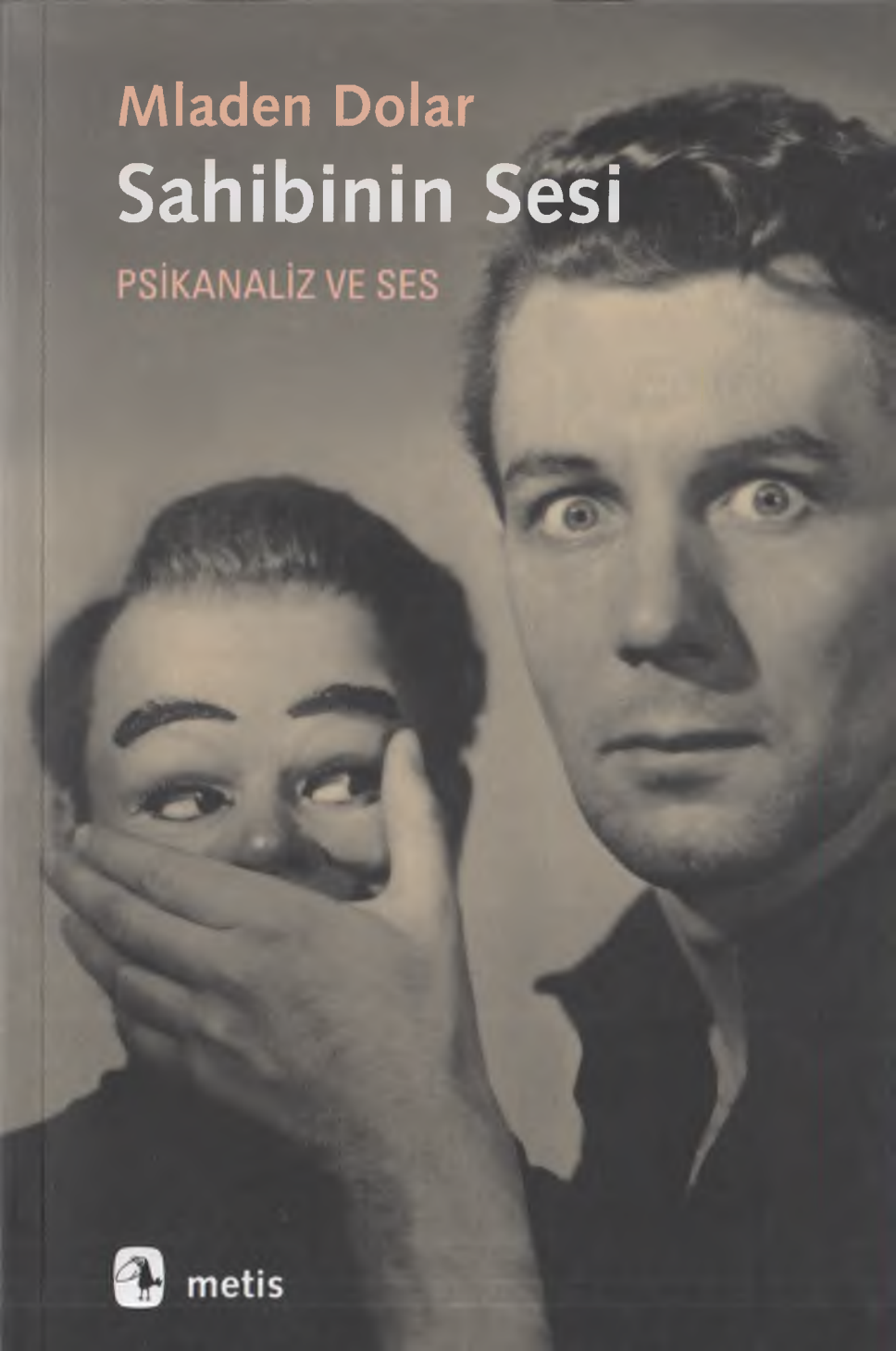
Mladen Dolar

Sahibinin Sesi

PSİKANALİZ VE SES



metis

Mladen Dolar

Sahibinin Sesi

Psikanaliz ve Ses

1951 Slovenya doğumlu felsefeci. Slavoj Žižek ve Rastko Mocnik ile birlikte, Ljubljana psikanaliz ekolünün kurucularından. Düşüncesinin temelini, Freud ve Lacan düşüncesi ile Alman idealizmini, psikanaliz ile felsefeyi bir arada, birbirini aydınlatan bir şekilde düşünme çabası oluşturuyor. Daha genel düzeyde, Aydınlanma düşüncesi, Alman idealizmi (bilhassa Hegel), psikanaliz (Freud ve Lacan) ve Fransız yapısalcılığına gösterdiği bağlılıkla modernliğin/modernizmin nasıl bir kırılmaya denk düştüğünü formüle etmeye çalışıyor. Son yıllardaki yazılarında bu kırılmayı bambaşka perspektiflerden, müzik, tiyatro, edebiyat, sinema ve felsefedeki görünümü ve elbette psikanalizin doğuşu üzerinden tekrar tekrar biçimlendirmeyi deniyor. Yazılarında sürekli Foucault, Althusser, Derrida, Badiou, Deleuze ve Butler gibi çağdaş düşünürlerle tartışma halinde.

Felsefe doktorasını, bugün için sadece Slovencede mevcut olan iki ciltlik "Hegel'in Tinin Fenomenolojisi: Bilinç/Özbilinç Diyalektiği" adlı teziyle almış olan Dolar'ın İngilizcede, *Sahibinin Sesi* dışında, Žižek ile birlikte yazdığı *Opera's Second Death* (2002) kitabı ve farklı yerlerde yayımlanmış birçok makalesi vardır. Bunlar dışında Slovence, Fransızca, Almanca gibi farklı dillerde yazdığı makale ve kitapları da mevcuttur. 1982 yılından beri Ljubljana Üniversitesi'nde ders vermekte, 2010 yılından bu yana da Maastricht'teki Jan Van Eyck Akademisi'nde danışman araştırmacı olarak görev yapmaktadır.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Sahibinin Sesi
Psikanaliz ve Ses
Mladen Dolar

Orijinal Slovence Basımı:
Analecta Publishing House,
Ljubljana, 2003

İngilizce Basımı:
A Voice and Nothing More
The MIT Press, 2006

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007
Türkçe Yayım Hakları © Metis Yayınları, 2012
Çeviri Eser © Barış Engin Aksoy, 2012

Birinci Basım: Şubat 2013

Yayıma Hazırlayan: Tuncay Birkan

Kapak Fotoğrafı:
Michael Redgrave ve Hugo,
1945 tarihli *Dead of Night* filminden,
British Film Institute izniyle.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-975-342-913-9

Mladen Dolar

Sahibinin Sesi

PSİKANALİZ VE SES

Çeviren:
Barış Engin Aksoy



metis

İÇİNDEKİLER

Giriş: *Che bella voce!* 9

1 Sesin Dilbilimi 19

2 Sesin Metafiziği 39

3 Sesin "Fiziği" 62

4 Sesin Etiği 85

5 Sesin Siyaseti 107

6 Freud'un Sesleri 128

7 Kafka'nın Sesleri 164

Kaynakça 189

Adlar Dizini 195

*CHE BELLA VOCE!**

> Adamın biri, tüylerini yolduğu bülbülde yiyecek pek bir şey bulamayınca demiş ki: "Sesten başka bir şey yokmuş sende de."
>
> Plutarkhos, "Sayings of Spartans", *Moralia*, 233a

ŞÖYLE BİR HİKÂYE VARDIR: Bir muharebenin ortasında, siperlerde bir bölük İtalyan askeri ve hücum! emri veren İtalyan bir komutan varmış. Hengâmenin ortasında sesini duyurabilmek için anlaşılır bir sesle bağırmış komutan, ama hiçbir şey olmamış, kimse yerinden kıpırdamamış. Bunun üzerine sinirlenen komutan daha yüksek sesle haykırmış: "Hücum!" Yine kıpırdayan olmamış. Fıkralarda bir hareket olması için bir şeyin üç defa olması gerektiğinden, sesini daha da yükseltip bağırmış: "Hücum!" Bu noktada siperlerden bir yanıt gelmiş, takdir dolu ufacık bir ses yükselmiş: "*Che bella voce!* / Ne güzel bir ses!"

Bu hikâye ses problemi için geçici bir giriş kapısı olabilir. İlk düzeyde, başarısız bir celp, çağırma hikâyesidir bu. Askerler ötekinin hitabında, çağrısında, görev çağrısında kendilerini tanıyamaz, ona uygun davranmazlar. Bunda askerlerin İtalyan olmasının da belli bir payı vardır tabii; haklarındaki rivayete, yeryüzündeki en cesur askerler olmadıkları şeklindeki imgelerine uygun hareket ederler – hikâ-

* İngilizcede *voice* ile *sound* arasında net bir fark vardır: *Sound* sözcüğü genel olarak sesi, herhangi bir sesi karşılarken, *voice* belirli bir sese, yani insan sesine denk düşer – kitabın nesnesi olan ses de bu ikincisidir. Ne var ki kitabın sık sık bu ayrımın ta kendisini de sorunlaştıran, hatta çözen noktalara doğru meylettiğini eklemek gerek. –*ç.n.*

yemizin bir siyaseten doğruculuk örneği olmadığı da belli, örtük bir şovenizmle ve ulus klişeleriyle haşır neşir. Neyse; emir sonuç vermez, muhatapları iletilen anlamda kendilerini tanımayıp, bunun yerine mecraya, yani sese odaklanırlar. Dikkatin sese yönelmesi, çağırmayı ve simgesel yetkinin üstlenilmesini, görev aktarımını aksatır.

Ama ikinci bir düzeyde, başarısız olan çağırmanın yerine başka bir çağırma iş görür: Askerler kendilerini muharebenin ortasındaki bir asker görevinde tanımazken, başka bir mesajın muhatapları olarak tanırlar; bir çağrıya yanıt olarak bir topluluk, güzel bir sesin estetiğini –hiç sırası değilken, bilhassa da hiç sırası değilken– takdir edebilen insanlardan oluşan bir topluluk oluştururlar. Öyleyse bir açıdan basmakalıp İtalyan askerleri gibi davranıyorlarsa, bu diğer açıdan da basmakalıp İtalyanlar gibi, yani İtalyan opera sevdalıları gibi davranırlar. Kulaklarını top atışı esnasında bile işittiği güzel bir sesi ayırt edebilecek kadar *bel canto* ile eğitmiş rafine zevk sahipleri, bu işin erbapları namına yaraşır bir şekilde, kendilerini (*Bazıları Sıcak Sever*'in ölümsüz repliğini alırsak) "İtalyan operası dostları" topluluğu olarak kurarlar.

Taraflı perspektifimizden bakarsak, askerler mesaj yerine sese odaklandıklarında, en azından ilk adım olarak doğru olanı yapmışlardır – ben de bu yolu izlemeyi öneriyorum. Gerçi askerler bunu yanlış nedenlerle yapmıştır tabii: Tam da hücum etmeleri gereken anda, ani bir estetik ilgiye kapılmış, anlamı pekâlâ kavradıkları için sese odaklanmışlardır. Klişeyi biraz daha sündürüp, İtalyan komutanın "Kasaba güzel kızlarla kaynıyor, öğleden sonra izinlisiniz" dediğini hayal edersek, yine de eylem çağrısı yerine ses ortamını mı tercih edeceklerdi, şüpheli diyebiliriz belki. Askerlerin seçici estetik ilgisi bir tür "Ağır işitiyorum"a dayalıdır,[1] ama bir farkla: Genelde an-

1. "Ağır işitiyorum" sözü, 1989'da Belgrad'daki bir kitle mitinginde Miloşeviç'in ağzından dökülen meşhur cümledir; çabucak vecize haline gelip Yugoslav krizinin nüvesini özetler hale gelmiştir. Daha öteye giden bu ters çevirmede işitme engelli olan "tebaa" değil, Lider'dir – tam da *vox populi* (halkın sesi) ile yüz yüze geldiği anda. Ama o koşullarda halkın sesi, insan hakları ve sivil özgürlükler için değil, "düşmanlar"a karşı daha sert önlemler alınıp baskı uygulanması için bastırıyordu; o yüzden Miloşeviç'in söylediği sözün hakikati, aslında işine geleni gayet iyi işittiği, işine gelmeyene de kulak tıkadığıdır. Hikâyemizin bu uzantısı, ses ve işitmenin siyasetin de göbeğinde olduğunu hemen gösteriyor – buna geri döneceğim.

lamı işitip sese kulak misafiri oluruz, "[ses] ağır işitilir", çünkü anlamla kaplıdır. Oysa askerler, yapmacık sanatsal eğilimler bir yana, sesi de yalıttıkları anda mahvetmişlerdir; onu hemen estetik hazzın bir nesnesi haline, bir hürmet ve tapınma nesnesi haline, herhangi bir sıradan anlamdan öte bir anlamın taşıyıcısı haline getirmişlerdir. Sese estetik odaklanma, onu tam da fetiş nesneye çevirerek heba eder; estetik haz, bu kitapta izini sürmeye çalışacağım nesne sesin üzerini örter.

Sesin bu iki yaygın kullanımı –anlam vasıtası olan ses; estetik hayranlık kaynağı olan ses– dışında üçüncü bir düzey olduğunu savunmaya çalışacağım: anlam iletimi esnasında buhar olup uçmadığı gibi, fetişist bir hürmet nesnesi halinde de katılaşmayan; çağrıda bir kör nokta olarak, estetik takdirinse paraziti olarak işleyen bir nesne. İlkine sadakat hücuma kalkarak; ikincisine sadakat operaya koşarak gösterilir. Üçüncüsüne sadakat içinse, psikanalize başvurmak gerekiyor. Ordu, opera, psikanaliz?

Problemimize ikinci –ve daha sarih– bir giriş kapısı olarak, Walter Benjamin'in 1940'taki ölümünün hemen öncesinde tamamladığı son metni "Tarih Kavramı Üzerine"nin çokça tartışılmış, en ünlü pasajlarından birini, ilk tezini ele alalım.

> Satranç oynayan bir otomattan çok söz edilmiştir. Rakibinin her hamlesine en doğru cevabı vererek oyunu mutlaka kazanan bir otomat. Ağzında nargilesi, geleneksel Türk giysileri içinde bir kukla, geniş bir masanın üstündeki satranç tahtasının başında otururdu. Yanlardaki aynalar, nereden bakılırsa bakılsın masanın altını boşmuş gibi gösteriyordu. Aslında aşağıda satranç ustası kambur bir cüce vardı; iplerle kuklanın kollarını oynatıyordu. Bu aygıtın bir de felsefi karşılığı düşünülebilir: "Tarihsel maddecilik" adlı kukla daima kazanacaktır. Her oyuncuyla çekinmeden karşılaşabilir, yeter ki, bugün besbelli pörsümüş (*klein und hässlich*), zaten gözden uzak durması gereken teolojiyi hizmetine alsın. (Benjamin 1987: 253)*

Fazlasıyla yorumlanmış bu efsanevi metni tekrar ziyaret etmekten utanıyorum neredeyse,[2] ama izninizle bunu bir ses teorisine giriş olarak kullanmayı deneyeceğim. Kuşkusuz, bağlantı hiç de bariz değil.

* Walter Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine", *Son Bakışta Aşk* içinde, Nurdan Gürbilek (haz.), çev. Gürbilek ve Sabir Yücesoy, İstanbul: Metis, 1993, s. 39 (çeviride bazı değişiklikler yapılmıştır). –*ç.n.*

Benjamin bu hikâyeyi herkesin bildiği bir şey gibi kullanmıştır; nitekim, en azından Edgar Allen Poe'nun 1836'da yazılmış olağandışı metni "Maelzel'in Satranç Oyuncusu"ndan beri popüler olmuş bir hikâyedir bu.[3] Poe'nun hikâyesi, Dupin-vari dedektif "muhakemesi"yle birleştirilmiş bir araştırmacı gazetecilik metnidir aslında – 1830'larda Johann Nepomuk Mälzel söz konusu satranç otomatıyla Amerika turnesini gerçekleştirirken, Poe gösterilerin birçoğuna katılıp tüm acayiplikleri titizlikle not etmiştir; yazdığı metnin amacı, ampirik gözlem ve tümdengelimli akıl yürütme yoluyla, bu makinenin göründüğü gibi düşünen bir makine olamayacağını, bariz bir hile olduğunu göstermektir. Makinenin içinde bir hayalet, satranç oynayan cüce bir insan şeklinde bir hayalet olmalıdır.[4]

Benjamin bu acayip mesel ya da metaforla (öyleyse şayet) tam olarak ne kastetmiştir? Tarihsel maddecilik ve teoloji bir yana bırakıldığında, geriye şöyle bir muamma kalır: Bir kukla kendisini idare eden, düpedüz iplerini elinde tutan bir şeyi nasıl hizmetine alabilir? Kamburun denetimindeymiş gibi görünen kukla, ikinci aşamada kendi maksatlılığına kavuşur; efendisinin iplerini kendi eline almalı, kendi gayesi için efendisini hizmetine almalıdır. Otomat gibi metaforun kendisi de ikilenmiş gibi; ama ikili doğasının sırrını, gayet fiili bir ikilenmede aramak gerekiyor belki de.

Satranç otomatı, 1769'da Avusturyalı bir saray görevlisi olan Wolfgang von Kempelen tarafından[5] İmparatoriçe Maria Theresa için (başka kim olacaktı) yapılmıştır. Bir elinde nargilesi diğer eliyle ham-

2. Kişisel borcumu belirtmek için, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*'nden (1989) başlayarak, adını hikâyeden alan *The Puppet and the Dwarf*'a (2003) kadar bu hikâyeyi tekrar tekrar kullanmış olan Slavoj Žižek'i bu zengin literatür içinde bir kenara ayırmalıyım.

3. Buradaki bazı bilgiler için faydalandığım Tom Standage'ın olağanüstü kitabı *The Turk*'te (2002), satranç oynayan bu makinenin kapsamlı ve son derece eğlendirici bir tarihi bulunabilir. Onca referansı olmasına rağmen, tuhaftır, Benjamin'in adını hiç anmaz Standage.

4. Makine nihayet 1840'ta incelendiğinde, içinde normal bir yetişkin insanın sığabileceği kadar yer bulunduğu ve görünenin aksine, bir cüceye, kambura ya da çocuğa gerek olmadığı anlaşılmıştır. İçeride bir cüce bulunduğu fikri, otomatın kendisi kadar eskidir neredeyse; bu fikir 1780'lerde Thicknesse, Decremps, Böckmann ve Racknitz tarafından desteklenmiş, sonra 1820'lerde Robert Willis tarafından hararetle savunulmuştur, vb. Otomat 1854'te Philadelphia'da çıkan bir yangında ömrünü tamamlamıştır.

lelerini yapan bir Türk kuklasından ve oyun başlamadan önce makinenin içi izleyicilere gösterilirken sözü edilen kamburun hareket etmesini ve görünmez kalmasını sağlayan aynalar, tuzaklar ve zamazingolardan oluşan karmaşık bir sistem içeren bir kutudan oluşmuştur. Otomat müthiş bir ün kazanmış, birçok ünlü rakibini yenmiştir (aralarında Napolyon da vardır; kayda geçmiş ünlü bir maçtır bu, ama kaydın güvenilirliği şüphelidir – Napolyon çok güçlü bir satranç oyuncusu olarak nam salmıştır, ama bu oyun itibarına pek de katkıda bulunmamıştır: tek başına vezirle çılgınlıklar, savunmayı ihmal – Waterloo yolunda olmasına şaşmamalı). Kempelen'in 1804'teki ölümünden sonra otomatı Mälzel devralmış, uzun Amerika turnesine çıkaran da o olmuştur. Mälzel'in kendi tarihsel ünü, 1816'da ilk metronomu yapmış olmasına dayanır – metronom tempo işaretini kullanan ilk isim *Sekizinci Senfoni* (1817) ile Beethoven olmuştur ki bu bağlantı hiç de tesadüf değildir, zira Mälzel aynı zamanda Beethoven'ın işitme cihazını yapmış olan kişidir – arada doğrudan bir ses bağı vardır yani.

Gelgelelim bu icadıyla üne kavuşan Kempelen'in asıl ilgisi satranç otomatında değildi. Başka bir büyük saplantısı vardı, çok daha ihtiraslı bir saplantı: konuşan bir makine, insan konuşmasını taklit edebilen bir makine yapmak. On sekizinci yüzyılda heyecan verici bir merak uyandırmış bir sorundur bu: 1748'de La Mettrie, büyük otomat ustası Vaucanson'un bir konuşmacı (*un parleur*) yapmayı denemesini önermiş (1981: 143); yüzyılın en büyük matematikçisi Leonhard Euler de fizikteki ciddi bir probleme dikkat çekmiştir: İnsan ağzının akustik ürünlerini taklit edebilecek bir makine nasıl yapılabilir?[6] Ağız, dil, ses telleri, dişler – bu basit teçhizat nasıl olup da hiç-

5. Poe bunu gayet iyi biliyordu; "Von Kempelen ve İcadı" adlı başka bir metninde Kempelen'i ele almıştır ki burada Kempelen'e şaşırtıcı bir icat daha atfedilir: kurşundan altın yapımı, simya düşünün gerçek olması. İlk metin olgusal gözleme dayalı bilimsel bir yaklaşımı benimserken, ikincisi bütünüyle Borgesçidir: gerçeği kurmacayla karıştırır ve olgusal anlatıyı öylesine taklit eder ki birbirlerinden ayırt edilemez hale gelirler.

6. Bu sorunun kaynağı için bkz. *Briefe an eine deutsche Prinzessin über verschiedene Gegenstände aus der Physik und Philosophie*, 1761 ("Fizik ve Felsefedeki Muhtelif Konular Üzerine Bir Alman Prensesine Mektuplar"). Bu başlık bile Aydınlanma çerçevesini hayli pitoresk bir şekilde sunar; zamanın en büyük bilimadamlarından biri, Brandenburg prensinin kızı olan on altı yaşındaki Friede-

bir akustik makinenin taklit edemeyeceği karmaşıklık ve ayırıcılıktaki özgül seslerden oluşan bir çeşitlilik üretebilmektedir? Bizzat Euler de, her bir tuşun konuşmadaki seslerden birini temsil edeceği bir piyano ya da org yapma fantazisiyle meşgul olmuştur; böylece piyano çalar gibi bir dizi tuşa basarak konuşulabilecekti.

St. Petersburg'taki Kraliyet Bilimler Akademisi 1780'de ödüle layık bir vazife açıklar: sesli harfleri yeniden üretebilen bir makine yapımı ve sesli harflerin fiziksel özelliklerinin açıklanması. Bu zorlu görevde şansını deneyen birçok kişi olur;[7] aralarında, *die Sprech-Maschine*'si ile Kempelen de vardır (bu makine bugün de Münih'teki Deutsches Museum'da görülebilir, hâlâ çalışır durumdadır). Makine bir yanda (tulumlu çalgılardaki gibi) "akciğer" görevi gören körüklere, diğer yandaysa "ağız" görevi gören kauçuk bir huniye bağlı olan tahta bir kutudan oluşur ve "konuşurken" elle müdahale gerekir. Kutunun içinde, diğer elle çalıştırılması gereken bir dizi kapakçık ve karıncık vardır ve biraz talimle şaşırtıcı etkiler üretmek mümkündür. Tanıklardan birinin 1784'teki ifadesine göre:

> Dostum, insan ağzından çıkmadığı anlaşılan insan sesi ve konuşmasını ilk duyduğumuzda, hep birlikte nasıl sihirli bir duyguya kapıldık, inanamazsın. Sessiz ve afallamış halde birbirimize baktık ve ilk anda, dehşetten hepimizin tüyleri diken diken oldu. (Aktaran: Felderer 2002: 69)

1791'de[8] Kempelen icadını bir kitapta ayrıntılı bir şekilde tarif etmiştir: *Mechanismus der menschlichen Sprache nebst Beschreibung einer sprechenden Maschine* (İnsan Konuşmasının Mekanizması ve Konuşan Bir Makinenin Tarifi). Kitap teorik ilkeleri ve uygulamaya konmalarını sağlayacak yönergeleri ortaya koyar. Fakat,

---

rica Charlotte Luisa'yı aydınlatmaya çalışmaktadır. Kant'ın meşhur düstürüna göre, "Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulması"ysa şayet, ilk önce aydınlatılacak olanlar olgunlaşmamış eğitimsiz kitleler değil, monarklar ve yöneticilerdir sanki.

7. (Ödülü kazanan) Christian Gottlieb Kratzenstein, Christoph Friedrich Hellwag, Abbé Mical ve diğerlerinin öncülük eden gayretleri için bkz. bu tarihi aktarırken çoğunlukla faydalandığım Felderer 2002.

8. Mozart'ın *Sihirli Flüt*'ü de aynı yıla aittir, bizzat Mozart'ın da mekanik müzik enstrümanları ve otomatların cazibesine kapılmış olduğunu hatırlayabiliriz; örneğin Kont Deym'in ısmarladığı, mekanik org için yazılmış parçalar K. 594, K. 608 ve K. 616 ve ayrıca *Sihirli Flüt*'te kullanılan "mekanik" ziller. Dönemin havasında "mekanik olarak üretilmiş yüce" varmış belli ki.

her ne kadar herkesin incelemesi için tarif edilmiş olsa da, makine ancak Freud'un "tekinsiz" sözcüğüyle tarif edilebilen etkiler yaratmaya devam etmiştir. Bir makinenin, tümüyle mekanik yollardan, ses ve konuşma kadar insana özgü bir şey üretebilmesini sağlayan gedikte bir tekinsizlik vardır. Etki, mekanik kökeninden kurtulup bir fazlalık olarak işlemeye başlayabiliyordur adeta –tam da makinedeki hayalet gibi; sanki tam bir nedeni olmayan bir etki, açıklanabilir nedenini geride bırakan bir etki vardır– ve sesin, tekrar tekrar geri döneceğim garip özelliklerinden bir tanesi budur.

Makinenin taklit becerisi biraz sınırlıydı. Almanca "konuşamıyordu"; Fransızca, İtalyanca ve Latince çok daha kolaydı anlaşılan. Söz dağarcığından birkaç örnek var elimizde: "*Vous êtes mon ami –je vous aime de tout mon Coeur–Leopoldus Secundus–Romanorum Imperator–Semper Augustus–papa, maman, ma femme, mon mari, le roi, allons à Paris*,"[9] vb. Bu liste bize bir serbest çağrışım listesi olarak sunulsaydı, makinenin bilinçdışı hakkında ne düşünürdük? Bu konuşmanın iki temel işlevi var tabii: ilanı aşk ve hükümdara övgü – konuşan anonim aygıt, hitap biçiminde içerilen duyguyu mekanik olarak ürettiği için bu ikisi de son derece ilginçleşir. Bu asgari söz dağarcığı, adanmışlık tavrı sergilemek gibi bir gaye taşır; makinenin sesi –soyut sevgiliye ya da fiili hükümdara– teslimiyetini ilan etmesi için kullanılır. Ses makineyi özneleştirebiliyordur, bir ifşaat etkisi vardır sanki – bir şey ifşa edilir, makinenin mekanik işleyişine indirgenemez olan dipsiz içselliği ifşa edilir ve öznelliğin ilk kullanımı da kendini Ötekinin merhametine teslim etmek olacaktır; kişinin en iyi sesle ya da yalnızca kendi sesiyle yapabildiği bir şeydir bu. Sesi doğruca bir eksen haline getirir bu – bir taahhüt, bir ilan, bir hediye, bir müracaat olarak ses; ama burada gayri şahsi, mekanik bir şekilde meydana gelişiyle hayret yaratır ve öznellik ile ses arasındaki acayip bağa ışık düşürür.

Bu noktada sadede geliyoruz. Kempelen 1780'lerde belli başlı Avrupa kentlerini turlamış ve çoğunlukla ikili bir gösteri, iki-film-

9. "Sen arkadaşımsın–Seni tüm Kalbimle seviyorum–İkinci Leopold–Roma İmparatoru–daima Augustus–baba, anne, karım, kocam, kral, Paris'e gidelim." Bunlar Bay Windisch adlı birinin tanıklığı, *Lettres de M.Charles Gottlieb de Windisch sur Le joueur d'échecs de M.De Kempelen* (Basel, 1783), aktaran: Parret 2002: 27.

birden sunmuştur: bir yanda konuşan makine, diğer yanda satranç otomatı. Bu ikisinin sıralaması çok önemlidir. Konuşan makine diğer mucizeyi takdim etmek için kullanılmış ve onun muadili, adeta aperitifi olarak sunulmuştur; çifte bir aygıt vardır sanki, aynı varlığın iki Platonik yarısı gibi, konuşan ve düşünen makineden oluşan çifte bir yaratık. İkisi arasındaki fark çarpıcı ve öğreticiydi: birincisi, satranç otomatı olabildiğince insan gibi görünecek şekilde –derin düşüncelere gömülmüş gibi yapıyor, gözlerini yuvarlıyordu, vb.– inşa edilmişken, konuşan makine olabildiğince mekanikti: mekanik doğasını saklamaya çalışmıyor; aksine, bariz biçimde sergiliyordu. Asıl cazibesi, böylesine insanlık-dışı bir şeyin nasıl olup da insani etkiler ürettiği muammasıydı. İnsanbiçimli düşünen makine, insanbiçimli olmayan konuşan makine ile dengelenmişti.

İkincisi, Kempelen nihayetinde satranç otomatında bir dümen olduğunu itiraf etmiş, ama bu dümeni açığa vurmak istememiştir (ve sırrını mezara götürmüştür). Öte yandan, konuşan makinede hiçbir hile yoktur; herkesin kontrol edebileceği, herkes bir tane yapabilsin diye ilkeleri bir kitapta dikkatle açıklanmış bir mekanizmadır. Türk satranç oyuncusu eşsiz ve gizemliydi, oysa konuşan makinenin evrensel bilimsel ilkeler temelinde çoğaltılması amaçlanıyordu. Öyle ki 1838'de, Charles Wheatstone diye biri, Kempelen'in talimatlarına uyarak başka bir sürümünü yapmış ve bu makine, genç Alexander Graham Bell'i öyle derinden etkilemiştir ki makinenin izinden giderek telefonu icat etmiştir.[10]

Üçüncüsü, iki makine arasındaki bağlantıda bir teleoloji vardı. Zayıf anlamda bir teleolojiydi bu; konuşan makine düşünen makinenin takdimi olarak sunuluyor, böylece ilki, ikincisine inandırıcılık katıyor, onu makul, kabul edilebilir kılıyordu; zira ilkinin hakiki olduğu kanıtlanmışsa şayet, ikincisi bir olasılık olarak sunuluyordu, bir hileye dayanıyor olsa da. Ama daha güçlü anlamda bir teleoloji de vardı: İkinci makine, ilkinin vaadinin gerçekleşmesi olarak ortaya çıkıyordu. Düşünen makinenin konuşan makinenin bir uzantısından ibaret olduğu bir perspektif açılmıştı; böylece önce sunulan konuşan makine *telos*'una, ereğine düşünen makinede ulaşacaktı, ya da

10. Şunu da eklemeliyim: Charles Babbage da 1819'da satranç otomatını görmüş ve öyle etkilenmiştir ki esrarının peşinden giderek ilk hesap makinesini yapmıştır. Bkz. Standage 2002: 138-45.

daha fazlası, iki makine arasında "kendinde"den "kendi-için"e doğru, yarı-Hegelci bir geçiş vardı – konuşan makine "kendinde" neyse, bunun düşünen makinede "kendi-için" haline gelmesi gerekiyordu. Bu sıralamanın maksadı, konuşma ve sesin düşüncenin gizli mekanizmasını, düşünceden önce gelmesi gereken tümüyle mekanik bir şeyi, düşünmenin insanbiçimcilik kisvesi altında gizlemesi gereken bir şeyi ortaya koyduğu şeklinde okunabilir. Düşünme gerçek kuklayı, yani konuşan kuklayı gizleyen insanbiçimli kukla gibidir; dolayısıyla Türk kukla, nargile vs. ile üzeri örtülen sır, sinesindeki insan cüce ya da minyatür deha değil, daha ziyade, otomattan önce gelen ve herkese açıkça gösterilen konuşan makineydi, ses makinesiydi. Düşünen makinenin iplerini çeken asıl cüce oydu. İlk makine ikincinin sırrıydı ve ikincisi, insanbiçimli kukla, kazanmak için ilkini hizmetine almalıydı.

Burada bir paradoks var: Kuklanın içindeki cücenin başka bir kukla olduğu, insanbiçimli kuklanın içindeki mekanik kukla olduğu ortaya çıkıyor; düşünen makinenin sırrının kendisi düşünceden yoksundur, sadece ses çıkaran ama böylece en insani etkilerden birini, "içsellik" etkisini yaratan bir mekanizmadır. Söz konusu olan makinenin düşüncenin asıl sırrı olması değil, zira daha ilk makinede belli bir yarılma vardır: Konuşma üretmeye, anlamlı bazı sözcükler ve asgari cümleler üretmeye çalışır, ama aynı zamanda konuşma ve anlamı aşan sesi, bir aşırılık olan sesi üretir; cazibesi de buradaydı: Düşük çoğaltım kalitesi anlamı çözmeyi zorlaştırıyordu,[11] ama ses –tam da bıraktığı asli insanlık intibasıyla– herkesi anında kavramış ve evrensel bir huşu yaratmıştı. Fakat bu ses-etkisi, pürüzsüz bir mekanik nedensellikle değil, nedensellikteki gizemli bir sıçrama, bir ihlal, aksayan bir nedensellik, nedenini aşan bir ses-etkisi yoluyla üretiliyordu; ses bu noktada bir yarığın, kayıp bir halkanın, neden-sonuç ağındaki bir gediğin yerini alır. Sloganlar konusundaki benzersiz hüneriyle Lacan şöyle der: "Sadece aksayan bir şeyde neden vardır / *Il n'y*

11. İnsan sesinin yapay olarak üretilmesi probleminin çetin ceviz olduğu ortaya çıkmış ve tatmin edici bir çözüm için elektronik çağının beklenmesi gerekmiştir. Helmholtz, D. C. Miller, C. Stumpf, J. Q. Stewart, R. Paget ve diğer birçok ismin gayretlerinin ardından, ancak 1939'da, H. Dudley, R. Riesz ve S. S. A. Watkins, *Voder* (Ses Gösterici) adını verdikleri bir makine yapmışlar ve makine New York'taki Dünya Fuarı'nda sergilenmiştir.

a de cause que de ce qui cloche" (Lacan 1979: 22). Neden, ancak nedensellik içinde, sorunlu, topal bir nedensellik içindeki pürüz noktasında ortaya çıkar – ve Lacan'ın nesneyi, nesne-nedeni konumlandırdığı yer de tam burasıdır. Ama bu, insanbiçimli düşünme maskaralığı karşısında, düşüncenin manivelası olarak da görülebilir. Giorgio Agamben'in güzel bir lafı var: "Dil içinde sesi arayış, düşünce denen şey budur" (aktaran: Nancy 2002: 45) – dil ve anlamdan taşanı arayış.

Buradaki amacımız doğrultusunda Benjamin'in tezini bükebilir ya da dönüştürebiliriz: *Tarihsel maddecilik adlı kukla, kazanmak için sesi hizmetine almalıdır.* İşte bundan dolayı bir ses teorisine, nesne ses teorisine, Lacan'ın *objet petit a* adını verdiği şeyin başlıca "cisimleniş"lerinden biri olan sese dair bir teoriye ihtiyaç var.

BİRİNCİ BÖLÜM

SESİN DİLBİLİMİ

GAYET TANIDIK bir şey gibi görünüyor ses. "Ses" dediğimde, bu sözcüğü başka bir niteleme olmadan kullandığımda ilk akla gelenin, en alışıldık şey olduğuna şüphe yok: sesin gündelik iletişimimizde her an her yerde kullanılışı. Sesimizi her an kullanıyoruz ve her an sesler duyuyoruz; tüm toplumsal hayatımız ses dolayımından geçiyor ve her şey göz önüne alınırsa, okuma ve yazmanın toplumsallaşma aracı haline geldiği durumlar çok daha seyrek ve sınırlı (internete rağmen), hem de her ne kadar toplumsal varlığımız, farklı ve bu kadar elle tutulur olmayan bir anlamda, lafza, yasanın lafzına son derece bağımlı olsa da – buna geri döneceğiz. Sesler evrenindeki ikametimiz aralıksız, sürekli bir ses bombardımanı altındayız, seslerden oluşan bir ormanda her gün yolumuzu bulmak zorundayız ve kaybolmamak için de bin bir çeşit pala ve pusula kullanmamız gerekiyor. Diğer insanların sesleri var, müzik sesleri var, medyanın sesi var,[1] bunlara karışan kendi sesimiz var. Tüm bu sesler bağırıyor, fısıldıyor, ağlıyor, okşuyor, tehdit ediyor, yalvarıyor, ayartıyor, emrediyor, rica ediyor, dua ediyor, hipnotize ediyor, itiraf ediyor, zulmediyor, ilan ediyor ... – ses üzerine her incelemenin karşılaştığı güçlüklerden birini hemen görebiliriz: yani, söz dağarının yetmediğini. Söz dağarı anlam nüanslarını pekâlâ ayırt edebilir, ama anlamı sonsuz derecede aşan sonsuz ses perdesiyle yüz yüze geldiğimizde, sözcükler bizi yüzüstü bırakır. Söz dağarımız kıt olduğundan ve kusurunu gidermek gerektiğinden değil: Sesle yüzleştiğinde, sözcüklerin başarısızlığı yapısaldır.

1. "Ortam mesajdır" – dillere düşmüş bu sloganı döndürüp, ortamın mesajını ortamın sesine ilişkin hale getirmek daha iyi olabilir.

Tüm bu seslerin üzerinde yükseldiği ses ve gürültü kalabalığı, daha da vahşi ve geniş bir başka ormandır: doğanın sesleri, makinelerin ve teknolojinin sesi. Uygarlık ilerleyişini epey bir gürültüyle bildirir ve ilerledikçe daha da gürültülü hale gelir. İkisi arasındaki –ses ile gürültü kadar, doğa ile kültür arasındaki– ayrım çizgisi çoğunlukla kaypak ve şüphelidir. Giriş kısmında makinelerin de ses üretebildiğini görmüştük zaten; dolayısıyla bir karar-verilemezlik, bir iki-aradalık bölgesi, bir orta-lık belirir ki bunun sesin başlıca özelliklerinden biri olduğunu göreceğiz.

Diğer bir ayrım çizgisi, sesi suskunluktan ayırır. Ses yokluğuna katlanmak zordur; tam bir sessizlik doğrudan doğruya tekinsizdir, ölüme benzer, ses ise ilk hayat belirtisidir. Ve ses ile sessizlik arasındaki bu ayrım da belki göründüğünden daha kaypaktır – tüm sesler işitilmez ve belki en sırnaşık ve zorlayıcı olanı işitilmeyen seslerdir, hem en sağır edici şey sessizlik olabilir. Tecrit halinde, tek başına, çılgın kalabalıktan uzakta yapayalnızken, sesten öylece kurtulmuş değiliz – böyle zamanlar başka türde bir sesin, alışıldık şamatadan daha sırnaşık ve zorlayıcı bir sesin ortaya çıktığı zamanlar olabilir: susturulamayan bir sesin, iç sesin. Sanki ses, toplumun yanımızda taşıdığımız ve uzaklaşamadığımız nüvesidir. Ses sayesinde ve ses yoluyla toplumsal varlıklarızdır; ses toplumsal bağlarımızın ekseninde durur ve öznelliğin mahrem çekirdeği kadar, toplumsalın dokusu da seslerden oluşuyor gibidir.

SES VE İMLEYEN

Sesi bu en yaygın kullanımında ve en gündelik mevcudiyetinde belirdiği haliyle düşünerek başlayalım: bir sözcenin taşıyıcısı olarak işleyen ses, bir sözcüğün, bir cümlenin, bir söylemin, her tür dilsel ifadenin payandası olarak işleyen ses. O halde nesnemize ilk önce sesin dilbilimi yoluyla yaklaşalım – böyle bir şey varsa şayet.

Daha yakından baktığımız anda, bu en alelade ve sıradan kullanımın dahi tuzaklar ve paradokslarla dolu olduğunu görebiliriz. İnsan sesini devasa ses ve gürültü okyanusundan ayıran, akustik görüngülerin sonsuz dizisi içinde insan sesine tanımını veren şey, anlamla dahili ilişkisidir. Ses anlama işaret eden bir şeydir, içinde anlam beklentisi doğuran bir ok vardır sanki, ses anlama açılan bir ka-

pıdır. Şüphesiz her tür sese anlam atfedebiliriz, ama bunlar, bizim atfımızdan bağımsız olarak, "kendilerinde" anlamdan yoksun gibidir; oysa insan sesiyle anlam arasında mahrem bir bağ vardır, insan sesi kendi başına "bir şey söyleme" istenciyle, dahili bir maksatlılıkla donanmış bir ses gibidir. Bir şey imlemek maksadıyla başka muhtelif sesler de çıkarabiliriz, ama bu durumda maksat o seslerin kendilerinin dışındadır, ya da söz konusu sesler insan sesinin dublörü, metaforik ikamesi olarak işler. Sadece ses, "kendini ifade eden" ve ifade araçlarında bizzat barınan bir öznelliğe işaret eder.[2] Ama ses bu şekilde anlam üretiminin yarı-doğal taşıyıcısı olduğu gibi, aynı zamanda tuhaf bir biçimde anlam geçirmezdir de. Şayet "mana oluşturmak" için, bir şey imlemek, bir şey iletmek için konuşuyorsak, o halde ses anlamı meydana getirmenin maddi payandasıdır, fakat kendisi anlama katkıda bulunmaz. Daha ziyade, (Fredric Jameson'ın üne kavuşturduğu terimi başka bir amaçla kullanırsak) kaybolan aracı gibidir – söyleyişi mümkün kılar, ama onun içinde yok olur, üretilen anlamın içinde buhar olup uçar. En sıradan günlük deneyim düzeyinde bile, konuşan birini dinlerken ilk başta sesinin ve ona özgü niteliklerin, renginin ve aksanının gayet farkında olabiliriz, ama çok geçmeden buna alışır ve sadece iletilen anlama odaklanırız. Sesin kendisi, Wittgenstein'ın merdiveni gibidir; başarıyla tepeye çıktığımızda –yani, anlam zirvesine doğru tırmanışı tamamladığımızda– bir kenara atılır. Ses aygıttır, vasıtadır, mecradır; anlam ise gayedir. Bu, anlamın maneviliği karşısında sesin maddilik olarak göründüğü spontane bir zıtlık doğurur. Anlamın maneviliği ancak aracın maddiliği yoluyla ortaya çıkabilir, ama araç anlama katkıda bulunmuyor gibidir.

Dolayısıyla sese (dilbilimsel boyutuna ilişkin) geçici bir tanım getirebiliriz: Ses, *mana oluşumuna katkıda bulunmayan şeydir*.[3] Anlam geçirmeyen maddi unsurdur ve bir şey söylemek için konuşu-

2. Fransızlar, *vouloir dire* deyişiyle pratik bir sözcük oyunundan faydalanabiliyor: Ses "demek ister", yani kasteder, sese içkin bir *vouloir-dire* vardır. İlk ve en iyi kitaplarından biri olan *La voix et le phénomène*'de (1967b) Derrida bunu müthiş bir şekilde savunur; kısaca söylersek, Husserl analizinde, sesi fenomenin "*vouloir-dire*"i olarak belirler.

3. Bkz. Miller: "*tout ce qui, du signifiant, ne concourt pas à l'effet de signification*" (1989: 180). Anlam (*meaning*) ile mana (*sense*) arasındaki farkı şimdilik bir yana bırakıyorum, buna daha sonra geleceğim.

yorsak şayet, ses tam da söylenemeyen şeydir. Oradadır, söyleyiş ediminin içindedir, ama herhangi bir tespitten yakayı sıyırır; öyle ki konuşma fenomenlerine olanak sağlayan, ama kendisi dilbilim tarafından ayırt edilemeyen, gayri-dilsel, dil-dışı unsur olduğunu savunabiliriz.

Örtük bir ses teleolojisi varsa şayet, bu teleolojinin sinesinde –Benjamin'in meselindeki gibi– teoloji cücesi gizli gibidir. Aziz Augustinus'ta buna dair son derece şaşırtıcı teolojik bir yorum vardır. Meşhur vaazlarından birinde (no. 288) şöyle bir iddiada bulunur: Vaftizci Yahya sestir, İsa ise sözdür, *logos*'tur. Nitekim bu, Yuhanna İncili'nin başlangıcına kelimesi kelimesine uyar gibidir: Önce Söz vardı, ama Sözün kendini açığa vurması için Vaftizci Yahya şeklinde bir dolayımlayıcı, bir haberci olması gerekir; Vaftizci Yahya kendisini tam da *vox clamantis in deserto*,[4] yani çölde ağlayan ses olarak tanımlarken, bu paradigmatik zıtlıkta İsa, Söz'le, *verbum*'la, *logos*'la özdeştir.

> Ses, Sözden önce gelir ve anlaşılmasını sağlar... Ses nedir, söz nedir? İçinizde ne olup bittiğini inceleyin ve kendi sorularınızı ve yanıtlarınızı oluşturun. Sadece tınlayan ve herhangi bir mana sunmayan bu sese, konuşan değil çığlık atan birinin ağzından çıkan bu sese (*sound*) söz değil, ses (*voice*) diyoruz... Ama söz, adına layık olacaksa, anlamla donanmış olmalıdır ve kulağa ses sunarken, aynı anda zihne de başka bir şey sunar... Şimdi şu cümlenin anlamına yakından bakın: "O artmalı, ben azalmalıyım" (Yuhanna 3, 30). Demin oluşturduğumuz farkı göz önüne alırsak, ses, yani Vaftizci Yahya nasıl, hangi nedenle, ne maksatla, niye "O artmalı, ben azalmalıyım" demiş olabilir? Niye? Çünkü Söz büyüdükçe, sesler silinir. Ruh İsa'ya doğru ilerledikçe, ses işlevini adım adım kaybeder. Bu yüzden İsa artmalı, Vaftizci Yahya yok edilmelidir. (Augustinus'tan aktaran: Poizat 2001: 130)[5]

Yani sesten anlama ilerleyiş, salt –ama zorunlu– bir aracıdan hakiki Söze ilerleyiştir: Teoloji dilbilime sadece bir adım mesafededir. Demek ki sesi bir nesne olarak, kendi başına bir kendilik olarak yalıtacaksak, onu bu spontane teleolojiden, sesin Söz'ün vahiy koşulu

4. Vaftizci Yahya'nın kendisi bu nitelemeyi İncil'deki başka bir noktayla ilişkilendirir (Yeşaya 40: 3), ama bu nokta incelendiğinde, ünlü *vox clamantis in deserto* deyişine bir noktalama hatasının neden olduğu anlaşılıyor.

5. Vaftizci Yahya'nın İsa için oynadığı rol ile Kempelen'in sesli makinesinin düşünen makine için oynadığı rolün aynı olduğunu söyleyebilir miyiz? Vaftizci Yahya'nın, Söz'ün gizli teolojik ses-cücesi olduğunu?

olduğu belli bir ses teolojisiyle el ele giden bu spontane teleolojiden kurtarmamız gerekiyor.[6] Adeta aksi istikamette yol almamız gerekiyor: anlam tepesinden aşağı, bir araçtan ibaret görünen şeye geri inmeli; sesi, mana oluşumunun kör noktası ya da mananın bir dökün-tüsü olarak yakalamalıyız. Kendini belli bir dilbilim, teleoloji ve teoloji anlayışıyla bağlantılı haliyle, kendiliğinden dayatan bu çerçeveden farklı bir çerçeve oluşturmamız gerekiyor.

Ses anlama katkıda bulunmayan şeyse şayet, buradan hayati bir çatışkı çıkar: *ses/imleyen karşıtlığı*. İmleyenin bir mantığı vardır, teşrih edilebilir, tespit edilebilir ve sabitlenebilir – tekrar etmesinden dolayı sabitlenebilir, zira her bir imleyen tekrar edilebilir olması sayesinde, yinelenebilirliğinden dolayı bir imleyendir. İmleyen ancak klonlanabildiği ölçüde var olabilen bir mahlûktur, ama genomunu herhangi bir pozitif birimle sabitlemek mümkün değildir; yalnızca, anlam üretmesini sağlayan bir farklar şebekesiyle, diferansiyel zıtlıklar yoluyla sabitlenebilir. Kendi başına hiçbir kimliği olmayan garip bir kendiliktir, zira diğer imleyenlerle ilişkili bir farklar demetinden, bir fark geçitinden ibarettir, *o kadar*. Maddi payandası ve bu payandanın kendine özgü nitelikleri konu dışıdır – gereken tek şey, diğer imleyenlerden farklı olmasıdır (dilde hiçbir pozitif terim olmaksızın sadece farklar vardır şeklindeki Saussurecü özdeyişten ve bir o kadar ünlü bir diğeri, dil töz değil biçimdir düsturundan çıkan sonuç).[7] İmleyenin herhangi bir pozitifliği, kendi başına tanımlanabilir olan herhangi bir niteliği yoktur; tek varoluşu negatif bir varoluştur ("diğer imleyenlerden farklı" olmak), fakat pozitif anlam etkileri üreten bu negatiflik içinde, mekanizmalarını ayırt edip açıklamak mümkündür.

Saussure'ü geçici bir başlangıç noktası olarak alırsak –gerçi, "önce Saussure vardı" (çok özel bir tür Söz) şeklindeki zamane *do-*

6. Ama eğer ses, Söz'den önce gelip, onun Anlam'ına olanak sağlıyorsa, ikinci adımda Söz'ün açığa vurulmasındaki maksat, ete kemiğe bürünmesidir. Ortadan kaldırılması gereken maddi unsur, Söz'ün açığa vurulması şeklinde, tam da maneviliğin eti kemiği kılığında göz alıcı bir şekilde yeniden kendini gösterir.

7. "*Dilin kendisi içinde, sadece farklar vardır*. Bundan daha önemlisi, genellikle bir fark, aralarında bu fark olan pozitif terimler gerektirir, oysa bir dilde sadece farklar vardır, *hiçbir pozitif terim yoktur*... dil, dilsel sistemden önce var olan fikirler ya da sesler içermez, sadece bu sistemden doğan kavramsal ve fonetik farklar içerir" (Saussure 1998: 118).

xa'sı biraz şüphelidir– Saussurecü dönüşün sesle ne kadar ilgisi olduğunu rahatlıkla görebiliriz. Dilsel göstergenin negatif doğasını, salt fark ve karşıtlığa dayanan değerini ciddiye alacaksak, sese –konuşmanın doğal toprağı sayılan, pozitif tözü gibi görünen sese– şüpheyle bakmamız gerekir. Ses, dilbilimin bugüne dek, seslerin töz değiştirip dilsel göstergelere dönüşmesini sağlayan yapısal belirlemeleri keşfetmesini önlemiş hayali bir körlüğün kaynağı olarak dikkatle bir kenara atılmalıdır. Ses, yeni bir dil bilimini başlatmak için kurtulmamız gereken engelleyici unsurdur. Geleneksel fonetiğin –çaresizce seslerin fiziksel ve fizyolojik özelliklerine hapsolmuş bir halde, üretim teknolojileri üzerinde epey bir zaman harcayarak– özenle tarif ettiği dil seslerinin ötesinde, yeni dilbilimin yüzeye çıkarması gereken çok farklı bir kendilik yatar: *fonem*. (Jakobson'ın yıllar sonra söyleyeceği gibi) "eti kemiği" olan sesin ötesinde, salt işleviyle tanımlanan o etsiz kemiksiz kendilik yatar – *suskun ses*, *sessiz ses*. Yeni nesne, yeni bir bilim ister: Umutlar, geleneksel fonetiğin yerine artık fonolojiye bağlanır. Farklı seslerin nasıl üretildiği sorusuna modası geçmiş gözüyle bakılır; önemli olan, diferansiyel fonem zıtlıkları, fonemlerin salt ilişkisel doğası, ayırıcı özelliklerine indirgenmeleridir. Fonemler anlamlandırma birimlerini ayırt edebilmeleri sayesinde yalıtılır, ama öyle bir şekilde ki özgül anlamlandırıcı ayrımlar konu dışıdır, onların tek önemi meydana geliyor *olmalarıdır*, ne olabilecekleri değil. Fonemler tözden yoksundur, tamamen biçime indirgenebilirler ve kendilerine özgü herhangi bir anlamdan yoksundurlar. Biçimsel bir kombinasyon matrisi içindeki manasız, yarı-cebirsel unsurlardan ibarettirler.

Saussure'ün *Dersler*'inin kafaları biraz karıştırdığı doğrudur, çünkü getirdiği yenilik, açıkça fonolojiyle ilgilenen kısımda değildir. Başka bir yere bakmamız gerekir:

> Her halükârda, maddi unsur olan sesin kendi başına dilin bir parçası olması imkânsızdır. Ses sadece tali bir şeydir, dilin kullandığı bir malzemedir... Dilsel işaretler [imleyenler] özünde fonetik değildir. Hiçbir bakımdan fiziksel değillerdir. Böyle bir ses örüntüsünü bir diğerinden ayıran farklardan oluşurlar. o kadar... [Fonemlerin] ayırıcı özelliği, düşünülebileceğinin aksine, her birine özgü pozitif özellikler değil; birbirleriyle karıştırılamayacak olmalarıdır sadece. Konuşma sesleri her şeyden önce çelişen, göreli ve negatif kendiliklerdir. (Saussure 1998: 116-7)

Saussure'ün tanımını tüm bağlayıcılığıyla alırsak eğer, nihayetinde sadece fonemlere tam olarak uyduğu ortaya çıkar (Jakobson'ın sonraları Saussure'e eleştirisi de bu olacaktır): bütünüyle salt negatif niceliklerden oluşan tek dil katmanı onlardır; hüviyetleri "saf bir başkalık"tır (Jakobson 1963: 111, 116). Fonemler, birleşim halinde "mana oluşturan", manasız atomlardır.

Bu şekilde tanımlanan fonoloji, yapısal dilbilim içinde ayrıcalıklı bir yer almaya yazgılıydı; kısa zamanda yapısal dilbilimin vitrini, becerilerinin ve açıklama kuvvetinin başlıca örneği haline gelecekti. Troubetzkoy'un *Grundzüge der Phonologie*'si (Fonolojinin Esasları, 1939) ve Jakobson'ın *Fundamentals of Language*'ında (Dilin Temelleri, 1956) tam gelişmiş biçimine ulaşması için yirmi-otuz yıl daha geçmesi gerekecekti. Saussurecü önkabullere bazı eleştiriler getirilmesi (mesela Jakobson'ın, imleyenin çizgisel tabiatına ilişkin Saussurecü dogmaya eleştirisi), diğer seleflerine (Baudouin de Courtenay, Henry Sweet ve diğerleri) hak ettikleri saygının gösterilmesi gerekecekti, ama rotası sağlamdı. Bir dilin tüm sesleri salt mantıksal bir şekilde tarif edilebilir; sadece asgari ayırıcı özelliklerin varlığına ya da yokluğuna dayanan, tek bir temel anahtarın, yani ikili kodun yönetimindeki mantıksal bir tabloya yerleştirilebilirdi. Bu yolla, geleneksel fonetiğin çoğu karşıtlığı (ötümlü/ötümsüz, genizsi/ağızsal, tıkız/dağınık, pes/tiz, dudaksı/dişsel, vb.) nihayetinde yeniden üretilebilmiştir; ama tüm bunlar artık bulunan seslerin ampirik bir tarifi olarak değil, mantıksal zıtlık fonksiyonları olarak, kavramsal çıkarım olarak yeniden yaratılmıştır. Nihai örnek olarak, yapısalcılığın altın çağında dillere düşmüş bir aygıtı, tüm fonemlerin ve sahip oldukları "temel akrabalık yapıları"nın yalın tümdengelimli matrisi olan fonolojik üçgeni (Jakobson 1963: 138) sunabiliriz. Fonoloji sesleri diferansiyel zıtlık demetleri şeklinde söktükten sonra, salt fonemik olan ayırıcı özelliklere mecburen eklenen fazlalığın da hesabını verebiliyordu – vezin, tonlama ve aksan, ezgi, lüzumsuz unsurlar, çeşitlemeler, vs. Sesin eti, kemiği ve kanı, kalıntı bırakmaksızın seyreltilip, yapısal özelliklerden oluşan bir şebekeye, bir varlık/yokluk listesine dönüştürülmüştü.

Dolayısıyla fonolojinin açılış hamlesi, dilin tözü olan sesin tamamen indirgenmesiydi. Fonoloji, sonradan uydurulan etimolojisine sadakatle, sesi öldürmenin peşindeydi – adı Yunanca *phone*'den,

yani sesten gelir elbette, ama orada *phonos*'u, yani cinayeti de işitmek mümkündür. Fonoloji sese anlamlandırıcı hançeri saplar; canlı mevcudiyetini, etini kemiğini ortadan kaldırır. Bu da bizi geçici bir neticeye götürüyor: Sesin dilbilimi diye bir şey yoktur. Sadece fonoloji, yani imleyenin dilbiliminin paradigması vardır.

Fonem, imleyenin sesi gasp edip kalıba sokuşudur. Aslında epey alengirli, tehlike ve tuzaklarla dolu bir mantığı vardır, Saussure'ün (ve Lévi-Strauss'un ve daha pek çok kişinin) düşlediği yalın ve şeffaf bir diferansiyel zıtlıklar matrisi halinde tam olarak ehlileştirilmesi mümkün değildir – ilk kuşak yapısalcıların başlıca rüyasıydı bu. Fakat mekanizmalarını inceleyip ortaya koyabileceğimiz bir mantıktır bu; mana oluşturmak için kullanabildiğimiz ya da daha mütevazı ifadesiyle, mana (ya da hiç değilse, manasızlık) yaratırken başa çıkabildiğimiz bir mantıktır. Konuşmak için bir dildeki sesleri, o dilin diferansiyel matrisine uyan bir şekilde üretmemiz gerekir; fonem, matrise yakalanmış sestir ki bu matrisin davranışı filmdeki Matrix'e çok benzer. Matrix nasıl biçare öznelere ve onların fantazilerine ihtiyaç duyuyorsa, imleyen de payandası olarak sese ihtiyaç duyar, ama kendi başına hiçbir maddiliği yoktur, sesi sadece olağan "sanal gerçekliği"mizi oluşturmak için kullanır. Ama sorun şudur ki bu işlem, imleyen haline getirilemeyen ya da anlamın içinde kaybolmayan bir artık doğurur daima; mana oluşturmayan artık, bir tortu, bir döküntü – imleyenin dışkısı diyelim mi? Matris sesi susturur, ama tam olarak değil.

Sesin bu boyutunun peşinden nasıl gidebiliriz? Önce en sıradan deneyimimizde, görünüşte imleyen geçirmeyen sese takıldığımız üç farklı kipe bakalım: aksan/şive, tonlama ve tını. Şiveli konuşan birini dinlersek, sese dair bir ipucu yakalayabiliriz.[8] Şive *–ad cantum–* sesi şarkı söylemeye yaklaştıran bir şeydir ve ağır bir şive, hemen bir kenara atmaya meylettiğimiz maddi ses payandasını aniden fark etmemizi sağlar. İmleyenlerin pürüzsüz akışının ve anlama amaçlı yorumbilgisinin karşısına dikkat dağıtan bir şey, hatta bir en-

8. Televizyonda akşam haberlerinin ağır bir yöresel şiveyle okunduğunu hayal edin. Kulağa gülünç gelecektir, çünkü tanımı gereği devletin şivesi yoktur. Şiveli konuşan biri, bir sohbet programında kendi sesiyle yer alabilir, ama resmi bir sıfatla yer alamaz. Resmi ses, herhangi bir şiveden yoksun sestir.

gel olarak ortaya çıkar. Yine de yöresel şivenin hakkından gelmek kolaydır, tarif edilebilir ve kodlanabilir. Ne de olsa hâkim normdan ayrılan bir normdur –onu bir şive yapan, rahatsız edici kılan ve adeta şarkılaştıran şey budur– ve hâkim normla aynı şekilde tarif edilebilir. Hâkim norm, daima ağır toplumsal ve siyasal yananlamları olan bir hamleyle şive olmadığı ilan edilmiş bir şiveden başka bir şey değildir. Resmi dil, sınıf ayrımıyla derinlemesine yoğrulmuştur; yapısının altında sürekli bir "dilsel sınıf mücadelesi" yatar ki bunun yaman bir ispatı için Shaw'un *Pygmalion* oyununu hatırlamamız yeterlidir.

Sesin farkına varabileceğimiz diğer bir yol da tonlamadır, zira sesin kendine özgü tonu, kendine özgü ahengi ve modülasyonu, kadansı ve yükselip alçalışı anlamı belirleyebilir. Tonlama bir cümlenin anlamını tepetaklak edebilir; zıddına dönüştürebilir. Hafif bir istihza tonuyla ciddi bir anlam yıkılıp gider; bir sıkıntı tonu olursa fıkra geri tepecektir. Dil kabiliyeti fonolojiyi içerdiği gibi, asıl önemlisi, tonlamayla ve onun birçok farklı kullanımıyla baş etme becerisini de içerir. Yine de tonlama göründüğü kadar kaypak değildir; dilbilimsel olarak tarif edilebilir ve ampirik olarak doğrulanabilir. Jakobson şöyle bir hikâye anlatır:

> Stanislavski'nin Moskova Tiyatrosu'nda çalışmış bir oyuncunun bana anlattığına göre, meşhur yönetmen kulak sınavında kendisinden ifade rengini çeşitlendirip, *Segodnja veçerom*, yani "Bu akşam" ifadesinden kırk farklı mesaj oluşturmasını istemiş. Oyuncu, kırk duygusal durumdan oluşan bir liste hazırlamış, sonra da verilen ifadeyi bu durumların her birine uygun bir şekilde seslendirmiş; dinleyicilerin bu durumları aynı iki sözcüğün ses şeklindeki değişimlere göre fark etmesi gerekiyormuş. Çağdaş Standart Rusçanın betimlenişi ve analizine dair (Rockefeller Derneği himayesindeki) araştırma çalışmamız için söz konusu oyuncudan Stanislavski'nin sınavını tekrarlaması istendi. Oyuncu aynı eksiltili cümleyi çerçeveleyen elli durum sıraladı ve bir kayıt cihazına bunlara denk düşen elli mesaj kaydetti. Moskovalı dinleyiciler mesajların çoğunu doğru ve ayrıntılarıyla deşifre etti. Bu tür hissi emarelerin tümünün rahatlıkla dilbilimsel analize tabi tutulabildiğini ekleyeyim izninizle. (Jakobson 1960: 354-5)

Demek ki anlama ciddi bir katkı yapan bütün o tonlama nüansları, tarifsiz bir uçurum olmak bir yana dursun, dilbilimsel analiz için hiç de büyük bir sorun oluşturmaz; tonlama, diğer tüm dilsel fenomenlerle aynı muameleye tabi tutulabilir. Ek bir notasyon gerektirir,

ama bu sadece daha karmaşık ve dallanmış bir kodun işaretidir, fonolojik analizin bir uzantısıdır. Rockefeller'ın yardımıyla (bu ayrıntıya bayılıyorum)[9] ampirik olarak, yani nesnel ve tarafsız olarak sınanabilir. Bu deneyin "kobayı"nın bir oyuncu olması tesadüf değildir, zira tiyatro, aynı metne tonlama nüansları katıp hayat vermenin nihai pratik laboratuvarıdır; bunu izleyici karşısında her akşam ampirik olarak sınar.

Sesin farkına varmanın bir diğer yolu, bireyselliğinden geçer. Bir kişiyi sesten, ona özgü bireysel tınıdan, rezonanstan, perdeden, kadanstan, ezgiden, belli sesleri kendine özgü telaffuzundan yola çıkarak, hemen hiç yanılmadan teşhis edebiliriz. Ses parmak izi gibi, anında tanınabilir ve teşhis edilebilir. Sesin bu parmak izi niteliği anlama katkıda bulunmayan bir şeydir, dilbilimsel tarifi de mümkün değildir, zira özellikleri genellikle dilbilimsel olarak konu dışıdır, normu ihlal etmeyen hafif dalgalanmalar ve çeşitlemelerdir bunlar – hatta normun kendisi, bir parça "şahsi dokunuş" olmadan, bireyselliğin işareti olan hafif bir ihlal olmaksızın uygulanamaz. Gayri-şahsi seste, mekanik olarak üretilen seste (telesekreterler, bilgisayar sesleri, vb.) daima bir parça tekinsizlik vardır; Hoffmann'ın "Kumadam" öyküsündeki mekanik yaratık Olympia'nın, biraz fazla pürüzsüz şarkı söyleyen bu tekinsizlik prototipinin sesinde olduğu gibi.[10] Ya da Kubrick'in *2001: Bir Uzay Macerası* filminde ölümüyle yüzleşen ölümsüz Hal 2000'i; bir makinenin hayatının bağışlanması için yalvardığı ve tamamen mekanik bir şekilde çocukluğa gerilediği o numunelik sahneyi hatırlayın. Mekanik ses, saf normu hiçbir yan etki olmaksızın yeniden üretir; bundan dolayı, ham haliyle verdiği için aslında normu çökertiyor gibidir. Yan etkileri olmayan ses "normal" bir ses olmaktan çıkar, sesin çorak imleyen düzeneğine eklediği insani dokunuştan yoksundur, insanlığın mekanik yinelenebilirlikle iç içe geçerek zeminini kaybetmesi tehdidini beraberinde getirir. Ama dilbilimsel tarifi mümkün olmayan bu yan etkilerin fiziksel tarifi mümkündür: Frekans ve genliklerini ölçebilir, sonogram görüntülerini alabiliriz, diğer yandan pratik düzeyde tanıma ve öz-

9. "Zira bilim dediğimiz şey, para varlığının arka çıktığı bir önyargı yokluğu değil midir?" (Henry James, *Altın Kâse*).

10. Oysa Kempelen'in makinesinin sesi, sarihlikten uzak haliyle "insanca, pek insanca" oluşu yüzünden tekinsizdi.

deşleşme alanına rahatlıkla girebilir ve hoşlanıp hoşlanmama meselesi olabilirler. Paradoksal bir şekilde, nesne sesle, onun huzursuz edici ve tekinsiz tabiatıyla yüzleşmemizi mekanik ses sağlar; insani dokunuş ise onu uzak tutmamıza yardımcı olur. İnsani dokunuşun görünüşte sunduğu engel, mana-oluşturma etkisini pekiştirir aslında; görünüşteki dikkat dağılması, amacın daha iyi gerçekleşmesine katkıda bulunur.

Ama mademki ses konuşmadaki maddi mevcudiyet kipliklerinin hiçbirine denk düşmez, o halde onu bizatihi sözceleme süreci ile örtüştüğünü düşünerek tasavvur edersek hedefimize biraz daha yaklaşabiliriz belki: ses, ifadenin içinde, konuşulan söz ve bu sözün imleyen sicimi içinde hiçbir yerde bulunamadığı gibi, onların maddi payandasıyla da özdeşleştirilemez olan bir şeyi örnekler. Bu manada, sözcelemenin faili olan ses, imleyenleri ayakta tutar ve adeta onları bir arada tutan sicimi oluşturur, ama kendisini örten boncuklar yüzünden göze görünmez. İmleyenler bir zincir oluşturuyorsa, sesin onları anlamlandırıcı bir zincir halinde birbirlerine tutturan şey olduğu söylenebilir. Ve sözceleme süreci dildeki öznellik mahalline işaret ediyorsa şayet, ses ile bizatihi özne nosyonu arasında mahrem bir bağ vardır. Peki ama bu sesin, bu gayri-maddi sicimin nasıl bir dokusu vardır ve ima ettiği öznenin nasıl bir doğası vardır? Buna geri döneceğiz.

GAYRİ-SESİN DİLBİLİMİ

Nesne sese giden yolumuzun üstünde, konuşmadaki sese ilişkin nitelikler olan şive, tonlama ve tınının ardından, sesin konuşma dışındaki görünümlerini kısaca ele alabiliriz. Bu görünümleri, bir parça akademik bir tarzda "dilbilim-öncesi" ve "dilbilim-sonrası" fenomenler, imleyenin berisindeki ve ötesindeki sesler şeklinde sınıflandırabiliriz (örneğin Parret'yi izleyerek; 2002: 28). Anlamlandırma-öncesi sesler, insan sesini hayvan doğasına bağlıyor görünen öksürük ve hıçkırık gibi fizyolojik görünümleri kapsar. Nitekim Aristoteles'te şunu okuyabiliriz:

> O halde ses (*voice*), içe çekilen havanın "soluk borusu"na çarpmasıdır, çarpmanın faili de vücudun bu kısımlarında ikamet eden ruhtur. Dediğimiz gibi, bir hayvanın çıkardığı her ses (*sound*) ses (*voice*) değildir (dille bile ya

da öksürükteki gibi dil olmaksızın da ses/*voice*) olmayan, salt bir ses/*sound* çıkarabiliriz); çarpmayı doğuranın içinde ruha sahip olması ve buna eşlik eden bir hayal gücü edimi olması gerekir, zira ses (*voice*), *bir anlamı* olan sestir (*sound*), öksürükteki gibi herhangi bir nefes darbesinin sonucundan *ibaret* değildir; seste (*voice*) soluk borusundaki hava, soluk borusunun duvarlarına vurmak için bir alet olarak kullanılır. (Aristoteles 2001, *De anima*, 420b 28-37)

Ses (*voice*), "içinde ruha sahip olan" bir sesse (*sound*) şayet (420b 6), öksürük tam bir ses (*voice*) olmaktan çıkan ruhsuz bir sestir (*sound*). Gerek öksürük gerekse hıçkırık, sözceleyenin kastı olmadan ve onun iradesine karşı ortaya çıkar; konuşma içinde bir kırılmayı, anlama doğru yükselişin aksamasını, fizyolojinin yapıya tecavüzünü temsil ederler. Ama burada ilginç bir ters dönme meydana gelir: Bedensel ve itici de olsalar bu sesler hiç de öyle basitçe yapının dışında değildir – tam aksine, rahatlıkla yapının nüvesine girebilir ya da onun ikizi haline gelebilirler. Koca bir "öksürük semiyotiği" olduğunu rahatlıkla görebiliriz: Konuşmaya hazırlanırken öksürürüz, öksürüğü Jakobson'ın ilişkisel (*phatic*) iletişimi olarak, düzgün iletişime kanal oluşturmak için kullanırız; öksürüğü düşünmek için zaman kazanmaya çalışırken ya da sözcelemin anlamını tehlikeye atan ironik bir yorum olarak kullanabiliriz; mevcudiyetimizi belirtmek için; güç bir sessizliği bozmak için; telefon iletişimi pragmatiğinin bir parçası olarak kullanabiliriz (bkz. Parret 2002: 32). Ortada hiçbir dilbilimsel özellik, hiçbir ikili karşıtlık, hiçbir ayırıcı nitelik bulunmayabilir, ağır basan şu özellik hariç: Eklemsiz olanın kendisi, eklemli olanın kiplerinden biri haline gelir; simgesel-öncesi ancak simgeselle karşıtlığı sayesinde değer kazanır ve böylece, tam da anlamlandırıcı olmayışı sayesinde anlam yüklenir. Fizyolojik ve eklemsiz olsa da yapıdan kaçamaz. Hatta tam da eklemsiz tabiatı sayesinde, en yüksek mananın cisimlenişi haline gelebilir.

Tek bir örnek, en göz alıcı kanıt olarak yeterli olacaktır: felsefe tarihindeki en ünlü hıçkırık, yani Platon'un *Şölen*'inde, aşkı öven bir konuşma yapma sırası kendisine geldiği anda Aristophanes'in tutulduğu hıçkırık:

Aristodemus'a göre, Pausanias nihayet sözünü bitirdiğinde (bu tür hoş şekilleri zeki retorikçilerimizden öğrendim)[11] sıra Aristophanes'e gelmiş. Ama o öyle feci bir hıçkırığa tutulmuş ki – muhtemelen yine midesini tıka

basa doldurmuştur, gerçi başka bir şey de olabilir tabii – konuşma yapması söz konusu bile değilmiş. Sırada kendisinden sonra gelen doktora, Eryksimakos'a dönmüş ve şöyle demiş: "Eryksimakos, karar senin – öyle de olmalı. Ya iyileştir beni ya da sıramı devral." "Aslına bakarsan," diye yanıtlamış Eryksimakos, "ikisini de yapacağım. Hem sıranı devralacağım –kendini daha iyi hissettiğinde benim yerime konuşabilirsin– hem de seni iyileştireceğim. Ben konuşmamı yaparken, sen de olabildiğince uzun süre nefesini tutmalısın. Bu hıçkırığını geçirebilir. İşe yaramazsa, en iyi çare sıkı bir gargara yapmaktır. Bu da sonuç vermezse, bir tüyle burnunu gıdıkla. Birkaç hapşırık en inatçı vakayı bile iyileştirir." (Platon 1997, 185c-e)

Hıçkırık öyle inatçıdır ki Aristophanes, Eryksimakos'un tavsiyelerinin tümünü uygulamak zorunda kalmış, marifetli Doktor Eryksimakos da adının işaret ettiği gibi tarihe geçmiştir: hıçkırık savaşçısı.

Aristophanes'in hıçkırığı ne anlama gelir? Kontrol edilemeyen bir sesin, diyaloğun son derece yapılandırılmış dramaturjisinde konuşmacıların sırasını değiştiren bu kasıtsız müdahalesinin anlamı nedir? Hıçkırık felsefi bir ifade olabilir mi? Platon'un bu en meşhur metninin, Freudcu eksik yarılar meselinin de yer aldığı Aristophanes'in konuşmasının hıçkırık yüzünden yer değiştirmesi ne anlama gelir? Yorumcular iki bin küsür yıldır kafa patlatmaktadır: Kimileri bunun, Platon'un gastronomik-felsefi ziyafete dair gerçekçi bir tasvirinden ibaret olduğunu (Taylor'ın ifadesiyle, bir Pantagruelcilik örneği olduğunu) düşünmüş; kimileri komik şairi alameti farikasıyla takdim eden komik bir ara fasıl olduğunu düşünmüştür; ama çoğunlukla bu kadar masum olamayacağından, gizli bir anlamı olması gerektiğinden kuşkulanmışlardır. Lacan, aktarım üzerine seminerinde (1960/61) *Şölen*'in ayrıntılı bir okumasına girişmiş ve kritik bir noktada felsefi akıl hocası olan Alexandre Kojève'e danışmaya karar vermiştir. Kojève, söyleşinin ardından ayrılırken Lacan'a şöyle bir nasihatte bulunur: "Aristophanes'i neden hıçkırık tuttuğunu bilmeden *Şölen*'i yorumlaman kesinlikle mümkün değil" (Lacan

11. *Pausaníou pausaménou* – Platon, ses benzerliğini kullanarak Yunanca bir kelime oyunu yapıyor, ironiyle atıf yaptığı retorikçiler de sofistler elbette; burada sofistlik sadece anlam ve fikirlere değil, eşseslilerin, kelime oyunlarının, cinasların vb. kararsız tabiatına da dayanan ve bu yüzden Platon'u epey ürküten bir düşünme tarzı gibi görünür – Lacan tüm bunları *lalangue* kavramında özetleyecektir ki ses mevzumuz için de son derece önemlidirler. Buna geri dönüp, ayrıntılarıyla değineceğim. En iyi açıklaması için, okuru Barbara Cassin'in olağanüstü kitabı *L'effet sophistique*'e (Paris: Gallimard, 1995) yönlendirebilirim.

1991: 78). Kojève sırrı açığa vurmamıştır; Lacan'ı biraz şaşkın bir halde bırakmıştır, ama konuşmasından, bütün yorumun nihayetinde anlaşılır olmayan bu sesi anlamaya bağlı olduğu sonucu çıkar ki bu ses için ancak şöyle bir formül önerebiliriz: *Anlamı, anlamı olmasıdır*. Bedenin iç kısımlarından doğan bu istemsiz ses, Hint felsefesindeki *mana*'nın Platon'daki versiyonu olarak okunabilir: manasız bir ses ile en yüksek kaypak anlam arasındaki yoğuşma, nihayetinde bütünün anlamına karar verebilen bir şey. Kültür-öncesi, gayri-kültürel bu ses anlamlandırmanın sıfır noktası olarak, anlam hadisesi olarak, kendisi hiçbir anlama gelmeyen, diğer –anlamlı– seslerin etrafında dizilebildiği nokta olarak görülebilir – hıçkırık, yapının odak noktasında durur sanki. Ses, doğa ile kültür, fizyoloji ile yapı arasında bir kısa devre yaratır; bayağı tabiatı, gizemli bir töz değişiminden geçip salt anlama dönüşür.[12]

Simgesel-öncesi ses kullanımının esas örneği, tanımı gereği bebek agulamasıdır. Teknik anlamıyla bu terim, çocukların, sesi standart ve kodlanmış bir şekilde kullanmayı öğrenmelerinden önce sesleriyle yaptıkları denemelerin tüm kipliklerini kapsar. Bizatihi adıyla bile bebeğe (*infant*) ait olan sestir bu – *in-fans*, yani konuşamayan. Birçok dilbilimci ve çocuk psikoloğu (en ünlüsü Piaget) tarafından ayrıntılarıyla incelenmiştir, zira burada söz konusu olan, dilbilim açısından, ses ile imleyeni birbirine bağlayan en hayati basamak, gelişim açısındansa, bebek ile konuşan varlık arasındaki en nazik geçiştir. Agulamada, "çocuğun kasıtsız benmerkezci monoloğu"nu, "biyolojik olarak koşullanmış bir 'dilsel hezeyan'" vb.'yi görmüşlerdir (iyi bir gözden geçirme için bkz. Jakobson 1968: 24 vd.); adım adım bir iletişim isteminin ve disipline edici bir kodun benimsenişi-

12. Hemen Platon'dan Lubitsch'e geçersek: 1941 tarihli *That Uncertain Feeling/O Acayip His* filminde, o harikulade Lubitsch açılışlarından birini görürüz. Kadının biri hıçkırık yüzünden analiste gider. İlk başta sadece bir kadın ve bir ses-semptom, kadının tüm sorunlarını yoğuşturan ve adını anmaya cesaret edemediği istemsiz ses vardır. Yakışıksız gelir bu, bir hanımefendiye yakışmaz, çok sıradandır, o da derdini şöyle tarif eder: "Gelip gidiyor. O geldiğinde ben gidiyorum, ben geldiğimde o gidiyor." İnsanın "ego ve id" diyesi geliyor; hıçkırık burada "o" olarak, özneyi alıp götüren ve varlığını yoğuşturan id olarak ortaya çıkar şüphesiz. Ve Merle Oberon'u neden hıçkırık tuttuğunu bilmeden Lubitsch'i yorumlamanız kesinlikle mümkün değildir.

nin kılavuzluğuna giren, kaotik bir ses-üretimidir bu. Ama burada konuşmadan önce gelen sesi, tekbenci ve yarı-biyolojik biçiminde yakalayacağımızı sanırsak, bir yanılsamanın kurbanı oluyoruz demektir. Lacan *XI. Seminer*'de bir an durup buna değinir:

> Piagetik hata –bunun bir neolojizm olduğunu düşünenler için, Bay Piaget'ye gönderme yaptığımın altını çizeyim– çocuğun *benmerkezci* söylemi denilen ve ... karşılıklılıktan yoksun olduğu aşama olarak tanımlanan nosyonda yatan bir hatadır... Çocuk, kaydedilebilir olan bu söylemde, denildiği gibi kendi adına konuşmaz. Şüphesiz, burada *ben* ve *sen* işlevinden türetilen teorik ayrımı kullanırsak, ötekine hitap etmez. Ama ötekiler orada olmalıdır ... – belirli bir kişiye konuşmazlar, sadece konuşurlar, tabiri caizse sahne arkasına (*à la cantonade*) konuşurlar. Bu benmerkezci söylem, bir tür *iyi dinleyiciye selam olsun!* örneğidir. (Lacan 1979: 208)

Bebekler öylece agulamaz. Ellerinin altındaki belli bir muhataba hitap etmezler, ama tekbencilikleri yine de hitap yapısına yakalanmıştır; Fransızca tiyatro argosundaki gibi sahne arkasındaki, *à la cantonade* birine hitap ederler; *à la cantonade* –kısaca *à Lacan*– konuşurlar, onları işitebilen birine, selam yollayabildikleri iyi dinleyiciye (*à bon entendeur salut*) konuşurlar. Yani bu ses, ayırt edilebilen hiçbir şey söylemese de, çoktan bir söylem içine yakalanmıştır, hitap yapısı gösterir – Jakobson da ses jestlerinden (1968: 25), hitap jestleri olan anlamsız seslerden ve herhangi bir enformasyonun iletilmediği "sahte diyalog"dan bahseder; bu diyalogda çocuklar çoğunlukla yetişkinleri taklit etmez – aksine: Yetişkinler çocukları taklit eder, çoğu diyalogdan daha başarılı olan bir diyalog içinde agulamaya başvururlar. O halde burada, farklı bir düzeyde (ontojeni düzeyinde, böyle bir şey varsa tabii), bir kez daha sesin yapısal ağa çoktan yakalanmış olduğunu, öteki olmadan ses olmadığını görüyoruz.

Bu mantığı sonuna –yani başına– kadar izlediğimizde kaynağında, eklemsiz simgesel-öncesi ses görünümlerinden en dikkat çekicisi olan çığlığı buluruz. İlk hayat belirtisi kabul edilen çığlık bir konuşma biçimi midir? Bebeğin daha ilk çığlığı iyi dinleyiciye bir selam mıdır? Lacan, "çığlığın ricaya dönüşümü" dediği şey bağlamında bunu tartışır.[13] Mitik ilk çığlık gibi bir şey olabilir –ki bir süre mo-

13. Bkz. Lacan 1966: 679; 1994: 188; çığlık üzerine kapsamlı açımlamalar için bkz. yayımlanmamış seminer *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse* (1964/

ralleri yükseltmiş bir şeydir bu[14]– ama bu açıklamaya göre, ortaya çıkar çıkmaz hemen ötekinin eline geçer. İlk çığlığın nedeni acı olabilir, besin ihtiyacı olabilir, hüsran ve kaygı olabilir, ama öteki onu işittiği anda, muhatap konumunu üstlendiği anda, tahrik edildiği ve çağrıldığı anda, ona yanıt verdiği anda, çığlık geriye dönük olarak rica haline gelir, yorumlanır, anlam yüklenir, ötekine hitap eden bir konuşmaya dönüşür, konuşmanın birinci işlevini üstlenir: ötekine hitap etmek ve bir yanıt çıkarmak.[15] Çığlık ötekine yönelik bir rica haline gelir; bir yorum ve yanıt ister, tatmin talep eder. Lacan'm sevdiği bir Fransızca kelime oyunu vardır: *cri pur*, yani saf çığlık bir *cri pour*, yani birisi için çığlık haline gelir. Kaypak mitik çığlığa ilk başta bir ihtiyaç neden olduysa da, sonradan geriye dönük olarak, ihtiyacı aşan bir talep haline gelir: Hedefi sadece bir ihtiyacın giderilmesi değildir, bir ilgi, bir tepki çağrısıdır, ötekinde ihtiyaç gidermekten öte bir noktaya yönelir, kendini ihtiyaçtan kurtarır; arzu da nihayetinde ihtiyacı aşan talep fazlalığından başka bir şey değildir.[16] Yani ihtiyacın arzuya dönüşmesiyle aynı anda ses bir ricaya, bir söz edimine dönüşür; ricadan, yanıt istemeden, kışkırtmadan, talepten ve sevgiden oluşan bir dramaya yakalanır. Çığlık, fonolojik kısıtla-

---

65); ayrıca *Identification* (1961/62) içinde. Ayrıca bkz. Poizat 1986: 144-5; 1991: 204-5 ve 1996: 191-2.

14. Arthur Janov'un *İlk Çığlık* (1970) kitabı hemen çok satan kitaplar arasına girmiş, peşinden *İlk Devrim* (1972), *İlk İnsan* (1976), vb. gibi kitaplar ve 1970'lerde psikoterapide devrim vaat eden bir hareket gelmiştir. İddiaya göre tek gereken, kişinin en derin tabakasına gerilemesi, çığlıkta her şeyin kökenine giden yolu bulmasıdır; böylece kültürün bastırmasından ve simgesel azaptan kurtulacak ve nihayet bebek özgürlüğüyle serbestçe nefes alacaktır. Psikanaliz en başından beri "konuşma tedavisi" iken Janov'un son kitabı, başlığında hâlâ aynı şeyi ilan eder: *Words Won't Do It* (Sözcükler Yetmez).

15. Roma Söylevi'nin başına bakınız: "her konuşma bir yanıt ister. Sadece suskunlukla karşılaşsa bile, yanıtı olmayan hiçbir konuşma olmadığını göstereceğim, yeter ki bir dinleyeni olsun: konuşmanın analizdeki işlevinin can damarı budur işte" (Lacan 1989: 40).

16. "Arzu, koşulsuz talep unsurunun yerine 'mutlak' koşulu geçirir: bu koşul, sevgi delilinde bir ihtiyacın tatminine direnç gösteren o unsurun düğümünü çözer. Dolayısıyla arzu ne tatmin iştahıdır ne de sevgi talebidir, ilkini ikincisinden çıkarma işleminin sonucu olan farktır, ikisinin birbirinden ayrılması (*Spaltung*) fenomenidir" (Lacan 1989: 287). Ses tam da bu yarılmanın failidir. Bunu basit bir formüle sıkıştırabiliriz: Arzu, talep eksi ihtiyaçtır. Ayrıca bkz. *Identification:* "Öteki, ihtiyaç çığlığına arzu boyutunu bahşedecektir" (2 Mayıs 1962).

malardan etkilenmemiş olsa da, gördüğü asgari işlevle konuşmadır: bir hitap ve bir sözceleme. Ayırt edilebilir herhangi bir ifade atfedilemeyen bir sözcelemenin taşıyıcısıdır, bebeğin herhangi bir şey ifade edebilmesinden önce gelen saf sözceleme sürecini temsil eder.

Ama ses draması burada iki ayaklıdır: Öteki, bebeğin istek ve taleplerini yorumlamaya zorlandığı gibi, sesin kendisi, yani çığlık da çoktan bir yorum girişimidir: Öteki, ricaya yanıt verebilir ya da vermeyebilir, canı isterse yanıt verir ve ses, ötekine ulaşmaya, onu kışkırtmaya, cezbetmeye, ona yalvarmaya çalışan bir şeydir; ötekinin arzusuna dair varsayımlarda bulunur, onu etkilemeye, çelmeye, sevgisini kazanmaya çalışır. Ses, baş etmeye çalıştığı dipsiz ötekiye dair bir yorum tarafından taşınır; kendini onun arzu nesnesi olarak sunmaya, onun anlaşılmazlığını ve kaprisini ehlileştirmeye çalışır. O halde bu ilksel dramada çifte bir hareket vardır –çığlığa dair yorum ile ötekine dair yorum olan çığlık– ve bu iki hareket, Lacan'ın temel ilkesi olan "arzu ötekinin arzusudur" ilkesinde kesişir.

Sesin simgesel-öncesi kullanımlarında ortak bir özellik var: Fizyolojik seslerde, agulamada ve çığlıkta yapının dışındaki bir sesle ilgileniyor gibiyiz, ama görünüşteki bu dışsallık yapının tam çekirdeğine isabet ediyor: Tam da belirli hiçbir anlama gelmeyerek, anlamlandırıcı jesti özetliyor; konuşmayı, eklemlemenin sonradan üstünü örtebildiği o asgari özellikleriyle sunuyor. Yapılandırılmamış ses mucizevi bir şekilde yapının ta kendisini, genel olarak imleyeni temsil etmeye başlıyor. Zira genel olarak imleyen, başlı başına, ancak bir gayri-imleyen olarak mümkündür.

"Dilbilim-sonrası" tarafta dilin ötesindeki sesin, dil edinmekten daha karmaşık bir kültürel koşullanma gerektiren sesin diyarı vardır. En göz alıcı örneği şarkı söylemedir, ama önce başka, paradoksal bir ses görünümüne kısaca değinmemiz gerek: gülme. Gülmenin paradoksu, bir yandan öksürüğe ve hıçkırığa, hatta daha hayvansı seslere yakın görünen fizyolojik bir tepkiyken (hafif bir gülümsemeden, zaptedilemeyen gülüşe uzanan bir dizi çeşidi vardır), diğer yandan sadece insanlığa özgü kültürel bir özellik olmasıdır. Nitekim insanı ("konuşan hayvan"a eşdeğer bir şekilde?) "gülen hayvan" olarak tanımlayan, gülmede insanlığı hayvanlıktan ayıran özgüllüğü gören kadim bir önerme vardır. Burada yine en yüksekle en aşağının, kül-

türle fizyolojinin alaşımı vardır; eklemsiz hayvansı sesler, insanlığın esasına denk düşer – kültür de en nihayetinde gülüşten daha iyisini sunabilir mi? Bu göründüğünden daha da esrarengiz, zira kültüre özgü bir tepki olan gülme çoğu zaman kontrolsüz bir şekilde, bahtsız öznenin iradesi ve niyeti hilafına bir şekilde patlar; bastırılamaz bir şekilde bedeni sarsan ve bilinçle zaptedilemeyen yarım yamalak feryatlar çıkarttıran bir dizi kasılma ve kramp olarak, önüne geçilmez bir kuvvetle özneyi ele geçirir. Gülme yukarıda ele alınan diğer fenomenlerden farklıdır, çünkü dili aynı anda iki doğrultuda birden, hem simgesel-öncesi hem de simgeselin ötesi olarak aşıyor gibidir; yapının ele geçirdiği kültür-öncesi bir sesten ibaret değildir, aynı zamanda, hayvanlığa gerileme gibi görünen son derece kültürel bir üründür. Bu paradoks üzerinde kafa yormuş birçok filozof vardır, burada daha fazla ilgilenemeyeceğim için, klasikleşmiş iki gönderme yapmakla yetineceğim: Descartes, *Ruhun İhtirasları*, CXXIV-CXXVI. paragraflar; ve Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 54. paragraf.

Şarkı söyleme, farklı bir aşamayı temsil eder: Sesi kuvvetli bir şekilde, kasten, anlam pahasına ön plana çıkarır. Aslında şarkı söyleme, kötü iletişimdir; metnin açıkça anlaşılmasını önler (operada üstyazıya ihtiyaç duyarız ki bu da, inisiye bir elit tabaka fikrini darmadağın edip operayı sinemayla aynı düzeye yerleştirir). Şarkı söylemenin sözcüğü bulanıklaştırması ve anlamayı –çokseslilikte, anlaşılmaz hale getirecek kadar– güçleştirmesi, sesin metin pahasına böyle serpilmesine dair felsefi bir kuşkuya zemin oluşturmuştur: Mesela kutsal müziği düzenleme yönündeki bitmek bilmeyen çabaların tamamında, sözcükte bir dayanak noktası oluşturmaya ve sesin cazibesini ortadan kaldırmaya çalışılmıştır. Şarkı söyleme, sesin dikkat dağıtıcılığını ciddiye alır ve imleyen için şartları tersine çevirir; hiyerarşiyi tersyüz eder – gücü sese verir, sesi sözcüklerle ifadesi mümkün olmayanın taşıyıcısı haline getirir. *Wovon man nicht sprechen kann darüber kann man singen**: anlama karşı ifade, anlamın ötesindeki ifade, anlamdan fazla olan ifade, ama yine de ancak anlamla gerilim halinde işleyen ifade – aşacağı ve ötesini açığa vuracağı sınır olarak bir imleyene ihtiyaç duyar. Ses, artı-anlam olarak ortaya çıkar. Operanın doğuşuna eşlik etmiş bir ikilem vardır: Ya

* Üzerine konuşulamayan konusunda şarkı söylenebilir. –*ç.n.*

*prima la musica, e poi le parole** ya da tersi; kelimeyle ses arasındaki dramatik gerilim operanın beşiğine yatırılmış ve aralarındaki imkânsız ve sorunlu ilişki, itici güç olmuştur. Bu ikilemin merceğinden, Monteverdi'den Strauss'a (*Capriccio*) kadar tüm bir operanın tarihini yazmak mümkündür.[17]

Şarkı söyleme, ses üzerine muazzam yoğunlaşarak, kendine özgü kod ve standartlar getirir – dilsel kod ve standartlardan daha kaypaktır bunlar, ama yine de son derece yapılandırılmışlardır. Dilin ötesindeki ifade son derece karmaşık başka bir dildir; edinilmesi, uzun süren bir teknik alıştırma gerektirir, mutlu bir azınlığa ayrılmıştır, ama evrensel bir şekilde herkesi etkileme gücüne sahiptir. Fakat şarkı söyleme, aslında sese odaklanmasıyla, tapmaya ve kutsamaya çalıştığı şeyin ta kendisini kaybetme tehlikesi altındadır: Onu bir fetiş nesne haline getirir – bunun, sese karşı en yüksek sur, en heybetli duvar olduğunu söyleyebiliriz. Peşinde olduğumuz nesne sesle, onu dolaysız yoğun ilginin ve estetik hazzın nesnesi haline getirerek ilgilenmek mümkün değildir. Formül halinde verirsek: "Müzik yapıp dinliyorsak bu, ... nesne *a* denmeyi hak eden sesi susturmak içindir" (Miller 1989: 184). Yani fetiş nesne, nesne *a* olan sesin tam zıddıdır; ama hemen eklemeliyim ki bu hamle daima ikirciklidir: Müzik, nesne sesi uyandırır ve karartır; onu fetişleştirir, ama doldurulamaz olan gediği de açar. Buna geri döneceğim.

Sesi arka plandan ön plana çıkarmak, bir ters çevirmeye ya da bir yapısal yanılsamaya yol açar: Ses hakiki ifadenin mahalli, söylenemez olanın yine de iletilebildiği yer gibi görünür. Sese derinlik bahşedilir: Hiçbir anlama gelmemesiyle salt sözcüklerden daha fazla anlamı varmış gibi görünür, dille birlikte kaybolduğu varsayılan, dipsiz bir tür ilksel anlamın taşıyıcısı haline gelir. Bir yandan doğayla –bir kayıp cennet doğasıyla– bağı hâlâ koruyor gibidir, öte yandan dili, kültürel ve simgesel bariyerleri adeta aksi istikamette aşıyor gibidir: İlahiliğe doğru bir yükseliş, ampirik, dolayımlı, sınırlı, dünyevi insani kaygıların üzerine çıkış vaadinde bulunur. Bu aşkın-

* Önce müzik, sonra söz. –*ç.n.*

17. Kendi kendini alıntılamayı görgüsüzlük sayarım, ama burada bir istisna yapıp, bu meselenin daha ayrıntılı olarak incelendiği, opera üzerine kitabımızı anmam gerek: Slavoj Žižek ve Mladen Dolar, *Opera's Second Death*, New York ve Londra: Routledge, 2002.

lık yanılsaması, kutsalın faili olan sesin uzun tarihine eşlik etmiştir ve müziğin göklere çıkarılan rolü hem doğayla hem de ilahilikle ikircikli bağına dayalı olmuştur. Orpheus –şarkıcılığın amblemi ve arketipi– şarkı söylediğinde, vahşi hayvanları evcilleştirmek ve tanrılara boyun eğdirmek için söyler; asıl dinleyicisi insanlardan değil, kültürün altındaki ve üstündeki yaratıklardan oluşur. Elbette sesin tanıklık ettiği bu tür bir ilksel kaynaşım hali vaadi, daima geriye dönük bir inşadır. Şunu açıkça belirtmek gerek: Sadece dil aracılığıyla, dil yoluyla, simgesel sayesinde ses diye bir şey vardır ve müzik sadece konuşan varlık için mevcuttur (bkz. Baas 1998: 196). Daha derin bir mananın, derinlikli bir mesajın taşıyıcısı olan ses, yapısal bir yanılsamadır; şarkı söyleyen sesin kültürün açtığı yarayı iyileştirebileceği, simgesel düzeni üstlenmemizle birlikte yaşadığımız kaybı giderebileceği şeklindeki bir fantazinin nüvesidir. Bu yanıltıcı vaat, sesin cazibesini bu yaraya borçlu olduğunu ve mucizevi sanılan kuvvetinin bu gedikte konumlanmasından kaynaklandığını inkâr eder. Bu gediğin psikanalitik adı kastrasyon olduğuna göre, Freud'un fetişizm teorisinin tam da kastrasyonun tekzibini maddileştiren fetişe dayandığını anımsayabiliriz.[18]

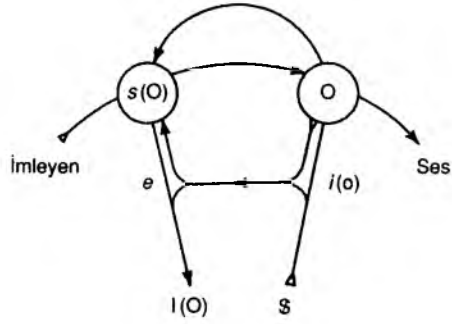
Sesin dilbilimi diye bir şey yoksa ve sadece imleyenin dilbilimi varsa şayet, gayri-sesin dilbilimi diye bir nosyon abes kaçabilir. Öksürük ve hıçkırıktan agulamaya, çığlığa, gülmeye ve şarkı söylemeye uzanan gayri-seslerin hiçbirinin dilbilimsel sesler olmadığı aşikârdır; fonem değildirler, ama yine de basitçe dilsel yapının dışında da değildirler: Sanki tam da eklemsizlikleri (ya da şarkı söyleme örneğinde artı-eklemlilikleri) sayesinde, bizatihi yapıya, asgari halinde yapıya ya da ayırt edilebilir anlamın ötesindeki bizatihi anlama cisim vermeye özellikle yatkındırlar. Fonolojiye teslim olmasalar da, onun sıfır-noktasını cisimleştirirler: Anlam hedefleyen ses, ama ne ilki ne de ikincisi eklemlendirilebilir. O halde paradoksal netice şudur: Sesin dilbilimi diye bir şey olmasa da, yapı tarafından ehlileştirilmemiş sesi temsil eden gayri-ses, dilbilimin dışında değildir. Keza peşinde olduğumuz nesne ses de.

18. "Kastrasyonun dehşeti bu ikameyi yaratarak kendisi adına bir anıt dikmiştir... Bu ikame, kastrasyon tehdidi karşısında bir zafer yadigârı ve korunma yolu olarak kalır" (PFL 7: 353).

İKİNCİ BÖLÜM

SESİN METAFİZİĞİ

ANİ BİR SIÇRAMAYLA biraz Lacan'a geçelim şimdi. Meşhur arzu grafiğinde, sol tarafta imleyenden sağ tarafta sese uzanan, biraz şaşırtıcı bir çizgiyle karşılaşıyoruz (Lacan 1989: 306):



Asgari özelliklerine indirilmiş haliyle anlamlandırma zinciridir bu; bir sonuç ya da artık olarak ses üretir. Burada bir tersine çevirme var gibi görünüyor: Ses, analizle ayırıcı niteliklerine ayrıştırılması gereken farazi veya mitik bir köken, yapıya indirgenecek dağınık bir töz, işlenerek fonemler haline getirilecek bir hammadde olarak alınmıyor, tam aksine – yapısal işlemin neticesinde duruyor. Buradaki amacımız bakımından, Lacan'ın göstermeye çalıştığı işlemin özgül doğasını –geriye dönük anlam üretimi, "kapitone noktası", bu işleme dahil olan öznenin doğası, bu grafiğin daha çapraşık sürümleri (s. 313, 315) vb.– bir kenara bırakabiliriz. Peki, orada netice olarak niye ses duruyor? İmleyen niye sonucu olan seste sona eriyor? Ve orada bulduğumuz ses hangi sestir – fonolojinin öldürdüğü ses mi? Şayet

başarıyla öldürüldüyse, niye nüksediyor? Ölü olduğunu bilmiyor mu?

Bu nüksedişi Lacancı bir tez olarak özetleyebiliriz belki: Fonolojinin –yapısal analizin paradigmatik vitrini olan fonolojinin– sesi indirgeme teşebbüsü, geride bir kalıntı bırakmıştır. İkili mantık ağı içinde tamamen çözünmesi mümkün olmayan pozitif bir özellik değil, bu işlemden kaçan baştan çıkarıcı hayali bir nitelik değil, tam Lacancı manasıyla nesne olan bir kalıntı. Sesi nesne olarak üreten tek şey indirgenmesidir – tüm pozitifliği, pılı pırtısı içindeki sesin indirgenmesi.

SES VE MEVCUDİYET

Sesin bu boyutu diferansiyel zıtlıklar halinde çözülemez, zira en baştan bu ayrışmanın ürünüdür; ona atfedilebilecek hiçbir anlam yoktur, zira anlam ancak o zıtlıklardan doğar. İmleme işlemlerine dirençli, imleyici olmayan bir artıktır, yapısal mantığa heterojen olan bir tortudur, ama tam da bu haliyle, diferansiyelliği dengeleyen bir tür karşı ağırlık sunar gibidir; diferansiyel mantık daima yokluğa gönderme yaparken, ses bir mevcudiyeti, diferansiyel özellikler için gereken arka planı, bünyevi negatiflikleri için gereken pozitif zemini cisimleştirir gibidir. Elbette pozitifliği son derece kaypaktır – üretildikleri anda yok olan hava titreşimlerinden, saf bir geçişten ibarettir, sabitlenebilir veya tutunulabilir bir şey değildir, zira –fonolojinin etraflıca yaptığı gibi– sadece farklar sabitlenebilir. Daha özgül Lacancı bir manada, grafiğin bağlamı içinde diyebiliriz ki ses sadece diferansiyelliğe değil, en başta özneye karşı bir ağırlık sunar. Zira bu grafiğin oluşturulmasındaki amaçlardan bir tanesi de, asgari anlamlandırma işleminin zorunlu ürününün, geriye dönük vektörde üretilen salt negatif bir kendilik (*entity*), zincir boyunca kendine ait bir imleyeni olmaksızın süzülen bir kendilik olan özne olduğunu göstermektir – meşhur deyişteki gibi, özne ancak bir imleyen tarafından başka bir imleyen için temsil edilir daima (Lacan 1989: 316). Kendi içinde temelden ve tözden yoksundur, imleyenin doğasının mecburen beraberinde getirdiği boş bir uzamdır – Lacan için yapıya atfedilebilir olan öznenin doğası böyleydi. O halde ses, bu boş ve negatif kendiliğe bir muadilini, deyim yerindeyse "eksik yarı"sını,

bu negatif varlığın pozitiflikte bir tutamak bulmasını sağlayan "ilave"yi, "töz"ü, mevcudiyetle ilişkiyi bahşeder gibidir.

O halde sesin, fonolojik işlemin çökeltisi, kalanı olarak mevcudiyetle mi ilişkilendirilmesi gerekiyor? Ses mevcudun –ele avuca sığmaz da olsa– ayrıcalıklı evokasyonlarından birini sunar ve böylece salt negatif diferansiyel özelliklere, dili kullandığımız anda eninde sonunda mevcudiyete daima üstünlük sağlayan Saussurecü gıyaben (*in absentia*) belirlemeye karşı mı koyar? Ses esasen, tüm pozitif özellikleri simgesel tarafından ortadan kaldırılmış mevcudiyetle mi ilişkilidir? Geriye kalan tortu saf mevcudiyet midir o halde? Nesne ses, yapısal müdahalenin zorunlu içerimi gereği, en yeni ve sinsi çeşitlemesi olarak o dillere düşmüş "mevcudiyet metafiziği"ne mi toslar?

Derrida'nın ikna edici bir şekilde göstermiş olduğu gibi, fonolojik girişim fazlasıyla taraflıydı. Nüvesinde bir önyargı vardı – fonolojiye özgü olmayan, farkında olmadan mirasçısı olduğu metafizik geleneğin büyük kısmıyla paylaştığı bir önyargıydı bu, üstelik bu geleneği en başta metafizik, yani "sesmerkezli" olarak tanımlayan da bu önyargıydı belki. Basit ve aşikâr görünen bir varsayımdan oluşuyordu: Ses dilin esas unsuru, doğal cisimlenişiydi ve dille eştözlüydü, oysa yazı sesin türetilmiş, yardımcı ve asalak (sadece söylenen sözcüğü sabitleyen) ilavesini –hem ikincil hem de tehlikeli bir ilave– sunuyordu. Rivayet böyleydi en azından.

Bu izahata göre, kalıntıyı ses tarafında aramamak gerekiyordu – tam aksine. Metafizik geleneğin tamamı "kendiliğinden" ve istikrarlı bir şekilde sesin önceliğini benimsemişse şayet, bunun nedeni sesin daima ayrıcalıklı bir öz-duygulanım, öz-şeffaflık noktası, mevcudiyette tutunacak bir yer sunmuş olmasıydı. Ses katışıksız bir mevcudiyete, dışsallık lekesi taşımayan bir kökene, zaten doğaları gereği ikameler olan ve daima bir yokluğa işaret eden imlerin kaypak etkileşimine karşı sağlam bir kayaya dolaysız erişim sağlanabileceği yanılsamasını sunuyordu. Bundan dolayı eğer bir kalıntı varsa şayet, bu kalıntı yazının, canlı sesi bozan o ölü harfin, mevcudiyeti kirleterek tali yerine yerleşen ilavenin tarafında aranmalıdır. Ve nihayetinde söz konusu olan, pozitif ve ampirik görünümü içindeki yazı değil, daha temelde izdir, "her zaman zaten" kökeni yerinden etmiş olan başkalığın izidir.

Saussure bile iki zıt eğilim arasında kalmıştı: geleneksel tutumu sürdüren ve yazının, sese göre ikincil olsa da, "başrolü kapma" (1998: 25) tehlikesi yarattığına hükmetmesini sağlayan eğilim, diğer yandaysa "bir dilin özünün ... dilsel imin sesli doğasıyla hiçbir ilgisi olmadığı" (s. 7) kavrayışı. Fonolojinin müteakip kaderi de böylece bu ikisi arasında kalmıştır: bir yanda sesin dilin doğal malzemesi ve dolayısıyla besbelli başlangıç noktası olduğu şeklindeki tartışmasız önyargısı; diğer yandaysa kendi uyguladığı, sesin canlı mevcudiyetini söküp cansız diferansiyel matrise (yani izlerden oluşan şebekeye) ayıran işlemler – Lacan'ın paradoksal nesne ses olarak kabul ettiği tortu hariç.

Derridacı dönüş böylece, çok farklı bir yoldan giderek, sesin temel metafizik kaygılarla işbirliğini ispatlayarak, sesi felsefi sorgunun önde gelen nesnelerinden biri haline getirmiştir. Eğer metafizik, biraz genelleştirilmiş bu görüşe göre, başkalık parçasını, ötekinin izini inkâr etme, bozguncu farklar oyununa karşı belli bir nihai imlenene tutunma, ilaveliğe karşı kökenin saflığını muhafaza etme eğilimiyle hareket ediyorsa, bunu ancak sesin kökensel bir öz-mevcudiyet kaynağı olma ayrıcalığına tutunarak yapabilir. Diğer tüm metafizik ayrımların modeli olan iç/dış ayrımı buradan türer:

> Ses, benliğin en yakınında, imleyenin mutlak silinişi olarak *işitilir* (anlaşılır) – bilinç denen şey budur şüphesiz:[1] kendi dışından, dünyadan veya "gerçeklik"ten herhangi bir yardımcı imleyen, kendi kendiliğindenliğine yabancı herhangi bir ifade tözü almayan, mecburen zaman biçimine sahip olan saf "öz-duygulanım". İmlenenin kendini kendi içinden kendiliğinden ürettiği eşsiz bir deneyimdir bu... (Derrida 1976: 20; 1967a: 33; Türkçesi: 2010: 33, çeviri değiştirildi)

Dolayısıyla –yanılsamaların şahı olan– bu yanılsama, içsellik ve nihayetinde bilinç, benlik ve özerklik için kurucu roldedir. "Anlamak" kadar "işitmek" anlamına da gelen Fransızca *entendre* sözcüğünün çifte anlamı, ses işitmek ile kavramsallığın kökeni arasındaki, seslilik ile idealık arasındaki doğrudan bağa işaret eder. Dolayısıyla, *s'entendre parler* –kendi konuşmanı işitmek– bilincin asgari tanımı

1. Fransızcada *la conscience* hem "bilinç" hem de "vicdan" anlamına gelir. Bu bağlamda kastedilenin, İngilizce çeviride olduğu gibi "vicdan" değil, "bilinç" olduğu açık bence. Derrida bunu bir slogan halinde özetler: "Ses bilinç*tir*" (1967b: 89).

olacaktır. Derrida'nın bundan çıkardığı, iyi bilinen, dallı budaklı ve gayet göz alıcı sayısız sonuç üzerinde durmayacağım.

Kendini konuşurken işitmek –daha basiti, kendini işitmek– benliğin asgari biçimini üretmek için gereken narsisizmin yalın bir formülü olarak görülebilir. Lacan'ın gençliğinde üstüne epey kafa yormuş olduğu başka bir narsisistik cihaz vardır: ayna. Ayna da aynı işlevi görüyordu: öz-tanımayı, yani çoklu bedene sunulan hayali tamlıkla birlikte beraberinde getirdiği hayali körleştirmeyi, bünyesi gereği yanlış tanıma olan tanımayı, aynı anda kişinin eşitleriyle ilişkilerine dair bir matris de sunan "Ben"in inşasını, sevgi ve saldırganlığın ikircikli kaynağını sağlamak – meşum ayna evresinin o bildik takım taklavatı. Lacan sonraları bakış ve sesi *objet petit a*'nın başlıca iki cisimlenişi olarak yalıtacaktı, ama ilk teorisi, İmgesel'in paradigmatik örneği olarak bakışa tartışmasız bir ayrıcalık tanıyor, bakışı bir model düzeyine çıkarıyordu. Oysa sesi bir bakıma bakıştan daha dikkat çekici ve daha yalın olarak görmek mümkün: Şayet ses ilk hayat belirtisiyse, kendini işitmek ve kendi sesini tanımak, aynada kendini tanımaktan önce gelen bir deneyim değil midir? Hem annenin sesi ötekiyle ilk sorunlu bağlantı, göbek bağının yerini alan ve hayatın ilk aşamalarının kaderini büyük ölçüde şekillendiren gayri maddi bağ değil midir? Kendi sesini tanımak, bebeğin aynada kendini tanımasına eşlik eden coşkunun aynısını yaratmaz mı?

Sese ilişen güdük bir narsisizm biçimi vardır ki, herhangi bir dış destekten mahrum göründüğü için, sınırlarını çizmek güçtür. "Özgöndergeli" (*self-referring*) ya da "öz-yansımalı" (*self-reflective*) ilk hamledir ki kişinin en yakınındaki saf öz-duygulanım olarak, sesi geri gönderecek bir ekrandan yoksun göründüğü için yansıma (*reflection*) olmayan bir öz-etkilenim olarak, kişinin, saf içselliğini terk etmeksizin hem gönderen hem de alıcı olduğu saf bir dolaysızlık olarak ortaya çıkar. Yanıltıcı bir öz-şeffaflık içinde kişi, bir gedik olmaksızın ve herhangi bir dışsal dolayıma gerek duymaksızın, her iki role de denk düşer. Buna, dışsal bir yansılama desteğinin bulunmadığı bir akustik ayna (Kaja Silverman'ın takdire şayan kitabının adı; 1988) diyebiliriz. Kişinin kendini dışsal imgesinde tanımasına gerek yoktur ve herhangi bir yansımadan önce kişi orada bilincin çekirdeğini görebilir. Yansıma dışsal bir yüzeyden sekmeyi gerektirir ve sesin buna ihtiyacı yok gibidir. Sesi geri gönderen bir yüzey bu-

lunduğu anda ses kendine ait bir özerklik kazanır ve öteki boyutuna girer; ertelenmiş bir ses haline gelir ve narsisizm ufalanır. Hikâyesinde, ("haliyle" de denebilir) hem bakış hem de sesin yer aldığı Narkissos buna en iyi tanıktır. Ama, sadece onun sözlerini yankılayabilen ve kendi başına konuşma başlatamayan peri kızı Ekho'yla yaşadığı acayip "macera", başarısızlığa uğrayan bir aşkın ve başarısızlığa uğrayan bir narsisizmin hikâyesidir. Geri dönen ses, kendi sözlerini ona geri göndermekten başka bir şey yapmasa da, kendi sesi değildir. Kendi sesinin başkasına dönüşmüş halidir ve kendini başkasına bırakmaktansa ölmeyi yeğleyecektir ("*'Ante', ait, 'emoriar, quam sit tibi copia nostri'*," der Ovidius – "Sana yem olmaktansa ölürüm daha iyi"). Ve peri kızı öldüğünde geriye sadece sesi kalır; kendi sesimizi yankılamaya devam eder, bedensiz bir ses, kalıntı, nesnenin izi.[2]

Gelgelelim sesin narsisistik ve öz-duygulanımsal boyutu içinde, onu bozma tehdidi yaratan bir şey vardır: bizi en derinden etkileyen, ama hâkim olamadığımız ve üzerinde hiçbir gücümüz ya da denetimimiz olmayan bir ses. Ses psikanaliz için bir sorun olarak ortaya çıktığında, daima ötekinin kendini özneye dayatan inatçı sesi olarak çıkmıştır. En göz alıcı ve bariz biçimi, "sesler duyma"ya dayanan yaygın psikoz deneyimi, kendilerini diğer tüm seslerden daha gerçek olarak dayatan işitsel halüsinasyonların oluşturduğu geniş sahadır. Daha yaygın bir biçimiyle, bize ödevimizi yapmamızı hatırlatan vicdanın sesi vardır ki Freud bu sesi çok geçmeden süperegonun sesiyle ilişkilendirecektir – sadece yasanın içselleştirilmesinden ibaret olmayıp, ses fazlalığıyla donanmış yasa. Psikanalizin kökeninde itaat isteyen hipnotik ses problemi vardı ve bu sesin mekanizması –tekrarlanışıyla tüm anlamını kaybeden bir formülün tekrarlanması– tam da nesne sesi anlamdan yalıtma girişimine dayanıyordu. Şayet psikanaliz hipnoza ve telkin gücüne keskin bir karşıtlık üzerinden kendini kuracaksa, o tuhaf nesnenin meşum otoritesini hesaba katmak ve analiz etmek zorundaydı. Sık rastlanan bir histerik semp-

2. Bunu kanıtlayan daha sıradan bir deneyim var: Kendi kaydedilmiş sesini işitmek insana daima (ya da en azından ilk başta) dehşet ve hoşnutsuzluk verir. İnsan aynadaki imgesine bakarak narsisistik haz alabilir, ama kaydedilmiş sesini dinlemek hiç hoş değildir – bunun "kendini konuşurken işitme"de açtığı gedik, narsisizmi bozmaya yeter; tekinsiz bir yanı vardır daima.

tom olan afoni vardı; kişinin aniden sesini kullanamaz hale gelmesi, nesne sesi daha da, belki saf biçimiyle ortaya çıkaran mecburi bir susuş. En temelde anne sesi problemi vardı; öteki boyutunun ilk temsili, bir imleyenin ve eksiğin kendini dayatmasından önceki ilksel bir füzyona ilişkin bir dizi geriye dönük fantaziyle donanmış (mesela Kristeva'nın *chora*'sını düşünün) ve diğer taraftan da paranoyak "kapana kısılma" fantazileri doğuran bir temsil: hem ilk yuva hem de ilk kafes olan ses (bkz. Silverman 1988: 72 vd., 101 vd.).

Bu liste, biraz telaşlı ve gelişigüzel olsa da –maddelerine daha sonra geri dönmemiz gerekecek– basit bir nokta için biraz aşırı yüklü bir anımsatıcı görevi görebilir: Psikanalizde öz-mevcudiyet ve öz-hâkimiyetin öz-duygulanımsal sesinin karşısında daima diğer yüzü, yani ötekinin inatçı sesi, kişinin kontrol edemediği ses vardır. Bu ikisini bir araya getirmeyi denersek, şimdilik, narsisizmin tam kalbinde, narsisistik tatminin saklamaya kalkışabileceği ama sürekli onu içeriden sarsma tehdidi yaratan yabancı bir çekirdek yattığını söyleyebiliriz. Başlangıçtaki sezgisinin itkisiyle, ayna evresiyle ilgili o meşhur sayfaları yazdığı dönemde Lacan'ın henüz herhangi bir nesne teorisi yoktu ve önceki eskizlerine sonradan upuzun eklemeler yapması gerekecekti – bilhassa, "Göz ile bakış arasındaki yarık" başlığını taşıyan bir kısım içeren *XI. Seminer*'de (Lacan 1979: 67-119). Gözden ayrık, nesne olan bakış kişinin kendini tanıdığı imgenin gizlediği şeydir tam da; görüş alanında var olabilen bir şey değildir, ama ona içeriden dadanır.[3] İmgenin parçası olarak kendini gösterecek olursa –örneğin, koca bir Romantik edebiyat külliyatı doğurmuş olan ikiz deneyimindeki gibi– yerleşik gerçekliği anında bozar ve felakete yol açar. Keza ses ile kulak arasında bir yarılma vardır (bkz. Miller 1989: 177-8). İçeriden bozulan narsisizm ve özşeffaf görünen öz-duygulanımın bünyevi ikircikliliği burada da devreye sokulmalıdır.

Nesne, hem bakış hem de ses olarak, narsisistik öz-idrakin ekseni olarak kendini gösterdiği anda, öz-mevcudiyetin kalbinde bir kopuş yaratır. Tüm mevcudiyet anlayışı onun etrafında inşa edilmiş ve

3. Pek çok formülasyon arasında daha az bilinen ama gayet açık bir tanesi: "*i(a)* biçimi altındaki imgem, Öteki'deki mevcudiyetim artıksızdır. Onda ne kaybettiğimi göremem. Ayna evresinin anlamı budur... Nesne *a* eksik olan şeydir, yansıma yapmaz, imgede yakalanamaz" (Lacan 2004: 292, 294).

ancak onun düşmesiyle kurulabilir olsa da, kendisi var olamayacak bir şeydir bu. Yani özne, kendi mevcudiyetinin berraklığında öz-idrakle kurulmuş olmak bir yana dursun, ancak var olamayan o parçayla imkânsız ilişkisi içinde ortaya çıkar. Özne, ancak bir mevcudiyet imkânsızlığı olan bir Gerçek (o parçanın Lacancı adı) olduğu sürece vardır. Ses, mevcudun mevcudiyetinin ve katışıksız bir içselliğin anahtarı olabilir pekâlâ, ama tam bağrında ikisini de bozan o işitilmez nesne sesi saklar. Yani Derrida için –izin, artığın, başkalığın vb. aksine– sesin özü öz-duygulanım ve öz-şeffaflıkta yatarken, Lacan için burası problemin başladığı yerdir. Yapıbozumcu dönüş sesi (öz-)mevcudiyet zeminine indirerek sökülemez ikircikliliğinden yoksun bırakma eğilimindeyken, Lacancı izahat sesin kalbinde yer alan, (öz-)mevcudiyete içsel bir engel olan nesneyi serbest bırakmaya çalışır. Bu nesne bizatihi öz-duygulanıma ulaşmanın imkânsızlığına cisim verir; dopdolu mevcudiyetin ortasına bir kesik, bir kopuş sokar ve bunu bir boşluğa havale eder – ama bir eksikten, boş bir uzamdan ibaret olmayan bir boşluğa; sesin tınlayacağı bir boşluktur bu.

METAFİZİK TARİHİNDE KISA BİR GEZİNTİ

Derrida'nın kapsamlı analizlerinde en ikna edici kısım, marjinal görünen bir temanın –sesin yazıya önceliği, sesmerkezli önyargı– tüm bir metafizik tarihi boyunca sürekli yeniden ortaya çıktığını ve bu temanın, bünyevi ve zorunlu olarak, belli başlı metafizik kaygıların hepsiyle bağlantılı olduğunu gösterebilmesidir. Son derece sınırlı bu tek açı, tüm dallanıp budaklanmalarıyla metafiziğin tarihini oluşturmak için yeterli gibidir. Delillerin kapsamı karşı konulmaz, tutarlılığı zorlayıcıdır. Fakat metafiziğin sese gösterdiği muamele, sesmerkezli önyargıdan ibaret olmayabilir. Sesin bundan farklı bir metafiziksel tarihi vardır ki burada ses, mevcudiyetin himayesi olmak bir yana dursun, tehlikeli, tehditkâr ve bir ihtimal yıkıcı telakki edilir. Sesin metafizik güvenoyu alamadığı bir tarihi vardır. Yazı kadar ses de metafizik tutarlılığa tehdit olarak ortaya çıkabilir, mevcudiyet ve anlamı bozucu olarak görülebilir. Sesin ikircikliliği ve tehlikeli ters yüzü Lacan'ın icadı değildir; metafizik başından beri bunun farkında olmuştur. Bunu bilhassa müziğe gösterilen felsefi muamelede

görebiliriz – yine gayet sınırlı bir perspektif şüphesiz, ama gölgeleri uzun.

Bazı paradigmatik vakaları çok kısaca gözden geçirmeyi deneyelim. Müzik hakkında en eski (ama biraz şüpheli ve mitik) metinlerden birinde, Çin imparatoru Chun (takriben MÖ 2200) şöyle basit bir kaide sunar: "Müziğin kelimelerin manasını takip etmesini sağlayın. Yalın ve içten olsun. Manadan yoksun ve efemine olan gösterişçi müzik ayıplanmalıdır" (aktaran: Poizat 1991: 197-8). Bu ufak tavsiye (ki bir imparatordan geldiği için tavsiyeden fazlası olduğundan, müzikle iktidar arasındaki ilişkiye dair karmaşık meseleler doğurur hemen), basitliğine rağmen, tarih boyunca hayret verici bir inatla yinelenip duracak temel kaygıları özet olarak içerir: Müzik, bilhassa ses, ona mana veren sözcüklerden sapmamalıdır; metinsel dayanağından ayrıldığı anda –ayartıcı ve sarhoş edici güçleri yüzünden daha da– manasızlaşır ve tehditkâr hale gelir. Dahası mananın ötesindeki ses, kendinden menkul bir şekilde kadınsılığa eşitlenir; metin, yani anlamlandırma uğrağıysa, bu basit paradigmatik zıtlıkta erkeksiliğin tarafındadır. (Bundan yaklaşık dört bin yıl sonra Wagner, Liszt'e yazdığı meşhur bir mektupta şöyle diyecektir: "*Die Musik ist ein Weib*", müzik bir kadındır.) Sözcüklerin ötesindeki ses manasız bir şehvet oyunudur, tehlikeli çekici bir güce sahiptir, oysa kendi başınayken boş ve hoppadır. Ses/*logos* ikili karşıtlığı çoktan yerini almıştır.

Birkaç bin yıl sonra, Platon'da, yeri hâlâ sağlamdır:

> Müzikte yeni bir çeşidin doğması kaçınılacak bir şeydir. Bununla her şey tehlikeye girer... müzikte yol değişti mi, en temel siyasal ve toplumsal uzlaşımlar sarsılır.
>
> ...
>
> İşte bence bekçilerimizin nöbet tutacakları yer burasıdır.
>
> Gerçekten de bu alanda yasalar, sinsice ve daha kolay çiğnenir, kimse de varmaz farkına.
>
> Evet, dedim; kimse bir oyun biçiminin zararlı olabileceğini düşünmez.
>
> Bir zararı da olmaz, sadece, kanuna saygısızlık buradan başlayıp yavaş yavaş gelenek, göreneklerimize sızıyor, sonra daha da güçlenerek insanlar arasındaki davranışlara geçiyor, oradan da küstahça devletin yasalarına ve anayasasına. Böylece Sokrates, ne teklerin, ne de toplumun hayatında ayakta duran bir değer kalıyor. (Platon 1978, *Republic* IV, 424c-e; Türkçesi: *Devlet*, 2006: 21, İş Bankası, çeviri değiştirildi)

Müzik, gülüp geçilecek bir şey değil en azından. Hafife alınmamalı, ona büyük bir felsefi ihtimamla ve olanca ihtiyatla muamele edilmelidir. Öyle temel bir dokudur ki en ufak bir serbestlikten genel bir çöküş doğması kaçınılmazdır; toplumun kumaşını, yasalarını ve âdetlerini bozar ve bizatihi ontolojik düzene tehdit yaratır. Zira müziğe ontolojik bir statü vermemiz gerekmektedir: "doğa" ile "kültür", doğal olan ile insan-yapımı yasa arasındaki uyumun anahtarı müziğin elindedir.[4] Bu alana müdahale edecek olursak, her şey sorgulanır hale gelir ve temeller sarsılır. Çöküşün başı müzikal çöküştür: Başlangıçta, kadim kökensel zamanlarda, müzik yasayla düzenleniyordu ve yasayla birdi, ama işler çabucak kontrolden çıkmıştı:

> Bundan sonra zaman geçtikçe, yaradılıştan yetenekli ama müziğin doğru kuralını bilmeyen, sanattan uzak ve kural tanımayan ozanlar çıktı, çılgın gibi, gereğinden fazla keyif düşkünü olduklarından ... evrensel bir form karmaşası yarattılar. Müzikteki akılsızlıkları yüzünden yanılıp müzikte doğruluğun söz konusu olmadığını, en doğru kuralın, ister iyi ister kötü olsun, hoşlanan birinin aldığı keyfe göre karar vermek olduğunu ileri sürdüler. (Platon 1978, *Laws* III, 700d-e; Türkçesi: *Yasalar*, 2007: 154, Kabalcı, çeviri değiştirildi)

Doğru kural olarak hazza öncelik tanımak gibi bir küfür edildiği anda ("Bununla birlikte çoğunluk müziğin doğruluğunu ruhlara haz veren gücünde bulur. Ama bunu ileri sürmek kesinlikle kabul edilemez, hatta 'düpedüz küfürdür'": *Laws* II, 655d; 2007: 89, çeviri değiştirildi), müzikte yasaya uygun davranmak reddedildiği anda, doğacak sinsi sonuçların önü alınamaz – arsızlık, ahlaki çözülme, tüm toplumsal bağların çöküşü.

> Bu başıboşluktan sonra yöneticilere boyun eğmeye karşı isteksizlik doğacaktır, bundan sonra ana-babanın ve büyüklerin baskısını ve uyarılarını dinlemeyecek, sonuna doğru yasalara bağımlı olmamaya çabalayacak, en sonunda da edilen yeminlere, verilen sözlere ve tanrılara hiç aldırmayacak, Titanların o anlatılan eski karakterini taklit edip ortaya koyarak, yeniden o duruma gelecek ve başından felaket eksik olmadan acı bir yaşam sürecektir. (*Laws* III, 701b-c; 2007: 154-5)

Bu kıyamet senaryosunun –uygarlığın sonu, müzikal biçimlerdeki zararsız görünen değişimlerle kaosa geri dönüş– önüne geçmek

4. Taklit, kopyalar, mimesis vb. gibi bitmez tükenmez sorunlar doğuran resime oranla, müziğin çok farklı bir muamele görmesinin nedeni de budur.

için, müzikal meseleler sıkı bir disiplin altına alınmalıdır. İlk kural, canavarla savaşta ilk çare, zaten bilinmektedir: "Müzik ve ritim sözü takip etmelidir" (Platon 1978, *Republic* III, 398d, 400d). Zira tehlikenin özü kendini sözcükten ayıran ses, *logos*'un ötesindeki ses, yasasız sestir.

Peşi sıra başka önlemler gelir. Ruhu yumuşatan ya da gevşeklik yaratan makamlar yasaklanmalıdır – "ağıda benzer" karışık Lidya, uzun Lidya ("Değil erkeklere, aklı başında kadınlara bile zarar verir bu makamlar": Platon 1978, *Republic* 398e; Türkçede: 2006: 90) ve İonia. Erkeklere uygun, gerek savaşçılara gerekse erkeksi tevazu ve ılımlılığa uygun makamlar korunmalıdır – Dor ve Frigya.[5] Cinsiyet ayrımının müziğe nüfuz ettiği bir kez daha görülüyor (majör ve minör tonların *–durus* ve *mollis–* cinsel çağrışımlarıyla birlikte, günümüze kadar devam edecektir bu).[6] Bunun sonucunda, makamlar arasında serbest geçişlere –"modülasyonlar"– izin veren çoksesli çalgılar ve bilhassa "en çok telli çalgı" (399d) olan flüt yasaklanmalıdır. Aslında bunun başka, daha basit ve bağlayıcı bir nedeni daha var: Flüt çalarken söz söylenemez. Üflemeli çalgıların metinden kopup gitmek gibi fena bir özelliği vardır, sese ikame olarak işlerler, sözcüklerin ötesindeki sesi yalıtırlar. Apollon lirde karar kılarken, Dionysos'un tercih ettiği çalgının flüt olmasına şaşmamalı (Pan'ın flütlerini, flütün Gorgon'la mitik bağlantılarını vb. de hatırlayın). "Dostum, bunu yapmakla yeni bir şey yapmış da olmuyoruz. Apollon'a ve onun çalgılarına Marsyas'tan ve çalgılarından daha üstün bir yer vermiş oluyoruz" (399e). Flütün kadınlara yakışır olmasına da şaşmamalı:

> ... bir şey daha atayım ortaya ... demin içeri giren flütçü kız, bırakalım, kendi kendine çalsın ya da isterse gitsin içerdeki kadınlara çalsın. Biz de konuşmalarla birbirimizi avutalım bugün. (Platon 1978, *Symposium* 176e; Türkçede: 2007: 39, Kabalcı, çeviri değiştirildi)

5. Aristoteles'in makamlarla ilgili benzer görüşleri için bkz. Aristoteles 2001, *Politics* VIII, 1340b. Ancak biraz daha ilerde (1342b 2-7), Frigya makamına ilişkin *Devlet*'te yer alan pasaja karşı çıkar.

6. Ayrıca bkz. "Ayrıca, kadınlara ve erkeklere yakışan şarkıları da bir ölçüte dayanarak saptamak gerekecek, uyum ve ritimlerini de ayarlamalı; bestenin tüm ezgisi ya da ritminin yakışıksız olması korkunç bir şey ki şarkılarımız bu bakımlardan uygun muamele görmezse olacak olan da budur" (Platon 1978, *Laws* VII, 802e; Türkçede: 2007: 279, çeviri kısmen değiştirildi).

Flütü çalan bir kızdır ve uygun dinleyicisi de kadınlardır (üstelik flütle iffetsizlik arasında olsa olsa bir adım var gibidir), oysa erkekler felsefe yapacaktır.

Flüt hakkındaki bu görüşü Aristoteles de destekleyecektir:

[Flütün] eğitim yönünden sakıncalarına şunu da ekleyebiliriz ki, flüt çalmak, kişinin konuşma yetisini kullanmasına da engel olur. Daha eskiden izin verilmesine karşın, bizden öncekiler, bu nedenlerle yukarı-sınıf gençlerinin flüt çalmalarını yasaklamakta haklıydılar. (Aristoteles 2001, *Politics* VIII, 1341a 23-27; Türkçede: *Politika*, 1993: 243, Remzi)

Baküsçü çılgınlık ve benzeri tüm duyguların flütle ifade edilmesi en uygunudur... (1342b 5-6)

Platon'a dönelim. Hem en büyük deva hem de en büyük tehlike, şifa ve zehir, müzikte yatıyor gibidir. Tuhaftır, Derrida'nın yazıya uygun düşen meşhur *pharmakon* (deva ve dert) analizi (bkz. "Platon'un Eczanesi", Derrida 1972 içinde) sese de uygun düşebilir.

... müzik eğitimi ... eğitimlerin en iyisidir. Hiçbir şey insanın içine ritim ve düzen kadar işlemez. Müzik eğitimi gereği gibi yapıldı mı insanı yüceltir, özünü güzelleştirir. Kötü yapılınca da, bunun tersi olur. (Platon 1978, *Republic* III, 401d-e; Türkçesi: 2006: 94)

Yani asıl soru müziğin yararlı etkileriyle tehlikeli etkileri arasında nasıl bir denge tutturmak, kurtuluşla felaket arasında nasıl bir sınır çizmek gerektiğidir:

Dört bir yanımızdan zurna sesi gelirse, kulaklarımızdan içimize oluk oluk, yumuşak, tatlı, hüzünlü makamlar akıtılırsa ... en büyük keyfi türkü söylemekte bulursak, içimizdeki sert coşkunluk, demirin ateşte yumuşadığı gibi yumuşar. İşe yaramaz, kaba bir şeyken yararlı bir hale gelir. Ama böyle sürüp giderse, bundan bıkacak yerde kendimizden geçersek, içimizdeki bu güç büsbütün yumuşar, erir. Sonunda yiğitliğimiz de yok olur. İçi bu derece gevşemiş bir insandan da sünepe bir savaşçı çıkar. (411a-b; 2006: 106)[7]

7. Aristoteles de aynı sorunla boğuşmak zorunda kalacaktır. Müziğin baş köşede yer aldığı boş zaman faaliyetleri eğitim için esastır; bu faaliyetleri "özgür birinin edinmesi uygundur, ama sadece bir ölçüde, mükemmelliğe ulaşmak için onlara fazla yakından eğilirse, kötü etkiler doğacaktır" (Aristoteles 2001, *Politics* VIII, 1337b 15-17). Tuhaftır, *Politika*'nın 8. Kitabı'nın büyük kısmı, bir eğitim aracı olarak müziğe ayrılmıştır.

O halde bu tehlikeli keyifte doğru ölçüyü bulmayı nasıl umabiliriz? Müzik, bir noktaya kadar yücedir ve ruhu yükseltir; ama belli bir sınırın ötesine geçildiğinde çürümeyi, tüm ruhani yetilerin çöküşünü, keyif içinde çözünüp gitmelerini getirir. Nerede durmalı? Ölçüsüz sınırsız bu keyfe filozof bir sınır koyabilir mi? Ölümcül zehri vermeden şifayı koruyabilir mi?

Yaklaşık bin yıllık bir sıçrama daha yapalım ve Aziz Augustinus'un *İtiraflar*'ını açalım: 10. Kitap, 33. Orada "kulakla günaha girmek" hakkında çarpıcı bir düşünceyle karşılaşırız:

> ... senin sözlerinin esintisini taşıyan ilahilerde (*sonis*) hep bir huzur bulurum, hele tatlı ve eğitimli bir sesle okunurlarsa... Her şeye rağmen bu ezgiler kendilerine yaşam veren düşüncelerle birleştiklerinde gönlümde onurlu bir yer edinmek isterler, ben de onlara uygun düşecek bir yer arama telaşına düşerim. Zaman zaman onlara layık olduklarından daha fazla değer verdiğimi düşünüyorum. Kutlu sözler içten gelerek ve hararetli bir tonda söylendiğinde ruhumuzun kıpır kıpır olduğunu ve iman ateşlerine salındığını hissediyorum. İlahiler başka türlü değil de böyle okunduğunda, ruhumuzdaki farklı duygulanımların ilahilerin hem sözündeki hem de ezgisindeki belirli tonlamalarda kendisinden bir şeyler bulduğunu ve gizliden gizliye bir aşinalık hissedip aşka geldiğini anlıyorum. Ama sonuçta bu tensel bir haz, gönlümün bu hazza kapılıp takatten düşmesine izin vermemeliyim, çünkü çok kere bu tuzağa düşüyorum, özellikle duygularım aklıma eşlik etmediğinde, boyun eğip de arkada kalmaya rıza göstermediğinde. Hak ettiği şekilde sadece ikinci sırada olmasına izin verildiği halde hep birinci olmaya, hep lider rolü üstlenmeye çalışıyor. (Augustinus 1992; Türkçesi: 2010: 336-7)

Sesi bir kez daha tehlike ve bozulmanın başlıca kaynağı olarak bulmak şaşırtıcı olmaktan çıkmıştır artık. Devası da tanıdıktır: Kelam'dan, Tanrı Kelamı'ndan ayrılma, Kelam'ın üste çıktığına emin ol ve böylece Kelam'ın ötesindeki sesi, sınırlanmamış sesi defet. Mezmurlar'ın "o kadar hafif bir ses tonunda ... şarkı söylüyor gibi değil de konuşur gibi" okunmasını isteyen Athanasius son derece akıllıca davranmıştı demek ki. Halbuki ikirciklilikten kaçınmak için şarkı söylemenin yasaklanması gerekmez mi?

Yüreğimin imanla dolduğu ilk günlerde Kilisede okunan şarkılarla döktüğüm gözyaşlarımı hatırlayınca, şimdi bile sırf şarkılardan değil, duru bir sesle ve baştan sona özgün bir düzenlemeyle (*cum liquida voce et convenientissima modulatione*), melodisiz okunan sözlerden bile duygulandığımı

görünce dinde müziğin ne kadar önemli bir yer tuttuğunu bir kez daha anlıyorum. Bu yüzden bir yandan bu tür bir hazzın yaratacağı tehlikeyi, öte yandan ruha şifa verici etkisini düşünüp kararsız kalıyorum ... kulaklarımızın pasını gideren şarkılar biçare gönülleri iman katına yükseltebilir. Gerçi okunan şarkının anlamından çok melodisine kapıldığım anlarda cezayı hak eden bir günah işlediğimi de kabul ediyorum ve o sıra keşke ilahi okuyan kişiyi dinlememiş olsaydım diyorum. (*a.g.y.*; 2010: 337)

Mesele yine bir sınır meselesi, imkânsız ölçüyü bulma meselesidir, zira müzik hem ruhu tanrısallık katına çıkaran bir şey hem de bir günahtır (*delectatio carnis*). Şehveti en sinsi haliyle takdim eder, zira müzikte maddiliğinden kurtulmuş gibidir; tenin hem en incelikli hem de en kalleş biçimidir ses.

Aziz Augustinus'taki gelgit, Kilise ile müzik arasındaki sorunlu, girift ilişkide sonraki bin küsur yılda neler olacağını büyük ölçüde sezdiriyor.[8] Acayip bir inatla tekrar tekrar ortaya çıkan ana sorun, kutsal müziğin disiplin altına alınması ve kodlanmasıdır ki bu da nihayetinde daima sesi harfe, Kutsal Metin'e hapsetme biçimini almıştır. Ama hangi düzenleme denenirse denensin daima bir çatlak, açık bir kapı, tekrarlayan bir artık, son derece ikircikli bir keyif kalıntısı olmuştur. Bu kimi zaman *iubilus* biçimini almıştır; bir notaya bir hece düşer ilkesinin askıya alındığı ve sesin, bir dayanağı olmayan melisma olarak kendi coşkusu içinde başa geçtiği, Alleluia'ya tahsis edilmiş alan. Tuhaf bir gelişme sonucu sözsüz notalar sonradan yeni sözler ve (terimin teknik anlamıyla) tam sekanslarla desteklenmiş, böylece Metne sapkınca müdahaleler yapılması gibi bir tehlike doğmuştur. Ama *iubilus* ne kadar tehlikeli olsa da, aynı zamanda Tanrı'ya şükretmenin en uygun yolu değil midir? Bizzat Aziz Augustinus da bunu söyler: Coşku sözcüklerle ifade edilemez olanı ifade eder, şarkı söyleyenler öyle bir neşeye kapılır ki sözcükleri bırakıp kalplerine teslim olurlar. "*Et quem decet ista iubilatio, nisi ineffabilem deum?*" (Bu coşku, tarifsiz olan Tanrı'ya değil de kime yakışır?)[9] Yani Tanrı'nın tarifsizliğine olsa olsa kelimelerin ötesindeki

8. Ayrıntılı bir izahat için, Poizat'nın kutsal müzik üzerine dikkat çekici kitabı *La Voix du diable*'a (1991) bakınız. Bu kısımda yer alan bilgilerin çoğunda bu kaynağa yaslanıyorum.

9. Aktarıldığı yer, O'Donnell'ın *İtiraflar* üzerine yorumu (*Confessions*, Augustinus 1992, 3: 218-9).

saf ses yaraşır. Ama, bir kez daha, şükrederken gerçekten Tanrı'ya şükrettiğimizden emin olmak mümkün müdür?

Aynı vaziyeti çokseslilığin ortaya çıkışının doğurduğu devasa sorunlarda da görebiliriz, zira birden fazla ses aynı anda şarkı söyleyip kendi melodik çizgisini takip ettiğinde, metin anlaşılmaz hale gelir. Keza kromatiğe karşı mücadelede de aynı durum söz konusudur, zira yarım tonlar harmonik yapının baltalanması ve ruhun yumuşatılması, yasaklanmış keyfin içeri alınması gibi bir tehlike yaratır. Yeni müzikal icatların her biri yıkıcı etkiler yaratmış ve hemen, gayet Platonik bir şekilde, ahlaki çöküşe götüren birer yol olarak görülmüştür. 1324'te Papa 22. John, işleri düzene sokmak için müzikle ilgili tuhaf bir kararname (*Docta sanctorum Patrum*) çıkarmak zorunda kalmış, ama bu da kâr etmemiştir. Trento Konseyi on altıncı yüzyılda aynı sorunla boğuşmak zorunda kalmış ve aynı panzehiri, sese karşı anlaşılırlığı tavsiye etmiştir: *in tono intelligibili, intelligibili voce, voce clara, cantu intelligibili* ... (bkz. Poizat 1991: 144-5). Tüm belgeler aynı el tarafından ve aynı saplantıyla yazılmış gibidir: sesi harfe bağlamak, bozucu gücünü sınırlamak, bünyevi ikirciklliğini ortadan kaldırmak.

Bu tekdüze resme sığmayan şeyler de olmuştur gerçi. Bu yaygın paradigmanın tersine çevrilmesini öneren mistik akımlar olmuştur: Müzik Tanrı'ya giden tek uygun yoldur, zira tam da kelimenin ötesindeki Tanrı'ya yönelir. Müzik sınırsız ve tarifsiz bir varlığa giden bir yoldur; ki Aziz Augustinus bu özelliğini fark etmişti zaten. Söz konusu olan, imleyenin ötesindeki bir keyiftir; Lacan'ın kadınsı keyif perspektifini açan bir şeydir bu (ki Lacan da bu sorunu tam da kadın mistikler yoluyla ele almıştır). Ama Tanrı müzikal ilkenin şahıysa, ilahi Kelam hakiki boyutuna şarkı söyleyen seste erişiyorsa eğer, buradan salt kelimenin Şeytan'a ait olduğu gibi radikal bir sonuç doğabilir. Nitekim on ikinci yüzyılda yaşamış ünlü başrahibe Hildegard of Bingen bu uç sonuca varmıştır; ki felsefi uğraşları ve çağının en tanınmış erkeklerinden bazılarıyla tartışmalara girmek dışında, zamanının çoğunu beste yapmaya hasretmiştir. Müzikal bir ahlak oyunu olan *Ordo virtutum*, Şeytan tarafından ayartılan ve erdemler sayesinde –kişileştirilmiş erdemler ve elbette şarkı söyleme sayesinde– kurtulan bir ruhun hikâyesidir. Bu son derece tuhaf ve olağanüstü eserde, tek erkek rolü ve tek konuşan rol Şeytan'ındır; salt ke-

limelere, salt *logos*'a hapsolmuştur Şeytan. Bünyesi gereği gayrimüzikal bir yaratık olan Şeytan, şarkı söyleyemediği için Şeytan'dır. (Şunu da ekleyebiliriz: Tevekkeli değil ayartmaları da pek bir işe yaramaz.) Bunun Kilise'de kuşku ve tedirginlik yaratması kaçınılmazdı elbette – Trier'deki kilise meclisi 1147'de Hildegard'ın neredeyse bir zındık olduğuna hükmetmiş, gördüğü hayallerin Tanrıdan ziyade Şeytana atfedilip edilmemesi gerektiğini sorgulamıştır. Hildegard'ın işittiği ve yazıya geçirdiği ses, gerçekten Tanrı'nın sesi midir? Bunu anlamanın bir yolu var mıdır? Hildegard ancak Clairvaux'lu Bernard'ın nüfuzu sayesinde kurtulabilmiştir.[10]

Mesele eninde sonunda şu soruya gelip dayanmıştır: Müzik Tanrı'dan mı gelir, Şeytan'dan mı? Zira kelimenin ötesi, hem en yüksek kata çıkmayı hem de en aşağılık laneti bildirir. Ruhlarımızı Tanrı katına çıkaran şey Tanrı'yı ikircikleştirir; Kelam'ın ötesine geçildiğinde, Tanrı'yı Şeytan'dan ayıramayız. Müzik, ruhu dünyevilik ve temsilin ötesine yükselten unsur olabildiği gibi, tam da bu nedenle, görece kolay başa çıkılabilen duyu hazlarından öte, yılmaz ve anlamsız bir keyif de doğurabilir. Seste herhangi bir güvence veya şeffaflık bulunmaz – tam aksine ses, her kesinliği ve her sağlam mana kuruluşunu sarsar. Ses sınırsızdır, garantisizdir ve –haliyle– kadının tarafındadır. Ama böyle vahim bir ikircim doğuruyorsa şayet, tek tutarlı yol, kilise müziğini toptan yasaklamak olabilir – ve nitekim Püritenler, aksi uçta yer alan bu radikal sonuca varmıştır: Cromwell döneminde on beş yıl boyunca, 1645'ten 1660'a kadar, Anglikan Kilisesi'nde müzik yasaklanmış, müzik kitapları ve notalar yakılmış, orglar "Şeytan kavalı" diye parçalanmıştır (bkz. Poizat 1991: 44). Tanrı yeniden Kelam'a ve suskunluğa dönmüştür.

Hesaba katılması gereken daha pek çok sapak ve incelenmesi gereken daha pek çok yazar olsa da bu "kısa metafizik tarihi"ni Fransız Devrimi'yle bitireyim. Muzaffer Devrim doruğundayken birilerinin aklına şahane bir fikir gelmiş, 1793'te bundan böyle dev-

10. Epey revaçta bir figür haline gelen Hildegard için bkz. Peter Dronke, *Women Writers of the Middle Ages* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984); Barbara Newman, *Sister of Wisdom* (Aldershot, UK: Scolar Press, 1987); Sabina Flanagan, *Hildegard of Bingen* (Londra: Routledge, 1989) ve Régine Pernoud, *Hildegarde de Bingen* (Paris: Éditions du Rocher, 1994). Bu kitapların hiçbirinde Hildegard'ın müzik çalışmalarının hakkı tam olarak verilmez.

letin halk yararına müzikle ilgilenmesini sağlayacak bir kurum, *Institut national de la musique* oluşturulmuştur.[11] Projenin başındaki isim olan François-Joseph Gossec, program niteliğindeki bir metinde, projenin amacının "eşitlik savunucularının enerjisini destekleyecek ve canlandıracak" müziği teşvik etmek ve "sahtekârlığa vakfedilmiş salonlarda ve ibadethanelerde çıkardığı efemine seslerle Fransız ruhunu yumuşatan müziği yasaklamak" (aktaran: Attali 1977: 111) olduğunu yazmıştır. Müzik saraylardan, kiliselerden ve konser salonlarından çıkarılmalıydı; açık havada, herkesin erişebileceği bir şekilde icra edilmeliydi; melodiler halkın şarkı söyleyerek eşlik edebileceği tarzda olmalıydı, ancak yozlaşmış olanlara hizmet eden cafcaflı ve gösterişli kurnazlıklar tarzında değil. Gossec de, kitleler için koro şarkıcılığının mucidi ve pirinç orkestralar için beste yapan ilk bestecilerden biri olarak müzik tarihine geçmiştir. Müzisyenler zenginlerin cömertliğine bağımlı olmaktansa devlet için çalışmalı ve müzikal girişimin tamamı iyice planlanmalı ve tepeden örgütlenmeliydi.[12]

Yani işler tersine dönebiliyor, aynı silahlar bu kez, artık manaya karşı sesin temel faili olarak görülen Kilise'ye çevrilebiliyordu. Ama akıl savunucuları farkında olmadan bir kez olsun düşmanlarıyla tam bir uzlaşma içindeydi: Manasız ve efemine ses iki taraf için de aynı ölçüde tehlikeliydi. Devrim'in ilk kararnamelerinden birinin kastra-

11. Proje, Devrim'in II. yılında, on sekiz Brumaire'de Meclis'e sunulmuştur: daha ünlü olan emsalinden yedi yıl önce gelen, hatırlanmaya değer bir on sekiz Brumaire daha. Marx'ın teorisini genişletebiliriz o halde: Napolyon'un gerçekleştirdiği *coup d'état*'nın kendisi zaten bir tekrardı – Platon'un müzikal değişimlerin toplumsal değişimleri öncelediği görüşüne gayet uyan bir tekrar. Ama bir farkla: Platon için müzikal değişimler çöküşün müjdecisiydi, oysa burada çöküşe son vereceği varsayılan bir diktatörlüğün habercisidir.

12. François-Joseph Gossec (1734-1829) müzik bilgisini ve şanının bir kısmını saray bestecisi olarak kazanmıştır. 1766'da Prens Condé için *intendant de la musique*, 1774'te Kraliyet Akademisi'nde *maître de musique* görevine getirilmiş, sonrasında *École royale de chant*'ın kurucusu ve ilk müdürü olmuştur. Devrim'den sonra müzik müfettişliği yapmış ve çeyrek yüzyıl boyunca Fransa'nın önde gelen müzikal otoritelerinden biri olmuştur. Napolyon'un düşüşü ve restorasyonun ardından, 1816'da, devrimci fikirlere bağlılığı yüzünden çarçabuk kovulmuş, bu yüzden de büyük sefalet içinde ölmüş ve tamamen unutulmuştur. Sayısız eserlerinden bazıları: *Hymne à Jean-Jacques Rousseau*, *Hymne à l'Être Suprême*, *Hymne à la liberté*, *Chant du 14 juillet* vb. Eserlerinden biri olan İlahi, hâlâ zaman zaman icra edilir.

toların halka açık şarkı söylemelerini yasaklamış olması son derece önemlidir; kastratolar, *ancien régime*'in sapkınlık ve çürüklüğünün amblematik ve rezil sembolleri, rejimin yoz *jouissance*'ının cisimlenişi haline gelmişlerdi.[13] Barok ve klasik operanın (kendisi de dahil olmak üzere Mozart'a gelene dek) kahramanları oldukları gibi, Katolik müziğin de simgeleriydiler; beşikleri ve mabetleri Sistine Şapeli'ydi – Kilise'nin tam kalbinde yer alan sapkınlık çekirdeği.

Bu kısa ve mecburen şematik genel bakıştan geçici bir sonuç çıkarabiliriz: "Sözmerkezcilik" tarihi ile "sesmerkezcilik" tarihi birbirine pek uymuyor, sesin öz-şeffaflık, mana ve mevcudiyete aykırı düşen bir boyutu vardır: *logos*'a karşı ses, *logos*'un ötekisi, radikal başkalığı olan ses. "Metafizik" bunun hep farkında olmuştur; gördüğümüz gibi, binlerce yıl boyunca aynı görünmez elin zorlaması altında, basit bir defedici formüle zorlantıyla tutunmuş, bu formülü tekrar tekrar yinelemiştir. Metafizik olarak tanımlanmasının arkasında sadece yazının gözden düşürülmesi değil, sesin aforoz edilmesi de vardır belki. "Sesmerkezli" ses, hikâyenin bir yüzüdür sadece. Sesi mevcudiyetin aldatıcı teminatı olarak sunmuş, bünyevi ikircimini indirgemiş ve başkalık parçasını inkâr etmiştir. Manadan kaçınıldığı anda, sesteki mevcudun mevcudiyetine şüphe düşer ve Lacancı işlemin tam göbeğinde bu ayrışma vardır. Ne var ki bu basit ayrımla, nesne sese özgü boyuta ulaşmış değiliz henüz. Lacancı problem bu noktada daha yeni başlamaktadır.

13. Yer darlığından dolayı, büyüleyici bir âlem olan kastratoların tarihine burada giremiyorum: on altıncı yüzyılda Katolik Kilisesi içindeki yükselişleri, keyfi cinsiyetten ayırır görünen meleksi tavırları, operada kapladıkları devasa yer, yaklaşık üç yüz yıl boyunca gördükleri inanılmaz rağbet, giderek gözden düşerek Sistine Şapeli'ne kapatılmaları; ve nihayet, ancak 1903'te, Papa XIII. Leo tarafından yasaklanmaları. (Balzac'ın, Barthes'ın üne kavuşturduğu "Sarrazine" öyküsüne bakınız.) Kastratolarda, ses ile kastrasyon arasındaki ilişkiye dair soru tam bir doğrudanlıkla ortaya çıkar – psikanalizde, kastrasyon ile nesne arasındaki yapısal bağa dair biraz fazla bariz ve dolayısıyla abes bir kanıt bu (örneğin bkz. ses ile kastrasyonun koşut ve benzer noktalarda bulunduğu Lacan'ın arzu grafiği: 1989: 315). Kastratoların tarihine ilişkin şu âna kadarki belki en iyi açıklamalar, Patrick Barbier'nin *Histoire des castrats* (Paris: Grasset, 1989) ve Hubert Ortkemper'in *Engel wider Willen* (Berlin: Henschel, 1993) adlı kitaplarıdır.

ŞOFAR

Oluşturmaya çalıştığım basit paradigmada, *logos*'un –en geniş manasıyla "mana oluşturan şey"– karşısında ötekiliğin, keyfin ve dişiliğin tecavüzü olan ses duruyordu. Ama bu ayrım tüm seçenekleri tüketmez; başka tür bir ses daha olduğu gayet aşikâr: Baba'mn sesi, bünyesi gereği *logos*'un ta kendisine yapışan ses, emreden ve bağlayan ses, Tanrı'nın sesi. Kurucu bir yasa, bir mukavele olacaksa, sesin burada hayati bir rol oynaması gerekir. Kaygı üzerine seminerinde Lacan, Theodor Reik'ın en eski nefesli çalgılardan biri olan ve Musevilikte dini ayinlerde kullanılan ilkel bir boru biçimi olan *şofar*'a dair geliştirdiği çarpıcı analizden esinle bu sorunu ortaya atar ("Yahweh'nin sesi", 22 Mayıs 1963; Lacan 2004: 281 vd.).

Şofarın afallatıcı gücü nereden gelir? Mesela Yom Kippur bayramının bitişinde, ruhu dayanılmaz derinlikte bir duyguyla doldurduğu farz olunan çok uzun, sürekli sesler halinde dört kez üflenir.[14] Hiç melodi yoktur, sadece boğa haykırışına benzeyen uzatılmış sesler vardır. Reik şofarın sırrının anahtarını *Totem ve Tabu*'daki Freudcu mitte bulur:

> Şofara özgü huzursuz edici, inleyen, gürleyen ve uzun süreli ton, haykıran bir boğayı anımsatmasıyla anlaşılır hale gelir; vahim önemini, ilahi babanın kaygısını ve nihai ölüm çırpınışını –son derece yersiz bir karşılaştırma olmasa, "kuğu şarkısı"nı diyebilirdik– dinleyenin bilinçdışı psişik hayatına sunmasından alır... Babanın imgesi totem hayvanında yeniden keşfedildiğinde ve bu imgeye ilahi diye tapınılırken, onu tanıyanlar *onomatopoetik* sesler çıkararak sesini taklit ederdi. Hayvanın çığlığının taklit edilmesi hem Tanrı'nın inançlı olanlar arasındaki mevcudiyetine, hem de onunla özdeşleşmelerine işaret ediyordu. Totem Tanrısı'nın en ayırıcı özelliği olan boru, yüzyıllar içinde, bugün akustik taklit aracı olarak kullanılan bir çalgıyı doğurmuştur. (Reik 1928: 235-6)

Yani şofar sesinde Baba'nın sesini, ilkel hordanın ölmekte olan ilksel babasının çığlığını, onun yasasına hem musallat olmak hem de ona mührünü basmak için gelen artığı fark etmeliyiz. İnananlardan

14. Şofar, Reik'ın dikkatle incelediği birçok başka ayin sırasında da kullanılmaktadır. 27 Temmuz 1656'da Spinoza, papaz tarafından okunan resmi aforoz metnine eşlik eden şofar sesini işitmiştir.

oluşan cemaat bu sesi işiterek Tanrı'yla mukavelesini, ittifakını yürürlüğe koyar; yasaya teslimiyet ve itaatlerini bildirirler. Ses, kendi başına manasız olsa da tam bir itaat buyuran ses, yasanın ta kendisinin, saf biçimiyle, herhangi bir spesifik buyruktan önceki yasanın örneğidir. Yasanın lafzı otoritesini ölü babanın kalıntısı, tam olarak ölmeyen, babanın ölümünden geriye kalan ve onun mevcudiyetine –sesine– olduğu kadar yokluğuna da tanıklık etmeye devam eden o parçası sayesinde kazanır: Merkezi bir boşluğu örten bu parça, *imkânsız bir mevcudiyetin dublörüdür*. Babanın kurban edilişinin ayin olarak yinelenmesi ve yasanın imkânsız kökeninin anımsatıcısı olarak işler. Ama bu jest son derece muğlaktır, zira bunun kime anımsatılması gerekmektedir? Nihayetinde bu sesin muhatabı kimdir? Lacan'ın sözleriyle: "Açıkçası, hafızasının çalıştırılması gereken, anımsatılması gereken kişi, Tanrı'nın ta kendisi değil midir?" (Lacan 2004: 290). Zira Tanrı'yı temsil etmek dışında, bu sesin bir işlevi de Tanrı'ya ölü olduğunu anımsatmaktır, olur da unutmuşsa diye.

Şofar sesinin İncil'de metinsel desteği vardır ve Reik şofarın geçtiği pek çok noktanın hepsini dikkatle listeler. Hepsi de dikkat çekicidir; dramatik anlarda, çoğu kez bir mukavele yapılacağı ya da yeniden yürürlüğe konacağı zaman ortaya çıkar; ama bu anlar arasında şüphesiz en önemlisi Yasa'nın kuruluş ânıdır, Musa'nın Sina Dağı'nda Yasa Tabletleri'ni aldığı andır. Bu kurucu uğrakta şofar sesi, insanlar için Tanrı'nın mevcudiyetine tanıklık eder, zira tek duydukları bu korkunç, buyurgan sestir; Tanrı'yla konuşabilen ve dediklerini anlayabilen tek kişi Musa'dır. Yaygın tercümesi boru olan şofar, doğal gürültü olan gök gürültüsünün ortasındaki ses unsurudur:

> Üçüncü günün sabahı gök gürledi, şimşekler çaktı. Dağın üzerinde koyu bir bulut vardı. Derken, çok güçlü bir boru sesi duyuldu. Ordugâhta herkes titremeye başladı. (Mısır'dan Çıkış 19: 16)

> Halk gök gürlemelerini, boru sesini duyup şimşekleri ve dağın başındaki dumanı görünce korkudan titremeye başladı. Uzakta durarak Musa'ya, "Bizimle sen konuş, dinleyelim" dediler, "Ama Tanrı konuşmasın, yoksa ölürüz." (Mısır'dan Çıkış 20: 18)

Yani tüm o gök gürültüsünden daha yüksek sesli olan şofar, Yasa'ya yapışan içeriksiz ses olarak, Yasa'nın dayanağı, Yasa'nın lafzının payandası olarak oradadır. Bu başlangıç ânında, insanların –bu-

yurgan korkunç bir mevcudiyet olarak– işittiği ses ile bir tek Musa' nın "mana verebildiği" Yasa arasında bir ayrım vardır. Ama *ses olmadan yasa olmaz*.[15] Harfin manasız bir kalıntısı olan ses, harfe otoritesini veren, harfi sadece bir imleyen olmaktan çıkarıp, bir edim yapan şeydir. Lacan'ın dediği gibi, "öznenin imleyenle ilişkisini tamamlayan o şeydir; ilk bakışta imleyenin *passage à l'acte*'ı diyebiliriz buna" (Lacan 2004: 288).[16] Bu "ilksel imleyenler" bünyevi olarak "edim"dir, "yani, imleyenin sadece eklemlendirilmekle kalmayıp –ki bu, sadece diğerleriyle bir zincir içindeki ilişkisini, tutarlılığını gerektirir– telaffuz edilmesi ve seslendirilmesiyle meydana gelen bir şeydir" (*a.g.y.*). Sesin kelimeleri edime dönüştürmek gibi bir gücü var gibidir; salt seslendirilmeleri kelimelere ayinsel bir etkililik verir, eklemlemeden seslendirmeye geçiş bir *passage à l'acte*'a, bir eyleme geçişe ve otorite kullanmaya benzer; sanki sadece sesin eklenmesi performatifliğin ilk biçimini temsil edebilir – buna geri döneceğiz. Ama burada asıl söz konusu olan ne edim ne de seslendirme anlayışıdır; ikisinin de altında yatan ve "fonemleştirmeden ayrılması gereken" nesnenin statüsüdür. Fonemleştirmedeki ayırıcı zıtlıkların aksine ses, "yeni bir boyut, başlı başına yalıtılmış, ayrı bir boyut, sese özgü boyut" (*a.g.y.*) olarak görünür – şofar, imleyenin seslendirilmesinden bağımsız olan sestir. Bu yalıtılmışlığında, varsayılan o korkunç Baba'nın *jouissance*'ının Yasa tarafından özümsenememiş kalıntısına, Baba'nın –Lacan'ın *le-père-la-jouissance* de-

15. Bu konfigürasyon Musevilik veya Hıristiyanlığa özgü değildir kesinlikle. Kadim mitolojilerin hemen hepsinde bir çeşidini görürüz; ses ile yaradılış arasındaki bağ, bilhassa ses ile ilksel bir Yasa'nın kurulması arasındaki bağ bir tür klişe gibidir:

> Yaradılış mitleri, müziğin doğası ve dünyadaki rolü hakkında önemli bir bilgi sunar. Dünyanın kökenine dair bir nebze ayrıntılı tariflerin hepsinde, o belirleyici eylem ânında akustik unsurun müdahalesi vardır. Bir ilah ne zaman kendini ya da başka bir ilahı doğurma, yer ve göğü ya da insanı meydana getirme iradesi gösterse, bir ses çıkarır... Dünyanın ortaya çıktığı kaynak, akustik bir kaynaktır daima. (Schneider 1960: 132)

Schneider kadim ve "ilkel" kültürlerden birçok farklı örnek aktarır ve ses, din ve belli başlı toplumsal ayinler arasındaki zorunlu bağlantıyı, ses ile temel bir toplumsal bağ arasındaki göbek bağını ikna edici bir şekilde gösterir.

16. Lacan için *passage à l'acte*'ın *acting out* ile keskin bir karşıtlık içinde olduğunu akılda tutmalıyız. İyi bir İngilizce [ve keza Türkçe] karşılık bulmak güç.

diği– ters yüzüne, tesis edilen yasaya eşlik eden son ölümcül çığlığına tanıklık eder. Asla basitçe mevcut olamayan, ama basitçe yok da olmayan parçadır bu: Nesne ses, tam da mevcudiyet ile yokluğun kesişiminde duran eksen niteliğindeki noktadır. Mevcudiyeti açığa vurur ve hayali tanınışına –kendimizi Öteki'nin sesinin muhatabı olarak tanımamıza– zemin oluşturur, ama aynı zamanda bünyevi olarak eksik olandır ve herhangi bir tam mevcudiyet anlayışını bozar, bir eksik etrafında –ses fazlalığında örneklenen eksik etrafında– bina edilmiş kesik bir mevcudiyet haline getirir.

Dolayısıyla geniş hatlarla çizdiğim metafizik resim yanıltıcı bir resimdir aslında. Yasa, Kelime, *logos* ötekisi olan sesle, keyfin, dişil çöküşün manasız taşıyıcısı olan sesle sürekli savaşmak zorunda kaldıysa da, bunu ancak alttan alta o diğer sese, Yasa'ya eşlik eden Baba'nın sesine dayanarak yapabilmiştir. Demek ki nihayetinde, sese karşı *logos*'un değil, *sese karşı sesin* mücadelesiyle karşı karşıyayız. Peki ama *logos*'a ilişkin olan o işitilemez ses, aforoz edilen diğer sesten, sınırsız keyif ve çürüme getiren sesten tümüyle farklı mı? Yasanın kendi radikal başkalığı olarak eziyet ettiği keyif, keyfin bizatihi yasaya ilişkin olan yüzünün ta kendisi değil mi? Baba'nın sesi dişil sesten tümüyle farklı bir türde mi? Eziyet edenin sesi ile eziyet gören ses arasında keskin bir fark mı var? İşin sırrı ikisinin de aynı olması olabilir; ortada iki ses değil de, sadece nesne sesin, ötekini yaran ve giderilemez bir "hariçten-dahillik"e (*extimacy*) hapseden nesne sesin olması.

> Öteki'nin bir yüzünü, Tanrı yüzünü, dişil *jouissance* tarafından ayakta tutuluyor diye yorumlayamaz mıyız? ... Kastrasyonun işaret ettiği işlev bu olduğu ölçüde babanın işlevi de buraya kayıtlı olduğuna göre, bunun iki Tanrı etmediğini, ama tek bir Tanrı da etmediğini görebiliriz. (Lacan, Mitchell ve Rose içinde 1982: 147)[17]

Zira Yasa'ya otorite veren şey, aynı zamanda onu geri dönülmez bir şekilde engelleyen şeydir; öteki sesi, *logos*'un ötesindeki sesi defetme girişimleri de nihayetinde Yasa'nın bünyevi başkalığıyla uzlaşmanın imkânsızlığına dayalıdır – bu başkalık Yasa'nın bünyevi eksiklik noktasında, sesin örtmeye çalıştığı eksiklik noktasındadır. La-

17. *Encore* seminerinde, bu pasajın geçtiği kısmın başlığı şöyledir: "Tanrı ve Kadın'ın *jouissance*'ı." (God and the *jouissance* of The Woman.)

can kendi cebirinde bu yapısal noktayı S(Ⱥ) olarak adlandırır; Öteki'ni totalize edecek, daima-eksik nihai imleyenin, Yasa'nın var olmayan temelinin yeri olan ve aynı zamanda dişilikle ve Kadın'ın var olmayışıyla bünyevi ilişkisi olan noktadır bu.[18] Nesne, Öteki'deki bu başkalık noktasında konuşlanır. O halde eril ve dişil pozisyon, aynı imkânsızlıkla uğraşmanın iki yoludur; giderilemez bir ikirciklilik taşıyan o aynı nesneyle uğraşmanın, birbiriyle içerden bağlantılı iki çeşidi olarak aynı açmazdan doğarlar.

18. "Kadın S(Ⱥ) ile ilişki kurar, bu demektir ki çoktan ikilenmiştir ve tüm değildir ... yüce Varlık ... orada, Öteki'nin *jouissance*'ının durduğu o opak yerde konumlanmıştır; Kadın, var olsaydı şayet, bu Öteki olabilirdi" (Lacan'dan aktaran: Mitchell ve Rose 1982: 152, 153).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SESİN "FİZİĞİ"

ŞİMDİ BAŞKA BİR HATTAN GİDELİM. Anlamlandırma yapısının bakış açısından, salt diferansiyel tezat demetleri olarak imleyenlerin bakış açısından, maddiliğin konu dışı göründüğünü görmüştük; imleyen, maddiliği paranteze alarak işler. Ama maddilik, ses için hiç de konu dışı değildir. Hatta ses, imleyeni bedene bağlayan halka olarak görünür. Her ne kadar tümüyle mantıksal ve diferansiyel olsa da, imleyenin bedende bir kaynak ve salgı noktası olması gerektiğini gösterir. İmleyeni taşıyan ve üstlenen bir beden olmalı, cisimsiz imleyen şebekesi maddi bir kaynağa tutunmalı, bedensel salgı imleyene cisim veren malzemeyi karşılamalı, cisimsiz anlamlandırma mekaniği bedensel mekaniğe bağlanmalıdır – bu, hiç elle tutulmaz ve en "yüceltilmiş" biçimiyle, üretilir üretilmez kaybolan bir hava salınımından ibaret bir maddilik olsa bile; hiç elle tutulmaz ve bundan dolayı en inatçı biçimiyle maddilik. Sesin ilk bariz özelliği, üretilir üretilmez yok olmasıdır. *Verba volant, scripta manent**: Lacan bu klasik atasözünü tersine çevirir, zira orada, salgılandığı ve terk edemediği, doğduğu ve aynı anda öldüğü noktada yalnızca ses kalır –en azından, yüz yaşına gelmiş ve birçok sınırı bulandırmış olan ses yeniden-üretimi teknolojisinin ortaya çıkışına dek– oysa harfler ortalıkta uçuşur ve uçarak tarih hortumunu oluşturur.

Alain Badiou son büyük kitabı, başyapıtı *Logiques des mondes*'a, "demokratik maddecilik" dediği şeyin temel ilkesini örnekleyen bir savla başlar: "Sadece bedenler ve diller vardır." Aslında bu *doxa*, daha tanınmış seleflerinin büründüğü modern –postmodern– kılık olarak görülebilir: Sözgelimi Descartes'ın *res extensa/res co-*

* Söz uçar, yazı kalır. –*ç.n.*

gitans ayrımının, her iki parçanın da önemli bir değişime uğramış halidir: Beden, elbise ve şapka giydirilen Kartezyen makinelerden sanal bedene, keyif çokluğunun bedenine, çok cinsiyetli bedene, siber bedene, organsız bedene, yaşam-gücü ve üretim olarak bedene, göçebe bedene vb. evrilmiş; düşünce de ruh ve fikirlerden, semiyotiğin birçok farklı sürümüne indirgenen im ve dil çokluğuna evrilmiştir; beden ve ruh yerine, çoklu hazlar ve imler. Buna rağmen her iki parça da, var olanın sağlam delili, ikili tözü olarak kalmaktadır. Ama –Badiou da asıl bu noktaya işaret eder– bu ikili dünyada bir de hakikatler vardır; hakikatler ne beden ne dil ne de ikisinin karışımıdır, başka bir yerde, özel bir Platonik bölgede de bulunmazlar. "Cisimsiz bedenler, anlamdan yoksun diller, türeyimsel sonsuzluklar, koşullanmamış ilavelerdir. Şairin vicdanı gibi 'hiçlik ile saf olay' arasında oluşur ve asılı kalırlar."[1] Yani olayların sonucu olarak ortaya çıkan hakikatler, mevcudun dünyasında bir kırılma, bedenler ve dillerden oluşan sürekliliklerde bir kopuş yaratır.

Peşinde olduğumuz paradoksal yaratık, nesne olarak ses de bir kırılmadır. Elbette mevcudiyetle, var olanla, mevcudiyet nosyonunu destekleyecek ölçüde bünyevi bir bağı vardır; ama görmüş olduğumuz gibi, aynı zamanda bir kırılma yaratır, basitçe var olan şeyler arasında sayılamaz, topolojisi yüzünden mevcudiyetle ilişkili olarak yersizdir. Ve –bu bağlamda en önemlisi– *tam da bedenlerle dilleri bir arada tutan şeydir ses*. Aralarındaki kayıp halka gibidir, ortak noktaları gibidir. Dil bedene sesle bağlanır; sanki tözler arasındaki yeni bir Kartezyen ayrımda ses, beyin epifizinin gördüğü işlevi yerine getirir. Ve sanırım, Badiou'nun peşinde olduğu şeye başka bir yoldan ulaşabiliriz: olayın ve hakikatin, nesne sesin doğurduğu kırılmayla ortaya çıkışı.

Cisimsiz gibi görünen sesin beraberinde getirdiği beden, külfetli ve utandırıcıdır; tüm o canlı mevcudiyeti içinde aynı zamanda (Hitchcock'un *The Trouble with Harry / Harry'nin Derdi* [1955] filmindeki gibi) bir türlü kurtulamadığımız ceset gibidir. Beden olmadan ses de olmaz, ama bu ilişki tuzaklarla doludur: Ses yanlış bedene ait gibidir

1. "*Elles sont, ces vérités, des corps incorporels, des langages dépourvus de sens, des infinis génériques,des suppléments inconditionnés. Elles deviennent et demeurent suspendues,comme la conscience du poète,'entre le vide et l'événement pur*'." Alıntı, *Logique des mondes*'un dolaşımdaki elyazması versiyonundandır.

ya da bedene hiç mi hiç uymuyor gibidir, ya da içinden çıktığı bedeni didikliyor gibidir. Michel Chion'un (1982) *akuzmatik ses* dediği şeyle ilgili tüm dertler buradan doğar.

SESİN AKUZMATİĞİ

Akuzmatik ses, kaynağı görülemeyen sestir; kökeni saptanamayan, yeri belirlenemeyen sestir. Bir köken, bir beden arayan sestir, ama bedenini bulduğunda bile bunun pek bir işe yaramadığı ortaya çıkar, ses bedene oturmaz, bedene uymayan bir yumrudur – çabuk ama parlak bir örnek isterseniz, Hitchcock'un *Sapık*'ını düşünün; film tümüyle "Annenin sesi nereden gelir? Hangi bedene atfedilebilir?" sorusu etrafında döner. Bedenden yoksun sesin bünyesi gereği tekinsiz olduğunu ve yarattığı huzursuzluğun, bir bedene atfedilmesiyle yatışmadığını hemen görebiliriz.

Chion "akuzmatik" sözcüğünü Pierre Schaeffer'den ve (1966'da, yani Lacan'ın *Écrits*'siyle aynı yıl yayımlanan) meşhur kitabı *Traité des objets musicaux*'dan almıştır. Sözcüğün net bir teknik anlamı vardır: Larousse'a göre "akuzmatik", "neyin sebep olduğunu görmeksizin işittiğimiz gürültü"yü tarif eder. Felsefi kökeni de verilmiştir: "Akuzmatikler, Pisagor'un öğretisini, beş yıl boyunca onu görmeksizin, bir perdenin arkasından takip eden müritleriydi." Diogenes Laertius'u (VIII, 10) esas alır Larousse: "[Öğrencileri] beş yıl boyunca sessiz kalır ve layık olduklarını kanıtlayana kadar Pisagor'u görmeksizin, yalnızca konuşmasını dinlerdi."[2] Öğretisini görülmeksizin sunan, perde arkasındaki Öğretmen, Efendi: Felsefenin tam başlangıcında duran dâhiyane bir buluş şüphesiz – kendisini "filozof" olarak tanımlayan, dahası felsefe okulu kuran ilk ismin Pisagor olduğu söylenir. Bu mekanizmanın getirisi ortadadır: Öğrenciler, takipçiler "Efendilerinin/Sahiplerinin sesi"ne hapsoluyordu, görünüşü ya da davranışındaki acayiplikler, görsel biçimler, sunumun şatafatı, ders vermeye daima mahsus olan o teatral etkiler dikkatlerini dağıtmıyordu; yalnızca sese ve ondan çıkan anlama odaklanmaları gerekiyordu. Felsefe, başlangıcında teatral bir gövde gösterisine bel

2. Diogenes'te perdenin bahsi geçmez; bunun kaynağı: Iamblikhos, *De vita Pythag.*, 72, 89.

bağlar anlaşılan: Tiyatroyu tanımlayan o asgari basit düzenek, bir ekran görevi gören perde; ama kaldırılmayan, yıllarca kaldırılmayan bir perde – felsefe, perde arkasındaki bir aktörün sanatı olarak ortaya çıkar.[3]

Bu düzeneğin nihai amacı, tini bedenden ayırmaktı. Müritler görsel bir dikkat dağınıklığı olmaksızın anlamı daha iyi takip edebiliyordu, bununla birlikte, kaynağının gizlenmesi sayesinde sesin kendisi de otorite ve artı-anlam kazanıyordu; aynı anda her yerde ve her şeye kadir hale gelir gibiydi. İşin güzelliği, bunun tamamen biçimsel ve olabildiğince yalın bir mekanizma olmasıdır – otomatik olarak işler: Efendi, deyim yerindeyse "bizatihi sahnenin kurnazlığıyla" (*Hamlet*, II/2.586), bedensiz bir tine dönüşür. Beden tinin dikkatini dağıtır, külfetli bir engeldir, o yüzden de salt sesin hayaletimsiliğine indirgenmeli ve onun bedensiz bedenine emanet edilmelidir. Dolayısıyla bu ayrılma tümüyle, tinin yeni bir tür beden edinmesine bağlıdır; tin tamamen sestedir, birdenbire aura ve otorite kazanan seste. Pisagor yaşadığı dönemde bir kült nesnesi haline gelmiş, bir ilah sayılırmış (Diogenes Laertius, VIII, 11); söz konusu düzeneğin de bununla bir ilgisi vardı şüphesiz.

Aslında bu basit mekanizma çeşitli dini ayinlerde de kullanılmıştır ve hemen bununla son derece bağlantılı bir şeyi, Eski Ahit'te Tanrı'nın devamlı akuzmatik bir ses olarak göründüğünü hatırlayabiliriz – ama bu özelliği diğer birçok ilahla paylaşır, akuzmatik ses ile ilahlaştırma arasında gizli bir doğrudan bağ vardır adeta. Kaynağı görülemeyen ses, yeri belirlenemediği için herhangi bir yerden, her yerden yayılır gibidir; kadir-i mutlaklık kazanır. Daha ileri gidip, gizli sesin yapısal bir şekilde "ilahi etkiler" yarattığını söyleyebilir miyiz?

Ama bu cihazın birçok farklı kullanımı vardır. Popüler kültürden sevimli bir örneği, aktarımın doğası hakkında gayet Freudcu bir masal olan *Oz Büyücüsü*'nü düşünün. (Bu arada Lyman Frank Baum,

3. Bu teatral icat, yüzyıldan uzun bir zaman sonraki bir başka dâhiyane felsefi-teatral buluş olan Platon'un mağarasını önceler; akuzmatik ses ve bu sese bir köken atfetme sorunu orada da bir rol oynar: "Ne zaman duvar boyunca yürüyen taşıyıcılardan biri konuşsa mahkûmlar, önlerinden geçen gölgelerden biri konuşuyor sanmaz mı?" (Platon 1997, *Republic*, 515b). Yani seslerin yaratıklara atfedilmesi, bünyesi gereği bir yapmacıklığa dayanır.

tıpkı Freud gibi, 1856 Mayısı'nda doğmuştur; *Oz Büyücüsü* de, tıpkı *Rüyaların Yorumu* gibi, 1900'de yayımlanmıştır. Yazılmayı bekleyen bir hikâye var belki de: *Freud avec Baum.*) Hikâyenin merkezinde büyücünün tüm büyücülüğünün dayanağı olan akuzmatik ses vardır tam da. Dorothy ve arkadaşları, kendilerini kurtaracak büyücüden yardım almak umuduyla Emerald City'ye doğru yol alır, ama büyücü ancak sesinin kaynağı gizli olduğu sürece büyücü olabilmektedir[4] ve perde kalktığı, paravan yıkıldığı anda, ister istemez, kimseyi kurtaracak hali olmayan, kendisi yardıma muhtaç, gülünç ve aciz bir ihtiyara dönüşür. Aynı mekanizmanın muhteşem bir başka sinematik gösterimi olan *Doktor Mabuse'nin Vasiyeti* (Fritz Lang, 1933) daha fesat bir örnektir; şeytani efendi yine perde arkasındaki bir sesten ibarettir, ama otorite etkisi yaratmak için sadece bir gramofonun, yani kökeni örten bir başka perdenin yeterli olduğu ortaya çıkar.

Radyo, gramofon, kasetçalar, telefon: Yeni araçların ortaya çıkmasıyla birlikte sesin akuzmatik niteliği evrenselleşmiş ve dolayısıyla sıradanlaşmıştır. Bütün bu araçlar aynı akuzmatik doğayı paylaşır ve ilk ortaya çıktıklarında, tekinsiz etkilerine dair hikâyeler hiç eksik olmamıştır, ama yaygınlaşmaları ve dolayısıyla sıradanlaşmalarıyla birlikte bu hikâyeler yavaş yavaş azalmıştır. Burada seslerin kaynağını göremediğimiz doğrudur; tek gördüğümüz, seslerin çıktığı birtakım teknik aygıtlardır ve bunun karşılığında, bu aygıt sonradan görünmez kaynağın kendisinin yerini alır. Olmayan görünmez kaynağın yerine, onu gizleyen ve sorunsuz dublörü olarak çalışan aygıt geçer. Hayretten geriye tuhaf bir kalıntı, bir fonograf silindirini dikkatle inceleyen o köpek kalmıştır ki buna geri döneceğiz.

Elimizde o ilk günlere dair görkemli bir edebi tanıklık, söz konusu olanı keskin bir berraklıkla görmüş büyük bir yazar var. Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sinin üçüncü cildi olan *Guermantes Tarafı*'nda anlatıcı kendisini, arkadaşlarını görmek için gittiği ufak bir taşra kasabasında, Doncière'de bulur ve büyükannesinden bir telefon gelir. "Telefon kullanımı o dönemde şimdiki kadar yaygın değildi," der Proust (2001: 418; Türkçede: 116); bu satırlar Birinci Dünya Savaşı esnasında yazılmış, 1920'de yayımlanmıştır. Anlatıcı, telefona

4. "... kimseyi göremeyen Dorothy, 'Neredesin?' diye sorar. 'Ben her yerdeyim,' diye yanıtlar Ses, 'ama sıradan ölümlülerin gözlerine görünmem'" (Baum 1995: 110).

bakmak ve "yanımızda olmayanların, görülmelerine izin verilmeden hemen yakınımızda belirmelerini sağlayan" (*a.g.y.*; Türkçede: 117) sihre katılmak için postaneye koşturmak zorundadır. Ama yanımızda olmayanlar, "gerçek" mevcudiyetten daha gerçek, daha şiddetli bir mevcudiyet içinde; ama aynı zamanda ayrılık nişanı olan, imkânsız bir mevcudiyetin, tam kalbinde ölümü anımsatan bir mevcudiyet hayaletinin işareti olan bir mevcudiyet içinde yakınımızda belirirler.

O kadar yakındaki bu ses, fiili bir ayrılığın içinde, gerçek bir mevcudiyet! Ama aynı zamanda ebedi bir ayrılığın habercisi! Bu ses, kimbilir kaç defa, bu şekilde uzaklardan benimle konuşan kişiyi görmeden dinlerken, bir kez inildi mi bir daha çıkılmayan derinliklerden haykırıyormuş gibi geldi bana; bir gün, bir ses böyle (tek başına, bir daha hiç görmeyeceğim bir bedene ait olmadan) gelip kulağıma sonsuza dek yok olmuş dudaklardan çıkarken öpmek isteyeceğim sözleri fısıldayacağı zaman içimi kaplayacak olan sıkıntıyı hissettim. (*a.g.y.*: 419; Türkçede: 117)

Bedeninden ayrılan ses, ölülerin sesini hatırlatır. Anlatıcı büyükannesiyle ilk defa telefonda konuşmaktadır ve ani bir yeni deneyimle şaşkına döner.

Birkaç saniyelik bir sessizlikten sonra, ansızın, çok iyi tanıdığımı zannettiğim o sesi duydum; meğer yanılıyormuşum; çünkü o güne kadar büyükannem benimle her konuştuğunda, söylediklerini, gözlerinin büyük bir yer kapladığı çehresinin açık partisyonu üzerinde izlemiştim; oysa sesin kendisini o gün ilk kez duyuyordum... İncelikten öyle hassas bir hale gelmişti ki, her an çatlamaya, bir gözyaşı seline boğulmaya hazırmış gibiydi; bu ses karşımda tek başınayken, yüz maskesi olmadan gördüğümde, hayatı boyunca onu çatlatmış olan kederleri ilk kez fark ediyordum. (*a.g.y.*: 419-20; Türkçede: 118)

Bu sesi aniden daha önce hiç işitmediği bir şekilde, en yakında ama yine de ulaşılmaz olarak işiten anlatıcı ölümcül bir ıstıraba kapılır:

"Büyükanne, büyükanne!" diye bağırdım; onu kucaklamak istedim; ne var ki yakınımdaki sadece bu sesti; büyükannem öldükten sonra belki beni ziyaret edecek olan hayalet kadar elle tutulamayan bir hayaletti. (*a.g.y.*: 420-1; Türkçede: 119)

Aynı anda, hemen o dakika, bir an evvel büyükannesinin yanına dönmek için ani ve karşı konulmaz bir arzuya kapılır. Ertesi gün trenle Paris'e döner, "bir an önce onun kollarına atılarak daha önce

hiç tahayyül etmediğim, sesinin bir anda çağrıştırdığı bu hayaletten" (*a.g.y.*: 424; Türkçede: 123) kurtulma arzusuyla büyükannesinin dairesine koşar. Ama çok geçtir, çok – artık kapatılması imkânsız bir gedik açılmıştır.

Onu kitap okurken buldum. Ben orada duruyordum, daha doğrusu o bilmediğine göre henüz orada değildim... Oradaki ben –kısacık bir dönüş ânında birden kendi yokluğumuza şahit olabildiğimiz o geçici imtiyaz sayesinde– seyahat paltosu ve şapkasıyla bir şahitten, bir gözlemciden, evden birisi olmayan bir yabancıdan ... ibarettim. (*a.g.y.*: 425; Türkçede: 123)

Mevcudiyet kırılmış, akuzmatik ses hem daha gerçek, hem de geri dönüşsüzce bölünmüş olan bir mevcudiyeti çağırmıştır sanki ve bu sesin eksik yarısını, kanlı canlı büyükanneyi bulmak, bölünmeyi olsa olsa elle tutulur kılar; elle tutulamayan hayalet yok olmaz, canlıyı istila eder, anlatıcının kendisiyse yabancı bir kadının huzurundaki bir yabancıdır.

Onu sadece kendi ruhumda, hep geçmişin aynı yerinde, benzer, üst üste binmiş saydam anıların ardından görmüş olan ben de, birdenbire, yeni bir dünyanın, zamanın dünyasının ... bir parçası olan salonumuzda, hayatta ilk kez ve sadece bir an (çok çabuk kayboldu çünkü), kanepenin üzerinde, kırmızı, hantal ve adi lambanın altında, tanımadığım, hasta, hayallere dalıp gitmiş, delimsi gözleri kitabın üzerinde gezinen, bitkin bir yaşlı kadın gördüm. (*a.g.y.*: 426; Türkçede: 124)

Ses onu, hemen geri dönme ve sesin çıktığı bedeni kucaklama özlemiyle doldurmuştur, ama orada bulabildiği tek şey, tanımadığı yaşlı bir kadındır.

Yeni ortamlar içinde, akuzmatik sesin tekinsiz doğasının deneyimlenebildiği yepyeni bir alan açan ortamın sinema olması belki de şaşırtıcıdır. Şaşırtıcıdır, çünkü sinema görüntüyü sese uydurmaya, iki yarıyı bir araya getirmeye, görülen ve işitilenden oluşan pürüzsüz akışı yeniden yaratmaya dayanır; ama tam da bu bağdaştırma çabasında, değişmez kenarlarda, birbirlerine uymadıkları ortaya çıkar. Michel Chion'un kavrayışlı kitabı *La Voix au cinéma* (Sinemada Ses, 1982), bunun keskin bir şekilde farkına varmamızı sağlamıştır. Sinemada akuzmatik ses, "nesnel" yorumlayıcı ses ya da "öznel" anlatıcı sesi gibi, kaynağı görüş alanı dışında olan sesten ibaret değildir – bu iki ses daha ziyade seyir talimatı olarak, bakış yönergesi ola-

rak, gördüklerimizin bir yorumu olarak iş görür. Asla göründükleri kadar masum değillerdir; hile yapıp bizi kandırabilirler, bir dizi komplike kullanımları vardır, ama bu farklı bir sorundur. Asıl akuzmatik ses konumlandıramadığımız sestir, paradigması da *Sapık*'taki annenin sesidir. Bu ses paradigmatiktir, zira anne sesi tam da "tüm akuzmatik seslerin anası"dır; tanımı gereği en önde gelen akuzmatik sestir, bebeğin kaynağını göremediği sestir – dünyayla bağlantısı, göbek bağı, hapishanesi, ışığı. Bu ses hangi bedenden çıkar? *Sapık* bu soruya güçlü ve rahatsız edici bir yanıt verir, ama (Proust'un inceliğinden epey uzak olan) ürkütücü aşırılığı bir çatlağa işaret eder ve akuzmatik sesin asla basitçe belli bir kadına tutturulamayacağına ilişkin bir ipucu verir bize.

Bazı sinematik örnekler telefonun akuzmatik gücünü kullanmaktadır. *When a Stranger Calls* (*Telefondaki Yabancı*, Fred Walton, 1979) filmini düşünün; filmde isimsiz bir tehdit telefonu, ev içinin alışıldık düzenini birdenbire değiştirir ve gizli güçlerle doldurur. Sesin kaynağı herhangi bir yerde olabilir – aslında, filmin adının gayet tutumlu bir şekilde işaret ettiği gibi, "bir yabancı aradığında" her şey birden ve kökünden değişir, ev tekinsizleşir (*Unheimlichkeit*) ve elbette, bu filmde de olduğu gibi, yabancı daima evin içinden arıyordur: Görünmez kaynak çok yakındadır ve sesin kaynağı açığa çıkmadan, ev ev olamaz.

Sesi örten paravan iç huzurumuzu kaçırır, bizi zihnen öteki tarafa geçmeye zorlar. "Pisagor'un perdesi merakımızı dağıtmaya yetmez; içgüdüsel, neredeyse önlenemez bir şekilde arkasında ne olduğuyla meşgulüzdür" (Schaeffer 1966: 184). Bu durum, görünüşün içyüzünü örten ve arkasına geçmemiz gereken perde hakkındaki meşhur Hegelci meselin bir tekrarı gibidir – sadece arkasında ne olduğunu görmek için değil, orada görülecek bir şey (yani perdenin arkasına geçen kendimiz) olması için de arkasına geçmemiz gerekir.[5] O halde akuzmatik seste, "her zaman zaten" perdenin arkasına geçmiş ve esrarengiz nesneyi fantaziyle çevrelemişizdir. Perde arkasındaki ses merakımızı beslediği gibi, aynı zamanda "... gayet iyi biliyorum, ama yine de..." formülünde özetlenen belli bir tekzip

5. "İç dünyayı örttüğü varsayılan bildik perdenin arkasında görülecek hiçbir şey olmadığı aşikârdır, meğerki *biz* kendimiz arkasına geçelim – görebilmek için olduğu kadar, arkasında görülebilecek bir şey olsun diye de" (Hegel 1977: 103).

ima eder.[6] "Bu sesin doğal ve açıklanabilir bir nedeni olması gerektiğini gayet iyi biliyorum, ama yine de gizemli ve gizli bir gücü olduğuna inanıyorum." Doğrusunu bilsek bile, bu ses bize sataşır ve canımızı sıkar. Doğru düzgün bir nedeni olmayan sonuç olarak muammalı bir nedensellik gösterir. "Akuzmatik durum ... neden fikrinin bizi tutsak etmesine ve başımıza musallat olmasına yol açar" (Chion 1998: 201). Biz de, akuzmatik mekanizmanın etkililiğinin, sesin en başta karşılaştığımız temel niteliğiyle ilgili olduğunu öne sürebiliriz: daima nedeninden azat olmuş bir sonuç gibi olmasıyla. Kaynağı ile işitsel sonucu arasında, asla tam olarak kapatılamayacak bir gedik vardır.[7] Bu nokta, sesin –belli amaçlarla kalkıştığımız– metodolojik yalıtımının daima bir basitleştirme olduğunu da hatırlatmalıdır: Nesne ses, görülür ve görsel olanla kontrpuan içinde ortaya çıkar, çerçevesini veren bakıştan koparılamaz, öyle ki hem bakış hem de ses gediklerdeki nesneler gibi görünür, bundan dolayı asla tam olarak eşleşmezler.

Akuzmatik sesle ilgili asıl sorun şudur: Onu bir kaynağa iliştirmek mümkün müdür gerçekten? Bu, Chion'un dezakuzmatizasyon dediği süreçtir, gizemi ortadan kaldırma sürecidir. Ses bedene iliştirildiğinde, kadir-i mutlak karizmatik karakterini kaybeder – sıradan bir hale gelir, *Oz Büyücüsü*'nde olduğu gibi. Aura ufalanır; ses, yeri belirlenir belirlenmez, cazibesini ve gücünü kaybeder; taşıyıcısı üs-

6. Bu formül, Octave Mannoni'nin ufuk açan yazısı "Je sais bien, mais quand meme" (Mannoni 1969 içinde) ile birlikte ün kazanmıştır.

7. Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*'ndeki karmaşık argümanın bir noktasında fenomeni, *la chose intersensorielle*, yani duyulararası bir şey olarak (1978: 366), birkaç duyunun birleşimi olarak sunar: "Eğer bir fenomen ... kendini duyularımdan sadece birine sunarsa, bir hayalete dönüşür; gerçek mevcudiyete yaklaşmasının koşulu ... diğer duyularıma da seslenebilmesidir – mesela sadece etraftaki manzarayı sallamasıyla görülür hale gelen sert bir rüzgâr gibi" (s. 368). Sinemada sık kullanılan basit bir "hayaletleştirme" mekanizması vardır: Görüntüyü sesten ya da sesi görüntüden mahrum bırakırsanız, geriye kalan kısım hayaletimsi bir boyut kazanacak, eksik yarısı gücünü var olana devretmişçesine, düşsel ya da gerçeküstü bir hal alacaktır. Eşgüdüm çöktüğünde, görülen ile işitilen eşleşmediğinde bir hayalet ortaya çıkar (diğer duyuları bir yana bırakırsak). Öte yandan fenomen, bakış ile sesin, görülen ile işitilenin, kendini gösteren (Heidegger'in *phos*'la, yani ışıkla ilişkilendirdiği *phaino*) ile söylenen (*logos*) ve işitilenin "rastlaşması", karşılaşmasıdır. Fenomenolojinin bütün programı buradan çıkar. Bir parça eksik olduğunda, fenomenolojinin hayaletbilime (*phantomology*) dönüşme tehlikesi vardır.

tünde adeta hadım edici etkileri vardır, taşıyıcısı ses fallusunu ancak bir bedenle ilişiği gizli kaldığı sürece kullanıp sağa sola savurabilir. Etten kemikten yapılmış Pisagor'u görmek, perde arkasındaki sesini huşu içinde dinleyerek beş yıl geçirmiş olan bahtsız müritlerini nasıl etkilemiştir acaba? *Oz Büyücüsü*'ndekine benzer bir sahnenin gerçekleştiğini tahmin edebiliriz:

> Toto ... bir köşede duran paravanı devirdi. Çıkan gürültüyle hep birlikte o tarafa baktılar ve ardından hayretler içinde kaldılar. Zira tam da paravanın örtmüş olduğu noktada, ufak tefek, yaşlı bir adamın dikildiğini gördüler, kel kafası, kırışık suratıyla adam da en az onlar kadar şaşkın görünüyordu. Teneke Adam baltasını havaya kaldırıp ufak tefek adama doğru atıldı ve "Kimsin sen?" diye bağırdı. "Ben, Ulu ve Korkunç Oz'um," dedi ufak tefek adam, sesi titreyerek, "ama bana vurmayın –lütfen vurmayın– ne isterseniz yaparım." (Baum 1995: 111)

Kaldırılan paravanın arkasında acınası yaşlı bir adam bulunduğu ortaya çıktığında, müritlerin asıl derdi yanılsamayı devam ettirmek olmuş olabilir – onların yaşadığı hayal kırıklığı büyük Öteki'yi etkilemesin diye. Büyük Öteki'nin onların gördüğü şeyi görmesini önlemek için başka bir paravan dikilmesi gerekmiş ve bu ikinci örtü, inisiye olanlarla olmayanları ayıran bir sınır çizilmesini gerektirmiştir. Ezoterik bilgi ile ekzoterik bilgi arasında ayrım yapmış ilk okulun Pisagorcu okul olması tesadüf değil belki de; ezoterik bilgi Efendi'yi görmüş olanlara, ekzoterik bilgiyse öğretisini yalnızca sesinden bilenlere ayrılmıştı, yani sınır çizgisi doktrinin kendisiyle değil, sadece biçimiyle ilgiliydi. Ezoterik terimi, kaldırılmış bir örtünün sonradan korunmasını ima etmez mi?

Başka bir düzeyde, *When a Stranger Calls* filmindeki dehşet saçan cani yabancı, hattın diğer ucundaki farz edilen tehditkâr mevcudiyet olmaktan çıktığı anda, sıradan, çökmüş ve çaresizlik içinde bir mahlukat haline gelir ve ağzından sözcükler çıktığını görürüz. İsimsiz tehdit telefonları eden herhangi birinin kimliği ortaya çıktığında her zaman olan şey budur sanırım.

Chion dezakuzmatizasyonu striptize benzetir: Aşamalardan oluşan bir süreç olabilir, örtüler birer birer kaldırılabilir; mesela sesin taşıyıcısı önce uzaktan ya da arkadan ya da pek çok muğlak durum içinde görülebilir; duraklamalar ve yanıltıcı ipuçları olabilir (örneğin *Sapık*'ta birkaç defa, sesin kaypak kaynağını neredeyse gördü-

ğümüzü sanırız). Bedendeki açıklık, sesin çıktığı delik, ağız sahiden görüldüğünde nihayet son aşamaya ulaşılır. Yani: gedik, çatlak, delik, çukur, boşluk, fallusun bizatihi yokluğu görüldüğünde – tıpkı Freud'un meşhur senaryosundaki gibi. Freud fetişizmi şöyle açıklamıştı: Kişi sondan bir önceki aşamada, boşluk görünür olmadan hemen önce durur, sondan bir evvelki bu aşamayı böylece bir fetiş haline getirir, kastrasyona karşı bir baraj, boşluğa karşı bir sur olarak diker.[8] Ses fetişizmi sorununun tamamını bu ışık altında kavrayabiliriz; nesneyi sondan bir önceki aşamaya, kaynaklandığı varsayılan imkânsız yarıkla, kökeni olduğu iddia edilen yırtıkla yüzleşmeden, bu yırtık tarafından yutulmadan önceki aşamaya oturtur. Fetiş nesnesi olan ses, boşluğun eşiğinde katılaşır.

Modernizmin amblemi olan imgelerden biri, Munch'ün *Çığlık* tablosudur (1893). Bu tablo birçok meşhur analize tabi tutulmuştur, ben burada sadece bir dipnot ekleyebilirim: boşluğu, deliği, uçurumu görürüz, ama bizi koruyan ya da tutunabileceğimiz hiçbir fetiş yoktur. Birçok yorumcu (bizzat Munch de dahil) arka plandaki çarpıtılmış peyzajı, doğaya saçılan çığlığın etkisi olarak görmüştür, ama bunu aksi yönde de okuyabiliriz: ağzın kara deliğine anaforlanan bir peyzaj. sanki çığlık arka planı deliğe doğru çekiyormuş, arka plan boyunca yayılmaktansa onu büzüyormuş gibi. Resmedilen çığlık tanımı gereği suskundur, boğazda takılı kalmıştır; siyah açıklık kendisini yumuşatacak, dolduracak, ona anlam bahşedecek sesten yoksundur, bu yüzden daha kuvvetle tınlar. Biz çığlığı duyamadığımız gibi, çığlığı atan acayip yaratık, insan minyatürü, uzaylı da bizi duyamaz; kulakları yoktur, çığlıkla hiç kimseye ulaşamadığı gibi, kimse de ona ulaşamaz. Dezakuzmatizasyonun oluşturduğu sorun, kaynağı gizli olan sesi bir yere iliştirme sorunuysa, buradaki sorun bunun tam tersidir: hiçbir ses atfedilemeyen, ama tam da bu nedenle sesi daha da fazla temsil eden bir ses kaynağı. Munch'ün tablosunu Schönberg'in *Erwartung* (1908) operasıyla ilişkilendirmeliyiz belki de – histerik kadının gecenin bir yarısındaki feryadında, o anti-seste, Schönberg'in sesin fetiş halesini indirme girişiminde,[9] yaratığın çığ-

8. "Fetiş tesis edildiğinde, travmatik amnezide hafızanın kesilmesini hatırlatan bir süreç meydana geliyor gibidir. Tıpkı oradaki gibi, öznenin ilgisi adeta yolun yarısında duraklar; tekinsiz ve travmatik olandan bir önceki izlenim, bir fetiş olarak alıkonur adeta" (PFL 7: 354).

lığını işitebiliriz belki de. Birinden diğerine, ikisi arasındaki gizli halkanın peşinden, modernizmin bütün bir programı gelir: bu program, *fetişten başka bir nesne olması gerekir* ilkesi üzerinde döner. Modernist manifestolardan birinin, Adorno'nun meşhur yazısı "Über den Fetischcharacter in der Musik und die Regression des Hörens" (1938, sonrasında *Dissonanzen* içinde, 1956) olduğunu anımsayabiliriz: "Müzikte Fetiş Karakter ve İşitmenin Gerilemesi Üzerine".

Bütün bunlardan paradoksal bir sonuç çıkarmamız gerekiyor: Nihayetinde, *dezakuzmatizasyon diye bir şey yoktur*. Sesin kaynağı asla görülemez, açığa çıkmayan ve yapısı gereği gizlenmiş bir "iç" ten çıkar, görebildiklerimizle eşleşmesi mümkün değildir. Bu sonuç sıradışı gelebilir ama olağan günlük deneyimle bile ilişkilendirilebilir: Bir kişinin görünüşü, görünümü ile sesi arasında hiç uyuşmayan bir şey vardır daima – kendimizi buna uyarlayana kadar. Saçmadır, o sesin o bedenden çıkması mümkün değildir, hiç de o kişiye benzemiyordur ya da o kişi sesine hiç mi hiç benzemiyordur. Her ses çıkarma, özü gereği *vantrilokluktur*. Vantrilokluk bizatihi sese, sesin bünyevi akuzmatik karakterine ilişkindir: Ses bedenin içinden, karından, mideden –ağzın faaliyetine uymayan ve indirgenemez olan bir şeyden– gelir. Açıklığı görüyor olmamız sesin gizemini ortadan kaldırmaz; aksine, esrarı büyütür.

> Kapatılamayacak bir gedik, insan bedenini "kendi" sesinden ilelebet ayırır. Ses hayaletimsi bir özerklik gösterir, gördüğümüz bedene asla tam olarak ait değildir, bu yüzden konuşan canlı birini gördüğümüzde bile, asgari bir vantrilokluk daima işbaşındadır: Kendi sesi, konuşanı oyup, bir bakıma "kendi başına", onun aracılığıyla konuşuyor gibidir. (Žižek 2001b: 58)

Vantriloklar sanatlarını çoğunlukla, sesin kökeni olduğu varsayılan bir kuklayla, bir oyuncak bebekle, bir maketle sergiler. (*Dead of the Night* filmindeki Michael Redgrave'i hatırlar mıyız?) Yeri belirlenemeyen ses için sahte bir konum, dezakuzmatizasyon için bir tutunma yeri sunarlar. Ama ya maket (Türk kukla?) olan biziz de, ses cüceyse, iç organlarımızda gizli olan kambursa?

9. Bkz. Adorno: "O halde, genç Schönberg'in çok şey paylaştığı dışavurumculukta çığlık denilen şey, sadece alışıldık anlam telaffuzunu reddedip iletişimden kaçan bir şey değil, aynı zamanda nesnel olarak, artık işitemeyenlere ulaşma amaçlı çaresiz bir girişimdi" (1973: 286).

O halde nesne olan ses, tam da dezakuzmatizasyonun imkânsızlığıyla birlikte ortaya çıkar. Yakamızı bırakmayan, bir kaynağa ilişti rmenin imkânsız olduğu ses değildir o; daha ziyade, doğduğu varsayılan ama sığmadığı boşlukta ortaya çıkar, doğru düzgün bir nedeni olmayan bir sonuçtur.[10] Garip bir beden topolojisi içinde, bedenden ayrılıp ortalığa yayılan bir beden füzesine benzer, ama diğer yandan açığa çıkarılamaz bir bedensel iç'e, bedenin mahrem bir kısmına işaret eder – ses bizatihi iç/dış ayrımının ilkesidir sanki. Öylesine fani, gelip geçici, cisimsiz, semavi olan ses, tam da bu nedenle, bedenin ta özünü, görülür kılıfın ötesindeki gizli bedensel defineyi, dahili, yegâne ve mahrem "gerçek" bedeni takdim eder ve aynı zamanda salt bedenden daha fazlasını takdim ediyor gibidir – pek çok dilde tin ile nefes (nefes "sessiz ses"tir, ses çıkarmanın sıfır noktasıdır) arasında etimolojik bir bağ vardır; nefesin taşıdığı ses, bedene indirgenemeyen ruha işaret eder. Fransızca bir sözcük oyunu yapıp, sesin *plus-de-corps* olduğunu söyleyebiliriz: Hem bedenin artısı, bedensel bir aşırılık, hem de artık-beden-olmayan, cismaninin sonu, cismaninin tinselliği; bu yüzden, en esas cismanilik ile ruhun örtüşmesine beden verir tam da. Ses ruhun eti, sökülemez maddiliğidir, onun yüzünden ruh bedenden asla kurtulamaz; ruh dışsallığın ve heterojenliğin silinmez izinden başka bir şey olmayan bu iç nesneye bağımlıdır, ama bu nesne sayesinde beden de asla sadece bedenden ibaret olamaz, budanmış bir bedendir, bir içle bir dış arasındaki imkânsız yarığın yardığı bir bedendir. Ses tam da bu ayrımın imkânsızlığına beden verir ve işleticisi olarak görev yapar.

SES VE DÜRTÜ

Sesin bedensel topolojisini başlangıç çizgimize, yani imleyenle nesne arasındaki çatışkı olarak düşündüğümüz anlam/ses çatışkısına nasıl bağlayabiliriz? Bu noktada arzuyla dürtü arasındaki "klasik" psikanalitik ayrımı kullanmamız ve sese dürtünün nesnesi olarak

10. Barthes'ın önerdiğine benzer formüllerin –*le grain de la voix*, ses zerresi, "ana dilini konuşan bedenin maddiliği", "şarkı söyleyen sesteki beden", vb. (1982: 238, 243)– asla ışimizi görmeyecek olmasının nedeni de budur. Sorun, sesin –bir paradoks olmaksızın– bir bedene iliştirilememesi ya da bedenin bir sızıntısı olarak görülemeyecek olmasıdır.

muamele etmemiz gerekiyor. Aynı yerde iki mekanizmamız var adeta: bir yanda anlam ve anlayış için didinip, bu esnada sesi (anlama yetisine malzeme olmayanı) örtbas eden bir mekanizma, öte yanda anlamla hiç işi olmayan, keyifle ilgili bir mekanizma. Anlama karşı keyif. Normalde anlamın şekle soktuğu, idare ettiği, çerçevelediği bir keyiftir bu; ne zaman ki anlamdan ayrılır, işte o zaman dürtünün ekseni olan nesne olarak ortaya çıkabilir.

Şematik bir şekilde, her sözcede bir yanda anlamlandırma boyutu vardır ki bu, son kertede, arzu boyutuna denk gelir. Elbette arzu anlamı aşar; herhangi bir sabit anlamda dengelenmesi mümkün olmayan bir negatif kuvvet gibidir. Bu nokta, *Rüyaların Yorumu*'nda Freud'un rüyayı istek-gerçekleştiriminin (*Wunscherfüllung*) doruk noktası olarak, aksine yol alır gibi görünürken aslında anlamlandırma rotasına uyan şeyde arzu tatmini olarak belirlediği yerdir; rüyaların "manasızlık"ının anlamlandırma mekanizmasını açığa vurduğu yerdir. Rüya bulmacasının çözümü, imleyene bağlı arzunun tatminidir. Diğer yanda, anlamlandırma mantığına uymayan; onun yerine, ele avuca sığmayan ve anlamlandırmaya katkı yapmayan bir şey olan nesnenin, nesne sesin etrafında dönen dürtü boyutu vardır. Öyle ki söylenen her sözde minyatür bir drama, bir yarışma izleyebiliriz; psikanalizin birbirine rakip olan iki boyut, arzu ve dürtü boyutu olarak kavramayı denediği şeyin ufaltılmış bir modelini görebiliriz.

Arzuda, Lacan'ın meşum deyişiyle "bir dil gibi yapılanmış bilinçdışı"nın havai fişek gösterisini izleriz; oysa dürtü, der Freud, suskundur – nesne-ses etrafında döndüğü ölçüde, konuşmayan bir sestir ve *hiç de bir dil gibi yapılanmış değildir*. Arzu, çığlığı telaffuza sürükleyendir; ötekine başvurma işlevinde ortaya çıkar; özneyle öteki arasındaki diyalektiğin diğer adıdır – Lacan'ın en meşhur yazılarından birinin başlığı "Öznenin Altüst Oluşu ve Arzunun Diyalektiği"dir. Arzunun negatifliği, sesin töz değiştirip imleyene dönüşmesini sağlayan maniveladır, tanımı gereği ötekine yönelik olan anlamı sürükleyen ilkedir; ama itici kuvvet olan arzunun kendisini tüketebilecek bir anlam yoktur. Öte yandan nesne ses, bu işlemin yanürünüdür; dürtünün, etrafında daireler çizip, tekrar eden bir hareketle aynı yere geri gelerek eline geçirdiği yan-etkidir. Özne, arzu ve öteki diyalektik bir hareket halinde iç içelerse, ses de onların "gayri-diyalektik" momentidir.

Ses dili bedene bağlar, ama bu bağın paradoksal bir doğası vardır: *Ses ikisine de ait değildir.* Dilbilimin bir parçası değildir ki başlangıçta sunduğum argümandan çıkan sonuçtur bu (imleyenin sessel-olmayan tabiatından bahseden bizzat Saussure'dür ne de olsa; *Gramatoloji*'de Derrida bunun üstünde uzun uzadıya duracaktır), ama bedenin bir parçası da değildir – kendini koparıp bedeni geride bıraktığı gibi, aynı zamanda bedene uymaz, bedende konumlandırılamaz, "dezakuzmatize" olmaz. Yüzer gezer; yüzer-gezer ses, onca mürekkep akıtılmasına neden olmuş olan yüzer-gezer imleyenden, *le signifiant flottant*'dan çok daha çarpıcı bir fenomendir. Fırlatıldığı yerden kendini koparmış, azat etmiş, ama cisim olarak kalan bir bedensel füzedir. Dürtünün bütün nesneleriyle ortak olan özelliği budur: Bu nesnelerin hepsi de bedeni aşan bir diyara yerleşmiştir, bedenden bir yumru gibi çıkarlar, ama bedenin dışında da değildirler. O halde ses, paradoksal ve müphem bir topolojik noktada, dille bedenin kesişme noktasında durur, ama bu kesişme noktası ikisine de ait değildir. *Dil ile bedenin ortak noktası sestir, ama ses ne dilin ne de bedenin bir parçasıdır.* Ses bedenden çıkar ama onun bir parçası değildir ve dili ayakta tutar ama ona ait değildir; ne var ki bu paradoksal topolojide, paylaştıkları tek noktadır – ve bu, *objet petit a*'nın topolojisidir. Lacan'ın gözdesi olan, kesişen iki daire diyagramını bu noktada yeni bir uygulama için kullanabiliriz: kesişimleri her ikisine de hariçten-dahil olan dil dairesi ile beden dairesi.



Sesi dürtünün nesnesi halinde kavramak için, işitilebilen ampirik seslerden koparmamız gerekir. İşitilen seslerin içinde işitilmeyen bir ses, suskun bir ses vardır adeta. Zira Lacan'ın *objet petit a* dediği şey –kabaca– mevcut olan hiçbir şeye denk düşmez; her zaman sadece maddilik parçalarıyla uyandırılır, görünmez, işitilmez bir uzantı gibi onlara ilişir, ama onlarla kaynaşmaz: Onlar tarafından hem uyandırı-

lır hem de örtülür, sarmalanır, zira "kendi başına" sadece bir boşluktur. O halde ötümlülük (*sonority*), sesi hem uyandırır hem de saklar; ses başka bir yerde değildir, ama işitilen seslere denk düşmez.

Lacan'ın dürtü mekanizmasını açıklamak için takdim ettiği *hedef/amaç* ayrımından faydalanabiliriz: Dürtü amacına ulaşmaksızın hedefine varır, dürtünün oku bir bumerang gibi nişanından geri döner. Dürtü kösteklenerek, sonucuna ulaşmaksızın tatmin olur; "amacı bakımından ketlenmiştir", *zielgehemmt*, der Freud (PFL 11: 119); yine de hedefini ıskalamaz; amacına giden yol kendi üstüne katlıdır, nesnesini çembere alır – hedef, tutulan yoldan ibarettir, dürtü de tamamıyla "yol üstündedir".[11] O halde sözcenin amacı anlam üretmekse şayet, araçtan ibaret olan ses yol üstünde varılan hedeftir, amaca giden, yani dürtünün etrafında döndüğü nesneye giden yolun yan-ürünüdür; yandan tatmin, ama tüm düzeneği beslemeye kâfi gelen bir tatmin.[12]

SAHİBİNİN SESİ, SAHİBİNİN KULAĞI

Reklamcılık tarihindeki en başarılı logolardan birini, geçtiğimiz yüzyılın amblemlerinden biri olarak kolektif belleğe saplanmış olan, herkesin anında tanıyabildiği HMV (His Master's Voice) markasını

11. Fransızca *le but* sözcüğünde ayırt edilemeyen bu ayrım için İngilizcedeki *aim/goal* (hedef/amaç) ayrımından faydalanır Lacan.

> *Zielgehemmt* muammasını, dürtünün amacına ulaşmaksızın tatmine ulaşırken alabildiği o biçimin muammasını çözebiliriz şimdi... Birisine bir görev verdiğinizde hedef, ne getirdiği değil, izlemesi gereken yoldur. Hedef tutulan yoldur. Fransızca *le but*, İngilizcede başka bir sözcükle, *goal* ile karşılanabiliyor... Dürtü sona ermenin vereceği tatmine ulaşmaksızın tatmin olabilir, çünkü hedefi bu şekilde devreye geri dönmekten ibarettir... *Objet petit a* oral dürtünün menşei değildir. İlk besin olarak doğmaz, oral dürtünün ebediyen eksik nesneden kaçınmak [onun etrafını çevirmek] haricinde, herhangi bir besinle tatmin olmayacağı olgusundan doğar. (Lacan 1979: 1979-80)
>
> ... dürtünün derin ilişkisinde esas olan, nişana doğru yola koyulan okun, ancak nişandan çıkıp özneye geri dönmesiyle işlevini yerine getirmesini sağlayan harekettir. (s. 206)

12. Şarkı söylemeyle –ve bunun uzantısı olarak müzikle– ilgili sorunun, hedefi amaca dönüştürmeye çalışması, dürtünün nesnesini dolaysız keyif nesnesi olarak alması ve tam da bu yüzden ıskalaması olduğunu söyleyebiliriz. Verdiği estetik haz, keyfi yeniden haz ilkesi sınırlarının içine alır.

düşünelim. Yaratılışı etrafında bir efsane oluşmuştur:[13] Resimdeki köpek, Nipper (Çimdik) 1884'te doğmuş, misafirlerin baldırlarını ısırıp durma âdeti yüzünden bu adı almıştır. İlk sahibi Mark Barraud' nun 1887'de Bristol'de sefalet içinde ölmesinden sonra, Mark'm ressam olan küçük kardeşi Francis tarafından Liverpool'a getirilir. Köpeğin hayatındaki en önemli olay da burada meydana gelir: Yenilerde icat edilmiş olan fonografı keşfeder ve Francis Barraud da köpeğin, "çoğu kez afallayıp sesin nereden geldiğini anlamaya çalıştığını fark eder." Nipper'ın (1895'te, yani Freud ve Breuer'in *Histeri Üzerine Çalışmalar*'ının yayımlandığı yıl) ölümünden üç yıl sonra bu sahneyi tuvale döker. Barraud tabloyu 1898'de tamamlar ve 1899'da önce "Gramofona Bakıp Dinleyen Köpek" adıyla çalışmasının lisansını alır; sonra adını "Sahibinin Sesi" olarak değiştirir ve Kraliyet Akademisi'nde sergilemeyi dener, ama geri çevrilir. Dergilerle de şansı yaver gitmez – "Köpeğin ne yaptığını kimse anlamaz" yanıtını alır. Sonrasında, en önde gelen silindir fonograf imalatçısı olan Edison Bell Şirketi'ni dener, ama yine başarısız olur. "Köpekler fonograf dinlemez," der şirket. En sonunda, yeni kurulmuş olan Gramofon ve Daktilo Şirketi'yle birlikte talihi döner; şirket, Edison fonografının yerine kendi ürünlerinden birini koyması şartıyla resme ilgi gösterir. Nihayet 1899 Eylülü'nde anlaşmaya varılır ve tablo (kendisiyle birlikte yeni yüzyılın açılışını yapan *Rüyaların Yorumu*'nun yayımlandığı) 1900 Ocağında, Gramofon ve Daktilo Şirketi'nin reklam malzemesi arasında ilk kez halk önüne çıkar. Tablo ve başlığı, 1910'da marka olarak tescil edilir.

Thomas Aquinas'ın tek kitaplık adamı (*homo unius libri*) gibi Francis Barraud da tek resimlik adamdı. Geri kalan çalışma hayatının büyük kısmını, asıl nüshanın yirmi dört kopyasını yaparak geçirdi. 1924'te, sonradan alabildiğine başarı kazanacak yoksul bir sanatçı olarak öldü. "Sahibinin Sesi" markası yüzyıl boyunca gerek müzik endüstrisinden gerekse halktan eşsiz bir itibar gördü. Yıllar içinde, onun suretinde üretilen bir yığın eşyanın biriktirilmesinden geniş bir pazar oluştu; bu eşyaları içeren, 1984'te yayımlanan ve 1997' de güncellenen *Koleksiyoncunun Rehberi* bir hayli cüsselidir. Şim-

13. Burada "The History of Nipper and His Master's Voice" (http://danbbs.dk/~enikoest/nipper.htm) yazısından faydalanıyorum ve bu sitenin kısa bir özetini sunuyorum.

dilerde EMI tarafından sadece Avrupa'daki HMV mağazalarının pazarlama kimliği olarak kullanılmakta, aslı ise Londra, Grosvenor Meydanı'ndaki EMI genel merkezinde sergilenmektedir.

Bu imgenin bizim için önemi nedir? Ondan ne gibi dersler çıkarılabilir?

Her şeyden önce köpek, o tipik dinleyiş pozunu sergilemektedir: Bizatihi dinleme edimiyle ilgili olan köpeksi itaat tavrı içindedir. Dinlemenin peşinden itaat gelir; birçok dilde ikisi arasında güçlü bir etimolojik bağ vardır: *to obey*, *obedience* Fransızca *obéir*'den gelir ki bu da, Latince *audire*'den, yani işitmekten türemiş olan *ob-audire*'den gelir; Almancada *gehorchen*'ın, *Gehorsam*'ın kökü *hören*'dır; Slav dillerinin birçoğunda *slušati* hem dinlemek hem de itaat etmek anlamına gelir; aynısı Arapça için de geçerli görünmektedir, vb. Etimoloji bünyevi bir bağlantının ipuçlarını verir: Dinlemek, "her zaman zaten" ham itaattir; dinlediğimiz an itaat etmeye çoktan başlamışızdır, embriyonik bir şekilde daima sahibimizin sesini dinleriz – sonrasında ona ne kadar karşı çıkarsak çıkalım. Sesin bizatihi doğasında, ona sahipliğe benzer bir otorite bahşeden bir şey vardır (bu da onu birçok siyasal kullanım için elverişli kılar; buna döneceğiz). Köpek de, kültürümüzün fantazmatiği içinde, dinleme ve itaatin ideal cisimlenişidir.

Söz konusu resmin sorunu, sesin nasıl resmedileceğidir ve montaj yoluyla buna dâhice bir çözüm bulur. Sesin "öznelerarası iletişim" için kullanıldığı düzeyi dışarıda bırakır; hayvan ile makineyi bir araya getirip insanlığı es geçerek, sesin nesnemsi vasfıyla görünmesini sağlar. Munch'ün *Çığlık*'ının (ki beş yıl önce resmedilmiştir – "*Munch avec Barraud*" mu demeli?) acayip bir kontrpuanı olarak görülebilir bu: Munch'ün resmi insan sesine odaklanır, ama bu sesin iletişim kurması, başkasına ulaşması imkânsızdır; Barraud'un resmi ise "başarılı bir iletişim" sunar, ama hayvanlar ve makinelerden oluşan bir topluluğa ait olması şartıyla. Munch'ün resminin alımlanmasındaki yaygın anlayışa uygun olarak, insani iletişim artık mümkün olmayabilir; ama diğeri işlemektedir, en azından bir yönde: Mesaj bahtsız köpeğe başarıyla aktarılır. Nesne, tam da teknoloji ile hayvanlık arasındaki uyumsuzlukta, ikisinin yan yana koyulmasında, montajlanmasında ortaya çıkar. Lacan da dürtüyü tam olarak böyle tarif eder – doğal bir düzen ya da içgüdüye dayanmayan bir montaj,

yapmacık bir şey; gerçeküstücü bir kolaj gibi nihayeti olmayan, başı sonu yok görünen bir montaj.

Az önce *Drang* düzeyinde, yani nesne düzeyinde, dürtünün hedefi düzeyinde tanımladığımız paradoksları bir araya getirdiğimizde karşımıza çıkan imge bence gaz musluğuna bağlı bir dinamonun işleyişini gösterir, bir tavus tüyü ortaya çıkar ve orada öylece, güzelliğini göstererek uzanan hoş bir kadının göbeğini gıdıklar. (Lacan 1979: 169)

O abuk sabuk silindiriyle fonograftan ve köpekten oluşan montaj, böyle bir montajın cisimlenişi olarak görülebilir. (Silindirden çıkıp köpeğin kulaklarını gıdıklayan görünmez bir tavus tüyü mü var yoksa?) Dürtü, hayvanlık ile makinelik arasındaki bu saçma ittifak şeklinde işler daima: Birbirlerine uymazlar, ama o yine de işini görür.

Tablonun maksadı, çarpıcı reklam değeri nedir? Gayet güçlü bir şekilde bu yeni harikanın, gramofonun çalıştığını ispat eder – köpek bile aldanır. Ses öyle gerçekçidir ki hayvanlar bile faka basar. Sesin yüksek sadakati kusursuz eşini köpeğin yüksek sadakatinde bulur. Köpek sesin kaynağını görmüyordur, şaşkın şaşkın gizemli deliğe bakmaktadır, ama inanıyordur – kaynağı görmediği için daha da fazla inanıyordur; akuzmatik sahip, görünür olan sıradan sürümlerine göre daha da fazla sahiptir.

Yani burada öyle bir aldanma meselesi vardır ki Lacan'ın iki ressam arasındaki yarışma meselini kullanışına bire bir uyar:

Klasik Zeuksis ve Parrasios hikâyesinde Zeuksis'in üstünlüğü, kuşları cezbeden üzümler yapmış olmasıdır. Bu üzümlerin mükemmel üzümler olması değil, kuşların bile gözüne ilişmesi vurgulanır. Arkadaşı Parrasios'un duvara bir örtü çizerek onu alt etmesi de bunu kanıtlar, örtü öyle canlı görünür ki Zeuksis ona dönüp şöyle der, *Pekâlâ, göster bakalım arkasına ne çizdin*. Böylece meselenin hiç şüphesiz gözü yanıltmak (*tromper l'oeil*) olduğunu göstermiştir. Bakışın gözü alt etmesi. (Lacan 1979: 103)[14]

14. Lacan daha ileride bunun üzerine bir açıklama daha getirir:

iki düzeyin, ayartının doğal işlevinin yer aldığı düzey ile *trompe l'oeil* düzeyinin ikircikliliği. Kuşlar, resmin yenebilir üzümler olduğunu sanıp, Zeuksis'in boya serpintilerini yerleştirdiği yüzeye hücum ettilerse, dikkat edelim, böyle bir girişimin başarılı olması, bu üzümlerin Caravaggio'nun Uffizi'de duran *Baküs*'ünün tuttuğu sepette görebileceğimiz üzümler gibi şahane kopyalar olduğu anlamına gelmez. Üzümler bu şekilde çizilmiş olsaydı kuşlar muhtemelen aldanmazdı, zira kuşlar gerçeğine bu kadar benzeyen üzümleri ne diye

Birbirinin karşıtı olan iki aldatma stratejisi vardır: Kuşlar görünüşe kanar, hayvanlar gerçeklik görünümüne aldanır; oysa insanlar, gerçekliği taklit etmekle yetinmeyip saklayan örtüye aldanır. İnsana özgü aldanma şekli ayartıdır; aldanma, bakışın görünüş örtüsünün arkasına nüfuz etmeye itilmesinde yatar – tam Hegelci bir andır bu, zira perdenin arkasında, oraya ayartılan öznenin kendisinden başka bir şey yoktur. Bakış örtüyü çoktan delip geçmiş ve görülemez olana girmiştir; görünüşün arkasına adım atmasıyla kandırılmıştır. Akuzmatik sesin de benzer bir yapısı olduğunu daha önce görmüştük – perdenin arkasındaki sese, kaynağını görmememiz sayesinde kanarız, nedenine ilişkin esrar kafamızı kurcalar. Akuzmatik ses iki düzeyi, ses ve bakış düzeyini birleştirir, zira bakışın aksine ses gizlemez, görünüşte doğrudanlık içinde verilidir ve doğrudan içe nüfuz eder, pek uzakta tutulamaz. Dolayısıyla aldanma, görülür olanda eşinin bulunamamasında, ikisi arasında daima inat eden gedikte, aralarındaki eşgüdümün imkânsızlığında yatar, bundan dolayı *görülür olan başlı başına, sesin örtüsü gibi işlemeye başlayabilir.*

Resmimizdeki gramofon – üzümler midir yoksa örtü müdür? Köpeği sesin "özgün röprodüksiyonu", sahici görüntüsü olmasıyla aldatır; köpek, üzümleri didikleyen kuşlar gibi, itaat eder. Ama gramofon aynı zamanda örtüdür, sesin kaynağını gizler; köpek de, kaynağı gizlenmiş olduğu için röprodüksiyona daha da fazla aldanır. Tüm duyuları perdenin arkasında ne olduğunu anlamaya çalışır, yani hayvan düzeyinde başlar ve aldanma sayesinde adeta insanlaşır; sesin akuzmatik (henüz keşfedilmemiş bir kökeni olan değil, geri dönüşsüzce akuzmatik) bir yaratık olduğu dersini alması gerekir. Bu resim bir tür kesişme, iki düzey arasında bir örtüşme ya da birinden diğerine zorunlu bir geçiş sunar. *Trompe-l'oreille* – her zaman zaten perde arkasını dinlemeye başlamışızdır, görülür olan tarafından örtülmek sesin tabiatıdır. Bu montajda bir tür dürtü meseli görebiliriz: Köpek hayvan düzeyinde, tatminin yeri olarak doğrudan gerçekliği hedef alan ihtiyaç diyarında yola çıkar, ama bir paradoksa, bir örtül-

---

görsün ki? Kuşlar için üzümü temsil eden bir şeyde, daha sadeleştirilmiş bir şey, ime benzer bir şey olmalı. Ama diğer tarafta Parrasios örneği açıkça gösteriyor ki bir insanı aldatmak istediğimizde ona bir örtü resmi, yani onu arkasında ne olduğunu sormaya iten bir şey sunarız. (s. 111-2)

meye ya da bizatihi gerçekliğin ikilenmesine takılıp tökezler ve gerçekliğin örtüsüne indirgenemez olan kalp bir nesnede beklenmedik bir tatmin bulur.

HMV markası sesin bir yüzünü, otorite olarak sesi tipik bir imge içinde sunar. Sesin bu gücü, uzak tutulmasının çok güç olmasından gelir – bize içeriden çarpar, doğrudan içeri akar, korunamayız. Lacan'ın bıkmadan tekrarladığı gibi, kulağın kapağı yoktur; kapatılamaz, kişi hep korunmasızdır, sese karşı mesafeyi korumak imkânsızdır. Görülür olanla işitilir olan arasında keskin bir zıtlık vardır: Görülür dünya göreli bir sağlamlık, kalıcılık, belirginlik ve mesafeli bir konum sunar; işitilir olansa akışkanlık, geçiş, tamamlanmamış ve şekilsiz bir karakter ve mesafesizlik sunar. Görülenin göreli kalıcılığının, dayanıklılığının, devamlılığının aksine ses ele avuca sığmaz, sürekli değişir, oluş, geçiş halindedir. Badiou'nun tabiriyle, doğası gereği –varlık değil– olay tarafında olduğu söylenebilir. Bizi mesafe ve özerklikten mahrum bırakır. Yerini belirlemek, ona karşı güvenli bir mesafe almak istediğimizde, görülür olanı referans almamız gerekir. Görülür olan, sesin mesafesini, tabiatını ve kaynağını tesis edebilir ve böylece onu etkisiz hale getirebilir. Akuzmatik ses, görülür olanın çerçevesiyle etkisiz hale getirilemediği için bu denli güçlüdür; bizatihi görülür olanı ikiler ve esrarengiz hale getirir. Büyüleyici seslerin (Sirenler) sihirli gücüne dair tüm o mitik hikâyelerin kaynağı, seste içle dış arasındaki bu dolaysız bağlantıdır; aklımızı başımızdan alan ve kesin bir felakete, ölümcül bir keyfe götüren bir şeydir bu. Psikoz mekanizmasının ("sesler duyma"), sesin kendisine ilişkin olan sanrısal özelliği kullandığı, üstüne aldığı yer de burasıdır. Sesler, dış kaynağı olmaksızın tümüyle kafamızın içinde olabilir, çünkü sesi daima kafamızın içinde işitiriz ve gözümüzü kapattığımız anda, dış kaynağının tabiatı daima belirsizdir.

Görme mantığı işitme mantığının zıddı gibi görünüyorsa, görülür olan, mesafe ve istikrarın tarafındaymış gibi görünüyorsa da, kısaca eklemeliyim ki Lacan'ın nesne olarak bakış teorisinin hedefi tam bu kendiliğinden yanılsamayı bozmak, göz ile görülen şey arasındaki bu mesafeyi, seyircinin resimden bu şekilde hariç tutulmasını ortadan kaldırmaktır. *XI. Seminer*'de bakışı ele alan kısmın başlığıyla "gözle bakışın ayrılması" demek, bakışın mesafenin çöktüğü,

bakışın kendisinin resme kaydedildiği nokta olması anlamına gelir; görüntünün bizi "göz önüne aldığı", bize göz attığı noktadır bu (Lacan 1979: 95 vd.). Mesafe yanılsamasının bir yanılsama olduğu ortaya çıkarılmalıdır, oysa seste sorun bunun tam tersidir genelde: herhangi bir mesafe oluşturmak, "içerisi" ile dış dünya arasında sınır çizmek. Ses nereden gelir? Sesi nerede işitiriz? Dış ses ile kafamızın içindeki sesi nasıl ayırt ederiz? Bu ilk ontolojik karardır, ilk epistemolojik kırılmadır, müteakip tüm ontoloji ve epistemolojinin kaynağıdır.

Ama tüm bunlar ikircikliliğin tek bir yüzüdür; otorite olan ses, hikâyenin sadece bir kısmıdır. Öte yandan, sesi gönderenin, çıkarılan sesin taşıyıcısının kendini ifşa eden ve böylece, ses çıkarma ayrıcalığına değil de dinleyiciye ilişkin olan iktidar etkilerine maruz kalan biri olduğu da doğrudur. Özne sesini vererek ötekinin iktidarına maruz kalır; yani iktidar, tahakküm, hükmeden ses biçimini alabileceği gibi, kulak biçimini de alabilir. Ses, derinliği ölçülemeyen, görünmez bir iç bölgeden gelir ve o içi ortaya çıkarır, açığa vurur, ifşa eder, faş eder, ortaya döker. Böyle yaparak, bir yandan müstehcen (gizli, mahrem bir şeyi açığa vuran; fazla, yapısal olarak fazla ifşa eden) diğer yandan tekinsiz yönü olan bir etki yaratır – Freud, Schelling'in izinden giderek tekinsizi şöyle tarif eder: "gizli ve saklı kalmış olması gerekirken, açığa çıkmış" olan bir şey (PFL 14: 345). Sese eşlik eden bir utanç etkisi –daha doğrusu, duygusu– olduğu söylenebilir aslında: Kişi sesini kullanmaktan utanır, çünkü Öteki'ne saklı bir mahremiyeti ifşa eder; psikolojiye değil, yapıya ilişkin bir utanç vardır.[15] İfşa edilen şey, bir tür iç tabiat, ortaya dökülmeyecek kadar kıymetli bir iç hazine ya da bir tür hakiki benlik ya da ilksel bir manevi yaşantı değildir elbette; daha ziyade, anlamlandırıcı kesiğin bir sonucu, ürünü, külfetli kalıntısı olan, yapının müdahalesinin yarattığı bir iç'tir. Yani sesini kullanan kişi iktidarı "her zaman zaten" Öteki'ne vermektedir; sessiz dinleyici, sesin ve göndericisinin kaderi üzerine hüküm verme iktidarına sahiptir; dinleyici, sesin anlamına hükmedebilir ya da kulak tıkayabilir. Titreyen ses bir merhamet, bir sempati, bir anlayış ricasıdır ve bu ricayı yerine getirip getirme-

15. Hatta daha ileri gidip "ontolojik utanç"tan bahsetmek gerekir – Joan Copjec'in ustaca geliştirdiği bir terimdir bu.

mek dinleyicinin tasarrufundadır.

Ses her iki şekilde de çalışır: Öteki üzerinde otorite olarak ve Öteki'ne maruz kalma, bir müracaat, bir rica, Öteki'ni esnetme çabası olarak.[16] Öyle doğrudan içeri dalar ki dışarının statüsü belirsizleşir ve içeriyi öyle doğrudan ortaya döker ki bir iç olduğu varsayımının kendisi sese bağlıdır. O halde ses çıkarmak da ses işitmek de bir aşırılık ortaya koyar; bir yanda bir otorite fazlası, diğer yanda bir ifşaat fazlası. Savunma olmaksızın, doğrudan içe geçmesi yüzünden dışarıda çok-fazla ses vardır; bir de içeriden gelen çok-fazla ses vardır – maksadımızdan fazlasını ve başka şeyleri ortaya çıkarır. *Sese çok fazla maruz kalırız ve ses çok fazla şey ifşa eder*, içeriye çok fazla alırız ve dışarıya çok fazla çıkarırız.

Seste kurucu bir asimetri, Öteki'nden kaynaklanan ses ile kişinin kendi sesi arasında bir asimetri vardır. Öteki'nin sesini içeri almak konuşmayı öğrenmek için şarttır; zira dil edinmek sadece imleyenleri taklit etmeye bağlı değildir, hayati bir şekilde sesi içeri almaya dayanır. Ses imleyendeki fazlalıktır, ilk önce Öteki'nin talebinin fazlalığı, belli taleplerin ötesindeki talep, bizatihi talep olarak ve aynı anda Öteki'nden talep olarak kendini gösterir; bu ikisi, (ses) çıkarma ile (sese) maruz kalma arasındaki asimetriyi kapsar.[17] O halde ses, dürtünün nesnesinin mekanizmasını, topolojisini, topolojik paradoksunu en açık haliyle ortaya koyar. Dürtünün tüm nesneleri tam da bu –aşırı– içeri alma ve dışarı atma mekanizmasıyla işler (meme ile dışkı arasındaki karşıtlık buradan gelir) ve dolayısıyla, ilkin, bedenin cismanilik-dışı, cismani olmayan "ilaveleri"dir (Lacan'ın lamella miti: 1979: 197 vd.), ikincisi, bizatihi içle dış arasındaki bölünmenin işleticileridirler; kendi başlarına ikisine de ait değildirler, yerleri örtüşme, geçiş, hariçten-dahillik bölgesidir.

16. Sirenlerin aksine Orpheus, Öteki'ne yetki verir ve sesiyle Öteki'nin merhametini uyandırmaya çalışır; oysa, otorite olan sesin emanetçileri olan Sirenler merhametsizdir.

17. Bu, Lacan'ın arzu grafiğinde yer alan dürtü formülünü bir parça aydınlatır ($◊D): taleple, sese takılan o talep fazlasıyla yüz yüze olan özne.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SESİN ETİĞİ

UZUN BİR GEÇMİŞİ OLAN etik üzerine düşünme geleneğinde *Vicdanın Sesi*, kılavuz olarak benimsenmiştir. Sese dair ilk akla gelen anlayış olan konuşma ortamı olarak ses, dört bir tarafa yayılmış ve alelade bir anlayışsa şayet, bu ikincisi de hiç alışılmadık değildir. Sesle vicdanı ilişkilendiren yaygın bir mecaz (konuşmada mecazdan başka bir şey mi var gerçi?), bir metafor (keza) vardır. Etiğin bu denli sıkça sesle ilişkilendirilmesi, sesin ahlaki meseleler üzerine düşünceler için, gerek popüler muhakemede gerekse ihtişamlı felsefi gelenek içinde rehber niteliğinde bir mecaz olması gibi olağanüstü bir olgunun üstünde durmamız gerek. Ahlaki bir komutun sesi olan bu iç ses, uyaran, emreden, tembihlerde bulunan bu ses, hatalı davrandığımızda susturulamayan bu ses salt bir metafor mu? Sahiden işitilen bir ses mi bu, iç ses yine de bir ses mi, yoksa ampirik olarak hiç peyda olmayan bir ses tam manasıyla ses olabilir mi, sese fiziki olarak işitebildiğimiz gürültülerden (*sound*) daha yakın olabilir mi? Ve niye ses? Sesin metaforikliğinin kenarları belirsizdir. Dış ses lafzi, iç ses metaforik midir? Ama belki de içselliği ve bilinci kuran metaforun ta kendisidir bu, öyle ki lafzi/harici nosyonunun kendisi bu metaforu lafzen kabul etmeye bağlıdır. Sesle vicdan arasındaki incecik ve inatçı bağ nedir? Etik, sesler duymakla mı ilgilidir? Vicdanla (*conscience*) bilinç (*consciousness*) arasındaki bağı düşünürsek (ikisi de *con-scio*'nun kipidir), bilinç sesler duymakla mı ilgilidir? Ses merceğinden metafiziğin kısa bir tarihini vermeye cüret ettiysem, izninizle yangına körükle gideceğim ve aynı şekilde etiğin kısa bir tarihini vermeye kalkışacağım.[1]

1. Bernard Baas (1998) bu noktada çok faydalı bir rehber; kendi gündemime uyarlayarak onun adımlarını takip edeceğim. Ayrıca bkz. Baas 1990.

DAİMONUN SESİ

Bu tarihin en başında, iç sesler arasında en iyi bilineni olan Sokratik ses, hayatı boyunca Sokrates'e eşlik eden daimon vardır. *Sokrates'in Savunması*'ndaki çok ünlü bir pasajda Sokrates mahkeme önünde kendini şöyle savunur:

> Bende, Meletos'un ifadesinde alaya aldığı ilahi ya da ruhani bir işaret var. Çocukluğumda başladı. Bu bir ses ve ne zaman konuşsa, beni yapmak üzere olduğum bir şeyden vazgeçiriyor, ama herhangi bir şey yapmaya teşvik etmiyor. Kamu işlerine katılmamı önleyen oydu, önlemekte de gayet haklıydı bence. (Platon 1997, *Apology*, 31d)

Bu ses, bu daimon Sokrates'in gölgesi ya da koruyucu meleği gibidir (Hıristiyanlıktaki koruyucu melek figürü de, Aziz Augustinus'un Sokrates okumasından doğmuş gibidir). Alıntı kısa, ama içinden işimize yarayan beş nokta seçebiliriz:

1. Bu sesin kaynağı ilahidir ve doğaüstüdür, gaipten gelir, ama yine de Sokrates'in bilincinin en iç bölgelerinde ikamet eder, en mahrem ve aynı anda en aşkın olandır. "Yer-siz bir ses"tir, içle dışın kesişimidir.

2. Kural koyucu, Sokrates'e ne yapması gerektiğini söyleyen bir ses değildir; buna kendisi karar vermelidir. Yanlış yapmasını önlerken, nasıl iyilik yapacağı konusunda öğüt vermeyen bu ses, onu bazı eylemlerden caydırmakla yetinir. Sesin negatif, apotreptik bir işlevi vardır ve bundan dolayı Sokratik felsefi tutumla yakından bağlantılıdır: Sokrates'in birçok muhatabıyla ilişkisinde takındığı tutum tam olarak budur; daimon kendisiyle nasıl ilişki kuruyorsa o da onlarla, en azından ilkece, aynı şekilde ilişki kurar. Nasihat ya da pozitif bir teori sunmaz, kendi görüşlerini dayatmaksızın onları kötü düşünme tarzlarından, geçer kanaatlerden caydırmakla yetinir; hazır yanıtlar sunmaz (gerçi bu temel tavır pratiğe döküldüğünde bulanıklaşmaya meyleder). Başkalarıyla ilişkisinde onun işlevi apotreptiktir; daimonun kendisi için yaptığı gibi o da sadece başkalarına felsefenin yollarını açmak ister, bunun için de daimonunun tavrını benimser ve onun stratejisini taklit eder. Kendisine iradesi ya da niyetinin ötesinde verilmiş olan sesin şövalyesi haline gelir; ona düşen

rol, bu sesin faili olmaktır.[2]

3. Münakaşaya girilemeyecek bir sestir; artıları eksileri tartma meselesi değildir bu. Ses daima haklıdır, ama mantıklı argüman zemininde değil – nihayetinde, *logos*'la hiç ilgisi yoktur.

4. Daimon, herkese mahsus, başlı başına insanlığa mahsus evrensel bir işlev değildir; farkının işareti olarak Sokrates'e aittir, onun ilahilikle özel bağıdır, ama bu bağ felsefedeki misyonunu tanımlar: daimonu evrensel erişime açmak, onu bir felsefe daveti, bir felsefe çağrısı, evrenselleşmeye açılan bir kapı haline getirmek.

5. Alıntımızın devamından, bu sesin Sokrates'i aktif siyasal yaşama katılmaktan caydırdığı ortaya çıkıyor: Cemaatin yazılı pozitif yasalarına karşı ses, ahlak yasasına ilişkindir; sesi ayakta tutan, "yazılı olmayan yasa"dır. (*Antigone*'de, yazılı olmayan ilahi yasalarla *polis*'in insani yasaları arasındaki ayrımla canlı bir şekilde sahnelenir bu ayrım.) Kant'ın birkaç binyıl sonra vereceği adla, ahlakilik/yasallık zıtlığını da burada özet halde görebiliriz. Bu bölünme, sesle harf arasındaki ayrıma dair belli bir anlayışa dayanır; ahlakilik sesle ilgili bir mesele, yasallıksa harf meselesi olarak kavranır.

Sokrates bir ses yaratığıdır. Hiçbir şeyi yazıya dökmediği için, düşüncede yarattığı devrimin tek dayanağı sestir; âdeti olduğu üzere iz bırakmadan kaybolan, ama felsefe tarihi boyunca yankılanmaya devam eden bir sestir bu – Sokrates'in düşünce ediminin tek dayanağı, harften kopuk olan sestir; üstelik sesteki bu dayanağın kendisi de dayanağını iç sesten, Sokrates'in failinden ibaret olduğu daimonundan alır.

Bu Sokratik izlek, çoğu kez kaynağından son derece farklılaşan yollarla olsa da, koca bir gelenek tarafından devralınacaktır: Vicdanın sesi, etik meselelerde sağlam bir rehber olarak işlemeye başlamıştır; ahlaki komut ve emirlerin taşıyıcısı, doğrudanlığı ve ezici mevcudiyetiyle kaçış yolu bırakmayan ve zorlayıcı, emredici iç sestir bu, ne susturulabilen ne de yadsınabilen bir sestir – bunu deneyenlerin başına bir felaket geleceği kesindir. Söylemsel argümanı tümüyle es geçen ve ahlaki yargı için, söylemselliğin ötesinde, çıka-

2. "Sokrates'i ele alalım. Sokrates'in boyun eğmez arılığı ile *atopia*'sı bağlılaşıktır. Her an müdahil olan daimonik bir ses var burada. Sokrates'e rehberlik eden sesin, Sokrates'in kendisi olmadığı savunulabilir mi?" (Lacan 1979: 258).

rımlar, gerekçelendirmeler ve müzakereler karmaşasının ötesinde sağlam bir zemin sunan bir sestir bu. Şaşmaz sayılan otoritesi, *logos*'un ötesinden gelir.

Bu mekanizmayı belki en saf haliyle *Émile*'de, Rousseau'nun "La profession de foi du Vicaire savoyard" ("Savoy Papazının Amentüsü", 1969: 565-606) başlığını verdiği kısımda görebiliriz; Rousseau için söz konusu papaz, ahlaklılığın güvenilir, sağlam ve basiretli zeminini cisimleştirir. Savoy papazında kendi Sokrates'ini bulmuştur Rousseau: yazılı bir eseri olmayan, dayanağını sadece sesten alan ve kendi iç sesine uyan bir adam. Güya doğal aklın cisimleşmesi olan bu adamın hakiki doğasının çekirdeği, "ebedi ve semavi ses"ten, "doğanın kutsal sesi"nden, "şaşmaz" olan "iç ses" ten (*a.g.y.*: 598 vd.) başka bir şey değildir:

> Ey vicdan! Ey vicdan! İlahi içgüdü, ebedi ve semavi ses; cahil ve sınırlı ama aynı zamanda zeki ve özgür olan bir varlığın güvenilir rehberi; iyiyle kötünün şaşmaz yargıcı, insanı Tanrı'ya benzeten sensin; doğasının mükemmelliğini ve eylemlerinin ahlaklılığını var eden sensin; senin dışında beni hayvanlardan üstün kılabilecek hiçbir şey hissetmiyorum, kuralsız bir zekânın ve ilkesiz bir aklın yardımıyla hatadan hataya sürüklenmenin hazin ayrıcalığı dışında. (Rousseau 1969: 600-1)[3]

İnsan haysiyeti sadece akıl ve anlama yetisiyle tanımlanamaz, zira bu ikisi, kendilerine rehber ve ilke olarak sese, insandaki ilahi dokunuşa bağlı olmadıklarında, bizi olsa olsa hatadan hataya sürükler. Ses Tanrı'yla bağdır, akıl ve anlama yetisiyse kendi başlarına ilahi kıvılcımdan yoksundur, hayvanlardan ayrıcalığımızın acınası yönünden ibarettirler. Bu ilahi sesi engellemeye çalışan başka sesler olabilir; mesela önyargının "tiz sesi" (*a.g.y.*: 601), "bedenin sesi" ("vicdan ruhun, tutkularsa bedenin sesidir", *a.g.y.*: 594). Anlaşılan insan bilinci vokal bir meseledir, sesler arasındaki bir mücadeledir (bunu bir opera olarak düşünebiliriz belki, Rousseau operayı çok severdi ne de olsa), ama bu mücadelede ilahi ses nihayetinde kendi-

3. Vicdan sese denk düşer, oysa birkaç sayfa öncesinde şöyle bir öncül belirler Rousseau: "Bu kuralları yüksek felsefenin ilkelerinden çıkarsıyor değilim, onları doğanın silinmez harflerle yazdığı yerde, kalbimin derinliklerinde buluyorum" (1969: 594). Ama doğanın görünmez harfleri, tek hakiki ifadesi olan ses olmadan güçsüzdür.

ni dayatır, üstünlüğü ele geçirir – yanlış seslere karşı doğru ses.[4] Bu ses mecburen dolaysız bir ahlaki otoriteye sahiptir: ahlak hakkında ne kadar hesap yapıp tartışsak da, sesteki sağlam dayanak olmadan, sesin dolaysız sezgisi ve taşıdığı his olmadan bunların hepsi temelsizdir.

Rousseau'nun konumu son derece naif ve yalın görünebilir, ama bu konum bir yandan Aydınlanma kuşağını Kilise'yle ve geleneksel otoritenin hamilleriyle karşı karşıya getiren mücadeleye, diğer yandan Aydınlanma'nın kendi içindeki –Rousseau'nun daha ziyade bir istisna rolünde olduğu– mücadeleye derinden gömülüydü. Rousseau daha radikal materyalizme ve ateizme büsbütün karşıydı; bilhassa Helvétius'a ve *De l'esprit* (Tine Dair, 1758) kitabına – katıksız materyalizmi ve Hıristiyanlığa saldırısı yüzünden Şubat 1759'da parlamento kararıyla yakılmış bir kitaptır bu (dolayısıyla, Derrida'nın başlığını Helvétius'tan alan, kendi *De l'esprit*'sinde bahsettiği, ruhla ateş arasındaki tipik bağlantılardan birini temsil eder). Rousseau bunun tam aksini, dini şiddetle savunma tutumunu benimsemiştir – ona göre din olmadan erdem olamazdı, ama bu din "doğal din"di elbette, ki bu da kurum olarak Kilise'nin, Kilise dogma ve pratiklerinin aynı şiddetle eleştirilmesi demekti. Ama ne kadar uğraşmış olsa da birkaç yıl sonra, 1762'de *Émile* de alevlere atılacak ve Rousseau ancak Cenova'ya kaçarak tutuklanmaktan kurtulabilecekti.

Doğal din bir iç kâhindi, saf bir iç hakikat kaynağıydı, oysa Kilise ilk günah fikrine, insanın sürekli gözetim ve korumaya ihtiyaç duyan, sürekli şüpheye tabi, günahkâr bir varlık olduğu fikrine dayanıyordu – Hıristiyanlıkta ilk günah, Kilise'ye daimi terör için ruh-

4. "Tutku sesleri"nin *–les voix des passions–* böyle ayıplanması, Rousseau'nun *Dillerin Kökeni Üzerine Deneme*'deki (1761) argümanına, tutkunun sesinin tam da dilin başlangıçtaki malzemesi, dilin şarkı söylemeye denk düştüğü o mutlu ilk hal, tutkuların dilden kopmasıyla ve doğal toprağından sökülen dilin bir yozlaşma aracı haline gelmesiyle kaybolan o hal olduğu şeklindeki argümanına aykırı görünebilir. Ama çelişki yalnızca görünüştedir: Dille bir olan başlangıçtaki o tutkular, doğal ahlaklılık eğilimiyle de birdi; tutkularla ahlakın doğal sesteki bu birlikteliği, gerek etiğin gerekse müziğin yeniden bulması gereken şeydir. Rousseau'nun (hâlâ ara sıra sahnelenen sevimli operası *Le devin du village* –Köyün Kâhini– dahil) müziğe yoğun ilgisi buradan gelir. Yani Rousseau için müziğin etik bir misyonu vardır –tutkularla ahlakı tek ses haline getirmek– ve tersini de söyleyebiliriz: Etiğin müzikal bir misyonu vardır.

sat veren doktrindi. Rousseau'nun dini, yani Savoy papazının icra ettiği din, içteki Tanrı'ya inançtı; ses, bu Tanrı'nın katışıksız mahrem mevcudiyetini özetliyordu. Ama bundan, *Émile*'e de sızmış bir paradoks doğar: Bu iç sesin açığa çıkması için kişi, yoz toplumsal seslerin oluşturduğu tabakadan, kötü tarihten miras kalan kötü alışkanlıklardan tümüyle kurtulmalıdır. Yetim olan Émile'in Öğretmen tarafından eğitilmesi gerekiyordu ve Öğretmen'in ana işlevi apotreptik bir işlevdi: iç sesi kendi başına keşfetsin diye zavallı Émile'i tüm kötü etkilerden korumak, onu içine işlemiş kötü alışkanlıklardan caydırmak. Yani saf iç sese iman, Öğretmen'e, bahtsız çocuğu Kilise'den çok daha kötü bir şekilde yıldırması için tam vekâlet veriyordu; o halde ilk saflık ve ilk günah aynı etkiyi doğuruyordu. Zavallı çocuk sürekli gözetim ve teftiş altındadır, Öğretmen'in insafına kalmıştır. Böylelikle Émile, herhangi bir dış otoriteden bağımsız olarak, kendi iç doğası zemininde kendi kendisine yetki vereceği noktaya ilerlemelidir, ama bu gerçek doğanın ne olduğuna sadece Öğretmen karar verebilir, ses yaygarası içinde iyi sesleri sayısız yanlış taklitlerinden ayırabilen sadece odur. Dolayısıyla saf iç ses bünyesi gereği, Öteki'nin ezici mevcudiyetine bağlanır.

AKLIN SESİ

Bu ses çizgisini Kant'ta da bulabiliyor olmamız garip, daha doğrusu semptomatik görünebilir. Garip görünebilir, çünkü çağdaşı olan Rousseau'nun büyük bir hayranı olmasına rağmen, etik meselelerde tam aksi kutupta yer alıyordu Kant: Ona göre sağlam bir zemin sağlayabilecek olan tek şey, evrenselliği içinde –daha doğrusu, evrenselleştirme komutu içinde– salt biçimsel olan ahlak yasasıdır. Her ahlaki eylem evrensellik sınavına tabi olmalıdır, seslere ya da ahlaki duygulara hiç yer yok gibidir (nitekim Kant, ahlakı ahlaki duygularda temellendirme girişimlerini şiddetle eleştirmiştir). Etik yalnız akılda temellendirilmelidir. Rousseau'nun –yukarıda alıntıladığımız– vicdana yakarışını Kant'ın ödeve yakarışıyla karşılaştırabiliriz:

> Ey ödev! Sen, hoşa giden, duyguları okşayan hiçbir şey taşımayan, yalnızca boyun eğmeyi isteyen; istemeyi harekete getirmek için, insanın gönlünde doğal bir nefret uyandıracak ve onu dehşete düşürecek tehditler savurmayan; yalnızca insanın gönlüne kendiliğinden girecek kapı bulan ...

bir yasa ortaya koyan, ey yüce büyük ad! Sana yaraşır kaynak hangisidir? Ve eğilimlerle her türlü akrabalığı yadsıyan senin asil soyunun kökleri –onlardan gelmenin yalnızca insanların kendilerine verebilecekleri değerin kaçınılmaz koşulu olan bu kökler– neresidedir? (Kant 1993: 90; Türkçesi: 1999: 95)

Yakarış retoriği aynıdır ama maksadı zıttır: Ahlak yasası olarak ödev duygunun tam aksidir, doğal olanla, eğilimlerle, hislerle, düşkünlüklerle, iç kâhinle bağları tamamen koparma komutudur:

Ama ödev kavramı ondan [ahlaki duygudan] çıkarılamaz; yoksa kendine özgü bir yasa duygusunu düşünmemiz ve yalnızca akıl tarafından düşünülebilecek bir şeyi duyum nesnesi yapmamız gerekirdi... Ahlak yasası, gerçekte, özgürlük aracılığıyla nedenselliğin bir yasasıdır, dolayısıyla da duyularüstü bir doğanın olanağının yasasıdır... (*a.g.y.*: 40, 49; Türkçesi: 45, 54)

Ve son fakat aynı derecede önemli olarak, ilahi olanla bağları tamamen koparmayı şart koşar – ahlak yasası yalnız akla ilişkindir ve doğal ya da doğaüstü başka bir kaynağı olamaz. Fakat bundan birkaç sayfa öncesinde, akla dahi bir ses bahşedildiğini öğrenmenin şaşkınlığını yaşarız. Korkunç bir teklif olarak gördüğü, kişinin kendi mutluluğunun en üstün ahlaki gaye haline getirilmesi teklifini tartışırken, söz konusu ilkenin ahlaklılığı büsbütün yok edeceğini söyler Kant:

... isteme ile ilgisinde aklın sesi böylesine açık, böylesine susturulamayan, en sıradan insan için bile böylesine duyulabilir bir ses olmasaydı (*die Stimme der Vernunft in Beziehung auf den Willen ... so deutlich, so unüberschreibar* – düz anlamıyla: "üstüne haykırılamaz"–, *selbst für den gemeinsten Menschen so vernehmlich*), bu çatışma ahlaklılığı büsbütün yıkardı. (Kant 1993: 36; 1999: 40)

Yanlış ahlakın taraftarları ancak kulaklarını o "semavi sese (*himmlische Stimme*)" (*a.g.y.*) tıkadıkları sürece karmakarışık spekülasyonlarını sürdürebilirler.

Demek ki kalbin sesi, doğanın sesi ve ilahi sesten sonra bir de aklın sesi vardır ki suskun da olsa öyle yüksektir ki ne kadar güçlü haykırsak da onu asla örtemeyiz ya da bastıramayız. İlahi ses bizatihi akla bahşedilmiştir, ona denk düşer – her şeye rağmen Rousseau'nun izinden mi gitmektedir Kant? "Masumca", gelenekten miras aldığı

yaygın bir metaforu mu kullanmaktadır, yoksa aklın işleyişinde hayati, özgül bir uğrağı mı adlandırmaktadır? Canalıcı, ama orada olmaması gereken bir mercii? Kantçı aklın kör noktası mıdır bu? (İşitilmez çığlığı?) Her halükârda Kant'la birlikte farklı bir biçim edinir ses: Sokrates için ses, onu hata yapmaktan caydırmakla yetiniyordu (ve yalnızca Sokrates'in kulaklarına tahsis edilmişti); Rousseau için, ilahi ve doğal (ikisi de aynı şey) ses her insana –ona kulak verilmesi şartıyla– nasıl eylemesi gerektiğini söyleyen bir rehberdi, her durum için bir pusulaydı; oysa Kantçı ses, ne bir şey emreder ne de önler, ne nasihat verir ne de vazgeçirir. Tek bir şey talep eden, aman vermeden tek bir şey dayatan bir sesten ibarettir: iradenin, ahlak yasasının –yani kategorik buyruğun– rasyonelliğine ve biçimselliğine teslim olmasıdır bu talep de. Aklın sesi, akla teslim olma komutundan ibarettir, başka bir içeriği yoktur. Salt biçimsellik dayatan, akla teslim olmayı dayatan salt biçimsel bir sestir, bir ses biçimidir. Akıl kendi başına güçsüzdür – *The Contest of Faculties*'de (Yetiler Arasındaki Çekişme, 1794) bunu enine boyuna geliştirecektir Kant,[5] oradaki argümanın tamamı felsefe yetisinin her tür güç aracından ayrılması gerektiği postülasına dayanır, fakat tam da güçle herhangi bir bağdan yoksun haliyle felsefe yetisi, nihayetinde üstün gelecek olan aklın gücüne yaslanabilir. Felsefe yetisinin (teoloji, hukuk ve tıp karşısındaki) avantajı, özerk bir şekilde sadece bilgi ve hakikat hedefinin peşinden gitmesidir ve güçle haşır neşir olmayışı sayesinde ezici bir güce sahiptir: Bir tek tamamen suskun ses, diğer tüm seslerin "üstüne haykırabilir". Ne kadar suskun olsa da aklın sesi güçsüzün gücüdür, bizi akla uymaya mecbur eden gizemli kuvvettir. Diğer bütün güçlerin indirgendiği noktada ortaya çıkan güçtür. *Ses, aklın gücüdür.*

Kantçı aklın sesi, ahlak yasasındaki sözcelemenin öznesine ilişkin muammayla yakından bağlantılıdır – ve burada bir kez daha saf

5. *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde aklın gücü meselesi, *Triebfeder* –aklın itici kuvveti– kılığında ortaya çıkar (*Trieb*'le –yani Freudcu dürtüyle– arasındaki tuhaf bağa dikkat etmek de iyi olur). Salt biçimselliği içinde ahlak yasasının iradeyi belirleme gücü yoktur, itici bir kuvvete gerek duyar ki Kant bunu paradoksal bir duyguda, ahlak yasasına saygıda (*die Achtung*) bulur. Ampirik kökenli olmayan ve bizatihi yasanın ürettiği bu saygıyı *a priori* ve patolojik-olmayan tek duygu olarak kabul eder. Ahlak yasasına saygının Kant'ın argümanında aklın sesiyle aynı yapısal yeri tuttuğu savunulabilir. Bunun üzerine en iyi yorum için bkz. Zupančič 2000.

sözceleme olarak ses hattına bağlanıyoruz. Bize ikinci şahısta hitap edip tembihte bulunan kimdir: "Öyle eyle ki senin iradenin düsturu, aynı zamanda hep genel bir yasanın ilkesi olarak da geçerli olabilsin" (Kant 1993: 30, 35). Kategorik buyruğu sözceleyen özne kimdir? Hangi otorite, hem mahrem hem de evrensel bir ricada bulunurken herkese "sen" diye hitap eder? Bu talebin kaynağının öznede bulunamayacağı aşikârdır; öznenin özerklik mahallinin ta kendisi olsa bile özne için erişilemez olan bir yerden konuşur bizimle. Burada sözcelemenin öznesinin yapısal olarak aklın sesine, kökeni belirlenemez olan sese denk düştüğünü savunabiliriz. Bilincin en içteki alanı, bilincin ötesindeki bir yerden gelir; bize içeriden, iç *atopos*'tan hitap eden yer-siz bir sestir bu. Bu sesi ilahi diye niteleyerek uzun bir geleneğe teslim olur Kant, zira herhangi bir ilahilikten dem vurulması Kant'ın asıl ihtirası olan, her türlü ilahi otoriteden bağımsız bir ilke sunma ve etikle teoloji arasındaki tüm bağları koparma ihtirasına doğrudan karşıttır.

Yüz elli yıl sonra, *Bir Yanılsamanın Geleceği*'ndeki (1927) ünlü bir pasajda Freud da aynı metaforu –üstelik gayet Kantçı bir bağlamda– kullanmıştır:

> İçgüdüsel yaşamıyla (*Triebleben*) karşılaştırıldığında, insan zekâsının güçsüz olduğunda istediğimiz kadar ısrar edebiliriz, bunda haklı da olabiliriz. Gelgelelim bu zayıflığın acayip bir tarafı vardır. Zekânın sesi az çıkar, ama kendini işittirmedikçe rahat durmaz. (*Die Stimme des Intellekts ist leise, aber sie ruh nicht, ehe sie sich Gehör geschafft hat.*) En sonunda, sayısız bir dizi terslemeden sonra muradına erer. İnsanlığın geleceğine iyimserlikle bakmamızı sağlayabilecek az sayıdaki noktadan biridir bu, ama kendi başına da hafife alınacak bir nokta değildir. Hem bundan, başka ümitler de doğabilir. Zekânın önceliği, doğrudur, fersah fersah uzak bir gelecekte yatmaktadır, ama bu geleceğin sonsuz uzaklıkta olmaması muhtemeldir. (PFL 12: 238)

Yani insanlığın geleceği için umutlar bir kez daha, kısık ve hafif olsa da üste çıkacak ve nihayetinde işitilecek olan aklın sesine bağlanır. Aklın gücü bir kez daha, kökenini çözemediğimiz sesindedir. *Psikanalize Yeni Giriş Dersleri*'nde (1933) daha da kategorik ve aşırı bir formülasyondan kaçınmaz Freud: "Gelecek için biricik umudumuz, zekânın –bilimsel ruhun, aklın– zamanla insanın zihinsel hayatı üze-

rinde bir diktatörlük (*die Diktatur im menschlichen Seelenleben*) kurabilecek olmasıdır" (PFL 2: 208).[6] Yani belli belirsiz işitilen o güçsüz kısık ses, en umulmadık diktatör adayı olarak ortaya çıkar: Belli belirsiz algılanan sesi, geleceğin diktatörü için gereken tüm özelliklere sahiptir. Anlaşılan, insanlığın geleceği için psişik hayatta demokrasi hayra alamet olmadığı gibi, bir tehdit olarak durmaktadır.

Freud dürtülerin yaşamının (*Triebleben*) karşısına aklı diker ve ikisini daimi bir çatışmanın içinde karşı karşıya getirir. Dürtülerin gücünü açıklamaya bile gerek yok gibidir; aşikâr görünür, zira dürtüler tanımları gereği baskı uygulayan kuvvetlerdir. İyi de, aklın gücü nereden gelir? Güçlüler güçlüsü bu hasmıyla, tatmin olmanın –en ihtimal dışı ve çetin yolları dahil– bir yolunu hep bulan dürtüler arası etkileşimin yılmaz ve her şeye kadir gücüyle muharebede akıl hangi kuvvete bel bağlayabilir? Dürtüleri dürten inatçı tekrar zorlantısına karşı hangi kuvvete başvurabiliriz? Freud burada açıkça, bu ürkütücü rakibi karşısında sadece bir damlacık sesle kuşanmış olan sürpriz ata oynar. Üstelik son derece kısık ve zayıf bir sestir bu – kendini duyurmakta hiç güçlük çekmeyen süperegonun bangır bangır bağıran sesi değildir. Freud'un bu ikisinin örtüştüğü yolundaki yanıltıcı varsayımına rağmen, aklın sesi süperegonun sesi değildir, öznenin (ve egosunun) sesi de değildir – ama bilinçdışıyla bir ilgisi olabilir. Lacan bu bağlantıyı kurmakta gecikmez:

> *Aklın sesi kısıktır*, der bir yerde Freud, *ama her zaman aynı şeyi söyler*. Freud'un bilinçdışı arzu hakkında da tıpatıp aynı şeyi söylediğini gösterecek koşutluk henüz kurulmamıştır. Onun da sesi kısıktır, ama ısrarından vazgeçmez. Bu ikisi arasında bir ilişki olabilir. (Lacan 1979: 255; çeviri değiştirildi)

Demek ki Freudcu aklın garip talihinin bilinçdışıyla ilişkilendirilmesi gerekir. Genelde diktatör rolü biçilen akıl muğlak bir şekilde,

6. Şöyle devam eder: "Aklın doğası, ileride insanın duygusal itkilerine ve onların belirlediği şeylere hak ettikleri konumu onun vereceğinin teminatıdır. Böyle bir akıl tahakkümünün uygulamaya koyacağı ortak zorlantı, insanlar arasındaki en güçlü birleştirici bağ olduğunu gösterecek ve yeni birliklere önayak olacaktır" (*a.g.y.*). Yani aklın, tebaasına bir miktar hareket alanı bırakacak bilgelikte, yüce gönüllü, aydın bir diktatör olması beklenmektedir. Aydınlanma düşünürlerinin birçoğunun kahramanı ve bilhassa Kant'ın idolü olan Büyük Frederik'in yeniden vücut bulması gibi?

bastırma mercii olarak değil de, daha ziyade bastırılan olarak tarif edilmektedir: Ne kadar zaptetmeye çalışsak da kendini daima duyuracak olan şey olarak – en ağır sansür altındayken bile işitilecektir, tıpkı bilinçdışı arzu gibi. Bilinçdışında bir müttefiki olmasaydı aklın hiçbir gücü olmazdı; aklın sesi de, zihnin biçimselliğini idin güçlerine bağlayan, onları lehimleyen eksen noktasının ta kendisi gibi görünmektedir. *Rüyaların Yorumu*'nun Vergilius'tan alınmış olan düsturunda bile bunun bir belirtisini okuyamaz mıyız: *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*?[7] İşitilmek ve galip gelmek için aklın cehennemi kullanması gerektiği anlamına gelecek şekilde bükemez miyiz bu sözü? Aklın cehennemle incecik bağı da sesidir desek?

Demek ki yüz elli yıl sonra, Kant'ın izinden gider Freud: Akla ve nihai üstünlüğüne iman ve aklın sesine itimat, yüz elli yıllık keskin ve göz alıcı bilimsel ilerlemenin ve bunun esinlediği genel güvenin ardından artmış görünen bir özgüvenle birlikte aynı şekilde capcanlı görünmektedir – ama aklın diktatörlüğüyle ilgili alıntı meşum bir tarihe, başka tür bir diktatörlüğün eşiğindeki 1933'e aittir[8] ve Freud'un akla müracaatı, aklın göz alıcı bir şekilde yenik düştüğü bir zamana ait ümitsiz bir rica gibi tınlar.

Hemen ekleyelim, Freud *akıl* terimini kesinlikle Kantçı-olmayan bir şekilde, çok daha geniş ve gevşek bir anlamda kullanır: bilimsel ilerlemeyi ve başlı başına anlağı içeren daha geniş bir perspektifin içine dahil eder, alışıldık anlamıyla kullanır, oysa Kantçı akıl bilimden ötedir – bilim, *Vernunft*'un (akıl) değil, *Verstand*'ın (anlama yetisi) konusudur. Bilim bilgide daha ileriye gitmekle ilgiliyken, akıl böyle değildir ve –ahlak yasasıyla birlikte– pratik akıl, bilimin erişebileceğinden öte bir diyara yerleştirilmiştir – duyumsal-olmayanla, ampirik-olmayanla ilgilidir. Yine de, aklın sesine ve bu sesin her şeye rağmen nihayetinde kendini dayatmak ve duyurmak gibi gizemli bir gücü olduğuna dair yaygın varsayımı Kant da Freud da paylaşır. Bu esrarengiz kuvvetin ilahilikle hiç ilgisi yoktur, ama bilinçdışı arzuyla paradoksal bir bağı vardır. Hatta bir başka ün-

7. Tanrıların bileğini bükemiyorsam, ben de cehennemi yerinden oynatırım.

8. *Psikanalize Yeni Giriş Dersleri* 1932'de yazılmış ve aslında 1932 Aralığında, yani resmi yayın tarihinden bir ay önce, Hitler'in iktidarı ele geçirmesine iki aydan az bir zaman kala yayımlanmıştır.

lü pasajda Lacan, ikisinin örtüştüğü gibi radikal bir sonuç çıkarmıştır: Kantçı kategorik buyruk, der, arzunun saf halinden ibarettir.[9] Nitekim psikanalizdeki tanımıyla arzunun doğası, çoğunlukla yasaya hasredilen o koşulsuz karaktere sahiptir: Arzu, talepteki koşulsuzluğu bir "mutlak koşul" (Lacan 1989: 287) haline getirir; "ölçülemez bir ölçü, sonsuz bir ölçü" (Lacan 1992: 316), her nesnenin tartıda eksik gelmesine ve sözcüğün Kantçı anlamıyla "patolojik" addedilmesine yol açan bir ölçü getirir. Arzu herhangi bir tikel nesneyle uzlaşamaz; arzunun daimi bir tatminsizliğe tosladığı bir süreç içinde böyle bir nesne, her zaman "bu değil" şeklinde deneyimlenir. Etik –Lacan'ın *Psikanalizin Etiği* seminerinde ilan ettiği etik– arzuda ısrar etiğidir, uzlaşmaz bir ısrar olarak arzu etiğidir. Bu etiğin dillere düşmüş düsturu da buradan gelir: arzundan ödün vermemek: *ne pas céder sur son désir*.[10] İnsanın psişik hayatı aklın diktatörlüğü evresine henüz erişemediyse şayet, bunun nedeni, öznelerin akla kulak vermektense arzunun etkisiyle savrulmaları değildir – tam aksine, bu düstur konusunda esneklik göstermeye savrulmakta, arzuları söz konusu olduğunda taviz vermektedirler, arzularında sebat etmedikleri için akıldan ödün vermektedirler.

Ama bu radikal öneriyi kabul etmek için, "Freud'a göre akıl"ın, insanın zihinsel yetilerine, bilimsel ilerlemeye vb. itimattan ayrılıp, kısıtlı ve sınırlı Kantçı anlamıyla alınması gerekir ki böylece yeni bir ışıkta görünecektir: bilinçdışının vahşi kuvvetlerini ehlileştirme-

9. "Daha yakından bakıldığında, ahlak yasası arzunun saf halinden ibarettir" (Lacan 1979: 275). Ayrıca bakınız:

> ahlaki buyruk, neyin yapılabilir olup olmadığıyla ilgilenmez. Pratik aklın zorunluluğunu dayattığı ölçüde yükümlülük, koşulsuz bir "(Yap)acaksın"ı olumlar. Bu alanın önemi, sıkı sıkıya uygulandığında Kantçı tanımın burada bıraktığı boşluktan gelir. Analist olan bizler buranın, arzunun işgal ettiği yer olduğunu fark edebiliriz. Deneyimimiz, merkezde adına arzu denilen ölçüsüz bir ölçü, sonsuz bir ölçü bulunduğunu saptayan bir ters çevirmeye yol açar. (Lacan 1993: 315-6, çeşitli yerlerde)

> "Yasa fiilen orada olduğunda arzunun hükmü kalmaz, ama bunun nedeni, bastırılan arzu ile yasanın bir ve aynı şey olmasıdır, Freud bunu keşfetmiştir işte" ("Kant avec Sade", Lacan 1966 içinde, s. 782).

10. "O halde şunu öne sürüyorum: Analitik açıdan, kişinin suçlu olabileceği tek şey, arzusundan ödün vermiş olmasıdır" (Lacan 1992: 319). Okuru bütün bunlar için Alenka Zupančič'in (2000) mükemmel izahatına yönlendirebilirim.

ye yazgılı akıl olarak değil, bizatihi bilinçdışı arzunun aklı olarak. Gerek (Freud'a göre gelecek vaat eden, ideal durumda aklın sesi tarafından kontrol altında tutulan o) kuruntu ve yanılsamaların gerekse savrulma, cayma ve tavizlerin mahallini de egoya, yani genellikle aklın mekânı sayılan otoriteye yerleştirmek gerekir; bilinçdışına bağlı akıl ise –"bilinçdışı akıl" mı demeli?– onların panzehiri olarak işleyebilir.

Bu açıdan aklın sesi, bilinçdışı arzunun sesi midir yani? Arzunun –kısık ya da yüksek– bir sesi mi vardır? Buna geri döneceğiz, ama şimdilik şu kadarına cüret edebiliriz: İnadı içinde (bilinçdışı) aklın sesi, bizi dürtülerin irrasyonelliğinden koruyacak olan şey değil, tam aksine, arzuyu dürtüye iten maniveladır belki de. "Arzu kahramanlığı"nın ("arzundan ödün vermemek" deyişindeki kahramanlığın) Lacan'ın etik meseleler üzerine son sözü olmadığını hatırlamamız gerek. İlginçtir, etik üzerine seminerinin (1959/60) ardından buna bir daha dönmez ve sonraki çalışmalarında arzunun gözden düştüğünü görürüz: "psikanalizin dört temel kavramı" arasında yer bulamaz ve daha sonra, *Écrits*'de şunu okuruz: "Zira arzu bir savunmadır, *jouissance*'ta belli bir limitten öteye geçilmesine karşı bir yasaktır" (1989: 322). Arzu kahramanlığını başka bir ilke için terk etmek gerekecektir: şimdilik, "arzudan dürtüye". Şematik olarak ifade edersek arzu etiği, özneyi tikel bir nesnede tatmin bulma tavizini tamamen reddetmeye iter; hiçbir nesne arzuyla ve negatif kuvvetiyle boy ölçüşemez, arzuyu saf halde tutmak için her nesne feda edilmelidir. Ama tam da bu saflık, savunma işlevi görür, sırası geldiğinde feda edilmelidir; arzu sadece nesnelerini değil, bizatihi saflığını da feda etmeye itildiğinde dürtü ortaya çıkar, ses de nihayetinde bu geçişi mümkün kılan işleticitir belki de.

Ses etiğine dair kısa tarihimizin sonu, nihai ve belki en saf biçimi, Heidegger'de, belli bir şey söylemeyen fakat saf bir komut olarak ısrar eden sestedir. Çok kısaca: (Freud'un *Bir Yanılsamanın Geleceği* kitabı gibi, 1927'de çıkmış olan) *Varlık ve Zaman*'ın *Gewissen*'ı (vicdan) ele alan paragraflarında –"Bilincin varoluşsal-ontolojik temelleri" (##55-60)– vicdanın celbine (*der Ruf*) ilişkin koskoca bir fenomenoloji bulabiliyoruz:

Celbedilene vicdan *neyi* seslenip söyler? Kati anlamda cevap verecek olursak: hiçbir şeyi. Zira celp hiçbir şeyi dile getirmez, dünyevi hadiseler hakkında hiçbir malumat vermez, anlatacağı hiçbir şeyi yoktur onun. Celbedilen benliği "kendi kendisiyle konuşmaya" yönlendirmeye ise hiç gayret etmez. Celbedilen benliğe "hiçbir şey" *seslenerek* söylenmez (*zu-gerufen*), çünkü burada o, kendi benliğine, yani en zati varlık-imkânına (*Seinkönnen*) *çağırılır* (*aufgerufen*). Celpsel eğilime uygun olarak celp, celbedilen benliği bir "duruşmaya" buyur etmez. Zira o, en zati kendi-olma-*imkânına* çağrı olduğu için, *Dasein*'m kendi en zati imkânlarına ön-("öne"-)celbedilişidir (*vor(-nach-"vorne"-)rufen*). (Heidegger 1973: 318; Türkçesi: 2008: 289)

Yani saf bir celp vardır; ses çıkarmayan, hiçbir şey emretmeyen, salt bir davet ve tahrik olan bir celptir bu, Varlığa açılma, öz-mevcudiyetin kapanımından kendini kurtarma celbidir. Ve sorumluluk –etik, ahlaki sorumluluk– nosyonu tam da bu celbe verilen bir yanıttır – bu celbe yanıt vermemek mümkün değildir; bundan kaçınmak temel sorumluluğumuzdan kaçınmaktır ve bunun hesabı daima sorulur. Sorumluluk nosyonunun kalbinde ses vardır; sorumluluk, bir sese verilen yanıttır.

Ses nereden gelir? Varlığımızın en iç bölgesinden gelir, ama aynı zamanda bizi aşan bir şeydir, bizde bizden fazlasıdır, ama bir kez daha, en yakınımızdaki bir ötedir.

Söz konusu celp, *bizim kendimiz tarafından* ne planlanır, ne bu yönde bir hazırlıkta bulunulur, ne de iradi olarak icra edilir. "O" celbeder ("*Es*" *ruft*) –beklentilerimize rağmen ve hatta irademize ters olarak... Celp ben*den* gelir ve fakat *benim ötemden* gelir. (1973: 320; 2008: 291, çeviri değiştirildi)

Celbin kaynaklandığı yakınlık, *unheimlich* (tekinsiz) olarak tarif edilir ("Celp *Dasein*'ı kendi varlık-imkânına doğru *öne*-celbeder. Bu çağrı onun tekinsizliğinden (*Unheimlichkeit*) *çıkıp gelir*"; *a.g.y.*: 325; 296). Celp, haykırı, ses, başvuru – hepsinin mevkii, Freud'un bu sözcüğe yüklediği tüm o ikirciklilikle birlikte *unheimlich*'tir: dahili hariciyet, istimlak edilen mahremiyet, *hariçten-dahiliyet* (*extimacy*) – tekinsizin karşılığı olan o nefis Lacancı sözcük. Yani celp teşhir celbidir, Varlığa açılma celbidir, kişinin kendi içinde sürdürdüğü oto-reflektif monoloğun karşısındadır; dayanağı, kişinin kendi içindeki temellük edemeyeceği şeydir ki bu da *Dasein*'ı özbilinçle

keskin bir karşıtlık içine yerleştirir. Ses saf başkalıktır, öz-düşünümselliği engeller. Hatta bu rolüyle, Heidegger'in kitabının merkezi kategorisi olan zamanla hemen hemen aynı yapısal işlevi üstlenir. Bu analoji öyle ileri gider ki Heidegger'in projesinin, *Varlık ve Zaman* yerine *Varlık ve Ses* olarak yeniden yazılabileceğini (ya da adlandırılabileceğini) öne süren okurlar olmuştur.[11]

Ve dahası: Eğer ses, Varlığa dönük açılmaysa, yani bizi var olan şeylere gömülü olmaktan çıkartan ve öz-mevcudiyet ile öz-düşünümden oluşan kapalı daireyi kıran açılmaysa bundan, sesin nihayetinde Varlığın kendisine denk düştüğü sonucu çıkmaz mı? Varlık, sesin "açığa çıkardığı" açılmadan başka bir şey değildir ve bu sonuç, Heidegger'in geç dönem yapıtlarında "Varlığın sesi" *–die Stimme des Seins–* "metaforu"nda yoğunlaştırılmıştır (ama bir kez daha, metaforikliğin sınırı neredeydi?). Varlığa erişmenin tek yolu, suskun, sessiz sestir (*die lautlose Stimme*):

> İnsan deneyimine konu olan tüm kendilikler içinde, Varlığın sesi tarafından celbedilen tek kendilik, mucizeler mucizesi: Varolanın *olmasıdır* (*dass Seindes ist*). Nitekim kendi özünde Varlığın hakikatine celbedilen kişi sürekli, zorunlu bir tarzda akortludur (*gestimmt*)... İlksel düşünce, varlığın teveccühünün bir yankısıdır (*Widerhall der Gunst des Seins*), ki Biricik onda parıldar ve kendini vuku bulmaya bırakır (*lichtet und sich ereignen lässt*): varolanın olmasıdır. Bu yankı, varlığın suskun sesinin Sözüne verilen insani yanıttır. Düşüncenin yanıtı, insan sözünün (*Wortes*) kökenidir; ki en başta, Sözün sözcüklerde yankılanışı (*Verlautung*) olarak dili doğuran odur. (Heidegger 1976: 307, 310; çeviri bana ait)

O halde söz "her zaman zaten" bir yanıttır, bu sese verilen bir yanıttır ve daima Varlığın sesiyle ilişkili bir sorumluluk taşır.

Böylece "etik" bir kategori olan vicdanın sesinden, "temel ontolojik" kategori olan Varlığın sesine geçmiş olduk (Heidegger en sonunda ontoloji teriminin kendisinden vazgeçecektir). Tüm insan düşünüşü o suskun sese, ifadesi ya da içeriği olmayan sese, her mananın sıfır-noktası ve kökeni olan, sözcüklerden oluşan dilde seyreltilen ama aynı zamanda dilin ana hattı olmayı sürdüren, dili kendi

11. Bkz. Baas 1998; Agamben 1991 ("düşünme, her cümlede, her sözcükte dil olayının ta kendisini deneyimleyen dil deneyimiyse, Ses, dil olayını zaman olarak açığa çıkarır – başka bir deyişle, varlık ile zamanı Ses'te örtüşmeleri içinde düşünür..." [s. 175]).

yankısı, yansıması, muhafazası olarak örgütleyen anlam olan sese bir yanıttır. Heidegger'in konumunun bütün ikircikliliği burada yatar: Bir yandan ses her tür eklemlenmeden ve fonik tözden yoksundur, mevcudiyetten (yani, metafizik gelenek boyunca sesin esas kaidesini oluşturan şeyden) kaçan suskun bir sestir; öte yandan sesi yine de (imkânsız) köken noktası, dil öncesi bir celp, dilin yankı olarak yanıt verdiği bir celp, tüm anlamın anlamsız kaynağı, dilden daha temel bir şey olarak ortaya koyar ki bu köken, her tür metafizik özellikten arındırılmış olsa da "saf bir köken" olarak işler, sanki sesin geri dönüşlü olarak kökene dönüştüğü bir perspektif yanılsaması içindeyizdir[12] – bu bir yanılsamadır, zira bize göre ses, dilin ortaya çıkmasının bir sonucundan, dilin hariçten-dahil fazlalığından ibarettir.

Burada, çok daha uzun bir şekilde işlenmesi gereken bu mesele üstünde daha fazla duramayacağım.

SÜPEREGONUN SESİ

Kırmızı çizgimiz olan etik bir mecaz olarak ses çizgisine geri dönelim şimdi. Kısaca ele aldığımız tüm bu girişimler boyunca, bir tarafta ses, sesin saf komutu, buyurgan tınısı, diğer tarafta söylemsellik, argüman, belirli talimat ya da yasaklar ya da ahlaki yargılar, çeşit çeşit etik teoriler arasında belli bir zıtlık varlığını sürdürdü.[13] Gariptir,

12. Bkz. Derrida:

Heidegger varlığın sesinden bahsettikten sonra, bunun suskun, dilsiz, gürültüsüz, tek kelime etmeyen ve aslen kısık bir ses olduğuna (*die Gewähr der lautlosen Stimme verborgener Quellen*) dikkat çeker. Kökenlerin sesi işitilemez. Varlığın asıl manası ile sözcük arasındaki, anlam ile ses arasındaki, varlığın sesi ile *phone* arasındaki, varlığın celbi ile eklemlenmiş ses arasındaki kopuştur bu. Temel metaforu aynı anda hem olumlayan hem de metaforik kaymasını sergileyerek zan altında bırakan bu kopuş, Heidegger'in mevcudiyet metafiziğine ve sözmerkezciliğe ilişkin konumunu ortaya koyar. Bu konum metafiziğin bir parçasıdır ve metafiziği aşar. Yine de bölünemez. (1967b: 34)

13. "Ses etiği"nin etik geleneği tümüyle tüketmediğini eklemem gerek. Etik üzerine yazılmış en önemli kitaplardan birinde –gayet tutumlu adıyla *Etik*'te– Spinoza, vicdanın sesine başvurmaz (ama birkaç kez *morsus conscientiae* / vicdan ısırığından bahseder, işitme burada çok hafif kaçtığı için belki de). Spinoza, metafizikçiler arasında en radikal olanı olduğu gibi, tam bu nedenle, kendisini tüm stan-

bu zıtlıkta, birbirinden çok farklı dekorlarda yinelenmiş olsa da, (nesne olarak) ses ile imleyen arasındaki ilk ayrımımızı değiştirilmiş bir biçimde yeniden buluruz. Diyebiliriz ki vicdanın sesi mecazı, anlamlandırma zincirinin kendi başına ayakta duramaz olduğu bir ahlak görüşünü beraberinde getirir; imleyen olmayan bir şeyde bir kaidesi, bir dayanağı, bir kökü olması gerekir. Etik, bir ses gerektirir, ama nihayetinde herhangi bir şey söylemeyen bir ses gerektirir; bu sayede daha da yüksek çıkan bir sestir, kaçışı olmayan mutlak bir çağrıdır, susturulamaz bir suskunluktur bu. Ses, etiğin anlamlandırıcı-olmayan, anlamsız temeli olarak kendini gösterir. Ama ne tür bir temeldir? İlahi ses –ilahi olduğu için şaşmaz ve dolayısıyla sağlam bir garanti– olarak kavranırsa, özneyi emirleri yerine getiren edilgen bir duruşa havale eden bir pozitiflik halini alacaktır – sesi ancak belirli bir şey emretmeyen ve hiçbir garanti sunmayan saf bir celp olarak kavradığımızda kaçınabileceğimiz bir tuzaktır bu. Bizi tek hamlede Öteki'ne ve kendi sorumluluğumuza teslim eder.

Bu etik ses, daha önce dilsel sözcelerde tespit ettiğimiz saf sözceleme sesiyle ilişkilendirilebilir. Ama dilbilimde ses, ifadenin ötesindeki sözcelemeyi, ifadenin görünmez iç fazlalığı olarak sözcelemeyi temsil ederken, etik alanında, *bir ifadesi olmayan sözceleme* ile yüzleşmemiz gerekir.[14] Ahlakın canalıcı noktası, mihenk taşı burasıdır: Ses sözcelemedir, ifadeyi bizim bizzat tedarik etmemiz gerekir. Ahlak yasası muallak bir cümle, askıda kalmış bir cümle; öznenin, kendi ahlaki kararıyla, edimle tamamlaması gereken bir cümle gibidir. Sözceleme oradadır, ama özne ifadeyi teslim etmeli ve böylece sözcelemeyi üstlenmeli, ona yanıt vermeli, onu kendi omuzlarına almalıdır. Ses ne emir verir ne de yasaklar, ama yine de bir sürdürme gerektirir, bir devama mecbur bırakır.

Ne var ki bu etik ses tümüyle ikirciklidir: pozitif içeriği olmayan saf komut sesi olarak etik olanın kalbinde olduğu gibi, aynı zamanda –bizatihi etik adına olsa da– etik olandan sapmanın, celpten kaçınmanın da kalbindedir. Bu sapmanın psikanalitik adı süperegodur.

---

dart imgelerden ayıran birçok özellik gösterir – Heidegger'in onun hakkında söyleyecek sözü olmamasına şaşmamalı.

14. Bu formülü, devamındaki argümanlar için de çok şey borçlu olduğum Zupančič'ten (2000: 164) alıyorum. Ayrıca bkz. Baas 1998: 196 ve çeşitli yerlerde.

Süperegonun kaynağının bir ses olduğu ve bir sese sahip olduğu kolayca görülebilir. Freud buna tekrar tekrar döner: "ego kadar süperegonun da, işitilen şeylerde yatan kökenini (*seine Herkunft aus Gehörtem*) inkâr etmesi imkânsızdır" (PFL 11: 394). Seslilik, Freud için süperegonun özelliklerinden sadece bir tanesiyse, Lacan için süperegoyu kuran esas özelliktir: "mahrem buyruğu içinde süperego ... her şeyden önce bir sestir ve gayet seslidir, tok ses olmak dışında başka bir otoritesi de yoktur (*sans plus d'autorité que d'être la grosse voix*)" (1966: 684). Veciz bir tez çıkarabiliriz bundan: Etik ses ile süperego arasındaki fark, saf sözceleme sesi ile tok ses arasında uzanır. Dahası tok ses daima talimatlar atar ortaya, ama bunlar sadece sese tevdi edilebilir. Devamını getirmemiz gereken muallak bir cümle değil, daha ziyade, karşısında daima yetersiz kaldığımız bir ahlaki mercidir: Ne kadar çabalarsak çabalayalım daima yetersiz kalırız, beklentilerini karşılamak için ne kadar uğraşırsak, aradaki uçurum da o kadar büyüyecektir. Özneyi daima suçlu durumuna düşüren bir sestir bu, ne kadar suçluysak –kendi kendini ittiren bir süreç içinde– bir o kadar daha suçlu olacağız demektir; kendi kendimize yönelttiğimiz suçlamalardan ve başarısızlıklarımızdan zevk bile alırız. Süperegonun müstehcen yüzüdür bu: kötü niyetli tarafsızlığı, öznenin esenliğine karşı kötücül kayıtsızlığı (*Schadenfreude*). Kantçı terimlerle ifade edersek: Süperegonun sesi aklın sesi değil, daha ziyade, gözü dönmüş aklın, çıldırmış aklın sesidir. Freud'un bu yöndeki beyanlarına rağmen[15] süperego ahlak yasası değildir, ahlak yasasından kaytarma yollarından biridir.

Aralarındaki ayrım çok incedir. Bunu Kant'ta görebiliriz: Bir yanda ahlak yasasına saygı (*die Achtung*) dediği şeyden, diğer yanda huşu (*die Ehrfucht*) dediği, ahlak yasasına secde etmeye doğru bir kayma vardır. *A priori* bir duygu olmak gibi bir paradoks yaratan, ve Kantçı yapıda patolojik-olmayan tek duygu olan saygı, ahlak yasasının itkisidir (*der Triebfeder*: Kant 1993: 75 vd.), özne tarafından

15. "[Süperegonun] kategorik buyruk biçiminde kendini gösteren zorlayıcı karakterinin kaynağı" (PFL 11: 374); "bir zamanlar ebeveynlerinin sözünü dinleme mecburiyeti altında olan çocuk gibi ego da, süperegosunun kategorik buyruğuna boyun eğer" (*a.g.y.*: 389); "süperego ... kendisine tabi olan egoya haşin, zalim ve acımasız davranmaya başlayabilir. Kant'ın kategorik buyruğu bu yüzden Oidipus kompleksinin doğrudan varisidir" (*a.g.y.*: 422); ve benzeri.

üstlenilmesinin koşuludur. Ahlak yasasının yürürlüğe girebilmesini sağlayan tek şey, ona duyduğumuz saygının itkisidir. Ama birkaç sayfa sonra şöyle der Kant:

> Sesi en soğukkanlı günahkârı bile titreten ve kendi bakışları karşısında kendini saklamaya zorlayan saf ahlak yasasına duyulan ... sınırsız hürmette öyle bir özellik vardır ki; salt düşünsel bir idenin duygu üzerindeki bu etkisinin teorik akıl için temellendirilemez bulunmasına ... kimse şaşmamalıdır. (1993: 83; 1999: 88)

Ahlak yasasının özne üstündeki etkisini esasen küçük düşürme olarak tarif eder (*a.g.y.*: 82; 87). Salt biçimsel olan ahlak yasası ansızın, bizi titreten bir sesle, kendisinden saklanamayacağımız bir bakışla ve –sadece saygı değil, öncelikle korku, huşu, dehşet de olan– küçük düşürme (*die Ehrfurcht*)[16] ile donanmış hale gelir: Tüm bu unsurlar bir çırpıda süperego başlığı altında bitiştirilebilir. Sözceleme sesi, ahlak yasasının belli bir mahallini daire içine alırken buraya herhangi bir pozitif töz veya içerik vermiyordu, oysa süperego sesi bu mahalli karartır, sesliliğiyle doldurur, böylece dehşetli "Ötekinin Ötekisi" figürünü, eksiği olmayan Öteki, korkunç Öteki figürünü –sadece yasa olarak Öteki'ni değil, aynı zamanda yasa ihlali olarak Öteki'ni– sahneye koyar gibidir. Zira ses fazlalığı burada tam da yasanın ihlali olarak işler; bu sesten gelen tembihler "evrensel bir yasanın ilkesi" haline getirilemez, aksine evrensellikten saparlar.

Süperegonun bu müstehcen ("evrenselleştirilebilir-olmayan") parçası daima sese tevdi edilir: Belli cemaatleri bir arada tutan gizli kural ve ritüelleri düşünebiliriz – (yeni gelenlerin feci bir şekilde küçük düşürülmesi dahil) inisiyasyon kuralları, bir hizbe aidiyet kuralları, üye olanlarla olmayanlar arasındaki ayrım çizgisi ve benzeri. Bu kurallar asla yazıya dökülemez; fısıldanmalı, ima edilmeli ve sese mahsus olmalıdırlar. Ses nihayetinde süperegoyu yasadan ayıran şeydir: Yasanın harfle, kamusal erişime açık, prensipte her zaman mevcut olan bir şeyle desteklenmesi gerekirken, yasaya aykırı ve

16. "İki şey ... zihni hep yeni, hep artan bir hayranlık ve huşuyla dolduruyor ..." (Kant 1993: 169; 174). Bu en bildik Kant alıntısında karşımıza –"takdir ve dehşet", "tapınma ve ürperme" diye de çevrilebilecek olan– *Bewunderung und Ehrfurcht*, yani uzun lafın kısası, *Achtung*'un (saygı) aksine, Kant'ın kendi standartlarına göre son derece patolojik olan kendilikler çıkar.

ilave olarak, sese tevdi edilmiş kurallar vardır; çoğu kez yasa ihlali biçimini alan, ama aslında ve bilfiil, cemaatleri bir arada tutan ve görünmez zamklarını oluşturan süperegosal kurallardır bunlar.

Kurumların, bünyevi yasa ve yazılı yönetmelik ihlallerine bel bağlaması, yaygın olarak deneyimlenen bir olgudur ve bunun herhangi bir yıkıcı tarafı yoktur elbette. Bahtin, tüm toplumsal kodların kurallı bir ihlaline dayanan, ama belirli zaman ve mekânlarla sınırlı olan –ve bazı ataerkil toplumlarda hâlâ bir ölçüde canlılığını koruyan– uzun karnaval geleneğini tarif etmişti – kurumsal ihlaller böyle karnavalesk bir tarzda işler; yasa idaresinin desteği olan içsel bir "sapkınlık" olarak yasanın "normal" işleyişini ayakta tutarlar. İhlal, alenen telaffuz edilebilir olmayan bir tarzda işler; cazibesi, yasanın talep ettiği cefanın adeta telafisi olan bir parça keyif sunmasında, ihlal keyfi sunmasında yatar, ama görünüşteki bu müsamaha yasayı yalnızca güçlendirecek ve ona "artı-otorite" bahşedecektir. Öteki, hükmünü baltalar görünen ihlaller sayesinde iyiden iyiye hükmedici hale gelir; kısırdöngüsüne iyiden iyiye yakalanırız.[17] Saf sözcelemenin "etik sesi" ise, hiçbir garanti sunmayan bir Öteki boyutunu beraberinde getirir ve eksiğini daire içine alır.

Demek ki "aklın sesi" pozitif bir varoluş kazanırsa –deyim yerindeyse, şişmanlarsa– aklın süperegosal sapkınlığı haline gelir. Lacan *I. Seminer*'de dikkat çekici bir slogan daha oluşturmuştur: "Süperego aynı anda yasa ve imhasıdır" (1975: 119). Yasanın bu alt yüzünde ilkel babanın, peşinden hiç ayrılmadığı yasaya daima musallat olacak o gölgenin bir yankısını işitebiliriz. Freud'un senaryosuna göre yasa, ilkel babanın öldürülmesiyle yerleştirildiyse, ölü babanın –yani adının– yasasıysa şayet, o halde sorun şu ki baba asla tam olarak ölmemiştir – ses olarak sağ kalmıştır (şofarın işlevi buydu).[18] Ses tam ölü olmayan baba parçası olarak kendini gösterir; keyif figürü-

17. Eric Santner, nefis kitabında (2001) "ölmezlik" ve "artı-canlılık" der – ihlal ve suçluluktan oluşan kısırdöngüyü ayakta tutan canlılık, yaşama karşı olan ölmezlik.

18. Şofarla birlikte, ilk babanın sesli kalıntısı bir ritüele ve yasanın aleni mührüne; böylece tanınan, ayakta tutulan ve "ortak iyi" için istifade edilen alt yüzü haline dönüştürülür. Ne var ki böyle net bir ayrım asla belli bir tortu bırakmaksızın işlemez – buna geri döneceğiz. Yahudilik ve Hıristiyanlıkta yasa ile süperego arasındaki ilişki için bkz. Žižek 2003; Santner 2001.

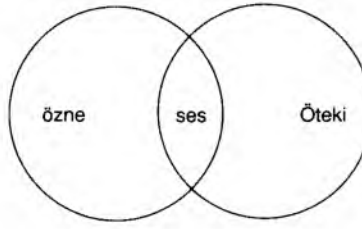
nü uyandırır ve böylece kendi adına dayanan yasanın imhasına doğru kaymayı haber verir. Ses olmadan yasa olmaz;[19] aralarındaki ayrım çizgisi çok ince ama hayatidir: Süperego yasanın ilavesi, gölgesi, karanlık ve müstehcen ikiziyse de,[20] bu ikisi arasındaki seçimin ya da kopukluğun tüm seçenekleri tüketmediğini eklememiz gerek: Her ikisinin de yarığında yer alan ahlak yasasının sesi, ikisine de denk düşmez.

Sesin etiğine ilişkin kısa taramamızı sonuçlandırırsak: Sesin, ikircikli bir konuma yerleşmesini sağlayan hayati bir eksen rolü oynadığını görebiliriz. Ahlak yasasını ayakta tutan sese Sokrates'ten Rousseau'ya uzanan koca bir gelenek ve Kant dahi, ilahi demiş ve bu ilahi aşkın yasa, aynı anda öznenin en mahrem çekirdeğine yerleştirilmiştir. Heidegger'le birlikte bu ses asgari ölçülerine indirilmiştir: bir radikal başkalığa açıklık/açılma, Varlığa açıklık, öz-benimsemeyi ve öz-düşünümü atlatan bir sesleniş, var-olanın dışında, tekinsizin diyarında konumlanan bir şey. Bütün bu geleneğin ortak fikrine göre ses, Öteki'den gelir, ama içerideki Öteki'dir bu. Etik ses özneye ait değildir, öznenin hâkim olması ya da kontrol etmesi gereken bir şey değildir, ama öznenin özerkliği tamamen ona bağlıdır. Ama ondan geliyor olsa da basitçe Öteki'ne ait de değildir: Pozitif emirlere indirgenebilir olsaydı, salt bir açıklık ve sözcelemeden ibaret olmasaydı Öteki'ne ait olurdu. (Sadeleştirilmiş Kantçı terimlerle, aklın Öteki'ne ait olduğunu, ama sesinin ona ait olmadığını savunabiliriz.) Ses Öteki'den gelir, ama onun bir parçası değildir; daha ziyade, Öteki'deki bir boşluğu –daire içine alarak, ama pozitif bir tutarlılık vermeksizin– gösterir ve uyandırır. Hiç malı mülkü yoktur, ama yine de etrafından dolaşılamaz.

19. Jean-Michel Vives'in özlü ifadesiyle: "Yasasız ses ölümcül (*mortifère*) keyfe götürür, sessiz yasaysa ölü bir harf olarak kalır" (aktaran: Poizat 2001: 143).

20. Sesin psikozdaki statüsü bu açıdan ele alınabilir ama burada bununla ilgilenemeyeceğim. Süperego, yasanın gölgesi ve ilavesi olarak işlev görüyorsa, bu bölünmede ve bu bölünme sayesinde işliyorsa, "nevrotik" düzeneğin bir varyantı üretilir. Ama ses Öteki'ni düşürüp doğrudan doğruya "yasa yapıyorsa", psikozda tanık olabildiğimiz dramatik sonuçlar beraberinde gelir. Lacan psikozu "babanın adının dışarıda bırakılması (*foreclosure*)" başlığı altında soruşturmuştu – dışarıda bırakılan "babanın adı"nın Gerçekte tam da ses olarak geri döndüğünü söyleyebiliriz.

O halde bir kez daha, sesin "iki aradaki", tam da o acayip kesişmeye yerleşmiş mevkiinin ikircikli ontolojisine –ya da daha doğrusu, topolojisine– rastlıyoruz. Ses, özne ile Öteki'nin ek yerinde konumlandırılabilir –tıpkı daha önce, farklı bir kütükte, beden ile dilin –her ikisinde de bir eksiği daire içine alan– kesişimine yerleştirildiği gibi. Yukarıda kullandığımız şemayı şimdi yeni bir şekilde kullanabiliriz:



Ses, beden ile dil arasında onların bir parçası olmadan bağ oluşturduğu gibi, özne ile Öteki'ni ikisine de ait olmaksızın birbirine bağlayan unsurdur. Özne ile Öteki'nin, sesin cisim verdiği ortak eksikliklerinde örtüştüğünü ve "saf sözceleme"nin, sesin dilbilimsel yüzünü etik yüzüyle bitiştiren kırmızı çizgi olarak alınabileceğini söyleyebiliriz.

BEŞİNCİ BÖLÜM

SESİN SİYASETİ

SESİN SİYASAL BOYUTUNA, siyasalın kuruluşuyla derin alakasına yaklaşmanın en iyi yolu, siyaset felsefesinin kökeninden, en başından, Aristoteles'in *Politika*'sının ilk sayfalarından geçiyor olabilir. Orada şunları okuyabiliyoruz:

> Besbelli ki insan, arılardan ya da sürü halinde yaşayan diğer hayvanların herhangi birinden daha siyasal bir hayvandır. Sıkça söylediğimiz gibi, doğa hiçbir şeyi boşuna yapmaz ve konuşma yetisi bahşettiği tek hayvan da insandır. Salt ses (*phone*) acı ya da haz belirtisinden başka bir şey olmayıp, dolayısıyla diğer hayvanlarda da bulunurken (zira doğaları, acı ve hazzı algılamaya ve bu algıları birbirlerine sezdirmelerine elverişlidir, bundan öteye gitmez), konuşma kabiliyeti yararlı ve zararlı olanı, dolayısıyla da haklı ve haksız olanı ortaya koymak için tasarlanmıştır. Ve insanın ayırt edici bir özelliği, herhangi bir iyi/kötü, haklı/haksız vb. anlayışının sadece onda olmasıdır; bu anlayışa sahip canlı varlıkların birliği de, bir aile ya da devlet oluşturur. (Aristoteles 2001, 1253a 7-18; Türkçesi: 1993: 9-10, çeviri değiştirildi)

Siyasalın bizatihi tesisinin belli bir ses ayrımına, ses içersinde bir ayrıma, sesin taksim edilmesine dayandığını öğrenmek biraz şaşırtıcı olabilir. Zira siyasalı anlamak için, bir yanda salt sesi, diğer yandaysa sözü, anlaşılır sesi ayırt etmemiz gerekir. *Phone* ile *logos* arasında dev bir ayrım vardır ve her şey bunun peşi sıra geliyor gibidir – *logos*'un kendisi hâlâ sese sarınmış olsa dahi, yani salt sesi tarihöncesine sevk eden anlamlı ses (*phone semantike*) olsa dahi. Sözcük ile ses arasında hayati bir ayrım vardır –imleyen ile ses arasında yaptığımız ilk ayrımın yeni bir kılığı– ki bunun doğrudan ve çarpıcı siyasal sonuçları vardır.[1]

Aristoteles'i takip edersek, salt ses hayvanlar ve insanlarda ortak olan şeydir, insanın hayvani parçasıdır. Hayvanlarla insanların paylaştığı deneyimler olan acı ve hazza işaret edebilir sadece. Ama söz (*logos*) işaret etmekle kalmaz, ifade eder ya da daha da iyisi, açığa vurur: Yararlı (faydalı) ve zararlıyı ve bunun sonucu olarak haklı ve haksızı, iyi ve kötüyü açığa vurur. Yumruk yiyen biri, gayet tabii haykırabilir, yani acısını dışa vurmak için bir ses çıkarabilir; bir at ya da köpek de bunu yapar. Ama aynı zamanda şunu diyebilir: "Bana yanlış yapıldı" (kötü muamele, zarar gördüm) ve böylece söz, doğru/yanlış ölçüsünü ortaya çıkarır. Sadece hisleri dışa vurmakla kalmaz, bir yargı standardı ortaya çıkarır.

Bunun altında, iki yaşam biçimi arasındaki zıtlık yatar: *zoe* ve *bios*. *Zoe* çıplak yaşam, yalın yaşam, hayvanlığa indirgenmiş yaşamdır; *bios* ise topluluk içinde, *polis* içinde yaşam, siyasal yaşamdır.

> Yalın yaşam ile siyaset arasındaki bağ, insana dair "dil bahşedilen canlı varlık" şeklindeki metafizik tanımın, *phone* ile *logos* arasındaki eklemlenmede aradığı bağın aynısıdır... "Canlı varlık nasıl olur da dil edinir?" sorusu, "Yalın yaşam nasıl olur da *polis*'e yerleşir?" sorusuna bire bir denk düşer. Canlı varlık *logos*'a, kendi sesini onun içinde sindirip muhafaza ederek sahip olur, keza *polis*'in kendi yalın yaşamını istisna etmesine müsaade ederek *polis*'e yerleşir. (Agamben 1997: 15-16)

Agamben'in bu yoğun pasajı, tam da o hayati bitişmeye işaret eder: *phone-logos* ile *zoe-bios* eklemlenmesi arasındaki analojiye – ki bir analojiden daha fazlasıdır bu. Ses yalın yaşama benzer, siyasalın dışında olduğu varsayılan bir şeydir, *logos* ise *polis*'e, yasalar ve kamu yararı tarafından yönetilen toplumsal yaşama karşılık gelir. Ama bütün mesele –Agamben'in kitabının meselesi– böyle basit bir dışsallık olmamasıdır elbette: Agamben için siyasalın esas yapısı, topolojisi, çıplak yaşamın "dahili dışlanması" şeklindedir. Bu dışlamanın kendisi, *zoe*'yi merkezi ve paradoksal bir yere koyar; istisna, içsellik alanına düşer. ("*İstisna ilişkisine*, bir şeyi istisna ederek dahil eden uç ilişki biçimi diyelim": *a.g.y.*: 26).[2] O halde bu, bir kez daha, sesi

1. Tuhaf bir rastlantı sonucu, yirminci yüzyıl sonu siyaset felsefesinin belki en iyi bilinen iki kitabı, son on yılın bu iki keşfi de bu pasaja dair bir tartışmadan yola çıkar: Jacques Rancière'in *La Mésentente*'ı (1995: 19-25; 1998) ve Giorgio Agamben'in *Homo Sacer*'i (1997: 15-19). İkisi de, Fransızca ve İtalyan asılları, 1995'te yayımlanmıştır.

son derece hususi ve paradoksal bir konuma koyar: *hariçten-dahiliyet* (*extimacy*), dışlananı nüvesinde muhafaza eden eşzamanlı içerme/dışlama topolojisi. Zira sorun yaratan şey, *zoe*'nin basitçe toplum-öncesi olması, hayvanlık olması, toplumsalın dışı olması değil, tam da dışlanmışlığı/içerilmişliği içinde, toplumsalın tam kalbinde, ısrarla sürmesidir – tıpkı, basitçe sözden hariç bir unsur olmayıp, sözün nüvesinde ısrarla süren, sözü mümkün kılan ve simgeselleştirilmesinin imkânsızlığıyla sözün yakasını hiç bırakmayan ses gibi. Hatta dahası: Ses daha önceki bir kültür-öncesi halin veya dil ve getirdiği musibetlerin başımıza bela olmadığı bir tür ilksel mutlu füzyonun bir kalıntısı filan değildir; daha ziyade, bizatihi *logos*'un ürünüdür, aynı anda onu ayakta tutan ve zora sokan bir ürün.

VIVA VOCE

Ses tam da siyasalın ve altında yatan *logos*'un kuruluşunda hariç tutuluyor ve böylece dahil ediliyorsa şayet, bu topolojinin ampirik olarak gözlenebilen ve pratik bazı sonuçları vardır. İyice tanımlanmış, hayati önem taşıyan belli toplumsal durumlarda sesin, *logos*'un içsel dışı, görünüşte *logos*-öncesi, *logos*-dışı işleviyle yardıma çağrıldığını ve gerekli olduğunu görebiliriz. Bu durumlara dair daha ayrıntılı bir fenomenoloji ve analiz gerekiyor, ama işte çok farklı düzeylerden alınmış birkaç örnek. Hepsi de Althusser'in tabiriyle İdeolojik Devlet Aygıtları'yla ilişkili –Kilise, mahkeme, üniversite, seçimler– ve hepsi de bunların içinde, son derece kodlanmış ve ayinleşmiş belli bir alanı, ayinsel vasıflarının sergilenip icra edildiği ve simgesel tesirlerinin sahnelendiği stratejik noktaları tahdit ediyor.

Ses, girift bir biçimde yapılandırılmış toplumsal durumlardaki kutsallık ve ayin boyutuyla yakından bağlantılıdır; bu durumlarda belli bir edimin gerçekleştirilmesi sesin kullanılmasıyla mümkün

2. Agamben'in verdiği örneklerden bazıları: Foucault'nun *le grand renfermement*'ı, "dışın kapatılması" olarak işler; nüfusun bir kısmını, onları hariç tutup "özel muamele"ye maruz bırakarak dahil eder – dolayısıyla toplumsalın dışında değil, toplumsal mekanizmaların en bariz açığa çıktığı noktadadırlar. Hayati ve genel bir mekanizma olan *menetme*, birisini, halkın bir bölümünü, bir grubunu yasadan hariç tutar ve böylece, yasanın dışını dahil ederek/hariç tutarak yasanın geçerliliğini tanımlar. "Yasadışı", saf biçimiyle yasaya tabidir.

olur. Sese bu manada başvurmadan dini bir ayin gerçekleştirilemez: Mesela, dua ve kutsal formüllerin üstlenilmesi ve etkinleştirilmesi için *labialiter* (dudaktan), *viva voce* (sözlü) söylenmesi gerekir, oysa hepsi kutsal metinlerde yazılı haldedir ve herkes tarafından ezbere bilinir (bilindiği farz edilir). Kâğıt üstünde ve hafızada dikkatle saklanan bu sözcükler, ancak sese indirilirse performatif kuvvet kazanabilir ve sesin kullanılması, nihayetinde bu sözcüklere kutsallık vasfı verecek ve ayinsel etkinliklerini sağlama alacaktır adeta; hem de ses kullanımı, içeriklerine hiçbir şey eklememesine rağmen – daha doğrusu, *bundan dolayı*. Bu ses kullanımı, varsayılan o arkaik sesi, *logos*'la kuşatılmamış o sesi yankılar gibidir ve Yahudilikte, dini ritüellerdeki şofar kullanımını anımsatır, ki Lacan'ın bunu nesne ses için bir model olarak önerdiğini görmüştük. Üç büyük "kitaplı din" in üçü de, hakikatin açığa vurulduğu yer olan Kutsal Metin'e bel bağlar, fakat metin, kutsal harf ancak canlı bir ses tarafından üstlenilirse ve üstlenildiğinde yürürlük kazanabilir. Kökenindeki kuruluş ânından beri yazılı olup gelenek tarafından saklanan ve tüm inananların zaten hafızasında tuttuğu şey, ancak bir ses tarafından telaffuz edilirse ve edildiğinde bir toplumsal bağ olarak, inananlar cemaati arasındaki halka olarak işleyebilir.

Seküler örnekler de aynı kalıba uyar: Mahkeme işlemlerinde, sürecin sesli gerçekleştirilmesi gereken bölümleri ve yeminli ifadeler hakkında çok sıkı kurallar vardır. Fransız mahkemelerindeki jüri üyeleri için hazırlanan bir kılavuz kitabın bildirdiğine göre:

> Tartışmaların sözlü olması, mahkemenin temel kuralıdır / kaidesidir (*cour d'assises*). Bu kural, mahkemenin kanaatini, sadece mahkemede sözlü ve çelişkili bir şekilde tartışılan unsurlar zemininde oluşturabileceğine hükmeder. Mahkeme ve jüri üyeleri bu yüzden celseler esnasında evraklara (*dossiers*) bakamaz... Tanıklık yapacak bir tanığın ifadesi de bu yüzden, tanıklık yapmasından önce okunamaz: Evrak daima ikincildir. (Aktaran: Poizat 2001: 75)

Bunun bir Fransız buyruğu olmasının belli bir ehemmiyeti var. Aynı kural genellikle her yerde uygulanır (örneğin Alman medeni kanunu: "Taraflar hukuki ihtilafı uygun mahkeme önünde sözlü olarak (*mündlich*) tartışır"; aktaran: Vissmann 2002: 142), ama doğum yeri Fransız Devrimi'dir. Şifahilik ilkesi ("canlı ses" kullanımı) ile mahkeme işlemlerinin aleni doğası ilkesi, hukuki pratiği *ancien régime*

içinde yozlaştırmanın muhtelif yolları karşısında Aydınlanma'nın peşinden gittiği iki ana doktrindir ve ikisi de Devrim kanunlarıyla yürürlüğe girmiştir – örneğin 16-29 Eylül 1791 tarihli Kanun: "Tanıkların sorgulanması daima canlı sesle (*de vive voix*), ifadeler yazılmadan gerçekleştirilmelidir" (aktaran: Vissmann 2002: 141). Bu şart Napolyon Kanunları'yla (1806) resmen tanzim edilmiştir. Yazılı kaydın (yasaklanmasına varacak ölçüde) ikincilliğe düşürülmesi, mahkeme işlemlerinin demokratikleştirilmesinin bir parçasıydı: Anahtar rolü jüriye tahsis ediliyordu ve jüri üyesi ilkece (belli yönetmeliklere bağlı olarak) herhangi biri olabilirdi, ama bir güçlük vardı ki muhtemel jüri üyelerinin çoğunluğunun okuma-yazması yoktu. Canlı ses hukuk sisteminin, uzmanların ellerinden, anlaşılmaz dillerinden ve bir sürü anakronistik yönetmelikten kurtarılmasını sağlayacak araçtı.[3] Ses, adaletin demokratikleştirilmesinin vasıtasıydı ve "siyasal kurmaca"nın başka bir unsuruyla, demokrasinin bir dolaysızlık meselesi, yani ses meselesi olduğu fikriyle destekleniyordu; ideal demokrasi herkesin herkese sesini duyurabildiği bir demokrasi olacaktı (Rousseau'nun model aldığı Cenova örneği buradan gelir). Yazının yasaklanması devrimci bir tuhaflıktı, yerini çok geçmeden, canlı sesle söylenen, hukuken önemli her sözcüğün yazıya geçirilmesi gereğine bırakacaktı; sesin canlı varlığının, hukuki bir *edim* olarak işleyebilecek tek şey olan yazılı bir protokolle sabitlenmesi gerekir. Fakat, öncesinde gelen ve ona zemin oluşturan canlı ses olmadan, yazılı sözcüğün hiçbir gücü yoktur. Yazının otoritesi, sesin sadık bir kopyası olmasına bağlıdır. Hukuki bir evrak anlamındaki ikinci edim birincisini, ses edimini takip etmelidir ve ikisi arasındaki hiyerarşi, kilit hukuki kurmacadır.

Bu kaidenin muhtelif istisnaları vardır muhakkak, ama sesin canlı varlığı, mahkeme işlemlerinin ayinsel doğasını ortaya koyan unsurdur. Son derece teknik ifadeler veren uzmanlar bile, bunları işitilebilir bir şekilde okumalıdır; bu ifadeleri salt betimleyici beyanlar olmaktan çıkarıp performatifler haline dönüştüren tek şey sestir. Aynı beyan mahkeme önünde yüksek sesle okunduğunda bir performa-

3. Hukuk mesleğiyle dalga geçmenin, Aydınlanma komedisinin parlak noktalarından biri olduğunu anımsayabiliriz. Örneğin: Beaumarchais'nin *Figaro*'sundaki mahkeme sahnesi.

tif değeri kazanırken, sadece evraklarda yazılı olduğu müddetçe bir betimleyicinin "ölü lafzı" olarak kalır. ABD Başkanı'nın bile, yazılı bir ifadeyle paçayı sıyıramayıp, tanık kürsüsüne çıkmak zorunda kaldığı noktadır burası. Yani burada yine, mahkemenin karar verirken temel alması gereken metinle, yazılı hukukla karşı karşıyayız, fakat hukukun etkinlik kazanması, hukukun canlandırılması için sese, şifahiliğe başvurmak gerekiyor. Mahkeme işbu davanın yasa kapsamına girip girmediğine, yasanın lafzının ona nasıl uygulanacağına karar verecekse, mahkeme işbu davanın hakikatini belirleyecek ve onu yasayla ilişkilendirecekse, bunu ancak sesle, *viva voce* ile yapabilir. (Bu arada, hakikatin saptanması ile ses arasındaki bağlantıya dikkat etmemiz iyi olur: Hakikatin sesli olması gerektiği ve yazılı hakikatin –harfiyen aynı olsa bile– işe yaramayacağı bir nokta vardır.)[4]

Canlı ses yasaların uygulamaya konması olarak adalet için elzem olduğu gibi yasama içinde de anahtar bir rol oynar. "Parlamento" *parlare*'den gelir ne de olsa, söze tahsis edilmiş bir yerdir. Ama burada durum, adalettekinin tersidir: Orada canlı ses, yasanın lafzının uygulamaya konması için zaruriydi, oysa burada canlı sesle tartışma, itiraz etme olanağı içeren sözlü münakaşa, yasanın lafzıyla sonuçlansın diye meydana gelir. Yasa, sesli ayinin önkabulü değil, neticesidir; en azından ilkece, şifahilikten geçmeden geçirilemez. Her iki durum da, ters simetrileri içinde, karşılıklı olarak birbirini destekler ve aynı kurmaca kendiliğin iki yarısını oluşturur.

Bu kısa etüt içinde bir sıçrama daha yapıp, yargıdan üniversiteye geçersek, Anglo-Amerikan akademi içerisinde bilfiil *viva voce* veya sadece *viva* denilen bir uygulama olduğunu görebiliriz: "canlı sesle" yapılması gereken bir tez savunması, doktora tezi savunması. Bugünlerde çoğu üniversitede sınav ve imtihanların tamamı yazılı yapılıyor, bu nedenle bir kişinin ağzını bir kere bile açmadan tüm bir

4. Ses kaydının ve sonrasında da videonun mahkeme salonuna alınmasıyla birlikte (örneğin Almanya'da video, 1998'de kabul edilmiştir), sesin dolaysızlığının merkezi rolü birçok hukuki soruna yol açmıştır. Çoğu ülkede bu kayıtlar, hâkimin nezaret ettiği yazılı tutanağa oranla, umumiyetle hâlâ ikincil görülmektedir. Mahkeme işlemlerinin radyo veya televizyondan yayınına izin verilmemesi de cabası – gözetilen hususlardan biri, bunun adalet mahalli olarak sesin dolaysızlığına ilişkin yanılsamayı, hukuki kurmacayı ortadan kaldıracak olmasıdır.

akademik hayattan sağ çıkıp, bir unvan alması teoride mümkün aslında. Ta ki *viva*'ya gelinceye kadar: bu noktada, kilit inisiyasyon ayinine maruz kalırken, kişinin "ses vermesi" gerekiyor, sadece bilgisini göstermekle kalmayıp, bilgisini icra etmesi lazım. Bir adayın bilgi külliyatı, komite üyelerinin hepsinin dikkatle okuduğu –varsayılan ve umulan– tezde kâğıda dökülmüştür, ama bu yetmez, ses yoluyla canlandırılması ve ancak böylelikle yürürlüğe sokulması gerekir. Bu usandırıcı ortamların genel deneyimi, meselenin sahiden de sesli gösteriden ibaret olduğunu belli eder; adayın bilgisinin sınanması ve sorgulanması zannedilen şeyin, o bilginin kendisiyle pek alakası yoktur ve tümüyle ayinsel ve sesli bir vasıf taşır (saf bilime önayak olma bayrağı altında, narsisist kavgalar ve bölüm siyaseti de cabası).

Ama *viva* okul sisteminin uç noktalarından birini, ayinsel çıkış kapısını ortaya koyuyorsa, ses öğretimin içinde daha baştan her yerde hazır ve nazırdır da – farkına varılamayacak ölçüde. Okulun (Althusser'e göre, bu İdeolojik Devlet Aygıtı'nın) asgari mekanizması, ayinsel vasfını ortaya koyan ve biraz adaleti andıran bir şekilde işleyen öğretmenin sesine bel bağlar. Öğretmen, sesiyle Bilgi'nin vericisidir: Bilgi tümüyle kitaplarda depolanmıştır, ama ancak sese indirildiğinde yürürlüğe girebilir. Her şey ders kitabında yazılı olabilir, ama bu asla kâfi gelmeyecektir; ta ki öğretmen, bunu canlandıran sesiyle üstleninceye kadar – sadece ders kitabından yüksek sesle okuyor olsa dahi. Ders kitabında bütün Bilgi herkesin erişimine açıktır, ama kurum olarak okul, sadece sesle işler. *Viva*'da Bilgi için yeterlik kazanmak amacıyla "ses vermesi" gereken bir öğrenci varken, daha en başta Bilgi'nin öğretmenin sesiyle sahnelenmesi gerekir.

Son örnek hafiften farklı ve diğerleri kadar düz değil: seçimler, birçok dilde, sesle arasındaki bağlantıyı –bir aday için sesini duyurmak, ses saymak– muhafaza etmiştir. İngilizcede bu bağ zayıftır – pusulalar sayılır; Almancada aşikârdır: *für jemanden stimmen*, *seine Stimme abgeben*, *Abstimmung*, *Stimmabgabe*; Fransızcada: *compter les voix*, *donner sa voix*; İsveççe: *att rösta på*; Slav dillerinde: *glasovanje*, *glasanje* vb. Bir kez daha, bu bir metafor mudur? Nasıl olur da, sınırları belirsiz bunca metafora yol açar ses? Bu metaforun tarihi kökeni, sesle oylamaktır;[5] yani tezahüratla. Örneğin Katolik

piskoposlar uzunca bir süre bu şekilde seçilmişlerdir; daha genel olarak, bir hükümdarın her taç giyme törenine eşlik etmesi âdetten olan bir tezahürat unsuru olmuştur. Hükümdarlar –Allah göstermesin– hiçbir zaman seçimle göreve gelmemiştir; buna rağmen, hükümdarın rolünü üstlenişi esnasında, halkın "sesini vermesi" gerekmiştir.[6] Bir hükümdarın taç giyme töreni, göreve başlangıç töreni, resmi tezahürat olmadan tam anlamıyla sona eremezdi; *vox populi, vox Dei* (halkın sesi, Tanrı'nın sesidir) vecizesinin belli bir kavranışına yaslanıyordu bu. Paradoksal bir bağlantıyla, hükümdar seçiminde kendini açığa vuran Tanrı takdiri, ancak –hiçbir söz hakkı olmayan– halkın sesiyle kendini ifade ederek uygulamaya konabiliyordu.[7] Halk herhangi bir karar alma erkinden yoksundu, Tanrı'nın takdirini hoş görecek sese sahipti sadece ve Tanrı'nın sesi, kendini ancak halkın sesiyle açığa vurabiliyordu. Halka sesleniliyor, halk da ancak seslenerek yanıt verebiliyordu. *Vox populi, vox Dei* vecizesinin muğlak bir kökeni vardır, ama izini hiç olmazsa "hükümdarlar hükümdarı" Şarlman'ın (Büyük Charles) taç giyme törenine kadar sürmek mümkündür; ilk kez, Alcuin'in Şarlman'a (798'de) yazdığı bir mektupta bahsi geçer. Şarlman'ın 800 yılındaki taç giyme töreni ayinsel tezahüratla ilgili çetin sorunlar doğurmuştur, zira önceki âdetin hilafına bu seferki tezahüratın taç giyme töreni öncesinde değil, sonrasında yapılmasına karar verilmiştir; böylece gelecek için model oluşmuştur.

Seçimler, sesin bu ayinsel kullanımının bir parçasını muhafaza etmiştir. Bizim teknik görgüsü son derece yüksek toplumumuzda, kişinin hâlâ sesini vermesi ya da, tabiri caizse, sesin tertip ettiği ve birbirine bağladığı, halkın hâlâ sesini hükümdardan yana vermeye çağrıldığı bir toplum mitini ayin şeklinde icra etmesi gerekiyor. Bu-

5. "Oylamak" (*to vote*), Latince *votum*'dan, *voveo*'dan gelir, ki bir dilek, bir taahhüt demektir ve *vox* (ses) ile hiçbir ilgisi yoktur.

6. Operada bunun şahane bir örneği vardır: Moussorgsky'nin *Boris Godunov*'unun açılış sahnesi, bütünüyle hükümdara yapılan tezahürat sorunu etrafında döner.

7. Hem bu vecizeye hem de seçimlerle bağlantısına ilişkin etraflı bir anlatım için bkz. Poizat 2001: 236 vd. ve çeşitli yerlerde. Alcuin'in mektubunda şöyle denir: "İlahi yasalara göre halkın peşinden gitmek değil, halka öncülük etmek gerekir... *Vox populi, vox Dei* diyenlere kulak asmamalı, zira halkın çalkantılı hevesi her zaman deliliğe komşudur" (s. 238).

nun altında, içerisinde tüm üyelerin birbirini işitebildiği ve temel toplumsal bağın sesli bağ olduğu bir *Gemeinschaft* –cemaat– fantazisi yatar. Ama seçmen sesinin suskun bir ses (susturulmuş bir ses?) olması gerekir: Yazarak (çapraz bir çizgiyle ya da yuvarlak içine alarak) verilmesi ve ufak bir kabin içinde, hücre benzeri bir odacıkta, tam bir yalıtılmışlık içinde (Fransızcada düpedüz *l'isoloir* denir bunlara), tam bir sessizlik içinde icra edilmesi gerekir. İlaveten, tek tek yapılması gerekir, ki böylece tezahürat sesinin kolektif patlayışının önü kesilir, daha baştan önüne geçilir, esas nitelikleri ve göz alıcı etkilerinden görünüşte mahrum bırakılır. Ölçülen ve sayılan sestir bu, aritmetiğe teslim edilen sestir, yazılı bir ime emanet edilen sestir, herhangi bir ötümlülükten mahrum bırakılmış, ahraz bir sestir bu, ama onu boğmak ve kesip parçalamak için ne kadar uğraşılırsa uğraşılsın, hâlâ bir sestir. Demokratik toplumlarda anayasanın lafzı canlandırılacaksa eğer, yine ses tarafından canlandırılması gerekir.

SESİN ANTİ-SİYASETİ

İlkece "yasanın lafzı"na dayalı olan toplumsal hayatın ortasında sesin yeniden belirdiği bu yarı-kutsal veya ayinsel durumlar, hayati bir toplumsal işlevin yerine getirilmesi için başlı başına ses unsuruna başvurulan son derece manidar ve semptomatik bazı noktaları ortaya koyar. Baştan aşağı yazılı kanun, kural ve talimatlarla idare edilen ve örgütlenen bir toplum içinde –ki yasayı mümkün kılan şey, seslerin uçucu doğasının aksine lafzın evrensel erişilebilirliği ve değişmez doğasına ilişkin kurmacadır– belli ayinsel noktalarda sesin mecburen ortaya çıkışına işaret eder. Sese ihtiyaç duyulan o durumlarda, uygun biçimde sınırları çizilmiş, ehlileştirilmiş, yatıştırılmış, fakat lafzı bütünlemek için veya lafzı tamamlayıp icra etmek için mutlaka gereken bir ses söz konusudur; lafzın uygulamaya konmasını sağlayan kayıp yarısı gibidir. Lafza uygun düşen otoriteyi, ayinsel olarak sağlama alan sestir bu.[8] Sesin ayinsel kullanımının, süpe-

8. Hegel'in monarkı, bunun kontrpuanı gibi olan bir jestle, sesiyle değil de imzasıyla, yasayı etkin kılan manasız bir yazılı imle rasyonel yasallığı icra eder ve uygulamaya koyar. Monark, yasa alanı içerisine kayıtlı, salt imleyene, imzaya, anlamı olmayan saf bir performatif edime indirgenmiş kurucu istisnadır. Hegel'in girdiği bahis buydu: istisna noktasını dahil etmek ve böylece bertaraf etmek, aklın

regoyla bağından farklılaştığı yer de burasıdır: Ayinde söz konusu olan, sesin kodlanması ve alenen sunulmasıdır, ses toplumsal performatifliğin manivelası, topluluğun mührü ve simgesel etkinliğinin tanınması olarak kullanılır –lafzın pratiği olarak ses; oysa süperegoda temel nokta aleniyetten kaçmak ve kodunu saklı tutmaktır– alenen kendini gösterdiğinde, bir müstehcenlik etkisi yaratır daima.

Ama sesin bu ayinsel kullanımı ne tek hikâyedir, ne de hikâyenin tamamıdır – tam tersi! Burada örnek olarak kısaca verilen tüm o durumlar, deyim yerindeyse bir işbölümü yapısına bel bağlar: Harf ile ses bir arada var olur ve sesin, harfi uygulamaya koymak için ne zaman ve nerede müdahale etmesi gerektiği gayet açıktır. Bu iki işlev açıkça sınırlanıp daire içine alınmıştır ve sesin müdahalesine, belirli ve iyice tanımlanmış yer ve zamanlarda başvurulur. Bu ayrım huzurlu bir eş-varoluş, bir tamamlayıcılık izlenimi verir; sanki harf, arayıp durduğu kayıp yarısını ses kullanımında bulur. Ses sadece kendisine tahsis edilen yer ve zamanda kullanılır ve her şey –bulanık veya sorunlu olabilirse de– muhafaza edilen bu hududa bağlıdır. Harfle ses arasındaki işbölümü muhtelif sapkın biçimler alabilir şüphesiz, ama aynı zamanda bir devadır, iktidarın menfur etkilerine engel olma ve suistimali sınırlandırma aracıdır; tikel durumlarda değeri ve etkinliğini dikkatle incelemek gerekiyor olsa da.

Bununla keskin bir zıtlık içinde olan başka tür bir ses, çok farklı bir ses kullanımı ve işlevi vardır, ki ses burada lafzın kendisini ve otoritesini uygulamaya koymak yerine şüpheye düşürmek gibi bir etkiye sahiptir. Tam da (gayet uygun adıyla) otoriter sestir bu, otorite yanlısı olan sestir, lafzın karşısındaki otorite kaynağı olan sestir ya da lafza ilave olmaktansa, onun yerini kapan sestir. Bütün totalitarizm fenomenlerinin mütehakkim bir şekilde sese bağımlı olmak gibi bir eğilim göstermesi son derece manidardır; ki ses de, bir tür kısasa kısas olarak, lafzın otoritesinin yerini almak ya da geçerliliğine şüphe düşürmek gibi bir eğilim gösterir. Sınırsız ve kuşatılmamış, yani harf tarafından kuşatılmamış bir şekilde ortaya çıkan ses,

---

krallığını, merkezindeki istisna yoluyla uygulamaya koymak. Bu stratejinin maksadı, sese tutturulmuş totaliter hükümdarın aksine, istisnayı manasız bir harfe, hâlâ evrensel olarak erişilebilir ve teyit edilebilir olan bir harfe, evrenselliğin sıfır-noktasına indirgemekti. İkisi arasındaki fark için bkz. Žižek 1993: 174-93.

şiddetin kaynağı ve doğrudan vasıtası olan ses.

Kendi içinde epey meşum olan bir şeye dair neşeli ve eğlendirici bir örnek verirsek, Chaplin'in "büyük diktatör" yorumunu düşünebiliriz. Doğrusu, sesin "totalitarizm" içindeki yapısal kullanımının bundan daha inandırıcı bir şekilde resmedildiği olmamıştır. Dikkat çekilmesi gereken birkaç şey var.[9]

1. Tomanya diktatörü Hynkel'in ünlü açılış konuşmasında, Almancanın özelliklerini taşıyan (içine fark edilebilen bazı gülünç Almanca kelimeler karıştırılmış) var olmayan bir dil işitiriz. Tek kelime anlamayız (ya da şurada burada –*sauerkraut* gibi– anladığımız tek bir kelime vardır); ses ve ses tiyatrosu, anlamın ötesindeki ses, diktatörün esas özelliği olarak yalıtılmıştır. Bütün söylev, sesin sahneye konuşundan ve bir ses koreografisinden ibarettir.[10]

2. Aynı zamanda, söylevi bir tür ardıl çeviri içinde tercüme eden, yani manasız sese bir anlam veren, görünmez bir İngilizce tercüman vardır. Bu mekanizma heybetli ve çarpıcıdır ve kelimenin tam anlamıyla her yerde hazır ve nazır gibidir: Sesin muhtelif toplumlardaki (siyasal) rolünü araştırmış olan antropolog Junzo Kawada'nın söylediğine göre, örneğin Burkina-Faso'daki Mosi kabilesinde reis (kral) daima alçak, anlaşılmaz bir sesle konuşur ve reisin gerçekte ne dediğini halka açıklayan bir tercümana ihtiyacı vardır.[11] Ama sesin kaynağı olarak reisin orada olması elzemdir; sesi, anlamı olmayan saf sesi onun çıkarması gerekir ve deyim yerindeyse veziri, bir tür yardımcı-kumandanı da anlamın icabına bakar. Bu düzenek pek çok toplumda iş görmüş gibidir – Salazar (1995) bu düzeneği, kitabının başlığında dendiği gibi "ses kültü"nün son derece hâkim olduğu bir

9. Devam eden kısmı yine büyük oranda Alenka Zupančič'e (2003: 168-9) borçluyum. Ayrıca bkz. Poizat 2001: 169-72.

10. Sinema seyircisinin Chaplin'in sesini ilk kez işittiği sahnenin bu olması gayet manidardır; zira "sesli filmler"i kabullenmeden önce birçok kuşkuya kapılmıştır Chaplin.

11. "Bu toplumda kral, tebası olan dinleyicilerine doğrudan ve yüksek sesle hitap etmez. Sesi daima sakin, pes, alçaktır. Egemen her duraksadığında, tekrardan sorumlu bir yardımcı, kralın sözcüklerini kuvvetlendirip yüksek sesle halka iletir. Ama bu insani amplifikatör, egemenin sözcüklerinin mekanik yeniden üretimiyle sınırlanmış değildir. Sözcükleri dinleyicilere söylerken, yeri geldiğinde onları tamamlar ve söyleniş tarzlarını tadil eder" (Kawada 1998: 12).

toplumda, on yedinci yüzyıl Fransası'nda irdeler.[12] Bu düzeneği bambaşka bir düzeyde de yalıtabiliriz: daha önce gördüğümüz gibi, Musa'nın Sina Dağı'nda işitilen Tanrı sesini halka, sadece gök gürültüsü ve boru sesini işitebilen halka –ses ile yasa arasındaki apaçık bir ayrım içinde– tercüme etmek zorunda kaldığı, kutsal kitabın "ilksel sahne"sinde. Bu düzeneğin aynısı burada, bu sefer şu karikatür içinde uygulamaya koyulur: tuhaf seslerin kaynağı olan efendi ve yanı başında, anlamdan sorumlu olan görünmez tercüman.

3. Ama bu sahnenin büyük cazibesi, tercümanın söylediklerinin, konuşmanın isabetli bir çevirisinden ziyade, dışardan birinin kulağına uygun, "siyaseten doğru" bir şeye dönüşümü olduğunun gayet açık olmasındadır. Diktatörün, içeriden olanlar için, yalnızca sese emanet edilebilen ve çeviri kaldırmayan bir şey söylediği açıktır. Onlara katı yasalardan kurtuluşu vaat ettiği, "öldürme izni" vaat ettiği tahmininde bulunabiliriz; ima edilen bir ganimet, yağma, talan, bir sefahat vaadi, yasayı askıya alma yönünde bir vaat –alenen kelimelere dökülemeyen bir şey– var, tercüman ise tüm bunları büyük Öteki'nin kulakları için, tarihsel kayıt için sunmakta ve bu nedenle hafifletmekte, gerekçelendirmekte, muvaffak olamadan bunları iyi bir perspektif içine yerleştirmeye uğraşmaktadır. Yani tercümanın bu garip sesleri –pekâlâ anlayan, hem de nasıl anlayan– halka tercüme etmesine lüzum yoktur; Öteki için bir aracı rolü oynamalıdır, ki bu Öteki içeriden olanların oluşturduğu dinleyiciden farklıdır. Bu sahnenin paradoksu, karşımızda iki versiyon –diktatörün konuşması ile bunun çevirisi– bulunması, ama birini anlamıyorken, diğerinin yanlış olduğunu yine de biliyor olmamızdır. Buna rağmen, ne olup bittiğini gayet iyi biliriz: İki versiyon arasındaki tenakuzun ta kendisi, kati ipucunu verir: İki versiyonun yansılanışı içinde, "nesne diktatör" ortaya çıkar. Tüm bu olup bitenlerin çift çarpı (*double cross*) işareti altına yerleştirildiğine dikkat edin, burada bir "kazıklama" (*double-crossing*) olduğuna dair fazlasıyla uyarılmışız.

12. "Kralın bedeni, görünüşündeki şatafattan ya da methedici alegorilerden ziyade, ortaçağ masallarından gelen o dokunulmaz kutsal tenin kutsal dehşetinden ziyade, sesinin etkisiyle hayran eder, hükmeder, afallatır, yargılar ve sersemletir" (Salazar 1995: 289).

4. Baştaki konuşma –diktatör Hynkel'in konuşması– sonradan son konuşmayla, Hynkel kılığına giren ve diktatör olduğu zannedilince, kitlelere bu rolde hitap etmek zorunda kalan Yahudi berberin yaptığı konuşmada yansılanır. Onun konuşması ilk konuşmanın tam aksidir; hümanizmle dolu kuvvetli sözcüklerle ortaya konur, bir insanlık ve kardeşlik çağrısıdır. Fakat, son bir ironi içinde, kitlelerin yanıtı aynı gibidir: İletilen anlam tamamen zıt olmasına rağmen, aynı coşku burada da vardır. Burası hayli ilginç, çünkü kitleler bunun gerçek Hynkel değil, Yahudi ikizi olduğunu bilmez – kitlelerin son derece kolay aldanır, herhangi bir manipülasyona kolayca kapılabilir olduğunu mu anlamalıyız? Üstüne üstlük, final sahnesine eşlik eden müzik de –olur mu olur– *Lohengrin*'dendir; sondaki kararsızlığı olsa olsa artıran bir jest bu. Son sahne, yeniden çevrimi olduğu birincisinin etkilerini feshedebilir, yok edebilir, geriye dönük olarak silebilir mi, *aufheben*? Yoksa ses, o sözümona hümanist mesajın ötesinde, ona indirgenemez bir şekilde çınlayıp, tehditkâr bir şekilde başka bir şeye mi işaret eder?

Sesin totaliter kullanımı, işbölümü misallerindekine hiç mi hiç benzemez. Onu kutsala ve ayine yakarış olarak okumamamız gerekir,[13] daha doğrusu: burası tam da kutsalın ve ayinin boyutu olmadığı için, daha da fazla öyleymiş gibi yapması, ayini olabildiğince yakından ve göz alıcılıkla taklit etmesi, ona öykünmesi, benzemesi gerekir. Tam nüveye koyulmuş olsa da, sesin burada çok farklı bir işlevi vardır: Führer pekâlâ Üçüncü Reich Şansölyesi olabilir, ordu başkumandanı olabilir ve birçok siyasal işlevi elinde tutabilir, fakat sorumlu olduğu siyasal işlevlerden dolayı Führer olmaz, seçimle ve kabiliyetleri zemininde de Führer olmaz. Onu Führer yapan, ses ilişkisidir ve tebaayı ona bağlayan bağ, sesli bir bağ olarak uygulamaya konur; diğer parçası, konuşmanın esas bir özelliği olan, sese kitlesel tezahüratla verilen yanıttır. Yasayı ses yapar –Eichmann'ın Kudüs'te söyleyeceği gibi, *Führerworte haben Gesetzkraft*; Führer'in salt sesin ayakta tuttuğu sözcükleri yasayı yapar, ses onları doğrudan yasa haline getirir, yani ses, yasayı askıya alır. Carl Schmitt 1935'te şöyle

13. Kutsalsa şayet, olsa olsa Agamben'in *Homo Sacer*'de ortaya koyduğu kutsal manasında, tam da kutsalın ve kurbanlığın dışında bir kendiliktir, biyopolitiğe açılan bir kapıdır.

bir beyanda bulunur: "Führer'in iradesi ve planı" sözlü yönergelerde (*Leitsätze*) açığa vurulur, bunlar "doğrudan ve alabildiğine yoğun bir şekilde pozitif yasadır" (aktaran: Vissmann 2002: 139). Schmitt büyük bir hukuk kuramcısıydı ve daha açık konuşamazdı.

Führer'in şahsında, *zoe* ve *bios* çakışır.[14] *Volk*'un birliğini ve özlemlerini, biyopolitik ihtirasını ve gayretini temsil eder o –Foucault'nun "biyopolitika" terimi de, *zoe* ile *bios* arasındaki ayrımın imhasını hedefler tam da– yani, bizim perspektifimizde, ses ile *logos* arasındaki ayrımın da imhasını. Biyopolitik kutsalı yutar, ses harfi yutar, ayrım çöker. Bu ayrımın çöküşü diğer tarafta ister istemez "yalın yaşam"ın doğmasına yol açar: herhangi birinin cezası olmadan öldürebildiği, fakat kurban edilemeyen, yani (ilahi) Öteki'yle herhangi bir mübadele jesti içinde kurban etme, armağan, kefaret, telafi ekonomisine maruz bırakılamayan yaşam. Günümüzün başta gelen *homines sacri*'si olan Yahudilerin yaşamı böyledir.[15]

(O düzme "totalitarizm" antitesinin diğer parçası olarak görmeye alıştığımız) Stalinizmde,[16] ses kullanımı farklı tür bir yapı gösterir. Stalinist yöneticilerin –bizzat Stalin başta olmak üzere– hiç de iyi hatipler olmadığı aşikârdır. Stalinist yöneticinin sesi, Führer'in sesinin ve bu sesin göz alıcı etkinliğinin tam aksidir. Stalinist yönetici halka açık bir konuşma yaptığında, uygun tonlama ve retorik etkiler olmaksızın, tekdüze bir sesle okur; ne dediğini kendi de anlamıyor

14. "O *zoe* ile *bios*'un, biyolojik beden ile siyasal bedenin birleşme noktasına yerleşmiştir. Onun şahsı, birinin durmaksızın diğeri içine geçtiği yerdir" (Agamben 1997: 198).

15. Bu noktada bir Lacan eleştirisi yerinde olacaktır. *XI. Seminer*'in son sayfasında şöyle der Lacan:

> Yaşadığımız tarihin eleştirisinde derinlemesine gizlenen bir şey var. Bu, en korkunç ve ortadan kalktığı farz edilen soykırım biçimlerinin yeniden uygulamaya konulması, Nazizm dramasıdır. Tarihe Hegelci-Marksist öncüllere dayalı olarak verilen anlamlardan hiçbirinin bu dirilişi açıklayamayacağına inanıyorum – ki bu da, karanlık tanrılara kurban nesnesi sunmanın, sanki korkunç bir büyü altındaymış gibi, çok az öznenin direnebileceği bir ayartı olduğunu gösteriyor. (1979: 274-5)

Soykırım meselesi kurban etme meselesi değildir, karanlık ilahlarla ilgili bir mesele de değildir.

16. Bkz. Žižek, *Biri Totalitarizm mi Dedi?* (2001a).

gibidir. Parti kongreleri, kendisi de bitmek bilmez bir dizi bitmek bilmez konuşmanın tekdüze okumaları olarak sahnelenirdi daima, bu esnada tarih meydana geldiği farz ediliyordu, ama karşı konulmaz bir uyutma etkisi vardı – kesinlikle dramasız bir tarihti bu. Konuşma ertesi gün tıka basa doldurulmuş resmi gazete sayfalarında yayımlanacaktır zaten, dolayısıyla kimsenin dinlediği yoktur (kimsenin gazeteyi okuduğu da yoktur). Fakat performans elzem ve vazgeçilmezdir – salondaki delegeler yüzünden ya da kalabalıklar halinde radyo ve hoparlörlerin etrafında toplandığı varsayılan halk yüzünden değil, büyük Öteki'nin yararına hazırlanan bir sahne olarak. Bu performans, tarih büyük Ötekisi'nin kulaklarına hitap eder; Stalinist önlemler daima büyük tarihsel yasaların gerçekleşmesi açısından, bunları tasdik edeceği varsayılan bir gelecek bakımından haklı çıkarılmıştır ne de olsa.

Faşist yöneticinin başlıca gayesi şimdi ve burada bir Olay yaratmak olduysa, faşizm tüm kaynaklarını cazibe ve temaşa mekanizmalarına vakfettiyse, yönetici ile kitleler arasında doğrudan bir bağ oluşturmasıyla bu tür Olaylar yaratmanın ideal vasatı ses olduysa şayet, o halde Stalinist parti kongrelerinin başlıca derdi hiçbir şey olmaması, her şeyin önceden oluşturulmuş senaryoya göre akmasıydı. Yazılı metin gizlenmemelidir – aksine, Stalinist yönetici metnin bir vasıtasından, bir memurundan başka bir şey değildir ve tekdüze okumanın gayesi olabildiğince az sapma ortaya koymaktır. Yönerge, sesin otoritesi değil, harfin otoritesidir – Olay olan harftir, ses onun bir eklentisinden ibarettir, konuşmaların etkin olması için yüksek sesle okunması gerektiğinden, zorunlu bir eklentidir; yayımlama kâfi değildir; ama ses olası en ufak niceliğe indirilmelidir. Bunun için, konuşmacının ne dediğini anlamıyor görünmesi yapısaldır, zihinsel kabiliyetlerinin bir yansıması değildir (gerçi kimi zaman bu ikisini birbirinden ayırmak da zordu). Bu durum faşizmdeki durumun neredeyse tam zıddıdır: Gördüğümüz gibi, Führer'in, sesin dolaysız karizmatik varlığıyla desteklenen sözleri, doğrudan yasakoyucuydu, oysa Stalinist yönetici kendini ve sesini unutturmaya gayret eder; o, metnin icracısıdır sadece, tıpkı tarih yasalarının yaratıcısı değil, aracı olduğu gibi. Yasa koyucu değildir o, sekreterdir o kadar (Genel Sekreter de olsa); tarihin nesnel ve bilimsel olarak oluşturulmuş akışını uygulayan, Öteki'nin hizmetindeki naçiz askerdir.

Kendi adına değil, proletarya, ilerleme, dünya devrimi vb. adına hareket eder ve büyük Öteki'de hiçbir şey sese emanet edilmez – her şey harfte ve harfin yasasındadır.

Stalinist yöneticiler kötü konuşmacılarsa, Stalinizme karşı çıkmış olanların aynı zamanda muhteşem hatipler olması muhtemelen manidardır. Baş düşman Troçki harikulade bir hatipti; Tito, harikulade değildi ama, konuşma metnini okurken bayağı diken üstünde olurdu ve çoğu zaman, güya parçası olduğu "basit insanlar"a doğrudan hitap ederek, popüler dilde spontane ara sözlere bel bağlardı. Castro sıradışı vakadır: Hiç de Stalinizm aleyhtarı olmamasına rağmen, halk önüne çıktığında çok farklı bir mantık izler. İki zıt unsurun imkânsız sentezine benzer bir şey ortaya koyar Castro: Konuşmalarını bir yandan genellikle yazılı bir destek olmadan, ateşli bir üslupla, sonuna kadar anlık ilhama bel bağlayarak, barok retorikle ve sesin dolaysızlığına sarsılmaz bir güvenle yapar; ama diğer yandan doğaçlama monologları saatler sürer, ezici bir şekilde tekrarlayıcıdır ve kendiliğinden, Parti liderlerinin aynı ölçüde uyutucu söylevlerine dönüşür, böylece zıt noktadan başlamasına rağmen hedefine ulaşır.

Stalinizmde her şey tarih Büyük Ötekisi adına meydana gelirken faşizmde Führer, Öteki rolünü bizzat üstlenir. Nesnel yasalara hiç ihtiyacı yoktur; onun gerekçesi Ulus'un birliğini ve özlemini, "iktidar istenci"ni, yaşam-alanı ve ırksal arınma ihtiyacını cisimlendirmektir. Yaşam, kuvvet, iktidar, kan, toprak – ve bu dizinin devamında ses, yasa yerine, yasanın yerinde ses. Bu ışık altında, tüm Aydınlanma mirası –insan hakları, demokrasi vb.– olsa olsa biyopolitik gündemin önündeki bir engel olarak ortaya çıkabilir. Oysa Stalinizmdeki felaket, Aydınlanma'nın mirasçısı olması ve Aydınlanma'nın iç sapkınlığını temsil etmiş olmasıdır. Stalinizmin terörü, harfin ve yasanın Öteki adına terörüdür, ama sapkınlığın kaynağı tam da sesin yasanın arkasına gizlenmesidir: Stalinistin sesi zayıf ve tekdüzedir, harfin bir ilavesinden ibarettir, fakat bu sahneleme, harfi daha da nesnel halde, icracısının öznelliğinden bağımsız halde sergilemek amacıyla sesin böyle asgariye indirilmesi, kendi kendini silmesi – bu indirgeme Stalinistin gücünün kaynağıydı. Kendini ne kadar küçük gösterirse, gücü de o kadar büyüktü; gizli ilaveye, ufacık ses ekine indirgenmişti, ama harfin geçerliliğine karar veren bir ilaveydi bu.

SES VE HARF

Agamben, *Homo sacer*'in ilk sayfalarında, egemenliği –Carl Schmitt'in izinden giderek– bir paradoks olarak tanımlar:

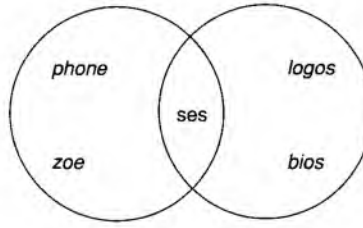
> Egemen adli düzenin aynı anda dışında ve içindedir... Egemen, yasanın geçerliliğini askıya almak için gereken hukuki güce sahip oluşuyla, hukuken yasanın dışına yerleştirilmiştir. Bu demektir ki paradoks aynen şu şekilde de formüle edilebilir: "Yasa kendinin haricindedir", veya daha doğrusu: "Yasanın dışında olan ben, egemen, yasanın hiçbir dışı olmadığını ilan ediyorum." (Agamben 1997: 23)

Yani egemenlik yapısal olarak istisnaya dayalıdır. Egemen, hukuki düzeni askıya alabilen ve alışıldık yasaların artık geçerli olmadığı sıkıyönetim halini ilan edebilen kişidir ve istisna kural haline gelir. Acil durum/olağanüstü hal ile "yalın hayat" boyutu arasında çok yakın bir bağ vardır: Nitekim, yalın hayatlarımız tehlike altında olduğunda (doğal afetler, savaşlar, ayaklanmalar, 11 Eylül, ...) ve yalın hayat adına, normal hukuk üstünlüğünün geçerliliğinin feshedilmesine mecbur kalındığında ilan edilir. Ama tehlikenin bu aşırı önlemi sahiden gerektirip gerektirmediği kararını vermek egemene düşer, yani hukukun üstünlüğü, bizatihi yasanın dışındaki bir noktadan çıkan karar ve hükme bağlıdır. Ve durumun artık yalın hayatlarımızla ilgili bir mesele, bir ölüm kalım meselesi olduğu ve dolayısıyla gayri-siyasal bir mesele olduğu beyan edildiği anda, saf biçimleri içinde egemenlik ve siyasetle, siyasalın vitriniyle karşı karşıyayız demektir.

Bu paradoksun, incelediğimiz ses/harf ilişkisiyle büyük ölçüde örtüştüğünü görebiliriz. Yasanın lafzının, otorite kazanmak için, belli bir noktada, zımnen varsayılan sese bel bağlaması gerekir; lafzın "ölü lafz" değil de, güç uygulayan ve uygulamaya geçirilebilen lafz olmasını, yapısal ses unsuru temin eder. Bu, sorunlu olabilirse de, bir işbölümü ve "huzurlu bir eş-mevcudiyet" biçimini alabilir, ama ikisi arasındaki gerilim daima çok daha sinsi bir tehlikeye işaret eder: *Ses egemenlikle yapısal olarak aynı konumdadır*, bu demektir ki yasanın geçerliliğini askıya alabilir ve olağanüstü hal başlatabilir. Ses, kural haline gelme tehlikesi doğuran istisna noktasında durur; burada yalın hayatla –Aristoteles'in bahsettiği *bios*'un karşısında duran

zoe ile– derin işbirliğini aniden sergiler. Ortaya çıkan olağanüstü hal, sesin emreden konumda ortaya çıkışıdır; örtülü varlığı aniden ezici ve yıkıcı hale gelir burada. Ses, yasanın aynı anda içinde ve dışında olan o konumlandırılamaz noktadır tam da, dolayısıyla daimi bir olağanüstü hal tehdidi dir.

Buradan sesin ikircikli ve eksen niteliğinde olduğunu gösteren bir "ses siyaseti" çıkar. Sesten *logos*'a geçiş doğrudan siyasal bir geçiştir, ki bir sonraki adımda sesin siyasalın tam ortasında yeniden doğuşunu beraberinde getirir. Ses/*logos* ilişkisi ile ses/harf ilişkisi arasında benzerlik varsa şayet, bu durumda sesin, nesne sesin yine ikisi arasındaki kesişime yerleştiğini görebiliriz. Lafza otorite bahşeden bir parça ses olması gerekir, lafzın otoritesi için zımnen varsayılan bir sese yaslanması gerektiği bir nokta vardır ve bu işitilmez ses parçası, gizli sesin pozitif bir ötümlülük içinde, adeta kendi kendisinin bir dublörü olarak ortaya çıktığı ayinsel ses kullanımında epey şaşaalı bir biçimde yeniden doğar. Sesin baştan beri takip ettiğimiz, esasen iki-arada şeklindeki paradoksal topolojisi burada, *phone* ile *logos* arasındaki ilişki kadar *zoe* ile *bios* arasındaki ilişkiyi de kapsayacak şekilde genişletilebilir.



Ele aldığımız durumların hepsinde iki kendilik, her ikisine de ait olmayan, fakat onları bir arada tutan bir unsurda örtüşmektedir. Bu mevki –kesişim, boşluk– sesi istikrarsız ve uçucu bir şeye dönüştürür, ikircikiz bir mevcudiyetin tam ötümlülüğü içinde karşılaşmanın mümkün olmadığı, ama bir eksiklikten de ibaret olmayan bir kendiliğe. Bu ses kendi başına pozitif ve zorlayıcı bir şey olarak alındığı anda, hemen iğrenç sonuçların doğduğu âleme gireriz. Siyasette çabucak, yasanın yerine geçen Efendi'nin/Sahibin(in) Sesi halini alır.

Ama "ses siyaseti" diyarında da, etik diyarındaki işlemin aynısının peşinden gitmeliyiz: Sesin ayinsel toplumsal kullanımları ile "otoriter" sapkınlaşması tüm sahayı kapatmaz. Burada da, saf sözcelemenin, ifadesi olmayan sözcelemenin ötümsüz sesini, ötümlü ve cırlak seslerden ayırmamız gerekiyor: Bu sözcelemeye kişinin ifade temin etmesi, o sese yanıt olan siyasal ifadeyi temin etmesi gerekir – dinlemekle/itaat etmekle değil, salt toplumsal ritüelleri icra etmekle değil, siyasal bir duruş alarak. Sadece yasa içinde değil, geniş toplumsal-simgesel doku içinde, gelenek ile örf ve âdetlerde saklanan simgesel kumaş içinde de zımnen işaret edilen bir sestir bu; bu doku, sadece rıza ve boyun eğişle üstlenilmesi mümkün olmayan, bir edim gerektiren, pek çok farklı biçim alabilen bir siyasal özneleşme gerektiren bir şeydir. Simgesel etkililik, iç organlarında sakladığı, işitilmez ses fazlasına bağlıdır – bu kısma Althusser'i hatırlatarak başlamıştım, bitirirken de onun çağırma mekanizmasına kısaca değinebilirim; zaten çağırma da o sesin, toplumsal buyrukları ve simgesel salahiyetleri ayakta tutan çağrının diğer bir adından başka bir şey değildir. Althusser, simgeselin üstlenilmesinin bir çağrıya verilen yanıtı gerektirdiğini çok açıkça görmüş ve bu çağrıya nefis bir ad vermiştir, ama çağıran ses içinde bir bölünme, kararsız, değişken bir çizgi vardır: bir yanda, kendini o çağrının muhatabı olarak tanıma yoluyla bir özne haline gelme süreci vardır, ki bu çağrı pozitif yönergeler çıkaran Efendi'nin Sesi'nin bir versiyonu olur bu durumda; diğer yandaysa, aynı zamanda, herhangi bir pozitif içeriği olmadan çağıran bir ses vardır – ifadeler ve emirlerin ötümlü sesine itaat ederek ondan kaçmayı tercih edebileceğimiz bir şey; ne var ki bu saf ses fazlalığı zorlayıcıdır, bize ne yapılacağını söylemese ve tanıma ve özdeşleşme için bir kulp sunmasa da. Özne haline gelmek isteyen biri için, tanıma ve itaat asla tam olarak kâfi gelmez; ilaveten ve bunlardan başka, "salt ses"e yanıt vermesi gerekir, bu ses sadece bir açıklıktan ibarettir, bir yanıt gerektiren, bir edim gerektiren, kendini dayatan tahakküm seslerini yerinden oynatmayı gerektiren saf bir sözcelemedir. İlk durumda kişi tam da özerk "Ben" biçimini üstlenerek, yaderk kökenini yadsıyarak özneye dönüşüyor, böylece Althusser'in kuvvetle göstermiş olduğu gibi, ideolojik tahakküm ile özerk öznellik el ele işliyorsa, ikinci durumda kişi, ancak benliğin kendine mal edemediği "yabancı [ses] nüvesi"ne sadakatle, dolayı-

sıyla kişinin kendini tanıyamadığı yaderk kırılmanın ta kendisinin peşinden giderek özne haline gelir. İdeolojik çağırma bu diğer sesi asla tam susturamaz ve bu ikisi arasındaki mesafe siyasalın yerini açar.[17]

"Bitimli ve Bitimsiz Analiz" yazısındaki (1937) ünlü bir alıntıda Freud, istenilen neticenin alınamayacağından emin olabileceğimiz üç meslekten bahseder: yönetim, eğitim ve psikanaliz (SA Ek cilt: 388).[18] Buna kendi taraflı perspektifimizden baktığımızda, üçünün de nüvelerinde hayati bir şekilde ses içerdiği barizdir. Ses meslekleridir bunlar ve muhtemelen, onları daha başta imkânsız kılan da hantal ses unsurudur. Başka bir açıdan bakıldığında, üçü de aktarım içerdiği için imkânsızmış gibi görünür ve bu ikisi arasında yakın bir bağ vardır belki de: Ses pekâlâ aktarım çekirdeği ya da manivelası olarak, aktarımsal ses olarak işleyebilir ve belki aktarım da, incelediğimiz mekanizmanın, lafzın ses tarafından uygulamaya geçirilmesi mekanizmasının bir diğer adından başka bir şey değildir.

İlk mesleği, yönetimi, ses siyasetinin bazı paradokslarıyla birlikte ele aldık. İkincisine, eğitimde sese, ancak şöyle bir değindim, çok daha yakından bir irdeleme gerektiren, birçok uzun bölümden oluşan bir kitap o; ama şimdilik, (geçiş biraz ani olacak gerçi) "analizin ekseni olan ses" ile bitirmek istiyorum. Nitekim, psikanaliz de yalnızca *viva voce* ile, canlı sesle, analizan ile analistin canlı mevcudiyeti içinde uygulanabilen şeylerden biridir. Aralarındaki bağ, ses bağıdır (yazıyla, hatta telefonla analiz bile asla işe yaramaz). Ama kimin sesidir bu? Hasta, analizan, çağrışımlarını, aklına gelen her şeyi analistin huzurunda ortaya koyması gereken kişidir. O yüzden

17. Bu, çok daha ayrıntılandırılması gereken bir imadan başka bir şey değil. Bunu, örneğin Rancière'in polis/politik zıtlığına ve bildik özdeşleşme ile özneleşme zıtlığına bağlayabiliriz: "Özneleşme derken, verili bir deneyim sahasında önceden teşhis edilebilir olmayan, dolayısıyla teşhisi deneyim sahasının yeniden şekillendirilmesinin bir parçası olan sözceleme için, bir dizi eylem yoluyla bir beden ve kapasite üretilmesini kastediyorum" (Rancière 1998: 35).

18. PFL edisyonunda bu önemli metin tuhaf bir biçimde eksiktir, o yüzden bir defalığına James Strachey'nin haz., *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*'a (Londra: Hogarth Press, 1953-73, 23: 249) gönderme yapmak zorundayım. Freud aynı fikri "August Aichhorn'un *Wayward Youth*'una Önsöz" (1925, *SE* 19: 273) yazısında da kullanmıştır.

hasta (ilkece) baş konuşmacı ya da en uçta, yegâne konuşmacıdır; ses çıkarma ayrıcalığı (şüpheli bir ayrıcalık) ona aittir. Analistin suskunluğunu koruması gerekir, en azından ilkece ve çoğu zaman. Ama burada acayip bir ters dönme meydana gelir: Suskunluğuyla analist, nesne olan sesin cisimlenişi haline gelir. Analist, sesin kişileşmesi, cisimlenmesidir, vücut bulmuş sestir, sessiz suskun sestir. Bu, Efendi'nin Sesi, bir emrin ya da süperegonun sesi değildir, daha ziyade kişinin yanıt vermesi gereken imkânsız sestir. Bir ricanın, bir çağrının, bir yanıt verme, özne olarak duruşunu üstlenme ricasının suskun sesidir. Kişi konuşmaya çağrılır ve suskunluğu bozmak, bu sesi susturmak, suskunluğu susturmak için aklına gelen her şeyi söylemeye razıdır; ama belki tüm analiz süreci, bu sesin nasıl üstlenileceğini öğrenmenin bir yoludur. Dilsel, etik ve siyasal ses, içlerindeki saf sözceleme boyutunda çakışarak, bu ses içinde güçlerini birleştirir. Hep birlikte, eksen niteliğindeki çekirdek olan o nesne ses etrafında, onun boşluğu etrafında düğümlenmişlerdir ve buna yanıt olarak, dilsel, etik, siyasal özneler olarak kaderimizin paramparça edilmesi ve yeniden monte edilmesi, katedilmesi ve üstlenilmesi gerekir.

ALTINCI BÖLÜM

FREUD'UN SESLERİ

BİRÇOK FARKLI AÇIDAN nesne sesimizle ilgilendik, ama belki artık "Freud'a dönme", onun kendi ses teorisine –böyle bir şey varsa tabii– dönme zamanı gelmiştir.

"Ses" nesnesinin psikanalitik kariyeri –sahneye çıkışı ve ışıkların üzerine çevrilmesi– Lacan'ın çalışmalarıyla başlamıştır. Sese hak ettiği ilgiyi o göstermiştir; ses, psikanalizin attığı hayati adımların hepsinin parçası olmuşsa da, o zamana dek pek işitilmemiş ya da fısıltılara indirgenmiştir. Lacan sesi, psikanalize özgü nesne statüsüne, psikanalize kilit katkısı olarak gördüğü *objet petit a* dediği şeyin başlıca cisimlenişlerinden biri statüsüne yükseltmiştir (cisimleniş hiç de uygun bir terim değil). Freud'dan miras kalan nesne listesine, iki yeni nesne –bakış ve ses– eklemiştir Lacan; yeni gelen bu ikisi, aniden öncelik kazanıp model nesneler (tanımı gereği modeli olmayan bir şey için model) olarak iş görmeye başlamış gibidir. Çabucak yeni bir slogan –"bakış ve ses"– uydurulmuş, ama gerek Lacan'ın kendi yapıtında gerekse bir dizi yorumda, tüm bakışlar bakış üstünde toplanmış, oysa tüm kulaklar sese açılmamış, ses doğru düzgün işitilmemiş gibidir. Dengeyi yeniden kurmak riskli bir iş, zira zannediyorum ki dengenin psikanalitik kaderi, ölümüne dengesizliktir.

Ama sesin psikanalizdeki hikâyesi Lacan'la başlamamıştır; hele ki geçmişe dönük bir bilgiye sahip olduğumuz anda, daha erken işitilmemiş olması çok tuhaf görünüyor. Ses, deyim yerindeyse psikanalizin daha beşiğinde yer bulmuştur; beşiğe eşlik etmek doğasındadır ne de olsa. Zira sesin hikâyesine odaklandığımızda, ikincil bir gösteri olmadığını ve sahne dışındaki sesler, perde arkasındaki mı-

rıltılar ya da suflörlerle sınırlı olmadığını görürüz. Psikanalitik girişimin tam kalbindedir bu hikâye; ama uzunca bir süre, sahneden sahne dışına yönelen (*à la cantonade*) seslerin hikâyesi, bilinmeyen bir alıcıya (*à bon entendeur*; Lacan 1979: 208), kendilerini işitecek olana selamlarla iletilen sesler olarak işlemiştir, şişedeki mesajlar gibi – şişedeki ses, amaçlarımız açısından da hiç fena bir imge değil. Bebek sesleri gibi *à la cantonade* gönderilen bu sesler, onları işitebilen kişiye (*à Lacan*) ulaşmıştır. Bu sesler öyle çoktur ve öyle merkezi bir rol oynar ki şunu söylemeden edemeyeceğim: Başlangıçta ses vardı. Psikanalizin başlangıcında, demek lazım; zira sesin aday olduğu bir sürü köken var – en başta da, görmüş olduğumuz gibi, evrenin yaradılışı.

Bir anekdot: Freud kafasının bilhassa müziğe pek basmadığını belirtmiştir. Anlamadığını rahatlıkla itiraf ettiği bir şeydir müzik; müziğe hassaslığı ve duyarlılığı yoktur; bu alandaki cehaletini ve beceriksizliğini açıkça bildirir. Bu sözüne güvenmemiz pek mümkün değil, zira yapıtında bolca olmasa da, şüphe doğuracak kadar çok sayıda müzikal değini vardır ve bu değinilerde hiç de yabancılık çeker gibi bir hali yoktur (ayrıntılı bir liste için bkz. Lecourt 1992: 219-23). En sık değindiği isim Mozart'tır, ama Bizet'nin *Carmen*'i, Wagner'in *Meistersinger*'ı, Beethoven'ın *Fidelio*'su, Offenbach vs. de yer bulur – çoğunlukla operaya değinir, doğru. *Rüyaların Yorumu*'nda yer verdiği hayati rüyalarından biri olan, Kont Thun'la ilgili "devrimci" rüyada Freud, Avusturya başbakanıyla tesadüfi bir karşılaşmanın ardından bir tren istasyonunda, platformun üstünde *Figaro'nun Düğünü*'nden Figaro'nun "Cavatina"sını kendi kendine mırıldanıyordur;[1] mektuplarından, köpeğine *Don Giovanni*'den aryalar mırıldandığını öğreniriz vb. Müzikal kabiliyetini böyle yok saymasını bir inkâr olarak mı görmeli? Fazla mı itiraz ediyor?

"Mikelanjelo'nun Musa'sı" üzerine yazısının (1914) başında müsamaha ister, zira sanatla ilgili konularda sadece bir amatördür, sanatın kendi üstündeki etkisinin gizemini çözmeye çalışıyordur. Devamında şunları söyler:

1. Özeleştiriyle şunu ekler Freud: "Başka birinin melodiyi çıkarabileceğini pek sanmıyorum" (PFL 4: 300). Söz konusu melodi, Kont Thun'a bariz bir göndermesi olan meşhur "*Se vuol ballare, Signor Contino*" melodisidir elbette.

Sanat eserlerinin üstümde kuvvetli bir etkisi olur; özellikle edebiyat ve heykelin, daha nadiren de resmin. Dolayısıyla böyle şeyler üstüne kafa yorarken, karşılarında uzunca bir zaman geçirip onları kendimce kavramaya, yani etkilerinin kaynağını kendime açıklamaya çalışırım. Bunu yapamadığımda, mesela müzik söz konusu olduğunda, hemen hiç keyif alamam. Bendeki rasyonalist ya da belki analitik zihniyet, bir şeyden niye etkilendiğimi ve beni neyin etkilediğini bilmeden duygulanmaya karşı isyan eder. (PFL 14: 253)

Bu satırlarda belli bir ıstırap, hatta panik görebilir miyiz; büyülenme, istila edilme, analitik duruş ve mesafeyi kaybetme tehdidi yaratan bir şey karşısında? Edebiyat ve görsel sanatlarda koruyabildiği o mesafeyi kaybetmek? Alıntıda belli bir paradoks var: Edebiyatla heykele karşı duyarlı, ama mesafesini koruyup nasıl çalıştıklarını analiz edebiliyor Freud; oysa müzik ona dokunmuyor, ama bir mesafeye de izin vermiyor – cazibesine teslim olacak olsa, bir kara delik gibi yutacak onu. İyi ki müzik kulağı yok o halde, olsaydı dinlemek zorunda kalırdı ki bu da feci olurdu.[2]

Fakat, kökeninde ne yatıyor olursa olsun, müziği takdir edemeyişi işine yaramış olabilir: Ona sesle ilgilenmenin belli bir şekline, en yaygın şekline, yani –nesne ses karşısında en yüksek sur olduğunu gördüğümüz– estetik değerlendirme ve hürmete karşı bağışıklık kazandırmış olabilir. Sesin estetiğine ve ayartıcı Siren şarkısına bağışıklığı, muadilini, sesi başka bir düzlemde işitmeye ve tam da İtalyan operası âşıklarının işitme-engelli olduğu noktada işitmeye dönük yüksek bir duyarlılıkta bulur.

Freud'u ses himayesi altına alırsak, onda çok farklı tür ve sayıda ses bulunduğunu görebiliriz. Freud'da tek bir ses teorisi bulmaya çalışmak nafile olur; seslerle çok çeşitli bağlamlarda, birçok hayati uğrakta karşılaşır ve aydınlatıcı bir şekilde ilgilenir Freud, ama bunlardan tutarlı, tek bir kalıp çıkmaz; elimizde daha ziyade ipuçları, bulmacalar ve takip edilecek hatlar kalır. Burada en sık tartışılan, en bariz iki durumu bir kenara bırakacağım: Psikozda işitilen sesleri ve süperegonun sesini, ki buna kısaca değindim zaten. Daha esas bir düzeyde kalıp. Freud'un sesle yüzleşmesinin nasıl olup da psikanalizin temel içgörülerinin zemininde yatıyor olabileceğini görmeye ça-

2. Malum şakadaki gibi: İyi ki kuşkonmaz sevmiyorum, sevseydim yemek zorunda kalırdım, bu da feci olurdu.

lışacağım. Üç adımda, fantazideki sesin, arzudaki sesin ve dürtülerdeki sesin peşinden gideceğim. Bir aşırılık olarak ses, bir yankı olarak ses ve suskunluk olarak ses.

Geçici ve sadeleştirilmiş bir ayrım yaparak, ses meselesinin ayırıcı etmen olarak işleyebildiği bir sınır çizerek başlayabiliriz: Bir yanda üç büyük yapıtta, *Rüyaların Yorumu* (1900), *Gündelik Hayatın Psikopatolojisi* (1901) ve *Şakalar ve Bilinçdışıyla İlişkileri*'nde (1905) açımlanan haliyle bilinçdışı vardır – yirminci yüzyılın açılışını yapan ve psikanalizin keşfinin güçlü bir temsili olan yapıtlar bunlar. Bilinçdışı açımlanabiliyorsa, bunun tek nedeni konuşması, sesinin işitilebilir olmasıdır ve konuşuyorsa, nihayetinde, bu çok uzun hikâyeyi çok kısa kesmeyi deneyen Lacan'ın bir yarım yüzyıl sonra diyeceği gibi, kendisi de "bir dil gibi yapılandığı" içindir. Diğer yanda, *Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Deneme* (1905) ile birlikte manzara değişir, farklı bir dekor kurulur ve sahneye aniden başka tür kahramanlar, dürtüler hâkim olur ve çarpıcı bir özellikleri vardır ki ses çıkarmazlar, suskundurlar (*stumm*), der Freud. Hiç mi hiç konuşmaz, sessizce işlerini görürler – ağızlarını bıçak açmadığı söylenemez, hele ki oral dürtü söz konusuysa, ama ağız açılsa bile, konuşmak için açılmaz. (Yemek ya da konuşmak – Deleuze bu ikilem üstünde bıkmadan duracaktır ki buna geri döneceğiz.)

Sonradan dürtülerin kendisi ikiye bölündüğünde, Freud bir yanda libido, diğer yanda ölüm dürtüsü arasına bir çizgi çektiğinde bu ayrım –ki hayatının son bölümünün büyük bir kısmında kafasını meşgul edip duracak, kurcalayacak ayrımdır bu– yine ses aracılığıyla yapılacaktır: "Ölüm dürtülerinin doğaları gereği suskun olduğu, hayatın patırtısının büyük ölçüde Eros'tan kaynaklandığı sonucuna varmamız gerekiyor" (PFL 11: 387). Yani yeniden gözden geçirilmiş bu görüşe göre, dürtüler yine konuşmaz, ama epey gürültü çıkarır, hayat patırtısını temin eder – ama sadece libido, Eros; muadili olan esrarengiz ölüm dürtüsü ise suskun kalır, her zaman her yerde olsa da, görünmez ve işitilmezdir. İki dürtü daima iç içedir, birbiri içine yerleşiktir; çeşitli kombinasyonlar halinde daima birlikte hareket ederler, dolayısıyla ölüm dürtüsünün sessizliği hayat patırtısının ters yüzüdür, ona eşlik eden suskun gölgedir.

TIKIRTI

Ama önce ayrımın ilk parçasına, "o'nun konuştuğu" yer olan bilinçdışma, konuşmanın bilinçdışı arzunun mecrası olduğu yere, o Lacancı özdeyişe göre "bilinçdışının bir dil gibi yapılandığı" yere bakalım. Ses tüm bunların neresindedir peki? Tam da imleyenden sıyrılan ve imleyenin mantığıyla zaptedilemez unsur olan, anlamlandırma işleminin kalanı, artığı olan ses neresidir? Dil yapısına karşı, bilinçdışının bir sesi mi vardır? Şimdilik şöyle bir formülle başlayabilirim: Dilin kendisi pek de bir dil gibi yapılanmış görünmez. Ona rahat vermeyen, tam olarak dil olmasını önleyen bir ses unsuru vardır; dilden sıyrılan ve aynı zamanda dili adeta güden bir yabancı maddeye benzeyen bir ses vardır.

Bir örnek olarak, Freud'un "Psikanalitik Hastalık Teorisine Aykırı Bir Paranoya Vakası" (1915) adım verdiği acayip vakayı ele alalım. Burada kısaca, kendisiyle ilişkiye girmek isteyen iş arkadaşının yalvarıp yakarışlarına bir noktada olumlu karşılık veren genç ve güzel bir hanım vardır. Büyük bir gerginlik ve telaş içinde adamın dairesine gelir ilk kez. Ama:

> Kanepede sevgilisinin yanında yarı çıplak yatarken, tıkırtı ya da çıtırtıya benzer bir gürültü duyar. Nedenini bilmiyordur, ama merdivende, biri elinde üstü örtülü bir kutuya benzer bir şey taşıyan iki adamla karşılaştıktan sonra bir yorumda bulunur. Baş başalarken, sevgilisinin talimatıyla hareket eden birinin kendisini seyrettiği ve fotoğrafladığı geçmişti aklından. (PFL 10: 154)

Sevişme ihtimali esrarengiz bir ses, bir gürültü, tıkırtı, darbe, tıklama ile kesintiye uğrar. Nereden geldiği bilinmiyordur, sevgilisine sorduğunda bir önemi olmadığı yanıtını alır – eski saatin tıkırtısıdır belki. Bu tuhaf ses sonradan, geriye dönüp bakıldığında feci bir önem kazanır, aniden geriye dönük bir yorumla, paranoyak bir inşayla, ona bir anlam ve çerçeve veren bir fantaziyle kuşatılır: bahtsız kız kendisini bir zulmün, sevgilisinin düzenlediği bir komplonun kurbanı olarak görür – yüz kızartıcı fotoğraflarını çeken bir makinenin tıkırtısıdır o ses ve sevgilisinin sonradan kendini savunmak için söyleyeceği her şey, suçunu daha da ispatlamaktan öteye geçmez. O ufacık gürültü, o açıklanamaz tıklama, bir arzu zerresi gibidir, ağır

sonuçlar tetikleyen ufak bir kışkırtma gibidir. Ve öncelikle şunu söyleyebiliriz: bilinçdışında o konuşmakla kalmaz, tıkırdar da ve belki de bir *ça cliquète* olmadan *ça parle* da olmaz. Arzu tıkırdar (cehennem makinesi gibi?).

Tesadüfi ve ehemmiyetsiz bu dışsal ses bilinçdışıyla nasıl bağlantı kurar peki? Nasıl olup da bir fantazinin, sonrasında özneyi içerden, en mahrem iç bölgeden hareketlendiren bir fantazinin nesnesi haline gelir? Freud'un sunduğu izahat iki unsur içerir. Birincisi:

> Saatin tıkırdadığını ya da işitilebilir herhangi bir gürültü çıktığını zannetmiyorum. Kadının içinde olduğu vaziyet, klitorisinde bir vuruş ya da tıklama hissi olmasını destekliyor. Sonradan dışsal bir nesneye dair bir algı olarak yansıttığı şey de buydu. (*a.g.y.*: 155-6)[3]

O merak uyandıran sorunun, "Kadınları ne tıkırdatır (*tick*)*?" sorusunun basit bir yanıtı olabilir mi? Bu noktada şaibeli bir zeminde durduğumuzu kolaylıkla görebiliriz; Freud burada, feminist eleştirinin kendisine atfettiği rolü –dişil cinsellikle ilgili eril fantazilerini bahtsız kadına dayatan biri rolünü– canlandırır gibidir, dolayısıyla farkında olmadan başka bir soruya, yani "Erkekleri ne tıkırdatır?" sorusuna yanıt veriyor olabilir. Fakat, bu kuşkuculuğu akılda tuttuğumuzda dahi, söylediği şeyin ikna edici bir inandırıcılığı da vardır: tuhaf bir düğüm, iç ile dış arasında kurulan bağ, dışsal olumsallık ile mahrem olan arasında kısa devre, tıkırtı ile içsel cinsel uyarım arasındaki acayip örtüşme. Tıkırtı en münasebetsiz zamanda gelir, olayların mutlu seyrini engeller, Freud'un başka bir bağlamda, tekinsizlik boyutunu tartışırken söylediği gibi, aşkın baş belasıdır (*ders Störer der Liebe*) (PFL 14: 353). Arzunun raydan çıktığı uğraktır bu, bir şeyin arzunun doyumuna giden rotasını bozduğu ve aksattığı yapısal bir uğraktır; ki bu şey aslında arzunun ta kendisini tanımlar ve sürükler. O tıkırtı, o ufacık tıklama, arzuyu tökezleten engel, nesnenin ortaya çıkmasını sağlar ve fizyolojiye ve eril yansıtmaya özgü anlayışlardan gayet bağımsız bir şekilde, paradigmatik

* Burada mekanik bir metafor kullanıldığı için "tick"i yananlamlarından soyutlayarak ve ses boyutunu öne çıkararak "tıkırdatma" ile karşıladık. "Arzu makinesini/çarkını çalıştırma" anlamı göz önünde bulundurulmalı. *–ç.n.*

3. Freud, saat ile kadın cinsel organları arasında ve bilhassa tıkırtı ile klitoris arasında bir bağlantı olduğu fikrine ara sıra geri döner. "Saatin tik takları, klitorisin cinsel uyarılma esnasındaki tıkırdayışına eşitlenebilir" (PFL 1: 303).

bir vaziyet oluşturur: İç tıklama ile dış tıklama arasındaki kestirme, "arzuyu tıkırdatanın ne olduğu"nun ipucunu verir.

Ama dahası ve daha tuhafı var. Tıkırtının işitildiği bağlam, beylik ilkel fantaziyi akla getirir.

> Tüm nevrotiklerin ve muhtemelen tüm insanların bilinçdışı fantazileri arasında, hemen hiç eksik olmayan ve analiz sayesinde açığa çıkarılabilen bir tanesi vardır: ebeveynler arasındaki cinsel birleşmeyi seyretme fantazisi. Bu tür fantazilere "ilkel fantaziler" diyorum... Dolayısıyla o tesadüfi ses, ebeveyn kompleksinin bir bileşeni olan o tipik kulak misafiri olma fantazisini etkinleştiren bir uyandırma faktörü olarak rol oynamıştır sadece. Nitekim bu gürültüye "tesadüfi" demek pek doğru olmayabilir... Tam aksine bu tür gürültüler, dinleme fantazisinin (*Belauschungsphantasien*) ayrılmaz bir parçasıdır; ya ebeveynler arasındaki cinsel birleşmeyi ele veren sesleri ya da dinleyen çocuğun kendini ele vereceğinden korktuğu sesleri yeniden üretirler. (*a.g.y.*: 154)

Bu durumda hastanın vaziyeti, tümüyle ses çekirdeği etrafında, açıklanamaz bir gürültü zerresi etrafında, ufacık bir tıkırtıyla bile ortaya çıkabilen esrarengiz bir ses etrafında inşa edilmiş olan paradigmatik bir fantazinin yer değiştirmiş bir şekilde yeniden sahnelenişidir. Fantazinin kökeninde sesin, gürültünün maddileştirdiği travmatik bir çekirdek vardır – burada dile ait olmayan bir ötümlülüğe tam bir serbestlik tanımalıyız.

Buradaki esas özellik, bu sesin ikili doğasıdır – bir yanda kişinin işittiği şeydir, kişiyi büyüleyen, hayrete düşüren, uyutan Öteki'nin esrarengiz faaliyetini gösteren sestir; aynı zamanda da kişinin kendisinin çıkarabildiği ve ötekinin önünde bizi ele verebilen, Öteki'ne varlığımızı ifşa edebilen sestir, saklandığımız yeri, tanık olmamamız gereken bir şeye tanık olduğumuz yeri belli edebilen sestir: Ses bir "çok-fazla" açığa çıkarmış, belli etmiştir ve kendi sesimizin bize dair "çok fazla" bir şey ifşa etmesinden korkarız. Özne ıstırap içinde donakalır ve sesle, işitilen ve çıkarılan sesle bir olur, nihayetinde tek ve aynı nesne olarak görülebilecek olan iki ses arasına yakalanır. (Lynch'in *Mavi Kadife*'sindeki çarpıcı sahneyi hatırlayabiliriz.) İşitilen ses, ötekindeki gizeme ilişkin soruyu doğurur –"Öteki'ni ne tıkırdatıyor?"– ki bu soru hemen kişinin kendi gizemine tercüme edilir –"Beni ne tıkırdatıyor?", "Öteki benim tıkırdadığımı işitebiliyor mu?"– böylece her iki ses (*sound*), her iki ses (*voice*), her iki tıkla-

ma, her iki soru tek bir nesnede, dehşet nesnesinde, ıstırap nesnesinde, bir muamma nesnesinde birbirine kaynaşır. Ötümlü olan ve özneleşmenin çekirdeği olarak ortaya çıkan nesnedir bu. Öteki'deki muamma, aslında Öteki'ni Öteki yapan o fazlalıktır zaten, ona ötekilik bahşeden şeydir, kavranamaz bir keyif fazlalığını ele veren sestir ve kapana kısılan öznenin konumu, Öteki'nin keyfinin hemen kişinin kendi keyfine dair soruyu nasıl doğurduğunu gösterir. Dora'nın analizinde aynı sorun ortaya çıktığında,[4] şöyle der Freud: "Bu şartlar doğduğunda çocuklar, kulaklarına gelen tekinsiz seslerde (*das unheimliche Geräusch*) cinsel bir şey sezerler. Nitekim cinsel uyarımın ifadesi olan hareketler, çocukların içinde, mekanizmanın doğuştan gelen parçaları olarak hazır bulunur" (PFL 8: 116-7). Doğuştan gelen parçalar bulunsaydı, sorun çok daha hafif olurdu: Zira bütün güçlük, bu muammayla karşılaşan öznenin herhangi bir ipucundan ya da kılavuzluktan yoksun olmasıdır.

Bu noktada, geçerken de olsa, baştan çıkarma teorisini deyim yerindeyse ıslah etme çabasındaki Jean Laplanche'ın girişiminin tam da bu konfigürasyon içinde konumlandığını belirtebilirim. Freud'u çocukların cinsel tacize uğradığına ilişkin delilleri hasır altı edip, yerine zararsız fantaziler koymakla suçlayan bir eleştiri çizgisi olmuştur. Histeri, doğru düzgün bir nedeni olmayan etkiler gibi görünen, göz alıcı biçimler altında kendini göstermiştir ve baştan çıkarma travması bu eksik nedeni sunar gibiyken, Freud'un baştan çıkarma teorisinden vazgeçmesi suçu yeniden kadınların üzerine atmak gibi görünmüştür. Laplanche'ın argümanına göre, her histeri kadar her özne oluşumunun temelinde de, sahiden baştan çıkarma ya da travmatik bir cinsel ifşaat yatar. Çocuğun maruz kaldığı gizemli bir aşırı-yatırım vardır hep, yetişkinler arasındaki ilişkilerde olduğu gibi çocukla ilişki kurarken de gösterilen bir tutku fazlalığı, çocuğun Öteki'nde tanık olduğu ve özneleşme sürecini tetikleyen travmatik bir gizeme denk düşen bir fazlalık vardır. Öteki'ni dürten

4. Dora da gece dinlemelerinden mağdurdur: "Dora'nın semptomatik edimleri ve belirli başka işaretlerden yola çıkarak, kendi yatak odası ebeveyn yatak odasına bitişik olan çocuğun, geceleri babasının annesinin odasında olduğuna kulak misafiri olduğunu ve cinsel ilişki esnasında babasının (hep nefes darlığı çektiği için) güçlükle nefes alışını işitmiş olduğunu zannediyorum" (PFL 8: 116). Başlıca örnek Kurt Adam vakasıdır ki burada ona değinmeyeceğim.

ne, ona keyif veren ne, ben bütün bunların neresindeyim? Bunun en standart ve beylik versiyonu, kulak misafiri olma fantazisidir (*Lauschphantasie*).[5] Yani baştan çıkarmanın "hepsi kafamızda" olmaz, ama aynı zamanda basitçe dış nedenselliğe de atfedilemez – yeni bir nedensellik olan fantazinin nedenselliği, tam da ikisinin karşılaşmasıdır.

Buradaki taraflı bakış açımızdan en ilginç görünen kısım, Öteki'deki o fazlalığın başlıca emaresi olan sesin, gizemli ses-nesnenin oynadığı roldür; bir yandan Öteki'nin esrarını sıkıştırırken, aynı anda öznedeki fazlalığı açığa vuran emaredir – iki fazlalık üst üste gelir adeta. Freud, üstüne yeni bir histeri teorisi ve insanın psişik hayatı için yeni bir model inşa etmeyi umduğu temel taşını burada görür. Fliess ile mektuplaşmalarında ve histerinin etiyolojisi üzerine erken dönem yazılarında bu mevzuya tekrar tekrar geri döner.

Histeri yapbozunda bulamadığım o eksik parça, bilinçdışı üretimde yer alan bir unsurun döküldüğü yeni bir kaynak biçiminde ortaya çıktı. Histerik fantazilerden bahsediyorum; bu fantazilerin, istisnasız, bebekliğin erken döneminde işitilen ve ancak sonradan anlaşılan şeylere uzandığını görüyorum şimdi. Bu bilginin edinildiği yaş son derece erken – altı yedi aydan başlıyor! (6 Nisan 1897; Freud 1977: 193)[6]

Bir ay sonra:

Fantaziler *işitilen* ama ancak *sonradan* anlaşılan şeylerden doğuyor... Bunlar savunma amaçlı yapılar, olguların yüceltimleri ve süslenmeleri ve aynı zamanda kendini temize çıkarma amacına hizmet ediyorlar... Şimdi görüyorum ki her üç nevroz da –histeri, takıntılı nevroz ve paranoya– aynı unsurları paylaşıyor... Ama bilince çıkış, taviz ya da semptom-oluşumu her birinde farklı. (2 Mayıs 1897; *a.g.y.*: 196)

Aynı günün tarihini taşıyan "L Taslak"ından: "[Fantaziler] ile işitilen şeyler arasındaki ilişki, rüyalar ile görülen şeyler arasındaki iliş-

5. Tuhaftır, Merleau-Ponty de, anlağa dair fenomenolojik bir analizde aynı örneği Freud'a atıfta bulunmadan kullanmıştır (*Algının Fenomenolojisi*, 1978: 215).

6. Bundan dört yıl önce: "Geçmişinde herhangi bir cinsel tacize uğramamış bakireler olduğu varsayılan gençlerin kaygı nevrozlarını anladığımı sanıyorum. Bu tür iki vaka analiz ettim ve bunlarda neden, görüp ya da işitip yarım yamalak anladıkları şeyler zemininde, cinsellikten duydukları evham verici bir dehşetti; dolayısıyla etiyoloji salt duygusaldı, ama yine de cinsel bir doğası vardı" (30 Mayıs 1893, Freud 1977: 73).

kinin aynısı. Zira rüyalarda bir şey işitmeyip, sadece görüyoruz" (*a.g.y.*: 197-8).

Bu alıntılar, Freud'un –Fliess'le irtibatında– temel kavram ve mekanizmaların sınırlarını çizmek için çok uğraştığı bir döneme ait, ama çok daha fazlası da bulunabilir; yapıtları boyunca, son yazısı *Psikanalizin Bir Taslağı*'na ([1938] 1940) varana dek,[7] bu içgörüye dikkat çekici bir sadakat göstermiştir Freud.

Bu temel içgörü tek bir istikamete işaret eder: Birincisi, ses, gürültü, işitilen şeyler fantazi oluşumunun çekirdeğindedir; fantazi, o ötümlü çekirdek etrafına bina edilen bir boşluk doldurmadır (*confabulation*), görsel olduğu varsayılan rüyaların aksine, sesle ayrıcalıklı bir ilişkisi vardır, psişik işleyişin bu iki kipi, iki farklı nesne gerektirmiştir adeta. İlkel fantazi, ses etrafında bina edilir, rüyaların malzemesi ise imgelerdir, anahtarı sözcüklerde olsa bile – netameli bir sorunu, rüyalarda ses ve dil sorununu gündeme getirir bu, ki burada buna değinmeyeceğiz. İkincisi ve en önemlisi, Freud'un değinmekten hiç bıkmadığı bir zamansallık, spesifik bir zaman-döngüsü vardır: *algılama ile anlama arasındaki gecikme*. Bir esrar ve travma oluşturan bir ses vardır, çünkü anlaşılmaksızın devam eder, bir özneleşme zamanı vardır ki tam da sesin işitilmesi ile anlaşılması arasındaki zamandır bu – ve fantazi zamanı da budur. Ses daima *nachträglich*, sonradan, geriye dönük anlaşılır ve ilkel fantazinin zaman döngüsü tam da işitme ile işittiğimiz şeye anlam verme, bir açıklama bulma arasında yer alan gediktir. Tıpkı Lacan'ın, mananın geriye dönük vektörde ortaya çıktığı arzu grafiğindeki gibidir (1989: 303, 306, 315), ama bir farkla: burada geriye dönük ilmeğin atılması zaman alır, "kapitone noktası"nın kendini göstermesi yıllar alır. Bu esnada fantazi işe karışır, sürüncemeli geçici bir kapitone noktası gibidir ve öznenin konumu, henüz anlaşılmayan sesin muadilidir. Fanta-

7. Dikkatimizi çeken ilk şey, yeterince yaygın olsalar da çocukların tümüne uygun düşmeyen belli tesirlerin doğurduğu sonuçlardır – sözgelimi çocukların yetişkinlerin cinsel tacizine uğraması, kendilerinden biraz büyük diğer çocuklar (erkek ya da kız kardeşler) tarafından baştan çıkarılmaları ve beklemeyeceğimiz bir şey: yetişkinler (ebeveynleri) arasındaki cinsel davranışları, çoğunlukla bu tür izlenimlere ne ilgi göstereceklerini ne anlam verebileceklerini, ne de sonradan bunları anımsayabileceklerini düşünmeyeceğimiz bir zamanda, birinci elden görmeleri ya da işitmelerinden duydukları heyecan (PFL 15: 421).

Burada görmenin de dahil edilmesiyle, işitmeye verilen ayrıcalık hafifletilir.

zi, anlayıştan sıyrılan bir şeye dair geçici bir anlayış olarak işler.[8]

Lacan mantıki bir zaman fikrini geliştirmek için üç mahkûm meselini kullanmıştı, meselin zamansallığına denk üç mantıki zaman (1966: 197-213): önce görme ânı (*l'instant de voir*) –buradaki amaçlarımız bakımından işitme ânı (*l'instant d'écoute*)– devamında gelen sürüncemeli bir anlama zamanı (*temps pour comprendre*) ve bu zamanı sona erdiren, çözümün nihayet kendini gösterdiği netice ânı (*le moment de conclure*). Fantazinin zamanı, anlama zamanı içinde, başlangıç ânı ile son an arasında konumlanmıştır: Başlangıç ânının taşkın doğasına karşı savunmadır, sesi çerçeveler ve kurmacayla destekler, anlamanın yerinde, anlamanın yerine ortaya çıkar, hakiki mananın nihayet açığa çıkacağı ve artık fantaziye gerek kalmayacak sonuç çıkarma ânı öncesinde anlamanın dublorü olarak ortaya çıkar.

Ama sorun şudur ki düzgün bir anlama ânı hiç gelmez; sınırsızca ertelenmiştir adeta. İşitme zamanı ile anlama zamanı arasındaki zaman, tam da fantazilerin, arzuların, semptomların, insan keyfinin uçsuz bucaksız dallanmalarının altında yatan ve onları örgütleyen tüm o temel yapıların inşa edildiği zamandır. Ama bu mekanizma bir kez yerini aldığında, kişinin berrak bir nesnellik ve temkinle, sakin bir itidalle şunu söyleyebileceği bir nokta asla olmaz: "Her şeyin sebebi buymuş demek, annemle babamın sevişmeleriymiş. Tamam o zaman, her şey kontrol altında, her şey anlaşıldı; ebeveynlerin tanımı gereği yapması gereken şey bu ne de olsa, bunu yapmasalar ebeveyn olmazlardı zaten (en azından Freud'un zamanında); artık apaçık görüyorum, travmaya filan gerek yok, *dünya yeniden yerine oturdu*." Bunu telaffuz etmek bünyevi bir imkânsızlıktır – ya da diyelim ki birisi bunu söyledi, açık bir psikoz vakası olurdu bu. Bunu ya da eşdeğerini söylerseniz, "bildiğimiz uygarlığın sonu" gelir: Dünyamız cidden yerinden çıkar.

Varsayılan sonuç ânında, özne nihayet anladığında, "her zaman zaten" çok geçtir, arada her şey olup bitmiştir: Yeni anlayış fantaziyi çıkartıp yerine geçemez – tam aksine, mecburen fantazinin uzantısı

8. Bu noktada. Laplanche ve Pontalis'in fantazinin kökeni hakkmdaki klasikleşmiş yazısına ([1964] 1985) atıf yapmam gerek; köken fantazisinin kendine-dönüşlü ve döngüsel bir şekilde nasıl olup da hem fantazinin kökeni hem de orijinal fantazi olarak işlediğine –ki hem cinselliğin hem de öznelliğin doğuşunun ipucudur bu– dair hâlâ şahane bir yaklaşım sunuyor bu yazı.

ve ilavesi, fantaziye rehin olur. Doğru manadan, düzgün manadan önce fantazmatik mana gelir daima; sahneyi o hazırlar, dekorun icabına o bakar, öyle ki başrol oyuncusu nihayet göründüğünde tuzağa düşer: O ne derse desin, sahne hazırlanmıştır ve ağzından çıkan sözcükler dekor tarafından üst-belirlenir. Uygun anlayışın gelip çatması, en akıl almaz ve saçma sapan fantazinin gelip çatmasıdır: "cinsellik"e, keyfe, o fazlalığa dair nötr, nesnel bir anlayış olabileceği fantazisinin; ona uygun bir mesafeden, serinkanlılıkla, bilimsel olduğu varsayılan bir dil içinde muamele edilebileceği fantazisinin – tercihen Latince.[9] Ama yerinde ölçü diye bir şey, ılımlılık orta yolu diye bir şey, aklı başındalık diye bir şey yoktur. "Cinsel faaliyetler"e dair en teknik, müşkülpesentçe titiz ve olgusal betimlemenin, aslında içlerinde en hezeyanlısı olduğunu görebiliriz: Tarafsız nesnellik doğrudan doğruya hezeyana denk düşer.

Bebek işittiğinde hiçbir şey anlamamalı; yetişkin anladığında travmatize olmamalıdır; ama bu her iki uç da imkânsızdır: Gayri-anlama rayından çıkmaktadır, anlayış da onu yeniden rotasına oturtmaz. Özne daima ses ile anlama arasına takılır, fantazi ve arzunun zamansallığına yakalanır. Sadeleştirilmiş geriye dönük perspektiften bakıldığında, başlangıçta "o nesne ses" vardır, peşinden ona bir anlam verme yolu, sesle uzlaşma yolu olan imleyen gelir. Ama bu basit, ufak şemadan, imleyenin daima fantazi tarafından rehin alındığını, "her zaman zaten" fantazinin ekonomisine kayıtlı olduğunu, daima bir taviz-oluşumu olarak ortaya çıktığını görebiliriz. Ses (akıl ermez, travmatik olan) ile imleyen (eklemleme, rasyonalizasyon) arasında zamansal bir vektör vardır ve erkenden harekete geçiren ve geriye dönük bu zamansallıkta ikisini birbirine bağlayan şey, ikisinin ek yeri olan fantazidir (ki Lacan, kendi cebirinde bu noktayı tam da $\$ \lozenge a$, imleyenin öznesi ile nesne arasındaki ek yeri olarak işaretler).

Mananın, kendini gösterdiğinde, nasıl olup da fantaziyi dağıtmaktansa, uzattığını gördük. Şüphesiz Lacan'm biraz esrarlı "*On ne comprend que ses fantasmes*" ("Kişi sadece kendi fantazilerini anlar") sloganına bir parça ışık düşürür bu. Nitekim anlama ile tanıma,

9. Cinsel bölgeler ya da eylemler için hiçbir dilde nötr, mimsiz ifadeler bulunmaması bunun semptomudur sanırım: Bu ifadeler ya bayağıdır, müstehcendir, uçsuz bucaksız kızarık bir çeşitlilik gösterir ya da teknik ifadelerdir ve yabancı sözcüklerle doludur.

yeniden bulma (*wiederfinden*, der Freud) –kayıp ipucunu bulma, kendini bulma– kişinin hep bildiği şeyi bulması, bilinmeyen ve yabancı olanı iyi bilinen, ezelden beri bilinene indirmesi arasında önüne geçilmez bir suç ortaklığı ve iç içelik vardır. *Einleuchten*, Freud' un kullandığı başka bir sözcük: Kaybolmuş gibi görünen şeyin güya bulunması sayesinde aydınlanmak, kişinin her zaman zaten bildiği şeyi bulması, ışığı görerek ikna olması, beraberinde gelen "Evet, işte bu" ya da –ki aynı kapıya çıkar– "Evet, işte ben" etkisi; fantazinin alameti farikası, şaşmaz işaretidir bu. Anlamak fantazide kendini bulmaktır, fantazi çerçevesini yeniden tesis etmektir, daha fazlasını içerecek şekilde genişletmektir, yoksa dağıtmak, katetmek değildir – ama psikanalizin götürmesi gereken yer, katetme noktasıdır. O halde analitik süreç anlamaya ters düşecek, anlamanın dağıtılması olacaktır. Bilgi (*le savoir*) ve Lacan'ın *l'enseignement* (öğreti) dediği şey, fantazinin zıt kutbundadır; bir inşa meselesidir ve nihayetinde *mathème*'le, yani tam da anlamsız harflerle, kendilerine özgü bir otomatizmin regüle ettiği ve harfilikleri içinde, bilgi aktarımının vasıtaları olan anlamsız harflerle ilgili bir meseledir. Bu harfler bilgiye, anlayıştan sıyrılan şeyi, *mathème*'de özetlenen çıpa noktasını getirirler. Bundan dolayı cinsiyet hakkında –fantazmatik anlayış değil– düzgün bilgi, tam da o meşum cinsiyetlenme formülleri tarafından sunulacaktır; bu formülleri, huzurumuzu kaçırmış ve çözemediğimiz o tekinsiz, akıl ermez gürültünün zıt ucu, muadili olarak okuyabiliriz.

LALANGUE

Şimdi sese çok farklı bir açıdan yaklaşalım: Bilinçdışı oluşumlarında sese bakalım – ki Lacan'ın gayet basit tezine göre bu oluşumlar imleyen oluşumlarından başka bir şey değildir. Ses ile imleyen arasındaki o ikiliği, zıtlığı düşünürsek, sesin konumu neresi olur? Kabaca ve basitleştirerek ifade edersek, sözcükler, bilinçdışı süreçler için "hammadde" görevi gördüğü ölçüde, ötümlü nesneler olarak muamele görür. Sözcüklerde önemli olan, kendilerine özgü ötümlülükleri, tınıları, ekolar, ses uyumları, yankılar, bulaşmalardır. İçlerinden en basitini, dil sürçmesini ele alıp, *Gündelik Hayatın Psikopatolojisi*'ne[10] şöyle bir göz gezdirmek bile, bilinçdışının "ötümlü

sahnesi"nin farkına varmak için yeterlidir.

Freud'un daha geniş *parapraksis* sınıfının (Strachey'nin *Fehlleistungen* için uydurduğu sözcük) en önemli kategorisi olan dil sürçmeleri üzerine çalışmasını önceleyen bir yapıt vardır: Meringer ve Mayer'in "Konuşma ve Okumada Sürçmeler" (*Versprechen und Verlesen*, 1895). Bu iki yazar sürçmeleri kabaca sınıflandırıp, beş ana kategoriye yerleştirir: aktarmalar; ön-seslilik ya da öngörmeler; son-seslilik ya da muhafazalar; bulaşmalar ve ikameler. Tüm bu kategoriler, tek bir basit olgunun ayrıntılandırılmasından başka bir şey değildir: yüzeysel ses benzerlikleri, eşseslilik. Sözcüklerin sesi, gayet olumsal bir şekilde, az ya da çok, birbirine benzer ki bu da onları bulaşmalara maruz bırakır; karşılıklı ses temasları onları dönüştürebilir, çarpıtabilir – ister belli seslerin alıkonulması, ataleti, peşlerinden geleni etkileyen ivmeleri yoluyla, isterse muhtelif tarzlarda birbirlerinin yerine geçmeleriyle olsun. Bu bulaşmada yeni bir oluşum –bir sürçme– doğar; kulağa manasız gelebilir ama başka bir mananın doğmasını sağlar.

Yüzlercesi içinden iki örnek alalım: Hastanın biri şöyle der: "[Ailem için] hiç olmazsa şunu söylemek lazım: hepsi de *Geiz* (tamah, açgözlülük) dolu – yok yok, *Geist* (zekâ, tin) diyecektim" (PFL 5: 106). Zararsız görünen bu kelime oyununu açıklamak için koca bir kitap yazılabilir;[11] ses bağlantısı, tin ile açgözlülük arasında ilişki kurar, bu aralıkta her şey kapsanır. İkinci örnek: "Es war mir auf der *Schwest ... Brust* so schwer" (*a.g.y.*: 125), "Göğsümde öyle bir ağırlık yapıyor ki." Burada, öngörülen son sözcüğün önceki bir sözcüğe bulaşmasından başka bir şey olmadığını düşünebilirsiniz, ama Freud hemen *Bruder und Schwester* (erkek kardeş ve kız kardeş) bağlantısına işaret eder ve *Die Brust der Schwester* (kız kardeşin göğsü) içerimi ve bunun arkasında yatan, tesadüfen rastlaşan seslerle açığa çıkma fırsatı bulan muhtemel fantazi hakkında tahmin yürütür.

Ses bulaşmaları metonimik olarak, Saussure'ün *in praesentia*

10. Bu kitap Freud'un en popüler yapıtı olmuştur; ilk olarak 1901'de 92 sayfadan ibaret olarak yayımlanmış, sonrasında her yeni basımla birlikte genişletilerek, 1924'te nihayet 310 sayfaya ulaşmıştır.

11. Ben de böyle bir kitap yazmış bulundum; sadece Slovencede var olan kitap (*Tamah Üzerine*, Ljubljana 2002) bu Freudcu sürçmeye düşülmüş uzun bir dipnot olarak görülebilir.

dediği eksen üzerinde, yürürlükteki anlamlandırma zincirinde mevcut olan sesler yoluyla üretilebilir; ya da *in absentia* eksen üzerinde, mevcut kelimeler var olmayan kelimelerle, salt konuşanın aklında olan kelimelerle birleştirilebilir (aslında Saussure bu eksene Freudcu bir isim vermiş –çağrışımlar ekseni– ve içerisine eşseslilikleri, tesadüfi ses benzerliklerini dahil etmiştir). Meringer ve Mayer, mevcut kelimeleri çevreleyen var olmayan kelimelere, "bilinç eşiğinin altında" ikamet eden, "'yüzen' ya da 'gezinen' söz imgeleri" demiştir (s. 98; aktaran: Freud). Bu gizli paradigmatik zincirin ipucu sadece konuşmacıda, ama psikolojisi tümüyle dil seslerinin karmaşıklıklarına teslim bir konuşmacıda yatar. Yüzen ve gezinen kelimeler mevcut zincir etrafında sürüklenip kanat çırpar, kendilerine uygun ânı, aniden gün yüzüne çıkma fırsatını bekler. Bu yüzer gezer imleyenler, minimalist bir manada, her an oradadır, geniş yığınlar halinde pusuda bekler. Elbette tüm bu mekanizmalar, yoğunlaştırma ve yer değiştirme olarak tarif edilen rüya-çalışması süreçlerine ve şaka süreçlerine çok benzer; öyle ki üç kitap da, farklı açılardan yaklaştıkları aynı temel içgörü etrafında örgütlenmiştir.

Bir önceki senaryonun minyatür bir versiyonuyla karşı karşıyayız adeta, ama tersinden: Mana oluşturan bir söz var ve bu manaoluşumu ufku içinde aniden bir rahatsızlık, sesin müdahalesi, mana veremediğimiz bir aksaklık olarak işleyen ses ortaya çıkıyor. Ses unsuru, olumsal ve manasız eşseslilik biçiminde, beklenmedik şekilde sapıtıp, manasızlık üretir; ki bir sonraki adımda bu manasızlığın, kendisinden doğan, beklenmedik bir mana yüklü olduğu ortaya çıkar. Anlama –yani fantazi– sahnesinde yabancı bir madde olarak davetsiz bir misafir ortaya çıkar ve tuhaflığı, tam da anlamlandırmanın karşısında duran ses unsuruna bağlıdır. Fantazi oluşumunda sürüncemeli bir zaman-düğümü vardı; manasız ses ile geriye dönük anlama arasında yıllar geçebiliyordu; fantazi çerçevesinin sağladığı uzun zaman vektörü, anlamın ortaya çıkışından öncesi için eğreti bir düzenleme gibiydi – ama eğreti düzenlemeler ve geçici önlemler kadar kalıcı bir şey yoktur, bir kez yerleştirildiler mi sadık bir azim ve atalet gösterirler. Ama burada, bir şimşek çakması gibi anında meydana gelen, üretildiği anda yok olan, anlık bir icada benzeyen bir zaman-düğümüyle karşı karşıyayız. Olumsal ses karşılaşmalarından saçmalık doğar ve onunla birlikte, o eşseslilik sayesinde, anlık çın-

lama yoluyla sadece bir anlığına kendini gösterebilen başka bir mana doğar, sonra da kaybolur. Ona bir mana çerçevesi, anlayış ufku sağlamaya çalışan yorumlamaya rağmen kaybolur; daha doğrusu, onu belirli bir manaya iliştirmekten, anlamını adlandırmaktan, saçmalığını indirgemekten oluşan, ama tam da ona pozitif bir içerik verdiği anda onu kaybeden yorumlama yoluyla buhar olup uçar – sanki sadece o an için doğru düzgün bir varoluş kazanır, buna varoluş denebilirse tabii.

Buradan çıkan ilk nokta, dil ile bilinçdışı arasındaki ilişkiye dair: Bilinçdışı bir dil gibi yapılanmış olabilir, ama çok acayip bir muamele gören bir dildir bu. Jacques-Alain Miller'in önerdiği faydalı bir formülle, Lacancı ses nosyonunu, imleyenin mana oluşumuna katkıda bulunmayan parçası olarak yalıtan formülle başlayacağız (Miller 1989: 180). İmleyen bir farklar demetinden ibarettir, pozitif bir özelliği ya da kendine özgü bir özdeşliği yoktur – bu yüzden, ya farklı ve dolayısıyla belirgindir ya da belirsiz ve dolayısıyla farksızdır. Ne de olsa Saussurecü fonolojinin tüm numarası, fonemleri herhangi bir ötümlü tözden mahrum bırakmaktır – ama yankılanmalar, ses bulaşmaları, eş-seslilikler, sözcüklerin ses nesneleri olarak muamele görmesi, tüm bunlar çok farklı bir meseledir. Benzerliklere, birbirine yakın seslendirmelere, ekolara, andırmalara, benzeşmelere dayalıdır ki bütün bunlar diferansiyel mantığın karşı ucunda durur; imleyene ilişen olumsal bir parazit gibidirler. Birbirine yakın sesleri olması için önce ses çıkarmaları –yani pozitif özellikleri olması– gerekir, ama bu özellikler diferansiyel değildir, birbirinden ayrılmaları güç olabilir, benzerliğin ne kadarının yettiğini asla söyleyemeyiz: Freud'un numunelik rüyası Irma'nın enjeksiyonundan bir örnek alırsak, "Ananas" ile Hammerschlag benzer sesler mi çıkarır?[12] Saussure'ün klasik Latince şiirin büyük kısmını uzun uzadıya inceleyerek varlığını kanıtlamaya çalıştığı anagramlar, gerçekten orada mıdır, yoksa Saussure'ün hayal gücünün ürünü müdür? Sorun şu ki onlar hep oradadır ve aramaya kalktığımız anda çoğalmaya başlarlar. Benzerliğin dereceleri ve tonları vardır, sonsuz nüanslar vardır, bir karar verilemezlik ânı vardır; oysa diferansiyelliğin sınır-

12. Dipnotta şöyle der Freud: "'Ananas' sözcüğünün sesi ile hastam Irma'nın soyadının sesi [Hammerschlag] arasında dikkat çekici bir yakınlık olduğunu eklemeliyim" (PFL 4: 192). Zevkler ve renkler tartışılmaz mı?

ları nettir – bir şey ya farklıdır ve dolayısıyla dilbilimsel önemi vardır, ya da ayırt edilmesi olanaksızdır ve dolayısıyla önemsizdir. İmleyen maddi gerçekleşmeye kayıtsız kalır, ama ses değeri hiç de kayıtsız kalmaz.

Freud'un *Rüyaların Yorumu*'nda aktardığı rüyalarından birinde hoş bir kısım vardır:

> Merkezinde bir deniz seyahati yatıyor gibi görünen, biraz uzun, karışık rüyalarımdan birinde, bir sonraki durağın adının "Hearsing" olduğu ortaya çıkmıştı... "Hearsing" bileşik bir sözcüktü. Bir parçası, Viyana yakınlarındaki banliyö demiryolu üstünde bulunan yer adlarından türemişti, bu adların çoğu "ing" ile biter: Hietzing, Liesing, Mödling (eski adı Medelitz, "*meae deliciae*"dır – yani "*meine Freud*"/"benim keyfim"). Diğer kısmı İngilizce "hearsay" sözcüğünden türemişti. (PFL 3, 406).

Hearsay'e (söylenti) karşı *hearsing*, *hearsay* ile birlikte, *hearsay*'in içine sokulan "hearsing" – imleyenin bilinçdışında nasıl çalıştığına dair ne tutumlu bir tarif. Söylemenin içindeki şarkı söyleme unsuru, anlamlandırmaya katkıda bulunmayan unsur, bilinçdışının ortaya çıktığı şimşeğe olanak sağlayan malzemedir. Analiz daima "söylenti"ye dayalıdır –analist insanların söylediklerini işitmekten başka ne yapar?– ama mesele şu ki *hearsay*'in içinde *hearsing*'e kulak vermek, *hearsing'e sesini duyurma fırsatı vermek* gerekir. "Hearsay" içindeki "hearsing" sesin dümene geçtiği noktadır: Anlamlandırmanın bir artığından ibaretmiş gibi görünen şey anlamlandırma sürecinin ta kendisine nüfuz eder. Ama yorumlama aynı hamlede –ona anlam yüklemeye kalkıldığı anda ister istemez yapıldığı gibi– onu yeniden imleyen kalıbına sığdırmaya kalktığı anda, kaybetme riski altındadır. "Hearsing" analitik yorumun kaldıracıdır, analitik yorumun "hearsay"e gösterdiği o çok özel muamele tarzıdır; ama aynı zamanda muadilidir de, zira yorum yeniden-anlamdırmaya toslar, oysa "hearsing" bundan sıyrılır.

İmleyen olarak sözcük, ses nesnesi olarak sözcük: İkisini nasıl birlikte düşünebiliriz? Bu iki mantık basitçe dışsal mıdır, diferansiyelliğe karşı benzerlik ve seslerin heterojenliği? Ayırt edicilik vs. eşseslilik? Zorunluluk vs. olumsallık? İmleyenin o meşum keyfiliği, zorunluluğun kaynağıdır; Saussure'ün tüm kastettiği budur, imleyenin diferansiyelliği bağlayıcı ve zorlayıcıdır, oysa sesler (*sound*) ve sesler (*voice*) salt olumsaldır, onların mantığı kararsız ve öngörüle-

mezdir. Lacan bunu ele almak için *lalangue* kavramını kullanır (Lacan, Mitchell ve Rose 1982 içinde, çeşitli yerlerde). İngilizce tercümede, aynı ses imgesini korumak için, *llanguage*'dan (dill) daha iyi bir karşılık bulunamamıştır, zira *lalangue* bir kelime oyunudur, dilde kelime oyunlarını mümkün kılan şeyin kavramıdır ve *lalangue* sözcüğünün kendisi de kendi türünün ilk örneğidir. *Lalangue*, imleyen olarak ele alınan dil değildir, ama dilin ses ekolarının himayesi altında kavranmasından ibaret de değildir. Daha ziyade, *aralarındaki farkın ta kendisinin kavramıdır, bu iki mantığın farkının kavramıdır, bu ayrışmanın ta kendisinde bölünmeleri ve birleşmelerinin kavramıdır*: Diferansiyellik farkı olmayan bir farktır, tam da ölçüşmezlikleri içinde bir farktır bu. Birbirlerinin dışında değildirler, ama örtüşmezler de. Şöyle demek geliyor içimden: (Deleuze'ün diliyle) iki dizi vardır, imleyenler dizisi ve anlamlandırmaya katkıda bulunmayan sesler dizisi, ve bu iki dizi tam da kavuşma noktaları zemininde, diyagonal kesimler, kesişmeler zemininde farklılaşır; bu noktada ses birleşmesi, anlamlandırmanın kesilmesi ve aynı zamanda başka bir anlamlandırmanın kaynağı olarak işler, alaşımları birbirlerinden uzaklaştıkları nokta görevi görür.

Lacan'ın, "bilinçdışı bir dil gibi yapılanmıştır" şiarıyla karşılaştığımız erken yapıtında, başlangıç noktasının imleyenin mantığı olduğunu söyleyebiliriz – *$/sujet barré* olarak özne kavramı, kökü bir eksikliğe dayanan, niteliksiz özne (yani köksüz özne) kavramı buradan çıkar. Diğer mantığa, "ses değeri"ne, imleyenin çerçevesi içinde, imleyenin mantığının bir paradoksu olarak muamele etmiştir. Bunun bir sonucu, imleyen ile nesne arasındaki kati ikili karşıtlıktır; nesne, dilin "ötesindeki", imleyenin müdahalesinin bir sonucu olsa da imleyen tarafından kavranamaz olan, heterojen keyif ânını sunar. Nitekim Lacan'ın en ünlü sloganlarından biri şöyledir: "konuşan kişiye *jouissance* yasaktır (*la jouissance est interdite à qui parle comme tel*)" (1989: 319). Ama (*Encore* ve sonrasında) *lalangue* kavramıyla birlikte, bu dışsal karşıtlık (gerçi hiçbir zaman basitçe dışsal değildi) deyim yerindeyse dilin ta kendisinin iç yarığı haline gelmiştir. Nesne, nesne ses ve dolayısıyla keyif, imleyene bütünleşik hale gelmiştir adeta, ama bu öyle bir bütünleşikliktir ki ikisi arasındaki uyuşmazlık *lalangue*'ın itkisidir. Dolayısıyla başından beri peşinden gittiğimiz o çatışkı, imleyen ile ses arasındaki çatışkı, imleyene kar-

şı ses gibi bir ayrıma izin vermeyen o iç uyuşmazlığa dönüşür; bunun sonucunda imleyeni, "o konuşur"un zemini olarak yalıtmamız artık mümkün değildir. *Encore*'da öyle keskin bir dönüş vardır ki, "*ça parle*"/"o konuşur", "*ça jouit*"/"o keyif alır" tarafından yerinden edilir ya da yerine geçilir, öyle ki keyif, sözün kendisinin iç unsuru haline gelir – söze sel gibi basar, ama onu yutmadan; sözü öyle bir işgal eder ki fark mantığı, durmaksızın benzerlikler ve yankılanmalar mantığıyla kesişir, öyle ki artık ilkini kendi başına bir bölge ("simgesel") olarak yalıtmak mümkün değildir.

Lalangue, keyfin sözün ötesindeki yasaklanmış nesne değil, sözün içinde olması, her mananın daima *jouis-sens* –bir başka sözcük oyunuyla, *le sens joui*– olması demektir: Mana oluşumu sürecinin ta kendisi içindeki keyif unsurudur bu. O halde "bilinçdışı bir dil gibi yapılanmıştır"ın yerini başka bir slogan, "bilinçdışı *lalangue* gibi yapılanmıştır" alır ki bu da başlangıç noktasını tümüyle yerinden eder. İlk formül imleyen/ses çatışkısını gerektiriyorsa şayet, ikincisi bunları aynı düzeyde, aynı yüzeye, bir Moebius şeridi yüzeyine ait olarak alır: İmleyen yüzeyi üstünde ilerlerken, kendimizi ses yüzeyi üstünde buluruz (ve tersi); ikisi aynı yüzeye yerleştirilir, onları birbirinden ayıran şey, bu yüzeyin iç bükülmesidir sadece. Bir sınır geçmek zorunda değilizdir, ama ikisi basitçe aynı şey de değildir; örtüşmeleri dili sakatlar ve dil de, birinden diğerine doğru giden bükülmeden başka bir şey değildir artık. Sesin dilbilimi diye bir şey olmadığını, sadece imleyenin dilbilimi olduğunu görmüştük. Ama Lacan'ın ikinci yanıtı, imleyenin dilbilimi diye bir şey bile olmadığını söyler; daha ziyade, *lalangue*'ın kararsız doğasına hakkını vermek için *linguisterie* adını verdiği bir şey vardır.

Geriye dönüp bakınca, *lalangue* hayaletinin yapısalcılığa başından beri musallat olduğunu görebiliriz. Bunun belki en kolay ve göz alıcı ispatı, Roman Jakobson'ın, yapısalcılığın mitik doğum yerlerinden biri olan New York'ta savaş sırasında verdiği bir dizi dersin başlığıdır. Jakobson'a genel dilbilimde bir kürsü önerilmiş; o da bir bütün olarak yapısal dilbilimin ve özel olarak da fonolojinin bazı temel ilkelerini açıklamayı amaçlayan "ses ve mana üzerine altı ders" ile başlamıştır. Coşkulu izleyici topluluğu içinde Lévi-Strauss da vardır ve sonradan, bu vahyi işittikten sonra başka bir adam haline gel-

diğini beyan etmiştir, öyle ki Jakobson'ın fonolojisiyle karşılaşması kendi projesinin de çekirdeğini oluşturmuştur.

Bu altı ders ancak 1976'da, *Six leçons sur le son et le sens* başlığı altında basılmış, önsözü elbette Lévi-Strauss tarafından yazılmıştır. Bu başlık, yanıltıcı basitliği içinde, yapısalcılığın kaderinin tutumlu bir özetidir. İngilizcesi, *Six Lectures on Sound and Meaning* (1978' de MIT tarafından basılmıştır) tam da isabetliliği yüzünden her şeyi mahveder tabii. Başlık, ilk bakışta doğrudan problemin kalbine gider: Seslerle nasıl mana oluştururuz? Seslerin mana oluşturmasını nasıl sağlarız? Ses ile mana arasındaki bağ, dili tanımlayan şeydir ve fonoloji, bu bağın mekanizmasını ve işleyişini açıklamaya yönelik devrimci bir aygıt olmuştur – açıklamalarının zarif sadeliği, çıkarımsal ispat titizliğiyle afallatmış, Lévi-Strauss'a, o zamana dek doğa bilimlerinin ayrıcalığıymış gibi görünen sıkılığın ta kendisini insan bilimlerine getirebilecek kaldıracı, fonolojide görme ilhamı vermiştir.[13]

Ama tekrar dinleyin – okumayın, dinleyin: *Six leçons sur le son et le sens*. Jakobson seçkin dilbilim kariyerinin yarısını, standart dilbilim meseleleri kadar, gözde konusu olan poetika üzerine düşünerek de geçirmiştir. Jakobson için "Sesler nasıl mana oluşturur?" sorusu, başka bir soruyla genişletilmeli ve tercüme edilmelidir: "Dil nasıl poetik etkiler doğurur?" Dil sadece mana oluşturmakla ilgili değildir asla, mana oluşturmaya doğru giderken, temin ettiği manadan daha fazlasını üretir daima, sesleri manasını aşar. Bunun en basit kanıtı, başlığı oluşturan sözcüklerdir: "s" sesinin sözcüklerin başında dört kez, bir kez ortada, bir kez de sonda yinelenmesiyle karşılaşmamız, Jakobson söz konusu olduğunda tesadüf olamaz elbette; "*leçons*" ile "*le son*" üzerine sözcük oyunu da tesadüf olamaz – İngilizce tercümede tüm bunlar kaybolur. Bu başlık (Churchill'in türettiği bir başka sözcük oyunuyla) "ses yinelemesinin sanatlı yardımıyla" ("*alliteration's artful aid*") oluşturulmuştur. Elbette sesler mana oluşturur, ama bu başlık mana üstünde bir ses fazlalığı da olduğunu, mana oluşturmayan bir ses-fazlası olduğunu da gösterir; öylece oradadır bu fazlalık, eğlence olsun diye, güzellik olsun diye, keyif ol-

13. "Örneğin pozitif bilimler için nükleer fiziğin oynadığı yenilikçi rolün aynısını, sosyal bilimler için fonolojinin oynaması kaçınılmazdır" (Lévi-Strauss 1958: 39). Bu içgörünün peşi sıra devasa bir epistemolojik program gelmiştir.

sun diye. Zaten ses yinelemesi ne anlama gelir ki? Ona atfedilebilir bir anlam var mıdır? Bu başlık bariz mesajın ötesinde –ötesinde değil, tam da aynı yerde– saklı bir mesaj içeriyor gibidir sanki. Başlık altı ders bildirir, ama başlığın ta kendisinden çıkartılacak yedinci bir ders vardır.

Başlık iki farklı doğrultuya işaret eder. Bir yandan, anlam düzeyinde, fonolojiye –yani, dilsel sesleri fonik tözlerinden yoksun bırakıp, salt diferansiyel kendiliklere indirgeyen bir muameleye– zemin hazırlar. Ama diğer yandan, fonik töz düzeyinde, sesler indirgenmeyip korunmalı, ayrıntılarına inilmelidir; müzikleri işitilebilir, ses yankıları oluşturabilirler, yankılanabilirler, mana-oluşturucu özelliklerinden ayrı olarak seslerin sanatının malzemesi olabilirler. Başlığın sesleri, fonolojik önemi olan sesler değildir, mana değeri bakımından konu dışı bir fazlalık, uçarı bir eklenti üretir, dilin birincil işlevine bir ilave üretir. Fonemlerin paraziti gibidir bunlar – tuhaf parazitlerdir, zira fonemlerin (Jakobson'ın kendi sözleriyle) etsiz, kansız ve kemiksiz olması gerekir, oysa başlığın sesleri ötümlü bir et ve kan taşır, vücutsuz bir yaratığın üstündeki vücutlu bir parazit gibidir.

Belki abartıyorum, ama bir Lewis Carroll hayranı olan Jakobson, *Alice*'teki o ünlü slogandan habersiz olamaz sanıyorum: "Sen manaya bak, sesler kendi başının çaresine bakar" (Carroll ve Gardner 1986: 121). Bu replik Düşes'in ağzına yerleştirilmiştir, ki kitapta bunu söylediği noktada tam aksini kanıtlar, zira daha önce olanların manasını açıkça gözardı eder ve daha ziyade mana oluşturmanın manasız parçasını gösterir; hem –neyse ki– Lewis Carroll'ın rağbet ettiği cümle de bu değildir kesinlikle. Cümlenin kendisinde de bariz bir çelişki vardır, zira İngilizcedeki şu atasözüne dayanarak türetilmiştir: "Sen kuruşlarına bak, liralar kendi başının çaresine bakar." Yani cümleyi mümkün kılan şey, ilettiği varsayılan mana değil, bir kalıbın ses örüntüsünü, atasözlerinin acayip yarı-otomatizmini takip etmesidir (Son tahlilde, atasözlerinin manadan ziyade ses çıkardığını söyleyesim geliyor). Bu cümle Jakobson'ın başlığı için son derece uygun: Sen manaya bak –yani, mana oluşturmak istiyorsan, sesi fonemlere, ayrık diferansiyel birimlere indir– sesler kendi başının çaresine bakar – yani, temin edilmeyen bir fazlalık olacak, maksadından fazlasını dillendireceksin, sesler senin kastettiğin şeyi aşacak, gizemli bir şekilde, senin söylemek istediğinden bağımsız, kendile-

rine özgü bir mana taşıyormuş gibi görünen davetsiz misafirler.

Bu noktada işitme ile duyma arasında ve anlam (*meaning*) ile mana (*sense*) arasında geçici bir sınır çekebiliriz. Kısaca: İşitme anlam peşindedir, dilbilimsel olarak aydınlatılabilen anlamlandırmanın peşindedir; dinleme ise mana gözetir, anlamın ötesindeki seste kendini duyuran bir şeyi gözetir. İşitmenin anlamayla iç içe olduğunu söyleyebiliriz – *entendre*'ın, *entendement*'ın Fransızcadaki çifte anlamı (*double entendre!*), hem işitme hem de anlama, anlak buradan gelir– yani, işitileni anlamlı olana indirme, işitilebilir olanı anlaşılabilir olana indirme; oysa dinleme, karar verilemez, oynak, uçucu olan ve sese tutunan bir manaya dönük bir açıklığı beraberinde getirir. Mana, *Mananın Mantığı*'ndaki Deleuzecü mana kullanımıyla eğreti bir bağ oluşturmak dışında, mananın diğer kullanımını da anıştırır: Beş duyudaki (*sense*), duyumsaldaki (*sensual*) kullanımını (duyarlı/*sensitive* ve makul/*sensible* sözcüklerini hiç saymıyorum). Mana (*sense*) ile duyu (*sense*) arasındaki ikircik zannediyorum yapısaldır: Halihazırda "ses ve mana" formülünde özetlenmiştir, "duyu ve mana" (*sense and sense*) olarak da okunabilir.

Jakobson'a göre, anlama katkıda bulunmayan şey, takılıp durduğu *lalangue*'ın o kararsız doğası, sonradan poetik etkilerin malzemesi olarak alınır; tekrarların, ritimlerin, kafiyelerin, ses yankılarının, vezinlerin –şiirin cazibesini yaratan tüm o karmaşık takımın– kaynağı olarak işler. Ona göre *lalangue*, dilin göndergesel ya da enformasyonel işlevinden ayrı duran estetik bir etkinin kaynağıdır; bu işlevin yan-etkisidir, ki sonradan dilbilimsel kodlamadan başka bir kodlama oluşturma sorunu doğurur. Poetika, başka bir kod kümesi arayışı haline gelir; dilbilimsel kodlar gibi zorunlu olana değil, olumsal olana dayanacaktır. Kaçınılmaz bir şekilde sesler kendi başlarına mana oluşturmaya, sözcüklerin geldiğinden farklı bir manaya, ilave bir manaya, bir artı-manaya gelmeye başlar ve bu şiir ikramiyesidir – adeta, önce "manaya bakma"nın ikramiyesi olan ses yankıları varken, sonra "seslere bakma"nın ikramiyesi olarak başka bir anlam doğar. Saf manasız şiir söz konusu olduğunda bile, mana görmemek çok zordur – bunun en iyi kanıtı, manasız şiirlerin muhtemelen en ünlüsü olan "Jabberwocky"nin (*Alice*) etrafını kuşatan yorum ve tefsir bolluğudur şüphesiz (bkz. Carroll ve Gardner 1986: 191-7) ki manasızlığın normal manadan daha çok mana oluşturdu-

ğunu kanıtlar; hiç de yok değildir; aksine, çok fazla mana vardır.

O halde *lalangue* nosyonunu, deyim yerindeyse ehlileştirmenin bir yolu, onu estetik haz meselesi yapmaktır. Lacan'ın o dönemki büyük Joyce hayranlığına rağmen –*lalangue*'ın bir yazarı varsa o da Joyce'tur– bu yol, onu kaybetmenin bir yoludur yine. Şiirin bilinçdışının mekanizmalarıyla aynı mekanizmalara yaslandığı doğrudur, ama psikanalizin peşinde olduğu etki, estetik cazibe etkisi değil, bilgi etkisidir. Bilinçdışının poetikasından dem vuran tüm o muhabbet kesinlikle isabetsizdir. Lacan'ın *Encore*'da iki bağlılaşık hareketle ilerleyişi çok önemlidir: Aralarındaki bağıntıyı hiç açıklamadığı iki kavram atar ortaya, *lalangue* ve *mathème*, ama ikisi de imleyende anlam oluşturmaya katkıda bulunmayan şeyde temellenir – deyim yerindeyse, imleyendeki nesnede, imleyen içindeki nesnede, bir yanda artı-ses (*lalangue*) himayesi altında, diğer yanda harfin, *mathème*'in manasız harfinin himayesi altında (cinsiyetlenme formülleri vb. buradan gelir). Bu noktada Hegelci sonsuz yargıyı kullanmak geliyor içimden neredeyse: Karşıt görünen iki ucun spekülatif özdeşliği iddiasında bulunmak, saf ses nihayetinde harf ile, *mathème* ile özetlenebilir, demek. *Lalangue*'ın poetikası ve bu poetikanın sonsuz yankılarından heyecana kapılmak kolaydır; oysa ölü harfin, bitimsiz heyecanı kısa kesen ve bu heyecanı yeniden bilgiye sevk eden "matematiksel" bir formülün dikeninin orada olduğunu görmek daha zordur.[14] İkisi de, Lacan'ın tüm erken yapıtlarının temel aksiyomundan çıkan uç sonuçlardır: Bilinçdışının bir dil gibi yapılandığı aksiyomundan – sonunda, bana kalırsa, bu öncülü baş aşağı çeviren sonuçlardır bunlar.

"Hearsing" unsuru her yerdeyse şayet, yüzer gezer sesler kararsız ve sonsuz potansiyellikler olarak daima oradaysa şayet, niye bazıları gerçekleşirken, sayısız tanesi gerçekleşmez? Niye sadece bu kadar azı ve niye diğerlerindense bu azınlık seçilir? Burada Leibnizci bir

14. Erken dönem yapısalcılığın tamamının epistemolojik programı fonolojiye dayanırken fonolojik işlemin, deyim yerindeyse dökümtüsü olan *mathème*'den, çok farklı türde bir epistemoloji çıkar. *Mathème*, psikanalizin altında yatan epistemolojiyi Galileci biliminkine bağlar: Nitekim, Lévi-Strauss'un bir analoji olarak aldığı fiziğe bağlar – bunun üzerine en iyi yorum için, Jean-Claude Milner'in kapsamlı ve berrak yapıtına atıfta bulunabilirim ancak.

sorun var gibi: Potansiyellikten fiiliyata geçmek için yeterli bir nedene ihtiyacımız var. Leibniz'in Tanrısı tüm potansiyellikleri incelemiş ve olası tüm dünyalar içinden, hiç şüphesiz bilgece, en iyisini seçerek (Voltaire buna katılmasa da), sadece bu dünyayı yaratmıştı. Peki sonsuz ses karşılıklılıkları içinden seçim yapan kimdir? Kendi başlarına yetersizdirler, yeterli nedenden yoksundurlar, yüzer gezerliklerini durduran bir ilke olması gerekir. Şüphesiz ses bulaşmalarını yöneten yasalar var, "ama bu yasalar kendi başlarına, doğru konuşma sürecini bozacak kadar etkili görünmüyorlar bana" (PFL 5: 124). Freud'un bu ilkeye verdiği ad, bilinçdışı arzudur.

Peki ama statüsü nedir? Önceden varolan, giriş yapma fırsatı bekleyen, bağımsız bir kendilik midir? Vesilelerin hiç de az olmadığı belli. Ama bu bilinçdışı arzuyu, dilden ayrı ve kopuk bir şey, dili kendini "dışavurmak" için, kendi vasıtası ve malzemesi olarak kullanan bağımsız bir eğilim haline getirir. Nerede doğar peki? Leibnizci *principium reddendae rationis* (yeterli neden ilkesi) gibi ortaya çıkar, sürçmeler, rüyalar, semptomlar için yeterli bir neden sağlar – tüm bunlar tam da yeterli bir nedenden yoksun görünür, sağlam bir zemini olmayan ve saf bir fazlalık, örtüsüz bir aşırılık gibi görünen o ufak olumsallık çatlaklarıdır. Nevrotiğin problemini Leibniz'in terimleriyle formüle edebiliriz: Her şeyin yeterli bir nedeni var – ben hariç, benim sürçmem, benim semptomum, benim çektiğim acı, benim keyfim hariç. Varoluşumu nasıl haklı çıkarabilirim? Yeterli neden evreninde imkânsız bir görev. Bilinçdışı arzu, yeterli bir nedenden yoksun her şeyin yeterli nedeninin adı görevi görebilir mi? Bilindışı arzuda tüm potansiyel sürçmeleri gözden geçiren ve bilgece en iyisini seçen bir *ratio* görebilir miyiz?

Açık ki dil ile arzu arasındaki bağ çok daha hassas ve mahremdir: İç içelikleri çözülemez. Arzu olumsal karşılaşmalarla, imleyendeki bu ses parçasıyla ortaya çıkar ve muhafaza edilir ve onu bağımsız bir faillik olarak bu ağdan çıkarmanın, neden halinde tikel sürçme anlarını düzenleyebileceği, dil dışı bir yere yerleştirmenin hiçbir yolu yoktur. Nedensellikte tuhaf bir düğüm oluşur bu noktada, arzu sürçmenin sonucu olduğu kadar nedenidir de. Ancak sürçme ile, onun sonucu olarak doğar ve döngüsel bir düğüm içinde, geriye dönük olarak sürçmenin nedeni haline gelir; kendi önceliğini yaratır, ancak geriye dönüp bakıldığında okunaklıdır, dili yönlendi-

rebileceği ve kendi özel amaçları için bir araç olarak kullanabileceği bir başka yerde önceden mevcut değildir. Nihayetinde, ses yankıları ve yankılanmaları, eşseslilikleri ile bizatihi dilin düzensiz doğasına denk düşer. Bilinçdışı itkilerden oluşan birtakım derinliklerden kaynaklanmaz; tüm o itkiler daha ziyade tümüyle yüzeysel bir şeyin, seslerin imleyendeki olumsal çınlamalarının geriye dönük etkileri olarak, kat, buruşukluk, (Deleuzecü nefis sözcüğü kullanırsak) dilin katı, yumrusu olarak yorumlanmalıdır.

Freud'un sık sık üstünde durduğu bir şey vardır: Analizin belirtik içeriğin altından çıkardığı örtük düşünceleri bilinçdışı arzunun kendisiyle karıştırmamamız gerekir – o örtük düşünceler önbilince mahsustur, çoğunlukla nahoş, ama bilince yabancı olmayan bir şeydir.[15] Hatta analizin derdi, sanki kişinin farkında olmadığı o örtük düşünceleri bilinçli hale getirmekmiş gibi görünmüştür. Ama arzu o düşüncelerin kendilerinde bulunmaz, onun mahalli daha ziyade ikisinin arasıdır, örtükle ilişkisi içinde belirtiğin çarpıtılmasındaki (*Enstellung*) fazlalığın ta kendisidir – örtük düşüncelerle açıklanamaz olan çarpıtmadır; örtük düşünceler kendi başlarına bu çarpıtma için yeterli neden sunmaz asla. Arzu biçimde bulunur, içerikte değil, ama o biçimin malzemesi tam da "imleyendeki ses" fazlasıdır. O halde yorumun manası nihayetinde anlam tedarikinde, arkasında yatan mantığı göstererek olumsallığı indirgemekte değil, daha ziyade –tam da bu olumsallığı oluşturma edimi yoluyla– bu olumsallığı göstermekte yatar.

Yorum, bize karşımızdaki psişenin tuttuğu yolun anlamlarını tedarik etmekle sınırlı değildir. Bu içerim bir başlangıçtan ibarettir. Yorum, anlamdan ziyade, anlamı imleyenlerin gayri-anlamına indirmeye yönelir, ki bu sayede öznenin tüm davranışının belirleyicilerini yeniden keşfedebiliriz –davranışın anlamlandırıcı bağımlılığı içinde değil, imleyen zinciri olarak tam da indirgenemez ve manasız karakteri içinde. (Lacan 1979: 212)

15. "Örtük rüya-düşünceleri, rüya-çalışmasının belirtik rüyaya dönüştürdüğü malzemedir... Analitik gözlemin gösterdiği bir başka şey de, rüya-çalışmasının kendisini asla o düşünceleri, aşina olduğunuz arkaik ya da regresif ifade tarzına tercüme etmekle sınırlamadığıdır. Buna ek olarak, muntazaman, başka bir şeyi ele geçirir; önceki günün örtük düşüncelerinin parçası olmayan, ama rüyanın inşa edilmesindeki hakiki güdü olan bir şeyi. Bu vazgeçilmez ilave, rüya içeriğine onun yerine getirilmesi için biçim verilmiş olan, aynı ölçüde bilinçdışı istektir [arzudur]" (PFL 1: 261-2).

SUSKUNLUK

Sese yer açmak: Psikanalizin gayesi buysa şayet, Freud'un seslerinin üçüncüsü ve en paradoksal olanında, yani suskunlukta en elle tutulur haldedir. Freud dürtüleri tarif ederken suskun, dilsiz olduklarını söyler ve bizim peşine düşeceğimiz suskunluk da dürtülerle yakından ilişkilidir. Suskunluk sadece sakinlik, huzur, bir ses yokluğu getirmez – tam anlamıyla sadece sesin değil, sözün de ötekisidir, söz kütüğü içine kayıtlıdır ki burada belli bir duruşun, bir tavrın –hatta daha fazlasının, bir edimin– sınırlarını çizer.[16] Suskunluğun ortaya çıkması için, herhangi bir gürültü çıkarmamak yetmez ve analistin edimi de suskunluğun doğasına son derece bağlıdır.

Suskunluk gayet basit bir şey gibi görünür, anlaşılacak ya da yorumlanacak bir şey yok gibidir. Fakat asla kendi başına belirmez, daima sesin negatifi, gölgesi, ters yüzü olarak ve dolayısıyla sesi saf biçiminde uyandırabilen bir şey olarak işler. Başlangıç olarak kaba bir analojiden faydalanabiliriz: Dürtü nasıl arzunun ters yüzü, gölgesi ve "negatifi" ise, suskunluk da sesin öbür yüzüdür.

Türlü türlü suskunluk vardır ve buradaki amaçlarımız doğrultusunda bunları, Lacan'ın üç kütüğünün peşinden gruplandırabiliriz belki: simgesel, imgesel ve gerçek. İlk başta simgesel suskunluk, nihayetinde bizatihi simgeseli tanımlayan bir şey olan suskunluk var. Asgari haliyle simgesel, varlık ile yokluk arasındaki bir nöbet değişimine indirgenebilir – daha Saussure'le birlikte, salt farka ve karşıtlığa dayalı bir kendilik olarak imleyen tanımı, dilin muhtelif ayırıcı özellikler arasındaki karşıtlığı kullanabilmesi kadar, bir şey ile hiçbir şey arasındaki, bir özelliğin varlığı ile yokluğu arasındaki karşıtlığa dayanmasını da gerektirir.[17] Dilbilgisinde bir takının yokluğunun kendisi bir "sıfır takı" olarak işler ki bu da el altındaki bir takı kadar iş görür; başlı başına eksiklik, kendi çapında bir imleyen olarak işler. Tüm unsurlar farka dayalı ise şayet, bu durumda farkın sı-

16. Yayımlanmamış seminerlerinden birinde Lacan, salt bir insan sesi (*voice*) ve ses (*sound*) yokluğu olan *sileo* ile bir edim gerektiren *taceo* arasında bir ayrım yapmayı önerir. Bkz. Fonteneau 1999: 126.

17. "Dil için, bir-şeyle hiçbir-şey arasında tezat oluşturmak, tek başına yeterli olabilir" (Saussure 1998: 86).

fır-noktası, bir şey ile onun yokluğu arasındaki farktır, ki yokluğun kendisi yapının parçasıdır, imleyenin negatif doğasını açığa vurur. Anlamı yakalamak için suskunluğu, mesela bir fonemin yokluğu olarak işitmemiz gerekir, dolayısıyla simgesel suskunluk başlı başına simgesel düzenin özgüllüğünü, onu yapılandıran ilkeyi temsil eder. Varlıklar ile yokluklar arasındaki nöbet değişimi simgeselin ritminin ta kendisidir, simgeselin iç koşuludur ve bu haliyle anlama en az fonemler kadar katkıda bulunur.

Yapısalcılığın gözüpek zamanlarında, Sherlock Holmes'ün "havlamayan köpek" hakkındaki repliğini zikretme âdeti vardı – dedektif bir imin yokluğunu ustalıkla son derece anlamlı bir im olarak almıştı ve var olmayan bir şey sadece simgesel düzende –tıpkı var olan bir şey gibi– bir şeye atıfta bulunabilir. Yapısalcılıkta, havlamayan köpek ısırır. Bir imin –onun yokluğuna işaret eden– yeri, o imin parçasıdır, o im ile aynı düzeydedir. İşaret ile işaretin kaydı arasındaki ilişkiye dair pek çok tartışma olduysa şayet, ses ile sususu arasındaki ilişkiden de aynı şey çıkar; susuş sesin bir unsurudur, asgari diferansiyelliği içinde kavranan sestir.

Daha geniş bir söylem düzeyinde, buradan, sususun "iletişim" için muhtelif kullanımlarını ve sözün bir iç unsuru olarak etkinliğini inceleyen, tam bir "susuş pragmatiği" çıkabilir. Salt söz yokluğu olarak susuş en yüksek anlamı kazanabilir, üstün bir hikmetin işareti olarak alınabilir. Susuş, konuşan kişiyi kendi sorusuna ve sorusunun varsayımlarına dönmeye sevk eden çok çarpıcı bir yanıt olabilir, ama aynı zamanda bir bilgisizlik işareti de olabilir; en yüksek ile en alçak rahatlıkla bir araya gelir. "Sükût altındır" ve *si tacuisses, philosophus mansisses* ("susmaya devam etseydin, bir filozof olarak kalırdın", burada filozofun suskun hikmeti, havlamayan köpeğin muadili olarak ortaya çıkar).

Sükût pragmatiği bir sistem haline getirilebilir – dahası, sanata terfi ettirilebilir ki Aydınlanma'nın serpilme döneminde, 1771 tarihli *L'art de se taire* (*Suskun Kalma Sanatı*, 2002) başlıklı risalesinde Abbé Dinouart bunu yapmıştır. Bu risaleye şöyle bir göz atabiliriz, sırf eğlence olsun diye. Ateşli bir Kilise destekçisi olan Dinouart sükût sanatını her şeyden önce, Aydınlanma yüzyılını etkisi altına alan söz tufanına karşı bir silah olarak görmüştür. Sırf akılla beslenen bu muazzam taşkın onun için uğultudan başka bir şey değildir, ruhani

olanın geçerliliğinin ve inancın otoritesinin altını oyma tehdidi yaratan bir gevelemedir – bahtsız Abbé'yi paranoyaklıkla suçlamak mümkün değil elbette. Bu sele sükûtla baraj çekmek ve böylece eski değerlere dönüşü sağlamak mümkün müdür? Ona göre söz bir akıl ve anlama meselesidir, ama aklı aşan şey ancak sükût içinde meydana gelebilir. Fakat sükût bir sanattır, hiç de kolay değildir, doğal bir biçimde gelmez: "adamakıllı susabilmek için, ağzımızı kapatıp konuşmamak yetmez: öyle olsa insanla hayvanlar arasında hiçbir fark olmazdı, onlar doğaları gereği suskundur" (2002: 38). Sükût büyük çaba gerektirir; öyle bir etik ihsas eder ki birinci ilkesi şudur: "Söyleyecek daha iyi bir şeyimiz, sükûttan daha iyi bir şeyimiz olmadıkça sükûtu bozmamalıyız" (*a.g.y.*: 39). Böylece sükût sağduyunun ölçüsü olacaktır, ama bu kıstasla boy ölçüşebilecek herhangi bir sözcük var mıdır? Bu durumda hiç konuşabilir miyiz? Söyleyebileceğimiz herhangi bir şey, sükût perdesi önünde çok hafif kalır.

Ama Dinouart kendi etiğini bu kadar ileri götürmez; daha ziyade bir iyi ölçü etiği, bir itidal etiği, sözcüklerini tartma ve doğru ânı seçme etiğidir onunki. İkinci ilke şunu bildirir: "Sözün bir zamanı olduğu gibi, sükûtun da bir zamanı vardır" (*a.g.y.*). Sükût *kairos* seçimidir, söze tam bir otorite veren uygun ânın seçilmesidir. Bundan dolayı sükût sanatı retoriğin parçasıdır; muhatabı nasıl daha iyi etkileriz sanatıdır ve zaten eski retorikçiler de alet çantalarına retorik sükûtu eklemeyi önermişlerdir. Sükût, seçilmiş az sayıda sözcüğü uygun ağırlıklarıyla donatan ehil dayanak olarak çalışır.

Dinouart sükûtun ve etkilerinin tam bir fenomenolojisini sunar, sükûtun on çeşidini sayar. Kısaca: (1) ihtiyatlı bir sükût (ihtiyatlı bir adam, ne zaman suskun kalınması, ne zaman konuşulması gerektiğini bilir); (2) yapmacık bir sükût (başkasını şaşırtmak ve kendi düşüncelerini saklamak için kullanılır); (3) uysal bir sükût (başkasını kudurtmamak ve beladan uzak durmak için); (4) alaycı bir sükût (eleştiri ve ironik mesafe ifade etmek için); (5) ruhani bir sükût (ruhani bir açıklık ve aklı başındalık iletir); (6) alık bir sükût (ruhani bir ahmaklığı sergiler); (7) onaylayıcı bir sükût (tasvip ve rızayı gösterir); (8) küçümseyici bir sükût (tepeden bakma ve soğukluk gösterir); (9) huysuz bir sükût (ruh haline bel bağlayan insanlarda); (10) siyasal bir sükût ("enselenmemek için, kendine hâkim olan, tedbirli davranan, her zaman açık olmayan, düşündüğü her şeyi söylemeyen, ... her za-

man açıkça yanıt vermeyen, ama doğrunun haklarından taviz de vermeyen, ihtiyatlı bir adamın [sükûtu]") (*a.g.y.*: 42-47).

Dinouart'ın sükût pragmatiği iki kutup arasına asılıdır: Bir yanda hesaplılık vardır: Sükûtla en büyük etki nasıl elde edilir, ki böylelikle bir alet ya da silah olarak nasıl kullanılır; diğer yanda ise bir kendine hâkim olma etiği vardır – susmayı öğrenmek kendini zaptetmeyi öğrenmektir, kendine sahip olma sanatını öğrenmektir, oysa söz bizi daima başkasının güçlerine teslim eder; konuşan bir adam "kendinden çok başkalarına aittir" (*a.g.y.*: 40). İkisi arasında hiçbir çelişki yoktur: Ancak kendine tamamen hâkim olan bir adam, gerçekten başkalarını etkileyebilecektir. Aziz Abbé kendi etiğinin kusursuz bir uygulayıcısı olmuştur: Tarihteki yerini elde etmesi için fazla bir sözcük gerekmemiş, kısa bir risale yetmiştir.[18]

Sükût pragmatiği, söylemin bir parçası olan sükûtta –simgesel sükûtta– sıkıca kökleşmişse şayet, dallarından bir tanesiyle de hayali sükût diyebileceğimiz bir şeye uzanır. Sükût en yüksek hikmete işaret edebilir, sükûtun genişletilmesi de "mistik bir sükût" olabilir; evrenin, gözlemciyi ezebilen ve meftun edebilen sükûtu, âli bir uyum hülyası, Freud'un *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda bahsettiği okyanusvari his, kozmik huzur. İşitilecek hiçbir ses yoktur ve tam da bundan dolayı, katışıksız bir mevcudiyet içinde konuşur sükût, zira sesler muvazeneyi bozacak, nöbetleşe değişim dengesizlik getirecektir. Sükût en yüksek anlamla doygun halde, içsel ile dışsalı tam bir eşleşme içinde yansıtan ayna olarak işler. Bir eksikliğin değil, farazi bir bolluğun sükûtudur bu.

Ama Pascal'in ünlü cümlesi, "*Le silence éternel des espaces infinis me fait peur*" ("Sonsuz uzamların ezeli ve ebedi sükûtu bana dehşet veriyor") de bu ezici sükûtun tersini özetler. Pascal'in nidası hiç şüphesiz modernliğe ait bir hissi ifade eder ve mistik sükûttan epey uzak bir yerde durur. Modern bilimin yarattığı epistemolojik kırılmada durmaktadır (ne tuhaftır ki büyük teolog Pascal, ilk hesap makinesinin icadına katkıda bulunmuş ve bir bilgisayar programına

18. Abbé Dinouart (1716-86) muhtelif metinlerin derleyicisi ve çevirmen olarak çok daha çalçeneydi. Bu kısa risale dışında iki tane daha yazmıştır: Kilise ile bazı güçlükler yaşamasına neden olan *Le triomphe du sexe* (1749) ve *L'éloquence du corps* (1754). Cinsiyet, beden, sükût – psikanalizin bilinmeyen müjdecilerinden biri daha mı?

adını vermiştir). Artık âli mananın, uyumun, Tanrı'nın bilgece planının ifadesi olmayan, konuşmayı bırakmış evrenin sükûtudur bu. Anlaşılır olmayı bırakmış evrendir bu ve bu anlam eksilmesi, modern bilimin zuhur edişine denk düşer. (Şöyle bir tabir uydurabilir miyiz: bilim ve sükût?) Bu sükût ne hayali ezilmedir ne de simgesel zonklamadır. Yeni evrenin sükûtu hiçbir anlama gelmez, mana oluşturmaz ve bu mana yokluğu içinde, Pascal'in kaygısını uyandırır. *Mathème*'in harfinin zuhur edişiyle bağlılaşıktır, ki o da aynı ölçüde manadan yoksundur.

Dürtülerin suskunluğu işte bu arka plan önünde okunmalı: Manaya katkıda bulunan bir suskunluk değildir bu ve en tedirgin edici özelliği de budur; gerçek kütüğünde suskunluk diyebileceğimiz bir şey sunar. Bize herhangi bir şey söylemez, ama diretir – dürtülerin bir başka özelliğidir bu: Bir daimi basınç olarak ısrar ederler, aynı yere, suskun tatminlerinin mahalline ısrarla ve aptalca geri gelip dururlar. Dürtülerin suskunluğunun doğal hiçbir yanı yoktur – herhangi bir doğal hayatın sessizliği değildir bu, herhangi bir organik ya da hayvani tabanla ilgisi yoktur; aksine, dürtüler doğallıktan çıkmış bir doğa takdim eder, yakamızı bırakmayacak, aşılmamış herhangi bir kökensel hayvani geçmişe gerileyiş değil, simgesel düzeni üstlenmenin sonucudurlar. Organik fonksiyonları ellerine geçirip, deyim yerindeyse yozlaştırırlar – organların doğal fonksiyonlarını feshedip onları bir hayalet organın uzantılarına çevirirler (Lacan'm lamella miti buradan gelir); organik olanı doğal rotasından çıkaran asalaklar gibi davranırlar, ama onların asalaklığı, simgeselin bedeni işgalinin, imleyenin cismani olana tecavüzünün ürettiği bir fazlalıktan destek alır. İmleyen ağı ile, bu soyut ve negatif diferansiyel matris ile bedenin paylaştığı şey nedir? Farklı alanlarda tespit ettiğimiz o topoloji, bunun için en basit ipucunu sunar: İkisinin kesiştiği nokta dürtüdür, ki dürtü ne sadece imleyene ne de organik olana mahsustur; ikisi arasındaki "imkânsız" mafsal noktasına yerleşmiştir. Bu topolojiyi, sesin gerçek mahallini saptamak için kullanmıştık, ama dürtünün konumu için amblem işlevi görür: Tüm dürtüler, ne yapı ne beden olan, ama ikisinden hariç bir şey de olmayan o kesişim alanına mahsustur; bu alan ikisinin nüvesinde yatar ve onları bir arada tutar. Freud ünlü vecizelerinden birinde, rüya yorumunun "zihnin bilinçdışı faaliyetlerine dair bir bilginin kral yolu" (PFL 4: 769) ol-

duğunu yazmıştı –"bir dil gibi yapılanmış" bilinçdışının, diye eklemek isterim– ve bunu, sesin, dilin bu yumrusunun dürtülerin, o "konuşmayan" kısmın kral yolu olduğunu söyleyerek genişletebiliriz.

Freud suskunluğu dürtülerin yalnızca yarısına, ölüm dürtüsüyle özetlediği dürtülere atfetmiştir, diğer yarısıysa tüm o "hayat patırtısı"nın taşıyıcısı olan libido ile özetlenir. Bu, ebedi ve ezeli bir mücadele halinde daima iç içe olan iki kozmik ilke olarak Eros ile Thanatos arasında biraz mitik (ve bence yanıltıcı ve talihsiz) bir ikicilik gerektirmiştir. Ama yarışmacılardan biri çok şamatacıysa şayet, bu durumda diğerinin en çarpıcı özelliği suskun olmasıdır –bu hususiyet Freud'un kaleminde sürekli yinelenir– ve işitilemediği ve pozitif olarak algılanamadığı, bilimsel olarak gözlenemediği için, Freud'un (bırakın tenkitçilerini) takipçilerinin birçoğu onu buraya kadar takip edememiştir. Bu son derece spekülatif hipotezi ortaya atarken (Freud bu hipotezin spekülatif, hatta mitik doğasını canıgönülden kabul eder)[19] Freud gaipten sesler duymuş olabilir demeye getirmişlerdir. Sesler duymak, o hiç olası olmayan ama inatçı ve sinsi şekilde, bir suskunluğu duymak şeklinde sesler duymak. Bu suskunluk nasıl gözlenebilir ki? Freud da sadece kendi sabit fikrinin peşinden mi gider – duydukları bir ses tarafından bir göreve seçilen o azizler ve deliler gibi? Bir farkla: Onun görevi bir suskunluğu işitmekten mi gelir?

Bu suskunluğu nasıl işitebiliriz o halde? Ne fark yaratır? Kullanabilir miyiz onu? Teorik spekülasyon bir tarafa, herhangi bir pratik sonucu var mıdır? Burada basit bir tez ileri sürebiliriz: Dürtülerin suskunluğu, analistin suskunluğuyla yakından ilişkilidir. Temel biçimiyle psikanaliz, konuşan bir analizan –tek kural, aklına gelen herhangi bir şeyi saklamadan söylemesidir– ile suskun kalan bir analisti yan yana getirir. Bu noktada bir analojinin faydası olabilir: Sokrates'in, daimonunun kendisiyle kurduğu ilişkinin aynısını başkalarına uygulayarak kendisini, kendi daimon'unun, iç sesinin vasıtası haline nasıl getirdiğini görmüştük; analistin duruşu, farklı bir kütükte, kendisini dürtülerin suskunluğuna rast gelen bir sesin vası-

19. "Dürtü teorisi tabiri caizse bizim mitolojimizdir. Dürtüler belirsizlikleri içinde ihtişamlı, mitik kendiliklerdir. Çalışmalarımızda onları gözardı edemeyiz, fakat onları açıkça gördüğümüze asla emin değiliz" (PFL 2: 127; "içgüdüler"i "dürtüler"le değiştirdim).

tası haline getirmeye dayanır, bu suskunluğu konumunun manivelası olarak üstlenip, böylece suskunluğu bir edim haline getirerek yapar bunu.

Lalangue'ın nihayetinde, "imleyen içindeki ses"in keyfin bir aracı haline geldiği bir boyuta işaret ettiğini görmüştük, öyle ki söz, imleyen ile keyfin, bilinçdışının dokusunu oluşturan ses yankılanmaları ve kelime oyunlarının sonsuzluğunda birbirine karıştığı bir süreç olarak görünür. Suskunluk bunun aksi ucunda gibidir, nitekim analistin suskunluğunun işlevi de bu sürece sekte vurmak, bu süreci durdurmak, bu akışta –*jouis-sens* üretimine rast gelen bu anlam üretimi içinde– bir aralık, bir gedik açmaktır. Bilinçdışının şiirselliğinin, analistin asılmayan kulaklarına düştüğü bir nokta vardır burada. Analistin birinci işlevi *lalangue*'a kulak vermek, onun muhatabı ve anlamın ötesindeki mesajlarının alıcısı gibi davranmak, manasını dinlemekse eğer, ikinci işlevi bunun tam aksidir: bilinçdışının o bitmek bilmez şiirini, serbest çağrışımların sonsuz akışını, keyif ve mananın aralıksız patinajını kısa kesmek. İlk rolünde –her ne kadar onları anlama indirgeme tuzağına düşmese de– kodlanmış mesajları deşifre eden bir yorumcudur; ama ikincisinde yorumlamanın sınırını cisimleştirir.

İkinci rol, azami bir uzaklıkta gibi görünse de, ilkinin arka yüzünden başka bir şey değildir. Analitik durumun ta başlangıcında, asgari özelliklerinde kayıtlıdır zaten, zira sözcükler bu suskun öteki huzurunda sunulduğu anda, basit ve çarpıcı bir sonuç ortaya çıkar: sözcükler aniden başka bir boyuta, kulağa tuhaf ve kof gelmeye başladıkları bir boyuta geçer; analizan kendi sesini bu suskunluk perdesi önünde işittiği anda, *sesin mülksüzleşmesi*, istimlak edilmesi (*exproprius* – gerçek doğasından yoksun kalması) diyebileceğimiz yapısal bir etki ortaya çıkar. Ses, öz-mevcudiyet ve oto-duygulanımın (sesmerkezciliğin zeminini oluşturabilen her şey) malvarlığı olmaktan çıkar. "Ne olursa olsun söyleme"nin özgürlüğü aniden zıddına geçer; kişi bu özgürlüğü kullanmaya başladığı anda aksi hareket, analizanın bu suskunluğu örtmek için ne olursa olsun seve seve söyleyeceği, ama bunun kâr etmediği müşkül durum ortaya çıkar. Sessenaryomuzun son halini görebiliriz: Söz evreninin tam ortasında suskunluğun, bu sağır sesin ortaya çıkardığı bir kırılma olur ki bu, diğer tüm sesleri mülksüzleştirir ve mana evrenini bozar.

Analiz başlangıcının birinci varsayımı, Lacan'ın deyişiyle "bildiği varsayılan özne" sancağı altına yerleştirilir. Analizan analize suskunluk dinlemek için değil, bunun arkasında farazi bir bilgi olduğu, semptomlarının ipuçlarını, anlamlarının ve çözü(n)m(e)lerinin anahtarlarını elinde tuttuğu farz edilen bir bilgi varsayımıyla girişir. Aktarımın manivelası olan, Öteki'nin elinde tuttuğu bu bilgi varsayımı olmadan analiz hiç başlayamaz. O halde analist, analizanın dertlerinden kurtulmasına yardımcı olma güvencesini veren bilgiyi elinde tuttuğu varsayılan Öteki'nin alanına yerleştirilir; tüm saçmalığın manalı hale geleceği güvencesidir bu ve hastayı, daha en başta sözünü analiste yöneltmeye teşvik eden şeydir. Peki ama, Öteki ile, onun bilgisine dair varsayım ile dürtülerin suskunluğu arasında ne gibi bir bağlantı vardır?

Sesle ilgili (biraz nadir) mülahazalarından birinde, kaygı üzerine seminerinde (5 Haziran 1963) Lacan, nesne sesi ötümlülükten ayırmak gerektiği şeklindeki ilkesini savunur. Kulağın fizyolojisine doğru garip bir gezinti yapar; kulak boşluğundan, kulağın salyangoza benzeyen şeklinden, borudan (*le tuyau*) bahseder ve devamında bunun sadece topolojik bir önemi olduğunu, bir boşluk, bir oyuk, boş bir uzam oluşumuna, "en basit biçimiyle kurulmuş ve kurucu bir boşluk (*le vide*)" (2004: 318) oluşumuna dayandığını söyler – tıpkı bir borunun ya da herhangi bir nefesli çalgının ortasındaki boş uzam, salt rezonans uzamı, hacim uzamı gibi. Ama bunun sadece bir metafor olduğunu söyler ve biraz gizemli şu pasajla devam eder:

> Bizdeki anlamıyla sesin bir önemi varsa şayet, herhangi bir uzamsal boşlukta tınlamasında değildir. En basit haliyle, dilbilimdeki adıyla *phatik* işleviyle –bunun, bir temas kurmanın en basit düzeyinde olduğu farz edilir, oysa bambaşka bir şeyle ilgilidir– çıkarılan ses, bizatihi Öteki'nin boşluğu olan o boşlukta tınlar, tabiri caizse *ex nihilo*. Ses söylenen şeye yanıt verir, ama bundan sorumlu olamaz (*La voix répond à ce qui se dit, mais elle ne peut pas en répondre*). Başka bir deyişle: yanıt verebilmesi için sesi, söylenen şeyin başkalığı olarak (*l'altérité de ce qui se dit*) dahil etmemiz gerekir. (*a.g.y.*)

Buna nasıl bir anlam verebiliriz? Sesin tınladığı boş bir uzam varsa eğer, yalnızca Öteki'nin boşluğudur, bir boşluk olarak Öteki'dir bu. Ses, Öteki düğümüyle bize geri döner ve Öteki'den bize geri dönen şey, söylenen şeyin saf başkalığıdır, yani sestir. Öznenin, tersine çev-

rilmiş biçimiyle, daima kendi mesajını aldığı şeklindeki formülün ilk biçimi olabilir bu: Kişiye yanıt olarak dönen mesaj, sestir. Sözümüz Öteki içinde tınlar ve ses olarak geri gönderilir – bel bağlamadığımız bir şey: Mesajımızın tersine çevrilmiş biçimi, mesajın sesidir, ki saf bir boşluktan, *ex nihilo*, saf tınının işitilemez bir yankısı olarak yaratılmıştır ve gayri-ötümlü tını, söylenen şeye başkalık bahşeder. Boşluk hiçten bir şey üretir, bu şey işitilemez bir yankı biçimindedir gerçi. Öteki'den bir yanıt bekleriz, ona bir yanıt umuduyla hitap ederiz, ama aldığımız tek şey sestir. Ses, başkalığına çevrilmiş haliyle söylenen şeydir, ama sorumluluk öznenin kendisine aittir, Öteki'ne değil; bu demektir ki özne, sadece söylemiş olduklarından sorumlu olmakla kalmaz, aynı zamanda kendi sözünün başkalığına da yanıt ve hesap vermelidir. Maksadından fazla bir şey söylemiştir ve bu fazlalık, sadece Öteki düğümünden geçmekle üretilen sestir. Bu çarpıcı mülksüzleşmenin, analistin suskunluğunda kişinin sesinin mülksüzleşmesinin altında yatan şudur sanıyorum: Kişi ne söylerse söylesin, hemen söylediğinin kendi başkalığıyla, Öteki'nin boşluğunun rezonansında çınlayan ve konuştuğu anda kişiye yanıt olarak geri dönen sesle karşı karşıya kalır. Bu rezonans kişinin kendi sesini istimlak eder; öznenin kendi sözlerinin bir yankısından başka bir şey olmasa da Öteki'nin rezonansı kişinin kendi sesini bozar, oyar. Söz öznenin sözüdür, ama ses Öteki ile ilgilidir, onun boşluğunun düğümünde yaratılır. Kişinin sorumlu olmayı ve yanıt vermeyi öğrenmesi gereken şey budur.[20] Analistin arka çıktığı, simgesel düzenin Ötekisi de bu şekilde sesin vasıtası haline dönüşür: Suskunluk, Öteki'nde ses olanın doğmasını sağlar. Lacancı cebirde bunu tutumlu bir şekilde ifade etmek mümkündür: A'dan *a*'ya. Rezonans sesin mahallidir – ses başta verili, sonradan imleyen kalıbına sıkıştırılacak bir şey değil, imleyenin kendisinin bir ürünüdür, onun kendi ötekisi, kendi yankısı, müdahalesinin rezonansıdır. Ses –rezonansı Öteki'nden geri döndüğü ölçüde– yansımalılık belirtiyorsa da, benliksiz bir yansımalılıktır bu – özne için fena bir ad değil. Zira mesajını gönderen özne ile geri seken sesi alan özne aynı değildir – özne daha ziyade, bu düğümde ortaya çıkan şeydir, bu seyrin bir sonucudur.

20. Baas bunu çok iyi ifade eder: "Ses asla benim kendi sesim değildir, ama yanıt benim kendi yanıtımdır" (1998: 205).

Böylece tüm analiz süreci ses rehberliğindeki bir yörünge haline gelir. Sesin analiz ortamının ta kendisi olduğunu ve analistle hasta arasında tek bağın ses bağı olduğunu daha önce görmüştük. Analist, tıpkı Pisagor gibi, hastanın görüş alanı dışında gizlenir, Pisagor'un düzeneğine bir büküm daha ekleyerek: Pisagor'da manivela akuzmatik sesken, burada *akuzmatik bir suskunluk*'la, kaynağı görülemeyen ama analistin varlığıyla desteklenmesi gereken bir suskunlukla karşı karşıyayız. Freud'un seslerinin üç kipliği de bir araya getirilir ve oyuna girer.

Birincisi, o Öteki'ne hitap eden söz, *lalangue* biçimi kazanır: Öteki'nin tam da "imleyen içindeki ses"i, konuşmacının maksadıyla değil, sürçmesiyle, imleyenin ses üstündeki sürekli patinajıyla ilgisi olan o kodlanmış mesajı; "hearsay" içindeki "hearsing"i işittiği varsayılır. Bu bilinçdışı oluşumların ve arzu çalışmasının malzemesidir ve dinleyici olan analist, mesajı gönderene geri yollar – imleyenler halinde eklemlenmiş mesaj ses olarak geri yollanır, yani dil, *lalangue* olarak geri yollanır. İkincisi, bu oluşumların yorumlanması eninde sonunda fantazi içindeki kök salışlarına çıkar; arzunun travmatik bir çekirdekle –Freud'un senaryosunda, fantazinin bertaraf etmeye ve anlam vermeye çalıştığı sesle özetlenen çekirdek– uzlaşmaya vararak en başta kendi kerterizini aldığı yerdir fantazi. Bilinçdışı oluşumların ve yorumlarının sonsuz çoğalışına, asgari bir temel fantazi nüvesine indirgenmeleriyle karşılık verilir.[21] Üçüncüsü, analistin suskunluğu *lalangue*'ın serpilmesi ve sonsuz yorumu için perde görevi görüyor olsa da, aynı zamanda onu durduran ve ona bir sınır koyan bir şeydir de. Analist Öteki'nin vasıtasıdır, ama salt "bildiği varsayılan özne" olarak değil – o aynı zamanda (ki bu ikisini birbirinden ayıramayız) sesin tınladığı ve "meydana geldiği" Öteki'dir, sesin başkalığının dayanağıdır, sesin olay değeri, bir kırılma değeri kazandığı yerdir.

"Mesajı ters çevrilmiş biçimde geri yollama", son durağına burada varır: Geri yollanan mesaj, saf rezonans sesinden ibarettir; veya, başka bir deyişle, *arzunun mesajı dürtünün sesi olarak geri yollanır.*

21. Lacan temel fantazi ile dürtü arasında doğrudan bir bağ kurar: "öznenin [nesne] *a* ile ilişkisi içinde haritası çıkarıldıktan sonra, temel fantazi deneyimi dürtü haline gelir" (1979: 273).

Ama bu, diğer ikisinden bağımsız olarak, tek başına yalıtılabilir bir ses değildir; özneyi, sözü, arzuyu, manayı yutup yok eden, sessiz bir keyif kara deliği değildir – bu sesi doğrudan bir nesne, bir gaye olarak alacak olursak, ister istemez ıskalarız. Dürtülerde şöyle bir sorun vardır: doğrudan keyfin farazi yeri olarak alınamazlar asla, "o" bizim istediğimiz şekilde keyif almaz –analizanların içinde bulunduğu bütün müşkül durum budur– fakat "o", ancak uzun bir yolla, Öteki'nin sesi ve düğümünü "işleme" yoluyla olsa da, enselenebilir.

Bu yörüngenin son evresi, analizan konumundan analistin konumuna geçiş olacaktır: Bu deneyime, bu olaya, bu sese sadık kalmanın, onun konumunu üstlenerek, nesne sesin ta kendisini temsil ederek sadık kalmanın bir yoludur bu. Sese yanıt vermek ve sesin sorumluluğunu almak, analitik söylemin başlangıç noktasıdır, sadedi de, "bedenler ve diller" devamlılığı içindeki bu kırılma için açılan yeri korumaktır. Lacan'ın analizin neticesi olarak *la passe* dediği şeye bakmanın bir yoludur bu: Bu sesle yüzleşmenin doğurduğu açmaz nasıl olur da bir *passe*'a, yeni bir açıklığa çevrilir.[22]

22. Lacan'ın bu sorun üzerine anahtar niteliğindeki yazılarından birisi, gayet münasip bir şekilde –dürtüyü analistin konumuna bağlayan– "Freud'un 'Trieb'i ve Psikanalistin Arzusu" (1966: 851-4) başlığını taşır.

YEDİNCİ BÖLÜM

KAFKA'NIN SESLERİ

KAFKA'DA içkinlik ve aşkınlık meselesini geçici bir başlangıç noktası olarak alalım; kafaları kolaylıkla karıştırabilen bir meseledir bu ve peşinde olduğumuz iç/dış ilişkisinin aldığı şekillerden sadece bir tanesidir. Kısaca Kafka evrenindeki vaziyetin en iyi tarifinin, yasanın aşkınlığı olduğunu ileri süren koca bir yorum çizgisi vardır. Nitekim, Kafka'nın "kahramanları" için yasa erişilmez gibidir: Ne dediğini bir türlü bulamazlar, yasa sürekli uzaklaşan bir sırdır, bizatihi varoluşu bile bir sanı meselesidir. Yasa neredедir, ne emreder, neyi yasaklar?[1] Daima "yasa önünde", kapılarının dışındayızdır ve bu yasanın en büyük paradokslarından biri, hiçbir şeyi yasaklamaması ama kendisinin yasak olmasıdır; yasağın yasaklanmasına dayalıdır, yasağının kendisi yasaktır.[2] Yasağın mahalline asla ulaşamayız –bunu yapabilsek, kurtulurduk– ya da öyleymiş gibi görünür.

1. Bkz. "Yasalarımızın Sorunu":

Yasalarımız genelde bilinmiyor; bize hükmeden ufak asiller grubu tarafından gizli tutuluyor. Bu kadim yasaların özenle uygulandığına kaniyiz; ama insana bilmediği yasalara göre hükmediliyor olması da alabildiğine ıstırap verici bir şey... Ne var ki bu yasaların bizatihi varlıkları bile olsa olsa bir sanıya dayanıyor. Var olduklarını ve asillere emanet edilmiş bir sır olduklarını söyleyen bir gelenek var, ama eskiliğiyle onay gören bir gelenekten öte bir şey değil bu; ki başka türlü olması da imkânsız, çünkü gizli bir kodun özü, sır olarak kalmasıdır... Eğer bir yasa varsa, ancak şu olabileceğini ispata çalışan ufak bir grup var: Asiller ne yaparsa Yasa odur. (1995: 437-8)

Kafka öykülerinden yapılan alıntıların tamamı *The Complete Stories*'dendir (Kafka 1995). [Kafka, 2009, *Bir Kavganın Tasviri: Anlatılar II* içinde, "Kanunlar Meselesi Üzerine", çev. Tevfik Turan, İstanbul: Can, s. 182-3, çeviri biraz değiştirildi.]

2. Bkz. Derrida 1985: 122 ve çeşitli yerlerde.

Bu açıklamaya göre, yasanın aşkınlığı Kafka öznelerinin makûs talihinin özetidir ve sırrına erişilmez, akıl ermez bir ilah, kehanetvari anlaşılmaz alametler gönderen karanlık bir tanrı gibi olan; yerini, amacını, mantığını ya da anlamını asla bulamadığımız bu yasanın aşkınlığı, Kafka dünyasındaki tek aşkınlıktır.

Gelgelelim daha yakından incelendiğinde, aşkın yasanın bu uçarılığının bir serap olduğu ortaya çıkar: Zorunlu bir kuruntu, bir perspektif yanılsamasıdır bu, zira yasanın sürekli bizden kaçmasının nedeni aşkınlığı değil, bir içinin olmamasıdır. Sürekli bir merciden öbürüne, bir makamdan bir diğerine tecil edilir, çünkü bu tecil hareketinden başka bir şey değildir, bu daimi kaçınma hareketine denk düşer. Kapalı kapıların ardındaki, esrarlı bir paravanın arkasındaki erişilmez sır, sır filan değildir – arzunun hareketiyle örtüştüğünü görebileceğimiz bu metonimik hareket dışında bir sır yoktur. İçi olmayan yasanın dışı da yoktur: Her zaman zaten yasanın içindeyizdir, yasanın herhangi bir dışı yoktur, yasa katıksız içkinliktir; Kafka üzerine en etkileyici çağdaş yorumlardan biri olan kitaplarıyla bu ikinci açıklamaya haklı ününü kazandıran Deleuze ve Guattari'den aktarırsak, yasa "sonsuz aşkınlık değil, içkinliğin sınırsız alanıdır" (1975: 79).

O halde ilk açıklamada katıksız aşkınlık olarak ortaya çıkan şey, ikinci açıklamada katıksız içkinlik olarak görülür. İlk açıklamada her zaman zaten ve geri dönüşsüzce dışlanmışızdır; ikincisinde, daima içerilmişizdir ve hiçbir aşkınlık yoktur, yasanın içkinliğine tutsağızdır ki aynı zamanda arzunun içkinliğidir bu. İkisi arasında karar vermek, taraflardan birine ya da diğerine katılmak zorunda mıyız? Bu iki açıklama birbiriyle bağdaşmaz mı? Şüphesiz çok daha kullanışlı olan ikinci açıklama, ilkinin ileri sürdüğü yanlış anlamaları başarıyla gideriyorsa da, Kafka'da neyin söz konusu olduğunu tam olarak kapsamıyor olabilir. Katıksız içkinlik boyutunu öne çıkararak ıskaladığı, indirgediği ve kaçındığı bir paradoks var belki de: içkinliğin tam kalbinde ortaya çıkan bir aşkınlık paradoksu, ya da daha doğrusu, içkinliğin daima kendini ikilemesi ve kendiyle kesişmesi paradoksu. Ya da başka bir deyişle: İç de olmayabilir, dış da olmayabilir, ama kesişme sorunu baki kalır.

Bildiğim kadarıyla Lacan'ın yayımlanmış yapıtlarında Kafka adı geçmez, ama yayımlanmamış seminerlerinde birkaç tane değiniyle

karşılaşıyoruz ve bunlardan bir tanesi doğrudan üstünde durduğumuz noktaya temas ediyor. Lacan, "Özdeşleşme" seminerinde (*Seminar IX*, 1961/62) kendi topoloji kullanımını ilk kez uzun uzadıya geliştirir. Bir simit "imgesi" alır ve "öznenin arzusu Öteki'nin arzusudur" düsturunu iki simit, özne simidiyle Öteki simidi arasında bir iletişim, bir geçiş oluşturma sorununa tercüme ederek, öznenin arzusu meselesine topolojik açıdan bakar. Uzamdaki eğrilmenin içle dış arasında bir bağ oluşturduğu topolojik bir modelin icadını gerektirir bu. "[Özne için] iç ve dış denen şeyden dışlanması imkânsız olduğu için, ikisinin birbirine geçmesini ve birbirine hükmetmesini" (21 Mart 1962 oturumu) sağlayan indirgenemez bir analojiden bahseder. Böyle bir topolojik model ararken Kafka'ya başvurur ve Kafka'nın son öykülerinden birine, harikulade "İn/Kovuk" öyküsüne özellikle değinir.[3] Kovuğun labirenti andıran pasajları ve doğru/yanlış girişleriyle karmaşık mimarisi, saklanma ve kaçma meselesi, içerden dışarıya geçiş meselesi – tüm bunlar Lacan'ın aradığı şey için kusursuz bir paradigma sunar. Kovuk kişinin güzelce içe gömülmüş halde, güvende olduğu yerdir güya, ama öykü en mahrem sığınağında kişinin bütünüyle ifşa olduğunu gösterir; iç, bünyevi olarak dışa kaynaşmıştır. Ama bu yapı sadece mimari ve uzam tertibiyle ilgili değildir, "organizmaların en mahreminde var olan bir şey"le, iç organizasyonları ve dışarıyla ilişkileriyle ilgilidir. Nitekim insan "kovuk hayvanı, simit hayvanı" gibi görünür, dolayısıyla Kafka'nın hayvanlığa başvurması –geri döneceğimiz favori mekanizmalarından biri– "hayvani" bir organizma olan insanı toplumsala ve simgesele bağlayan asgari örüntüye tutunur. Ne zıtlaştırılabildikleri ne de birbirine çökertilebildikleri, eğrilmiş bir uzamda biri diğerine geçer.[4]

3. "Der Bau", 1923 sonlarında yazılmış ve Kafka öldükten sonra, başlığı da koyan Max Brod tarafından yayımlanmıştır. Almanca sözcüğün bütün ikirciklliğini koruyan bir tercümesi imkânsızdır. Yapım, inşa süreci; yapımın sonucu, bina; yapı, (bir bitkinin, bir romanın ...) oluşumu; bir kafes, zemindeki bir delik, maden ocağı anlamlarına gelebilmektedir. Süreç ile sonuç arasında salındığı gibi (ki böylece "süreç" ile "yapı" arasında bir eşdeğerlik kurar), bir bina dikmek ile bir çukur açmak arasında da salınır.

4. Lacan, "D'un Autre à l'autre" seminerinde (1968/1969) Kafka'ya yine şöyle bir değinir. 11 Haziran 1969 tarihli oturumda, tehlikeli nesneyi saklayan boş karnı, "boş kümesi"yle Truva Atı'nı büyük Öteki için iyi bir model olarak öne sürer; Truva'nın kendisiyse, bunun uzantısı olarak, "Kafkaesk şato" olarak görünür.

"Hayvanlık" ile yasa arasındaki bu dolaysız bağlantı, Kafka için böylesine merkezi olduğu gibi, Agamben'in uğraşlarının ve bilhassa, "yalın yaşam" ile yasanın aynı şeyin ön ve arka yüzü olarak kendini gösterdiği Kafka yorumunun da köşe taşıdır; gerçi buna çok farklı bir yoldan yaklaşır Agamben. Meşhur mesel hakkındaki yorumuna göre, Yasa kapısı daima açıktır, bekçi taşralı adamın içeri girmesini engellemez, ama adam açık kapıdan içeri giremez bir türlü. Bizatihi açıklık hareketsizleştirir, özne huşu içinde ve kötürüm halde açık kapının önünde durur, yasadan dışlanmış bir konumdadır, ama tam da içerilme biçimi olan bir dışlanmadır bu, çünkü yasa ona böyle hükmeder. "Yasa önünde" kişi daima yasanın içindedir, yasa önünde yer yoktur, bu dışlanmanın ta kendisi içerilmedir.

Dışlayıcı içerme ya da içerici dışlama; daha önce gördüğümüz gibi egemenliğin yapısını böyle tarif eder Agamben: Yasanın kendisine kayıtlı istisna noktası, yasaların geçerliliğini askıya alıp acil durum ilan edebilen noktadır bu. Egemenin karşı kutbunda zıt figürünü, aykırı istisna noktasını, yani *Homo sacer*'i buluruz: cezası olmadan öldürülebilen, ama kurban edilemez bir şekilde yasadan dışlanmış olan yalın yaşam. Yasanın dışında olan yalın yaşamına cezası olmadan son verilebilen *Homo sacer*, yasanın katıksız geçerlilik haline maruz kalır. Acil durum, katıksız biçimiyle hukukun üstünlüğüdür – anlam üzerindeki geçerlilik fazlasıdır tam da (Gershom Scholem'in Walter Benjamin'le 1930'lardaki yazışmalarında kullandığı ifadeyle *Geltung ohne Bedeutung*, anlamsız geçerlilik), bütün yasaların askıya alınması ve dolayısıyla yasanın başlı başına tesis edilmesidir. Şöyle diyebiliriz: Kafka edebiyatı, daimi olağanüstü halin edebiyatıdır. Özne, tamamen savunmasız bir şekilde, bütün yasaların ötesindeki yasanın insafına kalmıştır; yalın yaşamı dahil, sahip olduğu her şey sebepsiz yere elinden alınabilir. Yasa kendi kendisinin daimi ihlali olarak işler. Kafka'nın kahramanları her zaman *Homines sacri*'dir, yasanın zıddı olarak kendini gösteren katıksız geçerliliğine maruz kalırlar. Kafka *Homo Sacer*'i merkezi edebi figür haline getirmiş, böylece yasanın işleyişinde yirminci yüzyıl başında meydana gelen ve o yüzyılı tanımlayacak birçok olağanüstü sonuçla birlikte yeni bir çağ başlatmış olan belli bir değişimi sergilemiştir.

Agamben, "Yasa Önü" meseli hakkında, tam da çoğu yorumcu-

nun taşralı adamın yenilgisinden başka bir şey görmediği noktada, iyimser bir okuma önerir adeta. Doğru, adam Yasaya asla ulaşamaz, kapının dışında ölür ve ölürken, bu kapının yalnızca ona tahsis edilmiş olduğunu öğrenir. Yine de son cümle şöyledir: "Bu kapı yalnızca senin için yapılmıştı. Şimdi gidip kapatacağım (*Ich gehe jetzt und schließe ihn*)" (1995: 4). Ama yasanın bizatihi açıklığı, kapanmasının ve koşulsuz geçerliliği ve gücünün katıksız biçimiyse, adam olağanüstü bir iş başarmış demektir: Kapanışa ulaşmayı becermiştir. Kapıyı kapatmayı, katıksız geçerliliği kesintiye uğratmayı becermiştir. Bu okumaya göre, kapanan kapı bir kurtuluş fırsatıdır: Katıksız içkinliğe sınır koyar. Elbette ancak kendi hayatı pahasına başarılı olmuştur, yasa ancak o öldüğünde kesintiye uğrar – şöyle okunabilir bu: Yasanın yalnızca ölüler üstünde gücü yoktur, hayattayken şansımız yok. Yine de bir kapanış umudu, yasayı hükümsüz kılma umudu vardır, yeter ki sebat edelim. Taşralı adam çok mu saftır yoksa çok mu uyanıktır? Bir yandan gayet ürkektir, çabucak boyun eğmiştir, başlangıçtaki niyetinden caydırılması çok kolay olmuş, hemen gözü korkmuştur. Ama öte yandan, akıl almaz bir inat, sebat ve kararlılık göstermiştir. Bir tüketme mücadelesidir bu: Doğru, açık kapıyla adamı tamamen tüketmeyi başarırlar, ama sonunda o yasayı tüketir. Sonuna kadar sebat etmeye hazır olan kişi, yasanın geçerliliğine son verebilir.

Vahim bir strateji gibi görünüyor bu; ama bu imkânsız vaziyette başka bir strateji var mı? Kapanıştan kurtulmanın bir yolu hep varsa, açıklıktan kurtulmanın hiçbir yolu yok gibidir. Kafka bu yüzden, çıkışı olmayan tam bir kapanımın bunaltıcı yazarı olarak yanlış anlaşılır genelde, ama katıksız içkinlik çözümünün de pek iyi bir yanıt sunamadığı noktadır burası. Aşağıda, deyim yerindeyse, bir çıkış sunan üç strateji inceleyeceğim, üçü de –tam da bir paradoks noktası olarak– ses uğrağıyla bağlantılı.

Neden ses? Sesi yapısal ve ayrıcalıklı bir konuma yerleştiren ne? Yasa daima birtakım kısmi nesneler aracılığıyla, ansızın tanık olunan anlık bir bakış, parçalanmışlığı içinde esrar olarak kalan ufak bir parça aracılığıyla kendini açığa vurur; kırıntılarla; hademeler, bekçiler, hizmetçilerle; ıvır zıvırla, çerçöple, yasanın molozuyla. Kısmi nesneler, anlamı olmayan geçerliliğin özetidir ve bunlar fantazi oluşumu için yeterlidir; arzuyu yakalamak için kâfidir. Ve bunlar ara-

sında ses vardır, yasanın manasız sesi: Yasa durmadan tuhaf bir gürültü yapar, esrarengiz sesler çıkarır. Yasanın geçerliliği manasız bir sese iliştirilebilir.

Kadastrocu K. şatonun aşağısındaki köye varınca bir handa konaklar, görevinin içyüzünü açığa çıkarmak için sabırsızlanıyordur. Çağrılmıştır, gelmesi emredilmiştir ve nedenini bilmek ister, şatoyu arar – yeni icat edilmiş bir şey kullanır, telefon. Ama hattın diğer ucunda ne işitir? Sadece bir ses, şarkı söyler ya da vızıldar ya da mırıldar gibi bir ses, genel olarak ses, niteliksiz ses.

> Ahizeden K.'nın daha önce telefonda hiç duymadığı bir vızıltı geldi. Sayısız çocuk sesinin mırıltısı gibiydi – ama mırıltı değil, sonsuz bir seste şarkı söyleyen seslerin yankısıydı daha ziyade, salt işitmenin ötesine sokulmak ister gibi titreşiyordu insanın kulağında. (Kafka 1997: 27)

Hiçbir mesaj yoktur, ama ses K.'yı sersemletmeye yeter; birdenbire felç olur: "Telefonun önünde güçten düşmüştü." Büyülenmiş, uyuşmuştur. Pek çok örnek arasından rasgele seçilmiş bir tanesidir bu.

Bu noktada bir sesin müdahalesi hayati ve zorunludur, zira yapısal olarak istisna noktasına yerleşen ses, anlamdan öte geçerliliğin en iyi özetidir. Yasa yazılı olduğu, yani evrensel olarak herkesin emrine amade, daima erişilebilir ve değişmez bir biçim verildiği sürece yasa olarak kalabilir – ama Kafka'da ne dediğini kontrol etmek için yasanın yazılı olduğu yere bir türlü ulaşılamaz; erişim her daim reddedilir; lafzın yeri sonsuza dek kaçar. Ses tam da kontrol edilemez olandır, sürekli değişir ve gelip geçicidir, tam bir gayri-evrenseldir, evrenselleştirilemez olandır. Sesin egemenlikle yapısal olarak aynı konumda olduğunu ve yasanın geçerliliğine gölge düşürebildiğini daha önce görmüştük: Ses istisna noktasında, kural olma tehdidi savuran iç istisna noktasında durur ve bu noktada yalın yaşamla yoğun bir işbirliği içinde olduğunu gösterir. Acil durum (*emergency*) sesin hükmeden konumda ortaya çıkışıdır (*emergence*), saklı varoluşu birdenbire karşı konulmaz ve tahrip edici hale gelir. Ses yasanın aynı anda içinde ve dışında olan belirlenemez noktadadır tam olarak, daima bir acil durum tehdididir bu yüzden. Ve Kafka'da istisna tek kural haline gelmiştir. Yasanın lafzı erişilemez bir yerde saklıdır ve pekâlâ var olmayabilir, bir sanı meselesidir ve onun yerinde sesler vardır.

ODYSSEUS

K., tıpkı Sirenlerin şarkısıyla büyülenen gezgin gibi, telefonda şatodan gelen sesle büyülenir. Bu karşı konulmaz sesin sırrı nedir? Ekim 1917'de yazılıp, başlığı da koyan Max Brod tarafından 1931'de yayımlanan kısa öyküsü "Sirenlerin Susuşu"nda ("Das Schweigen der Sirenen") buna bir yanıt sunar Kafka. Bu öyküde Sirenler karşı konulmazdır, çünkü susarlar, ama Odysseus yine de onları alt etmeyi başarır. Stratejilerin ilkidir bu, yasanın karşı durulmaz gücünden kaçışın ilk modeli.

"Odysseus, Sirenlerden korunmak için kulaklarına balmumu tıkamış ve kendini direğe perçinletmişti" (1995: 430). Daha ilk cümle, Kafka'nın muhteşem açılış şaşırtmacalarından biridir – gemiyle New York limanına varan kahramanı Karl Rossmann'ın, güneşe doğru yükselen kılıcıyla Özgürlük Anıtı'na hayranlıkla baktığını gördüğümüz *Amerika* romanının açılış paragrafı gibi mesela. Neredeyse fark etmeyiz, ama Özgürlük Anıtı'nda kılıç mı vardır? Buradaysa Odysseus kulaklarını tıkar ve direğe bağlanır, oysa efsanede Odysseus direğe bağlıyken, kürekçiler kulaklarını balmumuyla tıkıyordu. Bir işbölümü vardı – hatta, Adorno ve Horkheimer'ın *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde (2002) geliştirdiği argümana göre, tam da işbölümünün modelidir bu. Sağırlığa ve çalışmaya yazgılı olanlar ile dinleyen ve keyif alan, sanattan haz alan ama çaresizce direğe bağlı olanlar arasında keskin bir bölünme vardır. Tam da emek ile sanat arasındaki bölünmenin imgesidir bu, çalışma ve sağ kalma ekonomisinden kopuk –yani, güçsüz– haldeki sanatın işlevini irdelemek için buradan başlamak gerekir. Estetik haz her zaman zincire vurulmuş hazdır, kendisine tahsis edilen sınırlarla engellenmiştir; Sirenlerle karşı karşıya gelen Odysseus'un Adorno ve Horkheimer için böylesine ibretlik olmasının nedeni budur.

Kafka'nın Odysseus'u iki stratejiyi, aristokratik ve proleter stratejiyi birleştirir; çifte önlem alır, oysa bunun çare olmadığını biliyoruz: Sirenlerin şarkısı her tür balmumunu delip geçebilir, gerçek tutku da her tür zinciri kırabilir. Ama Sirenlerin seslerinden çok daha etkili bir silahları vardır: susuş, yani sesin en katıksız hali. Dayanılmaz ve karşı konulmaz olan susuş, yasanın nihai silahı. "Gerçi ol-

mamıştır, ama belki düşünülebilir bir şeydir, birinin şarkılarından kurtulması, ama sususlarından asla kurtulan olmaz" (s. 431/167). Sususa karşı koyamayışımızın nedeni, karşı koyacak bir şey olmamasıdır elbette. Asgari halinde yasa böyle işler: Bizden hiçbir şey beklemez, emretmez, emir ve komutlara her zaman karşı çıkabiliriz, ama sususa karşı çıkamayız. Burada susuş, yasanın anlamının ötesindeki geçerlilik biçimidir tam da, sesin sıfır-noktası, katıksız cisimleşmesidir.

Odysseus saftır: Hilelerine çocukça güvenir ve Sirenlerin yanından geçip gider. Sirenler susmakla kalmaz; şarkı söylüyormuş gibi yaparlar: "İnip kalkan boyunlarını, kabaran göğüslerini, yaşlarla dolu gözlerini, yarı açılmış dudaklarını görmüş", şarkı söylediklerine ve şarkıları karşı durulmaz olsa da, kurnazlığıyla kaçıp onları alt ettiğine inanmıştır. "Ama Odysseus, nasıl demeli, onların sususlarını işitmemiştir; şarkı söylediklerini ve sadece kendisinin bunu duymadığını sanmıştır" (s. 431). Sustuklarını bilse, mahvolurdu. Safiyane kurnazlığıyla ellerinden kurtulduğunu düşünür ve ilk açıklamada, saflığı sayesinde kurtulduğunu düşünmeye itiliriz.

Yine de öykünün hakikati hiç de Odysseus'un saflığında değildir belki de: "Belki de, her ne kadar insan aklıyla kavranabilecek olanın ötesinde bir şey ise de, Sirenlerin sustuğunu gerçekten fark etti de, yukarıdaki göstermelik sahneyi onların ve tanrıların yüzüne bir bakıma bir kalkan gibi tuttu." Tedbirli, hinoğluhin Odysseus, sinsi ve kurnaz Odysseus – adının yanına bu sıfatlardan birini sık sık ekler Homeros. Sahnelediği saflık oyunuyla, nihai sinsiliğini mi göstermiştir? O halde ikinci açıklamaya göre, işitilecek hiçbir şey olmadığını işitmiyormuş gibi yaparak Sirenleri alt eder. Onlar şarkı söylüyormuş gibi yaparken, o da sususlarını işitmiyormuş gibi yapar.

Yaptığı hilenin Yahudi şakalarının numunelik örneği olan en meşhur Yahudi şakasının yapısına sahip olduğunu söyleyebiliriz; tren istasyonunda bir Yahudi diğerine şöyle der: "Krakow'a gittiğini söylediğine göre, Lemberg'e gittiğine inanmamı istiyorsun. Ama ben aslında Krakow'a gittiğini biliyorum. Ne diye yalan söylüyorsun?"[5] Bunun uzantısı olarak Sirenlerin tepkisini hayal edebiliriz:

5. Bu, Freud'un şakalar üzerine kitabındaki muhteşem örneklerden bir tanesidir elbette (PFL 6: 161). Kitabın sonundaki "Şaka Dizini"nde bu şakaya kısaca

"Gerçekten hiçbir şey işitmiyorken, niye hiçbir şey işitmiyormuş gibi yapıyorsun? İşitilecek hiçbir şey olmadığını gayet iyi bildiğin halde niye işitmiyormuş gibi yapıyorsun? Hiçbir şey işitmediğini düşünelim diye yapıyorsun, oysa gerçekten hiçbir şey işitmediğini gayet iyi biliyoruz." Yahudi şakası Odysseus'un zaferidir, bir kandırmacaya başka bir kandırmacayla karşılık vermeyi başarır. Şakada, gideceği yer hakkında açıkça doğru söyleyen ilk Yahudi galip gelir, zira doğru ve yalan yükünü ötekine aktarmayı başarır, o da ancak histerik bir patlamayla yanıt verebilir. Öykümüzdeki aynı salınımla, tereddütle baş başa kalırız: Doğru-söyleyen çok mu saftır yoksa çok mu uyanık? Yasa kapısında ölen taşralı adamla ilgili olarak havada kalan soru tam olarak buydu. Odysseus'un stratejisiyle taşralı adamın stratejisi ilişkisiz değildir belki de: Odysseus numaraya numarayla karşılık verir; adamsa ertelemeye ertelemeyle, tüketmeye tüketmeyle karşılık verir – tüketişi tüketmeyi, ertelemeye son vermeyi, kapıyı kapatmayı başarır.

Sirenlerde bu işe yaramaz. Doğru, yenilirler: "Artık ayartmak istememişler, Odysseus'un muhteşem gözlerinden yayılan parlaklığı olabildiğince uzun süre yakalamak istemişlerdir sadece" (s. 431). Kaçmayı başaranı birdenbire arzulamaya mı başlamışlardır? "Sirenlerin bilinci olsaydı, o an mahvolurlardı. Ama oldukları gibi kaldılar, olan tek şey Odysseus'un ellerinden kaçmış olmasıydı" (s. 432). Bilinçleri yoktur, tüm davranışları programlanmıştır, otomattır, cansızdır, insanlık taklidi yapan makinelerdir, siborglardır onlar ve bu yüzden, yenilgilerinin bir etkisi olamaz. Biri kaçmıştır, ama işleyişi bozmaz bu.

O halde, yasayla kulağımızı tıkayarak savaşabilir miyiz? Susuşunu işitmiyormuş gibi yapmamız yeter mi? Hiç de kolay bir strateji değildir bu; insanın aklı almaz, der Kafka, çıldırtıcıdır. Azami kurnazlık gerektirir, yine de yasanın kapanmasını sağlamaz. Odysseus bir istisnaydı, geri kalan herkes kaidedir.[6]

"Doğru bir yalan (Yahudi)" olarak gönderme yapılır ve gerçekten, başka bir yerde savunmaya çalıştığım gibi, bu şaka "Yahudilik"in Batı kültürü için ne gibi bir sorun oluşturduğunu gayet tutumlu bir şekilde özetler: doğruyla yalanın ayırt edilemezliği, birbirine benzemekle kalmayıp aslında denk düşmeleri; öyle ki "Yahudilik" dilin doğruyu söyleme kapasitesinin zeminini sarsar gibidir. "Yahudiler"le ilgili sorun budur: tıpatıp bize benzerler, doğruya tıpatıp benzeyen bir yalan gibi.

FARE

Çekirdeğinde yine sesin –bu sefer, yasanın sesine ya da sususuna karşı koyabilen bir konuma yerleştirilmiş bir sesin– bulunduğu başka bir stratejiye bakalım şimdi. "Şarkıcı Josefine ya da Fare Halkı" ("Josefine die Sängerin oder das Volk der Mäuse"), Kafka'nın ölümünden birkaç ay önce, 1924 Martı'nda yazmış olduğu son öyküsüdür aslında. Son olmasıyla, kendisini ister istemez Kafka'nın vasiyeti, son arzusu, yapıtına nihai bir ışık tutacak olan, daha önce olup bitenleri katiyetle aydınlatacak bir ipucu sağlayacak olan *point de capiton*, dikiş noktası, görüş noktası gibi okumaya çağırır bizi. Bu ipucunun, bu dikişin de bir sesle, hatta seslerin en ufağıyla, minnacık mikroskobik bir ciklemeyle sunulmuş olması ironiktir şüphesiz[7] ve bu minik ciklemeyi, Kafka karanlığını geri dönüşlü olarak aydınlatabilen kırmızı iplik olarak belimize dolamaktan alamıyoruz kendimizi.

Kafka'nın yapıtında böylesine dikkat çeken hayvanlar âlemini nasıl kullandığı muazzam bir sorudur – Deleuze ve Guattari bunun üstünde uzun uzadıya durur. En bilineni, Gregor Samsa'nın hayvanlaşmasıdır; başka şeylerin yanı sıra sesi, müdüre açıklama yapmaya çalışırken ağzından çıkan anlaşılmaz cıvıldamalar öne çıkarılır. "'İn-

6. Odysseus'u geride bırakmadan önce, standart ikonografide Odysseus'un Hıristiyan bir kahramana dönüştürülmüş olduğunu hatırlatayım. Dördüncü yüzyıla, Odysseus'u ayartıya cesaretle karşı koyan bir adam olarak tasvir eden Aziz Ambrose'a kadar geri gider bu. Sonsuz sayıda tasvirde, çarmıha gerili İsa'nın parodisi olarak direğe bağlı, etrafı kumsaldaki bir sürü çıplak kızla çevrili halde görürüz onu, ya da Sirenler denizkızlarına dönüşmüştür; ter içindedir, her tarafı titriyor, içinde savaş veriyor, Aziz Antuan gibi ayartıya kahramanca karşı geliyordur; Hıristiyan erdeminin Yunan örneğidir o. Ve "artı-keyif"in tam da Hıristiyan biçimiyle, ihlal ve suçluluk duygusundaki engellenmiş –ve dolayısıyla karşı konulmaz– keyifle meşgul olduğunu kolaylıkla görebiliriz. Sirenlerin farklı şekillerde nasıl kullanıldığı hakkında genel bir bakış için bkz. Vic de Donder 1992.

7. Almanca sözlükler, bir farenin kuyruğunda taşıyabileceği kadar küçük bir miktar anlamında (kuyruk/penis sözcüğünün Almancadaki ikircikliliğiyle birlikte) *das trägt eine Maus auf den Schwanz fort* ifadesini önerir. Slovencede "fare çükü" diye argo bir deyiş vardır, akla gelebilecek en küçük şey demektir, daha küçük bir şey düşünülemez; fare sesi işte bu büyüklüktedir. Fare çükü – kastrasyonun başka bir adı mı? Josefine bir *castrato* mu, sesinin sırrı bu mu yoksa?

san sesi değildi bu,' der müdür bey..." (s. 98), manasız saf bir sese indirgenmiş, Deleuze ve Guattari'nin deyişiyle saf yoğunluğa indirgenmiş imleyendir bu. Genel soru şöyle ifade edilebilir: Hayvanlık yasanın dışında mıdır? İlk yanıt: Hiç de değil. Kafka'nın hayvanları hiçbir zaman mitolojiyle bağlantılı değildir, hiçbir zaman alegorik ya da metaforik değildir. Deleuze ve Guattari'nin ününü hak eden bir lafı vardır: "Metamorfoz metaforun zıddıdır" (1975: 40)[8] ve Kafka, sapına kadar metaforik-olmayan ilk yazardır belki.

Hayvan toplumları, fareler ve (birazdan geleceğimiz) köpekler,[9] "tıpkı" insan toplumları gibi örgütlenmiştir,[10] yani hayvanlar doğallıktan çıkmış, yersiz-yurtsuzlaşmış hayvanlardır daima; kültür-öncesi, masum ya da otantik bir tarafları yoktur. Ama öte yandan, Deleuze ve Guattari'nin deyişiyle bir *la ligne de fuite*, belli bir kaçış çizgisini temsil ederler. Gregor Samsa'nın hayvanlaşması, ailesi ve işinden oluşan mekanizmadan kaçışı demektir: üstlenmiş olduğu bütün simgesel rollerden çıkış yolu. Böcekliği, aynı zamanda özgürleşmesidir. Metamorfoz, başarısız da olsa bir kaçış denemesidir. Ama bunun iki ucu vardır: hayvanlaşmayı ilk düzeyde, yasanın öznelerden

8. "Düz anlam ve mecaz anlam yoktur artık, durumlar sözcüğün yelpazesi boyunca bölüştürülür... Söz konusu olan, hayvani bir davranışla insani bir davranış arasındaki bir benzerlik değildir, hele kelime oyunu hiç değildir. Artık ne insan ne hayvan vardır, çünkü her biri diğerini yersiz-yurtsuzlaştırır... Hayvan bir insan olarak konuşmaz, dilden anlamı olmayan tonlamalar çekip çıkarır..." (Deleuze ve Guattari 1975: 40)

9. Lacan'ın faydalandığı "İn" öyküsündeki porsuğu da hatırlayalım burada. Porsuk toplum-karşıtı hayvandır, münzevi kazıcıdır, toplumun tamamen dışında olan hayvandır, ama bulunduğu dıştan, bunaltıcı ve sırrına erişilmez büyük Öteki'yle daha da fazla uğraşmak zorundadır.

10. Birçok yorumcunun işaret ettiği gibi, daha yakından incelendiğinde hem fareler hem de köpekler, garip biçimde birçok yönden Yahudileri ve onların kaderini andırır, ama buna girmeyeceğim: "Hiçbir yaratık bildiğim kadarıyla biz köpekler kadar uzak yerlere dağılmış olarak yaşamaz ... ; biz, ki el ele vermek isteriz ... tam da biz oluruz birbirimizden ayrı yaşayan, acayip ve çoğu zaman yanı başımızdaki köpeğin bile aklının ermediği mesleklerde ..." (s. 279-80). Her iki örnekte de, harfiyen alınarak yok edilen bir metafor vardır – köpek gibi yaşamak, fare gibi fakir. Fareler söz konusu olduğunda, Almanca *Maus* ile (Almancadaki tüm çağrışımlarıyla birlikte) *mauscheln* sözcüğü arasındaki bağlantıyı da akılda tutmalıyız (Musa'nın İbranicesi olan *Mausche*'den türemiş olan *mauscheln* fiilinin anlamı, İbranice ya da İbrani Almancası konuşmaktır; bunun bir uzantısı olarak, anlaşılmaz bir şekilde konuşmak ve bunun da uzantısı olarak gizli işler, örtük ilişkiler, aldatma anlamlarına gelir).

ürettiği şey haline gelmek, yani yalın hayvan yaşamına; böcekler, yani arıtılması gereken tiksindirici sürüngen sürüsü, *Homo Sacer*'in çıplak yaşamını akla getiren kurban edilemez hayvanlık (böcek, anti-kuzudur) tarafından temsil edilen en aşağı hayvan türüne indirgenmiş mahlûklar haline gelmek olarak okuyabiliriz. Metafora göre yasa öznelere böcek gibi muamele eder, ama Gregor Samsa metaforu harfiyen alarak, harfiyen gerçekleştirerek yok eder; dolayısıyla metafor çöker, analoji mesafesi uçup gider ve sözcük, şey haline gelir. Ama yalın yaşam konumunu, hayvanlığa indirgenmeyi tamamen üstlenmekle bir *ligne de fuite* doğar – yasanın dışı olarak değil, yasanın tamamen üstlenildiği dipte. Hayvanlık, tam da yasanın örtük varsayımının tamamen gerçekleştiği noktada çift-değerlilik kazanır.

Josefine'in sesi ortaya farklı bir sorun koyar: yasa hükmündeki bir toplumun göbeğinde başka tür bir sesin; ikisini birbirinden ayırmak imkânsız gibi görünse de, yasanın sesi olmayan bir sesin ortaya çıkışı. Josefine'in sesinin, müzik kulağı hiç olmayan bu fare ırkının göbeğinde özel bir gücü vardır.[11] Josefine'in sesinde bu kadar özel olan nedir peki?

> Kendi samimi çevremizde birbirimize açıkça itiraf ediyoruz, Josefine' in şarkı söyleyişinin hiç olağanüstü bir şey olmadığını. Zaten, şarkı mı bu bakalım? ... Yoksa acaba bir ıslıktan (*pfeifen*) başka bir şey değil mi? Islık çalmayı ise hepimiz biliriz, bu bizim halkımızın asıl sanatsal hüneridir ya da daha çok, hiç hüner değildir de bize özgü hayat ifadesidir. Hepimiz ıslık çalarız, ama tabii kimse bunu sanat olarak göstermeyi düşünmez, ıslık çalar, ama dikkatimizi buna vermeyiz, hatta fark etmeyiz ve hatta aramızda öyleleri vardır ki, ıslık çalmanın bizim özelliklerimizden olduğunu hiç bilmezler bile... Josefine ... alelade ıslık çalma düzeyine bile pek çıkamaz..." (s. 361)

Josefine, bütün farelerin durmadan yaptığı gibi ıslık çalar sadece, diğerleri kadar becerikli de değildir. "Islık, halkımızın gündelik konuşmasıdır ..." (s. 370), yani konuşma eksi anlamdır. Ama onun şarkı söyleyişi karşı konulmazdır; diğerlerinden herhangi bir pozitif özelliğiyle ayrıştırılamaz olsa da, sıradan bir ses değildir bu. Ne za-

11. Malum Yahudi kökleri arasındaki benzerlik ve aynı tarihsel uğrak ve mekânı (Orta Avrupa) paylaşmış olmaları dışında, Freud'la Kafka'nın tuhaf bir ortak noktası, ikisinin de müzik kulağı olmadığını iddia etmiş olmasıdır – ikisini de ses boyutuna bilhassa duyarlı kılmıştır bu.

man şarkı söylemeye başlasa –ve beklenmedik yer ve zamanlarda, sokağın ortasında, herhangi bir yerde söyler– hemen bir kalabalık toplanır ve tamamen büyülenmiş halde onu dinler. Yani bu sıradan ıslık birdenbire özel bir yere taşınır, bütün gücü işgal ettiği yerden gelir; tıpkı Lacan'ın yüceltme tanımındaki gibi: "bir nesneyi Şey saygınlığına çıkarmak" (1992: 112). Josefine sesinin çok özel olduğuna kani olabilir, ama diğer seslerden ayırt edilemez. Yıl 1924'tür, Duchamp'ın *Roue de bicyclette*'ini (1913), bu sıradan bisiklet tekerini, her nasılsa tıpatıp herhangi bir bisiklet tekerine benzeyen bu sanat nesnesini sergilemesinin üzerinden on yıl geçmiştir. Gérard Wajcman'ın deyişiyle Duchamp, yirminci yüzyıl için tekerleği bulmuştur.[12] Katıksız bir *creatio ex nihilo* edimidir bu, ya da daha ziyade, tersten *creatio ex nihilo*: kitlesel üretim nesnesi olan tekerlek, hiçten yaratılmaz; daha ziyade hiçliği, kendisini diğer tüm tekerleklerden ayıran gediği yaratır ve tekerleği tüm işlevlerinden yoksun, birdenbire tuhaf bir yüceliğe yükselmiş, saf nesne-olmaklığı halinde sunar.

Josefine'in sesi, hazır-nesnenin müzikteki uzantısıdır. Tek yaptığı, katiyen aynı kalırken kendisini diğer tüm seslerden ayıran bir gedik, belli belirsiz bir kırılma –"seste bir hiçlik" (s. 367)– yaratmaktır. Bu herhangi bir yerde, her yerde, herhangi bir zaman, her tür nesneyle başlayabilir: hazır-nesne sanatıdır bu ve sanat için her şey hazır-nesnedir. Aşkınlığın ansızın içkinliğe duhulü gibidir, ama içkinliğin tam göbeğinde ikamet eden ve tıpatıp onun gibi görünen bir aşkınlıktır bu; bizatihi aynılıktaki belli belirsiz fark. Onun sanatı, asgari gediğin sanatıdır ve kırılması en zor cevizdir bu.

> Ceviz kırmak hiç de marifet değildir, onun için kimse de bir seyirci kitlesi toplayıp karşısında, eğlendirmek için, ceviz kırmaya yeltenmez. Bunu yine de yapacak olsa ve niyetine ulaşsa, o zaman işte, söz konusu olan şey sadece ceviz kırmak değildir. Yoksa ceviz kırmadır da, şu ortaya çıkmaktadır: Biz bu sanatı düpedüz hâkim olduğumuz için gözardı etmişizdir ve bu yeni ceviz kırıcı bize onun asıl özünü göstermektedir, ki bu durumda etkisi bakımından, ceviz kırma işini çoğumuzdan biraz daha az iyi beceriyor olması faydalı bile olur. (s. 361-2)

Yani ceviz kırmak için her ses iş görür, yeter ki bir şeyden hiçbir şey

12. Wajcman (1998), Duchamp üzerine benim bildiğim en iyi yorumu sunar.

yaratabilsin. Josefine'in dehası, hiçbir yeteneği olmamasındadır, dehasını daha da artırır bu. İşini bilen, eğitimli bir şarkıcı böyle bir şeyi asla başaramazdı.

Josefine popüler sanatçıdır, halk sanatçısıdır, çocuğuyla ilgilenen bir baba gibi gözetir halk onu, o ise kendisinin halkı gözettiğine kanidir; halkı "berbat politik ya da ekonomik durumdan güya onun şarkı söylemesi kurtarmaktadır" ve "belayı kovamıyorsa bile, hiç değilse bize katlanma gücü veriyordur" (s. 366). Onun sesi kolektif bir sestir, herkes için şarkı söyler, aksi takdirde adsız bir kitle oluşturacak olan halkın sesidir o. "Bütün ötekilere susma görevi verilmişken yükselen bu ıslık adeta bütün halkın tek tek her bireye mesajı gibi varır yerine" (s. 367). Bir ters çevirmeyle kolektiviteyi cisimleştirir ve dinleyicilerini bireyselliklerine indirir. Onun birliğinin karşısında halk kolektivitesi vardır – halk daima *en masse*, toptan muamele görür, bazı ufak görüş ayrılıklarına rağmen tepkilerinde tekbiçimlilik gösterir ve sağduyulu görüşleri, *doxa*'yı taşıyan anlatıcı (bir yorumcunun deyişiyle, *Erzählermaus*) tarafından verilir.[13] Onlar gayri-bireydir, terazinin diğer ucundaki Josefine ise istisnai birdir, diğerlerinin kayıp bireyselliğinin yerini tutan ve onu uyandırabilen, yükselmiş bireyselliktir.

Ama sanatçı rolünde, aynı zamanda kaprisli bir primadonnadır da; onun hak iddiaları üzerinden dönen tam bir komedi vardır. Çalışmaktan muaf tutulmak ister, özel ayrıcalıklar ister, çalışmak güya sesine zarar veriyordur, hizmetlerinin hak ettiği hürmeti görmesini ister, kendisine ayrı bir yer bahşedilmesini ister. O "sadece hayranlık toplamak değil, tam kendisinin istediği tarzda hayranlık toplamak istiyor"dur (s. 362). Ama halk, ona genel bir itibar gösterse de, böyle şeyler duymak istemez, yargısında soğuktur – ona saygı duyar, ama aralarından biri olarak kalmasını isterler. Yani hak ettiği takdiri görmeyen o sanatçı maskaralığı; kendisine ait sandığı onuru edinemez, gülünçtür, çağdaşları tarafından anlaşılmayan dehaymış gibi davranır. Protesto olarak koloratürlerini azaltacağını ilan eder –o zaman günlerini göreceklerdir– ve belki azaltır da, ama kimse fark etmez. Türlü türlü kaprisler bulur, kendisine yalvarılmasını sağlar ve

13. Elyazmasında, anlatıcının birinci şahısta konuştuğu dört noktanın üstünü çizmiştir Kafka – anlatıcının sesi anonimliğin sesidir ve "Ben"siz kalmalıdır.

ancak gönülsüzce pes eder. İncinmiş narsisizm, megalomani, şişkin bir ego, abartılı sanatçılık uğraşının yüksek misyonu üzerinden giden bir komedi söz konusudur burada. Günlerden bir gün, feci bir skandal doğuracağına inanarak şarkı söylemeyi bırakır gerçekten, ama kimsenin umurunda olmaz, herkes alışıldığı gibi, bir eksiklik duymadan –yani bir eksikliğin eksikliğini, bir gediğin yokluğunu fark etmeden– hayatına devam eder.

Acayip, o akıllı Josefine'in hesabını bu kadar yanlış yapması, o kadar yanlış ki, hiç mi hiç hesap yapmadığı ve sadece, bizim dünyamızda ancak kederli olabilecek bir kaderin önünde savrulup gittiği düşünülebilir. Kendi kendini şarkıdan yoksun bırakıyor, halkın kalbinde kurduğu tahtı kendi eliyle yıkıyor. Ama nasıl oldu da böyle taht kurabildi, kalplerimizi bu kadar az tanırken? ... Josefine için iniş başlamış olmalı. Yakında son ıslığının duyulup susacağı zaman gelecek. O halkımızın sonsuz tarihi içinde küçük bir oluntu, halk da bu kaybı aşmasını bilecek... Yani belki hiç de o kadar büyük bir eksiklik hissetmeyeceğiz, ama Josefine ... halkımızın kahramanlarının oluşturduğu sayısız kalabalıkta neşe içinde kaybolacak ve çok geçmeden, biz tarihle uğraşmadığımızdan, bütün kardeşleri gibi, yüce kurtuluşun içinde unutulmuş olacak. (s. 376)

Josefine'in kibrine ve kendini beğenmişliğine rağmen, halk onsuz yapabilir pekâlâ, unutulacak, sanatından geriye hiçbir iz kalmayacaktır – arşivcilerden oluşan bir halk değildir bu, üstelik salt gedikten ibaret olan sanatını depolamanın, biriktirmenin, arşivlemenin bir yolu yoktur.

İkinci strateji budur: sanatın stratejisi, istisnai-olmayan istisna olarak her an her yerde ortaya çıkabilen ve malzemelerine bir gedik verdiği, bir kırılma yaratmalarını sağladığı sürece her şeyden –hazır-nesnelerden– yapılabilen sanatın stratejisi. Asgari farkın sanatıdır bu. Yine de bu fark, kendini gösterir göstermez, bu farka yol açan hamlenin ta kendisi yüzünden altüst olur; bu hamlenin ve bu farkın kurumlaştığı, sanatın belli bir yer tahsis edilen ve belli sınırlar çizilen bir kuruma dönüştüğü andır bu. Sanatın gücü aynı zamanda zayıflığıdır, bizatihi sanat statüsü neyin söz konusu olduğunun üstünü örter. Öykünün önemli bir kısmını oluşturan bütün o egomerkezli megalomani ve yanlış anlaşılan deha farsı buradan doğar. Josefine imkânsızı ister: Yasanın ötesinde, eşitliğin ötesinde bir yer ister – ve eşitlik fare halkının esas özelliğidir, ufaklıkta, minyatür boyutlarda

eşitlik (Josefine'in büyüklük iddiası bu yüzden daha da komik bir hal alır). Ama aynı zamanda, istisna olan statüsünün yasal olarak tasdik edilmesini, simgesel olarak tanınmasını, gereğince hürmet görmesini ister. Tıpkı egemen gibi, yasanın hem içinde hem dışında olmak ister. Eşsizliğinin özel bir toplumsal rol olarak tanınmasını ister ve sanat, bunu yaptığı anda biter. Ortaya koyduğu kırılmanın kendisi, toplumsal işlevlerden bir diğerine indirgenir; kırılma, kırılmanın kurumlaşması haline gelir, yeri sınırlanır ve bir istisna olarak kaideye –yani yasa kaidesine– gayet güzel oturur. Hürmet ve tanınma isteyen bir sanatçı olarak unutulacak, bellek galerisine, yani unutuluş galerisine indirilecektir. Yasanın dikişsiz sürekliliğinde bir çatlak yaratan sesi, onu yeniden içeri yerleştiren ve gediği kapatan sanat statüsünün ihanetine uğrayıp yok olur. Olsa olsa ufak bir mola olabilir: "Islık bizim halkımızın gündelik konuşmasıdır, ne ki, bazısı ömrü boyunca ıslık çalar da bilmez, buradaysa ıslık gündelik hayatın eli kolu bağlayan bağlarından kurtarılmıştır ve kısa bir süre için bizi de kurtarır" (s. 370).

Sadece kısa bir süre, ama bizi kurtararak ancak geri kalanına daha da iyi katlanmamızı sağlar. Farenin minyatür boyutu gedik açmak için yeterlidir, ama kurumlaşıp tanındığı anda, büyüklük komplekslerine rağmen, fare kadar önemi kalır. Direğe bağlı sestir bu ve kısa bir mola ânında kürekçiler tarafından işitilebilirse de, sağırlıkları devam edecektir. Böylece Kafka'nın Odysseus'una değil, basbayağı Odysseus'a takıldı yolumuz – daha doğrusu, Adorno ve Horkheimer versiyonuna. Josefine'in yüce sesi eninde sonunda, Almancadaki ifadeyle *den Mäusen gepfiffen* (ki tüm bu öykünün kökeni Almancadaki bu deyiş olabilir), yani farelere kaval, onu anlayamayan ya da kıymetini bilmeyen birine boşuna üflenen kaval olacaktır – kitlesel bir mankafalık yüzünden değil, bizatihi sanatın doğası yüzünden. Şöyle diyebiliriz: Sanat, Josefine'in fare kapanıdır. O halde ikinci strateji başarısız olur, kendi başarısıyla mahvolur ve sanatın vadettiği aşkınlığın, işbölümüne kolaylıkla oturabilen bir doğası olduğu ortaya çıkar; gediğin bozucu gücünün, sürekliliği gayet iyi ağırlayabildiği ortaya çıkar.

KÖPEK

Gelin şimdi üçüncü bir seçeneğe bakalım. 1922'de (Kafka'nın ölümünden iki yıl önce) yazılmış ve 1931'de yayımlanmış olan, başlığını yine Max Brod'un koyduğu "Bir Köpeğin Araştırmaları" ("Forschungen eines Hundes"), Kafka'nın en uzun öykülerinden biri olduğu gibi, en anlaşılmaz ve acayip öykülerinden biridir – söz konusu olan Kafka olunca, gerisini siz düşünün. Öyküde herkes gibi, normal bir köpek hayatı yaşarken, müzik yapan, özel denebilecek yedi tane köpekle karşılaşmasıyla aniden bu hayattan uyanan bir köpek vardır.

> Karanlığın bir yerlerinden, dehşet verici, daha önce hiç duymadığım cinsten bir gürültü çıkararak yedi köpek çıktı gün ışığına... bu gürültüyü, nasıl çıkardıklarını anlayamıyorduysam da, onlar getirmişti... O zamanlar daha hiç haberim yoktu sadece köpek soyuna verilmiş olan o yaratıcı müzikallikten, henüz yavaş yavaş gelişmekte olan gözlem gücüm o zamana kadar bunu elbet yakalayamamıştı, nasıl ki müzik daha bebeklik çağımdan beri bütünüyle tabii biçimde etrafımı saran, vazgeçilmez bir hayat unsuru, hayatın geri kalanından ayırmak zorunda kalmadığım bir unsur idiyse...; şimdi karşımdaki o yedi büyük müzik sanatçısı benim için bir o kadar şaşırtıcı oluyor, beni neredeyse yere seriyordu. (s. 281)

Durum ilk başta Josefine'in şarkı söyleyişine benziyor: Müzik köpeklerin hayatının her yerindedir, hiç göze çarpmayan, en alelade şeydir ve onu ayrıştırmak, yani kırılmayı yaratmak için "büyük müzik sanatçıları" gerekir. Ama bir fark vardır:

> Konuşmuyorlar, şarkı söylemiyorlardı, bütün olarak neredeyse büyük bir inatla susuyorlardı, ama büyüleriyle boş mekândan müziği çekip çıkarıyorlardı. Her şey müzikti, ayaklarını kaldırıp yere basışları, başlarının belli dönüşleri, koşmaları ve durmaları, birbirlerine karşı duruşları ..., yere bitişik halde sürünüp giden vücutlarıyla iç içe girmiş figürler meydana getirmeleri... (*a.g.y.*)

Müzik nereden gelir? Konuşma yoktur, şarkı söyleme yoktur, herhangi bir müzik aleti yoktur. Öylece hiçbir yerden, boş mekândan, *ex nihilo* gelmiştir. Müzik köpeklerin hayatında her yerdeydi, hazırnesneydi, ama bu seferki sadece hiçten yaratılmıştır. Josefine'in sorununun bir şeyden hiçbir şey yaratmak, tersten *creatio ex nihilo*, yani *creatio nullius rei* olduğunu görmüştük, ama burada daha da

iyisi vardır: Bu köpeklerin sorunu hiçten hiç yaratmak, hiçten yapılan hazır-nesneyi çevreleyen gediği yaratmaktır. Burada tam bir mucizeyle karşılaşırız: hazır-hiçlik. Hazır-hiçlik, ayırt edilebilir bir kaynağı olmayan sesle, akuzmatik bir sesle özetlenir. Lacan'm *Kaygı*' da, yukarıda incelediğimiz pasajda bahsettiği saf rezonans olan ses gibidir bu.

Yedi köpeğin sesi saf bir boşluktan gelir, hiçten doğar, kaynağı olmayan saf bir rezonanstır, sesin saf başkalığı müziğe, herhangi bir şeye ve her şeye nüfuz eden bir müziğe dönüşmüştür adeta, bu rezonansın sesi olası tüm çıkış noktalarını ele geçirmiştir adeta. Sesin rezonansı, çıkarılan sesin sonucu değil, nedeni olarak işler, saf bir *causa sui*, ama bu öz-nedensellik içinde her şeyi kapsayan bir *causa sui*. Öteki'deki saf boşluk, o büyük müzisyenlerin huzurunda kendi başına yankılanmaya başlamıştır adeta; onların sanatı, Öteki'nin kendi için tınlamasını sağlamaktan ibarettir.

Zavallı genç köpek şaşkına dönmüştür:

> ... müzik yavaş yavaş baskın çıkmaya başladı, resmen nefesimi kesti ve bu sahici küçük köpeklerden çekip öteye götürdü beni, hiç karşı koyamadan ... başka hiçbir şeyle uğraşmaya izin yoktu, bu her taraftan, yükseklerden, derinlerden, her yerden kalkıp gelen, dinleyiciyi ortasına alan, üstüne çıkan, altına alıp ezen, baygın bedeninin üzerinde bile onca, çoktan uzak bile düşmüş derecede yakından, artık neredeyse duyulmaz olan fanfarlarını çalan müzikten başka hiçbir şeyle ... müzik aklımı başımdan aldı... (s. 282)

Bu deneyim genç köpeğin hayatını altüst eder, arayışının, araştırmalarının başlangıcıdır. Tüm bunlara ilgisi hiç de sanatsal bir ilgi değildir, Josefine'dekinin aksine, bu sesin sanat olarak statüsü gibi bir sorun yoktur; genç köpeğin ilgisi epistemolojiktir. Kaynağı arayıştır bu, her şeyin kaynağı hakkında bilgi edinme teşebbüsüdür. Josefine'in bir gayreti, aynı anda hem gayet çocuksu hem de vaktinden önce yaşlanmış olan o fare soyunun ortasında, sanatındaki çocuk boyutunu korumaktır – "bitkinlik ve ümitsizlik" dolu çocuklar gibidir onlar (s. 369) ve Josefine'in sesi, sağ kalma ekonomisine, daima vaktinden önce gelen yetişkinliğe karşı çocukluklarını korur gibidir. Ama genç köpek bunun tam aksi uçtadır; "çocukluktan daha önemli şeyler olduğuna" karar verir (s. 286). *Es gibt wichtigere Dinge als die Kindheit* (Kafka 1996: 420): Kafka'nın muhteşem cümlelerinden biridir bu; bir düstur, hatta son derece ciddi bir siyasal slogan olarak

alınmalıdır. Çocukların çocuksulaştırılmasından başlayarak toplumsal hayatın genel olarak çocuksulaştığı zamanımızda, kalplerimizde hepimizin çocuk olduğunu ve bunun en kıymetli mülkümüz, tutunmamız gerek bir şey olduğunu söyleyen karşı safı tutmaya bayılan bir zaman için siyasal bir slogandır bu. Çocukluktan daha önemli şeyler vardır: Psikanalizin de sloganıdır bu; tek derdi çocukluğu geri getirmek gibi görünür, ama bu kıymetli ve eşsiz şeyi korumak için değil, ondan vazgeçmek için. Psikanaliz, büyümeye, "genç bir köpeğin neşeli hayatını" geride bırakmaya, incelemelerine başlamaya, araştırmaya yönelmeye, bir arayışın peşinden gitmeye karar veren genç köpeğin yanındadır.

Bu arayış garip ve beklenmedik bir yön alır. "Müzik nereden gelir? Ses nereden gelir?" sorusu hemen başka bir soruya tercüme olur: "Gıda nereden gelir?" Sesin cisimsiz tınlamasıyla ilgili muamma, kestirmeden bambaşka bir muammaya, akla gelebilecek en cismani muammaya dönüşür. Ses hiçbir yerden gelen bir tınlamadır, hiçbir amaç gütmez (Lacan'ın keyif tanımı), ama gıda tam aksi uçtadır, sağ kalmanın en temel aracı, en maddi ve bedensel unsurdur. Herhangi bir muamma görünmeyen yerdeki bir muammayla ilgili bir sorudur bu; köpek, başka hiç kimsenin muamma görmediği yerde bir muamma görür; en yalın ve elle tutulur şey, aniden en büyük sırrın taşıyıcısı haline gelir. Bir kırılma olmuştur, hiçbir yerden gelen bir kırılma ve araştırmalarına en yalın şeylerle başlamak ister. Birkaç cümle, birkaç satır içinde şarkı bilmecesinden gıda bilmecesine geçeriz – bütünüyle öngörülemez ve aynı zamanda bütünüyle mantıklı bir pasaj içinde Kafka dehası işbaşındadır.

Köpek bir kez soru sormaya başladığında, gizemin sonu yoktur. Gıdanın kaynağı nedir? Toprak mı? Peki, toprağın gıdayı vermesini sağlayan nedir? Toprak gıdayı nereden alır? Nasıl yasanın kaynağı asla çözemeyeceğimiz bir bilmeceyse, gıdanın kaynağı da ele geçmez bir bilmecedir. Sanki gıda, yani saf maddilik ve içkinlik, yeterince takip edildiğinde, aniden aşkınlığa çıkacaktır. Köpek bu soruyu etrafındaki diğer köpeklere sormaya başlar, böyle apaçık bir tırı vırı hiçbirinin umurunda değil gibidir; böyle alelade soruşturmaları ciddiye almak kimsenin aklının ucundan geçmez. Gıdanın kaynağı hakkında sorular sorduğunda, hemen acıkmış olduğunu varsayar, bir yanıt vermektense yemek verirler ona, sorgulayışına onu besle-

yerek karşılık verirler.[14] Ama köpeğin ağzı doldurulamaz, iştahı o kadar kolay kapanmaz ve araştırmasına kendini öyle kaptırır ki sonunda yemek yemeyi bırakır. Öyküde, şu an giremeyeceğim, hepsi de aydınlatıcı ve tuhaf biçimde şahane birçok dönüş ve viraj bulunur; ben son kısmına sıçrayacağım.

Gıdanın kaynağını keşfetmenin yolu aç kalmaktır, tıpkı aynı yıl yazılmış olan "Bir Açlık Sanatçısı" ("Ein Hungerkünstler") öyküsündeki gibi – gayet yaygın bir fenomen olan aç kalan sanatçı değil, aç kalmayı bir sanat haline getirmiş biridir bu. Aç kalmanın onun hazır-nesnesi olduğu ortaya çıkar, zira sırrı aslında yemeği hiç mi hiç sevmemesidir. Josefine'in sanatı gibi onun sanatı da yeterince takdir görmez ve açlık sanatçısı bu yüzden açlıktan ölecektir. Ama köpek sanatçı filan değildir, sanatçının genç bir köpek olarak portresi değildir bu; bu köpek bilimci olmak ister ve bilgi yolunda aç kalır ki bu da neredeyse aynı sonuca götürecektir onu. Ama (taşralı adam gibi) tamamen tükenme noktasındayken, tam ölürken kurtuluş görünür, "tükenişi tüketme" noktasındaki kurtuluş. Kan kusar, güçsüzlükten baygın düşer ve gözlerini açtığında birdenbire ortaya çıkan bir köpek görür, önünde acayip bir av köpeği duruyordur.

Burada bir ikirciklilik var – bu son kısım, ölmekte olan köpeğin bir sanrısı mıdır? Ya da, daha radikali, Hamlet'in sorusunun yanıtı mıdır bu: "O ölüm uykularında ne düşler görebilir insan?" Bu son kısım "Yasa Önü" meselinin bir tür devamı mıdır, taşralı adamın ölüm ânında gördüğü düşler midir? Hepsi bir sabuklama mıdır, ancak ölüm ânında şöyle bir görünen kurtuluş? Hiçbir sonuç doğurmaması bedeliyle gelen kurtuluş? Ama Kafka'nın bu sabuklamayı tarif edişi, sonuna kadar peşinden gidişi, onu bilim noktasına, ölümün eşiğinde ortaya çıkan bir sabuklamanın ruhundan bilimin doğuşuna kadar getirişi: gereken bütün sonuç budur işte, şimdi ve buradalığı et-

14. Bu noktada Lacan'dan birkaç alıntı yapmadan edemeyeceğim: "Ağzın –dürtü perdesinde açılan ağzın– içini doldurduğunuzda bile, onu tatmin eden şey besin değildir... Oral dürtü için ... söz konusu olanın ne besin, ne besinin hatırası, ne besinin yankısı, ne de annenin bakımı olduğu aşikârdır..." (1979: 167-8); "hiçbir besin oral dürtüyü tatmin etmeyecektir, bunu ancak ilelebet eksik olan nesneyi savuşturarak [etrafından dolaşarak] yapabilir... *Objet petit a* oral dürtünün kökeni değildir. İlk besin olarak ortaya çıkmaz; hiçbir besinin, ilelebet eksik olan nesneyi savuşturmak [etrafından dolaşmak] dışında, oral dürtüyü tatmin etmeyeceği gerçeğinden ortaya çıkar" (*a.g.y.*: 180).

kileyen ve kökünden dönüştüren bir şey.

Ölmekte olan köpek, görünen av köpeğini kovmaya çalışır ilk önce (en başta müdahil olan öteki hayaletin aksine, sonda müdahil olan bir hayalet midir bu?). Av köpeği çok güzeldir ve hatta ilk başta aç köpeğe kur yapmaya çalışır gibidir; ölmekte olan köpek için çok endişelidir, kendi haline bırakamaz onu. Ama bütün bu diyalog olay için, yani şarkının, bir kez daha hiçbir yerden gelen, herhangi bir iradeden bağımsız ortaya çıkan şarkının doğması için bir hazırlıktan ibarettir.

> O zaman, benden önce hiçbir köpeğin görmediği bir şey gördüğümü sandım... Çünkü köpeğin, daha bilmeden, şarkı söylemeye çoktan başladığını, hatta dahası, melodinin, ondan ayrılarak kendi kanunu uyarınca havalarda gezindiğini ve köpeğin üzerinden, sanki onun bir parçası değilmiş gibi, sadece beni, beni hedef aldığını anladığımı sanıyordum ... çok geçmeden köpeğin kendi melodisi olarak üstlenir gibi görünmeye başladığı melodiye karşı duramadım. Gittikçe güçlendi melodi; büyüyüşünün sınırları yoktu belki ve şimdiden neredeyse kulaklarımı patlatıyordu. En kötüsüyse, sadece benim için var görünmesiydi, yüceliği karşısında ormanın sus pus olduğu bu ses, yalnız benim için; ben kimdim de hâlâ burada kalmaya, karşısında yayılmaya cüret gösteriyordum, kirimin ve kanımın içinde? (s. 314)

Şarkı bir kez daha hiçbir yerden gelir, herhangi bir yerden, bir boşluktan başlar, taşıyıcısından ayrılmıştır, av köpeği ancak *post festum*, olaydan sonra müdahale edip onu üstlenir, kendi şarkısı olarak kabul eder. Ve bu şarkı yalnızca aç köpeği hedef alır, yalnızca onun kulağı içindir, yalnızca taşralı adama tahsis edilmiş olan Yasa kapısı gibi, şahsen yalnızca ona hitap eden gayri-şahsi çağrıdır. Saf bir çağrı sesi gibidir, tıpkı yasanın karşı konulmaz çağrısı, bastırılamaz susuşu gibi, ama tam da aynı çağrı bu sefer zıddı olarak, kurtuluş çağrısı gibidir.

O halde hiçbir yerden gelen bu ses ikinci kırılmayı doğurur; köpek ölümün eşiğindeyken aniden iyileşir, ses onu yakalar ve yeni bir hayat aşılar, kıpırdayamayan köpek şimdi havalara sıçrıyordur, dirilmiş, yeniden doğmuştur. Ve araştırmalarına iki kat güçle devam eder, bilimsel ilgisini köpek soyuna özgü müzik yönünde genişletir. "Müzikle ilgili bilim, bana anlatılanlar doğruysa, gıdayla ilgili olandan daha da geniş kapsamlı belki de" (s. 314-5); kurmaya çalıştığı yeni bilim her iki merakını da, hem gıdanın kaynağını hem sesin kaynağını kapsar; onları tek bir çabada birleştirir. Saf aşkınlık gibi

olan ses ya da müzik ve maddi dünyanın saf içkinliği olan gıda: Ama ortak bir zeminleri, ortak bir kaynakları vardır, kökleri aynı çekirdektedir. Müzik bilimi beslenme biliminden daha çok saygı görür, yüceliğe erişir, ama "halkın hayatına derinlemesine" nüfuz etmesini önleyen de tam olarak budur, "son derece içrektir ve halkı kibarca dışlar" (s. 315). Yanlışlıkla ayrı bir bilim olarak, beslenme biliminden farklı olarak koyutlanmıştır; gücü, ayrı bir bölgeye sürülmesi yüzünden âcizdir. Josefine'in makûs talihi buydu: Şarkısı gıdadan ayrılmıştı, sanat sağ kalmanın rakibiydi, geri kalanların makûs talihi nasıl beslenmeye gömülmüş olmaksa, yücelik de Josefine'in fare kapanıydı. Beslenme biliminin yolu nasıl aç kalmaktan geçiyorsa, müzik bilimi de suskunluğa, "*verschwiegenes Hundewesen*"a, köpeğin suskun özüne götürür; şarkı deneyiminin ardından, her köpekte onun hakiki doğası olarak keşfedilebilen özdür bu. "Gerçek köpek doğası", yani beslenmenin yolu, bu öze nüfuz etmenin alternatif ve daha basit yolu gibi görünmüştü, ama o da aynı kapıya çıkar – önemli olan kesişme noktasıdır. "Ne var ki, iki bilim arasındaki bir sınır bölgesi daha önce ilgimi çekmişti zaten. Gıdayı aşağıya çağıran şarkının öğretisini kastediyorum (*Es ist die Lehre von dem die Nahrung herabrufenden Gesang*)" (s. 315; Kafka 1996: 454). Şarkı gıdayı aşağıya çağırabilir, *herabrufen*: gıdanın kaynağını toprakta aramak yanlıştı, aksi istikamette aranmalıydı. Onun aradığı gıda kaynağı, sestir. Besin ile ses arasında bir örtüşme, bir kesişme vardır. Bunu yine iki kümenin, gıda kümesiyle ses ve müzik kümesinin kesişimi olarak gözümüzde canlandırabiliriz. Örtüştükleri noktada ne buluruz? Nedir bu gizemli kesişme? Halbuki Lacan'ın *objet petit a* dediği şeyin en iyi tanımıdır bu. Gıdayla müziğin ortak kaynağıdır.

Gıda ve ses – ikisinin yolu da ağızdan geçer. Deleuze buna tekrar tekrar döner. Bir seçim vardır: Ya yersiniz ya konuşur, sesinizi kullanırsınız, aynı anda ikisini birden yapamazsınız. Aynı mahalli paylaşırlar, ama birbirlerini dışlayarak: ya içeri alma (*incorporation*) ya dışarı verme (*emission*).

> İyi kötü her dil, ağzın, dilin ve dişlerin yersiz-yurtsuzlaşması demektir daima. Ağzın, dilin ve dişlerin asli yeri-yurdu gıdadır. Seslerin dile getirilmesine vakfedilen ağız, dil ve dişler yersiz-yurtsuzlaşır. Yani yemekle konuşmak arasında bir ayrılma vardır. Konuşmak ... aç kalmaktır. (Deleuze ve Guattari 1975: 35-36)

Ağız konuşmayla doğallıktan çıkar, doğal işlevinden sapar, imleyenin (ve bizim amacımız bakımından, imleyenin başkalığından başka bir şey olmayan sesin) eline geçer. Bu yersiz-yurtsuzlaşmanın Freudcu adı, dürtüdür (hedefi aynı olsa da, hiç değilse dilimizin kolay dönmediği o sözcükten kurtarır bizi). Ağız yersiz-yurtsuzlaştığı anda, yemek asla aynı kalamaz – dürtünün eline geçer, bu işlemde ortaya çıkan yeni bir nesnenin etrafında döner, ilelebet kaçan bu nesneyi savuşturur, onun etrafından dolaşır. Doğallıktan çıkaran bu işlevi içinde konuşma, sonradan, adeta ikincil bir yer-yurt edinir: Anlama demir atan ikinci bir doğa kazanır. Anlam, dile yeniden yer-yurt verilmesidir, yeni bir yer-yurt, doğallaşmış bir töz kazanmasıdır. (Deleuze ve Guattari'nin sesin saf yoğunluğuna karşı, konuşmanın yayıcı işlevi ya da temsil işlevi dediği şeydir bu.) Ama bu ikincil doğa asla tam bir vâris olamaz ve ondan kaçan kırıntı, ses unsuru olarak, söylenen şeyin saf başkalığı olarak tespit edilebilir. Gıdayla ortak zemini budur, tam da gıdada yiyemediğimiz şey, boğazımıza takılan kılçık.[15]

O halde köpeğin özü, gıdayla ses arasındaki bu kesişmeyle ilgilidir tam da, iki araştırma çizgisi bir noktada birleşir; taraflı perspektifimizden bakıldığında, *objet petit a*'da buluşurlar. O halde tek bir bilim olacaktır; köpek, son sayfada, yeni bir bilimin kapısını açar, yeni bir bilimin kurucu köpeğidir o – gerçi zayıf bir bilimci olduğunu itiraf eder, en azından yerleşik bilimlerin standartlarına göre. Bir bilgin karşısında,

> ... en hafifinden bir bilim sınavından bile pek zor geçerim ... bunun sebebi, başta benim bilime yetersizliğim, kısıtlı düşünce gücüm, zayıf hafızam ve her şeyden önce, bilimsel hedefimi daima göz önünde bulundurabilecek halde olmayışımdır. Bütün bunları açık açık, hatta bir çeşit sevinçle itiraf ediyorum. Çünkü bilimdeki yetersizliğimin daha derin sebebi gözüme bir içgüdü, hem de gerçekten hiç de kötü olmayan bir içgüdü gibi görünüyor... Bu içgüdü olmuştur, beni belki tam da bilim uğruna, ama bugün yapılandan başka bir bilim, nihai bir bilim (*einer allerletzten Wissenschaft*) uğruna, özgürlüğe başka her şeyden daha yüksek bir değer biçmeye iten. Özgürlük! Tabii, bugün mümkün olduğu haliyle özgürlük, cılız bir bitkidir. Ama ne de olsa özgürlüktür, ne de olsa bir mülktür. (s. 315-6)

15. "Bu *a*, tam da ... yutulamayan, deyim yerindeyse imleyenin boğazına takılan nesne olarak ortaya çıkar" (Lacan 1979: 270).

Öykünün son cümlesidir bu. Her şeyin sonundaki sözcük, *le mot de la fin* olan *le fin mot*, özgürlüktür; yanında bir de ünlem işareti. Hayal mi görüyoruz, kendimizi çimdiklemeliyiz, Kafka'nın gerçekten bu sözcüğü kullanması mümkün müdür? Kafka'nın özgürlükten açıkça bahsettiği tek yer burası olabilir pekâlâ, ama Kafka evreninde geri kalan her yerde özgürlüksüzlük bulunduğu anlamına gelmez bu. Tam aksine: Özgürlük her zaman oradadır, her yerdedir, Kafka'nın *fin mot*'sudur, sürekli aklımızda olmasına rağmen bir türlü ağzımıza almaya cesaret edemediğimiz gizli sözcük gibidir. Pek bir şeye benzemeyen, cılız görünen bir özgürlüktür, ama her zaman oradadır ve bir kez gördükten sonra ondan kaçmanın yolu yoktur, sahip çıkılacak bir mülktür, daimi kovalama çizgisine dönüşen daimi kaçış çizgisidir. Ve onu ele alabilecek, onu nesnesi olarak alabilecek, peşinden gidebilecek yeni bir bilimin programı, sloganı vardır – nihai bilimin, özgürlük biliminin. Kafka buna uygun bir sözcük bulamaz, adını koyamaz –yıl 1922'dir– ama yalnızca etrafına bakması, Avusturyalı Yahudi hemşerilerini incelemesi yeterli olurdu.

Elbette– psikanaliz.

—

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor W., "Einleitung in die Musiksoziologie", *Gesammelte Schriften* içinde, Cilt 14, Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

Adorno, Theodor W. ve Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, Stanford: Stanford University Press; Türkçesi: *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Elif Öztarhan ve Nihat Ülner, İstanbul: Kabalcı, 2010.

Agamben, Giorgio, *Le langage et la mort*, Paris: Christian Bourgeois [1982], 1991.

— *Homo sacer*, Paris: Seuil [1995], 1997; Türkçesi, *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı, 2001.

Aristoteles, *The Basic Writings of Aristotle*, New York: Modern Library, 2001.

Assoun, Paul-Laurent, *Leçons psychanalytiques sur le regard et la voix*, Cilt 1: *Fondements*, Cilt 2: *Figures*, Paris: Anthropos-Economica, 1995.

Attali, Jacques, *Bruits*, Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

Augustinus, *Confessions*, 3 cilt, James J. O'Donnell (haz.), Oxford: Clarendon Press, 1992; Türkçesi: *İtiraflar*, çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Kabalcı, 2010.

Baas, Bernard, "Le démon de Socrate", *Socrate. Perspectives philosophiques – perspectives psychanalytiques* içinde, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1990: 109-132.

— *De la chose à l'objet*, Leuven: Peeters / Vrin, 1998.

Badiou, Alain, *Logiques des mondes*, Paris: Seuil, 2006.

Balmès, François, *Le nom, la loi, la voix*, Paris: Erès, 1997.

Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris: Seuil, 1982.

Baum, L. Frank, *The Wonderful Wizard of Oz*, Londra: Penguin, 1995.

Benjamin, Walter, *Illuminations*, New York: Schocken Books, 1987.

Carroll, Lewis ve Martin Gardner, *The Annotated Alice*, Harmondsworth: Penguin, 1986.

Castarède, Marie-France, *La voix et ses sortilèges*, Paris: Belles Lettres [1987], 1991.

Cavarero, Adriana, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano: Feltrinelli, 2003.

Cavell, Stanley, *A Pitch of Philosophy*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.

Chion, Michel, *La voix au cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma, 1982.

— *Le son*, Paris: Nathan, 1998.

Deleuze, Gilles ve Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris: Minuit, 1975; Türkçesi: *Kafka. Minör Bir Edebiyat İçin*, çev. I. Ergüden, Ö. Uçkan, İstanbul: YKY, 2008.

Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris: Minuit, 1967a / *Of Grammatology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976; Türkçesi: *Gramatoloji*, çev. İsmet Birkan, Ankara: BilgeSu, 2011.

— *La voix et le phénomène*, Paris: Presses Universitaires de France, 1967b.

— *La dissémination*, Paris: Seuil, 1972.

— "Préjugés, devant la loi", Jean-François Lyotard, *La faculté de juger* içinde, Paris: Minuit, 1985.

Dinouart, Abbé, *L'art de se taire*, Grenoble: Jérôme Millon [1771], 2002.

Donder, Vic de, *Le chant de la sirène*, Paris: Gallimard, 1992.

Felderer, Brigitte. "Stimm-Maschinen. Zur Konstruktion und Sichtbarmachung menschlicher Sprache im 18. Jahrhundert", Kittler, Macho ve Weigel (haz.) (2002) içinde, s. 257-78.

Fonteneau, Françoise, *L'éthique du silence. Wittgenstein et Lacan*, Paris: Seuil, 1999.

Freud, Sigmund, *Studienausgabe*, Frankfurt: Fischer (SE şeklinde), 1969-1975.

— *The Pelican Freud Library*, 15 cilt, Harmondsworth: Penguin (PFL şeklinde), 1973-86.

— *The Origins of Psychoanalysis. Letters to Wilhelm Fliess*, New York: Basic Books, 1977.

Hegel, G. W. F., *Phenomenology of Spirit*, çev. A. V. Miller, Oxford: Oxford University Press, 1977; Türkçesi: *Tinin Görüngübilimi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea, 2011.

Heidegger, Martin, *Being and Time*, Oxford: Blackwell, 1973 / *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer, 1963; Türkçesi: *Varlık ve Zaman*, çev. Kaan H. Ökten, İstanbul: Agora, 2011.

— *Wegmarken* (*Gesamtausgabe* I/9), Frankfurt: Klostermann, 1976.

Jakobson, Roman, "Closing Statement: Linguistics and Poetics", Thomas A. Sebeok, *Style in Language* içinde, Cambridge, MA: MIT Press, 1960, s. 350-77.

— *Essais de linguistique générale I*, Paris: Minuit, 1963.

— *Child Language, Aphasia and Phonological Universals*, Lahey ve Paris: Mouton [1941], 1968.

— *Six leçons sur le son et le sens*, Paris: Minuit, 1976.

Jankélévitch, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris: Seuil [1961], 1983.

Kafka, Franz, *The Complete Stories*, N. N. Glatzer (haz.), New York: Schocken Books, 1995.

— *Die Erzählungen. Originalfassung*, Roger Hermes (haz.), Frankfurt: Fischer, 1996.

— *The Castle*, New York: Schocken Books, 1997; Türkçesi: *Şato*, çev. K. Şipal, İstanbul: Cem, 2011.

Kant, Immanuel, *Critique of Practical Reason*, Lewis White Beck (haz. ve çev.), New York: Macmillan, 1993; Türkçesi: *Pratik Aklın Eleştirisi*, çev. Füsun Akatlı vd., Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 1999.

Kawada, Junzo, *La voix. Étude d'ethno-linguistique comparative*, Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1998.

Kittler, Friedrich, Thomas Macho ve Sigrid Weigel (haz.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin: Akademie Verlag, 2002.

Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris: Seuil, 1966.

— *Les écrits techniques de Freud* (*Le séminaire, Livre I*, haz. Jacques-Alain Miller), Paris: Seuil [1953/54], 1975.

— *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (*Seminar XI*, haz. J.-A. Miller), Harmondsworth: Penguin [1964], 1979.

— *Écrits: A Selection*, A. Sheridan (haz. ve çev.), Londra: Tavistock/Routledge, 1989.

— *Le transfert* (*Le séminaire, Livre VIII*, haz. J.-A. Miller), Paris: Seuil [1960/61], 1991.

— *The Ethics of Psychoanalysis* (*Seminar VII*, haz. J.-A. Miller), New York: Norton [1959/60], 1992.

— *La relation d'objet* (*Le séminaire, Livre IV*, haz. J.-A. Miller), Paris: Seuil [1956/57], 1994.

— *L'angoisse* (*Le séminaire, Livre X*, haz. J.-A. Miller), Paris: Seuil [1962/63], 2004.

— *Identification* (1961/62). Yayımlanmamış seminer.

— *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse* (1964/65). Yayımlanmamış seminer.

— *D'un Autre à l'autre* (1968/69). Yayımlanmamış seminer.

La Mettrie, Julien Offray de, *L'homme-machine*, Paris: Denoël-Gonthier, 1981.

Laplanche, Jean ve J.-B. Pontalis, *Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme*, Paris: Hachette [1964], 1985.

Lecourt, Édith, *Freud et le sonore*, Paris: L'Harmattan, 1992.

Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris: Plon, 1958; Türkçesi: *Yapısal Antropoloji*, çev. A. Kahiloğulları, Ankara: İmge, 2012.

Lévi-Strauss, Claude ve Didier Eribon, *De près et de loin*, Paris: Odile Jacob, 1990.

McCallion, Michael, *The Voice Book*, Londra: Faber & Faber [1988], 1998.

Mannoni, Octave, *Clefs pour l'imaginaire; ou L'autre scène*, Paris: Seuil, 1969.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard-TEL [1945], 1978.

Miller, Jacques-Alain, "Jacques Lacan et la voix", Ivan Fonagy vd., *La voix. Actes du colloque d'Ivry* içinde, Paris: La lysimaque, 1989.

Mitchell, Juliet ve Jacqueline Rose, *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École freudienne*, Londra: Macmillan, 1982.

Nancy, Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris: Galilée, 2002.

Parret, Herman, *La voix et son temps*, Brussels: De Boeck & Larcier, 2002.
Pfaller, Robert, *Die Illusionen der anderen*, Frankfurt: Suhrkamp, 2002.
Platon, *The Collected Dialogues*, Edith Hamilton ve Huntington Cairns (haz.), Princeton: Princeton University Press, 1978.
— *Complete Works*, J. M. Cooper (haz.), Indianapolis/Cambridge: Hackett, 1997.
Plutarkhos, *Moralia*, Cilt III, Londra: Heinemann and Cambridge, MA: Harvard University Press, 1949.
Poe, Edgar Allan, *The Complete Tales and Poems*, Harmondsworth: Penguin, 1984.
Poizat, Michel, *L'Opéra ou le cri de l'ange*, Paris: Métailié, 1986.
— *La voix du diable*, Paris: Métailié, 1991.
— *La voix sourde*, Paris: Métailié, 1996.
— *Vox populi, vox Dei*, Paris: Métailié, 2001.
Proust, Marcel, *In Search of Lost Time*, Cilt 3, çev. C. K. Scott Moncrieff ve T. Kilmartin, düzelten D. J. Enright, Londra: Everyman, 2001; Türkçesi: *Kayıp Zamanın İzinde: Guermantes Tarafı*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 2010.
Rabinovitch, Solal, *Les voix*, Paris: Erès, 1999.
Rancière, Jacques. *La Mésentente*, Paris: Galilée, 1995 / *Disagreement:Politics and Philosophy*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998; Türkçesi: *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*, çev. Hakkı Hünler, İzmir: Aralık, 2005.
Reik, Theodor, *Das Ritual. Psychoanalytische Studien*, Leipzig, Viyana ve Zürih: Internationaler Psychoanalytischer Verlag (Imago-Bücher), 1928.
Rouget, Gilbert, *La musique et la transe*, Paris: Gallimard, 1980.
Rousseau, Jean-Jacques, *Oeuvres complètes*, Cilt IV, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1969.
Salazar, Philippe-Joseph, *Le culte de la voix au XVII^e siècle*, Paris: Éditions Champion, 1995.
Santner, Eric, *On the Psychotheology of Everyday Life:Reflections on Freud and Rosenzweig*, Chicago: University of Chicago Press, 2001.
Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris: Payot, 1972 / *Course in General Linguistics*, Roy Harris (haz. ve çev.), Londra: Duckworth, 1998; Türkçesi: *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. B. Vardar, İstanbul: Multilingual, 1998.
Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris: Seuil, 1966.
Schneider, Marius, "Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes", *Histoire de la musique I* içinde, Roland-Manuel (haz.), Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1960.
Silverman, Kaja, *The Acoustic Mirror*, Bloomington: Indiana University P., 1988.
Standage, Tom, *The Turk*, New York: Berkeley Books, 2002; Türkçesi: *Mekanik Türk*, çev. Ebru Keni, İstanbul: Saga, 2004.

Vasse, Denis, *L'ombilic et la voix*, Paris: Seuil, 1972.
Vissmann, Cornelia, "Action writing: Zur Mündlichkeit im Recht", Kittler, Macho ve Weigel (haz.) içinde, 2002, s. 133-51.
Wajcman, Gérard, *L'objet du siècle*, Lagrasse:Verdier, 1998.
Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, Londra ve New York:Verso, 1989; Türkçesi: *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2002.
— *Tarrying with the Negative*, Durham: Duke University Press, 1993; Türkçesi: *Olumsuzla Oyalanma*, çev. H. Gür, Ankara: İmge, 2011.
— *Did Somebody Say Totalitarianism?*, Londra ve New York: Verso, 2001a; Türkçesi: *Biri Totalitarizm mi Dedi?*, çev. H. Nalçaoğlu, Ankara: Epos, 2009.
— *On Belief*, Londra: Routledge, 2001b.
— *The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity*, Cambridge, MA: MIT Press, 2003.
Zupančič, Alenka, *Ethics of the Real*, Londra ve New York: Verso, 2000; Türkçesi: *Gerçeğin Etiği: Kant, Lacan*, çev. Ahmet Süreyya Özcan, Ankara: Epos, 2010.
— *The Shortest Shadow: Nietzsche's Philosophy of the Two*, Cambridge, MA: MIT Press, 2003; Türkçesi: *En Kısa Gölge: Nietzsche'nin "İki" Felsefesi*, çev. Seyhan Bozkurt, İstanbul: Encore, 2005.

ADLAR DİZİNİ

Adorno, Theodor W., 73, 170, 179
Agamben, Giorgio, 99, 108-9, 119, 120, 19
Alcuin, 114
Althusser, Louis, 109, 113, 125-6
Aristoteles, 29, 49-50, 107-8, 123
Athanasius, Saint, 51
Augustinus, Saint, 22, 51-53, 86

Baas, Bernard, 38, 85, 99, 101, 161
Badiou, Alain, 62-63, 82
Bahtin, Mihail, 104
Barraud, Francis, 78-79
Barthes, Roland, 56n, 74n
Baum, L. Frank, 65-66, 71
Beethoven, Ludwig van, 13, 129
Bell, Alexander Graham, 16
Benjamin,Walter, 11-12, 18, 22, 167
Brod, Max, 166n, 170, 180

Carroll, Lewis, 148, 149
Castro, Fidel, 122
Chaplin, Charlie, 116-7
Chion, Michel, 60, 61, 65, 67, 68
Courtenay, Baudouin de, 25

Deleuze, Gilles, 131, 145, 165, 173-4, 185-6
Derrida, Jacques, 21n, 41-43, 46, 50, 76, 89, 100n, 164n
Descartes, René, 36, 62
Dinouart, Joseph-Antoine-Toussaint, Abbé, 154-6
Duchamp, Marcel, 176

Eichmann, Adolf, 119
Euler, Leonhard, 13-14

Fliess,Wilhelm, 136-7
Foucault, Michel, 109n, 120
Freud, Sigmund, 15, 31, 38, 44, 57, 65-66, 72, 75, 77-78, 83, 92n, 93-104, 126, 128-63, 171n, 175n

Gossec, François-Joseph, 55
Guattari, Félix, 165, 173-4, 185-6

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 17, 69, 81, 115n, 120n, 150
Heidegger,Martin, 97-100, 105
Helvétius, Claude Adrien, 89
Hildegard of Bingen, 53-54
Hitchcock, Alfred, 63, 64
Hoffmann, E. T. A., 28
Horkheimer, Max, 170, 179

Jakobson, Roman, 24-25, 27, 30, 32-33, 146-9
Jameson, Fredric, 21
Janov, Arthur, 34n
Joyce, James, 150

Kafka, Franz, 164-87
Kant, Immanuel, 14n, 36, 87, 90-96, 102-5
Kawada, Junzo, 117
Kempelen,Wolfgang von, 12-16, 28n
Kojève, Alexandre, 31-32
Kristeva, Julia, 45
Kubrick, Stanley, 28

ADLAR DİZİNİ

Adorno, Theodor W., 73, 170, 179
Agamben, Giorgio, 99, 108-9, 119, 120, 19
Alcuin, 114
Althusser, Louis, 109, 113, 125-6
Aristoteles, 29, 49-50, 107-8, 123
Athanasius, Saint, 51
Augustinus, Saint, 22, 51-53, 86

Baas, Bernard, 38, 85, 99, 101, 161
Badiou, Alain, 62-63, 82
Bahtin, Mihail, 104
Barraud, Francis, 78-79
Barthes, Roland, 56n, 74n
Baum, L. Frank, 65-66, 71
Beethoven, Ludwig van, 13, 129
Bell, Alexander Graham, 16
Benjamin, Walter, 11-12, 18, 22, 167
Brod, Max, 166n, 170, 180

Carroll, Lewis, 148, 149
Castro, Fidel, 122
Chaplin, Charlie, 116-7
Chion, Michel, 60, 61, 65, 67, 68
Courtenay, Baudouin de, 25

Deleuze, Gilles, 131, 145, 165, 173-4, 185-6
Derrida, Jacques, 21n, 41-43, 46, 50, 76, 89, 100n, 164n
Descartes, René, 36, 62
Dinouart, Joseph-Antoine-Toussaint, Abbé, 154-6
Duchamp, Marcel, 176

Eichmann, Adolf, 119
Euler, Leonhard, 13-14

Fliess, Wilhelm, 136-7
Foucault, Michel, 109n, 120
Freud, Sigmund, 15, 31, 38, 44, 57, 65-66, 72, 75, 77-78, 83, 92n, 93-104, 126, 128-63, 171n, 175n

Gossec, François-Joseph, 55
Guattari, Félix, 165, 173-4, 185-6

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 17, 69, 81, 115n, 120n, 150
Heidegger, Martin, 97-100, 105
Helvétius, Claude Adrien, 89
Hildegard of Bingen, 53-54
Hitchcock, Alfred, 63, 64
Hoffmann, E. T. A., 28
Horkheimer, Max, 170, 179

Jakobson, Roman, 24-25, 27, 30, 32-33, 146-9
Jameson, Fredric, 21
Janov, Arthur, 34n
Joyce, James, 150

Kafka, Franz, 164-87
Kant, Immanuel, 14n, 36, 87, 90-96, 102-5
Kawada, Junzo, 117
Kempelen, Wolfgang von, 12-16, 28n
Kojève, Alexandre, 31-32
Kristeva, Julia, 45
Kubrick, Stanley, 28

Lacan, Jacques, 18, 31-35, 39-40, 42-43, 45-46, 53, 56-60, 62, 64, 75-77, 79-80, 82-84, 94, 96-98, 102, 104, 110, 128-9, 131-2, 137-40, 143, 145-6, 150, 152-3, 157, 160, 161, 163, 165-6, 176, 181-2, 185
La Mettrie, Julien Offray de, 13
Lang, Fritz, 66
Laplanche, Jean, 135, 138n
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 151
Lévi-Strauss, Claude, 26, 146-7, 150n
Lubitsch, Ernst, 32n

Mälzel, Johann Nepomuk, 12-13
Mayer, Karl, 141-2
Meringer, Rudolf, 141-2
Merleau-Ponty, Maurice, 70, 136n
Miller, Jacques-Alain, 31, 41, 142
Miloşeviç, Slobodan, 10n
Mozart, Wolfgang Amadeus, 14n, 56, 129
Munch, Edvard, 72, 79

Ovid (Publius Ovidius Naso), 44

Parret, Herman, 15n, 29-30
Pascal, Blaise, 156-7
Piaget, Jean, 32-33
Platon, 30-32, 47-50, 53, 55n, 65n, 86
Plutarkhos, 9
Poe, Edgar Allan, 12, 13n
Proust, Marcel, 66-69
Pisagor, 64-65, 69, 71, 162

Rancière, Jacques, 108n, 125n
Reik, Theodor, 57-58
Rousseau, Jean-Jacques, 88-92, 105, 111

Salazar, Philippe-Joseph, 117, 118n
Santner, Eric, 104n
Saussure, Ferdinand de, 23-26, 41-42, 76, 142-4, 153
Schaeffer, Pierre, 64, 69
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, 83
Schmitt, Carl, 119
Schneider, Marius, 59n
Scholem, Gershom, 167
Schönberg, Arnold, 72-73
Silverman, Kaja, 43, 45
Sokrates, 47, 86-88, 92, 105, 158
Spinoza, Benedictus (Baruch) de, 57n, 100n
Stalin, Joseph, 120
Standage, Tom, 12n, 16n
Sweet, Henry, 25

Şarlman (Büyük Charles), 114

Tito, Josip Broz, 122
Troçki, Leon, 122
Troubetzkoy, N. S., 25

Vaucanson, Jacques de, 13

Wagner, Richard, 47, 129
Wajcman, Gérard, 176
Walton, Fred, 69
Wheatstone, Charles, 16

Žižek, Slavoj, 11-12n, 73, 104n, 105n, 120n

Mladen Dolar
Sahibinin Sesi

Slavoj Žižek'le birlikte Sloven psikanaliz okulunun kurucularından olan Mladen Dolar son yıllarda, Derrida'nın "sesmerkezcilik" teorisiyle birlikte felsefenin gündemine taşınan tartışmaya psikanaliz cephesinden son derece özgün ve ufuk açıcı bir katkıda bulunuyor. Lacan'ın, "ses psikanalitik nesnenin (yani objet a'nın) en önde gelen cisimlenişlerinden biridir," demesine rağmen, aslında psikanalizde de bakış'a kıyasla hep gölgede kalmış bir meseleyi, ses'i önplana getiriyor Dolar.

Ses felsefi gelenekte genellikle ya bir anlam vasıtası ya da (müzikte olduğu gibi) bir estetik hayranlık kaynağı olarak görülmüştür. Dolar bunların yanı sıra, ses'e, düşüncenin kaldıracı olan bir nesne olarak da bakabileceğimizi iddia ediyor. Nesne olarak sesi farklı birçok düzeyde (sesin dilbilimi, sesin metafiziği, sesle beden arasındaki paradoksal ilişki, sesin etiği ve elbette vicdanın sesi, siyaset ve hukukta sesin ve şifahiliğin önemi, Freud ve Kafka'da sesin kullanımları vb.) ele alarak kapsamlı bir ses teorisi geliştiriyor.

"Mladen Dolar'ın harika, aydınlık bir felsefi kafası var ve Lacan'ın öğretilerinin salt psikanalitik metin yorumları olmanın çok ötesine giden şeyler ürettiğini bir kez daha gösteriyor. Sese dair bu dikkate değer inceleme bütün peşin hükümlerimizi son derece sarsıcı bir biçimde altüst ederek edebiyat ve müzik için olduğu kadar etik ve siyaset için de ciddi sonuçlar doğuruyor. Bu özgünlük ve güç, son dönemlerde pek az teorik çalışmada görülen bir şey." — Fredric Jameson

045571
ADY

Metis Edebiyatdışı
ISBN-13: 978-975-342-913-9

9 789753 429139

Metis Yayınları
www.metiskitap.com