

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



INGMAR BERGMAN'IN PERSONA FİLMİNDEN HAREKETLE 'SUSAN
ANLATICI' MODELİ ÖNERİSİ VE BU MODEL KULLANILARAK
YAZILACAK YENİ ÇALIŞMALAR İÇİN OLANAKLARIN ARAŞTIRILMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CAN KOÇAK

Temmuz, 2016

Can Koçak

Yüksek Lisans Tezi

2016

INGMAR BERGMAN'IN PERSONA FİLMİNDEN HAREKETLE 'SUSAN
ANLATICI' MODELİ ÖNERİSİ VE BU MODEL KULLANILARAK
YAZILACAK YENİ ÇALIŞMALAR İÇİN OLANAKLARIN ARAŞTIRILMASI

CAN KOÇAK

Film ve Drama Programı'nda Yüksek Lisans derecesi
için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla
Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
teslim edilmiştir.

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ

Temmuz, 2016

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

INGMAR BERGMAN'IN PERSONA FİLMİNDEN HAREKETLE 'SUSAN
ANLATICI' MODELİ ÖNERİSİ VE BU MODEL KULLANILARAK
YAZILACAK YENİ ÇALIŞMALAR İÇİN OLANAKLARIN ARAŞTIRILMASI

CAN KOÇAK

ONAYLAYANLAR:

Yrd. Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil (Danışman)



Prof. Dr. Çetin Sarıkartal



Dr. Zeynep Dadak



ONAY TARİHİ: 14/07/2016

“Ben, Can Koçak, bu Yüksek Lisans Tezinde sunulan çalışmanın şahsıma ait olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntılarını kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.”



Can Koçak

ÖZET

INGMAR BERGMAN'IN *PERSONA* FİLMİNDEN HAREKETLE
“SUSAN ANLATICI” MODELİ ÖNERİSİ VE BU MODEL
KULLANILARAK YAZILACAK YENİ ÇALIŞMALAR İÇİN
OLANAKLARIN ARAŞTIRILMASI

Can Koçak

Film ve Drama, Yüksek Lisans

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil

Temmuz, 2016

Bu tez, Ingmar Bergman'ın *Persona* filmi üzerinden bir “susan anlatıcı” modelinin önerilmesi ve bu modelin yeni çalışmalara kaynaklık edecek potansiyelinin keşfedilmesi amacıyla yazılmıştır. *Persona*'daki iki karakter arasındaki diyalektiğe ve karakterlerin seyirciyle kurduğu ilişkiye odaklanılmış, hikâyenin karakterlerden birinin susmasıyla aktarılıyor olması fikrinden hareket edilmiştir. Onun susması, konuşan karakterin konuşmasının niteliğini değiştirmekte ve onu ifşaya sürüklemektedir. Kimliklerinin iç içe geçmesi anlatanı ve aktaranı iyice belirsizleştirmekte, konuşan karakterin sözünün susan karakterin sözü haline gelmesiyle susan karakter de susan anlatıcıya dönüşmektedir. Susan anlatıcı modelinin kuramsal altyapısı oluşturulduktan sonra bu modelin yeni çalışmalarda nasıl kullanılabileceği bugün susmanın felsefi gerekçeleriyle birlikte araştırılmıştır. Böylelikle karakterin susarak anlatı içindeki mevcudiyetini sürdürmesi ve seyirciyle iletişimine devam edebilmesi için öneriler getirilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Persona, Ingmar Bergman, dil, susan anlatıcı, ifşa

ABSTRACT

THE “SILENT NARRATOR” MODEL WITH REFERENCE TO
INGMAR BERGMAN'S *PERSONA* AND THE RESEARCH FOR THE
POTENTIAL OF THIS MODEL TO BE USED IN NEW WORKS

Can Koçak

Master of Arts in Film and Drama

Advisor: Asst. Prof. Dr. Zeynep Günsür Yüceil

July, 2016

This thesis is written in order to propose a “silent narrator” model with reference to Ingmar Bergman's *Persona* and to discover the potential of this model to be used in new material to be written in the future. With a focus on the dialectic between the two characters of *Persona* and their relationship with the spectator, the thought that the transfer of the narrative is made possible by the silence of one of the characters is brought forward. Her silence changes the extent of the lingual content of the talking character, leading to exposure. While the intertwinement of their identities obscures the positions of the narrator and the transferor, the fact that the remarks of the talking character become the remarks of the silent character converts the silent character into the silent narrator. After the theoretical basis of the silent narrator model was established, the ways to use this model for new material was investigated with the philosophical reasoning behind being silent today. This way, suggestions regarding the methods for the existence of a silent character within a narrative and the ways for him to continue his relationship with the audience were made.

Keywords: Persona, Ingmar Bergman, language, silent narrator, exposure

Teşekkür Notu

Sabri ve titiz yaklaşımından dolayı danışmanım Yrd. Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil'e, fikrin ortaya çıkma aşamasındaki yönlendirmelerinden dolayı Prof. Dr. Çetin Sarıkartal'a, değerli yorumlarıyla tezdeki pek çok fikrin şekillenmesine katkıda bulunan Prof. Dr. Beliz Güçbilmez'e, derslerinden çok şey öğrendiğim ve her zaman mahcup edecek kadar ilgili olan Dr. Zeynep Dadak'a çok teşekkür ederim.

Ayrıca tezin fikir aşamasından son noktasına kadar her anında yanımda olan ve yazdığım her metnin her satırını okuyup geri bildirimde bulunan Naz Gülce Sakarya'ya, "susmayı hiçbir zaman beceremeyen" ve yazın ile kurduğum ilişkiyi geliştiren Cüneyt Tabanoğlu'na, benim için yıllar önce çizdiği yazarlık yoluna sapmam için elinden gelen her şeyi yapmaya devam eden ve her türlü kuramsal tartışmayı yapmaktan büyük keyif aldığım Onur Sesigür'e, bana zamanın ne kadar değerli olduğunu hatırlatan Burak Çaldır-Serda Ceren Sağbaşı-Affan Taner üçlüsüne çok teşekkür ediyorum.

Son olarak da devasa bir kitaplık ve akademik birikimin içine doğmamı sağlayarak benim için okuma-yazmayla ilgili her şeyi başlatan, maddi ve manevi desteklerini esirgemeyerek istediğim işi yapabilmeme aracı olmaya devam eden Prof. Dr. Ülker Koçak ve Prof. Dr. Savaş Koçak'a, bir de kardeşim Onur Koçak'a teşekkürlerimi sunuyorum.

İçindekiler

Özet	i
Abstract	ii
Teşekkür Notu	iii
1. Giriş	1
2. Bir İletişim Aracı Olarak Dilin Yapısı ve Susmanın Niteliği	4
2.1. Dil	4
2.1.1. Bir İletişim Aracı Olarak Dilin ve Dilbilimin Gelişimi	7
2.1.2. Dilin Unsurları	9
2.1.2.1. Sesler (Fonemler)	9
2.1.2.2. İmge ve Anlam	11
2.1.3. Dilin Öğrenilmesi	12
2.1.4. İçsel Dil Olarak Düşünce	16
2.1.5. Dil ve Yazı İlişkisi	17
2.2. Konuşmak ve Susmak Üzerine	19
2.2.1. Diyalog ve Tartışma	20
2.2.2. Metafiziğe Karşı Susmak	23
2.2.3. Bilge Kişinin Susması	26
3. Susan Anlatıcı Modeline Sinemasal Bir Örnek: <i>Persona</i> Filmi	28
3.1. Filmin Özeti	28
3.2. Filmin Tematik İncelenmesi	32
3.3. Filmdeki Susan Anlatıcı	35
3.3.1. Susmak ve Sözüün Değeri	35
3.3.2. Filmde Tanımlandığı Haliyle "Ben" Kavramı	38

3.3.3. Bir Aktarım Biçimi Olarak İfşa	40
4. Susan Anlatıcı Modelini Kullanan Yeni Bir Oyun İçin	
Dramatik Yapı Önerisi	44
4.1. Dilin Yapısı Üzerinden Hareket Eden Geçmişteki Çalışmalara İki Örnek: <i>Güçlü ve Yalan</i>	46
4.2. Bugün Susmanın Felsefesi	48
4.3. Susan Karakterin "Susan Anlatıcı"ya Dönüşümü	53
4.3.1. Eylem (Susarken İzlenebilir Olmak)	54
4.3.2. İfşaya Yönlendirmek (Susarken Dinlenebilir Olmak)	56
5. Sonuç	59
Kaynaklar	62

1. GİRİŞ

"*Persona* (Ingmar Bergman, 1966) filminden yola çıkarak 'susan anlatıcı' modeli önerisi ve bu model kullanılarak yazılacak yeni çalışmalar için olanakların araştırılması" başlığını taşıyan bu çalışma, susan bir karakteri ve ifşa yöntemini kullanan sinemasal bir örnek üzerinden susan anlatıcı modelinin yeni çalışmalarda kullanılabilecek potansiyelini araştıracaktır. Bu modelin ortaya çıkarılabilmesi için "Bir İletişim Aracı Olarak Dilin Yapısı ve Susmanın Niteliği" başlığını taşıyan ikinci bölümde dil hakkındaki literatürün taranmasıyla dilin gelişimi, unsurları, öğrenilmesi, düşüncenin nasıl içsel dil olarak değerlendirilebileceği, dilin yazıyla olan ilişkisi ve konuşmanın yapısı ortaya konacak, geçmişteki dilbilim kuramlarına değinildikten sonra susma halini anlamlandırabilmek için ağırlıklı olarak Ludwig Wittgenstein'in yazdıkları olmak üzere Batı'nın ve Doğu'nun farklı susma felsefelerine başvurulacaktır. Böylelikle bugün susmanın felsefesinin geçmişteki düşüncelerden nasıl ayrışabileceğini belirlemek de mümkün olacaktır. "Susan Anlatıcı Modeline Sinemasal Bir Örnek: *Persona* Filmi" başlığını taşıyan üçüncü bölümde *Persona* filminin özeti ve tematik incelenmesinden sonra ikinci bölümün kuramsal altyapısı ışığında filmin değerlendirilmesi yapılacak, filmdeki susma halinin susan anlatıcı modelini nasıl doğurduğu açıklanacaktır. Dördüncü bölüm olan "Susan Anlatıcı Modelini Kullanan Yeni Bir Oyun İçin Dramatik Yapı Önerisi"nde ise öncelikle bir sinema filmi üzerinden oluşturulan bu modelin farklı mecralara aktarılmasının nasıl mümkün olacağı tartışıldıktan sonra yapıları dil ve dilin niteliği üzerinden kurulmuş çalışmalardan olan *Güçlü* oyunu ve *Yalan* romanı değerlendirilecek, ortaya çıkarılabilecek yeni bir çalışmanın bunlardan nasıl ayrıştırılabileceği bugün susmanın felsefesiyle birlikte incelenecektir. Böylelikle bu modele günümüzde yeniden başvurulmasının nasıl bir kuramsal açıklaması olduğu

netleşecek, modelin uygulamadaki önü açılacaktır. Son olarak, susan anlatıcı modeli bir tiyatro oyununda kullanılacaksa anlatının bir sahne somutluğuyla sınırlı hale gelmesi sonucu karşı karşıya kalınabilecek olası sorunların, susan karakterin eylemleri ve diğer karakterleri ifşaya yönlendirmesiyle giderilebileceğine dair bir öneri getirilecektir. Bu şekilde olası bir yeni çalışmanın formülünün çıkarılması amaçlanmaktadır.

Persona (Ingmar Bergman, 1966) sinema tarihinin en önemli addedilen ve üzerine en çok tartışılan filmlerinden biridir. Anlaşılması zor anlatım yapısı gereği filmin değişen okumalarının farklı açılardan geçerli olduğu savunulabilir. Özellikle filme adını veren persona kavramı ve kimlik eksenleri üzerinden değerlendirmeler getiren yorumlar yaygındır. Karakterlerden birinin hiç konuşmamasının önemi sıkça vurgulanmış ve bu durumun olası nedenlerine dair filmin içinde de olduğu gibi tahminlerde bulunulmuştur; ancak bu susma halinin konuşmanın niteliğini nasıl değiştirdiğine dair yapılan okumaların içinde dahi susmanın başlı başına nasıl bir anlatım biçimine dönüştüğüne yaygın olarak değinilmediği görülmektedir. Bahsi geçen susma halinin "susan anlatıcı" olarak teorize edilebilecek bir modelin örneği olduğunu ve ilerleyen çalışmalara kaynaklık edecek bir potansiyel taşıdığına inanıyorum.

2014 yılında FTV511 Avrupa Sineması dersi kapsamında *Persona* filmini izlemeden önce aklımda, gazetede okuduğum bir haber (*Hürriyet*, 2008) üzerinden şekillenen bir tiyatro oyunu fikri vardı. Yirmi üç yıldır konuşmayan bir adam ve onun konuşmamasına bir açıklama bulmaya çalışan ailesinden bahseden haber, susma halinin nedenlerini ve nasıl sona erebileceğini anlatan bir psikolog görüşüyle bitiyordu. Haberde susan kişinin bu yolu, yedi yaşında ailesinin ona bisiklet almaması sonucu tercih ettiğinin düşünüldüğü vurgulanıyordu. Askerliğini

tamamlamış olduğu için orada konuştuğu varsayılabilirse dahi yirmi üç yıl boyunca ailesiyle hiç konuşmaması yeterince ilginçti. Bu, susmanın olası nedenleri ve susan kişinin çevresiyle kuracağı ilişki üzerine düşünmeme yol açtı. Özellikle çevresindekilerle nasıl bir iletişim içinde olacağı ve onların bu susma halini nasıl anlamlandıracağı ilgimi çekiyordu.

Haberde bahsi geçen susma hâli, yirmi üç yıl önce bisikletin alınmamış olma gerçeğini açığa çıkarmıştı. Bunun haber değeri taşınması alışılmış iletişim pratiklerinin zıttı olan bir durumun bunca yıl boyunca sürmesinden kaynaklanırken okur, hiç tanımadığı bir ailenin bir sırrını bu sayede öğrenmekteydi. Haber susan kişinin iletişim kurma yöntemi olarak yazıyı ileri sürerken, bana ailesiyle olası bir yüzleşme anında bisiklet konusunun ya da susmanın ardındaki farklı bir gerçekliğin ortaya çıkabileceğini düşündürdü. Habercilerin konunun nedenini öğrenme çabası aile üyelerini bir anlamda sıkıştırmış, bisikletin alınmamış olması gerçeğinin dillendirilmesine aracı olmuştu. Susan kişi çevresindekilerle doğrudan yüzleştiği takdirde de çevresindekiler, benzer bir sıkışmaya maruz kalarak onun susmasını anlamlandırma biçimleri doğrultusunda tepki verebilirdi. Susmanın nedeni kuşkusuz önemliydi; ancak susmanın, aile üyelerinin birbirleriyle, habercilerle ve haberin okurlarıyla kurduğu ilişkiyi değiştiren sonucu, yeni anlatıları şekillendirebilecek önemli bir potansiyel taşıyordu. Susan bir karakterin susmasına neden olacak durumlar ve bu durumların açığa çıkmasına yol açabilecek anları düşünerek bir dramatik yapı kurmaya çalıştım. *Persona* filmi izledikten sonra ise benzer bir motivasyonla hareket etmiş olabilecek çalışmaları araştırdığımda, yeni bir çalışmanın kuramsal altyapısı oluşturulduktan sonra onlardan nasıl ayrışacağını ve bugün bu modeli bir daha kullanmanın nasıl bir felsefi gerekçesi olabileceğinin de açıklanması gerektiğini fark ettim.

2. BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK DİLİN YAPISI VE SUSMANIN NİTELİĞİ

Bu bölümde öncelikle dilin yapısı ve farklı dilbilimciler tarafından değinilen unsurları ortaya konacak, daha sonra çocukluktan itibaren dilin öğrenilme süreci anlatılacaktır. Düşünce ve yazının niteliği dil ile olan ilişkileri üzerinden değerlendirilecek, bir aktarım aracı olarak sesin kullanılıyor olmasının ne gibi sonuçlar doğurduğu detaylı olarak irdelenecektir. Sokrates'in tartışma ve diyalog pratiğinin karşısına hem Batı hem de Doğu felsefesinin susma öğretilerinin çıkarılmasıyla ilerleyen bölümlerde önerilecek olan model için gerekli kuramsal altyapının sağlanması hedeflenmektedir.

2.1. DİL

Chomsky, *Doğa ve Dil Üzerine*'de Galileo'nun sınırsız düşünceleri sınırlı bir araçla ifade edebiliyor olmaktan nasıl büyüldüğünü anlatmaktadır (2008). Galileo'ya bu imkanı tanıyan araç, dildir. Yirmi dört karakterin farklı şekilde sıralanmasıyla en gizli düşünceleri dahi rahatlıkla aktarabiliyor olmak, Galileo'nun dili

Michalengelo'nun yarattıklarıyla eş tutmasına neden olmuştur. Buradaki "ifade etmek" ve "sınırlı" sözcükleri önemlidir; çünkü Galileo'dan sonra gelen felsefeciler ve dilbilimcilerin dile dair sorguladığı özellikler bunlardır.

Heidegger dilin kendisini konuşma aracılığıyla açığa çıkardığını belirtirken bunun etimolojik kökenini de açıklamıştır (1982). Ağız, dil, dudak, diş, gırtlak gibi konuşma organlarının etkinleşmesiyle sesin üretilmesi konuşmayı sağlarken Batı dillerinde "dil"i ifade etmek için kullanılan sözcükler, bu organların adlarından türemiştir. Türkçede "dil" sözcüğünün hem bir iletişim aracını hem de o iletişim aracını kullanmaya yarayan organı adlandırıyor olması gibi İngilizcedeki "language"

(iletişim aracı olarak dil) sözcüğü Latince "dil" (organ) anlamına gelen "lingua"dan gelmiştir. Heidegger'in deyimiyle dil (iletişim aracı), dildir (organ). Dilin sınırlı yapısı, Galileo'dan sonra da değinilen bir özelliğidir; ancak bu özellik, çoğunlukla onun bir iletişim aracı olarak yetersizliğine işaret etmek amacıyla vurgulanmıştır. Dilden ve dilin konuşma aracılığıyla aktarımından kaynaklandığına inanılan sorunlar, popüler kültürün ürünlerinde dahi değinilen bir olgu haline gelmiştir. Örneğin 1990'lı yıllarda dünyanın bambaşka iki yerinden "Words are very unnecessary / They can only do harm" (Gore 1990), yani "Sözcükler çok gereksizdir / Yalnızca zarar verir"¹, ve "Sen sus hiçbir şey söyleme / Sen sus da gözlerin konuşsun" (Ökten 1996) gibi sözlerin değersizliğinden bahseden iki popüler şarkı sözü çıkmıştır.

Saussure, dili bir terimler dizelgesi olarak tanımlayan ve dildeki her ögenin bir nesneyi karşıladığını savunan anlayışın günümüzdeki geçersizliğini, kavramların sözcüklerden önce hazırda bulunmadığının artık biliniyor olmasıyla açıklar (1985). Ona göre "dilnin ortaya çıkmasından önce hiçbir şey belirgin değildir" (1985: 121) ve dil göstergesi nesneyle adı değil, kavramla (gösterilen) işitimi imgesini (gösteren) birleştirmektedir. Bu, aynı zamanda dilin unsurları hakkında bir fikir vermektedir. Saussure burada göstergebilime ait olan 'gösteren' ve 'gösterilen' kavramlarını dilin aktarılmasıyla bağdaştırmıştır; işitimi imgesi, gösterenin gösterilene işaret ettiği gibi kavramı işaret etmektedir. Gösterenle gösterilenin bağı mutlak değildir; gösteren, gösterilene işaret ediyor olsa da kendi içinde onun özüne dair bir niteliği doğrudan barındırmamaktadır (Barthes 1968). Dolayısıyla kavrama (gösterilen) işitimi imgesinden (gösteren) hareketle ulaşılsa da karşıdaki insanın algılama biçimi devreye girdiğinde aynı işitimi imgesinin her zaman aynı kavramla

¹ Benim çevirim.

bağdaşmayabileceği söylenebilir. Nitekim Derrida'nın ortaya attığı "différance" kavramı, bir gösterenin gösterileninin diğer gösterilenlerle arasındaki farklılığın, onun ayırt edici olması için yeterli olmadığını vurgulamaktadır: "Derrida'ya göre bir farklılık diğerini izlemekte ve bu nedenle de gösterilene -anlama- ulaşmak olası değil. (...) Bir göstereni diğer gösterenlerden ayırt eden öge farklılık olduğuna ve bu farklılık hiç sonuçlanmadığına göre anlam sürekli ertelenmektedir" (Ece 2004: 138). Saussure ses aracılığıyla aktarılan uyarının duyulmasıyla imgenin canlanıp anlama dönüştüğünden bahsediyor (1985) olsa da işitimi imgesiyle anlam arasında bu denli kusursuz bir ilişkinin olmadığı görülmektedir. Saussure'ün modelini psikanalize uyarlayarak bilinçdışının dil gibi yapılandığını belirten Lacan, kendisini aynada izleyen bir çocuğun 'gösteren', baktığı imgenin ise 'gösterilen' kabul edilebileceğine işaret eder: "Çocuğun gördüğü imge, bir şekilde çocuğun kendi "anlamı"dır. Bu durumda gösterenle gösterilen, Saussure'ün gösterge kavramında olduğu gibi uyumlu bir şekilde birleşmiştir" (Köprülü 2014: 955). Ancak Lacan da gösteren ile gösterilen arasında Saussure'ün kurduğundan farklı bir ilişki olduğunu vurgulamaktadır.

J.M.E.Lacan, Saussure'ün gösterilenle gösterenin ilişkisini ifade ettiği bir yaprağın iki yüzü düşüncesinden ayrılır ve Saussure'ün öngördüğü, sonuçta bir kesiti ruhbilimin, diğer kesiti sesbilimin alanına girecek olan göstereni gösterilenden ayırma işlemini gerçekleştirir. (...) Lacan'a göre, "*Bilinçdışı başka bir kayıt üzerinde... bireyin dışında söylenen bir söylem oluşturur ve bireyin haberi olmadan mantıksalmış gibi işleyen bir akli harekete geçirir, klasik olarak akıldışı alana ayrılan yerde bile bu böyledir*" (Köprülü 2014: 955-956).

Dilsel uyarının anlama nasıl dönüştüğüne ilişkin yapısalılık ve postyapısalcılığın getirdiği yaklaşımlar, göstergebilimin kavramları üzerinden kabaca bu şekilde özetlenebilir. Dilin işleyişini daha kapsamlı irdeleyebilmek için ise dilin bir iletişim aracı olarak gelişimine ve dilin unsurlarına bakmak gerekir.

2.1.1. BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK DİLİN VE DİLBİLİMİN GELİŞİMİ

Saussure'e göre "biraz düşününce, hiçbir dilin yaşını saptamaya olanak bulunmadığını görürüz: Çünkü her dil, kendisinden önce konuşulan dili sürdürür" (1985: 237). Toplumun içinde yer alan dil, göstergelerin nedensizliği sesler ve kavramlar arasında herhangi bir bağıntı kurabilme özgürlüğü tanıdığı için sürekli değişmektedir (Saussure 1985). Dilin yapısı, toplumun yapısının değişmesinden de etkilenir. Örneğin Rousseau, sözcüklerin yazılış şekli aynı kalsa dahi tarih boyunca farklı halklar tarafından fethedilen İngiltere'nin farklı bölgelerinde iletişim aracı olarak kullanılan dilin farklı şekillerde evrildiğine işaret eder (2009). Dilin sürekli evrim geçiren, başkalaşan bir yapısı olduğu için ondan bahsederken dahi ona yetişemiyor olabiliriz (Heidegger 1982). Ona yetişemiyor olma düşüncesi, dilden bahsederken aslında neyden bahsedildiğinin de sorgulanması gerektiğini göstermektedir. Dolayısıyla dilin nasıl ortaya çıktığı ve nasıl geliştiği incelenmelidir. Dilbilim buna yardımcı olabilir.

Bir görüşe göre dili yaratan ve Adem'e, ona sunulan canlıların adlarını öğreten Tanrı'nın kendisidir (Hobbes 1985). Bu Yeni Ahit'teki anlatıyla benzerlik taşımaktadır: "Başlangıçta söz vardı. Söz Tanrı'yla birlikteydi ve Söz Tanrı'ydı" (Yuhanna 1:1). Bu anlatıya göre dil Babil Kulesi'nde kaybedilmiştir ve insanlık, isyankarlığı yüzünden dilinin unutturulmasıyla cezalandırılmıştır (Hobbes 1985).

Tek bir dilden farklı dillere geçişe neden olduğuna inanılan bu durum, Tora'da şöyle anlatılmaktadır:

"Tüm yeryüzü tek bir dile ve tek amaca sahipti. (...) Tanrı insanoğullarının inşa ettikleri şehri ve kuleyi görmek için indi. Tanrı 'Hepsi aynı dile sahip, tek bir millet bunlar; ve ilk yaptıkları şey bu mu!' dedi. 'Ve şimdi, yapmayı planladıkları tüm bu işin engellenmesi gerekmiyor mu?! [Bu yüzden] Gelin inelim ve orada dillerini karıştıralım. Öyle ki, kimse bir diğerrinin dilini anlayamasın" (Tora, Bereşit, 11:1-5).

Dil, 19. yüzyıla kadar kendiliğinden gelişen bir organizma gibi algılanırken Yenidilbilgiciler Okulu tarafından dilsel toplulukların ortak bilincinden doğan bir ürün olarak olarak tanımlanır (Saussure 1985). Saussure'ün "Langue" adı verilen bu modelinin etkisiyle 20. yüzyılın ilk yarısına kadar dilbilimciler dili sosyal bir obje olarak incelemeye devam etmiş, sözü "insan bilincinin bir mikro kozmozu" olarak tanımlayan Vygotsky (1973), insanın ve insanlığın tarihsel gelişiminde dilin oynadığını role değinmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise bireyin dili kullanmasına aracı olan sinirsel ve biyolojik düzenek araştırılmıştır. Bu bakış açısı dili doğal bir obje, insanın beyninin bir parçası olarak görmektedir (Chomsky 2008). Saussure'ün "langue" modeline bir eleştiri de Wittgenstein'dan gelmektedir: "Dil aracılığıyla anlaşmaya, yalnızca tanımlarda uyuşma değil (bu ne kadar garip görünürse görünsün) yargılarda uyuşma da dahildir" (2007: 107). Saussure dilbilimsel olan ile olmayanın tanımları itibariyle ayırt edilebileceğini ve davranışların buna göre değerlendirilebileceğini belirtirken, Wittgenstein dilin ayrı bir varlığının olmadığını, başka bir deyişle yöntemin belirlenmesi ile sonuçların değerlendirilmesinin ancak bir bütün olarak var olabileceğini savunmaktadır (Garver 2002). Saussure'ün temsil ettiği yapısalcılığı eleştiren post-yapısalcı düşüncenin kurucu isimlerinden Derrida da Wittgenstein'a benzer şekilde mevcudiyet metafiziğini, yani dilin ayrı bir varlığı olduğu fikrini reddeder (1997). Ancak onun metafizikle kurduğu ilişki Wittgenstein'ınkinden farklıdır; Wittgenstein metafizikten tamamen uzak durmaya çalışırken Derrida metafizikle dolu, bütün kültürel ve tarihsel arka planıyla birlikte gelen dili kullanmaktan kaçmanın mümkün olmadığını savunmaktadır (Staten 1986).

William Stern insanın dil kullanımında "kasıtlılık" özelliğinin ön plana çıktığını ve bunun onu diğer hayvanlardan ayırdığını belirtir (Vygotsky 1973). Kendini ifade

etme isteği ve sosyal etkileşim için dili kullanma eğilimi diğer hayvanlarda da varken, insanla genetik ve fonetik donanım bakımından en çok benzeyen hayvan olan şempanzeler dahi jestler ve sesler aracılığıyla ortak bir dil üzerinden iletişim kurabilirken dili nesnel bir temsil aracı olarak kullanamamaktadır (Vygotsky 1973). Günümüzde benzer bir tartışma yapay zeka teknolojisi üzerinden de yapılabilir. Yapay zeka henüz sahip olduğu varsayılan potansiyelinden çok uzaktadır; insanların ve hayvanların düşünme gerektiren eylemlerinin neredeyse hepsini yapabiliyor olsa da düşünme gerektirmeden yapılanlarda başarılı olamamaktadır (Nilsson 2009). Bu yüzden dil gibi yüz yıllar süren evrim sonucu insanlık tarihiyle birlikte gelişen ve insanlık tarafından düşünme gerektirmeden kullanılabilir kadar içselleştirilmiş bir aracın, yapay zeka tarafından kullanılabilse de işlenmesi ve geliştirilmesi şimdilik mümkün görünmemektedir. Nitekim insan beynine dair henüz yeterli bilgiye sahip olunmadığı için dillerin beyinde nasıl bir işleme tabi olduğu ve nasıl üretilip dönüştürülebileceği henüz anlaşılamamaktadır (Pedro 2016).

2.1.2. DİLİN UNSURLARI

2.1.2.1. SESLER (FONEMLER)

Çağdaş dilbilimciler dilin ilk unsuru olarak tek başına bir anlamı olmayan; ancak bir anlam oluşturmak için bir araya getirilen seslerden (fonemlerden) bahsetmektedir (Lévi-Strauss 2013). Tek başına bir anlamı olmasa da sesler anlamı ciddi ölçüde etkiler, hatta "hiçbir anlam kendini ifade eden ses olmaksızın var olamaz" (Lévi-Strauss 2013: 85). Roman Jakobson ve Linda R. Waugh sesin anlamı doğuran özelliğini vurgulamak için örnek olarak "i" harfini kullanmış, harfin ses şeklinin küçüklük, zayıflık ve önemsizliği işaret ettiğini vurgularken *Güliver'in Gezileri*

romanında Jonathan Swift'in cüceler ülkesine "Lilliput", devler ülkesine ise "Brobdingnag" adını vermiş olmasına dikkat çekmiştir (2002).

Dilin sestem ibaret olmadığının altının çizilmesi gerekir. Saussure "dilin öz niteliği dil göstergesinin ses özelliğiyle ilişkisizdir" (1985: 8) derken Rousseau bunu daha ileri götürmüş ve sesin, yazı için kullanılan mürekkep gibi sadece bir araç olduğunu ifade etmiştir; ona göre müziğin ruhlarımızı etkilemesini sağlayan ses değil melodidir, ana hat ve figürleri melodi belirtirken akor ve sesler yalnızca onu renklendirmektedir (2009). Belirtmek gerekir ki dilin öz niteliğiyle ilgisiz olduğunu belirtiyor olsa da Saussure'ün vurgulamak istediği sesin önemsizliği değildir. O, sesin tek başına var olamayacağını, dilin sese indirgenemeyeceğini ifade etmektedir. Dilin bir aracı olarak sesi kullanmanın doğanın insanı buna zorlaması sonucu gerçekleştiğini savunan Saussure'e göre, sözcüklere yakıştırılan nitelikler sesin evrilmesi sonucu rastlantısal gerçekleşmektedir (1985).

Müzikteki notalar, dildeki seslere benzer; ikisi de tek başına bir anlam ifade etmiyorken diğer nota ve seslerle birleşerek melodi ve cümleleri oluştururlar. Ancak Lévi-Strauss'un belirttiği gibi dildeki "kelime"nin müzikte bir karşılığı yoktur (2013). Sesler kelimeleri, kelimeler ise cümleleri oluştururken notalardan doğrudan "cümle"nin karşılığı olan melodiler oluşur. Sosyal ve kültürel yapıyı etkileyerek dil edinimi ve bilincinin oluşmasında pay sahibi olan (Köprülü 2014) mit söz konusu olduğu zaman ise yalnızca kelimeler ve cümleler vardır. Yani hem müzikte hem de mitte birer katman eksiktir. Müzikte yalnızca ses unsuru varken mitte yalnızca anlam unsuru olduğu görülür. Dil ise müziğin ses unsuruyla mitin anlam unsurunu birlikte taşımaktadır (Lévi-Strauss 2013). Dil söz konusu olduğunda bu iki unsurdan biri olmaksızın diğeri düşünülemez. Jakobson ve Waugh da dilin ses ve anlam unsurları

arasındaki bu diyalektiğe dikkat çekerek bunun dil yapısının hareketliliğini, uyumunu ve işlevselliğini gösteren bir ikilik olduğunu belirtmiştir (2002).

2.1.2.2. İMGE VE ANLAM

Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*'ına Augustinus'un *İtiraf*larından nesnelere seslerle imlendiğini ifade eden bir alıntının ardından şunları söyleyerek başlar:

Bana öyle geliyor ki bu sözler bize insan dilinin özünün belirli bir resmini sunuyor. Yani şunu: Dildeki sözcükler nesnelere adlandırır -tümceler böyle adlandırılışların bağlantılarıdır. Dilin bu resminde şu fikrin köklerini buluruz: Her sözcüğün bir karşılığı vardır. Bu karşılık sözcüğe eşlenmiştir; sözcüğün yerini tuttuğu nesnedir (2007: 23).

Daha sonra ise Robert J. Fogelin'in belirttiği gibi (2002) konuyu derinlemesine ele alır ve bu adlandırma modelinin yetersizliğine dikkat çeker.

Önce bu düşünce akışının *ana* savını ele alalım: Kendisine denk düşen bir şey yoksa, sözcüğün karşılığı yoktur. Sözcüğe 'denk düşen' şeyi imlemek ve kullanılması durumunda "karşılık" sözcüğünün dile aykırı bir şekilde kullanılıyor olduğunun saptanması önemlidir. Bu, bir adın karşılığını adın *taşıyıcıyla* karıştırmamak demektir. Bay N. N. öldüğünde, adın taşıyıcısının öldüğü söylenir, karşılığının değil. Böyle söylemek saçma olurdu, çünkü adın karşılığı olması son bulacak olsa, "Bay N. N. öldü" demenin bir anlamı olmazdı (Wittgenstein 2007: 40).

Buna göre anlam, taşıyıcı nesnesiyle özdeşleşmemekte, o olmaksızın da var olabilmektedir. Taşıyıcı nesne öldüğünde dahi adın zihinde bir karşılığının olması fikri, anlamın tanımını ve nasıl gerçekleştiği üzerine düşünmeyi gerektirir. Anlamak, zihinde açıklanana dair bir görsel imge bulmaktır (Wittgenstein 2007). Saussure'ün "işitim imgesi" olarak bahsettiği tasarım da ses ya da başka bir taşıyıcı aracılığıyla anlık oluşan bir izdir. Sesin duyumsamanın bir aracı olduğunu, ancak imgeyi ve kavramı duyumsamak için tek aracın ses olmadığını göstermek için verilebilecek bir örnek, kendi kendine konuşmadır (Saussure 1985).

Dilin imge ve anlam unsuru, sesin duyumsamadaki etkisini incelemek isteyen başka dilbilimciler tarafından da vurgulanmıştır. Sesler ve renkler arasındaki uyum 20. yüzyılın başından itibaren yaygın bir inceleme konusu haline gelirken fikrin temelleri John Locke'a kadar uzanmaktadır. Locke kör bir adamın kırmızı rengini trompet sesine benzeterek ayırt ettiğini anlatırken 19. yüzyılın sonunda Beaunis ve Binet, sesler ile renkler arasındaki uyuma dair keskin bir hisse sahip birinin bir metinde "a" harfi içeren sözcüklerin altını çizmek için daha çok kırmızı renkli kalemi tercih etme eğiliminde olacağından bahsetmiş, sözlü deneyim sırasındaki ayrıştırılabilirliği sesli harflere kıyasla daha düşük olan sessiz harfleri ise griyle ya da renksizlikle özdeşleştirmiştir (Jakobson ve Waugh 2002).

Anlam elde etmenin tek aracının ses olmaması kabulü, anlama nasıl ulaşılacağı sorusunu beraberinde getirmektedir. Buna Wittgenstein'in verdiği cevap şudur: "Bir sözcüğün karşılığı, dildeki kullanımıdır" (2007: 41). Wittgenstein'in bu cümlesi, bir sözcüğün anlamının dildeki kullanım örnekleri üzerinden incelenmesi gerektiğine işaret etmektedir (Soykan 2002).

Diller arası yapılan incelemeler, fizyolojik olarak tamamen aynı olan iki sesin farklı ses sistemleri içinde farklı değerlere karşılık gelebileceğini gösterirken (Jakobson ve Waugh 2002), Lévi-Strauss'un araştırmalarına göre Kuzey ve Güney Amerika'nın birçok kültüründe ay ve güneş için aynı kelimeyi ya da aynı kökten gelen kelimeleri kullanan diller bulunmaktadır. Mitoloji, güneş ile ayın birbirine zıt ya da benzer olması üzerinden farklı kültürlerde farklı anlatılar üretmiştir (Lévi-Strauss 2013).

2.1.3. DİLİN ÖĞRENİLMESİ

Saussure'e göre dilin evrimi söz aracılığıyla gerçekleşir; insanlar başkalarının konuşmalarını duya duya öğrenir (1985). Ona göre insanlar doğal bir dil becerisiyle

doğarken Darwin bunu bir "içgüdüsel eğilim" olarak nitelendirmektedir; insanın bilişsel donanımı, arka plan sesini dile dair işaretlerden ayırt edebilecek yapıya sahiptir (Chomsky 2008). Çocuklar konuşmayı denemeden önce dahi dili anlayabilmektedir (Jakobson ve Waugh 2002). Ancak Vygotsky'ye göre bu, gerçek insan iletişiminden uzaktır; çünkü çocukların düşüncesi kavramsallaşmış bir gerçekliği yansıtmamakta, bir başka deyişle aşına oldukları sözcüklerin neye karşılık geldiğini bulmalarını zorlaştırmaktadır (1973).

Wittgenstein çocukların "ağrı" sözcüğünü öğrenme sürecini şöyle anlatmaktadır:

Bir insan duyuların adlarının karşılıklarını nasıl öğrenir? Örneğin "ağrı" sözcüğününkini? Bir olanak: Sözcükler duyumun kökensel, doğal ifadesi ile bağlanır ve onun yerine konur. Canı yanan çocuk çığlık atar; büyükler çocuğu teselli eder ve ona ünlemleri daha sonra da tunceleri öğretirler. Yani yeni bir ağrı davranışı öğretirler.
"O halde, 'ağrı' sözcüğünün aslında çığlık atmaya karşılık geldiğini mi söylüyorsun?" - Tam tersine; ağrının sözel ifadesi çığlık atmanın yerini alır, onu betimlemez (2007: 107).

Burada ifade edilmek istenen, çocuğa "ağrı" sözcüğünün öğretilmesinin, ağrıya karşı ilkel bir güdüyle verdiği ağlama ya da haykırma gibi tepkileri sözcüğü söyleme davranışıyla değiştirme anlamına geldiğidir. Yani çocuk, ağrı için gösterilmesi gerektiği üzerinde uzlaşmış bir davranışla şekillendirilmiştir (Fogelin 2002).

Nitekim Lacan, insan bilincinin de kendini ancak uzlaşıyla belirlenen dil aracılığıyla biçimlendirebileceğini iddia etmektedir (Köprülü 2014). Örneğin sağır ve dilsiz olan çocukların bu açıdan daha özgür olduğu söylenebilir. Kavramları oluşturabilmek için ihtiyaç duyulan temel araçlardan yoksun ve yetişkinlerle kurulan sözel iletişimden uzak olan bu çocuklar, kendi kavramsallaştırmalarını kendileri yapacaklar ve Vygotsky'ye göre daha nezih bir düşünce yapısına sahip olacaklardır (1973).

Eğitimle edinilmeyen bir dilden bahsedilirken sözcüklerin toplumsal bağlamlarından

ne derece kopacağı ve bilincin nasıl şekilleneceği tartışmaya açık olsa da alışagelmış olandan farklı bir öğrenim sürecinin söz konusu olacağı şüphesizdir.

Dil eğitiminin farklı bir boyutu *Köpek Dişi* (Yorgos Lanthimos, 2009) filmi üzerinden incelenebilir. *Köpek Dişi*'nin açılış sahnesinde çocuklara bir ses kaydı aracılığıyla bazı sözcükler bildiğimiz anlamlarından farklı olarak öğretilmektedir. Örneğin "deniz" sözcüğü oturma odasındaki koltuğu işaret ederken (Ebert 2010) "gezinti" sözcüğü bir kaplama malzemesi olarak tanıtılır (French 2010). İnsanın etik standartlarının oluşmasında ve gelişmesindeki temel etkenin dil olduğunu gösteren film, bir bilgi edinme aracı olan dilin aynı zamanda yargılama ve değerlendirme işlevlerinin kapsamını belirlediğinin altını çizmektedir (Alfajora 2011). Bambaşka bir dil düzlemini kullanan seyircinin etik anlayışıyla bağdaşmayabilecek durumlar, filmin dünyası içinde ona uygun kurulan dil yapısıyla meşru hale gelmektedir.

Çocuğun cinsel farklılığını ve dili neredeyse aynı anda keşfetmesi anlamlıdır. (...) Çocuk dili öğrenmeye başlayınca, göstergenin ancak öteki göstergelerle arasındaki farklılık dolayısıyla bir anlamı olduğunu ve göstergenin anlamlandığı nesnenin namevcudiyetini öngerektirdiğini bilinçdışı olarak öğrenir. Dil, nesnelerin yerine geçer. Bütün diller, o nesneye sahip olmak yerine kendilerini o nesnenin yerine koydukları için metaforiktirler (Köprülü 2014: 955).

Metaforik bir yapıya sahip olduğu vurgulanan dil, *Köpek Dişi* filminin anlatısında yeni bir boyut daha kazanır; seyirci nezdinde işaret edilenle ifade edilen bağdaşmamakta, seyircinin kafasında bir yönde kodlanmış sözcükler anlatıda başka kavramlara benzetilmektedir. Bir başka deyişle, ailenin çocuklarının bilinçlerinin nasıl şekillendiği dil örnekleri üzerinden aktarılmakta ve nesnenin yerine geçen kavramın karşılığı olarak başka bir kavram çıkarılarak metafora ikinci bir katman eklenmektedir.

Derrida, 'öteki'nin, mahrum kaldığı bir dili konuşma zorunluluğundan bahsetmektedir (1998). Öteki, içine doğduğu dilin yaratılma sürecinin bir parçası olmasa da o dili konuşmaya, yani onun yaratım sürecinin sorumluluğunu taşımaya mecbur bırakılmaktadır. *Köpek Dişi* filminde de konuşulan Yunancaya ek olarak aile tarafından yeni sözcükler bulunmadan, sözcüklerin farklı nesnelere bağdaştırılmasıyla yaratılan bir dil mevcuttur. Ailenin çocuklarının Derrida'nın bahsettiği öteki tanımına bu şekilde dahil oldukları, konuştukları dilin ise bir çeşit afaziye, yani konuşma bozukluğuna eşdeğer olduğu (Derrida 1998) söylenebilir. Hayvanların doğuştan edindikleri, insan dili gibi uzlaşma sonucu belirlenmemiş, her yerde aynı olan ve hiç ilerleme göstermeyen birer dili mevcuttur; organ yapıları insan iletişimi için yeterli olsa da bu dilleri kullanmaktadırlar. (Rousseau 2009). Yerkes, şempanzeler üzerinde yaptığı deneyler sonucu bunları "sesli tepkiler" olarak nitelendirmiş ve insan dillerinde "konuşma" olarak bilinen davranıştan farklı olduklarını vurgulamıştır. Şempanzelerin sessel teçhizatları gelişkin olsa da eğilimleri sesleri değil eylemleri taklit etmeye yöneliktir ve aradaki fark buradan ortaya çıkmaktadır; papağanın taklit eğilimi şempanzenin zekasıyla birleşse ortaya insan dilini kullanarak iletişim kurabilen bir hayvanın çıkabileceği söylenebilir (Vygotsky 1973).

Uzlaşma ile belirlenen ve sürekli evrilen insan dili, farklı uzamlarda farklı yapılar kazanmıştır. Dolayısıyla doğuştan edinilen dil ya da dillerden sonra yeni bir dil, yeni bir öğrenme süreci anlamına gelmektedir. Bu öğrenme süreci boyunca yeni dille ifade edilen sözcükler, iletişim kurmayı yeni öğrenen bir çocuğun ağzından çıkanlara benzemektedir. Bu çocuksu ifadeler mecbur kalmak, yeni öğrendiği dili konuşan kişinin konuşmayı bilmiyormuş gibi algılanmasına neden olabilmektedir. Bu durumda yabancı bir dili konuşmak, konuşmamakla eşdeğer görülecektir. Örneğin

Slavlar, Cermen dillerini konuşan komşularını ifade etmek için "dilsiz" anlamına gelen "Nemtsy" sözcüğünü kullanmıştır (Saussure 1985).

2.1.4. İÇSEL DİL OLARAK DÜŞÜNCE

Aristoteles'in tanımladığı haliyle düşünce, "bir durumun gerektirdiği sözleri, uygun sözleri bulma yetisidir" (2012: 31). Düşüncenin yalnızca sözü şekillendirmenin bir aracı olduğunu belirten bu tanım, Aristoteles'in ardından gelen dilbilimcilerin "içsel dil" kavramını ortaya koymalarıyla birlikte değişmiştir.

Wittgenstein düşünceyi gerçeğin mantıksal resmi olarak açıklarken (Sağlam 2002) Vygotsky onu söz yağdıran bir buluta benzetmiştir (1973). İki tanım da düşüncenin sözden ayrı bir yapısı olması ve onu söze çevirmenin zorluğu fikrinden ortaya çıkmıştır. Vygotsky'nin tanımı, ilk anda Aristoteles'inkine benziyormuş gibi görünse de diğer yazdıklarıyla birlikte değerlendirildiğinde aradaki fark görülmektedir. Ona göre düşünce önce anlam kazanmakta, sonra söze dönüşmektedir. Söz düşünceyi aynalayamaz; ağızdan her zaman hazır olarak çıkmamasının nedeni budur.

Wittgenstein'in tanımının ise konuşulmayanlar ve konuşulmaması gerekenler üzerine yazdıklarıyla birlikte değerlendirilmesi gerektiği söylenebilir. İlerleyen bölümlerde bunlar detaylı olarak irdelenecektir.

Düşüncenin ifade edilmesi için kullanılan zihinsel objeleri oluşturma ve karşılaşılan sınırsız sayıdaki ifadenin anlamlandırılması için konuşmaya gerek yoktur; "içsel dil" yeterlidir (Chomsky 2008). Vygotsky "içsel söz" olarak tanımladığı bu kavramın çocukluktan itibaren oluşumunu anlatır (1973). Jean Piaget'nin altı-yedi yaşındaki çocuklarla yaptığı deneyler, onların "benmerkezci söz" denilen konuşma tipine sahip olduklarını ortaya koymuştur; çocuklar sadece kendinden bahsetmekte, karşılarında bir dinleyen olup olmamasıyla dahi ilgilenmemektedir. Bu dil, ilerleyen yaşlarda

yavaş yavaş yeraltına kaymaya, faaliyetlerini gizli olarak sürdürmeye mecbur kalmakta ve benmerkezci sözün kendi kendine düşünülmesinin karşılığı olan içsel söze dönüşmektedir.

İçsel dil, sözcüklerin sessel özelliklerinin kaybına yol açıyor ve konuşma biçimlerine aykırı göstergesel birimler kullanıyor olsa da onun sözcük içermeyen ve asemiyotik bir yapısı olmadığına altını çizmek gerekir (Jakobson ve Waugh 2002). Düşünce, dillendirilmese dahi söz ile anlam kazanmakta, dilin unsurlarını içinde barındırmaktadır. Adı bilinmeyen dahi zihinde nitelendirici bir sıfatla, ya da onu anlamlandıramamaktan kaynaklanan bir tepkiyle kodlandığı söylenebilir.

2.1.5. DİL VE YAZI İLİŞKİSİ

Vygotsky yazıyı muhatabı olmayan bir konuşma biçimi olarak tanımlarken konuşmayla olan farkını üretimlerindeki bilinç düzeyi üzerinden açıklamıştır (1973). Buna göre yazma motivasyonu soyuttur, gereksinimden doğmaz, içindeki dinamikleri kişi kendi oluşturur. Bir çocuk konuşmayı öğrenirken bilinçsizce sesler çıkarır ve gerçekleştirdiği zihinsel işlemlerden bihaberdir; ancak yazarken önce sözcüğü kavrayıp daha sonra önceden ezberlediği alfabetik sembollerle tekrar üretmesi gerekmektedir.

Yazıyı söze üstün gören bir anlayış, günümüz Kıta Avrupası hukuk düzeninde kendine yer bulmaktadır. Adına "sözleşme" denen hukuki işlemin karşılıklı sonuç doğurabilmesi için sözle verilen taahhüt yeterli değildir, iki tarafın da yazılı onayına ihtiyaç duyulmaktadır. Toplumun içinde yaşadığı kuralları sınıflandırmak için kullanılan ayırmalardan biri "yazılı olan" ve "yazılı olmayan" ayırımıyken, kanunda yazılı olmayan kuralların ahlaki açıdan kabul edilmeyenleri dahi hukuken bir sonuç doğurmamaktadır.

Saussure yazının hak etmediği bir saygınlığı olduğunu belirtir (1985). Dili göstermek dışında bir varlık nedeni olmayan yazı, göstermesi gerekenden uzaklaştıkça dilden de kopmaktadır:

Bütün bunlardan kuşkuya yer bırakmayan bir sonuç çıkar: Yazı, dili gizler; bir giysi değil, bir örtüdür. Fr. *oiseau* "kuş" sözcüğünün yazımı bile bunu iyi gösterir: Söylenen seslerden (*wazo*) bir teki bile kendine özgü bir yazaçla belirtilmez bu sözcükte; böylece dilin gerçek görüntüsünden hiçbir iz kalmaz (1985: 33).

Saussure yazının dili değiştirebilme ihtimaline değinmiş ve "yazının zorbalığı" olarak adlandırdığı bu durumun, yazılı belgelerin önemli yer tuttuğu dillerde görüldüğünü vurgulamıştır (1985). Fransızcada pek çok sözcüğün yazılışından farklı şekilde telaffuz edilmesinin de Fransızcanın böyle bir dil olmasından kaynaklandığı ifade edilmektedir. Türkçe için de benzer örnekler bulmak mümkündür. Örneğin "gel" sözcüğü ile "ekmek" sözcüğündeki "e" harfi iki farklı sese karşılık gelmektedir. Bunun yanı sıra diksiyon kuralları gereği yazıldığından farklı okunması gereken sözcükler de mevcuttur. İngilizcede "ship" ve "sheep" sözcüklerinin telaffuzu arasındaki fark, gergin ve gevşek sesli harf kavramlarıyla açıklanmaktadır (Jakobson ve Waugh 2002). Türkçede "ğ" harfinin etkisi de benzerdir, "ğ" kendinden önce gelen sesli harfin telaffuzunu uzatmaktadır.

Rousseau Batı dillerinin Doğu dillerine kıyasla yazıya daha yatkın olduğunu savunmaktadır:

Bizim dillerimiz konuşmaktan çok yazmaya uygundur, bizi okurken alınan haz da dinlenirken alımandan daha fazladır. Buna karşın Doğu dilleri yazıldıklarında yaşamlarını ve sıcaklıklarını yitirirler. (...) Doğuluların kendilerine özgü niteliğini kitaplarıyla yargılamak, bir adamın resmini cesedine bakarak yapmaya çalışmak gibidir (2009: 55-56).

Her ne kadar bütün bunlardan Batı dillerinde yazılı belgelerin büyük önem taşıdığı sonucu çıksa da bazı sözcüklerde yazıldığı halde seslendirilmeyen harfler de mevcuttur. Örneğin İngilizcede "knight" olarak yazılan sözcük "şövalye" anlamına

gelirken "night" olarak yazılan sözcük "gece" anlamına gelmektedir; ancak ilk sözcükteki "k" harfi seslendirilmediği için iki sözcüğün sessel değeri aynıdır. Yabancı bir dil öğrenilirken söz ve yazının yan yana ilerlediği görülmektedir (Vygotsky 1973). Ana dilini öğrenen bir çocuk öncelikle dilin ilkel yanlarını edinirken yabancı bir dile karmaşık yapılarla başlanmaktadır. Ana dilin yapısıyla ilgili bilgi sahibi olmadan da sözcüklerin doğal bir doğru kullanımı söz konusuysa yabancı bir dil, dilbilgisel yapısıyla birlikte öğrenilmektedir. Doğru telaffuz edebildiği sözcükleri unsurlarına ayırarak yazıya dökmek, ana dilde daha zor olabilirken yabancı dilde yazı konuşmadan geride gelmemektedir.

2.2. KONUŞMAK VE SUSMAK ÜZERİNE

Dilbilimciler geçmişten bu yana dilin yapısı, edinilme ve aktarılma biçimleri üzerine tartışmalar yaparken söz ve yazı gibi araçları kullanmıştır. Bazıları ise konuşmanın geçersizliğini ileri sürerek bir susma felsefesi ortaya koymuştur. Peki susmak ne anlama gelmektedir? Dille ve konuşmayla nasıl bir ilişki kurmuştur? Her susma modelinin birbiriyle aynı olduğunu söylemek mümkün müdür?

Heidegger'e göre dil konuşulur ve ona yakın olmanın yegâne yolu budur (1982). Ancak insanın dille arasında anlaşılması güç, örtülü, neredeyse sözsüz bir ilişki olduğunu da yine Heidegger vurgulamıştır. Bu onun ileride susmayı tercih etmesinin yolunu açacaktır. Bunu anlayabilmek için hali hazırda anlaşılabilir dışındakileri duymama alışkanlığından vazgeçilmesi gerekecektir.

Saussure sözdeki bir bozukluğun sesleri çıkarabilme yetisinde değil, karşıdakinin zihninde göstergeleri canlandırma yetisinde aranması gerektiğini vurgulamış, buradan hareketle de bu göstergeleri yönetme becerisinin "en üst dilsel yeti" olarak adlandırılabilirliğini ileri sürmüştür (1985). Sözün yalnızca bir araç olduğu kabul

edilecek olursa, anlam oluşturacak bir gorsel imgeyi canlandırabilmek için başka araçların da kullanılabilceği görülecektir. Dili bir senfoniye benzeten Saussure, senfoninin (dilin) gerçekliğinin yorumlanışından (konuşmak) bağımsız olduğunu, yani yorumlanma sırasında ortaya çıkabilecek yanlışlardan senfoninin gerçekliğinin etkilenmeyeceğini belirtmiştir (1985). Buna güncel bir örnek vermek mümkündür. Amerikan alternatif müzik sanatçısı Beck, 2012 yılında çıkardığı *Song Reader* isimli albümü yalnızca partiyonu yazılı olarak, yani kendisi alıp kaydetmeden kitap halinde sunmuştur (Michaels 2012). Dolayısıyla albümün gerçekliği, ses ile olan bağını koparmıştır. Bununla birlikte bu görüşü dile uyarlayarak göstergeleri yönetmek için konuşma dışında bir araç seçmenin her zaman "en üst dilsel yeti"ye işaret edeceği sonucuna ulaşmak yanılıtıcı olabilir. Susmak her zaman bir bilgelik göstergesi olarak anlaşılmamalıdır. İlerleyen bölümlerde bugün susmanın felsefi altyapısı oluşturulurken buna dikkat edilecektir.

2.2.1. DİYALOG VE TARTIşMA

Zıtlığı olmayan, varlığını yitirir; yok hale gelir. Düşünceyle tanımlanabilen her kavram, esas anlamını ona zıt bir kavramla sınırlanmasıyla kazanmaktadır; çünkü dil, bir sözcük geri kalanlardan ayırt edilmeden işleyemez (Jakobson ve Waugh 2002).

lmek nasıl yaşama referansıyla birlikte dşnlebiliyorsa susmak üzerine düşünebilmek için de konuşmanın niteliği hakkında bilgi sahibi olmak gerekir.

"nk olguların bütünü, durum olanı ve aynı zamanda durum olmayan her şeyi belirler." Var olmamayı belirleyen var olmadır. Buna göre, bir şeyin var olmasından söz ettiğimiz gibi, bir şeyin varolmayışından da söz edebiliriz. "Var olmayan bir şey" demekle, "var olmayanın varlığı"nı söylüyor değiliz. Böyle bir yanlış anlamaya, dolayısıyla çelişkiye sürükleyen şey, varlıkla dilin özdeşliği gibi Platoncu bir kabuldür (Soykan 2002: 45).

Platon'un olgunluk dönemi öğretisi, düşünce ya da sözün her zaman var olanla ilgili olduğu için yoklukla (var olmayanla) ilgili olamayacağını ve sözün doğru ya da

yanlışığının ayırdına böyle varılabileceğini vurgulamaktadır (2012). Erken dönem diyaloglarında ise dilin farklı bir kullanımı görülmektedir. "Sokratik yöntem" denilen bilgi edinme metoduna dair fikir veren bu diyaloglarda Sokrates, yerleşmiş tanımları sorgulamakta, sözü kullanarak ve karşısındakilerle tartışarak gerçeği keşfetmeye çalışmaktadır. Örneğin Meno'yla yaptıkları diyalogda Meno'nun matematik bilmeyen kölesini sorularıyla yönlendirerek onun bir geometri problemini çözmesini sağlamış, ardından da insanın doğuştan teorik bilgiye sahip olduğu ve bu bilgisini doğru sorgulamayla "hatırlayabileceği" sonucuna ulaşmıştır (Plato 2002). Bu görüş, teorik bilgilerin yanı sıra ahlaki değerlerin de doğuştan geldiğini belirttiği için Sokrates gibi birinin yönlendirici sorularıyla birlikte kişinin kendi kendine yapacağı sorgulamaları da kapsamaktadır.

Platon'un öğrencisi olan Aristoteles, dilin gereksinimden doğduğunu ifade etmektedir: "Eğer bir kişinin düşünceleri, söze gerek kalmadan yeterli düzeyde ortaya konabiliyor olsaydı, ne gerek kalırdı ki konuşmasına?" (2012: 60). Yani Aristoteles'e göre düşünceleri ortaya koymak için söz dışında yeterli bir araç yoktur. Peki sözün, düşüncüyü ortaya koyma işlevini her zaman kusursuzca yerine getirdiğini söylemek mümkün müdür? Örneğin Heidegger, Avrupa dillerinde Doğu Asya sanatı tartışılırken sanatın esasının ortaya konmasının mümkün olmadığını belirtmiştir (1982). Nitekim bu imkansızlığın ifade edildiği dilin dahi bu olguyu ortaya koymak için yeterli olmadığı savunulabilir. O halde neden konuşulur?

Hobbes konuşmanın temel işlevini zihinsel söylemi sözlü hale getirmek olarak ifade ettikten sonra birtakım özel kullanımlarından bahsetmektedir (1985). Ona göre geçmişte olanı ve gelecekte olabilecekleri değerlendirip kayda geçirmek, başkalarına bilgi sunmak ve onları yönlendirmek, istekleri ve amaçları bilinir kılmak için söz kullanılabilir. Ancak bunların hepsinin yazı yoluyla da yapılabileceği iddia edilebilir,

hatta böylelikle daha kalıcı olacakları şüphesizdir. Konuşmanın dördüncü işlevi, sözcüklerle oynayarak kendini ve başkalarını eğlendirmektir (Hobbes 1985). Kelime oyunları ve dil sürçmelerinin mizahi bir yapısı olduğu, bilinçli veya bilinçsizce ortaya çıkmalarından bağımsız olarak gözlemlenebilir (Jakobson ve Waugh 2002).

İnsan için yegâne eğlence kaynağı olmadıkları ise ortadadır. O zaman şu sorunun sorulması gerekir: Münhasıran söze atfedilmesi gereken bir işlev var mıdır?

İnsanı insan yapan konuşma yetisidir (Heidegger 1982), yani "Söz insanı öbür hayvanlardan ayırır" (Rousseau 2009: 1). Bir dilin varlığı, onu konuşan bir topluluğa bağlıdır (Saussure 1985); ama bununla birlikte "dil ulusları birbirlerinden ayırır"

(Rousseau 2009:1) ve özgür değildir, zamanla etki altında kalarak değişmesi, bozulması kaçınılmazdır (Saussure 1985). İki farklı dili konuşan iki insan aynı anda sustuğunda, susmalarının da farklı bir nitelik taşıyıp taşımayacağı üzerine düşünülmesi gerekir. Susmak için farklı motivasyonlara sahip olabilirler; ancak konuşmak için iki farklı dil kullanıyor olmaları suskunluklarının da farklılaşması için yeterli midir? Vygotsky düşünce içermeyen sözün ölü, sözle şekillendirilmemiş bir düşüncenin ise bir gölgeden ibaret olduğunu savunmaktadır (1973). Örneğin insanın düşünce gölgesi ile hayvanın düşünce gölgesi arasında hiçbir farkın olmadığı söylenebilir mi?

Konuşmayı anlamak için sadece söz yeterli değildir; aynı zamanda düşünceyi ve ardındaki motivasyonu da anlamak gerekir (Vygotsky 1973). Hobbes'a göre ise anlamak, konuşma sayesinde gerçekleşen bir algıdır; konuşmaya aşına olmayan birinin anlama aşına olması mümkün değildir (1985). Bu durumda konuşmaya aşına olmalarına rağmen susmayı tercih edenlerin nasıl bir motivasyona sahip olduklarının ortaya konması gerekir.

2.2.2. METAFİZİĞE KARŞI SUSMAK

Üzerine konuşulamayacak olan hakkında susmak, Wittgenstein'in *Tractatus*'un sonunda vardığı noktadır (1974). Bu cümle, neyin üzerine konuşulamayacağı ve susmanın neden bir gereksinim olarak ortaya çıktığı sorularını akla getirmektedir. Wittgenstein'in felsefesi, onun bir araç olarak sözün bir felsefeci tarafından sorgulanması gerektiğine inandığı bazı eksiklerini görmesiyle oluşmuştur. Felsefeyi dilsel bir etkinlik olarak kabul ettiği için felsefecinin dilden doğabilecek yanılgıların bilincinde olması gerektiğini düşünmektedir.

Cümle şey-durumunu betimler. Bu betimleme bir resimdir. Resim cümlenin anlamıdır. (...) Yaptığımız resimler, ait oldukları nesnelere, yani şey-durumlarına uyarsa resim doğru bir resimdir, yani cümle doğrudur, uymazsa yanlıştır; o zaman resim var olmayan bir şey-durumunun resmi olur. (...) Resmin, yani cümlenin anlamının doğru ya da yanlış olabilmesinin nedeni resmin, nesnelere onların dışından betimlemesidir. (...) Cümleye bakarak onu anlarız, ama bu, onun doğru olup olmadığına karar vermek için yetmez. Bunun için, şey-durumuna, yani gerçekliğe başvurulmalıdır (Soykan 2002: 46).

Sözle çizilen resim tek başına bir anlama sahip olsa ve karşı taraf tarafından anlaşılrsa dahi bu onun gerçekliğinin sorgulanmaması gerektiğine işaret etmez. Soykan bu önermeyi yağmur yağdığını söyleyen birinin cümlesinin anlaşılacağı, ancak karşı tarafın bunun doğruluğuna karar vermek için yine de pencereden dışarıya bakması gerektiği üzerinden örneklendirir (2002). Tabii bir bilgi edinme kaynağı olarak duyuların da söz gibi yanıltıcı olabileceğini vurgulamak gerekir. Nitekim Wittgenstein'in felsefesine getirilen tek eleştiri bu da değildir. Onun felsefesi tam olarak ortaya konduktan sonra bu eleştirilere değinilecektir.

Christopher Coope'un *Felsefi Soruşturmalar*'dan hareketle yaptığı yoruma göre, bir kişi gerçeği tam olarak dillendirirse bile bu onun, söylediği şeyi bildiğini göstermez

(2002). Bu bilginin karşı taraf için faydalı olması da bilgiyi aktarma anlamına gelmeyecektir. "Sonuç olarak bu konuda ne bilgi ne de bilgisizlik vardır" (Coope 2002: 134). Bu durum sözün niteliğinden kaynaklanmaktadır; söz, bilgiyi ya da bilgisizliği doğru olarak ortaya koyamamaktadır.

Anlam eğer zihinde oluşan bir resimse kullanılan dilden ya da herhangi bir dilin kullanılıp kullanılmasından bağımsız olarak mevcuttur; belirli ve basittir (Feyerabend 2002). Bu basitliğine rağmen söz onu doğrudan bulmakta zorlanır; çünkü söz, anlam resminin çöp adamlarla çizilmiş hali gibidir.

Dil uzlaşıyla şekillenebilir, değişip bozulabilir. Wittgenstein bu görüşü biraz daha ileri taşımış ve üzerinde uzlaşılmamış bir sözcüğün anlamı olamayacağını belirtmiştir. Bu da toplumsal uzlaşıyla bağdaşmayan hiçbir anlamın dil aracılığıyla işaretlenemeyeceği fikrini doğurmuştur: "(...) tümüyle özel bir dil, yani ilkesel olarak insanın kendi iç deneyimi hakkında konuşmak için kullanabileceği bir dil olamaz" (Sluga 2002: 30). Derrida'ya göre ise bu uzlaş, kimi zaman 'öteki'ye karşı toplumsal bir sessizliği hakim kılmaya çalışmaktadır; örneğin Fransız-Mağribiler olarak ifade edilen kesim Fransız ve Mağribi sözcüklerinin arasındaki çizginin maruz kaldıkları zulmü gizleme çabasına karşı kolektif hafızalarıyla mücadele vermektedir (1998). Kişinin mantığı, dünyasının ötesine geçerek sınırın diğer tarafından dünyanın içinde ne olup ne olmadığına dair bir değerlendirme yapamayacağı için düşünülemez hale gelenler söze de dökülemeyecek, dilin sınırları dünyanın sınırları haline gelecektir (Wittgenstein 1974). "Duyumsadığımız sınırlarımızdan ötürü dilin sınırlarını iyi biliriz. (...) dil, dünyamızı, -içine bittiğimiz, gördüğümüz dünyanın içinden almış- adeta paketlemiş, öylece de geri sunmuştur" (Sağlam 2002: 239).

Wittgenstein, sözün sınırlarını ortaya koyduktan sonra hakkında konuşulamayanlar için susmak gerektiğini vurgular; dile gelmeyenler, yani mistik olanlar, kendilerini

zaten gösterecektir (1974). Yapılması gereken de metafizikten bahsetmemek için susmaktır (Soykan 2002). *Tractatus*'u anlayan biri dünyayı doğru görmeye başlayacak ve tepeye tırmandıktan sonra ifade etmeye istekli olmadığı için felsefi önermelerden oluşan merdiveni atacaktır (Sluga 2002).

Saffet Murat Tura, Wittgenstein'in felsefesini ciddi biçimde eleştirmiştir (2011).

Metafizikle pozitivistimin bir arada değerlendirilebileceğini savunan Tura, Wittgenstein'in önermelerini de sorunlu bulmaktadır. Örneğin $F = m \cdot a$ gibi bir formülün yalnızca doğrudan gözlemlenemeyen bir kavram olan kütleyi tanımlayan teoriyle açıklanabileceğini belirtmiştir. Dolayısıyla bilim, metafizik hakkında konuşabilmelidir (Tura 2011). Wittgenstein'in felsefesi gerçekten de metafizikten bahsedilmemesi gerektiğini vurgular ve doğru olanın söylenebilen dışında bir şey söylememek olduğundan bahsederken felsefeyle hiçbir ilgisi olmadığını vurguladığı bilimin önermelerini 'söylenebilir olan' olarak nitelendirir (Yavuz 2011). Warwick Üniversitesi Felsefe Bölümü'nün Emeritus Profesörü Roger Trigg'e göre ise, bilimin neyi açıklayıp neyi açıklayamayacağına dair önermeler başlı başına metafiziksel bir niteliğe sahiptir ve bütün soruların bilim tarafından cevaplanabileceğini savunanlar da aslında bilimin sınırlarının dışından konuşmaktadır (2015).

Kütle ile ilgili -Tura'nın söylediğinin aksine- fiziksel modellerin mevcudiyetinden ve ona ilişkin değil metafiziksel, varsayımsal bir tanımın dahi söz konusu olmadığından (Zloshchastiev 2011) bahsetmek gerekir. Madde kavramı ise varsayımlara dayanabilmektedir, Tura'nın $F = m \cdot a$ formülü üzerinden esas vurgulamak istediği belki de budur. Metafizik temelde "şey"lerle ilgilendiği için (Steen 2016) madde üzerine metafiziksel spekülasyon yapılabilir; ancak kütle, maddenin neden-sonuç ilişkilerine bağlı olarak ulaşılan bir tanımdır ve metafiziksel bir boyutu yoktur.

Bununla birlikte bilimin henüz ulaşamadığı ya da ulaşamayacağı varsayılan her şeyi

metafizik olarak adlandırmak, antik çağlarda yağmuru metafizikle açıklamakla eşdeğerdir. Wittgenstein'in felsefesi de bu ayrım üzerinden okunacak olursa onun metafiziğe karşı temkinli yaklaşmasının ardındaki neden ortaya çıkmış olur. Yağmur henüz açıklanamıyorsa, yağmur hakkında konuşmak için acele etmemek daha doğru olabilir.

2.2.3. BİLGE KİŞİNİN SUSMASI

Claude Lévi-Strauss, kendisine bilgeliğin ne olduğu sorulduğunda "Hiç kusura bakmayın aziz dostum. Benim anladığım manada bilgelik, benim yaşıma geldiğinizde böyle sorulara cevap vermemektir" (2013: 29) demiştir. Böylelikle bilgeliğin, susmayla bağdaşan bir yanı olduğuna değinir. Bilge kişinin her zaman susması mı gerektiği ya da her susmanın bilgelikten mi geldiği soruları, ancak bu felsefe tam olarak ortaya konduktan sonra cevaplanabilecektir.

Bilge kişinin susması gerektiği fikri, özellikle Doğu felsefesinde kendine fazlasıyla yer bulmuştur. Lao-Tzu bilen kişi konuşmayacağı için konuşan kişinin bilmiyor olduğunun varsayılabileceğini söylerken (1987), *Bhagavad Gita*'da arınma ve yeniden doğma için düşünceden de feragat etmek vurgulanır (Edgerton 1972).

O halde aydınlanma, kendimizi dünya bağlarımızdan koparmak, dünyanın sonsuz sessizliğine ve köklerimize geri dönmektir. (...) Kelimeler sadece iç barışı yok etmeye hizmet eden şeylerdir. Bizler kelimelerimize çok bağlıyız ve hayatımızdaki ihtişamı ve gizemi hemen konuşarak yok ederiz. Birçok Doğu düşünce okuluna göre, bizim dünyevi mutsuzluğumuz çok fazla düşünmekten gelir. (...) Kelimelerin kaygan zeminine gömülmeden kendiliğinden eylemde bulunmak, birçok Doğu okuluna göre, aydınlanma yoluna girişte bir zorunluluktur (Bronson 2003: 59-60).

Mevlâna'nın öğretisinde de susmanın önemli bir yer tuttuğu görülür. *Mesnevî*, "Bişnev!" (Duy) emriyle başlamaktadır: "Çünkü söz söylemek için önce duymak, dinlemek gerek. Sen de söze dinlemek yolundan gir" (Özkan 2006: 119). Dinlemek, konuşmanın bir önkoşulu gibi görülmektedir. Mevlâna sözü yalnızca olgun olana

helâl kılmıştır ve olgun olmayana susmasını öğütlemektedir; zaten onun konuşmasına gerek de yoktur: "Sen susar, konuşmazsan, senin sözün O'nun sözü olur" (Özkan 2006: 144). Bu, *Bhagavad Gita*'daki 'üzerine konuşulamayan yaratıcı' tasviriyle de örtüşmektedir (1972).

Konuşmak ve susmak arasındaki ilişki Doğu öğretilerinde susmanın yeğlenmesiyle ortaya konarken Heidegger, konuşmak ve söylemek arasında da bir ayırım yapar. Ona göre kişinin konuşup hiçbir şey söylememesi de, konuşmadan birçok şey söylemesi de mümkündür (1982). Tekdüze bir sesle okuma yapılırken uyuyan kişinin, okumanın bir anda kesilmesiyle uyanması Rousseau'ya göre gürültünün sessiz ve sessizliğin gürültülü olabilme ihtimaline bir örnektir (2009).

"Dilin dışında kalan suskunluk, suskunluğun en üst düzeyindeki konuşma olarak dile getirilebilir." Böyle bir konuşma, gelişmiş düşüncenin sonuna işaret edebilir, suskunluğunu yakalayınca da en üst noktasına kavuşabilir. Karşılık gelen edimlerin kurduğu, oluşturduğu büyüklük, birebir olmasa bile, görülen/duyumsanan duygu düşünce yüküyle örtüşecektir. Dildeki düzelleme hiza alınan gerçekle bire bir uyum gösterinceye sürece, hep bir parçasına karşılık gelindiği için de alanı daraltılarak denenecektir. Heidegger'ce söylemek gerekirse "dil dile gelip henüz konuşamadığını konuşacaktır." Dilin konuşması, öznenin dilin imkânlarına engel olmaması demektir (Sağlam 2002: 246).

Susmanın, konuşmaya kıyasla gösteren ve gösterileni birbirine aynılaştırmaya daha yakın olduğu söylenebilir. En azından sustukça, anlatım ve aktarımın konuşmayla bozulması son bulacaktır. Bilge kişinin susarak anlattığını, ancak "dinle"meyi öğrenen anlayabilecektir. Dinlemeyi de ancak susacak bilgeliğe sahip kişi öğrenecektir. İkisinin arasında sürekli bir döngü olduğu görülmektedir. "Söze lüzum yok, susuşum sana kelâmdır"ın sırrı da belki burada aranmalıdır.

3. SUSAN ANLATICI MODELİNE SİNEMASAL BİR ÖRNEK:

PERSONA FİLMİ

Dünya sinemasında dili ve dilin yapısını sorgulayan, susan karakterlere yer veren pek çok örnek görmek mümkündür. Ingmar Bergman'ın da dil üzerinden ilerleyen temaları barındıran tek filmi *Persona* değildir; örneğin "Tanrı'nın Sessizliği" adını verdiği bir üçlemesi ve bu üçlemenin bir parçası olarak çektiği *The Silence (Sessizlik)* adlı bir filmi de mevcuttur (Ebert 2008). Ancak bu tezde önerilecek modele örnek teşkil etmesi gereken herhangi bir susma hali olmadığı altını çizmek gerekir. Susmanın anlatıyı doğrudan şekillendiren ve konuşmanın niteliğini değiştiren yapısının gözlemlenebildiği bir örnek olduğu için susan anlatıcı modeline sinemasal örnek olarak *Persona* filmi seçilmiştir.

Bu bölümde *Persona* filmine odaklanılacak, filmin özeti, tematik incelenmesi ve "susan anlatıcı" olarak adlandırılacak modelin açıklaması yapılacaktır. Öncelikle susma anının neden önem taşıdığı, sözün neden kıymetsizleştiği, bu haliyle susmanın dilsizlikten ne farkı olduğu irdelenecek, sonra ise filmdeki "ben" tanımının ve kimliklerin iç içe geçmesinin bu susma haline nasıl bir katman eklediği Wittgenstein'in felsefesi üzerinden açıklanacaktır.

3.1. FİLMİN ÖZETİ

Persona filmi, bir projeksiyon makinesinin ışıklarının yanması ve çalışmasıyla başlar. Art arda bazı görüntüler sıralanır. Bu görüntülerin içinde çarpmıha gerilmeyi anımsatan bir şekilde çivilenen bir el, erekte olmuş bir penis, bir örümcek, kesilen bir kurbanlık koyun ve bir sessiz film sahnesi vardır. Hastanede uyanan bir çocuk, Mihail Lermontov'un *Zamanımızın Bir Kahramanı* kitabını okur ve sonradan

adlarının Elisabet ve Alma olduğu seyirci tarafından öğrenilecek iki kadının sürekli birbirini arasında değişiyormuş gibi görünen bulanık imgelerine dokunur.

Genç bir hemşire olan Alma, çalıştığı hastanenin doktoru tarafından oyuncu Elisabet Vogler'e bakması için görevlendirilir. Elisabet, herhangi bir fiziksel ya da ruhsal sorunu olmamasına rağmen bir süredir konuşmamaktadır. Elektra rolünü oynarken sahnede susmuş ve histerik bir şekilde gülmeye başlamıştır.

Doktor deniz kenarında bir evi olduğundan bahseder, Elisabet ve Alma'ya bu bir süre bu eve gitmelerini önerir. Gitmeden önce Alma, Elisabet'in kocasından gelen bir mektubu Elisabet için okur. Mektubun içinden çocuğunun bir fotoğrafının da çıktığını gören Elisabet, fotoğrafı yırtar.

Doktorun evine gittiklerinde Elisabet, daha rahatlamış görünür; ancak hâlâ konuşmamaktadır. Kendisini dinleyen birini bulmaktan mutlu olan Alma, önce havadan sudan konuşmaya, daha sonra ise nişanlısı Karl-Henrik ile arasındaki ilişkiyi anlatmaya başlar. Bir gün plajda onu genç bir çocukla aldattığını itiraf eder. Bunun ardından hamile kalmış ve doktor olan Karl-Henrik'in bir arkadaşına bebeği aldırmasıdır. Elisabet'in yüzünün görülmediği bir sahnede, ağlamaktan yorulmuş ve başı düşmüş olan Alma'ya orada uyuyakalmamak için gidip yatmasını öğütleyen bir ses duyulur. Alma duyduğu sesin rüya olabileceğini düşünür, Elisabet'e sorduğunda o da konuştuğunu reddeder.

Alma, Elisabet'in yazdığı mektupları kasabaya götürmek üzere yola çıkar. Yoldayken mektuplarda ne yazdığını merak eder ve onları okumaya başlar. Elisabet'in kendisini incelediğine ve onun üzüntüsünden eğlendiğine dair şeyler okuduğunda çok sinirlenir ve geri döner. Evin girişinde yanlışlıkla bir bardak kırar, çıplak ayakla dolaşan Elisabet'in ayağını keseceğini bildiği için parçalarını olduğu gibi bırakır.

Elisabet cam parçasına bastıktan sonra Alma'ya bakar. O anda önce görüntü donar, sonra yavaş yavaş film şeridi kaymaya ve parçalara ayrılmaya başlar. Filmin açılış sahnesindeki imgelerle birlikte Alman ekspresyonist akımı filmlerini hatırlatan birkaç kare hızlıca geçer.

Film tekrar başladığında, Elisabet'in yanına giden Alma, ondan konuşmasını rica eder. Elisabet'in tepkisiz kalması üzerine iyice sinirlenen Alma, ona saldırır.

Aralarında çıkan itişmede Elisabet Alma'ya vurarak onun burnunu kanatır. Bunun üzerine Alma, eline aldığı içi kaynar su dolu tavayla Elisabet'e yönelirken ondan gelen "Hayır, dur!" çığlığıyla durur. Tuvalette yüzünü yıkayarak kendine gelmeye çalışır ve plajda tekrar Elisabet ile konuşarak ona ulaşmanın ne denli zor olduğunu anlatır. Onun gerçekte ne kadar çürümüş olduğunu söyleyen Alma'nın sert sözleri üzerine Elisabet uzaklaşır. Alma onun peşinden giderek defalarca özür diler ve af dilenir; ancak Elisabet'i durdurmayı başaramaz. O akşam Elisabet, Holokost dönemine ait, Stroop Raporu'nda da yer alan fotoğraflardan birini inceler. Fotoğrafta ellerini yukarıya kaldırmış bir çocuk özellikle dikkatini çeker.

Alma, dışarıdan Elisabet'e seslenen birini duyar. Dışarı çıktığında, seslenen adam onu Elisabet zanneder. Alma defalarca Elisabet olmadığını söylese de Elisabet'in kocası olduğunu anladığımız adam ona öyle davranmaktadır. Filmin başında Alma'nın Elisabet'e okuduğu mektuptaki cümleleri tekrar ederek ona olan sevgisinden ve oğullarından bahseder. Elisabet Alma'nın arkasına doğru yaklaşır ve onun elini tutarak Bay Vogler'in yüzüne doğru götürür. Bunun üzerine Alma da Elisabet gibi davranarak Bay Vogler'e onu sevdiğini söyler. Sonraki sahnede Alma ve Bay Vogler yatakta yatmaktadırlar, birlikte olmuşlardır. Elisabet, yatağın ucunda oturmaktadır. Alma birden histerik bir biçimde ağlamaya başlar.

Ertesi gün Alma Elisabet'in eliyle kapatmaya çalıştığı bir fotoğraf görür. Elisabet filmin başında yırttığı çocuğun fotoğrafını tekrar bir araya getirmiştir. Alma ondan çocuğunu ve neler yaşadığını anlatmasını rica eder, Elisabet reddedince onun hikâyesi kendisi anlatmaya başlar. Kamera anlatılan hikâye boyunca Elisabet'in yüzünü göstermektedir. Bir gün bir partide ona her şeyinin tam olduğunu, tek eksiğinin ise annelik olduğunu söyleyen bir kişiden etkilenen Elisabet, kocasından hamile kalmıştır. Ancak hamileliği devam ettikçe artan sorumluluğundan, vücudunun değişecek olan yapısından, tiyatroyu bırakma ihtimalinden korkmaya başlamıştır. Birkaç sefer düşük yapmaya çalışsa da başarısız olmuştur. Çocuk doğduktan sonra da ondan nefret etmeye ve gizlice ölmesini dilemeye devam etmiş; ama çocuğun ona giderek daha da bağlanmasına ve ilgiye muhtaç kalarak büyümesine engel olamamıştır.

Kamera Alma'ya döner ve Alma, aynı hikâyeyi bir kez daha anlatır. Bittiğinde yüzünün yarısı, Elisabet'in yüzünün yarısıyla eşlenir ve ortaya deforme olmuş tek bir insan yüzü çıkar. Alma tekrar panikle Elisabet olmadığını ve sadece ona yardım etmeye çalıştığını söyler. Daha sonra tırnaklarıyla kolunun ön kısmında bir yarık açan Alma, önce yarayı dudaklarıyla durdurmak için eğilen Elisabet'in kafasını koluna doğru hırsıyla bastırır, sonra da ona defalarca tokat atar. Hayali gibi görünen bir sahnede Elisabet'e "Hiç" sözcüğünü söyler. Bavulunu topladıktan sonra evden tek başına çıkan Alma görüntüsünün ardından bir vincin üzerinde filmin ilk sahnesindeki çocuğu çeken kamera ve ışıklarla birlikte yönetmen Ingmar Bergman ile ekibi görülür.

3.2. FİLMİN TEMATİK İNCELENMESİ

Persona filmi üzerine yapılmış birçok yorum, yazılmış birçok yazı mevcuttur. Film, "bilgi derinliği arttıkça seyircinin algısını kıran yapısı" (Dadak 2015) itibariyle farklı okumalara açıktır. Bunların hepsinden bahsetmek bu tezin amacını ve kapsamını aşar. Ancak ileride önerilecek olan "susan anlatıcı" modelinin altyapısını oluşturmak için bu yorumlardan bazıları açıklanacak, yeni yorumlar eklenerek geliştirilmeye çalışılacaktır.

"Persona" sözcüğü Latince oyuncu tarafından giyilen maske anlamına gelmektedir (Sontag 1967). Aynı zamanda Carl Gustav Jung'un, insanın kolektif bilinçaltının doğuştan ayırdına varmasına olanak sağlayan yapılar olarak tanımladığı arketiplerden biridir (McLeod 2014). Aynı dönemde benzer işler yapan sanatçıların sonradan bir akım altında değerlendirilmesi de kolektif bilinçaltı kavramını hatırlatmaktadır. Bu durumda belirli bir perspektif üzerinden sunulan kurmaca ile gerçeğin ilişkisi de persona kavramıyla açıklanabilir; mecranın kendisi bir persona haline gelmektedir. *Persona*'da anlatının arasına giren imgeler ve izleyiciye bir film izlemekte olduğunu hatırlatan *self-reflexive*, yani kendine göndermede bulunan anlar bunu pekiştirmektedir; film, taktığı kurmaca maskesini çıkarmaktadır (Yaprak 2014). Elisabet ve Alma'nın personaları birbirlerine karıştıkça kurmacayla gerçeklik de birbirine karışmaktadır. Alma'nın görüldüğü ilk andan itibaren film, başlangıçta birbiri ardına sıralanan imgelerin ardından görece konvansiyonel bir anlatı personasına bürünmektedir; ancak film boyunca aynı zamanda konvansiyonel bir anlatının takip edilmediğine işaret eden ve anlatsal mesafeyi azaltarak seyirciyi yapının bir parçası haline getirip onun personasını da devreye sokan çok fazla uyarı mevcuttur (Campbell 1979). Film, kendi varlığını hatırlattıkça konvansiyonel anlatı tarzından uzaklaşarak gerçeklikle temas eder ve seyirciyi kurmacanın içine çeker.

Örneğin Elisabet ile Alma'nın yüzünün eşlenmesiyle ortaya çıkan deforme olmuş yüzün görülmesiyle sonlanan sahne, her ne kadar Alma aynı hikâyeyi iki defa anlatırken açı-karşı açı gibi konvansiyonel bir anlatım metoduna başvuruyor olsa da, filmin konvansiyonel anlatı personasından uzaklaştığı anlardan biridir ve imgeyi herhangi bir bakış açısından değil de dramatik yapının içerisinden gören seyircinin personasının, tıpkı Elisabet ve Alma'nın personaları gibi filmin personasıyla iç içe girmesine neden olmaktadır (Campbell 1979). Benzer temalar üzerinden çocukluğuna ve hayatının kendisine dair sorgulamalarda bulunduğu görülen Bergman'ın da zayıflıklarını keşfetmek ve geliştirmek için filmleri aracılığıyla bir yönetmen maskesi taktığı söylenebilir (Johnson 2007).

Filmin ilk sahnesindeki çocuğun okuduğu *Zamanımızın Bir Kahramanı* kitabı, Mihail Lermontov'un tek romanıdır ve ana karakteri Pechorin aracılığıyla dönemin Rus edebiyatında yaygın olan "gereksiz adam" tiplemesinin örneklerinden birini sunmaktadır. Pechorin hüznünü alaycılıkla gizlemeye çalışan bir nihilisttir, toplumun kurallarından sıkılmıştır ve soyutlanmış bir hali vardır (Winter 2010). Kitabı okumayı bırakan çocuğun dokunduğu görüntüdeki "ikon" Elisabet Vogler'ın da benzer bir durumda olduğu söylenebilir. Ünlü bir oyuncuyken erişilmezdir, yıldız (star) personasıyla toplumdan soyutlanmış haldedir. Daha sonra ise konuşmayı reddederek ayrıksılığını pekiştirir.

Elisabet yıldız olduğu için mükemmel olmak zorundadır, tek eksiğinin annelik olduğu söylendiğinde bu mükemmeliyet kaygısı baskın gelir ve bir çocuk doğurur. Mükemmel olmak zorunda olmayan Alma ise kürtaj yaptırabilmiştir. Bitiş jeneriğine göre filmin açılışında görülen çocuk, Elisabet'in çocuğudur (D'angelo 2014). Bu bilgi, onun Elisabet'in görüntüsüne doğru yaptığı hamleye yeni bir boyut katmaktadır. Çocuk hem "ikon"a, hem de onunla ilgilenmeyen annesine erişmeye

çalışmaktadır. Elisabet gibi o da hiç konuşmamakta ve bu haliyle Jean Paul Sartre'in anlattığı Gustave Flaubert'i hatırlatmaktadır (Bronson 2003). Sartre'a göre Flaubert, ailesinin ilgisizliği nedeniyle konuşmayı öğrenmekte zorluk yaşamış ve yazıyı, konuşma bozukluğuyla mücadele etme yöntemi olarak kullanmıştır. Elisabet'in çocuğunun geleceğine dair bir tahminde bulunmak spekülatif olur; ancak o ana kadar sağlıklı bir gelişiminin olmadığı da varsayılabilir.

Elisabet ve Alma arasındaki ilişki, Hegel'in efendi-köle diyalektiğini hatırlatmaktadır. Hegel'e göre "öteki"ni karşısında bulan "ben", özbilincinin onaylanması için onunla ölümüne kadar savaşmaya razıdır; ama biri öldüğünde onaylanma yine gerçekleşmemiş olacaktır. Var olmanın da özbilincin onaylanması kadar önemli olduğu ortaya çıktığında "ben" ve "öteki", içgüdüsel olarak bir efendi-köle ilişkisi içine girer (Stern 2002). Alma, kendisini dinleyen tek kişi olan Elisabet'e muhtaç hale gelmiştir. Arzu ettiği onaylanma duygusunu yaşamaktadır; ancak bunun için bilmeden kendini köle olarak konumlandırmayı kabul etmiştir. Elisabet'in yazdığı mektup aracılığıyla bu durumun farkına vardığında isyan eder. "İkon"un insani zaafı ortaya çıkmıştır (Yaprak 2014). Efendi Elisabet'in susmaya devam etmek için köle Alma'ya ve anlattıklarına bağımlı olduğunun fark edildiği an film şeridi parçalanır. Görüntü geri geldiğinde dengeler yeniden kurulacaktır. Elisabet'e saldıran Alma, onu konuşturmayı başarır. Elisabet ölüm korkusuyla bir ses çıkarır, varlığının yok olması tehdidiyle karşı karşıyayken itaat eder. Alma'nın sonradan özür dilemesi ise Elisabet'in hakimiyetini tekrar kabul etmesi anlamına gelmektedir.

3.3. FİLMDEKİ SUSAN ANLATICI

Persona'da hikâyenin "susan anlatıcı" aracılığıyla aktarıldığı söylenebilir. Konuşan hep karşı taraf olsa da anlatılanların hepsi, karakterlerden birinin susuyor olması sayesinde seyirciye ulaşmaktadır. Karşılıklı konuşan iki kişi olsalar karşısındaki, hayatı hakkında ifşaatta bulunmayabilir, bu da hikâyeyi bambaşka bir yöne götürür. Kimliklerinin birbirini içine geçmesi de anlatanı ve aktaranı iyice belirsizleştirdiği için bu durumu desteklemektedir. Öncelikle filmdeki susmanın niteliği açıklanacak, daha sonra filmdeki "ben" tanımından hareketle "öteki" tanımına ulaşılacak ve ifşa yoluyla aktarımın nasıl gerçekleştiği ortaya konmaya çalışılacaktır.

3.3.1. SUSMAK VE SÖZÜN DEĞERİ

Oyuncu Elisabet Vogler, *Elektra* oyunu sırasında sahnede susmuştur. Oyunda hangi rolü oynadığına dair bir bilgi yoktur; ancak hikâyesini öğrendikçe oyunun, hayatıyla paralellik taşıdığı görülür. Kendini bir çocuk doğurmuş halde ve suçlu anne Klytaimnestra rolünde bulmuştur; ancak belki de gerçekte mağdur çocuk Elektra rolünü oynamayı istemektedir. (Diggory 2014).

Doktor, uzun monologunda sesin her tonunun bir yalan olduğunu anlayan Elisabet'in artık rol yapmamak ve maske takmamak için susmayı tercih ettiğini; ancak bunun da zamanı geldiğinde bırakılması gereken bir rolden ibaret olduğunu söyler. Filmin geri kalanında bu yoruma dönülmediğini hatırlatan Susan Sontag'a göre doktor yanlış teşhis koymuş da olabilir (1967). Ancak Elisabet'in sözden uzaklaşmak istediği yorumunun yerinde olduğu da iddia edilebilir. Bunun için film boyunca sözün nasıl kullanıldığına değinmek gerekir.

Alma, Elisabet ile ilk tanıştığında sözün günlük hayattaki kullanımına dair bir örnek sunar; yaptığı işi ve ailesini ezberlediği bir cümleyi tekrar edermiş ya da bir metni

okurmuş gibi anlatır. "Sanatın yaşamımızda önemli bir yeri olduğunu düşünüyorum" gibi basmakalıp cümleler aracılığıyla sözün değersizliğine dair ipuçları verilir. Yeni tanıştığı insanlara karşı mutlu genç hemşire rolünü oynayan Alma, bu rolü kendine de sözleriyle belletmeye çalışmaktadır: "Karl-Henrik ile evleneceğim, mutluyum, iyi bir işim var. İyi bu, iyi. İyi." Ancak Elisabet'in susmadaki ısrarı nedeniyle bu telkininde başarısız olacaktır.

Yazlık eve taşınmalarını anlatan dış sesin anlatıya bir katkı sunmadığı; ancak varlığıyla filmin konuşkanlık ile sessizlik arasında kurduğu dengeye dahil olduğu görülür. Film boyunca bir tek orada kullanılan dış ses, zaten görüntüye yansımakta olan bir durumu dillendirmektedir. Konvansiyonel hikâye anlatma kurallarından biri olan "anlatma, göster" cümlesine (Wilson 2009) aykırı olan bu ses, esas itibariyle sözün kendisini ve konuşma pratiklerini yadırgatmak için oradadır. Öte yandan bu dış sesin Bergman'ın kendi sesi olduğunu belirten ve hâli hazırda kendi kendini anlatan bir filme yerleştirilmiş olmasının, Bergman'ın -belki de farkında olmadan- kendi tanrısal sesi üzerinden erkeğe addettiği değeri hatırlatma çabası anlamına geldiğini vurgulayan okumalar (Sandberg 1991) da mevcuttur.

Yazlık eve yerleşmelerinin ardından Alma'nın sözünün niteliği yavaş yavaş değişmeye başlar. Plajdaki anısını anlattığı sahnede söz, son derece güçlüdür. Anı belki de doğrudan görülse yaratmayacağı kadar büyük bir etkiyi, anlatıldığında yaratır. Bu, karşı tarafın susması sonucu mümkün olmuştur.

Susmanın da, suskunluk dışındaki alanıyla birlikte dili içermesi, yardım çağrısını anıştırır: Söylenemeyeni dile getirme, dile katma isteği mistiğin çözülememiş karanlık varlığını imler, geleceğin belirsizliğini vurgular esas olarak: Aydınlık -dile kazandırım- arttıkça yansıdığı alan genişleyecektir buna karşılık. Henüz dile gelmeyen dünya odaklanılan, yavaş yavaş çözülen dünya olarak dünyaya dahildir. Wittgenstein'in belirttiği "dilini yüksek olanı dile getirememesi", "asıl anlamın dilin dışında yatması" açılımlarını başka türlü nasıl açıklayabilirdik ki yoksa? (Sağlam 2002: 245).

Hakkında konuşulmayanlar dile gelmiş, Alma rahatlamıştır: "Konuşmak ne güzel. Kalbime sıcaklık veriyor." Ancak bunun bir yanılsama olduğu kısa süre içinde görülür; Elisabet, yazdığı mektupta Alma'nın anlattıkları içinde dahi söylenmemiş olanları yakaladığından bahseder. Öte yandan konuşan tek kişi olmak Alma'ya yeterli gelmemeye başlar: "Benimle konuşmana ihtiyacım var." Konuşmamak normal addedilmez ve Alma, Elisabet'in ağzından herhangi bir söz duymaya muhtaç hale gelir. Rousseau jestlerin gereksinimlerden, seslerin ise aşk, nefret, acıma ya da öfke gibi güçlü duygulanımlardan geldiğinden bahseder (2009). O zamana kadar konuşmaya ihtiyaç duymayan Elisabet'ten çıkan ilk sesin kaynağı da benzer bir güçlü duygu, korkudur.

Elisabet'in kocasının geldiği sahnede, gözün gördüğü ile söz bağdaşmamaktadır. Filmin başından beri Alma olduğu söylenen karaktere "Elisabet" denmektedir. Söz, seyircinin algısını bozmaktadır. Alma, Bay Vogler'e "seni hâlâ seviyorum, endişelenme sevgilim" der. Bir iletişim aracı olarak itimat edilen sözün yanıltıcılığı, karakterlerin ilişkilerinin de temelini oluşturmaktadır. Bu sahne, iki karakterin birleşmesi yorumlarıyla anamlanabilir; buna bir sonraki bölümde değinilecektir.

Sahnenin tamamı Alma'nın hayali de olabilir. Ancak nasıl bir okuma yapılırsa yapılsın, sözün bu uyumsuzluğa bir açıklama sunmadığı görülür. Gerçeğin ne olduğu tam belli olmasa da ortada söylenenden fazlası olduğu açıktır.

Filmdeki susma hali, Elisabet'in dış dünyaya dair gördükleriyle de anamlanmaktadır. Kendini yakan Budist rahip görüntüsüne ve Holokost dönemine ait fotoğrafa dikkat çekmek için konuşmaya gerek yoktur. Konuşmak, bu anların gerçekliğini tam olarak aktaramayacağı gibi çarpıtarak odağın onlardan uzağa kaymasına da yol açabilir. Bununla birlikte Bergman'a, filmlerinde stereotipik temsiller sunması üzerinden bir eleştiri getiren Creswell ve Karimova'ya göre (2011) *Persona*'daki susma hâlinin

patriyarkaya karşı bir direniş olarak ortaya çıkmış olduğu kabul edilse dahi bu tepki filmin ilerlemesiyle daha güçsüz bir kadına, yani Alma'ya yöneltilmiştir. Dolayısıyla bu sessizlik, Elisabet ve Alma arasındaki sınıf çatışmasını körüklemektedir. Bu durumda Alma'nın Elisabet'i konuşmaya zorlaması da sınıf bilinci üzerinden okunabilir. Ancak bütün bunların sonucunda anlatının içinde egaliteryan bir sonuç doğmaz; Alma'nın hastaneye dönerek çalışması gerekmektedir ve susarak inzivaya çekilme gibi lüsklere sahip değildir (Creswell ve Karimova 2011).

Elisabet'in hikâyesi Alma tarafından anlatılırken aynı sahnenin aç-karşı aç olarak iki defa tekrarlanması, farklı okumalara açıktır. Bergman yine özdeşünümsel bir etki yaratarak içerikten uzaklaştırdığı seyirciyi biçime odaklandırmayı amaçlamış olabilir (Kartal 2013). Karakterin söylediği söz değişmemesine rağmen iki aç birbirinden farklı hisler doğurmakta, ikisinin art arda kullanılması ise biçimsel bir tercihe işaret etmektedir. Burada "susan anlatıcı" rolünü Bergman devralmış ve sözü sabitleyerek anlam yaratmıştır. Gerginliğin en yüksek olduğu anda görüntünün donması ve film şeridinin yanma görüntüsünün gelmesi de anlatının susması üzerinden okunabilir. Alma ve Elisabet göz göze geldikleri anda ne olduğu seyirciye anlatılmıyor olsa da bunun eksikliği hissedilmez; anlam, anlatının dışından gelmiş, yani anlatının susması aracılığıyla aktarılmıştır.

3.3.2. FİLMDE TANIMLANDIĞI HALİYLE "BEN" KAVRAMI

Elisabet Vogler ve Alma'nın arasındaki ilişki, bir birleşme hikâyesi olarak da, bölünme hikâyesi olarak da okunabilir (Dadak 2015). Özellikle birleşmeye dair yapılan yorumlar, ileride söz dışında bir aktarım aracının önerilebilmesi için önemlidir. Bu yorumları açıklayabilmek için de filmdeki "ben" tanımının irdelenmesi gerekir.

Wittgenstein, olguların toplamı olan dünyadan ve bu olgulardan biri olan benden ayrı bir başka "dünya"dan ve bir başka "Ben"den daha söz eder. Bu "dünya" ve bu "Ben", "Benim dünyam" dediğimdeki "Ben" ve "dünya"dır. Bu anlamda "dünya ile yaşam birdir." Ben "benim dünyam" dediğim zaman, bu dünyanın sınırı benim Ben'imle, benim "yalnızca benim anladığım dilimle" çevrelenmiştir. "*Benim dilimin sınırları*, benim dünyamın sınırları demektir" (Soykan 2002: 43).

Alma, film ilerledikçe kim olduğunu kendine ve diğerlerine hatırlatma ihtiyacı duyar: "Ben Elisabet değilim." Ancak bunu dillendirmek durumu değiştirmeyecektir; diliyle hapsediği dünyasının kaçınılmaz sonu "ben" tanımının değişmesi, yok olmasıdır. Felsefi bir "ben"den yalnızca "benim dünyam" derken bahsedilebilir; "ben" kavramı, "benim dünyam" olarak tanımlananın sınırlarının dışındadır (Wittgenstein 1974). Alma'nın sözcükleri de, *Persona*'nın felsefi "ben" tanımını açıklamaktan uzaktır.

Bir görüşe göre (Ahmed 2011) Alma, Elisabet'in personasının bilinçdışı kısmıdır, bu yüzden sürekli değişim geçirmekte ve buna tepki göstermektedir. İkisi aslında tek kişidir ve Elisabet bu kişinin dış görünüşünü, Alma ise iç karmaşasını yansıtmaktadır; çocuk doğurmuş olmasının gerçekliğinden korkan Elisabet, çocuğunu aldırması olan Alma personasını yaratmıştır. Filmin başında hiçliğin içindeymiş gibi görünen bir kapıdan aniden içeri girerek anlatıda belirmesi ve düz karakter özellikleri (Breaking Down Bergman 2013), Alma'nın Elisabet'ten ayrı bir kişi olmayabileceği tezinin ilk ipuçları olarak yorumlanabilir.

Plajda yaşadıklarını anlatan Alma, seyredilme duygusunu "garip" olarak addeder. Sahnede susan oyuncu Elisabet ile seyredilme duygusu üzerinden özdeşleşmektedir. Filmin sonunda yönetmenin görülmesi de ikisinin birden kameranın arkasından seyredildiğini hatırlatmaktadır. Bu denli özdüşünsel öğelerle dolu bir filmde "ben" tanımı üzerine düşünülürken, karakterlerden birinin oyuncu olmasının üzerinde durmak gerekir. Alma'nın bir personadan ibaret olduğu yorumundan hareketle, filmde anlatılanların tamamının Elisabet'in rol çıkarma çabası olduğu söylenebilir.

Oyunculuk kuramlarında bahsi geçen "olma hali" vurgusu (Zarilli 1990), filmde kimliklerin iç içe geçmesine yeni bir bakış açısı getirebilir. Elisabet'in Alma hakkında öğrendiği ilk bilgiler, bir oyun metninin kişilerini listeleyen sayfasından okunabilecek düzeydedir: 25 yaşında, hemşire, nişanlı. Elisabet'in çocuğuyla ilgili hisleri Alma tarafından dillendirilirken ise ikisi tam olarak aynı noktada durmaktadır; oyuncu Elisabet, karakter Alma "olmuştur". Duyum, onunla örtüşmesi mümkün olmayan betimlemeye (Soykan 2002) gerek kalmaksızın aktarılmıştır. Alma, Elisabet konuşmamasına rağmen onun geçmişiyle ilgili sırlarını ve hislerini öğrenmiştir. Kimliklerinin birbiri içine geçmesiyle ikisi arasında kusursuz bir geçişin sağlanmış olduğu savunulabilir. Ancak bu durumun seyirciye aktarılması için yine Alma'nın sözlerine başvurulduğu görülür. Bunu açıklayabilmek için karakterlerin seyirciyle kurduğu ilişkinin daha detaylı irdelenmesi gerekmektedir.

3.3.3. BİR AKTARIM BİÇİMİ OLARAK İFŞA

Jac. van Ginneken dil kullanıcıları için iki psikolojik kutuptan bahseder: çoğunlukla devingen olan taraf ile çoğunlukla duyumsal olan taraf (Jakobson ve Waugh 2002). Bu ayrımın *Persona*'ya filmin hep konuşan (devingen) ve hep susan (duyumsal) iki karakteri aracılığıyla yansıdığı görülmektedir. Ancak anlatı ilerledikçe "ben" tanımıyla birlikte konuşmanın ve susmanın da niteliğinin değiştiği söylenebilir. Elisabet'in suskunluğu, zamanla Alma'nın dil ile kurduğu ilişkiyi etkiler. Suskunluk kışkırtıcı bir meydan okuma biçimi, baştan çıkarıcı bir tuzak haline gelir (Sontag 1967). Daha önce kimse tarafından dinlenmediğini vurgulayan Alma, benliğiyle tek bağlantısı olan sözün de esiri olur. Yegane amacı sözün gücünü kanıtlamakmış gibi davranmaya başlar. Plajda yaşadıklarını anlatırken Elisabet'e sırrını bir hediye gibi, bir sevgi gösterisi olarak sunar (Sontag 1967). Bu hikâyesi söz için söz aracılığıyla

yapılan bir methiye gibidir. Alma bunu daha sonra "teşhircilik" olarak nitelendirecektir; sahnenin anlatımı da izlenilmesi kadar etkili hale gelmiştir. Ancak bu durum, bunu mümkün kılan susmanın cazibesini de artıracaktır. Karşısındaki suskunluğu bu şekilde kıramayacağını anlayan Alma, zor kullanmaya başlar. Konuşması için Elisabet'e yalvarır, elinde kaynar su dolu bir tavayla saldırır. Hayallerinde bile onu sözün tahakkümü altına alma arzusu yer alır. Seyirci, gösterilen personaların ardını ifşa aracılığıyla keşfetmektedir. İfşa ise Elisabet'in suskunluğunun Alma'nın sözünü tetiklemesiyle gerçekleşmektedir. Alma'nın kendisi de karşısında konuşan biri olsa bu konulardan bahsetmeyeceğinin farkındadır: "Sen bana samimi şeyler söyledin." Kimliklerin birbiri içine geçmesinin etkisiyle çocuğundan bahsedilen sahnede Elisabet hem dinleyici, hem de anlatıcı konumuna yerleşir. Böylelikle susan karakter susan anlatıcıya dönüşmüş, duyumun aktarımı ifşa aracılığıyla gerçekleşmiştir. Filmin içinde anlatılan, ya da ifşa olan hikâyenin "teşhircilik" olarak adlandırması, akla Fransız filozof Jacques Rancière'yi getirmektedir: "Muhalif veya eleştirel sanatçı, görüntülerin teşhir edilmesiyle saklanan sırrın ifşa olmasını sağlayan kısa devreler ve çarpışmalar üretmeyi amaçlar hep" (2013: 32). Elisabet'i "muhalif sanatçı" addetmenin ne denli yerinde olacağı tartışmalıdır; ancak onun gerçekten de susarak yarattığı çatışma sonucu saklananın ifşasına aracı olduğu görülür. Bu hem Alma'nın plaj hikâyesinin, hem de kendi geçmişinin anlatıldığı an için geçerlidir. Öte yandan Elisabet'in filmin başlarında izlediği kendini yakan Vietnamlı rahip ve devamında incelediği Stroop Raporu fotoğraflarının da benzer bir nitelik kazandığı söylenebilir. Bu görüntülere anlatı içinde hiçbir açıklama getirilmez; çünkü açıklamaya gerek yoktur: "Söze gerek yok, görüntünün kendisi yeteri kadar anlatıyor olan biteni" (Rancière 2013: 29). Bu görüntülerin seyirciye Elisabet'in bakışları

üzerinden sunuluyor olması da önemlidir ve yine onun susmasıyla kuvvetlenen bir çeşit ifşaya işaret etmektedir: "Apaçık gerçeklik işte burada, ama onu görmek istemiyorsunuz, çünkü bundan sorumlu olduğunuzu biliyorsunuz" (Ranci re 2013: 29). Seyirci, Elisabet'in sessizliği aracılığıyla bu imgelerle yüzleşmeye zorlanmaktadır. Dolayısıyla Elisabet'in sessizliğiyle Alma'yı zorlaması sonucu gelen, yani anlatının içinde söz aracılığıyla gerçekleşen ifşaya ek olarak filmin anlatım biçimi aracılığıyla gerçekleşen ikinci bir ifşa söz konusudur. Burada da susan anlatıcı kullanılmış, ifşa edilen gerçeklik karakterin de aynı yere bakıyor olduğunun gösterilmesiyle anlam kazanarak seyirciye aktarılmıştır. Öte yandan, sessizlikle tanımlanan ve ifşa olunan görüntülerin, Elisabet'in Batılı bir burjuva olarak onları anlamlandırma biçiminden farklı bir nitelik kazanıp kazanmadıklarını ya da politik meselelere yalnızca bireysel hik yelerinin arka planını süsleyecek kadar yer vermekle eleştirilen (Creswell ve Karimova 2011) Bergman'ın bağlamını aşıp aşmadıklarını tartışmak için film dilinden ve G rard Genette'in *focalization* (odaklanma) kavramından bahsetmek gerekmektedir. Genette odaklanmayı, belirli bir durum tarafından sunulanlar arasından yapılan seçimlerle kısıtlanan anlatsal bilgiyi taşıyan bir iletim hattına benzetir (1994).  şsel odaklanmayı ise anlatı dünyasının içindeki olayların karakter tarafından nasıl algılandığının yansıması olarak tanımlar (Branigan 1992). *Persona*'nın susan anlatıcı ve ifşa modeli devreye girdiğinde, i şsel odaklanma aracılığıyla sunulan görüntülerin Elisabet'in algısından farklı bir boyut kazandığı söylenebilir. Bunu açıklamak için François Jost'un ortaya attığı ve karakterin gördüğü ile kameranın gösterdiği arasındaki ilişkiyi vurgulayan *ocularization* kavramı (Stam, Burgoyne ve Flitterman-Lewis 1992) da kullanılabilir. Bu aynı zamanda film dilinde "P.O.V. shot" (bakış açısı çekimi) olarak adlandırılan tekniktir (Branigan 1984). *Persona*'nın susan anlatıcı modeliyle dil düzlemi aradan

çıkıldığı ve görüntüler, onlara dair önceden yapılan tanımlardan uzaklaştığı için görüntülerin Elisabet'in bakışları aracılığıyla sunulması, seyirciyi Elisabet'in algısıyla sınırlamamaktadır. Bakış açısı çekimi kullanılarak susan karakterin bakış açısından aktarılanlar ifşa niteliği kazanmakta, seyirci nezdinde farklı anlamlara bürünmektedir. Bununla birlikte bir mecra olarak film, anlatım dili aracılığıyla seyircinin algısına yön veren ve bilgi edinme şeklini bir nevi dikte eden bir yapıya sahip olsa da (Branigan 1992) *Persona*'nın seyircinin algısını kıran yapısı seyirciyi kimi zaman anlatımın perspektifinden de uzaklaştırmaktadır.



4. SUSAN ANLATICI MODELİNİ KULLANAN YENİ BİR OYUN İÇİN DRAMATİK YAPI ÖNERİSİ

Bu bölümde öncelikle yeni çalışmaları yönlendirebilecek "konuşmuyor olmanın bugün nasıl bir anlamı var?" sorusunun cevabını aranacaktır. Susan anlatıcı modelini kullanan yeni bir çalışmanın, dil ve dilin kullanımı üzerinden ilerleyen Tahsin Yücel'in *Yalan* adlı romanı ve *Persona* filminin esin kaynaklarından biri olan (Holmberg 2012) August Strindberg'in *Güçlü* oyunundan nasıl ayrışabileceğine değinildikten sonra sessizlik ve suskunluk arasında bir farkın olup olmadığı ile susan bir karakterin "susan anlatıcı" haline gelmesinin yolları araştırılacaktır. Seyircinin "susan anlatıcı" hakkında diğer karakterlerin bildiğinden daha fazla bilgi sahibi olmasının yolunu bulmak ve karakteri susarken izlenebilir hatta dinlenebilir kılmak (Güçbilmez 2015) için nasıl bir yol izlenebileceği üzerine çalışılacaktır. Bunun da yeni bir aktarım biçimine yön vermesi, "ben" tanımı ve kimlik değişiminden gelen ifşadan farklı bir yöntemle sonuçlanması, böylelikle ifşanın niteliğini de değiştirmesi amaçlanmaktadır.

İlk olarak bir filmde hareketle önerilen bir modelin bir tiyatro oyunu ve bir romana nasıl uyarlanabileceği ile bu farklı mecralardan birine ait bir paradigmanın diğerleri için özellikle seyircilerle kurdukları ilişkiler bağlamında ne derece geçerli olacağı tartışılması gerekmektedir.

Edward Branigan, Gérard Genette'in sözel anlatıda var olduğunu söylediği asimetrinin tam tersinin görsel anlatı için geçerli olduğunu savunmaktadır (1984). Genette'e göre geçmiş, şimdiki ya da gelecek zamanla sınırlı olan sözel anlatının nerede geçtiğini ve o yerin anlatılan yerden uzaklığını saptamak o kadar kolay değilken Branigan belirli bir açı ve mekânla sınırlı olan sinema karesinin, anlatının

içinde bir bağlam sunulmadığı takdirde zamandan bağımsız olduğunu vurgular. Gérard Genette "bir film yönetmeninin aksine, roman yazarı kamerasını bir yere koymaya mecbur değildir; onun kamerası yoktur"² (1994: 73) derken Derrida, aparatın önemini küçümsemek gerektiğini vurgulamakla birlikte sanatın ayırt edilebilmesi için yalnızca aparatın yeterli olmayacağını belirterek sinematik bir biçimin başka bir sinematik biçimden edebiyata daha yakın olabileceğini hatırlatmıştır (Brunette ve Wills 1994). Aparat, mecranın dilini kuran unsur olduğu için kuşkusuz gözardı edilmemelidir ve farklı mecraların bir araya gelme biçimi, onların kendi dilleri devreden çıkarılmaksızın bulunmalıdır. Derrida burada sinemanın söylemini kurma biçimine işaret eder; en konuşkan sinema bile söz tarafından yönetilmediği için söz ve sessiz sanat arasındaki bütün ilişki film mecrası üzerinden değerlendirilebilir (Brunette ve Wills 1994). Peki farklı mecraların seyirciyle kurduğu ilişki bir araya gelebilir mi? Bunun için Rancière'nin tiyatro seyircisi üzerine yazdıklarına başvurulabilir.

Sahnedeki canlı bedenler aynı yerde toplanmış bedenlere hitap ettiği için, bu durumun televizyon önünde oturan bireylerin veya perdeye yansıtılan gölgeleri izleyen sinema seyircilerinin durumundan radikal biçimde farklı olduğunu, tiyatronun bireylere topluluk hissini taşıdığını söylememiz için yeterli olduğu sanılıyor. (...) Fakat tıpkı bir müzede, okulda veya sokakta olduğu gibi, tiyatro sahnesindeki bir icra karşısında da, karşılıklarına çıkan veya etraflarını saran şeylerin, edimler ve göstergelerin ormanında kendi yollarını çizebilen bireylerden başkası bulunmaz. Seyircilerin ortak kudreti, kolektif bir bedenün öğeleri olmaktan veya etkileşimin özel bir biçiminden falan ileri geliyor değildir. Ortak kudretleri, her birinin algıladığı şeyi kendi diline tercüme edebilme ve onu kendi eşsiz entelektüel macerasıyla ilişkilendirebilme kudretidir; bu eşsiz macera başka hiçbir maceraya benzemediği için hepsini birbirine benzer kılar (Rancière, 2013: 21).

Persona filmi üzerinden önerilen susan anlatıcı modelinin başka mecralarda kullanılabilmesinin felsefi altyapısı, Derrida'nın söz ve sessiz sanat arasındaki bağın filmin söylemini kurma biçimi üzerinden açıklanabileceğini belirtmesiyle kurulurken

² Benim çevirim.

farklı mecraların seyircileriyle kurdukları ilişki, Rancière'nin seyirci modeline başvurulduğunda anlam kazanmaktadır.

4.1. DİLİN YAPISI ÜZERİNDEN HAREKET EDEN GEÇMİŞTEKİ ÇALIŞMALARA İKİ ÖRNEK: GÜÇLÜ VE YALAN

August Strindberg'in *Güçlü* adlı oyunu ile Tahsin Yücel'in *Yalan* adlı romanı, dil ve susma kavramlarına odaklanacak yeni denemelere yön verebilecek, üzerinde durulması önem teşkil eden iki çalışmadır. Bunlar, dilin sorgulandığı ya da susan karakterlere yer veren yegane çalışmalar değildir. Ancak susan anlatıcı modelinin tiyatro sahnesinde nasıl işleyebildiğinin incelenmesi için *Güçlü*, kurmaca bir anlatının içinde dilin ve konuşmanın tahakkümüne karşı bir direnişin nasıl sonuçlanabileceğinin incelenmesi için de *Yalan* seçilmiştir. Ayrıca bu iki çalışma iki farklı ifşa tipini ortaya koyduğu için önemlidir.

Güçlü; biri hep konuşan, diğeri ise hep susan iki kadın karakter üzerinden ilerler.

Yazar tarafından Bayan X ve Bayan Y olarak adlandırılmış kadınların ikisi de oyuncudur. Bunun dışında oyunun başında karakterlerle ilgili verilen tek bilgi, Bayan X'in evli, Bayan Y'nin ise bekar olduğudur. Kafede bir karşılaşmayla başlayan oyun, biri hiç konuşmamasına rağmen iki karakter arasındaki güç savaşını ve bu savaşta sürekli değişen dengeleri seyirciye aktarmayı başarır.

Bayan Y'nin suskunluğunun nedenine dair kesin bir açıklama sunulmazken bunun sürekli olduğuna dair bir işaret de yoktur; suskunluğu kafede geçen bu konuşmaya mahsus bir durum olabilir. Nitekim metin, *Persona*'dan farklı olarak onun konuşmaması üzerinden ilerlememektedir. Strindberg parantez içlerini sık kullanarak Bayan Y'nin eylemleriyle iletişimini sürdürmesini sağlamış, konuşmamasının ön plana çıkmasını engellemiştir. Bayan X konuştuğunda bir gerçekliğin farkına varır. Bu

gerçekliğin, onun paranoyası olma ihtimalini göz ardı etmemek gerekir; ancak aralarındaki, her haliyle, ikilemlerin sorgulandığı, güçlüyle güçsüzün sürekli değiştiği bir diyalogdur ("Review - Strindberg's" 2005). Strindberg bu yapıyı, Bayan Y'nin eylemlerini detaylı olarak tanımlayarak mümkün kılmıştır. Yeni çalışmalarda susan karakterin sahnede nasıl var olabileceği tasarlanırken *Güçlü*'nün bu dinamiğinin akılda tutulması önemli olabilir.

Tahsin Yücel'in romanı ise çocuk yaşta kaybettiği arkadaşı Yunus'un bulduğu dil kuramı kendisine mal edilen Yusuf Aksu'nun, büründüğu bu kimlikle yaşamaya başladığı "yalan"ı anlatmaktadır. Yunus'un kuramının temeli, yazının dilden önce bulunduğuna dayanmaktadır. Uygarlığını geliştirirken konuşmayı bilmeyen insan, yalnızca okumayı ve yazmayı bilmektedir. Dili "insanları yetersiz bir sözcük dağarcığının içine kapatarak aralarında gerçek bir iletişim kurmalarını önleyen yapay bir dizge" (Yücel 2002: 66) olarak tanımlayan bu kurama göre, insanlar başlangıçta hayvanlarınkine benzer eklemlesimsiz bir dil kullanmakta, böylelikle birbirleriyle daha doğru bir iletişim kurabilmektedir. Kuşların ötüşünün hiç değişmediğine dikkat çeken Yunus, günümüz dünyasında başka bir dilin konuşulduğu ülke sınırına adım atan insanın dilsizden bir farkı olmadığını vurgulamaktadır.

Yalan'ın merkezinde, büyük bir dilbilimci addedilen Yusuf Aksu ve ona bu ünvanı veren çevresindeki insanlar yer almaktadır. Bu karakterler ve Yusuf Aksu'nun onlarla kurduğu ilişki üzerinden bir toplumsal taşlama amaçlandığı görölmektedir. Yunus'un dil kuramı bu durumun arka planından ibarettir ve kitabın olay örgüsü kuramın içeriğinden bağımsız bir yöne seyreder. Ancak dilin romanda Yunus'un önerdiği kuram üzerinden tanımlanma ve sorgulanma biçiminin kurmaca metinler için önemli bir örnek oluşturduğu söylenebilir. Öte yandan, "susan anlatıcı"nın bilgeliği

amaçlanıyorsa onun Yusuf Aksu'dan nasıl farklılaşabileceği üzerine de düşünülmalıdır.

Romanın hemen başlarında yazar sözbilimdeki karşılığına uygun olarak sessel olarak birbirine benzer olmakla beraber anlam olarak birbirinden ayrı sözcüklerin yan yanılığı olarak tanımlanan bir *ses benzeşimi* (*paronomase*) kullanımıyla *olmak* ve *görünmek* arasındaki çatışmayı bildirir. (...) Yusuf Aksu ve Yunus Aksu adlarındaki sessel benzerliklerle önce bir yan yanılık, ardından bir iç içelik, ardından da tam bir özdeşlik sürecine sokulurlar (...) Ses benzeşimine bağlı olarak yaratılan biçimsel ayrılık da kısa bir süre sonra ortadan kalkar (...) *sen* bir *ben* durumuna gelir. Bir başka deyişle Yunus, Yusuf'un kimliğinin "öteki ben"ine dönüşür. Ben öteki olur; daha doğrusu ben öteki gibi yaşamaya başlar (Aktulum 2015: 111-113).

Yusuf Aksu, çocukluk arkadaşının kuramıyla birlikte soyadını da alır. Burada da *Persona*'ya benzer bir kimlik kaybının söz konusu olduğu görülür. Bunu kuran ise Yusuf ve Yunus karakterlerinin adlarındaki sessel benzeşme olmuştur. Öte yandan anlatı, *olmak* ve *görünmek* arasında gözlemlenebilen bir fark ortaya koymakta ve Yunus Aksu'nun *olmak*'ına karşılık Yusuf Aksu'nun *görünmek*'ini ifşa etmektedir. Böylelikle *Güçlü* ve *Yalan*'ın iki farklı ifşa biçimini ortaya çıkardığı görülmektedir. *Güçlü*'de susan karakter, konuşan karakteri ifşaya sürüklemektedir; yani ifşa, konuşan karakterin sözü aracılığıyla gerçekleşmektedir. *Yalan*'da ise ifşa olan bir durumdur ve bu durum, üzerine konuşulmayarak ifşa edilmektedir. Bir başka deyişle Yusuf Aksu'nun yalanının anlatı dünyasının içinde ifşa olmaması, okura ifşa olmasına aracı olmuştur. Dolayısıyla ifşa hem sözle, hem de sözden bilinçli olarak uzak durulmasıyla gerçekleşebilmektedir.

4.2. BUGÜN SUSMANIN FELSEFESİ

Konuşmanın, geçmişten günümüze duyum aktarmanın en temel aracı olduğu yadsınmamakla birlikte doğrudan akılla bağdaştırıldığı dönemde dahi eksiklerinin farkına varıldığı görülmektedir. Hobbes'a göre sözcükler bilge kişilerin işidir; ancak pek çok budala da söze başvurmaktadır ve onlara Aristoteles ya da Cicero muamelesi

yapmamak önemlidir (1985). Hobbes'un bunu ifade ederken bir konuşmama hali tasavvur etmediğinin altını çizmek gerekir. Buna rağmen bu görüş, bugün neden susulabileceğine dair bir fikir de vermektedir.

Derrida tek bir dili olduğundan ve bu dilin sahibinin kendisi olmadığından bahseder (1998). Saussure de benzer bir düşünceyi "dil özgür değildir. Çünkü zaman, toplumsal güçlerin dil üzerindeki etkilerini geliştirmelerine olanak sağlar" (1985: 84) diye ifade etmiştir. *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'ün Okyanusya'sında ilk yapılanlardan biri "Yenisöylem" adında bir resmi dilin yaratılmasıdır; sözcükler kullanılarak hem resmi ideolojinin düşünce biçiminin dayatılması, hem de aksi yönde bir düşüncenin engellenmesi amaçlanmıştır (Orwell 2014). Tarihte toplulukların dillerinin, onları sömürgeleştiren topluluklar tarafından değiştirilmesi de sıklıkla görülmüştür (Saussure 1985). Rousseau ise Antik Yunan doğrudan demokrasisinin uygulanmadığı günümüzde hiçbir dilin özgür olmadığını iddia etmektedir: "toplanmış halka düşüncelerinizi anlatamadığınız her dil köle dilidir; bir halkın hem özgür kalması hem de bu dili konuşması olanaksızdır" (2009: 88).

Söz, kimi zaman bir korkunun kaynağı haline gelir. Doğrudan dillendirildiği takdirde kötülük ya da talihsizlik getireceğine inanılan bazı sözcükler, "sözel tabu" haline gelerek yerlerini başka sözcüklere bırakabilir (Jakobson ve Waugh 2002). Jakobson ve Waugh bunu İngilizcedeki "damn" sözcüğünün kendisine fonetik olarak benzeyen "dang"e dönüşerek kullanılması üzerinden örneklendirmektedir. Türkçedeki "üç harfliler" gibi ifadelerin de buna benzediğini söylemek mümkündür. Gözün bakışı üzerinden şekillenmiş nazar inancı içinde dahi kötü olanın dillendirilmeyle çağrılabilmesi düşüncesi yer almaktadır. Böylelikle dilin kimi zaman doğrudan aktarımı engellemek için şekillendiği görülür. Bu durumda daha doğrudan bir aktarım sağlayabilecek bir susma felsefesi nasıl kurulmalıdır?

Lacan'a göre eğer dile ihtiyaç duyuluyorsa bu mutlaka istenilen bir şeyden mahrum kalındığı anlamına gelmektedir, yani kayıp varsa kelimeler kullanılır; ancak kayıp yoksa kelimelere, yani dile de gerek yoktur (Köprülü 2014). Buradan hareketle istenilen her şeye erişilebilen bir dünyada dil kullanmaya gerek olmadığı sonucuna varılabilir mi?

Chardin Hindistan'daki araçların, birbirinin elini tutarak ve kimsenin fark edemeyeceği bir biçimde tutuşlarını değiştirerek, herkesin içinde ama gizlice, tek bir söz etmeden bütün işlerini gördüklerini anlatır. Bu araçların kör, sağır ve dilsiz olduklarını düşünün. Kendi aralarında daha az anlaşmış olmazlardı (Rousseau 2009: 6).

Susan anlatıcının seyirciyle böyle bir iletişime geçmesini beklemek gerçekçi olmaz. Nitekim onun, seyircinin alışkın olduğu iletişim pratiğini değiştirme gibi bir amacı olmayacaktır. Bununla birlikte Hindistan'daki araçlar örneği, metin ile altmetin arasındaki ilişkiyi hatırlatabilir. Herhangi bir metin söz konusu olduğunda, nitelikli okur ya da seyirciden beklenenin, söylenenlerle bağlı kalmaması olduğu savunulabilir. Ondan, sözün ardında yatanları sorgulaması beklenmektedir. Karaktere yaklaşan oyuncu da karakterin motivasyonunu, yani söylediği sözlerin ardındakileri keşfetmeyi amaçlamaktadır. Dolayısıyla metindeki sözün, anlamın esasını saptırdığı varsayılmaktadır. Susan anlatıcı da temelde, sözü denklemden çıkararak esas olanı doğrudan sunma iddiasındadır. Bunu detaylandırmak için Shakespeare karakterleri ve onların dili kullanma biçimleri üzerine düşünülebilir.

Shakespeare karakterlerinin gücü, okurun ya da seyircinin karşısına hem kendi halleri hem de rol yaptıkları halleriyle çıkmalarında aranabilir (Güçbilmez 2015).

Karakterlerin yalnızkenki tiradları ile bir başkasının yanındayken söyledikleri arasında bir fark mevcuttur. Bu farkı ortaya koymak için her zaman ikisinin de ayrıca dillendirilmesine gerek olmayabilir; ancak Shakespeare'in, karakterlerinin ikilemlerini daha iyi vurgulayabilmek için bunu tercih ettiği söylenebilir.

Shakespeare'in karakterlerinin diğerkarakterle girdiği diyaloglarda söyledikleri, çoğunlukla aleni olanı gizleyen bir rolün parçası olduğu için bir çeşit susma niteliği kazanmaktadır. Buradan hareketle, başkasının yanında susma ile kendi kendine susma arasında bir fark olup olmadığı da sorgulanmalıdır. Shakespeare karakterleri başkalarının yanında sustuklarını, yalnızken dillendirir. Ancak yalnızken dillendirdiklerinin de kusursuz bir aktarım sağladığını söylemek mümkün olmayabilir; kimi zaman onların içinde de söylenmeyenler, kendi kendine susulanlar ortaya çıkabilir. Nitekim içinde susmaya benzer nitelikler bulunsa da modelin adı "susma anlatıcı" konulduktan sonra susma karakterin iletişimini tirad atarak sağlaması, amaçlanandan farklı bir sonuç doğurabilir. Dolayısıyla bugün gerçek anlamıyla bir susmanın nasıl mümkün olabileceği üzerine düşünmeye devam etmek gerekir. Bugün susmanın felsefesindeki sorunlardan biri, bu susmanın nasıl adlandırılabiliridir. Bunun için öncelikle nasıl bir susma hali olmamasının amaçlandığı ortaya konacak, sonra da bazı tanımlara ulaşmaya çalışılacaktır. Susmanın kendisi hakkında da konuşmamak gerektiğini savunan Heidegger (1982), Holokost dönemine sessiz kaldığı için eleştirilmiştir (Bronson 2003). Bu tür bir susmayı Türkiye Komünist Partisi'nin önde gelen isimlerinden olan Marksist-Leninist yazar Hikmet Kıvılcımlı "susuş kumkumalığı" olarak adlandırmaktadır (1971). Bununla birlikte Nazileri desteklemekle suçlanan bir diğerkarakter isim olan siyaset bilimci Elizabeth Noelle-Neumann'ın "susma sarmalı" kavramına da değinmek gerekir. Noelle-Neumann'ın kitlesel düşünce biçimlerini açıklarken ortaya attığı kavram, daha az kabul gördüğünü hissettiği yerde bireyin kendine güvenini kaybedeceğini ve fikirlerini söylememeye eğilimli olacağını ifade etmektedir (Neill 2009). Olası bir yeni çalışma içinde yer verilecek susma hâlinin -özellikle o amaçlanmıyorsa- Heidegger'inki gibi bir nitelik kazanmamasına, "susuş

kumkumalığına" dönüşmemesine ve suskunluk sarmalına kapılma sonucu gerçekleşmemesine dikkat edilmelidir. Öte yandan, susmanın her zaman bir bilgelik göstergesi olmayacağı unutulmamalı, bilgelik ile söyleyecek bir şeyi olmamak birbirine karıştırılmamalıdır.

Susan anlatıcının bu risklerden uzak tutulmasının bir yolu, onu dilinin etkili olmadığı bir gerçekliğin içine sokmak olabilir. Doğal gereksinimleriyle sınırlandığı bir uzamda, jestleri ona yetebilir (Rousseau 2009). Issız bir adada tek başına kalırsa dilini kullanmasının bir anlamı olmayacaktır. Öte yandan ortak bir dili konuşmadığı bir kişiyle karşı karşıya geldiğindeki durumu da pek farklı değildir. Ancak bu ihtimallerde odağın daha çok iletişim kuramama hallerine kayacağı, susmanın başlı başına bir önermesinin olmayacağı söylenebilir. Bu durumda susarak bir beyanda bulunmanın yolları araştırılmaya devam edilmelidir.

Öncelikle bu susma halinin, fizyolojik bir sıkıntıdan doğmadığını ortaya koymak gerekir. Bu önemlidir; çünkü onun dille kurduğu ilişkiyi doğrudan etkileyecektir. Susan anlatıcı, sözden mahrum bırakılmamıştır; söze duyduğu bir tepki sonucu susmayı tercih etmiştir. Susmak, mecburiyetten gelmemiştir. Bir teslimiyet değil, bilinçli bir sessizliktir bu.

Konuşmanın ne söylerseniz söyleyin gidişatı onalamak, bir tahakküm çarkını dönürmeye katkıda bulunmak anlamına geleceği yerde ise susmak, politiktir. Susma hakkı, suçlama karşısında bir savunma dayanağı ve masumiyet karinesinin bir teminatı değildir sadece; bir dilin içine çekilmeye, bir söylem içinde asimile edilmeye direnmektir (Bora 2014).

Tanıl Bora'nın bu açıklamalardan hareket ederek susmanın nasıl bir direniş niteliği kazanabileceği üzerine düşünülebilir. Bunun için sözün konumlanma biçimi de önemlidir. Sözden kaynaklanan ve daha fazla sözün üretilmesiyle devam ettirilecek bir düzenin içinde susmak, "sessiz kalmak"la eşdeğer olmayabilir. Burada susma

hakkının da vurgulanması önemlidir ve hukukun diğer alanlarında da susmanın ne anlama geleceği üzerine bir açıklama gerektirmektedir.

Borçlar Hukuku'nda susmanın yalnızca kanun tarafından düzenlenmiş istisnai hallerde kabul anlamına geleceği öngörülmüştür; yani sükût, kural olarak, ikrardan gelmemektedir (Kocayusufpaşaoğlu vd. 2014). Gündelik hayatta bunun tam aksine dair bir söyleyişin süregelmiş olmasının, konuşma ve susmayla ilgili yerleşik kanıların da yeniden sorgulanmasını gerektirdiği söylenebilir.

Bu görüşler dilden doğan sorunları ortaya koyuyor ve kurulacak argümanlar için kaynak teşkil ediyor olsa da bu çalışmanın susmanın her daim sözün yerine tercih edilmesi gerektiğini savunmak gibi bir iddiasının ve gündelik hayata sirayet edecek boyutta bir dilbilimsel önermesinin bulunmadığını vurgulamak gerekir. Bu tezin temel amacı, önereceği "susman anlatıcısı" modeliyle yeni çalışmalara kaynak oluşturmak; tali umudu ise susmanın farklı anlamlarına değinerek Tanıl Bora'nın söylediği gibi (2014) lakonizmin, yani bir fikri az ifade kullanarak aktarmanın ya da ifade ekonomisinin sözün kendisine de iyi gelebileceğini hatırlatmaktır.

4.3. SUSAN KARAKTERİN "SUSAN ANLATICI"YA DÖNÜŞÜMÜ

Aristoteles'e göre karakter, kararsızlık anındaki seçim ile açığa vurulur ve bir seçimi açığa vurmayan sözlerde, karakter dışavurumu yoktur (2012). Bu önermeden hareketle seçimlerin hiçbir söz kullanılmadan nasıl açığa vurulabileceği sorusu akla gelmektedir. Susmanın felsefesinin ortaya konması, susan bir karakterin motivasyonun teoride anlaşılmasını sağlayabilir. Ancak bu modelin ilerideki çalışmalara uygulanabilmesi için karakteri susarken izlenebilir, hatta dinlenebilir kılmanın yöntemleri de incelenmelidir. Bu şekilde susan karakter, seyirciyle bir iletişim kurabilecek ve susan anlatıcıya dönüşebilecektir.

İletişim kurulacak olan seyirciden bahsedilirken Jacques Rancière'nin *özgürleşen seyirci* paradigması didaktizme kaymamak için yol gösterici olabilir.

Seyirci olmak, etkinliğe geçirmek zorunda olduğumuz bir edilgenlik değildir. (...) Seyircileri oyuncuya, cahilleri bilgine dönüştürmemiz gerekmez illa. Cahilde iş başında olan bilgiyi ve seyirciye özgü etkinliği teslim etmemiz gerekir bunun için. Her seyirci kendi hikâyesinin oyuncusudur; her oyuncu, her eylem insanı da aynı hikâyenin seyircisidir. (...) *Özgürleşme* kelimesinin ifade ettiği şudur: Eylemde bulunan ile izleyenler arasındaki, birey ile kolektif bir yapının mensupları arasındaki sınırın belirsizleşmesi (Rancière 2013: 22-23).

Susan anlatıcı aracılığıyla seyircinin eğitilmesi amaçlandığı takdirde seyircinin etkin katılımından taviz verilir. Bu durumda susan karakterin onunla iletişim kurması ve susan anlatıcıya dönüşmesi mümkün olamayacağı için modelin kullanılacağı çalışmalarda didaktizmden kaçınmaya dikkat edilmelidir.

4.3.1. EYLEM (SUSARKEN İZLENEBİLİR OLMAK)

Rousseau duyuları etkileyebilmek için kullanılacak iki araçtan birinin ses, diğerinin ise hareket olduğunu belirtmiştir (2009). Bu iki araçtan sözü kullanmıyor olan susan anlatıcının duyuları etkilemek için elindeki tek araç hareket midir? Böyle bir önkabul, esasen onun manevra kabiliyetini kısıtlayacaktır; çünkü eylemle hareket aynı anlama gelmemektedir. Bu ayrımı açıklamak için *Godot'yu Beklerken*'in sonu örnek gösterilebilir.

VLADIMIR: Eee, gidelim mi?

ESTRAGON: Evet, gidelim.

Kımıldamazlar (Beckett 2000: 124).

Burada hareket yoktur; ancak eylem vardır. Karakterlerin hareketsizliği eylemin kendisidir ve metnin yazarı tarafından özellikle "kımıldamazlar" yazılarak belirtilmiştir. Perdenin "evet, gidelim" repliğinin ardından inmesiyle kımıldamama

eyleminin ardından inmesi arasındaki dramaturjik fark yakalanmalı, sahneye bakıldığında perdenin repliğin hemen ardından inmiş gibi algılanmamasına dikkat edilmelidir. Nitekim kımıldamamak bir eylem olarak özellikle belirtiliyorsa bunun oyuncu için bir atalet çağrısı olmadığını vurgulamak gerekir. Karakterin eylemi olan kımıldamama, oyuncunun olduğu yerden kımıldamamasından farklı bir niteliğe sahiptir. Karakterler "evet, gidelim" repliğinin ardından bir daha konuşmaz; ancak bu da eylem olarak "susarlar" yazıldığından farklı bir susma olarak canlanmalıdır. Eylemin hareket ve ataletten farkı bu şekilde özetlenebilir.

İçinde susan anlatıcının yer aldığı metnin, eğer tiyatro sahnesi için yazılıyorsa, radyo tiyatrosuna dönüşme tehlikesinin (Güçbilmez 2015) bilincinde olmak gerekir. Fikrin bir sahne somutluğuyla sınırlı olduğu unutulmamalıdır. Karakterler konuşmakla, ya da konuşmamakla yetinemez; bir şeyler olmak zorundadır. Karakterin konuşmuyor olmasının sahnede var olmadığı anlamına gelmediği akılda tutulmalı, eylemler titizlikle tasarlanmalıdır. Söz yokken de sahnede bir mevcudiyet söz konusudur. Eylemler doğru kullanıldığı takdirde seyirci izlemeye değer bir şey bulabilecek, bu mevcudiyetin ona nakşolması kolaylaşacaktır.

Goethe, *Faust*'ta İncil'deki "başlangıçta söz vardı"nın yerine "başlangıçta eylem vardı"yı koymuştur (Vygotsky 1973). Söz ağızdan çıkmadan hemen önceki an, bir eylem sunmakta ve kendi içinde bir anlam kazanmaktadır.

Konuşmadan önce sunulan nesne hayal gücünü sarsar, merakı uyandırır, zihni kararsızlık içinde ve söylenecek şeyin beklentisinde tutar. Jestin her zaman söylemeden önce geldiği İtalyanların ve Provence'lıların böylece kendilerini daha iyi, hatta daha büyük bir hazla dinletmenin yolunu bulduklarını gördüm. Ama en güçlü dil, işaretin konuşmadan önce her şeyi söylediği dildir (Rousseau 2009: 3).

Eylem, susan anlatıcı fikrinin sahnede işleyebilmesi için önemlidir. Seyirci bir sinema filmi bir başkası tarafından belirlenen kamera açısı aracılığıyla takip

ederken tiyatrodaki açığı kendisi belirler. Eylem bu durum göz önünde bulundurularak kurgulandığı takdirde en konuşkan metinde dahi sözden daha ön plana çıkabilir. Beden dili burada önem kazanır ve susan karakteri izlenir kılan eylemi seyirciye aktarmanın bir aracı, söylenmeyenler için bir ifşa yolu haline gelir. Bununla birlikte sözün niteliğinin ve sözle kurulan ilişkinin sorgulanabilmesi için söze dair konuşmak ya da konuşurmak gerekmektedir. Yani susan anlatıcı, kendine alışılmış konuşma pratiğinin dışında bir ses bulmalıdır.

4.3.2. İFŞAYA YÖNLENDİRMEK (SUSARKEN DİNLENEBİLİR OLMAK)

Kural olarak, anlaşılacak için duyulmak, duyulmak için de konuşmak gerekir; ses hem üreticisi hem de onu algılayan kişi için vardır (Jakobson ve Waugh 2002). Bu durumda susan anlatıcının konuşmadan kendini duyurmasının bir yolu araştırmalıdır. Saussure, ses ve duyum için bir ayrım ortaya koyar: "Bir etkin bölüm bir de edilgen bölüm: Kişilerden birindeki çağrışım özeğinden öbürünün kulağına giden her şey etkin, ikinci bireyin kulağından çağrışım özeğine giden her şey edilgendir" (1985: 15). Bu denklemin içine dilin sokulmamış olması önemlidir. Bu fikri bir adım ileriye taşıyan Rousseau, düşünceyi iletmenin organlardan çok insana özgü bir yetiye bağlı olduğunu vurgular (2009). Jakobson ve Waugh da "dilsiz konuşmacılar"dan bahsetmiş, dilin büyük bir bölümü bir şekilde kesilse dahi konuşma gücünün kaybedilmeyebileceğini vurgulamıştır (2002). Susan anlatıcının böyle bir fizyolojik sıkıntıyla karşı karşıya kalmasının, onun ortaya konmak istenen felsefesiyle bağdaşmayacağına yukarıda değinilmiştir. Dolayısıyla onun normal şartlarda dili kullanabilme gücünü haiz olduğu bilinmektedir. Derrida konuşma yetisini haizken konuşmamayı tercih etme (sessizlik) ile konuşamayan şeyin sessizliği (dilsizlik) ayrımını ortaya koyarak daha önceden "görsel imgenin sessizliği" olarak ifade ettiği

kavramın söylemin hegemonyasına karşı bir direniş veya başlı başına bir otorite kaynağı olarak yorumlanabileceğini açıklarken sessizliği, onu görelileştirecek ve bağlarından koparacak bir söylemin içine yerleştirmek gerektiğinden bahsetmiştir (Brunette ve Wills 1994). Düşünceyi iletmenin bir yetiye bağlı olduğu savı, onun aktarım misyonunu Derrida'nın bahsettiği türden bir söylemin içinde gerçekleştirebileceğine dair bir işarettir. Peki denklemden algılayan kişinin kulağını da çıkarmak mümkün müdür?

Alberto Manguel *Okumanın Tarihi*'nde okumayı binlerce yıldır sesli yapan insanlığın, sessiz okumaya geçiş sürecini anlatmaktadır. Böylelikle sözcükler, onları ifade etme çabasından bağımsız olarak var olmuş, okur kitaplarla daha doğrudan bir ilişki kurmaya başlamıştır (Farge 2016). Sessizliğin okuma pratiği içinde kendisine bir yer bulmuş olduğu şüphesizdir. Bu aynı zamanda okurun, sözcüğü duymadan anlama ulaşabildiğini göstermektedir. Ancak burada da anlamın kişinin zihninde yoktan var olduğu söylenemez; ortada yine sözcüklerle kurulan bir ilişki, göz aracılığıyla zihne kazandırılan bir girdi mevcuttur. Dolayısıyla konuşmayan karakterin seyircinin zihniyle, "çağrışım özeğiyle" bir ilişki içine girmesi için oraya bir girdi yollaması gerektiği söylenebilir. Eylem, bu girdiyi hali hazırda sağlayacaktır. Buna ek olarak sözel bir girdi için, ifşaya başvurulabilir.

Susan anlatıcı, diğer karakterlerin sözle kurduğu ilişkiyi değiştirip onları ifşaya sürükleyebilir. Onun susma hali diğer karakterlerin sözleriyle ürettiklerine doğrudan bir tepki sonucu gerçekleştiği takdirde, ifşanın da etkisinin artabileceği iddia edilebilir; çünkü aynı zamanda konuşan karakterler "doğru" söze yönelmiş, konuşulmayanlar hakkında konuşmuş olacaktırlar. Diğer karakterlerin "benim yüzümden mi sustu?" sorgulamasını yapmaları ve sıkıştırılarak çözölmeleri gerekmektedir. Bu sıkıştırma için susan anlatıcının agresif bir tavır benimsemesine

gerek olmayacaktır, susması karşı tarafın ona erişememe hissine kapılması ve çözümlere ifşaya sürüklenmesi için yeterli olabilir. Söz ile üretilenlerin söz ile sorgulanması, sözün kırılabilirliğinin söz ile ifşa edilmesi amaçlanmaktadır. Böylelikle söz yerine eylem kullanarak gelen ifşaya, konuşan karakterin sözüyle gelen ikinci bir ifşa biçimi eklenecektir.



5. SONUÇ

Dilin ve iletişim alışkanlıklarının evrilme biçimi gereği günümüzde susmanın ardındaki anlamı aktarmak kolay değildir. Gündelik hayatta iletişim konuşarak, yani ses aracılığıyla sağlandığı için susmak, olağan hayatın akışına aykırı kabul edilir. Bir süredir susmakta olan bir kişiye "dilini mi yuttun?" diye sorulur. İlk akla gelen, fizyolojik bir sorun olduğudur; konuşmamanın tek nedeninin konuşamama olduğuna inanılır. Bu durumda mecburiyet yerine tercih sonucu gelen, pes etmişlik değil direniş anlamı taşıyan bir susma hâlini anlatının içinde susan karakteri aracılığıyla anlatmak da yazar için zor bir göreve dönüşür. Bununla birlikte geçmişten bu yana susmanın farklı anlamlarını sorgulayan birçok felsefi çalışma, farklı nedenlerden dolayı susan karakterlere yer veren birçok kurgusal metin mevcuttur. Bu tez, Batı ve Doğu'dan çıkan susma öğretilerinden bazılarına, susmanın bürünebildiği farklı anlamlara değinmek için yer vermiştir. Bunların arasından özellikle Wittgenstein'in felsefesi, *Persona* filminden hareketle ortaya atılan modelin temelini oluşturmaktadır.

Persona filmi biri hep susan, diğeri ise hep konuşan iki karakter üzerinden ilerlemektedir. Susan karakter konuşan karakteri ifşaya sürüklemekte, kimliklerinin iç içe geçmesi sonucu da susan anlatıcıya dönüşmektedir. Bu sinemasal örnek üzerinden bir model önerilmiş ve bu modelin ilerleyen çalışmalarda kullanılma yolları araştırılmıştır. Bir sinema filminden yola çıkarak elde edilen bu modelin diğer mecralarda kullanılabilmesinin nasıl mümkün olabileceği üretim aşaması ve seyirciyle kurulan iletişim için ayrı ayrı incelenmiş, söz ve sessiz sanat arasındaki ilişkinin film mecrası üzerinden değerlendirilebileceğini vurgulayan Derrida'ya ve tiyatro seyircisi ile sinema ya da televizyon seyircisinin benzer olduğunu savunan

Ranci re'ye başvurularak açıklanmıştır. Bugün susmanın felsefesi ortaya konarak olası bir çalışmadaki susan karakterin motivasyonuna dair kuramsal öneriler sunulmuş, eylem ve ifşaya yönlendirme yöntemleriyle onun bir sahne somutluğunda susarken izlenebilir ve dinlenebilir olabileceği ifade edilmiştir. Eylemin, hareket ve ataletten farklı bir anlam taşıdığı örnekler üzerinden açıklanmış, hareket etmiyorken eylemde bulunmak ile susarken anlatmak arasında bir bağ kurulmuştur. Böylelikle aynı zamanda eylemden ve konuşan karakterin sözünden gelen iki farklı ifşa biçiminin ortaya çıktığı tespiti yapılmıştır. Ifşa, susmanın sözün niteliğini değiştirmesiyle gerçekleşebildiği gibi beden dilinin sözden bilinçli olarak kaçınılmasına hizmet edecek biçimde kullanılmasıyla da mümkün olabilmektedir. Ingmar Bergman, filminde sözün değersizleşmesinin yanı sıra persona kavramı ve kimliklerin i içe geçmesi gibi temaları da irdelemiş, biçimsel ögelerle anlatıya ek katmanlar yaratmıştır. Bu tez, susan anlatıcı modelini kullanan yeni bir çalışmanın persona kavramını kullanmadan ve kimliklerin i içe geçmesi yoluna başvurmadan da işleyebileceğini savunmaktadır. Bu modeli kullanmak isteyen bir yazar, anlatısını bugün susmanın ardındaki felsefeyle bağdaşacak şekilde kurduğu takdirde sözün değersizleşmesiyle ilgili ipuçlarını okura ya da seyirciye karakterini konuşturmadan aktarabilecek, susan karakterini susan anlatıcıya dönüştürebilecektir.

Bu tez, susma üzerine bir model önerirken susmanın farklı anlamları üzerinde durmuş, bir tercih sonucu gelen sessizlik ile dilsizlik gibi ayrımları ortaya koymuştur. Öte yandan, meselenin burada değinilenlerden ibaret olduğunu söylemek mümkün değildir; susmanın bu tezin kapsamını açan anlamları da hiç kuşkusuz ki mevcuttur. Örneğin "susturulmak", hem gerçekte hem de kurmacada karşımıza çıkan bir susma h lidir. Bu tez susmayı mağduriyet üzerinden değil, imk n üzerinden incelemiştir; ancak "susturulanlar" da başlı başına bir çalışmanın konusu olabilir.

Postkolonyal disiplinin kurucularından Gayatri Chakravorty Spivak'ın "madun" (subaltern) kavramından hareketle ileri sürdüğü "madun konuşabilir mi?" sorgulaması sonucu dilin "erkeğin, Avrupalı'nın, beyazın, burjuvanın (ya da hakim sınıfın), heteroseksüelin, ulus-kurucu etnik grubun dili" (Somay 2011: 155) olduğu fikri yaygınlaştıkça sosyal bilimler alanında bunu temel alan akademik çalışmalar da artmıştır. Türkiye Sineması'ndaki kadın temsilleri üzerinden de susma okumaları yapan çeşitli çalışmalar mevcuttur. Susturulma kavramı üzerinden bütün susturulanları kapsamayı hedefleyen interdisipliner bir araştırma ise halen çalışılmayı beklemektedir.

KAYNAKLAR

Ahmed, K. 2011. "Persona Explained (Bergman, 1966)." *Aesthetics Of The Mind*. Erişim tarihi: 03.05.2016. <<https://aestheticsofthemind.com/2011/07/25/persona-explained/>>

Aktulum, K. 2015. "Tahsin Yücel'in *Yalan* Adlı Romanında Yazınsal Bir İzlek Olarak Aşırmacının Portresi." *Söylem, Söylen, Yazın: Tahsin Yücel'e Armağan* içinde (s. 104-136) der. Öztokat, N. T. İstanbul: Can.

Alfajora, J. 2011. "On Language And Morality: Rethinking the Role of Language in the Formation of Moral Values through analysis of Lanthimos' Dogtooth." *Academia.edu*. Erişim tarihi: 23.04.2016. <http://www.academia.edu/6810878/ON_LANGUAGE_AND_MORALITY_Rethinking_the_Role_of_Language_in_the_Formation_of_Moral_Values_through_analysis_of_Lanthimos_Dogtooth_2011_>

Aristoteles. 2012. *Poetika*. S. Rıfat (Çev.). İstanbul: Can.

Barthes, R. 1968. *Elements of Semiology*. New York: Hill and Wang.

Beckett, S. 2000. *Godot'yu Beklerken*. İstanbul: Kabalcı.

Bora, T. 2014. "Susmak." *Birikimdergisi.com*. Erişim tarihi: 14.11.2014. <<http://www.birikimdergisi.com/haftalik/1274/susmak>>

Branigan, E. 1984. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton.

Branigan, E. 1992. *Narrative Comprehension and Film*. New York: Routledge.

Breaking Down Bergman. 2013. *Persona (1/2) - Episode #27*. [online video] Erişim tarihi: 06.05.2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=cWVJElıkmeQ>>

Bronson, E. 2003. "Maggie'nin Önemi: Sessizliğin Sesleri, Doğu ve Batı." *Simpsonlar ve Felsefe* içinde (s. 51-62) der. Irwin, W., Conard, M. T. ve A. J. Skoble. M. Sağlam (Çev.). İstanbul: Güncel Yayıncılık.

Brunette, P., ve Wills, D. 1994. "Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida." *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture* içinde (s. 9-32) der. Brunette, P. ve D. Wills. Cambridge: Cambridge University Press.

Campbell, P. N. 1979. "The Reflexive Function of Bergman's 'Persona.'" *Cinema Journal* 19/1(Autumn): 71-85.

Chomsky, N. 2008. *On Nature and Language*. New York: Cambridge University Press.

Creswell, M., ve Karimova, Z. 2011. "Bergman's Women: The Representation of Patriarchy and Class in *Persona* (1967) and *Cries and Whispers* (1972)." *Bright*

Lights. Erişim tarihi: 01.07.2016. <<http://brightlightsfilm.com/bergmans-women-the-representation-of-patriarchy-and-class-in-persona-1967-and-cries-and-whispers-1972/#.V3WfS2zovIX>>

D'angelo, M. 2014. "Ingmar Bergman's radical, influential *Persona* finally comes to Criterion." *Avclub.com*. Erişim tarihi: 01.05.2016. <<http://www.avclub.com/review/ingmar-bergmans-radical-influential-persona-finall-203109>>

Dadak, Z. 2015. *MISE-EN-SCENE 2_Oyunculuk*. [ders] Film Grameri FD 549, Kadir Has Üniversitesi, 27 Kasım.

Derrida, J. 1997. *Of Grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Derrida, J. 1998. *Monolingualism of the Other; or, The Prosthesis of Origin*. Stanford: Stanford University Press.

Diggory, T. 2014. "The Mother's Role in Bergman's *Persona*." *Film International*. Erişim tarihi: 02.05.2016. <<http://filmint.nu/?p=10631>>

Ebert, R. 2008. "The Silence." *Rogerebert.com*. Erişim tarihi: 23.05.2016. <<http://www.rogerebert.com/reviews/the-silence-1963>>

Ebert, R. 2010. "Dogtooth." *Rogerebert.com*. Erişim tarihi: 23.04.2016. <<http://www.rogerebert.com/reviews/dogtooth-2010>>

Ece, A. 2004. "Yapısalcılık sonrası yaklaşımlar ve çeviribilim." *Litera* 16: 135-152.

Edgerton, F (Der.). 1972. *The Bhagavad Gita*. Cambridge: Harvard University Press.

Farge, P. L. 2016. "The Deep Space of Digital Reading." *Nautilus*. Erişim tarihi: 08.05.2016. <<http://nautil.us/issue/32/space/the-deep-space-of-digital-reading%20>>

Feyerabend, P. 2002. "Wittgenstein'in *Felsefi Araştırmalar*'ı." *Cogito* 33(Güz): 155-189.

French, P. 2010. "Dogtooth." *Theguardian.com*. Erişim tarihi: 23.04.2016. <<http://www.theguardian.com/film/2010/apr/25/dogtooth-film-review>>

Fogelin, R. J. 2002. "Wittgenstein'in Felsefe Eleştirisi." *Cogito* 33(Güz): 80-105.

Garver, N. 2002. "Gramer Olarak Felsefe." *Cogito* 33(Güz): 106-131.

Genette, G. 1994. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell University Press.

Gore, M. 1990. *Enjoy The Silence*. London: Mute Records.

Güçbilmez, B. 2015. [ders] *Oyun Yazımı* FD 523, Kadir Has Üniversitesi, 30 Kasım.

Heidegger, M. 1982. *On The Way To Language*. New York: HarperCollins.

- Hobbes, T. 1985. *Leviathan*. London: Penguin Books.
- Holmberg, J. 2012. "Persona." *Ingmarbergman.se*. Erişim tarihi: 04.05.2016. <<http://ingmarbergman.se/en/production/persona>>
- Hürriyet* (2008) 23 yıldır konuşmuyor. 23 Temmuz. Erişim tarihi: 19.05.2016. <<http://www.hurriyet.com.tr/23-yildir-konusmuyor-9501271>>
- Jakobson, R., ve Waugh, L. R. 2002. *The Sound Shape of Language*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Johnson, C. C. 2007. "Ingmar Bergman's Persona." *Willwoodpress.org*. Erişim tarihi: 01.05.2016. <<http://wildwoodpress.org/ingmar-bergmans-persona/>>
- Kartal, Y. 2013. "Bergman'ın Yüzleri: Persona." *Fil'm Hafızası*. Erişim tarihi: 02.05.2016. <<http://filmhafizasi.com/bergmanin-yuzleri-persona/>>
- Kıvılcımlı, H. 1971. "İşçi Sınıfı Partisi'ne Giriş." *Halkcephesi.net*. Erişim tarihi: 08.05.2011. <http://kutuphane.halkcephesi.net/Hikmet_Kivilcimli/isp.html>
- Kocayusufpaşaoğlu, N., Hatemi, H., Serozan, R., ve Arpacı, A. 2014. *Borçlar Hukuku Genel Bölüm - Birinci Cilt: Borçlar Hukukuna Giriş, Hukukî İşlem, Sözleşme*. İstanbul: Filiz.
- Köpek Dişi*. 2009. Yön. Yorgos Lanthimos. Boo Productions, Greek Film Center, Horsefly Productions.
- Köprülü, Ö. 2014. "Bilinçdışı Ve Dil." *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 9/3(Winter): 951-958.
- Lao Tzu. 1987. *Tao Te Ching*. Middlesex: Penguin Books.
- Lévi-Strauss, C. 2013. *Mit ve Anlam*. G. Y. Demir (Çev.). İstanbul: İthaki.
- Ökten, K. 1996. *Deli Divane*. İstanbul: Raks Müzik.
- Özkan, S. 2006. *Mevlâna ve Goethe*. İstanbul: Ötüken.
- McLeod, S. A. 2014. "Carl Jung." *Simplypsychology.org*. Erişim tarihi: 30.04.2016. <<http://www.simplypsychology.org/carl-jung.html>>
- Michaels, S. (2012) Beck's new album won't be an album - just sheet music. *The Guardian*, 9 Ağustos. Erişim tarihi: 06.06.2016. <<https://www.theguardian.com/music/2012/aug/09/beck-new-album-sheet-music>>
- Neill, S. A. 2009. *The Alternate Channel: How Social Media Is Challenging The Spiral Of Silence Theory In GLBT Communities Of Color*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Washington: American University, School Of Communication.

Nillsson, N. J. 2009. *The Quest for Artificial Intelligence*. New York: Cambridge University Press.

Orwell, G. 2014. *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*. C. Üster (Çev.). İstanbul: Can.

Pedro, V. 2016. "Artificial intelligence and language." *Techcrunch.com*. Erişim tarihi: 20.04.2016. <<http://techcrunch.com/2016/03/12/artificial-intelligence-and-language/>>

Persona. 1966. Yön. Ingmar Bergman. Oyn. Bibi Andersson, Liv Ullmann. Svensk Filmindustri.

Plato. 2002. *Five Dialogues*. Indianapolis: Hackett.

Platon. 2012. *Sofist*. F. Akderin (Çev.). İstanbul: Say.

Rancière, J. 2013. *Özgürleşen Seyirci*. İstanbul: Metis.

Review - Strindberg's 'The Stronger'. 2005. *A Considerable Speck*. Erişim tarihi: 06.05.2016. <<http://considerablespeck.blogspot.com.tr/2005/06/review-strindbergs-stronger.html>>

Rousseau, J. J. 2009. *Melodi Ve Müziksel Taklit İle İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üzerine Deneme*. Ö. Albayrak (Çev.). İstanbul: İş Bankası.

Sağlam, N. 2002. "Dildeki Çözülmenin Sağaltıcı Etkileri." *Cogito* 33(Güz): 239-251.

Sandberg, M. B. 1991. "Rewriting God's Plot: Ingmar Bergman and Feminine Narrative." *Scandinavian Studies* 63/1(Winter): 1-29.

Saussure, F. d. 1985. *Genel Dilbilim Dersleri*. B. Vardar (Çev.). Ankara: Birey ve Toplum.

Sluga, H. 2002. "Ludwig Wittgenstein: Hayatı ve Yapıtları." *Cogito* 33(Güz): 11-39.

Somay, B. 2011. *Çokbilmiş Özne*. İstanbul: Metis.

Sontag, S. 1967. "Persona." *Sight and Sound* 36(Autumn).

Soykan, Ö. N. 2002. "Wittgenstein Felsefesi: Temel Kavram ve Sorunlar." *Cogito* 33(Güz): 40-79.

Stam, R., Burgoyne, R., ve Flitterman-Lewis, S. 1992. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London: Routledge.

Staten, H. 1986. *Wittgenstein and Derrida*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Steen, M. 2016. "The Metaphysics of Mass Expressions." *Stanford.edu*. Erişim tarihi: 16.06.2016. <<http://plato.stanford.edu/entries/metaphysics-massexpress/>>

- Stern, R. 2002. *Hegel and the Phenomenology of Spirit*. London: Routledge.
- Strindberg, A. 2013. *Plays: The Father; Countess Julie; The Outlaw; The Stronger*. [online] Project Gutenberg. Erişim tarihi: 07.05.2016. <<http://www.gutenberg.org/files/8499/8499-h/8499-h.htm>>
- Tora ve Aftara 1. *Kitap-Bereşit*. 2010. M. Farsi (Çev.). İstanbul: Gözlem.
- Trigg, R. 2015. "Why Science Needs Metaphysics." *Nautilus*. Erişim tarihi: 16.06.2016. <<http://nautil.us/issue/29/scaling/why-science-needs-metaphysics>>
- Tura, S. M. 2011. *Madde ve Mana: Rasyonalitenin Kökeni*. İstanbul: Metis.
- Vygotsky, L. S. 1973. *Thought And Language*. Cambridge: The M.I.T. Press.
- Wilson, R. A. 2009. *Write Like Hemingway: Writing Lessons You Can Learn From The Master*. Avon: Adams Media.
- Winter, A. 2010. "A Hero of Our Time by Mikhail Lermontov." *Theguardian.com*. Erişim tarihi: 01.05.2016. <<http://www.theguardian.com/books/2010/jun/27/hero-our-time-lermontov-review>>
- Wittgenstein, L. 1974. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Atlantic Highlands: Humanities Press.
- Wittgenstein, L. 2007. *Felsefi Soruşturmalar*. H. Barışcan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Yaprak, İ. 2014. "Bergman'dan Kurgu ve Gerçeklik Üzerine Bir Manifesto: Persona." *Sinematopya.com*. Erişim tarihi: 29.04.2016. <<http://www.sinematopya.com/2014/05/bergmandan-kurgu-ve-gerceklik-uzerine-bir-manifesto-persona.html>>
- Yavuz, H. 2011. "Wittgenstein ve Saffet Murat Tura." *Tyb.org.tr*. Erişim tarihi: 28.04.2016. <<http://www.tyb.org.tr/hilmi-yavuzdan-wittgenstein-ve-saffet-murat-tura-3258h.htm>>
- Yücel, T. 2002. *Yalan*. İstanbul: Can.
- Zarilli, P. 1990. "What does it mean to 'become the character': power, presence and transcendence in Asian in-body disciplines of practice." *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual* içinde (s. 131-149) der. Schechner, R. ve W. Appel. New York: Cambridge University Press.
- Zloshchastiev, K. G. 2011. "Spontaneous symmetry breaking and mass generation as built-in phenomena in logarithmic nonlinear quantum theory." *Arxiv.org*. Erişim tarihi: 16.06.2016. <<http://arxiv.org/abs/0912.4139v5>>