmek mümkün mü? Bilindiği üzere depresyon yalnızca ekonomik ya da psikiyatrik/psikolojik bir kavram değil, aynı zamanda çevresindeki alanın seviyesinin altına gömülmüş yeryüzü şekline verilen jeolojik bir isimdir. Houellebecq'in söz konusu sahnede tasvir ettiği şey de bu gibi duruyor. Zihinsel ve maddi felaketi birbirinden ayırmak artık mümkün değildir. İç ve dış doğa, adeta birbirinin içinde erimektedir; dış olan, iç olanın bir ifadesinden ziyade onun bir uzantısı haline gelir. Bu, bir metafor değildir. Arazi, daha ziyade patolojik bir depresyon durumunu tanımlamak için kullanılan metaforları gerçeğe dönüştürme işlevi görür. Depresyon, genellikle süzülme ya da çökme hissi, ayağınızın yerden kesilmesi ve yerin ayağınızın altından kayıp gitmesi ya da alternatif şekilde her şeyin donuk ve kuru olduğu hissi ile tanımlanır. Burada bu his somutlaştırılmış, gerçek hale getirilmiştir. Bir kez daha esas dehşet, ölememektir; "ölü olduğunu ama gerçek huzura kavuşacak kadar ölmediğini" deneyimlemektir.

"GELECEK BOŞTU"

Temel Parçacıklar ve *The Possibility of an Island* romanlarındaki teknoloji ve bilim modelleri, bizi statükonun olumlanmasına ve depresif durumun sonsuzlaştırılmasına götürür. Bu, romanlardaki şimdiki zaman ve gelecek arasındaki paradoksal iki yönlü ilişki aracılığıyla açık hale getirilir.

İlk olarak gelecek, zaten mevcuttur ve buradadır. *Temel Parçacıklar*'da sınırsız ve belirsiz bir durağanlık, ileride bizi bekleyen bir şey olarak karşımıza çıkmaz. Şu anda gerçekleşen hatta çoktan gerçekleşmiş bir şeydir. İnsanlığın yok oluşu bir gerçekliktir. Rüya ya da kâbus, en azından Michel için çoktan

66. Houellebecq, *The Possibility of an Island*, s. 328.

açığa çıkmıştır. Michel'in hayatı, *The Possibility of an Island*'da gelecekle birlikte gelmesi beklenen "gerçeğin bariz tarafsızlığı"nın paradigmatik bir örneği olarak algılanabilir.[67] Michel için seks ve para önemli değildir; ortak insani duygular onun için geçerli değildir. Zaten bir robot ya da klon olarak yaşamaktadır. *Temel Parçacıklar*'ın ilk sahnesi bunu göstermektedir: İnsani iletişim ve etkileşim imkânsızdır. Michel, romanın başındaki iş yerindeki veda töreninden sonra kendini otoparkta bir kadın meslektaşıyla beklerken bulur: Kibarca ve uygun bir şekilde birbirlerinden ayrılmaya çalışırlar ancak bu karşılıklı etkileşim, dayanılmaz derecede gariptir. Bir anlamda bu küçük sahne, bildiğimiz haliyle insan uygarlığının sonunu çağrıştırır. Michel, eve dönerken kendini bir bilimkurgu filmindeymiş gibi hisseder; "diğer tüm canlılar yok olduktan sonra yeryüzünde kalan son insan" gibidir. "Post-apokaliptik çorak bir arazi."[68] O halde gelecek, halihazırda mevcuttur ya da insanın bugünü, şimdiden insanlık dışıdır.

İkinci olarak *The Possibility of an Island*'da sunulan ve *Temel Parçacıklar*'ın bıraktığı yerden devam eden gelecek dünya, yalnızca bugünün bir uzantısı ve devamıdır. *Olabilecek* olan, *olana* indirgenmiştir. Batı dünyasının sorunlarının tekno-bilimsel olarak çözülmesi ve depresyonun terapötik olarak aşılması hiçbir şeyi çözmez. Geçmiş ile şimdi arasında niteliksel bir fark yoktur. Post-insan ya da neo-insan hâlâ fazlasıyla insandır. Daniel25, umut etmekten ya da umutsuzluğa kapılmaktan kendini alamaz ki bu da sonuçta aynı şeydir. Etkileşim kurduğu, isyankâr yolculuğunu kışkırtan tek şey Marie23'tür. O da hâlâ fazlasıyla insan olarak tanımlanır. Bu anlamda gelecek de aynı şimdiki zaman gibidir. İnsanlık dışı gelecek her zaman fazlasıyla insandır.

Başka bir deyişle Houellebecq'in evreninde bugün ile gelecek arasında bir kopuş ya da süreksizlik yoktur. *The Possibility of an Island*'ın sonunda ortaya çıkan ve onu açıklayan şey de budur:

67. A.g.e., s. 312.
68. Houellebecq, *Atomised*, s. 13.

> Yaşayacak belki altmış yılım kalmıştı, birbirinin aynısı olacak yirmi binden fazla gün [...] Mutluluk olası değildi. Dünya bana ihanet etmişti. Bedenim sadece kısa bir süreliğine bana aitti. Belirlediğim hedefe asla ulaşamayacaktım. Gelecek boştu, bir dağdı. Rüyalarım duygusal varoluşlarla doluydu. Ben vardım, ben yoktum. Hayat gerçekti.[69]

Daniel25, görünürde ölmeden birkaç dakika önce sonsuz bir ufukla yüz yüze gelir. Bu, her açıdan düz bir dünya, daha doğrusu hafif eğimli bir yüzey, küçük ama sabit bir eğim ve hiçliğe doğru ufak ama kaçınılmaz bir düşüş. Ama aynı zamanda bu bir dağdır. Topografya yine çarpıcıdır; bir inişi ve bir çıkışı sergilemektedir. Aynı şekilde romanın dil bilgisel zamanına dikkat edersek romanın bu son bölümünde (son sözde) geçmiş zamanın kullanıldığını fark ederiz. Oysa zaman, o noktaya kadar geçmiş ve şimdiki zaman arasında gidip gelmiştir. Gelecek, şimdide boş değildir: Anlatının yerinden oynatılmış ve ilerletilmiş son noktasından itibaren gelecek geçmişte boştur ("Le future était vide"). Bu perspektiften bakıldığında gelecek, geçmişte kalmış bir şeydir. *İtaat*'de merkezi bir rol oynayan yazar Joris-Karl Huysmans'ın sözleriyle ifade etmek gerekirse: Geleceğin zamanı dolmuştur.

Bu, depresif kişinin dünyaya bakış açısının bir sonucudur. Geleceğin geçmiş bir şey olarak algılanmasıyla geleceğe belirli bir determinizm yüklenmiş olur. Burada söz konusu olan, geleceğe bakılarak onun başka türlü olamayacağının, halihazırda olduğundan farklı olamayacağının tespit edilmesi değildir. Aksine tespit edilen şey, onun geçmişte başka türlü olmuş olamayacağıdır. Hayal gücü, tam bir çöküşe sürüklenir (bu, kapitalizmin hava kadar doğal ve bariz olduğunu düşünen Esther'i akla getirir): "Her şeyin farklı olabileceği fikri aklımın ucundan bile geçmiyordu. Bu, gözlerimin önünde duran bir dağ silsilesinin yok olup yerini bir ovaya bırakması kadar olanaksızdı. Kuşkusuz bizi insan seleflerimizden en belirgin şekilde ayıran, deter-

69. Houellebecq, *The Possibility of an Island*, s. 337.

minizmin bilincinde olmamızdı."[70] Bununla birlikte finalde başka bir acımasızlık daha vardı: Tamamlanmış bir eyleme işaret eden birleşik geçmiş zamanın (*passé composé*) aksine Fransızca şimdiki zamanın hikâyesi (*imparfait*), sözlüksel tanımıyla devam eden bir oluş halini ya da tekrarlanan veya tamamlanmamış bir eylemi gösteren açıklayıcı bir geçmiş zamandır. Bu özel dil bilgisi kipi, *The Possibility of an Island*'da geleceğin boşluğunun ya da geçmişliğinin nasıl olup da bitmiş bir şey olmadığının altını çiziyor gibi algılanabilir. Gelecek tam da geçmiş oluşuyla geçmiş değildir.[71] Bu etki, daha ziyade hayaletimsi bir varoluşun etkisidir. Kayıp gelecek oradadır: O bir dağdır, gerçektir ya da daha doğrusu geçmişte gerçek olmuştur. Nihai sözlerle kastedilen de budur: *La vie était réelle*. Hayat gerçekti.

70. A.g.e., s. 325-326 (vurgu eklenmiştir).
71. Elbette bu formülasyonun arkasında William Faulkner kendini göstermektedir ("Geçmiş asla ölmez. Geçmiş bile değildir").

SAHNE 4.
TÜNELİN İÇİNE, TÜNELİN DIŞINA (İTAAT)

...ayrılmadan bir gün önce, Meryem Ana Şapeli'ne her zamanki ziyaretimi yaparken, Péguy'un bir okumasına denk geldim [...] Tuhaf bir ruh hali içindeydim. Sanki Bakire, kaidesinden yükseliyor ve havada büyüyor gibiydi. Bebek İsa, kendini ondan ayırmaya hazır görünüyordu. Bana, sanki sadece sağ elini kaldırsa putperestler ve puta tapanlar yok edilecek ve dünyanın anahtarları "onun efendisi, sahibi ve efendisi olarak" ona geri verilecekmiş gibi geliyordu [...] Ya da belki de sadece karnım açtı. Bir gün önce yemek yemeyi unutmuştum. Muhtemelen yapmam gereken, mistik bir hipoglisemi kriziyle kilise sıralarının arasına düşmek yerine otelime dönüp birkaç ördek bacağı yemekti. Tekrar Huysmans'ı, onun din değiştirirken çektiği acıları, şüpheleri ve bir dinin parçası olmak için duyduğu umutsuz arzuyu düşündüm.[72]

Yıl 2022, Fransa'da dönüm noktası niteliğinde bir seçim gerçekleşiyor; Müslüman Kardeşler iktidara geliyor, sosyalistler ve Ulusal Cephe dışında neredeyse herkes tarafından destekleniyor ve adayları Ben Abbes, Fransa Cumhuriyeti'nin yeni cumhurbaşkanı seçiliyor. Ancak Michel Houellebecq'in 2015 tarihli romanı *İtaat*'in kahramanı, yozlaşmış Katolik yazar Jaris-Karl Huysmans konusunda uzman 44 yaşındaki depresif François, Paris'i bir süreliğine terk etme kararı alır. Başkent kargaşa içindedir ve tek gerçek aşkı olan Myriam adındaki Yahudi kadın, ortamın kızışması nedeniyle İsrail'e gitmiştir. François, hac kenti Rocamadour'a gider ve her gün Siyah Meryem'in oyma ahşap ikonasının bulunduğu Notre Dame kilisesini ziyaret etmeyi alışkanlık haline getirir. Günlük ziyaretlerinden biri sırasında François, burada Fransız Katolik şair Péguy'un bir şiir okumasına denk gelir. Meryem Ana'nın önünde oturarak izlediği şiir okuması ve performanslar esnasında Siyah Meryem Ana'nın "kaidesinden yükseldiğine ve havada büyüdüğüne" ilişkin manevi bir deneyim yaşar. Bunun, neredeyse Huysmans'ınkine eş-

72. Michel Houellebecq, *Submission*, Çev. Lorin Stein (Londra: William Heinemann, 2015), s. 137-139. Bilindiği üzere Soumission, Paris'teki *Charlie Hebdo* saldırısıyla aynı gün, 7 Ocak 2015'te Fransızca olarak yayımlanmıştır.

değer bir dini deneyim olduğu düşünülebilir. Ancak Houellebecq her zaman yaptığı gibi araya girer: Belki de François sadece açtır ve oteline dönüp "birkaç ördek bacağı yemelidir". Maneviyat ve düşük kan şekeri seviyesi çok fazla bir şeydir. Yine de bu sahne önemini korur. Hatta Houellebecq bu sahneyi, biraz şüpheli de olsa süregelen bir Houellebecq temasını ön plana çıkardığı için kilit sahne olarak nitelendirmiştir: Din, maneviyat, inanç ve iman meselesi. Norveçli yazar Karl Ove Knausgård'ın *The New York Times*'taki eleştirisinde vurguladığı şekliyle romandaki temel soru şudur: "İnançsız bir insan olmak ne demektir?"[73] Ancak Houellebecq'te bu soru, depresif bir bakış açısı, konum ve problemden ayrılamaz. Başlangıçta inancı olmayan bir insanda bile depresyonun yarattığı belirsiz, sancılı durum içinde ani bir din ya da maneviyat ihtiyacının ortaya çıkması buna bir örnektir. Birinci soru budur: Depresyon manevi bir kriz, geleceğe yönelik bir inanç krizi olarak nasıl anlaşılabilir? İkinci soru, bu krizin kişisel ve politik düzeyde nasıl aynı anda ortaya çıktığı ve bu iki düzeyin birbiriyle nasıl bir ilişkisi olduğudur. Üçüncü ve son soru ise din ya da maneviyatın Houellebecq'in dünyasında gerçekten bir çare oluşturup oluşturmadığıdır. *Temel Parçacıklar* ve *The Possibility of an Island* romanlarında teknoloji ve bilimin hiçbir şeyi çözmediğini gösterdikten sonra bunun karşısında din ve maneviyatın François'nın Huysmans üzerine yazdığı tezin alt başlığındaki gibi çıkış yolunu gösterip gösteremeyeceğini soruyorum.

HUYSMANS VE HOUELLEBECQ

Peki ama François, neden Huysmans gibi dindar bir yazara ilgi duymaktadır? *İtaat*'in bir bölümünde François şöyle der: "Manevi duygulardan neredeyse tamamen yoksundum."[74] Ro-

73. Karl Ove Knausgård, "Michel Houellebecq's 'Submission'", *The New York Times*, 2 Kasım 2015, http:// www.nytimes.com/2015/11/08/books/review/michel-houellebecqs-submission.html.
74. Houellebecq, *Submission*, s. 77.

manın başka bir yerinde François'nın, Huysmans'ın kahramanı Durtal'ın dini ve ruhani maceralarını okuyan bir ateistin nasıl kolayca sıkılabileceğini anlattığı bölümde de bu tema işlenir. Ancak François, (akademik) hayatını Huysmans üzerine çalışmaya adamıştır. Sadece *İtaat*'te değil, Houellebecq'in diğer eserlerinde de bu tür maceralara karşı saygı veya en azından derin bir ilgi vardır. Mesela *The Possibility of an Island*'da komedyen Daniel1, neden hiç skeçlerinden birine Elohimites gibi mezhepleri sokmadığını şu sözlerle açıklar: "[İ]nsanlar hakkında şaka yapmak kolaydır [...] ama bu insanlar, derin bir inanç ve hayatta kalma içgüdüsünün ötesine geçen bir şeyle harekete geçtikleri izlenimini verdiklerinde mekanizma bozulur ve gülme, ilkesel olarak durur."[75]

Bu yüzden olsa gerek Houellebecq, *İtaat*'te François'nın Huysmans hakkında okuyup yazmasına ve ayrıca onun izinden gitmesine izin verir. François, sadece Rocamadour'daki Meryem Ana Şapeli'ni ziyaret etmekle kalmaz, daha sonra Huysmans'ın da bir yüzyıl kadar önce gittiği Ligugé Manastırı'nda vakit geçirir. Ancak bu da François adına pek faydalı olmaz. Hem François hem de Huysmans'ın tüm alter egoları kendi dünyalarının onlara sunduklarından tamamıyla tiksinirler. Huysmans'ın sözde çöküş İncili *Against Nature*'ın (À rebours, 1888) sonuna doğru, "libidosu yüksek bir geçmişe" sahip ana karakter ve soylu Jean Floressas des Esseintes, "tezgâh halifeliğinden, Rue du Sentier'nin egemenliğinden [...] Bankanın dinsiz tapınağına!" karşı duyduğu dehşeti dile getirdikten sonra şu şekilde haykırır: "Parçalanıp kül olasın, toplum; yaşlı dünya, yok olasın!"[76] Belirgin bir şekilde des Esseintes, kahramandan ziyade bir anti-kahramandır. Kendi estetizmi içinde yok olmanın eşiğindeyken, Katolik imanda bir manevi rahatlık bulmak amacıyla dünyadan elini eteğini çekmeye çalışır ancak bu çok da kolay değildir. *Against Nature*'ın anlatıcısı, "sığınabileceği bir liman,

75. Houellebecq, *The Possibility of an Island*, s. 165.
76. Joris-Karl Huysmans, *Against Nature*, Çev. Margaret Mauldon (Oxford: Oxford University Press, 1998), s. 179-180.

bir kıyı kalmadığı açıktı" der.[77] Tıpkı Huysmans gibi des Esseintes de inanmak isteyen bir şüphecidir; her türlü inanca karşı güçlü bir güvensizlik duymaktadır. Tam bir çaresizlik ve sefalet içindeki des Esseintes, romanın son sayfasında "yardım ve teselli bulmak için Schopenhauer'in avutucu sözlerine başvurur; Pascal'ın acı verici özdeyişini kendi kendine tekrarlar" ve işte o zaman hiçbir işe yaramadığını fark eder. "Sonunda kötümserliğe ait görüşlerin onu teselli etmekten aciz olduğunu, yalnızca gelecekteki bir yaşama duyulan imkânsız inancın ona huzur verebileceğini fark etti."[78] *Against Nature*, böylece umutsuz bir yakarışla sona erer: "Tanrım, şüphe duyan Hıristiyan'a, inanmayı arzulayan inançsıza, gece, artık kadim umudun teselli edici ışığıyla aydınlanmayan bir gökyüzünün altında tek başına yelken açan yaşam kölesine merhamet et!"[79] Bu yakarış, Huysmans'ın sonraki eserlerinin (*Lá-bas* (1891), *En route* (1895), *La Cathédrale* (1898) ve *L'Oblat* (1903)) çıkış noktası olmuştur ve hepsi de Durtal karakterini, onun ruhani yolculuğunu ve Katolikliğe geçişini konu alır. Artık bu, "eski umudun teselli edici ışığıyla" aydınlatılmayan tünelden çıkmanın yoludur.

Des Esseintes, genel olarak hasta bir ruh olarak tanımlanır. Hastalığı, döneme uygun şekilde sinirsel bir bitkinlik olarak görülen bir adamdır: Başka bir deyişle tipik bir yüzyıl sonu *nevrasteni* (sinir zayıflığı) vakası. Huysman, Alexandre Axenfelt ve Eugéne Bouchut gibi bilim insanlarının ortaya koyduğu dönemin yeni psikiyatrik kavram ve teşhisleriyle derinden ilgilenmiştir ve bu hastalıkların çaresinin dini ya da ruhani bir yapıda, özellikle de Katolik inancında yattığına ikna olmuştur. Bu bağlamda esas vurgu, Huysmans'ın eserinde umutsuzluk ve inanç, patoloji ve din ya da maneviyat arasında yakın bir ilişkinin söz konusu olmasıdır.[80] Bu durum Houellebecq için de geçerlidir.

77. Huysmans, *Against Nature*, s. 178.
78. A.g.e., s. 180.
79. A.g.e., s. 181.
80. Huysmans, *Against Nature*'a, romanın yayımlanmasından 20 yıl sonra yazdığı ancak benim baskıma dahil edilmiş olan bir önsözde şöyle yazar: "Gerçekten

Ancak Huysmans'ın *Against Nature* romanı *nevrasteni* patolojisini öne çıkarırken; Houellebecq, depresyon patolojisini sergilemektedir.

AVRUPA'NIN İNTİHARI

Stanley W. Jackson'ın *Melancholia and Depression: From Hippocratic Times to Modern Times*'da gösterdiği üzere dini melankoli, 1900'lerde klinik bir kategori olarak geçerliliğini yitirmiş olsa da depresyon ve din arasındaki ilişkiyi inceleyen uzun ve büyük bir gelenek vardır. Robert Burton, büyük eseri *The Anatomy of Melancholy*'nin (1621) son bölümünü bu konuya ayırmıştır. Esas olarak coşkulu, batıl inançlı, hezeyanlı dindarlık örnekleriyle ilgilenmesine rağmen dini melankoli olarak adlandırdığı bozukluk üzerine epeyce düşünmüştür: "Tanrı sevgisinin diğer aşırılığı ya da kusuru", tamamen "canavarca" ya da "zehirli" bir melankolidir.[81] Burton'a göre dini umutsuzluk en korkunç hastalıktır; "en yüksek düzeyinde melankoliden daha ötededir."[82]

Daha da ilginç ve ilgili olan, Huysmans'ın aşağı yukarı çağdaşları olan William James ve Karl Jaspers'in, sekülerizmin (ya da Fransa'da laikliğin) yükselişi ve bu yeni ortaya çıkan tarihsel oluşum içinde depresyon ve manevi umutsuzluk arasındaki ilişkiyle ilgilenmiş olmalarıdır. *General Psychopathology* adlı eserinde Jaspers'e göre, depresyon deneyiminde manevi umutsuzluk ve

---

de sinirsel bozuklukların ve nevrozların ruhta Şeytan'ın nüfuz edebileceği çatlaklar yarattığı görülüyor. Bu, açıklanamayan bir muamma: Histeri kelimesi hiçbir şeyi açıklamıyor. Fiziksel bir durumu tanımlamak, duyuların kontrol edilemeyen kargaşasını ifade etmek için yeterli olabilir ama bununla ilişkili ruhsal etkileri, özellikle de neredeyse istisnasız bir şekilde yerleşen ikiyüzlülük ve yalancılık eylemlerini açıklamıyor." Patoloji ve ruhsallık arasındaki bu ilişki söz konusu olduğunda "tıp saçmalıyor ve teoloji sessiz kalıyor" (Huysmans, *Against Nature*, s. 189).

81. Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (New York: New York Review Books, 2001), s. 379. [*Melankoli'nin Anatomisi*, Çev. Gözde Karalök Özdurmaz, Zeplin Kitap, 2020.]

82. A.g.e., s. 405.

inanç kaybı yatmaktadır. James'in *Varieties of Religious Experience** (1902) adlı eserinde "The Sick Souls" [Hasta Ruhlar] adlı bir bölüm vardır. Bu bölümde James, dini melankolinin Fransız bir örneğini anlatır, tercüme eder ve alıntılar. Bu, 1872'de James'in bir Fransız muhabirine ait olduğunu söyleyerek gizlediği otobiyografik bir deneyimdir.[83] Anlatı şöyle başlar:

> Bu felsefi karamsarlık ve genel moral çöküntüsü içerisindeyken bir akşam alacakaranlıkta, bir eşyayı almak için soyunma odasına gittim; birdenbire, hiçbir uyarıda bulunmadan, sanki karanlığın içinden çıkıp gelmiş gibi kendi varlığıma dair korkunç bir korku çöktü üzerime.[84]

Anlatı şu sözlerle biter: "Bu melankoli deneyimimin her zaman dini bir yönü olduğunu düşünmüşümdür."[85] James'in hasta ruhtan bahsetmesinin nedeni budur. Tüm sorunu, her zamanki empatik ve zarif üslubuyla özetler: "İşte bu, dini sorunun gerçek özü: Yardım edin! Yardım edin!"[86]

Ne James ne de Jaspers, depresyona ait ruhsal krizle tamamen bireysel bir olgu olarak ilgilenmemiştir. Her ikisi de kendi analizlerini, o dönemdeki topluma yönelik eleştirel bir teşhis olarak geliştirmiştir. Bu nedenle anatomisini çıkarttıkları patolojik sorun, *Zeitgeist*'ın, Jaspers'in deyimiyle "inanç fakiri" bir çağın semptomu olarak anlaşılmalıdır. Tıpkı *Against Nature*'da des Esseintes'in nevrastenisinin kendi zamanının toplumunun nöro-patolojik bir semptomu olması gibi[87] François'nın dep-

---

* William James, *Dini Deneyimin Çeşitleri*, Çev. İsmail Hakkı Yılmaz, Pinhan Yayınları, 2021. (ç.n.)

83. William James, *Writings 1902-1910* (New York: Library of America, 1988), s. 1329.

84. William James, *Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature* (New York: Dover Publications, 2002), s. 160.

85. A.g.e., s. 161.

86. A.g.e., s. 162.

87. Cf. Andrea Goulet, "Neurosyphilitics and Madmen: The French *Fin-de-siècle* Fictions of Huysmans, Lermina, and Maupassant", Ed. Stanley Finger, François Boller ve Anne Stiles, *Literature, Neurology, and Neuroscience: Neurological and Psychiatric Disorders*, (Amsterdam: Elsevier, 2013), s. 73-91.

resyonunun bir parçası olan kişisel ruhsal kriz, *İtaat*'te daha genel ve tarihsel bir ruhsal krizi ele almak için kullanılır. Rediger karakteri bir noktada François'ya, "Hıristiyanlık olmadan Avrupa ulusları ruhsuz bedenlere yani zombilere dönüşmüştü" diye açıkladıktan sonra şunu söyler: "Avrupa çoktan intihar etmişti."[88] Kitapta tekrar tekrar dile getirilen bir fikir de ateizmin sonunun geldiğidir. Houellebecq, *The Possibility of an Island*'da Elohimites gibi ruhani hareketlerle alay etmesiyle tanınsa da (Bernard-Henri Lévy ile yazdığı *Public Enemies*'te "ekolojik köktencilik", "solcu alter-küreselleşme" ve "yarım akıllı New Age tarikatları"ndan aşağılayıcı bir şekilde bahsetmektedir.[89]) Houellebecq'e göre bu hareketler, sadece Batı dünyasının temel bir sorunla karşı karşıya olduğu gerçeğini doğrulamaktadır: Din sorunu. Houellebecq, *İtaat*'in yayımlanmasıyla bağlantılı olarak Sylvian Bourmeau ile yaptığı ve The Paris Review'da yayımlanan bir söyleşide şöyle demiştir: "Bence Tanrı'ya gerçek bir ihtiyaç var. Dinin geri dönüşü bir söylem değil, bir gerçeklik ve şu anda yükselişte olan bir gerçeklik." *İtaat*'te Müslüman Kardeşler'in cumhurbaşkanı adayı Ben Abbes'in, siyasi elitler arasındaki herkesten daha iyi anladığı şey de budur: "Ben Abbes, antikapitalist sola mesafeli duruyordu. Büyüme yanlısı sağın 'fikirler savaşını' kazandığını, günümüz gençlerinin girişimci olduğunu ve kimsenin serbest piyasaya bir alternatif görmediğini anlamıştı."[90] Dolayısıyla Ben Abbes, çağdaş inanç krizini ölçüp biçen, insanlara inanacakları hatta kendilerini teslim edecekleri bir şey sunan tek kişidir. Bu anlamda İslam ya da sözde ve yaklaşmakta olan Fransa'nın İslamlaşması, Knausgård'ın incelemesinde belirttiği şekliyle "sadece bir neticedir". Ne var ki Knausgård'ın genel olarak zekice yazılmış bu eleştirisindeki sorun sadece depresyon ve din arasındaki ilişkiye dikkat çekmemesi değil, aynı zamanda romanın oldukça ge-

88. Houellebecq, *Submission*, s. 213.
89. Bernard-Henri Lévy ve Michel Houellebecq, *Public Enemies*, Çev. Miriam Frendo ve Frank Wynne (New York: Random House, 2011), s. 165.
90. Houellebecq, *Submission*, s. 125.

leneksel ve muhafazakâr bir analizine veya romanın çağdaş durumla ilgili muhafazakâr teşhisi olarak algılayabileceğimiz bir çözümlemeye girişmesidir: "Romanın konusu bu; bütün kültürün muazzam anlam kaybı, inanç yoksunluğu ya da büyük ölçüde tükenmişliği, topluluk bağlarının çözüldüğü bir kültür."[91] Bu şekilde Knausgård, *İtaat*'te işlenen manevi meseleyi bir kültür meselesine, varoluşsal ya da kültürel bir değer kaybına indirger. Başka bir deyişle Knausgård'ın gözden kaçırdığı şey, politik ekonominin yani kapitalist *libidinal* ekonominin rolü ve bunun, varlığımızın en derinine, inançlarımıza, duygulanımlarımıza, arzularımıza, beynimize, ruhumuza nasıl bağlı olduğu ve bunları nasıl kökten değiştirdiğidir.[92] François'nın kişisel krizi, Batı dünyasındaki daha geniş politik ve ruhsal bir krizin belirtisidir. Onun depresyonu, romanın gözünde hem tamamen sekülerleşmiş hem de tarihin sonuna gelmiş gibi duran bir toplumun mevcut neoliberal düzeni içinde elverişli koşullar yakalayan bir patolojidir: Halihazırda olandan başka bir şeye inanmak ya da onu hayal etmek imkânsızdır. Bu tür bir manevi sefalet içinde enerji harcayabileceğiniz geriye kalan tek şey, zaten mevcut olan, önceden kurulmuş rekabet alanıdır.[93]

RUHSUZ BEDENLER İÇİN BİR SIĞINAK?

Huysmans'ın des Esseintes'i ile Houellebecq'in François'sı arasında belirgin ama yine de önemli bir fark daha vardır: des Esseintes bir aristokrat, François ise akademisyen olsa da daha sıradan bir adamdır. Ancak des Esseintes ve özellikle Durtal *ile*

91. Knausgård, "Michel Houellebecq's 'Submission".

92. Bu bağlamda eşanlamlı olarak kabul ettiğim ruh ya da tin kavramına gelince, Bernard Stiegler'in ekonomi politiğe ait bireysel, kolektif ve teknolojik bir şey olarak ruh kavramına (bkz. *Uncontrollable Societies of Disaffected Individuals Disbelief and Discredit, Cilt 2* ve *The Lost Spirit of Capitalism. Disbelief and Discredit, Cilt 3*) ve Franco "Bifo" Berardi'nin ruh kavramına (Bkz. *The Soul at Work*) başvuruyorum. [Franco Bifo Berardi, *Ruh İşbaşında*, Çev. Fırat Genç, Metis Yayınları, 2012.]

93. Houellebecq'in tekrar tekrar vurguladığı ve *İtaat*'in başında da ortaya koyduğu bir tema (bkz. s. 5-6).

François arasındaki en önemli fark, François'nın inanmanın mümkün hale geldiği noktaya hiçbir zaman ulaşamamasıdır. Houellebecq ve Lévy'nin yukarıda bahsi geçen, oldukça dayanılmaz kitabında konu, sonunda bir zamanlar korkunç bir depresyon dönemi geçirdiği söylenen Victor Hugo'ya gelir. Houellebecq burada şu soruyu sorar: "[Ya] onu depresyondan çıkaran şey maneviyatçılıksa?"[94] Aynı soru din ve maneviyat yoluyla depresif durumdan kurtulmaya, tabiri caizse tünelden çıkmaya yönelik çarpık bir girişimden fazla bir sonuç getirmese bile *İtaat*'e de rehberlik ediyor gibi duruyor. Maneviyat ve dinin gerekliliğinin farkına varılması kesinlikle gerçekleşmiştir ancak bu gereklilik, en azından bireysel düzeyde, içinde bir olasılık barındırmaz. Meryem Ana Şapeli'ndeki sahnenin de gösterdiği gibi François için bu mümkün değildir. Kolektif ve toplumsal düzeyde dini çözüm, en iyi ihtimalle çok eşliliğin ve dini eğitim sisteminin olduğu bir İslam devletine çıkar. Bu, saf ve mutlak bir distopya değildir. Yukarıda bahsi geçen röportajda Houellebecq, "Fransa'nın intihar etmediğini, dahası insanların din değiştirmesinin bir tehdit değil, bir umut işareti" olduğunu, "bunun yeni bir toplum türünü arzuladıkları anlamına geldiğini" bile "itiraf" etmiştir.

Bu meselenin çözülemez oluşu bir klişe değil, romanın son bölümüne giderek daha hâkim olan zamansal perspektif ve dil bilgisel zaman kipinin somut bir sonucudur. Burada zaman kipi geçmiş zamandan gelecek şart kipine (*le conditionelle*) dönüşerek bir durumun gerçekleşmesinin belirsiz ya da şarta bağlı olduğunu belirtir. "Birkaç hafta daha geçecekti" diye başlayan son bölüm, Edith Piaf'ın ünlü "Je ne regrette rien" dizesinin hafifçe değiştirilmiş bir versiyonuyla sona eren romanın geriye kalan birkaç sayfası boyunca bu kipte devam eder: "Birkaç yıl önce babama verildiği gibi bana da bir şans daha verilecekti. Bu, geçmişle çok az bağlantısı olan ikinci bir hayat şansı sağlayacaktı.

94. Lévy ve Houellebecq, *Public Enemies*, s. 253.

Yas tutacak hiçbir şeyim olmayacaktı."[95] Houellebecq'in eserlerinde ilk kez anlatı zamanı ve anlatı noktası eylemin sonunu aşmıyor ya da düzeltmiyor. Bu da diğer kitaplarından farklı olarak nihai bir belirsizlik yaratıyor. Gerçekte ne olacağını ve bunun nasıl görülüp değerlendirileceğini söylemek mümkün değil. Ancak açık olan, ister Meryem Ana Şapeli'nde ister başka bir yerde olsun François'nın kendisinden beklenen absürt inanç sıçramasını gerçekleştiremeyeceğidir. Bunun yerine, bilinmeyen bir geleceğe doğru ilerlemektedir. Kan şekeri seviyesi ile ruhani bir deneyim arasında belirgin bir fark olmamasına rağmen bu belki de depresif sorunsalın, depresif kişinin inanç krizinin, hicivli bir reddi yerine sorunun sağlamlaştırılması olarak okunmalıdır. Sahnenin sorunun önemsizliğini vurgulamaktan ziyade önemini ve ısrarını vurguladığı düşünülebilir. Zira ruhani bir teslimiyet eylemine sığınan ruhsuz bedenlerden daha cesaret kırıcı tek bir şey vardır: Hiçbir yere sığınamayan (ya da sığınmak istemeyen?), hiçbir yerde sığınak bulamayan depresif insanlar.

Bir eleştirmen *Against Nature* hakkında şunu yazmıştır: "Böyle bir kitaptan sonra yazara kalan tek şey, tabancanın namlusu ile çarmıhın dibi arasında bir seçim yapmaktır. Seçim yapılmıştır." *İtaat*'te bu seçim henüz yapılmamıştır: François hâlâ orada, tabancanın namlusu ile çarmıhın ayakları arasında durmaktadır.

YAŞLILIK VE DEPRESYON SANATI (THRESHOLD)

Houellebecq'in eserlerinde depresyon, kendi içinde bir zaman, daha doğrusu bir çağ olarak belirmektedir. Tüm kitaplarında mevcut olan ve sunulan sorun yaşlılık sorunudur. Houellebecq'in dünyası, yaşlı ve yorgun bir dünyadır; buna bağlı olarak başkahramanın henüz 30 yaşında olduğu kitaplarda bile tüm karakterler her zaman çok yaşlıdır. Örneğin *The Possibility of an Island*, "yaşlılığın neden olduğu zihinsel acının dayanılmaz

95. Houellebecq, *Submission*, s. 250.

doğasıyla" ilgili bir romandır.[96] Daha önce de belirttiğim gibi Daniel1, ilk ve tek karısından boşanması ile Elohimites tarikatına girmesi arasındaki dönemde çok genç ve çekici Esther ile kısa bir ilişki yaşar ve bu ilişki uzun sürmez. Özellikle sarsıcı bir sahnede Esther, tüm genç arkadaşlarını davet ettiği bol kokain içilen bir parti vermektedir ve depresyondaki Daniel, kendini çaresizce yaşlı hisseder. Esther, adeta kendisini reddeder ve partinin sonunda şafak sökmek üzereyken Daniel, kendini dışarıda bir yüzme havuzunun yanında mastürbasyon yaparken bulur: "Açıkça görüldüğü gibi son düzlüğe girmiştim."[97]

The Possibility of an Island'ın anlatıcısına göre bu iç karartıcı deneyim, "gençliği son derece arzu edilir bir metaya dönüştüren" çağdaş tüketim kapitalizmiyle ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Fransız sanatçı ve aktivist kolektifi Tiqqun'un *Preliminary Materials for a Theory of the Young-Girl* adlı kitabında önerdiği üzere genç kız, günümüz kapitalizminin nihai modeli ya da figürüdür. Tüketiciler, aynı zamanda üreticilerdir; kendilerine yatırım yapıp kendilerini gerçekleştirirler ve hiç kimse genç kızdan daha mükemmel olamaz. Genelleştirilmiş bir rekabet durumunu meydana getiren bu oyunda yaşlı erkekler mutlak kaybedenlerdir. Sonunda hem yaşlı hem de depresif olmadığınız sürece yaşlı olmak ve depresif olmak aynı anlama gelir. O durumda gerçekten son düzlüktesiniz demektir. Gerçekten de burası, yaşlılara göre bir yer değildir.

Alain Ehrenberg, depresif kişinin daima erken yaşlanmış olduğu gerçeğine dikkat çekmiştir ancak düşünceleriyle bunun temeline inme imkânı sunan kişi Franco "Bifo" Berardi'dir. Berardi çeşitli çalışmalarında, Deleuze ve özellikle de Guattari'nin çalışmalarını çıkış noktası kabul eden bir depresyon anlayışına ulaşmaya çalışmıştır. Berardi'nin kendisinin de işaret ettiği gibi bu çabada paradoksal bir şey vardır. Deleuze ve Guattari'nin oluşturduğu çerçeve, depresyonun ele alınması için neredeyse

96. Houellebecq, *The Possibility of an Island*, s. 62.
97. A.g.e., s. 237.

hiçbir alan bırakmaz ancak Berardi'nin göstermeye çalıştığı şey, Deleuze ve Guattari'nin aslında farkında olmadan veya örtük bir şekilde çalışmalarında belirli bir açıdan depresyonla ilgilendikleridir. Berardi'nin kastettiği nokta, Deleuze ve Guattari'nin son ortak çalışması olan *What is Philosophy*'nin* sonuç bölümünün başıdır: "Yaşlılık tam da bu yorgunluktur. O vakit ya yaratım düzleminin dışında zihinsel bir kaosa düşülür ya da sanatçının artık yeni duyumlar yaratamadığını, artık nasıl muhafaza edeceğini, düşüneceğini ve sözleşeceğini bilmediğini, söyleyecek bir şeyi olmadığını ortaya koyan hazır fikirlere, klişelere geri dönülür."[98]

Berardi, bu yaşlılık tanımını depresyonun bir tanımı olarak yeniden çerçeveleyip bağlamsallaştırır ki bu, benim de tamamen katıldığım bir tanımdır. Ancak Berardi, depresyona ait yaşlılığın paradigmatik bir örneği olarak Jonathan Franzen'in *The Corrections*** adlı romanından bahsederken; ben, Houellebecq'e dikkat çekmek istiyorum (Berardi aslında son kitabı *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*'de ondan bahseder). Aradaki temel fark şudur: Arzunun çöküşü ya da gözden çıkarılması depresyon sorunudur ancak bu sorunun çözümü arzunun terk edilmesi değil, yeniden ele alınması, yeni bir yörüngeye oturtulması ya da Deleuzecü/Guattarici deyişle arzunun yeniden sınırsızlaştırılmasıdır. Arzu farmakondur: Zehir ve şifadır. O halde Berardi'ye göre sorun, Houellebecq'in öne sürdüğü gibi arzunun kendisi değildir: Onun romanlarında arzu sınırsızlaştırılacak bir şey değil, bir kenara atılacak bir şeydir. Houellebecq'in evreninde her şey, arzunun sona ermesiyle başlar.

Deleuze ve Guattari'nin yaşlılık üzerine söyledikleri, özellikle *Felsefe Nedir*'in önemli ayaklarından biriyle yani sanatla ilgi-

* Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Felsefe nedir?*, Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, 2020. (ç.n.)

98. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *What is Philosophy*, Çev. Hugh Tomlinson ve Graham Burchell (New York: Columbia University Press, 1994), s. 214.

** Jonathan Franzen, *Düzeltmeler*, Çev. Füsun Doruker, Sel Yayıncılık, 2012. (ç.n.)

lidir. Ortaya attıkları soru şudur: Sanatçı yaşlılıkla ne yapar? Onunla nasıl başa çıkar? Genellikle katıksız bir kötümser olan Berardi, burada sanat adına oldukça iyimserdir. Sıklıkla sanatın, yaşlılığın kaosunu şekillendirme, labirentten bir çıkış yolu gösterme, hayal gücüne yeni yollar sunma potansiyelini vurgular. *The Uprising*'de özellikle şiirin, bir kurtuluş kaynağı olarak işlev görme kapasitesine sahip olduğunu savunur. Peki ya depresif edebiyat, hayali bir alanın açılışı olarak değil de hayal gücünün derhal ve tamamen çöküşünün kanıtı olarak işlev görüyorsa? Ya söz konusu yazının ve dilin amacı, arzuyu yeniden canlandırmak değil de onu ortadan kaldırmaksa? Ya potansiyel bir çare olarak edebiyat, sadece hastalığın bir parçası değil de semptomlarından biriyse? O zaman elimizde ne kalır? Cevap basit görünüyor: Michel Houellebecq ile onun depresif ve radikal semptomatolojik edebiyatı. Gerçekten de romanları, depresyona ait yaşlılığa gömülmüş gibi duruyor; "sanatçının artık yeni duyumlar yaratamadığını, nasıl muhafaza edeceğini, düşüneceğini ve sözleşeceğini bilmediğini, söyleyecek bir şeyi olmadığını ortaya koyan hazır fikirlere, klişelere geri dönüldüğü"nü kabul ediyor (veya kabul etmek durumunda kalıyor) gibi duruyor. Burada mesele sanatın depresyon sorununu nasıl ortaya koyduğu değil, depresyonun sanat için nasıl bir sorun teşkil ettiğidir.

Bu soru, Houellebecq'in eserlerindeki mesafe ya da mesafesizlikle yani anlatının konumu ve bakış açısıyla ilgilidir. Houellebecq üzerine yapılan çalışmalar, genellikle anlatıcıların mesafeli sesini ya da toplumu sözde dışarıdan gözlemleme biçimlerini vurgular. Bu nedenle *Michel Houellebecq: Humanity and its aftermath* adlı yakın tarihli bir kitapta yazar, "bakış açısının birçok durumda neredeyse antropolojik ya da etnolojik olduğunu, Houellebecq'in anlatıcıları kendilerini tam olarak onun bir parçası olarak hissetmedikleri için toplumun dışarıdan gözlemlendiğini" belirtir.[99] Ancak benim söylemek istedi-

99. Douglas Morrey, *Michel Houellebecq: Humanity and its aftermath* (Liverpool: Liverpool University Press, 2013), s. 41.

ğim bunun tam tersi: Houellebecq'in tüm eserlerinin açıkça ortaya koyduğu mesafe dışarıya doğru bir mesafe değil, içeriye doğru, depresif çöküşün yarattığı ve oluşturduğu bir mesafedir. Dışarıya doğru bir mesafeden daha önemsiz değildir. Andrew Solomon'un *Noonday Demon*'ındaki anlamlı satırları tekrarlamak gerekirse: "İstediğimiz şeyden çok uzakta olduğumuz için değil, onunla bütünleştiğimiz için depresyondayız."

Bu durum, elbette ne tür bir direnişin mümkün ve anlamlı olabileceğine dair çıkarımlar içerir. Bu nedenle özellikle sol eğilimli eleştirmenler için Houellebecq'i okumak zordur. Dışarıyla mesafenin, özerkliğin ve bir dışarının olmaması nedeniyle kişi, kolayca onun bir gerici olduğuna inanabilir (kendisi *Temel Parçacıklar*'da tüm büyük yazarların gerici olduğunu yazmıştır). Gözlemlenen ve hakkında yazılan nesneye ilişkin asimetrik bir bakış açısı yoktur, yalnızca tam simetrik bir semptomatoloji vardır. Bu da kitaplarında dile getirilen tepkilerin (dile getirilen sorunlara tepkiler olarak) bir yandan semptomların kendileri olarak okunması gerektiğini gösterir. Bu nedenle Houellebecq'in ütopik sahneleri bile depresif bir hayal gücünün kanıtıdır ve önerilen ütopik modeller (teknoloji, din vb) depresyona çözüm değil, depresyonun semptomlarıdır.

Konuyu tümüyle kapamadan önce Jamesonvari bir itirazda bulunulabilir. Fredric Jameson, *In Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* adlı kitabında bilimkurgunun, "geleceği hayalde bile olsa canlı tutma" becerisiyle alakalı olmadığını yazar. Aksine en temel görevi, geleceği hayal etme konusundaki yetersizliğimizi tekrar tekrar göstermek ve canlandırmaktır."[100] Bu anlamda Jameson'ın, ütopyayı "hayal gücünün zorunlu bir başarısızlığı" ve bu başarısızlığı da Beckett'i anımsatan bir tür tersine çevrilmiş Pirus zaferi olarak gören anlayışını ortaya koyduğu için Houellebecq'in eserleri gerçekten mükemmel bir ütopik eser örneği olarak gö-

100. Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (Londra/New York: Verso, 2005), s. 288-289.

rülebilir: "Denedim. Başarısız oldum. Önemli değil. Tekrar dene. Tekrar başarısız ol. Daha iyi bir şekilde başarısız ol." Ancak Houellebecq bunun tam tersine daha gerçekçi bir yöne gider: Ona göre başarısızlık başarısızlıktır. Ütopik bir zorunluluk ya da dürtü kalmamıştır. Geriye kalan tek şey, iktidarsız bir hayal gücünün çökmüş uzamına tanıklık eden depresif ve iç karartıcı bir kurgu eseridir: Gelecek, sıfır noktasına kadar gerilemiştir ve Houellebecq'in kurgusundaki her şey tam da bu noktada başlar ve biter. Bununla birlikte muhtemel Jamesonvari itirazın bu karşıtı daha da radikal bir şekilde formüle edilebilir: Houellebecq için insan ölçeğini kullanarak bu tartışmaya (distopik mi ütopik mi, başarısızlık mı başarı mı?) girmenin bir anlamı yoktur. Bu tür tartışmalar, gayet anlaşılır bir şekilde şöyle nitelendirilir: Şu ya da bu gelecek iyi midir yoksa kötü müdür? Şu ya da bu gelecek insanlık olarak bizim için iyi mi yoksa kötü müdür? Ancak Houellebecq'in temel sorusu tam olarak bu değildir. Zira böyle bir değerlendirmenin yapılabileceği nokta yerinden edilmiş, insani bir bakış açısının ötesine taşınmıştır. Açıkça söylemek gerekirse *The Possibility of an Island*'ın sonu, biz çağdaş insan okurları hedef almaz ya da bize hitap etmez veya ediyorsa da amacı, yalnızca gelecek karşısındaki kaçınılmaz ve temel önemsizliğimizin altını çizmektir.[101] Houellebecq okuru, kuru bir tespit, çağdaş koşullara dair gerçekçi bir tahmin ve hayatın sona erdiğinin ve bildiğimiz şekliyle insanın yok olacağının depresif bir kabulüyle yüzleşir. İnsanlığın geleceği, insanlığın olmadığı bir gelecektir. J. G. Ballard'ın *Notes from Nowhere* adlı manifestosunda sorduğu gibi: "İki duvar arasındaki açı mutlu sona ulaşabilir mi?"

Kesin olan şu ki sanat, depresyondan bir çıkış yolu ya da depresyon için bir tedavi sunmaya teknoloji ve bilimden ya da din ve maneviyattan daha elverişli değildir. *Platform*'un başkah-

101. Houellebecq, *Public Enemies*'de şöyle der: "İnsanlıkla uğraşırken zaman zaman bakteri bakış açısına başvurmanın önemli olduğunu düşünüyorum." (Lévy ve Houellebecq, *Public Enemies*, s. 172.) Gerçekten de *The Map and the Territory*'nin sonunda yaptığı budur.

ramanının, "sanatın hayatları değiştiremeyeceği, en azından onunkini değiştirmeyeceği" sonucuna vardığını ilan etmiş olduğu düşünüldüğünde bu hiç de şaşırtıcı olmamalıdır.[102] Belki de sanat, hayatı değiştirememektedir. Belki de sanat, aslında çeşitli şekillerde çağdaş sefalet söz konusu olduğunda suça ortaktır; Houellebecq'in romanları da kesinlikle öyledir, en azından semptomatoloji yöntemi ve içsel taklitleri nedeniyle. Örnek vermek gerekirse yorgun bir dünya, yorgun bir söz dizimine eşittir. Bununla birlikte Houellebecq'in romanları, Lovecraft'ın yavan ya da yapmacık iyimserlik dediği şeyden kaçınır. Bu kadarı açıktır. Depresif konum ve bakış açısı Houellebecq'i, hayatı "bin kat daha iğrenç" (Yine Lovecraft'in deyişiyle) zaten olduğundan bin kat daha iç karartıcı hale getirmeye sevk eder. Amaç rahatlama ya da telafi değil, yoğunlaşma ve çoğalmadır. Sunduğu tek şifa, bir şifa olmadığına dair verdiği güvencedir.[103]

102. Houellebecq, *Platform*, s. 16.

103. Burada, Macar yazar László Krasznahorkai ile yapılan bir söyleşiden bazı satırları aktarıyorum (George Szirtes, "Interview with László Krasznahorkai", *The White Review*, Eylül 2013, http://www.thewhitereview.org/ interviews/interview-with-laszlo-krasznahorkai/.

2. Bölüm
Ve Sonra Hiçlik Kendini Tersyüz Etti - David Foster Wallace

GİRİŞ

David Foster Wallace, 1993 yılında Larry McCaffery ile yaptığı ünlü söyleşideki sıkça alıntılanan sözlerinde şöyle der:

> Bak dostum, muhtemelen çoğumuz bunların karanlık ve aptalca zamanlar olduğu konusunda hemfikiriz ama her şeyin ne kadar karanlık ve aptalca olduğunu canlandırmaktan öteye gitmeyen bir kurguya ihtiyacımız var mı? Karanlık zamanlarda iyi sanatın tanımı, zamanın karanlığına rağmen hâlâ yaşayan ve ışıldayan insani ve büyülü unsurların yerini tespit eden ve bunlara CPR uygulayan bir sanatmış gibi geliyor bana.[1]

1. Stephen Burn, *Conversations with David Foster Wallace* (Jackson: University Press of Mississippi, 2012), s. 26.

Wallace'ın bu alıntıda arasına açıkça mesafe koyduğu yazar, Wallace'a göre kolay ve her bakımdan alaycı çözümü seçen Bret Easton Ellis'tir: "Eğer okurlar basit bir şekilde dünyanın aptalca, sığ ve adi olduğuna inanırlarsa Ellis, her şeyin ne kadar kötü olduğuna dair alaycı bir yorum niteliğinde adi, sığ ve aptalca bir roman yazabilir."[2] Wallace, pekâlâ Michel Houellebecq'ten de bahsediyor olabilirdi. Depresif deneyimi dünyayı olduğu gibi ortaya çıkarmanın bir yolu olarak anlatmakla yetinen Houellebecq'in tam tersine Wallace, edebiyatın bir "aydınlatma", tedavi, terapi ve bir tür CPR olması gerektiğine inanır. Eleştirel teşhis kendi başına yeterli değildir.

David Foster Wallace'la ilgili bir sonraki bölümün genel çerçevesi budur. Birinci ve ikinci sahne sırasıyla *Brief Interviews with Hideous Men** (1999) ve *Infinite Jest* (1996) kitabındaki "The Depressed Person" [Depresif Kişi] adlı kısa öyküsünde, ilkinin isimsiz kahramanı ve ikincisinin Kate Gompert karakteri aracılığıyla ortaya konan ve ifade edilen depresyon deneyimine odaklanmaktadır. Depresyonun, Wallace'ın edebi çalışmalarında, 1984 yılında *Amherst Review* adlı üniversite dergisinde yayımlanan ilk öyküsü *The Planet Trillaphon As It Stands In Relation To the Bad Thing*'den 2011 yılında ölümünden sonra yayımlanan *The Pale King*'e kadar önemli bir yer tutması şaşırtıcı değildir. Zira Wallace, yetişkinlik hayatının büyük bir bölümünde ağır depresyon atakları geçirmiş ve bu durum 2008 yılında intihar etmesiyle son bulmuştur. Ancak benim bu bölümdeki kaygılarım tamamen metinsel. İki sahnenin analizinden çıkan sonuç, Wallace'ın eserlerinde depresyonun empati kaybı, ötekinin kaybı ile nitelendiğidir. Emmanuel Levinas'ın açıkça ortaya koyduğu üzere, öteki bir gelecek kategorisi olduğu ölçüde bu kaybın zamansal bir boyutu vardır: "Öteki gelecektir. Ötekiyle olan ilişkinin kendisi, gelecekle olan ilişkidir."[3]

2. A.g.e.

* David Foster Wallace, *İğrenç Adamlarla Kısa Görüşmeler*, Çev. Sabri Gürses, Siren Yayınları, 2011. (ç.n.)

3. Emmanuel Levinas, *Time and the Other*, Çev. Richard A. Cohen (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1987), s. 77.

Ancak Wallace için depresyon ve empati sorunu, bir bağımlılık sorunuyla ilgilidir. *Infinite Jest*'teki tüm karakterler öyle ya da böyle bağımlıdır ve romanın merkezi bir bölümü, esprili bir şekilde "Redundancy sic" olarak anılan Ennet House Uyuşturucu ve Alkol İyileştirme Evi'nde geçer. Depresyon ve bağımlılık arasındaki ilişki, elbette psikiyatrik araştırmalarda iyi bir şekilde ortaya konmuştur: Madde bağımlılığı depresif hastalar arasında yaygındır ve depresif vakalar, madde bağımlıları arasında sıklıkla rapor edilir. Bu nedenle depresyon ve bağımlılık, bazen ikiz belalar olarak adlandırılır. Bununla birlikte Wallace'ın eserlerine özgü olan ben ve öteki, özne ve nesne ekseni etrafında dönmeleri ve bir tür acımasız çifte açmaz sergilemeleridir. Bir yandan ötekiyle ya da nesneyle olan ilişki çok güçlü hale gelirse bağımlılık yaratan bir ilişki, tam bir kendinden geçme (Wallace'ın tercih ettiği bir kelimedir), hedonistik bir haz arayışı ya da başkaları tarafından tanınmak için hiç bitmeyen bir arayış riski ortaya çıkar. Bu başkaları da umutsuzca başkaları tarafından görülmeyi ve tanınmayı umarlar. Onlar da (ölümünden sonra yayımlanan *Pale King* romanından alıntı yapacak olursak) "sonsuz aynalar koridorunda" tanınma arayışına girerler. Öte yandan ötekiyle ya da nesneyle ilişki çok zayıflarsa karşılaşılan tehlike; depresyon, anhedoni, tamamen içe kapanma, kapalı ve sarmalanmış bir benlik, hiç aynası olmayan bir dünyadır. Zehrinizi seçin. Üçüncü sahnenin konusu budur.

Eğer gerçekten varsa tedavi nedir? Dördüncü ve son sahneyi şekillendirecek olan soru bu. Houellebecq'teki yanıt ontolojik, insanın varoluşuyla ya da alternatif olarak insan sonrası bir varoluş biçimiyle ilgiliyken; Wallace'taki yanıt, daha etik-ruhani bir niteliğe sahiptir, ötekinin varoluşuyla ilgilidir. Aşk, inanç ve sonsuzluk konularını gündeme getirir. Dolayısıyla bu dördüncü sahnede *İğrenç Adamlarla Kısa Görüşmeler*'in sondan bir önceki acımasız ama bir yandan da oldukça güzel öyküsü "B.I. #20 12- 96. New Haven CT"ye dönüyorum. Bu, empati hakkında bir öyküdür ancak öyküde ortaya çıkan empati, her

türlü geleneksel anlayışın ötesine geçer. Wallace'ın bazı okurları ve hatta Wallace'ın kendisi, zaman zaman empatiyi oldukça önemsiz bir şekilde kendini ötekinin yerine koymaya dair duyumsal ve imgesel faaliyet olarak görmekten tatmin olsa da ben, empatinin bundan çok daha karmaşık olduğunu gösteriyorum. Bu amaçla Kierkegaard'dan ve onun *Works of Love*'daki İyi Samiriyeli benzetmesinin son derece özgün bir okumasından yararlanıyorum. Wallace'ın bu özel hikâyesi, bu şekilde ötekine karşı bir sevgi ya da empati uygulamasından ziyade ötekinde sevgi ve empati kapasitesi varsaymaya ilişkin bir hikâye olarak okunabilir. Hatta ötekinin, komşunun ille de iyi bir adam ya da sevimli bir yaratık değil, çoğu zaman bir canavar, bir uzaylı, sevimsiz ve çirkin bir adam olduğu durumlarda geçerlidir bu.

SAHNE 1.
SIFIR EMPATİ ("DEPRESİF KİŞİ")

Depresif kişi, korkunç ve dinmek bilmeyen bir duygusal acı içindeydi ve bu acıyı paylaşmanın ya da dile getirmenin imkânsızlığı, bizzat acının bir bileşeni ve temel dehşetine katkı sağlayan bir faktördü [...] Depresif kişinin, destek için ulaştığı, açılmaya ve en azından dinmek bilmeyen psişik ıstırabı ve yalnızlık hissinin bağlamsal şeklini paylaşmaya çalıştığı arkadaşlarının sayısı yarım düzine civarındaydı ve belli ölçüde rotasyona uğramıştı. Depresif kişinin terapisti (kendisi hem yüksek lisans hem de tıp diplomasına sahipti ve kendi ifadesiyle içsel olarak depresyonda olan herhangi bir yetişkinin iyileşme yolculuğunda destekleyici bir akran topluluğunun geliştirilmesini ve düzenli olarak kullanılmasını vurgulayan bir terapi ekolünün temsilcisiydi), bu kadın arkadaşlarından depresif kişinin Destek Sistemi olarak bahsediyordu. Bu Destek Sisteminin dönüşümlü olarak çalışan yaklaşık yarım düzine üyesi ya depresif kişinin çocukluğundan tanıdıkları ya da akademik kariyerinin çeşitli aşamalarında aynı odada kaldığı kızlardı. Şimdi farklı şehirlerde yaşayan ve depresif kişinin genellikle yıllarca yüz yüze görmediği ve akşam geç saatlerde aradığı besleyici ve nispeten hasarsız kadınlardı. Güne ait umutsuzluğuna gerçekçi bir bakış açısı kazandırmaları, dengeyi tekrar bulabilmesi ve bir sonraki günün duygusal ıstırabıyla mücadele edecek gücü toplayabilmesi için paylaşım yapmak, destek görmek ve iyi seçilmiş birkaç iyi cümle duymak için onları arıyordu. Her telefon edişinde, depresif kişi eğer onları aşağı çekiyor, sıkıcı geliyorsa ya da kendine acıyan itici biri gibi görünüyorsa yahut onları hareketli, canlı, büyük ölçüde acısız yaşamlarından uzaklaştırıyorsa diye söze özür dileyerek başlıyordu.[4]

Bu sonsuz ve iç içe geçmiş sarmallar içinde, David Foster Wallace'ın 1999 tarihli kısa öykü derlemesi *İğrenç Adamlarla Kısa Görüşmeler*'de yer alan *The Depressed Person*'daki depresif kişi, okurun karşısına tüm duygusal ıstırabı ve ruhsal umutsuzluğuyla çıkar. Katlanılmaz derecede öz bilinçli ve narsist bir şekilde benmerkezci olan kadın, depresyonunun acısını anlatmaktan acizdir. Kadın kahraman, gerçekten de öteki duygusunu yitirmiştir. Ancak herhangi bir tedavi ya da kalp masajı önerme-

4. David Foster Wallace, *Brief Interviews with Hideous Men* (New York: Back Bay Books, 2000), s. 37-39.

diği için "Depresif Kişi", Wallace'ın elinden çıkmış alışılmadık bir metindir. Ne ritmi yeniden sağlar ne de ötekini geri getirir.

DEPRESİF KİŞİNİN SAPLANTILI NAKARATI

Hikâye aslında bir döngüdür. Ne hikâyenin ne de kadının depresyonunun bir başlangıcı ya da sonu vardır. Kadın, yardım almak ve bu durumdan kurtulmak için elinden gelen her şeyi yapmasına rağmen depresyon sürüp gider. Çok çeşitli ilaçlar kullanır: Paxil, Zoloft, Prozac, Tofranil, Welbutrin, Elavil. Bir terapisti vardır. Arkadaşlarına, sözde destek sistemine ulaşır. Wallace bu hikâyede, bilişsel terapi, endojen depresyon, etiyolojik modeller ve yeni ortaya çıkan psikofarmakoloji diline olan aşinalığını gösterir. Aynı zamanda hiçbir şeyin gerçekten işe yaramadığını da gösterir: Depresif kişi, arkadaşlarını arar ancak sürekli dile getirdiği şekilde "ne kadar neşesiz bir yük" olduğunun fazlasıyla farkındadır ve arkadaşlarına, "sıkıldıkları, hayal kırıklığına uğradıkları ya da bıktıkları" veya "yapacak daha acil ya da ilginç işleri olduğuna" karar verdikleri "anda" kendisine mutlaka söylemeleri gerektiğini belirtir."[5] Bununla birlikte "böyle bir güvence ihtiyacının birine ne kadar acınası gelebileceğinin, bunun telefonu kapatmak için açık bir davet olarak değil, aslında arkadaşının telefonu kapatmaması, hiç kapatmaması yönünde muhtaç, kendine acıyan, aşağılayıcı derecede manipülatif bir rica olarak algılanabileceğinin de çok iyi farkındadır."[6] Okurun, depresif kişinin yalnızca arkadaşlarından faydalanmakla kalmayıp onların empati ve duygusal desteğini sömürdüğünü fark etmesi uzun sürmez. Bu konuda açık olmak için gösterdiği özbilinçli çaba bu sömürüyü azaltmaz, aksine en üst düzeye çıkarır. Aciz pozisyonunda durumu kontrol etmeye çalışır ve dinleyicilerine ya da hikâyenin okurlarına ya çok az nefes alanı bırakır ya da hiç bırakmaz.

Ayrıca depresif kişi, acısı konusunda öylesine benmerkezcidir ki kendisinden başka hiç kimseyi anlamaz ve kimseyle em-

5. A.g.e., s. 42-44.
6. A.g.e., s. 44.

pati kurmaz. Terapisti öldüğünde yalnızca bunun terapötik sürecini nasıl etkilediğini ve kendi bakış açısından ne kadar uygunsuz olduğunu düşünür. "Terapist için kendi içinde herhangi bir gerçek duygu hissedemez ya da belirleyemez."[7] Terapistiyle saatlerce konuşmuş olmalarına rağmen kendisinin bir kez bile "terapistinin yakınlarının isimlerini sormadığını" destek sistemine itiraf eder.[8] Destek sistemine gelince, içlerinden biri "Bloomfield Hills, Michigan'da yaşayan son derece cömert ve iki çocuk annesi" aslında ölümcül bir hastalığa sahiptir ve "ölümcül bir blastoma" nedeniyle kemoterapi görmektedir ancak bu, depresif kişinin umurunda değildir.[9] Daha doğrusu, ağındaki diğer kişilerin ne durumda olduğuna dair basit bir soruyu bile düşünemeyecek kadar kendisiyle meşgul olduğu için bunu bilmemektedir (bu elbette daha da kötüdür). Yine de arkadaşının korkunç durumunu biliyor olsaydı bile muhtemelen bu duruma karşı da hafif bir kızgınlık dışında hiçbir şey hissetmeyecekti. Depresif kişinin bu ölümcül hasta arkadaşıyla ilgili değer verdiği şey onun "sadece her zaman evde olması değil, aynı zamanda telefonda görüşmek konusunda neredeyse sınırsız erişilebilirliğe ve zamana sahip olmasıydı. Depresif kişi, bu konuyla ilgili Duygu Günlüğü'ne her zaman bir minnet notu düşmeye özen göstermiştir."[10] Depresif kişi, daha sonra bu arkadaşına "kendisi için yani kendi sözde 'karakteri' ya da 'ruhu' için yani temel insani empati, şefkat ve ilgi gösterme kapasitesi için korktuğunu" itiraf eder ve şu soruyla sözlerini sürdürür: "Ne tür bir insan kendinden başka hiç kimse için *hiçbir* şey hissetmiyor olabilir ('Hiçbir şey'i vurgular)? Belki de *hiçbir zaman*?"[11] Marshall Boswell'in gözlemlediği üzere başkaları için hiçbir şey hissetmeyen kişi bir hiçtir, bir boşluktur.[12]

7. A.g.e., s. 67.
8. A.g.e., s. 65.
9. A.g.e., s. 66.
10. A.g.e.
11. A.g.e., s. 68.
12. Marshall Boswell, *Understanding David Foster Wallace* (Columbia: University of South Carolina Press, 2003), s. 207.

"Depresif İnsan"ı okumak, kesinlikle klostrofobik bir deneyim. Yinelenen cümleleri ve baş döndürücü söz dizimi nedeniyle öz bilinç akışının dışına çıkmak hiçbir zaman mümkün olmaz. Bunun etkisi, Zadie Smith tarafından çok iyi tarif edilmiştir: "Bu sarmal cümleleri okumak, yinelemeyle ilgili şakadaki (*yinelemeyi anlamak için önce yinelemeyi anlamalısınız*) döngüsellik korkusunu ve iki aynanın karşısında durduğumuzda hissettiğimiz varoluşsal baş dönmesini hissetmektir."[13] Ancak Smith, diğer türlü kavrayışlı okumasında öykünün biçimsel özelliklerinin nasıl öyküde işleyen depresyonun belirtileri olarak görülebileceğinden ve görülmesi gerektiğinden bahsetmez. Bir karakter olarak depresif kişinin konuşması ve "Depresif Kişi"nin bir öykü olarak üslubu, Franco "Bifo" Berardi'nin depresyon psikopatolojisinin *saplantılı nakaratı* olarak adlandırdığı şeye işaret ederek tamamen depresif bir ritme ihanet eder.[14]

Psikiyatri literatüründe özellikle de fenomenolojik psikiyatride akıl hastalıkları, ritmik bir bozukluk ya da uyumsuzluk olarak tanımlanır: Örneğin Thomas Fuchs, depresyona ait senkronize olmayan bir ritimden bahseder yani depresif ritim, çevredeki dünyanın ritmiyle senkronize değildir. Dolayısıyla Fuchs'a göre terapötik sürecin amacı, varlığı yeniden senkronize etmek yani "[depresyondaki hastanın] duyarlılığını yeniden tesis etmek" ve "gündelik hayata ritim kazandırmaktır".[15] Felsefi olarak ritim kavramı, Henri Lefebvre'nin *Rhythmanalysis* adlı eserinden gelmektedir. Burada ritim, gündelik hayatın analizinde merkezi bir rol oynamaktadır: "Bir yer, bir zaman ve enerji har-

13. Zadie Smith, *Changing my Mind: Occasional Essays* (New York City: Penguin Books, 2010), s. 276. Hikâye bir bütün olarak katmanlar üzerine katmanlar şeklinde kurgulanmış: Depresyondaki kahramanın terapistine anlattıklarını, telefonda arkadaşlarına söylediklerini vb aktaran örtük bir anlatıcı vardır. Buna ek olarak sonu gelmeyecekmiş gibi görünen dipnotlar da vardır.

14. Franco "Bifo" Berardi, *Félix Guattari: Thought, Friendship, and Visionary Cartography* (Londra: Palgrave Macmillan, 2008), s. 130.

15. Thomas Fuchs, "Melancholia as a Desynchronization: Towards a Psychopathology of Interpersonal Time", *Psychopathology* 34, 2001, s. 185.

caması arasında etkileşimin olduğu her yerde ritim vardır."[16] Dolayısıyla ritimler, hayatın her alanında işbaşındadır ancak bazen temel ritim kesintiye uğrar veya bozulur. Bu da Lefebvre'in aritmi (Fransızcada *arythmie*) olarak adlandırdığı patolojik bir ritim biçimi yaratır. Ritim, aynı zamanda müzikal bir terimdir ve pop müzikte nakarat olarak kullanılır. Lefebvre'den ve hatta Félix Guattari'den ilham alan Franco "Bifo" Berardi, ritim/nakarat ile depresyon gibi psikopatolojiler arasındaki ilişkiyi araştırmaya girişmiştir.

> Nakarat, her şeyden önce bir şarkı boyunca tekrar eden bir müzik cümlesidir: Tekrar ederken karmaşık ritmi inşa eden ve ortaya çıkaran bir cümle. Bir montaj unsurudur: Nakarat, ritmi inşa ederek ve şarkının karmaşık ritmini ortaya çıkararak dil içinde, varoluşsal davranışta ve tarihte yapılandırıcı unsur olarak işlev görür.[17]

Dolayısıyla nakarat, müzikal bir olgunun adlandırılmasından daha fazlasıdır. Berardi'ye göre *Organismus* ve *Unwelt* arasındaki ritmik ilişkinin ta kendisiyle ilgilidir. Nakarat, bir dünyayı ya da hayatı bir arada tutan şeydir; kişinin diğer insanlarla ve kendisiyle olan ilişkilerini sürdürür. Depresif durumda gerçekleşen bu ritmin sertleşmesi ve zorlayıcı hale gelmesidir, tıpkı beyninizde belirli bir müzik parçası olduğunda olduğu gibi: Kafanıza, vücudunuza yapışır ve onu atamazsınız. Dönüp durur, dönüp durur.

"Depresif Kişi", bir metin olarak tam anlamıyla böyle işler: Anlatıcının depresyondaki kahramanın düşüncelerini ve konuşma eylemlerini taklit ettiği bir dizi boğucu tekrardan oluşur. Biçimsel ve üslup olarak "Depresif Kişi", depresyonun kaçışı olmayan zorlayıcı ve saplantılı nakaratının izini taşır.

---

16. Henri Lefebvre, *Rhythanalysis. space time and everyday life*, Çev. Stuart Elden (Londra: Continuum, 2004), s. 15.
17. Berardi, *Félix Guattari*, s. 128-129. Ayrıca bkz. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Çev. Brian Massumi (Londra: Continuum, 2004), s. 342ff.

"KENDİ KÜÇÜK KAFATASI BÜYÜKLÜĞÜNDEKİ KRALLIKLARIMIZ"

Karl Jaspers, *General Psychopathology* (1946) adlı eserinde patolojik ve klinik bir sorun olarak "empati yetersizliğine" dikkat çeker.[18] Dahası, başkalarının psişik deneyimlerine doğrudan erişim mümkün olmadığından empati sorununu terapötik pratiğin ayrılmaz bir parçası olarak görür. Bu da klinisyen ya da psikiyatristin yardım edebilmesi için "bir empati eylemi" gerçekleştirmesi gerektiği anlamına gelir.[19] Bu nedenle empati, aynı anda hem tanısal hem de terapötik bir kategori, hem epistemolojik hem de etik bir sorundur.[20] Ancak Wallace için empati, aynı zamanda çağdaş ve kültürel bir sorundur. Sonuçta *İğrenç Adamlarla Kısa Görüşmeler*'in tamamı, empati duygusu sıfır olan insanların, çoğunlukla erkeklerin incelemelerinden oluşur. Kitapta, onu terk edebileceğinden korktuğunu çok açık bir şekilde ifade ettiği için sevgilisinden ayrılan bir adam vardır. Bu da kendi kendini gerçekleştiren bir kehanet ve söz konusu adam için çok uygun bir bahane haline gelir. Hayatının aşkı tarafından havaalanından alınmayan bir kızdan faydalanan başka bir adam vardır ve sakat kolunu, çok miktarda "kadın düşürmek" için bir "avantaj" olarak kullanan bir adam vardır.[21] Kısacası bu kitap, sevemeyen ya da empati kuramayan ve kitabın kendisinin de formüle ettiği şekliyle "ötekine-yönelimlilik"[22] konusunda ciddi sorunları olan insanlar hakkında bir kitaptır ki depresif kişi, bunun uç ve patolojik bir örneğidir.

Simon Baron-Cohen, *The Science of Evil*'da günümüzde empatinin erozyona uğradığını ve bunun başlıca sonucunun da "insanların insanları nesnelere dönüştürmesi" olduğunu ileri sürer. "Böyle bir durumda nesnelerle ya da insanlarla onlar yalnızca

18. Jaspers, *General Psychopathology*, s. 64.
19. A.g.e., s. 55.
20. Cf. René Rosfort ve Giovanni Stanghellini, "Jaspers on Feelings and Affective States", Ed. Thomas Fuchs vd, *Karl Jasper's Philosophy and Psychopathology* (New York: Springer, 2013), s. 166.
21. Wallace, *Brief Interviews with Hideous Men*, s. 20-22; 22ff.; 86.
22. A.g.e., s. 138.

nesnelermiş gibi ilişki kurarız." diye belirtir.[23] *İğrenç Adamlarla Kısa Görüşmeler*'de bu empati erozyonu, kitabın her katmanına nüfuz eden şiddet, cinsel istismar ve kadın düşmanlığının ta kendisi gibi gözükmektedir. Kaybedilen şey, tam anlamıyla ötekidir ya da başka bir deyişle tasvir edilen şey, ötekinin bir nesneye nasıl dönüştürüldüğüdür ki bu da aynı şeye karşılık gelir. Ötekinin kaybı mı yoksa ötekinin bir nesneye dönüşmesi mi narsisizm kültürünün bir sonucudur? Bazı eleştirmenlere göre Wallace'ın resmetmeye çalıştığı şey, özellikle Amerika'ya özgü genelleşmiş bir narsisizm sorunudur.[24] Wallace'ta narsisistik davranış örnekleri saymakla bitmez ve bu örnekler sadece *İğrenç Adamlarla Kıza Görüşmeler*'de yer almaz. *Infinite Jest*'te romanın odak noktası olan Incandenza ailesinin tüm üyelerinde bu davranış vardır. Oğullardan Orin, televizyonda kendisini Amerikan futbolu oynarken izlediğinde cinsel olarak tahrik olur ve anne Avril, bulunduğu her ortamda mutlaka odak noktası olmak zorundadır.[25] Wallace, 2005 Mayıs'ında Kenyon College'da yaptığı ünlü mezuniyet konuşması "This Is Water"da "benliğe tapınma"yı tartıştığı bir bölümde tam da bu imgeyi seçer: "Mevcut kültürümüz, bu unsurları olağanüstü bir zenginlik, rahatlık ve kişisel özgürlük yaratacak şekilde kullanmıştır. Tüm yaratılışın merkezinde tek başımıza, kendi küçük kafatası büyüklüğündeki krallıklarımızın efendisi olma özgürlüğü."[26]

---

23. Simon Baron-Cohen, "The Science of Evil", *New York Times*, 6 Haziran 2011, http://www.nytimes.com/2011/06/07/ science/14evil-excerpt.html?_r=0. Ayrıca bkz. Franco "Bifo" Berardi, *And: Phenomenology of the End* (Los Angeles: Semiotext(e), 2015), s. 16ff.

24. En bariz örnek için bkz. Mary K. Holland, "The Art's Heart's Purpose": Braving the Narcissistic Loop of David Foster Wallace's *Infinite Jest*", *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 47, 2006. Ancak bu okumaların neredeyse tamamının referans noktası budur: Christopher Lasch, *The Culture of* Narcissism*: American Life in an Age of Diminishing Expectations* (New York: W.W. Norton & Company, 1979).

25. David Foster Wallace, *Infinite Jest* (New York: Black Ray Books, 2006), s. 298; 521. Bu konuyla ilgili daha fazla örnek için bkz. Stefan Hirt, *The Iron Bars of Freedom* (Stuttgart: *ibidem*-Verlag, 2008), s. 33.

26. David Foster Wallace, *This is Water* (Boston: Little, Brown and Company, 2009), s. 117. Ancak bu "küçük kafatası büyüklüğündeki krallıkları" ve bu belirgin narsisizmi basit bir benlik sevgisi olarak görmemek son derece önemlidir.

SONSUZ GERİLEME ("DEPRESİF KİŞİ" HAKKINDAKİ KOMİK VE KOMİK OLMAYAN ŞEYLER)

Narsisizm ve empatinin kaybı, depresyonda iki önemli faktör. Wallace'ın "Depresif Kişi"de yoğunlaştığı şey, depresif kişinin zihninin işleyişini ya da bazılarının bilinç kâbusu olarak adlandırdığı şeyi incelemek ve alaya almaktır. Bilincin bilinci ve bilincin bilincinin bilinci... Hikâye, depresif sürecin içe dönük yapısı hakkında bir iç gözlemdir. Bununla birlikte Wallace için soyut düşünce ve varoluşsal duygu, rasyonalite ve duygulanım, zihin ve beden aynı madalyonun iki yüzüdür. "Düşünüyorum" ve "hissediyorum" arasındaki ayrım, anında ve dönüşü olmayan bir şekilde baltalanır. Herhangi bir duygu, yalnızca kendisiyle ilgili değildir. Aynı zamanda bu duygunun (öz) bilinciyle de ayrılmaz bir biçimde bağlıdır. Bir duygunun (öz) bilinci böylece "yeni" ya da yoğunlaştırılmış bir duygu üretir. *The Pale King*'deki Cusk karakterinde durum böyledir. Çok terleyen bir adamdır. Bu, onu aşırı derecede öz bilinç sahibi yapar ve bu da onu daha da terletir; bu da onu daha da özbilinç sahibi yapar ve bu böyle sürüp gider. Terlemekten korkar ama aynı zamanda korkudan ve korkunun korkusundan da korkar. Bu da "korku aynalarından oluşmuş uçsuz bucaksız bir lunapark salonuna" dönüşür.[27]

Bu fenomen, Wallace'ın *kısır ve sonsuz gerileme* olarak adlandırdığı olgunun paradigmatik bir örneğidir. Bu kavram, Wallace'ın 2004 tarihli *Oblivion* kitabında yer alan "Good old neon" gibi pek çok öyküsünde yer almakla birlikte, matematik-

Egoist özne, diğer öznelerle ilişkisinde sürekli bir sınır çizme çabası içindeyken; narsistik özne, kendi sınırlarını net bir şekilde tanımlayamaz. Alman filozof Byung-Chul Han'a göre bu, tam da her türlü olumsuzluk ve ötekiliğin ortadan kalktığı bir toplumun belirtisidir. Saf pozitifliğin hüküm sürdüğü bir toplumda Öteki (büyük Ö ile) artık yoktur ya da varsa bile yalnızca bir yansıma, benliğin bir ayna imgesi olarak vardır. Han'a göre bu, günümüzde aşkın koşullarının zorlaştığı, buna karşılık depresyon için elverişli koşulların bollaştığı anlamına gelmektedir (Byung-Chul Han, *Müdigkeitsgesellschaft* (Berlin: Verlag Matthes & Seitz Berlin, 2010), s. 15ff.).

27. David Foster Wallace, *The Pale King* (New York: Black Ray Books, 2012), s. 96.

sel sonsuzluk kavramı üzerine yazdığı *Everything and More* adlı kitabında daha teorik olarak geliştirilmiştir:

> Sokağın başında duruyorsunuz, ışık değişiyor ve karşıdan karşıya geçmeye çalışıyorsunuz. "Denemek" ifadesine dikkat edin. Çünkü karşıdan karşıya tam olarak geçmeden önce yolun yarısını geçmeniz gerekir. Ve yolun yarısını geçmeden önce bu mesafenin yarısına gelmeniz gerekir. Bu tamamen mantıklıdır [...] dizinin belirli bir sonu yoktur. Sonsuza kadar devam eder. Bu korkunç *regressus in infinitum* yani Kısır Sonsuz Gerileme ya da KSG'dir. Burada durumu daha da kötü yapan şey, hedefinize ulaşmadan önce sonsuz sayıda eylemi tamamlamanızın gerekmesidir ki bu da "sonsuz"un tüm anlamı bu eylemlerin sayısının bir sonu olmaması olduğundan, hedefi mantık açısından imkânsız hale getirir. Yani karşıdan karşıya geçemezsiniz.[28]

Diğer her şeyde olduğu gibi Wallace'ın bu kavrama olan ilgisi de sadece matematiksel değildi; o, özellikle buradaki varoluşsal çıkarımlarla ilgileniyordu. Wittgenstein'a olan ilgisinin büyük bir kısmı da aynı çizgiyi takip etmiştir. Wallace için temel soru şu olmuştur: *Tractatus*'un Wittgensteinci dünyasında *yaşamak* nasıl bir şey olurdu? Karşıdan karşıya geçememek, ihtiyaç duyulan yardıma erişememek anlamına gelir. Kişi depresyondan çıkamaz. Bu, depresyondaki kişinin acı verici sorunudur ve genel olarak (öz) bilinç, yansıtma ve düşünme ile ilgilidir. *Infinite Jest*'te bu "Analiz-Felci" ya da romanda AA'ya ait bir slogan: "En İyi Düşüncem Beni Buraya Getirdi" olarak geçer. Belirli bir soruna ilişkin bilinç, çoğu zaman o sorunun bir parçasıdır. Bilgi, eyleme yol açmaz; teşhis, tedaviyi getirmez.

Özellikle "Depresif Kişi"de okur, yukarıda belirtilen acımasız mantık doğrultusunda kadın kahramanın depresif durumunun giderek yoğunlaşmasına ve sürekli hale gelmesine tanık olur: Arkadaşlarına ulaştıkça daha da bilinçlenir, utanır ve kendinden iğrenir. Bu da onu arkadaşlarına daha fazla ulaşmaya iter ve onu daha da bilinçli, utanmış ve kendinden iğrenmiş hale

28. David Foster Wallace, *Everything and More* (New York: W.W. Norton & Company, 2010), s. 49.

getirir ve *ad nauseam, ad absurdum, ad infinitum* bu şekilde devam eder. Bu tür bir kısır sonsuz gerileme sadece trajik değil, aynı zamanda özünde komiktir.[29] Neden? Bu soruyu cevaplamak için Wallace'ın Wittgenstein ile ilişkisine dair bir inceleme yapmak gerekir.

Wallace, her zaman Wittgenstein'ın *Philosophical Investigations*'daki* sözüne uymaya çalışarak en başından Wittgenstein'ın öğrencisi olmuştur: "Filozof, bir soruyu bir hastalık gibi tedavi eder" ancak bu, Wallace için bir estetik ya da edebi metodoloji sorununa dönüşmüştür. Aynı kitapta Wittgenstein şöyle yazar: "Tek bir felsefi yöntem yoktur. Gerçekten de farklı yöntemler, deyim yerindeyse farklı terapiler vardır." Dolayısıyla felsefenin hedefi, en basit haliyle "sineğe şişeden çıkış yolunu göstermektir."[30] Wallace, bu iddialı hedefi ve özgün imgelemi neredeyse eksiksiz bir şekilde benimser. Daha önce de belirtildiği üzere edebiyatın, dünyanın ne kadar karanlık olduğunu göstermekle yetinmemesi gerektiğine inanmaktadır. Bir terapi ya da çare içermelidir yani: Sineğe şişeden ya da insana labirentten çıkış yolu gösterin. Tek sorun, Wallace'ın yazdıklarında labirentten çıkış yolunun sonunda labirentin daha da derinlerine iniliyor olmasıdır. Benliğin terk edilmesi, nihayetinde benliğin olumlanması halini alabilir. Wallace, bir çıkışa ya da Wittgensteinci bir imgeyle şişeden bir çıkışa işaret etmeye çalıştığında bu çıkışın aslında başka bir şişenin girişi olma ihtimali her zaman vardır. Burada paradoksal ve karanlık bir komedi çeşidi ortaya çıkar. Bu, gerçekten de "Depresif Kişi"nin komedisidir. Wallace'ın, Kafka üzerine yazdığı bir denemede belirttiği üzere Kafka'nın mizahındaki "yürek parçalayıcı tinsellik" burada son derece geçerlidir:

29. Michael North, Wallace'ın eserlerindeki komediyi çok iyi anlayan okurlardan biridir (Michael North, *Machine-Age Comedy* (Oxford: Oxford University Press, 2009), s. 169ff.).

* Ludwig Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*, Çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, 2020. (ç.n.)

30. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Çev. G. E. Anscombe vd (Chichester: Wiley-Blackwell, 2009), s. 57; 110; 255.

> Biz okurların gelip bu kapıya vurduğumuzu, vurup durduğumuzu, içeri girmeyi istemekle kalmayıp buna ihtiyaç duyduğumuzu, içeride ne olduğunu bilmediğimizi ama bunu hissedebildiğimizi, içeri girmek için duyduğumuz bu çaresizliği, vurup durduğumuzu, itip kaktığımızı, tekmelediğimizi vs hayal etmek. Sonunda kapı açılır... ve dışarı doğru açılır: Başından beri istediğimiz şeyin içindeyizdir. *Das ist komisch.*[31]

Ancak hiç de *komisch* olmayan şey, "Depresif Kişi"deki kahkahaların depresif kişinin kendisine yönelik olmasıdır: Şakanın tek hedefi odur. Ancak Berardi'ye göre edebiyatın nakaratları, başlı başına depresyonun katılaşmış, zorlayıcı ritminden bir sapma oluşturabilir. "Depresif Kişi"de durum böyle mi? Metin kahramanının başarısız olduğu yerde başarıya ulaşıyor mu? Bu sorular son derece önemlidir. Çünkü "Depresif Kişi" klinik bir vaka değil, bir kısa öykü, bir kurgu eseridir. Belirttiğim gibi Wallace'ın kurgusunun ritim açısından anlaşılabileceği varsayımıyla hareket ediyorum. Bununla hem metindeki ritimleri içerik düzeyinde hem de metnin ritmini biçim düzeyinde kastediyorum. Dolayısıyla metnin empatiyi nasıl temsil ettiğine bakmak yeterli değildir; aynı zamanda empatiyi nasıl ve ne ölçüde ürettiğini de düşünmek zorunludur. Burada metindeki ötekiyle değil, metnin ötekisiyle yani okurla, örtük "sen"le ilgileniyoruz. Bu, genellikle dolaylı iletişim biçiminde olsa da (*á la Kierkegaard*) başka bir kişiyle iletişim kurmanın edebi eylemiyle ilgilidir. Açıkça söylemek gerekirse: Wallace'ın kurgusunun amacı, ötekiyle olan ilişkiyi yeniden keşfetmek, yeniden inşa etmek ya da onarmaktır.

Oysa "Depresif Kişi"de böyle bir şey yoktur; tüm iletişimsel çabalara rağmen "öteki" ve "sen" yoktur. Judith Butler'ın yazdığı gibi: "Eğer hitap koşullarını kaybettiysem ve hitap edeceğim bir 'sen' yoksa o zaman 'kendimi' kaybetmişim demektir."[32] "Depresif Kişi"nin üstesinden gelemediği (ya da gelemeyeceği)

31. David Foster Wallace, *Consider the Lobster. And Other Essays* (Londra: Abacus, 2007), s. 65.
32. Judith Butler, *Giving an Account of Oneself* (New York: Fordham Univ. Press, 2005), s. 32.

şey de bu kayıp gibi görünüyor. Öykü, hiçbir empati üretmiyor. Böylece metnin ritmi sonuna kadar uyumsuz kalır; empati asla geri gelmez ve öteki iyileşmez. Bir kişi olarak depresif kişi, empati riskini göze almaz (*Infinite Jest*'te "empati riski yok" ifadesi geçer[33]) ama David Foster Wallace'ın bir metni olarak "Depresif Kişi" de bu riski almaz. Depresyondaki başkahraman iyice alaya alınır; depresyonu, narsisizmi ve anlayışsız davranış ve düşünceleriyle acımasızca teşhir edilir; çoğu zaman muazzam bir komik etki yaratır ancak gülümseme bir noktada tıkanır. Eğer ritimler, derlemedeki diğer öykülerden birinde yer alan bir karakterin dediği gibi "inandığınız şey ile daha öncesinde inandığınız şey arasındaki ilişkiler"[34] ise "Depresif Kişi" tekrarlayan, takıntılı temposuna rağmen (elbette aritmi de kendi içinde bir tür ritimdir) tamamen aritmik bir kurgu parçası olarak kalır. Bunun anlamı, öykünün baştan sona atlayan bozuk bir plak gibi okunmasıdır. Öykü, kısır sonsuz gerilemeye dur diyecek acil durum frenini çekmez. O halde inandığınız şey ile daha öncesinde inandığınız şey arasında hiçbir fark yoktur ve inandığınız (hem şu anda hem de öncesinde) şey hiçbir şeydir ve hâlâ da hiçbir şey olmaya devam eder.

33. Wallace, *Infinite Jest*, s. 740.
34. Wallace, *Brief Interviews with Hideous Men*, s. 195.

SAHNE 2.
"HÜZÜNDEN ÇOK DEHŞET GİBİ"
(*KATE GOMPERT VE INFİNİTE JEST*)

"Sanırım sormaya çalıştığım şey, bahsettiğiniz bu duygunun depresyonunuzla ilişkilendirdiğiniz duygu olup olmadığı."
Bakışlarını kaçırdı. "Sanırım siz bunu bu şekilde adlandırmak istiyorsunuz."
Doktor, yavaşça kalemiyle oynadı ve burada asıl ilgilendiği konunun kadının bu duyguyu nasıl adlandırdığı olduğunu, çünkü bu duygunun onun duygusu olduğunu açıkladı.
Ayaklarının hareketini incelemeye devam etti. "İnsanlar bunu söylediğinde hep sinirleniyorum. Depresyonun, hep üzgün, suskun, melankolik ve pencere kenarında sessizce oturup iç geçiren ya da öylece yatan biri izlenimini düşünüyorum. Hiçbir şeyi umursamama hali. Mavi, huzurlu bir hal." Doktorun gözlerine bakamıyor gibi görünse de şimdi kesinlikle daha hareketli görünüyordu. Solunumu tekrar hızlanmıştı. Doktor, klasik hiperventilatuar atakların karpopedal spazmlarla seyrettiğini hatırladı ve görüşme sırasında hastanın el ve ayaklarını tetanik kasılma belirtilerine karşı dikkatle izlemesi gerektiğini, bu durumda reçete edilen tedavinin serum fizyolojik içinde IV kalsiyum olacağını kendi kendine not etti.
"Bu" (kendini işaret etti) "bir hal değil, bir his. Bunu her yerde hissediyorum. Kollarımda ve bacaklarımda".
"Buna karpoped... yani elleriniz ve ayaklarınız da dahil mi?"
"Her yerim. Başım, boğazım, kıçım, karnım. Her yerimde. Nasıl adlandırabileceğimi bilmiyorum. Sanki onu adlandırabilmek için yeterince dışına çıkamıyorum. Üzüntüden çok dehşet gibi. Daha çok dehşet gibi. Sanki korkunç bir şey olmak üzereymiş gibi hayal edebileceğiniz en korkunç şey; hayır, hayal edebileceğinizden daha da korkunç bir şey. Çünkü bunu durdurmak için hemen yapmanız gereken bir şey olduğunu hissediyorsunuz ama ne yapmanız gerektiğini bilmiyorsunuz ve sonra da bu gerçekleşiyor; tüm bu korkunç zaman boyunca hem gerçekleşmek üzere hem de gerçekleşiyor, hepsi aynı anda oluyor."[35]

Bu öyküdeki depresif kadın, David Foster Wallace'ın 1996 tarihli *magnum opus*'u *Infinite Jest*'ten Kate Gompert. Romanın 1000 sayfadan uzun ve sayısız dipnota sahip olması kısa bir öze-

35. Wallace, *Infinite Jest*, s. 73.

tinin verilmesini zorlaştırıyor ama: Roman yakın bir gelecekte geçiyor. Siyasi manzara o kadar değişmiş ki ABD, Kanada ve Meksika, bir grup Quebecli tekerlekli sandalye teröristinin sofistike ve şiddetli bir isyan başlatmasına karşı Kuzey Amerika Ulusları Örgütü (Pek de örtük olmayan bir şekilde İncil'deki Onan figürüne gönderme yapılarak romanda ONAN olarak kısaltılmıştır) haline geldi ve öylesine ticarileşmiştir ki her takvim yılı, birbirini takip eden sayılar yerine kurumsal markalar (Whopper Yılı, Perdue Wonderchicken Yılı vb) tarafından belirlenmektedir. Romanın ana bölümü, Depend Yetişkin İç Çamaşırı Yılı'nda geçiyor ve her ikisi de Boston, Massachusetts'te bulunan Enfield Tenis Akademisi (ETA) ve Ennet House Uyuşturucu ve Alkol Rehabilitasyon Evi'ni merkez alıyor. 21 yaşındaki Kate Gompert, halk arasında uyuşturucu ve alkolden kurtulma evi olarak adlandırılan bu rehabilitasyon evinin bir sakini olur. Onunla ilk tanıştığımızda, marihuana kullanımıyla yakından bağlantılı olan *unipolar* depresyonu ve dördüncü başarısız intihar girişimi nedeniyle hâlâ bir psikiyatri kliniğinde "intihar gözetiminde" tutulmaktadır.

DEPRESYONUN KARA DELİĞİ (DEPRESYON VE KAYGI)

Sahnede depresif durumu hakkında kendisiyle konuşmaya çalışan bir doktor, klinikteki odasında yatağa kıvrılmış olan Kate'e yaklaşır. Kate'in söylediği her şeyi ısrarla kendi teknokratik diline çeviren ("Doktor klasik hiperventilatuar atakların karpopedal spazmlarla karakterize olduğunu hatırlıyordu") oldukça anlayışsız doktorla kurduğu bu diyalogda vurguladığı şey depresyonun onun için bir üzüntü değil, acı ve dehşet duygusu olduğudur: "Üzüntüden ziyade dehşet gibi."[36] Bu dehşetin, duygulanım ("kafasında, boğazında, kıçında" katıksız fiziksel acı hissi), hayal gücü ("hayal edebileceğiniz en korkunç şey") ve zamanla ("hem olmak üzere hem de oluyor, hepsi aynı anda") bir ilgisi var.

36. A.g.e.

> Doktor, hâlâ anlayabilmiş değildir: "Yani anksiyetenin depresyonunuzun büyük bir parçası olduğunu mu söylüyorsunuz?" diye sordu. Ama hayır. Bu ne üzüntü ne de anksiyete.
> "Dinleyin" dedi Kate Gompert. "Hiç kendinizi hasta hissettiniz mi? Yani mideniz bulandı mı, sanki kusacakmışsınız gibi?" Doktor tabii ki der gibi bir hareket yaptı. Kate Gompert, "Ama bu sadece midenizde olur" dedi. "Korkunç bir his ama sadece midenizde [...] her yerinizde, içinizde böyle hissettiğinizi hayal edin. Her tarafınızda. Sanki her hücrenizin, her atomunuzun, her beyin hücrenizin midesi o kadar bulanıyor ki kusmak istiyor ama kusamıyor ve siz sürekli böyle hissediyorsunuz ve bu hissin hiç geçmeyeceğinden, hayatınızın geri kalanını böyle hissederek geçireceğinizden eminsiniz."[37]

Bu pasaj, Wallace'ın 1984 tarihli erken dönem alışılmadık otobiyografik öyküsü "The Planet Trillaphon as It Stands in Relation to the Bad Thing"i neredeyse kelimesi kelimesine tekrarlıyor. Burada depresyon, basit bir şekilde dile getirmek gerekirse "Kötü Şey." "Trillaphon Gezegeni"nin anlatıcısı bazı çarpıcı satırlarda şöyle der: "Her zaman önünüzde ve altınızda dibi olmayan kocaman bir kara delik varmış gibi kara, kapkara bir delik, belki içinde belli belirsiz dişler var. Ardından deliğin bir parçası oluyorsunuz, öyle ki olduğunuz yerde kalsanız bile düşüyorsunuz (...belki de deliğin ta kendisi olduğunuzu fark ettiğinizde...)."[38] Aynı pasaj (açık bir şekilde *Infinite Jest*'teki sahnemizin çıkış noktası) Kötü Şey'i şöyle tarif eder: "Düşünsenize, bir hastalık her bir parçanıza hatta parçalarınızın parçalarına bile tamamen yayılmış. Öyle ki... özünüz ancak hastalık özelliğiyle tanımlanabiliyor; siz ve hastalık 'bir'siniz."[39] Wallace, depresyonun sadece temsil edilemez karakterini değil, aynı zamanda onun katıksız, her şeyi kapsayan fiziksel ve psişik acısını, depresyonun önünüzde ya da dışınızda dipsiz bir çukur değil, içinizde bir çukur olduğu gerçeğini vurgulamaktadır. Siz

37. A.g.e., s. 74.
38. David Foster Wallace, *The David Foster Wallace Reader* (New York: Back Bay Books, 2015), s. 10.
39. A.g.e., s. 11.

ve çukur birsiniz; siz çukursunuz. Wallace'a göre depresyonun özelliği, onun dışına çıkmanın imkânsız oluşudur. Depresyon, varlığı kaplar; onu deneyimleyen insanı tamamen ele geçiren bir duygudur. Bu anlamda fiziksel kara delik kavramına yapılan gönderme yerindedir; kara deliğin bir dibi yoktur. Sadece sizi içine çeker, yer çekiminin ışığın bile kaçamayacağı kadar güçlü olduğu karanlığa ait ölü kütlede sizi gitgide daha fazla parçaya ayırır. Hiçbir ışık orada var olamaz.

DEPRESYON HİSSİ (DEPRESYON VE ANHEDONİ)

Kate'in, depresyondayken bu hissin geleceğe doğru sonsuza dek uzanacağına kesin gözüyle baktığını ve başka bir alternatif düşünmesinin imkânsız olduğunu söylemesinin nedeni budur: "Bu hissin hiç geçmeyeceğinden eminsiniz, doğal hayatınızın geri kalanını böyle hissederek geçireceğinden eminsiniz." Bunun üzerine doktor şöyle der: "Ama bu mide bulandırıcı his geçmişte de gelip geçti, daha önceki depresyonların ardından önünde sonunda geçti, değil mi Katherine?" Kate cevap verir: "Ama o hissin içindeyken bunu unutuyorsun. Duygu sanki hep oradaymış ve hep orada olacakmış gibi geliyor ve unutuyorsun [...] Bir saniye daha böyle hissetmeye dayanamıyorum ve saniyeler uzayıp gidiyor."[40] Kate'in burada ifade ettiği zamansal deneyim, kronoloji duygusunun kaybolmasıdır. Geçmiş ve gelecek bulanıklaşır ve böylece zaman, tamamen donmuş haldeki bir zamana indirgenir. Bu da depresyon hissinin var olan tek şey olduğu, her zaman olduğu ve her zaman var olacağı hissini yaratır. Bu, çoktan gerçekleşmiş, gerçekleşmeye devam eden ve yaklaşan bir felakettir: "Hem gerçekleşmek üzere hem de şu anda gerçekleşiyor." Wallace'ın çalışmalarında depresyona ait duygusal ve zamansal dehşet budur.

Bu durum, aynı zamanda daha önce meta-duygu olarak tanımladığımız şeyle de açık bir şekilde ilişkilidir: Bir duygunun duygusu. Daha önce de bahsettiğimiz gibi depresyon, duygu

40. Wallace, *Infinite Jest*, s. 74.

yokluğu (hiçbir şey hissetmezsiniz) ve bir duygunun duygusu olarak tanımlanabilir (ancak bu hiçbir şey hissetmeme duygusunun kendisi bir duygudur; gerçekten hiçbir şey hissetmemek dehşet verici olabilir). Kate Gompert, "duygunun nasıl duyulduğundan" bahsederken belirli bir duygunun çeşitli şekillerde hissedilebileceğinin ve duygu eksikliğinin korkunç bir his olabileceğinin farkında gibi durmaktadır. Ancak onun sorunu, hiçbir şey hissetmemesi değildir. Açıkça "bundansa hiçbir şey hissetmemeyi tercih edeceğini" ifade eder.

Romanda 500 sayfa sonra bunun ortaya çıkardığı şey, Gompert'in yaşadığı klinik depresyon türünün tam olarak anhedoni, "eskiden önemli olan şeylerden zevk alamama ya da onlara bağlanamama", "bir tür duygusal novokain", kişinin hiçbir şey hissetmediği anestezik bir duygusal uyuşukluk durumu olarak anlaşılamayabileceğidir.[41] Burada anhedoni, "her şeye yönelik radikal bir soyutlanma, eskiden duygusal içeriğe sahip şeylerin içinin boşaltılması" olarak tanımlanır. Bunalıma girmemiş kişilerin sağda solda kullandığı, dolu ve gerçek olarak kabul ettiği terimler (*mutluluk, yaşama sevinci, tercih, aşk*) iskeletlerine kadar soyulur ve soyut fikirlere indirgenir. Bir anlama sahiptirler ama bir şey çağrıştırmazlar. Burada dolaysız *Umwelt*'in geometrik dönüşümü ya da çarpıtılması, "her şey bir şeyin taslağı haline geldiği" çok ileri bir boyuta taşınır. Nesneler, şemalara dönüşür. Dünya, dünyanın bir haritası haline gelir. Anhedonik kişi, yönünü bulabilir ama yerini bulamaz. Yani anhedonik kişi, Boston AA'da kullanılan tabirle "tanımlanamaz hale gelir." Kısacası her şey, "birdenbire Öklid teoremi kadar haraketli hale gelir",[42] Bu özel anhedoni anlayışı ve Öklid'e yapılan atıf, en az iki nedenden dolayı ilginçtir. Birincisi, *Infinite Jest*'teki Öklid çağrışımı doğrudan William James'in *Varieties of Religious Experience* adlı eserinin Houellebecq ile ilgili bölümünde bahsettiğim pasajından alınmıştır. Burada James, anhe-

41. A.g.e., s. 692.
42. A.g.e., s. 692-693.

donik bir adamı "içinde her duygunun onda ölü göründüğü" ve "evinin, yuvasının, karısının ve olmayan çocuklarının düşüncesinin onu Öklid teoremi kadar az [...] duygulandırdığı" bir halde tarif eden Profesör Ribot'dan alıntı yapar.[43] Bu durumda kişi, etrafındaki nesnelerle ve ötekilerle temasını kaybeder. İkinci olarak bu pasajın, Houellebecq'in romanlarındaki bazı semptomatik sahnelerle benzerliği yadsınamaz. *Temel Parçacıklar*'da Michel'in çadırda yattığı, nesnelerin içinin boşalıp yabancılaştığı ve çevrenin yalnızca çizgilere indirgendiği sahne: "Yağmur damlaları tuvalin üzerine donuk bir sesle düşüyordu. Yüzüne birkaç santim uzakta olsalar da burada ona dokunamazlardı."[44] Veya *The Map and the Territory*'de* sanatçı Jed Martin, dünyanın Wallace'ın ifadesiyle bir dünya haritası haline gelmiş olmasının sanatsal sonucunu üstlenmiş gibi görünüyor.

Romanın bu özel bağlamında Wallace'ın özellikle vurgulamaya gayret ettiği şey, moda anhedoni ile klinik depresyon arasındaki farktır. Şöyle yazar: "Milenyumun ABD'sinin canlı sanatlarının anhedoni ve içsel boşluğu modaya uygun ve havalı olarak ele alması ilginçtir."[45] Bu yaklaşımın klinik, patolojik depresyonla "Kötü Şey" ya da burada adlandırıldığı şekliyle "O" ile pek ilgisi yoktur. *Infinite Jest*'in bu bölümünde, Kate Gompert ile Incandenza ailesinin en küçük oğlu, olağanüstü bir tenis yeteneğine sahip, okulda inanılmaz derecede parlak bir öğrenci olan ve anhedoni hastalığından korkunç derecede mustarip Hal Incandenza arasında bir karşılaştırma yapılır. Anlatıcı, Hal'in "küçüklüğünden beri iç dünyasında gerçek anlamda bir duygu yoğunluğu yaşamadığını, sevinç ve değer gibi kavramları karmaşık denklemlerdeki değişkenler gibi algıladığını ve bunları kendisi dışında herkesi kendisinin orada, kabuğunun

43. James, *Varieties of Religious Experience*, s. 146.
44. Houellebecq, *Atomised*, s. 99-100.
* Michel Houellebecq, *Harita ve Topraklar*, Çev. Orçun Türkay, İthaki Yayınları, 2022. (ç.n.)
45. Wallace, *Infinite Jest*, s. 694.

içinde bir insan olarak var olduğuna ikna edecek kadar iyi manipüle edebildiğini ama aslında John Wayne'den [akademideki başka bir tenis oyuncusu] çok daha robotik olduğunu" belirtir.[46] Anlatıcıya göre Hal, anhedoninin (robotik bir varoluşun ya da "hissiz bir boşluğun") depresyonun en kötü biçimi olmadığını anlayamayacak kadar gençtir: "Gerçek yırtıcı, Büyük Beyaz Balina Acı'dır. Ölü bakan anhedoni, onun *ventral* kanadındaki bir *remora*dan fazlası değildir. Otoriteler bu durumu, klinik depresyon ya da involüsyonel depresyon ya da *unipolar* disfori olarak adlandırır."[47] Burada önemli olan terminolojik farklılıklar değil, anhedoni ve depresyon arasındaki duygusal farklılıklar, bu duyguların yarattığı hisler arasındaki farklılıklardır. İkisi arasındaki fark ki neredeyse aynı gibi görünürler, Öklidyen ve Öklidyen olmayan bir dünya arasındaki, geometriden ibaret bir dünya ile bildiğimiz geometrinin ötesine geçen bir dünya arasındaki farktır. "Uyuşuk boşluk" ile "Büyük Beyaz Köpekbalığı Acı" arasındaki farktır; soyutluğun etkisizliği ile somut, içgüdüsel acı arasındaki farktır; insan hayal gücünün erişebileceği soğuk formlar ile kavranamaz bir kara delik arasındaki farktır. Kısacası hiçbir şey hissetmeyen bir anhedonik ile hiçbir şey hissetmeyen bir depresif arasındaki farktır.

ALEVLERİN DEHŞETİ (DEPRESYON VE HÜZÜN)

İşte burada, ikinci durumda intihar, gerçek bir tehlike olarak kendini gösterir. Wallace'ın *Infinite Jest*'te yazdığı şekliyle:

> Sözde "psikotik depresif" kişi, kendini "umutsuzluk"tan ya da hayatın alacak ve vereceklerinin birbirini karşılamadığına dair soyut bir inançtan dolayı öldürmeye çalışmaz. Kesinlikle bunu, ölüm aniden cazip göründüğü için de yapmaz. Görünmez ıstırabı belli bir dayanılmaz seviyeye ulaşan kişi, kapana kısılmış bir insanın önünde sonunda yanan yüksek bir binanın penceresinden atlaması gibi kendini öldürecektir. Yanan pencerelerden atlayan insanlar konusunda

46. A.g.e., s. 694.
47. A.g.e., s. 695.

> yanılgıya kapılmayın. Onların çok yüksekten düşme korkusu, aynı pencerede spekülatif bir şekilde durup manzaraya bakan sizin ya da benim için olduğu kadar büyüktür. Yani düşme korkusu sabit kalır. Buradaki değişken, diğer korku olan ateşin alevleridir. Alevler yeterince yaklaştığında düşerek ölmek, iki korkudan biraz daha az korkunç olanı haline gelir. Bu, düşmeyi arzulamak değil, alevlerden korkmaktır. Yine de kaldırımda aşağıya bakıp "Yapma!" ve "Dayan!" diye bağıran hiç kimse atlayışı anlayamaz. Gerçekten anlayamaz. Düşmenin çok ötesinde bir dehşeti gerçekten anlamak için bizzat kapana kısılmış ve alevleri hissetmiş olmanız gerekir.[48]

Kate Gompert, doktorla konuşmasında depresyon kelimesini kullanmak istemese de kendi depresyonunu diğerlerinden ayırmak için büyük çaba sarf eder: "Ben kendinden nefret edenlerden değilim" der.

> "Ben bir bok değilim ve dünya ben olmasam daha iyi olurdu" diyen ama aynı zamanda cenazelerinde herkesin arkalarından ne diyeceğini düşünen tipler. Koğuşlarda böyle tiplerle karşılaştım. "Zavallı ben, kendimden nefret ediyorum, beni cezalandırın, cenazeme gelin." Sonra da size ölü kedilerinin 20 x 25 boyutlarında bir resmini gösterirler. Hepsi kendine acıyan saçma insanlar. Saçmalık. Benim herhangi bir garezim yoktu. Sınavda başarısız olmadım ya da kimse tarafından terk edilmedim. Bütün bu tipler, kendilerine zarar veriyorlar.[49]

"Sadece" üzgün değil, "sadece" kendine zarar vermek istiyor da değil. Kendini öldürmek istiyor. Bu ikisi arasında, kendine zarar vermek istemek ile kendini öldürmek arasında büyük bir fark olduğunu söylüyor. İntihar, tam da *daha fazla acı çekmemek* için bir girişim olarak anlaşılmalıdır: "Kendime zarar vermeyi istemek değil, artık *acı çekmemeyi* istemek."[50] Bu, Kate Gompert'in tek isteğini açıklar: EKT ya da devamlı bir sedasyon dönemi, "dışarıda bir ay".[51] Sonunda Kate Gompert, dışarıda

48. A.g.e., s. 695-696.
49. A.g.e., s. 72.
50. A.g.e., s. 78 (vurgu orijinalinde).
51. A.g.e., s. 75.

bir aydan fazlasını elde eder: Romanın konusu, *Infinite Jest*[52] adlı bir filmle bağlantılıdır. Film o kadar eğlencelidir ki izleyen kişi, hayatının geri kalanında başka bir şey yapmak istemeyecek ve film, (talihsiz) izleyiciyi bitkisel zombi benzeri bir durumda bırakacaktır. Kate'i bekleyen kader de budur. Sonunda hak ettiğini değil, istediğini elde eder: Bir çıkış yolu.

Kate Gompert hakkında duyduğumuz son şey, Kanadalı Tekerlekli Sandalye Suikastçıları grubunun bir üyesi olan Remy Marathe ile bir barda oturduğudur. Bu sahnede Kate, alkol almaktadır, madde bağımlılığına yeniden başlamanın eşiğindedir ve Marathe onu kaçırıp *Infinite Jest* filmini izlemeye ikna etmek üzeredir. Ancak bundan önce Marathe, bacaklarını nasıl kaybedip depresyona girdiğine, karısıyla (kafatası olmayan) nasıl tanıştığına ve temelde onu sevmeyi nasıl *seçtiğine* dair tuhaf bir hikâye anlatır: "Ramy, bunun pek iyi hissettiren bir hikâye olduğunu düşünmüyorum."[53]

DEPRESYON VE BOB HOPE

Buraya kadarki kısmı özetlemek gerekirse: Kate Gompert'in *Infinite Jest*'teki depresyonu tam olarak hüzün, anksiyete hatta anhedoni bile değil. Bununla birlikte özellikle depresyon ve anhedoni arasındaki karşılaştırma söz konusu olduğunda ikisinin birleştiği bir nokta vardır: Tam bir empati eksikliği. Depresyon, hiçbir şey hissetmemek anlamına gelmese de sadece öteki için hissetmeyi değil, daha radikal bir şekilde ötekini hissetmeyi kaybetmeyi de içinde barındırır. İki karakter ve içinde yer aldıkları kurgusal çerçeveler arasındaki çeşitli farklılıklara rağmen aynı adlı öyküdeki depresif kişi ile Kate Gompert'in ortak noktası budur. Her ikisi de "başka herhangi bir canlıyla empati kurmaktan acizdir", her ikisi de "anhedonik özdeşleşme

52. Hem filmin hem de romanın adı, Shakespeare'in *Hamlet*'inde Hamlet'in haykırdığı sahneden alınmıştır: "Yazık, zavallı Yorick! Onu tanırdım Horatio: Sonsuz şakacı bir adamdı."
53. A.g.e., s. 779.

yetersizliği"nden mustariptir ki bu da "O'nun yani depresyonun ayrılmaz bir parçasıdır."[54]

İster "Depresif Kişi"de olduğu gibi depresif bilincin (ve bilincin bilincinin bilincinin) sonsuz narsisistik döngüleri yüzünden olsun ister Kate Gompert'i "Siyah Kıvrımları"nda saran katıksız psişik ve fiziksel acı yüzünden olsun her iki durumda da benliğin kendisinden başka bir şeyle ya da herhangi biriyle ilgilenmek imkânsızdır. Levinas'ın bir gelecek figürü olarak öteki tanımını izlersek bu, onların geleceği de kaybettiklerini ima eder. Ancak ikisini ayıran, Kate'in bir bağımlı olmasıdır. Marihuana bağımlısıdır. Kate hastaneye yattıktan sonra Ennet House Uyuşturucu ve Alkol Rehabilitasyon Evi'ne yatar. Çok fazla *marihuana* ya da kendi taktığı isimle "Bob Hope" içmektedir. Oldukça esprili ve zekice bir şekilde depresyonunun "Hope ile ilgisi olduğunu" bile öne sürer ancak doktor bu argo ifadeyi anlamaz. Doktoruna bunu çok sevdiğini, zaman zaman aşırı miktarda içtiğini ama belli bir süre sonra hep bıraktığını anlatır. İşte tam bu aşamada "bu his, yine içeri sızmaya başlar"; depresyon hissi. Bu durum doktorun kafasını karıştırır. Çünkü okuduğu klinik literatürde "*unipolar* epizodlar ile kannabinoidlerin kesilmesi arasında herhangi bir ilişki belirtilmemektedir."[55] Bununla birlikte bağımlılık ve depresyon arasındaki yakınlaşmanın romanda sabit bir tema olduğuna kuşku yoktur.

54. A.g.e., s. 696.
55. A.g.e., s. 76-78.

SAHNE 3.
"KAFESİN ÇIKIŞI GİBİ GÖRÜNEN ŞEY ASLINDA KAFESİN PARMAKLIKLARIDIR" (JOELLE VAN DYNE VE INFINITE JEST)

Joelle van Dyne, dayanılmaz bir şekilde canlı ve kuşatılmış durumda ve yönetmenin elinde gelmiş geçmiş her şeyi canlandırabilir. Yapılacak en bencilce eylem, kendini Molly Notkin'in yatak odasına ya da banyosuna kilitlemek ve düşüp nefessiz kalacak, morarıp kalbini tutarak ölecek kadar kafayı bulmak olacaktır. Artık ileri geri gitmek yok [...] Malı çöpe atıp yarım saat sonra çöpü karıştırmak yok; tüttürmeye çalışmak için Mala benzeyen bir parça tiftik bulma umuduyla halıyı dizlerinin üzerinde incelemek yok [...] Artık her gece ellerini kalbine götürmek yok. Kafesin çıkışı gibi görünen şey, aslında kafesin parmaklıkları. Öğleden sonraya ait kafesler. Girişte ÇIKIŞ yazıyor. Çıkış yok. Nihai döngüsel bütünleşme: Sergi ve kafesin birleşmesi. Jim'e ait *Kafes III: Serbest Gösteri*. Kafes bir şekilde içine sızmış. Tüm bu yaratıcılık onu aşıyor. Eğlence çoktan çok fazla olmaya başladı. Bırakabileceği hatta hâlâ bundan zevk aldığı konusunda kendine yalan söyleme yeteneğini kaybetti. Bu, artık boşluğu kısıtlamıyor veya doldurmuyor. Artık deliği daraltmıyor. Yağmurla ıslanmış örtünün kendine has bir kokusu var. Çağrı ve ay hakkında bir şey, ayın asla başka tarafa bakmadığını söylüyor. Hem dönüyor hem dönmüyor. Gecenin son saatinde hızla eve dönmüş ve nihayet yüzünü durumdan, artık sevmediği, nefret ettiği, durmak istediği ve aynı zamanda duramadığı, durmayı ya da onsuz yaşamayı hayal edemediği çıkmazdan çevirmemişti. Jim'e sonlara doğru yaptırdıkları şeyi bir şekilde yapmış ve bu kafes, bu özgür olmayan gösteri karşısında güçsüzlüğünü itiraf etmiş, ağlayarak, kelimenin tam anlamıyla kalbini tutarak önce dumanı hapsedip ve içilebilir bir reçine oluşturmak için kullandığı Chore Boy artıklarını, sonra halıdaki kalıntıları ve saatler önce solüsyonunu süzdüğü sentetik çamaşırını tüttürerek, küçük odasının duvarlarındaki dört aynada grotesk bir palyaço gibi ağlayarak sarı saçlarıyla peçesiz bir şekilde duruyordu.[56]

Infinite Jest'teki bu sahnede Joelle Van Dyne, uyuşturucu sorununu itiraf edip Ennet Evi'nin kapısına dayanmadan önce arkadaşı Molly'nin evindeki partide içtiği ev yapımı kokaini son

56. A.g.e., s. 222-223.

kez içmeye çalışmaktadır. Joelle van Dyne, gizemli bir karakterdir. Madame Psychosis takma adıyla Enfield Akademisi'ndeki tenisçiler arasında popüler olan bir radyo programı sunmaktadır. Kendisine, aynı zamanda "tüm zamanların en güzel kızı" anlamına gelen PGOAT lakabı takılmıştır. Belki de yüzünü kimsenin görmesine izin vermeyerek bir peçenin ardına saklanmasının nedeni, çarpıcı güzelliğidir (yukarıdaki sahnede "peçesizdir" çünkü yalnızdır ve peçesi "yağmurda ıslanmıştır"). Bu duruma karşı kendi açıklaması ise hiç güzel olmaması, iğrenç bir şekilde deforme olduğu için uzunca bir süredir peçenin arkasına saklanmakla kalmayıp aynı zamanda UHID'ye (Çirkin ve Olasılıksız Şekilde Deforme Olanlar Birliği) katılmış olduğu yönündedir. Dahası Orin Incandenza'nın eski sevgililerinden biridir ve onun babasının meşhur "Infinite Jest"i de dahil olmak üzere birçok deneysel filminde rol almıştır. Joelle'in Kate ve diğer pek çok karakterle ortak noktası, anhedonik veya depresif dönemlerle ilgili acı verici deneyimlerin yanı sıra alkolik veya narkotik maddelere olan bağımlılığıdır.

ÇOK FAZLA EĞLENCE

Dolayısıyla Joelle'in bu sahnede yaşadığı şey, açık bir şekilde anhedoni değildir; ancak hedoni de değildir. Daha ziyade, hoşa gitmeyen şeylerin peşinden gitmekten başka bir şey yapamama durumu gibi görünmektedir.[57] Uyuşturucu almak, onun için eğlenceden eğlencesizliğe dönüşmüştür. Bunu yapmaktan nefret eder ama yine de yapmadan duramaz. Joelle artık (güya) bıktığına göre buraya kadardı: Son bir vuruş. Tüm "malı" çöpe atmak ve yarım saat sonra pişman olmak istemez; "artık içmeye çalışacağı mala benzeyen bir parça kalıntı bulma umuduyla halıyı dizleri üzerinde incelemek yok."

Joelle'in, ilk etapta neden kokain içmeye başladığı açıklığa kavuşmaz. Güllük gülistanlık bir şekilde büyümemiştir: Öz babası ona âşık olmuş, bu da annesini/karısını o denli dehşete dü-

57. Cf. Fisher, *Capitalist Realism*, s. 22.

şürmüştür ki sonunda kollarını çöp öğütücüsüne sokarak intihar etmesine yol açmıştır. Yine de her zaman olduğu gibi Wallace'ta da bu tür nedensel, etiyolojik açıklamalara çok ağırlık vermek doğru değildir. Açık olan, Wallace'ın çalışmalarında bağımlılığın her zaman bir tür (bozuk) savunma mekanizması işlevi gördüğüdür. Andrew Weil'in, *The Natural Mind: A new way of looking at drugs and the higher consciousness* (1972) kitabının başında açıkça belirttiği şekliyle (Bu, Wallace'ın okuduğu ve özel kütüphanesinde sakladığı bir kitaptır) onun "asıl ilgi alanı uyuşturucu değil, bilinçtir."[58] Aynı şey, bir anlamda Wallace için de geçerlidir. Ancak belirgin bir fark vardır: Joelle'in ve *Infinite Jest*'teki diğer tüm karakterlerin tükettikleri çeşitli maddelerde aradıkları şey, saykodelik altmışlı yıllarda olduğu gibi değişmiş bir bilinç değil, askıya alınmış bir bilinçtir. Bu, Christopher Lasch'ın *The Culture of Narcissism*'de kısaca belirttiği şeyle daha uyumludur: "Aklını kendi zihninden uzaklaştıracak her şey."[59] Odaklandığım psikopatolojiyle ilgili olarak depresyon ve bağımlılık genellikle el ele gider ve Alain Ehrenberg'e göre bağımlılık, "depresif boşluğu" doldurmanın, "onu telafi etmenin" bir yoludur.[60] (Alain Ehrenberg'in temel ve oldukça ikna edici görüşüne göre "yirminci yüzyılın sonunda bireyin ana hatlarını depresyon ve bağımlılık çizer.")

Wallace'ın eserinde bağımlılık, ne depresif boşluğu doldurur ya da siler ne de bağımlılık yapan alışkanlıklar uyuşturucu bağımlısının zihnini kendi zihninden uzaklaştırmaya yardımcı olur. Aksine takıntılı düşünceyi güçlendirir. Örnekler saymakla bitmez. Örneğin *Infinite Jest*'in anlatıcısı, "Madde bağımlısı

58. Andrew Weil, *The Natural Mind: A new way of looking at drugs and the higher consciousness* (New York: Mariner Books, 1998), s. 9. Weil ve Wallace'ın görüşlerinde hiçbir şekilde ortak olmayan nokta, Weil'in psikozu olumlu bir şey olarak gören romantik ve oldukça eski anlayışıdır: Weil, bir noktada "Psikotiklere türümüzün evrimsel öncüleri demek beni neredeyse cezbediyor" diye yazar (A.g.e., s. 182).

59. Lasch, *The Culture of Narcissism*, s. 99. [*Narsisizm Kültürü*, Çev. Ayşen Tekşen, Alfa Yayınları, 2021.]

60. Ehrenberg, *The Weariness of the Self*, s. 12; 133.

insanların çoğunun aynı zamanda düşünme bağımlısı olduğunu yani kendi düşünceleriyle saplantılı ve sağlıksız bir ilişki içinde olduklarını [...] bağımlılık tipi düşünme için Boston AA'nın kullandığı sevimli terimin *Analiz Felci* olduğunu" iddia eder.[61] Bu durum, *The Pale King*'de *obetrolling* olarak adlandırılır: Tam bir "wastoid" olan Chris Fogle karakteri, uyuşturucu kullandığında farkındalığı ikiye katlanır veya en azından artar. Bu bazen güzel bir deneyimdir, bazen de değildir: "Farkındalık, bilinçli şekilde hissedilen duyumlar ve düşüncelerden oluşan bir *aynalar koridoruna* dönüşebilir. Bunların farkındalığının farkındalığının farkındalığına dönüşebilir."[62] Uyuşturucu etkisi altında gelişen bu tür bir düşünce, farkındalığın ya da bilincin "aynalar koridoruna" dönüşmesi gibi olumsuz bir etkiye sahiptir. Bu metafora daha önce de özellikle yukarıdaki sahnenin sonunda dikkat çekmiştim: "Küçük odasının duvarlarındaki dört aynada." Baskın imge kafes olsa da Joelle kafesten çıkmaya çalıştığında, çıkışın aslında bir çıkış olmadığı, sadece kafesin daha derinlerine ya da başka bir kafese çıktığı yönündeki tatsız gerçek, düşünce yoğunlaşır ya da depresyon derinleşir. Her halükârda durum daha da kötüleşir: "Kafesin çıkışı gibi görünen şey, aslında kafesin parmaklıkları. Öğleden sonraya ait kafesler. Girişte ÇIKIŞ yazıyor. Çıkış yok [...] Eğlence çoktan çok fazla olmaya başladı."

ACIMASIZ İYİMSERLİK, YAVAŞ ÖLÜM

Joelle'in davranışı, Lauren Berlant'ın aynı adlı kitabında acımasız iyimserlik olarak adlandırdığı durumun kusursuz ama acı verici bir örneğidir. Berlant'ın yazdığı şekliyle: "Acımasız iyimserlik, belirgin ölçüde sorunlu olan bir nesneye bağlılığı sürdürme durumudur."[63] Ya da Wallace'ın bağımlılık ve tekno-

61. Wallace, *Infinite Jest*, s. 203.
62. Wallace, *The Pale King*, s. 188 (vurgu orijinalinde).
63. Lauren Berlant, *Cruel Optimism* (Durham: Duke University Press, 2011), s. 24.

loji, daha doğrusu televizyon arasındaki yakın ilişkiyi ele aldığı "E Unibus Pluram: Television and US Fiction" adlı makalesinde yazdığı üzere: Bağımlılıkla ilgili en acımasız şey, "(1) bağımlı için gerçek sorunlara neden olması ve (2) kendisini neden olduğu sorunlardan bir kurtuluş olarak göstermesidir."[64]

Joelle, gerçekten de "belirgin ölçüde sorunlu bir nesneye" bağımlıdır. Ancak ne yazık ki bu sorun, yalnızca onun sorunu değildir: Wallace'ın eserlerinde, özellikle de *Infinite Jest*'te, neredeyse her insan bir anlamda bağımlıdır. Görünüşe göre her olumlu bağlılık, potansiyel bir bağımlılıktır. Dolayısıyla uyuşturucu alışkanlıklarından mustarip olanlar sadece Kate Gompert ya da Joelle van Dyne değil, *Infinite Jest*'teki her karakterdir. Michael North, *Machine-Age Comedy* adlı kitabında ister tenisten ister eğlenceden ister marihuanadan ister serbest kokainden bahsediyor olalım her faaliyetin aynı tekrarlayan kalıbı izlediğine işaret eder: "Başlangıçtaki eğlence, özgürlük ve hatta sadece değişiklik arzusu, ironik bir şekilde tekrara, rutine, makine bağlılığına ve bazen de ölüme yol açar... Wallace'ın bu süreç için kullandığı terim *annularity*'dir. Bu kelimeyi, kendi kuyruğunun peşinde daireler çizerek koşan bir sistemi ifade etmek için biyolojiden uyarlamıştır."[65] Burada kendine özgü acımasız bir mizah vardır. Kendilerinden kaçıp kendilerine doğru koşan insanlar. Kendi kuyruklarını kovalayan köpekler. *Infinite Jest* filminin önemli bir sahnesinde Joelle'in canlandırdığı karakter, döner bir kapıdan geçerken uzun zamandır görüşmediği bir arkadaşıyla karşılaşır. Bu kişi onu içeride yakalamaya çalıştıkça o da söz konusu kişiyi dışarıda yakalamaya çalışır. İkisi bu şekilde döner kapının içinde dönüp dururlar.[66] *Das ist aber auch sehr komisch*. Dairesel bir

64. David Foster Wallace, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* (Boston: Little, Brown and Company, 1997), s. 38.

65. North, *Machine-Age Comedy*, s. 174.

66. Görünüşe göre çeşitli versiyonları (beş ya da altı) bulunan bu filmin etrafında büyük bir gizem var. Joelle'e göre ölümcül derecede eğlenceli versiyonda (Infinite Jest V ya da Infinite Jest VI) iki sahnede kendisi yer almaktadır. Döner

komedi, bir çember komedisi. Bununla birlikte *Infinite Jest*'teki mizahın bir kısmı, örneğin bir adamın tamamen bir M*A*S*H bağımlısına dönüştüğü sahnede olduğu gibi daha *slapstick* tarzıdır.

M*A*S*H ve MDMA bağımlısı olmak arasında elbette bir fark vardır ancak süreç aynı mantıkla işler. Bu yakın gelecekteki kapitalist tüketim dünyasında gördüğümüz şey, Kierkegaard'ın tabiriyle olasılığın neredeyse her seferinde çoktan zorunluluğa dönüşmüş olduğudur. Daha yavan bir ifadeyle: İstek ihtiyaca, bağlılık bağımlılığa, eğlence çok fazla eğlenceye dönüşür ve haz ilkesi, ölüm dürtüsünün en saf halinden farklı bir şey değildir. *Infinite Jest*'te bağımlılığın yarattığı ölümcül hastalık budur. Karakterlerin kendi seçtikleri uyuşturucuya olan bağlılıkları sağlıksızdır ve gelişmelerini tehlikeye atar ama yine de ona tutunurlar. Bu onları öldürüyor olsa bile bırakmak isterler ama bırakamazlar. Ölüm anlık değil, yavaş yavaş gerçekleşir: Konuşmacılardan birinin AA toplantısında söylediği gibi "Ben, lanet olası bir yaşayan ölüyüm, size söylüyorum. Bu neredeyse canlı olmak değil, ölü değildim, canlı değildim ve size söylüyorum; ölme fikri, beş ya da on yıl daha bu şekilde yaşama ve ancak ondan sonra ölme fikriyle kıyaslandığında hiçbir şeydi." Burada herkesin hikâyelerinin birbirine benzediği anlaşılır. Ve dinleyiciler başlarını sallar: "Ne kadar da benziyorlar."[67]

---

kapıların olduğu sahneye ek olarak Joelle'in, bir bebeğin yattığı beşiğe doğru eğilerek bebeğin bakış açısından görülüyormuş gibi titrek, bulanık bir karede "Özür dilerim, çok çok özür dilerim." cümlesini tekrar tekrar söylediği ikinci bir sahne daha vardır (Wallace, *Infinite Jest*, s. 938- 941). Ancak arkadaşı Molly, filmde başka bir sahnede daha olduğunu öne sürer. Bu sahnede çıplak Joelle, "arketipik ölüm figürünün maternal bir örneği" olarak karşımıza çıkar ve kameraya "Ölüm her zaman dişidir ve dişi olan, her zaman anaçtır. Yani sizi öldüren kadın, her zaman bir sonraki hayatınızın annesidir" açıklamasını yapar (A.g.e., s. 788).

67. A.g.e., s. 347.

WALLACE VEGAS'TA: İNSAN VE MAKİNENİN BİR OLDUĞU BAĞIMLILIK YARATAN BÖLGE

Wallace, bağımlılığın anatomisini çıkarırken sadece dar anlamda eroin, *marihuana*, Demerol ve kokain gibi uyuşturucularla ilgilenmez. Wallace'ın çalışmasını anlamak için daha geniş bir uyuşturucu kavramına ihtiyaç var gibi duruyor. Bir yandan alkol ve narkotiklere indirgenemeyen, diğer yandan özne ile arzulanan nesne arasındaki ilişkinin hem ruhani hem de teknolojik boyutlarını yakalayabilen bir kavram. Félix Guattari tarafından önerilen "uyuşturucu" kavramı bu bakımdan çok kullanışlıdır: "Uyuşturucu tanımını genişleterek işe başlamalıyız. Benim görüşüme göre 'mekanik' bir öznellik üreten tüm mekanizmalar, kendini unutma hissiyle birlikte bir şeye ait olma, bir yerde olma hissi sağlamaya katkıda bulunan her şey uyuşturucudur."[68]

Makineler ve teknolojik aygıtlar, Wallace'ın eserlerinde merkezi bir rol oynar. *Infinite Jest*'te uyuşturucu bağımlıları, sürekli televizyon ve diğer kaydedilmiş eğlence araçlarını izlerler. Romanın ikinci bölümünde, "yatak odasındaki Inter-Lace görüntüleyicinin önünde iki gün boyunca aralıksız sigara içmeyi" planlayan Ken Erdedy ile tanışırız. Inter-Lace görüntüleyici, televizyonun ve *marihuana* içmenin gelecekteki versiyonudur. Ancak *Infinite Jest* filmi kadar ölümcül olmasa da Inter-Lace görüntüleyicinin cezbedip etkileyebildiği kişiler yalnızca uyuşturucu bağımlıları değildir. Wallace'ın burada ele almaya çalıştığı genel sorun, kitapta yer alan çok sayıdaki dipnotun yansıtmaya çalıştığı, imge ve bilgiye doymuş bir toplumdur. Wallace, temelde günlük aşırı dijital veri yüklemesinin patolojik sonuçları ve saplantılı, kompulsif veya bağımlılık yaratan davranışlarla ilgilenir. Wallace, "E Unibus Pluram" adlı makalesinde dikkati, bilinci, duyarlılığı, arzusu, algısı ve duygusallığı tekno-

68. Félix Guattari, *Soft Subversions. Texts and Interviews 1977- 1985*, Çev. Chet Wiener (Los Angeles: Semiotext(e), 2009), s. 158.

lojik aygıtları tarafından ele geçirilmemiş ve modüle edilmemiş tek bir insan bile bulmayı zor hale getirecek bir şekilde televizyonun içimize işlediğini iddia eder. Wallace bu fikri, söz konusu denemede, *Infinite Jest*'te ve insanların bir noktada "veri işlemcileri" olarak tanımlandığı *The Pale King*'de irdeler. Wallace'ın dünyasında üretilen şey, gerçekten de "makine işi" bir öznellik biçimidir. Bu makineleşme; bilinç, arzu, hayal gücü ve duygulanım düzeyinde gerçekleşir.

Ampirik araştırmalar bu fikri desteklemektedir. *Addiction by design. Machine Gambling in Las Vegas* (2012) adlı kitabında Amerikalı antropolog Natasha Dow Schull, kumarbazların *slot* makinelerini kazanmak için değil, oynamak, oynamaya devam etmek, kronolojik zamanın askıya alındığı bölgede kalmak için oynadıklarını anlatmaktadır. Tek amacının "oynamaya devam etmek, başka hiçbir şeyin önemli olmadığı o makine bölgesinde kalmak" olduğunu belirten Mollie isimli bir muhbiri anlatır.[69] Bir başka muhbir Lola, Dow Schull'a her zaman o makine olduğunu düşünecek şekilde hipnotize olduğunu, bunun kendine karşı oynamak gibi olduğunu anlatır. "Sen makinesin, makine de sensin."[70] Bu makine bağımlılığı alanında özne ve nesne, insan ve makine birdir. Bu Guattari ve çalışma arkadaşı Gilles Deleuze'ün *A Thousand Plateaus*'da geliştirdikleri, toplumsal tabi olma ile makine köleliği arasında bir ayrım yaptıkları ve örneklerinin televizyon olduğu daha spekülatif düşüncelerle örtüşmektedir: "Kişi, televizyonu kullandığı ve tükettiği ölçüde ona tabidir" diye yazarlar ancak: "İnsan, bir makine olarak televizyon tarafından köleleştirilir. Zira televizyon izleyicileri artık tüketici ya da kullanıcı değil hatta onu sözde 'yapan' özneler bile değil, artık makineye üretecek ya da kullanacak şekilde bağlı olmayan içsel bileşenler, parçalar, 'girdi' ve 'çıktılar', geri bildirimler ya da yinelemelerdir."[71]

69. Natasha Dow Schull, *Addiction by design. Machine Gambling in Las Vegas* (Princeton: Princeton University Press, 2014), s. 2.
70. A.g.e., s. 173.
71. Deleuze ve Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 506.

Makinenin köleleştirme sürecinde özne ve nesne arasındaki bu ayrım artık bir anlam ifade etmediğinden özne yalnızca bir nesneyi kullanıyor olmaz. Bu sürece kapılan kişi, Maurizio Lazzarato'nun yorumuyla "makine düzeneklerine ait bir parçadır ama aynı zamanda onun tarafından parçalara ayrılmış durumdadır."[72]

Burada anlatılmak istenen, Wallace'ın eserlerinde bağımlılığın her zaman bir mekanik köleleştirme biçimi olarak işlediği ve aynı anda hem (bağımlı) bireyden ya da benlikten daha küçük hem de daha büyük bir şeyle ilgili olduğudur. Bir düzeyde birey, girdi ve çıktıdan ibarettir. Çarpıcı karmaşıklıktaki algoritmalara dayanan devasa istatistiksel veri kümesinin küçük bir parçasıdır. Başka bir düzeyde tehlikede olan şey, bireyin en içteki varlığı, nöronal ağlar, arzu ve duygulanımın minik kıpırtılarıdır. Bağımlılık bölgesi, kişinin makineyle "tek parça" olduğu fakat aynı zamanda "onun tarafından parçalara ayrıldığı" yapay bir bölgedir. Önemli olan tek şeyin oynamaya devam etmek, ritmin içinde kalmak olduğu bir bölgedir.

NE YAPILMALIDIR?

Her ne kadar bu sahne, hareket noktası olarak Joelle van Dyne karakterini ve onun uyuşturucu bağımlılığını (bu bağımlılık, son olarak serbest kokain içmesiyle doruğa ulaşır) almış olsa da Guattari'nin izinden giderek uyuşturucu tanımını genişletmek elzem olmuştur. Televizyon da tenis de bir uyuşturucu işlevi görebilir. Ortak nokta; özne ile nesne, insan ile makine arasındaki ayrımın birincinin ikinciyi kullandığı söyleminin artık geçersizleşmesiyle ortadan kalktığı bir bölgedir: Karışıklık bundan çok daha büyüktür. Ve bağımlılık kafesinden kaçmaya yönelik her girişim, neredeyse kafesin daha da derinleşmesine yol açar ve bağımlılık yoluyla mevcut durum ve benlikten kaçmaya yönelik her girişim (bilinci askıya almak, düşünceyi dur-

72. Maurizio Lazzarato, *Signs and Machines. Capitalism and the Production of Subjectivity*, Çev. Joshua David Jordan (Cambridge: The MIT Press, 2014), s. 27.

durmak, fiziksel veya psişik acıyı uyuşturmak vb) durumu daha da kötüleştirir: "Kafesin çıkışı gibi görünen şey, aslında kafesin parmaklıklarıdır."

O halde çözüm nedir? Tedavi neyi gerektirir? Tek çıkış yolu, bir tür çözülme, her an zayıflatıcı bağımlılıklara dönüşme eşiğinde olan bağların terk edilmesi midir? Öyle görünmüyor. Guattari, oldukça provokatif şekilde yazdığı *The Anti-Œdipus Papers*'da* daha uygulanabilir bir yaklaşım sunar: "Tüketim toplumunun hak ettiği eleştiri, yeterince şeye sahip olmadığımızdır: Daha fazla alete, başka şeylerin içine koyabileceğimiz nesnelere ve eşyalara, tüm bu saçmalıklara, aletlerden oluşan bir cinselliğe ihtiyacımız var. Püritenler, tüketim toplumunda hâlâ çok fazla kontrole sahipler!"[73] Wallace'ın, Guattari'nin şizoid düşüncesini tümüyle benimsediğini söylemek istemiyorum (ki kesinlikle bunu yapmıyor) ama ufukta beliren tüm acımasız açmazlara rağmen temelde geriye dönüş olmadığını kabul ediyor. Bugün, dünyanın dokusunu iyi ya da kötü bir şekilde oluşturan "şeylerden ve durumlardan" kaçamayız. İnanmadan duramayız, kendimizi bir şeylere bağlamadan edemeyiz: Herkes bir şeylere ya da birilerine tapar.[74] Öte yandan Wallace'ın, karakterlerinin ya da okurlarının bağlılıkların uçurumuna dikkatsizce sürüklenmesini istemediği de açıktır. Gerçekte ise Wallace'ın kaygıları, nesnelerden çok insanlara ve ötekine yöneliktir. Ancak Wallace, insanlar arasındaki ilişkilerin kolaylıkla kurulabileceği ya da sürdürülebileceği yönünde bir yanılsamaya kapılmaz. Larry McCaffery ile yaptığı röportajda söylediği gibi: "Hepimiz gerçek dünyada tek başımıza acı çekiyoruz. Gerçek empati imkânsızdır." Ancak daha sonra ekler: "Ama eğer bir kurgu eseri, bir karakterin acısıyla hayali olarak özdeşleşmemizi sağlayabiliyorsa o zaman başkalarının da ken-

* Félix Guattari, *Anti-ödipus*, Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2017. (ç.n.)

73. Félix Guattari, *The Anti-Œdipus Papers*, Çev.. Kélina Gotman (Cambridge: MIT Press, 2006), s. 79.

74. Wallace, *This is Water*, s. 96-101.

di acılarıyla özdeşleşmesini daha kolay anlayabiliriz. Bu besleyicidir, kurtarıcıdır. İçten içe yalnızlığımız azalır. Belki de bu kadar basittir."[75]

Bu, Wallace'ın depresyon sorunsalına getirdiği etik-ruhani "çözümdür" ve tartışıldığı şekliyle bağımlılık sorunsalıyla örtüşmektedir: Ötekinin yeniden kazanımı. Bu iyileşme, bir empati eylemini ya da sıradaki sahnede ifade edildiği şekliyle bir sevgi eylemini gerektirir. Fakat bunun, ben ve ötekini basit bir uyum içinde birleştirmeyi amaçlayan duygusal bir empatiyle neredeyse hiç ilgisi yoktur.

75. Burn, *Conversations with David Foster Wallace*, s. 22.

SAHNE 4.
RADİKAL SEVGİ EYLEMİ OLARAK EMPATİ ("B.I. #20")

Q...
Evet, bu anekdotta kadın, otostop çekerek eyaletler arası yola çıkıyor ve o gün arabadaki adam neredeyse parmağını uzattığı anda duruyor. Kadın, arabaya bindiği anda bir hata yaptığını anladığını söylüyor. Araba. Söylediğine göre, arabanın içindeki enerji alanı dediği şey nedeniyle bindiği anda ruhunu korku sarmış. Ve elbette arabadaki adam, kısa süre sonra otoyoldan çıkıp tenha bir alana giriyor ki bu, psikopat seks suçlularının her zaman yaptığı şeydir. Vahşi seks cinayetleri ve bir izci birliği ya da amatör botanikçi tarafından tanımlanamayan kalıntıların bulunduğuna dair haberlerde her zaman tenha alanlar geçer. Adam henüz otoyoldayken bile gittikçe daha ürkütücü ve psikotik davranmaya başladığında ve ardından ilk tenha alana saptığında, kadının dehşete kapılmış bir şekilde durumu gözden geçirdiğinden emin olabilirsiniz.[76]

Ötekinin kaybı, Wallace'ın "Depresif Kişi" hikâyesinde, bir bütün olarak *İğrenç Adamlarla Kısa Görüşmeler*'de, *Infinite Jest*'te ve diğer eserlerinde ortaya koyduğu ve ele aldığı sorundur. Bu, kökleri depresyon psikopatolojisine dayansa da kişisel psikolojinin çok ötesine geçen etkileri olan bir empati sorunudur. Burada etik ve kültürel bir sorunsal da iş başındadır. Mücadelenin zemini, ötekinin iyileşmesiyle başlar. Ancak "Depresif Kişi"de mücadele kaybedilir, tabii eğer başladığını kabul edersek. Burada empati riski yoktur. *İğrenç Adamlarla Kısa Görüşmeler* derlemesinde bir başka öykü daha vardır: "B.I. #20 12-96. New Haven CT" (bundan sonra "B.I. #20" olarak kısaltılacaktır). Bu, riskin alındığı ve olası bir çözümün sunulduğu öyküdür. Bu, yukarıda alıntılanan uğursuz sözlerin geçtiği öyküdür. Bu öykü, *İğrenç Adamlarla Kısa Görüşmeler*'in sondan bir önceki öyküsüdür. Bu kitaptaki diğer öykülerin çoğunda olduğu gibi "B.I. #20" de klasik soru-cevap şeklinde sunulan bir röportajdır. Ancak burada tüm soruların gizlenmiş olması, cevapların aslında neye cevap olduğunu belirlemeyi imkânsız kılarak önemli bir

76. Wallace, *Brief Interviews with Hideous Men*, s. 293-294.

şekilde farklılaşır. Burada erkek katılımcı, anonim röportajcıya bir zamanlar tanıştığı bir kadınla ilgili korkunç bir hikâye anlatmaktadır. Kadın ona, otostop çekerken bir tecavüzcü ve potansiyel bir katille aynı arabaya bindiğini ama sonunda bir şekilde kurtulduğunu anlatmıştır. Bu kısa girişten de anlaşılacağı üzere "B.I. #20" hikâyenin çerçevesi, hikâye anlatımının katmanları ve kadın düşmanı bir kültüre dair daha geniş, toplumsal bir meseleyi gündeme getirmesi açısından oldukça karmaşık özelliklere sahiptir. Benim odaklanmak istediğim nokta ise kadının, kendi hayatını kurtardığı an. Bunu nasıl yapıyor, ne oluyor, okurlar olarak biz bunu nasıl yorumluyoruz ve hikâye ne tür bir empati ya da sevgi modeli sunuyor?

NEW AGE ZIRVASI VE SAMİRİYELİ KISSASI

Hikâyenin tecavüzcüsüyle arabada bulunan kadın kahramanı, bir şeylerin çok yanlış gittiğini anında hisseder. Erkek katılımcının, röportajı yapan kişiye olayı anlatırken söylediği şekliyle:

> Yaşadığı dehşete rağmen bir şekilde hızlı düşünebiliyor ve bu durumdan kurtulmanın tek yolunun, bu cinsel psikopat ona vahşice saldırmak için doğru noktayı ararken onun sözde ruhuyla sözde bir bağlantı kurmak olduğuna karar veriyor. Amacı, psikopata bir tehdit, şeytani bir güç ya da kendi ölümünün somutlaşmış hali olarak değil, kendi içinde işkence çekmiş olsa da bir ruha sahip ve güzel bir insan olarak odaklanmak.[77]

Erkek katılımcı, oldukça alaycı bir tavırla bunun kulağa aptalca bir klişe gibi gelebileceğini bildiğinden "bağlantı" ve "ruh" gibi kelimelerin başına "sözde" eklemekle kalmıyor, aynı zamanda işi sağlama almak için röportajı yapan kişinin "terminolojideki türlü *New Age* zırvalarını bir kenara bırakıp mümkünse taktik stratejinin kendisine odaklanmaya çalışması gerektiğini, anlatmak üzere olduğu şeyin eskimiş *Love Will Con-*

77. A.g.e., s. 300-301.

quer All [Aşk Her Şeyi Yener] teranesinin bir türü olduğunun gayet iyi farkında olduğunu ekliyor."[78] Ve mucizevi bir şekilde "psikopat", kadını öldürmüyor. Ona tecavüz ediyor yani hiçbir şey olmamış değil ama onu öldürmüyor. Kadın, anlatıcının "New Age zırvası" dediği bu eylemle hayatını kurtarıyor ve daha sonra o (Sarah), hikâyede kendisiyle röportaj yapılan adamla (Eric) tanışıyor.

Başlangıçta Eric'in ilgisi tamamen cinseldir. Sarah, Eric'in aşağılayıcı ifadesiyle "tırnak içinde bir Granola Yiyici ya da *Hippie* sonrası *New Ager*"; seksi, pek zeki değil; "prototipik *Cruncher* morfolojisi", erotik anlaşmanın kapanmasını "neredeyse suç teşkil edecek kadar kolay" hale getiriyor.[79] Ancak Sarah, Eric'e hikâyeyi anlatmaya başladığında her şey değişiyor. Sarah'nın sadece isimsiz tecavüzcüde değil, Eric'te de empati uyandırabildiği ortaya çıkıyor. Ancak hikâyenin sonu, oldukça muğlak ve rahatsız edici. Eric'in şu sözleriyle bitiyor:

> Onun beni kurtarabileceğine inandım. İnan bunun kulağa nasıl geldiğini biliyorum. Ne tür biri olduğunu ve ne sormak zorunda olduğunu biliyorum. Şimdi sor. Bu senin şansın. Beni kurtarabileceğine inandığımı söyledim. Şimdi sor. Söyle. Burada önünde çırılçıplak duruyorum. Yargıla beni, seni soğuk amcık. Seni lezbiyen, seni orospu, kevaşe, amcık, sürtük, pislik. Şimdi mutlu musun? Her şey ortaya çıktı mı? Sevin. Umurumda değil. Yapabileceğini biliyordum. Sevdiğimi biliyordum. Bu kadar.[80]

Hem Eric hem de tecavüzcü, empati kuramamaktadır ve her ikisinin de kadınlara "nesneler ya da oyuncak bebekler" gibi davranma eğilimi göze çarpmaktadır.[81] Simon Baron-Cohen'e göre bu, tam da empati erozyonuna dair bir işarettir.[82]

78. A.g.e., s. 301.
79. A.g.e., s. 288.
80. A.g.e., s. 318.
81. A.g.e., s. 301.
82. Diğer eleştirmenler de bu dinamiğin üzerinde durmuştur. Örneğin bkz. Boswell, *Understanding David Foster Wallace*, s. 196.

İşte bu empati krizi bağlamında Samiriyeli kıssası devreye girmektedir. Kıssa (Luka 10:36), soyguncular tarafından saldırıya uğrayan Yahudi bir adamla ilgili bir hikâyedir. Bir rahip, zavallı adama yardım etmeyi teklif etmeden yanından geçer. Bir Levili de oradan geçer ama o da bir şey yapmaz. Sonunda bir Samiriyeli, (Yahudiler ve Samiriyeliler normalde birbirlerini hor görürdü) adamı kurtarmaya gelir. İncil'de bu hikâye, İsa'nın Ferisilerden bir avukata anlattığı hikâyedir. Ancak Kierkegaard'ın, *Works of Love* (*Kjerlighedens Gjerninger*, 1847) adlı eserinde bu kıssaya getirdiği nefes kesici yorumda vurguladığı gibi Ferisi, hikâyenin ana fikrini tamamen yanlış anlamıştır. Ferisi, temel sorunun şu olduğunu düşünür: Komşum [*næste*] kimdir? Ancak bu soru hem İsa hem de Kierkegaard açısından son derece alakasızdır. İsa, Kierkegaard'ın yeniden anlatımında bu soruya cevap vermek yerine kurnazca Ferisi'ye sorar: "Sence bu üç kişiden hangisi soyguncuların eline düşen adamın komşusu olabilir?"[83] Soruyu bu şekilde formüle etmek, Ferisi'yi soruya yanlış cevap veremeyecek hale getirir. Ferisi, soyguncuların eline düşen adamın komşusunun Samiriyeli olduğunu söyler. Bunun üzerine Kierkegaard, sorumluluğum olan kişinin komşum olduğunu ve sorumluluğumu yerine getirdiğimde komşu olduğumu gösterdiğimi belirtir. Mesih, komşuyu bilmekten değil, Samiriyeli'nin merhametiyle gösterdiği gibi kişinin kendisinin de komşu olmasından, komşu olduğunu göstermesinden bahseder. Bununla saldırıya uğrayan adamın kendi komşusu olduğunu değil, kendisinin saldırıya uğrayanın komşusu haline geldiğini göstermiştir.[84]

Dolayısıyla soru "benim komşum kim" değil, "ötekinin komşusu kim" sorusudur. Bunun cevabı da doğal olarak her zaman ben olacağımdır. Kierkegaard'ın anlatımında hikâyenin seyri ve söz konusu olan tanınma bu şekildedir. Saldırıya uğrayan adam,

83. Søren Kierkegaard, *Works of Love* (*Kierkegaard's Writings, XVI*), Ed. ve Çev. Howard V. Hong ve Edna Hong (Princeton: Princeton Univ. Press, 1998), s. 22.
84. A.g.e.

Samiriyeli'nin komşusu değildir; tam tersi söz konusudur: Samiriyeli, saldırıya uğrayan adamın komşusudur. Samiriyeli'nin Levili ve rahibin aksine kavradığı şey budur. O, gerçekten sevebilen tek kişidir. Ancak sevgi eylemi ya da faaliyeti; Samiriyeli'nin, komşusunu sevmesinden ibaret değildir. Samiriyeli'nin sevgisi, komşusunda sevgi kapasitesini önceden varsaymayı gerektirir. Kierkegaard'ın formüle ettiği şekliyle sevgi, bu anlamda "yükseltici"dir (*opbyggelig*): "*Sevgi, sevginin mevcut olduğunu varsayarak yükselir.*"[85]

Kierkegaard'ın amaçlarından biri, (komşu) sevgisini merhamet, acıma ve hayırseverlikten ayırmaktır: Bir noktada hicivli bir şekilde "Ah, bırakalım gazete yazarları, vergi tahsildarları ve kilise görevlileri cömertlik hakkında atıp tutsunlar" der. Ayrıca figür olarak komşu, sevilen biri ya da bir arkadaşla özdeş değildir. Kierkegaard'a göre bu kişiler, yalnızca benliğin versiyonları ya da çeşitleridir: "Sevilen kişide ve dostta, sevilen elbette komşu değil, öteki ben ya da tekrardan ama daha yoğun bir şekilde ilk ben'dir."[86] Bu bağlamda öteki benliğin bir iz düşümüne, bir öteki ben'e, ikinci bir ben'e dönüşür ve sözde iyilik aslında kendini sevmenin hatta narsisizmin bir ifadesidir. Kierkegaard'ın gözlemlediği şekliyle komşuya duyulan sevgi, sanki sevginin görevi dünyada dolaşıp sevimli insanlar aramaktan ibaretmiş gibi "beni komşuyla birleşik bir ben haline getiremez."[87] Bu nedenle Kierkegaard'a göre daha zahmetli ve önemli olan görev, kişinin herhangi bir nesneyi ya da kişiyi sevilebilir bulabilmesi hatta "sevilemez nesneyi sevilebilir" bulabilmesidir.[88] Bu radikal eylem, oldukça sevimsiz görünmekle kalmayıp aynı zamanda ve daha da önemlisi tamamen sevimsiz olan bir kişide bile bir sevgi kapasitesi varsaymak anlamına gelir. Sevme yetisine sahip olmayan bir kişiyi sevmenin mümkün olup olmadığı sorulabilir. Mümkündür ancak bu tam olarak bir

85. A.g.e., s. 222 (vurgu orijinalinde).
86. A.g.e., s. 59.
87. A.g.e., s. 58.
88. A.g.e., s. 372.

soru değil (o kişiyi sevebilir miyim?), bir zorunluluk (o kişiyi sevmek zorundasın!) olarak ele alınmalıdır. Ötekinde sevgi kapasitesi varsaymak bu kişinin gerçekten sevme kapasitesine sahip olduğunu varsaymak değil, onun sevebileceğini varsaymaktır. Sevgi, bir olasılık olarak varsayılır; bu da sevginin, aynı zamanda bir inanç, bir iman meselesi olduğu anlamına gelir. Karşınızdakinin nihayetinde sevginin ebedi yüceliğine erişip erişemeyeceğinden asla emin olamazsınız. Kierkegaardcı mantığa göre kesin olan hiçbir koşul altında, karşılığında sevilmek amacıyla diğerinde sevgi varsaymamanızdır (aşağıda detaylandıracağım üzere sevgi hesap yapmaz).

İyi Samiriyeli'nin bu yorumunu Wallace'ın kısa öyküsü "B.I. #20"ye uygularsak Sarah'nın yaptığı şeyin tam olarak psikotik tecavüzcünün, eğer öyle bir şey var ise sevilemez bir nesnenin sevme yeteneğini varsaymak olduğu söylenemez mi? Tecavüzcünün komşusunun aslında kendisi olduğu fikrini benimsemeye çalışıyor (ki bu, bir Stockholm sendromu vakası değildir). "Sen benim komşumsun" demiyor, bunun yerine "Ben senin komşunum" diyor. Aradaki fark radikaldir. Çünkü onu hippi benzeri, *New-Age-ish* sevgisinin bir nesnesi haline getirmez. Onda sevgi kapasitesi olduğunu varsayar ve böylece onu, potansiyel sevgisinin nesnesi haline getirir. Daha doğrusu kendini, tecavüzcü için çok yabancı ve korkutucu olan nesneye dönüştürür. Kadının radikal ve sapkın eylemi erkeğin onun ötekisi, komşusu olduğu değil, kendisinin onun komşusu, ötekisi olduğu önermesine dayanır. Bu anlamda Wallace, konuyla ilgili tüm görüşlerine rağmen ötekini, tecavüzcüyü, Sarah'nın sevgisinin bir nesnesine indirgemenin getireceği narsist ve nihayetinde insanlıktan çıkarıcı eylemden kaçınır. Bunun yerine tecavüzcüyü, sevme yetisine sahip bir özne haline getirir.

Bu, kuşkusuz bir şekilde rahatsız edici ve sıkıntılı bir düşüncedir: Bir tecavüz kurbanının, tecavüzcüsünü sevme işini üstlenmesi. Böyle bir hikâyenin (yorumlanması) nasıl olur da okurları fazlasıyla rahatsız etmez? Bu, sorumsuzca ve ahlaki açıdan

saldırgan değil midir? Tecavüz kültürüne göz yumup cinsel suçluları mazur göstermiyor mu? Kesinlikle hayır. Bu öykünün ve içinde yer aldığı kitabın dikkat çektiği yegâne şey, cinsiyetçilik ve kadın düşmanlığı kültürüdür. Yine de "B.I. #20" hikâyesinde "erkekler domuzdur", "tecavüz kötüdür" ya da "tecavüz kurbanları travmatize olur" mesajlarından daha fazlası var. Wallace'ın Larry McCaffery ile söyleşisinde belirttiği üzere edebiyatın görevi yalnızca "rahatsız olanı rahatlatmak" değil, aynı zamanda "rahat olanı rahatsız etmektir". Burada vurgulamak istediğim, ikinci boyuttur.[89] Herhangi bir yanlış anlamayı önlemek adına Wallace'ın, kadın düşmanı bir tecavüz kültürüne göz yumduğunu ya da tecavüz mağdurlarının travmalarına karşı duyarsız olduğunu kesinlikle öne sürmüyorum (aslında burada tam tersini yapar). Wallace'ın, bu mağdurların faillerini sevmeyi öğrenmeleri gerektiğini savunduğu da söylenemez. İddia ettiğim şey bu hikâyenin, empati ve sevginin radikal doğasını ve bunun gerektirdiği imkânsız, neredeyse saçma çalışmayı ortaya koyduğudur (İbrahim ve İshak'ın hikâyesi de benzer şekilde sadece dikkatsiz okurların, bu hikâyenin evlat katlini savunma ya da babalara oğullarını kurban etme çağrısı olarak yorumlayacağı bir hikâyedir). Tecavüz hikâyesi, Wallace'ın evrensel empati modeli olarak değil (sanki tecavüze tepki olarak sevginin aktarılmasından etik ya da politik bir *praksis* türetilebilirmiş gibi), kişinin (başkarakterin ve aynı zamanda okurun) sevgi ve empati kapasitesinin uç noktalara itildiği vahşi bir sahne olarak okunmalıdır. Eğer bu gerçekten bir empati testiyse (Marshall Boswell'in deyişiyle "empati kurma isteğimizin sınırlarının" bir testiyse[90]) o zaman tam da ötekinde yani iğrenç adamda empati kapasitesini varsayma yeteneğimizin bir testidir. Sadece bu anlamda sevgi, "Her Şeyi Yener."

Ben ve öteki arasındaki ilişki, senin gelecekte bu iyiliğe karşılık vereceğin beklentisiyle şimdi senin için bir şey yaptığım

89. Burn, *Conversations with David Foster Wallace*, s. 21.
90. Boswell, *Understanding David Foster Wallace*, s. 196.

karşılıklı bir özgecilikle tanımlanmaz. Hatta Kierkegaard, *Works of Love*'da sevginin her türlü "muhasebeyi" aştığını açıkça yazar.[91] Sevgi, karşılık beklemeden, herhangi bir çıkar ya da geri ödeme talebi olmadan verilen bir armağandır. Gerçek sevginin *quid pro quo* ilkesinden haberi yoktur, sayıları bilmez. Paradoksal olarak bir sevgi eyleminde kendini borç altına sokan taraf alıcı değil, verendir. Bu bağlamda Kierkegaard, her türlü aritmetik hesaplamaya ters düşen "sonsuz bir borçtan" söz eder.

Bu düşünce, Wallace'ın hem *Infinite Jest* hem de *Everything and More*'da sunulduğu şekliyle sonsuzluk düşüncesinde yansıtılmaktadır. Burada iki çeşit sonsuzluk vardır: Kierkegaard'ın önerdiği gibi "iyi" bir sonsuzluk ve Wallace'ın eseri boyunca kısır bir sonsuz gerileme olarak adlandırılan "kötü" bir sonsuzluk. Bu, aynı zamanda *Infinite Jest*'teki Adsız Alkolikler ve Adsız Narkotikler söylemiyle de bağlantılıdır. Her seferinde bir günü atlatmak ve tamamen anı yaşamak klişelerine bağlıdır: "Bu bir armağan. Şimdi: AA'nın gerçek armağanı; ona "*Present*"* demeleri tesadüf değil."[92] Şimdiki zaman ya da Kierkegaard'ın *Øieblikket* (Almanca *Augenblick*) olarak kavramsallaştırdığı şey, bir armağandır ancak kişinin aldığı değil, verdiği bir şeydir. Kendisini ebedi bir borca sokacak şekilde ötekine aktardığı bir şeydir. O halde yapılması gereken zor iş, ötekine karşı nasıl borçlu kalınacağına karar vermektir. Kierkegaard'ın aşkın "öğesi" dediği şey budur. Belirleyici koşul, kişinin herhangi bir muhasebeye girişmekten, "defter tutmaktan" kaçınması, tüm yargıları ve karşılaştırmaları geride bırakmasıdır. Kierkegaard, *Works of Art* okurunu "Karşılaştırmadan sakının!" diye uyarır.[93] "Dep-

91. Kierkegaard, *Works of Love*, s. 176.

* İngilizcedeki *present* kelimesi hem şimdiki zaman hem de armağan anlamına gelmektedir. Hikâyede bu ikilikten yararlanılarak kelime oyunu yapılmaktadır. (ç.n.)

92. Wallace, *Infinite Jest*, s. 860.

93. Kierkegaard, *Works of Love*, s. 186. Aslında Kierkegaard, karşılaştırma eylemini havada uçan bir okla karşılaştırır (kelime oyunu): Kendinin ve ne yaptığının farkına varır varmaz kendi üzerinde "takılıp kalır" ve bir durumu diğeriyle karşılaştırmaya başlar başlamaz yere düşer (A.g.e., s. 182). Bir çizgi filmde, bir

resif Kişi"nin başkahramanının bu uyarıyı duymasını ve dikkate almasını dileyebilirdik; sonuçta onun zihni, büyük bir karşılaştırma makinesi değil de nedir? Kierkegaard'ın çok iyi bir şekilde ifade ettiği "karşılaştırma çarkı" sürekli olarak çalışmıyor mu?"[94] Depresif durumunun dikkat çekici belirtilerinden biri, kendi neşesiz hayatını sürekli olarak haksız ve hatalı bir şekilde destek sisteminin üyelerinin yaşadığını hayal ettiği canlı ve anlamlı hayatlarla karşılaştırmasıdır. Kierkegaard'ın ifadesiyle takıntılı bir karşılaştırma nakaratına kapıldığı için "saymaktan ve tartmaktan" kendini alamaz.

ÖNEMLİ OLAN İNANÇTIR, TANRI DEĞİL

Wallace için empatinin (ki az önce de belirttiğim gibi bu empatinin, bir dereceye kadar Kierkegaard'ın İyi Samiriyeli okumasında ortaya çıkan sevgi kavramıyla eş anlamlı olarak ele alınması gerekir) özünde "terapötik" bir çalışma olduğu gerçeği, *Infinite Jest*'te Adsız Alkolikler ve Adsız Narkotikler'in faaliyet gösterme biçiminde çarpıcı bir şekilde açıktır. Bunlar, romandaki "benlik teknolojileri" örnekleridir (Assassins en Fauteuils Roulants ve Enfield Tenis Akademisi de bu örnekler arasındadır yani terörizm ve tenis) ve bağımlıların diğer bağımlıların hikâyelerini yargılamadan ya da kıyaslamadan dinleyebilecekleri alanlar sağlarlar.[95] Empati için bir alan. Romanın anlatıcısının belirttiğine göre "Boston AA'da empatiye Özdeşleşme denir" yani katılımcılar, özellikle de yeni gelenler "Karşılaştırmak yerine Özdeşleşmeye" teşvik edilirler. "Tekrar ediyorum; *Özdeşleşmek,* empati kurmak demektir."[96] Bu cümleler,

karakterin uçurumun kenarından son sürat koştuğu ve yer çekimi yasasına göre düşmesi gerektiği halde düşmeyip havada asılı kaldığı prototip sahne akla gelebilir. Ancak karakter, aşağıya baktığı anda kendi durumunu fiziksel yasaların gerekliliklerıyle karşılaştırır ve hemen ardından yere çakılır.

94. A.g.e., s. 185.

95. N. Katherine Hayles, "The Illusion of Autonomy and the Fact of Recursivity: Virtual Ecologies, Entertainment and *Infinite Jest*", *New Literary History* 30, 1999, s. 693.

96. Wallace, *Infinite Jest*, s. 345.

kolaylıkla yanlış anlaşılabilir ve önemsizleştirilebilir ancak özdeşleşme ve empati kurma süreci tam da Kierkegaard'ın bize hatırlattığı üzere ne karşılaştırma yapmakla ne de ötekinin ötekiliğini silmekle ilgilidir. Böyle bir yaklaşım, ötekini yalnızca Ben'in bir versiyonu ya da alter egosu haline getirir. Levinas'ın belirttiği gibi "ötekiyle ilişki, pastoral ve uyumlu bir birliktelik ilişkisi ya da kendimizi ötekinin yerine koyduğumuz bir sempati değildir. Ötekini, bize benzeyen ama bizim dışımızda bir şey olarak tanırız. Ötekiyle ilişki, Gizemle ilişkidir."[97]

Wallace'ın hem Kierkegaard hem de Levinas'tan ayrıldığı nokta, Adsız Alkolikler ve Adsız Narkotikler'in toplumsal niteliğine yaptığı vurgudur. Bu fikir beni, inanç ve iman meselesinin pratik ve kolektif bir mesele olduğu Karl Jaspers'e geri götürüyor. Jaspers, *General Psychopathology* [Genel Psikopatoloji] adlı eserinde psikoterapinin, "doktor ve hastanın karşılıklı felsefi bir inanç içinde iş birliği yapmalarını" sağlamak için "ortak inançlar ve değerler çerçevesine oturtulması gerektiğini" savunmaktadır.[98] Ancak bu inanç biçimi, herhangi bir terapötik ilişkiye indirgenemez, bundan ziyade diğer insanlara duyulan inanç ve güvene bağlıdır. Jasper, "Nesnel bir şeyi paylaşmak, ister semboller ister bir inanç ister bir gruba ait kabul edilmiş bir felsefe olsun, insanlar arasında derin bir uyum sağlanması için gerekli bir koşuldur" der ve ekler: "Pek çok modern psikoterapist, nevrozlar ve kişilik bozukluklarıyla karşılaştıklarında mümkün olan en iyi olasılığın hastanın kendi benliğinin farkına varması olduğu yanılsamasına kapılmaktadır."[99] Başka bir deyişle inanç, paylaşılan bir teşebbüstür.

Aynı zamanda Wallace'ın eserindeki karakterlerin çoğunun tıpkı Jaspers gibi şüpheci olduğunu da unutmamak gerekir. Onlar, başlangıçta hiçbir inancı olmayan, inanç ve inanma konularının günlük hayattaki zahmetli ve sıkıcı görevler olduğunu

97. Levinas, *Time and the Other*, s. 75.
98. Jaspers, *General Psychopathology*, s. 792; 805.
99. A.g.e., s. 792.

düşünen insanlardır. Bu görevlerin yerine getirilmesi için Kierkegaard'ın ifade ettiği anlamda bir iman hamlesi gerekmektedir. Kierkegaard, bu hamlenin saçmalığını vurgulamış olmasına rağmen kendi özel yaşamında inancını sürdürmek için savaş vermiştir. Burada elimizdeki şey, inançsız bir inanç hatta inanca karşı bir inanç, bir tür inançsızların inancıdır. Şair Wallace Stevens, *Adagia* adlı eserinde "Önemli olan inançtır, tanrı değil." diye yazar. "Nihai inanç, kurgu olduğunu bildiğin bir kurguya inanmaktır. En üstün hakikat, bunun bir kurgu olduğunu bilmek ve buna isteyerek inanmaktır."[100]

Burada kurgu kavramı önemlidir. Bu noktada yukarıdaki değerlendirmelerin, Wallace'ın eserlerinde kurgu ve empati arasındaki ilişkinin yeniden değerlendirilmesinde önemli etkileri olacağı açık olmalıdır. Eğer depresyon bir empati eksikliği olarak algılanabilirse ve hatta algılanmak zorundaysa ve eğer kurgu bir empati egzersizi olarak görülüyorsa o zaman kurgu ve "terapi", birbirleriyle yakın ve destekleyici bir ilişki içine girerler. Potansiyel olarak burada farklı ritimler ortaya çıkabilir ve empati yeniden oluşturulabilir. Wallace'ın eserleri, hikâyelerin anlatıldığı sahnelerle doludur. *Infinite Jest*'teki Adsız Alkolikler ve Adsız Narkotikler topluluğu buna bir örnektir: Hikâye paylaşımı, her toplantı ve grubun temelini oluşturur. "B.I. #20" öyküsü de bunlardan biridir. Öyküde isimsiz ve örtük bir anlatıcı, okura bir adamın yani görüşülen kişinin, röportajı yapan kişiye bir kadının kendisine anlattığı bir hikâyeyi, tecavüze uğradığı ve neredeyse öldürüldüğü bir anı anlatır. Bu çok katmanlı kurguda kilit nokta, anlatma ve dinlemeye dair somut durumdur. Daha doğrusu Wallace'ın eserlerinde vurgu, anlatıcıdan çok dinleyicidedir. Ölümünden sonra yayımlanan *The Pale King*'in "B.I. #20" başlıklı hikâyesinde de durum böyledir. Başkahraman

100. Wallace Stevens, *Opus Posthumous* (New York: Random House, 1982), s. 163. Stevens'ın bu satıları, tesadüfen sadece Simon Critchley (Simon Critchley, *The Faith of the Faithless. Experiments in Political Theology* (Londra/New York: Verso, 2014), s. 91.) tarafından değil, aynı zamanda Boswell (Boswell, *Understanding David Foster Wallace*, s. 147) tarafından da alıntılanmıştır.

Shane Drinion, kelimenin tam anlamıyla sandalyesinden kalkacak kadar büyük bir odak ve konsantrasyonla dinleme yeteneğine sahiptir. *Infinite Jest*'te deforme olmuş Mario, kardeşi Hal'in de çok iyi bildiği gibi nihai dinleyicidir: "Ve belki de anahtar budur. Belki de o zaman size söylenen her şeye o denli inanırsınız ki o şey, bir tür gerçek haline gelir. Havada size doğru uçar, tersine döner ve diğer kişinin ağzından ne denli yalan dolanla çıkarsa çıksın size tam isabet eder" der Hal, Mario'ya.[101]

Yine odak, oldukça açık bir şekilde benlikten, Samiriyeli'den veya anlatıcı figürden ziyade ötekinde, komşuda ve dinleyicidedir. Hatta Wallace'ın edebiyatında "sen"in, "ben"e kıyasla öncelikli olduğu bile söylenebilir. Ancak Wallace'ın eserleri, okur olarak bizi bir süreliğine kendimizi başkasının yerine koymaya davet ederek ya da bizi buna zorlayarak empati kapasitemizi ve ahlaki hayal gücümüzü geliştirmez. Örneğin, edebiyat ve empati arasındaki ilişki üzerine kapsamlı yorumlarda bulunan ve "empatik tahayyül"e dayalı ahlaki bir yargıdan (örneğin, karakterlerin başına gelen şeyleri onların bakış açısından deneyimlemek[102]) bahseden Martha Nussbaum'un görüşünün aksine kilit nokta, okurun ahlaki bir yargıda bulunulabilecek noktaya ulaşabilmek için empati kurması ya da kurabilir hale gelmesi değildir. Arkamızda bırakmamız gereken şey, karşılaştırma ve yargılama eylemidir. Hegel'in *Philosophy of Right*'ından alıntı yapacak olursak Wallace'ın öyküleri bir yargı mahkemesi değildir. Görev, dinlemektir ya da *Infinite Jest*'in belirttiği gibi görev, "çaba harcamadan kimlik tespiti yapmaktır. Yargılama yoktur."[103] Kurgu ancak bu şekilde terapötik ve etik bir işlev görebilir, depresyonda kaybedilen ya da zarar gören ötekiyle ilişkiyi yeniden inşa edebilir. Franco "Bifo" Berardi'nin sözleriyle kurgu, depresyonunkinden farklı ve daha az saplantılı bir nakaratı müm-

101. Wallace, *Infinite Jest*, s. 773.
102. Nussbaum, *Poetic Justice*, s. 66-68.
103. Wallace, *Infinite Jest*, s. 379.

kün kılabilir, hayatın ritminde bir değişiklik yaratabilir. *İğrenç Adamlarla Kısa Görüşmeler*'den son bir kez daha alıntı yapmak gerekirse "İnandığınız şeyle daha evvel inandığınız şey arasında" bir dizi farklı ilişki kurabilir. Bazen de kahramanın narsist anlatısının dinlemeye alan bırakmadığı "Depresif Kişi"de olduğu gibi bunu yapamaz ya da yapmaz (Belki de öykü onu sevmek için hiçbir girişimde bulunmadığı için bu, tamamen sevimsiz, depresif bir kahramanı sevmeye yönelik tüm çabanın okur tarafından gerekliliğinden dolayı öykünün, Kierkegaard'ın sevgi kavramının daha da güçlü ve radikal bir versiyonuna işaret ettiği anlamına gelir). Burada söz konusu olan sadece Wallace'ın eserlerindeki ayrı sahneler ve durumlar değil, aynı zamanda hepsinden önce, eserlerin kendilerinin ne yarattığı, ne uyguladığı ve ne ürettiğidir. İlgili öykülerdeki konuşmacı ve dinleyici arasındaki ilişkinin, anlatıcı, yazar ve öykülerin okuru arasındaki ilişkiyi yansıtıyor olması anlamlıdır. Söylenen ve anlatılan her ne ise burada da ancak "aktarım sırasında gerçek" olur. Wallace'ın kurgusunda hikâye anlatma eylemi yalnızca empati, sevgi ve ötekinin restorasyonu olasılığını değil, daha güçlü şekilde bir ön koşulu temsil eder. Tekrar etmek gerekiyor ki mesele benim komşumun kim olduğu değil, ötekinin komşusunun kim olduğudur. Sevilmeyen bir nesneyi sevebilmek (ve *İğrenç Adamlarla Kısa Görüşmeler*'deki erkekler kesinlikle sevilemezdir) şarttır ancak bu, yalnızca ötekinde empati ve sevgi kapasitesini önceden varsayarsam yapılabilir. Onu ezici empatime, şefkatli sevgime veya ahlaki yargıma maruz bırakarak veya tabi tutarak değil. "B.I. #20" öyküsünün Wallace'ın diğer tüm eserlerinden daha belirgin bir şekilde gösterdiği gibi Wallace'ın kurgusu, "geliştirici" bir edebiyat şeklidir: Sevgi ve empatinin ötekinde var olduğunu varsayarak sevgi ve empati açıkça orada olmadığında bile sevgi ve empatiyi inşa eder. Hatta bunu, özellikle açıkça orada olmadığı durumda gerçekleştirir. Edebi formdaki bu etik ve hatta ruhani proje, depresyonun patolojik sorunu nedeniyle ortaya çıkar ve gerekli hale gelir. Bunun, siyasi bir

projeye dönüştürülüp dönüştürülemeyeceği veya nispeten sınırlı yazar ve okur alanının ya da eski bağımlılar topluluğunun ötesine geçecek bir biçim ve işlev üstlenip üstlenemeyeceği başka bir zamanın sorusudur.

BİR-İKİ-ÜÇ PARADOKSLAR (*THRESHOLD*)

Bu bölümün ilk iki sahnesinin depresyon sorununa ilişkin gösterdiği şey şudur: Sorun ve patoloji ister "Depresif Kişi"deki kadın kahramanda olduğu gibi narsisistik bir öz bilinç ve içe kapanma ile ilgili olsun ister *Infinite Jest*'teki Kate Gompert'te olduğu gibi katıksız bir fiziksel ve zihinsel acı ile ilgili olsun sonuç, ikisinde de empati kaybı, bir gelecek kategorisi olarak ötekinin kaybıdır. İki öykünün içerik ve biçim açısından farklı yapılarına rağmen Wallace'ın eserlerindeki depresyon deneyiminin birleştiği nokta budur: "Böyle bir durumdaki kişi, başka herhangi bir canlıyla empati kurmaktan acizdir.[104]

Wallace'ın ortaya koyduğu ve cevapladığı depresyon sorunu budur. Üçüncü sahnede görmüş olduğumuz gibi bu, daha genel ve tamamen Amerika'ya özgü bir sorun olan bağımlılıktan ayrılamayacak bir sorundur. Wallace'ın eserlerinde genel olarak ve *Infinite Jest*'te spesifik şekilde ifade edilen şey, uyuşturucu bağımlılığının depresyonun yansıması olduğudur. Bu kitap çerçevesinde depresyon ve bağımlılık birbirini yansıtır. Zira depresyonda, ötekinden, kişiden ya da nesneden tamamen soyutlanma söz konusuyken; bağımlılıkta sorun, tam bir kendini kaptırma halidir. Depresyon ve bağımlılık arasında bariz bir zıtlık olsa da (izolasyona karşı kendini kaptırma, kopmaya karşı bağlanma) ve bu iki anlam birbirine karşıt olarak görülebilse de bu, her koşulda geçerli olmayabilir. Wallace'ın eserlerinde her ikisinin de aynı tekrarlayan döngünün, aynı yansımalar döngüsünün, aynı kötü sonsuzluğun, sonunda (hemen olmasa da) geleceğin yıkıcı bir şekilde kaybedilmesine yol açan sonsuz gerilemenin bir parçasını oluşturduğu söylenebilir. Ve her iki-

104. A.g.e., s. 696.

sinde de ötekinin kaybı söz konusudur ancak bu, zıt yönlerden gerçekleşir.

Wallace'ın ortaya koyduğu patolojik tablo budur ancak değişim ve terapötik bir tedavi olasılığını içeren başka bir tablo daha vardır. Bu, çemberi kıran doğrusal çizgidir. Bizi tam olarak nereye götürür? Bilinmeyene. Ölüme ve intihara götürebilir ama aynı zamanda kurtuluşa, telafi ve iyileşmeye de götürebilir. Ötekinin varlığının restorasyonuna götürebilir. Bu bölümün dördüncü sahnesinde de görüldüğü üzere bir inanç sıçraması, radikal bir sevgi eylemi, saf patolojinin dairesel ritmini bozacak yüce bir yörünge gereklidir.

Ancak depresyonda olduğu göz önüne alındığında depresyondaki kişi için bu inanç sıçraması mümkün müdür? Bu talep çelişkili değil midir? Kierkegaard, *Works of Love*'da tam da bu paradoksa dikkat çeker: "İnsanlık açısından bakıldığında umutsuzluğa kapılmış bir kişiye, hayalini kurduğu ama imkânsızlığından dolayı umutsuzluğa düştüğü bir şeyi yapması gerektiğini söylemek gerçekten tuhaftır, adeta onunla alay etmektir. Sevme emrinin ilahi kaynaklı olduğuna dair başka bir kanıta ihtiyaç var mıdır!"[105] Paradoks şudur: Öteki ulaşılamayan bir şeyken ona nasıl ulaşırsınız ve onun için nasıl çabalarsınız (ilk paradoks)?

Ancak bir başka soru daha ortaya çıkar: Ötekinin restorasyonunun şiddet riskini azaltmak yerine artırmayacağını nasıl bilebiliriz? Yeni bir bağlılığın yeni bir bağımlılığa dönüşmemesini, iyimserliğin zalimliğe dönüşmemesini, benliğin kendinden daha büyük bir şeye teslim edilmesinin totalitarizme ya da yeni bir narsisizme yol açmamasını nasıl sağlayabiliriz? Benliğin mutlak bencilliği içinde bencil olmadığını, depresyon kafesinden çıkışın kafesin daha derinlerine götürmediğini nasıl bilebiliriz? Mesele şu ki bilemeyiz ve asla da bilemeyeceğiz. Deyim yerindeyse bu, inancın temel koşuludur. Tek bir çözüm vardır; o da çözümün yokluğudur (ikinci paradoks).

105. Kierkegaard, *Works of Love*, s. 42.

Her halükârda Wallace'ın, oldukça manevi bir yazar olduğu artık anlaşılmış olmalıdır. Depresyon, bağımlılık ve inanç, terapi ve sanat gibi konuların ciddiye alınma zamanının geldiğini düşünüyordu. Kitapları, insanın kendini bağladığı şeyin en büyük ve en ağır öneme sahip olduğunu gösterir. *Infinite Jest*'te Remy Marathe karakterinin dediği gibi: "Bağlılıklarımız bizim tapınağımız, taptığımız şey, öyle değil mi? Kendimizi verdiğimiz, inançla yatırım yaptığımız şey" ve şunu ekler: "Bunu dikkatle seç. Sen sevdiğin şeysin. Öyle değil mi?"[106] Bir şeye inanmamamız mümkün değildir. Wallace'ın *This is Water*'da belirttiği gibi herkes bir şeye inanır. Wallace'ın eserlerindeki özgürleşme, açıkça Pinokyovari bir çaba değildir. İplerin olmadığı özerk bir duruma denk düşmez. Aksine ötekine iyice bağlı olmayı gerektirir: "Gerçek özgürlük budur."[107] Peki bu durumda kurgu nerede duruyor? Edebiyat, ruhsal terapi olarak mı anlaşılmalıdır?

Susan Sontag, 1967 tarihli "The Aesthetics of Silence" [Sessizliğin Estetiği] adlı metnine şu sözlerle başlar: "Her çağ, 'maneviyat' projesini kendisi için yeniden keşfetmek zorundadır."[108] Peki Wallace söz konusu olduğunda bu ne anlama gelir? Belki de Easton Ellis ya da Houellebecq'in alaycı ve ironik bir şekilde yaptıkları gibi dünyayı olduğu gibi ifşa etmek ve eleştirmekle yetinmeyecek ve "her şeyin kötülüğüne dair alaycı bir *deadpan* yorumuna" indirgenmeyecek bir edebiyatın üretilmesidir. Eleştirinin kendi başına yeterli olmadığının kabulüne dayanan bir edebiyat. William James'in 100 yıldan daha uzun bir süre önce fark ettiği ve isabetle işaret ettiği şey buydu. Wallace'ın depresyon üzerine yazarken okuduğu ve kendine mal ettiği bir kitap olan *Varieties of Religious Experience*'da, hasta ruhlarla ilgili bölümden önce *New Thought* olarak da bilinen zihin tedavisi hareketiyle ilgili bir bölüm yer alır. James, burada toplumdaki

106. Wallace, *Infinite Jest*, s. 107.
107. Wallace, *This is Water*, s. 121.
108. Susan Sontag, *Styles of Radical Will* (New York: Picador, 2002), s. 3.

önemli bir değişimi aktarır: Geleneksel dini kurumların ve hareketlerin yerini diğer iyileştirici rahatlama ve kurtuluş biçimleri almıştır. Şöyle yazar: "Sağlıklı düşünme vaadiyle zihin tedavisi, kalpleri Hıristiyan kilisesi tarafından katılaştırılmış pek çok kişiye bir vahiy gibi gelmiştir."[109] James'e göre bu hareket; sağlık, mutluluk ve iyimserlik ilkelerine ve düşüncelerin varlıklar olduğu inancına dayanmaktadır. Bu da en önemli şeyin nesnel gerçeklik değil, bu gerçekliğe ilişkin öznel düşünceler, algılar ve duygular olduğunu ima etmektedir. Başka bir deyişle: Eğer kişi, zihinsel aygıtını değiştirirse gerçekliği de değiştirebilir ki bu da mutluluğun kişisel seçim ve doğru tutum meselesi olduğu çağdaş kişisel yardım kitapları, pozitif psikoloji ve bilişsel terapi jargonuyla çarpıcı bir benzerlik taşımaktadır. Yine de James, bu hareketi elinin tersiyle itmek yerine ciddiye almış ve "gerçek bir din" olarak değerlendirmiştir. Sonuç olarak bu "hakiki dine" bir alternatif sunmakla ilgilenen herkes, hasta ruhların rahatlama ihtiyacını kabul etmeli ve herhangi bir etkiye sahip olmak istiyorsa eşit derecede çekici bir alternatif sunmaya hazır olmalıdır: "Hiçbir peygamber, mağdurların kafasında gerçeklik hissi uyandıracak şeyler söylemedikçe nihai bir mesaj sunduğunu iddia edemez [...] Kurtuluş da yakınma kadar güçlü bir biçimde sunulmalıdır."[110] Ancak James'in bahsettiği kurtuluş, Wallace'ın eserlerinde genellikle buna en çok ihtiyaç duyan karakterlerden esirgenir. Örneğin, aynı adlı öyküdeki depresif kişi için bir "kurtuluş" olmadığı gibi *Infinite Jest*'teki Kate Gompert için de bir kurtuluş yoktur fakat Wallace'ın bir yazar olarak görevi, karakterlerinin her biri için mutlu bir son hazırlamak değildir. Kendi kendilerine Kafka'dan alıntı yaparak fısıldadıklarını duyar gibiyiz: Ah, umut var, sadece bizler için değil (üçüncü paradoks).

109. James, *Varieties of Religious Experience*, s. 113.
110. A.g.e., s. 162.

3. Bölüm

Ambulansı Vurmak? - Claire Fontaine

GİRİŞ

İsim bile hazır yapımdır.* Claire Fontaine, kırtasiye malzemeleri üzerine uzmanlaşmış bir Fransız şirketidir ancak 2004 yılından bu yana İtalyan sanatçı Fulvia Carnevale ve İngiliz sanatçı James Thornhill'in oluşturduğu ikilinin de adıdır.[1] Sanatçı Claire Fontaine, sadece hazır yapım sanat yapmakla kalmaz. O, kavramsal ve minimalist bir eğilime dayanan radikal, tavizsiz bir avangard sanat uygulayan, yaratıcı, sanatsal ve romantik bir özne fikrini reddeden hazır yapım (*ready-made*) bir sanatçıdır. Claire Fontaine, günümüz sanat sahnesi içinde depresyon sorunuyla en yoğun ve tutarlı şekilde çalışan sanatçılardan biridir. Ancak

* Burada, Claire Fontaine'in "ready-made" sanat yaklaşımından bahsedilmekte. Bu yaklaşıma göre sanatçılar, hazır nesneleri (örneğin bir lavabo, bisiklet tekerleği, tuvalet kâğıdı vb) alıp onları sanat eseri olarak kabul ederler. Bu hazır nesneler, sanatçının onları seçmesi ve sergilemesiyle sanat eseri haline gelirler. (ç.n.)

1. Zamir kullanımı bir sorun yaratıyor ancak ikiliyi oluşturan iki sanatçının çoğulu (onlar) ile bir kesişim noktası olarak sanatçının tekili (o) arasında gidip geleceğim.

Claire Fontaine, klinik depresyon alanının çok ötesine geçmiştir: Fenomenolojik bir depresyon deneyimi ya da depresif bir öznelliğin temsili söz konusu değildir. Çalışmalarında, depresyon her zaman halihazırda politiktir; neoliberal borç ve finansal spekülasyon ekonomisi içindeki sosyal çatışmalar kaynaklı gerçek temeliyle ilişkili olarak anlaşılmalıdır.

Claire Fontaine, sanatında tıpkı Michel Houellebecq ve David Foster Wallace'ın yaptığı gibi depresyona güncel bir sorun olarak yaklaşmaktadır. Ancak Houellebecq'in ontolojik/teknolojik tepkisinin varlık dışında bir şeyle, Wallace'ın etik/manevi tepkisinin ötekinin varlığıyla ilgili olmasına karşın Claire Fontaine'in tepkisi tümüyle farklı bir biçim alır. Onun bakış açısından Houellebecq'in tepkisi muhtemelen gerici, Wallace'ınki ise fazla hümanist ve apolitik olduğu için kınanmalıdır. Claire Fontaine için depresyon, çağdaş ve psikopatolojik bir grev biçimine dönüşmüş politik bir eylem, bir insan grevi olarak görülür ya da görülebilir. Onun anlayışına göre neoliberal kapitalizm, yalnızca yapısal düzeyde toplumu ya da bireysel düzeyde insanları etkilemekle kalmayan, aynı zamanda sosyal ilişkilere, duygulara ve insanın varlığına tecavüz eden bir bütünlük oluşturur. Bu nedenle grev, tüm bu düzeylerde de etkileşim içinde olmalı ve bütünsel bir karakter kazanmalıdır. İnsani grev, (Claire Fontaine'in "Human Strike Within the Field of Libidinal Economy" [Libidinal Ekonomi Alanında İnsani Grev] metninde ifade ettiği gibi) "insanın yalnızca mesleki yönünü değil, tüm yaşamı kapsayan ve yalnızca iş yerinde değil, tüm alanlarda sömürüyü tanıyan bir grev türüdür."[2] Buna göre insani grev, çalışma koşullarının iyileştirilmesi amacıyla iş bırakma anlamına gelmez. İnsani grev, sadece şimdiki zamana ait bir süreçtir ve geleceğe yönelik hiçbir hedef taşımaz. Claire Fontaine'in Giorgio Agamben'den devraldığı bir fikir olan insani grev bir amaca yönelik araç değil, saf bir amaçtır.

2. Claire Fontaine, *Human Strike Has Already Begun & Other Writings* (Berlin: Mute Books, 2013), s. 38-39.

Claire Fontaine'in eserlerinin çoğunda tuhaf bir şeyler olduğu belirtilmelidir. Ne kadar güçlü ve dramatik olsalar da analitik bir sorgulamaya pek de uygun değildirler. Onlara dair bir şeyler sanki detaylı ve titiz bir yakın okumayı engeller.[3] Yine de birinci sahne, Claire Fontaine'in 2011 tarihli P.I.G.S. video enstalasyonunda ortaya koyduğu ekonomi politik eleştirisini inceleyecektir. Bu sahnenin prizmatik hareket noktası borç kavramıdır. Aşağıda daha ayrıntılı olarak değineceğim üzere mevcut borç rejimi ile neoliberal kapitalizm arasında yakın bir ilişki vardır. Borcun zamansallık ve öznellik düzeyindeki etkileri üzerinde özellikle durulacaktır. İkinci ve üçüncü sahneler depresyona odaklanacaktır. İkinci sahne, analiz nesnesi ve düşünme zemini olarak 2011 tarihli *Untitled* (*The Invisible Hand*) adlı hazır çalışmayı kullanarak zamansallık sorununa odaklanırken; üçüncü sahne, Claire Fontaine'in 2015 tarihli *Untitled* (*Why your psychology sucks*) adlı video çalışmasındaki öznellik sorununa odaklanacak ve kişisel yardım ideolojisinin sert ama bir o kadar da mizahi bir eleştirisini sunacaktır. Dördüncü sahne, depresyonun Claire Fontaine'in işinde ve dünyasında nasıl insani bir grev olarak görülebileceği ve depresyonun güncel krizin bir "semptomu" olarak değil de bir "çözümü" olarak görülüp görülmeyeceği sorusunu ele almaya devam edecektir. Bu durumda soru şuna dönüşür: Eğer bir çözümse bu çözüm ne kadar geçerli ve uygulanabilir? Ve sanat tam anlamıyla bir grev olabilir ya da grev haline gelebilir mi?

3. Belki de bu yüzden Claire Fontaine hakkında en azından akademik çevrelerde çok az şey yazılmıştır. Hal Foster bir istisnadır (bkz. *Foreigners Everywhere* (Köln: Walther König, 2013) kataloğundaki "None Reasons Why the Avant-Garde Shouldn't Give Up" adlı makalesi, s. 144-159). Bununla birlikte birkaç faydalı röportaj mevcuttur. Bunlardan birinde, Claire Fontaine'in Bernard Blistène ve Nicolas Liucci-Goutnikov ile yaptığı bir diyalogda Liucci-Goutnikov şöyle demiştir: "Benim inandığım gibi sanat eserinin hesaplaşması yalnızca kendi türünün tarihiyle ilgiliyse o zaman eserin yarattığı fikir ayrılığının onun ne olduğuyla ilgisi olmalı." Ayrıca eserin "ütopya ile melankoli arasında salınıyor gibi göründüğünü" de ekler. (*Foreigners Everywhere*, s. 40; 48). Her halükârda Claire Fontaine'in, kendisiyle olduğu kadar hiç terk etmemiş olsa bile sanat kurum(lar)ıyla da gergin bir ilişkisi olan bir sanatçı olduğunu söyleyebiliriz.

Bu sorular, bu bölümü şekillendirmektedir. Bölümün yapısı, verilen sırayla üç anahtar kavramı takip eder: Borç, depresyon, grev. Biraz farklı ve daha kabaca ifade etmek gerekirse: Sorun, semptom, tedavi.

SAHNE 1.
YANAN P.I.G.S. (NEOLİBERAL DÖNEMDE BORÇ)

Beyaz bir duvar ve binlerce kibrit. Claire Fontaine'in enstalasyon videosu P.I.G.S., en azından en başta bundan oluşuyor. Kibrit çöpleri, duvara Portekiz, İtalya, Yunanistan ve İspanya'nın haritaları şeklinde yerleştirilmiş. Bu ülkeler, Avro bölgesinin periferisinde PIGS* olarak adlandırılan ülkeleri oluşturuyor (bazen İrlanda da bu gruba dahil olma "onuruna" erişiyor ve PIGS'i PIIGS'e dönüştürüyor). Bu aşağılayıcı terim, mevcut borç krizinden en çok zarar gören ulus devletleri ifade eder. Deyim yerindeyse Güney Avrupa alevler içinde ve Claire Fontaine'in çalışması da bunu çok somut bir şekilde göstermeyi amaçlamaktadır. Videoda kapüşonlu bir adam, elinde bir alev püskürtücüyle kadraja girer. Haritanın batı kısmına yaklaşıp Portekiz ve İspanya'yı, ardından İtalya'yı ve son olarak da Yunanistan'ı tutuşturur. Sonra da oradan ayrılır. Görüntüde sadece ateş vardır. Her şey yanıp kül olana ve külle kaplı her ülkenin kenarlarında sadece parlayan kırmızı bir renk görünür hale gelene kadar odun çatırtıları ve yükselen alevler dışında ses yoktur. Duvarın bazı kısımları da artık ateş nedeniyle siyaha boyanmıştır. Koyu bir duman giderek yoğunlaşarak yukarı doğru yükselir ve ekranın çoğunu kaplar. Bir noktada alarm çalar, muhtemelen yangın alarmıdır. Yaklaşık 10 dakika sonra video sona erer. *In girum imus nocte et consumimur igni...*

GÜNEY AVRUPA'DA BORÇ ALEVLERİ

Claire Fontaine'in çalışmalarının her biri; güncel durumu, mevcut krizi ya da daha ziyade çoğul krizleri sorgular. "Gather in multiple groups" (2011) adlı çalışma, New York'ta Zuccotti Park'ta bulunan bir el ilanında yer alan çeşitli ifadeleri yeniden ele alıp bir tuval üzerine sprey boyayla boyayarak *Occupy*'a bir yorum getirir. Çeşitli dillerde "Yabancılar Her Yerde" cümlesi-

* Portugal, Italy, Greece ve Spain'in ilk harfleriyle oluşturulan PIGS, aynı zamanda İngilizcede domuzlar anlamına gelir. (ç.n.)

ni tekrarlayan neon tabelalardan oluşan ve halen devam etmekte olan "Foreigners Everywhere" serisi sözde mülteci krizi üzerine bir yorumdur. "P.I.G.S.", Avro bölgesinin güney kesimindeki borç durumunu gün yüzüne çıkarır.

Occupy ve özellikle de "*Strike Debt*" hareketine katılmış olan aktivist ve sosyolog Andrew Ross, bugün yürürlükte (ve kriz içinde) olan ekonomik sistemi ele alarak bir kredokrasi kavramı geliştirmiştir. Ross, aynı adlı kitabında ister konut ister öğrenci ister sağlık kredileri olsun sonsuz gibi görünen borç birikimi üzerinde durmaktadır. Ross'a göre bu krediler ekonomik ve finansal sistemin yan ürünleri değil, bu sistemin işlemesi ve aynı şekilde ulus devletlerin GSYİH büyümelerini sürdürmeleri ve artırmaları için mutlak gerekliliklerdir.[4] Benzer bir analiz, antropolog David Graeber tarafından da yapılmıştır. Graeber'in çok satan kitabı *Debt the first 5000 Years*, borcun daha önce görülmemiş bir şekilde siyasi hayatın merkezinde yer aldığını ortaya koymaktadır. Öyle ki "ABD hane halkı borcunun şu anda gelirin ortalama yüzde 130'una ulaştığı tahmin edilmektedir".[5] Aynı şekilde sosyolog Wolfgang Streeck de devletin nasıl kademeli olarak vergi devletinden borç devletine dönüştüğünü ayrıntılı bir şekilde anlatmış ve "mevcut mali ve ekonomik krizin, savaş sonrası kapitalizmin uzun neoliberal dönüşümünün şimdiye kadarki son noktası olduğu" sonucuna varmıştır.[6] Bu, gerçekten de "uzun bir geçmişi ve büyük olasılıkla uzun bir geleceği olan bir krizdir".[7] Ya da Kojin Karatani'nin *Transcritique*'te yazdığı şekliyle: "Kredi ve kriz el ele yürür."[8]

4. Andrew Ross, *Creditocracy: And The Case For Debt Refusal* (New York: OR Books, 2014). [*Krediokrasi*, Çev. Emrullah Ataseven, Ayrıntı Yayınları, 2015.]
5. David Graeber, *Debt – the first 5000 years* (Brooklyn: Melville House, 2011), s. 70. [*Borç*, Çev. Muammer Pehlivan, Everest Yayınları, 2022.]
6. Wolfgang Streeck, *Buying Time – The Delayed Crisis of Democratic Capitalism* (Londra: Verso, 2014), s. 165. Streeck'in euro bölgesinin güney kesimindeki borçlar hakkındaki görüşleri için bkz. s. 343ff.
7. Christian Marazzi, *The Violence of Financial Capitalism*, Çev. Kristina Lebedeva (Los Angeles: Semiotext(e), 2010), s. 10.
8. Kojin Karatani, *Transcritique: On Kant and Marx*, Çev. Sabu Kohso (Cambridge, MA: MIT Press, 2005), s. 220.

Borç, her ne kadar 2008 krizinden önce de bir sorun olsa da (hem borçlu ve alacaklı arasındaki ilişkinin insanlık kadar eski olduğu hem de finansallaşmış bir borç ekonomisine geçişin en az 40-50 yıllık bir süreç olduğu göz önüne alındığında) krizden sonra kesinlikle daha da önemli bir sorun haline geldi. Kötü şöhretli teminatlı borç yükümlülükleri ve kredi temerrüt takaslarının, krize giden yıllarda aşırı finansal spekülasyon eylemleri üzerinde oynadığı rolden söz etmeye bile gerek yok. 10 yıldan kısa bir süre içinde borç seviyeleri adeta fırladı. Ekim 2016'da IMF'nin Mali Gözlemcisi, inanılmaz sağduyulu bir başlıkla bir rapor yayımladı: "Debt. Use It Wisely" [Borç. Akıllıca Kullanın]. Raporda, "dünya GSYİH'sinin yüzde 225'ine ulaşan küresel finans dışı sektör borcun (genel hükümet, hane halkları ve finans dışı firmaların borçlarını kapsar) şu anda tüm zamanların en yüksek seviyesinde olduğu" belirtiliyor. Küresel borcun "tüm zamanların en yüksek seviyesinde" olması o kadar da şaşırtıcı değil ancak dünya GSYİH'sinin yüzde 225'i çok yüksek bir meblağ ve kabaca 152 trilyon dolara tekabül ediyor. Uluslararası Para Fonu'nun küresel ekonomi forumu olan IMFblog'da yer alan bir blog yazısı da "resmin hiç de hoş olmadığını" vurguluyor.[9]

Borçların ırk, cinsiyet, sınıf gibi eksenlerde dengesiz bir şekilde dağıldığı açık. IMF tarafından hazırlanan raporda, "tüm ülkeler borç döngüsünün aynı aşamasında olmadığından ve aynı risklerle karşı karşıya olmadığından ciddi bir heterojenlik söz konusudur" ifadesi yer alırken, rapora eşlik eden blog yazısında da "tüm ülkelerin aynı gemide olmadığı" belirtilmektedir. Bazı insanlar ve ülkeler, diğerlerine göre daha fazla yük taşımaktadır. Örneğin Güney Avrupa'nın, ekonomik kriz sırasında ve sonrasında en ağır darbeyi aldığı ve hâlâ toparlanamadığı iyi bilinmektedir. IMF raporunda, gelişmiş ekonomiler olarak ad-

9. International Monetary Fund, "Fiscal Monitor: Debt. Use It Wisely", 2016, http://www.imf.org/external/pubs/ft/ fm/2016/02/pdf/fm1602.pdf. The IMFblogpost can be found here: https://blogs.imf.org/2016/10/05/big-bad-actors-aglo bal-view-of-debt/.

landırılan ülkelerdeki genel devlet borçlarının GSYH'ye oranını gösteren bir tablo yer alır. Bu tablo, bir ülkenin toplam brüt devlet borcunun GSYH'ye oranını ve her bir ekonominin ne kadar sağlıklı ve sürdürülebilir olduğunu gösterir. Yunanistan, İtalya, Portekiz ve İspanya, Avrupa ülkeleri arasında en altta - ya da nasıl baktığınıza bağlı olarak en üstte- yer almaktadır. Yunanistan'ın genel brüt devlet borcu 2007'de GSYH'sinin yüzde 103,1'i iken 2016'da yüzde 183,4'ü; İtalya'nın 2007'de yüzde 99,8'i iken 2016'da yüzde 133,2'si; Portekiz'in yüzde 68,4'ü iken 2016'da yüzde 128,4'ü ve İspanya'nın yüzde 35,5'i iken 2016'da yüzde 101,5'i olmuştur. Bu, hiç de hoş bir tablo değil.[10]

O halde Claire Fontaine'in, *P.I.G.S.* adlı eserinde ateşe verilecek bu dört ülkeyi seçmiş olması pek de şaşırtıcı değil. Zira bu ülkeler, bir anlamda zaten alevler içindedir (ve ekonominin bir sektörünün Finans, Sigorta ve Gayrimenkul kelimelerinin kısaltması olan FIRE ismiyle anıldığını da belirtmeden geçmeyelim). Claire Fontaine, bu çalışmasında sadece Güney Avrupa'nın maliye politikasıyla ilgilenmiyor. Sanatçı, ikili sosyopolitik yapıyı soyut ama dramatik bir şekilde ortaya koymakla yetinmez; bunun ne faydası olur ki? P.I.G.S., salt tasvirin ötesine geçer. Bir eylem çağrısı ve buyurucu bir teşvik içerir. P.I.G.S.'in yer aldığı 4. Selanik Çağdaş Sanat Bienali'nin (2013-2014) küratörlerinin de belirttiği üzere "şu anda yalnızca finansal krizin yıkıcı şiddetini temsil eden çalışmadaki ateş, bir devrimin ateşi olabilir; o, insanları yakmadan önce borcu yakabilir."[11] Borcun yakılması, gerçekten de *Occupy*'ın *Strike Debt* hareketinin stratejisinin bir parçasıydı. Bu hareket, "%99 için borç direnişi" ve "Sen bir borç değilsin" sloganları altında *Borç Direnişçilerinin Operasyon El Kitabı*'nı çıkardı, Rolling Jubilee'yi

10. Güney Avrupa'da kriz sonrası yaşanan gelişmeleri uzun uzun anlatmaya gerek yok. Yunanistan ile IMF ve AB arasındaki gidip gelmeler başlı başına bir hikâye: Kurtarıcı krediler, karşılığında Yunanistan'a dayatılan kemer sıkma önlemleri, Alexis Tsipras ve Yanis Varoufakis'in borçların hafifletilmesini talep etmesi, Angela Merkel ve Avrupa bankalarının bunu reddetmesi vs.

11. https://biennale4.thessalonikibiennale.gr/content/claire- fontaine.

başlattı (ana sayfasında açıklandığı üzere "borcu dolar başına üç kuruşa satın alan ancak tahsil etmek yerine ortadan kaldıran bir Strike Debt projesi") ve San Francisco, New York ve başka yerlerde birçok borç yakma eylemi düzenledi. Clare Fontaine, *P.I.G.S.*'te açıkça bu tür hareketlere ve anlara gönderme yapar. Diğer işlerinden biri olan *Untitled* (*Sell Your Debt*), "Borcunu sat" yazan beyaz, mavi ve kırmızı bir neon tabeladır. Bir sergide buna, üzerinde kibritlerden oluşan bir ABD haritası olması dışında *P.I.G.S.* ile neredeyse aynı olan *burnt/unburnt* adlı eser eşlik etmiştir.

Buradan çıkarılması gereken ilk anlam, Claire Fontaine'in işlerinin betimleyici olduğu kadar buyurucu da olduğudur. Andrew Culp ve Ricky Crano, Claire Fontaine ile yaptıkları bir söyleşide sanatçı, ikilinin ürettiği işlerin (çelik maket bıçağı ile donatılmış madeni paralar, tuğla parçasına dönüştürülmüş kitaplar gibi) bir yandan "koleksiyoncular ve anlaşmalar tarafından yönetilen bir sanat dünyasındaki metalar", diğer yandan da "sabotaj araçlarına dönüştürülmüş nesneler" olduğunu gözlemliyor.[12] Culp ve Crano'ya göre Claire Fontaine'in sanatının bu şekilde ortaya koyduğu soru "Bu ne anlama geliyor?" ya da "Bununla ne yapabiliriz?" değil, "Ne yapmak istiyoruz?" ve daha da ötesi, "Kapitalist sanatın iyi tüketicileri olan bizler nasıl oluyor da bu arzularımızı bastırıyoruz?"[13]

İkincisi, *P.I.G.S.* ve *Untitled* (*Sell Your Debt*) gibi eserler ile *Occupy*'ın *Strike Debt* hareketi arasında belirli bir rezonans olsa da önemli bir fark da olduğudur. Claire Fontaine'in eserlerinde, doğrudan bir eylem ister Güney Avrupa'daki kriz ülkelerinde ister ABD'nin büyük şehirlerinde olsun, adaletsiz bir ekonomik sistemle yüzleşmek ve isyan etmek için ayağa kalkan bir katarsis ya da güçlü bir kalabalık yoktur. Aksine eserlerinde, tuhaf bir avangard sanat türü ortaya çıkaran bir iktidarsızlık duygusu

12. Andrew Culp ve Ricky Crano, "Claire Fontaine. Giving shape to painful things", *Radical Philosophy* 175, 2012, s. 46.
13. A.g.e.

vardır.[14] Bu haliyle (tarihsel) avangard, yirminci yüzyıla özgü belirli bir fütürizmi beraberinde getirmiştir. Kendi içinde zamansal bir figür, geleceğe ait bir figür, bir öncü. Claire Fontaine; Marcel Duchamp, Durumcular ve diğerlerinin geliştirdiği ve uyguladığı tekrar tahsis etme, hazır yapım ve *détournement* yöntemlerini kullanarak kendini avangard geleneğe yerleştirse de bunlardan biri değildir. Claire Fontaine, öncüsü olmayan bir avangarddır. Paradoksal bir şekilde geçmişin avangardizmini tanımlayan yegâne geleceğe dair devrimci bir inançtan yoksun bir avangarddır. Bu anlamda Claire Fontaine, tamamen tükenmiş hatta düpedüz depresyona girmiş bir avangarddır. Geriye kalan tek şey, biçimsel iskeletine indirgenmiş jestler, kurumuş bir didaktizmdir: "Yaşamımız boyunca Durumsalcı dinin, hiçbir şeyi değiştirmeye yardımcı olmayan bu pürizm ve aşırı ahlakçılığın etkilerini görme şansımız oldu. Böylesine paradoksal bir pozisyonla dalga geçmemiz gerekiyordu. Ama bugün bu, belki de ambulansa ateş etmek gibi bir şeye dönüştü."[15] Claire Fontaine'in genel olarak yapmaya çalıştığı şey, "krizin semptomlarını görsel ve kavramsal olarak yazıya dökmektir."[16] Depresyon, kesinlikle bu güncel semptomlardan biri. Ancak sanat da öyledir. Üçüncü nokta ise sanatsal anatomisini sergiledikleri krizin sadece ekonomik bir kriz olmamasıdır. Onların gözünde bu, aynı zamanda bir öznellik, duygusallık ve zamansallık krizidir.

14. Okuru, avangard kelimesini bu bağlamda kullanışım hususunda fazla dar görüşlü olmaması konusunda uyarıyorum. Avangardın tarihinde saklı olan tüm karmaşıklıkları çözebileceğimi iddia etmeyeceğim gibi bu konudaki temel metinlerle (örneğin Peter Bürger'in 1974 tarihli önemli kitabı *Theory of the Avant-Garde*) ilgili uzun bir tartışmaya girmek de istemiyorum. Ben, sadece avangard sanat projesinin sanat ve yaşamı birleştirme çabası ve geleceğe duyulan genel bir inançla daha doğrusu avangard sanatın yeni ve daha iyi bir geleceği başlatma ve yaratma kapasitesine duyulan inançla nitelendiği varsayımıyla hareket edeceğim.
15. Anthony Huberman, "Claire Fontaine", *BOMB Magazine* 105, 2008, http://bombmagazine.org/article/3177/claire- fontaine.
16. Jerry Saltz, "Musings on the Mutinies to Come", *Village Voice*, 11 Ekim 2005, http://www.villagevoice.com/arts/ musings-on-the-mutinies-to-come-7137097.

BORÇ VE DEPRESYON ("İNTİHAR ETMİYORUM, BENİ ÖLDÜRÜYORLAR")

Maurizio Lazzarato, *The Making of the Indebted Man, An essay on the Neoliberal Condition* adlı kitabında borçla ilgili iki temel hipotez ortaya koyar. 1) Borç, günümüz neoliberal ekonomisinin paradigmasıdır. 2) Borç, yalnızca neoliberal ekonominin yapısal bir sorununu ifade etmez. İkinci hipoteze gelince (birincisi üzerinde çok fazla durmadan kabul edilir) Lazzarato, borç veya kredinin öznellik, ahlak ve zamansallığa dair spesifik bir üçlü ürettiğini açıkça ortaya koyar.[17] Bu fikri, *Ahlakın Soykütüğü Üzerine*'de Schuld'un hem ekonomik borçluluk hem de ahlaki suçluluk olarak iki yönlü anlama büyük önem veren Nietzsche'ye dayandırır.[18] Ayrıca Nietzsche, borcun her zaman ilgili taraflar için yalnızca "geleceğe dair bir bellek" anlamına gelmediğini, aynı zamanda özneyi kendi geleceğinden sorumlu kılan bir vaat biçimini aldığını belirtir. Nietzche, söz veren biri olarak borçlu öznenin "kendi *geleceğinden* sorumlu" hale geldiğini yazar. "Sorumluluğun kökeninin tarihini oluşturan şey tam da budur" diye ekler.[19]

Bu anlamda kredi ilişkisi, sorumluluk ve geleceğin birleşimi yoluyla Lazzarato'nun tabiriyle "borçlunun ahlakı, varoluş tarzı (ethos'u)" etkilendiği ölçüde borçlu insanın varlığıyla ilgili hale gelir.[20]

Kredinin zamansal ilişkisinin her şeyden önce bir gelecek ilişkisi, geleceğe yönelik bir ilişki olduğunu söylemeye gerek yoktur. Lazzarato'nun da belirttiği gibi borç, gelecekteki bir taksit veya geri ödeme vaadine dayanır ve borç ekonomisi, bir bütün olarak "kendini *gelecekteki bir özne* olarak değerlendirebi-

17. Maurizio Lazzarato, *The Making of the Indebted Man. An Essay on the Neoliberal Condition*, Çev. Joshua David Jordan (Los Angeles: Semiotext(e), 2011), s. 52. [*Borçlandırılmış İnsanın İmali*, Neoliberal Durum Üzerine Deneme, Çev. Murat Erşen, Dergâh Yayınları, 2020.]
18. Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morality*, Çev. Carol Diethe (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), s. 39.
19. A.g.e., s. 36.
20. Lazzarato, *The Making of the Indebted Man*, s. 55.

len, söz verebilen, sözünü tutabilen ve benlik üzerinde çalışan bir özne gerektiren bir ekonomidir."[21] Kısacası neoliberal dönemde borç, yalnızca ekonomik yapılar meselesine indirgenemez. Lazzarato ve Nietzsche'nin savunduğu gibi borcun insan öznelliği üzerindeki etkileri oldukça serttir. Hatta şimdiki gibi bir durumda belirli bir patolojik yapının yaratıldığı bile söylenebilir. Eğer önceki paragrafların amacı kapitalizm ve borç arasındaki, Lazzarato'nun neoliberal durum ve borçlu insan olarak adlandırdığı şey arasındaki adeta içsel ilişkiye işaret etmek idiyse o zaman depresyon bu tarihsel oluşum içinde baskın patoloji olduğu için şimdi ele alınması gereken şey, borç ve depresyon arasındaki ilişkidir.

Mevcut ekonomik krizin ardından borcun psikolojik sonuçlarını inceleyen çok sayıda çalışma yapılmıştır. Ekonomist John Gathergood, "Debt and Depression: Causal Links and Social Norm Effects" başlıklı makalesinde borç batağındaki insanların depresyon da dahil olmak üzere çeşitli ruhsal sorunlar yaşadığını ve sergilediğini ortaya koymaktadır.[22] Borçlu olmanın sadece depresyon değil, intihar riskini de artırdığı görülmektedir. Bir grup ruh sağlığı bilimcisinden oluşan yazarların, "sosyodemografik, ekonomik, sosyal ve yaşam tarzı faktörlerini hesaba kattıktan sonra borçlu olanların intiharı düşünme ihtimalinin iki kat daha fazla olduğunu" belgeledikleri "Personal debt and suicidal ideation" [Kişisel borç ve intihar düşüncesi] başlıklı makalenin ilgi çekici noktası budur.[23] David Stuckler ve Sanjay Basu, *The Body Economic: Why Austerity Kills* adlı kitaplarında salgınları ve ekonomiyi anlamak için istatistikler ve büyük ölçekli veri setleri kullanarak epidemiyolojik bir araştırma projesi yürütmüş ve kemer sıkma politikalarının (durgunluktan ziyade) kamu ve özel sağlık durumu üzerinde korkunç, çoğu

21. A.g.e., s. 88 (vurgu yazar tarafından eklenmiş).
22. John Gathergood, "Debt and Depression: Causal Links and Social Norm Effects", *The Economic Journal* 122: 56, 2012.
23. H. Meltzer vd, "Personal debt and suicidal ideation", *Psychological Medicine* 41, 2011.

zaman ölümcül sonuçları olduğunu ortaya koymuşlardır. Stuckler ve Basu, kitaplarının bir noktasında 50 yaş üstü Amerikalılar üzerinde yapılmış "2006 ile 2008 yılları arasında mortgage ödemelerini aksatan kişilerin depresif belirtiler gösterme olasılığının yaklaşık dokuz kat daha fazla olduğunu" ortaya koyan bir araştırmaya atıfta bulunurlar.[24] Araştırmanın vardığı kasvetli sonuç, kemer sıkma politikalarının sadece can yakmakla kalmayıp öldürdüğüdür. Bu durum, 4 Nisan 2012'de "Yunan parlamentosunun önünde kafasına silah dayayıp 'İntihar etmiyorum, beni öldürüyorlar' diyen ve ardından tetiği çeken Yunan Dimitris Christoulas'ın trajik vakasında görülmektedir."[25]

Bu örnek, doğrudan Claire Fontaine'in portfolyosundan alınmış gibidir. Şubat 2010'da küçük bir uçakla çalıştığı binaya (Austin, Teksas'ta bir IRS ofisi) uçarak kendini ve bir iş arkadaşını öldüren yazılım mühendisi Joseph Stack'i odağına alan *Suicide Stack* adlı bir video ürettiler.[26] Stack, internete şu sözlerle

24. David Stuckler ve Sanjay Basu, *The Body Economic. Why Austerity Kills. Recessions, Budget Battles, and the Politics of Life and Death* (New York: Basic Books, 2013), s. 127.

25. A.g.e., s. 18.

26. Bu olayın sadece Dimitris Christoulas'ı değil, aynı zamanda Mart 2015'te Fransız Alpleri'nde bir uçağı kasten düşürerek 144 yolcu ve altı mürettebatın tamamının ölümüne neden olan Alman pilot Andreas Lubitz'i de anımsattığını belirtmek gerekir. Hatta bu trajik geleneğe, 2007 yılında Virgini Tech Katliamı olarak bilinen olayda Virginia Polytechnic Institute and State University'de intihar etmeden önce 32 kişiyi vurarak öldüren Güney Kore doğumlu depresif Amerikalı genç Seung-Hui Cho da dahil edilebilir. Pek çok kişi gibi Cho'nun da majör depresif bozukluk teşhisi de dahil olmak üzere geçmişte ruh sağlığı sorunları vardı. Franco "Bifo" Berardi, yeni kitabı *Heroes, Mass murder and suicide*'da Joseph Stack, Andreas Lubitz ve Seung-Hui Cho gibi kişiler hakkında yazmıştır; -her ne kadar kitapta sadece sonuncusu özel olarak ele alınsa da- bu kişileri oldukça kışkırtıcı bir şekilde kahraman olarak nitelendirmektedir. Ancak bu iddia, çok spesifik bir anlamda ele alınmalıdır: Berardi, kitabın başında şöyle yazar: "Olağanüstü cinayet intiharları hakkında yazmamın nedeni, bu katillerin çağımızın ana eğilimlerinden birinin en uç tezahürü olmalarıdır. Onları nihilizm ve olağanüstü aptallık çağının kahramanları olarak görüyorum: Finansal kapitalizm çağı." (Franco "Bifo" Berardi, *Heroes. Mass murder and suicide* (Londra: Verso, 2015), s. 3). Berardi'nin buradaki kaygısı, çağdaş kapitalizme ait psikopatolojilerin dışa döndüğü, depresyonun saldırganlaştığı, şiddete dönüştüğü ve intiharın kitlesel cinayete dönüştüğü noktadır.

biten bir intihar notu bıraktı (*Suicide Stack*'te Claire Fontaine, bu notu bir filmin kapanış jeneriği halinde ekrana yansıtır):

> Bir yerde deliliğin tanımının, aynı işlemi tekrar tekrar yapmak ve sonucun aniden farklı çıkmasını beklemek olduğunu okumuştum. Sonunda bu deliliğe bir son vermeye hazırım. Pekâlâ Büyük Birader IRS, hadi farklı bir şey deneyelim. Benim etimi al ve rahat rahat uyu. Komünist öğreti: Herkesten yeteneğine göre, herkese ihtiyacına göre. Kapitalist öğreti: Herkesten saflığına göre, herkese açgözlülüğüne göre.

Stack, insanların kendisini delirmiş sayabileceğinin farkında gibi görünüyor ancak onun gözünde "deliliğin tanımına" uyan, kapitalizm ve ABD Hükümeti'dir. O intihar etmiyor, öldürülüyor ya da (Antonin Artaud'nun van Gogh üzerine yazdığı kitabın bakış açısıyla) toplum tarafından intihara zorlanıyor. Bu düşünceye göre Stack'in intiharı deliliğin bir göstergesi değil, deliliğin kesintiye uğramasıdır. Bu her ne kadar aşağılık bir durum olsa da (sadece masum insanların zarar görmesi ve ölmesi nedeniyle değil) Claire Fontaine'in intihar mektubunu ilginç bulduğu ve Stack'in kapitalizme yönelik keskin, gerçek ve içgüdüsel eleştirisine bir dereceye kadar katıldığı açıktır.[27] Belki de Claire Fontaine'in bir posterinde (*Untitled* (*What is freedom?*), 2012) belirttiği gibi hasta olduğunu söyleyebileceğimiz şey, kapitalist ekonomidir: "Kapitalist libidinal ekonomi neden bir tür akıl hastalığı sayılmıyor?"

27. Bir röportajda "intihar mektubunun ilginç olduğunu çünkü Stack'in kafa karışıklığının son hareketini anlaşılır kıldığını" belirtmişlerdir (Ossian Ward, "Just who on earth is Claire Fontaine?", *TimeOut London*, 3 Şubat 2011, http://www.timeout.com/london/art/just-who-on- earth-is-claire-fontaine).

SAHNE 2.
SERMAYENİN SPEKTRAL ZAMANSALLIĞI

Frankfurt, 2014 sonbaharı: Schirn Kunsthalle'de *Unendlicher Spaß* (*Infinite Jest*) sergisi. David Foster Wallace'ın *Infinite Jest* adlı romanına atıfta bulunan küratöryel fikir, bir yandan eğlence, keyif ve coşku, diğer yandan da umutsuzluk, hüzün ve depresyon arasındaki ilişkiyi incelemektir.[28] Serginin temelinde, eğlence ve mutluluğun giderek daha yoğun bir zorunluluğa dönüştüğü ve bir tükenme durumuna dönüşme eğiliminde olduğu bir toplum yatıyor. Coca-Cola'nın *Enjoy*, Nike'ın *Just do it* ve Amazon'un *Work hard, have fun and make history* gibi reklam sloganlarını düşünün. Soru şu: Ya bunu yapamıyorsanız? Ya 7/24 çalışacak, eğlenecek ve tarih yazacak enerjiniz yoksa?

Odalardan birinde Claire Fontaine'in üç eseri sergileniyor. Bunlardan birinin adı *Untitled* (*The Invisible Hand*) (2011), Lehman Brothers tarafından özel olarak üretilmiş hazır bir Newton beşiğidir. Beşik; iş insanları, müdürler ve yöneticiler arasında revaçta olan bir obje (internette bir yerde yazdığı haliyle: *Yönetici oyun alanı!*).[29] Claire Fontaine, bu *objet trouvé*'yi küçük metal topların sabit sarkaç hareketini sürdürmesi için pillerle donatmıştır. Dahası beşiğin tabanını beyaz çizgiler, altın bir ağ ve yan tarafına mizahi bir şekilde yazılmış "networking" kelimesiyle minyatür bir tenis kortunu andıracak şekilde değiştirmiş. Bu çalışma, her şeyden önce finans ekonomisinde hareket ve zamanla ilgili.

---

28. Bu bölüm için yaptığım araştırmanın bir parçası olarak 2014 yılında Frankfurt'a gittim (ve bu seyahati Danimarka gazetesi *Information*'da yazdım). Şimdiki sahne, çıkış noktası olarak bu geziyi alıyor. Havaalanından sanat müzesine giderken yolumun üzerinde Spielothek ve Avrupa Merkez Bankası'na rastlamam belki de tesadüf değildi. Anlık haz kültürü ve zorunluluk politikası ya da sonsuz şaka ve sonsuz borç; sergideki eserlerin çeşitli şekillerde yüzleştirdiği ikili gerçeklik buydu.
29. Diğer iki eser, 2008 tarihli *Untitled* (İsimsiz) -lateksten yapılmış, yumruğunu kapalı tutan ve Pepsi-Cola kadranlı bir Rolex Submariner saat takan ampute bir kol- ve 2010 tarihli *Untitled* (Tennis Ball Sculpture), galerinin zemininde duran yüzlerce tenis topundan oluşuyor. Toplar kesilerek açılmış ve içleri kalem, diş fırçası, cep telefonu şarj aleti gibi çeşitli nesnelerle doldurulmuş. Söylendiğine göre eşyalar, Amerikan hapishanelerine bu şekilde sokuluyor...

GÖRÜNMEZ EL YAHUT KAPİTALİZMİN KİNETİĞİ

Claire Fontaine'in *Untitled* (*The Invisible Hand*) adlı eserindeki gümüşi toplar ileri geri hareket eder. Aslında hareket eden sadece en dıştaki iki toptur. Ortadaki üç top neredeyse hareketsiz dururken diğer ikisinden biri yana doğru sallanır, geri gelip ortadaki üç topa çarparak beşinciyi harekete geçirir. Bir tenis maçı gibi: Seyirciler başlarını kortun bir tarafına, sonra diğer tarafına, sonra tekrar diğerine çevirirler. Ancak bu sarkaç hareketi, (üst sınıf) tenis maçına bir göndermeden fazlasıdır. Açıkça görüldüğü üzere çağdaş kapitalizmin daimi hareketliliğine benzediği de söylenebilir. Sermayenin istikrarlı, sonsuz, birikimsel hareketi. Her şey bir araç için bir araç, hareket için hareket, üretim için üretim, tüketim için tüketim, dolaşım için dolaşımdır. Marx, *Kapital*'de paranın "sürekli bir dolaşım aracı" işlevi gördüğünü ve "sermaye olarak paranın dolaşımının [...] kendi içinde bir amaç olduğunu, zira değerin genişlemesinin yalnızca bu sürekli yenilenen hareket içinde gerçekleştiğini" yazmıştı. "Dolayısıyla sermayenin hareketinin bir sınırı yoktur."[30] Benzer bir şekilde Moishe Postone, "üretimin kapitalizmde bir amaç için araç haline geldiğini [...] Kapitalizmde üretimin amacının paradoksal bir şekilde sadece bir araç olan mutlak belirli bir şey olduğunu ama kendisinden başka bir sonucu olmayan bir şey olduğunu" savunur.[31]

Bu, Claire Fontaine'in *Untitled* (*The Invisible Hand*)'de ortaya koyduğu kapitalist sistemin gizli kinetiğidir: Ne olursa olsun sistemi hareket halinde tutmak (böylece sonsuz birikimi sağlamak). Bir önceki bölümde bahsedilen Vegas'taki kumarbazlar gibi kişi sadece oynamaya devam etmek için oynar. Kapitalizmin bağımlılık yaratan, zorlayıcı, neredeyse patolojik ritmi bundan ibarettir. Tek fark, iyi kapitalistler zengin olurken kumar-

30. Karl Marx, *Kapital. Cilt 1, Marx & Engels: Collected Works, Cilt 35*, Çev. Samuel Moore ve Edward Aveling (Chadwell Heath: Lawrence & Wishart, 2010), s. 140; 163.

31. Moishe Postone, *Time, labor, and social domination. A reinterpretation of Marx's critical theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), s. 181-182.

bazların genellikle evlerine beş parasız dönmeleridir. Yine de bu tür bir kinetik, kaçınılmaz olarak meselenin özündeki belirli bir durağanlığa ihanet eder. Gerçekte beşiğin sarkacı, bulunduğu yerde sonsuz bir hareket sergiler: Tam anlamıyla hiçbir yere gitmez. Her şey değişir ama yine de her şey aynı kalır. Hareket eden her şey yerinde kalır.

Benim yorumuma göre *Untitled* (*The Invisible Hand*), kapitalizmin günümüzde sadece nesneler düzeyinde değil, zamanın kendisi düzeyinde de nasıl işlediğini gösteriyor. Son yıllarda farklı düşünürler, güncel borç rejimi üzerine Lazzarato'nun bu rejimden kaynaklanan zamansal değişimlerle ilgili olarak yaptığı analizi destekleyen ve tamamlayan analizler yaptılar. Bernard Stiegler, soruna farklı bir açıdan yaklaşsa da borcu ekonomik önsezinin nihai biçimi olarak ele aldığı *For a New Critique of Political Economy* adlı kitabı başta olmak üzere birçok kitabında bu konuya eğilmiştir. Bernard Stiegler'e göre finansal ekonominin yanı sıra tüm ekonomi ve toplumu da saran borç ve spekülasyon, geleceği belirsiz bir şey olarak algılayanlar için geleceği yok ediyor. "Saf hesaplama olarak geleceğin varlığından bile bahsetmek mümkün değildir. Çünkü gelecek, özünde belirsizdir: Hesaplanabilir bir gelecek sadece mevcut durumun sonucundan ibarettir ama bir gelecek değildir."[32] Joseph Vogl da *The Specter of Capital* adlı eserinde benzer bir yaklaşımla finansal spekülasyonu yönlendiren algoritmik modellerin vadeli işlemler, türev ürünler vb "zamanı dizginleme" şekli olduğunu ve özellikle borçta daha görünür ve şiddetli olan geleceği dizginlemeye çalıştığını savunur. Bu anlamda başlık sermayenin hayaletinin geçmişten değil, gelecekten geldiğini göstermektedir. Vogl'un bir röportajında belirttiği gibi komünist manifestonun ünlü açılış cümlelerinin tersine (ki bu cümleleri, Don DeLillo'nun 2003 tarihli *Cosmo-*

32. Bernard Stiegler, *For a New Critique of Political Economy*, Çev. Daniel Ross (Cambridge: Polity Press, 2010), s. 68. [*Politik Ekonominin Yeni Bir Eleştirisi*, Çev. Elyesa Kontak, MonoKL, 2012.]

*polis** adlı romanından almıştır): "Gelecekte biriken borcun, şimdiki zamanı ağırlaştırdığı bir gelecek söz konusudur. 'Sermayenin hayaleti' geçmişten değil, geleceğe dair bir anı olarak şimdiden geri döner."[33]

Ancak *Untitled* (*The Invisible Hand*)'in spektralitesi ya da hauntolojisi biraz daha farklı bir şekilde işler. Burada, Newton'un doğa yasalarına atfettiği mekanik zorunluluk ekonomiye aktarılmış gibidir. Bruno Latour, Houellebecq ile ilgili bölümde yorumladığım *On some of the effects of capitalism* [Kapitalizmin bazı etkileri üzerine] adlı kitabında doğa (*bağlayıcı zorunluluklar*) ve kapitalizm (*sınırsız olasılıklar*) arasındaki geleneksel ilişkinin bugün nasıl tersine döndüğünün resmini çizer. Latour'un ifadesiyle ekonomi ve Dünya, rollerini temelli değiştirmiştir: "Baş döndürücü bir hızla yıkıma uğrayan, Dünya'dır; ekonomi yani ikincil tabiat, hâlâ saat gibi işlemektedir."[34] Lehman Brothers'ın sembolü haline geldiği 2008 banka krizleri ve ekonomik çöküşten sonra bile ekonominin hâlâ saat gibi işliyor olması dikkate değerdir. Bu, Claire Fontaine'in eserinin hauntolojik etkisidir: Beşik, "artık insan müdahalesi olmadan kendini yeniden üretebilen hayaletimsi bir hareketi, geçmişte kalmış ama bugünümüzün derisinin altında hâlâ gizlice canlı ve aktif olan bir ekonomik andan bize ulaşan rahatsız edici bir mesajı" taşımakta ve tasvir etmektedir.[35] Bu, kesinlikle görünmez elin sapkın bir versiyonu, Duracell Tavşanı'nın zombileştirilmiş bir yorumu ve kapitalist bir otomattır.

* Don DeLillo, *Kozmopolis*, Çev. Gül Çağalı Güven, Everest Yayınları, 2008. (ç.n.)

33. Joseph Vogl, "Capital and Money are Profane Gods", *The European*, 20 Ekim 2011, http://www.theeuropean- magazine.com/371-vogl-joseph/370-the-spectre-of-capital.

34. Latour, "On some of the affects of capitalism".

35. Claire Fontaine'in, 2012 baharında Galeria T293'te Roma'da açtığı ilk kişisel sergisinin galeri metninden bir alıntı yapıyorum (www.t293.it/exhibitions/claire-fontaine/).

ŞİMDİKİ ZAMAN(LAR) YOK

Untitled (*The Invisible Hand*)'de tartışılan, yalnızca paranın saf soyutluğu ya da kapitalizmin giderek daha büyülü veya dini bir nitelik kazanması değildir. Eser, ekonomik alanda borç ve finansal spekülasyonla beslenen bir sisteme doğru gerçekleşen bu ilerlemenin, zamansallığı nasıl derinden etkilediği üzerinde durur. Claire Fontaine'in pek çok eserinin açıkça dönemsel sorunlarla ilgilenmesinin nedeni de budur ki dönemsel sorunlar, siyasi sorunlar demektir. Claire Fontaine, *Past Present Future* [Geçmiş, Bugün, Gelecek] ve *Please God Make Tomorrow Better* [Tanrım Lütfen Yarın Daha İyi Olsun] gibi neon çalışmalarında borç ve finansal spekülasyon kombinasyonunun, geleceği küçük bir elit için planlanabilir ve kârlı bir alan, geri kalanlar içinse sonsuz bir çaresizlik ve depresyon kaynağı haline getiren küresel ve güncel bir duruma dikkat çeker.[36] 4. Selanik Çağdaş Sanat Bienali'nde Claire Fontaine'in *P.I.G.S.*'ine, üzerinde "No Present" [Şimdiki Zaman Yok] yazan bir neon çalışması eşlik etmiştir. *Punk* hareketinin "No Future" [Gelecek Yok] sloganını kendine mal eden Claire Fontaine'in bu çalışması küratörlerin sözleriyle:

> Birçok ülkenin ve bu ülkelerde yaşayanların sadece bir gelecekten değil, aynı zamanda hayatta kalmaktan ibaret olmayan bir günlük yaşam olasılığından da mahrum bırakıldığı ekonomik ve tarihsel

36. Claire Fontaine'in eserlerinin sergilendiği galerilere gelen ziyaretçiler, daha galeri mekanına girmeden bu tür tek satırlık yazılarla karşılaşırlar. Neon tabelalar genellikle tam girişe yerleştirilir ve ziyaretçilerin onları gözden kaçırmaları engellenir. Tabelaların çoğu mavi, kırmızı ve/veya beyaz renktedir. Bazıları yanıp söner. Genellikle ifadelerin neye atıfta bulunduğu açıktır. İfadeleri kimin aktardığı ve bunların alıcılarının kim olduğu ise daha belirsizdir. Bunu yapısalcı terimlerle ifade etmek gerekirse: *Énoncé* ile *énonciation* arasında, söylenen ile söyleme eylemi ya da süreci arasında bir uçurum vardır. Aynı zamanda ifadelerin ardında deşifre edilebilir bir özne de yoktur. Bu da yine neon tabelaların, hepsi olmasa da bazılarının hazır yapım olmasıyla ilgili: *Past Present Future*, muhtemelen New York'taki bir falcı dükkânındaki tabelayı kopyalıyor. *Please God Make Tomorrow Better* tabelasına gelince bu cümlenin arkasındaki öznenin kim olduğu tartışmaya açık bir soru. Finansal sermayenin sesi mi -Lehman Brothers belki de- yoksa depresyondaki bir insanın sesi mi yoksa Claire Fontaine'in içinden gelen devrimci bir dua mı?

konjonktüre atıfta bulunuyor. Birkaç kişinin açgözlülüğünün yol açtığı borç, milyonlarca insanın evlenmek, ailesinin evinden ayrılmak ya da bir iş bulmayı beklemek gibi asgari haklarını ortadan kaldırarak aslında tüm nüfusun sırtına yükleniyor. Sex Pistols'ın "No Future" [Gelecek Yok] şarkısına benzer bir şekilde şu anda bir şimdiki zamanın olmadığı söylenebilir. Şimdiki zaman, daima paylaşılan ve kolektif olarak yaratılan bir şeydir. Yalnızlıklar bütünü, şimdiki zamanın yok olmasına, anlatılmasının imkânsızlığına ve geçiciliğini kavramanın zorlaşmasına neden olur. *No Present*'ın bir de çifte anlamı vardır: "Kimse için armağan yoktur" çünkü bu, bir şeylerin çoğu zaman adil olmayan bir bedel ödenerek kazanılması gerekendir ve bir zamandır.*

David Foster Wallace'la ilgili bölümde de borçtan ve kelimenin her iki anlamıyla bir şimdiki zamandan bahsediliyordu ancak burada, terimler oldukça farklı bir anlam kazanıyor. Kierkegaard'ın depresyon patolojisine karşı bir aşk panzehiri olarak sonsuz borç fikri, Claire Fontaine'in gözünde içinde bulunduğumuz durumda kesinlikle anlamsız olacak ve daha da kötüsü kaçınılmaz bir şekilde politik olanın geçersiz kılınmasına yol açacaktır. Genelleşmiş borç durumu, Lazzarato'dan alıntı yapacak olursak tam da geleceği ipotek altına almakta, "olacak olanı olana" indirgemektedir.[37] Claire Fontaine'e göre ise mevcut sefaletimizin nedeni geleceği değil, şimdiyi kaybetmiş olmamızdır. Anlamlı bir şekilde tabelada "Gelecek Yok" değil, "Şimdiki Zaman Yok" yazmaktadır. Peki ya sorun, olacak olanın olana indirgenmesi (geleceğin şimdinin devamı ve tasdikinden ibaret olması şeklinde) değil de olanın olacak olana indirgenmesi ise (finansal kapitalizm spekülatif tahminlerinin şimdiyi bir çeşit spektral geri bildirim döngüsü içinde belirleyerek ortadan kaldırması şeklinde) o halde hakkında bir şeyler yapılması gereken şey, şimdiki zamandır.

* www.biennale4.thessalonikibiennale.gr/content/claire- fontaine. (İngilizcede şimdiki zaman anlamına gelen *present* kelimesi, aynı zamanda armağan anlamına gelir. Burada bu kullanılarak bir kelime oyunu yapılmıştır). (ç.n.)

37. Lazzarato, *The Making of the Indebted Man*, s. 46.

Küçük hazır yapım *Untitled* (*The Invisible Hand*), kesinlikle iyimser bir sanat eseri değildir. Ne yapılması gerektiğine dair soruyu ne yapılabileceğine dair bir soru izlemelidir. Ve Claire Fontaine'in, bu çalışmada ve aşağı yukarı tüm işlerinde buna verdiği cevap şudur: Pek de bir şey yapılamaz. Eser, her türlü öznel duygu ve etkiden arındırılmış olsa da eserde belli bir duygulanım söz konusudur: Yapısal olmaktan ziyade öznel olan bir umutsuzluk ya da iktidarsızlık duygusu, diğer şeylerin yanı sıra bu iktidarsızlığın finansal oyunculara mı avangard sanatçılara mı yoksa dünya işçilerine mi atfedilmesi gerektiğini söylemenin kolay olmadığını ima eder. *Untitled* (*The Invisible Hand*)'in, daha önce de belirtildiği gibi kapitalizme ait ürkütücü işleyişe dair eleştirel bir yorum işlevi gördüğü kesin ancak eser, aynı zamanda bu eleştirinin iktidarsızlığının da bilincinde gibi duruyor. Dolayısıyla eser, Lehman Brothers'ın sembolize ettiği mali ve finansal krizin yanı sıra sanatın bu krizle ilgili gerçekten bir şey yapabilme becerisine dair bir krizi de yansıtıyor. Bu anlamda topların anlamsız ve soyut hareketleri sadece sermayeye değil, sanatın kendisine dair de depresif bir his uyandırıyor: İleri geri sallanan topların hüzünlü ve tekdüze hareketleri, Claire Fontaine gibi kendilerini kapitalist çarkın işleyişine karşı hiçbir şey yapamaz halde bulan, tamamen hileli olan bir oyuna katılmaya ve bir ölçüde onu yeniden üretmeye mahkûm edilmiş çağdaş sanatçılar için de anlamlı ve semptomatiktir.

Ancak ne *Untitled* (*The Invisible Hand*) ne de Claire Fontaine'in Frankfurt'taki sergideki diğer iki eseri doğrudan depresyon sorunsalını ele alır. Fakat sanatçının diğer birçok eseri bu konuyla ilgilenir. Örnek vermek gerekirse *Study for pill spill* (*Prozac*): Antidepresan yığınlarından oluşan bir enstalasyon (2010); *Vivre! Vaincre soi- meme, la depression* (*Brickbat*): Fransızca *Vivre! Vaincre soi-meme, la depression* (Kabaca "Yaşa! Depresyonu kendin yen" olarak çevrilebilir) isimli ve tesadüfi bir şekilde Claire Fontaine adlı bir kişi tarafından yazılmış bir

kişisel gelişim kitabının kapağına sarılmış bir tuğla (2006) ve *Untitled* (*Why your psychology sucks*) [Psikolojiniz neden berbat]: kişisel gelişim sektörünün depresyonu ideolojik olarak kişiselleştirmesine ve konunun genelleştirilmiş sorumluluğuna keskin ve oldukça komik bir eleştiridir.

SAHNE 3.
PSİKOLOJİNİZ NEDEN BERBAT?

Neden depresyondasınız? Depresyonunuzun nedeni nedir? Temel sebep nedir? Bununla başa çıkmaya başlamanın bazı yolları neler? Depresyon bir salgın ve her yerde. Çoğumuz, özellikle de günümüz birinci dünya ülkesi insanları giderek daha çok depresyon belirtisi göstermeye başlıyoruz.
Neden böyle oluyor? Burada ne oluyor? Depresyon hakkındaki en temel gerçek nedir? Pekâlâ, durum şu. Sizinle açık konuşmak istiyorum. Çünkü işin özü şu ki depresyonda olmanızın nedeni, psikolojinizin berbat olmasıdır. Tamam mı? Boktan bir psikolojiniz var. Şimdi, seni suçlamıyorum, sadece bir gerçeği söylüyorum [...] kendi depresyonuna kendin sebep oluyorsun.[38]

Bu, Claire Fontaine'in *Untitled* (*Why your psychology sucks*) adlı video eserinin başındaki monoloğuna ait bir transkripsiyondur. Videoda konuşan kişi, siyah takım elbise ve beyaz gömlek giyen Afro-Amerikan bir kadındır. Kesinlikle öyleymiş gibi konuşsa da aslında gerçek bir kişisel gelişim uzmanı değildir. O, Twitter profilinde belirttiği üzere "profesyonel bir kişisel gelişim bağımlısı, yaşam koçu, video blog yazarı, girişimci ve konuşmacı" olan Leo Gura (sanırım Guru soyadı onun için bile biraz fazla gelmiş) adlı bir adamın sunumundan kelimesi kelimesine alınmış metni seslendiren bir oyuncudur. Sakallı ve kel bir adam olan Gura, *Why Am I Depressed?* [Neden Depresyondayım?] videosunun ve transkriptinin yer aldığı actualized.org'un kurucusudur. "İnsanların harika hayatlar tasarlamasına" yardımcı oluyor (bu yine Twitter hesabından alınmış bir ifade). 20 dakikadan biraz daha uzun bu hazır videodaki performansın çıkış noktası budur. Burada kritik nokta, neoliberal ekonomiyle mükemmel bir şekilde örtüşen spesifik bir özneleştirme biçiminin ortaya konmasıdır.

38. Claire Fontaine, *Untitled* (*Why your psychology sucks*), video, 2015.

"DEPRESYONUNUZA SİZ NEDEN OLUYORSUNUZ"

Claire Fontaine tarafından hazırlanan videoda kadın oyuncu, büyük bir kararlılık ve ikna gücüyle konuşuyor; konuşmak ve satış yapmak için eğitilmiş bir kişi gibi hareket ediyor. Leo Gura'nın orijinal videosunun alt başlığının "Depresyon Hakkında Şok Edici Gerçek" olduğu düşünüldüğünde verilen mesajın oldukça güçlü olması kimseyi şaşırtmamalı. Mesajın altındaki temel gerçek, kişi eğer depresyondaysa bunun nedeninin kişinin kendisi olması: Kadın, net bir şekilde "Depresyonunuza siz neden oluyorsunuz" diye ilan ediyor. Zihinsel ve bilişsel aygıtlarınızda bir sorun var, psikolojiniz "boktan". Bir noktada kurban olmayı bırakın ve psikolojinize sahip çıkın diye haykırıyor. Konuşmasının mantığı basit: İnsanlar, kendi gerçekliklerini yaratırlar. Düşünceler tek başına bir şeyleri değiştirebilir (William James'in daha önce bahsettiği zihin iyileştirme hareketine benzer şekilde). Bu, kendi kaderinizi kendiniz oluşturduğunuz anlamına gelir; dışarıdan gelen hiçbir koşula ya da mazerete yer yoktur.

O halde çözüm nedir? Videonun başında konuşmacının, depresyonun bir salgın olduğunu söyledikten sonra biyolojik ve genetik faktörlerden kaynaklanan klinik depresyon vakaları ile "diğer grup" yani aslında sadece "kötü bir psikolojik durumda" olan ezici çoğunluk arasında ihtiyatlı bir ayrım yaptığını belirtmek gerekir. Videoda ele aldığı, ikinci gruptaki insanlardır. Onlar için çözüm psikiyatri ya da psiko-ilaçlar değil, basit meditasyondur. Çözüm, şimdiki zamanda olmaktır. İşte bu konuyla ilgili söyledikleri:

> Mesela şu alıştırmayı yapalım: Şu anda geçmişinizi tamamen unutsanız yani en azından bir saniyeliğine unutsanız, geçmiş ve gelecek hikâyenizi, bir geleceğiniz olduğunu ve bir geçmişiniz olduğunu unutsanız. Şu anda tamamen anın içinde olun. Aklınızdaki her bir düşünceden kurtulun. Kendiniz hakkındaki fikirlerinizden kurtulun. Ölmüş gibi yapın. Artık hayatınız yok. Artık egonuz yok. Artık size ait olan kavramlar yok. Dünyanın nasıl olduğuna ve nasıl işlediğine dair inançlarınız yok artık. Sadece huzur ve sessizlik içinde oturun.

Untitled (*Why your psychology sucks*) videosunda izleyici yani videoda hitap edilen öteki, kendi depresyonunun sebebi ama aynı zamanda tek *çaresidir*.[39] Meditasyon yapmanın amacı, egodan kurtulmak, "ölmüş gibi" yaparak kendinden kurtulmaktır. Bir kez daha "Burada çok derin bilgiler var" diye sözlerine devam eder ve bunun kesinlikle kolay olmayacağını ama buna değeceğini söyler. Bu günlük egzersizler uzun vadede sadece depresyonun üstesinden gelmenize değil, daha genel olarak "psikolojinize hâkim olmanıza" ve sonunda kendinizi "tam bir mutluluk ve saadet" durumuna sokmanıza yardımcı olabilir. Bu, son derece ahlaki bir mesajdır. Mutlu olmamak, basitçe ahlak dışıdır (von Trier'in *Melancholia* filminde de benzer bir mantık işlenmektedir).

Bir hazır yapım eser ya da yeniden canlandırma olarak *Untitled* (*Why your psychology sucks*), kişisel gelişim sektörünün depresyonu ideolojik olarak kişiselleştirmesine ve öznenin genelleştirilmiş sorumluluğuna yönelik keskin ve oldukça komik bir eleştiridir. Bu iki eğilim ne kadar vurgulansa az: Kişiselleştirme ve sorumluluk yükleme. Bunlar el ele gider. Bu mantığa ya da taktiğe oldukça duyarlı olan Mark Fisher, 2014 tarihli "Good for Nothing" adlı yazısında depresyondaki insanların, depresyonlarının sadece kendi hataları olduğunu hissetmeye ve buna inanmaya teşvik edildiklerini yazmıştır: "Bireyler, gerçekte var olmadıklarına inandırıldıkları toplumsal yapılar yerine kendilerini suçlayacaklardır." Burada Thatcher'ın toplumun var olmadığı iddiasına dolaylı olarak gönderme yapmaktadır.[40] Depresyon sorununun daha genel bir sorunla beslendiği yer tam da burasıdır: Leo Gura'nın videosunda savunulan öznellik modeli ile kapitalist, neoliberal öznellik kurgusu olan özerk, kendi kaderini tayin eden rekabetçi birey modeliyle aynıdır. Özneyi kendi geleceğinden tamamen sorumlu kılan borçlu öz-

39. A.g.e. (vurgu eklenmiş).
40. Mark Fisher, "Good for nothing", *The Occupied Times*, 19 Mart 2014, https://theoccupiedtimes.org/?p=12841.

nellik modeli. Söz veren kişi olarak borçlu özne, Nietzsche'nin yukarıda alıntılanan *On the Genealogy of Morality*'deki satırlarında vurgulayarak formüle ettiği şekilde "kendi geleceğinden sorumlu!" hale gelir.[41]

Böylece videoda özneyi bir nesne olarak değil, bir özne olarak alan ideolojik bir muhatap alma gerçekleşir. The Invisible Committee'nin *To Our Friends* adlı kitabında yazdığı şekliyle: "Bizi yok etmeye çalıştıklarını düşünmemeliyiz. Daha ziyade bizi üretmeye çalıştıkları hipotezinden yola çıkmalıyız."[42] Bu, *The Coming Insurrection* kitabında zaten mevcut olan bir düşünceyi genişletir. Burada, "artık bir nesnesi olmayan üretim durumunda" toplumda her şeyin "kendini üretme" meselesi haline geldiğini savunurlar. Zira "[aslında] kendiniz küçük bir işletmesiniz ve kendi patronunuz, kendi ürününüzsünüz".[43] Bu, gerçekten de videodaki kadının teşvik ettiği görüştür. Akıl hastalığı söz konusu olduğunda bile kendi kendinizin patronusunuz.

ELEŞTİRİ ÇIKMAZININ ÖTESİNE GEÇMEK (BENLİĞİNİZDEN KURTULMAK)

Claire Fontaine'in hazırladığı videonun başlıca amaçlarından biri, bu tür *grotesk* kişisel gelişim söylemlerini dışarıdan eleştirmek değil, bu söylemin kendi adına konuşmasına izin vermek, böylece kusurlarını ve kendi kendisiyle çelişen mantığını *grotesk* ve oldukça komik hale geldiği noktaya kadar ifşa etmektir. Leo Gura'nın orijinal videosuna bakıldığında durum daha da vahim ya da daha iyi bir hal alır. Orada kısa bir girişten sonra birden beliren bir dizi slogan ya da anahtar kelime,

41. Carl Cederström ve André Spicer bunu, çok yerinde bir ifadeyle "sorumluluğun içselleştirilmesi" olarak adlandırmaktadır (Carl Cederström ve André Spicer, *The Wellness Syndrome* (Cambridge: Polity Press, 2015), s. 13).
42. The Invisible Committee, *To Our Friends*, Çev. Robert Hurley (Los Angeles: Semiotext(e), 2015), s. 163.
43. The Invisible Committee, *The Coming Insurrection* (Los Angeles: Semiotext(e), 2008), s. 49-51.

Gura'nın konuşmasını anlık olarak keser. Verilen sırayla bu kelimeler belirir: "Başarı, mutluluk, kendini gerçekleştirme, hayat amacı, motivasyon, üretkenlik, en yüksek performans, yaratıcı ifade, finansal bağımsızlık, duygusal zekâ, pozitif psikoloji, bilinç, en yüksek performans, kişisel güç, bilgelik." (Görünüşe göre "en yüksek performans" kavramı o kadar önemli ki tekrarlanması gerekiyor).

Claire Fontaine'in de farkında olduğu gibi günümüz Batı dünyasında çok baskın olan bu söyleme dair eleştiri biraz ucuz ve nihayetinde yetersiz kalıyor. Diğer işlerinden biri olan *Untitled* (*Stalemate*), bir duvara dikey olarak yerleştirilmiş bir satranç tahtasıdır ve taşlar ne beyazın ne de siyahın kazanamadığı bir çıkmazda, oyunun çıkmazında sıkışıp kalmıştır. Bu analoji, kişisel gelişim ideolojisinin eleştirel ifşasının bir şekilde estetik ve aynı zamanda politik çıkmazla sonuçlanabileceğini belirtir. Ancak bu, Claire Fontaine'in eleştirel bir duruştan vazgeçtiği anlamına gelmez. Eleştirinin anakronik, şüpheci, paranoyak ve katı karakterine atıfta bulunarak onu tümüyle terk etmekten memnun olan pek çok çağdaş sanatçı ve eleştirmenin aksine Claire Fontaine, bugün ne kadar imkânsız görünürse görünsün sanatın politik potansiyeline tutunmak ister. Bir bakıma bu, Claire Fontaine'in çıkmazdan ya da Ben Davis'in *9.5 thesis on art and class* kitabında çağdaş sanatın Maniheizmi olarak tanımladığı şeyden ("Sanatı ya ticari ve yozlaşmış ya da ticari olmayan ve saf olarak gören Maniheist konum."[44]) kaçma girişiminde kendini yerleştirdiği konumdur. Kendi sanatı hakkında her zaman analitik ve teorik konuşmalar yapabilen Claire Fontaine, bir röportajında problemi ve buna yönelik çözümlerini şu şekilde ifade eder:

> Stratejimiz, taşraya gidip orada ölmeyi reddetmekten, entelektüel ve estetik alanın eğlence endüstrisinin özel mülkü olduğuna inanmayı reddetmekten, radikal-politik bir pozisyonun ancak doğrudan eylem

44. Ben Davis, *9.5 Theses on Art and Class* (Chicago: Haymarket Books, 2013), s. 25.

> ve onun trajik sonuçları düzeyinde var olabileceğine ve geri kalanının oportünist ve acınası bir jest olduğuna inanmayı reddetmekten ibaret. [...] Radikal insanlar açısından tavrımız bir uzlaşma, muhafazakârlar açısından ise bir sahtekarlık; bu mantık çökertilmeli. Bu, insanları kelimenin tam anlamıyla intihara sürüklüyor.[45]

Dolayısıyla Claire Fontaine'in doğrudan eyleme doğrudan bir geçiş başlatmak ya da gerçekleştirmek istemesi konusunda bir soru işareti yoktur. Estetik alan içinde politik olarak pasif bir konuma çekilme fikrini reddettiği gibi tamamen politik bir pratik uğruna sanattan çıkma fikrini de reddeder.

Why your psychology sucks'a geri dönecek olursak kadın konuşmacının depresyonu *kişiselleştirmesinin*, Claire Fontaine'in depresyonu *siyasallaştırmasıyla* nasıl bir tezat oluşturduğu artık anlaşılmış olmalıdır. Ancak aynı zamanda tanıtım videosunun sonundaki bazı temaların, Claire Fontaine'in kendi teşhis ve prognozunun bazı unsurlarını nasıl yansıttığını görmek de ilginç. "Kim depresyondan çıkıp normal bir hayata dönmek ister ki?" diye soran kadın konuşmacı ekler: "Muhtemelen bu yüzden depresyondaydınız." Sanatçı ikilisinin bu tür bir önermeye katıldığını hayal etmek zor değil (hemen sonraki cümleler şöyle olsa da: "Gerçekten güçlü bir amaç duygusuna sahip değilsin. Kendin için büyük hedefler belirlemeni istiyorum. Kendin için harika bir vizyon oluşturmanı istiyorum"). Benzer şekilde, meditasyonla ilgili bölümde ortaya çıkan bazı düşünceler, Claire Fontaine'in eserlerinin çeşitli yerlerinde de mevcuttur; özellikle de depresyonun tedavisinin kendinden ve benliğinden kurtulmak olduğu fikri. "Kendin hakkındaki fikirlerinden kurtul. Ölmüş gibi davran" der videoda. *Get Rid of Yourself*, tesadüfen Claire Fontaine tarafından değil, Claire Fontaine ile aynı çizgide çalışan ve onun çalışmalarının New York'ta gösterildiği mekân olarak da işlev gören Bernadette Corporation adlı sanatçı kolektifi tarafından yapılmış bir filmin adıdır. Çıkış noktasını,

45. Realism Working Group: "Historical fiction as realism", (Claire Fontaine ile röportaj), https://realismworkinggroup.org/interview- with-claire-fontaine/.

2001'deki G8 zirvesi sırasında İtalya'nın Cenova kentinde düzenlenen küreselleşme karşıtı etkinliklerin Kara Blok'u olarak adlandırılan eylemlerden alan *Get Rid of Yourself*, montaj formunda bir tür (anti-)belgesel: Görüntü ve metin, dış ses ve diyalog, aktörler ve "gerçek" protestocular, kimin ne söylediğinin ayırt edilemeyeceği kadar radikal bir ayrım alanı içinde bir araya getirilmiştir. Başlangıçta ekranda bazı cümleler belirir: "'Başka bir dünya mümkün' diyorlar. Ama ben, başka bir dünyayım. Ben mümkün müyüm?" Başka bir noktada bir ses (Fransızca) şöyle der: "Artık bir özne değilsin, referans noktaların kayboldu." Filmin amacı da bu: Tüm referanslardan, kimliklerden ve tüm benlik duygusundan kurtulmak. Daha sonra bir kadın sesi (İngilizce), bu sürecin tamamen "öznelleştirme karşıtlığı" ile ilgili olduğunu söyler:

> Opaklaşmak, yaşama ve mücadele yollarını ayıklamak, böylece seçilmiş bir anda bu hafif yersizliği test etmek. Bir çeşit aykırılık haline geliyorum. Beni özne olarak, kamusal nitelikler bütününe sahip bir beden olarak yalnızlaştıran her şeyin çözüldüğünü, bedenlerin kenarlarının yıprandığını, sınırlarının bulanıklaştığını hissediyorum. Yavaş yavaş yeni bir çıplaklığa ulaşıyorum. Komünizme ihtiyacımız da bu. Niteliklerimizin ötesinde birbirimizi bulabileceğimiz gece mekânlarına olan ihtiyacımız bu.[46]

Buradaki göndermeler (Bernadette Corporation'ın metinler arası göndermeler yapmayı bırakmadığı açık) yalnızca Agamben'in bir çeşit aykırılık kavramına değil, aynı zamanda Robert Musil'in *The Man without Qualities** ve Herman Melville'in *Bartleby* eserlerine de yöneliktir. Film açısından Kara Blok'un ilginç yanı, İngilizce dış sesin abartılı bir şekilde kekeleyerek izleyicilere söylediği gibi "herkesin aynı görünmesi ve bu yüzden... bireyleri ayırt etmenin çok daha zor olmasıdır." Bu

46. Bernadette Corporation, *Get Rid of Yourself*, video, 2003. Filme buradan ulaşabilirsiniz: www.vimeo.com/25952876.

* Robert Musil, *Niteliksiz Adam*, Çev. M. Sami Türk, Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık, 2018. (ç.n.)

mantığa göre "ölmüş gibi yap" cümlesini şöyle okumak gerekir: Benliğin ölmüş gibi yap. Niteliksiz olmak, kendinden kurtulmak, nihai politik hayaldir. Dolayısıyla depresyon, içinde öznelliğin çözüldüğü bir tür "gece mekânı" olması bakımından bir fırsat sunar. The Invisible Committee'nin her zamanki gösterişli üslubuyla ifade ettiği şekliyle: "Biz depresyonda değil, grevdeyiz. Kendilerini yönetmeyi reddedenler için 'depresyon' bir durum değil, bir geçit, bir istifa, siyasi ayrışmaya doğru atılan bir adımdır."[47]

Grev kavramı ve pratiği, işte bu noktada devreye giriyor. Depresyon bir grev biçimi midir ve eğer öyleyse nasıl? Sanat iş olarak mı yoksa işin reddi olarak mı değerlendirilmelidir? Sanat, depresyon ve siyasal ekonomi arasındaki ilişki nedir?

47. The Invisible Committee, *The Coming Insurrection*, s. 34.

SAHNE 4.
İNSAN GREVİ

Grève humaine, Fransızcada "insan grevi" anlamına gelir ve herhangi bir baskıcı duruma karşı en genel isyan hareketini ifade eder. Genel grev ya da yasal olmayan grevden daha radikal ve onun kadar spesifik olmayan bir grevdir.
İnsan grevi, öznelerin içinde hapsedildiği ekonomik, duygusal, cinsel ve duygusal konumlara saldırır. "Olduğumuzdan başka bir şeye nasıl dönüşürüz?" sorusuna bir cevap sunar. Bir toplumsal hareket değildir ancak ayaklanma ve kışkırtmalar içinde bunların gelişip büyüyebileceği hatta bazen bunlara karşı çıkabileceği verimli bir zemin sağlayabilir.
Mesela 1970'lerde İtalya'daki feminist hareketin, solcu siyasi örgütleri yıktığı söylenir ama solcu siyasi örgütlerin, bu örgütlerin parçası olan kadınlara ne yaptığı konuşulmaz. İnsan grevi, duruma bağlı olarak isyan içinde isyan, ifade edilmeyen bir ret, iş aşırılığı ya da herhangi bir emeğin tamamen reddi olabilir. Bunun için bir kural yoktur. Grevler, işçilerin koşullarının belirli yönlerini iyileştirmek için yapıldıkları ölçüde her zaman amaca giden bir araç niteliği taşırlar. Ancak insan grevi, saf bir amaçtır. Beklemekten, öngörmekten, umut etmekten oluşan bu ortamda, anlık bir şimdiki zaman yaratmanın bir yoludur.[48]

Claire Fontaine'in çalışmaları farklı boyut ve alanlara ayrıştırılabilir. Belki de daha doğru bir ifadeyle çalışmalarının, normalde kapitalizmin uzmanlaşmış çalışma alanlarını sonsuz bir şekilde parsellemesiyle birbirinden ayrılmış olan boyut ve alanları kapsadığını söyleyebiliriz. Nitekim kuramsal metinlerin üretimi, bu metinlerin işleyişinin ayrılmaz ve temel bir parçasıdır. Dolayısıyla bu sahne, Claire Fontaine söz konusu olduğunda (sanat) kuramı ile (sanat) pratiği ya da sanat ile edebiyat arasında geleneksel bir ayrımı sürdürmenin artık mümkün olmadığını vurgulamak amacıyla eklenmiş bir denemedir. Söz konusu metin, "Human strike has already begun", *Human Strike Has Already Begun & Other Writings* (2013) kitabında yer almaktadır ve Claire Fontaine'in insan grevi olarak kavramsallaştırdığı şey üzerine süregelen bir incelemenin parçasıdır.

48. Claire Fontaine, *Human Strike Has Already Begun & Other Writings*, s. 29.

İNSAN GREVİNİN SAF AMAÇLARI

Akademisyenler, genel olarak "klasik" grev, "kapitalist sınıf ile proletaryanın Marksist çatışmasının en net şekilde görüldüğü durum" olduğu için onun, sanayi çağına ait temel çatışmayı ifade ettiği konusunda hemfikirdir.[49] Bu grev biçimi, takdire şayan olsa da günümüzde sendikaların adeta nadasa bırakıldığı düşünüldüğünde ampirik bir imkânsızlık halini almak üzeredir.[50] Bununla birlikte Claire Fontaine'e göre asıl önemli nokta, sendikalar eskiden sahip oldukları güce ve desteğe hâlâ sahip olsalar bile grevin mevcut duruma yeterli bir yanıt olamayacağıdır. Geleneksel grev biçiminin aksine insan grevi, proletaryaya "has" bir grev olmadığı gibi sadece çalışma koşulları ve kapitalist üretim biçimlerini de ele alıp protesto etmez: "Onun öznesi proleter ya da fabrika işçisi değil, herkesin ait olduğu aykırılıktır."[51] Claire Fontaine'e göre insan grevi, fabrika ya da kişinin çalışma hayatıyla sınırlı değildir. Hayatı bir bütün olarak ele alır. Bütünlük ile nitelendirilir. Bu bütünsellik neden? Nedeni, iş ile yaşam arasında, benlik üzerinde çalışma ile sadece çalışma arasında ayrım yapmanın imkânsız olduğu bir durumun genelleştirilmesidir. Nedeni, borç ekonomisinin insanları insan sermayesi ve girişimci olarak konumlandırması ve yaşamı (*libidinal*) bütünüyle kaplamasıdır. Çünkü insan, (eğer tırnak içine almadan bir insan kavramından söz etmek mümkünse) bu mevcut koşullar altında artık soğuk kapitalizmin, fabrikaya yabancılaşmanın ya da yaptığı işin ürününe yabancılaşmanın eziyetini çekmiyor, daha sıcak ve daha duygusal bir sömürü biçimiyle karşı karşıya kalıyor. Burada gerçek olan; "insanın", işinden yani hayatından çok uzakta değil, çok yakın olduğudur.

49. Walter B. Rideout, *The Radical Novel in the United States, 1900-1954* (New York: Columbia University Press, 1992), s. 172.

50. Boltanski ve Chiapello, Fransa'daki toplam grev günlerinin 1971-1975 yılları arasında yılda ortalama dört milyon olduğunu ve 1992'de yarım milyondan az olduğunu yazmaktadır (Boltanski ve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, s. 169).

51. Claire Fontaine, *Human Strike Has Already Begun & Other Writings*, s. 39.

En azından Claire Fontaine'in analizi bu şekildedir. Özetle: İnsan grevi, her zamanki gibi bir isyan eylemidir ancak insan grevinin bağlamı, öznelliğin tehlikede olduğu neoliberal ekonomidir. Bu nedenle insan grevi, Claire Fontaine'in ifadesiyle "öznelerin hapsedildiği ekonomik, duygusal, cinsel ve duygusal konumlara saldırır."[52] Bu anlamda insan grevi, temelde duygusal bir nitelik taşır. Aynı zamanda belirli bir öz yıkıcılıktan geri durur. Greve giden insanların, doğaları gereği toplumun içine gömüldüklerini ve toplumla iç içe geçtiklerini kabul eder. Böyle bir grev, bu grevin aynı zamanda zorunlu olarak içe, grevci öznenin kendisine karşı da dönmesi gerektiği anlamına gelir. Deyim yerindeyse insan grevi, grevci öznelerin kendilerine ait grevin hedefi olan ve onları çevreleyen toplumun cisimleşmiş halini yansıtan parçalarını yok ettiğinden emin olmak zorundadır. Dolayısıyla grev yapan özne, grevin hem öznesi hem de nesnesidir. Grevdeki eleştirel eylem, bir miktar öz eleştiri ya da (Claire Fontaine'in temel kavramlarından biri olan) bir öznesizleştirme süreci, grev yapan öznenin kendisinden kurtulduğu bir süreç talep eder. Claire Fontaine'in üyelerinden biri olan Fulvia Carnevale'nin Bernadette Corporation'ın bir parçası olan sanatçı John Kelsey ile yaptığı bir konuşmada ifade ettiği gibi bunun sonucunda insan grevi, asla "bireyin sisteme karşı bir olumlaması" olamaz.[53]

Bu, insan grevinin temel koşuludur. Sadece işi değil, hayatın tamamını kapsar. İş yaşamın bütününü istila ettiği ve onunla özdeşleştiği ölçüde işle ilgilidir. Ayrıca insan grevi, belirli bir hedefe sahip olmamasıyla genel grev ve yasal olmayan grev gibi eski biçimlerden ayrılır. Bu da onu, sadece daha az spesifik yapmakla kalmayıp daha radikal kılar. Bu, ilk olarak grevin Giorgio Agamben'in saf amaçlar, amaçsız araçlar olarak adlandırdığı şeyin bir örneği olarak değerlendirilmesi gerektiği anlamına

52. A.g.e., s. 55.

53. Fulvia Carnevale ve John Kelsey, "Grève Humaine (Interrompue). Fulvia Carnevale and John Kelsey in conversation", http://secularmiracle.com/the_workers_ installing/the_work/FCarnevale-JKelsey-ENG.pdf.

gelir. İkinci olarak da grevin geleceğe değil, yalnızca bugüne yönelik olduğu anlamına gelir. Claire Fontaine'in de ifade ettiği gibi: "Güven verici bir gelecek garantisi sunmayan herhangi bir şimdiyi reddetme tepkisi içinde bulunduğumuz ve kırmamız gereken, köleliğe ait mekanizmasının ta kendisidir. Şimdiyi üretmek geleceği üretmek değildir."[54]

Biraz tuhaf geldiği için bir an durup düşünmek gerekebilir. Buradaki tahlil, borç ve finansal spekülasyonun geleceğe el koyduğu, bireysel ve kolektif hayal gücünün her noktasını işgal ettiği bir dünyada yaşadığımız yönündeyse bu durum, temel hedeflerinden biri başka ufuklara, alternatif geleceklere doğru açılmak olan özgürleştirici bir siyaseti gerekli kılmaz mı? Ancak daha önce de gördüğümüz gibi Claire Fontaine'in tahlili tam olarak bu değildir. Claire Fontaine'in zamana ilişkin tanısı her ne kadar geleceğin kaybına odaklanıyor gibi dursa da asıl kaygı, aslında bugünün kaybıdır. Onların gözünde günümüzdeki sorun, geleceğin olmamasından ziyade şimdinin olmamasıdır. "İnsan grevi" ve "borcunu sat" sloganları, aslında geleceğin (yeniden) üretimine katılmayı reddetme girişimleri olarak görülebilir ve görülmelidir. Neden neoliberal kapitalizmin, yalnızca aynısının devamı olacak bir geleceği restore etmesine yardımcı olalım? Bu, grevin zamansallığını açıklar. Her türlü ilerlemeci ya da teleolojik zaman kavramının askıya alınması söz konusudur. Bu nedenle grev, belirli bir ritmik niteliğe sahiptir: Kesinti ritmi. Kendi içinde zamansal bir delik, negatif bir sonsuzluk, zamanın içinde ve zamana ait bir kriz haline gelir. Saf durée'den başka bir şey değildir. En başında öyle olmasa bile son kertede geleceğin (fantezisinin) reddine yaklaşır. Depresyon ve grevin bir araya geldiği yer burasıdır. Zamansal tutarlılığı da dahil olmak üzere benliğin (kimliğinin) çözülmesi olarak depresyon, örnek bir grev biçimi olarak görülebilir ve görülmelidir. Claire Fontaine'in eserinde depresyon, kendi başına bir öznesizleştirme sürecidir.

54. Claire Fontaine, *Human Strike Has Already Begun & Other Writings*, s. 29.

İŞ VE SANAT (SANAT YAPMAYI BIRAKIN!)

Peki ya sanat? Sanat eseri ile insan grevi arasındaki ilişki nedir? Sanat iş midir? Sanatçı bir işçi midir? Ve eğer öyleyse hangi sınıfa aittir? Bazılarının öne sürdüğü gibi çağdaş prekaryanın bir parçası olarak işçi sınıfından mıdır yoksa Ben Davis'in iddia ettiği gibi "orta sınıf yaratıcı emeğin başlıca temsilcisi midir?"[55] Elbette pek çok sanatçının, işçi sınıfına ait olduğu söylenebilecek ek işleri vardır ancak Davis'e göre sanatsal çalışmanın kendisi orta sınıfa aittir: "Kişinin emeğinin ürünleriyle kurduğu bu türden yakın bir bağ, kapitalist ekonominin temel dinamiğini oluşturan karşılıklılık ilkesinin bir sonucu olarak işçi sınıfından insanların mahrum bırakıldığı şeydir: Emek gücünüzü bir ücret karşılığında takas etmek."[56]

Bununla birlikte bu tür sorular, belki de bu bağlamda pek anlamlı değildir. Zira sanatı, özü itibariyle işin reddi, gereksiz bir faaliyet ya da radikal bir hareketsizlik olarak anlamak mümkün değil midir? Yüce bir grev olarak? Bunu, sadece çağdaş sanatın da aslen bir parçası olduğu meta temelli ekonomiyi tamamen göz ardı edersek söyleyebiliriz. Her halükârda sanatsal grevin, çalışmayı reddetmenin aslında çok fazla çalışma gerektirdiği açıkça görülmektedir. Tabii söz konusu sanatçı, kelimenin tam anlamıyla ve fiilen çalışmayı bırakıp sanat üretmekten vazgeçmediği sürece. Alman sanatçı Gustave Metzger, 1974 yılında sanatçı dostlarını 1977'den 1980'e kadar en az 3 yıl sürecek bir Sanat Grevini desteklemeye teşvik ederken bunu yapmaya çalışmıştı. Sanatsız geçecek bu yıllar, meydan okumayı kabul eden sanatçıların artık sanat üretmeyecekleri, satmayacakları, sergilere katılmayacakları ve dolayısıyla artık sanatçı olmayacakları varsayımına dayanacaktı: Paradoksal olarak bu, gerçek bir sanatçının nihai göstergesiydi. Metzger'in projesinin geniş bir destek görmediğini söylemek yerinde olacaktır. Görünüşe göre tek bir sanatçı bile Metzger'in grevine katılmamış-

55. Davis, *9.5 Theses on Art and Class*, s. 14.
56. A.g.e., s. 19.

tır. Her şekilde Claire Fontaine'in aklındaki grev tamamen farklıdır. Hazır yapım eserleri bir tür grev olarak görmek elbette mümkün ancak bu, meselenin özüne inmez. Claire Fontaine'in önerdiği, daha ziyade sanatsal öznellik ve kimlik (üretimi) ile ilgili bir grevdir. "Hazır Yapım Sanatçılar ve İnsan Grevi" metninde yazdıkları şekliyle: Grevlerinin çıkış noktası, nesnelerin (sanat eserlerinin) üretiminden çok öznelerin (sanatçıların) üretimidir. Claire Fontaine, 1970'lerdeki İtalyan feminist geleneğinde "bizi herhangi bir profesyonel faaliyetin yapabileceğinden daha fazla tanımlayan ve bize boyun eğdiren ilişkilerin kesintiye uğratılacağı bir grev" öngörüyor.[57] Bu, sanatçının hazır sanatçı ya da Giorgio Agamben'in kullandığı anlamda sanatçı asistanı olarak yeniden yapılandırılmasıyla başlayan bir kesintidir. Sanatçıların, kendilerinden kurtulmaları ve temel bir dönüşümden veya daha spesifik bir şekilde temel bir indirgeme ya da kendini yok etme sürecinden geçmeleri gerekir.

Biraz konudan sapmama izin verin: Boris Groys, *e-flux*'ta sanat ve aktivizm üzerine yazdığı bir makalenin sonunda Michel Foucault'nun biyopolitikanın doğuşu üzerine verdiği derslere (1978-1979) atıfta bulunur. Bu dersler, aslında neoliberalizmin doğuşu ve çağdaş kapitalizmin ütopik ufku olarak (o zamanlar nispeten yeni olan) beşeri sermaye kavramı üzerine verilen derslerdir. Groys'un bu derslere girmesinin nedeni, farklı sanatçıların bu fikirlere nasıl tepki verdiğiyle ilgilenmesiydi. Verdiği başlıca örnek, 1970'lerde en parlak dönemini yaşayan bir başka sanatçı olan Joseph Beuys'dir: "1970'lerin başında Joseph Beuys, beşeri sermaye fikrinden ilham aldı. Sanat=Sermaye (Kunst=Kapital) başlığı altında yayımlanan ünlü Achberger Dersleri'nde, her ekonomik faaliyetin yaratıcı uygulama olarak anlaşılması gerektiğini, bu şekilde herkesin sanatçı olabileceğini savunur."[58] Beuys'un

57. Claire Fontaine, "Ready-Made Artists and Human Strike: A few Clarifications", 2005, http://frontdeskapparatus.com/ wp/wp-content/uploads/2012/10/Fontaine_Readymade.pdf.

58. Boris Groys, "On Art Activism", (sayfaları numaralandırılmamış), *e-flux* 56, Haziran 2014, http://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art- activism/.

yapmak istediği, "genişletilmiş sanat kavramını" "genişletilmiş ekonomi kavramıyla" örtüştürmekti. Böylece ikisi arasındaki sınır ortadan kalkacak ve herkes sanatçı olacaktı. Bu dikkate değer (ancak geriye dönüp bakıldığında oldukça naif) projenin taşıdığı tarihi ironi, bunun neoliberalizmin değirmenine su taşımaktan başka bir işe yaramamış olmasıdır: Neoliberalizmin, tüm işçilerin sanatçılara ve yaratıcı girişimcilere dönüştüğünü görmekten daha çok hoşlanacağı bir şey yoktur. Hito Steyerl'in "Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life" makalesinde yazdığı şekliyle: "Konuyu açmak gerekirse: Hayat, sanat tarafından işgal edilmiştir. Zira sanatın hayata ve gündelik pratiğe yönelik girişimleri, zamanla rutin saldırılara, ardından da sürekli bir işgale dönüşmüştür. Bugünlerde sanatın yaşamı işgali istisna değil, kuraldır."[59] Beuys'un hayaline doğrudan atıfta bulunan Patricia Reed de benzer bir argümanda bulunur: "Eğer 'sanatçı' çağdaş emeğin paradigmatik bir figürü haline geldiyse ve yaşam ile iş arasında hiçbir ayrım kalmadıysa o zaman Joseph Beuys'un öngörüsü çarpık bir şekilde doğru çıkmıştır: Artık gerçekten de hepimiz sanatçıyız."[60]

Groys açısından "On Art Activism"in [Sanat Aktivizmi Üzerine] merkezindeki mesele, güncel koşulların bugün sanatın görevinin artık insan yaratıcılığının potansiyel haline getirilmesinden ya da bir şeyleri veya insanları daha iyi hale getirmeye çalışmaktan ibaret olamayacak ölçüde değişmiş olmasıdır. Sanat ve yaşamın avangardist bir şekilde birleştirilmesi de arzu edilen bir şey değildir. Aksine günümüz sanatçıları, görevlerinin mevcut durumu daha da kötüleştirmek olduğunun farkına varmalıdır. Groys'un belirttiği gibi "göreceli olarak daha kötü

59. Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen* (Berlin: Sternberg Press, 2012), s. 110.

60. Patricia Reed, "Seven Prescriptions", *#Accelerate: The Accelerationist Reader*, Ed. Robin Mackay ve Armen Avanessian (Falmouth: Urbanomic, 2014), s. 524. Bir bütün olarak küresel dünya ve güvencesiz çalışma koşullarının yaygınlığı düşünüldüğünde bunun, yalnızca Batı dünyasında bazı özel bağlamlar için geçerli bir gerçek olduğu açıktır ya da en azından sanayisizleşmiş işçi sınıfının bir kesimine satılan mit budur.

değil, radikal olarak daha kötü." Groys'a göre Beuys tarafından sergilenen bu sanatsal, sosyal ve siyasi tırmanış, aradan geçen tarihi değişiklikler nedeniyle şimdi kenara konulmalıdır. Günümüzde siyasetle ilgili olmak isteyen bir sanat, "'insan potansiyelini' geliştirmez, onu iptal eder. Genişleterek değil, azaltarak çalışır."[61]

Groys, metninde depresyondan bahsetmiyor ama benim perspektifimden onun metnini bu yönde yorumlamamak neredeyse imkânsızdır. Mesela sanatın insan potansiyelini geliştirmesi değil, yok etmesi gerektiğini, sanatın genişlemeden ziyade indirgemeyle işlemesi gerektiğini yazarken Claire Fontaine'in icra ettiği türden depresif bir sanatı tarif eder gibidir. Çağdaş bir grev biçimi ya da insan grevinin simgesel bir örneği olarak depresyonun kendisi, Groys'un aradığı şeyi içeriyor ve somutlaştırıyor gibi görünüyor: "İlerleme hareketine karşı bir U dönüşü, yukarı doğru hareketlilik baskısına karşı bir U dönüşü."[62] Saf hareketsizlik ve eylemsizlik olarak depresyon, dünyanın düzeninin ritmik bir şekilde askıya alınmasına (bir *caesura*, bir desenkronizasyon) yol açar ki bu patolojik değil, zamansal ve duygusal sonuçları itibariyle politiktir. John Kelsey'in, Fulvia Carnevale ile yaptığı yukarıda bahsi geçen röportajda belirttiği gibi: "İnsan grevi, yalnızca hareket ettirilmemenin tercihiyle gerçekleşen bir tür yerinden edilme durumu yaratabilir. Bir hareketin ortasında ya da zorunlu bir seferberlik durumunda yeni bir hareketsizlik keşfi. Depresyon da bir insan grevi biçimi olabilir; en insani yetilerimizin post-Fordist sömürüye katılmasının reddi."[63] Gerçekten de Claire Fontaine'in depresyonda bulmaya çalıştığı çalışmayı reddetme, U dönüşü, Bartleby benzeri hareketsizlik budur. "Ready-Made Artist and Human Strike: A few Clarifications" başlıklı makalesinde şöyle yazar: "İnsan grevi, Bartleby'nin düsturu olan 'çalışmamayı tercih ediyorum'u takip

61. Groys, "On Art Activism".
62. A.g.e.
63. Carnevale ve Kelsey, "Grève Humaine (Interrompue)".

etmezse bizi yönetenler tarafından üretilen sorunlara parlak bir çözüm önermez."[64] Çalışmamayı tercih ediyorum, yataktan çıkmamayı ve borcumu ödememeyi tercih ediyorum...

DEPRESİFİN DÖNÜŞÜ (*THRESHOLD*)

Toparlayacak olursak bu bölüm; Claire Fontaine'in, bazı eserlerinde depresyonu nasıl krizdeki bir toplumun semptomu, borç ve finansal spekülasyona dayanan neoliberal ekonominin bir belirtisi olarak tasvir ettiğine odaklanmıştır. Borcu salt ekonomik düzeyin ötesinde genelleştirmek gerçekten de mümkündür. Borç, öznellik ve zamansallığın belli bir düzenlemesini ve belli bir patolojik yapıyı da beraberinde getirir. Her ne kadar mevcut durum ile depresyon teşhislerinin günümüzdeki yaygınlığı arasında bir bağlantı olsa da (Batı dünyasında bazı ülkelerdeki intihar sayılarından bahsetmeye bile gerek yok) benim ilgilendiğim, ampirik vakalar ve epidemiyolojik gerçekler değil, Claire Fontaine'in sanatı özelinde bu birbiriyle ilişkili sorunların kültürel düzeyde nasıl düşünüldüğü ve inşa edildiği üzerinde durmak oldu.[65]

Lazzarato'nun, *Borçlandırılmış İnsanın İmali*'nde borç ekonomisinde zamansallık ve öznellik arasındaki ilişkiyi vurgulayarak dikkat çektiği üzere "borç, yalnızca ücretli çalışanların ve genel olarak toplumun mevcut çalışma zamanına el koymakla kalmayıp aynı zamanda kronolojik olmayan zamanı, her bir kişinin geleceğini ve bir bütün olarak toplumun geleceğini de ipo-

64. Claire Fontaine, "Ready-Made Artists and Human Strike: A few Clarifications", [Hazır Yapım Sanatçılar ve İnsan Grevi: Birkaç Açıklama].

65. Şimdi okuru, Fredric Jameson'ın 1997 tarihli ünlü makalesinde "Kültür ve Finans Kapital" olarak adlandırdığı, özellikle de kültür ve borç arasındaki ilişkiyi inceleyen diğer araştırmalara yönlendirmenin tam zamanı. Bkz. Mark W. Rectanus, "Artists, debt, and global activism", *Finance and Society*, 2:1, 2016; Leigh Claire La Berge ve Dehlia Hannah, "Debt Aesthetics: Medium Specificity and Social Practice in the Work of Cassie Thornton", *Postmodern Culture*, 25:2, 2015; Yates McKee, "DEBT: Occupy, Postcontemporary Art, and the Aesthetics of Debt Resistance", *South Atlantic Quarterly*, 112:4, 2013; Annie McClanahan, *Dead Pledges: Debt, Crisis, and Twenty-First Century Culture* (Stanford: Stanford University Press, 2016).

tek altına alır. Zamansız, olasılıksız ve öngörülebilir kırılmanın olmadığı bir toplumda yaşamaya dair tuhaf hissin başlıca nedeni borçtur."[66] Bu "tuhaf his" Claire Fontaine'in çalışmasında bireysel ve kolektif depresyona benzemektedir.

Yine de çalışmalarındaki depresyon olgusu, yalnızca bir semptom, pasif bir tepki ya da tedavi edilmesi gereken bir gelecek patolojisi değildir. Claire Fontaine, geleceğin onarılması ya da yaratılmasını içeren her türlü stratejiden bilinçli olarak vazgeçmiştir ki bu da geçmiş avangard açısından kesin bir kaymaya işaret eder. Claire Fontaine'in dünyasında gelecekle ilişki, onarılacak ya da (yeniden) yaratılacak bir şey değildir. Semptom; toplumsal, ekonomik ve politik yapının daha sonra kendini yeniden üretmeye devam edebilmesi için silinecek bir şey değildir. Böyle bir durumda zamanı geldiğinde aynı ya da yeni bir semptoma yol açması muhtemelen kaçınılmaz olur. Bu son varsayımlar, depresyonu (Claire Fontaine'un anlayışıyla) çağdaş bir grev biçimi olarak anlamaya yönelik bir girişimdi. En azından depresyon, Claire Fontaine'un "Human strike has already begun" [İnsan grevi zaten başladı] metninde ele alınan politik ekonominin gizli değerleri, yaşam tarzları ve arzularının gizli dokusuna karşılık gelmediği sürece bir politik eylemi oluşturan veya sınırlarını belirleyen bir insan grevi olarak nitelenebilir. Bu, aynı zamanda depresyonun insan grevi olarak saf bir amaç olarak anlaşılması gerektiği anlamına da gelir. Her türlü "güven verici gelecek garantisini" bir kenara bırakır. Zira kaçılması ya da yok edilmesi gereken şey, finans kapitalizminin aralıksız gelecek tasavvuru ve sonsuz yeniden üretimidir. Dolayısıyla sadece depresyondaki kişinin depresyonda olmak için her türlü nedene sahip olması ve depresyonun tamamen meşru bir eylem haline gelmesi değildir.[67] Claire Fontaine'e göre depresyonun,

66. Lazzarato, *The Making of the Indebted Man*, s. 46-47.

67. Walker Percy'nin, *Lost in the Cosmos* adlı sahte kişisel gelişim kitabında yazdığı gibi: "Depresyondasınız. Çünkü depresyonda olmak için her türlü nedeniniz var. Dünyada yaşayan ve şans eseri depresyondan muaf olan diğer iki milyon türün hiçbir üyesi, sizin hayatınızı yaşasaydı depresyona girmemeyi başaramaz-

mevcut topluma karşı politik bir tepki, "anormal" bir topluma karşı ise "normal" bir tepki olduğu kavranmalıdır. Depresyon, "Evet, yapabilirim" atmosferinin hâkim olduğu bir dünyada bitkin bir "Hayır, yapamam"ın somutlaşmış halidir.[68] Bununla birlikte Claire Fontaine'in bireysel depresyonuna, modern tarih boyunca grevlerin ayrılmaz bir parçası olan kolektif boyut yüklenip yüklenemeyeceği sorulabilir. Belki burada daha duyarlı yaklaşmamız gereken, direnişten patolojiye, grevden depresyona giden tarihsel geçişin ta kendisidir. İnsanların, geçmişte toplu olarak grev yaparken bugün bireysel olarak depresyona girmeleri belki de meydan okumadan ziyade yenilginin bir işaretidir (ve bunun sonucunda sisteme yönelik her türlü eleştirinin benliğe yönelik bir eleştiriye dönüşmesi). Bu, cevaplanmamış bir soru olarak kalmaya devam ediyor. Kesin olan bir şey var: Claire Fontaine'in depresif sanatı, daimi bir paradoks oluşturuyor. Sanat kurumuna karşı derin bir eleştirel tutum içinde olmalarına rağmen eserlerini beyaz odaların dört duvarı arasında sunmaya devam ediyorlar. Sanatları, politik eylem çağrısı yapıyor ancak kendi politik iktidarsızlıklarını sanat olarak sergiliyorlar. Avangard geleneği işliyorlar ama kendilerini avangardın (belli bir perspektiften ve belli bir ölçüde) bir çözüm değil, sorunun bir parçası olduğu bir dünyada buluyorlar: Bu avangard rüyasının, Marx'ın deyimiyle yaşayanların kafasına çöken bir kâbusa dönüştüğü bir dünyada. İnsan grevi çağrısı yapıyorlar ancak bunu, yalnızca işaretler ve dil aracılığıyla ya-

dı. Dengesiz bir çağda yaşıyorsunuz; her zamankinden daha dengesiz. Çünkü büyük bilimsel ve teknolojik ilerlemelere rağmen insanın, kim olduğu ya da ne yaptığı hakkında en ufak bir fikri yok. Kopernik ve Einstein gibi ters hipotezle başlayın. Depresyondasınız çünkü öyle olmalısınız. Depresyona girmeye hakkınız var. Aslında depresyonda olmasaydınız dengesiz olurdunuz. Asla depresyona girmeyen yetişkinleri düşünün: Kıkırdayanlar, Kaliforniya sörfçüleri ve İsa ile kişisel bir karşılaşma yaşadıklarına ve ebediyen kurtulduklarına inanan köktenci Hıristiyanlar. Depresyonunuzu bunlardan herhangi biri olmaya değişir miydiniz?" (Walker Percy, *Lost in the Cosmos. The Last Self-Help Book* (New York: Picador, 2000), s. 76).

68. Cf. Jan Verwoert, *Tell Me What You Want, What You Really, Really Want* (Berlin: Sternberg Press, 2011), s. 13ff.

pıyorlar: *STRIKE* yazan bir neon tabela. Kesin olan şu ki hazır yapım sanatçı Claire Fontaine, depresyonun direnişi ile direnişin depresyonu arasında gidip gelmeye devam ediyor.

4. Bölüm

Mutluluk ve Bildiğimiz Şekliyle Dünyanın Sonu: Lars von Trier'in *Melankoli*'si

GİRİŞ

Artık mutlu son yok! Bu, Lars von Trier'in 2011 yılında Cannes Film Festivali'nde gösterime giren filmi *Melankoli* için kullandığı muzip slogandı. Film, ilk bakışta mutlu bir sonla bitmiyor: Final sahnesinde gerçekleşen muhteşem bir kıyamet olayı ile şimdiye kadar bilinmeyen Melancholia gezegeni Dünya ile çarpışır ve iki ana kahraman olan Justine (Kirsten Dunst) ve Claire (Charlotte Gainsbourg) kardeşlerin yanı sıra Claire'in oğlu Leo'nun hayatı da dahil olmak üzere bildiğimiz dünyanın sonu gelir. Bu anlamda film, sinemasal oyunbozanlık örneği sergiler. Artık neşe ya da mutluluk yok, sadece yıkıcı ve katıksız felaket var. Ancak film, adından da anlaşılacağı üzere yalnızca dünyanın sonu hakkında değil, aynı zamanda depresyon,

özellikle de Justine'in depresyonu hakkındadır.[1] Bu nedenle filmin ilk bölümü "Justine" olarak adlandırılmıştır.

Melankoli, görkemli bir mekânda gerçekleşen bir düğünle başlar. Justine, Michael (Alexander Skarsgård) ile evlenmektedir. Bunun, Justine'in hayatının en büyük ve en güzel günü olması gerekmektedir ama öyle değildir. Justine, oldukça mutsuzdur ve bu durum, diğer konukların, özellikle de Justine'in kayınbiraderi John'un (Kiefer Sutherland) gözünden kaçmaz. John'un gözünde, Justine'in davranışları ve bu kadar açık bir şekilde mutsuz olması kabul edilemez bir durumdur. Önemli bir sahnede John, Justine'e bir mutluluk emri verir: "Mutlu olsan iyi edersin." Bu talep, film boyunca ısrarla Justine'in karşısına çıkarılır: Mutlu olmalısın, mutsuz olmaya hakkın yok. Ancak çarpıcı bir şekilde açık olan bu talebin sadece Justine'in değil, filmin tamamının hiçbir şekilde depresif çerçevesinde karşılanamayacağıdır. Justine, bir noktada hem muzip hem de alaycı bir tonda "Gülümsüyorum ve gülümsüyorum ve gülümsüyorum" der.

Filmin ilk bölümü, düğünün bitişiyle tamamlanır. Aşağı yukarı beş gün ve geceyi kapsayan ikinci bölüm ise dünyanın sonuyla tamamlanır. Justine, düğünden bir süre sonra aşırı bir depresyon halinde kendisine baksınlar diye John ve Claire'in malikânesine, düğünün yapıldığı yere döner. Filmin "Claire" başlıklı bu ikinci bölümünde Melankolia gezegeni ortaya çıkar. Justine, arada sırada gökyüzüne bakarken yeni ve tuhaf bir olguyu fark eder. Katı görüşlü John, tüm bilimsel kesinliğiyle bu gök cismini Akrep takımyıldızındaki Antares olarak tanımlar. "Bunu görebiliyor olmana şaşırdım!" diye haykırır. Ancak fil-

1. Klinik açıdan bakıldığında filmin adı *Melankoli* olsa da ben, Justine'in depresyonundan bahsedeceğim. Melankoli yerine depresyon kavramını kullanmamın nedeni, bu kitabın giriş bölümünde açıklandı ve bundan sonraki bölümlerde de bu kavram kullanılacak. Bununla birlikte birkaç kez filmin adı ve genel olarak kullandığı kelime dağarcığı göz önüne alındığında kendimi Justine'in durumuna atıfta bulunmak adına melankoli kelimesini kullanmak zorunda buldum; yine de kavramsal anlam aynı kalmaktadır.

min ilk bölümünün sonunda Justine, tekrar yukarı bakar ve tehditkâr bir alamet olarak "Antares'in artık orada olmadığını" fark eder.

İkinci bölümün başlangıcında bu astronomik cismin Melancholia olduğu artık herkes tarafından bilinmektedir. Ancak bu gezegenin Dünya ile çarpışacağı mı yoksa sadece onun yanından mı geçeceği büyük ihtimal Justine hariç, insanlar için hâlâ bilinmemektedir. İzleyiciler, bu gezegensel dansın, uzay boşluğundaki bu ruhani balenin trajik bir sonucu olacağını çok iyi bilmektedirler. Filmin 8 dakikalık proloğunda, Wagner'in *Tristan und Isolde*'sinin uvertürü eşliğinde bir dizi tablo, tam olarak hareketsiz görüntülerden ziyade ultra ağır çekim "kehanetler" yer almaktadır. Bu sinematik elips biçimindeki yapı nedeniyle filmin sonundaki kıyamet (birebir olmasa da) bir tekrar niteliği taşır. Yani izleyici, daha başlamadan filmin nasıl biteceğini bilir.

Dolayısıyla felaket ve depresyon arasındaki ilişki, filmde ve bu bölümde giderek ön plana çıkmaktadır. Sorular şunlardır: Von Trier, neden Mutluluk ve bildiğimiz şekliyle dünyanın sonu hakkında değil de depresyon ve kıyamet hakkında iki bölümden oluşan bir film yapmayı seçmiştir: Lars von Trier'in *Melankoli*'si bunlardan sadece biri hakkında mıdır? Jameson'ın öngörüsü (dünyanın sonunu hayal etmenin kapitalizmin sonunu hayal etmekten daha kolay olduğu) *Melankoli*'de tam anlamıyla gerçekleşir mi? Ve son soru: Bu film iyimser mi yoksa kötümser midir? Benim belki biraz şaşırtıcı olabilecek sezgim, filmin gerçekten de iyimser olduğu yönünde. Houellebecq'in depresyon sorununa yanıtı tekno-ontolojik, Wallace'ınki etik-ruhani ve Claire Fontaine'inki radikal biçimde politik iken, von Trier'inki kozmolojik ve eskatolojiktir. Depresyon ve felaket karşısında onun filmi, benim eskatolojik umut olarak adlandırdığım şeye bir itici güç sağlıyor. Böylece filmin sonu yani argüman ve sonuç, şaşırtıcı derecede mutlu bir son yaratıyor.

SAHNE 1.
BUGÜN SONMUŞ GİBİ EĞLEN

Düğününde davetliler dans edip eğlenirken Justine'in boş bir şekilde etrafına baktığı bir sahne var. Kendini iyi hissetmediği çok açık. Depresyonda. Ama neden depresyonda? Reklamcılık sektöründeki tatsız işi yüzünden mi? Kocası, ailesi, hayatı, dünya yüzünden mi? *Melankoli*'de Lars von Trier, herhangi bir açıklama getirmek bir yana herhangi bir etiyoloji bile sunmaktan kaçınır. Justine'in depresif çöküşünü neden yaşadığı tamamen belirsizdir. Ama bunu yaşar.

MELANKOLİ'NİN TRAJEDİSİ VE KOMEDİSİ ÜZERİNE BAZI YORUMLAR

Racine'in Phaedra'sı ile Shakespeare'in Ophelia'sının bir karışımı olan Justine, film boyunca ağır aksak bir şekilde ilerler. Justine ve Michael'ın düğünü sırasında davetliler arasındaki ilişkilerin giderek garipleşmesini, Justine'in bedenini ve zihnini giderek daha fazla ele geçiren bir depresyonu izleriz. Filmin proloğunda yer alan ve daha sonra tekrarlanmayan görüntülerden biri, Justine'in bir nehirde yattığı ve nehrin onu yavaşça ekranın altına doğru sürüklediği sahnedir. Gelinliğini giymiş, gözleri neredeyse kapalı ve gelin buketi hâlâ elindedir. Duvağı, beyaz nilüferlerle beraber suda dalgalanır. Yeşil ve beyaz renkler hâkimdir. Öncülü, Hamlet'teki Ophelia'dır. Onun gibi Justine de Ophelia'nın annesi Gertrude'un sözleriyle "kendi sıkıntısını idrak etmekten acizdir" ancak Ophelia'nın aksine Justine'in kaderi "çamurlar içinde bir ölüm" değildir (4. perde, 7. sahne). Yine de aradaki benzerlik çarpıcı ve kasıtlıdır.[2]

Phaedra'ya yapılan gönderme çok daha örtüktür. Ancak Phaedra gibi Justine de taşıyamayacağı bir ağırlık taşımaktadır. Sanki yer çekimiyle ilgili bir sorun vardır, bir şey onu ağırlaştırmaktadır. Bacakları Phaedra gibi titrer, yürümek bir yana

2. Elbette John Everett Millais'in Raphael öncesi Ophelia (1851/1852) tablosuna yapılan göndermeyi görmezden gelmek de mümkün değildir.

ayakta durmakta bile zorlanır. Phaedra, onunla ilk karşılaştığımızda "Bu aptal süsler, bu peçeler, tüm bunların ağırlığı" der (1,3). Phaedra gibi Justine de kıyafetlerinin çok ağır, taşınamayacak bir yük olduğuna dair acı verici bir hissiyat içindedir. Özellikle gelinliği ve duvağı (o "aptal süsler") sanki Justine'i gece boyunca rahatsız eder. Prologda Justine'in, malikânenin yabani otlarla kaplı bölümlerinden birinde zorlukla yürüdüğü görüntü bunun bir örneğidir. Kökler ve sarmaşıklar Justine'in etrafını sarmış ve gelinliğine dolanmıştır. Justine'in hareket etmesi neredeyse imkânsız hale gelmiştir. Sahnenin yarattığı bu izlenim, prologdaki fotoğraf ile film arasında bir boşlukta yerde konumlanan görüntülerle de pekiştirilmiştir. Justine, daha sonra kız kardeşiyle yaptığı bir konuşmada bu imgeye ya da duyguya atıfta bulunur. Yeğenini yatağına yeni yatırmıştır ve öylesine bitkin düşmüştür ki kendisi de biraz kestirmeye karar vermiştir. O sırada kız kardeşi odaya girer ve gayet makul bir şekilde (ne de olsa Justine'in düğünü devam etmektedir) neler olduğunu sorar. Justine, uykudaymışçasına düz bir sesle cevap verir: "Bu gri ipliklerin arasından geçiyorum... Bacaklarıma yapışıyorlar. Beraberimde taşımam için gerçekten çok ağırlar."

Kısacası *Melankoli*'de bolca trajedi mevcut ancak trajedi kelimesini bir janra ya da görkemli bir felsefi kavram olarak değil, tamamen sıradan anlamında kullandığımı belirtmek isterim. Justine, bir karakter olarak Phaedra ve Ophelia gibi trajik kahramanlarla yakın bir benzerlik taşıyor. Phaedra'nın bir noktada yakındığı gibi her şey gerçekten de onu "üzüyor ve incitiyor". Ancak film, aynı zamanda belirli bir komik niteliğe de sahip. Bu komedi, Justine'in depresif kişiliğinden ya da daha doğru bir ifadeyle Justine'in davranışları ile çevrenin beklenti ve gelenekleri arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanıyor. Komediyi yaratan da bu zıtlık. Düğün organizatörünün (von Trier'in yıllardır en sevdiği oyunculardan biri olan Udo Kier tarafından canlandırılıyor) organize ettiği partiyi mahvettiği için Justine'e tahammül edememesi ve bu nedenle Justine yakınlarda olduğu her an elleriyle gözlerini kapatması buna bir örnektir, Justine

odasında banyo yapıyor olduğu için düğün pastasının kesilememesi ya da bu aşamada katatonik bir depresyon halinde olduğu için düğün buketini fırlatamadığında kız kardeşi Claire'in yardımına koşması ve onun yerine gösterişli bir şekilde buketi balkondan fırlatması gerekmesi de.

Henri Bergson'a göre komedi, tam da insan makineyi hatırlattığında, canlı cansız olana yaklaştığında ve insan bedeni yapay ve mekanik göründüğünde ortaya çıkar. Bergson'un *Laughter*'da yazdığı şekliyle kahkahanın gerçek nedeni, "yaşamın mekanik olana doğru saptırılmasıdır".[3] *Melankoli*'nin ilk bölümünde Justine ve bedeni tam olarak öyle görünmüyor mu? Otomat olarak kendine ait (olmayan) bir hayat yaşayan hem kendine hem de etrafındaki insanlara yabancı bir varlık olarak. Filmde, kişinin fiziksel ve sosyal olarak yapabilecekleri ve yapamayacakları arasında komik bir uçurum vardır: Justine'in yapmak istediği şey, fiziksel olarak imkânsızdır, yaptığı şey ise sosyal olarak uygunsuzdur. Bergson, *Laughter*'da Napolyon'a ait ünlü tanımı alıntılar: "Trajediden komediye geçiş oturmakla gerçekleşir." Justine'in, yukarıda bahsettiğimiz boş bakan görüntüsünde gerçekleştirdiği tam da bu geçiştir. Dans eden konukların ortasında büyük bir mizah etkisi yaratmak üzere oturmuştur. Yine de *Melankoli*'de hiç de komik olmayan bir şeyler vardır. Sianne Ngai ve Lauren Berlant'ın "Comedy Has Issues" makalesinde belirttikleri gibi "komik olan, her zaman komik olmayana takılır, bazen onunla özdeş görünür."[4] *Melankoli*'nin; *Krallık* (*Riget*, 1994/1997), *Geri Zekâlılar* (*Idioterne*, 2003) ya da *Emret Patronum* (*Direktøren for det hele*, 2006) filmlerindeki doğrudan komedi türü olmadığı açıktır. *Melankoli*'nin mizah anlayışı daha düz ve tek boyutludur. Hatta bir noktada kahkahalar yok olup sabit ve neşesiz bir gülümsemeye dönüşür.

3. Henri Bergson, *Laughter. An Essay on the Meaning of the Comic*, Çev. Cloudesley Shovell Henry Brereton (Rockville: Arc Manor, 2008), s. 36. [*Gülme. Komiğin Anlamı Üstüne Deneme*, Çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, 1996.]
4. Sianne Ngai ve Lauren Berlant, "Comedy Has Issues", *Critical Inquiry* 43, 2017, s. 234.

SİNEMATİK DEPRESYON

Justine'in psikopatolojik durumu ve filmin ortamı, yavaş fiziksel hareketlerinde (insan bu kelimeyi çoğul olarak yazmaktan çekiniyor) birleşiyor. En küçük hareket bile Justine için Olimpik bir mücadele. Psikomotor yavaşlık, depresyonun iyi bilinen bir bileşeni olsa da Justine söz konusu olduğunda depresyonunun ortaya çıktığı sanat formunu ciddiye almamız gerekir. Sinema, doğası gereği hareket halindeki görüntülerden oluşur ve prologdaki aşırı yavaş görüntüler Justine'in depresif yavaşlığının yalnızca bir göstergesi değil, aynı zamanda yoğunlaştırılması işlevini görür. Justine'in, daha önce birçok kez zamansal desenkronizasyon fikrine atıfta bulunduğum Thomas Fuchs'un kullandığı şekliyle depresif bir zamansallığa sahip olduğu rahatlıkla söylenebilir. Fuchs'un çalışması, bu desenkronizasyonu "organizma ve çevrenin ya da birey ve toplumun zamansal ilişkisinde bir ayrışma" olarak anlayabilmemiz için yararlı bir çerçeve sunuyor.[5] Von Trier'in *Melankoli*'deki yaratıcı metodunun en temel özelliği, iki farklı zamansal düzenin sürekli olarak yan yana getirilmesidir. Prologdaki neredeyse her çekim, iki farklı zamansallığa sahip iki görüntünün ve dolayısıyla farklı hızlara sahip iki hareketin yan yana getirilmesi ya da daha doğru bir ifadeyle üst üste bindirilmesinden oluşur. Mesela arka plan neredeyse bir fotoğraf gibi hareketsizken, ön plandaki bir şey ya da bir kişi, çok ufak ve algılanamaz bir şekilde de olsa hareket eder ya da tam tersi gerçekleşir. Bu katmanlama tekniği sayesinde prolog, zamansal bir kopukluğa işaret eder; biçimsel olarak zaman tamamen yerinden çıkmıştır. Bu iki zamansallık, insan düzeyinden Dünya gezegeni ve *Melancholia* gezegeninin de iki ayrı zaman rejimine ait olmasıyla gösterilen gezegen düzeyine kadar sürekli olarak karşı karşıya getirilir (ikilikler filmin tamamını kaplar: İki gezegen vardır, ağaçlar iki gölge oluşturur gibi).

Melankoli'deki zamansal eşzamansızlık daha da ileri götürülebilir ve Justine'in etrafındaki herkesin bir önsezisel faaliyetle

5. Fuchs, "Melancholia as a Desynchronization", s. 179.

meşgul olduğu, kendisinin ise olmadığı söylenebilir. Hepsi geleceği düşünmekte, ileriyi planlamakta ve olası senaryolar çizmektedir. Sinirli kız kardeşi Claire, düğünün gidişatını organize eder, bir aydınlanma çağı insanına dair katı bir karikatür çizen enişte-si, astronomik yörüngeleri titizlikle hesaplamaya çalışır ve son bulgularını etrafındakilere anlatmaya fazlasıyla isteklidir; inanılmaz derecede anlayışsız bir reklamcı olan patronu, Justine'den yeni bir reklam için slogan bulmasını ister gibi. Justine, bu karakterlerle ve onların kendi gelecek kurgularıyla karşılaştığında sabitlenmiş ve gözlemleyen biri görüntüsü verir. Etrafındaki dünya, şimdiki zaman ile gelecek arasında sürekli bir geçiş halindeyken; Justine, malikânedeki pek çok odadan birine (Leo'nun yatak odası, banyo gibi) çekilmeyi dahi zar zor başarır. Ancak bu geri çekilme sadece başkalarının gelecekleriyle karşılaşmasında değil, daha ziyade başkalarının onun geleceğine bakışıyla karşılaşmasında gerçekleşir: Mükemmel bir boşanmış kadın imajı çizen annesi, Justine'in evliliğinin hızlı ve mutlak bir başarısızlıkla sonuçlanmasını beklemektedir; "Henüz sürerken tadını çıkar." Kız kardeşi, düğün programının bir sonraki maddesini açıklar; "Oturma odasına geçiyoruz ki masaları toplayabilelim. Sonra yeni evliler dans edecek ve 11:30'da gelin ve damat pastayı kesecek." Kocası ona, İtalya'da satın aldığı bir arsanın resmini gösterir; "On yıl sonra ağaçlar büyüdüğünde onların gölgesinde bir sandalyede oturabilirsin ve eğer hâlâ kendini biraz üzgün hissettiğin günler olursa bence bu seni tekrar mutlu edecektir... belki ağaçlardan birine asılı küçük bir salıncak yapabiliriz."

Tüm bu anlarda kamera, çok açık bir şekilde Justine'in aşılmaz engellerin belirtilerini taşıyan yüz ifadesine odaklanır. Mesele, ailesinden ve arkadaşlarından gelen gelecekle ilgili önermeleri reddetmek istemesi değildir. Depresyonunun bir sonucu olarak gelecek tasavvur etme kapasitesi olmadığı için onları anlayamaz ve onlarla ilişki kuramaz. Herhangi bir geleceği hayal etmek ve planlamak onu aşmaktadır. Dolayısıyla şu ya da bu geleceğe yönelik herhangi bir çağrı, Justine'in şu anda erişe-

mediği kuramsal bir sürecin başlatılmasına yönelik bir talep olarak anlaşılmalıdır. Depresif bakış (ya da en azından Justine'in bakışı), geleceğe doğru bir bakış barındırır ancak bu, sadece diğer insanların geleceğe doğru bakışlarına, bu tür bir bakışa her zaman eşlik eden spekülasyon eylemine katılma talebine bir bakıştır. Justine, sadece geleceği olmayan bir insan olarak tasvir edilmez. O, depresyonu *bu* geleceğin kaybı olan insandır.

İÇ İÇE GEÇMİŞ GELECEKLER ÖRGÜSÜ

Melankoli'nin bu ilk bölümünde neyin tartışıldığını özetlemek artık mümkün. Sinema zamanla olan ilişkisiyle ayrışan bir sanat formu olduğu için von Trier'in filmindeki depresyon, filmin görüntülerinin zamansallığı, Justine'in zamansallığı ve diğer karakterlerin zamansallığı arasında bir müzakereye dönüşür. Bu müzakere sırasında Justine'in donmuş gelecek deneyimi, yalnızca psikolojik bir patoloji olarak ortaya çıkmaz. Aynı zamanda bedensel olarak bir tür yavaşlık, durağanlık ya da salt hareketsizlik olarak da ortaya konur. Çevresindeki hareketler onun hareketsizliğini pekiştirir.

Justine'in depresyonu, zamansal bir desenkronizasyon ve sürekli plan yapmanın zorunlu olduğu bir ortamla karşılaştığında semptomları görünür hale gelen bir gelecek bozukluğuyla ortaya çıkar. Genellikle mizahi bir bakış açısıyla ele alınan bu ileriye dönük planlama çılgınlığı sayesinde öznenin plan yapan bir hayvan olduğu belli bir öznellik modeli ortaya çıkar. Fenomenolojik açıdan varlık önseziseldir. Bununla birlikte karakterlerin geleceğe dair telaşla tasarladıkları pek çok plan, sabitlenmiş zamansal bir özne bakış açısından projeksiyonlar olarak değil, daha ziyade Heideggerci anlamda projeksiyonlar olarak *Entwurf** olarak görülmelidir. Heidegger'e göre varlık olarak

* Heidegger'in felsefesinde "Entwurf" (genellikle "yansıtma" veya "tasarım" olarak çevrilen) kavramı, insanların kendilerini dünyaya yansıtma ve varoluşları için olası senaryoları hayal etme şeklini ifade eder. Heidegger'e göre bu yansıtma süreci, insan deneyiminin temelidir; dünyayı ve onun içindeki yerimizi anlamamızı şekillendirir. (ç.n.)

Dasein,* gelecekteki olanaklar alanına doğru bir öngörüdür. *Entwurf* kavramı, Heidegger'in varlığın kendinden ayrılma, kendisinin yanında ve ötesinde olduğuna dair temel kavrayışıyla yakından ilişkilidir. Bu, herhangi bir insanın her zaman bir yerden gelip başka bir yere gittiğini ve bu nedenle şimdiki zamanın beklentiler, umutlar, öngörüler ve planlar şeklinde geleceğe doğru akarak belirsizleştiğini ima eder.[6]

Dolayısıyla *Melankoli*'de, Justine'in etrafındaki insanlar geleceğe dair planlar yapan özneler değildirler; özne oldukları ölçüde planlar yaparlar. Ancak *Melankoli*, *Varlık ve Zaman*'dan en azından bir kritik yönüyle farklıdır: Von Trier'ın filmindeki *Entwurf*, sadece kişisel bir *Entwurf* değil, zaten-gelecekte-kendimle-olma halinin ötesindedir. Justine'in düğün konuklarıyla etkileşiminde söz konusu fütürolojinin başkalarına yönelik olması gerektiği açıktır. Alman filozof Byung-Chul Han, ilk bölümünü *Melankoli* analizine ayırdığı *Agonie des Eros* adlı kitabında bu noktayı tek bir cümleyle özetler: "*Die Zukunft ist die Zeit des Anderen* [Gelecek ötekinin zamanıdır]."[7] Ancak *Melankoli*, (David Foster Wallace'ın eserlerinin aksine) çok soyut bir anlamda olmadığı sürece ötekini veya ötekine ait zamanı ele almaz. *Melankoli*'de, ötekilerin zamanı çok daha önemli gözükür: Geleceği (planlamak), toplumsal ve kolektif bir meseledir. Hatta bu ileriye dönük planlama, toplumsal yaşamı bir arada tutar. İç içe geçmiş ve örülmüş gelecekler örgüsündeki herhangi bir düğüm çözüldüğünde her şey dağılır ve tam o anda *modus operandi*'sini açığa çıkarır. Justine, geleceğe dair ağı artık

* Heidegger'in felsefesinde "Dasein", insan varoluşunun karakteristik bir modunu ifade eder. Heidegger, Dasein'in sadece biyolojik veya psikolojik bir varlık olmadığını, aksine dünyada var olan ve kendi varoluşunu anlamlandırma göreviyle karşı karşıya olan bir varlık olduğunu savunur. Dasein, kendi varlığı üzerine düşünebilme, kendi imkân ve sınırlarını anlayabilme ve dünyada nasıl yaşayacağına dair seçimler yapabilme yeteneğiyle tanımlanır. (ç.n.)

6. Martin Heidegger, *Being and Time*, Çev. John Macquarrie ve Edward Robinson (Oxford: Blackwell, 1962), s. 370ff.

7. Byung-Chul Han, *Agonie des Eros* (Berlin: Verlag Matthes & Seitz Berlin, 2012), s. 23 (vurgu orijinalinde). [*Eros'un Istırabı*, Çev. Şeyda Öztürk, Metis Yayınları, 2022.]

sürdüremez hale geldiğinde olan budur: Konuklar öfkelenir, kocası düğünü erken terk eder ve bütün sosyal faaliyet paramparça olur.

Yine de geriye bir soru kalmaktadır: Bu hiç bitmeyen planlamanın amacı nedir? En azından filmin ilk bölümünde karakterlerin tüm planlarını harekete geçiren nedir? Cevap basit: Mutluluk.

SAHNE 2.
"GÜLÜMSÜYORUM VE GÜLÜMSÜYORUM VE GÜLÜMSÜYORUM"

Babası, *Melankoli*'nin başında Justine'e "Seni hiç bu kadar mutlu görmemiştim" der. Ne dediğini bilmediği açıktır. Justine'in hiç de mutlu olmadığını görememek için gerçekten de cazibesi ancak bir baba olarak sorumsuz ve egoist yokluğuna denk düşen bir sahtekâr olmak gerekir. Ancak filmin ve Justine'in depresyonunun asıl dikkat çekici tarafı, babasının gözünün önündekini göremeyecek kadar kendini beğenmiş olması ya da Justine'in kendi düğününde mutsuz olması değildir. Filmin altını çizmek istediği nokta, Justine'in depresyonunun diğer herkes için bir sorun teşkil etmesidir. Justine'in depresyonu, sanki onların planlama telaşını bozan bir etken, mutsuzluğu ise mutlu olma yönündeki ahlaki zorunluluğun ihlalidir.

"MUTLU OLSAN İYİ EDERSİN"

Justine, bir noktada neden mutlu olmadığı, neden sürekli partide (kendi partisinde!) ortadan yok olduğunu, neden düğün pastasını kesemediği ya da gelin buketini neden balkondan atamadığına dair bir açıklama bekleyen kız kardeşine çaresizce "Gülümsüyorum ve gülümsüyorum ve gülümsüyorum" der. En azından kendini toparlayamaz mı? Justine, ama deniyorum diye itiraz eder. Gülümser, gülümser ve gülümser. Kız kardeşi ikna olmaz hatta bu yanıt, onu daha da çileden çıkarır. Hepimize yalan söylüyorsun, diye haykırır.

Tepeden bakan pasif agresifliğine rağmen Claire, Justine'in etrafındaki insanlar arasında en anlayışlı ve nazik olanıysa bunun tek nedeni, diğer konukların Justine'in tavrına verdikleri tepkinin çok açık ve hatta acımasız olmasıdır. Daha önce de belirttiğim gibi düğün organizatörü Justine'i görmeye dayanamaz ve bunu gizlemek için hiçbir çaba sarf etmez. Ancak Justine'in kayınbiraderi John, açık ara içlerindeki en kötüsüdür. Justine'in yeniden Leo'nun odasına çekildiği bir sahnede John,

zaten orada ve sanki onu bekliyormuş gibi karanlıkta oturmaktadır. Burada o sert cümleyi sarf eder: "Mutlu olsan iyi edersin." "Evet, mutlu olmalıyım. Gerçekten öyle olmalıyım" der Justine. John, yine de tatmin olmaz. Rahatsız edici ve sinir bozucu konuşma şu şekilde devam eder:

> John: Bu partinin bana ne kadara mal olduğu hakkında bir fikrin var mı? Yaklaşık olarak?
> Justine: Hayır. Bilmiyorum. Bilmeli miyim?
> John: Evet, bence bilmelisin. Oldukça büyük miktarda para. Büyük bir miktar para. Birçok insan için hayal bile edemeyecekleri bir para.
> Justine: Umarım iyi harcandığını düşünüyorsundur.
> John: Bu, bir anlaşma yapıp yapamayacağımıza bağlı.
> Justine: Anlaşma mı?
> John: Evet, bir anlaşma. Mutlu olacağına dair bir anlaşma.
> Justine: Evet, tabii ki. Elbette anlaştık.

En sonunda Justine, John'un suyuna gidecek kadar bitkin düşer. Evet, elbette anlaştık, der. John onu yanağından öperek "Güzel" der. Tebrikler, diyerek onu yalnız bırakır. Bunun üzerine Justine, aynadan sahte bir şekilde kendine gülümser. Aferin kızıma.

BİR SEKTÖR VE İDEOLOJİ OLARAK MUTLULUK

Von Trier'in filmini bir an için askıda bırakma tehlikesine karşın bazı bağlamların belirtilmesi gerekmekte. Will Davies'in *The Happiness Industry* (2015) adlı kitabında ortaya koyduğu gibi mutluluk, gerçek bir endüstri haline gelmiştir. Davies'e göre mutluluk, küresel elitin kafasını meşgul eden konudur.[8] Ulusal hükümetler ve uluslararası ticari işletmeler, nüfuslarının ve çalışanlarının mutluluğuna ve sağlığına giderek daha fazla ilgi duymaktadır. Örnek olarak David Cameron, henüz Birleşik Krallık başbakanı iken pozitif psikolog Martin Seligman'ın ça-

8. William Davies, *The Happiness Industry: How the Government and Big Business Sold Us Well-Being* (Londra/New York: Verso, 2015), s. 3. [*Mutluluk Endüstrisi*, Çev. Müge Çavdar, Sel Yayınları, 2021.]

lışmalarından esinlenerek ulusal bir "mutluluk endeksi" oluşturmak istemiştir. Cameron, 2010 yılında bu planı açıklarken şöyle demişti: "Hayatta paradan daha fazlası olduğunu kabul etmemizin ve sadece GSYİH'ye değil, GWB'ye (*general wellbeing*, genel esenliğe) odaklanmamızın zamanı geldi."[9] Cameron'ın da bizzat kabul ettiği gibi bu "saçma" gibi görünse de 1990'ların başında ekonomi ve psikolojinin yeniden bir araya gelmesi ve sinir bilimdeki ilerlemelerle birlikte mutluluk, artık soyut ve metafizik bir kavram olarak görülmekten ziyade insanlığın bedeninde, beyninde ve davranışlarında fiziksel bir oluşuma atıfta bulunan bilimsel bir kavram haline gelmiştir. Dolayısıyla burada söz konusu olan; "nesnel, ölçülebilir ve uygulanabilir anlamda" mutluluktur.[10]

Cameron, tabii ki bunu sadece İngiliz halkının iyiliği için yapmıyordu. Mutluluk, sağlık ve genel refah, her türlü etkin kapitalist üretim için bir ön koşuldur. Dünya Ekonomik Forumu'nun sağlıklı yaşam ve iş dünyası arasındaki yakın bağlantıyı ele alan "The Wellness Imperative - Creating More Effective Organizations" [Sağlıklı Yaşam Yükümlülüğü - Daha Etkili Organizasyonlar Yaratmak] başlıklı raporu, bunu son derece açık bir şekilde ortaya koymaktadır: "Fiziksel ve psikolojik esenlik, artık iş dünyasına faydaları belirsiz bir zamanda görülebilecek (ya da görülemeyecek) havada bir arzu olarak görülmemektedir. Yapı, kapasite ve yetenekler düzeyinde ele alındığında esenlik, stratejiyi ölçülebilir iş performansına dönüştürmek için güçlü bir mekanizma haline gelir."[11] Mutluluk ya da bu bağlamda "fiziksel ve psikolojik esenlik" ikincil bir öncelik ve başarılı bir kurumsal yapının yan ürünü değil, stra-

9. Cf. www.theguardian.com/politics/2010/nov/14/david-cameron-wellbeing-inquiry. Bu konuyla ilgili daha fazlası için bkz. Carl Cederström ve André Spicer, *The Wellness Syndrome*, s. 75ff.

10. Davies, *The Happiness Industry*, s. 5 (Ayrıca bkz. s. 20; 41-69).

11. World Economic Forum, *The Wellness Imperative – Creating More Effective Organizations*. Cologny/Geneva, 2010, http://www3.weforum.org/docs/WEF_HE_Wellness ImperativeCreatingMoreEffectiveOrganizations_Report _2010.pdf.

tejik ve yapısal düzeyde ele alınması ve ilgilenilmesi gereken bir konudur. Olası en iyi performansı sunmak ve azami kârı sağlamak için nicelleştirilmesi, nesnelleştirilmesi ve ölçülmesi gereken bir şeydir. Mutluluk ve sağlığın toplumsal bir mesele olduğu şüphe götürmez. Depresyon ve genelleştirilmiş mutsuzluğun toplum için ekonomik bir yük olduğu da ilaç endüstrisinin dünya çapında elde ettiği astronomik kârlara rağmen şüphe götürmez. Ancak mutluluk, bir endüstriden daha fazlasıdır; bir ideoloji, ahlaki bir zorunluluk ve bir öznelleşme biçimidir. Slovenyalı filozof Alenka Zupančič'in, *The Odd One In* adlı kitabında "biyo-ahlak" kavramını geliştirmesinin ve çağdaş mutluluk normatifliğini ortaya koymasının nedeni de budur: "Kendini iyi hisseden (ve mutlu olan) kişi iyi bir insandır; kendini kötü hisseden kişi ise kötü bir insandır."[12] Birçok düşünür ve yazarın bu soruna eğilmesi şaşırtıcı olmamalı. Gazeteci ve aktivist Barbara Ehrenreich, *Smile or Die: How Positive Thinking Fooled America and the World* [Gülümse ya da Öl: Pozitif Düşünce Amerika'yı ve Dünyayı Nasıl Kandırdı] adlı kitabında pozitif psikoloji, iyimserlik ve mutluluk kültüne dair eleştirel ama eğlenceli bir açıklama sunar. Ehrenreich, kendisine meme kanseri teşhisi konulması, etrafının pembe kurdelelerle çevrilmesi ve ısrarla pozitif kalmasının istenmesi deneyiminden yola çıkarak kanser hastalarının etki alanının çok ötesine uzanan geniş bir yelpazede psikolojik, kültürel ve ekonomik sonuçları gözler önüne seriyor: "Eğer iyimserlik maddi başarının anahtarıysa ve olumlu düşünme disipliniyle iyimser bir bakış açısına sahip olunabiliyorsa başarısızlık için hiçbir mazeret yoktur. Pozitifliğin öteki yüzü ise kişisel sorumluluk konusunda sert bir ısrardır."[13] Carl Cederström ve André Spicer, *The Wellness Syndrome* (Sağlık Sendromu) adlı kitaplarında "mutluluk ve sağlığın ahlaki bir yaşamın temel kriterleri haline gelmesini"

12. Alenka Zupančič, *The Odd One In: On Comedy* (Cambridge, MA: MIT Press, 2008), s. 5.

13. Barbara Ehrenreich, *Smile or Die. How Positive Thinking Fooled America and the World* (Londra: Granta Books, 2009), s. 8.

eleştirel bir bakış açısıyla inceleyip bolca mizahi örnek sunmakta ve bunu, "sorumluluğun içselleştirilmesi" olarak kavramsallaştırmaktadır".[14] Birçok farklı düşünürün değindiği bir unsur, pozitif psikoloji ve mutluluk zorunluluğunun, her özneyi neredeyse her şey için kişisel olarak sorumlu kılan bir kişisel sorumluluk sürecine yol açmasıdır. Başarı ya da başarısızlık, sağlık ya da hastalık yalnızca öznel irade, yaşam tarzı ve seçim meselesidir. Claire Fontaine'in *Untitled* (*Why your psychology sucks*) adlı videosunda da açıkça ortaya koyduğu ve Ehrenreich'in de işaret ettiği gibi "başarısızlığın mazereti" yoktur. Eğer mutsuz ya da depresif olacak kadar kötü bir insansanız bunun suçlusu, sadece ve sadece sizsiniz.

Pascal Bruckner (*Perpetual Euphoria*: *On the Duty to Be Happy**) ve Sara Ahmed (*The Promise of Happiness***) de mutluluğun günümüzde nasıl en baskın ideolojik zorunluluklardan biri haline geldiğini ve mutsuz olmanın nasıl ahlaksızlık sayıldığını anlatan diğer iki yazar. "Yaşam, Özgürlük ve Mutluluk Arayışı", Birleşik Devletler Bağımsızlık Bildirgesi'nden bilinen bir ifadedir. Yaşamın bir fantezi ya da vaat yapısına sahip olduğu ya da Giorgio Agamben'in öne sürdüğü şekliyle insanların "yaşamlarında mutluluğun her zaman tehlikede olduğu tek varlık, yaşamları telafi edilemez ve acı verici bir şekilde mutluluğa tahsis edilmiş tek varlık" olduğu yönünde haklı bir itirazda bulunulabilir.[15] Heidegger'e dönecek olursak bir vaat olarak yaşam kavramının, *Dasein*'ın son kertede sürekli bir projeksiyon (*Entwurf*), sürekli bir beklenti (*Vorlaufen*[16]), bir olasılık beklentisi,

14. Cederström ve Spicer, *The Wellness Syndrome*, s. 13; 29.

* Pascal Bruckner, *Ömür Boyu Esenlik*, Çev. Birsel Uzman, Ayrıntı Yayınları, 2012. (ç.n.)

** Sara Ahmed, *Mutluluk Vaadi*, Çev. Deniz Mayadağ, Sel Yayıncılık, 2016. (ç.n.)

15. Giorgio Agamben, *Means without End*, Çev. Cesare Casarino ve Vincenzo Binetti (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), s. 4.

16. Heidegger'in felsefesinde *Vorlaufen*, insanların kendilerini geleceğe yönlendirdiği ve kendi varoluşlarının olası senaryolarını beklediği şeklindeki bir kavramdır. Bu beklenen senaryolar, insan deneyiminin temel bir parçasıdır; dünyayı ve onun içindeki yerimizi anlamamızı şekillendirir. Heidegger, *Vorlaufen*'in *Entwurf* (yansıtma) kavramıyla yakından ilişkili olduğunu savunur. Çünkü her

geleceğe doğru bir yöneliş ya da kendinden ileriye doğru bir ilerleyiş olduğu fikriyle uyumlu olduğu bile söylenebilir.[17] Durum, varoluşsal ya da ontolojik bir perspektiften bakıldığında böyle olabilir ancak buradaki mesele, yaşama dair gelecekteki mutluluk vaadinin son yıllarda oldukça dramatik bir şekilde değişmiş olmasıdır. Vaat, artık fantastik dahi olsa (Heidegger'in vurgulayacağı gibi) yalnızca bir ihtimali ifade etmiyor. Daha ziyade mutluluk vaadi, adeta Lauren Berlant'ın zalim iyimserlik olarak adlandırdığı şeye dönüşüyor. Mutluluk olasılığı, zaman içinde toplumsal bir gerekliliğe, günümüz toplumunda varoluşsal olduğu kadar ekonomik olan bir talebe dönüşmüş sanki. Bu anlamda Ahmed ve Bruckner'in iki kitabının başlıklarının çirkin bir sentezini yapmak ve neticede mutluluk yükümlülüğüne dönüşen bir mutluluk vaadinden bahsetmek istiyorum.

MUTLULUK SÖZLEŞMESİ

Böylelikle von Trier'in, *Melankoli*'de mutluluk sorununa neden bu kadar yer verdiğini anlamak için zemin hazırlamış olduk. Filmin, mutluluğu bir tür biyo-ahlaki zorunluluk olarak ciddiyetle ele aldığı şüphe götürmez. Filmde dış dünyayla ilişkisi olan tek karakterin bir reklamcı olmasının nedeni de budur. Zira reklamcılık, Berardi'nin deyimiyle "hayali mutluluk modelleri"ne dayanır.[18] Tüm karakterlerin sürekli olarak yakın ya da uzak geleceklerini planlamalarının nedeni de budur: Mutluluk fantezisini, kendi gelecek kurgularını canlı tutan fantezi-yi sürdürmek. Aynı şekilde herkesin Justine'den mutlu olmasını istemesinin, onu teşvik etmesinin ve hatta ona yalvarmasının nedeni de budur. Etrafındaki insanlar, gerçek bir mutluluk va-

ikisi de insanların kendi varoluşları için olanakları hayal etme şeklini içerir. Ancak *Vorlaufen*, özellikle bu yansıtmanın zamansal boyutuna işaret eder ve insanların, her zaman geleceğe yönelik olduğunu ve sürekli olarak neyin gelecekte olacağını beklediklerini vurgular.

17. Heidegger, *Being and Time*, s. 304ff.

18. Berardi, *The Soul at Work*, s. 92. [*Ruh İşbaşında*, Çev. Fırat Genç, Metis Yayınları, 2012.]

azını ısrarla tekrarlayan bir koro oluşturmaktadır. Ancak tek derdi astronomi ve paraymış gibi duran John, işi gerçekten bir üst seviyeye taşır. Yukarıda belirtildiği gibi Justine ile bir anlaşma yapmak ve onun mutluluğunu sözleşmeye dayalı bir yükümlülüğe dönüştürmek ister: Düğün için çok para ödemiştir, "birçok insan için hayal bile edemeyecekleri bir para." Bu yüzden Justine'in "mutlu olması" kendisinin hakkıdır. Kadının mutluluğu, erkeğin hakkı ve kadının da görevidir. Bu şekilde mutluluk bir borç ilişkisine dönüşür: John'a göre Justine, ona mutluluğunu borçludur. Böylece geleceğe yönelik ahlaki olduğu kadar ekonomik bir bağ yaratılır.

Elbette Justine, John'un talebini karşılayamaz. Sözleşmeye sadık kalamaz ve ona mutluluğuyla geri ödeme yapamaz. Bunun nedeni, yaşamın ayrılmaz bir parçası olan ihtimaller beklentisini yitirmiş olmasıdır. Depresif varlığı, hiçbir ihtimale dair bir beklenti, Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ın orijinal Almanca metninde formüle ettiği şekliyle *Vorlaufen in die Möglichkeit* taşımaz. Kendinden öteye hiç ilerleyemez. Şahit olduğumuz gibi yürümek ve ayakta durmak bile onun için çok fazladır. Onun için mutluluk, tamamen başka bir gezegendedir.

SAHNE 3.
GERİ SAYIM, FELAKET

Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te şöyle yazar: "Son insan, gözlerini kırpıştırarak 'Mutluluğu biz icat ettik' der."[19] Peki *Melankoli*'deki son insanlar, gözlerini kırpıştırmayı bırakıp açtıklarında ne görürler? Daha önce görmedikleri bir gezegen, onları dehşete düşüren gezegenler arası bir ölüm dansı görürler. İşte o andan itibaren (yani ikinci bölüm "Claire"in başından itibaren) her şey Melancholia gezegeniyle ilgilidir. Dünya'nın yanından geçip gidecek mi yoksa dehşet verici bir çarpışmayla her şey sona mı erecek? Geri sayım başladı. Birinci bölümdeki küçük mutluluk planlarının yerini daha görkemli bir fütüroloji yaklaşımı almıştır. Oysa Heidegger'in de bildiği gibi *Dasein*'ın radikal ufkunda tam olarak ölüm vardır. Ancak topyekûn yok oluş karşısında herkes birliktedir. Bu da Heidegger'in aksine artık kendi ölümümüzün önsezisiyle değil, geleceği (ölümü) radikal bir şekilde ortak bir mesele haline getiren bizlerin yani insanlığın ölümüyle karşı karşıya olduğumuz anlamına gelir. O halde varoluşsal olan ile eskatolojik olan, fenomenolojik olan ile kozmolojik olan, ruhun zamanı ile dünyanın zamanı, depresyon ile felaket arasındaki ilişki nedir? Dünya nasıl sona erecek? Bir iniltiyle mi yoksa bir patlamayla mı?

TINA

Lars von Trier, neden depresyon ve dünyanın sonu hakkında bir film yapmayı seçti? Daha fazla detaylandırılması gereken öncül bir cevap; von Trier'in, depresyonu geleceğin sonsuza dek kapalı ve donmuş hale getirdiğine dair bireysel ve patolojik bir his olarak tasvir etmesidir. Francis Fukuyama, 1989 tarihli meşhur "End of History?" [Tarihin Sonu?] başlıklı makalesinde "Tarihin sonu üzücü bir zaman olacak" diye yazmıştı.[20] Ancak

19. Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, Çev. Adrian Del Caro (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), s. 10.
20. Francis Fukuyama, "The End of History?", *The National Interest* 16, 1989, s. 18.

Fukuyama'nın bunun gerçekten ne kadar üzücü olacağına dair hiçbir fikri yoktu. Steven Shaviro ve Mark B. Sandberg'in de dikkat çektiği gibi von Trier'in filmi, tarihin sona erdiği ve sadece temsili demokrasi ve neoliberal kapitalizme dayalı şimdiki zamanın geriye kaldığı çağdaş bir duruma işaret etmektedir.[21] Gelecek yoktur, sadece mevcut olan vardır; Margaret Thatcher'ın zaferle ifade ettiği gibi "Alternatif Yoktur."

Daha önce de belirttiğimiz gibi Mark Fisher'ın kapitalist realizm olarak kavramsallaştırdığı şey budur. "Kapitalizmin, yalnızca uygulanabilir tek siyasi ve ekonomik sistem olmakla kalmayıp aynı zamanda artık ona tutarlı bir alternatif hayal etmenin bile imkânsız olduğuna dair yaygın algı."[22] Benzer şekilde Franco "Bifo" Berardi, depresyonu "gelecek tahayyülünün mevcut çöküşünün" bir semptomu olarak ele almış ve Fredric Jameson, genel bir "tarihsel tahayyül tutukluğu" üzerine kapsamlı yazılar kaleme almıştır.[23] Başka bir deyişle sorun hayal gücüne hiçbir şey bırakılmaması değil, hayal gücünün hiçbir şeye bırakılmamasıdır (Beckett'in bir zamanlar yazdığı gibi hayal gücü ölmüş hayal). Ancak von Trier'in filminde geleceğin yokluğu ne bir varsayımdır ne de hayal gücündeki bir eksiklikten kaynaklanmaktadır: Salt bir gerçektir. *Melankoli*'deki insanların gerçek anlamda bir geleceği yoktur. J. G. Ballard'ın bir süre önce (1993'te Daily Telegraph'ta) ortaya attığı soru "Geleceğin hâlâ bir geleceği var mı?", artık retorik bir soru olmaktan çıkmıştır. Filmde bir kez bile iklim değişikliği ya da küresel ısınmadan bahsedilmese de filmi izlerken bu bağlamsal çağrışımları görmemek mümkün değildir. Açık bir şekilde geleceği olmayan bir zamanda yaşama hissi küresel ısınma çağında daha

21. Steven Shaviro, "Melancholia or, The Romantic Anti- Sublime", *Sequence 1.1*, 2012, s. 6-7, http://reframe. sussex.ac.uk/sequence/files/2012/12/MELANCHOLIA-or- The-Romantic-Anti-Sublime-SEQUENCE-1.1-2012-Steven- Shaviro.pdf; Mark B. Sandberg, "Apocalypse Then and Now: *Verdens Undergang* (1916) and *Melancholia* (2011)", *European Journal of Scandinavian Studies* 46(1), 2016, s. 9.

22. Fisher, *Capitalist Realism*, s. 2.

23. Berardi, *After the Future*, s. 126; Fredric Jameson, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983- 1998* (Londra/New York: Verso, 1998), s. 91.

da güçlenmiştir.[24] Küresel ısınma yukarıda bahsedilen tarihselliğin körelmesi sorununu (Jameson tarafından "tarihselliğin ölümü" olarak çarpıcı bir şekilde kavramsallaştırılmıştır) kesinlikle beslese de sorunun özgül niteliğini dikkate almak önemlidir. Sylvere Lotringer'in bir röportajında belirttiği gibi: "İçinde bulunduğumuz durumun en rahatsız edici yanı; tarihin, geçmişin değil, geleceğin tarihinin ortadan kaybolmasıdır. Tarihimizin kimse için yaşanmamış olacağını hayal etmemiz mümkün değildir."[25] Mevcut iklim krizine açıkça atıfta bulunmamasına rağmen melankolinin ortaya koyduğu sorun da budur. Hiç kimse için gerçekleşmemiş ama yine de gerçekleşmiş bir tarih. Gramer açısından bu temel durum, gelecekteki bir zamanın tamamlayıcısıdır: Claire Colebrook'un yazdığı şekliyle "insanların var olmuş olacakları" kaçınılmaz bir gerçektir.[26] İşte bugün tüm insan türü olarak insan varoluşunun bu ışık altında ele alınması gerekiyor. Colebrook'un bir kez daha belirttiği gibi kendi ölümlülüğümüz hakkında hepimiz bilgi sahibiyiz ve bir gün öleceğimizi biliyoruz ancak şimdi bir anlamda elimize bir son kullanma tarihi verildi. Colebrook burada, "Antik Yunanlıların problemi, antik Yunanlılar olduklarını bilmemeleriydi" diyen Mihail Bahtin'e atıfta bulunmaktadır.[27] Ama biz, birkaç nesil sonra yeryüzündeki son insanlar olacağımızı biliyoruz.

24. Yoğun bir şekilde tartışıldığı için *Antroposen* kavramından kasıtlı olarak kaçınıyorum. Andreas Malm'ın da belirttiği gibi "iklim değişikliğinden tüm insanlığı sorumlu tutmak, kapitalizmin paçayı kurtarmasını sağlar." (Andreas Malm, "The Anthropocene Myth", *Jacobin Magazine*, 2015, https://www.jacobinmag.com/2015/03/anthropocene-capitalism-climate-change/). Ayrıca bkz. T. J. Demos'un *Against the Anthropocene* adlı kitabı. Başlık her şeyi anlatıyor; Jason W. Moore'un *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capitalocene* adlı kitabı ve *Antroposen*'e kavramsal bir alternatif olarak *Chthulucene* terimini öneren Donna Haraway'in *Staying with the Trouble* adlı kitabı.
25. Sylvere Lotringer, "The Last Political Scene – Sylvere Lotringer in conversation with Heather Davis and Etienne Turpin", *Art in the Anthropocene*, Ed. Heather Davis ve Etienne Turpin (Londra: Open Humanities Press, 2015), s. 374.
26. Claire Colebrook, "Anthropocene", *Speculations* (*"The future is _____"*), Ed. Sarah Resnick (New York: Triple Canopy, 2015), s. 143.
27. Claire Colebrook, "Extinction", *Speculations* (*"The future is _____"*), Ed. Sarah Resnick (New York: Triple Canopy, 2015), 45.

Bruno Latour'a ve onun "günümüzde baş döndürücü bir hızla yıkıma uğrayanın Dünya, hâlâ saat gibi işleyen şeyin de ikincil doğa olan Ekonomi olması" argümanına son bir kez daha dönelim. Bunu başka bir şekilde ifade etmek ve Dünya'nın saat gibi işlemiyor olabileceğini ama saatin her zamankinden daha güçlü işlediğini söylemek istiyorum. Günümüze ait son insanların gözlerini kırpmasının nedeni de bu olsa gerek: Gerçeğin yüzüne bakmak istemedikleri için gözlerini kaçırıyorlar ve kendilerini mutlulukla meşgul etmeyi tercih ediyorlar, tabii ki bu sürdüğü sürece. Buna bir alternatif olarak son insanlar postmodern ironiye son bir hamle olarak gözlerini deviriyorlar. Her iki durumda da tahammül edemedikleri şey yeni günün aydınlığı değil, gelecek sonsuz gecenin zifiri karanlığıdır.

ESCHATON VE BİZSİZ DÜNYA (JAMESON HAKLI MIYDI?)

Ancak onları kim suçlayabilir ki? Dünyanın sonunu görmek gerçekten bu kadar kolay mı? Jameson'ın, dünyanın sonunu hayal etmenin kapitalizmin sonunu hayal etmekten daha kolay hale geldiğine dair ünlü sözüne geri dönecek olursak (ki bu söz, neredeyse apaçık bir gerçek haline gelmiştir) bu durumun hâlâ geçerli olup olmadığını sormam gerekiyor. Çok sayıda postapokaliptik film, bunun tam tersine işaret ediyor ve Jean Baudrillard'ın (Houellebecq ile ilgili bölümde bahsettiğimiz) zamanımızın paradigmatik sorununun tarihin sona ermesi değil, tarihin sona erememesi olduğu hipotezini doğruluyor gibi duruyor. Dünyanın sonundan sonra gelen dünyalara dair tüm bu sinematik tasvirler, dünyanın sonunun gerçekte dünyanın sonu olmadığına işaret ediyor.

Von Trier'in *Melankoli*'sinde, dünyanın sonunu saptamak adına sürekli bir mücadele verilir. Prolog ve çizdiği elips bunun bir örneğidir. *Melankoli*'nin müziği, dünyanın sonuna kesin gözüyle bakamayacağımızı, belki de dünyanın sonunu hayal etmenin kapitalizmin sonunu hayal etmekten daha kolay olduğu yö-

nündeki yerleşmiş fikir birliğini yeniden gözden geçirmemiz ve tersine çevirmemiz gerektiğini ima ediyor. Steven Shaviro'ya göre burada "müzik, nihai bir ritimle çözümlenmeyi ve rahatlamayı geciktirir ya da süresiz olarak erteler. Dünya yok olmak üzeredir ancak geleceğe dair bir beklentinin yokluğunda bir doruk noktası, bir 'son duygusu' da yoktur."[28] Melankoli, nihai bir doruk noktasına ya da kreşendoya doğru ilerleyen enstrümantal bir parça içermez. Sonsuz tekrar ve başlangıçlarla doludur. Müziğin kendisi durmuş, sonsuza dek ulaşılamayacak bir sona doğru ilerleyemiyor gibidir. Von Trier, görsel ve müzikal'in yanında karakter seçimi aracılığıyla karakterolojik olarak da zamansallıkla oynar. Sandberg'in de vurguladığı gibi John rolünde Kiefer Sutherland'in ve Tim (Justine'in düğünü esnasında birden golf sahasında sevişmeye karar verdiği) rolünde daha az bilinen Brady Corbet'in olması tesadüfi değildir. Her ikisi de Sutherland'in Jack Bauer rolüyle başrolde olduğu *24* adlı televizyon dizisinde yer almıştır. Sandberg bunun, "artan vakit fikrine yönelik radikal bir oyun" ve "doğrusal zaman fikri ve felakete doğru geri sayım üzerine alaycı bir yorum" olarak görülmesi gerektiğini öne sürer.[29] Dolayısıyla filmde bir geri sayım, saatin tik takları, zamanın tükenmekte olduğu hissi olsa da geri sayım senaryosuna yönelik bu tekrarlayan hicvi gözden kaçırmamalıyız. Lars von Trier, bu sanal geri sayım dramaturgilerini etkileyen enflasyona karşı biraz şüpheci bir duruş sergiliyor gibidir. Film boyunca karakterlerinin beklentileri ve korkularıyla oynar. Melankolia gezegeni, bir an Dünya'dan uzaklaşıyor gibi görünürken bir sonraki an tekrar yaklaşır. John, göğse takılan ve 5 dakikalık bir bekleme sonunda gezegenin yaklaşıp yaklaşmadığını gösteren bir gösterge üretir. Bu, bir oyuncağın çocuğun tekrar tekrar önüne konup sonra saklandığı iyi bilinen ama aslında acımasız olan Freudyen oyuna benzer: Şimdi görüyorsun, şimdi görmüyorsun: Gezegen ölçeğinde *Fort-da*.

28. Shaviro, "Melancholia or, The Romantic Anti-Sublime", s. 13.
29. Sandberg, "Apocalypse Then and Now", s. 109-110.

Yine de dünyanın sonunun hayal gücü üzerinde yarattığı tüm sıkıntılara ve yönetmenin tüm oyunlarına rağmen her şey büyük bir patlamayla sona erer. Dünya sona erer, film de sona erer. Bu, Wallace'ın *Infinite Jest* kitabında Enfield Tenis Akademisi'ndeki öğrencilerin oynadığı gülünç derecede karmaşık oyuna gönderme yapan *Eschaton*'dan oldukça farklı bir *Eschaton*'dur. Görünen o ki von Trier'in izleyiciler olarak görmemiz, tanık olmamız, hayal etmemiz, anlamamız ve farkına varmamızı istediği şey, gerçekten de her şeyin sonu: Her şeyin burada sona erdiği ve kıyamet sonrası bir durumun mümkün olmadığı; zira bunun her şeyin devam ettiği, tarihin sonundan sonra bir tarih, zamanın sonunu takip eden bir zaman olduğu anlamına geleceği (bu anlamda Shaviro, *Melankoli*'nin çok gerçekçi, ironi içermeyen bir film olduğunu yazarken kesinlikle haklıdır[30]). Bu aynı zamanda Houellebecq ve Trier'in, özellikle Baudrillard'ın ortaya koyduğu soruna ilişkin ortak kaygılarına rağmen ayrıldıkları noktadır. Houellebecq'in eserlerinde bir iniltiyle sona eren bir dünya, yavaş bir ölüm, bir ölümsüzlük ve radikal bir ontolojik ve teknolojik değişimle desteklenen insan sonrası bir yaşam hayali görürüz. Coğrafi açıdan ise binlerce kilometre boyunca hafif eğimli bir şekilde devam eden *Possibility of an Island* manzarasıyla karşılaşırız. Von Trier'in *Melankoli*'de çizdiği manzara böyle değildir: Burada patlama, jeneriğin son kez çalması, gezegenlerin çarpışması ve sonra... Hiçlik. Jenerik akmaya başlamadan önce yaklaşık 10 saniye boyunca ses yoktur ve siyah bir ekrana bakarız. Bunun dışında hiçbir şey olmaz. Ne ölümden sonra bir hayat ne de kıyamet sonrası hiçbir şey yoktur.

Sandberg bu sonla ilgili incelemesinde, *Melankoli*'yi "sinema tarihinin tek katı kıyamet filmi"[31] olarak nitelendiren Peter Szendy'ye atıfta bulunur. Filmin sonu, son görüntünün gerçek-

30. "Von Trier'in *Melankoli*'den duyduğu huzursuzluk, belki de tüm kariyeri boyunca ilk kez ironik olmayan ve içten bir film yapmış olmasından kaynaklanıyor olabilir." (Shaviro, "Melancholia or, The Romantic Anti-Sublime", s. 9).
31. Sandberg, "Apocalypse Then and Now", s. 116'da alıntılanmıştır.

ten de son görüntü olmasına ve son insanların gerçekten de son insanlar olarak kalmasına izin verme konusundaki kararlılığı nedeniyle oldukça radikaldir. Shaviro, filmin sonuna ve genel olarak filme spekülatif gerçekçilik bakış açısıyla yaklaşsa da benzer bir görüşü benimser. Ray Brassier'in *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction* adlı kitabından yola çıkan Shaviro, von Trier'in filminin izleyicilerini "yok oluşa dair nihai gerçek" ile yüzleştirdiğini ileri sürer.[32] O noktadan sonra artık insanlar tarafından kavranabilen, deneyimlenebilen ve düşünülebilen şeylerle karşılaşmadığımız için yok oluş, insan deneyiminin ötesindedir. Bu felaket hadisesini deneyimleyecek ve ona tanıklık edecek kimse kalmamıştır. Dolayısıyla bu hadiseye kesinlikle olay denemez. Dünya ile insan, nesne ile özne arasındaki ilişkiye indirgenemez. Spekülatif gerçekçilik içinde von Trier'in açıkça gösteremediği ama yine de bize iletmiş gibi görünen yok oluşa ilişkin uzam-zamansal koordinatlara dair pek çok eş anlamlı sözcük vardır: Bizsiz dünya, kaosun mutlak gücü. Spekülatif bir film olarak *Melankoli*'den geriye kalan etki, Pascal'ın *Les Pensées*'de "sonsuz uzayın ebedi sessizliğinin dehşeti" olarak ifade ettiği durumdur. Bu, Houellebecq'in de alıntılamaktan hoşlandığı kışkırtıcı bir ifadedir. Spekülatif gerçekçiliğin kurucularından Quentin Meillassoux, Pascal'ın bu sözünü "dünyanın bizim varlığımızdan ya da yokluğumuzdan hiçbir şekilde etkilenmeyen bir kalıcılık ve süreklilik gücüne sahip olduğunun keşfi" olarak çözümler.[33] Meillassoux için birincil kaygı geçmişle, insan varoluşundan önceki bir geçmişle ilgilidir (bu, atasallık olarak kavramlaştırılır) ancak *Melankoli*'de kaygı, salt geleceğe yöneliktir: İnsan yaşamının olmadığı bir gelecek, insanlığın varlığından bağımsız olarak kayıtsızca devam eden bir gelecek. Shaviro, *Melankoli*'nin "insanlığı merkeze almayan ya da insanlıkla zorunlu olarak ilişki içinde olmayan bir evre-

32. Shaviro, "Melancholia or, The Romantic Anti-Sublime", s. 13.
33. Quentin Meillassoux, *After Finitude. An Essay on the Contingency of Necessity*, Çev. Ray Brassier (New York/ Londra: Bloomsbury Academic, 2010), s. 116.

nin farkına varmamızı sağladığını" yazarken bunu kasteder.[34] (İnsana dair) hiçbir anı ya da tasvir mevcut ya da yeterli değildir. Shaviro'ya göre *Melankoli*, işte bu anlamda tam olarak "spekülatif gerçekçi bir filmdir."[35]

HİÇLİĞİN N'İNCİ DERECESİ?

Görünen o ki von Trier'in *Melankoli*'si dünyanın sonu hakkında sadece spekülatif gerçekçi bir film değil, nihilist olmasa da son derece kötümser bir film. Eugene Thacker'ın çalışmalarından esinlenen Shaviro, defalarca "von Trier'in kozmik kötümserliğine" ve "von Trier'in kötümser estetizmine"[36] atıfta bulunur. Bu da Sandberg'in, "çoğu eleştirmenin bu mutlak yokluğu, von Trier'in apokaliptik anlatıya alışılmış umutlu sonu vermeyi nihilist bir şekilde reddetmesi şeklinde okuması" iddiasını destekler.[37] Pascal'a yapılan bu atıf tesadüfi değildir. Kişinin eğilimine ve entelektüel tercihlerine bağlı olarak Shaviro'nun yaptığı gibi Schopenhauer'a da atıfta bulunulabilir. Houellebecq ile ilgili bölümde de belirttiğim gibi bunlar, zorunlu kahramanlar ve kötümserlik ile spekülatif gerçekçilik felsefi geleneğinin olağan şüphelileridir. *Melankoli*'nin sonu, tam da bu mantık doğrultusunda Schopenhauer'in *nihil negativum** dediği şeyin mükemmel bir örneği değil midir? Zaten hiçbir şey olmayan bir dünyanın yok oluşu? Başlangıçta boş olan, hiçbir şeye, hiçliğe olan bir iradenin ortadan kaldırılması? Schopenhauer'in *The World as Will and Representation*'da vardığı sonuç gibi: "İrade'nin tamamen yok edilmesinden sonra geriye kalan, irade ile dolu olanlar için şüphesiz ki hiçliktir (*Nichts*). Ancak aynı zamanda irade kendisini reddetmiş olanlar için de gerçek dün-

34. Shaviro, "Melancholia or, The Romantic Anti-Sublime", s. 10.
35. A.g.e.
36. A.g.e., s. 11.
37. Sandberg, "Apocalypse Then and Now", s. 116.
* "Nihil negativum", Schopenhauer'ın dünyanın temelinde negatifliğin bulunduğunu savunduğu bir felsefi terimdir. Schopenhauer'a göre negatiflik, yaşam iradesinin kaynağıdır ve olumlu yaratımların oluşabilmesi için bir ön koşuldur. (ç.n.)

yamız, güneş ve galaksileriyle beraber bir hiçlikten ibarettir."[38] Von Trier'in filminde de benzer bir şeye tanık olmuyor muyuz? Güzel Hegelci bir *Aufhebung*'a yol açmayan, sadece hiçliği daha yüksek bir mertebeye, n'inci derecedeki bir hiçliğe dönüştüren bir yadsımanın yadsımasına?

Böyle bir okuma, Melankolia gezegeninin Justine'in başından beri kurduğu hayali (bir depresifin ölümle, var olan her şeyin sonuyla ilgili hayali) onayladığını ve nihayet gerçekleştirdiğini, daha doğrusu Justine'in hayal etmekle kalmayıp cisimleştirdiği Hiç'i doğruladığını ima eder: Depresyonun *Eigenzeit*'ı olduğu söylenebilecek zamanın boşluğu. Justine ise gezegene sıcak bir karşılama yapmayı planlar (onun tek planı!). Dere kenarında çırılçıplak uzanır ve dehşete düşmüş kız kardeşinin tanık olduğu *orgiastik* bir sahnede derenin floresan mavisi ışığında mastürbasyon yapar. Geriye kalan bir arzusu varsa bile bu, gezegenin yok etme arzusuyla ayrılmaz bir şekilde bağlanmıştır. Kız kardeşine daha sonra söylediği gibi: "Dünya kötü. Onun için yas tutmamıza gerek yok" ve "kimse dünyayı özlemeyecek." Bu nedenle tüm kaçınılmazlığına rağmen dünyanın sonu ya da geleceğin kaybı bir gerçek olmanın ötesinde, bir fantezidir. Kapanış sahnesi, gezegenlerin çarpışması, Justine'in kıyamet fantezilerinin mükemmelliği ve tamamlanması olarak işlev görmüyor mu? Von Trier'in, karakterlerinin ve izleyicilerinin gözlerini kırpmayı bıraktıklarında görmelerini istediği şey bu değil mi? Dünya kötü ve onun için üzülmeye gerek yok. Dünya sona eriyor ve bu ne kadar erken olursa o kadar iyi. Bu, Justine aracılığıyla somutlaşan ve film tarafından ifade edilen kozmik kötümserlik ve depresif sinizm değil midir?

Hayır.

38. Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, Çev. E. F. J. Payne (New York: Dover, 1969), s. 412. Eugene Thacker da bu bölüme alıntı yapar (Eugene Thacker, *In the Dust of Our Planet. Horror of Philosophy vol. 1* (Londra: Zero Books, 2011), s. 19.).

SAHNE 4.
TÜM AKSİ YÖNDEKİ KANITLARA RAĞMEN ESKATOLOJİK BİR İYİMSERLİK

Melankoli'nin son ya da sondan bir önceki sahnesinde bir şey olur. Bu sahne, bir an için durup Justine'in depresif sinizmin temsilcisi ve filmin de kozmik, spekülatif karamsarlığın habercisi şeklinde yorumlanması üzerine tekrar düşünmek için bir sebep verir. Justine, Dünya için yas tutmayı ya da kız kardeşinin terasta bir kadeh kırmızı şarapla dünyanın sonunu bekleme planına katılmayı inatla reddetmesine rağmen Justine, hiçbir şey yapmıyor değildir. Film boyunca ortaya konanlar aksi yönde olsa da Lars von Trier'in gittiği yön ve Justine'in şimdiye kadar ifade ettiklerine rağmen sonunda sinizmi, nihilizmi ve kötümserliği geride bırakır. Gergin ve inatçı konumunu terk eder. Bunun yerine yeğeniyle ilgilenir ve birlikte ahşaptan yapılmış geçici bir çadır olarak adlandırabileceğimiz "sihirli bir mağara" inşa ederler. Dünyanın sonuyla bu şekilde yüzleşirler. Bana göre Justine'in bu jesti, paradoksal da olsa radikal bir umut ve iyimserlik eylemidir. Bu eylem; kaçış, Budist mutluluk ya da dış dünya pahasına kazanılan içsel bir özgürlükle karıştırılmamalıdır. Bu bir diriliş eskatolojisi değil, geçmişten ziyade geleceğe, her şeyin sonundan ziyade her şeyin geleceğine yönelen onarıcı ve kurgusal bir eskatolojidir. Ernst Bloch'un *The Principle of Hope*'da yazdığı gibi: "Gerçek yaratılış başlangıçta değil, sondadır."[39]

AHIRDA İNTİHAR MI YOKSA TERASTA BİR KADEH ŞARAP MI?

Melankoli'deki bizsiz bir dünya, kendinde bir şey ve insanlık dışı bir nesnellik kavramıyla büyülenmeye razı olan her okuma, filmin asıl konusunun karakterlerin karşı karşıya kaldıkları krize verdikleri (kendi aralarındaki) öznel ve bedensel tepkiler ol-

39. Ernst Bloch, *The Principle of Hope*, Çev. Neville Plaice vd (Cambridge, MA: MIT Press, 1995), s. 1376. [*Umut İlkesi*, Çev. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 2020.]

duğunu gözden kaçırma riskini taşır. Filmin ikinci bölümü, fazlasıyla insani bir bakış açısını bırakmanın önemini vurgulamak yerine, farklı karakterlerin felaketle başa çıkma biçimlerini incelemektedir: *Bizim için* dünya('nın sonu).

Akşam saatlerinde her şey yolunda görünmektedir ve Claire, görece sakin bir haldedir. Bahçede bir sandalyede uyuyakalmıştır. Ancak ertesi sabah bir terslik vardır: John paniğe kapılır, bir şeyler karalar, teleskobun başında hesaplar yapar; gezegenin Dünya'nın yanından geçip gideceğine dair düşüncenin bir yanılsama olduğunu (belki de en başından beri) çok iyi bilmektedir. Bu, onu canlı gördüğümüz son an olur. Claire uyanır ve gösterge cihazını kullanarak gerçeği fark eder. Paniğe kapılarak çılgınca John'u arar ve sonunda onu ahırda, atların yanında ölü olarak bulur. Hazırlıklı olmak için aldığı hapları içmiştir.

Film, çok bilinçli ve özlü bir şekilde karakterlerin Melancholia gezegeninin rotasına sadık kalıp Dünya gezegenine çarpacağını fark etmelerini takip eden farklı eylem modelleri sunar. Doğa bilimlerinin insanı John, kendini kaybeden ilk kişidir. Karısına her şeyin yoluna gireceğini, sakin olması ve ne pahasına olursa olsun kendini öldürmek gibi aptalca bir şey yapmaktan kaçınması gerektiğini öğütleyen John, gezegenin çarpışma ihtimaliyle yüzleşemediği için ilk intihar eden kişi olur. Kocasının yatıştırıcı bilimsel hikâyelerine fazlasıyla bağımlı olan Claire de bununla yüzleşemez. Olayların seyri karşısında bunlar anlamsızlaştıkça tek isteği, verandada oturup kız kardeşi ve oğluyla bir kadeh kırmızı şarap içmek olur. Kalan zamanlarını birlikte geçirmeyi, "bu durumda doğru şekilde davranmayı" istemektedir. Ancak bu plan, Justine tarafından pek hoş karşılanmaz. Son yaklaşmışken yozlaşmış burjuva zevklerinin tadını çıkarmak mı? Hayır, teşekkürler. Justine, kız kardeşine alaycı bir şekilde sorar: Bir de müzik açalım istersen? Beethoven'in Dokuzuncu Senfoni'si falan? Claire'in istediği de tam olarak budur:

Justine: Terasta buluşup üçümüz birlikte şarap yudumlayalım mı istiyorsun?
Claire: Bu beni mutlu ederdi.
Justine: Bu planın hakkında ne düşündüğümü biliyor musun?
Claire: Hayır. Hoşuna gideceğini umuyordum.
Justine: Bence bayağı boktan bir plan.
Claire: Lütfen, Justine. Sadece güzel olsun istiyorum.
Justine: Güzel mi? Lanet tuvalette buluşsak ya?

Bu noktada Justine, düğünden erken ayrılan ve hiçbir yanılsamaya itibar etmeyen annesini hatırlatmaya başlar. Anne, tam anlamıyla bir siniktir. Genelde Lars von Trier de öyledir, özellikle de *Antichrist* filminde. Justine, her şeyin tadının kaçtığını ya da Dünya'nın kötü olduğunu ve kimsenin onu özlemeyeceğini dile getirdiğinde bu depresif sinizmin mükemmel bir örneği haline dönüşür. Ancak Justine ya da *Melankoli* filmi burada bitmez. Son anda olay örgüsü ve karakterler bu yörüngeden ve yönetmenin acımasızca kurduğu mantıktan sapar. Bu nedenle Lars von Trier'e özgü bu tür söylemlerin baştan çıkarıcılığından kaçınmak gerekir: Hayat kötüdür, kaos hüküm sürer, artık hiçbir şeyin önemi yoktur ve her şey, gemi batarken keman çalmaktan ibarettir.

Leo, neler olduğunu anladıktan sonra dehşete kapılır ve Justine'e yaklaşarak "Babam yapacak bir şey olmadığını söylüyor. Saklanacak hiçbir yer olmadığını" der. Justine cevap verir: "Eğer baban bunu söylediyse bir şeyi unutmuş olsa gerek. Sihirli mağarayı unutmuş." "Sihirli mağarayı" inşa etmek için birkaç tahta parçası aramaya giderler, dünya ve film sona ererken mağaranın içinde otururlar. Ama bu final sahnesi, von Trier'in izleyicileriyle sadistçe oynadığı, bizi bir başka aptalca fanteziyi sürdürmeye teşvik ettiği bir sahne değilse nasıl yorumlanmalıdır? Geriye bir umut kaldığına inanacak kadar aptal ve naif olduğumuz konusunda bizimle dalga geçmiyor mu?

PARANOYAK VE ONARICI, SIĞINAK VE ÇADIR

Eve Kosofsky Sedgwick, "Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You" başlıklı makalesinde paranoyak ve onarıcı pratikler arasında faydalı bir ayrım sunar. Sedgwick'e göre gelecekteki olaylar hakkında tam bir netlik ve kesinlik elde etmek isteyen paranoyak mod, her türlü öngörülemezliği, belirsizliği ve olumsallığı dışarıda bırakır. Paranoyak bir kişi, her şeyden önce sürprizlerden kaçınmak ister ve bu nedenle kaçınılmazlık duygusuyla iç içe yaşar. Bu kişi, kurtarılmaktan ziyade haklı olmayı tercih eder. Bir şeyin "beklenmedik" olması, "karşı çıkılmamış" olmasından daha kötü ve istenmeyen bir durumdur."[40] Onarıcı alternatif bir modeldir ve Sedgwick'in (Melanie Klein ile birlikte) depresif "konum" olarak adlandırdığı depresyonla yakından ilişkilidir. Bu konum yalnızca benliğin çözülmesinin değil, aynı zamanda potansiyel bir onarımın da yeridir. Bunun nedeni, paranoyak konumun aksine depresif konumun şüpheli sanrılara ya da salt nefret yansımalarına dayanmaması ve bunlara güvenmemesidir. Farklı duygulanım dizileri, sevgi ve nefret arası bir kararsızlık içerir. Deneyim yabancılaşmamıştır. Bu durum, kişinin kendisiyle, gerçeklik ve onun çeşitli özne ve nesneleriyle olan sorunlu ilişkisini "onarmayı" mümkün kılar.

İki konum ya da eylem arasındaki temel ayrışma, iki farklı fütüroloji olarak algılanabilir: Sedgwick bunları, depresif pozisyonun daha çok yönlü gelecek yönelimine karşı "paranoyanın tek yönlü gelecek yönelimli uyanıklığı" olarak düşünmektedir.[41] Paranoyanın tetikte ve temkinli modunun yarattığı kapalı devre, karşı depresyonun daha açık ve geçirgen halidir. Zorunluluğa karşı olasılık. Paranoyak bakış, kaçınılmazlık ve kadercilik bakışıdır, zorunlulukla donanmış bir bakıştır: Böyle olması gerekiyor, böyle olmak zorunda, başka türlü olamaz. Olan şey, kesinlikle bir zorunluluktur. Plan ne kadar dramatik

40. Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity* (Durham: Duke University Press), s. 133.
41. A.g.e., s. 11.

ya da yıkıcı olursa olsun nihai sınıra kadar sürdürülmelidir. Depresif ve onarıcı bakış ise bunun tersine zaman ve zamansallık konusunda o kadar katı değildir, olabileceklerden de o kadar korkmaz. Daha nazik, esnek hatta naiftir. Ancak bu, aynı zamanda depresif pozisyonda rahatlığın azaldığı anlamına da gelir. Çünkü burada, paranoyak kişinin sahip olduğu rahatlatıcı mutlak kesinlik yoktur. Mark Fisher'ın yazdığı üzere (depresyon ve paranoya arasındaki ilişki dışında bu konuyla hiçbir ilgisi olmayan bir bağlamda okunmalı): "Depresif, iplerin herhangi biri tarafından çekildiğine inanamadığı için bir paranoyağın keyfini çıkardığı rahatlıklara dahi sahip olamaz. Depresifin sinir sisteminde akış ve bağlantı yoktur."[42]

Burada bir karşılaştırma yapmak faydalı olabilir: Jeff Nichols'ın *Take Shelter* (2011) filminde başkarakter Curtis (Michael Shannon), kıyamet öngörüleri (gökten yağan motor yağı yağmuru gibi) gerçekleşen bir *paranoid*-şizofrendir. Öngörüleri gerçekleşmeden önce felaket geldiğinde kendisinin ve ailesinin güvende olmasını sağlamak adına her türlü önlemi alır. Bu amaçla bir konteyner satın alır ve arka bahçesinde yerin altına gömülü bir sığınak inşa ederek onu aşılmaz ve tamamen kurşun geçirmez hale getirmeye çalışır. Dolayısıyla buna göre hareket eden bir paranoyaktır. Yapı mühendisliği açısından *Melankoli* ile arasındaki fark, bundan daha keskin olamazdı. Duygulanım ve mimari el ele gider. *Take Shelter*'da Curtis (*Melankoli*'deki John gibi), olacakların önceden belirlenmediği bir dünyada yaşayamaz. Sürpriz istemez, işini şansa bırakmaz ve hazırlıksız yakalanmak istemez. O, bir hayatta kalma uzmanıdır. Bu yüzden o, yeraltında sağlam bir sığınak inşa ederken; Justine, bir tepenin üzerinde saydam ve geçici bir çadır kurar. Justine'in depresif konumundan doğan nihai onarıcı eylemi, yaşamın ve yaşamdaki ilişkilerin güvenilmezliğiyle daha uyumludur. Sedgwick'in "olumsallığın nabzı" dediği şeye daha yakındır.[43]

42. Fisher, *Ghosts of My Life*, s. 61.
43. Sedgwick, *Touching Feeling*, s. 147.

Ancak olumsallık, belirlenmiş kesin bir durum değildir. Sedgwick'in dikkat çektiği gibi olumsallık, süreklilik arz eden bir iştir. Melankoli ile ilgili bariz soru şudur: Hangi olumsallık? İnkâr edilemez bir şekilde dünyanın sonu geliyor, Melankoli geliyor, felaket gerçekleşiyor, buna şüphe yok. Ancak onarım, filmde bir kurgu biçimini alır. Felaketle yüzleşmenin ve ona karşı koymanın yolu bilgi değil, inançtır. *Melankoli*'de John'un çok geç fark ettiği şey budur: Tehlikeli ya da potansiyel olarak ölümcül bir durumda bilim yeterli değildir. Bilgi, tek başına yetersizdir. Mantık dışı bir şeye, bir tür illüzyona ihtiyaç vardır. Justine bir şeyler bilmekle övünse de izleyiciler olarak onu gizli ve özel bir bilgiye sahip bir melankolik olarak görmemeliyiz. Bu, paranoyakça bir mantık olurdu. Bilim de bir anlamda tüm yapısını her şeyi bilme ihtiyacı üzerine kurduğu için genellikle paranoyak bir şekilde işler. *Melankoli*'nin çoğu okuması bu yöne doğru gider: Justine'in depresyonuna sadece birkaç kelime ayıran Sandberg, ondan "mistik depresif" ve "depresif vizyona sahip kişi" olarak bahseder.[44] Muhteşem makalesinde depresyon olgusuna dikkat çeken Shaviro, Justine'in "her şeyi olduğu haliyle gördüğünü" yazar.[45] Depresif gerçekçiliğe dair bu oldukça romantik fikirlerin gözden kaçırdığı şey, her gerçek eylemin spekülatif bir "-mış gibi" olgusu gerektirmesidir (Bu depresif gerçekçilik, genellikle Freud'un depresif ya da melankolik kişinin "melankolik olmayanlara kıyasla hakikati daha keskin bir şekilde görebildiği"[46] değerlendirmesinden ilham alır). Nietzsche'nin *The Birth of Tragedy*'de belirttiği gibi bilgi, eylemi

44. Sandberg, "Apocalypse Then and Now", s. 13.
45. Shaviro, "Melancholia or, The Romantic Anti-Sublime", s. 10.
46. Freud, "Mourning and Melancholia", s. 206. Akademisyen ve eleştirmenleri bu yönde yönlendiren tek şey, Justine'in kendi ifadesi değildir. Lars von Trier'in kendisi de bir röportajında bu fikre sıcak bakmış ve analistinin, kendisine "melankoliklerin felaket durumlarında sıradan insanlardan daha aklı başında olacaklarını, kısmen 'Ben sana ne demiştim?' diyebileceklerini" söylediğinden bahsetmiştir. (Nils Thorsen, "Longing for the End of It All", Melancholia Press Kit'te Lars von Trier ile yapılan röportaj, 2011, http://www.melancholiathemovie.com/#_interview).

öldürür. İnanç ya da yanılsamalar ise eylem olasılığını yeniden canlandırır. Kaçınılmaz sonuçtan kaçınmak için olabilecek en kötü şey aslında çoktan olmuş gibi davranmak büyük önem taşır.[47] Justine'in hareket tarzı da bu değil midir? Claire'in bir noktada kız kardeşine söylediği gibi: "Senin için kolay, değil mi? Sadece olabilecek en kötü şeyi hayal ediyorsun."

Justine'in yaptığı şey gerçekten de tam olarak budur. Ancak bunu, hayal yoksunluğunun artık hiçbir şeyin gerçekten önemli olmadığını, dolayısıyla insanın son gün hiçbir şey yapmamasının daha iyi olacağını dikte eden alaycı kötümserliğin rahatlatıcılığına sığınmak için yapmaz.[48] En kötüsünü hayal etmesinin amacı, paranoyak bir tutumla aşırı tepki vermek de değildir (paranoya ve kötümserliğin ortak noktası mutlak kesinlik halidir ancak paranoyak, bu kesinlik temelinde aşırı tepki verme eğilimindeyken; kötümser, hiç harekete geçmez). Bahsettiğimiz gibi *Melankoli*'nin final sahnesi, bu yorumu kesin bir şekilde reddeder. Justine, mümkün olan en kötü şeyi (hayal edebildiği tek şeyi) hayal eder ve ardından bir sevgi beyanı biçimini alacak bir mit uydurarak harekete geçer. Depresifin hayal dünyası, bu görevi yerine getirmek için uygun gibidir. Bu, zihin ve varoluş halinde geleceği geçmişte kalmış bir durum ve yakın olayları da önceden varılmış sonuçlar olarak görmekten daha kolay değildir. Olasılığa açıklık, bir bakıma depresif olmak zorundadır. Zira depresyon; öznel, nesnel ve kozmik ufuktaki her şeyin istikrarsızlığının ve faniliğinin farkına varılmasıyla sirayet eder.

47. Jean-Pierre Dupuy'a göre bu, tam da bizim yani insanlığın gelecekteki herhangi bir felakete yaklaşım tarzımız olmalı: Zaten olmuş bir şey olarak. Gerçekleşmesi mümkün olmayan bir şey olarak. Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé Quand l'impossible est certain* (2004) ve *Petite métaphysique des tsunamis* (2005) gibi çalışmalarında yaklaşmakta olan bir felaketin gelecekten önce, olmuş olacak bir şey olarak algılanması gerektiği argümanını ileri sürmektedir.

48. Slavoj Žižek'in sözleriyle sinik, "kendini kandırmanın yarattığı en radikal kurbandır... Görünüşün kendisinin gerçekliğini ıskalar." (Slavoj Žižek, *Event* (New York: Melville House, 2014), s. 89). Siniğin göremediği şey, yanılsamaların ve sembolik kurguların gerçeklikten kaçmak için zorunlu ya da tek stratejiler olmadığı, tam da bu gerçekliği dönüştürmek için stratejiler olabileceğidir.

Justine'in son kurgusu/hazırlığı (çadır), elbette bir yanılsamadır. Ama von Trier'in belirttiği gibi dünya sona erse bile gerekli olan bir yanılsamadır. Ya da daha doğrusu, dünya sona erdiği için gerekli olmuştur. İnanç herhangi bir pratiğin aşkın koşullarını sabote etmediği aksine desteklediği için inanılacak bir şeye sahip olmak gereklidir. Wallace Stevens'ın *Adagia*'sından alıntı yapmak gerekirse: "Nihai inanç, kurgu olduğunu bildiğiniz bir kurguya inanmaktır. En üstün hakikat, bunun bir kurgu olduğunu bilip buna isteyerek inanmaktır."[49] Justine'in bu eyleminin aldatıcı ve dolayısıyla yararsız olduğunu söyleyen eleştirmenlerin aksine ben, "sihirli mağara" uydurmasının tam da aldatıcı olduğu ölçüde yararlı olduğunu iddia ediyorum.[50]

RADİKAL UMUT, ÜTOPİK GERÇEKÇİLİK

Bu bağlamda film, Jonathan Lear'ın *Radical Hope* [Radikal Umut] adlı kitabında tasvir ettiği radikal umuda bir örnek teşkil ediyor. Kitabın kapağında *Melankoli*'dekine çok benzer bir çadır resmi vardır. Lear'ın kitabının konusu, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Crow Kızılderili kabilesinin karşı karşıya kaldığı kültürel yıkımdır. Eski şef Plenty Coups ile görüşen Lear, "umudun insan varoluşunun sınırları içerisinde ortaya çıkabileceğini düşünmek istediğini yazar. [...] Bu umudu radikal yapan, onun ne olduğunu anlama yeteneğimizi aşan gelecekteki bir iyiliğe yönelmiş olmasıdır."[51] Bonnie Honig'in, Lear'ın ra-

49. Stevens, *Opus Posthumous*, s. 163.

50. Sylvia Chong, von Trier'in *Melankoli*'si üzerine yazdığı bir makalede, sihirli mağaranın inşasını Justine'in Leo'ya verdiği "taviz" olarak niteler ve çadırın "sığınak iddiasını" bile "zar zor" gerçekleştirdiğini belirtir (Sylvia Chong, "The illusion of a future: hopelessness in contemporary cinema", *Hopelessness: Developmental, Cultural, and Clinical Realms*, Ed. Salman Akhtar ve Mary Kay O'Neil (Londra: Routledge, 2014), s. 115). Ancak benim vurgulamak istediğim de tam olarak bu: Çadır, özellikle de bir barınak olmadığı için bu kadar kolay göz ardı edilmemelidir. Son sahneyi umutlu kılan şey, sihirli mağaranın "mış gibi"liği ve hayal ürünü oluşudur. Bir gelecek yanılsaması umutsuzluğu pekiştirmez, aksine umudun oluşmasını sağlar.

51. Jonathan Lear, *Radical Hope. Ethics in the Face of Cultural Devastation* (Cambridge: Harvard University Press, 2006), s. 103.

dikal umut kavramını von Trier'in *Melankoli*'si ile karşılaştırdığı bir incelemede işaret ettiği gibi şu açıktır:

> Eğer amaç felaketle sonuçlanacak bir çarpışmadan kurtulmaksa Justine'in sihirli mağarası "işe yaramayacaktır" [...] Ve gerçekten de Justine'in ritüelinde amaç açıkça hayatta kalmak olmadığı için von Trier'in yardımıyla Plenty Coups'a yeni bir bakış açısı kazanıyoruz [...] Justine, Claire ve hatta Leo bile bu dalların onları dünyanın sonundan korumayacağını biliyor. Ama yine de sihirli mağaranın inşası sadece bir ritüelden ibaret de değildir [...] Bu dayanıksız küçük yapının filmin sonundaki önemi daha önceki bir sekansta, filmin başında yer almamasından anlaşılabilir.[52]

Melankoli'nin sunduğu şey "umuda dair anti-teleolojik bir yorumdur".[53] Zira teleolojiden ziyade olumsallığa dayanan bir umuttur; kıyametten sonraki zaman fikrine ya da felaketi takip eden bir ahiret hayaline dayanmayan bir umuttur. Bugünden geleceğe uzanan bir umut da değildir. Çünkü gelecek umudun nesnesi ya da sonucu değil, nedenidir. Yok olmadan önce bir anlığına sürse bile zamansal bir döngü halinde bir umuttur bu. Justine ve ailesinin karşı karşıya kaldığı yıkım kültürel olmaktan ziyade biyolojik olduğu için *Melankoli*'nin sonunda hareket geçirilen umut, Lear'ın kitabındakinden daha da radikaldir. İçinde bulundukları durum, kuşkuya yer bırakmayacak şekilde objektif olarak umutsuzdur. Fakat Søren Kierkegaard'ın *Sickness unto Death*'te yazdığı gibi umut, "bir insan en uç noktaya getirildiğinde ve hiçbir olasılık kalmadığında" en anlamlıdır.[54] *Melankoli*'deki umut, absürtlüğün sağladığı umuttur.

Sona gelindiği için ortaya çıkan bu radikal umut, özel bir iyimserlik biçimi olarak bile değerlendirilebilir. Ernst Bloch,

52. Bonnie Honig, "Public Things: Jonathan Lear's *Radical Hope*, Lars von Trier's *Melancholia*, and the Democratic Need", *Political Research Quarterly* Cilt 68(3), 2015, s. 630.

53. James Martel, "Against Thinning and Teleology: Politics and Objects in the Face of Catastrophe in Lear and von Trier", *Political Research Quarterly* Cilt 68(3), 2015, s. 644.

54. Kierkegaard, *Sickness unto Death*, s. 38.

ana odağı eskatolojik bir "henüz olmayan" (*noch nicht*) olan ve beklentinin ortadan kaldırılmasının ortasında bir beklenti ufku açan *Umut İlkesi* adlı üçlemesinde tüm projenin kilit noktasını daha ilk sayfada ortaya atar: "Bu, bir umudu öğrenme meselesidir."[55] Bloch, üçlemesinin ilk cildinin sonunda "yapay biçimde koşullandırılmış iyimserlik" (*künstlich bedingter Optimismus*) teriminden bahseder ve bunu hem "koşulsuz kötümserlikten" (*bedingungsloser Pessimismus*) hem de "çürümüş iyimserlikten" (*faulen Optimismus*) ayırır. Bloch, kendine has şiirsel üslubuyla şöyle yazar:

> Koşulsuz kötümserlik [...] reaksiyon sürecini yapay olarak koşullandırılmış iyimserlik kadar teşvik der. Bunlardan ikincisi, hiçbir şeye inanmayacak kadar aptal değildir. Kısa yaşamın ezikliğini ölümsüzleştirmez, insanlığa kloroformlu bir mezar taşı görünümü sağlamaz. Dünyaya, karşısında hiçbir şey yapmaya değmeyecek kadar kederli bir arka plan sunmaz.[56]

Bloch'a göre yapay bir şekilde koşullandırılmış bu iyimserlik, "eleştirel-militan iyimserlikten" (*kritisch-militanter Optimismus*) ve her halükârda koşulsuz kötümserlikten daha iyidir; zira anestezi ve kloroformlu bir bez işlevi görmez. Hiçbir şey yapmamak için kullanılacak bir bahane değildir.

Bu tür bir iyimserliğin, Lauren Berlant'ın zalim iyimserlik dediği şeyle ya da Lovecraft'ın daha sert bir üslupla mülayim ya da sırıtan iyimserlik dediği şeyle pek ilgisi yoktur. Barbara Ehrenreich'in ifşa ettiği mutluluk ideolojisinin temelini oluşturan ve Justine'in depresyonu ve mutsuzluğunu ahlak dışı, irade eksikliği hatta gizli bir irade sayan bir iyimserlik değildir. Daha ziyade işlerin gerçekten kötü olduğunun, zamanın korkunç ve sonun endişe verici bir şekilde yakın olduğunun farkına varılmasıyla ortaya çıkan bir iyimserliktir. Dünyadaki sefaleti ve acı-

55. Bloch, *The Principle of Hope*, s. 3.
56. A.g.e., s. 445.

yı görmezden gelmeyen veya bastırmayan bir iyimserliktir.[57] Bloch'un yazdığı gibi: "[P]essimizm kendi içinde felçtir; oysa en çürümüş iyimserlik bile içinden uyanışın çıkabileceği bir sersemlik yaratabilir."[58]

Biyografik ve tarihsel koşulları unutmayalım: Bloch, *Umut İlkesi*'ni 1938-1947 yılları arasında ABD'de sürgündeyken (Bloch ve eşi Karola'nın 1930'ların sonunda Almanya'dan kaçmaktan başka seçenekleri yoktu) yazdı ancak kitap, 1954-1959 yıllarına kadar eski Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nde basılmadı.[59] Özetle bu kitabı, İkinci Dünya Savaşı sırasında Hitler'in, Atlantik'in öbür yakasını kasıp kavurduğu, Karola'nın ailesinin bir toplama kampına sürüldüğü ve Bloch'un hayat boyu arkadaşı olan Walter Benjamin'in 1940'ta İspanya ve Fransa sınırındaki Pireneler'de öldüğü haberlerini aldığı dönemde yazdı. Yine de umut hakkında bir kitap yazdı. Bunu tarihsel şimdiki zamanın dehşetine rağmen değil, aksine bu dehşet yüzünden yazdı.

Aslında bu umut ilkesi ya da ütopik dürtü, *Melankoli*'ye belli bir gerçekçilik kazandıran unsurdur. Depresif realizmin romantik düşüncesine kapılmak yerine (Bu görüş Justine'i bilgili, olayları gerçekte olduğu şekliyle gören kişi olarak alır) Bloch'un görüşünü benimsemek daha da uygun olacaktır. Bloch'a göre, belirli bir ütopya unsuru olmadan tam anlamıyla bir realizm olamaz. Mesele, ütopik girişimlerin gerçekçi nitelikleri değil, gerçekçi özelliklerin ütopik boyutudur.[60] Bu iddia, *Theology of Hope* kitabında Jürgen Moltmann tarafından desteklenmektedir. Moltmann, geleneksel realizmin "apaçık gerçeklerin şanlı gerçekçiliği" olarak adlandırılan şeyin ütopik olduğunu yani

57. Rebecca Coleman, yakın tarihli bir makalesinde burada kullanılana benzer bir umutlu kötümserlik kavramını ortaya atmıştır: "Berlant'ın terimleriyle umutlu kötümserlik, borç ve kemer sıkma politikaları tarafından yıpratılmayı ve bu yıpranmaya karşı bir direnişi içeren bir ruh hali olarak anlaşılabilir." (Rebecca Coleman, "Austerity Futures: Debt, Temporality and (Hopeful) Pessimism as an Austerity Mood", *New Formations* 87, 2016, s. 100).
58. Bloch, *The Principle of Hope*, s. 446.
59. Asıl adı *Träume vom besseren Leben* (Daha İyi Bir Yaşam Hayalleri) olacaktı.
60. Bloch, *The Principle of Hope*, s. 223.

gerçekçi olmadığını, yalnızca ütopya umudunun gerçekçi olduğunu belirtmektedir.[61] Bu, Lars von Trier'in filminden çıkarılabilecek radikal ve paradoksal bir ders olabilir.

Bu durumda *Melankoli*, belki bir nevi umut dışında hiçbir yere götürmeyen bir film olacaktır. Böylece her şey bittikten, ekran kararıktan ve Wagner'in müziği sonlandıktan sonra geriye kalan görüntü, her şeyin sona doğru hareket ettiği ancak bir şekilde yeni bir başlangıca doğru da hareket ettiği o anın eşiğinde olan insanlığın minyatürüdür. Bu, tam bir çöküşün eşiğinde kozmik bir onarım eylemiyle uzlaşan son insanların bir imgesidir. Ancak Bloch için ütopyacı hayallerin ve umutların gerçekleştirilmesi gerçekten önemliydi. Umudun temel içeriği umut değildir, diye yazmıştır.[62] Sonuç olarak potansiyeller yalnız başlarına yeterli değildir; gerçek sorunlara hayali çözümler ütopya kapılarını açmaz. Ancak *Melankoli*'de umudun gerçekleşmesini görmüyoruz. Bu, sonucun önemsiz olduğu anlamına gelmiyor ancak inanç ve umudun buna bağlı olmadığı anlamına geliyor. Yine de Bloch'un "umut mimarisi" dediği şeyin işaretini, dürtüsünü, geçici ama gerçek ve somut bir imgesini görüyoruz.[63] "Apaçık gerçeklerden" ve varlığın sersemletilmiş bir versiyonundan daha fazlasını görüyoruz. Henüz-gerçekleşmemeye dair ütopyacılığı, belki olmayacağına dair gerçekçiliği görüyoruz.

GÜLÜMSE VE ÖL: MELANKOLİNİN PARADOKSAL AÇIDAN MUTLU SONU (*THRESHOLD*)

Melankoli'de Justine'in depresyonu, düğündeki konuklara, ailesine ve kocasına karşı gittikçe derinleşen bir yabancılaşma duygusu biçimini alır. Justine'i konuklardan ayıran, hepsi burjuva fütürolojik bir oyunun parçası olurken, Justine'in sürekli

61. Jürgen Moltmann, *Theology of Hope*, Çev. James W. Leitch (Minneapolis: Fortress Press, 1993), s. 25.
62. Bloch, *The Principle of Hope*, s. 315.
63. A.g.e., s. 17.

ileriyi planlamayan, yakın ya da uzak gelecekte ne olacağını tahmin etmeyen, umut ve beklentilerini henüz olmayana yansıtmayan tek kişi olmasıdır. Bir karede diğer konuklar ön planda dans ederken o, arka planda hareketsiz bir şekilde oturmaktadır. Bu da birey ile toplum arasında keskin bir eşzamansızlığa ve iki zamansal düzenin keskin bir şekilde yan yana konulmasına gönderme yapar. Oturmuş, sadece önündeki değil, aynı zamanda içindeki hiçliğe bakmakta ve onu içten dışa doğru parçalamaktadır. Wittgenstein'ın bir zamanlar yazdığı gibi: "Mutluların dünyası, mutsuzların dünyasından oldukça farklıdır."

Çevredeki çılgın, fütürolojik faaliyet ile Justine'in bundan tamamen yoksun olması arasındaki uçurum, Justine'in "hastalığının" yapısından daha fazlasını ortaya koyar. Bize "sağlıklı" bireye dair belirli bir fikir sunar. Sağlıklı birey, mutluluğunu en üst düzeye çıkarmak için önceden plan yapabilen kişidir. *Melankoli*'de mutluluk, Justine'e her taraftan dayatılan ahlaki bir zorunluluktur. Filmin öne sürdüğü üzere tehlikede olan, Justine'in bireysel yaşamından daha büyük bir şeydir. Tehlikede olan, toplumsallığın ta kendisidir. Her küçük mutsuzluk anı ve her depresyon belirtisi, toplumsal düzene bir müdahale ve ahlaki rejime yönelik bir saldırıdır. Diğer karakterlerin gözünde Justine'in mutluluğu nesnel koşullara, genetik eğilimlere ya da dış etkenlere değil, yalnızca kendi seçimine bağlıdır. Coca-Cola'nın güncel kampanyalarından birinde ilan ettiği gibi: "Mutluluğu seçin." Açıkçası Justine, bunu seçecek konumda değil; ancak bunu bir şekilde yönetmeye çalışıyor. Kendini kötü hissettiği, mutsuz ve depresif olduğu için "Kötü bir insan" olarak algılandığını biliyor (Zupančič'in ifadesini bir kez daha kullanacak olursak). Bu yüzden gülümsüyor ve gülümsüyor ve gülümsüyor. Gülümsemek mi ölmek mi? Gülümsemek ve ölmek.

Ama sonra Melankolia gezegeni ortaya çıkıyor; her şeyin ve herkesin yeryüzünden silinmek üzere olduğu bir durumla karşılaşıyoruz. İlk bakışta Justine'in mastürbasyona varan mazoşizmini doğrularmış, kıyamet fantezilerini ve her şeyin sona

ermesine duyduğu özlemi tatmin edermiş gibi görünür. Ancak görmüş olduğumuz gibi bu o kadar basit değildir. Sonunda Justine, ne rahatlatıcı bir sinizm durumuna geri döner ne de yanılsamasızlık yanılsaması denebilecek bir şeye kapılır. Fakat Justine'in ya da filmin bittiği yer burası değildir. Ortaya çıkan sonuç ne kozmik bir kötümserlik ne de depresif gerçekçiliğin sinik ve kapitalist bir versiyonudur. Söz konusu realizm, farklı bir tür, olandan ziyade olabilecek olana dayalı bir realizmdir. Justine, kız kardeşinin terasta son bir kadeh şarap içme planını "boktan bir plan" olarak nitelendirmiş ve hayal kurmayı kesin bir dille reddetmiş olsa da kendisinin, yeğeninin ve kız kardeşinin birlikte yok oluşla yüzleşebilecekleri bir "sihirli mağara" inşa ederek son bir yanılsama eylemine katılır. Son aşamada yanılsamalar dünyasını bırakmayı reddeden Justine, böylelikle fabl biçimindeki bir onarım eylemine girişir. Bir anlamda Lars von Trier ile David Foster Wallace arasında garip bir benzerlik vardır. Her iki sanatçı da depresyondan çıkış yolu olarak onarıcı ve kurgusal bir pratiğe vurgu yapar. Ayrıştıkları en önemli nokta ise von Trier'in filminde bu pratiğin eskatolojik olmasa da tamamen farklı bir kozmolojik boyut kazanmasıdır. Benim anti-romantik ve anti-kötümser okumamda (kötümserlik nihai romantik tutum değil midir?) *Melankoli*'nin "amacı", karakterleri ya da seyirciyi salt boşluk, nihai *horror vacui* ya da bizsiz dünyayla yüzleştirmek değil, hiçbir şey kalmadığında anlamlı hale gelen bir umut ilkesi inşa etmektir. Saf umutsuzluğun ufkunda hatta dünyanın sonu ihtimalinde ortaya çıkan bir umut. Bu okumada filmin sonu, (von Trier'in bu tür şeyleri artık geride bıraktığına dair sözüne ve uyarısına rağmen) gerçekten de mutlu bir sona dönüşür.

Epilog
(Üç Şarkı ve Üç Paradoks)

Pharrell Williams, 2014 tarihli hit "Happy" şarkısında "Clap along if you feel like a room without a roof" der [Kendini çatısız bir oda gibi hissediyorsan alkışla]. Şarkı sadece güncel mutluluk ideolojisini bir nakaratta dans edilebilir bir ritimle açıklamakla kalmaz, daha da önemli bir şekilde depresyona karşı mimari karşı-imgenin ana hatlarını verir. Depresyon, çatısı olmayan bir oda değil, tam tersine zemini olmayan bir odadır. Hiç bitmeyen bir uçuruma, dipsiz bir dibe düşüştür. Düşüşü kıracak, durduracak hatta yumuşatacak hiçbir şey yoktur. Bunun yerine Malvina Reynolds'un "There's a bottom below" (1970) adlı şarkısında söylediği gibi aşağıda, her zaman daha da aşağısı olduğuna dair bir his vardır: "Do you think you've hit bottom?/ Do you think you've hit bottom?/ Oh, no/ There's

a bottom below/ There's a low below the low you know/ You can't imagine how far you can go down." [Dibe vurduğunu mu sanıyorsun/ Dibe vurduğunu mu sanıyorsun/ Oh, hayır/ Aşağıda bir dip var/ Bildiğin dibin altında bir dip var/ Ne kadar aşağı inebileceğini hayal bile edemezsin.] Depresyonda gerçekten de dibin altında her zaman başka bir dip vardır. Bunun sonucunda insan, doğal olarak ellerini çırpamaz. İnsan kalkmaz, yatakta kalır. Pharrell çıksın, Le Tigre girsin: "Do you wanna stay in bed all day? (yeah)/ Do you remember feeling any other way? (no)." [Bütün gün yatakta mı kalmak istiyorsun? (evet)/ Başka türlü hissettiğini hatırlıyor musun? (hayır)] Aslında bu kitapta depresyon mekânsal ya da mimari olarak değil, zamansal olarak ele alınıyor. Keskin tanımlara meydan okusa da depresyonun zamansal bir patoloji olduğu söylenebilir: Depresyona ait olan zaman, zamanın dışında bir zamandır.

Dolayısıyla depresyon, senkronize olmayan bir ritim ya da daha spesifik olarak hem kişisel hem de politik bir gelecek yoksunluğu hissi olarak nitelendirilebilir. Depresyonun, tarihin sona erdiği, geleceğin kapandığı, sonsuza kadar dondurulduğuna dair (patolojik) bir his olduğunu öne sürüyorum. Tüm gelecekleri feshetmiş bir şimdiki zaman. Leibniz'in şimdiki zamanın geleceğe gebe olduğu sözünün bu şekilde tersine çevrilmesiyle depresyonun zamansallığı, umutsuzluğu ve geleceksizliğinin ifade edilebileceği söylenemez mi?

Michel Houellebecq, David Foster Wallace, Claire Fontaine ve Lars von Trier'in eserleri tüm farklılıklarına rağmen bunu göstermektedir. Bu sanatçılar, depresyonun anatomisini çıkarırken geçmişten ziyade geleceğe yönelirler. Bazı eserlerinde gösterdikleri gibi depresyon olgusuyla ilgili olan ve bu olguyla örtüşen sorun, kendimizden, birbirimizden, işimizden ve genel olarak hayatımızdan kopmuş olmamız değildir. Sorun, bir anomi ya da sosyal bağların parçalanması değildir. Bu olsa olsa epifenomenal bir sorun olabilir. Aksine bu eserler bize, yabancılaşma sorununun özünde mesafeden ziyade yakınlığın, iş ve

yaşam arasında acımasız bir kopuştan ziyade tam bir bütünleşmenin, soğuk ve soyut bir ekonomiden ziyade "sıcak" bir duygusal ekonominin yattığını söyler. Andrew Solomon'un *Noonday Demon* kitabında yer alan ve bu kitapta bir tür nakarat işlevi gören cümleyi tekrarlamak gerekirse: "İstediğimiz şeyden çok uzakta olduğumuz için değil, onunla bütünleştiğimiz için depresyondayız."

İncelenen eserlerde ayrıca üç paradoks iş başındadır: Depresif sanatın paradoksal varlığı, depresif sanatın paradoksal mizahı ve depresif sanatta bazen ortaya çıkan paradoksal umut.

Birinci paradoks, depresif sanat diye bir olgunun var olmasıdır. Kendi içinde bir çelişki barındırır. Depresyondaki kişi, tümüyle yaratıcılık ve hayal gücü yoksunluğu yaşar ve bir sanatçıyı kendi zanaatının araçlarından mahrum bırakır. Bu, depresif edebiyat ve sanatın yapısal açmazı olarak adlandırılabilir: Depresif kişi yazmaz (ya da resim yapmaz, beste yapmaz ya da...). Dolayısıyla soru sadece depresyonun nasıl olup da genel olarak edebiyat ve sanata ait bir sorun haline geldiği değil, aynı zamanda depresyonun nasıl olup da edebiyat ve sanat için bir sorun haline geldiğidir.

İkinci paradoks, depresif sanatta ortaya çıkan karanlık mizah çeşidiyle ilgilidir. Søren Kierkegaard, "mizahı en iyi melankolinin anladığını" yazmıştır.[1] Aslında Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript* adlı eserinde mizahın kökeninde yanlış bir ilişki ya da çelişkinin yattığını ve bu nedenle hayatın özünde çelişki olduğu sürece mizahın her yerde olduğunu tekrar tekrar dile getirir. Bu şekilde Kierkegaard, komik olana dair çarpıcı derecede basit bir yasaya ulaşır. Bu yasa şudur: "Yaşamın olduğu her yerde çelişki vardır ve çelişkinin olduğu her yerde de mizah vardır."[2] Başka bir deyişle: Benlikteki bir yanlış ilişki ya da benlik ile dünya arasındaki bir senkronizasyon bozuklu-

1. Kierkegaard, *Either/Or Vol 1*, s. 20-21.
2. Søren Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments. Vol. I*, Ed. ve Çev. Howard V. Hong ve Edna H. Hong (Princeton: Princeton University Press, 1992), s. 513-514.

ğu, yalnızca derin umutsuzluğun temelini oluşturmakla kalmaz. Bu, aynı zamanda mizahın yapı taşıdır. Yapı bir bakıma aynıdır.

Üçüncü paradoks, depresif manzaraların bazen kısa süreli de olsa paradoksal bir iyimserlik ve umut dürtüsüne işaret etmesiyle ilgilidir. Lauren Berlant'ın sözleriyle "bir yaşam fantezisi ile yaşam arasındaki ilişkiyi yeniden kurmanın gerektiği bir tereddüt aralığını" ortaya çıkardıkları söylenebilir.[3] Umutsuzluk ve umut arasında, depresyon ve ütopya arasında yarı-diyalektik bir ilişki vardır. *Batman Kara Şövalye Yükseliyor* filminde zalim Bane, umut olmadan umutsuzluğun olamayacağını söyler. Ben de umutsuzluk olmadan umudun olamayacağını eklemek istiyorum. Jürgen Moltmann'ın *The Theology of Hope* adlı kitabında yazdığı gibi (bu kitap, Ernst Bloch'un *Umut İlkesi* adlı kitabıyla birlikte buradaki düşüncelerde ve Lars von Trier'in *Melankoli*'si yorumlarımda büyük bir ilham kaynağı olmuştur) umutsuzluk, umudu varsayar ve bunun tersi de geçerlidir. Moltmann şöyle yazar: "Umutsuzluğun verdiği acı, kuşkusuz bir umudun var olması ancak bu umudun gerçekleşmesine dair hiçbir yolun olmamasında yatar."[4] Moltmann'a göre doğru eskatolojik soru, bir zamanlar Kant'ın formüle ettiği sorudur: Ne için umut edebilirim? Fakat bu soru, ikinci bir sorudan ayrılmaz ve onunla birlikte sorulur: Ne konuda umutsuzluğa kapılabilirim veya kapılmalıyım? Bu iki soru bir bakıma aynıdır. Belki de depresyon ya da depresif sanat bize, kaçışın ya da mevcut durumu sürdürmenin yarattığı çıkmaz sokak ikilemine bir alternatif sunabilir; Bloch'un çürümüş iyimserlik ile koşulsuz kötümserlik dediği şey arasında. Bloch, bu ikisi arasında bir seçim yapmak durumunda kaldığında "hiçbir şeye inanmama aptallığına düşmediği için" iyimserliği seçmiştir. Önemsiz bir yaşamı ölümsüzleştirmez ve insanlığa uyuşuk bir mezar taşı görünümü vermez."[5] Bununla birlikte eğer kişi uzun bir süre

3. Lauren Berlant, "Austerity, Precarity, Awkwardness", 2011, http://supervalentthought. files.wordpress.com/2011/12/ berlant-aaa-2011final.pdf.
4. Moltmann, *Theology of Hope*, s. 23.
5. Bloch, *The Principle of Hope*, s. 445.

boyunca kötücül ve umutsuz bir depresyon içinde yaşamışsa William Faulkner'ın *Light in August*'da söylediği gibi "umut mekanizmasının yeniden çalışmaya başlaması için yirmi dört saatten fazlasına ihtiyaç vardır."

İkinci bölümün bazı kısımları, "Finding the un-lovable object lovable - empathy and depression in David Foster Wallace" başlıklı makale olarak *Studies in American Fiction*, Cilt 45 (1), 2018'de, dördüncü bölümün bazı kısımları ise "Depression og/eller apokalypse: Lars von Trier's *Melancholia*" başlığıyla *K.&K.*, Cilt 120, 2015 dergisinde yayımlanmıştır.

"Depresyonda zaman elastikleşir, belirginleşir, sonra da kırılır."

Zamana ve nasıl olduğumuza dair gündelik sorular, depresyondaki kişinin hoşlanmadığı, hatta kaçındığı sorulardır. Üstelik ne sadece kişiye atfedilebilirler ne de kişinin psikolojisine; derin bir şekilde politiktirler.

Depresyonun Estetiği ve Politikası'nda Danimarkalı akademisyen Mikkel Krause Frantzen, dört önemli kültürel eseri analiz ederek depresyonun yalnızca bireysel bir psikopatoloji değil, aynı zamanda kültürel ve felsefi bir sorun olduğunu savunuyor.

Frantzen, Michel Houellebecq ve David Foster Wallace'ın eserlerini, Claire Fontaine'in enstalasyon sanatını ve Lars von Trier'in *Melankoli* filmini depresyonun zamansallık sorunuyla bağlantılı olduğu görüşü ışığında incelerken, Batı toplumundaki gelecek kaybı ve sıkışmışlık hissine dikkat çekiyor. Bu sanat eserlerinde depresyonun biçim ve içerik açısından nasıl tasvir edildiğini ayrıntılı, zengin ve özgün okumalarla analiz ediyor. Ayrıca bu eserleri ilgili sanatçıların eserlerinin daha geniş perspektifine yerleştirerek kendi okumalarını diğer yorumcularınkilerle karşılaştırıyor ve bunları Kierkegaard, Levinas, Husserl, Heidegger gibi farklı filozoflara ve yazarlara atıfta bulunarak destekliyor.

Depresyonun Estetiği ve Politikası, depresyonun karmaşıklığını, zaman ve toplumla olan ilişkisini irdeleyen, incelikli ve düşündürücü bir kitap. Hem bireysel hem de toplumsal düzeyde depresyonun tedavi olasılığına dair önemli soruları gündeme getiriyor.

"Depresyonun tarihin sona erdiği, geleceğin kapandığı, sonsuza kadar dondurulduğuna dair (patolojik) bir his olduğunu öne sürüyorum. Tüm gelecekleri feshetmiş bir şimdiki zaman."

KDV'den muaftır.
AYRINTI • LACİVERT
ISBN-13: 978-605-314-731-4
9 786053 147114