

**T.C.**  
**AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI**  
**2021-YL-120**

**ETKİLEŞİM RİTÜELİ BAĞLAMINDA ASGHAR FARHADİ**  
**SİNEMASI: THE SALESMAN, ABOUT ELLY VE A**  
**SEPARATION FİLMLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**

**HAZIRLAYAN**  
**Kübra KOPUZLU**

**TEZ DANIŞMANI**  
**Prof. Dr. Şerife GENİŞ**

**AYDIN- 2021**

**T.C.**  
**AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**  
**AYDIN**

Bu tezde sunulan tüm bilgi ve sonuçların, bilimsel yöntemlerle yürütülen gerçek deney ve gözlemler çerçevesinde tarafımdan elde edildiğini, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce, sonuç ve bilgilere bilimsel etik kuralların gereği olarak eksiksiz şekilde uygun atıf yaptığımı ve kaynak göstererek belirttiğimi beyan ederim.

.../.../2021

Kübra KOPUZLU

## ÖZET

### ETKİLEŞİM RİTÜELİ BAĞLAMINDA ASGHAR FARHADİ SİNEMASI: THE SALESMAN, ABOUT ELLY VE A SEPARATION FİMLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Kübra KOPUZLU

Yüksek Lisans Tezi, Sosyoloji Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Şerife GENİŞ

2021, XVI + 157 Sayfa

İran’da sinema, ülkedeki baskıcı rejime rağmen halkın aydınlatılmasında kurtarıcı olarak görülmüştür. Yönetmenler, sansür mekanizması tarafından ağır kısıtlamalar altında kalsalar da üretmeye devam etmişlerdir. Ülkeye dair dertlerini, eleştirilerini sansüre uğramadan işleyebilmek için, alegorik anlatım sıklıkla tercih edilip İran sinemasının tarzı olagelmıştır. İran’daki rejimi, kurumları doğrudan eleştiremeyen yönetmenler, merceklelerini gündelik yaşamdaki sıradan hikayelere çevirerek ve çetrefilli insan ilişkilerine odaklanarak ülkenin sosyolojik yapısına dair derinlikli gözlemler sunmuşlardır. Ana akım İran sinemasında genellikle didaktik öykülemeler yolu ile vicdan sahibi, dini itikatları yerine getirme konusunda hassas davranan, ne olursa olsun iyi olanı seçen insan tipolojisi çizilmiştir. İranlı yönetmen Asghar Farhadi ise, farklı olarak, benliği ve inançlarıyla çelişen, durum gereği menfaatini ya da konumunu korumak için ‘yanlış’ı tercih edebilen, birden fazla durumda birden fazla ve birbiriyle çelişen benlikler sergilemek zorunda kalan bireyleri ve ilişkilerini anlatmak istemiştir. İlişkilerin çatışmalı yanlarını, zedelenen benlikleri ve yüzleşmeleri dramatik öykülere işleyerek sahneye aktarmıştır. Farhadi, gündelik hayatta karşılaştığımız insan profillerini ve onların sıradan hikayelerini izleyiciyle buluşturma konusunda oldukça başarılı bir yönetmendir. Bu yönüyle Farhadi’nin filmleri, Goffman’ın kuramsal alet çantasının sunduğu kavram ve perspektiflerle okunmaya elverişli hikayeler sunmaktadır. Goffman perspektifiyle izlendiğinde, Farhadi’nin sıradan kahramanlarının sürekli benlik ve izlenim müzakereleri yapmak durumunda kalmaları; seyircinin olayları, durumları ve bunlara maruz kalan bireylerin seçimlerini sorgulamasına yol açmaktadır. Seyirci, hikâye geliştikçe, kızdığı karakterlerle empati kurup onlara hak verebilmekte; en azından hikâye içinde konumlanmaya, olayların gelişimini sorgulamaya ve anlamaya çağrılmaktadır. Farhadi, her karaktere eşit söz hakkı vererek insanı, “içinde bulunduğu

durumun insanı” olarak görmemizi sağlamaktadır. Seyircinin yaşadığı bu deneyim, iyiliğin ve kötülüğün durumsallığının yanı sıra iyi ve kötü karakterin kim olduğu sorusuna verilecek yanıtın kolay bir yanıt olmadığını vurgulamaktadır.

Sosyolog Erving Goffman ise toplumsal dünyanın hakikatine ulaşabilmek için bireyin gündelik hayatına katılımcı gözlem metoduyla yaklaşılması gerektiğini savunmaktadır. Goffman’ın sosyal bilimci, Farhadi’nin ise sinemacı kimliğiyle bireyin gündelik hayatını izlerken vardıkları sonuç, söylemek istedikleri sözler benzerlik taşımaktadır. Goffman, bireylerin en sıradan etkileşim anlarında bile benlik müzakeresine ve inşasına girdiğini vurgularken, inşa edilen bu benliklerin durumsal ve geçici olduğunu da göstermeye çalışmıştır. Geçici olan bu benliklerin bir başkasına nasıl aktarıldığını önemseyen Goffman, bireyin benlik sunarken tek amacının başarılı olmak olduğunu altını çizer. Goffman sosyolojisi bireyin dahil olduğu etkileşimleri ve etkileşim anında başarılı olabilmek için geliştirdiği taktikleri incelemeyi görev edinmiştir. Goffman’ın katılımcı gözlem metoduna benzer şekilde, Farhadi de insan hikayelerini tüm gerçekçiliği ile kadrajına alarak insan ve davranışlarını anlatır. Bu benzerlikten yararlanarak çalışmada, Farhadi sinemasının Goffman merceğiyle incelenmesi amaçlanmıştır.

**ANAHTAR SÖZCÜKLER:** Dramaturji, Etkileşim Ritüelleri, İran sineması, Asghar Farhadi

## **ABSTRACT**

### **ASGHAR FARHADI'S CINEMA WITHIN THE CONTEXT OF INTERACTION RITUAL: AN ANALYSIS ON THE SALESMAN, ABOUT ELLY AND A SEPARATION**

Kübra KOPUZLU

Master Thesis, Department of Sociology

Thesis Supervisor: Prof. Dr. Şerife GENİŞ

2021, XVI + 157 Pages

In Iran, despite the oppressive regime in the country, cinema has been considered as a savior in enlightening the people. Directors have continued to produce even if they have been enduring heavy restrictions. To avoid censorship, allegoric narration has become the style preferred by the Iranian directors to narrate their stories and concerns. Since they have not been able to openly criticize the regime and the state, they have turned their lenses to ordinary stories of everyday life and complicated human relations, and thereby providing insightful observations on the country's sociological structure. In the mainstream Iranian cinema, dominant tendency has been to narrate didactic stories where an idealized typology is used to draw an individual who is conscionable, sensitive to follow the religious roles and chooses to do the good no matter what happens. The Iranian director Asghar Farhadi, on the other hand, seeks to present characters and relations wherein individuals conflict with their own selves and beliefs, may choose the 'wrong' to protect his/her interest or status due to the pressures of the situation, and forced to present more than one and conflicting selves. He brings to the scene the conflicting sides of the relationships, damaged selves and confrontations embedded in dramatic stories. Farhadi is considered to be a very successful director in presenting the audience with profiles of ordinary people and their ordinary stories that we encounter in everyday life. With this particular quality, Farhadi's movies are woven with stories suitable to be read using the concepts and perspectives provided by Goffman's theoretical tool kit. When observed with Goffman's perspective, the fact that the ordinary characters of Farhadi are forced to perform a constant self and impression management causes the audience to question the events, situations and choices of the people who have been exposed to them. As the story develops, the audience may grow sympathy to the characters otherwise he or she detested in the very beginning. By giving every character an

equal right to speak, Farhadi enables us to see them as a “humans of their situation.” This experience emphasizes to the audience that the goodness and badness are contingent upon the situation as well as the answer to the question of who is good and who is bad are not easy to answer.

Sociologist Erving Goffman argues for participant observation of individuals’ everyday life as a method to reach the truth of social life. Goffman as a sociologist and Farhadi as a director both have similar thoughts and make similar conclusions in observing everyday life of the individuals. By emphasizing the fact that individuals engage in impression management and self-construction even in very ordinary moments, Goffman tries to show that self-identities are contingent and temporary. He takes interest in how these temporary self-identities are communicated to others and underlies that the only aim the person has in this relationship is the successful communication of the selves. Goffman’s sociology seeks to investigate the interactions between individuals and the strategies they develop to achieve a successful self-presentation. Similar to Goffman’s participant observation method, Farhadi too frames in on ordinary people’s stories with all the dimensions surrounding them and tells us about their reactions and strategies. Taking advantage of these similarities, this thesis analyzes Farhadi’s cinema from Goffman’s perspective.

**KEY WORDS:** Dramaturgy, Interaction rituals, Iranian Cinema, Asghar Farhadi

## ÖNSÖZ

Tez çalışmamı birçok kişinin desteğiyle, yardımıyla geliştirdim. Başta danışman hocam Prof. Dr. Şerife Geniş, sosyolojik bir araştırmanın nasıl yapılacağını öğrenmeme gerek müdahaleleri ve akademik katkılarıyla büyük destek sağladı. Tez yazım süresi boyunca desteğini her an hissettiğim, doğru yolu sabırla gösteren hocama sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ürettikleriyle, duruşuyla sadece danışanlarına değil çevresindeki herkese ışık tutan, aydınlatan bir hocayla bu süreci tamamlamanın sevincini ve gururunu yaşamaktayım.

Tez jürimde bulunarak beni onurlandıran değerli hocalarım Doç. Dr. Hasan Şen ve Dr. Öğr. Üyesi Nilgün Sofuoğlu Kılıç'a tezimi büyük bir özveriyle okuyup değerli katkılarda buldukları için çok teşekkür ederim.

Bu çalışma elbette yedi senenin bir birikimi olarak ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla lisans ve lisansüstü eğitimim boyunca akademik katkılarından dolayı tüm hocalarıma teşekkürü borç bilirim. Beni hayata getirerek aslında bana büyük bir şans veren başta annem Demet Kopuzlu ve babam Hüseyin Kopuzlu olmak üzere tüm aileme destekleri için teşekkür ederim. Yüksek lisans eğitimim boyunca beni her daim cesaretlendiren dostlarım İnci Aydın ve Taner Yılmaz'a varlıkları için teşekkür ederim. Büyük bir sabırla görüşlerini eksik etmeyen, uzakta olmasına rağmen sevgisini, desteğini her zaman hissettiren değerli arkadaşım Yasin Tümkiye'ye teşekkür ederim.

Kübra KOPUZLU

# İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY SAYFASI.....	iii
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİM SAYFASI.....	iv
ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	vii
ÖNSÖZ.....	ix
GÖRSELLER DİZİNİ.....	xiii
EKLER DİZİNİ .....	xvi
GİRİŞ.....	1
<b>1. BÖLÜM</b> .....	4
1. ETKİLEŞİM RİTÜELLERİ KURAMININ TEORİK ÇERÇEVESİ .....	4
1.1. Gündelik Hayat ve Etkileşimler.....	4
1.1.1. Makro-Mikro Perspektif .....	4
1.1.2. Randall Collins’ın Etkileşim Ritüeli Zinciri Yaklaşımı .....	6
1.1.3. Gündelik Hayat Çalışmaları .....	8
1.2. Erving Goffman’ın Etkileşim Ritüelleri Kuramı .....	13
1.2.1. Birey, Benliği ve Davranış Şekilleri.....	14
1.2.2. Performans Sergileyen Aktör Olarak Birey.....	15
1.2.3. Birey ve Dahil Olduğu Etkileşim Örüntüleri.....	18
1.2.4. Kamusal Alanda Birey.....	25
1.2.4.1. Benliğin bölgeleri.....	25
1.2.4.2. İlişkiler ve ritüeller .....	28
1.2.4.3. Odaklanmış/odaklanmamış etkileşim .....	32
1.2.4.4. Bir ritüel olarak kutsal yüzün korunması .....	34
<b>2. BÖLÜM</b> .....	38
2. İRAN SİNEMASINDA GÜNDELİK HAYAT: ASGHAR FARHADİ SİNEMASI.....	38
2.1. İran Sineması .....	38



2.1.1. Devrim Öncesi İran Sineması .....	39
2.1.2. Devrim Sonrası İran Sineması .....	42
2.2. Asghar Farhadi Sineması .....	47
2.2.1. Asghar Farhadi Kimdir? .....	47
2.2.2. Farhadi Sinemasında Sıradan Hayatlar ve Etkileşimler .....	50
<b>3. BÖLÜM</b> .....	<b>56</b>
3. ETKİLEŞİM RİTÜELLERİ BAĞLAMINDA FARHADİ SİNEMASI: <i>THE SALESMAN</i> , <i>ABOUT ELLY</i> VE <i>A SEPARATION</i> FİLMLERİ ÜZERİNE İNCELEME .....	56
3.1. Satıcının Dönüşüm Hikayesi: <i>The Salesman (Forushande)</i> .....	56
3.1.1. Filmin Öyküsü .....	56
3.1.2. Yıkılma Tehlikesi: Binalar ve Yüzler .....	57
3.1.3. Emad'ın Adaleti .....	75
3.1.4. Son Perde: Yüzleşme .....	78
3.1.5. Sonuç .....	82
3.2. Elly'nin Hikayesinde Yalanlar ve Yüzleşmeler: <i>About Elly (Darbareye Elly)</i> .....	88
3.2.1. Filmin Öyküsü .....	88
3.2.2. Karakterlerin Benlik Sunumları .....	106
3.2.3. Etkileşim Ritüeli Örnekleri .....	111
3.2.4. Sonuç .....	113
3.3. Bir Ayrılığın Hikayesi: Çelişen Benlikler ve Yüzleşmeler <i>A Separation (Jodaeiye Nader Az Simin)</i> .....	114
3.3.1. Filmin Öyküsü .....	114
3.3.2. Zincirleme Hatalar .....	115
3.3.3. Mahkeme Sürecinde Geliştirilen Taktik ve Stratejiler .....	124
3.3.4. Sonuç .....	144
<b>4. TARTIŞMA VE SONUÇ</b> .....	<b>148</b>
<b>5. KAYNAKLAR</b> .....	<b>152</b>

<b>6. EKLER</b> .....	155
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	157

## GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 3.1. The Salesman Film Afişi .....	56
Görsel 3.2. Dekor Olarak Kullanılan Yatağın Gösterildiği Açılış Sahnesi .....	57
Görsel 3.3. Evin Boşaltılmasının Ardından Kadraja Alınan Kırık Camlar .....	58
Görsel 3.4. Rana ve Emad Çiftine Ait Yatak Odasındaki Çatlakların Gösterildiği Sahne....	59
Görsel 3.5. Oyuncunun Gülerek Rolünün Dışına Çıktığı Sahne .....	61
Görsel 3.6. Rana'nın Evi Gezerken Banyodaki Arızaları Fark Ettiği Sahne .....	62
Görsel 3.7. Emad'ın Eski Kiracıya Ait Eşyaları Islanmasın Diye Topladığı Sahne .....	63
Görsel 3.8. Saldırganın Ait Çorapları Görüp Elini Yıkadığı Sahne .....	65
Görsel 3.9. Saldırganın Bıraktığı Parayı Bulduğu Sahne .....	67
Görsel 3.10. Rana Repliğini Unutunca Emad'ın Gerçek Hayatıyla Bütünleşen Sahne Performansı .....	67
Görsel 3.11. Yüzü Tehlikeye Giren Rana Sahne Arkasında Emad ile Toparlanmaya Çalışıyor .....	68
Görsel 3.12. Emad'ın Makarnayı Yemelerine İzin Vermediği Sahne.....	73
Görsel 3.13. Emad'ın Sahne Önünde Rolünden Taşarak Babak'a Öfkelenmesi .....	75
Görsel 3.14. Emad'ın Gerçek Suçluyu Bulduğu Sahne .....	76
Görsel 3.15. Linsa Loman'ın Eşinin Tabutu Başında Ağladığı Sahne.....	78
Görsel 3.16. Emad'ın Babasını Kaybetmiş Öğrencisi.....	79
Görsel 3.17. Yaşlı Adamın Af Dilediği Sahne .....	80
Görsel 3.18. Yaşlı Adamın Cezasının Kesildiği Sahne .....	81
Görsel 3.19. Ingmar Bergman Tarafından Yönetilen “Skammen” (Utaç) Film Afişinin Gösterildiği Sahne.....	82
Görsel 3.20. Yaşlı Adamın Kalp Krizi Geçirerek Yaşamını Yitirdiği Sahne.....	84
Görsel 3.21. Yaşlı Adamı Çok Seven Eşi.....	84
Görsel 3.22. Rana Sahnede Biten Evliliğine Veda Ederken.....	86
Görsel 3.23. Rana ve Emad Sahne Arkasında Hazırlık Yaparken .....	87
Görsel 3.24. About Elly Film Afişi .....	88

Görsel 3.25. Filmin Açılış Sekansında Gösterilen Sadaka Kutusunun İçi .....	89
Görsel 3.26. Karakterlerin Sessiz Sinema Oynadığı Sahne.....	90
Görsel 3.27. Elly'nin Ahmat'ın Yanına Oturtulduğu Yemek Sahnesi .....	92
Görsel 3.28. Elly'nin Kaybolmadan Önce Son Görüntüsü .....	93
Görsel 3.29. Sepideh'in Elly'yi Aramak İçin Denize Girdiği Sahne .....	94
Görsel 3.30. Elly'nin Kaybolmasından Öncesi ve Sonrasına Ait İlişkiler .....	95
Görsel 3.31. Elly'nin Başına Gelenlerden Sorumlu Tutulan Sepideh.....	96
Görsel 3.32. Peyman ve Shohreh'in Tartıştığı Sahne.....	98
Görsel 3.33. Sepideh'in İtirafıta Bulunacağı Anın Metaforu Olan Kusma Sahnesi.....	99
Görsel 3.34. Çocuklara Yalan Söylemenin Gerekli Olduğu Durumların Öğretildiği Sahne	101
Görsel 3.35. Elly'nin Nişanlısı Ali Reza'nın Çaresizce Denizi İzlediği Sahne .....	102
Görsel 3.36. Karakterlerin Hesaplaşma Anı.....	105
Görsel 3.37. Biten Arkadaşlıklarını Anlatan Kuma Saplanmış Araba Sahnesi.....	113
Görsel 3.38. A Separation Film Afişi.....	114
Görsel 3.39. Filmin Açılış Sekansında Gösterilen Kimlikler.....	115
Görsel 3.40. Simin ve Nadir'in Boşanmak İçin Gittikleri Mahkeme Sahnesi .....	116
Görsel 3.41. Nadir'in Babasını Yıkarken Ağladığı Sahne .....	117
Görsel 3.42. Nadir'in Kızına Hakkını Aramayı Öğrettiği Sahne .....	118
Görsel 3.43. Raziye'nin Söylediği Yalan Ortaya Çıkmasını Diye Nadir'den Yardım İsteddiği Sahne.....	121
Görsel 3.44. Mahkeme Günü.....	124
Görsel 3.45. Hodjat'ın Madun Olarak Sesini Mahkemeye Duyuramadığı Sahne.....	131
Görsel 3.46: Hodjat'ın Okulu Bastığı Sahne .....	133
Görsel 3.47. Nadir, Kızı Termeh'e Ders Çalıştırıyor .....	136
Görsel 3.48. Termeh'in Mahkemede Yalan İfade Verdikten Sonra Arabada Ağladığı Sahne.....	138
Görsel 3.49. Hodjat'ın Gerçekleri Öğrendiği Sahne .....	141
Görsel 3.50. Aileleri Dağılan İki Küçük Kız Çocuğunun Birbirine Bakışı.....	143

Görsel 3.51. Nadir ve Simin, Adliye Koridorunda Kızları Termeh'in Karar Vermesini Beklerken .....	144
---	-----

## **EKLER DİZİNİ**

Ek 1. Filmlerin Künyeleri.....	155
--------------------------------	-----

## GİRİŞ

Sosyal bilimlerde uzun zamandır devam eden yapı-fail, makro-mikro tartışmalarından nasibini alan Erving Goffman, gündelik hayatın ihmal edilmemesi konusunda sosyologları uyarırken, kendisi de mikro okumaya odaklanıp, yapıyı ihmal etmekle eleştirilmiştir. Oysa Goffman, gündelik hayatta hepimizin öznesi olduğu sıradan eylemlerin dahi aslında toplumsal yapıların ve kuralların etkisi altında gerçekleştirildiğini ortaya koymaktadır. Bu nedenle, dikkatimizi gündelik hayatta bireylerin yüz yüze etkileşimlerine, edindikleri ve benimsedikleri rollere, sergiledikleri “sahne önü” ve “sahne arkası” performanslara yöneltmek bize sadece fail ve eylemi hakkında bilgi vermekle kalmaz, aynı zamanda eyleme yüklenen anlamı ve eylemin gerçekleştirilmesinin altında yatan gömülü yapıları yakalama ve ortaya çıkarma fırsatı verir. Goffman’a göre toplumsal ilişkiler, bireyler bir aradayken veya ayrı yerlerdeyken onlara roller yüklemektedir. Bireyler, rollerini içinde buldukları “durum”a göre şekillendirirler. Yüz yüze davranışların, sıradan karşılaşmaların ve basit gibi görünen selamlaşmaların doğal ortamda incelenmesi fikrinden yola çıkarak yapılacak etnografik çalışmalar, rollerin ve ilişkilerin müzakeresinin yapıldığı toplumsal bağlamı ortaya çıkarma konusunda oldukça önem taşımaktadır. Zira sokaklardaki, parklardaki, restoranlardaki, tiyatrolardaki, dükkanlardaki, dans pistlerindeki, toplantı salonlarındaki ya da herhangi bir topluluğun buluşarak bir araya geldiği yerlerdeki davranış kuralları, *davranışın toplumsal örgütlenmesinin* en yaygın biçimleri hakkında bize çok şey anlatır (Goffman, 2018: 10).

Bu çalışmanın amacı, tıpkı Goffman gibi insanların gündelik ilişkilerini, sahne önü ve sahne arkasındaki benliklerini, egolarını, içsel çelişkilerini ve benmerkezci davranışlarını mercek altına alan İranlı yönetmen Asghar Farhadi’nin, insana dair her şeyi özenle işlediği filmlerini Goffman’ın *kuramsal alet çantasını* kullanarak incelemektir. Çalışma, Asghar Farhadi filmleri örneğinde gündelik hayatta gerçekleşen sıradan eylemlerin arkasında yatan sosyal gerçeklikleri, bireylerin sahne önünde ve sahne arkasındaki benlik müzakere ve sunumlarını ve etkileşim esnasında ortaya dökülen içsel çelişkilerini, bencil davranışlarını ve zayıflıklarını çözümlmeyi hedeflemektedir.

Etkileşim esnasında veya bireyin kendi içinde yaşadığı etik tartışmalar, çıkmazlar ve zayıflıklar, Asghar Farhadi sinemasında basit gündelik hayat hikayelerinde işlenmektedir. Farhadi, filmlerinde salt baskı altında yaşayan İran toplumuna özgü ilişkileri betimlemekle yetinmez; bunun yanında evrensel insani değerlere ve çelişiklere de ustalıkla odaklanır.

Özellikle etik çatışma, sırlar ve yalanlar üzerine yoğunlaşan yönetmenin sinemasında esasen ‘suçlu’ yoktur. Yönetmen izleyiciyi, hikâyede yer alan her bireyin davranışlarına sebep olan “durum”ları anlamaya davet etmektedir. Farhadi, kimseyi suçlamadan, yalan gibi kötü bir eylemin dahi hangi koşullarda kabul edilebilir bir eylem olabileceği sorusunu sorarak, izleyiciyi de hikâyenin içine çekmekte ve birlikte sorgulamaya davet etmektedir. Bu çalışmada, Farhadi hikayelerindeki etkileşim anları, benliklerin sergilendiği, zedelendiği ve savunulduğu anlar Goffman merceğiyle incelenecektir.

İran sinemasında son dönemin önemli isimlerinden biri olan Asghar Farhadi, hikayelerinde karakter dönüşümünü diyaloglar temelinde anlatırken, tıpkı Goffman gibi gündelik hayata dair birçok detayı gözler önüne sermektedir. Hikayeler, gündelik hayat çalışmalarıyla ilgilenenler için epeyce malzeme barındırmaktadır. Türkiye’de gerek kurumsal engellerden gerekse sosyolojideki teorik açmazlardan dolayı gündelik hayat çalışmaları yaygın değildir. Bu çalışma, gündelik hayat sosyolojisi literatürüne Asghar Farhadi sineması üzerinden yüz yüze ilişkilerin mikro çözümlenmeleriyle katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Farhadi, filmlerinde özellikle kadın karakterleri ön planda tutmaktadır. Yönetmen bunu yaparken onları oldukları gibi gösterme konusunda ise titiz davranmaktadır. Farhadi’nin filmleriyle yapmak istediği şey ise aslında ideal olanı, en ahlaki olanı, en dine uygun olan yaşantıları seyirciye aktararak yol göstermek değil, aslında olanı göstererek rahatsız etmeye çalışmaktır. Farhadi, karakterlerinin yaşadığı açmazları, ilişkilerin kırılğan boyutlarını, yaşamın karmaşıklığını kusursuzca tahlil ederek gerçeği esasen bu olduğunu ve bundan kaçamayacağımızı göstermektedir.

Sinema, toplumun genel yaşantısı hakkında, içindeki çatışmalar hakkında seyirciye fikir vermektedir. Sinema üzerinden toplumun okunmasının sebebi budur. Sinema ve toplum birbirlerini karşılıklı olarak etkilerken filmlerde yer alan hikayeler kurgu olmasına rağmen toplumsal dünyanın birer tezahürüdür. Özellikle filmlerde sıklıkla kullanılan metaforlar, sosyal bilimler alanındaki teorik tartışmaları somut bir boyuta taşıyarak daha iyi görmemizi ve anlamamızı sağlamaktadır. Bu yüzden sinema, toplumu anlamak için önemli bir araçtır. Bu çalışma sosyolojik film çözümlene yöntemini kullanarak Farhadi sinemasının İran toplumuna dair sunduğu temsilleri anlamaya çalışmaktadır. Sosyolojik film çözümlene yöntemi, birbirinden ayrı gibi gözükken yöntemleri kapsadığı için oldukça zengin bir yöntemdir. Farhadi sinemasında işlenen sınıf çatışmalarını ele alırken ideolojik film



çözümleme yönteminden, İran'da toplumsal cinsiyet eşitsizliğine işaret ederken feminist çözümleme yönteminden, sinemanın etkilediği/etkilendiği toplumu anlayabilmek için ülkedeki devrim öncesi ve sonrası dönemleri okurken tarihsel film çözümleme yönteminden yararlanılmıştır. Bu yöntemler her ne kadar birbirinden ayrı yöntemler gibi gözüke de sosyolojik film çözümleme yöntemi bu yöntemlerin hepsini bir arada kullanabilen zengin bir yöntemdir. Farhadi sineması, mikro ve makro düzeyler hakkında pek çok malzeme barındırdığı için çalışmada sosyolojik film çözümleme yöntemi kullanılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde etkileşim ritüelleri kuramının teorik çerçevesi çizilmiştir. İlk olarak gündelik hayat sosyolojisine makro ve mikro perspektiften yaklaşan isimlere yer verilip gündelik hayata eleştirel yaklaşan isimlerin düşünceleri tartışılmıştır. Daha sonra Erving Goffman tarafından geliştirilen etkileşim ritüelleri kuramı incelenerek, Goffman'ın literatüre kattığı kavramlar filmlerde örneklendirilmek üzere açıklanmıştır. Önce Goffman'ın *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* çalışmasından faydalanılarak performans sergileyen bireyin davranış şekilleri, dahil olduğu etkileşim örüntüleri tartışılmıştır. İlerleyen bölümde Goffman'ın *Toplum İçinde Davranmak, Karşılaşmalar, Kamusal Alanda İlişkiler, Etkileşim Ritüelleri* eserlerinden yola çıkılarak etkileşim sosyolojisine dair çözümler ele alınmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, gündelik hayatın yaygın bir şekilde işlendiği İran sineması, tarihsel arka planı dikkate alınarak incelenmiştir. Ülke sinemasının bugünkü konumunu daha iyi anlamak açısından İran sineması, “devrim öncesi” ve “devrim sonrası” şeklinde iki başlık altında incelenmiştir. Daha sonra İran sinemasını uluslararası platformlara başarıyla taşıyan Asghar Farhadi'nin hayatı ve kariyeri ile ilgili bilgiler verilmiştir. Yönetmeni diğer yönetmenlerden farklı bir yerde konumlandıran sinemasının özgün tarafları vurgulanmıştır.

Üçüncü bölümünde ise, çalışmanın kapsamını oluşturan *The Salesman, A Separation, About Elly* filmleri, sosyolojik film çözümleme yöntemiyle Goffman'ın kuramsal alet çantasından faydalanılarak incelenmiştir.

# 1. BÖLÜM

## 1. ETKİLEŞİM RİTÜELLERİ KURAMININ TEORİK ÇERÇEVESİ

### 1.1. Gündelik Hayat ve Etkileşimler

#### 1.1.1. Makro-Mikro Perspektif

Mikro sosyoloji, bireylerin eylemlerini, anlam dünyalarını incelememiz gerektiğini savunur ve bireyi yapı karşısında pasifleştiren makro yönelimleri eleştirir ve reddeder. Sosyal bilimlerde bireyi merkeze alan etnometodoloji, dramaturji, fenomenoloji, sembolik etkileşimcilik gibi yaklaşımlar, tarihsel olarak baskın olan makro yönetime tepki olarak gelişmişler ve çeşitli çalışmalarla alanın inşasına öncülük etmişlerdir. Makro yaklaşım, bildiğimiz üzere, içinde yaşadığımız nesnel ve dışsal olarak kurgulanan maddi dünyayı ele almaktadır. Kurumlar, yapılar, binalar, kısaca somut olarak gördüğümüz ve insan eylemini sınırlandıran hatta bazı durumlarda dayattığı düşünülen gerçekliğe odaklanmaktadır. Mikro yaklaşım ise insanların etkinliklerinin, duygularının, düşünce ve davranışlarının, yargılarının sembolik maddesi olarak işleyen zihinsel ve bedensel şemaları ve bu şemalar üzerinden toplumsal gerçekliğin müzakeresini ve inşasını incelemeye almaktadır. Buradaki sorun birilerinin bu iki taraftan birini saplantı haline getirmesidir. Mesela Marksistler ya da yapısalcılar ekseriyetle yapıya gömülmektedir. Fenomenologlar, sembolik etkileşimciler, etnometodologlar ise mikroya odaklanmaktadır. Sosyal bilimci makro okumanın dozunu kaçırırsa, yapıların gücüne aşırı inanır ve insanları yapıların *kuklaları* olarak görmeye başlar. İnsan, sadece yapıların ürünü değil aynı zamanda irade ve tasarım becerisine sahip bir aktördür. Yani insanın, dünyayı dönüştürebilme kapasitesine sahip toplumsal bir aktör olduğunu anlamamız gerekmektedir.

...Benliği bir süreç içinde kavramlaştırır ki bu da işlevselci kuramın idealleştirilmiş, aşırı toplumsallaşmış insanından tamamen farklıdır. Kişiler karşılaştıkları nesnel gerçekliğin önceden tasarlanmış yorumunu kabul etmekten çok, nesnelere dünyasına özel anlamlar uygularlar. Bundan başka, toplumsal yapı, Emile Durkheim ve bugünkü işlevselci izleyicilerinin belirttiği gibi kendinde bir gerçeklik değil, toplumun üyelerinin birlikte eylemlerinin bir ürünüdür (Poloma, 1993: 236).

Aynı şekilde eğer sosyal bilimci, mikro okumanın da dozunu kaçırırsa; o ehil aktörü her şeye muktedir bir varlık gibi görmeye, bireyi tanrı yerine koymaya başlar. Böylece bir

insanın bireysel edim ve stratejilerinin sınırlılıklarını ve sürekliliklerini, toplumsal gerçeğin hangi ilkelere göre üretilip üretilmediğini kavrayamaz.

Toplumsal aktör olan insandan yola çıkılarak gündelik hayatın araştırma nesnesi haline gelmesi, İkinci Dünya Savaşı sonrasında etnografi gibi kültürel çalışmaların yayılmasıyla kendisini göstermiştir. Özellikle o dönemde kadınlar, çocuk işçiler, azınlıklar, göçmenler, siyahlar dezavantajlı gruplar oldukları için birçok kültür çalışmalarının da nesnesi olmuşlardır. “Özellikle ırk, etnisite, sınıf ve cinsiyet aidiyetleri nedeniyle toplumdan dışlanan kesimlerin toplumsal yaşam koşulları ve bunlardan etkilenen gündelik hayat biçimleri ele alınmıştır” (Kalekin-Fishman 2013:719 akt. Şanlı, 2018:48). Sosyal bilimlerde gözler gündelik hayata çevrilince bireylerin gün içerisinde neler yiyip içtikleri, nasıl giyindikleri veya nasıl iletişim kurdukları sıradan ya da önemsiz olarak addedilmenin ötesine geçilmiştir. Sosyolojinin ulaşmak istediği hakikatin aslında bireyin gündelik hayatında yuvalandığı gerçeği Giddens, Bourdieu, Goffman gibi birçok sosyal bilimci tarafından kabul edilmiş ve bu bilim insanları ısrarla merceğin gündelik hayata odaklanması gerektiği konusunda öncülük etmişlerdir. Bourdieu, salt makro veya salt mikro okumaya sapanarak hakikate ulaşamayacağımızı düşünmektedir. Bu yüzden *habitus* kavramını kullanarak esasen bu iki ucu sentezlemiştir. Kişi, kendisine dışarıdan dayatılan baskılara maruz kalırken aynı zamanda kendisini etkileyen nesneliliği dönüştürebilme becerisine sahip olan bir aktördür. Habitus, kişinin etkilendiği, koşullandığı nesnellikle öznel becerilerinin tamamını oluşturmaktadır. Habitus, kişinin dünyayı nasıl algıladığını, gündelik yaşam pratiklerini, ait olduğu sınıfı belirten, bir başkasına aktarılabilen güçlü bir sistemdir. “Habitudan söz etmek, bireysel olanın, hatta kişisel, öznel olanın dahi toplumsal, kolektif olduğunu ortaya koymaktır. Habitus, toplumsallaşmış bir özneliktir (Bourdieu & Wacquant, 2003: 116). Sosyal bilimlerde oluşan bu ikiliğe karşı çıkan bir diğer isim Giddens ise *yapılaşma teorisini* literatüre kazandırmıştır. Yapılaşma teorisi, bireyin yapı tarafından baskılanmış bir kukla olmadığını vurgulamaktadır. Bir yandan yapı, eylemler tarafından şekillenirken diğer yandan eylemler yapı tarafından etkilenecek gerçekleştirilmektedir. Bu yüzden yapı ve eylem birbirinden ayrı kavramlar olarak düşünülmemelidir.

Yapılaşma teorisinde, ne özne (insan fail) ne de nesnenin (“toplum” veya toplumsal kurumların) önceliğe sahip olarak alınabileceklerini öne sürüyorum. Her biri tekrarlanan pratikler içinde ve bu pratikler aracılığıyla inşa edilir. İnsan "eylem"i kavramı “kurum”

kavramını, kurum kavramı da insan eylemi kavramını gerektirir. Bu ilişkinin açıklanması, böylece, toplumsal pratiklerin yapılaşmasının (zaman ve mekânda üretimi ve yeniden üretiminin) nasıl gerçekleştiğine ilişkin bir açıklamanın çekirdeğini oluşturur. (Giddens 1982 akt. Tatlıcan & Çeğin, 2014:337).

Ortaya çıkan bu yaklaşımlar bireyin toplumsal dünyayı dönüştürebilme kudretinde olduğunu savunmaktadır. Ancak bununla birlikte bireyin gündelik hayatının iktidar mekanizmaları tarafından denetlendiğini de belirtmektedir. Kapitalizmin ekonomiyi biçimlendirirken bireyin gündelik hayatını da biçimlendirmesi gündelik hayat eleştirilerini doğurmuştur. Özetle bu yaklaşımlar gündelik hayatı denetleyen modernizmi ve kapitalizmi eleştirirken diğer yandan da tek yönlü makro ve mikro okumanın saplantısına karşı çıkarak sosyal bilimcinin nesneye yaklaşırken çift odaklı bir analiz merceği geliştirmesini savunmuşlardır. Mikro ve makro ikiliğine karşı çıkarak toplumsal etkileşimlerle ilgili önemli görüşleri olan Randall Collins'in "etkileşim ritüeli zincirleri" kuramına bakıp ardından gündelik hayata eleştirel yaklaşan diğer önemli düşünürlere değineceğiz.

### **1.1.2. Randall Collins'in Etkileşim Ritüeli Zinciri Yaklaşımı**

Randall Collins, sosyal bilimlerde mevcut makro-mikro ikiliğini, klasik ve çağdaş kuramcıların ürettiği gerek teorik gerekse sahaya dayalı çalışmalarını sentezleyerek "makro yapıların mikro dönüştürümü" fikrini ortaya atmıştır. Özellikle Durkheim'dan etkilenen Collins, bu dönüştürme sürecini, farklı grupların ve üyelerinin birbirleriyle kurduğu etkileşimi inceleyerek gerçekleştirmeyi amaçlamıştır.

Durkheim, *Dini Hayatın İkel Biçimleri* kitabında, birey/grupların belli birtakım törenlerde bir araya gelerek *ritüeller* aracılığıyla toplumun devamlılığını sağladığını iddia eder (Durkheim, 2005). Toplum, bireyleri üzerinde ahlaki bir güç kurmaktadır. Durkheim, düşüncelerini biraz daha ileri götürerek toplumu insanın yarattığı tanrısal bir güç gibi görmeye başlar. Hatta ona göre toplum, gündelik hayatta gerçekleştirdiği etkileşim biçimleriyle, yani ritüelleriyle dini ya da dinsel olanı da üretmektedir. Benzer şekilde Collins de gündelik hayatın bireyin sıradan ve tekrarlanan pratikleri aracılığıyla oluştuğunu ileri sürmektedir. Bizden çok dışarıda gibi gözükken büyük toplumsal yapıları çözümlemek için iki kişinin kurmuş olduğu etkileşim anına bile bakmak yeterlidir. Etkileşimin katılımcı sayıları veya etkileşimin süresi ne kadar kısa olursa olsun barındırdığı bilgi çok daha fazlasıdır. Çünkü kişi o etkileşim anına gelene kadar yaşadığı tüm deneyimlerin bilgisiyle

yeni bir etkileşime dahil olur. Kişinin kurmuş olduğu her etkileşim bir sonrakine taşıdığı bilgilerle birbirine zincirleme bağlıdır. Etkileşimler arası aktarılan bilgiler değişebilmektedir. Bu aynı zamanda kişinin etkileşim anlarını, davranış şekillerini de değiştirecektir. Bu yüzden Collins, bireyin bizden çok uzakta gibi algılanan yapıyı dönüştürebilme, sürdürme veya yeniden yaratma becerisinin olduğunu söyleyerek aktif rolünü vurgulamaktadır. Collins bu kuramında yapı kavramını makro sosyologlardan farklı bir şekilde kullanmayı tercih etmiştir. Onun yapı kavramı bireyin üzerindeki baskıcı bir dış güç değil daha ziyade bizzat bireyin oluşturduğu etkileşim kalıplarıdır. Dolayısıyla yapı bireyden ayrı bir yerde konumlanamaz. Aktör ritüelleriyle toplumsal alanı yeniden yaratmaktadır. Bu ritüelleri her karşılaşmada tekrar ederek “etkileşim yapısı”nı oluşturmaktadır (Tatlıcan, 2011:105). Karşılaşmalara dahil olan üye, yeniden yarattığı kültürel sembollerle aynı zamanda mülkiyet, otorite ve tabakalaşmayı da yeniden üretmektedir. Dolayısıyla mikro analizin kapısı makroya açılabilir. Mikro bakışla gördüğümüz eylem esasen makronun birer tezahürüdür.

Gündelik hayatta bireyin başvurduğu ritüeller ilişkilerin sağlıklı bir şekilde devam edebilmesi için koruyucu bir araç olarak kullanılmaktadır. Dolayısıyla ritüeller toplumun kültürel, ahlaki, dini değerlerinden beslenirken aynı zamanda bu değerleri korumaktadır. Ritüeller toplumsal uyumu, dayanışmayı arttırdığı gibi farklılıkları da belirgin hale getirmektedir. Uygulanan ritüeller, sınıfsal farklılıklar göstermektedir. Collins, sosyal sınıflardaki farklılaşmaların iki önemli sebebine işaret etmektedir. Bunlardan ilkinin *güç ritüelleri* olarak adlandırır. Collins burada emir veren ve emir alan olmak üzere iki sınıftan bahsetmektedir. Emir veren, gücünün temelini siyasi ve askeri güçten almaktadır. Goffman da bu fikirden yola çıkarak sahne önünün emir veren insanlara ait olduğunu ileri sürmektedir. Collins’in söylediği ikinci sebep ise ritüellerin birçok türü olduğu ve bunun konuma göre değişebildiğidir. Kimisi heterojen gruplardan oluşan geniş bir ağ için ritüellerini gerçekleştirirken kimisi de yerel bölgesinden hiç çıkmayarak koca bir ömrünü sadece kendisine benzer bireylerle etkileşime girerek geçirebilmektedir. Bu iki bağlamda meydana gelen ritüellerin türlerinde farklılık gözükmesi yadsınamaz bir gerçektir.

Özetleyecek olursak Collins’e göre toplumsal dünya etkileşim ritüellerinin zincirlenerek birbirine bağlanmasıyla oluşmuştur. Collins, bu fikrini ortaya atarken Durkheim’den etkilenir ancak bireyi ne kolektif bilinç karşısında emir alan olarak görmekte

ne de tamamen özgür görmektedir. Bu yüzden ki etkileşim ritüeli zincirleri kuramını mevcut makro-mikro savaşına karşı bir duruş olarak sergilemiştir.

### 1.1.3. Gündelik Hayat Çalışmaları

Gündelik hayat çalışmalarında kimi düşünürler bireyin edimleriyle ilgilenirken, kimi düşünürler de bireyin içinde bulunduğu ilişkilerle ilgilenmiştir. Fransız sosyolog de Certau, bireyin gündelik yaşamda gerçekleştirdiği ilişkiler, pratikler üzerine kafa yormuştur. Tıpkı Foucault gibi de Certau da iktidarın nüvelerini gündelik yaşamın içinde bulmuştur.

Foucault'un analizinde iktidar, egemenliğini vatandaşı üzerinden var eder. İktidar denetim mekanizmalarını bireyin bedenine zerk ederek uysal ve pasif bir toplum inşasını amaçlar. De Certau, toplumların bu kadar güçlü iktidar mekanizmalarına maruz kaldığı halde nasıl oluyor da “çizgi dışı” olarak ifade ettiği farklılıkların barınabildiği meselesine eğilmektedir. İşte bu çizgi dışını anlayabilmek için bireylerin gündelik hayat pratiklerine bakarak cevap bulma yoluna gitmeyi tercih etmiştir. De Certau'ya göre gündelik hayat, bireyin baskıcı normlarla mücadele ettiği bir savaş alanıdır (Gardiner, 2016). De Certau bu savaş alanını taktik ve strateji kavramları üzerinden analiz eder. Bu iki kavram onun yaklaşımının merkezi kavramlarıdır. *Taktik*, bireyin gündelik hayatta egemen olanla mücadele ederken ortaya koyduğu bütün eylem türleridir. *Strateji* ise bireyin mücadele ettiği egemen tarafından konulmuş baskıcı kurallardır. Taktik, egemenin erkiyle baş etmeye çalışan bireyin zekasının bir ürünüdür. Bunun için de Certau bireyin kendisine değil, geliştirdiği taktiklere dikkat edilmesi gerektiğini savunmuştur<sup>1</sup>

Norbert Elias ise, gündelik hayatla toplumsal hayatın ayrı ayrı ele alınmasına karşı çıkmıştır. Elias, gündelik hayatı inceleyerek gündelik hayatta etkisini gösteren toplumsal dönüşümlerin değerlendirilebileceğinden bahseder. Dolayısıyla gündelik olan aynı zamanda toplumsal olandır. Elias'a göre bu ikisi birbirinden ayrı düşünülemez (Gardiner, 2016). Benzer şekilde Lefebvre de toplumsal alan ile özel alanın girift olduğundan bahsetmiştir. Lefebvre, modern hayatın gündelik hayatı dışlayarak toplumsal alana ağırlık verdiğinden bahseder. Böylece sıradan, değersiz görülen gündelik hayat, aile yaşamıyla sınırlandırılarak toplumsal hayattan koparılmış olur. Toplumsal hayattan koparılıp değersiz kabul edilen bireyin gündelik hayatı esasen özne-yapı düalizmini besleyecektir. Gardiner, gündelik hayatın kuramsallaştırılmasında iki cenahtan bahsetmektedir. Bunlardan ilki olan

---

<sup>1</sup> A.g.e., ss.215-244.

yapısalcılar, gündelik hayatı ele alırken bireyin pasifliğine işaret etmektedir. Özneller ise tamamen öznenin iradesiyle gerçekleşip var olan bir gündelik hayattan bahseder (Gardiner, 2016). Ancak Gardiner, bu iki cenahın kısıtlamalarına karşı çıkarak, yani aslında bir taraf seçmeyerek bütüncül ve eleştirel bakabilmenin mühim olduğunu savunmaktadır<sup>2</sup>

“Gündelik hayat; bireylerin içine doğduğu normların bütünü, bayağılık, kabalık ve sürekliliktir” (Lefebvre, 2015: 55). Lefebvre, bireyin gündelik hayatını, “özel hayat”, “çalışma hayatı” ve “boş vakit” olmak üzere üç başlıkta incelemiştir. Modern toplumda birey, sahip olduğu günün çoğunluğunu çalışarak geçirmektedir. Dolayısıyla bireyin gündelik hayatını incelerken eylemlerini büyük ölçüde gerçekleştirdiği gibi aynı şekilde eylemlerinin etkilendiği *çalışma hayatına* bakmak, yararlı olacaktır. Çalışma hayatının ardından gelen ve bireye tekrar çalışma hayatına dönebilmesi için verilen dinlenme aralığı ise *boş vakit* olarak karşımıza çıkmaktadır. Birey boş vaktini çalışma hayatının kaygılarından uzak bir şekilde geçirmeye çalışmaktadır. *Özel hayat* ise, tamamen bireyin kendi istekleri doğrultusunda gerçekleştirilen eylemlerini içermektedir. Burada özel hayat boş vakitle karıştırılmamalıdır. Birey boş vaktinde kaygıdan uzaklaşarak dinlenme sürecine girdiği için herhangi bir üretim faaliyetinde bulunmaz. Özel hayatta ise birey istediği bir alanda, kendisi için bir üretimde bulunabilmektedir. Bireyin ailesinden, sosyal yaşantısından uzak bir şekilde faaliyet göstermesi, gündelik hayatının yanı sıra özel bir gündelik rutin oluşturduğunu da göstermektedir. İnsanlar zamanlarını ve emeklerini kiralayarak özel hayatlarını finanse etmektedirler.<sup>3</sup> Kişisel gündelik rutinlerini gerçekleştirebilmek, kendi olabilmek için zamanını ve emeğini kiralayan modern bireyin özel hayatı, çalışma hayatı uzadıkça verimsiz geçmektedir. Böylece kapitalizm, ekonomik düzeni biçimlendirirken aynı zamanda bireylerin gündelik hayatlarını da zapt ederek toplumsal ilişkileri yeniden düzenlemektedir.

Lefebvre, Marksist bir perspektifle ele aldığı gündelik hayatı anlatabilmek için iyi bir metafor sunmuştur. Ona göre gündelik hayat, üzerinde yaşadığımız ama farkında olmadığımız, hayat veren bir güç kaynağı olarak verimli bir toprağa benzemektedir.<sup>4</sup> Gardiner’in “*sıradanın filozofu*” olarak bahsettiği Lefebvre, gündelik hayatın nasıl dönüşebileceği konusunda derin analizlerde bulunmuştur. Lefebvre’ye göre gündelik hayat eleştirisi, ilk olarak bireyin nasıl bir yaşam sürdüğü sorusuna cevap aramalıdır. Sonraki

---

<sup>2</sup> Gardiner, A.g.e., ss. 13-47.

<sup>3</sup> Lefebvre, A.g.e., ss.71-107.

<sup>4</sup> Gardiner, A.g.e., s. 14.

adım, bireyin yaşamını kaliteli bir yaşama dönüştürmek için katkıda bulunmaktır. Son olarak ise gündelik hayatın yeniden üretilmesi gerektiğidir. Toplum, ancak sürdürülemeyen bir gündelik hayat girdabına kapıldığında böyle bir gündelik hayat dönüşümünden söz edilebilir. Gündelik hayatın dönüşümü, Lefebvre'nin deyiimiyle “kültür devrimi” kentte gerçekleşmektedir. Lefebvre kenti, bireyin her türlü etkileşimlerinin olduğu, gündelik hayatın, dinlenmenin, aile yaşamının, mesleki olmayan ilişkilerin ve komşuluğun yeri olarak tanımlar (Lefebvre, 2013). Dolayısıyla gündelik hayatta yaşanacak dönüşümün kentte meydana gelecek olması beklenen bir durumdur.

De Certau ve Lefebvre, bireyi iktidar erki karşısında mücadele veren, aktif bir özne olarak görmüşlerdir. De Certeau, Lefebvre'den farklı olarak kültürel devrime inanmamaktadır. Onun için birey zaten gündelik hayatın içinde baskıcı kurallara karşı sürekli bir mücadele halindedir. Bu yüzden gündelik hayat, siyaset, ekonomi gibi yapıların devrimle radikal bir biçimde dönüşmesini beklemenin rasyonel olmadığı kanaatinde. (Gardiner, 2016).

Gündelik hayatta “egemen olan” ve “egemene tabi olan” olmak üzere iki grup mevcuttur. Tabi kılınanlar, yani egemenin baskıladığı kişiler ise kadınlar, siyahlar, engelliler, çocuklar, işçiler, göçmenlerden meydana gelir. Tabi kılınan, sıradan aktörlerin gündelik hayatını, etnisite, sınıf, cinsiyet gibi eşitsizlik yapıları şekillendirmektedir. Egemen olanların gündelik hayatı ise, erk arayışında olanların hayatıdır. Egemenin her türlü baskısına maruz kalan kadının gündelik yaşamı annelik ve eş olmak üzerine programlanmıştır. Kadının çocuk bakmak, yemek yapmak gibi ev içindeki rutinlerinden uzaklaşıp kamusal alana çıkabilmesi ancak eşyle birlikte mümkün olabilmiştir. Kadın ve aile çalışmalarıyla literatürde önemli katkıları bulunan sosyolog Dorothy Smith'e göre gündelik hayat, toplumsal cinsiyet rollerinin ve dolayısıyla da erilliğin baskın olduğu bir alandır. Bunun içindir ki aktör olan kadının kendi gündelik hayatını dönüştürebilme gücü ne yazık ki bulunmamaktadır. Kadın aktör, çocuk üretimi ve yetiştirimi, ev bakımı gibi rutinlere hapsedilerek kamusal alandan dışlanmıştır. Goffman da benzer şekilde kadınların benlik sunumu sırasında erkeklerden çok farklı roller üstlendiklerini savunmuştur. Kadınlar, ataerkil sistemin uygun gördüğü çerçevenin dışına çıkamamışlardır.

Gündelik hayata eleştirel yaklaşanlardan bir diğeri olan Agnes Heller ise gündelik hayatı, “toplumu üretmek için kendini yeniden üreten bireylerin bu üretim süreçlerinde yaşadıklarının toplamı” (Heller, 1984:3) olarak tanımlamaktadır. Heller, her toplumun



kendine özgü bir gündelik hayatı olduğundan bahsederken aynı zamanda bu gündelik hayatın toplum içindeki her birey için de aynı olmadığını altını çizer. Heller'e göre gündelik hayat bireyin hazır aldığı bilgileri ve üzerine ekleyip aktaracakları bilgiyi içinde barındırmaktadır. Bu durum da gündelik hayatın biricikliğini ispatlamaktadır.

Heller, gündelik hayatı anlatırken insanlık durumu üzerinde durmuştur. İnsanlık durumu bireyin kullandığı dil, sahip olduğu ruh ve beden, kullandığı teknoloji gibi özelliklerdir. Gündelik hayat ise bu saydığımız insanlık durumu içerisinde konumlanmıştır. Heller, gündelik hayatın, bireyin benliğini oluşturduğu ve böylece etik ilişkilerin biçimlendirildiği yer olduğundan bahsetmektedir<sup>5</sup> Gündelik hayatın daha demokratik olabileceğine ve daha da özgürleşebileceğine inanan Heller, bu dönüşümün bireyin önce kendisini dönüştürebilmesinden geçtiğini savunmaktadır.

Dünyaya gelen her birey, içine doğdu koşullar çerçevesinde dünyayı anlamlandırmaktadır. Heller'e göre dünyaya özgür gelen birey, kamusal hayata katılmasıyla birlikte *nesneleştirme süreçlerine* uğramaktadır. Böylece birey sömürü nesnesi haline gelirken diğer bireylerden yalıtılıp yalnızlığa itilmektedir. Heller, nesneleştirme sürecini üç başlık altında incelemiştir: Kendi içinde nesneleştirme, kendisi için nesneleştirme, kendi içinde ve kendisi için nesneleştirme (Sezer Şanlı, 2018).

*Kendi içinde nesneleştirme*, bireyin esas gündelik hayatının görüldüğü yerdir. Burada bireyin bakış açısı, dış dünyayı nasıl algıladığı ve buna uygun gerçekleştirdiği faaliyetler bulunmaktadır. Dolayısıyla bireyin alışkanlıkları, bir önceki neslinden öğrendikleri ve üzerine kattıkları, kullandığı dili ve kültürü, nesneleştirme sürecinin

birer unsurlarıdır. Heller kendi içinde nesneleştirmeyi, üretim ilişkilerinin oluşup toplumsal hiyerarşinin ve bunun sonucunda da toplumsal eşitsizliğin doğduğu yer olarak tanımlamaktadır. Birey çalışma hayatına girerek meşhur çarkın dönmesine yardım etmektedir. Bireyin ancak bu şekilde toplumun bir üyesi olabilmesi, kendi içinde nesneleştirmenin bizzat kendisidir. Burada bireyin sergilediği eylemler gündelik hayatın içinde yer alan küçük ritüellerdir. Selamlaşmalar, ev işleri gibi herkesin gün içinde gerçekleştirdiği eylemler örnek verilebilir. Bu ritüeller belli bir norm sisteminin oluşturduğu çerçeveye uygun şekilde tekrarlanmaktadır. Heller burada bu basit ve herkes tarafından gerçekleştirilen eylemlerin duruma göre de değişebileceğinin altını çizmektedir. Basit bir

---

<sup>5</sup> Gardiner, A.g.e., ss.175-215.

etkileşim ritüeli olan selamlaşma bile mevcut durumun koşullarına göre değişiklik gösterebilmektedir.

*Kendisi için nesneleştirme*, bireyin gündelik hayatta yaşadığı deneyimler üzerinedir. Birey, kanıtlanmış bilimsel bilgileri gündelik bilgiyle birleştirir ve ortaya çıkan eylemi kendi gündelik hayatında deneyimler. Örneğin birey, spor yapmanın bilimsel olarak kanıtlanmış faydalarını kendi deneyimleriyle yani gündelik bilgileriyle birleştirerek bir başkasına anlatabilmektedir. Heller, bu süreçte üç durumun önemli olduğunu vurgulamaktadır. Bu üç durumdan ilki çok farklı alanlardaki bilgilerin gündelik hayatta bir araya gelebileceğidir. Heller bu yüzden kamusal deneyimlere odaklanmamız gerektiğini savunmaktadır. İkinci durum, mevcut kamusal deneyimlerin her defasında bireysel deneyimlerin eklenmesiyle yeniden biçimlenmesidir. Üçüncü önemsendiği durum ise ortaya çıkan bu deneyimler sonucunda heterojen deneyimlerin meydana gelmesidir.

Kendisi için nesneleştirme süreci, gündelik hayatın sıradan, parçalı ve farklı deneyimlerinin bir arada olması durumudur. Bu parçalı ve farklı deneyimler bir araya gelerek yeni bir anlam dünyası meydana getirir. Her bireyin yaşadığı bu sentezleme süreci diğer deneyimlerle bir araya geldiğinde evrensel bir çerçeve oluşturmaktadır. Parçalı, dağınık tüm bu eylemler, duygular, algılar bir araya gelerek evrensel bir bütünlük oluşturmaktadır.

*Kendi içinde ve kendisi için nesneleştirme* süreci ise biraz önce bahsettiğimiz kişisel deneyimlerin bir araya gelmesi sürecinde görülmektedir. Artık burada bireyin tikel eylemleri değil evrensel bir eylem, duygu ve düşünce örgütlenmesi söz konusudur. Dolayısıyla modernitenin de etkisiyle birlikte kurumsallaşma süreci kendini göstermektedir. Egemen, bilimi kontrol altına alarak sömürü sürecini meşrulaştırmak için çabalar. Amaç ise bireyin nesneleşip sömürüye açık hale gelmesidir. Buraya kadar anlattığımız nesneleştirme süreçleri ardından artık yabancılaşma tam anlamıyla gerçekleşmiştir (Gardiner, 2016). Heller, nesneleştirmeye maruz kalan ve sömürülen gündelik hayata eleştirel yaklaşmıştır. Sömürü nesnesi haline gelen bireye sunduğu reçete ise gündelik hayatın birey tarafından özgürleştirilmesi ve daha demokratik hale getirilmesidir. Gündelik hayatın sömürü nesnesi olmaktan kurtulabilmesi ancak bireyin kendini dönüştürebilme kudretinde yatmaktadır.

## 1.2. Erving Goffman'ın Etkileşim Ritüelleri Kuramı

1922 doğumlu Kanadalı sosyolog Erving Goffman, her ne kadar ismi sembolik etkileşimcilerle anılsa da kendisi sembolik etkileşimci olmadığını düşünmektedir. Dramaturji teorisiyle ünlenen sosyolog bu çalışmayı ortaya attığında kişiyi yapı karşısında kukla olarak gören yapısal işlevselci akımı baskındı. Goffman, bireyin gündelik hayatta davranışlarını nasıl gerçekleştirdiğini tiyatro sahnesi metaforuyla analiz etmeye çalışmıştır. Ama bunu yaparken bireyi tamamen özgür bir aktör olarak görmemektedir. Goffman ne yapısal işlevselciler gibi insanı kukla görmekte ne de sembolik etkileşimciler gibi bireyi tanrılaştırmaktadır. Dramaturji teorisinden yola çıkarak yüz yüze ilişkiler, sosyal etkileşimler üzerine çalışmalarını devam ettiren Goffman, bireyin farklı bağlamlarda farklı performanslar geliştirdiğinden bahseder. Goffman, çalışmalarını yürütürken salt bireyi merkeze alma fikrinden uzaklaşmaya çalışmaktadır. Çünkü etkileşimin tek başına olmadığını vurgulamaktadır. Etkileşimin gerçekleşebilmesi için aktör, izleyici, mekân (set), kılık kıyafet (görünüm) gibi birçok detayın varlığına işaret etmektedir. Kişi, gündelik hayatında sürekli olarak etkileşim içerisine girmektedir. Farklı bağlamlarda farklı insanlarla girdiği her etkileşimde yeni bir benlik inşa etmektedir.

Gündelik hayatın tiyatro sahnesinde benzetilmesi Goffman'dan önce birçok isimde görülmüştür. Ancak Goffman, bireyin sahne önünde rolüne harfi harfiyen bağlı kalmadığını ileri sürer. Aynı rolün icrası kişiden kişiye değişirken kişinin zaman içerisindeki performansı da değişkenlik gösterebilmektedir. Birey, sahne önüne çıktığında belli rutinleri gerçekleştirir ancak gündelik hayat hesaplanmamış, beklenmedik durumları barındırmaktadır. Kişinin performansı bu durumdan etkilenecek aksayabilir, başarısızlığa uğrayabilir. Tüm bunların normal olduğunu söyleyen Goffman, bireyin tek bir benlik sahibi olmadığını farklı bağlamlarda farklı benlik imgesi oluşturduğunu ifade etmektedir. Goffman, bireyin belli bir ortamda iyi bir insanken başka bir ortamda kötü biri olabileceğini söyleyerek insanı tek bir benlik imgesine sıkıştırmanın gerçek olanı yansıtmadığını düşünür. Gerçek olan bireyin farklı durumlarda farklı performanslar sergilemesidir, başarısız olabilmesidir, menfaatini gözetmesidir, yüzünü kaybedecek durumlarda bulunup mahcubiyet hissetmesidir. Goffman, aslında herkesin bildiği insana dair bu detayları titizlikle analiz ettiği için çalışmama onun kuramsal alet çantasıyla başladım. Önce dramaturji teorisinden yola çıkarak sahne önü ve arkasında bireyin nasıl bir performans geliştirdiğine değineceğim. Ardından Goffman'ın etkileşim ritüeli çalışmasından beslenerek

etkileşimlere dahil olan bireyin etkileşim sürecini nasıl yönettiğini, başarısız olunca nasıl taktik geliştirdiğini, başvurduğu ritüelleri ve bu ritüellerin toplumsal işlevlerini anlatmaya çalışacağım. Goffman'ın insanı doğal ortamında incelenmesi metodundan esinlenerek ve onun kuramsal alet çantasıyla hareket ederek ilerleyen bölümlerde gündelik hayatın sıradan hikayelerini kadraja alan Asghar Farhadi filmlerini inceleyeceğim.

### **1.2.1. Birey, Benliği ve Davranış Şekilleri**

Erving Goffman, gündelik hayatın ihmal edilmemesi gerektiğini düşünürken kendisi ise mikro okumaya odaklanıp yapıyı ihmal ettiği iddialarıyla eleştirilmiştir. Oysa Goffman, gündelik hayatta gerçekleştirilen sıradan eylemlerin bile aslında toplumsal kuralların etkisi altında gerçekleştirildiğini ifade etmektedir. Bu nedenle dikkatimizi gündelik hayatta bireylerin yüz yüze etkileşimlerine, edindikleri ve benimsedikleri rollere, sergiledikleri performanslara yöneltmek bize sadece fail ve eylemi hakkında bilgi vermekle kalmaz bunun yanında eyleme yüklenen anlamı ve eylemin gerçekleştirilmesinin altında yatan gömülü yapıları yakalama ve ortaya çıkarma fırsatı verir. Toplum ve toplumsal gruplar sürdürülebilirliği mümkün kılmak için birtakım kanunlar inşa eder. Bu kanunlar, kişilerin nasıl davranacağını, etkileşim biçimlerini belirleyen kültür içinde barınmaktadır. Dolayısıyla bireyin eylemleri kültür tarafından şekillenmektedir. Ancak burada altı çizilmesi gereken bir durum varsa o da bireyin aşırı toplumsallaşmış pasif biri olmadığıdır. Birey yaşadığı sürece bu kanunları yaşayan, yeniden düzenleyen ve anlamlandıran aktif öznedir. “O halde, insanlığın dramı, birey ve toplum arasındaki mücadeledir: Bu iki güç, her yaşayan insanın içinde bir arada bulunmak zorunda olduğundan bu dram esasen bir trajedidir” (Collins ve Makowsky, 2014:143).

Goffman'a göre toplumsal ilişkiler, bireyler bir aradayken veya ayrı yerlerdeyken onlara roller yüklemektedir. Birey, rolünü içinde bulunduğu duruma göre şekillendirebilmektedir. Goffman, etkileşimdeki katılımcıların içinde buldukları durumu sürekli olarak yeniden tanımladığını ve o tanıma göre yeniden birbirlerinin huzuruna çıktığını anlatır (Goffman, 2017a). Yüz yüze davranışların, sıradan karşılaşmaların ve basit gibi görünen selamlaşmaların doğal ortamda incelenmesi fikriyle birlikte yapılacak olan etnografik çalışmalar, sosyal gerçekliği ortaya çıkarma konusunda oldukça önem taşımaktadır. “Zira sokaklardaki, parklardaki, restoranlardaki, tiyatrolardaki, dükkanlardaki, dans pistlerindeki, toplantı salonlarındaki ya da herhangi bir topluluğun buluşarak bir araya

geldiği yerlerdeki davranış kuralları, davranışın toplumsal örgütlenmesinin en yaygın biçimleri hakkında bize çok şey anlatır” (Goffman, 2018: 10).

### 1.2.2. Performans Sergileyen Aktör Olarak Birey

Erving Goffman, katılımcı gözlem metodunu kullanarak gündelik hayatı merceğe altına almıştır. Goffman, bireylerin en ufak etkileşimlerde dahi bir *benlik* geliştirdiğinden bahsederken aslında bizlere geliştirilen bu benliklerin geçici olduğunu da göstermeye çalışmaktadır. Geçici olan bu benliklerin başkalarına nasıl aktarıldığı önemli bir mesele olarak kabul edilirken; Goffman, insanın benliği gereği egosunu sunmak zorunda olduğunun da altını çizmektedir. Bireyin benlik sunarken tek amacı ise başarılı olmaktır. Birey *benlik sunumunda* başarılı olmak için birtakım *taktikler* geliştirir (Goffman, 2012). Goffman sosyolojisi ise tüm bu taktikleri, etkileşimleri incelemeyi görev edinmiştir.

Goffman, hepimizin belirli bir tiyatro sahnesinde birtakım etkileşimlere girdiğimize dair bir ontoloji ortaya koymaktadır. “... Toplum bir tiyatrodur ve içinde sergilenen performanslar –sembolik sosyal törenler – bu tiyatronun devamı için olmazsa olmazdır. Durkheim 60 yıl evvel, toplumun tören ve ritüelle bir arada tutulduğunu genel bir teori olarak ileri sürmüştü. Goffman, toplumun varlığını sürdüren ritüelleri, günlük karşılaşmaların her noktasında gösterir.” (Collins ve Makowsky, 2014: 225). Ona göre *performans*, bireyin izleyicisi karşısında sergilediği tüm faaliyetleridir. “Bir performans sırasında gözler önüne serilen önceden belirlenmiş ve başka durumlarda da sergilenebilecek ya da oynanabilecek eylem kalıbını ise *rol* veya *rutin* olarak adlandırabiliriz.”<sup>6</sup> Dolayısıyla aktör de rolünü canlandıran bireye tekabül etmektedir. Birey mevcut etkileşim anında benimsediği bir rolü seçip canlandırmaktadır. “...role kabul görmüş veya ifade edilmiş bir bağlanma; rolün icrası için nitelik ve kapasitelerin sergilenmesi ve söz konusu rol faaliyetine aktif bir taahhüt veya kendiliğinden bir iştirak, yani görülebilir bir dikkat yatırımı ve kas eforu. Bu üç özellik mevcut olduğu zaman *benimseme* terimini kullanacağım. Bir rolü benimsemek, durum içerisinde mevcut olan fiili benliğe tamamen karışmak, imge açısından bütünüyle görülmek ve kişinin o rolü kabulünü güçlü bir şekilde onaylamaktır” (Goffman, 2018: 113).

*Set*, performansın sahnelendiği mekân anlamına gelirken Goffman, setin sabit olduğunu ve performanslarında belli bir seti kullanmak isteyenlerin doğru yere gidene kadar

---

<sup>6</sup> Goffman (2012), *A.g.e.*, s.28.

performanslarına başlamadığını ifade eder. Aynı şekilde birey seti terk ettiğinde performansına son vermek durumundadır. *Kişisel vitrin parçaları*, kişinin cinsiyet, yaş, ırksal özelliklerine karşılık gelirken Goffman, kişisel vitrin parçalarını iki başlıkta inceler: *Görünüş ve tutum*. Görünüş, kişinin toplumsal statüsü hakkında bize bilgi verirken tutum ise kişinin oynayacağı rol hakkında bilgi verir (Goffman, 2012). Toplumda her zaman için beklenen; görünüş ve tutumun tutarlı olmasıdır. Toplumun birey üzerindeki etkisine vurgu yapan Goffman, çoğu zaman performanslarımızın en çok sosyalleşme süreci içinde oluşan bilgi stoklarından ve deneyimlerden etkilendiğini iddia eder.

Goffman, kişinin performansını seyircisine sunduğu bölgeye *sahne önü* adını vermektedir. Sahne önünde birey, toplumun kendisinden beklediklerini sunmak zorundadır. Bunun yanında kişinin kimseye göstermek istemediği sırları da vardır. Bu bastırılan gerçekler kendini Goffman'ın arka bölge olarak adlandırdığı *sahne arkasında* göstermektedir. Sadece bastırılan gerçekler için değil, biyolojik ihtiyaçlarımızın giderilmesi için de sahne arkasına ihtiyaç duyabiliriz. Tuvalet kilitleri, yatak odası vs. bunun içindir. Goffman, performans sırasında istenmeyen durumları; tökezleme, geçirme, yellenme, dil sürçmesi, gerginlik, ezber unutma şeklinde sıralamaktadır. Aktörün sadık takım arkadaşları ise tam da bu şanssız durumlarda oyuncunun performansını başarıyla devam ettirmesine yardım edecek kişilerdir. Goffman böylece *takım* kavramına dikkat çekmektedir. Dramaturji analizinde kullandığı bu kavram, bir rutinin sahnelenmesinde iş birliğinde bulunan bireyler anlamına gelmektedir.

Goffman'a göre benlik; toplumsal aktör ve izleyicileri arasındaki tiyatral etkileşimin bir ürünüdür. Kişinin inşa etmeye çalıştığı benlik aslında o toplumun değerlerini temsil etmektedir. Ona göre bizler istikrarlı benlik imgesi sunmak için onaylanan benlikler ortaya koymaya çalışırız. Goffman'a göre kişi performans sırasında ideal görüntüsünü sergilemeye çalışmaktadır. İdeal görüntüsünün altındaki gerçekleri ise saklama eğilimindedir. Bunun yanında oyuncunun üstlendiği tek bir rol yoktur. Aktör o an hangi rolünü sergiliyorsa o en önemlisiymiş gibi davranmaktadır. Bazı şartlar altındayken birey artık oynaması gerektiği rolü sonlandırmak istiyor olabilir. Bu durumlarda birey rolünü yarıda kesip ağlama veya gülme krizine girebilir. Her ne kadar kendine hâkim olmayı beceremediği için kendisini suçlasa da artık etkileşimin dışına çıkabilmiştir. Birey, etkileşimin sürdürülmesi için uyması gerektiği toplumsal rolleri reddederek karşılaşmalardaki belli bir çerçevenin de kırılmasını sağlamıştır. Goffman bu tarz *taşkınlıkların* peşinden bir hadise yaşanmasının da muhtemel

olduğunu dile getirmektedir (Goffman, 2018). Tabii ki birey böyle bir taşkınlık içinde bulunduğu için utanıp *mahcup* (Goffman, 2017b) da olabilir. Hatta bozduğu etkileşimin yeniden kurulması için orada bulunan kişileri ikna etme gayretinde de bulunabilir. Böyle durumlarda diğer katılımcılar ise taşkınlık gösteren kişinin geçici olarak karşılaşmaya ara vermesi yönündeki görüşlerini belirterek durumu kurtarmaya çalışırlar. Taşkınlık gösteren kişinin bulunduğu talihsiz durumu atlatabilmesinin bir başka yolu ise orada bulunan diğer kişilerle yan hikâyeye dahil olmasıdır. Böylece taşkınlığından dolayı dışlanmış kişi oradaki başka katılımcıyla girdiği yan hikâyeye sayesinde durumu düzeltebilir. Mesela kişinin, kendi taşkınlığını engelleyebildiği sırada orada bulunan diğer katılımcının “bakışını yakalaması” ile aniden bir yan hikâyeye doğabilir.<sup>7</sup> Bu durumda yakaladığı kişinin de talihsiz bir durum içerisinde olduğu öğrenilir ve bu durumu gizli tutmak için karşılıklı güven duygusu oluşturulur.

Performans sergilenirken benliğin bozulması için bazen küçük bir hata yeterli olabilmektedir. Benliğin bozulması durumunda çoğu zaman “*yalan*” devreye girmektedir. Aktör, performansının nasıl üretildiği ile ilgili her şeyi gizlemeye yönelik bir performans sergileme yoluna başvurmaktadır. Goffman’a göre başarılı bir performans, performansı sergileyen toplumsal aktörün izlenim idaresi gerçekleştirmesi demektir. *İzlenim idaresi* (Goffman, 2012); performans sergilenirken, kişinin başarılı olması için başvurduğu birtakım *stratejilerdir*. Performansın sunulmasındaki amaç oyuncunun özelliklerini değil sahnelenen görevin özelliklerini ifade etmektir.

Birey gündelik hayatta gerçekleştirdiği faaliyetlerden dolayı başkalarıyla yüz yüze iletişime girebilmektedir. Böylece kişi, kendi kendini dengeleyen ve kendini sonlandıran çemberin içine girmiş olacaktır. Goffman buna *gömülü faaliyet sistemi* demektedir<sup>8</sup> Kişi belli bir benlikle performansını sergilerken kimliğine uygun davranma konusunda kendini kontrol etme zorunluluğu hissedecektir. Her ne kadar kişi otokontrol konusunda pür dikkat olsa da yüz yüze davranışlar, kişinin kendisi hakkındaki birçok bilginin ifşa olabileceği ihtimalini barındıran durumlardır. “Ancak ifadesel tutarlılık ve geçerlilik aslında her zaman sürdürülemez. Bireyin kendisine ilişkin imgeyle bağdaşmayan bir bilgi de nakledilebilir. Bazı durumlarda bu yersiz bilgi, bireyin uygun bir şekilde kabul edebileceğini hissettiği şeye kıyasla ona daha fazla kredi verebilir; ancak belli ki genellikle can sıkıcı bilgiler

---

<sup>7</sup> Goffman (2018), *A.g.e.*, s.69.

<sup>8</sup> Goffman (2018), *A.g.e.*, s.101.

bireyin benlik imgesini sekteye uğratmaktadır”<sup>9</sup> Böyle bir durumda birey, kendi benliğini yine kendi eylemiyle zedelediği için diğer katılımcılardan özür dileyerek hoş karşılanmak isteyebilir.

### 1.2.3. Birey ve Dahil Olduğu Etkileşim Örüntüleri

Kişi yaşadığı karşılaşmalar esnasında benimsediği rolü canlandırmaktadır. Rol, kişinin kendisini orada bulunan diğer *katılımcılara* nasıl anlatmak istediğini ifade eden bir kalıptır. Birey istese de istemese de sürekli olarak kendini belli bir rol içinde bulmaktadır. Kişi bulunduğu ilişki içerisinde devam ettirdiği rol aracılığıyla *yüz* edinmektedir. Yüz edinmesindeki amaç, hakkında olumlu fikirler oluşturarak değerli bir yerde konumlanmaktır. Kişi canlandırdığı rolde tutarlı bir duruş sergileyebilirse ve diğer katılımcıların nazarında iyi bir yerde konumlanabilmişse başarıya ulaşmış olur. Kişinin ilişkilerde başarılı bir imaj çizebilmesi aslında o kişinin bir yüze sahip olduğunu ve sahip olduğu yüzü başarılı bir şekilde sürdürebildiğini açıkça gösterir.

*Sosyal etkileşim*, bireyin sosyal yüz edinirken aynı zamanda karşısındakinin de yüz edinmesine yardımcı olması durumudur. Birey etkileşim anında birden fazla yüz üstlenmek zorunda kalabilir. Ancak talihsiz bir durum yaşadığında kişinin o vasıfa sahip olmadığı diğer katılımcılar tarafından anlaşılacaktır. Bu yüzden kişi bir rolü devam ettirirken o anın ötesinde toplumsal dünyada nerede konumlandığını dikkate alarak eyleme geçmelidir. Birey yüzünü korumak için çaba sarf ederken aynı zamanda gelecekte yaşanacak olası aksilikleri de engellemiş olur. Tabii bunun yanında kişi bir daha karşılaşmayacağını düşündüğü kişilerin yanında, kabul görülmeyecek herhangi bir rolünü çekinmeden canlandırabilir. Kişi kendi hakkında oluşturduğu imgeyle canlandırdığı rol arasında bir tutarsızlık yaşadığı zaman, o kişinin *yanlış yüz* içerisinde olduğundan bahsedilir. Eğer kişinin belli bir yüzü edinmesi gerektiği durumda o yüze hazır olmadığı anlaşılırsa ve başkalarıyla etkileşime girse o kişinin *olması gereken yüzün dışında* biri olduğu söylenir.

Kişinin seçtiği yüze ve oluşturduğu benlik imgesine uygun davranışlarda bulunması gerektiğinden bahsetmiştik. Bu gereklilikten dolayı kişi etkileşim içerisinde kendinden beklenenleri yerine getirmek için mücadele verir. Verdiği bu mücadele, kaynağını kendisine duyduğu sorumluluktan alıyorsa *gurur*, toplumsal kurumlara karşı duyduğu sorumluluktan alıyorsa onur, kişinin kendi duruşu ve duygularını kullanma biçiminden alıyorsa *haysiyetten*

---

<sup>9</sup> Goffman (2018), *A.g.e.*, s.110.



bahsedilmektedir. Yüz, esasen toplum tarafından bizlere biçilen bir değerdir ve aksi bir harekette bulunduğumuz zaman yine toplum tarafından geri alınabilecek bir şeydir. Kişi kendi yüzünün bozulmasına katlanamadığı gibi ortamda başkalarının da yüzünün kaybedilmesine tanık olmayı istemez. Hatta bu durumlarda soğukkanlılığını koruyabilen kişiler toplum tarafından “kalpsiz” olarak nitelendirilirler. Aynı şekilde kendi yüzünü kaybederken de soğukkanlılığını koruyabilen ve bunu umursamayan kişiler de “yüzsüz” olarak nitelendirilirler (Goffman, 2017a).

Birey bir şekilde *yüzü kurtarma çabasına* girer fakat bunu niçin yaptığını bilemez. Neden daha önceden çizilmiş kurallara olan bağlılığını devam ettirdiğini veya o kurala uygun biri olmadığını göremeyebilir. Kişiyi bu şekilde davranmaya zorlayan birçok sebep sayılabilir. Her halükârda kişi izleyicisine sergilediği benlik imgesine duygusal bir bağlılık hisseder. Bu bağ nedeniyle toplumda kabul edilen konumunu kurtarmak istemesi gayet anlaşılabilir bir durumdur. Kişi aynı zamanda yanında bulunan kişilerin yüzleriyle de duygusal bir bağlılık içinde bulunabilir. Çünkü bir başkasının *yüzünü kaybetmesi* durumunda suçlu konumuna düşmekten kaçınacağı için başkalarının yüzünü kurtarmaya yardım edebilir. Bu yardım aynı zamanda onun başkalarının gözünde merhametli bir yüz edinmesini de sağlamış olacaktır.

Kişinin yüzüyle uyumlu olma yolunda yaptığı her eylem birer *yüz çalışmasıdır*. Buna yüzünü tehlikeye düşürecek aksilikleri önlemek de dahildir. Buraya kadar anlattıklarımızı toparlayacak ve daha somut bir şekilde ifade edecek olursak kişinin iki eğiliminden bahsetmek mümkündür. Bunlardan ilki kendi yüzünü kurtarmaya yönelik gösterdiği *savunmacı eğilimdir*. İkincisi ise başkalarının yüzünü kurtarmaya yönelik gösterdiği *koruyucu eğilimdir*. Burada kişinin dikkat etmesi gereken nokta, kendi yüzünü kurtarmaya çalışırken başkasının yüzünü tehlikeye atmaması gerektiğidir. Kişinin yüzü, başkası tarafından tehdit edildiğine üç temel bakış hâkim olabilir. İlk olarak bu durum *masumca* algılanarak saldıranın bunu istemeden yaptığını, sonucunu tahmin edemediğine inanılabilir. İkinci olarak *bile isteye* bir saldırı olduğuna inanılabilirken son olarak da *planlanmamış bir saldırı* olduğu düşünülebilir.

Toplumsal değer yargılarıyla çelişen bir durum yaşandığında katılımcılar *düzeltilme sürecine* girerler. “Bu noktada bir ya da daha fazla katılımcı kendilerini mevcut bir ritüel dengesizlik ve ayıplanma halinde bulurlar ve onların tekrar telafi edici ritüel durumlarına dönmeleri için çaba gösterilmelidir. Ritüel tabirini kullanıyorum çünkü ele aldığım fiillerin

simgesel muhtevaları sayesinde aktör, kendisinin ve diğerlerinin ne kadar saygıdeğer olduğunu düşündüğünü göstermektedir. Denge imgesi burada çok uygundur çünkü düzeltme çabasının uzunluğu ve yoğunluğu tehdidin sürekliliği ve yoğunluğuyla uyumludur. O halde insanın yüzü kutsal bir şeydir ve sürdürülmesi gereken anlamlı düzen tam da bu yüzden ritüel düzendir”<sup>10</sup> Tehdit edilen yüzü kurtarmak için gerçekleştirilen eylemlere ve ritüel düzenin yeniden sağlanarak tehditlerin ortadan kaldırılmasına ise *mukabele* adı verilir (Goffman, 2017a). Goffman, mukabeleyi anlatırken etkileşimde sık sık rastladığımız dört klasik hareketten bahseder: İlk olarak katılımcılar ortadaki kötü davranışı dile getirerek tehdidin derhal geri çekilmesi gerektiğini söylerler. İkinci olarak, kişiye yaptığı hatayı düzeltmesi için bir şans verilir. Bunun yanında yaşanan talihsizliğin çok önemli olmadığı, kabul edilebilir bir durum olduğu gösterilmeye çalışılır. Ya da kabahatli kişinin üzerinde durularak aslında onun başkasının baskısı altında bu hatayı yaptığı bilgisine ulaşılabilir. Üçüncü olarak, katılımcılar, düzenin desteklediği yüzleri yeniden kurmak için kabahatli kişiyi affederler. Kabahatli kişi de artık mukabelelenin son evresinde bağışlanma hazzını yaşadığı için ortamdaki diğer katılımcılara minnettar olduğunu bir şekilde göstermeye çalışır (Goffman, 2017a).

Yaygın anlayışa göre toplumun varlığı devam ettirilmek isteniyorsa kurallar ve alışılmış gelenek adetlere uyulmalıdır. Davranış kuralları toplumun her üyesinin nasıl bir icrada bulunması gerektiği konusunda kılavuz işlevi görmektedir. Bu kurallara uyulmaması durumunda kötü hadiseler meydana gelebilmekte ve failer toplum tarafından cezalandırılmaktadır. Esasen bu kurallar bireylerin yüz yüze davranışlarını da etkileyen kalıp hareketleri oluşturmuştur. Davranış kurallarının bireyi doğrudan ve dolaylı olmak üzere iki yoldan etkilediğini söylemek mümkündür. Doğrudan etki, bireyin hangi ahlaki çerçeveye uygun davranacağını belirleyen *yükümlülüklerdir*. Dolaylı etki ise ortamdaki diğer kişilerin ahlaki sınırlılıkları kendisinden nasıl bir davranış beklediğini ifade eden *beklentiler* olarak açıklanabilir. Esasen yükümlülüklerin de çoğu zaman diğer kişilerin beklentileri olduğunu söylersek yanlış olmaz. Yükümlülükler, bireyin hangi sınırlarda hareket edeceğini belirlediği için kısıtlayıcı tarafından da bahsetmek gerekir. Hatta birey bu yükümlülükleri büyük bir sabır ve güçle yerine getirmeye çalışır. Birey davranış kurallarına uyarken çoğu zaman bunu düşünmeden yapar. Ancak aksi bir durum yaşandığında durup eylemi üzerine düşünebilir. Çünkü bir davranış kuralını çiğnediği için benliğini zedelemesi söz konusudur. Bu gergin ortamda fail, yükümlülüklerini yerine

---

<sup>10</sup> Goffman (2017a), *A.g.e.*, s.29.

getirmeyen kişi olurken izleyicisi de beklentileri karşılanmamış birer katılımcıdır. Sonuç olarak iki tarafın yüzü de tehlikeye atılmıştır.

Davranış kurallarını simetrik ve asimetrik kurallar olmak üzere iki başlıkta incelemek mümkündür. *Simetrik kurallar*, her türlü durumda statü fark etmeksizin herkesin uyması gereken genel kurallardır. Yalan söylememek, hırsızlık yapmamak, başkasının eşine göz koymamak gibi (Goffman, 2017a). *Asimetrik kurallar* ise temele statüyü yerleştirmektedir. Esasen hiyerarşilerin tamamında bunu görmek mümkündür. Çalıştığımız yerde üstünüzden emir alabilir fakat ona emir veremezsiniz. Sosyal bilim araştırmalarında kural türleri çok farklı şekillerde işlenmiştir. Goffman, özellikle *asli ve törensel* kural arasındaki ayrım üzerinde durmanın önemli olduğunu söyler. “Asli kural, kural ihlalinin veya kuralın devam ettirilmesinin ilgili kişilerin benlikleri hakkında ne ifade ettiğinin dışında, kendi içinde önemli olduğu düşünülen meselelere ilişkin davranışları yönlendiren bir kuraldır”<sup>11</sup>

Örneğin bir kişi hırsızlıktan kaçındığı zaman öncelikle karşı tarafın malını korumuş olur. Böylece mülkiyet haklarına sahip çıkan biri olarak gözükerek asli kurala riayet etmiş olur (Goffman, 2017a). Törensel kural ise bireyler tarafından çok da önemli olmayan meselelere ilişkin davranışları yönlendiren kurallardır. Mesela belli bir hissiyatın karşı tarafa belirtilmesi gerekiyorsa asli değere sahip bir sembol aracı kullanılır. Doğum günü veya düğün hediyeleri buna örnek olarak verilebilir. Törensel kulların temelinde görgü kuralları karşımıza çıkarken asli kuralların temelinde ise hukuk ve etik karşımıza çıkmaktadır.

Kişinin karşısındaki alıcıya düzenli olarak minnettarlık mesajını iletmesi hali ise *hürmet* kavramıyla ifade edilmektedir. Kişiler hürmet görmek isterler, hürmeti kazanmak için gayret gösterebilirler. Kişi hürmeti çoktan hak etmiş de olabilir fakat hürmet, ancak karşı taraftan gösterildiğinde var olabilir. Kişinin tek başına hürmeti hak etmesi yetmez. “Eğer kişi arzu ettiği hürmet duygusunu kendi kendine sağlayabilseydi, toplum her biri kendi tapınağında sürekli ibadet eden münzevi ve kütleleşmiş insanların yaşadığı adacıklara bölünmeye doğru giderdi”<sup>12</sup>

Statüleri eşit olan bireyler arasında simetrik etkileşim varken hiyerarşilerde ise asimetrik bir samimiyet söz konusudur. Örneğin üstünüz size hayatınızın nasıl gittiğini sorabilir. Hatta siz de ilgisinden dolayı üstünüze minnet duyabilirsiniz. Fakat aynı şekilde

---

<sup>11</sup> Goffman (2017), *A.g.e.*, s.65.

<sup>12</sup> Goffman (2017), *A.g.e.*, s.70.

astın üstüne özel hayatıyla ilgili soru sorması söz konusu bile olamaz. Kişi karşı tarafa statüsü sebebiyle hürmette bulunduğu için de belli bir mesafe koyabilir. Ama kendinden alt statüye sahip biriyle arasına mesafe koymasının sebebi kendini ondan korumaktır. “...aktörün statüsü yükseldiğinde, başkalarına karşı hürmet sebebiyle korunan mesafeler azalır ama kendini korumaya yönelik olan mesafeler ise artar”<sup>13</sup> Bunun yanında kişiye ailesi, iş hayatı hakkında soru sormak kimi zaman duyguları paylaşma olarak algılanırken kimi zaman da karşı tarafın açığını arama gibi kötü bir niyet de algılanabilir. Böyle bir durumda karşı taraf kendisine yöneltilen soruyu saldırı olarak kabul edecek ve gerilecektir.

Tavır, kişinin giyinme, oturup kalkma hallerine karşılık gelmektedir. Mesela kişinin misafirini en iyi şekilde ağırlaması misafire karşı duyulan hürmetken aynı zamanda kendisini iyi tavır sahibi olarak takdim etmektedir. “Bu yüzden benliğin, kendisine yakışan ritüel bir itina ile muamele görmesi ve bunun karşılığında da diğerlerine en parlak haliyle sunulması gereken kısmen törensel bir şey, kutsal bir nesne olduğunu anlamak önemlidir. Bu benliğin oluşturulduğu bir araç olarak, birey diğerleriyle irtibat halindeyken yerinde bir tavırla hareket eder ve onlar tarafından da kendisine hürmetle davranılır”<sup>14</sup>

Goffman, hürmet ve tavrın sosyal etkileşimlerde birer ritüel haline geldiğinden bahsetmektedir. Hürmet göstermenin birçok yolu olabileceği gibi Goffman hürmeti *kaçınma ritüelleri* ve *takdim ritüelleri* olarak iki başlıkta incelemiştir (Goffman, 2017a). Kaçınma ritüelleri toplumun hoş karşılamadığı, yapılmaması gereken eylemlere karşılık gelmektedir. Takdim ritüelleri ise neyin yapılması gerektiğiyle ilgilidir. Selamlaşmak, temennide bulunmak, teşekkür etmek, özür dilemek, davet etmek gibi birçok ritüel biçimleri örnek gösterilebilir.

Toplumda kişilerden, etkileşim sırasında rahat ve huzurlu olmaları beklenir. Bireyin mahcubiyet hissetmesi sapma olarak görülür ve çoğu zaman ayıplanır. İnsan, diğerleri üzerinde bıraktığı izlenimi hakkında sürekli endişe duyabilen bir varlıktır. Kişi herhangi bir durumda mahcup olduğu zaman, mahcubiyetini orada bulunanlardan saklamak için uğraşmaktadır. Gergin sahte bir gülümseme, eğilmiş bakışlar, meşgul eller vs. mahcubiyeti saklama çabasının göstergeleridir. Kişiler, karşısındakilerin beklentilerini karşılayamadığı durumlarda ve tutarlı bir benlik sunamadıklarında mahcubiyet yaşarlar. Fakat bu bir

---

<sup>13</sup> Goffman (2017), *A.g.e.*, s.82.

<sup>14</sup> Goffman (2017a), *A.g.e.*, s.103.

seferliğe mahsus yaşanan bir şeyse, en azından başarısızlığının vermiş olduğu rahatsızlığı belirterek ilk fırsatta durumu kurtaracaklarından bahsederler.

Birey bir sohbe dahil olmuşken zaman zaman o sohbe yabancılaşabilir. Bireyin sohbe yabancılaşma sebeplerinden ilki *zihnin başka şeylerle meşgul olması* durumudur. Kişi sohbet esnasında dikkatini vermesi gerektiği yeri ihmal edip alakasız bir yere odaklanmış olabilir. Fakat burada olması gereken kişinin düşüneneceği şeyi ertelemesi ve mevcut etkileşime dikkatini vermesidir. Kişi belki de girdiği etkileşim yüzünden yapmak zorunda olduğu bir şeyi de ihmal ediyor olabilir fakat yine de bu durum hoş karşılanmaz. Tabii bu durum failin karşısındaki kişinin anlayışına göre de değişebilmektedir. Failin meşgul olduğu konu eğer hayati bir meseleyse bu kabul edilebilir bir şeydir fakat keyfi bir meşguliyet söz konusuysa oldukça kaba bir hareket olarak algılanır. “Geçerli bir mazeretle, dahil oldukları sohbetten geri çekilebilecek kişiler çoğunlukla sadık kalırlar ve geri çekilmeyi reddederler. Bu yolla diğer katılımcı arkadaşlarına kibarca saygı göstermiş olurlar ve toplumsal olarak mesuliyet sahibi insanları, etkileşimsel olarak sorumluluk sahibi insanlara dönüştüren ahlaki kuralları tasdik ederler. Şüphesiz, bu kurallar ve yeniden tasdik edici bu jestler vasıtasıyla, toplum, yüz yüze karşılaşmalarda sürdürülen küçük dünyalar için güvenli bir yer haline getirilmiş olur”<sup>15</sup> Bireyin sohbe yabancılaşma sebeplerinden ikincisi ise failin *kendisiyle meşgul olması* durumudur. Kişi bu sefer yapmakta olduğu işi başarısız bir şekilde gerçekleştirdiği için kötü yorumlarla ilgilenmek yerine kendisiyle gerektiğinden fazla ilgilenebilir. Sohbet sırasında sürekli kendisinden de bahsedebilir ama bu kendisiyle meşgul olmasıyla karıştırılmamalıdır. Burada kişi aslında tehdit altında olan benliğini kendisiyle ilgilenerek kurtarma çabası içerisinde. Bu mahcubiyetle baş etme durumu esasen hepimizin sosyal etkileşimlerde sık sık tanık olduğumuz bir durumdur. Bireyin sohbe yabancılaşma sebeplerinden üçüncüsü ise failin *etkileşimle meşgul olmasıdır*. Burada da kişi sohbe kendiliğinden katılmak yerine, etkileşimle gereğinden fazla meşgul olmaktadır. Elbette kişinin bu meşguliyetini açıklayacak sebepler olabilir. Mesela evinde misafir ağırlayan kişi sohbetin devam etmesinden sorumlu olduğu için sürekli konu açıp etkileşimin başarılı ilerlemesi için kendisini kaptırabilir (Goffman, 2017a). Bireyin sohbe yabancılaşmasının son sebebi ise failin bir *başkasıyla meşgul olmasıdır*. Etkileşim esnasında ortamdaki başka bir üyenin varlığı failin dikkatini dağıtabilir. Karşısındaki kişinin fiziksel farklılıkları, güzel veya çirkin olması da dikkat dağıtıcı unsurlardır.

---

<sup>15</sup> Goffman (2017a), *A.g.e.*, s.136

Kişi etkileşim esnasında bazen izleyicilerini etkileme arzusuyla abartılı veya dengesiz çıkışlarda bulunabilir. Toplumda “*yapmacıklık*” olarak da ifade edilen bu durum diğerlerinin sohbete yabancılaşmasını doğuracaktır. “Katılımcıların kendiliğinden ve içtenlikle bir katılımı sürdürmeye mecbur hissettikleri ama bunu başaramadıkları sohbetler, aslında kendilerini huzursuz hissettikleri ve başkalarının da kendilerini huzursuz hissetmesine sebep oldukları etkileşimlerdir. Kişi, bazı durumlarda kendisinde ve başkalarında yabancılaşmaya yol açacağını, oysaki başka bazı durumlarınsa hiç de böyle bir şeye yol açmayacağını fark eder. Bazı bireylerin hatalı şekilde etkileşime giren kişiler olduğunu düşünür, çünkü ona göre bu kişiler toplumsal karşılaşmalara içtenlikle katılmaya hazır değildirler. Kişi, bu dik başlı katılımcılardan bahsederken “soğuk nevale”, “insanın neşesini kaçıran kişi”, “sıkıcı tip”, “oyunbozan” gibi adlar takar. Kendisinden daha üst bir konumda olanlarla sohbet etmeyi beceremeyenlere “patavatsız” derken, kendisinden daha aşağıda olanlarla sohbete katılmaya tenezzül etmeyenlere ise “züppe” diyebilir. Her iki durumda da bu insanları mevkilerini etkileşimden daha önemli görmekle itham eder”<sup>16</sup>

Goffman, toplumsal etkileşimde *aksiyonun döndüğü kısmın* (Goffman, 2017a) önemli olduğunu belirtmektedir. Bireyin eylemi hem şansı hem de riski aynı anda taşımaktadır. Goffman Etkileşim Ritüeli kitabında şans ve riski barındıran eyleme kumar örneğini vermiştir. Birey kazanacağını düşündüğü kumara aynı zamanda kaybetme riskini göze alarak girmektedir. Günlük hayatta gerçekleştirdiğimiz eylemler de tıpkı kumar gibidir. Burada önemli olan ise bireyin eyleme girişmeden yaşadığı karar aşamasıdır. Birey eylemin sonuçlarını enine boyuna düşünmelidir. Alınan karar ve eylemin sonucu bireyin seçimine bağlıdır ancak diğer yandan kadere de bağlılığı söz konusudur. Kadere bağlı eylemler yoğun risk taşıyan eylemlerdir. Kişiler sürekli olarak kadere bağlı eylemler gerçekleştirdiklerine bu duruma bir süre sonra alışmış olurlar. Riskli eylemlerin gerçekleştiği eylem alanına Goffman, “aksiyonun döndüğü yer” ismini vermiştir.

Aksiyonun döndüğü yeri kullanabilmek için kişilerin belli karakteristik özelliklere sahip olması gerekmektedir. Basketbol oynamak için uzun boylu olmanın gerekmesi örnek verilebilir. Fakat bunun yanında kişinin sahip olduğu yetenek de oldukça önem taşımaktadır. Birey bir eylemi gerçekleştirirken risk alıp sonucunda da kazanırsa bu onu ayrıcalıklı bir yerde konumlandıracaktır. Karakteri sayesinde birey, eylemin devamlılığını sağlamaktadır. Bireyler etkileşim sırasında sahip oldukları karakteri gösterme gayretinde bulunurlar. Bu

---

<sup>16</sup> Goffman (2017a), *A.g.e.*, s.148.

gayret aslında etkileşim içinde bir karakter yarışının olduğunu göstermektedir. Bu yarışlar yerini ara sıra karakter çatışmasına ara sıra da tatlı bir rekabete bırakabilmektedir.

#### **1.2.4. Kamusal Alanda Birey**

Yüz yüze etkileşim çalışmalarında bireyin farklı roller edindiği sıkça tekrarlanmıştır. Bu açıklamayı biraz daha derinleştirecek olursak birey, farklı eylem sistemlerine girdikçe farklı rollerde bulunacaktır. Bireyin farklı eylem sistemlerinde farklı kişiler olabildiğini söyleyen Goffman bireyi, *araçsal birim* ve *katılımcı birim* olarak ikiye ayırmaktadır (Goffman, 2017b). Araçsal birim, bireyin yolda yürürken kimseyle çarpışmamak için uğraşmasıdır. İnsanların trafikte çarpışmadan kaçınma halleri aslında *toplumsal düzenin* varlığını göstermektedir. Çarpışmayı engelleme adına sergilenen bütün idareler *dışa vurma* ve *tarama süreçlerinde* kendini gösterir. Dışa vurma ile kişi, yürürken yönünü belli eder ki olabilecek aksi durum meydana gelmesin. Esasen kişi burada niyetini izleyicisine sunmuş olur. Tarama ise kişinin, yürürken kendine yaklaşanları gözden geçirmesini mümkün kılar. Karşıdan gelenler kişinin tarama alanına girdiğinde kişi bir kez göz atıp bakışlarını kaçıtır. Kişi sadece karşıyından gelen insanları değil yürüdüğü zemini de tarama eğilimindedir. Pisliklere, çukurlara, engebeli yerlere basmaktan kaçınmak ister. Katılım birimleri, bireyin bir yere giderken bunu tek başına ya da başka birileriyle gerçekleştirebilmesidir. Beraber algılanan ekiplerde orada bulunan bütün bireylerin istediği zaman konuşma başlatabilme hakkı vardır. Genelde bireyler toplumsal eğlence alanlarına birileriyle birlikte gitmeyi tercih ederler. Bu birliktelik hali zaman zaman tuvalet ihtiyacı ya da gelen telefona cevap verme sebebiyle bozulabilir. Bu durumda tek kalan birey aslında tekil olmadığını göstermek için birlikte olduğu kişiyi bekleyen insan imajı çizmeye çalışır.

##### **1.2.4.1. Benliğin bölgeleri**

Goffman'a göre (2017b) benliğin bazı bölgeleri *sabit* bazılarıysa *durumsaldır*. Sabit olan bölgenin konumu bellidir ve resmi kayıtlarda geçmektedir. Tıpkı tarla, ev gibi. Durumsal bölge ise resmiyette bölgenin kime ait olduğu önemli olmayıp bireyin kullandığı zamanlarda bireyin mülkiyeti gibi kabul edilmektedir. Parklardaki banklar, kafelerdeki masalar gibi. Son olarak bazı bölgeler de "*ben merkezli*" özel alan olarak kabul edilmektedir. Cüzdân örnek olarak verilebilir (Goffman, 2017b). Sunulan benlikleri inceleme açısından bölgeler oldukça önemlidir. Bu yüzden Goffman'ın bahsettiği sekiz bölge çeşidini örneklerle birlikte biraz daha açmak istiyorum.

Kişi, bulunduğu ortama sevmediği biri girdiği zaman rahatsızlık duyar. Bu rahatsızlıktan dolayı kişinin geri çekilmek istediği her türlü mekân *kişisel mekân* (Goffman 2017b) olarak ifade edilmektedir. Bir bekleme salonunda ya da dolmuşta oturduğumuzu varsayalım. Mekandaki bütün koltuklar boşken yeni gelen birinin bizim yanımıza oturması rahatsızlık verecektir. Özellikle taraflar karşı cinsiyet olunca durum toplum içinde yakışsız olarak tarif edilmektedir. Bireylerin geçici iddiada buldukları yer ise *park yeri* (Goffman, 2017b) olarak ifade edilmektedir. Birey plaja giderken sandalye, hasır, şemsiye götürür ve istediği zaman toplanıp oradan ayrılabilir. Değişebilirliği açısından kişisel mekânın tam zıddıdır. Değişebilirliği açısından park yerine benzeyen bir diğer bölge ise *kullanım mekanı*dır. Buna verilebilecek en güzel örnek; bireyin sinemada veya tiyatrodaki seyir halindeyken önünden geçen ve böylece seyir hakkını bozan insanlardan bir özür beklemesidir.

Gündelik hayatta birtakım işler *sıraya* konulmaktadır. Önceliğin kadınlar ve çocuklarda olması ya da önce beyazlar sonra siyahlar gibi gündelik hayatta işlerin sıraya sokulma kuralı sık rastladığımız bir durumdur. Sinema örneği üzerinden devam edecek olursak bilet kuyruğunda beklerken arkadaşının ya da eşinin olduğu yere kaynak yapmak da birlikteliğin üyesiymiş gibi davranma halidir. Bunun yanında kuyrukta beklerken her birey kendi kişisel mekanını ancak tutabilmektedir. Mekânın dar olması ya da kuyruğun uzun olması kişiler arası temaslara açık olduğundan kişisel mekân ihlalleri burada hoş görülebilmektedir. Birey, kişisel mekanını ihlallere karşı korumak için *kılıf* kullanır. Kılıf, bireyi en dar anlamda koruyan örtü, kıyafettir. Tercih edilen kılıf kültürüne göre farklılık gösterebilmektedir. Kimi kültürde göğüs sakınılması gereken bir bölgeyken kimi kültürde de bacakların kapalı olması oldukça önemsenmiştir. Kişi aynı zamanda oluşturduğu benliğe uygun aksesuarlar da kullanır. Goffman kişinin bedeninde yer alan bu aksesuarları anlatırken *sahip olunan bölge* adını kullanır. Ceket, çanta, şapka, atkı bu aksesuarlara birer örnektir. Bunların yanında bireyin, park yeri gibi bir alandayken kullanımına açık dolayısıyla da kişisel mülkiyetine giren nesnelere de vardır. Ortamdaki kül tablası, sehpa üzerindeki dergiler, butonla çalışan masaj koltukları gibi. Kişi başkalarının yanındayken mahremiyetini korumak ister. Kişinin kendi hakkındaki bilgiler kümesi ise *bilgi özel alanı* olarak ifade edilmektedir. Kişi her zaman bu bilgilere erişimi kontrol etme eğilimindedir. Son bölge çeşidimiz ise *sohbet özel alanı*dır. Kişi, kim tarafından ne zaman hangi sohbeta davet edileceğini bilmek ve kontrol etmek ister. Bireyler, konuşmaya başladıkları sırada



gruplarını ve konuştuklarını çevreye karşı korumak isterler. Saydığımız bu sekiz bölge çeşidi, kültüre göre değişkenlik göstermesi açısından ortak paydada buluşmaktadırlar.

Kişi bir özel alan üzerinde hak iddia ediyorsa orada bir *işaretleyici* kullanır. Sınıfta sıraya koyduğumuz defter, sinemada koltuğa bıraktığımız ceket birer *merkezi işaretleyici* örneğiymişken otobüste iki koltuğun sınırını çizen kolçak, araba park yerlerinde yer alan çizgiler *sınır işaretleyici* örneğidir. Sınır işaretleyicileri bir yandan da kişisel mekanları koruma altına alan birer ayraçlardır (Goffman, 2017b). Son olarak damga işaretleyiciler de forma üzerine yazılmış isim veya plakalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir kişinin eline dokunduğumuz zaman da aslına ilişkiyi işaretlemiş oluruz. Bu başkaları tarafından kimi zaman sahiplik kimi zaman da ilişki işareti olarak görülür.

Bir alan üzerinde merkezi hak iddiamız var ise tecavüz, kuralı çiğneme gibi olumsuz taşkınlıklar da karşı iddia yani birer *ihlaldir* (Goffman, 2017b). Bireyler ve ihlalleri de birçok şekilde meydana gelebilir. Kişisel mekân kast sistemine göre belirginleştirilebilir. Böylece farklı kasttan kişilerle aranızdaki mesafeyi korumuş olursunuz. Bir ihlal örneği olarak tensel temasla bir başkasının kılıfını kirletebilirsiniz. Zira cinsel taciz bunun en belirgin örneğidir. Tensel temas kurmadan gözleri dikerek yani bakışlarla taciz ederek yine bir ihlal gerçekleştirebilirsiniz. Çıplaklar kampı, plaj, hamam gibi mekanlarda bireyler birbirlerinin mahrem yerlerine bakıyormuş gibi görünmemek için çaba gösterebilmektedirler. Bunun yanında gürültü yaparak çevreyi rahatsız etmek, yolda yürüyen insanlara dilencilerin laf yetiştirmesi de ihlal örneğidir. Son olarak vücut salgılarından bahseden Goffman bu salgıları da kendi içinde dört gruba ayırmıştır. İlki doğrudan temasla kirletme, tükürük, kan, meni, dışkı gibi. İkincisi, ağız kokusu ve yellenme. Üçüncüsü, kullanılan alana bırakılan vücut sıcaklığı yani koltuğun ısınması gibi. Dördüncüsü ise, örneğin bize verilen bardağı başkasının salgısını barındırdığı şüphesiyle koklamaktır.

Kişinin, başkası tarafından üzerinde hak iddia edilmiş alana müdahalede bulunmasının *bölgeye tecavüz* olduğunu söylemiştik. Bu müdahale, hak iddia eden ilk kişi için bir engel niteliğindedir. Bir kişinin özel alanına izinsiz dokunmak öncelikle kirletmektir, ihlaldir. Bu ihlal her zaman için kasıtlıdır diyemeyiz. Niyetlenilmemiş bir eylem de olabilir. Kişinin kendi pisliğiyle kendi özel alanını ihlal etmesi de yine mümkündür. Sümük yemek, dışkısını üzerine sürmek gibi. Bu tarz eylemler genelde akıl hastalarında görülmektedir. Kişinin kendini ihlal etmesinin diğer bir türü ise kişinin kendi

itibarını düşürmesidir. Başkasının pisliğiyle kendisini kirletme hali. Hürmet gösterisi olarak erkek eşin veya büyüğün ayağını yıkamak, öpmek örnek olarak verilebilir. Üçüncü kendini ihlal etme türü ise teşhirdir. Bir ortama uygun olmayan kıyafetle gitme, sarhoşluk, kendi sırlarını ortaya çıkarma gibi.

#### 1.2.4.2. İlişkiler ve ritüeller

Goffman'a göre (2017b: 91) "Ritüel, bir kimsenin, nihai bir nesnesi için, o nihai değer nesnesine yahut da onu temsil eden şeye saygı ve hürmetlerini sunduğu, formalite gereği yapılan gelenekselleşmiş bir eylemdir". Durkheim ritüelleri olumlu ve olumsuz ritüeller olmak üzere iki gruba ayırmıştır. Olumsuz ritüel, yasaklardan kaçınma halidir. Olumlu ritüel ise, bireyin karşısındaki kişiye hissettiği yakınlığı göstermektir. Kişi olumlu ritüelleri uygunsuz bir şekilde yerine getirirse bu toplum tarafından saygısızlık şeklinde tanımlanır. Eğer kişi olumsuz ritüelleri uygunsuz bir şekilde yerine getirmeye kalkarsa bu da ihlal olarak bul edilecektir.

Fail alıcısına bağlılığını gösterdikten sonra alıcının bu ritüelden memnun olduğunu belirtmesi ve failin de kendisi değerli olduğunu göstermesi gerekmektedir. "Hediye (Mauss'un favori terimi) bu nedenle bir karşı hediyeye yol açar"<sup>17</sup> Ritüellerde verme eylemi teşekkür ve minnetle karşılanmaktadır. Karşılıklı bu edimler de Goffman'ın tabiriyle *birbirini destekleyen değiş-tokuş ritüeli* olarak karşımıza çıkmaktadır. Olumsuz bir ritüelin uygunsuz gerçekleşmesi yani ihlalin meydana gelmesi durumunda ise fail kabahatinden dolayı özür dileyerek kendisini kurtarma yoluna gider. Alıcı ise kendisine yapılan açıklamaları kabul edip affedebilir. Karşılıklı bu edimlere ise Goffman, *ara bulucu değiş-tokuş ritüeli* demektedir. Gündelik hayattaki karşılaşmalarda, bu sayılan iki değiş-tokuş ritüelinden en az birini görmekteyiz. Olumlu ritüeller, birbirlerini tanımayan insanların geçici ilişkilerinde de görülebilmektedir. Yolda yürürken bir yabancıya adres sorması, çakmak rica etmesi gibi.

Toplumsal temas, bireylerin yüz yüze etkileşim anında birbirlerine hitap etmesi ve bu anın karşılıklı olarak bilinmesi durumunda meydana gelmektedir. Bir temasın var olması için iki kişinin vücut teması olmazsa olmaz değildir. Mailleşmek, telefonla görüşmek ya da sadece bakışmak da dahil bütün etkileşimler esasen birer toplumsal temastır. Nitekim temasın olmadığı yerde kişilerarası ritüelin de olması söz konusu değildir. Failin birileriyle

---

<sup>17</sup> Goffman (2017b), *A.g.e.*, s92.

kurduğu yakınlığın, ilişkinin sağlıklı olarak devam etmesi için *bakım ritüellerine* ihtiyaç duyulur. Örneğin düzenli organizasyonlar oluşturan birey, uzun zaman görüşülmeyeceği takdirde ilişkinin zayıflayacağını bilmektedir. Kutlamalar, her türlü toplanmalar bağların kuvvetlenmesini sağlayacaktır.

İki tanışık birey gün içinde karşılaştıkları an selamlaşmaktadırlar. Bu selamlaşma ritüeli, karşılıklı itibarın ayrıldıkları zamandan beri aynı olduğunu göstermeye yarar. Aynı zamanda bu selamlaşmalar şaşkınlığı da dile getirebilmektedir. “Toplumumuzda selamlaşma, kişiler arasında, tam da belli bir süre veya dönem boyunca birbirlerine artan oranda erişim sundukları yerlerde gerçekleşmektedir”<sup>18</sup> İki kişi birbirine ortamdaki üçüncü kişiyi tanıtırken karşılıklı gülümsemeler ve memnuniyet belirtileri meydana gelmektedir. Bu tanıştırılma olayı esasen kişiler arasında bilgiye erişimin açılması demektir. Tanıştırma ve selamlaşma da aslında birer bilgiye erişim gösterisidir. Selamlaşmalar gibi ilişkiye veda etme biçimleri de birer ritüeldir. Nasıl ki selamlaşmalar bilgiye erişimin açıldığı durumlar olarak kabul ediliyorsa vedalaşmalar da bilgiye erişimin kapandığı durumlardır. Dolayısıyla bu iki ritüelin merkezinde erişim konumlanmıştır.

Birey, kamusal alanda ilişkilerini devam ettirmek için çaba gösteren sorumluluk sahibi bir varlıktır. Goffman *sorumluluk* kavramının birçok şekilde kullanıldığından bahseder. İlki, kötü bir olaya sebep olma durumudur. Meydana gelen bu kötü olayın telafisinden kabahatli kişi sorumlu tutulur. İkincisi, yaşanılabilecek kötü olayı önceden biliyor olma halidir. Birey eyleminin sonuçlarını göze alarak o eylemde bulunur. Yani eylemin kötü sonuç doğurulması söz konusu olursa sorumluluğun kendisine ait olması durumudur. Son olarak Goffman ahlaki sorumluluk kavramının altını çizer. “Buna, en iyi ihtimalle bir anlık hatayla, en kötü ihtimalle de kötü kişiliği nedeniyle belli bir kurala riayet etmekte başarısız olduğu, ancak her ne kadar buna uymamışsa da uymaya yetkin olduğu, uymayı arzu etmiş olması gerektiği ve her halükârda artık uyması gerektiği düşüncesi dahildir. Sorumluluk teriminin bu anlamının, kişinin neden böyle davrandığı, aslında nasıl davranabileceği, aslında nasıl davranması gerekeceği düşüncelerini tek kavramda bir araya getirmesinden dolayı, aslında hayli dağınık olduğunu belirtmek lazım”<sup>19</sup>

Birey toplum içindeki davranışlarından, ne anlama geldiğinden, varsa yanlış anlaşılma durumu düzeltilmeden sorumlu tutulur. Bu bizzat da toplumsal denetim

---

<sup>18</sup> Goffman (2017b), *A.g.e.*, s.108.

<sup>19</sup> Goffman (2017b), *A.g.e.*, s.131.

mekanizmalarıyla sürdürülen bir düzendir. “Toplumsal denetime ilişkin geleneksel görüş; sınıflardan, mahkemelerden ve yetkililerin paternalist denetimi teşvik edebileceği yerlerden devşirilmiş gibidir. Yani kişi kurala uymak veya ihlalini gizlemek seçeneğine sahiptir ve bunlardan hiçbirini yapmazsa hemen müdahale edilip bedeli ödetilir. Adaletten bu iki sapış ya da kişinin kaçış kuruntusu yahut da işlemediği bir suçun cezasını ödemesi şeklinde tezahür edecektir”<sup>20</sup> Kişi, ihlal olarak algılanabilecek eyleminin anlamını değiştirmek veya eylemi kabul edilebilir kılmak için *telafi edici faaliyetlerde* bulunur. Her türlü izahat, özür ve rica telafi edici faaliyetlerin birer çeşidi olarak gösterilebilir.

*İzahat*, ihlalin hukuktaki ceza karşılığının yumuşatılması durumudur. İlk olarak, fail burada işlediği söylenen suç iddialarını kabul etmeyebilir. Ya da kabul edip asıl sorumlunun kendisi olmadığını anlatmaya çalışabilir. İkinci olarak, sonucu öngördüğü halde yaptığını fakat yine de suçlu olmadığına inandırmaya çalışabilir. Nefsi müdafaa en bilindik örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Üçüncü olarak da fail suçunu kabul eder fakat cehaletine verilmesini talep ederek özür dileme yoluna gider. Aynı şekilde gerçekleştirdiği eylemin sonucunu tahmin edemediğini bu yüzden böyle bir eylemde bulunduğunu anlatmaya çalışabilir. Dördüncü olarak failin öfkeli, uykulu, hazırlıksız, zihinsel eksiklik gibi mazeretleri ortaya sunulur ve mazur görülme istenir. Kişi yaptığı ihlalden dolayı üzülür ve utanır. *Özür* dileyerek yanlış davranışını reddeder ve yanlış anlaşılacak için çaba gösterir. “Bir özür, kişinin kendisini iki parçaya ayırdığı bir jesttir: bir yanda, bir saldırı veya ihlalden dolayı suçlu olan taraf, öte yanda ise kendisini suçtan ayırıp ihlale maruz kalan kurala inancını tasdik eden taraf.”<sup>21</sup> Kişi bazen de reddedileceğini bildiği halde karşı tarafa bir teklifte bulunabilir. Burada eylemine açıklık getirme çabası ise rica örneğidir. “*Rica*, saldırıya maruz kalması muhtemel kişiden, haklarına tecavüz gibi düşünülebilecek bir şeyi yapmak için istenen izinlerden oluşur.”<sup>22</sup> Gündelik hayatta sunulan bu teklifler potansiyel ihlalin habercisi olabilmektedir.

İnsan, kamusal alanda bir aksilik yaşadığı sırada benliğini kurtarmak için acil gösterilere başvurur. Gideceği yeri geçtiyse dönerken rezil olmamak için bir şey unutmuş numarası yapabilir. Bu tarz numaralara başvurma hali insana kültür içinde verilmiştir. “Bugün, bireyin paçasını hemen her şeyden kurtardığı bir çağda -ötekilerin huzurundayken fark etmeden de olsa taşıdığı- kişisel karakter çarmıhını hala sırtında yükleniyor olması

---

<sup>20</sup> Goffman (2017b), *A.g.e.*, s.138.

<sup>21</sup> Goffman (2017b), *A.g.e.*, s.146.

<sup>22</sup> Goffman (2017b), *A.g.e.*, s.147.

gariptir ve bu, olması gerekenden daha da Durkheimci bir durumdur”<sup>23</sup> Bireyler toplumsal ilişkiler aracılığıyla birbirlerine bağlanırlar. Birbirlerine bağlı iki kişi toplumsal ilişkinin iki ucu olarak tasvir edilir. Bu iki uçtan biri beklenti içindeyken diğer ucun ise karşısındakinin beklentisini karşılama yükümlülüğü vardır. Bu tarz ilişkiler her toplumda görülmektedir. İlişkinin iki ucu da aralarında bir ilişkinin başladığının bilincindedir. Sadece bir kere ilişki içinde bulunmaları bile bu bilincin devamlılığı için yeterlidir. Yaygın anlayışa göre ilişkide bulunmuş iki kişi bundan sonra tanışmamış zamandaki hallerine dönmezler. Her iki ucun birbirinin farkında olmaları ve şahsen tanımaları aralarında *sabitlenmiş ilişkiyi* doğurur. Kişi bir kafede otururken karşı masada sürekli gördüğü yabancı kişiyle ya da sokakta yanından geçen insanlarla da *anonim ilişki* içerisine girmektedir. Anonim ilişkide kişiler sadece o an için birbirlerinin toplumsal kimliklerini fark eder ve tanırlar.

Kişi, ortamda bir şeylerin ters gittiğini fark edince endişelenir. Bu endişelenme durumu ortamdaki başkaları tarafından kaynaklanan bir alarm ise buna sebebiyet olanlar alarmın yanlış olduğuna dair deliller göstermeye çalışır. Belki bir özürle alarma geçen kişiye endişelenecek bir şey olmadığı söylenir. İzahat ile de yaptıkları eyleme bir mazeret bulunur. “...rahatsız edici bir olayın normal görünüm içinde eritilmesine izin veren izahı hızla ortaya koyma becerisinin söz konusu olduğu bir pratik zekâ ölçüm standardıdır”<sup>24</sup>

Kişi, ortamdaki normal görünümü tehlikeye girdiği zaman kendini izah etme mecburiyetinde hisseder. İzahat, ortamdaki endişe verici bir olayın açığa çıkmamasını, çıksa bile önemli bir şey olmadığını göstermek için önemlidir.

Koşullar, bireyin, bir zamanlar “hakiki” olarak yapılan aynı eylemin, bu sefer karmaşık eylemlerden müteşekkil bütün bir alkış halinde rol icabı sahnelendiğini hissetmesine neden olabilir. Dramaturjik anlamda, yalan söylemek denen şey budur. Yalan söylemek, yalancıya, hakikat ortaya çıktığında daha fazla sürdürülemeyecek belli bir rolü ve kılığı hem devam ettirme imkânı sağlar hem de onu bu rolü ve kılığı sonrasında da sürdürmeye sevk eder. Bu, özellikle, yalan söylediği kişilerin sürekli etrafında olduğu, küçük çaplı ve içli dışlı toplumsal yapılarda bariz bir şekilde ortaya çıkan durumdur.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Goffman (2017b), *A.g.e.*, s.225.

<sup>24</sup> Goffman (2017b), *A.g.e.*, s.309.

<sup>25</sup> Goffman (2017b), *A.g.e.*, s.319.

Bu duruma örnek eşlerini aldatan bireylerin ev içinde hiçbir şey yokmuş gibi davranmasıdır. Burada kişinin rutin davranışı değişmemiştir. Değişen koşullar altında kişi eski rutinlerini devam ettirmektedir.

#### 1.2.4.3. Odaklanmış/odaklanmamış etkileşim

Birbirini tanımayan fakat aynı mekânı geçici olarak paylaşan kişiler *odaklanılmamış etkileşim* içindedirler. Birbirlerini tanıyan, özel iletişim halinde bulunabilenler ise *odaklanmış iletişim* içindedirler. Aynı sosyal durumda bulunan bireyler odaklanmış veya odaklanmamış ilişki fark etmeksizin birbirlerine dikkatlice bakıp bilgi toplayabilmektedirler. Örneğin, metroda el ele tutuşmuş iki erkeğe yönelen uzun bakışlarda homofobik duyguları yakalamak mümkündür. Bunun yanında aynı sosyal ortamdaki herhangi birine uzun bakmak yerine o kişi orada yokmuş gibi de davranılabilir. Burada esasen bir yok sayma, görmezden gelme gibi küçümseyici bir durum söz konusudur. Bu durumun tam zıttı ise Goffman'ın deyimiyle *uygar kayıtsızlıktır*. Uygur kayıtsızlık, kişinin aynı sosyal ortamda onu gördüğünü ve kabul ettiğini karşı tarafa göstermesi ve onun için tehlike taşımadığını belirtmesidir. Bunun için kaldırımda karşılaştığımız kişileri önce onu görmeyi kabul edecek kadar bakarız ve daha sonra onunla özelden ilgilenmediğimizi belirtmek için bakışlarımızı yere veya mağazadaki vitrinlere çeviririz. Birey bu nezakette bulunurken aynı nezaketi de karşıdan görmeyi beklemektedir. Bu ritüel kamusal alandaki en sık rastladığımız, uyguladığımız ritüellerden biridir. Birbirlerinin yanındayken odaklanmamış etkileşim halinde olan bireyler uygur kayıtsızlık göstermeden direkt odaklanmış etkileşime de geçebilirler. Örneğin uzun süre banka sırası beklerken yanınızdaki kişiyle konuşmaya başlayabilirsiniz. Bu durumu Goffman, *karşılıklı ortak faaliyet* olarak tanımlamıştır. Karşılıklı ortak faaliyet elbette ki her iki tarafın birbirlerini tanımasını gerektirmektedir. Toplumsal konumları sebebiyle birlikte düşünülemez tarafların bile karşılıklı ortak faaliyet içinde bulunacağı sosyal durumlar her zaman için mümkündür.

İki taraftan her biri karşısındakini biliyorsa burada bir *tanışıklık* söz konusudur. Bir kere tanışık meydana geldikten sonra bireyler artık *yüz irtibatını* başlatma hakkına sahip olurlar. Bireyin, karşılaştığı kişiyle ilgili isim, statü, şahsi kimlik bilgilerine erişmesine *bilişsel tanıma* adı verilir. Bilişsel tanımda tanınan birey kendisine ait bu bilgiler ışığında konumlandırılır. Bu konumlandırma bazen kritik durumlarda da görülebilir. Örneğin yankesicilerin sivil polisi gözlerinden tanıyıp ona göre davranmaları gibi (Goffman, 2018b). İkinci tanışıklık durumu olarak da *sosyal tanıma* ifade edilebilir. Sosyal tanıma, yüz

irtibatını başlatmanın hoş karşılanması durumudur. Örneğin birey tanıdığı kişiye tebessümde bulunarak selam verir ve karşısındaki birey de bu yüz irtibatını kabul edici bir karşılık verir. Bazı toplumlarda sosyal tanıma karşı cinsler arasında tehlikeli olarak görülebilmektedir. Örneğin doğu toplumlarında kadın ve erkek bir aradayken taraflardan çekingen davranmaları ve mümkün olduğunca göz göze gelmemeleri beklenir. Karşı cinslerin sosyal tanıma halinde bulunarak karşı tarafa basit bir şekilde tebessümde bulunması neredeyse cinsel ilişkiye varan bir yorumlamaları da beraberinde getirebilir. Çoğu toplumda kabul edilmiş görgü kurallarına göre kamusal alanda selamlaşmanın, tokalaşmanın gerçekleşip gerçekleşmeyeceğine ise kadınlar karar vermelidir.

Buraya kadar kişilerin tanımadığı bireylerle iletişim kurabilmesinin koşullarına değindik. Bunun yanında birbirini tanımayıp da aynı ortamda bulunan insanlar, özellikle de toplumun dezavantajlı gruplarına üyelerse yüz irtibatını başlatma haklarına sahiptirler. Goffman bu duruma *karşılıklı açıklık/erişilebilirlik* adını vermiştir. Burada kurulan yüz irtibatı bir tür dayanışma olarak kabul edilmektedir. Birbirlerini tanımadıkları halde Müslümanların sayıca az olduğu bir ülkede yaşayan iki türbanlı kadının karşılaştıklarında sohbet başlatması örnek verilebilir. Ya da birbirlerini tanımayan ama aynı takımın formasını giymiş taraftarların da selamlaşması bir diğer örnek olarak gösterilebilir.

Tanıdık olsun olmasın bir şekilde kurulan *yüz irtibatlarının düzenlenmesi* meselesine de değinecek olursak; yüz irtibatının düzenlenmesini gerektiren koşul katılım esnasında istenmeyen seyircinin bulunmasıdır. Görgü kurallarına göre kişi belli bir fiziksel engeli olan bir bölgeye, o engeli aşabilmesi çok kolay olsa da girmeye çalışmamalıdır. Sosyal düzenlemeler açısından önemli olan bu küçük ama etkili engeller bireylerin düzgün davranışlarını devam ettirebilmesi için gerekli görülmektedir. Kişi, bir arkadaşını ziyaret etmek için evine uğradığında arkadaşının adını sokak ortasında bağırmasın. Böyle bir hareket evin olduğu konumdaki diğer bireyler tarafından görgüsüzce ve saygısızca olarak kabul edilir. Evler, pencereyle, duvarlarla, kapılarla kapanmış bir özel bölgedir ve her ne kadar ev sahibi sizin geleceğinizi beklese de kapı tıklatıp/ zil çalıp o şekilde ziyarette bulunulabilir. Kapının çalınması aynı zamanda ev sahibine kendisini hazırlaması için de zaman kazandırmış olur.

Kişi üyesi olmadığı irtibatın seyircisi konumuna düşebilir. Burada kişiden beklenen uygar kayıtsızlık gösterip saygı duymaktır. Yani seyirci nezaket kurallarına uyarak tanık olduğu iletişimi istismar etmekten kaçınıp yüzünü başka yöne çevirmelidir. Ancak kişinin,

üyesi olmadığı halde bir irtibatın içeriğini kasıtlı olarak bilmek isteyeceği durumlar da söz konusu olabilmektedir. Kişi merak ettiği irtibata çaktırmadan bakabilir ya da yüzü başka yöne dönükken kulaklarını o bölgeye verebilir. Güneş gözlükleri çaktırmadan bir yere rahatça bakabilmek açısından oldukça işlevsel olabilir. Kişinin üyesi olmadığı halde dikkatini katılıma vermesi o katılımın önemsendiğini işaret etmektedir. Yine kişi eğer üyesi olmadığı bir katılıma dahil olabileceken ilgisiz veya dikkatsiz davranmayı tercih ederse bu da kişinin katılımı önemsemediğini ya da katılıma kendisini hazır hissetmediğini gösterir. Burada da kişi uygar kayıtsızlık çabasına girerek katılımı kibarca reddedebilir. “Katılımcıların seyircilere nazıkçe güvenebilmelerinin ve seyircilerin de onlara karşı uygar kayıtsızlık sergileyebilmelerinin zor olduğu şartlar vardır... Buna dair bir örnek için küçük kapalı yerlerden olan asansörlere bakabiliriz. Buralarda bireyler birbirlerine o kadar yakın bir konuma getirilirler ki işitmemiş gibi yapmak imkansızdır”<sup>26</sup>

Kişiler aile ve yakın ilişkiler kurduğu insanların yanında kendisini erişime açmakta oldukça rahat davranabilir. Fakat davetsiz bir misafir kapıyı çaldığında, eğer öncesinde de ev halkı ufak bir kriz yaşamışsa veya ev sahibi sabahlıkla kapıyı açmış ise misafirin bu duruma şahit olması iki tarafta da mahcubiyet doğuracaktır. Çünkü sabahlıkla gezinmek ancak aile bireylerinin yanında kabul edilebilir bir durumdur. Burada giyinmenin uygunluğu kişinin topluma karşı duyduğu saygı ve gösterdiği ilgiyi ölçmek için önemli bir araçtır. Kamusal alana pijamayla katılan bireyin bu davranışından ortamla bir bağ kurmadığı anlaşılır. Fakat bu uygun görülmeyen davranış/giyim; örneğin afet, hastalık gibi kriz anlarında pekâlâ kabul edilebilir bir şey olarak karşımıza çıkar.

#### **1.2.4.4. Bir ritüel olarak kutsal yüzün korunması**

Birey, başkalarının yanında birtakım kurallara uyarak davranışlar sergilemektedir. Bu kurallar sosyal düzeni muhafaza etmek için gerekli olan yükümlülüklerdir. Birey bu kurallara riayet ederken sosyal topluluğa bağlı kaldığını göstererek toplum içerisinde iyi bir yüz edinmiş olur. Çoğu zaman bireyler bu kurallara farkında olmadan riayet ederler ve birçok görgü kuralı da tamamen alışkanlık olduğu için bireyin bedeninde kendini gösterebilir. Fakat kimse görgü kuralına uygun bir davranışın gönülden mi yoksa tamamen alışkanlıklardan kaynaklı olarak mı yapıldığını sorgulamaz. Ta ki birey uygunsuzca davranırken yakalanana kadar. Bir şekilde münasebetsizlik gösteren kişi için ağır yorumlamalar yapılacak ve münasebetsizlik içinde yakalanan kişi de yüzünü kaybettiği için

---

<sup>26</sup> Goffman (2018b), *A.g.e.*, s.174.



ağır bir mahcubiyet yaşayacaktır. “Toplumsal norm, olumsuz veçhesinde, kendisine yönelik ihlalleri cezalandıran, olumlu veçhesinde ise kendisiyle ilişkili örnek davranışları mükafatlandıran yaptırımlarca desteklenen bir tür eylem rehberidir. Bu mükafat ve cezaların önemi, kendi öz kıymetinden değil, failin ahlaki statüsüne dair ifşa ettiği şeyden kaynaklanır” (Goffman, 2017b: 127). Görgü kurallarına uymamanın cezaları ağırdır çünkü bu kurallar sosyal düzeni muhafaza eder. Yüz yüze ilişkiler risk içermektedir. Düzeni barındırdığı gibi düzensizliği de barındırabilmektedir. Yanlış anlaşılmalara, mahcubiyet, güvenin kırılması, yalan söylemek etkileşim düzeninin ikili yüzü olduğunu gösterirken bireye kutsal yüzünü kaybetmemesi için uyarıda bulunur.

Goffman, bireyin gündelik karşılaşmalar esnasında karşı tarafa sunduğu benliği Durkheim’den etkilenerek kutsal bir nesne olarak görmüş ve bu yüzden de sahnede izlenim idaresine başvurduğunu savunmuştur. Birey sahnede izleyicisine karşı ideal olanı, ulaşmak istediği o kutsal benliği sunmak için belli stratejiler geliştirmektedir. Bu kutsal benlik kişinin toplumsal konumuna uygun olacak biçimde tasarlanıp korunmalıdır. Bu yüzden birey kendisi için takım arkadaşları seçer, sahne önü ve arkasını kontrol edip benliğinin zedelenmesini önlemeye çalışır. Bu çabaların çoğu toplumlarda ritüel haline gelir. Birey başkalarının huzurunda iyi yüz sahibi olabilmek ve onu koruyabilmek için birtakım kurallara uyar. Örneğin İran’da sosyal ilişkilerin devamlılığı için oldukça önemli bir gelenek olan *tearüf*, karşılaşma esnasında bireyin kutsal benliğinin korunmasını sağlamak için önemli bir araçtır. Tearüf, bireyin sosyal ilişkilerde nezaket göstermesi, böylece gururlu ve onurlu olabilmesidir. İnsanlar kendilerine sunulan bir şeyi her ne kadar isteseler de ilk başta gurur yaparak bunu reddetmelidirler. Aksi durumda yani bireyin istediği bir şeyi açık sözlülükle söylemesi kaba ve onursuz kabul edilmektedir. “Minnesota Üniversitesi’nde Ortadoğu uzmanı William O Beeman'a göre tearüfte temel konsept “alttan almak” şeklinde ifade edilebilir. Kişiler karşıdakinin statüsünü yükseltmeye, kendi statülerini düşürmeye çalışır” (BBC Travel, 2016). Tearüf, İran gibi hiyerarşik toplumlarda her iki tarafın da uygulaması halinde bir nevi eşitliği sağlamış olur. Ancak taraflardan birinin tearüf geleneğine uymaması karşısında tearüf gösterinin iyi niyetliliğini ve cömertliğini istismar etmek demektir. Tearüf geleneğine örnek olarak misafirlik durumlarını gösterebiliriz. Birey tearüf geleneğine uyararak misafirin isteyebileceği şeyleri özenle hazırlamalıdır. Bununla karşın misafir ise kendisine sunulan ikramı ilk başta reddetmelidir. Ancak ev sahibinin ısrarlarından ikramı sonra kabul etmelidir. Ev sahibinin ısrarı da tıpkı misafirin reddetmesi gibi tearüf geleneğinin kurallarındandır. Ev sahibi misafirine güzel ikramlarda bulunup ısrar

ederek kendi kutsal benliğini oluştur. Misafir ise kendisine sunulan ikramı ilk başta reddederek tearüfte bulunur fakat birkaç ısrar ritüelinden sonra kabul ederek kaba görünmekten kaçınır. Bu ritüel birkaç kez tekrar edilerek etkileşime son verilir.

Goffman, Durkheim'in analizinden yola çıkarak etkileşim ritüelleri sayesinde *kolektif bilincin* yaratıldığını ve güçlendirildiğini anlatmaktadır. Durkheim'in dini törenlerde gösterdiği ritüelleri Goffman katılımcı gözlem metoduyla gündelik hayatın her noktasında göstermektedir. Yukarıda bahsettiği İran gündelik hayatında oldukça önemsenen tearüf kuralları da bunun somut örneğidir. Tearüf kurallarına uymayan kişiler kaba, onursuz gibi aşağılayıcı etiketlere maruz kalıp esasen kutsal yüzlerini yitirmektedir. Nitekim Goffman da nezaket ve görgü kurallarına işaret ederek bu kurallara uygun eylemlerin onu eyleyen bireyin konumunu/statüsünü belirleyeceğinden bahsetmektedir. Dolayısıyla etkileşim ritüeli birey/gruplar arasında tabakalaşmayı beslemektedir. Tekrar Durkheim'in kutsal nesnesine dönecek olursak birey kamusal alanda üstün konum iddiasını güçlendirmek için, yani kutsal benliğinin inşası ve korunması için "etkileşim ritüelleri"ni kullanmaktadır.

Goffman, Durkheim gibi kolektif bilincin bireyler üzerinde normlarla baskı kurduğunu düşünmektedir. Birey bu kolektif bilincin koyduğu kurallar karşısında çoğu zaman güçsüz kalabilmektedir. Çünkü gündelik hayatta diğer bireylerle bir arada bulunurken ortamda nasıl davranılacağı bilgisi örtük bir şekilde verilmiştir. Bu yüzden birey bu kurallara uyarken çoğu zaman müzakere etmeden riayet eder. Burada Goffman'ın *çerçeve* analizine değinmekte fayda var. Çerçeve, bireyin etrafında olup bitenleri algılamasını sağlayan yorumlama şemalarıdır. Etkileşim düzenini, toplumsal uyumu koruyan kurallar esasen çerçevenin kendisidir. Ancak Goffman sadece bireyin kafasındaki şemaları anlamaya yönelmemiştir. Yani bireyin salt zihinsel dünyasına ulaşarak analiz yapmanın eksik olduğunu düşünmüştür. "Goffman için söz konusu olan, örneğin mülakatlar üzerinden, aktörlerin bilişsel dünyalarına sızmak değildir. Tersine, faaliyet sisteminin sıklıkla farkında olunmayan ve irade dışı özelliklerini izah etmektir. Etkileşimin dinamiği kafalarda değil, dışarıdadır, durumda saklıdır" (Ünsaldı, 2019:28). Kişi bir davranışta bulunurken sürekli olarak görgü kurallarına bakıp duran robotlaşmış birey değildir. Etkileşim düzeninde kural dışı durumların da varlığından bahsetmiştik zaten. Yine aynı şekilde her kural dışına çıkmanın sonucu da ağır cezalarla karşılaşmayabilir. "Yalan söylemek kötüdür; ama bir yakınınızı hayati bir riskten korumanız gerektiğinde yalanın bir gerekçesi olabilir...Tüm bunlar norm veya ilkelere uçuculuk atfetmek değildir. Tam tersine,

bir norm ihlal edildiğinde ya da bir ilke çiğnendiğinde, telafi edici bir mekanizma olarak gerekçelendirme de tipik olmalıdır, yani bilindik dolayısıyla da makul bir dizi başka ilke ya da normu devreye sokmalıdır.”<sup>27</sup> Durum, karşılıklı katılım gösteren bireyleri uygun davranışlarda bulunmaya yönelten bir yapıdır.

---

<sup>27</sup> Ünsaldı (2019), *A.g.e.*, s.40.

## 2. BÖLÜM

### 2. İRAN SİNEMASINDA GÜNDELİK HAYAT: ASGHAR FARHADİ SİNEMASI

#### 2.1. İran Sineması

Sinema, tüm diğer toplumsal kurumlar gibi, üretimde bulunduğu toplumun ekonomik, siyasi, dini vb. yapılarından ve ilişkilerinden etkilenmektedir. Ancak bu durum İran’da daha belirgin yaşanagelmıştır. Dindar ulema sınıfından hükümete kadar İran’ın güçlü grupları sürekli sinemaya hâkim olmak istemişlerdir. Bu hakimiyet mücadelesi sonucunda ise ülke sineması zaman zaman birbirleriyle çelişir görünen baskılara maruz kalmıştır. Sinema, kimi zaman ahlaka aykırılıkla suçlanırken kimi zaman da sinemanın ahlakın öğretilmesinde bir araç olarak kullanılabilceği düşünülmüştür. Sinemaya olan bakışın sürekli değişmesi uygulama alanında da kısa süreli birçok değişikliğe sebep olmuştur. Örneğin İran’da 1920’lerde; kadın, aile, cinsellik gibi konular yükselişe geçmiştir. Fakat bu temaların dindar kesim tarafından ahlaka uygunluğu tartışılmaya başlanınca, hemen sansür kurumu devreye girmiştir. Yine 1950’li yıllara gelindiğinde sosyal gerçekçi film çekebilmek bir düş olarak görülürken (Tapper, 2007), 1960’lı yıllara gelindiğinde ise artan öğrenci olaylarından etkilenmiş bir politik sinema faaliyete geçmiştir. Çok sürmeden bu faaliyeti kısıtlamak ve bu politik havadan halkı uzak tutmak amacıyla yeni bir siyasi sansüre başvurulmuştur. Tutarsızlık şu ki; artan siyasi sansürden sonra tüm dünyada olduğu gibi, İslami kültürün ağır bastığı İran’da da erotik filmler yükselişe başlamıştır. Daha sonra bu erotik film furyası, geniş takipçi kitlesine sahip olan Ayetullah Humeyni’nin işine yarayıp sinemayı tamamen kontrol altına almasını sağlayacaktır (Tapper, 2007).

İran’da siyaset çok güçlü bir mekanizma olduğu için siyasi alandaki en ufak değişim bütün kurumlara etki edebilmektedir. Nitekim, sinema da en çok etkilenen alanlardan biri olmuştur. İran sinemasını ve tarihsel gelişimini siyasi tarihinden bağımsız okumak imkansızdır. Bu yüzden İran sinema tarihini “devrim öncesi” ve “devrim sonrası” olmak üzere iki başlıkta inceleyeceğim. Yazının ilerleyen bölümünde ise araştırmamın nesnesi olarak seçtiğim filmlerin yönetmeni olan Asghar Farhadi ve sineması üzerine analizlerde bulunacağım.

### 2.1.1. Devrim Öncesi İran Sineması

İran'ın sinemayla tanışması gayrimüslimlerin çabaları sayesinde olmuştur. Bu yüzden çoğunluğu Müslüman olan halk belli bir süre sinemaya tereddütle yaklaşmıştır. Şah ve ailesinin gayretleri sonucunda ise sinema ilk dönemde, en azından zengin sınıfın eğlence aracı olarak görülebilmiştir. İran'da sinema Batı'dakinden farklı olarak sınıfsal bir ayrım göstergesi olmuştur. Sinemanın üst sınıfa hitap eden eğlence aracı olarak kullanılmasından sonra Şah yönetimi sinemanın propaganda aracı olarak kullanılabileceğini fark etmiştir. Nitekim Şah döneminde sinemalarda her film öncesi saygı duruşunda bulunulup marş söylenirken perdede ise sık sık rejimi savunan görüntülere yer verilmekteydi (Oylum, 2019). Şah yönetimi, sinema sayesinde halkın daha hızlı Batılılaşacağını düşünürken, ülke içindeki dindar gruplar ise sinemanın ve batılılaşmanın ancak ahlaki yozlaşmaya yol açacağı kanaatini taşımaktaydılar. Batılılaşma aracı olarak görülen sinemadan rahatsız olan dindar gruplar, faaliyete geçerek birçok sinema salonunu yakıp yıkmıştır. Bu ortamdan ilk etapta İranlı yönetmenler de etkilenmiş ve film çekme konusunda çekimser davranmışlardır. "...Müslümanlar sinemaya mesafeli durduğu ve sinemayla uğraşmayı haram saydığı için, sinemanın bir kurum olarak yayılması gayrimüslim İranlılar kanalıyla gerçekleşti" (Aktaş, 2015: 22).

1930'lu yıllarda sinemanın gücü henüz keşfedilmemiş ve dolayısıyla ülke sinemasının gelişmesine kimse ihtimal vermemiştir. Bu dönem sinemalarda Amerikan filmleri gösterilirken filmlerde yer alan Amerikan hayat tarzının İran gündelik hayatına uygun olmayışı, toplumu rahatsız etmiştir. Bu yüzden eğer ülkede sinema var olacaksa bunun İslam'ı benimsemiş, ahlaklı bireylere, yani İran İslam kültürüne uygun stereotiplere yer verecek bir sinema olması gerektiği savunulmuştur (Aktaş, 2015).

1940'lı yıllar, İran sinemasının ilk örnekleri olan *Farsi* filmlerin gösterimleriyle geçmiştir. Farsi filmler, çoğu uyarılama olan ve popüler konuların işlendiği klişe melodramlardan oluşmaktadır. Bu filmlerde zengin kız/fakir oğlan hikayeleri, kötü yola düşen kadın dramı gibi konular işlenmektedir. Her ne kadar çoğunluğu uyarılama olsa da Farsi filmler yerli sinemanın gelişmesinde önemli rol oynamaktadır. Farsi filme gösterilen ilgiden film ithalatçıları rahatsız olmuş ve ilerleyen zamanda Şah hükümetiyle iş birliğine girilerek Farsi filmlerin üzerindeki baskılar arttırılmıştır. Hükümetin yerli sinema üreticilerinden alacağı vergiyi büyük oranda arttırmasıyla sinema yapımcıları tekrar köşeye sıkışmış ve piyasa tekrar ithal filmlerin eline geçmiştir. Yine bu dönemde özellikle

Amerikan sinemasına olan hayranlık artmış, reklam afişlerinde film artistlerinin bedensel ölçülerinden kıyafet-kozmetik gibi kullandığı ürünlere kadar birçok tüketim nesnelere reklamı da yapılmıştır. İran'a film ithal edilerek halkın tıpkı batılı bir modern gibi sinema salonlarına çekilmesi hedeflenmiştir. Öte yandan ithal edilen filmlerde Batılı kadın giyiminin örnek teşkil etmesi ve Rıza Şah'ın peçe yasağı, dindarlar tarafından modernite dayatması olarak görülmüştür. Rıza Şah, İran halkını modernleştirme sevdası yüzünden yerli sinemayı teşvik etmek yerine sinema ithalatının önünü açmıştır (Aktaş, 2015).

1951 yılında Muhammed Musaddık'ın başbakan seçilmesiyle birlikte ülkede sinemadan petrole kadar birçok sektörde millileştirme politikaları hayata geçirilmeye başlanmıştır. Bu millileştirmeden nasibini alan sinema alanında da yerli yapımlar tekrar gündeme gelmiştir. Özellikle o dönem yapılan filmlerde de Batı sömürgeciliğine karşı yapılan eleştiriler ve millileştirilmiş bir İran piyasası Batı'yı rahatsız etmiştir. Nihayetinde CIA destekli darbeye Musaddık dönemi sona ermiştir. Bu darbeden sonra yönetime geri dönen Şah, her ne kadar halkın gözünden düşmüşse de artık çok güçlü bir polis devletinin zeminini hazırlamıştır. Polis devletinin işlemesi ve rejimin korunması için de SAVAK (*Sazeman-ı İttıla'at ve Emniyet-i Kişver*), yani "Ülke Güvenliği ve İstihbaratı Teşkilatı" kurulmuştur (Aktaş, 2015).

1960'lı yıllarda sinema salonları ağırlıklı olarak yabancı filmleri göstermeye devam etmiştir. O dönem Rus filmleri çok beğenildiği için yerli yönetmenler dans, kumar, gazino gibi sahnelerin yoğunlukta olduğu filmler çekmeye başlamıştır. Ancak ülkedeki muhafazakâr kesim, filmlerde anlatılan yaşam tarzının İslami yaşam tarzına uymadığını belirterek eleştirilerde bulunmuştur. Devletin devreye girerek sinemada yaşanan ahlaki yozlaşmayı sonlandırması talep edilmiştir. Bu sefer yerli sinemada Tahran'a gitmek isteyen taşralı, kötü yola düşen kadın gibi hikayeler anlatılmıştır. Birbirine benzeyen bu Farsi filmlerden sıkılan halk dönemin popüler filmlerini çeken Hint sinemasına yönelmiştir. İran halkı; Hint, Mısır, İtalyan, Amerikan filmlerine yoğun ilgi göstermiştir. Bu ilgiden sonra Amerikan film şirketleri İran'a giderek bayi açmıştır. Sinema salonlarında Farsi filmlerden çok yabancı filmlerin gösterime girmesi yerli sinemayı durma noktasına getirmiştir. İran Film Sanayii Birliği'nin çabalarıyla yabancı film gösteriminde kısıtlamaya gidilmiştir. Ancak bu kısıtlamalardan Amerikan sineması muaf tutulmuştur. Nihayetinde halk, çoğunluğu yabancı da olsa birçok film izlemiştir. Yabancı sinemaya alışan halk için yerli

sinema daha kabul edilebilir olmuştur. Bu sayede yerli sinemacılar cesaretlenmiş ve daha çok film çekmeye başlamışlardır.<sup>28</sup>

Farsi ve yabancı filmler yoğun bir şekilde gösterilirken diğer yandan entelektüel sinema için faaliyete geçilmiştir. 1964 yılında *İranlı Gençlerin ve Çocukların Entelektüel Gelişim Merkezi* kurulmuştur. Burada çocuklar ve gençlere kültür/ sanat eğitimleri verilmiştir. Enstitü, 1969 yılında sinema okulu açarak İran sinemasının gelişimi için faaliyetlerde bulunmuştur. Ünlü yönetmen Abbas Kiyarüstemi, açılan sinema bölümünde eğitimler vermiştir. Böylece genç İranlı yönetmenler ilk filmlerini bu enstitüde çekmişlerdir. Yoksulluk, sınıfsal eşitsizlikler gibi sosyal gerçeklikler artık sinema yapımcılarının gözde konuları haline gelmiştir. Dariush Mehrcuyi, Mesut Kimyayi, Nadiri, Beyzayi, Kiyarüstemi, Furuğ Ferruhzad gibi aynı zamanda yazar olan yönetmenler *auteur* sinema akımından etkilenmiştir. *Auteur* yönetmen, piyasa filmleri üretmek yerine sanat filmi üretmeyi hedefleyen kişidir. Türkçe'ye yazar yönetmen, yaratıcı yönetmen diye çevrilen *auteur* yönetmen; ürettiği filmin her aşamasında aktif olan yönetmendir. Piyasa filmlerinde yönetmenler ticari kaygıyla hareket ederek yapımcıların sipariş ettiği işi ortaya koymaktadırlar. Ancak *auter* yönetmen; özgün hikayeleri ve kamera kullanımıyla eserine imza atmayı becerebilmiş yönetmendir. İran halihazırda zengin ve köklü bir edebiyata sahip olduğu için İranlı yönetmenler *auter* kuramını benimsemekte zorlanmamıştır. Böylece çoğu yazar olan İranlı yönetmenler, şiirsel dilin hâkim olduğu İran yeni dalga sinemasının temsilcisi olmuşlardır. 1969 yılında yeni dalganın ilk somut örneği olarak kabul edilen Dariush Mehrcuyi'nin *İnek* filmi geniş kitleler tarafından beğeni toplamıştır. Film, gizli olarak Venedik Film Festivali'ne katılmış ve ödülün sahibi olmuştur. Böylece İran yeni dalga sineması ve geleceği hakkında hem yerelde hem de uluslararası arenada olumlu fikirler ve beklentiler başlamıştır.<sup>29</sup>

1974 yılında İran Genç Sinema Derneği kurulmuştur. Bu derneğin destekleri sayesinde genç yönetmenlerin ve çekilen filmlerin sayılarında artış yaşanmıştır. Dernek aynı zamanda birçok şehirde şube açarak sinema kültürünün gelişmesine de katkıda bulunmuştur. 1960'lardaki birbirinin benzeri olan Farsi filmlerin aksine 1970'ler estetik, entelektüel filmlerin daha çok görüldüğü bir dönem olmuştur. Ancak tüm dünyada olduğu gibi İran'da da erotik filmler yükselişe geçmiştir. Böylece yerli entelektüel sinemanın gelişmesi tekrar kesintiye uğramıştır. Film ithalcilerinin devlete yakın oluşu ve devletin de bu ithalat

<sup>28</sup> Aktaş (2015), *A.g.e.*, ss.29-36.

<sup>29</sup> Oylum (2019), *A.g.e.*, s.16.

sürecinde sıkıntı yaşamak istememesi adına filmlere yönelik sansürler yumuşatılmış böylece halk bu filmlerle uyutulurken halkın sistemi sorgulaması engellenmiştir (Aktaş, 2015). 1978 yılında Abadan’da Raks Sineması’nda, Kimyayı’nın *Geveznha (Geyikler,1976)* filmi gösterilirken yangın çıkması ve seyircilerin yanarak feci şekilde can vermesi üzerine devlet, bir günlük genel yas ilan etmiştir. Bu hadiseden sonra hükümet istifa etmiş ancak bu bile Tahran’daki sinema salonlarının yakılmasının önüne geçememiştir. Devlet ise bu yangınların aşırı dindarlar tarafından çıkarıldığını açıklamıştır”<sup>30</sup>

Yaşanan bu olaylar nedeniyle kaotik ortamdan rahatsız olan halk, Şah yönetimine karşı inancını yitirirken sahneye Ayetullah Humeyni çıkmıştır. 1979’da gerçekleşen İslam Cumhuriyeti devrimiyle birlikte ülkede yeni İran sinemasının gelişimi konusunda tekrar ümitsizlik hâkim olmuştur. Nitekim İran, sözde ahlak kurallarına hizmet olarak sinema salonlarının yakıldığı şiddetin had safhada olduğu bir döneme girmiştir. Tüm bu olumsuz koşullara rağmen İran sineması yine de üretmeye devam etmiştir.

### **2.1.2. Devrim Sonrası İran Sineması**

Devrim sonrasında sinemanın haram olduğuna dair inanışlar yükselişe geçmiş, bu durum da yerli sinema üretimini neredeyse durma noktasına getirmiştir. Bunun yanında ahlaka uygun olmadığı gerekçesiyle yabancı filmlerin gösterilememesi, televizyon kanallarını sıkıntıya sokmuştur. Ülkede sinemanın gidişatına yönelik tartışmalar sürerken iktidarın önünde ise iki yol belirlemiştir. Ya iktidar sinemayı tamamen yasaklayacaktır ya da İslamileştirecektir (Tapper, 2007: 8). Nihayetinde o dönem çok geniş takipçisi olan Ayetullah Humeyni’nin sinemanın kötü olmadığını sadece kötü kullanıldığını söylemesi üzerine muhafazakâr halkın sinemaya olan tepkileri yumuşamıştır (Oylum, 2019: 21). Devrim, hicap kurallarına uyararak, haram olanı göstermenin yasak olduğu yeni bir sinemanın doğuşunu gerçekleştirmiştir. Bu yeni sinema, İran’ın geleneklerine, dini kurallarına, ahlaki değerlerine hizmet edecek olumlu bir sektör halini alacaktır. Ancak ilk yıllardaki keyfi sansür uygulamaları, belirsizlikler ve birçok ünlü yönetmenin sürgün edilmesi gibi süreçler sinemanın duraklama dönemine girmesine sebep olmuştur.

Devrimden sonra uygulanan sansür yasalarından kadın aktörler de etkilenmiştir. İran’da kadına yönelik tutum ve yargılardan dolayı kadının sinemada kendine yer bulabilmesi iyice zorlaşmıştır. Kadın oyuncuya yönelik kısıtlamalar senaryoyu da etkilediği

---

<sup>30</sup> Aktaş (2015), *A.g.e.*, ss.39-43.



için, sinemacılar bu durumdan çoğu zaman şikayetçi olmuşlardır. Ancak devletin propagandasına ve yaygın inanışa göre tüm bu sınırlamalar, sinemada seviyesizleşmenin önüne geçmek için önemlidir.

İranlı sinemacı, İslamiyet'in yasakladığı şeyleri eserinde konu edinemez; mesela hem toplumsal hem de özel boyutları olan karı-koca ilişkisinin mahrem olan özel boyutları, dünyanın pek çok yerinde olağan sayılsa bile, İran'da perdeye aktarılamaz. Çünkü İslamiyet, namahrem bir kadının namahrem bir erkekle temasına izin vermiyor (Aktaş, 2015: 77).

Sinemadan duyulan rahatsızlık sadece kadın ve erkek aktörlerin birbirlerine olan temasından değil mahrem olanın perdeye taşınarak ifşa olmasından da kaynaklanmaktadır. Bunun yanı sıra, kadınların Farsça'da çarşaf anlamına gelen *çador* giyinme zorunluluğu, film sahnelerinde sorun yaratmıştır. Rol gereği evinde ve ailesinin yanında rahat davranması gereken kadının çarşafa girmek zorunda oluşu gerçekçi görünmemektedir. Bu gibi sebeplerden dolayı yönetmenler oto sansüre başvurarak kadınlara daha az rol vermeyi tercih etmişlerdir (Nefisi, 2007). Bu türden kısıtlamalar ve yasaklar sebebiyle işlenecek konular çoğu zaman sınırlı kalmıştır. Örneğin duygusal yakınlık ve temasın uygun görülmemesi demek, o ülkede aşk konulu filmlerin yapılmaması anlamına da gelmektedir. Bu yüzden olacak ki, özellikle Kiyarüstemi gibi diğer pek çok yönetmen, dertlerini çocuklar üzerinden anlatmaya yönelmiştir. Sinema yıllarca dindar kesim tarafından haram işlerin yuvası olarak görülmüş, özellikle sinemayla uğraşan kadınlara *hafifmeşrep* gözüyle bakılmıştır. Fakat daha sonra sinemanın uygun şartların oluşması halinde helal kabul edilebileceği düşünülmüştür. Örneğin bir zamanlar haram olan sinema artık ahlaka hizmet ederek, İslam kültürünün korunmasına ve yayılmasına yardımcı olabilecektir.

Dönemin Kültür ve İrşad Bakanı olan Hüccetülislam Hatemi, sinemanın gelişmesi için harekete geçmiştir. Sinemadaki baskılar yumuşatılmış, sinemacıya ekonomik destek sunulmuştur. Yine 1984'te kurulan Farabi Sinema Enstitüsü, gençleri sinema eğitimine teşvik etmeyi ve İran yerli sinemasının niteliksel gelişimini amaçlayan faaliyetlerde bulunmuştur.<sup>31</sup> Nitekim ilerleyen yıllarda yerli film üretiminde artış meydana gelmiştir. Bu gelişmenin arkasında 1984 yılından sonra yabancı film ithalatının yasaklanması, taşralı sinemacıların desteklenmesi, taşra konularının işlenmesinin teşvik edilmesi ve ekonomik anlamda verilecek her türlü destek sıralanabilir (Aktaş, 2015). Farabi Sinema Enstitüsü,

---

<sup>31</sup> Aktaş (2015), *A.g.e.*, s.49.

sanatı ideolojilerin tahakküm alanı olmaktan çıkararak yönetmenlere konu seçiminde özgürlükler tanınması gerektiğini savunmuştur. Sinemaya tanınan bu özgürlükler Mehrcuyi, Beyzayi, Kimyayi, Kiyarüstemi gibi sansüre maruz kalan yönetmenleri üretime tekrar davet etmiştir.

1985'te Amir Nadiri'nin *Devende (Koşucu, 1985)* filmi, Nantes Film Festivalindeki ödülü alarak uluslararası camiada büyük beğeni toplayan bir İran filmi olmuştur. Ardından Batı'daki gözler diğer İran filmlerine çevrilince İran sineması, üzerindeki ölü toprağından kurtulmuştur. Hollywood filmlerinin aksine seks ve şiddet içermeyen İran filmlerine Batılı seyircilerin ilgisi gün geçtikçe artmıştır<sup>32</sup> İran sineması uluslararası festivallerde ödüllendirilirken yurt içinde sinemanın gidişatı konusundaki ikilem tekrar gündeme gelmiştir. Muhalif kesim, dini ve ahlaki kısıtlamaların sinemanın gelişmesine engel olduğunu öne sürerken muhafazakâr entelektüel kesim ise sinemanın dine ve ahlaka uygun olması gerektiğini ve bu gereklilik halinin hiçbir şekilde engel olarak görülmeceğini savunmuştur. Bu ikilikten kaynaklı olarak festival filmleri ile halkın genelinin beğenisini toplayan Farsi filmler arasında makas giderek açılmıştır. Festival filmleri olarak da anılan sanat filmleri, İslamcı entelektüeller tarafından birçok eleştiriye maruz kalmıştır. Onlara göre sanat filmleri, sırf festivallerde Batı'nın beğenisini alabilmek için kendi kültürüne hakaret etmektedirler. O dönem sanat filmlerinde sistem eleştirileri, yoksulluk, sınıfsal eşitsizlik gibi konuların işlenmesi ülke içinde iktidara yakın kesimi rahatsız etmiştir. Çünkü bu filmler onlar için bir devlet olarak İran'ın, bir kültür olarak İran'ın ve her konuda referans alınan dininin aşağılandığı yerlerdi. Bu tür filmler vicdanlı olan doğu insanını zayıf gibi gösterip çilekeş durumunu anlatmaktan başka bir şey yapmıyordu ve Batı'nın istediği de zaten budur. Batı, İran insanının böyle kalmasını istemektedir. İranlı yönetmenler, Batı'da İran İslam Cumhuriyetinin reklamcısı pozisyonundayken İran içinde ise kendini milletini, kültürünü aşağılayan, yabancılaşmış ve Batı tarafından zehirlenmiş bir haindir.

1990'lı yıllara gelindiğinde ülke sineması için yeni tartışmalar gündemdedir. Sinemanın yeteri kadar dini içerik barındırmadığı yönünde tartışmalar sürerken, filmlerde İslamiyet daha fazla yüceltmeye başlanmıştır. Müslümanların iyiliksever, hoşgörülü, yardımsever, ahlaklı olmak gibi olumlu özelliklere sahip oluşu vurgulanmıştır. Filmlerde bu tipler ön plana çıkarılmaya uğraşılırken, bu sefer estetik unsurlar ihmal edilmiştir. Hem estetik yönden güçlü hem de bu tarz dini ahlaki motifleri işleyebilen filmler festivallere

---

<sup>32</sup> Aktaş (2015), *A.g.e.*, s.59.

davet edilmeye devam edilmektedir. Doksanlı yılların sonlarına gelindiğinde, bir dönem Kültür ve İrşat Bakanı olan ve dindar kesimin baskısından dolayı görevden ayrılan Muhammet Hatemi, Cumhurbaşkanlığına aday olmuştur (Oylum, 2019). Hatemi'nin özgürlükçü oluşu sanat severlerin, sinema sektörü çalışanlarının desteğini almıştır. Nitekim Hatemi cumhurbaşkanı olarak seçildikten sonra sanatsal faaliyetlerde, özellikle de sinemada büyük gelişmeler gözlenmiştir. İnsanlık hallerini şiirsel bir dille anlatan İran filmlerinin dünyaca en çok tanınan örnekleri yine bu dönemde çekilmiştir. Usta yönetmen Kiyarüstemi'nin 1997 yılında çektiği *Kirazın Tadı (Ta'm-e Gılās)*, yine aynı yönetmenin 1999 yılında çektiği *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek (Bād Mā Rā Khāhad Bord)*, Mecid Mecidi'nin 1997 yılında çektiği *Cennetin Çocukları (Bacheha-Ye Aseman)* gibi filmler basit hikayelerden yola çıkarak seyirciyi derin sorgulamalara davet etmiş ve uluslararası başarılarla imza atmıştır.

1990'lardaki İran sinemasının büyük gelişme göstermesinde elbette birçok mekanizma etkilidir. Festivallerden boş dönmeyen yönetmenler ülke sinemasına bir hareket getirmiştir. Bunun yanında 1980'li yıllara damgasını vuran İran-İrak Savaşı'nın son bulmasıyla birlikte devletin sinema sektörüne daha fazla eğilmesi, bu gelişimi desteklemiştir. Hatemi yönetimi sayesinde canlanan sinema, İran'ın prestijini gün geçtikçe arttırmıştır. Yabancı yapımcılarla yapılan ortak filmlerin sayısı artmıştır. Bu sayede İran sineması her zamankinden daha fazla kitleye seslenebilirken İranlı yönetmenler ise finansal anlamda rahatlamışlardır. Ancak daha önce de belirttiğim gibi İran siyasi hayatının kırılğan olması, sanat dahil birçok alanın etkilenmesini beraberinde getirmiştir. Nitekim Hatemi ile büyüyen, özgürleşen, prestij kazanan sinema, Hatemi'nin gitmesi ve görece daha muhafazakâr olan Mahmud Ahmedinejad'ın gelmesiyle tekrar durgun, baskılı günlere dönmüştür. Her ne kadar İran'da siyaset her alanı bu denli etkilese de ülke sineması artık kendini tüm dünyaya duyurmuştu. Bunun yanında yetişen yeni yönetmen sayısındaki artış, film üretimindeki artışla birlikte gün geçtikçe sinemanın daha çok gelişmesini sağlamıştır.

2000'lerde genel anlamda film üretiminde ve üretilen filmlerin festivallerden topladığı ödül sayılarında artış yaşanmıştır. Sansür uygulamalarının yumuşamasıyla birlikte sinemada kadın oyuncuların sayısı giderek artmıştır. Böylece çocuk üzerinden hikâye anlatma devri sona ermiştir. Kadının kamusal alanın dışına itilemeyeceği kabul görmüş ve artık kadınlar sadece perde arkası işlerde değil perdede de sıkça görünmeye başlamıştır. Tabii ki bu yer alma yine ahlaki bakımdan hareketlerini kontrol etmesiyle, örneğin erkekle

temas etmemesiyle meşru olacak bir durumdu. Kadın, sinemada yer alacaksa ancak toplumun ondan beklediği rollere bürünebilirdi, yani örnek teşkil edecek bir rolün sahibi olmalıydı. Sadık bir eş, merhametli bir anne, ahlaklı bir genç kız dışındaki rollerle sinemada yer alması yine dindar kesim tarafından hoş karşılanmayacaktı. İlerleyen zamanlarda İranlı kadının belki başını örtmek istemeyeceği konusu tartışılmaya başlanmıştı. Bu tartışmalara asla taviz vermeyecek dindar kesimin karşısında ılımlı yaklaşım kadının sinemada isterse başını açabileceğini, burada önemli olanın hicap kurallarına uymak olduğunu dile getiren taraflar da olmuştur. Türkçe’de utanma anlamına gelen, Arapça ve Farsça’da ise tesettür anlamında kullanılan *hicap*, Müslüman kadının sadece bedensel olarak örtünmesi gerekliliğine değil, aynı zamanda gündelik hayat ilişkilerini sınırlayıp belirleyen ahlaki kurallar bütününe gönderme yapar.<sup>33</sup> Sinemada kadın oyuncular hicap kurallarıyla sınırlandırıldığı için öyküde pek etkili karakterleri canlandırdığı söylenemez. Hatta hicaplı kadın olmanın kendisi bile sinemada kadın tiplemesinin tek bir modele sıkışması ve böylece aslında senaryoların da birbirinin tekrarı olması gibi sorunları ortaya çıkarmıştır. İran filmlerinde kadın karakterleri genellikle evi çekip çevirirken, çocuklarına yemek yaparken görürüz. Sansür mekanizmasından kaynaklanarak kadın karakterlere baş rol gibi önemli roller verilememiştir. Bu yüzden kadınlar sinemada figüran olarak yer almışlardır. Sinemada kadınların kısıtlanması sebebiyle Abbas Kiyarüstemi, doğa ve çocuklar üzerinden hikâye anlatmak zorunda kalmıştır. Kiyarüstemi ile başlayan bu tarzdan pek çok yönetmen etkilenmiştir. Çocuklar, gündelik hayatlarında yetişkinler kadar hesap yapmadıkları için daha samimi ve daha gerçekçi bir hikâye anlatımı gerçekleştirilmiştir (Sadr, 2007).

İran’da aile kurumu sevgi, ahlak, vefa gibi kavramları içerisinde barındıran kutsal bir kurumdur. Fakat yeni dönem İran sinemasında mutlak sevginin boy gösterdiği bir aile tipolojisinden çok çatışmanın hüküm sürdüğü aile tipine yer verilmektedir. Çocuklarına karşı sevgi, merhamet ve sorumluluk açısından cömert olan ebeveynlerin yerine çoğu zaman içinde bulunduğu kaosun vahametine katılıp çocuğunu ihmal etmiş ebeveynler işlenmiştir. İşte burada küçük yaşta büyümek zorunda kalmış çocuk kahramanlar devreye girmiştir. Kendi başlarına bırakılmış bu çocukların zorluklarla yüzleşmek zorunda kalışı, ne olursa olsun vefakarlıklarından vazgeçemeyişleri ve dürüstlüklerini koruyabilmeleri hikayelerin temel taşlarını oluşturmuştur. “İran toplumunun ideolojik köşe taşlarından biri olarak aile, aile sevgisinden anne-baba sevgisine ve memleket sevgisine dek uzanan bir dizi geleneksel değeri vücuda getirmektedir. Bu kavramlar birbirleriyle iç içe geçmiş olup, çocuğu bir bütün

---

<sup>33</sup> Aktaş (2015), *A.g.e.*, ss.193-228.

olarak toplumun her bir karakteristik özelliğini bünyesinde barındıran bir mikro kozmos olarak görmemiz mümkündür”<sup>34</sup>

## 2.2. Asghar Farhadi Sineması

### 2.2.1. Asghar Farhadi Kimdir?

Asghar Farhadi İran sinemasında yeni dalganın temsilcilerine nazaran çok daha genç olmasına rağmen İran sinemasının en önemli temsilcilerinden biri olmayı başarabilmiştir. Farhadi, sıradan konuları işlediği filmlerinde gerçek mekân ve dekor kullanıma giderek gündelik hayatı gerçekçi bir şekilde aktarabilmiştir. Bu başarılarından dolayı son yıllarda festivallerin gözde ismi olan Farhadi, iki kere Oscar ödülüne layık görülmüştür. Bu yazıda İranlı yönetmen Asghar Farhadi'nin hayatını anlatıp ardından sinemasına değineceğiz.

1972 İsfahan doğumlu Farhadi'nin sinemaya olan ilgisi çok küçük yaşlarda başlamıştır. İlk sinemaya gitme deneyiminde yaşadığı olaydan sonra sinema ve yarattığı etkiye hayran olmuştur. Filmlerinde bazı anları saklı tutan yönetmen bu tarzın çocukluğunda yaşadığı bu olaydan sonra oluştuğunu şöyle anlatmıştır:

Çocukken gittiğim ilk sinema filminde uyuya kalmıştım. Uyandığımda filmin ilk yarısını kaçırmıştım. Film sonrası salondan çıktığımda kaçırdığım o bir saatte neler yaşandığını düşünmeye başladım. Hikâyenin belli bir sonu vardı ancak bu deneyimimden sonra hikâyenin başlangıcı da zihnimde hayat bulmaya başladı. Bu hayatımın hep bir parçası olmuştur ve hala da devam etmektedir (Farhadi, 2014).

Farhadi, Tahran Tarbiat Modares Üniversitesi'nde dramatik sanatlar üzerine lisans eğitimi almıştır. Sahne yönetimi üzerine yüksek lisans yaptıktan sonra İsfahan Gençlik Sinema Derneği'ne katılarak kısa film ve dizi çekimlerine başlamıştır. İran-İrak savaşının önemli belgeselcilerinden biri olan Ebrahim Hatemikia'nın asistanlığını yapmış ve kendisini onun yanında geliştirebilme fırsatı bulmuştur. Daha sonra televizyon kanalları için dizi senaryoları yazan Farhadi diğer yandan uzun metrajlı filmlerini çekmeye başlamıştır.

Farhadi, ilk uzun metraj filmini 2003 yılında çekmiştir. *Dancing in the Dust (Raghs Dar Ghoobar)* isimli bu filmde yönetmen; kayınvalidesinin fahişe olduğunu duyan ve toplumsal baskılar, söylentiler sonucu çok sevdiği eşinden ayrılan bir adamın hikayesini

---

<sup>34</sup> Sadr (20017), *A.g.m.*, s. 293.

anlatmaktadır. İlk uzun metraj filmi olmasına rağmen herkesi etkilemeyi başarabilmiş hatta İran'ın en prestijli film festivali olan Fecir Uluslararası Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü, Asya Pasifik Film Festivali'nde ise En İyi Yönetmen ve En İyi Senaryo ödülleriyle layık görülmüştür (Oylum, 2019). Hemen ardından 2004 yılında *Beautiful City (Shah-re Ziba)* filmiyle yönetmen, suç işleyen ve idamı için reşit olması beklenen bir genci anlatmaktadır. Film idam kararları, adalet, vicdan kavramları üzerinden seyirciyi de bu muhasebenin içine dahil etmeyi başarabilmiştir. Ardından 2006 yılında *Fireworks Wednesday (Çaharshanbe-Soori)* filminde zengin bir ailenin evine temizliğe giden temizlikçi kızı ve gittiği evdeki ilişkileri anlatan yönetmen Fecir, Chicago gibi uluslararası film festivallerinde verilen ödüllerin sahibi olmuştur. Farhadi bu filminden başlayarak sınıfsal farklılıkları mercek altına almaya başlamış ve İran sinemasında bir fark yaratmıştır. 2009 yılında çektiği *About Elly (Darbareye Elly)* filmiyle Berlin Film Festivali, Fecir Film Festivali ve Oscar'da ödüle layık görülmüştür. Farhadi bu filmde arkadaşı tarafından üç günlük bir tatile çağırılan Elly'nin hikayesini anlatmaktadır. Bu filmle büyük başarı yakalayan yönetmen çok geçmeden 2011 yılında bir diğer çıkış yaptığı filmi çekmiştir. *A Separation (Jodaieye Nader az Simin)*, oldukça güçlü senaryo ve oyunculuklarıyla uluslararası arenada ses getirmiştir. Böylece İran sinema tarihinin de en önemli yapımlarından biri olmuştur. "2011'in tartışmasız en önemli filmi sayılan yapım, Altın Ayı ve En İyi Yabancı Film dalında Oscar dahil festivallerden onlarca ödül aldı" (Oylum, 2019: 123). 2012 yılında Berlin Uluslararası Film Festivali'nde jüri koltuğuna layık görülen yönetmen aynı zamanda Time dergisi tarafından Dünyanın En Etkili 100 Kişisi'nden biri seçilmiştir (Sarı, 2014). *A Separation*'in ardından Farhadi, İran'dan ayrılarak Fransa'ya yerleşmiştir. Fransa'da, Fransızca çektiği *Le Passe (The Past)* filminden sonra tekrar İran'a dönme kararı almıştır. 2016'da çektiği *The Salesman (Forushande)* ile Cannes Film Festivali'nden aldığı iki ödülün yanında Oscar En İyi Yabancı Film ödülünü de alarak İran sinemasının en önemli temsilcisi olmuştur.

İslam devrimi yaşanırken 7 yaşında olan Farhadi, devrim ve sansürün sinemada simgesel dil kullanımına zemin hazırladığını söylemiştir. Kendi sinemasında da simgesel anlatımın devam ettiğini söyleyen Farhadi kısıtlamalarla geçen yılları Euronews'e verdiği röportajda şu sözlerle ifade etmiştir:

Benim dönemimin nesli evde, okulda, sokakta, üniversitede kısıtlamalar altında büyüdü. Bazen kısıtlamaların varlığı ile yokluğu net değildir. Ama bu, 'kısıtlamalar

yaratıcılığı doğurur' anlayışı ile aynı değil. Kısa vadede kısıtlamalar belki üretkenliği getirebilir ancak uzun vadede her şeyi yıkar. Bundan dolayı, eğer İran'da film yapımcıları için kısıtlamalar olmamış olsaydı belki de daha fazla yaratıcılık görebilirdik (Farhadi, 2012).

Farhadi, ülke sinemasına yeni konular eklemiştir. Farhadi'ye kadarki İran sinemasında kırsal anlatılırken Farhadi ile sinema şehirleşmiştir. Yönetmen filmlerinde şehirde yaşayan kentli insanların birbirleriyle olan ilişkilerini anlatmıştır. Evlilik, kadın-erkek ilişkisi, alt sınıf-üst sınıf ilişkileri ile ilgili hikayeler işlenmiştir. Farhadi'den önce sınıf çatışmasına kimse değinmemiştir. Zaten Farhadi'den önceki ülke sinemasında sadece taşra, köylü, alt sınıf anlatılmaktaydı. Farhadi, şehirleşmeye ve orta sınıfa dikkat çeken ilk isim olmuştur. Farhadi'yi diğer yönetmenlerden ayıran bir diğer özellik; hikayelerinde idealize edilmiş insanı anlatmamasıdır. İran sinemasında tasvir edilen iyi, ahlaklı, yardımsever insan tipolojisinden ziyade menfaati için hata yapmanın mübah olduğunu düşünen insan anlatılmıştır. Filmlerinde farklı sınıflara mensup bireylerin birbirlerine karşı bakış açılarını aktararak sınıf çatışmasını işlemiştir. Tüm bunlara ek olarak yönetmen, filmlerinde kadının boşanma hakkı, kadının karşı cins tarafından hakarete ve tacize uğrayışı, gençlerin yaşadığı problemler, göçmen sorunu, özgürlük arayışı gibi sosyal problemleri daha keskin bir dille anlatmıştır. Yönetmen filmlerinin politik oluşuyla ilgili Türkiye'de gerçekleştirdiği bir söyleşide amacının politik film yapmak olmadığını, toplumsal olanı anlatan her filmin zaten politik olduğunu şöyle izah etmiştir:

Bence bir film izlediğiniz zaman onun sadece politik bir film olmadığını düşünmeniz lazım. Toplum hakkındaki bütün filmlerin politik olduğunu zaten üzerinde düşündüğünüzde anlarsınız. Bazı filmlerde, yönetmen politika hakkında konuşabilir; ama benim filmlerimin tarzı bu değil. Eğer toplumsal bir film çekiyorsanız ve onu düzgün yansıtıyorsanız izleyici ister istemez verilen mesajı alıyordur. Benim ülkemde ve sizin ülkenizde ortak bir nokta var; o da sınıflar arası farklılıktır. Ben Ayrılık filmimde bunu yansıttım. Bu politik bir yaklaşımdır. Ama burada o sınıfları iyi ya da kötü olarak göstermek anlamsızdır (Farhadi, 2014).

Farhadi, Euronews'e verdiği röportajda sinema tarzını oluştururken farklı sanat dallarından ve sanatçılardan etkilendiğini ifade etmiştir. Tiyatro kökenli bir yönetmen olan Farhadi, *Arthur Miller*'ı çok sevdiğini bu yüzden *The Salesman* filminde bu oyuna yer verdiğini belirtmiştir. Amerikalı bir yazar olan Arthur Miller her ne kadar eserinde New York şehrindeki modernleşme sürecinde yaşanan çözümleri anlatsa da Farhadi, The

Salesman filmiyle modernleşme sürecinin İran'da benzer olduğunu göstermiştir. Farhadi, senaryo yazım sürecinde karakterlerini oluştururken İsveçli oyun yazarı ve yönetmen *İngmar Bergman*'ın sinemasında yer alan karakterlerin katmanlı yapısından etkilenmiştir. Özellikle Bergman'ın *Utancı* filmi çok seven Farhadi, ona olan saygısını göstermek için *The Salesman* filminin bir sahnesinde *Utancı* filmine ait afişi gösterir. Aynı zamanda Japonya sinemasını da yakından takip eden Farhadi, *Akira Kurosawa*'nın *Roshomon* filminden etkilendiğini belirtir. Bu filmle birlikte sinema literatürüne giren Roshomon Etkisi (Roshomon Effect), Farhadi filmlerinde de kendisini göstermektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya'da ortaya çıkan *neo realizm sinema akımından* etkilenen Farhadi, işsizlik, belirsizlik, mutsuzluk, kargaşa gibi durumları ve beraberinde getirdiği toplumsal çözümleri filmlerinde işlemiştir. Tüm bunların yanında İtalyan yönetmen *Vittoria de Sica*, İranlı yönetmen *Nasır Taghvai* ve *Behram Beyzayi*, Amerikalı yönetmen *Alfred Hitchcock* gibi isimlerden de etkilenmiştir. Türkiye kültürüne duyduğu yakınlığı belirten Farhadi, Türkiye sinemasını da takip ettiğini, *Nuri Bilge Ceylan* ve *Yılmaz Güney*'i çok sevdiğini ifade etmiştir. Yılmaz Güney'in toplumsal meseleleri ele alış şeklini beğenen Farhadi, gerçekçi hikâye anlatımını kullanırken Yılmaz Güney'in üslubunu örnek aldığı belirtmiştir. Gençlik yıllarında okuduğu kitapların da gerçekçi hikâye anlatımında oldukça etkisi olduğunu düşünen Farhadi, Norveçli oyun yazarı/şair *Henrik İbsen* ve Rus oyun/öykü yazarı *Anton Çehov'u* çok okuduğunu; bugünkü senaryolarında etkilerinin belirgin bir şekilde gözüktüğünü ifade etmiştir.

Dadak'a göre Asghar Farhadi, kendinden önceki yönetmenlerden, özellikle Kiyarüstemi'den farklı olarak, ilişkilerini anlattığı toplulukta 'hümanist' bir denge aramak yerine, kuralları din baskısıyla olduğu kadar sınıfsal bir ahlak anlayışıyla da belirlenmiş olan toplumun içindeki bastırılması güç şiddete dikkat çekmektedir (Dadak, 2011). Farhadi filmlerinin karakteristik özelliği haline gelen hikâyede sonun seyirciye bırakılması ise İran'da yeni bir tarz olmuştur. Farhadi, sinemasıyla özgün bir tarz yakalayıp ülke sinemasına birçok yenilik getirmiştir. Farhadi'nin yakaladığı bu tarz, kendisinden sonra gelen yeni yönetmenler için ise örnek olmuştur.

### **2.2.2. Farhadi Sinemasında Sıradan Hayatlar ve Etkileşimler**

Asghar Farhadi, Fransız sinemasından etkilenerek İran'ın gündelik hayatını ve sorunlarını auteur tarzıyla perdeye aktarmıştır. Bireyin gündelik hayatındaki basit bir



problemden yola çıkarak sistemi sert bir dille eleştiren yönetmen, gündelik hayata verdiği önemi 2016 yılında gerçekleştirilen Antalya Film Festivali'nde şöyle dile getirmiştir:

Ben drama üzerinden anlatılan filmleri izlediğim zamanlar, o karakterlerin gündelik hayatlarını merak etmeye başlarım. Tam tersine çok gerçekçi, belgesele yaklaşan filmleri izlediğimde de onların bir dramı olsun isterim. Yani ikisini birlikte görmek isterim. Aslında ben filmlerimde bu ikisini birleştirmeye çalıştım. Gerçeklik nedir? Acaba bizim gündelik hayatımız mı? Gündelik hayat çekici mi? Bir sürü tekrardan oluşuyor bence hayat. Peki böylese biz neden gerçekliğe bu kadar önem veriyoruz. Size bir örnek vereyim, gerçekliğin ne kadar katmanlı olduğuna dair. Bir arkadaşımızla çay içmeye gidiyorsunuz. O daha erken gitmiş, siz gecikmişsiniz. Geldiğinizde, size yola çıkmaktan, başka yerlere gitmekten bahsediyor. Gündelik konuşmalar geçiyor aranızda. Bunlar bizim gündelik hayatlarımızın gerçekleri, sinemaya dönüşecek bir sahne değil gibi. Ama bir sonraki gün o arkadaşımızın öldüğünü düşünün. İşte o zaman, siz arkadaşımızın bir gün önce hep yolculuktan bahsettiğini söylersiniz. Bütün algı değişir. İşte bu gerçekliktir. Gerçeklikte bir sürü böyle işaret var ve biz onların önemi olmadığını düşünüyoruz. Ben bunları önemsiyorum. Karakterlerimi öyle bir duruma getiriyorum ki, şimdiye ve düne bakmak istiyorum. Bütün değersiz gelen işaretlerin arasında bir anlam arıyor karakterlerim. (Farhadi, 2016)

Ana akım sinemada sıkça rastladığımız anlatılarda sürekli olarak olumsuzluklardan olumlu sonlara bir geçiş mevcuttur. Yine öykü içerisindeki kötü karakterlerin de çoğu zaman film sonunda ders çıkarıp iyi olmaya karar vermelerine ya da tamamen iyilik karşısında yenik düşmelerine tanık oluruz. Asghar Farhadi bundan farklı bir tarzı benimsemektedir. Onun filmlerinde öykünün perspektifi birkaç karakter arasında paylaştırılmıştır. Böylece davranışlarımızın başkalarını düşünmediğimiz şekillerde etkileyebileceğini gözler önüne sermeyi amaçlamıştır. Ahlaki kararlarımızı, sadece kendimizi düşünerek ve kendi doğru/yanlış algılarımıza dayanarak değil, aynı zamanda eylemlerimizden etkilenebilecek insanlara karşı da bir sorumluluk taşıdığımızın farkında olarak almamız gerekmektedir (Ryan & Lenos, 2012:153).

Farhadi, filmlerindeki bütün karakterlere eşit mesafede durmaktadır. Yönetmenin karaktere mesafeli yaklaşımı aynı zamanda seyircinin karakterle arasındaki mesafeyi belirlemektedir. Böylece yönetmenin filmlerini izlerken iyi ve kötü karakterler bariz bir

şekilde belli değildir. Farhadi İstanbul Film Festivali'nde gerçekleştirdiği bir söyleşide karakterleriyle kurduğu ilişkiyi şöyle izah etmiştir:

Eski Yunan trajedilerinde iyi kötü bellidir. Ama günümüz modern dünyasında kavga iyiler arasındadır. Hangisi kazanırsa daha mutlu olacağınızı bilmiyorsunuz. Filmde sevdiğiniz bir karakter kazanırsa diğer sevdiğiniz karakter kaybedecek. Bu tarafsızlığım sinemaya dağıttım bir adalettir (Farhadi, 2014).

Farhadi tüm karakterlere, kendilerini anlatmaları için eşit fırsat vermiştir. Böylece karakteri dinleyen ve daha iyi tanıyan seyirci, karakterin düşüncelerini ve eylemlerini daha iyi anlayabilecektir. Seyirci karakteri daha iyi anladığı için onu yargılaması daha da zorlaşacaktır.

Benim filmlerim, yargılamanın ne kadar zor olduğunu göstermektedir. Bu filmleri izlemeden önce ne kadar kolay yargıladığımızı fark ederiz. Filmlerimle yaptığım şey ahlaki bir öğüt değil, psikolojik etkidir (Farhadi, 2014).

Farhadi gündeliğin basit hikayelerinden yola çıkarak sistemi eleştirirken seyirciyi belli bir ideolojiyle, düşünceyle baskı altına almamaktadır. Yönetmen filmlerinde olayları tarafsız bir yerden göstererek topu seyirciye atmaktadır. Farhadi'nin filmlerinde hikâyenin içerisine doğrudan çekilen seyircinin hangi ülkeden ya da milletten olursa olsun filmdeki problemi, mesajı anlayabilmesi yönetmeni oldukça başarılı kılmaktadır. Filmlerini izleyen herkes anlatılan hikayelerdeki karakterlerle ortak hislere kapılmaktadır. Çünkü bu filmlerde karakterler aslında günlük hayatta herkesin yaptığı şeyleri yapmaktadır. *Sinemada özdeşleşme* denilen bu durum, izleyicinin karakterlerle veya bir durumla kendisi arasındaki benzerliği fark etmesidir. Bu farkındalıktan sonra seyirci karakterle arasında empati kurmaktadır. Örneğin karakterin bir davranışını takdir edebilir veya karakterle duygusal anlamda bir bağ kurabilmektedir. Tüm bu olumlu/ olumsuz gösterdiği tepkiler seyircinin karakterle/durumla özdeşleştiğini göstermektedir. Kırel'in deyiimiyle "özdeşleşme, bizim metinle aktif katılım içinde oluşumuz demektir" (Kırel, 2010:190). Farhadi, filmlerinde seyircinin bilgisini karakterlerin bilgisiyle sınırlı tutarak aslında seyirciyi de çıkmaz hikâyenin içine çekmektedir. Seyirci filmin sonuna kadar o malum talihsiz durumun içine girerek bütünsel özdeşleşme (*total identification*) denilen, yani karakterin kendisi olma deneyimini yaşar (Kırel, 2010:190). Filmlerindeki karakterler bir şeyi tartışırken net bir şekilde haklı çıkarmak oldukça zordur. Çünkü izleyen herkes kendisini karakterin yerine

koyar ve işin içinden çıkamadığını fark eder. Farhadi bu konuyla ilgili verdiği röportajda şu açıklamalarda bulunmuştur:

Filmlerimde iyiyle kötüye karar verememenizin sebebi sizin gerçekte de iyiliği metreyle ölçemiyor oluşunuzdur. Acaba o metredeki göstergeler medeniyet kuralları mı? Vicdan mı? Din mi? Bize ne, neyin iyi veya kötü olduğunu anlatır? Bazen medeni kurallar şu hareketin yanlış olduğunu söylüyorlar ama bizim vicdanımıza göre doğrudur (Farhadi, 2014).

Farhadi filmlerinde ortaya çıkan sıradan problemler genellikle karakterlerin sırlarını, vicdan hesaplaşmalarını, yüzleşmelerini içermektedir. Hikayelerdeki karakterler sıkıştıkları durumdan hangi eylemle daha doğru bir şekilde çıkabileceklerini kendi içlerinde tartışırlar. Film boyunca ortaya sorular atılır; ancak yönetmen de tıpkı seyirci gibi karakterlerden daha fazla bilgiye sahip değildir. Farhadi filmlerinde kesin bir son yoktur. Yönetmen, ortaya atılan birçok soruya çoğulcu yaklaşmayı tercih ederek çoklu cevaplara fırsat vermiştir. Seyirci kimin daha haklı olduğunu düşünürken, diğer yandan da kendisinin böyle bir durumda ne yapacağını tahayyül etmeye başlar. Öztürk'ün deyiimiyle yönetmenler sinemada yer alan soruları ve sorunları açık uçlu bırakarak izleyicilerin kendince soru sorup yorum yapmasına fırsat vermektedir (Öztürk, 2018). Seyirci filmin başında suçladığı karakterin filmin sonuna geldiğinde haklı olduğunu düşünebilmektedir. Doğru olduğuna inandığı şeylerin yanlış olduğuyula yüzleşebilmektedir.

Farhadi, mutlak doğrunun ne olduğunu asla bilemeyeceğimizi düşünmektedir. Hukuk sistemine göre suçlu olan, vicdanımıza göre suçlu olmayabiliyor. Burada seyirci katmanlı bir gerçeğe baş başa kalmaktadır. Gerçeğin bu katmanlı hali İran'ın ahlaki değerlerinin bireyler üzerinde hakimiyetinden kaynaklanmaktadır. Öyle ki, yalan söylemek esasen İslami kurallara göre kesinlikle onaylanmazken karakterler içine düştükleri kimi durumdan çıkmak için yalana başvurabilmektedirler. İslami değerlerin dışına çıkmamak için çırpınırken bazı dini itikatları ayaklar altına almak zorunda kalabilmektedirler. Görgü kurallarının bu kadar baskın olduğu toplumlarda bireyler kurduğu her etkileşim anında tetikte olmak zorundadır. Çünkü bir başkasıyla kurduğu her etkileşim kazalara, istenmeyen durumlara gebedir ve topluma sunduğu benliğini zedelememek için karşılaştığı her tehlikede stratejik davranmalıdır.

Farhadi, filmlerini yazarken karakterden daha fazla bir şey bilmemeye dikkat etmektedir. Bu şekilde filmlerini gerçek hayata daha çok yaklaştırdığını düşünmektedir. Çünkü bizler de gerçek hayatta daha fazla bilgiye sahip değilizdir. Yönetmen kendisini ve izleyiciyi karakterlerin yanında konumlandırarak onlarla düşünme, karar verme deneyimini yaşatmaktadır. Yönetmen karakterlere kendilerini anlatmaları için eşit fırsat verdiği için seyirci kimi dinlese ona hak verdiğini fark etmektedir. Onun filmlerinde her karakter kendince haklıdır. Hikâyede yaşanan dramatik olayın sebebi de zaten herkesin kendince haklı gerekçelerinin olmasıdır. İran'lı yönetmen Muhsin Mahbelmelbaf, doğru olanın aslında öznel olduğunu şöyle dile getirmiştir:

Doğrunun bir ayna olduğunu ve Tanrı'nın elinden düşerek bin parçaya ayrıldığını anlatan harika bir fabl vardır. Herkes kırılan bir parçayı eline alır ve doğrunun parçalara bölündüğünü fark edemeyerek, kendi ellerindeki parçanın doğru olduğuna karar kılarlar. Bence herkes kendi özel doğrusuyla baş başadır (Dabaşı, 2013:227).

Farhadi, Türkiye'deki söyleşisinde senaryo yazma süreciyle ilgili bilgiler vermiştir. Yönetmen senaryo yazmaya zihninde beliren bir resimle başladığını ifade etmiştir.

Bana birilerinin anlattığı hatıralar aklımda bir resim oluşturur. A Separation'a başlamadan aklımdaki resimde Alzheimer olan bir adamı banyoda yıkayan bir adam vardı. Bu resim yıllardır kafamda vardı. Sonra kendime sordum: Bu genç adam Alzheimer olan adamı neden yıkıyor? Niye bunlar yalnız? O kadar çok soru sordum ki hikâye oluşmaya başladı. About Elly'yi yazmadan önce oluşan resimde ise bir adam tek başına denize bakıyor ve bir şeyin gelmesini bekliyordu. Kendime bu resimdeki adamın neden ıslak olduğunu sordum. Bir şey mi arıyordu? Sonra, muhtemelen eşi boğulmuştur dedim ve hikâyeyi yazmaya başladım. Benim için senaryo bir resimle başlar; ama bazen o resim filmde olmaz bile (Farhadi, 2014).

Son olarak Farhadi filmlerinin ortak yanı olan mekân kullanımına değinmek istiyorum. Yönetmen, filmlerinde dağınık, kirli veya eski evleri tercih ederek makro ve mikro süreçlere gönderme yapmaktadır. Yönetmen bu tercihiyle dağınık olan evleri ükedeki toplumsal çözülmenin metaforu olarak kullanmıştır. Dağınık olan evlerin toplanmaya, onarılmaya çalışılması; sosyal karşılaşmaların, etkileşimlerin ortaya çıkardığı çekişmeli/ çatışmalı durumların normale döndürülmeye çalışılmasının da bir metaforu işlevi görmektedir. Farhadi filmlerini izleyen seyirci, filmin sonuna geldiği vakit bir haklı bulamaz

ve kendisinin de ne yapacağını, nerede duracağını bilemezken filmi kapatsa bile kafasında bitmeyecek sorularıyla hayatına devam eder.

### 3. BÖLÜM

## 3. ETKİLEŞİM RİTÜELLERİ BAĞLAMINDA FARHADİ SİNEMASI: *THE SALESMAN*, *ABOUT ELLY* VE *A SEPARATION* FİMLERİ ÜZERİNE İNCELEME

### 3.1. Satıcının Dönüşüm Hikayesi: *The Salesman* (*Forushande*)



Görsel 3.1. The Salesman Film Afışı

#### 3.1.1. Filmin Öyküsü

Tiyatro oyuncusu olan Rana ve Emad çiftinin evi, binanın hemen yanındaki inşaat çalışması sebebiyle hasar görür. Yıkılma tehlikesi söz konusu olduğu için apartman boşaltılınca Rana ve Emad sahne arkadaşları olan Babak'ın birkaç gün önce boşalmış olan evini kiralar. Taşındıkları evin eski kiracısı evde bıraktığı eşyaları almaya bir türlü gelmeyince Emad ve Babak eşyaları terasa koyar. Rana ve Emad, eski kiracı hakkında hiçbir şey bilmezken eski kiracının kimliği ve ilişkileri filmin ilerleyen sahnelerinde yıkıcı bir olayın sebebi olur.

Rana ve Emad, orta-üst sınıf mensubu bir çifttir. Emad, eşiyle birlikte tiyatro oyunlarında sahne alırken aynı zamanda lisede edebiyat öğretmenidir. Emad'ın derste öğrencilerle kurduğu ilişkiden, onlara önerdiği kitaplardan ve çiftin evindeki büyük kitaplıktan Rana'nın ve Emad'ın sanata değer veren, entelektüel bir çift olduğunu çıkarıyoruz. Filmde *Arthur Miller*'in "*The Death Of Salesman*" adlı tiyatro oyununu sergileyen çiftin yaşadıkları Miller'in bu eseriyle paralel bir şekilde ilerlemektedir. Yönetmen, eserle filmdeki durumlar arasındaki benzerliği yakalayarak suç, ahlak, vicdan, intikam, adalet gibi konuları masaya yatırır.

### 3.1.2. Yıkılma Tehlikesi: Binalar ve Yüzler



Görsel 3.2. Dekor Olarak Kullanılan Yatağın Gösterildiği Açılış Sahnesi

Filmin giriş sekansında tiyatro sahnesinde dekor olarak kullanılan bir yatak gözükmemektedir. Rana ve Emad'ın canlandırdığı karakterlere ait olan bu yatağın dağınık hali, gerçek hayattaki ilişkilerinin bozulacağını habercisidir. Yönetmen, tiyatro sahnesindeki yatak odasından gerçek hayattaki yatak odasına geçiş yapar. Rana ve Emad'ın yaşadığı apartman, yandaki inşaat çalışması sebebiyle hasar görür. Film, komşuların çığlık çığlığa kaçmaya çalıştığı sahneyle başlayarak gerilimi daha en başta üst seviyeye çıkarmayı başarır. Binanın çökme tehlikesi ve kameranın kırılan camlara odaklanması, insan ilişkilerinin ve yüzlerinin tehlikede olduğunu anlatmaktadır.



Görsel 3.3. Evin Boşaltılmasının Ardından Kadraja Alınan Kırık Camlar

Farhadi, filmlerinde set olarak kullandığı evleri genellikle dağınık, yıkık dökük ve camları kırık bir şekilde seçmektedir. Yönetmen bu evleri kullanarak insan ilişkilerinin kırılmasını anlatmaya çalışmaktadır. Apartmanın yıkılma tehlikesi geçirmesiyle biz sadece Rana ve Emad'ın hikayesini izleriz. Ancak yönetmen filmin başında bütün apartman sakinlerinin koşuşturmalarına yer vererek onların da hikayesinde bir şeylerin dönüşeceğini ifade etmektedir. Nitekim Emad aşağı inerken kendisinden yardım isteyen komşusunun hikayesine kısa süre de olsa tanık oluruz. Komşusu olan kadının yatalak bir oğlu vardır ve onu tek başına aşağıya taşıyamayacak durumdadır. Emad, geri dönerek hastayı sırtına alır ve aşağı indirir. Bu sahne, yardımseverliğinden dolayı Emad'ın seyirci gözünde iyi bir yüz sahibi olmasını sağlar. Bina, çökme tehlikesi olduğu için boşaltılır. Rana ve Emad, eşyalarını toplarken sahne arkadaşları onlara yardım için eve gelir. Kamera, arkadaşları Kati ile evin içinde gezerken yatak odasında tam da yatağın başındaki duvarın derin çatlak kameranın yeni odağı olur. Evin sarsılması, dekor olan yatağın ve gerçek hayattaki yatağın harap olmuş hali, Rana ve Emad ilişkisinde yaşanacak olumsuzlukların metaforudur.





Görsel 3.4. Rana ve Emad Çiftine Ait Yatak Odasındaki Çatlakların Gösterildiği Sahne

Lisede edebiyat öğretmeni olan Emad, derste *Gulam Hüseyin Saedi*'ye ait olan daha sonra *Daryuş Mehrçui* tarafından beyaz perdeye aktarılan “*Gaav*” (*İnek*) eseri üzerine öğrencileriyle konuşmaktadır. Öğrenciler, eserle ilgili Emad'a soru sormaya başlar. Emad'ın öğrencileriyle kurduğu ilişkinin samimiyetini gören seyirci, Emad karakterine daha çok ısınır. Öğrencileriyle şakalaşan, sorulan her soruya sabırla cevap veren Emad, öğrencileri tarafından sevilen bir öğretmendir. Emad hakkındaki bu bilgi seyirciye verildikten sonra öğrencilerden birinin sorduğu soru ve Emad'ın verdiği cevap, Emad karakterinin gelişimi konusunda ipucu niteliği taşır.

*Öğrenci: Hocam bir insan ineğe nasıl dönüşür?*

*Emad: Yavaş yavaş.*

Emad, filmin başlarında toplumun değer yargılarına uygun bir performans sergilemektedir. Komşularına yardım eden, eşini seven, entelektüel bir tutum içerisindedir. Özellikle okulda geçen sahnede öğrencilerin Emad'a karşı hissettiği yakınlığı açıkça görürüz. Öğrencilerinin huzurunda örnek alınacak bir benlik geliştirmeyi başaran Emad, başına gelenlerden sonra yavaş yavaş dönüşür. *Gaav*, ineğini kaybeden Hassan karakterinin bu acıya dayanamayıp zamanla kendisini inek sanmasını ve toplum nazarında da ineğe dönüşmesini anlatmaktadır. Hassan'ı ineğe dönüştüren aslında içinde bulunduğu toplumdur. Başına gelenlerden sonra hayata tutunamayan Hassan özgürlüğü ve huzuru inek olarak yaşamakla bulur. Hassan gibi Emad da yaşadığı felaketler sonucunda seçim yapmak

zorunda bırakılmış ve sonrasında yaptığı seçimle, belirlediği taktik ve stratejiyle özünü bulan bir karakter olarak karşımıza çıkmıştır.

Başarılı bir benlik imgesi oluşturduğunu düşündüğümüz Emad, okuldan eve dönerken taksiye biner. Ön koltukta Emad'ın öğrencisi, arka koltukta ise Emad ile bir kadın oturur. Kamera Emad'ın yüzünü gösterirken kadın yolcunun sesini duyarız. Kadın yolcu, Emad'a kenara kayması için uyarıda bulunur. Bir süre sonra da kadın yolcu önde oturan öğrenci ile yerleri değiştirmek ister. Burada Emad herhangi bir ihlalde bulunmazken tacizci konumuna düşmüştür. Kadının kişisel mekânına yönelik temas, taciz gibi bir ihlalde bulunmasa bile kadının yer değiştirmesi ve arabadaki diğer katılımcılar huzurunda bunu dillendirmesi Emad'ı mahcup etmiştir (Goffman, 2017b). Gündelik yaşamdaki karşılaşmalar, bireylerin geçici kurduğu etkileşim anları bu tarz riskleri barındırmaktadır. Kişi kurulan etkileşimin geçiciliğine güvenerek gerçekten bir ihlalde bulunabilir. Mağdur taraf eylemi *teşhir* (Goffman, 2020) ederek faili mahcup edebilirken susmayı da tercih edebilir. Bu sahnede Emad'ın en ufak bir harekette bulunmadığını gördüğümüz ve bir önceki sahnede edinmiş olduğu itibara şahit olduğumuz için kadının Emad'a iftira attığına emin oluruz. Takside kurulan etkileşim anında asıl ihlale uğrayan Emad olur. Emad, hakkını arayabilecek bir nitelikte olmasına rağmen sesini çıkarmadan utanmaya devam etmiştir. Taksi, dolmuş, asansör gibi kişisel mekân sınırlarının dar olduğu mekanlar ihlallere açık olduğu için Emad, orada suçlu olmadığını kanıtlayamayacağını düşünerek izahatta (Goffman, 2017b) bulunmamıştır. Masum olmasına rağmen yaşadığı utancın yoğunluğunu seyirci olarak derinden hissederiz. Emad'ın bu kadar utanmasında öğrencisinin de orada bulunması oldukça etkilidir. Öğretmenini seven ve oluşturduğu benliğe hayran olan öğrencinin gözünde öğretmenin yüzü tehlike altında olduğu gibi, öğrencinin de yüzü tehlike altındadır. Bu yüzden öğrenci, ilerleyen sahnelerde Emad'a bu konuyu açarak o gün o kadının haksızlık yaptığını bu yüzden de çok sinirlendiğini ifade eder. Kadının bu uyarısı asılsız olsa da karşı tarafın yüzünü tehlikeye atmak için yeterlidir. Olaydan etkilenen öğrenci, takside hiçbir şey olmamış ve sanki o olaya hiç şahit olmamış gibi yaparak uygar kayıtsızlık (Goffman, 2018b) gösterir. Nitekim sonrasında öğretmenine durumu açıklayarak onu hala sevdiği ve rol model olarak gördüğü mesajını vermiş olur.

Rana ve Emad, Arthur Miller'ın "Saticının Ölümü" adlı oyununda oynarlar. Saticının Ölümü, paranın, statünün, başarının şehirde tutunmak için şart olarak arandığı Amerikan rüyasını eleştirmektedir. Eleştirilen bu sistem karşısında yenik düşen ve ailesinin

gözünde itibarını kaybeden Willy adında bir satıcının hikayesi anlatılmaktadır. Emad, satıcı olan Willy karakterini canlandırırken Rana ise Willy'nin eşi Linda karakterini canlandırmaktadır. Oyunun filme yansıtılan ilk sahnesinde Willy ve seks işçisi bir kadını izleriz. Seks işçisi kadın dışarı çıkabilmek için Willy'den çorap ister. Tiyatro oyunundaki çorap detayı daha sonra film içerisinde tekrar karşımıza çıkacaktır. Bu sahnede Willy'nin oğlunu oynayan karakter rol dışına çıkarak kahkaha atmaya başlar. Seks işçisini oynayan Sanam, bu duruma alınır ve *taşkınlık* (Goffman, 2018) göstererek oyun dışına çıkar.



Görsel 3.5. Oyuncunun Gülerek Rolünün Dışına Çıktığı Sahne

Sanam, insanların “hayat kadını” canlandığı için onunla dalga geçtiğini ve onurunu kırdığını düşünmektedir. Oysa arkadaşları başka bir nedenden dolayı gülmektedirler. Esere göre Sanam'ın canlandığı karakterin çıplak olması gerekmektedir. Ancak İran'da sansür mekanizması böyle bir sahneye izin vermemektedir. Bu yüzden Sanam, üzerinde kırmızı bir pardösü ve perukla rolünü sergilemektedir. Sahne arkadaşları bu durumun tuhaflığına gülererek esasen ülkedeki sansür anlayışını eleştirmektedir. Yine de sahne arkadaşlarının gülererek taşkınlık göstermesi sahne rutinini bozan bir eylemdir. Sanam, sahneyi terk ettikten sonra diğerleri göz teması kurarak veya gülümseyerek durumu kurtarmaya çalışır. Oyuncular kendi aralarında gülüşüp güldükleri şeyi açıkladıktan sonra gülererek taşkınlık gösteren ilk kişi Sanam'ın arkasından gönderilir. Sanam'ı kıran bu eylemini izah edip ondan özür diledikten sonra ise oyuna devam edilir. Burada aktörler kendi benliklerini, sahne arkadaşları olan Sanam'ın benliğini ve oynadıkları oyunu korumak için savunma ritüellerinde bulunurlar.

Sahne arkadaşlarından biri olan Babak, Rana ve Emad'a geçici olarak evini kiralar. Ev boştur ancak eski kiracı eşyalarını bir odaya kilitlemiştir. Eski kiracı uyarılara rağmen bir türlü eşyalarını almaya gelmeyince Babak, odayı açar ve eşyaları terasa çıkarır. Emad, eski kiracının eşyalarına dokunulmaması gerektiği konusunda uyarıda bulunsa da Rana ve Babak duyarsız davranıp aslında ilk ihlali gerçekleştirmiş olurlar. Rana evi gezerken banyo musluğunda ve elektriğindeki sorun göze çarpar. Banyonun sorunlu oluşu orada yaşanacak kötü bir olayın habercisi olur.



Görsel 3.6. Rana'nın Evi Gezerken Banyodaki Arızaları Fark Ettiği Sahne

Babak ve Emad, terası gezerken evin çevresindeki yüksek binaları işaret ederek Tahran'ın bozulan mimari yapısını eleştirirler. Yüksek binalar ve oluşturdukları çirkin mimari görüntü, insan ilişkilerinin metaforudur. İlişkilerde yıkıcı boyutların, yalanların, çelişkilerin, cinsiyet eşitsizliğinin hep var olduğunu göstermektedir. Bu unsurlar her defasında ilişkilere tıpkı inşaat çalışmasının evlere verdiği gibi zarar verse de hep var olmaya devam etmektedir. Emad ile Babak evin terasından şehre bakarken aralarında geçen diyalog esasen bu durumu iyi bir şekilde özetlemektedir.

*Emad: Bu şehre ne yapıyorlar! Keşke hepsini yıkıp tekrar yapabilesek.*

*Babak: Zaten öyle yapıyorlar ve ortaya çıkana bak şimdi.*

Aynı zamanda kiralanın ev, çevresindeki evlere göre daha eski ve düşük katlı olduğu için yüksek binaların gölgesinde kalmaktadır. Miller, *Satıcının Ölümü* eserinde insanların da tıpkı binalar gibi kendisine göre büyük yapıların gölgesinde ezildiğini anlatmaktadır.

Yönetmen bu detaya yer vererek Miller'in eserine gönderme yaparken alegorik anlatımı da başarıyla kullanmıştır. Yönetmen bütün filmlerinde insanı ve ilişkilerini anlatırken bina metaforunu kullanmaktadır.



Görsel 3.7. Emad'ın Eski Kiracıya Ait Eşyaları İslanmasın Diye Topladığı Sahne

Rana ve Emad, eve yerleştikten sonra gece yağmur yağmaya başlar. Emad, uykudan kalkıp eşyaların ıslanmaması için uğraşarak aslında suçluluk duygusunu azaltmaya ve sorumlu davranmaya çalışır. Bu sahnede seyirci ufak bir gerilim yaşar. Çünkü Emad ve Rana karakteriyle kurulan empati sonucunda bu durumda ne yapmanın daha doğru olacağı seyirciyi düşündürür. Emad'ın yine de eşyalar için çaba göstermesi seyirciyi bir nebze rahatlatır. Kiracı, sözünü tutup vaktinde eşyalarını alması ve böylece yeni kiracıları mağdur etmemesi gerekirken sorumsuz bir tavır sergilemiştir. Diğer yandan özel eşyaların kilitli olduğu odanın izinsiz bir şekilde açılıp terasa çıkarılması ise özel alan ihlali olarak değerlendirilmektedir. Bu durumda seyirci neyin daha doğru olduğunu düşünürken yönetmen oyunun sahnelendiği güne geçiş yapar. Oyuncular sahneden indikten sonra Emad'ın işi olduğu için Rana eve tek başına döner. Rana, evi toplarken Emad arar ve eve bir şey alınacak mı diye sorar. Rana banyoda sahne makyajını çıkarırken zil çalar. Rana, gelen kişinin Emad olduğunu düşünerek "Kim o?" diye sormadan otomatik dış kapıyı açıp evin kapısını da aralık bırakır. Bu sahneden ardından Emad'ı markette gören seyirci kapıyı bir başkasının çaldığını anlar. Seyirci gerilmeye başlayınca Emad, zili çalar fakat kapıyı açan olmaz. Komşusunun ziline basıp merdivenlerden çıkan Emad, kan lekelerini görünce gerilim daha da artar. Rana, kapıyı açtıktan sonra banyoya girmiş ve eve gelen yabancı tarafından saldırıya uğramıştır. Yönetmenin bilerek bu tarz sahneleri göstermemesi diğer

filmlerinden de alışık olduğumuz üzere bir mana taşımaktadır. Seyirci, kapının bir başkasına açıldığını gördüğü için Rana'nın saldırıya uğradığını anlamıştır fakat Emad bu olayı bilmediği için başka bir şey düşünmüştür. Eve geldiğinde Rana'yı banyoda kafası kanar bir şekilde görünürken ayağının kayıp düştüğünü ve başını çarptığını düşünmüştür. Rana hastanede tedavi olurken olaya tanık olan komşular kapı kilidinin değiştirilmesi konusunda Emad'ı uyarınca parçalar onun için birleşmeye başlar.

*Bayan Shahnazari (komşu): Biz de henüz ne olduğunu bilmiyoruz. Üst katımızda birden eşinizin bağırdığını ve çığlık attığını duyduk. Kocama çıkıp bakalım dedim ama "karışma basit bir aile kavgasıdır" dedi. Sonra güm güm diye sesler duyduk ve ona "Muhammed, kesin kötü bir şey oldu!" dedim.*

Bu sahne, komşular özelinde aslında toplumun yaygın yaklaşımını göstermektedir. Şiddet gibi bir ihlal, eşler arasında olunca basit ve her ailede olabirmiş gibi algılanmaktadır. Dolayısıyla kutsanan aile yapısında aile arası meselelere, sonucu ne olursa olsun, müdahale edilmemesi gerektiğine olan inanç seyirciye gösterilmektedir. O sırada komşular kendi aralarında saldırganın hırsız olup olmadığını tartışmaya başlar.

*Komşu: Bunun bir soygun olduğunu sanmıyorum. Bir hırsızın banyoda ne işi olabilir?*

*Emad: Peki kimdi o zaman?*

*Komşu: Kadının müşterisiydi bence.*

*Emad: Kim? Hangi kadın?*

*Komşu: Sizden önce evde kalan kiracı kadın. O anlarsınız ya, "kötü" bir kadındı. Sanırım adam onu aramaya geldi.*

Eski kiracının kim olduğunu öğrenen Emad, namus, ahlak, suç kavramları üzerine düşünürken hüznü ve utangaçlığı yüzünden okunur. Eşiyle kendisinin edinmiş olduğu yüzlerin tehlikede olduğunu düşünmesi üzerine bir şeyler yapmak zorunda hisseder. Emad karakteri için filmin dönüm noktası bu sahne olur. Bu sahneye kadar sağduyulu, eğitilmiş bir karakter olarak izlediğimiz Emad, başına gelen bu olaydan sonra namusunu kurtarmak için başka yollar arayacaktır. Emad karakterinin bu dönüşümü filmin başlarında öğrencilerine söylediğine benzer şekilde tıpkı bir insanın ineğe dönüşümü gibi yavaş yavaş olacaktır.

Rana hastaneden eve dönünce arkadaşları çifti yalnız bırakmaz. Rana, evinde yatağına yatırıldıktan sonra arkadaşları gitmek ister. O esnada Emad, çay demleyip kahvaltı hazırlamaya yeltenir ancak arkadaşları Emad'a dinlenmesi gerektiğini hatırlatıp gitmek ister. Emad'ın bir travma sonrası yorgun ve üzgün olduğu halde kahvaltı için arkadaşlarına ısrarda bulunması tearüf örneğidir. Karşı taraf zaten böyle bir durumda ev sahibini yormak istemez ancak nezaket gereği ev sahibinin böyle bir ısrarda bulunması gerekmektedir. Yaşanan olaydan sonra en az Rana kadar seyirci de Emad'ın Rana'ya olan desteğini görmek ister. Emad, her defasında onu sevdiğini söylese de ona yaklaşıırken çekimser davrandığını hissederiz. Yatak odasında bir çift erkek çorabını gören Emad, sinirlenerek çorabı çöpe atar. Çöpe attıktan hemen sonra kamera uzun süre Emad'ı ellerini yıkarken gösterir.



Görsel 3.8. Saldırgana Ait Çorapları Görüp Elini Yıkadığı Sahne

Çorap, kişisel çamaşır olduğu için pis olarak algılanır. Bir başkasının çorabına dokunmak kişisel bölgeyi kirlettiği için ihlal sayılır. Emad'ın elini uzunca yıkamasına sebep olacak kir fiziksel kirden ziyade eşine ve namusuna saldıran adamın taşıdığı kirdir. Emad, daha sonra koltuğun üzerinde bir telefon ve bir anahtar bulur. Telefon kapalıdır ancak anahtar bir arabanın anahtarıdır. Emad, anahtar üzerinden arabayı ve böylelikle sahibini bulabileceğini düşünür. Evin etrafındaki tüm arabalara baktıktan sonra anahtarın bir

kamyonete uyduğunu görür ve kamyoneti apartmanın otoparkına çeker. Otoparkta karşılaştığı komşusu yeterli alan olmadığını belirterek Emad'ı uyarır. Komşu, arabayı polise teslim etmenin daha doğru olduğunu böylece bunu yapan şahsın da hemen bulunabileceğini söyler. Komşusuyla aynı fikirde olan Emad, geçici olarak kamyonete yer bulmak zorunda kaldığını ifade ettikten sonra komşunun yorumlarından etkilenir. Filmde apartman sakinleri İran toplumunu temsil etmektedir. Emad, komşularıyla kurduğu her etkileşimde toplumsal baskı hissetmekte bu yüzden de film boyunca yavaş yavaş dönüşmektedir.

*Erkek komşu: O kadının giderken problemlerini de yanında götürdüğünü sanmıştım.*

*Kadın komşu: Böyle adamların boynuna ibriği geçirip ibretialem için sokaklarda dolaştırmalı!*

Emad, Rana'dan polise gitmek için hazırlanmasını ister. Ancak Rana, polise gitmek istemez. Rana, yaşadıklarını eşi Emad dahil kimseye anlatmayı istemez. Eğitimli, orta-üst sınıf, güçlü bir kadın karakter olmasına rağmen yaşadıkları yüzünden utanç duyar. İnsanlar duyarsa onların gözündeki benlik imgesinin bozulacağını, namusunu kaybedeceğini düşünür. Polise gidip anlatmak istemez çünkü olayın dışarıdan nasıl gözüktüğünü bilmektedir. Rana, tecavüze uğramış bir kadın olarak lekelenecek ve adalet yerini bulmayacaktır.

*Rana: Onca polis memurunun karşısına geçip olanları anlatmak istemiyorum.*

*Emad: Anlatamayacağın bir şey mi oldu ki?*

*Rana: Hayır. İçeri birisinin girdiğini fark edince saçımı şampuanlıyordum. Arkamdan yaklaşip ellerini saçıma koydu. Sen zannettim. Ama sonra ellerini gördüm. Sonrasını hatırlamıyorum.*





Görsel 3.9. Saldırganın Bıraktığı Parayı Bulduğu Sahne

Yatak odasının dolabına bırakılmış parayı gören Emad, sinirlenir. Rana ne Emad'ı kendisine yaklaştırıyor ne de olanları ona anlatabiliyor. Bu durum Emad'ı sinirlendirirken para, çorap gibi bulunduğu neşeneler adamın Rana'ya ne yaptığına dair ipuçları sunuyor. Rana, adamın yüzünü hatırlamadığını söylese de bir sonraki gün sahnelenen oyunda seyircilerden birinin bakışını o adamın bakışlarına benzetir ve travması tetiklenir. Rana olay anını tekrar yaşadığı için bu sefer seyircilerin gözü önünde yüzünü kaybettiğini düşünür ve utanır. Rana, repliği unuttur ve rolüne ara vermek zorunda kalır. Rana, yaşadıkları dışında repliğini unutan bir oyuncu olarak sanatçı yüzünü de kaybetmiştir. Oyun ve gerçeğin birbirine karıştığı bu sahnede Emad rolünü oynarken başarısızlığından, bir hiç olduğundan ve karısını asla mutlu edemeyeceğinden bahseder.



Görsel 3.10. Rana Repliğini Unutunca Emad'ın Gerçek Hayatıyla Bütünleşen Sahne Performansı

Rana bu esnada koşarak sahne arkasına giderken sahne önündeki Emad, seyircilerden yaşanan bu talihsiz durum için özür diler ve izahatta bulunur. Emad, bir takım arkadaşının yapması gerektiği gibi yüzünü kaybedecek olan sahne arkadaşının yüzünü kurtarıcı faaliyette bulunmuştur (Goffman, 2017a). Rana'nın bakışından rahatsız olduğu izleyici esasen Rana'nın gerçek hayattaki izleyicilerinin de temsilidir. Sonuçta kişinin performans sergileyebilmesi için bir izleyiciye ihtiyacı vardır. Rana, gerçek hayatta çevresinin/izleyicilerinin ona nasıl bakacağından çekinmektedir. Bu sahnede Rana'nın gösterdiği taşkınlık, gündelik hayatta kuracağı etkileşimlerin sonucunda oluşturacağı benlik kaygısının dışavurumudur. "...belirli şartlar altında birey, kendi tarzının, artık gizliyormuş gibi yapamayacağı bir duygu akışıyla dolup taşmasına izin verebilir. İştirak etmiyormuş gibi davrandığı mesele birden ona fazla gelir ve bir anlığına bile olsa mevcut karşılaşmada uygun bir ifadesel rolü sürdüremeyen bir kişiye dönüşür, taşar (Goffman, 2018). Birey ister birden ağlamaya veya gülmeye başlasın, ister içten bir öfke, utanç, tahammülsüzlük, usanç veya ıstırap yaşasın, etkileşime sunduğu genel katkıyı kökten bir şekilde değiştirir; bir an için *oyun dışıdır*" (Goffman, 2018:61). Rana'nın ağlayarak sahne önünü terk eder ve kulise/sahne arkasında gider. Burada takım arkadaşları taşkınlık gösteren Rana'nın bu badireyi atlatabilmesi için ona destekleyici ritüellerde bulunurlar. Emad, Rana ile sahne arkasında kalıp konuşmaya başlar. Filmde sahne arkası Goffman'ın teorisindeki işlevini sürdürür (Goffman, 2012).



Görsel 3.11. Yüzü Tehlikeye Giren Rana Sahne Arkasında Emad ile Toparlanmaya Çalışıyor

Rana'nın bu durumuna üzülen Emad, oyun kesildikten sonra Babak'ın yanına gider. Eski kiracının kötü bir kadın olduğunu sakladığı için Babak'ı suçlar. Fakat Rana'nın başına gelenleri anlatmadan üstü kapalı bir şekilde konuştuğu için Babak, Emad'ın öfkesine anlam

veremez. Emad, üstü kapalı konuşmayı tercih eder çünkü eşinin başına gelenlerin duyulması onları daha çok utandıracaktır.

*Emad: Her gece uyuduğumuz o odada kaç tane yabancı erkek o kadınla beraber oldu?*

Emad, kişisel bölge olan evin eski kiracısının yaptıkları ve geride bıraktığı ilişkiler sebebi ile aslında onlara özel/mahrem bir alan olmadığını düşünmektedir. Bu durumu saklayarak suçlulardan biri olan Babak ise Emad'a rahat olması gerektiğini ve istediği zaman evden ayrılabilceğini ifade eder. Babak, Rana'nın ayağı kaydığı için yaralandığını düşünmektedir. Bu yüzden Emad'ın eski kiracıyı bu kadar sorun etmesini anlayamaz. Evden istediği zaman çıkabilmesi Emad ve Rana için artık önemli değildir çünkü yaşanan olay ikisi için geri dönüşü olmayan derin çatlaklara sebep olmuştur. Tıpkı evleri sarsıldığında yatak odalarındaki çatlak gibi. Emad, içinde kopan fırtınayı yakın dostu Babak'a bile anlatamazken Rana'nın polise gitmek istemeyişine hak verir. Yaşanan hadiseyi anlatmak hiçbir şeyi çözmeyecektir. Ertesi gün Emad, merdivendeki kan izlerini silmeye başlar. Bu sahne, Emad'ın yaşananların üstünü kapatmaya çalıştığını göstermek açısından önemlidir. O esnada komşusu olan Bayan Shahnazari ile karşılaşır.

*Bayan Shahnazari: Ben de erken gelip buraları temizlesin diye temizlikçiyi arayacaktım. Ama sonra düşündüm ki belki polise ihbar edersiniz. Polis bunları görmek ister.*

*Emad: O kadar büyütülecek bir mevzu değil.*

*Bayan Shahnazari: Karını banyoda o halde görseydin öyle demezdin.*

Emad, artık nasıl davranması gerektiği konusunda sıkışmıştır. Rana'nın ağzından tam olarak olayları duymadığı için o gece ne olduğuyla ilgili kafasında hikâyeye kurmaktan ve komşuların yorumlarından yorulmuştur. Kendi içinde bir çatışma yaşadığı için yer yer Rana'ya da sert davranmaya başlar. Rana, tek başına banyoya giremeyince Emad'ın yanında beklemesini ister ancak Emad, günlük sorumluluklarını yerine getirmeye devam etmek zorundadır. Rana, evden taşınmak ister ancak Emad ile bir türlü anlaşamazlar ve Emad, Rana'ya bağırır. Emad, Rana'yı isterse arkadaşının evine banyo yapmak için götürebileceğini söyler. Ancak Rana bunu kabul etmez çünkü bir başkasının evindeki banyoyu kullanmak her zaman olumlu karşılanacak bir şey olmayabilir. Banyo, özel ve

mahrem bir alan olarak kabul edilir. Rana, istediği desteği Emad'dan göremeyince ağlamaya başlar. Emad, taşkınlık gösterdiğinin farkına varır ve daha yumuşak bir ses tonuyla Rana'nın gönlünü almaya çalışır. Ancak Rana, kendisine yapılan ihlalden sonra kirlendiğini ve artık Emad'ın onu istemeyeceğini düşünür.

*Emad: Seni seviyorum. Daha beteri de olabilirdi öyle düşün. Ya başını daha sert çarpsaydın? Ya gözüne cam girseydi. Ben ne yapardım o zaman?*

*Rana: Keşke başımı daha sert çarpsaydım.*

Rana'nın otoparkta komşusuyla karşılaştığı sahne toplumun bakış açısının ve beklentilerinin bireyin eylemlerinde nasıl etkili olduğunu göstermektedir. Komşuyu oynayan Bayan Shahnazari ve onun kocasının bakış açılarının farklılığı, olaya kadın ve erkek tarafından yaklaşımını da çok iyi özetlemiştir. Bir önceki sahnede Bayan Shahnazari, Emad'ın polise gitmemesini yanlış bulurken eşi bu sahnede Rana'ya doğru kararı verdiğini söyleyerek sözlerine devam eder.

*Komşu Shahnazari: Şikayetçi olmayacaktınız. Bizim hanım söyledi.*

*Rana: Hayır.*

*Komşu Shahnazari: İyi yapmışsınız. Yakalasalara bile bir şey yapmazlar. Tekrar tekrar niye kapıyı açtığını açıklamak zorunda kalacaktın hem. Mahkemeye gidip gelmesi de cabası. Boş yere koştur dur. Ama arabayı almaya gelecektir muhtemelen. Göreceksin olursan lütfen bana haber ver. O şerefsizin icabına bakarım ben.*

Emad'ı dönüştüren, toplumu temsil eden apartman sakinlerinin durumu yorumlama şekilleridir. Goffman'a göre kişi, içinde bulunduğu durumda faaliyete geçerken o durumun diğer katılımcılar tarafından yapılan tanımını dikkate alır ve yapılması gereken neyse onu yapar. Tecavüz, her defasında meydana gelirken o durumda yapılması gerekenler yeniden inşa edilmez. Durumun içindeki aktör şahsi yorumunu pratiğe dökemeyip verili çerçeveye sadık kalabilir. Rana, tecavüzü o toplumda yaşayan ilk kadın olmayarak önceki hikayelerin nasıl sonuçlandığını bildiği için polise gitmek istemez. Emad, polise ihbarda bulunması gerektiğini bilirken karısı tecavüze uğramış bir adamın yapması gerekenleri kendi başına halletmeye çalışır. Buradan durumun gerektirdiği eylemlerin örgütlü bir yapısının olduğunu söylemek mümkün. Bu bilgiler toplumun üyelerine aktarılır ve kişi o durum başına geldiğinde nasıl davranması gerektiğini bilir.

Bir kadının cinsel şiddete uğramasından çok neden banyoya girecek iken kapıyı açtığı daha çok önemsenmektedir. Rana, toplumun ne düşüneceğini, mahkeme sürecinin nasıl geçeceğini bildiği için olayın gizli kalmasını istemiştir. Nitekim komşusunun bu sözlerinden sonra haklı çıkar. İran’da cinsel şiddete uğrayan kadına olan iki bakış açısını Bayan Shahnazari ve eşi temsil eder. Bayan Shahnazari, kadının yerdeki halini gördüğü için onu bu hale getirenlerin hemen bulunmasını ve cezasının kesilmesi gerektiğini düşünürken; eşi, eril bakış açısıyla bakmaktadır. Ona göre bir kadın tanımadığı birine kapıyı açmamalıydı üstelik banyoya girmek üzere soyunmuşken. Adam bunu bu şekilde ifade etmese de kadının saldırıya uğradığını bildiği halde durumu polise, hâkime anlatamayacağını düşünür. Böyle bir noktada Rana’nın neden başını keşke daha sert çarpmak istediğini daha iyi anlarız. Burada bir diğer nokta adamın bu işi yapanın icabına bakmak istemesidir. O adamı ihbar etmek yerine bir erkek olarak cezasını kendisi kesmek istemektedir. Çünkü o da adalet mekanizmasına güvenmemektedir. Söz konusu namus olunca erkekler ceza kesme işlemini kendileri yapmak istemektedir. Mahkeme, kadının davranışını sorgularken aslında Rana’nın masumiyetinin de sorgulanmaya açık olması Emad’ı kendi adaletini sağlamak konusunda motive etmektedir. Aynı zamanda olayın çok fazla insan tarafından duyulmadan halledilmesi kaygısı da vardır. Kısaca ifade etmek gerekirse erkeği bu yönüme başvurmayaya zorlayan yapısal ve toplumsal nedenler vardır.

Emad, okulda öğrencilerine film izletirken uyuyakalır. Bu duruma gülen öğrenciler gizlice öğretmenlerinin fotoğrafını çeker. Ancak okul görevlisi kapıyı çalarak sınıfa girince Emad uyanır. Görevli, Emad’ın öğrenciler için seçtiği kitapları çocuklara uygun olmadığı gerekçesiyle sınıfa geri getirir. Emad, hem oynadıkları tiyatro oyununda hem de okulda öğrencilere verdiği kitaplar üstündeki sansür uygulamasıyla uğraşmaktan yorulur ve sinirlenir. Devlet, komşular, arkadaşlar, din, toplumsal normlar, ahlak kuralları sürekli Emad’a ne yapması gerektiğini hatırlatmakta hatta hatırlatmakla kalmayıp üzerinde baskı da oluşturmaktadır. Miller’in eserindeki büyük binalar altında ezilen alt sınıf gibi Emad da – orta-üst sınıf mensubu olmasına rağmen – kendisinden büyük iktidar yapıları altında ezilmektedir. Kitapların eğer okutulmayacaksa çöpe atılmasını söylemesi Emad’ın pes ettiğini ve ülkede bir şeylerin iyiye gideceğine dair umudunun kalmadığını gösterir. Sinirini ise uyurken fotoğrafını çeken öğrencilerine yöneltir. Filmin başında öğrencileriyle arkadaşça bir ilişki kuran Emad, bu sefer öğrencilerini kıran ve korkutan bir yüz içerisinde yer almıştır. Fotoğrafını çeken öğrencisine fırça attıktan sonra babasını okula çağırır fakat çocuğun babasını kaybetmiş olduğunu öğrenince üzülür ve pişman olur. Emad, kendisine

yapılan baskıyı öğrencilerine göstermiştir. Sınıfın iktidar koltuğunda oturan Emad, rolünü sergilerken sevilen öğretmen imajından kopmuştur. Özellikle babasını kaybeden çocuğun yarasına bu şekilde dokunması sınıftaki diğer katılımcıların gözündeki imajını da bozmuştur.

Rana ve Emad, tiyatroya gittikleri gün arkadaşlarının olanlardan haberi olduğunu anlar. Hatta Rana, Emad'ın anlattığını düşünerek ona kızmıştır fakat işin gerçeği Babak olayın iç yüzünü komşuları arayıp öğrenmiştir. Bu durumda arkadaşlarının gözünde yüzünü kaybettiğini düşünen Rana, çok geçmeden kadro dışı kalır. Burada Rana'nın bırakılması bir önceki oyunda travma yaşayıp oyununa devam edemediği içindir. Fakat bu sahne katılımcıları önünde yüzünü kaybeden kişinin oyun dışı kalmasını anlatmak için bilinçli bir şekilde tercih edilmiştir. Rana, sahne arkasında Emad'ı beklerken yanında seks işçisi kadını oynayan oyuncunun küçük oğlu da vardır. Beklemekten sıkılan Rana, annesinden izin isteyerek çocukla birlikte alışveriş yapıp eve gider. Aldığı malzemelerle sofraya hazırlar ve çocuğun eve getirmiş olduğu neşe ve huzurla Emad'ı bekler. Rana, olayın üstüne sünger çekip eski hayatına dönmek istemektedir. Emad, geldiğinde ortamı görünce ve Rana'nın çabasını fark edince mutlu olur. Müzik açar, çocukla şakalaşır, Rana'ya bakarak şarkı söyler ve sofraya otururlar. Emad, Rana'nın alışveriş yaptığını duyunca kredi kartını nereden bulduğunu sorar. Rana ise onun çekmeceye bıraktığı parayı bulduğunu söyler. O para, Rana'ya saldıran adamın bıraktığı paradır. Emad, o parayı hatırlar ve boğazındaki lokmayı zor yutar. Sinirlenerek masadakilere yememelerini çünkü yemeğin pis olduğunu söyler. Rana ve Emad, o paranın kirli olduğu için yemeğin de kirli olduğunu anlayabilirken bir tek o küçük çocuk bu duruma anlam veremez.



Görsel 3.12. Emad'ın Makarnayı Yemelerine İzin Vermediği Sahne

Rana'nın küçük çocuğu evine davet etmesi ve yemek hazırlaması *sunma ritüeli* örneğidir (Goffman, 2017a). Böylece evdeki *disfori* (Goffman, 2018) dağılmış olacaktı. Emad'ın çocukla şakalaşması, şarkı açıp eşlik etmesi, dans etmesi *öforiye* (Goffman, 2018) hizmet etmiştir. Sunma ritüelindeki amaç evdeki gergin havanın artık sona erdirilmesi, hayatı 'normale' döndürme çabasıdır. Emad'ın makarnayı yedirmediği sahne ise *kaçınma ritüelinin örneğidir*. Kaçınma ritüeli bir başkasına zarar vermekten kaçınmak gibi kişinin kendini korumak için de gösterebileceği bir ritüeldir. Kişi belli bir obje veya kişiden kirlenmemek veya onu kirletmemek için uzak durabilir. Rana'nın yaptığı yemekte hijyenik sorun oluşturacak tüy, kıl gibi pis herhangi bir şey olmamasına rağmen o bağlamda masadaki yetişkinler tarafından pis olarak görülmektedir. Bunun sebeplerinden biri Emad'ın erkeklik gururuyken diğer ve asıl önemli sebebi haram parayla alınan gıdanın boğazdan geçmemesi gerektiğine dair inançtır.

Emad, Rana ile her ne kadar olayı geride bırakmaya çalışsa da o adamın peşine düşüp adaletin yerini bulması için uğraşır. Eski kiracı olan kadının telesekretere bırakılan mesajlarını dinleyerek bir iz bulmaya çalışır. Telesekretere mesaj bırakan adamlardan birisi sahne arkadaşı olan Babak'tır. Bu sahnede Rana, Emad'ın özel eşyaları karıştırmasına kızar.

Ancak Emad, o adamı bulmak için hırslanmıştır. Komşuları dinlediğimiz sahnede Bayan Shahnazari kadın bakışını, eşi de erkek bakışını temsil ederken bu sahne tam tersi olacak şekilde tasarlanmıştır. Rana, kapıyı açan kişi olarak kendisini suçlarken Emad, o adamın yanlışlıkla girse bile hataya devam etmesinden dolayı bir suçlu olduğunu düşünmektedir.

*Rana: Diyelim ki kim olduğunu öğrendin. Yanlışlıkla olduğunu söyleyecek.*

*Emad: İçeriye yanlışlıkla mı girdi?*

*Rana: O zili çaldı ben de kapıyı açtım. Kapıyı o kadar çabuk açınca o kadın olduğumu sanmış olmalı.*

*Emad: İçeri yanlışlıkla mı girdi? Hatasını anladıktan sonra niye çıkıp gitmedi? Banyonun ışıkları açık, içeride de bir kadın olduğu için mi?*

Rana, diafonda gelenin kim olduğunu sormadığı için, kapıyı açtığı için adamı değil ısrarla kendisini suçlamaktadır. Rana, polisin, mahkemenin, toplumun onun hakkında düşünebileceği suçlamaları kabul etmiş gibi davranmaktadır. Rana, tüm bu yargıları içselleştirip kendisini kabahatli bulurken Emad ise intikam almak için günden güne hırslanmaktadır. Bir sonraki sahnede Rana, yaşadıklarından dolayı hala evin banyosunu kullanamadığı için yıkılmak üzere olan evlerine banyoyu kullanmak için giderler. Yoldayken otoparka çektikleri suçlunun arabasının kaybolduğunu görürler. Emad, okula gidince babası trafik polisi olan bir öğrencisini yanına çağırır ve plakadan arabanın sahibini bulmak için yardım ister. Orada öğrenci de Emad'a şikayetçi olmaları gerektiği konusunda öneride bulunurken Emad, doğru olan yolun bu olduğunu bilmesine rağmen kimseyi dinlemeyecek kadar dönüşmüştür. Emad, kendi yöntemleriyle onu yakalayacak, yargılayacak ve cezasını kendisi kesecektir. Emad, sadece o adama değil gerçekleri saklayan Babak'a da öfke duymaktadır. Babak, eski kiracıyla ilişki yaşayıp o kadının nasıl biri olduğunu bildiği halde bu evi arkadaşlarına kiralamıştır. Emad, Babak'a duyduğu öfkeyi sahnede yansıtır.





Görsel 3.13. Emad'ın Sahne Önünde Rolünden Taşarak Babak'a Öfkelenmesi

Metnin dışına çıkan ve Babak'a hakaret eden Emad, taşkınlık gösterir. Her ne kadar oyunun bir parçasıymış gibi görünse de Babak bu duruma sinirlenir. İnsanların içinde kendisine oyun için olsa bile asla “sapık” dememesini ister. Babak, eski kiracısıyla olan ilişkisinin öğrenilmesinden sonra arkadaşları gibi seyircilerinin gözü önünde de yüzünü kaybetmiştir. Aynı zamanda böyle bir gerçeği saklayarak Rana'nın başına gelenlerden sorumlu tutulmuş ve zamanında inşa ettiği güvenilir arkadaş imgesi bozulmuştur. Bu sahne, tiyatro oyununun aktörlerin hayatlarıyla birbirine karıştığını göstermektedir.

### 3.1.3. Emad'ın Adaleti

Emad, ülkedeki adalet mekanizmasına olan inançsızlığı ve komşuların (toplumun) ondan bir şey yapmasını beklemesi üzerine adamı bulmak için kolları sıvar. Öğrencisinin babasından öğrendiği bilgilerden hareketle adamın çalıştığı fırına gider. Fırındaki çalışanların her birini detaylı bir şekilde inceleyen Emad, arabanın sahibini bulur. Majid adında bir genç olan bu kişiyi takip eder ve karşısına çıkarak iş teklifinde bulunur. Taşınması gereken eşyaları olduğunu belirten Emad, Majid'in işi kabul etmesi için ısrarda bulunur. Emad, cezasını kesmek üzere yıkılmak üzere olan evlerinin adresini verir ve Majid'i burada bekler. Majid, genç bir adam olduğu için bu suçu işleyebilecek potansiyele ve profile uygun görünmektedir. Saldırgan tipolojisine uygun olan böylece intikam almaya da uygun olan Majid'in Emad'ın evde kurduğu tuzağa düşmesi beklenirken işler birden değişir. Eşyaları taşımaya Majid'in yerine onun kayınpederi gelir. Yaşlı adamın kalp hastası olduğunu ve kızının evlenmek üzere olduğunu öğrenen Emad, adama üzüldüğü için aslında Majid'in nasıl biri olduğunu ona anlatmak ister. Adam, duyduklarından sonra damadının

aslında iyi biri olduğunu savunup eğer böyle bir şey yaşandıysa evliliğe müsaade etmeyeceğini belirtir ve evine gitmek ister. Emad, yüzleşmek istediği için adamı engeller ve damadını derhal arayıp eve gelmesi için ısrar eder. Ancak Majid'in numarası kayınpederinin telefonunda kayıtlı değildir. Bu nedenle damadını Emad'ın telefonundan aramak zorunda kalır. Yaşlı adam telefonu alır, damadıyla konuşur ve ona kendi cep telefonunu aramasını söyler. Fakat görürüz ki adamın numarası damadı Majid'in telefonunda kayıtlı değildir. Emad, bu sefer adamdan şüphelenir, çünkü Rana'ya saldıran adam kaçarken telefonu evde unutmuştur. Dolayısıyla kaçan şahsın yeni bir telefon alması muhtemel olduğu için bu sahnede oklar yaşlı adama çevrilir. Bu sefer Emad, yaşlı adama ne iş yaptığıyla ilgili sorular sormaya başlar. Kalp hastası olduğu için gündüzleri çalışamayan adam geceleri Majid'in kamyonetini alarak kıyafet satmaya çıkmaktadır. Geceleri kamyonetin yaşlı adamda olması, yeni hat almak zorunda kalması Emad'ın kafasındaki sorulara cevap vermeye başlar. Emad, emin olmak için son bir şey daha ister. Komşuların anlattıklarına göre Rana'ya saldıran adamın ayağında yara vardı. Emad, bu bilgiden hareketle yaşlı adamdan ayakkabılarını çıkarmasını ister. Yaşlı adam, utanarak ayakkabılarını ve çoraplarını çıkarır. Ayağındaki yarayı gören Emad ve beraberinde seyirci suçluyu bulmuş olur.



Görsel 3.14. Emad'ın Gerçek Suçluyu Bulduğu Sahne

Suçlu Majid gibi genç biri değil de yaşlı adam çıkınca seyirci ve Emad şaşkınlık yaşar. Dövülemeyecek, intikam alınamayacak kadar yaşlı ve kalp hastası olan birinin suçlu olarak çıkması aynı zamanda hayal kırıklığı da yaşatır. Bu durumda ne yapmanın daha doğru olduğu düşünülür.

*Yaşlı adam: O kadın neredeyse bir aydır bana mesaj atıyordu. “Pikap hala sendeyse gel. Seni görmek istiyorum” diyordu. Ben de “Canım kusura bakma. İyi hissetmiyorum” diye cevaplıyordum. En sonunda bana gücendi. Kaç defa arasam da telefona çıkmadı. O gece bir uğrayıp gönlünü alayım dedim.*

*Emad: Taşındığından haberin yok muydu?*

*Yaşlı adam: Allah şahidim olsun bilmiyordum. Çocuklarımın başı üstüne yemin ederim.*

*Emad: Kapıyı açtın, içeri girdin. Mobilyaların farklı olduğunu gördün. Nasıl “Bilmiyordum” diyebiliyorsun?*

*Yaşlı adam: İçeri girince bir sürü eşya gördüm. Kendi aldığım bisiklet oradaydı. Belki taşınyordur diye düşündüm.*

Yaşlı adam, oraya yeni taşınanların olduğunu bilseydi böyle bir şey yapmayacağını savunsa da kabahatli olduğu yadsınamaz gerçektir. Yaşlı adam yanlışlıkla yaptığını anlatmaya çalışırken olayla ilgili zihniyeti de açığa çıkar.

*Yaşlı adam: Karın niye bana kapıyı açtı?*

Yaşlı adam, eve girdiğinde çığlık sesleri duyduğu için kaçmaya çalıştığını anlatır. Ona tecavüz ettiğini anlatmaz çünkü Rana'nın böyle bir durumu kocasından, toplumdan namusunu temiz tutmak için saklayacağını düşünür. Banyoya girmediğini iddia ederken Emad'ın sorusu adamın yalanını ortaya çıkarır.

*Emad: Ayağını nerede kestir o zaman?*

Adam, Rana'ya elini sürmediğini anlatmaya çalışırken Rana ile yüzleşmek ister. Bilir ki İranlı bir kadın yaşadığı böyle bir hadiseyi utancından anlatamaz. Emad, gelmesi gerekenin adamın karısı olduğunu söyler ve adamın ailesiyle yüzleşmek ister. Emad, olan biteni adamın ailesine anlatarak yaşlı adamın cezasını kesecektir. Adamın, karısını

aldattığını, o eve girip başka bir kadın banyoda olmasına rağmen ona da saldırdığını ailesine anlatacaktır ve böylece adam ailesinin önünde rezil olacaktır. Yaşlı adam, kızının evleneceğini ve düğün öncesi böyle bir yüzleşmeyi kaldıramayacağını söyler. Adam karısından, kızından, damadı ve onun ailesinden utanmaktadır. Emad ise, adamın gerçek yüzünü gösterme konusunda ısrarcıdır. Oyuna geç kalan Emad, adamı evin odasına kilitleyerek tiyatroya gider.

### 3.1.4. Son Perde: Yüzleşme

Oyunun son perdesinde Willy, ailesine iyi bir gelecek imkânı sağlayamadığı için intihar eder. Sahnede Willy'yi oynayan Emad'ı tabutta, eşi Linda'yı (Rana) ise tabutun başında ağlarken görürüz. Metne göre Linda karakteri tabutun başında eşi Willy'den ağlayamadığı için özür dilemektedir. Ancak Rana'nın Linda'yı canlandırırken ağlaması gerçek hayatın sahneye taşındığını göstermektedir.



Görsel 3.15. Linsa Loman'ın Eşinin Tabutu Başında Ağladığı Sahne

Rana, yaşananlar ve bir daha eskisi gibi olamayacak ilişkileri için hala kendisini suçlamaktadır. Rana, tıpkı Linda gibi tabutun başında affedilmeyi beklemektedir. Bu sahne,

Rana'nın sevgilisine, güzel günlerine veda ettiği bir sahnedir. Oyunun duygu yüklü bu sahnesinde aktörler ve izleyiciler kendi hikayelerinden bir his yakalar. Kamera Rana ve Emad'dan sonra Emad'ın okulda azarladığı öğrencisine geçiş yapar. Sahnede işlenen ölüm olgusuna kendi acısından bakan çocuğun gözleri dolar. Seyirci, Emad'ın öğrencisine kızdığı sahneden çocuğun babasını kaybetmiş olduğu bilgisini hatırlar.



Görsel 3.16. Emad'ın Babasını Kaybetmiş Öğrencisi

Oyun biter bitmez Emad ve Rana, oynadıkları rolden hemen çıkarak eski evlerine gider. Sahne önünden ayrılıp terkedilmiş eve doğru geçiş yapılması maskelerin ineceği bir yüzleşme sahnesinin habercisi olur. Eve geldiklerinde yaşlı adam kilitli kaldığı odada fenalaşmıştır. Emad, yaşlı adamı sorgulamaya devam ederken Rana onları yan odadan dinlemeye devam eder. Yaşlı adam, banyoya girdiğini kabul eder ve özür diler.

*Emad: Niye banyoya girdin?*

*Yaşlı adam: Nefsime uydum.*

Yaşlı adam kabahatini kabul emiş ve izahatta bulunurken yan odadaki Rana, kocasının ona ne yapacağını merak etmektedir. Emad ise yaşlı adama kestiği cezayı açıklar: Yaşlı adamın ailesi o eve gelecek ve gerçekler gün yüzüne çıkacaktır. Böylece ailesi, yaşlı adamın gerçek yüzünü görmüş olacaktır. Rana, mağdur olmasına rağmen vicdan yaparak Emad'dan adamı bırakmasını ister. Yine yaşlı adam çaresiz bir şekilde gitmek için Emad'a yalvarır ama Emad kararından, kestiği cezadan geri dönmez. Emad, Rana'nın dediği gibi intikam almak istemektedir. Seyirci bu noktada intikam almakla adaleti sağlamanın aynı şey olmadığını düşünmeye başlar. Yaşlı adam yüz irtibatı kurmadan yan odaya seslenerek

Rana'dan özür diler ve ailesi gelmeden gitmek ister. Adam ailesiyle yüzleşince, iyi bir eş, iyi bir baba yüzünü kaybedecektir. Ancak işler ters gitmeye başlar. Emad, intikam almak için bu kadar eminken durumlar değişir. Yaşlı adam fenalaşarak bayılır. Rana ve Emad, adamın yaşaması için müthiş bir çaba gösterir. Emad, bu sefer cezalandırmak istediği suçlunun yaşaması için uğraş vermektedir. Burada adamın yaşlı ve kalp hastası oluşu Rana ve Emad'ın vicdan azabı duymalarına sebep olur. Emad'ın karşısında suçlu olarak Majid gibi genç biri olsaydı muhtemelen durum büyük farklılık gösterirdi. Adam kendine gelip gözlerini açtığı esnada adamın ailesi kapıyı çalar.

*Rana: Ailesine bir şey söylersen aramızda her şey biter.*

Yaşlı adamın eşi, damadı ve kızı endişeli bir şekilde eve gelir. Adamı o halde görünce ağlamaya başlarlar. Adamın eşi Emad'a ve Rana'ya kocasının hayatını kurtardıkları için ağlayarak dua etmeye başlar. Bu sahnede Emad ve Rana duygulanırken yaşlı adam hüngür hüngür ağlar.

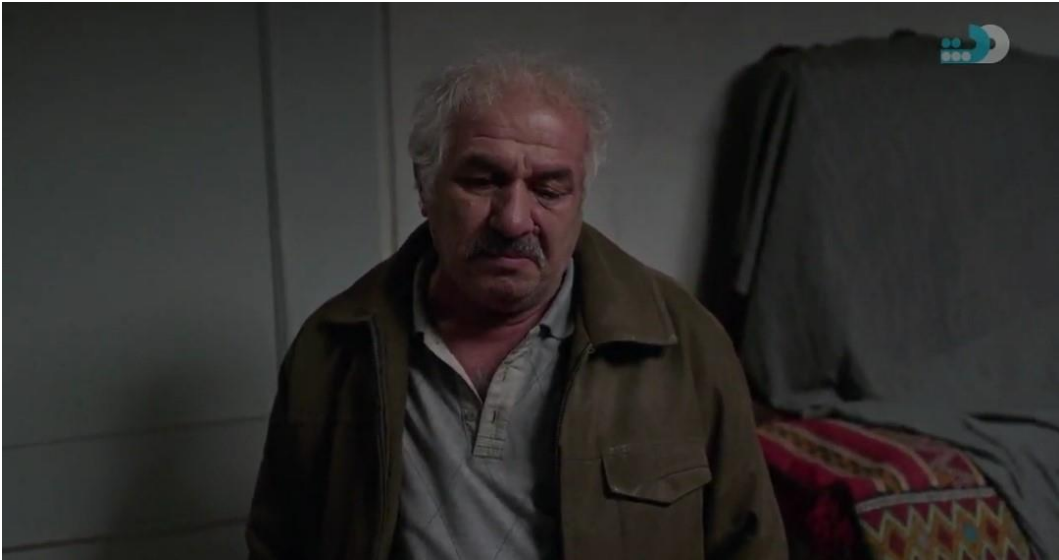


Görsel 3.17. Yaşlı Adamın Af Dilediği Sahne

Yüzleşme için seçilen o yıkılmak üzere olan evde her aktör farklı bir sebep için ağlar. Yaşlı adam düştüğü duruma, kadın kocasını kaybetme korkusuyla yüzleştiğine, adamın kızı babasına bir şey olmasına, Rana başına gelenlere ve o adamla yüzleştiğine, Emad ise intikam almak isterken alamayışına üzülür. Emad, yaşlı adamın ailesine hiçbir şey söylemez ve sessizce beklemeyi tercih eder. Emad, bu eylemi kendi başına yapmaz. İntikam almak için o anı beklerken an, kendi eylemini yaratır ve dayatır. Emad, içine düştüğü durumun gerektirdiği gibi davranır ve ailesine hiçbir şey söylemez.

*Yaşlı adamın eşi: Allah'ım sana çok şükür! Allah şahidim, yüz kişiye sadaka vereceğim diye yolda yemin ettim. Sırf sesini bir kez daha duyayım diye. Allah'ım seni bana bağışladı. Beyefendi (Emad'a yönelerek), o benim her şeyim. Allah sizden razı olsun. Canımı bana geri verdiniz. O benim her şeyim.*

Yaşlı adam ve ailesi tam evden çıkarken Emad, adamı odaya çağırır ve adamla hesap kitap işinin olduğunu söyler. Hatta kadın Emad'ın bir hayat kurtardığı için borcunun kalmadığını ifade eder. Kimin ne borcu olduğu o evde bilinmemektedir ve sırlar devam etmektedir. Emad, yaşlı adamla baş başa kalır ve ona bıraktığı parayı geri verirken sert bir şekilde tokat atar. Emad, film boyunca içinde biriktirdiği intikam duygusunu daha fazla bastıramaz hale gelir ve taşar. Seyirci adamın yüzündeki pişmanlığı izlerken diğer yandan Emad'ın ağlama sesini işitir. Emad'ın intikamı adaleti sağlamaz, Rana ile olan ilişkilerindeki çatlakları onaramaz.



Görsel 3.18. Yaşlı Adamın Cezasının Kesildiği Sahne

Yaşlı adamın yapmış olduğu ihlali nefesine uymakla açıklayışı, yüzleşme sırasındaki perişan hali seyircinin saldırganına karşı nerede konumlanacağını karmaşık hale getirir. Yaşlı adam hem Emad ve Rana'ya karşı hem de ailesine karşı büyük bir mahcubiyet hissetmektedir. Üzüntüden dolayı kalp krizi geçirip ölen yaşlı adamın cezası ise esasen burada kesilir. İhlali yaparken herhangi bir pişmanlık yaşamamış olacak ki günlük hayatına normal bir şekilde devam etmiştir. Adamın ağlaması ve kalp krizi geçirmesi ancak yaptığı işin herkesin içinde yüzüne vurulmasıyla gerçekleşir. Böylece yüzleşme, hesaplaşma anında adamın yaptığı ihlalin tanımı yapılır, neye sebep olduğu yüzüne vurulur ve en sonunda da cezası kesilir. Eylem, herkesin önünde tanımlandığı için Durkheim'ın kolektif bilinci

(Durkheim, 2006) devreye girer ve adam utanır, üzülür ve kalp krizi geçirir. Ailesi telaşlanıp dil altı hapını verse de yaşlı adam orada can verir. Tıpkı ailesine iyi bir baba olamayan Willy gibi yaşamı sona erer. Kamera, Emad'ı kırık camın ardından gösterir. Emad, intikam aldığı için rahatlamamış aksine böyle bir duruma sebep olduğu için yükü daha da ağırlaştırmıştır. Rana ağlayarak evden uzaklaşırken Emad, yüzleşme sahnesinin ışıklarını kapatır. Yaşlı adam yapmış olduğu ihlal yüzünden utanırken Emad ve Rana adamın can vermesine sebep olmaktan utanır. Yönetmenin *Ingmar Bergman*'ın Türkçe'ye "Utancı" olarak çevrilen *Skammen* film afişini göstermesi aktörlerin yaşadığı utancı temsil eder.



Görsel 3.19. Ingmar Bergman Tarafından Yönetilen "Skammen" (Utancı) Film Afişinin Gösterildiği Sahne

Bir sonraki sahnede Emad ve Rana'nın sahne arkasında oynayacakları oyun için hazırlanmalarını izleriz. İkisi de kendisine makyaj yapılırken aynaya, kendi gözlerinin içine bakmaktadırlar. Yüzlerini o evde kaybeden aktörler tekrar sahne önüne çıkmak için yüzlerine makyaj yapılır. Bunu yüzlerinin onarılması veya yeni bir yüz edinme süreci olarak yorumlayabiliriz.

### 3.1.5. Sonuç

Filmde tiyatro oyununa yer verilmesi Goffman'ın dramaturjik yaklaşımını pekiştirmek açısından oldukça elverişlidir. Sahne içinde sahne izleyerek, kişinin durmaksızın benlik sergileyişini, sahne ve gerçek hayat arasındaki benzerliği daha iyi görürüz. Tiyatro sahnesi hem Goffman hem de Farhadi için bir metafor olarak



kullanılmıştır. İkisi de insanların farklı bağlamlarda farklı performanslar sergilediğini anlatmaya çalışmaktadır. Filmin başında iyi bir eş, iyi bir öğretmen, yardımsever bir komşu olarak izlediğimiz Emad, yaşanan olaydan sonra Rana'ya destek olmaktan çok intikam hırsının peşinden gitmektedir. Karakter dönüşümünü izlediğimiz Emad, okulda, evde, tiyatrodaki asi ve tahammülsüz bir tavır sergiler. Kadınların taksidi yanına oturan erkeklerden bile rahatsız olabilecek bir toplumda Rana, tecavüze uğramış bir kadın olarak susmayı tercih eder. Ülkedeki adalet sistemine inanmaz çünkü kapıyı açtığı için saldırgandan çok kendisinin yargılanacağını bilir. Filmde de gördüğümüz üzere devlet, Rana tecavüze uğrarken, saldırgan aranırken, inşaat çalışması yüzünden insanlar evlerinden olurken ortada yoktur. Filmde devlet, sadece tiyatro oyununa ve Emad'ın öğrencilerine verdiği kitaplara gelen sansür şeklinde vardır.

Emad, filmin başlarında eski kiracıya ait olan eşyalara bakmanın doğru olmadığını düşünürken daha sonra onlara bakmış ve onları karıştırmıştır. Kişisel eşyalar özel olduğu için sahibinin izni olmadan karıştırılmamalı kuralı burada çiğnenmiştir çünkü eski kiracının "hayat kadını" olduğu anlaşılınca bu saygıyı hak etmediği düşünülmektedir. Bir hayat kadınının mahremi, özel eşyaları olamaz bu yüzden de ona saygı gösterilmesine gerek yoktur anlayışını tiyatro sahnesinde de görürüz. Sanam, seks işçisi rolünü oynadığı için arkadaşlarının kendisine güldüğünü düşünüp ve sahneyi terk etmiştir.

*Sanam: Oyunda bir fahişe olmam bana saygı duyulmamasına yetiyor!*

Filmde aksiyonların döndüğü yer olarak banyo göze çarpmaktadır. Rana ve Emad, eve bakmaya geldiklerinde banyoda birtakım sorunlar olduğu görülmüştür. Nitekim Rana'ya karşı yapılan saldırı da banyoda gerçekleşmiştir. Sahne arkası olarak banyo, başkalarının görmesini istemediğimiz davranışlarımızı sergilediğimiz yerdir (Goffman, 2012). Rana saldırıdan önce sahne makyajını burada temizlemektedir. Saldırgan, kanun dışı ve toplum tarafından hoş karşılanmayacak eylemini yine banyoda gerçekleştirir. Saldırgan, eve izinsiz girerek Rana'ya karşı ihlalde bulunup kötü bir benlik sahibiymiş diğer yandan kızı, damadı, eşi tarafından ne kadar çok sevildiğine şahit oluruz. Onların gözünde bu zamana kadar iyi bir yüz sahibi olan yaşlı adam yüzünü yüzleşme esnasında canını vererek kaybeder. Yaşlı adam, *Satıcının Ölümü* adlı oyundaki satıcının ta kendisidir. Zira akşamları kamyoneti alarak kıyafet satmaya çıkmaktadır. Tıpkı Willy Loman (satıcı) gibi ailesinin gözü önünde benliği zedelenmiş, yüzünü kaybetmiştir. Bunun verdiği acıya dayanamayan Willy Loman intihar ederken, yaşlı adam ise kalp krizi geçirerek yaşamını yitirir.



Görsel 3.20. Yaşlı Adamın Kalp Krizi Geçirerek Yaşamını Yitirdiği Sahne

Yaşlı adamın karısı, ilk başta kocasına yardım edip hayatını kurtardığı için Emad'a teşekkür ederken kocasına olan sevgisini, bağlılığını görürüz. Yaşlı kadın, tıpkı Linda Loman gibi kocasının olmadığı bir hayatı düşünmek bile istememektedir. Willy Loman ve yaşlı adamın yanlışlarına rağmen eşleri onlara karşı oldukça güçlü hisler taşımaktadır. Linda, Willy'nin mezarı başında, yaşlı kadın ölen kocasının başında, Rana rol gereği satıcıyı oynayan Emad'ın mezarı başında ağlamaktadır. Linda, Rana ve yaşlı kadın hayal kırıklığı yaşayan kadınlardır. Bu sahnede dramaturji ve gerçek hayat iç içe geçmiştir.



Görsel 3.21. Yaşlı Adamı Çok Seven Eşi

Willy, toplum tarafından örnek bir baba tipini temsil eden Amerikan rüyasının peşinden giden bir kişiyken başarısızlıklarından dolayı bir gün yaşamına son verir. Willy, eşine kaba davranan ve onu aldatan bir eş, oğullarını başarısızlıklarından dolayı her

defasında eleştiren bir baba, maaşının verilmediği bir işte çalışmaya devam eden, çevresine karşı kaba bir tavır takınan kişidir. Amerikan rüyasının vadettiği çok çalışmayla gelen refahın karşılığını bulmadığı bir örnektir. Yaşlı adam ise, toplumun kendisinden beklediği aile babası rolünün dışına çıkmıştır. Eşini daha önceden aldatıp daha sonra tanımadığı bir ailenin evine girerek nefesine uymuş ve Rana'ya tecavüz etmiştir. Kızının, damadının ve eşinin ondan hiç beklemediği bir yüzün sahibi olmuştur. Son olarak Emad, filmde karakter dönüşümüne en çok şahit olduğumuz kişidir. Film boyunca Emad'ın belli rutinlerini izlerken kamusal alanda nasıl bir benlik inşa ettiğini görürüz. Emad, okula gider ve öğrencileriyle samimi ilişkiler kurar. Öğrencilerinin kültürel gelişimi için çabalayan Emad başarılı bir öğretmen rolü sergilerken ilerleyen sahnelerde bu rolüne son verir. İzlediğimiz ilk okul sahnelerinde bol bol öğrencileriyle şakalaşan Emad, daha sonra öğrencilerinin yapacağı bir şakaya sert tepki verir. Emad'ın bu ve benzeri birçok çelişkili davranışlarda bulunduğundan daha önce de bahsetmiştik. Burada bireyin kendisi zaman içinde farklı şekillerde davranabilirken diğer yandan bireyden bireye aynı durumların farklı şekillerde gerçekleşeceği açıktır. Genelde bir durumu tek biçimde davranılarak yaşanılacağı düşünülür. Ama yine de belli rutinlerin olduğu unutulmamalıdır. Eşi cinsel saldırıya uğramış bir erkekte beklenen tek tarz bir tepki vardır. Emad, bu beklentilerin farkında biri olarak sürekli taktik geliştirmektedir. Emad'ı taktik geliştirmeye teşvik eden toplumsal bakış açısının yanında Rana'nın polise gitmeyişi de oldukça etkili olmuştur. Nitekim Emad, ilk başta olayı polise anlatma niyetindedir fakat Rana bu konuda çekimser davranır. İran'da tecavüze uğramış bir kadının konumunu iyi bildiği için ve adalete güvenmediği için olayı ört bas etmeyi seçer. Olayın mahkemeye taşınmadığı bir durumda Emad'ın öylece oturması hoş karşılanmazdı. Bu yüzden Emad, bir polis gibi suçlunun izini sürüp bulmuş, mahkemeyi kurarak yüzleşmeyi sağlamış ve sonunda da cezayı kesmiştir. Emad'ın cezayı kesmesi, böylece intikamını alması adaleti sağlamamıştır. Ne seyircilerin yüreğine su serpilmiş ne de ilişkileri eskisi gibi olabilmiştir. Seyirci, Emad ile merakla bulmak istediği saldırganın Majid değil de yaşlı adam olduğunu görünce şaşırmıştır. Yönetmen saldırganın kendisine söz hakkı vererek onu bile acınacak duruma getirir. Saldırgan, klişe filmlerde yer alan siyah pelerin giymiş, büyük bir burna sahip olan cadı değildir. Suçlu belki Majid çıksaydı Emad, ona söz hakkı vermeden dövüp acısını çıkarabilirdi. Ama beklenmeyen yaşlı birinin çıkması onun hikayesini öğrenmemize sebep oldu. Yaşlı adamı, içinde bulunduğu durumu, hatalarını, ailesinin yanında düştüğü konumu, hastalığını öğrendik. Filmin başında evin tahliye edildiği sahnede engelli genci sırtında taşıyan Emad, filmin sonunda karısına saldıran tecavüzcüyü kalp krizi geçirdiği için sırtında taşıdığı noktaya gelir. Gerçek bir

hayat hikayesine oldukça yakın olan bu sahne, iyinin ve kötünün mutlak olmadığını seyirciye hatırlatır.

Emad, yaşlı adamın kalp krizine sebep olurken diğer yandan Rana'yı kaybetmiştir. İntikam hirsından etrafına öfke saçan Emad, yaşanan travmadan sonra Rana'ya gerekli olan desteği, sevgiyi verememiştir. Rana, yaşadığı olaydan sonra kocasının kendisinden uzaklaştığını fark ederken çocuk sahibi olma hayalinden de bir o kadar uzaklaştıklarını hisseder. Tecavüz edenden ziyade Rana'nın kendisinin utanışını Emad, anlayamamıştır. Emad, takside kendisinden rahatsız olan kadına kurduğu empatiyi Rana ile kuramamıştır. Bu yüzden tıpkı binaların çatlaması gibi Rana ve Emad'ın evliliği de çatlamıştır.



Görsel 3.22. Rana Sahnede Biten Evliliğine Veda Ederken

Emad ve Rana, orta- üst sınıf mensubu ve entelektüel olmalarına rağmen ikisi de davranışlarını toplumsal baskıları dikkate alarak gerçekleştirmiştir. Bu yüzden Goffman'ın dikkat çektiği gibi

...söz konusu olan, örneğin mülakatlar üzerinden, aktörlerin bilişsel dünyalarına sızmak değildir. Tersine, faaliyet sisteminin sıklıkla farkında olunmayan ve irade dışı özelliklerini izah etmektir. Etkileşimin dinamiği kafalarda değil, dışarıdadır, durumda saklıdır. Buna nüfuz etmek için de en elverişli yol, *in situ* ve *in vivo*, “sistematik olmayan natüralist gözlem”dir: yöntemsel durumculuk.” (Ünsaldı, 2020: 40-41).

Rana ve Emad'ın açık görüşlü, entelektüel olmaları, düşünce yapıları önemli değildir. Önemli olan yaşadıkları olay karşısında ne şekilde davranmak zorunda kaldıklarıdır. Nitekim Emad'ın bilişsel dünyasına olaydan önce taksit olayında ufak da olsa

sızmıştı. Emad, İran’da kadın olmanın zorluklarını, kadınların karşı cinslerle yaşadığı üzücü deneyimlerin farkında olan ve kadınları anlamaya çalışan bir düşünce yapısındadır. Ancak bu ve benzeri bir durumu kendisi ve eşi deneyimlediğinde davranışları düşünce yapısından farklı olarak şekillenmiştir. Rana, bilinçli, eğitilmiş bir kadın olarak böyle bir durumda alt sınıf mensubu bir kadının vereceği tepkiyle yetinmiştir. Rana’nın söylememeyi tercih etmesi yaşadığı toplumun kültüründen izler taşır; çünkü İran’da hangi sınıfın mensubu olursanız olun eğer bir kadınsanız ve tecavüze uğramışsanız bu utanılacak bir şeydir. Rana ve Emad, toplumun aydın kesiminden olsa bile toplumsal kodlar onlara aktarılmış ya da dayatılmıştır. Dolayısıyla verili çerçeveye sadık bir benlik seçerek ona uygun rolü oynarlar (Goffman, 2020). Burada ikisinin de tecavüzü, suçu/ihlali nasıl yorumladığından çok toplumun yorumlaması etkilidir. İran toplumunun yorumlama şeması tıpkı tiyatro oyununun metni gibi Rana ve Emad’ın rolünü değiştirir, sınırlar.

Filmde kullanılan setlerde tiyatro sahnesi tam anlamıyla Goffman’ın dramaturji teorisindeki işleviyle yer almaktadır. Karakterlerin izleyicilerinin karşısına çıktığı sahne önüyle gerçek hayatın paralel ilerlediğini görürüz. Diğer yandan sahne arkası olan kulis, karakterlerin oyuna hazırlandıkları mekandır. Özellikle son sahnede kulis, yeni yüz inşasının/tasarımının yapıldığı yer olarak yönetmen tarafından uzunca gösterilir.



Görsel 3.23. Rana ve Emad Sahne Arkasında Hazırlık Yaparken

Yaşanan onca olaydan sonra Emad ve Rana'nın yüzündeki yaraları, hataları, pişmanlıkları, çelişkileri makyöz tarafından fondötenle kapatılır. Kamera, aynada kendilerine, çizilen/oluşturulan yeni yüzlerine bakan Rana ve Emad'ı gösterirken jenerik akar ve film son bulur. Asghar Farhadi, Arthur Miller'in eserini merkeze alarak eserde işlenen toplumsal konuları kendi kadrajından kendi ülkesini görerek daha özgün bir şekilde anlatmıştır.

### 3.2. Elly'nin Hikayesinde Yalanlar ve Yüzleşmeler: About Elly (Darbareye Elly)



Görsel 3.24. About Elly Film Afışı

#### 3.2.1. Filmin Öyküsü

Film, üniversiteden beri arkadaş olan bir grubun İran'ın kuzeyindeki bir sahil kasabasına tatile gitmelerini anlatmaktadır. Evli ve çocuklu çiftlerden oluşan grubun Ahmat isimli arkadaşları Almanya'dan kısa bir süreliğine İran'a gelmiştir. Sepideh, arkadaşı Ahmat ile tanışması için kızının öğretmeni Elly'yi de tatile davet etmiştir. Filmin giriş sekansında kamera, sadaka kutusunun içindedir. Seyirci bu karanlık kutunun içine atılan sadakaları ve delikten içeriye doğru giren ışığı izlemektedir. Yönetmen burada sadaka kutusunu bir

sembol olarak kullanmıştır. Gündelik hayatta birçok yerde rastladığımız sadaka kutularına, rastgele bir sürü insan sadaka atmaktadır. Kutunun açıldığı vakit kimin ne attığı bilinmemektedir. Yönetmenin anlattığı bu hikâye de tıpkı hakkında hiçbir şey bilmediğimiz, rastgele sadaka atabilecek herhangi bir kişinin hikayesidir.



Görsel 3.25. Filmin Açılış Sekansında Gösterilen Sadaka Kutusunun İçi

Tatil yapacakları yer İran'ın kuzeyinde yer alan bir sahil kasabasıdır. Burada tuttıkları ev Goffman'ın deyiimiyle settir (Goffman, 2012). Yani film boyunca bireylerin performanslarını sergiledikleri bölgedir. Set sabittir ve kişilerin performanslarını etkileyebilmektedir. Filmde set, tatil evi olduğu için katılımcılar eğlenceli bir performans sergilemektedirler. Her ortamın farklı bir rutini olduğu gibi filmde de tatil ortamının gerektirdiği rutini görmekteyiz. İnsanlar tatile gittiklerinde daha güler yüzlü ve anlayışlı olurlar. Çünkü oraya dinlenmeye ve keyif almaya gidilmiştir. Nitekim karakterlerin yolda başlayan eğlenceli hallerinden, evde dans etmelerinden ve oyun oynamalarından keyif aldıklarını anlamaktayız.



Görsel 3.26. Karakterlerin Sessiz Sinema Oynadığı Sahne

Tüm bunlar bireylerin birbirleriyle girdiği etkileşim sonucunda oluşturdukları bir tatil ritüelidir. Ancak gündelik hayat, içerisinde farklı ortamları ve hazırlıklı olmadığımız durumları barındırabilmektedir. Mesela ilk başlarda izlediğimiz arkadaş ortamı rutininin, Elly'nin kaybolmasıyla nasıl dönüştüğünü izliyoruz. Bunun yanında filmde set olarak kullanılan evin yıkık dökük oluşu ve tamirat gerektirmesi ilerleyen sahnelerde yaşanacak olayların da habercisi gibidir. Filmde, evin tuvalet kilidinin bozuk olması o evde sahne arkasının erişime açık olduğunu göstermektedir. Burada tuvalet kilidi metafor olarak kullanılmıştır. Kişi doğası gereği izleyicisine göstermek istemediği şeyleri sahne arkasında tutmak ister. Bir sahne arkası örneği olarak tuvaletin korunması için kilide ihtiyaç vardır. Kilidin bozukluğuna vurgu yapılarak film boyunca saklı tutulması gereken tüm gerçeklerin o evde ortaya döküleceğinin haberi verilmiştir.

Filmde ilk otuz beş dakikada her şey çok güzeldir. Karakterlerin şarkı söyleyerek dans etmelerinden tatilin oldukça keyifli başladığını anlıyoruz. Yönetmen, karakterlerin şarkı söyleyip dans ettikleri sahneleri seyirciye uzun uzun göstermiştir. Burada yönetmen, karakterlerin birbirleriyle olan sıkı arkadaşlıklarını göstermektedir. Birbirlerinin yanında çekinmeden dans etmeleri modern hayat tarzına sahip olduklarını da göstermektedir. Goffman, toplanmalardaki eğlenceli hallerden bahsederken öfori kavramını kullanmıştır. Ona göre, yapılan şakalar ve danslar öfori seviyesinin yüksek olmasına hizmet etmektedir (Goffman, 2018). Aynı zamanda gruba yeni bir katılımcının davet edilmesi de öforiyi yükseltmektedir. Çünkü yeni katılımcıya karşı herkes en güzel imajı çizmeye çalışacaktır.



Elly'nin davet edilmesi, gruptaki performansların en iyi şekilde sergilenmesine sebep olmuştur. Dansların, şakaların olduğu, herkesin birbiriyle dayanışma içinde olduğu bir performans sergilenmiştir.

Elly, annesiyle telefonda görüşmek istediğini söyledikten sonra Ahmat onu şehre götürmüştür. Elly, annesine iş arkadaşlarıyla birlikte olduğunu söylemiştir. Elly, ailesinden izin alamayacağını düşündüğü için yalan söylemiştir. Ardından Elly, telefonda konuşurken annesinden bir konuda yardım istemiştir.

*Elly: Anne, birileri ararsa, şehirden ayrıldığımı söyleme. Nerede olduğumu bilmediğini söyle.*

Elly, sadece ailesinden değil çevresindeki diğer insanlardan da çekinmektedir. Genç bir kadının şehir dışına tatile gitmesi toplumda kimse tarafından hoş karşılanmamaktadır. Toplumsal, ahlaki baskılardan dolayı Elly, annesinden bu konuda yalan söylemesini istemiştir. Elly, telefon görüşmesi bittikten sonra Ahmat ile sohbet etmeye başlamıştır. Sohbet esnasında Ahmat Elly'e boşanmasından bahsetmiştir. Bunun üzerine Elly, boşanmalarının sebebini sormuştur. Ahmat'ın verdiği cevap Elly'i çok etkilemiş ve uzun uzun düşünmesine sebep olmuştur.

*Elly: Neden ayrıldın?*

*Ahmat: Bir sabah uyandık, duş aldık. Kahvaltı yaparken, dedi ki: Kötü bir son, sonsuz bir umutsuzluktan daha iyidir.*

Yemek yerken boş yer olmasına rağmen Sepideh, Elly'yi Ahmat'ın yanına oturtmak istemiştir. Bir mekânda, sofrada veya dolmuşta diğer yerler müsaitken birinin sizin yanınıza oturması pek hoş karşılanmaz. Özellikle bu kişi karşı cinsten birisiyse çoğu zaman rahatsızlık verici bir davranış olarak kabul edilir. İran'da hicap kuralları esas alındığı için kişisel mekanların ihlale (Goffman, 2017b) karşı korunması önemlidir. Hicap kuralları kişinin nasıl giyinmesi gerektiğinden kimin yanına oturabileceğine kadar birçok konuda kurallar içermektedir. Filmde kadın karakterlerin kişisel mekanlarını (Goffman, 2017b) kullanmak amacıyla örtü kullandıklarını ve vücut hatlarını belli etmemek için bol kıyafetler tercih ettiğini görürüz. Goffman, bireyin vücudunda örtmek istediği bölgeler için kullandığı örtüye kılıf (Goffman, 2017b) adını vermiştir. Kılıf tercihi, kültürlere göre farklılık göstermektedir. Çünkü vücutta sakınılması gereken bölgeler kültürden kültüre

değişmektedir. Örneğin filmde de gördüğümüz gibi İran’da kadınlar saçlarını ve boynunu örtmek için eşarp kullanmaktadır. Hatta bazı kadınlar kılıf olarak çador denilen kara çarşafı da tercih etmektedir. İran gibi kişisel mekânın (Goffman, 2017b) korunması konusunda titiz davranan muhafazakâr ülkelerde haremlik selamlık sofralara rastlanabilmektedir. Kadın erkek karışık oturma planlarında ise bekar kadınların hemcinslerinin yanına oturmasına özen gösterilmektedir. Fakat bu tatilin hedefi Ahmat ile Elly’nin birbirlerine âşık olmalarıdır. Tarafların kişisel mekanları bu hedef için yakın tutulmaya çalışılmıştır. Çünkü bu sayede daha rahat bir duygusal bağ kurulabilecektir.



Görsel 3.27. Elly’nin Ahmat’ın Yanına Oturtulduğu Yemek Sahnesi

Elly, Ahmat’ın yanına oturduktan sonra herkes imalı bir şekilde gülmeye başlar. Ahmat ile ilgili kendisine yapılan imalardan ve şakalardan sonra utanan Elly, mahcubiyetini diğer katılımcılardan saklamak için mutfağa tuz almaya gider. Elly mutfaktayken grup, şakalarına ve kahkahalar atmaya devam etmektedir. Elly’i mutfakta elinde tuzla tedirgin bir şekilde beklerken görüyoruz. Ahmat, Elly’nin utandığını fark edip arkadaşlarını uyarmıştır. O sıra Peyman Ahmat’la uğraşmaya devam eder. Yeni evlilere uzun yıllar dileyerek alkış tutar ve gruptakiler daha çok gülmeye başlar. Kişi bulunduğu ortama yabancılaştığında mahcubiyet gerçekleşebilir. Herkes dans ederken, keyifli vakit geçirirken Elly’yi tedirgin bir şekilde ortama yabancı görüyoruz. Elly’nin zihni başka şeylerle meşgul olduğu için sohbeti yabancılaşmıştır. O tatildeyken nişanlısını, kalp hastası annesini düşünmektedir. Nişanlı oluşunu herkesten sakladığı için, nişanlısının bu tatilden haberi olmadığı için ve kendisine yapılan imalar için sürekli mahcubiyet içerisindeydir. Bazen kişinin mahcubiyet yaşaması

diğer katılımcılar tarafından ayıplanabilir. Bu yüzden böyle durumlarda kişi ayıplanma tehlikesine karşı mahcubiyetini saklama eğilimindedir. Çünkü her şeyden önce diğerleri üzerinde bıraktığı izlenim önemlidir. Elly'nin utanınca tuz almak için mutfağa gitmesi mahcubiyeti saklama girişimine örnektir. Bazı durumlarda kişinin yaşadığı mahcubiyet diğer katılımcıları frenlemez. Aksine katılımcılar daha çok şaka yapmaya ve imada bulunmaya devam ederler.

Ertesi gün Elly Sepideh'e gitmek istediğini söyler. Sepideh, kalması konusunda ısrar ederek gitmesine engel olmaya çalışır. Ardından Sepideh ve Shohreh market alışverişi yapmak üzere yola çıkarlar. Shohreh çocukları Naazy'ye emanet eder ancak Naazy de evi toplayacağı için çocukları Elly'ye emanet eder. Elly, çocukların uçurtma uçurmasına yardım etmek için deniz kenarına doğru gider. O sırada kamera sadece Elly'i göstermektedir. Uzun süren bu sahnede Elly'nin uçurtma uçurmaktan oldukça keyif aldığı görülmektedir. Elly'nin çocuk gibi sevinmesini izleriz ancak arkadan gelen hırçın deniz dalgalarının sesi seyirciyi rahatsız etmektedir. Yönetmen göstermese de biliriz ki deniz kenarında iki çocuk vardır ve Elly uçurtma uçururken kendisinden geçmiştir.



Görsel 3.28. Elly'nin Kaybolmadan Önce Son Görüntüsü

Kamera Elly'nin yüzünden sonra mutfağı toplayan Naazy'e geçiş yapmıştır. O esnada ise topun duvara çarparken çıkardığı sesi duyarız. Hemen ardından çocuklar koşarak voleybol oynayan babalarının yanına giderler. Çocuklar ağlayarak Arash'ın suyun içinde olduğunu anlatmaya çalışırlar. Bunun üzerine herkes denize doğru koşmuştur. Erkekler denize girerken kamera arkalarından titreyerek, bazen suyun içine girerek bize gerçekçi bir

anlatım sunar. Yönetmenin bu tarz kamera kullanımı oradaki aksiyonu seyirciye oldukça başarılı aktarmıştır. Uzun süren aramaların sonunda Arash'ı kurtarabilmişlerdir. Ancak bu sefer Elly'nin ortalıkta olmadığını fark ederler. Yönetmen Arash'ın suya nasıl girdiğini, Elly'nin nasıl ortadan kaybolduğunu göstermemiştir. Erkekler Elly'nin Arash'ı kurtarmak için suya girmesi ihtimalinden yola çıkarak denize tekrar girerler ve Elly'yi aramaya çalışırlar ancak bulamazlar. O esnada eve gelen Shohreh ve Sepideh olanları duyunca yıkılır. Özellikle Sepideh, Elly'nin gitmesine mâni olduğu için vicdan azabı çekip kendisini denize atar. Eve dönüp Elly'nin çantasını ararlar fakat bulamazlar.



Görsel 3.29. Sepideh'in Elly'yi Aramak İçin Denize Girdiği Sahne

Oldukça eğlenceli başlayan filmin dönüm noktası Elly'nin kaybolduğu sahnedir. Elly, Arash'ı kurtarmak isterken mi boğuldu? Yoksa utanıp sıkıldığı ortamdan kimseye hiçbir şey demeden çekip gitti mi? Bu sorularla baş başa kalan grup üyeleri filmin ilk otuz beş dakikasından çok farklı performanslar sergilemeye başlamıştır. Bu sefer yönetmen yalanların başka yalanlarla örtülmeye çalışıldığı yüzleşme sahnelerini seyirciye tarafsız bir şekilde aktarmıştır. Yönetmen bunu seyircinin bilgisini karakterlerin bilgisiyle sınırlı tutarak başarmıştır. Seyirci de tıpkı bir hâkim gibi hesaplaşmaları tarafsız bir şekilde izlemiştir.

Yönetmen, Elly'nin ortadan kaybolduğu anı saklayarak Elly'e ne oldu sorusunu cevapsız bırakmıştır. Film boyunca kimse Elly'ye ne olduğunu asla öğrenememiştir. Filmde önemli olan Elly'nin başına ne geldiği değildir. Önemli olan bu kriz anlarında ortaya çıkan sırlar, yalanlar ve karakterlerin yüzleşmeleridir.

Karakterlerimi tanımak için bir krize ihtiyacım var. Mesela, bir grup insanı asansöre alın. Asansör sorunsuz bir şekilde birinci kattan 16.kata çıkarsa, kimse kimseyi tanımayacaktır. Ancak asansör 15. ve 16. katlar arasında yarım saat takılıp kalırsa; o zaman tanışmaya başlayabilirler. Krizlerde gerçek karakterlerimizi gösteriyoruz (Farhadi, 2020).

Günlük hayatta kolayca söylediğimiz beyaz yalanların çoğunu gün sonunda hatırlamayız bile. Ancak ayak üstü söylediğimiz bu beyaz yalanlar ne zaman bir krize yol açarsa o zaman yalan, beyaz olmaktan çıkmakta ve birtakım yüzleşmeleri gerektirmektedir. Yönetmen yüzleşme anlarında bireylerin nasıl davrandığını gözler önüne sermiştir. Filmin başlarında her şey normalken modern aile performansı sergileyen çiftler Elly'nin kaybolmasından sonra geleneksel tutum ve davranışlarda bulunmuşlardır. Seyirci sürekli birilerinin yalan söylediğine şahitlik etmektedir. Ama diğer yandan söylenen bu yalanların ahlaki-dini normlardan, toplumsal cinsiyet rollerinden kaynaklandığının da farkındadır. Esasen filmdeki her karakterin niyeti iyidir. Ancak içinde yaşadıkları toplumun, inandıkları dinin baskısı altında ezildiği için yalana başvurmaktadır.



Görsel 3.30. Elly'nin Kaybolmasından Öncesi ve Sonrasına Ait İlişkiler

Sepideh, Elly'nin gitmemesi için çantasını sakladığını itiraf ettikten sonra grup bu sefer Sepideh'i suçlamaya başlar. Özellikle kocası Amir, Sepideh'in çok ileri gittiğini söyleyerek yer yer şiddete başvurur. Hem onu davet eden kişi olarak hem de gitmesine hile ile engel olan kişi olarak bu işten Sepideh sorumlu tutulmuştur. Polis memuru Elly hakkında sorular sorarken Sepideh'in bile Elly'yi tam anlamıyla tanımadığı ortaya çıkar. Aslında burada her ne kadar üniversiteden beri yakın ilişkileri olan bir grup izlese de onların da birbirlerini tanımadığını görmekteyiz. Kişilerin sıkıştığı anda nasıl menfaatleri doğrultusunda hareket edebileceğini, yalana nasıl başvuracaklarını açık bir şekilde göstermiştir. Birey başarısız bir girişimde bulunduğu vakit karşısındaki katılımcılara karşı mahcubiyet yaşamaktadır. Sepideh'in yalanları ortaya çıktığı vakit elleriyle meşgul olması, yere bakması veya bakışlarını kaçırması da mahcubiyeti saklama girişimidir. Elly, kendisine Ahmat ile ilgili yapılan imalardan dolayı mahcup (Goffman, 2017b) hissederken Sepideh ise tutarlı bir benlik sergileyemediği için mahcubiyet hissetmiştir. Bu zamana kadar her konuda kendisine güvenilen Sepideh, başarısız bir organizasyon sonucunda yalanları yüzünden arkadaşlarının güvenini kırmıştır.



Görsel 3.31. Elly'nin Başına Gelenlerden Sorumlu Tutulan Sepideh

Manoonchehr, Elly'nin üzerine çok gidildiğini belki de yapılan şakalardan rahatsız olduğu için gitmeyi tercih ettiğini söylemiştir. Tatil için evi tutacakları vakit ev sahibine Ahmat ile Elly'nin evli olduğu yalanı söylenmişti. Bunun üzerine ev sahibi kadın yeni evli çiftte temiz yatak getirirken şarkı söyleyerek evliliklerini kutlamıştı. Yine aynı şekilde akşam yemeği yerken Elly ve Ahmat üzerinden yapılan şakalardan dolayı Elly'nin utanabileceği konuşulmuştur. Elly, bir şeye mi üzüldü diye tartışılırken herkes hem savunmacı hem de

koruyucu eğilim göstererek yüz çalışmasında bulunmuştur. Fakat Manoonchehr'in sorusu üzerine Naazy, Shohreh'in Elly'yi üzebilecek bir ifadeye bulunduğunu belirterek takım arkadaşının yüzünü tehlikeye atmıştır. Bu şekilde yüze karşı yapılan saldırılarda üç bakış açısı vardır. Başkası tarafından yapılan bu saldırıların istemeden (masum), kasıtlı ve planlanmamış olduğuna inanılabilir.

Peyman, Elly'e ne olduğunu öğrenebilmek için çocuklarla konuşmak ister. Fakat çocuklar da Elly'nin kaybolma anıyla ilgili bir şey bilmemektedir. O sırada Arash sorulara yerde uzanarak cevap verdiği için Peyman sinirlenerek ayağa kalkmasını ve düzgün bir şekilde cevap vermesini ister. Peyman'ın burada aşırı öfkeli davranmasının sebebi yaşanan olayların oğlunun yaramazlığı yüzünden meydana gelmesini düşünmesidir. Peyman, oğlunu kolundan tutarak sürükler. Bu duruma kızan Shohreh, Arash'ın suçlu olmadığını anlatmaya çalışırken bu sefer Peyman ve Shohreh'in arasında bir kavga başlamıştır. Evde herkes bu sorumluluğun altından kurtulmak için bir başkasını suçlamaya çalışmaktadır.

Kişi içinde bulunduğu duruma göre farklı benlikler geliştirir. Geliştirdiği benliklerin geçici olma gibi bir özelliği vardır. Amir ve Peyman filmin ilk başlarında modern ve anlayışlı bir eş benliğini sunmaktaydı. Hatta Amir, eşi Sepideh'in kendisinden daha ön planda olmasını sorun etmez bu mesele üzerine espri bile yapardı. Ancak karısının sebep olduğu bir kriz anında geleneksel eş rolünü oynamaya başlamıştır. Yaşanan hadisede karısı sorumlu tutulduğu için toplum, Amir'den geleneksel tavırlar sergilemesini ve karısına müdahale etmesini beklemiştir. Amir, Elly kaybolduktan sonra Sepideh'i en çok suçlayan kişi olurken sözel ve fiziksel şiddete başvurmuştur. Peyman ve Amir'in filmin başında oynadıkları role ara vererek taşkınlık yaptığını görüyoruz. Taşkınlık çıkaran kişi o an için utanıp mahcup olur (Goffman, 2017b). Bozulan etkileşimi kurtarmak için diğer katılımcılar devreye girmek isteyebilirler. Amir, Sepideh'e şiddet gösterdikten sonra Manoonchehr ve Ahmat, Amir'i sakinleştirmek için ortamdaki uzaklaştırırlar. Bu uzaklaştırma Amir'in etkileşime ara vermesi gerektiği fikrini desteklemektedir. Ama bazen de kişinin gösterdiği taşkınlık sonucunda daha büyük hadiseler de meydana gelebilmektedir (Goffman, 2018). Peyman'ın çocuğuna bağırarak taşkınlık göstermesi o esnada karısı Shohreh ise başka sebeplerden dolayı tartışmalarını fitillemiştir.



Görsel 3.32. Peyman ve Shohreh'in Tartıştığı Sahne

Ahmat ve Manoonchehr, Elly'nin ailesine telefon etmek için yola çıkarken arabanın kuma saplandığını görürler. Arabayı kumdan çıkarmak için uzun süre uğraştıklarını görürüz. Yönetmen burada yalanlara ve sırlara batmış bir problemi çözmeye çalışan karakterleri göstermektedir. Ahmat, Manoonchehr'e Elly'nin annesinin kalp hastası olduğunu bu yüzden yalan söylemesi gerektiğini söyler. Elly tarafından daha önceden uyarılan anne, Elly'nin birkaç dakikalığına dışarı çıktığı yalanını söyler. Ahmat, Sepideh'e bu durumu anlatırken annenin şüpheli cevaplar verdiğinden, seyahatten haberinin olmadığından bahseder.

Grup içinde tartışmalar devam ederken kadınların ve çocukların Tahran'a dönmesine karar verilir. Ancak vicdan azabı duyan ve perişan bir halde olan Sepideh, Tahran'a dönmeyi kabul etmez. Peyman, Sepideh'in kendisini bu kadar mahvetmesine şu sözlerle karşı çıkmıştır:

*Peyman: Bu kız gerçekten sessizce gittiyse, tüm bunları kendine dert etmeye değer mi? Hakkında hiçbir şey bilmediğin bir kız için?*

*Sepideh: Arash yüzünden boğulduysa buna değmez mi?*

Ahmat Elly ile alışveriş yapmaya gittiklerinde Elly'nin gelen bir telefonda rahatsız olduğunu hatırlar. Elly'nin gelen telefona cevap vermediğini hatta bu yüzden keyfinin kaçtığını evdekilere anlatır. Belki o numaradan yola çıkarak Elly ile ilgili bir şeyler öğrenilebileceği düşünülmüştür. O numarayı aramaya karar verdikleri vakit Naazy'nin sözleri dikkatleri çekmiştir:



*“Bence biz kalsak iyi olur. Ailesi buraya gelip de dört adam görürse hiç hoş olmaz.”*

Naazy, öldüğü veya yaşadığı belli olmayan bir kadını toplumsal/ahlaki yargılamalardan korumak istemektedir. Hakkında hiçbir şey bilmeseler de bir an için Elly’yi, dolaylı olarak da aslında kendilerini korumak istemektedirler. Böylece kadınların ve çocukların Tahran’a dönmeleri fikrinden vazgeçerler. Yaşanılanlardan sonra Naazy, Manoonchehr’e vicdan azabı çektiğini söyler. Çünkü Shohreh çocukları Naazy’ye emanet etmişti ve Naazy, kendisine emanet edilen bu çocukları Elly’e bırakarak temizlikle uğraşmıştı. Manoonchehr, tüm bu yaşanılanların “önceden yazılmış” olduğunu vurgulayarak kimsenin suçlu olmadığını söylemiş ve olaya kaderci yaklaşmıştır.

Ahmat, Elly’yi arayan numarayı aramak için yola çıkar. Telefonu açan kişi kendisini Elly’nin erkek kardeşi olarak tanıtmıştır. Ahmat, telefonda Elly’nin kaza yaptığını ve hastaneye kaldırıldığını söylemiştir. Eve dönen Ahmat, telefonda Elly’nin erkek kardeşiyle konuştuğunu söyledikten sonra kamera Sepideh’in endişeli suratını göstermiştir. Ahmat, konum olarak Kuzey’de olduklarından bahsederken, Elly’nin erkek kardeşinin şaşırıldığını da anlatmıştır. Bunun üzerine Elly’nin ailesinden gizli bir şekilde tatile geldiğini ve bu yüzden çekimser olduğunu düşünmüşlerdir. Elly, ailesinden gizli iş yaparak bir nevi yalan söylemiştir. Olay yerine gelecek olan Elly’nin kardeşini karşılamak üzere Ahmat yola çıkarken evdekiler yanında bir kadın olmasının daha uygun olacağını düşünmüştür. Böylece Ahmat ve Sepideh, Elly’nin erkek kardeşini karşılamaya giderler. Yolculuk esnasında Sepideh arabayı durdurur ve kusmaya başlar.



Görsel 3.33. Sepideh’in İtirafıta Bulunacağı Anın Metaforu Olan Kusma Sahnesi

Kusma sahnesiyle Sepideh'in rahatsız edici bir bilgiye sahip olduğunu anlarız. Nitekim Sepideh telefonda konuşulan kişinin Elly'nin erkek kardeşi olmadığını itiraf eder. Çünkü daha önce Elly, Sepideh'e tek çocuk olduğundan bahsetmiştir. Gelen kişinin ise Elly'nin nişanlısı olabileceğini söylemiştir.

*Ahmat: Ne yaptın Sepideh? Nişanlı olduğunu bile bile neden bana ayarlamaya çalıştın?*

*Sepideh: Ayrılmak istiyordu. Altı yıldır uğraşıyordu. Adam onu bırakmadı. Onu arayamasın diye telefonunu saklamıştım.*

Sepideh, Elly'nin nişanlı olduğunu herkesten gizlemiştir. Çünkü nişanlı bir kadın her ne kadar mutsuz olsa da başka biriyle flörtü toplumda hoş karşılanmazdı. İran'da nişanlı bir kadının mutsuz olsa bile geri dönemeyişini bilen seyirci ne Sepideh'i ne de ailesine yalan söyleyen Elly'i suçlayamaz. Ahmat, daha açık görüşlü olduğu için ülkesindeki kadınları yalan söylemeye iten toplumsal mekanizmaların farkındadır. Bu yüzden evdeki diğer erkekler gibi kadına yüklenmek yerine Sepideh'e yardım etmeye çalışmaktadır. Hemen Sepideh ile bir plan yaparlar. Plana göre Sepideh, Elly'nin nişanlısının arabasına binecektir ve o sırada Ahmat onlardan önce gidip evdekileri durumdan haberdar edecektir. Elly'nin nişanlısı Ali Reza gelir gelmez Sepideh'e bir sürü soru sorar ve Sepideh, bu soruların çoğunu cevapsız bırakır. O esnada trafikte yaşanan bir aksaklıktan dolayı Ali Reza kendisine korna çalan sürücüyü tartışmaktadır. Ali Reza'nın sergilediği bu kaba tavır ilişkisinde de nasıl biri olduğu hakkında ipuçları vermektedir. Bu esnada eve yetişen Ahmat, telefondaki kişinin aslında Elly'nin nişanlısı olduğunu evdekilere anlatır. Büyük bir şaşkınlık yaşayan evdekilerden tepki gecikmez:

*Peyman: Hem buraya gelip sana takıldı hem de nişanlı mıymış?*

*Ahmat: Azıcık merhamet Peyman, şimdi sırası değil.*

*Amir: Nereden öğrendin?*

*Ahmat: "Kız arkadaşlarından biri onun telefonunu aradı. Kazadan ona bahsettim ve erkek kardeşinin geleceğini söyledim. Elly'nin tek çocuk olduğunu söyledi. Adamın kim olduğunu sordum. Herhalde nişanlısıdır, dedi.*

Ahmat, Amir başta olmak üzere evdekilerin Sepideh'e yükleneceğini bildiği için yalan söylemiştir. Evdekiler biraz önce öldü diye üzüldükleri Elly'yi şimdi suçlamaya ve ayıplamaya başlamışlardır.

*Amir: Madem nişanlıydı neden bizimle geldi?*

*Naazy: Görüldüğü gibi biri değilmiş.*

*Manoonchehr: Adam nişanlısını neden getirdiğimizi fark ederse boku yeriz.*

*Ahmat: Hiçbir şey bilmiyormuş gibi yaparız.*

*Naazy: Ya Elly boğulmadıysa?*

Endişeye düşen grup çözümü hemen bulmuştur. Elly, çocukların öğretmeni idi ve çocuklar çok istediği için tatile davet edilmişti. Ahmat, planı anlatırken herkesten kendilerine hâkim olmalarını ister. Bu problemden kurtulabilmek için takım çalışmasına (Goffman, 2017a) ihtiyaç vardır. Takımdaki herkes iş birliğinde bulunarak hem kendilerinin hem de birbirlerinin yüzünü korumaya çalışmaktadır. Yetişkin bireyler yüz kurtarıcı faaliyetlerde (Goffman, 2017a) beceriklidir ancak o ortamda çocuklar da vardır. Planın işlemesi için çocukların yetişkinler tarafından tembihlenmesi gerekiyordu. Eğer çocuklara bir şey sorulursa çocuklar Elly'i çok sevdiklerini ve bu yüzden gelmesi için ısrar ettiklerini söyleyeceklerdi. Ancak çocuklar Elly'nin niçin geldiğinin farkındadır. Buna şaşırان yetişkinler çocuklara yalan söylemeleri gerektiğini anlatırlar.



Görsel 3.34. Çocuklara Yalan Söylemenin Gerekli Olduğu Durumların Öğretildiği Sahne

Elly'nin öldüğü varsayılarak herkes kendi yüzünü kurtarma derdine düşmüş ve yalan söylemeyi hiç sorgulamadan kabul etmişlerdir. Ancak bu yüz kurtarma çalışmasının riskli olduğunu Naazy'nin farkettiğini görüyoruz. Ya Elly boğulmadıysa? Bir an için kurtulmalarına yardımcı olan yalanlar, eğer Elly hayattaysa yine gün yüzüne çıkacak ve yüzleri bu sefer daha kötü bir sonuçla tehlikeye girecekti.

Ali Reza, nihayet eve gelmiştir. O sırada kamera Ali Reza'yı denize bakarak ağladığını gösterir. Ali Reza evdekilerden önce çocuklarla konuşmayı ve onlara soru sormayı tercih etmiştir. Çünkü neredeyse herkesin bildiği gibi çocuklar sırlar, stratejiler ve yalan konusunda yetişkinler kadar becerikli değildir. Ali Reza ağlarken evdekilerin de en az Ali Reza kadar üzüldüğünü görmekteyiz.



Görsel 3.35. Elly'nin Nişanlısı Ali Reza'nın Çaresizce Denizi İzlediği Sahne

Bu hikâyede birilerinin iyi veya kötü olduğunu söylemek çok zordur. Ortada sadece zincirleme hatalar vardır. Bu hatalar, bilinçli ve kötü bir niyetle yapılmış hatalar değildir. Hep daha iyisi olsun kaygısıyla yapılan eylemlere bir de kişisel menfaat uğruna yapılan eylemler eklenince beklenmedik sonlar ortaya çıkmıştır.

Ali Reza, Manoonchehr ile yola çıkarak telefon etmek için ev sahibi kadının evine giderler. Ali Reza telefon etmeye çalışırken ev sahibi yeni evli kızın boğulduğundan ve zavallı kocasına çok üzüldüğünden bahsetmiştir. Manoonchehr, bu sözleri duyar duymaz arabaya binip kaçar. Manoonchehr eve gelerek telaşlı bir şekilde yaşadıkları olayı anlatır.

En başında ev sahibini ikna etmek için söyledikleri basit bir yalan şimdi, çok büyük bir soruna yol açmıştır. Artık gerçekleri söylemek zorundadırlar. Yalanı başka bir yalanla örtmeye çalıştıkça daha çok battıklarının farkındadırlar artık. Gerçekten de hiçbir şeyden haberlerinin olmadığını savunmaya başlarlar.

*Manoonchehr: Nişanlı olduğunu bize söylememiştii. Aksi takdirde, onu asla Ahmat'a teklif etmezdik.*

Elly'nin nişanlı olduğunu bilmedikleri için yaptıkları aslında suç değildi. Dolayısıyla sürekli yalan söylemek, onları daha fazla suçlu yapıyordu. En iyisinin gerçekleri söylemek olduğunu düşünmeye başlarlar. O sırada Sepideh, Ahmat'ı gizlemeleri gerektiğini düşünür. Ama bir şeyleri saklamanın da yalan söylemekten bir farkı yoktur.

Sepideh, Ahmat'ı gizleyebileceklerini savunurken gruptakiler gerçekleri söylemekten başka bir seçenek kalmadığını dile getirir. Sepideh, Elly'nin namusu kirlenecek diye ağlamaya başlar. Peyman ise ölüye saygısının olduğunu ancak nişanlı bir kadının koca aramasını hoş bulmadığını ifade eder. Peyman, Elly'yi hem nişanlısını hem de evdekileri aptal yerine koymakla suçlamaktadır. Peyman, Elly'nin evdekilere gösteri yaptığını düşünmektedir. Nişanlı bir kadın olarak bunu gizlemiş ve kendisine uygun görülen kişiyle flört etmek için tatile gitmeyi kabul etmiştir. Tatil boyunca sessiz, uyumlu bir performans sergileyerek kendisini sevdirmiştir.

*Amir: Elly'nin namusunu korumak için yalan mı söyleyeceğiz?*

*Peyman: Ölü'nün namusa ihtiyacı olmaz.*

Filmin başından beri suçlamalardan kurtulmak amacıyla yalanlar söylenirken Amir, Elly gibi bir kadın için yalan söylemeye değmeyeceğini ifade eder. Shohreh ise Ahmat ile Elly'yi tanıştırmaya çalıştıkları için utanırken Elly'nin Ali Reza gibi güzel bir adamı bırakmasına anlam veremez. Sepideh, Elly'nin kötü niyetli olmadığını vurgulamak ister ama kimse anlamak istemez. Sepideh en sonunda dayanamaz ve bir itirafta bulunur. Elly'nin namusunun kirlenmesine vicdanı el vermez ve suça ortak olur. Söylediklerin gerçek olduğuna inandırmak için ise kızı üzerine yemin eder.

*Sepideh: "Anlamıştım. Bana söyledi. Yemin ederim bu sefer yalan söylemiyorum. Kızımın başı üzerine. Nişanlısı olduğunu Ahmat'a söyledim. Almanya'dan bir arkadaşımızın geleceğini ve birini önermek istediğimi söyledim. Evlenmek istemediğini söyledi. İki yıldır*

*nişanlıydı ve ayrılmak istiyordu. Onu sevemedi. Kızı üzüyordu. Kızın ailesi bu işe karşıydı ve adam da gitmesine izin vermiyordu. Ahmat ile tanış, dedim. Hayır ilişkim bitmeden olmaz, dedi. Ahmat'a onun resmini gönderdim, hoşuna gitti. Gelmesi için ısrar ettim. Ayrılmayı kafasına koymuştu. Arkadaşım kısa süre içinde İran'dan dönmeyecek olsa problem değil, dedim. En azından bir kere tanışmalısın dedim. Yine de kabul etmedi. Sonunda, sır olarak kalması kaydıyla bir geceliğine kabul etti."*

*Peyman: Gelmesi için ısrar ettin ama gelmek zorunda değildi öyle mi?*

Evdekiler, Sepideh'in anlattıklarına şaşırırken, Sepideh hala Elly'nin namusunun kurtarılması için yalvarmaktadır. Shohreh, bir an olsun Elly'nin namusu için fikir yürütür ama Peyman, tüm bunların gereksiz olduğunu ve Elly'nin buraya gelerek bir hata yaptığını savunmaktadır. Sepideh ise ısrar edenin kendisi olduğu için Elly'nin ısrarlara karşı çıkmadığını bu yüzden de hatalı olarak değerlendiremeyeceğini savunur. Hata, nişanlı olduğu halde arkadaşının ısrarlarına dayanamayıp tatile giden Elly'de mi? Yoksa nişanlı olduğunu bildiği arkadaşını birisiyle tanıştırmak için ısrar eden Sepideh'te mi? Seyirci bu sorulara cevap veremez. Elly'nin mutlu bir nişanlılığı olmadığını bildiğimiz için Elly'yi suçlayamıyoruz. Sepideh'i, iki mutsuz insanı mutlu yapmaya çalıştığı için suçlayamıyoruz. Ama Amir'in dediği gibi ne olursa olsun nişanlısının gözünden bakıldığında bu durum oldukça vahim gözükmektedir.

Sepideh, ne pahasına olursa olsun tüm suçun kendisinde olduğunu tekrar etmektedir. Bu organizasyonu kendisi hazırladığı için, Elly'ye gelmesi konusunda ısrarcı olduğu için yaşanan tüm kötü olayların tek sorumlusu olarak kendisini görmektedir. Ayrıca nişanlı bir kadının kadın-erkek karışık olduğu bir tatile gitmesinin doğuracağı acı faturaları bildiği için vicdan azabı yaşamaktadır. Bu yüzden suçları üstlenip (ölmüş de olsa) Elly'nin namusunu kurtarmaya çalışmaktadır. Amir, Sepideh'in eğer suçları üstlenirse adam tarafından linç edileceğini söylemektedir. Naazy ise, sırf gerçekler söylenecek diye suç ortağı olmak istememektedir. Aslında Elly'nin mutsuz ilişkisi, yaşadığı zor durum kimsenin umurunda olmamıştır. Herkes kendi menfaatini düşünürken Sepideh, "Elly hakkında ne düşünecek?" diye ağlamaya devam eder.



Görsel 3.36. Karakterlerin Hesaplaşma Anı

Sepideh, Elly'yi düşünen karakter olarak yalnız kalmıştır. Kimse daha fazla suça ortak olmak istememektedir. Bu yüzden grup, Amir'e karısına söz geçirmesi için baskıda bulunur. Amir ise eşine yalnız olduğunu, bu durumdan kurtulmak için çoğunluğa uyması gerektiğini söyler. Ali Reza sinirli bir şekilde eve doğru gelirken bir anda Ahmat'a yumruk atar. Peyman ve Amir, Ali Reza'nın kavgacı tutumunu gördükten sonra plandan vazgeçerler.

*Peyman: Gerçeği söylediğimize Kur'an üzerine yemin edebilirim! Çocuklarımın hayatı üzerine!*

*Amir: Bayım size yalan söylememiz için bir neden yok. Ailelerimizle buraya geldik. Nişanlıyla arkadaşımızın arasını yapmak için bir organizasyon yapmadık.*

*Shohreh: En ufak bir şüphemiz olsaydı buna izin vermezdik.*

Ali Reza'nın şiddet yanlısı oluşu olayların daha kötüye gidebileceğini göstermiştir. Müslüman karakterler, olaylar daha kötüye gitmesin diye yalan söylerken, kutsalları olan Kur'an'ın üzerine yemin etmekten çekinmemişlerdir. İnanırcılık noktasında kutsal üzerine yemin etmek oldukça etkili olabilir ancak karakterlerin böyle bir yol seçmesi bize gündelik hayatta bireyin duruma bağlı olarak ne kadar ileri gidebileceğini göstermektedir. Ali Reza, Elly'yi buraya kimin getirdiğini bağırarak sorar. Bunun üzerine Amir, karısını çağırmaya

gider ve karısına şu sözleri söyler: “O her gerçeği anlatabileceğin biri değil. Ahmat’a yumruk attı. Lütfen sevgilim.” Ali Reza, Sepideh ile yalnız konuşmak ister:

*Ali Reza: Bir şeyi bilmek istiyorum. Evet ya da hayır. Hayır demedi mi? Gelemem nişanlıyım demedi mi? Benim için bu çok önemli. Hayatımın üç yılını ona verdim. Reddetmedi mi?*

*Sepideh: Hayır, reddetmedi.*

O esnada polisten gelen habere göre denizde bir kadın cesedi bulunmuştur. Teşhis için Ali Reza’nın morga gittiğini görürüz. Ancak yönetmen cesedin yüzünü göstermez. Dolayısıyla morgdaki kişinin Elly’nin olup olmadığı belli değildir. Bunu Ali Reza’nın yüzünden de anlayamayız çünkü Ali Reza için namusunu kaybetmiş Elly’nin yaşamı önemli değildir.

### **3.2.2. Karakterlerin Benlik Sunumları**

Çiftler gayet modern görünümlü ve açık görüşlülerdir. Ama öyle bir olay yaşanıyor ki o modern görünümlü koca karısına el kaldırabiliyor. Oysa her şey güzel gitseydi Ahmat nihayet mutlu bir evlilik yapacaktı. Elly, istemediği nişanlısından kurtulup belki de Ahmat ile çok mutlu olacaktı. Sepideh ise suçlu değil, bu güzelliklerin yaşanmasına vesile olan kişi olacaktı. Hatta muhtemelen grup üyeleri “iyi ki yapmışsın” diyeceklerdi. Sepideh, güçlü ve risk alabilen bir karakterdir. Risk alan bireylerin eylemleri, olumlu sonuçlandığı zaman aldığı risk göze batmaz, hatta becerikli olduğu ilan edilerek alkışlanır. Ancak aldığı risk bir hataya yol açtığı zaman herkes tarafından suçlanmaya açıktır. Sepideh, aslında iyi niyetlidir. Sadece filmin başından beri istediği şeyler olsun diye hata üstüne hata yapmaktadır.

Grubun üniversiteden beri arkadaş olduklarını öğreniyoruz. Aile, arkadaş gibi sosyal gruplarda ilişkilerin devamlılığı için çeşitli organizasyonlar düzenleyen üyelere ihtiyaç vardır. Sepideh tam anlamıyla bu tanıma uyan becerikli bir karakterdir. Film boyunca Sepideh’i izlerken bu rolünü benimsediğine şahit oluyoruz. Goffman, rolün benimsenmesinde üç şeyin varlığına dikkat eder. Bunlardan birincisi rolün kabulüdür. Sepideh’in rolünü kabul ettiğini film boyunca rolünden hiç çıkmadığını görerek anlıyoruz. Sepideh, rolüyle arasında duygusal bir bağ kurmuştur. Gerçekten de arkadaşlarının mutluluğunu çok önemsemektedir. Bu önemseme hali eğer aşırı boyutlarda olursa toplum bunu hoş karşılamayabilir. Özellikle önemsenen kişi karşı cins ise tehlikeli anlamların



çıkarılması söz konusu olabilir. Nitekim Amir, Ahmat'a kız ayarlamak için çaba gösteren Sepideh'e şöyle tepki göstermişti:

*Amir: Elly'i neden çağırdın?*

*Sepideh: Düşündüm de Ahmat...*

*Amir: Ahmat senin neyin oluyor?*

Sepideh'in oynadığı rol, arkadaşları tarafından da kabul edilmiştir. Amir'in Ahmat'a kızdığı sahneden anlıyoruz ki arkadaşları geçmişte de bir şey yapacakları vakit hep Sepideh'e danışmaktadır. Sepideh'in yetenekli ve pratik zekaya sahip oluşu onu rolün icrasında başarılı kılmaktadır. Üçüncü kriter ise görülebilir kas eforudur. Grup içinde her şeyi planlayan kişi olması buna en iyi örnektir. Sepideh'in film boyunca karşılaşılan her durumda yeteneklerini sergileyip işin içinden çıkmasına tanık olmaktadır. Birey, o an hangi rolü icra ediyorsa o en önemlisiymiş gibi davranmaktadır. Sepideh, esasında iyi birisidir. Belki de gündelik hayatında kötü niyetli olarak bu kadar yalana başvurmamaktadır. Fakat o an mutsuz olan iki arkadaşını mutlu yapmak için yalan söylemeyi tercih etmiştir. Sepideh, kaba bir tarifle çöpçatanlık rolü için birçok yolu denemekten çekinmemiştir. Yalan gibi belki de normalde onaylamadığı eylemleri rolüne olan bağlılığı için gerçekleştirmiştir.

Karakterlerin kişisel vitrin parçalarını “görünüş” ve “tutum” olmak üzere iki başlıkta incelemeden önce bu iki kavramla ilgili kısa hatırlatma yapmak istiyorum. Görünüş kişinin statüsü hakkında bilgi verirken tutum ise o bağlamda oynadığı rol hakkında bilgi vermektedir. Görünüş olarak eğitilmiş orta sınıf mensubu olan Sepideh, girişken ve becerikli bir tutum sergilemektedir. Sepideh gibi diğer karakterler de eğitilmiş ve orta sınıf mensubudur. Karakterler bu noktada ortak paydada buluşmaktadır. Ancak tutumun her karakterde farklılık gösterdiği gibi karakterlerin kendi içlerinde de değişken bir hal aldığını söylemek mümkündür. Amir, Peyman, Manoonchehr modern eş tutumu sergilemektedirler. Ahmat, modern ve aynı zamanda Almanya'da yaşamasından kaynaklı olarak yanındakilere nazaran daha açık görüşlü bir tutum içerisindedir. Naazy ve Elly, içe kapanık bir tutum sergilerken Sepideh ise girişken ve baskın bir tutum sergilemektedir.

Kişi oynadığı rol sayesinde ortamda bir yüz sahibi olur. Edindiği yüz ile diğer katılımcıların gözünde değerli bir yerde konumlanmak ister. Bu yüzün başarılı bir şekilde sürdürülmesi gerekmektedir. Bunun için gerekli olan şey ise tutarlılıktır. Elly, filmin ilk

yarısında diğer katılımcıların gözünde değerli bir yerde konumlanmıştır. Ancak nişanlı olduğu ortaya çıkınca sahip olduğu yüzü zedelenmiştir. Çünkü nişanlı bir kadının başka biriyle tanışmak için tatile gitmesi, evdekilere ve yaygın inanışa göre tutarsızlık barındırmaktadır. Hatta bu durumda toplum, Elly'nin yanlış yüz içerisinde bulunduğunu da düşünebilmektedir.

Evdekiler her ne kadar modern, açık görüşlü bir tutum sergilese de tatil kötü bittiği için durumu ahlak kurallarına uygun hale getirmeye çalışarak esasen *normale dönme* uğraşına girmişlerdir. “Etkileşim halindeki taraflar gerçeğin ne olduğu konusunda bir belirsizlik içinde olduklarında ve etkileşimlerinin gerilim yarattığı duygusuna kapıldıklarında, birbirlerine karşı içinde buldukları koşullarda ‘normal’e dönmelerini ifade eden hareketler sergileyeceklerdir. Aktörlerin durumların normal bir biçimi olduğuna inandıkları veya bu normal durumu sağlamaya güdülendikleri varsayılır; bu yüzden, onların eylemlerinin çoğu bu normal biçime ulaşmaya yöneliktir” (Turner, 2020). Kadın-erkek karışık halde iki kişinin arasını yapmak için tatile gitmeleri, dans etmeleri, o toplumda kabul edilir davranışlar değildir. Her şey yolunda gitseydi bu meseleler sorun olarak gözükmeyecekti. Ama kötü bir hadise yaşandığı vakit toplumsal düzen içindeki varlıklarını devam ettirebilmek için, içinde buldukları durumu, sosyal kurallara ve yaygın kabullere uygun hale getirmeye çalışmak zorunda kaldılar. Burada önemsenen şey davranış kurallarıdır. Davranış kuralları karakterleri doğrudan ve dolaylı olarak etkilemiştir. Doğrudan etki, kişinin inandığı değerler sistemine uyup uymamasıdır. Dini/ahlaki kurallar, görgü kuralları gibi bütün değerler sistemi inanan kişileri bazı konularda yükümlü tutmaktadır. Elly'nin yükümlülöklere uymayarak tatile gitmesi doğrudan etkiye bir örnektir. Dolaylı etki ise, ortamdaki diğer katılımcıların Elly'den beklentilerine karşılık gelip gelmemesi durumudur. İlk başta Elly, bu beklentileri karşılamaktadır. Öyle ki herkes Elly'yi tanımaktan oldukça memnun gözükmektedir. Elly'nin sakin, uyumlu, güler yüzlü, sessiz, hanımefendi oluşu onu Ahmat'a uygun biri yapmıştır. Diğer katılımcıların ondan beklentisi de tam olarak Ahmat'la evlenebilecek ve bu kriterleri taşıyan biri olmalıdır. Bu yüzden Elly, Sepideh ile nişanlı olduğunu diğer katılımcılardan saklamak ister. Bir başka örnek olarak ise, annesini tembihlemesini verebiliriz. Elly, şehir dışında arkadaşlarıyla tatilde oluşunun başkalarının beklentilerine uygun olmayacağını bilir. Sonuç olarak, toplumun beklentilerine uymaya çalışır veya uygun halde gözükmesi için taktikler geliştirir. Ancak yaşanan olaydan sonra gerçekler ortaya çıkmıştır. Burada yükümlölöklere beklentilerin birbirlerinden çok farklı olmadığını görüyoruz. Zira yükümlölöklere de kişilerin beklentilerinden meydana

gelmektedir. Gerçekler ortaya çıkınca Elly, yükümlülüklerini yerine getirmemiş kişi olurken, evdekiler ve Ali Reza ise beklentileri karşılanmamış birer katılımcı olmuşlardır. Burada sadece Elly'nin değil diğerlerinin de yüzü tehlikeye atılmıştır.

Kişi yüz yüze ilişkilerde performansını sürdürürken başarılı olmak için izlenim idaresi denilen birtakım stratejilere başvurur. Elly'nin stratejilerine göz atacak olursak ilk başta Sepideh'i kırmayarak daveti kabul etmesini örnek verebiliriz. Kişi bir yere ısrarla davet ediliyorsa ve bu kişi yakınlık duyduğu biriye görgü kurallarına göre teklifini kabul etmesi beklenir. Elly, ilk başta istemese de kendisine çok fazla ısrar edildiği için nezakette bulunarak daveti kabul eder. İkinci stratejisi ise Sepideh ve tanıştığı arkadaşlarına karşı güler yüzlü ve anlayışlı davranmasıdır. Tatil boyunca uyumlu davranarak herkes tarafından seilmeyi başarmıştır. Üçüncü stratejisi annesini gittiği tatil konusunda uyarmak olmuştur. Elly, şehir dışında arkadaşlarıyla tatildedir. Elly, kendi çevresinde oluşturduğu benliği sekteye uğratacak bu bilginin gizli kalması konusunda annesini uyarmıştır. Dördüncü ve son stratejisi ise annesine yalan söylemek olmuştur. Elly, kalp hastası olan annesine şehir dışında olduğunu söylemiştir fakat tanımadığı insanlarla olduğunu söyleyememiştir. İş arkadaşlarıyla olduğu yalanını söyleyerek annesine karşı devam eden benliğini korumaya çalışmıştır. Elly, her ne kadar oto kontrol konusunda dikkatli davranırsa da hakkındaki can sıkıcı bilgiler ifşa olmuştur. Filmin sonuna gelindiğinde annesi onun iş arkadaşlarıyla olmadığını öğrenmiştir. Elly'nin bir nişanlısı olduğu ortaya çıkmıştır. Ali Reza, nişanlısının biriyle tanışmak için tatile gittiğini öğrenmiştir. Sonuç olarak Elly'nin benlik imgesi bozulmuştur.

Benlik imgesi bozulan kişi durumu düzeltmek için yüz kurtarma çalışmasında bulunur. Amir, eğer duruma Ali Reza'nın gözünden bakılırsa ortadaki resmin çok çirkin olduğundan bahseder. Bu çirkin durumda yer alan herkes yüz kurtarma çalışmasında bulunmuştur. Sepideh, hem Elly'ye duygusal bir yakınlık hissetmekte hem de yaşananlardan dolayı vicdan azabı çekmektedir. Diğer katılımcılar çirkin gözüken bu duruma bulaşmamak için çaba göstermektedir. Bu noktada ölmüş olma ihtimali yüksek Elly'nin namusu kimsenin umurunda olmamıştır. Kişisel menfaatler, ölmüş birisinin namusundan daha önemli hale gelmiştir. Aslında karakterler, yüz çalışmasını neden yaptıklarının bile farkında değildirler. Çünkü gerçekten de Elly'nin nişanlı olduğunu bilmiyorlardı. Bu bilgiyi daha önceden öğrenme fırsatları olmuş olsaydı belki de karşı çıkacaklardı. Ancak bunun cevabını vermek mümkün değildir. Filmi izlerken kimsenin kötü niyetli olmadığına inanıyoruz.

Aslında Ali Reza'ya da söylenecek olan yalanın bir lüzumu yoktu. Ancak içinde buldukları durumun gerektirdiği eylemin bilgisi, onları yalan söylemek zorunda bırakmıştır. Kötü niyetli olmadıklarını bilseler de durumun çirkin gözüktüğünü ve bu şekilde başlarına ne geleceğini, nasıl yargılanacaklarını önden görebiliyorlardır. Burada kişi toplumsal normlara olan bağlılığını devam ettirmek istiyor olabilir. O normlara inanmadığını ancak durumun bunu gerektirdiğini düşünebilir. Evdeki karakterleri yüz çalışmasına teşvik eden birçok sebep sayılabilir. Amir, “Bizim açımızdan sakınca yok” dediğinde aslında kendisini ve arkadaşlarını o normlara ait hissetmediğini inkâr etmiştir. Belki de gösterdikleri yüz çalışmaları, Ali Reza'nın şiddetinden korktukları içindir. Her halükârda kişi yüzünü kurtarmak ister. Çünkü toplumsal statüsünü kaybetmek, damgalanmak ve toplumdan dışlanmak istemez. Kişi kendi yüzünün yanında yakınındakilerin de yüzünü kurtarma eğilimindedir. Sepideh, Elly ile duygusal bir bağ kurmuştu ve onun yüzünü kaybetme tehlikesi Sepideh'i de üzmemekteydi.

*Sepideh: Ya namusu kirlenirse.*

Evdekiler, kendi yüzlerinin yanında birbirlerinin de yüzlerini kurtararak takım çalışmasında bulunmuşlardır. Sepideh'in Elly'yi düşünmesi ve onun yüzünü kurtarmaya çalışması Sepideh'i diğer katılımcıların gözünde merhamet sahibi biri yapmıştır. Sepideh'in burada yaşanan kötü olaydan ve kendisine yönelen suçlamalardan sonra tekrar olumlu bir yüz edindiğine şahit oluyoruz. Gündelik hayatta birçok durumda ve ilişkide bulunup hepsinde farklı performanslar sergileriz. Dolayısıyla farklı yüzler de ediniriz. Bu yüzleri durumdan duruma değiştirmek, yeni yüz sahibi olmak Goffman'a göre çoklu kişilik bozukluğu değildir. Bu kötü bir şey de değildir. Goffman, sadece durumlar sosyolojisini savunmaktadır. Kişi duruma göre yüz edinebilir veya bir yüze istediği zaman ara verebilir.

Yüzü tehlikeye düşürecek durumları önlemek de aksilik çıktıktan sonra yalan söylemek gibi yüz çalışmasına dahildir. Sonuçta önleme amacıyla bir şeyi saklamak gerçeği çarpıttığı için yalan söylemekle aynı işlevi görmektedir. Örneğin; Sepideh, Elly'nin nişanlı olduğunu ve kendisinin bunu bildiğini evdekilerden saklamıştır. Çünkü nişanlı olduğunu söyleseydi grup bunu hoş karşılamayacak ve bu organizasyon gerçekleşmeyecekti. Yine aynı şekilde Elly'nin nişanlı olduğu ortaya çıkınca Ahmat bu bilgiyi Sepideh'ten değil Elly'yi arayan bir kişiden öğrendiğini söylemiştir. Burada Ahmat, Amir'in Sepideh'e kızacağını bildiği için yalan söyleyerek Sepideh'in yüzünü kurtarmaya çalışmıştır. Yaşadıkları durum toplumsal değer yargılarıyla çeliştiği için ayıplanacaklarını

bilmektedirler. Toplumsal düzen gibi insanın yüzü de kutsaldır ve bu düzenin devamlılığını sağlayabilmek için kişiler kendilerini düzeltme sürecine girmek zorunda hissetmişlerdir (Goffman,2017).

Kişi kabahatli olduğu an ihlal olarak algılanan eylemini telafi edici faaliyetlerde bulunur (Gofman, 2017b). Etkileşim analizinde eylemin izah (Goffman, 2017a) edilmesi olarak geçen bu ritüele verilecek en basit örnek özür dilemektir. Filmde ise Sepideh'in eylemi katılımcıların gözünden bakıldığında çirkin gözükmektedir. Ancak Sepideh, eyleminin anlamını değiştirmek, eylemini daha kabul edilebilir kılmak için izahatte bulunmuştur. Sepideh kötü niyetli olmadığını sadece mutsuz iki arkadaşını mutlu etmeye çalıştığını açıklamak istemiştir. Söylediği yalanların olayı bu noktaya getireceğini tahmin edememiştir. Kişilerin ihlal olarak algılanan eylemlerini izah etmesi karşılaşıcağı cezayı hafifletebilmektedir. Sepideh yaşananlardan, Elly'ye olanlardan dolayı utanç ve üzüntü içerisindeydir.

*Sepideh: Sandım ki ikisi mutlu olur...*

### **3.2.3. Etkileşim Ritüeli Örnekleri**

Tanışma sırasında bireyler arasında yüz irtibatı başlamış olur. Yüz irtibatının başladığı an karşılıklı olarak bilgilerin erişime açıldığı andır (Goffman, 2018b). Sepideh, Elly'yi arkadaşlarıyla tanıştırdığında taraflar karşılıklı gülümsemelerle memnun olduklarını göstermiştir. Bu belirtileri göstermek tanışma ritüeldir. Bir kişiyle ilk defa etkileşim kuruluyorsa öncelikle ad, meslek gibi kişisel bilgiler karşı tarafa sunulur. Böylece taraflar arasında bilişsel tanıma gerçekleşmiş olur. Sepideh, Elly'yi tanıttığında grup onun öğretmen olduğunu dolayısıyla eğitimi ve orta sınıf üyesi bir kadın olduğunu anlamıştır. Hatta bu durumda Elly, Ahmat ile tanışmaya geldiği için Elly'nin bekar/ilişkisi olmayan bir kadın olduğu bilgisi de elde edilmiştir. Bilişsel tanıma aşamasında Elly diğer katılımcılar tarafından beğenilmiş, sevilmiştir. Elly'nin diğer katılımcıların gözündeki değerli konumlanışı filmin ilerleyen saatlerinde değişmiştir. Elly, nişanlı olduğu öğrenilince olumsuz bir yerde konumlanmıştır. Halbuki Elly'yi ne kadar tanıdıkları bile büyük bir soru işaretidir. Elly kaybolduktan sonra olay yerine polis gelmiş ve Elly'nin kimlik bilgilerini sormuştu. Ancak Sepideh dahil kimse adını bile bilememiştir.

*Polis: İsmi neydi?*

*Naazy: Elly.*

*Polis: Elly mi? Elham, Elnaz, Elmira? Tam ismi ne?*

Filmin adının “Elly Hakkında” olması ise oldukça manidar. Yani oradaki karakterler ve seyirci olan bizler Elly hakkında hiçbir şey bilmiyoruz. Adını bile.

Bilişsel tanımadan sonra tarafların birbirlerini kabul etmeleri ve yüz irtibatının başlamasından memnun olmaları ise sosyal tanımadır. Grup üyelerinin Elly’ye yakın davranmaları, onun yanında çekinmeden eğlenebilmeleri, karşılıklı gülümsemeler buna örnektir. Bazı toplumlarda karşı cinsten bireyle gerçekleşen sosyal tanıma *ayıp* olarak algılanabilmektedir. Nitekim filmde de Ahmat ve Elly’nin gülümserken, göz göze gelirken çekingen davrandıklarını izliyoruz. Evdekiler üniversiteden beri yakın arkadaş oldukları için zaten birbirlerinin yanında rahat davranmaktadırlar. Aralarına yeni katılan Elly’yi hemen kabullendiklerini ve kendilerini erişime açmakta oldukça rahat davrandıklarını görüyoruz. Elly, gruba yeni katıldığı için etkileşimdeki her katılımcı kendisini iyi tavır sahibi olarak takdim etmek istemektedir. Bu durum özellikle ilk karşılaşmalarda bir ritüel haline gelmiştir.

Kişilerin bir araya geldikleri vakit karşılıklı gösterdikleri bütün hitap şekilleri ritüeldir. Birbirlerinin huzurunda olmaktan memnuniyet duymalarını belirtmek için kullanılan ritüel, olumlu ritüeldir. İran’da sosyal ilişkileri koruduğuna inanılan tearüf geleneği olumlu ritüelin ne kadar önemsendiğini göstermektedir. Tearüf geleneğine göre karşı tarafa değer verdiğinizi göstermek için onu ısrarla davet etmeniz gerekmektedir. Davet edilenin ise ne olursa olsun davete icabet etmesi ise tıpkı ısrar etmek gibi karşı tarafa değerli olduğunu hissettirmek için çok önemlidir. Elly’nin, her ne kadar ilk başta istemese de Sepideh’i kırmamak için daveti kabul etmesi bir olumlu ritüel örneğidir. Çünkü Elly bu olumlu ritüelle Sepideh’e karşı hissettiği yakınlığı göstermektedir. Yine ev sahibinin yeni evlilere hürmet göstererek yorgan hediye etmesi de olumlu ritüel örneğidir. Böylece toplum içinde yeni evlilerin ne kadar değerli olduğu gözler önüne serilmektedir. Ancak olumlu ritüelin uygunsuz bir şekilde yerine getirilmesi saygısızlık olarak nitelendirilmektedir. Sepideh, Elly’ye daha fazla kalması için ısrar ederek onu aralarında istediği mesajımı verse de ona söz hakkı tanımaması ve telefonunu saklaması saygısızlık örneği olmuştur.

Olumsuz ritüelin kabaca tanımı ise yasaklardan kaçınma halidir. Elly ve Sepideh’in nişanlılık olayını saklaması bunun bir örneğidir. Nişanlı olarak birisiyle tanışmaya gitmek

uygun görülmediği için bu durumdan kaçınmak istemişlerdir. Olumsuz ritüeli uygun şekilde yapmadıkları için yani bir hatadan kaçınırken bunu yine bir hatayla yaptıkları için ihlal söz konusudur (Goffman, 2017b). Bu durumda failin diğer katılımcılardan özür dilemesi beklenmektedir. Nitekim film boyunca izlediğimiz hesaplaşmalarda herkesin yüzü düşse de bütün sorumluluk Elly'yi davet eden Sepideh'in omuzlarına yüklenmiştir. Sepideh, tartışmalar esnasında ortaya atılan yargılamaları, kuralları çoğu zaman benimsemese de bir noktada kendi ailesinin, arkadaşlarının ve onların ailelerinin içinde bulunduğu düzeni muhafaza etmek için yalan söylemek zorunda kalmıştır. Bu yükümlülük sadece o evdeki arkadaşlarının değil toplumun ona yüklediği bir sorumluluktur. Yalan söylemek, sadece o toplumun değil evrensel ahlak ilkelerine bakıldığında da asla kabul edilemeyecek bir eylem iken o an için meşru bir eylem sayılmıştır. Buradan her kural dışı hareketin karşılığında bir ceza sisteminin olmadığını görüyoruz. *“O halde insanlar ve onların anları değil, anlar ve o anların insanları vardır”* (Goffman, 2017:11).

#### 3.2.4. Sonuç

Asgar Farhadi bu filmde yüz yüze ilişkilerin olumlu durumları barındırdığı gibi olumsuzlukları da barındırdığını göstermiştir. Durumlar içerisinde performanslar sekteye uğrar ve yüzler düşebilir. Bu filmde yalanların zincirleme bir şekilde durumu hep daha kötüye götürdüğünü izledik. Bu hatalar karakterlerin ben merkezci davranışlarından dolayı ortaya çıkarken aile içi ve arkadaşlar arası ilişkilerin nasıl zayıfladığına tanık olduk. Nitekim son sahnede karakterleri kuma saplanmış arabalarını kurtarmaya çalışırken izledik.



Görsel 3.37. Biten Arkadaşlıklarını Anlatan Kuma Saplanmış Araba Sahnesi

Kuma batan araba, düşen yüzlerinin ve zayıflayan ilişkilerinin metaforudur. Filmin başında şarkı söyleyip dans ederken izlediğimiz karakterleri filmin sonunda *mahcup* bir şekilde görmekteyiz. Farhadi bu anlatımı sayesinde tıpkı Goffman gibi bize etkileşimin iki yüzü olduğunu göstermiştir.

### 3.3. Bir Ayrılığın Hikayesi: Çelişen Benlikler ve Yüzleşmeler *A Separation* (*Jodaeiye Nader Az Simin*)



Görsel 3.38. A Separation Film Afışı

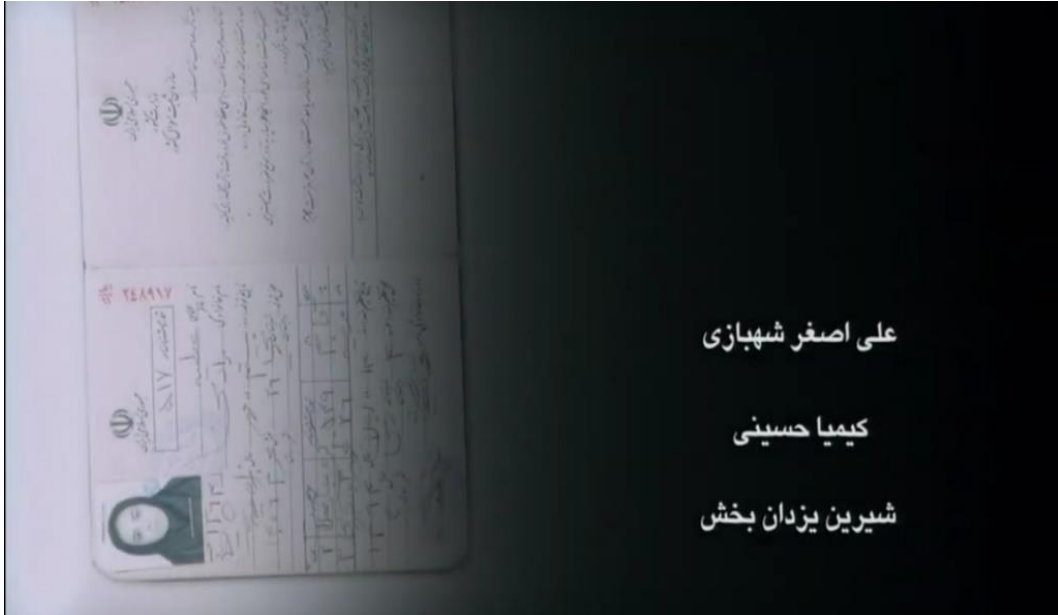
#### 3.3.1. Filmin Öyküsü

Nadir ve Simin, İran'da yaşayan orta sınıf bir ailedir. Termeh adındaki kızlarının daha iyi koşullarda yetişmesi için yurtdışında yaşamaya karar verip vize başvurusunda bulunurlar. Ancak Nadir, Alzheimer hastası olan babasını bırakamayacağını söyleyerek bu karardan vazgeçer. Yurt dışında yaşamak için ısrar eden Simin, boşanma davası açar. Mahkeme, Termeh'in babasının izni olmadan yurt dışına çıkamayacağını ifade eder. Bunun üzerine Termeh'in kiminle kalacağına karar vermesi istenir ve bunun için mahkeme ertelenir. Mahkemenin ertelenmesinin ardından Simin, eşyalarını toplayarak ailesinin evine



taşınır. Nadir, üzülen kızına bu durumun geçici olduğunu ve annesinin bir gün döneceğini söyler. Termeh, bu sözlerden sonra babasının yanında kalarak annesinin dönmesini bekler. Simin artık evde yaşamadığı için Nadir ve Simin, Nadir'in babasının bakımıyla ilgilenmesi için Raziye adında bir kadını bulurlar. Raziye evli, küçük bir kızı olan hamile bir kadındır. Kocasını işten çıkarılmıştır; aile yoksul ve borç içindedir. Eşi çalışmasına izin vermediği için Raziye bu işe küçük kız çocuğuyla birlikte gizli bir şekilde gelir. Boşanma davasıyla başlayan filmde, Raziye'nin küçük kızıyla birlikte eve gelmeye başlamasından sonra bir dizi olay gelişir ve insan ilişkilerine dair pek çok çetrefilli durumlar ortaya çıkar. Nadir ve Simin boşanmaya çalışırken kendilerini başka bir mahkemede bulurlar. Haklıyı bulmaya çalışırken zorlandığımız gerilimi yüksek olan bu film, karakterlerin yaşadığı ahlaki çatışmanın yanında sınıf çatışmasına da yer vererek büyük beğeni toplamıştır. Farhadi, orta-üst sınıf bir aileye, çalışan kadına, yurt dışında yaşamak isteyen ve böylece İran rejimini eleştiren karakterlere yer vererek İran sinemasında fark yaratmıştır. Yönetmen bir ayrılık hikayesinden İran-İslam toplumunda kadın ve erkeğe tanınan rolleri, alt sınıfın ahlaki yoksunlukla özdeşleştirilmesini, alt sınıfın yaşadığı derin çaresizliği çıkarmıştır. Bu film, mikro perspektifte bireylerin çelişen benlikleriyle yüzleşmesini gösterirken makro perspektifte hukuk ve din kurallarının İran'ı nasıl bir açmazla sürüklediğini göstermektedir.

### 3.3.2. Zincirleme Hatalar



Görsel 3.39. Filmin Açılış Sekansında Gösterilen Kimlikler

Filmin jeneriğinde kimliklerin fotokopi makinesinde çoğaltılmasını izleriz. Kimlikler çoğalırken filmin bürokratik işlemleri barındırdığını anlarız. Kişiler farklı olsa da kimlikler

birbirine benzemektedir. Buradan insanların benzer durumlar karşısında benzer konumlara yerleşebileceğini ve benzer tepkiler verebileceğini çıkarırız. Durumların ve eylemlerin tıpkı kimlikler gibi birbirinin kopyası olduğunu ve yineleneyeceğini görürüz. Filmde insan ilişkilerinde yaşanan problemleri ve karakterlerin yaşadığı çelişkileri izlemekteyiz. Jeneriğin ardından kamera boşanmak üzere mahkeme salonunda oturan bir kadın ve bir erkeği eşit bir şekilde tam ortadan gösterir. Hâkim koltuğunda konumlanan kamera aslında seyirciye hakimlik görevini yüklemiştir. Kameranın Nadir ve Simin'i eşit bir şekilde ortalaması ise yönetmenin ve hâkim koltuğunda oturan seyircinin hikâyeye tarafsız bir şekilde yaklaşmasını sağlamaktadır.



Görsel 3.40. Simin ve Nadir'in Boşanmak İçin Gittikleri Mahkeme Sahnesi

Hâkim, Nadir ve Simin'i dinledikten sonra boşanma gerekçelerinin önemsiz olduğunu dile getirir. Hâkim ortada şiddet, kötü alışkanlık gibi önemli bir mesele olmadığını savunur. Simin ve Nadir aslında birbirlerini sevmektedirler ve ayrılmak istememektedirler. Ancak ikisinin de haklı olduğu bir durum söz konusudur. Gündelik hayat her zaman tek bir doğrunun geçerli olduğu durumları barındırmamaktadır. Nadir, Alzheimer hastası olan babasını bırakmamakta ne kadar haklıysa, Simin de kızının geleceğini düşünmekte o kadar haklıdır. Baskıcı İran rejiminden kaynaklı olarak kızlarının yurt dışında daha iyi bir eğitim ve daha iyi bir gelecek imkanına sahip olacağını düşünmektedirler. Nitekim filmi izlerken hem Nadir'e hem de Simin'e hak verebiliyoruz. Nadir ve Simin mahkeme salonunda birbirlerine kendi haklılıklarını anlatmaya çalışırken tartışmaya başlarlar. Simin, Nadir'in

İran’da kalmasının bir anlamı olmadığını çünkü babasının oğlunu hatırlamadığını savunur. Nadir, babasına bakma zorunluluğu hissederek esasen ahlaki bir beklentiyi karşılamaktadır. Böylece hayırlı evlat *rol*ünü benimseyen Nadir babası için boşanmayı bile göze almıştır.

*Simin: Babası Alzheimer hastası. Onun oğlu olduğunu bile bilmiyor.*

*Nadir: Ne fark eder ki?*

*Simin: Senin onun oğlu olduğunun farkında mı?*

*Nadir: Ben onun babam olduğunu biliyorum ama.*

Nadir’in babasının farkında olması rolün benimsenmesinde (Goffman, 2018) ilk aşamadır. Nadir, evlat olmanın gerektirdiği sorumlulukları taşımaya çalışmaktadır. Bu uğurda elinden geleni ortaya koyması ise ikinci aşamadır. Başta kendisi de yurt dışında yaşamayı isterken sonra bu isteğinden babası için vazgeçmesi, boşanmayı bile göze alması, babasının bakımı için eve bakıcı bulması Nadir’in hayırlı evlat rolü için sergilediği kapasitesine (Goffman, 2018) örneklerdir. Üçüncü aşamada bizzat Nadir’in rolünü gerçekleştirirken gösterdiği kas eforunu (Goffman, 2018) banyo sahnesinde izliyoruz. Nadir bakıcı tutmasına rağmen babasının kişisel bakımını kendisi yapmaktadır. Banyoda babasını yıkadığı sahne filmin duygusal sahnelerinden biri olmuştur. Nadir, babasına sarılıp ağlamaktadır. Çünkü babasının güçsüz bir konuma düşmesi evladını derinden sarsmıştır. Bu sahne aynı zamanda Alzheimer hastası babanın, İran’ın durumunu resmetmesi açısından da oldukça güçlü bir sahnedir. Nadir ne babasını ne de İran’ı terk edememektedir.



Görsel 3.41. Nadir’in Babasını Yıkarken Ağladığı Sahne

Nadir hayırlı evlat, iyi bir baba benliği inşa etmek ister. İnşa etmeye çalıştığı bu benlikler aynı zamanda toplumun değerlerini yansıtmaktadır. Nadir, kızının dersleriyle yakından ilgilenmekte ve kızının konuştuğu dili doğru kullanabilmesi için onunla kelime oyunları oynamaktadır. Benzin istasyonuna gittikleri sahnede Nadir, kızının tek başına alışveriş yapmayı öğrenmesini ister. Termeh, benzini kendisi doldurmasına rağmen bahşiş bırakınca babası o parayı geri alması gerektiğini öğretir. Termeh, utana sıkıla inip paranın üstünü istemeye gider. Tearüf gibi bir geleneğin hâkim olduğu İran’da para üstünü istemek şöyle dursun, bahşiş olarak bırakılan parayı bile geri istemek birey için oldukça zorlayıcı bir durumdur. Ancak Nadir, rasyonel bir bireydir. Termeh, paranın üstünü isterken Nadir onu aynadan izler. Kızının hakkını araması Nadir’in hoşuna gider ve yüzünde bir gülümseme belirir. Nadir’in derdi para değildir. O, kızının hakkını arayan güçlü bir kadın olmasını istemektedir. Nitekim Nadir, kızının getirdiği parayı almaz ve parayı kızına bırakır. Kızıyla kelime oyunu oynadığı sahnede de Nadir, Termeh’in yanlışını bulur. Termeh, öğretmenin bu şekilde öğrettiğini diğer türlü yazarsa puan kırabileceğini söyler. Ancak Nadir için bu önemli değildir. Nadir her zaman ve her koşulda rasyonel davranmayı tercih ettiği için akıldan ve doğrudan yana olmayı seçmektedir. Filmde de gördüğümüz üzere kızını da böyle yetiştirmek istemektedir.



Görsel 3.42. Nadir’in Kızına Hakkını Aramayı Öğrettiği Sahne

Simin, İnan filmlerinde yaygın olarak gördüğümüz kadın karakterlerden farklı olarak eğitilmiş, çalışan orta sınıf kadını temsil etmektedir. Simin'in istekleri, sunduğu gerekçeler hâkim tarafından küçümsenmiş ve boşanmak için yeterli sebepler olarak görülmemiştir. Hâkim, Nadir'in ülkede kalma gerekçesine hak verirken Simin'in gerekçesine anlam verememiştir.

*Hâkim: Yani bu ülkede çocukların bir geleceği yok mu?*

*Simin: Bir anne olarak ben onun bu şartlarda yetişmemesini isterim.*

*Hâkim: Hangi şartlarda? Burada anne babasıyla; orada babasız olmasından daha iyi değil mi?*

Hâkim, iktidarı ve gelenekleri temsil ederken, Nadir ve Simin ülkedeki rejimi eleştiren orta sınıfı temsil etmektedir. Mahkeme sahnesinin arkasından kamera Nadir ve Simin'in evini gösterir. Simin, eşyalarını toplayarak ailesinin evine taşınmak ister. Bu sahnede Simin'i sürekli hareket halinde, boşanmayı ve yurt dışında yaşamayı kafasına koymuş güçlü bir kadın karakter olarak izleriz. Nadir babasıyla ilgilenirken Simin, yanına alacağı kitapları seçer. Simin, işçi tutarak orta-üst sınıf göstergesi olan piyanosunu merdivenlerden indirmek ister. Ancak işçiler Simin'in verdiği ücreti beğenmez ve orada ufak bir anlaşmazlık yaşanır. Tam o esnada Raziye ise Nadir'in söylediği ücreti beğenmez. İş yükünün ağır olduğunu ve bunun karşılığında önerilen ücretin az olduğunu savunur. Simin evden ayrılırken yolda gördüğü Raziye'yi ve küçük kızını arabaya alır. Arabada geçen sahnede Raziye'nin huzursuz olduğunu görürüz. Raziye, dini itikatlara uyan muhafazakâr bir kadındır. Ayrıca eşi de onun gibi dindar ve muhafazakardır. Raziye Nadir ve Simin'in evleri ayırdığını duyduğu için huzursuzluğa kapılmıştır. Nadir artık yalnız yaşayan bir erkektir. Ayrıca Nadir'in babası da yaşlı ve hasta da olsa bekar bir erkektir. Böylesi bir evde çalışması Raziye açısından dini kurallara uygun değildir. Simin ise bu konuda sıkıntı yaşamayacağını, Nadir'in işte olacağını babasının da çok yaşlı ve hasta olduğunu söyleyerek Raziye'yi ikna etmeye çalışır. Raziye ilk çelişkisini burada yaşar. Ücreti beğenmemesine ve günah olacağını düşünmesine rağmen o evde çalışmayı kabul eder çünkü çaresizdir ve o paraya ihtiyacı vardır. Yoksulların ahlaki çelişkileri de sınıfsaldır ve ahlaki konuları sürekli olarak üst sınıflar tarafından sorgulanmaya açıktır. Bu tema filmin ilerleyen sahnelerinde de sık sık karşımıza çıkar.

Baktığı adam ve Nadir kendisine namahrem olduğu için ev içerisinde çekingen bir tavır sergileyen Raziye, kişisel mekanını her türlü temas ve ihlale karşı korumak için İran'daki her kadın gibi kılıf (Goffman, 2017b) kullanır. Nadir'in işe gittiği ve eve geldiği vakitlerde kılıf olarak üzerinde çador (kara çarşaf) görürüz. Gün içinde çadoru çıkarsa da yine rahat değildir. Yaşlı adamla bir araya geldiği her sahnede eşarbına ve üstündekilere çeki düzen verir. Bu çeki düzen verme eylemi özellikle Doğu toplumu kadınlarında yaygın bir refleks haline gelmiştir. İçeriye bir erkek girmesi ya da yaşça büyük birisinin gelmesi durumunda duruş ve oturuşa çeki düzen verilmelidir. İçeriye giren yaşça büyük biriyse bu eylem hürmet göstergesi (Goffman, 2018b) olarak kabul edilir. Eğer içeriye bir erkek girmesi durumunda çeki düzen veriliyorsa da bu kadının iffetli, ahlaklı bir kadın olduğunun göstergesidir.

Ertesi gün işe gelen Raziye, yaşlı adamın altını kirlettiğini görür. Yaşlı adama temiz çamaşır ve kıyafet vererek kendi başına değişmesi gerektiğini söyler. Ancak yaşlı adam kendi ihtiyacını giderecek vaziyette değildir ve hiçbir şey yapmadan beklemektedir. Bunun üzerine Raziye, dini bilgisine güvendiği bir hocasını arar ve yaşlı bir erkeğin altını değiştirmenin günah olup olmadığını sorar. İnandığı din, zorunda kalmadıkça yaşlı bir erkeğin altını değiştirmeye müsaade etmez. Ancak din, yaşlılara hürmeti ve hizmeti de önemsemektedir. Özellikle kendi ihtiyaçlarını karşılayamayan yaşlı ve yatalak bir adamın o halde saatlerce bırakılması doğru değildir. Raziye orada çalıştığı ve karşılığını aldığı için altını değiştirir. Burada Raziye'in yaşlı adamın akşama kadar bu şekilde beklemesine vicdanı el vermemiş de olabilir. Böyle bir durumda hangi eylemin daha doğru olacağı problemi bireyleri hiç istemedikleri bir şeyi yapmaya zorlayabilir. Dini kurallara uyup yaşlı adamı o şekilde bırakmak mı, yoksa kurallara uymayarak yabancı bir erkeğin altını değiştirmek mi? Fahadi'nin din ve vicdan arasında bir boşluk bırakması bozulan dine karşı bir eleştiri olarak okunabilmektedir. Farhadi, din ile seküler olan arasında seçim yapmaya zorlanan bireyin sıkışmışlığını işaret etmektedir. Özellikle Raziye'nin dini danışmanlık hattını arayıp olumsuz bir cevap alması, İran toplumunun yaşadığı ikilemi özetler niteliktedir.

Dini kurullarla vicdanının çelişmesi üzerine Raziye, bu durumdan rahatsız olur ve Nadir eve geldiğinde artık orada çalışamayacağını söyler. Nadir, önce bu duruma sinirlenir. Çünkü bu durumdan son dakika haberi olmuştur ve ertesi gün için babasına bakacak kişiyi bulmakta zorluk çekecektir. Fakat daha sonra Raziye'nin din ile ilgili duyduğu endişeye

hak verir. Bir kişinin bedenini temizlemek, kişinin vücut salgısının tene değmesi de ihlal (Goffman, 2018b) örneğidir çünkü kişisel bölge başkası tarafından kirlenmiş olur. Ancak bu durumun her zaman kasıtlı bir şekilde yapıldığından bahsedemeyiz. Nadir'in babası Alzheimer hastalığından kaynaklı akli melekelerini yitirdiği için kasıtlı olarak tuvaletini yapmamıştır. Raziye, namahrem olduğu için temizlemek istemez. Çünkü namahrem olana dokunmak da esasen manevi kirlenme olarak algılanmaktadır. Nadir'in babasını yıkaması ve onu öpmesi ise ihlal değil hürmet göstergesidir.

Nadir başka odada olduğu bir an Raziye, Termeh'in öğretmeni ile sohbet eder. Öğretmen, iyi bir jinekolog tanıdığından bahsederken doktorun kartını Raziye'ye verir. Bu kısa ama daha sonra önemli bir detay olacak sahnenin ardından Nadir bir günlük ücretini Raziye'ye verir ve Raziye evden ayrılır. Çok geçmeden Raziye geri gelir, tekrar kapıyı çalar ve eşinin işsiz olduğunu eğer Nadir kabul ederse eşinin bu işi yapabileceğinden bahseder. Nadir olumlu karşılar ve eşinin kendisini aramasını ister. Ancak Raziye, kocasına çalıştığını söylememiştir. Bu yüzden telefon numarasını gazeteden bulduğunu söyleyecektir. Bu konuda Nadir'den kendisine yardımcı olmasını ister. Nadir, anlayışla karşılayarak durumu kabul eder.



Görsel 3.43. Raziye'nin Söylediği Yalan Ortaya Çıkmasını Diye Nadir'den Yardım İsteddiği Sahne

Muhafazakâr bir kadın olan Raziye'nin gündelik hayatta bu kadar çok yalana başvurmasını yadırgayamayız; çünkü biliriz ki Raziye, kocası işsiz ve aynı zamanda borçları olduğu için hamile olmasına rağmen çalışmak istemiştir. Raziye içinde bulunduğu durumun gerektirdiği gibi davranmak zorunda kalan ve çoğu zaman vicdan hesaplaşmalarına yenik düşen bir kadın karakterdir. Her zaman doğru olanı söylemeyi

savunan Nadir, alt sınıf bir kadını yalan söylemeye iten durumların farkında olduğu için Raziye'ye bu kadar kolay anlayış gösterir. Kocadan, babadan, abiden gizli iş yapmak, yalanlara başvurmak tam da alt sınıf mensubu kadının başvurmak zorunda kalacağı taktiklerdir. Nitekim Raziye yaşlı adamın altını değiştirirken kızının küçük olmasına rağmen yalan söylemeyi öğrenişine şahit oluruz. Raziye hiçbir şey söylemeden küçük kızının “*Babama hiçbir şey söylemem*” demesi kızın da tıpkı aynı sınıf mensubu annesi gibi kültürel kodları çok küçük yaşta öğrendiğini görürüz. Küçük kız yaşına rağmen babasının neye kızacağına ve annesini yalan söylemeye iten durumların farkındadır. Bu yüzden annesini ve aslında ailesini korumak için yalan söylemeyi görev edinir.

Raziye, Nadir'e kendisiyle ve eşinin durumuyla ilgili açıklamalar yaparken sürekli bir mahcubiyet içerisindedir. Bu mahcubiyet (Goffman, 2017b) Nadir ile kurduğu asimetrik ilişkiden kaynaklanmaktadır. İş görüşmesi esnasında Nadir işveren orta sınıf bir erkek iken Raziye, ondan iş talep eden alt sınıf mensubu bir kadındır. Burada hem sınıfsal hem de cinsiyet temelli bir asimetrik ilişki söz konusudur. Raziye hem sınıfı hem cinsiyeti gereği güçsüz bir imajla kendisine göre üst sınıf mensubu bir erkekten yardım talep etmektedir. Burada Nadir, üst konumda olarak karşı tarafı destekleyici bir girişimde bulunur ve kocasını görüşmeye çağırır. Alt konumda olan Raziye ise Nadir'e karşı minnettar olduğunu belirtecek ritüellerde bulunur. Hodjat ve Raziye'nin Nadir'le konuştukları sahnede maaşı beğenmemelerine rağmen Nadir'e karşı boyun eğdiklerini görürüz. Bu boyun eğmenin iki sebebi vardır. Birincisi Nadir ile kurdukları ilişkinin statü temelinde asimetrik olmasıdır. İkincisi ise Hodjat'ın işsiz ve ailenin borçlarının olması nedeniyle ailenin gerçekten çaresiz kalmasıdır. Nitekim Raziye, Nadir'den iş isterken gerçekten bu işe ihtiyaç duydukları mesajını vermiştir. “Alt konumdakiler bu nazik ayrıcalıkları ne kadar nahoş ve aşağılayıcı bulurlarsa bulsunlar, memnuniyetsizliklerini aleni bir şekilde ifade etmeden önce iyice düşünmeleri gerekir zira iyi niyetli bir şekilde durumla ilgilenen erkek yönünü hızla değiştirmekte ve iktidarının diğer yüzünü göstermekte serbesttir” (Goffman, 2020:36).

Bir sonraki günün sabahı işe Hodjat değil yine Raziye gelir. Nadir, karı-koca olarak onların son dakika karar değiştirmelerinden rahatsız olur. Ancak Hodjat, borcu olduğu için alacaklıları tarafından şikâyet edilmiş ve polis memurları tarafından tutuklanmıştır. Bunun üzerine hem işi kaybetmemek hem de Nadir'i mağdur etmemek için işe Raziye gelmiştir. Raziye gün içinde ev işlerine devam ederken küçük kız, yaşlı adamın odasında olmadığını annesine söyler. Yaşlı adam gazetelere düşkün olduğu için gazete almaya çıkmıştır. Ancak



Nadir iş görüşmesinde bu konuda Raziye'yi özellikle uyarmıştır. Yaşlı adam Alzheimer hastası olduğu için ve evden kaçmaması için dış kapının kilitlemesi gerektiğini söylemiştir. Raziye, Nadir'in uyarısını dikkat etmeyerek evdeki kuralı ihlal etmiştir. Raziye, yaşlı adamı bulmak için dışarı çıkar ve trafiğin yoğun olduğu bir caddede karşıya geçerken arabaları kolladığı sahnede gerilim yükselir. Korna seslerinden sonra hiçbir şey görmediğimiz sahne *About Elly* filminde Elly'nin kaybolduğu sahne gibidir. Yönetmen disforinin yani gerilimin ve huzursuzluğun yüksek olduğu sahneyi yarıda keserek Nadir, Termeh, yaşlı adam ve küçük kızın langırt oynadığı eğlenceli öfori sahnesine geçiş yapar (Goffman, 2018). Öforiye doğru yapılan bu geçişle birlikte, bir önceki sahnede gerilen seyirci oyun oynayan karakterlerin neşesini görünce bir nebze rahatlar. Ancak salonda oyun oynamaya devam edilirken Raziye'nin elini yüzünü yıkadığını ve aslında büyük bir badirenin içinden çıktığını yüz ifadesinden anlarız. Raziye, Nadir ve kızı gelmeden önce yaşlı adamı bulmuştur ve olanlarla ilgili ev sahibine hiçbir şey söylememeyi tercih etmiştir. Yaşanan bir şeyi saklamanın yalan söylemek gibi gerçeği çarpıttığı bilgisinden hareket edecek olursak Raziye yine yalana başvurmuştur.

Bir sonraki gün ise, Nadir eve geldiğinde kapıyı kimse açmaz. Yedek anahtarla içeri giren Nadir, babasını elleri yatağa bağlı ve yere düşmüş bir şekilde görür. Bu duruma oldukça sinirlenen Nadir, babasına kötü bir şey olacak diye korkarken Termeh'in hıçkırarak ağladığını görürüz. O sıra Raziye kızıyla birlikte eve gelir. Nadir, Raziye'ye ücretini verip onu işten çıkarmak isterken çekmecede Raziye'ye vereceği kadar ayrılmış olan paranın orada olmadığını görür. Bunun üzerine Raziye'nin parayı alıp kaçtığını düşünür. Evdeki her dolap, bölme, çekmece özel bölgedir. Bu bölgelere ev halkı dışından birilerinin izinsiz müdahalesi ihlaldir. Bunun üzerine Nadir, babasının ellerini bağlayıp dışarı çıkan Raziye'den hesap sorar. Yaşlı adamı bağladığı hatası hakkında boynu bükük bir tavır sergileyen Raziye, hırsızlık suçlamasını öfkeyle reddeder. Nadir ile olan tartışmaları şiddetlenirken Nadir evden çıkması gerektiğini söyler ancak Raziye, evden çıkmak istemez. Nadir'in bağırarak onu kovmasına rağmen kadın yaşlı adamın iyi olup olmadığını sorar. Raziye, yine istemediği bir durumun içine düşmüş ve vicdan azabı yaşamaktadır. Nadir Raziye'i kovduktan kısa bir süre sonra Raziye, yedek anahtarıyla tekrar eve girer. Bir yandan yaşlı adamın iyi olduğundan emin olmak isterken diğer yandan çalıştığı günlerin karşılığını talep eder. Raziye, hırsız olmadığını anlatmaya çalışırken Nadir sinirlenerek kolundan tutup kapının önüne koyar. Nadir'in itirmesiyle birlikte Raziye merdivenlerden düşer ve ağlayarak binadan ayrılır.

Hodjat'ın ablası Simin'i arayarak Raziye'nin hastaneye kaldırıldığını söyler. Bunun üzerine Simin ile Nadir hastaneye giderler. Hemşire hastanın düşük yaptığını ve ameliyattan yeni çıktığını söyler. Simin ve Nadir üzülmeye Hodjat'ın yanına gider. Hodjat, onları görünce şaşırır. Hodjat, Nadir'in eşini nerden tanıdığını sorar ve gerçekler ortaya dökülür. Simin, Raziye'nin kocasından gizli bir şekilde çalıştığını bilmediği için olanlar neyse onu anlatır. Nadir, Hodjat'ın sinirlendiğini fark ederek durumu idare etmeye çalışır. Hodjat, eşinin yaşlı bir adama bakmak için kendinden habersiz işe gittiğini ve üstelik de Nadir'in artık eşile birlikte yaşamayan 'bekar' bir adam olduğunu duyunca öfkeden deliye döner. Nadir'in sakinleştirme çabası fayda etmez ve Hodjat Nadir'e saldırır. Hodjat'ın kaybettiği bebeğinden çok karısının gizli bir şekilde ve üstelik de iki 'bekar' erkeğin olduğu bir evde çalışmasına sinirlenmesi onun ne kadar geleneksel ve aynı zamanda saldırgan bir karakter olduğunu göstermektedir.

### 3.3.3. Mahkeme Sürecinde Geliştirilen Taktik ve Stratejiler



Görsel 3.44. Mahkeme Günü

Mahkeme günü hâkim, taraflara olayla ilgili söz hakkı verir. Hâkim, bebeğin dört buçuk aylık olduğunu bu yüzden onu öldürmekle suçlandığını Nadir'e hatırlatır.

*Nadir: Eğer hamile olduğumu bilseydim onu evden çıkarmaya çalışmazdım. Ben sadece kapıyı kapatmak istedim.*

*Raziye: İtmedi. Beni buradan (kolunu işaret ederek) tuttu ve attı. Ben de merdivenlerden düştüm.*

*Hodjat: Kim hamile bir kadını atar?*

*Nadir: Bilmiyordum. Hastanede öğrendim.*

*Raziyeh: Sayın hâkim, herkes hamile bir kadını vücudundan anlamaz mı?*

*Nadir: Ben sizi ne zaman gördüm ki? O geldiğinde ben ya çıkıyor ya da gitmiş oluyordum. Geldiğimde de böyle görünüyordu. Hep çarşaf. Kim hamile olduğunu anlayabilir?*

*Hâkim: Tahmin etmediğini iddia edebilir.*

Çarşaf, tam da hicap kurallarına uygun, kadınların vücut hatlarını örtmek için tercih edilen bir giysidir. Bu yüzden hâkim, Nadir'e hak vermiştir. Nadir, ağır yükü olan bu işe hamile olan birisinin geleceğini tahmin edemeyeceğini söyler. Ancak Raziyeh, Termeh'in öğretmeniyle hamileliğini konuşurken Nadir'in bunu duymuş olabileceğini savunur. Bunun üzerine hâkim eğer Raziyeh'nin dediği gibi ise, bu durumun kanıtlanması durumunda Nadir'in ceza alabileceğini söyler. Termeh'in öğretmenin tanıklık etmesini isteyen hâkime Nadir karşı çıkar.

*Nadir: Kızım ya da okulunu bu işe karıştırmak istemiyorum. Bu kızım için iyi olmaz.*

*Hodjat: Seni pislik. Oğlumu öldürdün. Çocuğun için kötü mü olur? Seninki önemli ama bizimki hayvan?*

Bu sahnede Hodjat, kendisine göre üst sınıfta konumlanan Nadir'e öfkelenir. Alt sınıf mensubu bir baba ve eş olarak Hodjat'ın söylediklerini kendilerinin onlardan daha değersiz olduklarını hissettiren bir sınıf temelli sembolik şiddet olarak yorumlar. Hodjat'ın öfkesi sadece üst sınıf bir erkek olan Nadir'e yönelmez; aynı zamanda sözü çiğnenen bir erkek olarak eşine de yönelir.

*Hodjat: Hiç tanımadığımız bekar bir adam için çalışmandan dolayı seni dava etmeliyim.*

*Raziyeh: Faturalara yardım etmek istedim. Aylardır çalışmıyor.*

Hâkim, çiftin tartışmasına son vererek Termeh'in öğretmenin gelmesi gerektiğini vurgular. Mesele o anlık için çözülmüş gibi dursa da Raziyeh'yi rahatsız eden başka bir

konu vardır. Raziye, çocuğunu kaybetmekten çok hırsızlıkla suçlanmanın utancını yaşamaktadır. Böylece ahlaki değer olarak eşi Hodjat'tan nasıl farklılaştığını görürüz. Hodjat ve Raziye, çocuklarını kaybetmekten çok başka şeyleri dert etmişlerdir. Hodjat, karısının gizli bir şekilde bekar bir adamın evinde çalışmasını gurur meselesi yaparken Raziye ise hırsızlıkla suçlanmayı gurur meselesi haline getirmiştir. Hodjat, hırsızlığı alt sınıfla özdeşleştiren üst sınıfa kin kismaktadır. Hâkim, Nadir'e Raziye'nin para çaldığına dair bir kanıtının olup olmadığını sorar. Nadir bu duruma cevap verirken işin içinden çıkamaz ve tüm olanları açıkça hâkime anlatmayı tercih eder.

*Nadir: Ben çaldı demedim. Para kayıptı ve tam ona ödediğim kadardı. Sayın hâkim, babam Alzheimer hastası. Elini yatağa bağlamış ve dışarı çıkmış. O gün eve erken geldim. Onu eli bağlı olarak yerde gördüm. Öldüğünü sandım. Geri döndü ve sinirlenmediğimi söyleyemem, sinirlendim. Ona gitmesini söyledim ama gitmedi.*

Nadir, ihlal olarak gözüken eylemini daha kabul edilebilir bir hale getirmek için izahatta (Goffman, 2017b) bulunur. Nadir, hâkime eylemini izah ederken aslında telafi edici bir faaliyette (Goffman, 2017b) bulunmuştur. Etkileşim anında her türlü özür, izahat, icra, telafi edici faaliyetlere dahildir. Hodjat'ın bu anlatılanlardan haberi olmadığını eşine bakışından anlıyoruz. Köşeye sıkışan Raziye, evden gitmediğini çünkü gitseydi bunun hırsızlığı kabul etmek demek olduğunu savunmuştur. Bu sefer de Nadir, Raziye'den babasının yaralanmasına sebep olduğu için şikayetçi olur. O esnada Raziye dışarı çıkmak ister. Hodjat peşinden gidip eşinin bir şeyler sakladığını anlar ve ondan hesap sorar. Ancak bu saatten sonra geri adım atamayacakları için durumu bu şekilde sürdürmek zorunda hissederler.

*Hodjat: Babasını kilitleyip gittiğini söylüyor.*

*Raziye: Ne demeliyim?*

Raziye, filmin başından beri içinde bulunduğu durumlar gereği yalana başvurmuştur çünkü onun doğrularını oluşturan kültürel çevrede bazı şeylerin gizli kalması daha iyidir. Neyin daha doğru ve iyi olduğu konusunda birey sıkışabilir, tökezleyebilir. Raziye'nin "Ne demeliyim?" sorusu tam da bu sıkışmışlığı anlatmaktadır. Olan olmuştur ve o an ne dese daha doğru olacaktır?

Hâkim bu durumda darp raporu alınması gerektiğini söyledikten sonra Nadir'in de cinayetle suçlandığını ve hapis yatmak istemiyorsa kefareti ödemesi gerektiğini belirtir. Ancak Nadir parayı o an için ödeyemez. Hapiste de kalamaz çünkü babası yalnız bir şekilde evde kendisini beklemektedir. Hâkim yasaların bunu gerektirdiğini söyledikten sonra Nadir kızına geceyi hapiste geçireceğini söyler. Filmin başında hâkimi görmeyiz çünkü hâkimin koltuğunda seyirci konumlanmıştır. Ancak bu mahkeme sahnesinde hâkimi görürüz. Nadir, hâkime kefaleti ödeyemeyeceğini ama hapiste de kalamayacağını çünkü evde Alzheimer hastası olan babasının yalnız olduğunu anlatamaz. Hâkim, kanunların böyle olduğunu söyleyerek devletin soğuk ve acımasız yüzünü temsil etmektedir. Raziye, Nadir'in çaresizliğini anlayan bakışlarda bulunurken bu durum hâkimde hiçbir tepkiye yol açmaz.

Termeh, buraya kadar olayların dışında tutulmaya çalışılırken bu sefer olayın içine girer. Babası hapisteyken büyükbabasına bakmakla görevlendirilir. İçinde buldukları durumun sorumlusu olarak annesini gören Termeh, annesine eğer gitmeseydi bakıcı tutulmayacağını ve böyle bir şey yaşanmayacağını söyler; annesini suçlar. Simin, kızının evde yalnız kalmasına müsaade etmezken Termeh, annesiyle birlikte gitmek istemez. Kızı ne olursa olsun evde kalmakta ısrar edince, Simin öfkelenir ve bağırır. Simin, Nadir'den sonra kızı tarafından da istenmediğini fark edince duygusal çöküntüye uğrar. Arabada ağlarken izlediğimiz Simin'i asıl üzen şey, yurt dışına gidememesi değil eşinin ve kızının kendisinden vazgeçmeyi göze alabilmeleri olur.

*Simin: Kalmamı istemedi bile. Boşanmayı reddetmedi. On dört yıl birlikte yaşadıktan sonra.*

Simin, Nadir'e göre daha üst sınıf bir aileden gelmektedir. İkisinin arasındaki bu farklılığı yer yer hissederiz. Goffman, reklamları incelediği toplumsal cinsiyet çalışmasında erkeğe göre daha yüksek bir toplumsal sınıfta olan kadının uzun boylu olarak seçildiğini söyler. Simin de uzun boylu, kendinden emin, dik duran bir kadın karakterdir. "Kadının elleri neredeyse hiç dokunmuyormuş, tutmuyormuş veya saldırmıyormuş gibi görülür - hiçbir zaman kavrarken, hünerle kullanırken veya şekil verirken görülmez" (Goffman, 2020:13). Nitekim Simin'i hiç ev işi, yemek gibi kadına görev olarak biçilen eylemleri yaparken görmeyiz. Ama *About Elly* filminde erkekler voleybol oynarken kadınların evi temizlediğine, sofrayı kurduğuna, çocuklara baktığına şahit oluruz. Simin hem o filmdeki kadınlardan hem de eşi Nadir'den daha üst sınıfta yer almaktadır. Nadir, kefareti parasını gurur yapıp eşinden istememiş bunun yerine hapiste yatmayı göze almıştır. Onuru için

üzerine çok titrediği kızını ve babasını tek başına bırakmayı dahi göze almış görünmektedir. Simin'in olanlardan haberi olunca, ailesi devreye girerek kefareת parasını öder. Nadir'in bu durumdan haberi yoktur zira kızını büyükannesıyla birlikte adliyede görünce şaşırır.

*Büyükanne: Başının dertte olduğunu bize söylemen gerekmez miydi? Gelip sana yardım edebilelim.*

*Nadir: Sizi zor durumda bırakmak istemedim.*

Büyükanne Nadir'i savunarak karşı tarafın şikayetine anlam veremez. Büyükanne Simin gibi rasyonel olamaz. Simin, eğer Nadir'in bir suçu varsa cezasını çekmesi gerektiğini düşünmektedir. Ancak büyükannenin konuşmalarına bakıldığında tepeden bakan bir tavır hissederiz. Büyükannenin gözünde Raziye ve Hodjat alt sınıfta, değersiz bir yerde konumlandığı için ölen bebeğe bu kadar üzölmeleri anlamsızdır.

*Büyükanne: Sanki on sekiz yaşındaki oğulları bıçaklanarak öldüröldü.*

*Nadir: Onlarla konuştun mu?*

*Büyükanne: Onlarla konuşulmuyor ki. Kadına "daha gençsin, seneye yine denersin" dedim.*

Büyükanne "onlarla konuşulmuyor ki" derken kadrajda yer alan Nadir, büyükanne ve Termeh'in modern görünümünden kamera, daha geleneksel görünümlü Hodjat, kızı ve Raziye'e geçiş yapar. Raziye, alt sınıftan bir kadın olarak kara çarşaf giyinirken Termeh, Simin, büyükannenin modern eşarp, tunik giydiğini görürüz. Burada kendilerinden daha alt sınıfta olan bu insanlarla iletişim kurulamayacağından bahsedilir. Termeh'in yüz ifadesi konuşulanlardan rahatsız olduğunu göstermektedir. Termeh, çok sevdiği ve örnek aldığı insanların dilindeki ötekileştirici ifadeleri, menfaat için söylenen yalanları veya saklanan sırları gördükçe hayal kırıklığına uğramaktadır. Bu sefer ahlaki çatışmanın Termeh karakterinde olduğu hissettirilir. Bir sonraki sahnede (Termeh buna şahit olmuyor) öğretmenin ahlaki değerlerinin farklı olması seyirciyi hayal kırıklığına uğratmıştır. Öğretmen ifade vermek için adliyeye gelmiş ve Simin ile karşılaşmıştır.

*Öğretmen: Söyledikleri şeyler doğru mu?*

*Simin: Evet, maalesef onu itmiş ve düşöüp çocuğunu düşöürmüş.*

*Öğretmen: Peki, onlara ne söylemeliyim?*

*Simin: Bana kalırsa doğruyu söylemelisiniz.*

Öğretmen, öğrencisi olan Termeh ve ailesinin aleyhine çıkabilecek kararları engelleyecek ifadeye bulunmak ister. Bu girişim öğretmenin Termeh'in ailesine yakın hissettiği, onlar için ifadesini değiştirebileceği anlamına gelmektedir. Özellikle "Peki, onlara ne söylemeliyim?" derken sesini alçaltıp başını Simin'e doğru yaklaştırması ise takım çalışmasına (Goffman, 2012) verilebilecek bir örnektir. Kişi bu durumlarda başlarına gelebilecek badireyi atlatabilmek için diğer katılımcıyla yan hikâye (Goffman, 2018) yaratarak gizli bir etkileşim kuruyor gibi davranır. Öğretmen, sesini düşürüp başını eğerken Simin'e "sizin menfaatiniz için ne söylemem gerekiyorsa onu söylerim" mesajını vermektedir. Ancak Simin, bu durumda doğru olanın söylenmesi gerektiğini savunarak kibarca konuyu kapatır. Öğretmen hâkim karşısına çıkarak soruları yanıtlamaya başlar. Hamilelik konusunu konuşurken Nadir'in mutfakta olduğunu ve konuşulanları duyup duymadığını bilmediğini ifade eder.

*Hâkim: Onun hamile olduğunu nasıl anladınız?*

*Öğretmen: Sanırım kendisi söyledi.*

Raziyeh, öğretmenin bu ifadesine karşı çıkarak önce öğretmenin sorduğunu savunur. Öğretmen ise hemen hatırlar gibi yaparak ifadesini değiştirir. Öğretmen, Raziyeh'nin görüntüsünden hamile olduğunun anlaşılmadığını söyleyince Hodjat yalan ifade verildiği için öfkelenir.

*Nadir: Ben sizi duymadım. Aklım başka yerdeydi. Allah'ın üzerine yemin mi etmeliyim?*

*Hodjat: Sanki Allah'a inanıyorsun da!*

*Nadir: Hayır, Allah sadece senin gibiler için.*

Hodjat hem öğretmeni hem de Nadir'i suçlayarak aslında üst sınıfın ahlaki değerlerinin olmadığını, dini inançlarının kuvvetli olmadığını düşünmektedir. Sınıflar arası ön yargının bir diğer şeklini ise öğretmende görmekteyiz. Öğretmen koridora çıkınca Raziyeh'nin kızını görür. Yanına gidip annesinin bebeği nasıl kaybettiğiyle ilgili sorular

sorar. Peşinden “Yoksa annenle baban kavga mı etti?” diye sorarak bebeğin bu şekilde ölebileceğini düşünür. Öğretmen, alt sınıf mensubu, geleneksel erkeklerin şiddete meyilli olabileceğini belki de eşini dövdüğünü düşünerek alt sınıfa karşı ön yargısını belli etmiş olur. Mahkeme devam ederken Termeh sınavı için ders çalışmaktadır. Termeh’in ezberlemeye çalıştığı konu ise yönetmen tarafından bilerek konulmuştur.

*Termeh: “Sasaniler zamanında halk iki sınıfa ayrılmıştır. İmtiyazlılar olan üst sınıf ve normal halk.”*

Hâkim, Raziye’nin yaşlı adamı yaralamaktan suçlandığı için kefaret ödemesi gerektiğini söylerken Hodjat hâkime de bağırmağa başlar. Bunun üzerine hâkim, yaptığı saygısızlıktan dolayı Hodjat’ı hapse gönderir. Ancak Hodjat’ın kaybedecek bir şeyi olmadığı için gözü dönmüştür. Hodjat, haksızlığa uğradığını düşünmektedir. Bunu da alt sınıfta oluşuna bağlamaktadır. Raziye, işler daha kötüye gitmesin diye eşini susturmaya çalışır. Hodjat, üst sınıfın sürekli haklı çıkmasına, adaletin sağlanamamasına öfkeli. Eşinin hatalı olduğunu öğrenmiş olsa da hala onlara karşı hınç duymaktadır.

*Hodjat: Neden susayım? Hakkımı yesinler diye mi? Bir ayakkabı tamircisinde on yıl çalıştım. Beni kovdular ve “becerebilirsen git hakkını ara” dediler. Dava açtım bir yıl boyunca gittim geldim. Sonunda, bir hiç. Git evde otur dediler. Ama bu sefer pes etmeyeceğim. Bu kez farklı. Kaybedecek hiçbir şeyim yok! Benim sorunum bu adam (Nadir) gibi konuşamamak.*

Hodjat bu sahneye kadar mağdur konumda olduğu için hâkimin huzurunda hareketlerine daha çok dikkat ediyordu. Ancak mahkemenin taraflı olduğunu, bir sınıfın diğerine kurduğu üstünlüğün hep devam edeceğini düşündüğü an birden öfkelenir ve başını kapıya vurur. Hâkime bağırması, kendisine zarar vermesi ile taşkınlık gösteren Hodjat oyun dışı kalır (Goffman, 2018). Spivak’ın *madun* tanımına uyan Hodjat hakkını aramak isterken kimsenin onu dinlemeyişinden, temsil ettiği alt sınıfın dilsizleştirilmesinden, hukuk sisteminde üst sınıfın ön planda tutulmasından, Nadir gibi bir eğitim fırsatı elde edemediği ve bu yüzden onun gibi güzel konuşamadığı için sesinin çıkmamasından bıkar ve birikmiş bütün öfkesi kafasını kapıya çarpmasıyla somutlaşır. Spivak’ın *Madun Konuşabilir Mi?* adlı kitabında anlattığı gibi madun (Hodjat) konuşamaz, konuşsa da sesini devlet iktidarına (hâkim) ve çevresindeki başka iktidarlara (Nadir ve temsil ettiği üst sınıf) duyuramaz (Spivak, 2016).





Görsel 3.45. Hodjat'ın Madun Olarak Sesini Mahkemeye Duyuramadığı Sahne

Termeh'in gözünde sevdiklerinin oluşturduğu benlikler artık zedelenmiştir. Bu yüzden yaşanan her olaya nesnel yaklaşılmaya çalışılır. Arabada giderlerken bir anda dayanamayıp babasına gerçekten de Raziye'nin hamile olduğunu bilip bilmediğini sorar. Nadir, beklemediği soruya hayır cevabını verir. Termeh, çok düşkün olduğu babasına bile şüpheli yaklaşmaktadır. Hatta daha önce annesini eve çağırması için babasından söz alan Termeh, yine hayal kırıklığına uğrar. Nadir, kızına verdiği sözü tutmayıp Simin'i eve çağırmaz. Nadir, kefareti ödediği için eve çağırıyor gibi görünmek istemez. Kendi doğruları uğruna kızına verdiği sözü tutmaması Termeh'i üzer.

Hâkim Raziye'yi itme konusunda apartmandaki komşusunun ifadesini almak isteyince Nadir komşusuna haber vermek için yukarı çıkar. Termeh babasının neden komşuya çıktığını anlamaya çalışır. Nadir'in vereceği cevap ise Termeh'in babasına olan güvenini iyice kırar. Babasının uyarısı üzerine belki de komşu Nadir'in lehine ifade verecektir. Babasının yalan söylemesine ve taktiklerine şahit olan Termeh, yavaş yavaş dürüstlüğü aslında bağlamsal bir şey olduğunu da anlamaya başlıyor.

*Nadir: Soruşturma için geleceklerini söyledim. Onu uyardım.*

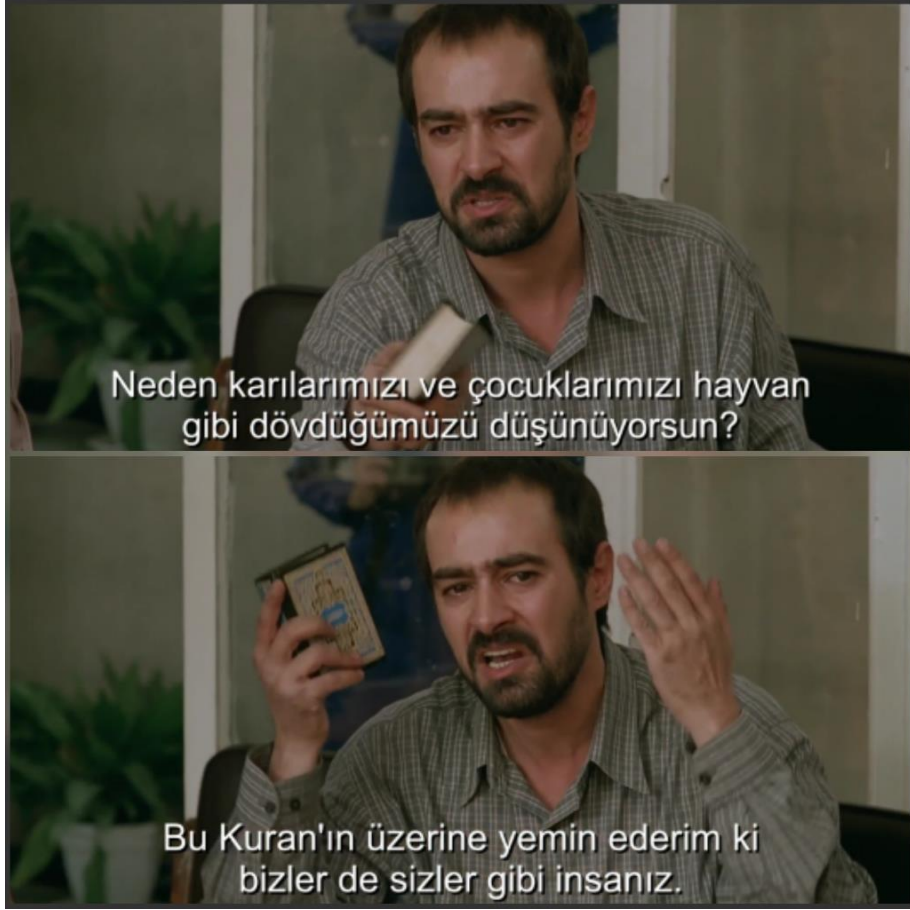
*Termeh: Ne için uyardın?*

*Nadir: Uyardım çünkü soruşturma için gelecekler.*

*Termeh: Eğer doğruyu söyleyecekse neden dikkatli olması gereksin?*

Raziyeh'nin küçük kızı unuttuğu kitabını almak için Nadir'in evine geldiğinde korkmuş bir hal içerisinde. Nadir, küçük kızın gözünde daha önce sergilediği davranışlarından dolayı zedelene benliğini kurtarmaya çalışır. Nadir'in küçük kıza şefkatli davranışı izlenim idaresi (Goffman, 2018) örneğidir. Gülümseyerek yanına çağırır ve kitabı çantasına kendisi koyar. Nadir kıza annesiyle kavga ettiği için üzülmemesi gerektiğini söyler. Küçük kız ise annesinin yaşlı adamı bıraktığı gün zor durumda kaldığını çünkü doktora gitmesi gerektiğini anlatır. Nadir, babasının bırakıldığı gün Raziyeh'nin nereye gittiğini öğrenmiştir. Nadir'in filmin başından beri sergilediği inatçı tutum, filmin sonlarına doğru değişmektedir. Babasını darp raporu almak için doktora götürdüğü sahnede gözle görünür bir darp izinin olmaması ve Nadir'in buna rağmen doktoru ikna etmeye çalışması kısa bir süre sonra Nadir'i de rahatsız eder. İnadı uğruna babasını ve kendisini soktuğu durum Nadir'in değerlerine aykırı gelir ve utanç duymaya başlar. Babasının gömleğini çıkarmadan muayenehaneden ayrılır. Morlukların düşmekten kaynaklandığı konusunda emin olamadığı için şikâyeti geri çekmeye karar verir.

Hodjat, Nadir'in lehine ifade veren öğretmenin çalıştığı okulu basar. Tesadüfen Simin de okuldadır ve Hodjat öfkeli bir şekilde öğretmenin yalan söylediğini savunur. Elinde Kur'an-ı Kerim ile gelen Hodjat öğretmenden Kur'an'a el basmasını ister. Öğretmen şüphe etmeden Kur'an'a el basarak yemin eder. Ancak seyirci olarak biz öğretmenin doğruyu söyleyip söylemediğini bilemeyiz. Bu kilit noktalar yönetmen tarafından isteyerek eksik bırakıldığı için kimse hakkında haklı veya haksız yorumu yapamayız. Öğretmen her ne söylediye Kur'an'a el basması, en azından Hodjat için yeterli olmuştur. Hodjat, Raziyeh gibi dindar bir insandır. Dolayısıyla Kur'an'a el basan birinin yalan söylemeyeceğine inanmaktadır. Fakat Hodjat'ı rahatsız eden başka bir konu daha vardır.



Görsel 3.46: Hodjat'ın Okulu Bastığı Sahne

Bu sahne yine ahlaki olmanın sınıflar arasındaki eşitsiz dağılımının ve bunun alt sınıf bireyler için yarattığı sembolik yara ve acının altını çizer. Muhafazakâr alt sınıf bir erkek olan Hodjat'ın ailesine karşı şiddet uyguladığının düşülmesi Hodjat'ı daha da üzer. Hodjat'ın film boyunca öfkeli oluşu seyirciyi de bir an için şiddet uyguladığına dair ikna etmiştir. Hodjat'ın tüm öfkesi bir alt sınıf olarak üst sınıfın özgürlüğüne, zenginliğine, imkanlarına, öncelikli olmalarına karşı *ressentiment* duymasından kaynaklanmaktadır. Türkçe'ye *hınç* olarak çevrilen *ressentiment* kavramı alt sınıfın kendisinden farklı olana, daha iyi bir konumda olana beslediği kötü duygu ve hasettir. Alt sınıfın içinde biriken bu öfke, intikam alma isteği zaman zaman taşsa da çoğu kişi bu duyguyu bastırabilmektedir. Kişi, gündelik hayatına devam edebilmek için beslediği bu kötü duyguları öyle güçlü bastırır ki toplum içinde iyi ahlak sahibi bir yüz edinebilmeyi başarmış olur. Scheler'e göre *ressentiment* kişiyi sadist, saldırgan yapabilmektedir (Scheler, 2015). Buradan hareketle Hodjat'ın ailesine karşı şiddet uygulamasına ikna olsak da Hodjat film boyunca her öfkelenişinde şiddetini yalnızca kendisine yöneltmiştir.

Seyirci gibi neredeyse tüm karakterler Hodja'nın saldırgan oluşuna kanaat getirmiş olacak ki Simin okulda yaşananlardan sonra Hodjat'ın ailesini rahat bırakmayacağını düşünür ve endişelenir. O gün Termeh ile eve giden Simin, Nadir ile bu konu hakkında konuşmak ister. Okulda yaşananları anlatan Simin, Nadir'e kan parasını ödeyip konunun kapanması gerektiğini söyler. Nadir bunu asla kabul etmez çünkü kan parasını öderse suçu kabullenmiş olacaktır. Buraya kadar Nadir gibi rasyonel düşünen Simin, bu sefer akli kenara bırakır. Kan parasını ödemenin aslında suçu kabullenmek olduğunu Simin de bilmekte fakat ailesine bir zarar geleceğinden korkmaktadır. Nitekim Hodjat, okulun içinde Termeh'i işaret ederek babasının bir katil olduğunu haykırmıştır. Termeh'in düştüğü durum ve psikolojik olarak sarsılması Nadir'i üzse de Nadir kan parasını ödemeyi kabul etmez. Bu sefer çift kendi aralarında tartışmaya başlar.

*Simin: Bugün okula gittim ve herkesin içinde yerin dibine girdim. Bir daha o okula nasıl gidecek?*

Hodjat, herkesin içinde Termeh için "Babası benim çocuğumu öldürdü" diyerek Simin'in ve Termeh'in 'yüzünü' tehlikeye atmıştır. Bu ağır suçlamanın asılsız olduğu kanıtlanırsa bile, Termeh'in bir daha o okula gitmesi Termeh için zor olacaktır. Toplum içerisinde özellikle de okul içinde akran zorbalığının olduğu bir ortamda bir çocuğun katil bir babayla etiketlenmesi çocuğun kuracağı etkileşimleri etkileyecektir. Çevresindeki kişilerin ona bakışı, arkasından konuşmaları kaçınılmaz olacaktır. Nadir ve Simin en başından beri kızlarını olayın dışında tutmaya çalışırken, Termeh belki de olanlardan en çok etkilenen kişi olmuştur. Anne ve babasının ayrılmasına üzüldükçe diğer yandan hayranı olduğu öğretmeninin, annesinin ve babasının değişen durumlara göre davranışlarının da değişmesine şahit olmuştur. Son olarak da okulunda oluşturduğu sakin, çalışkan, akıllı benliği Hodjat tarafından saldırıya uğramıştır.

Nadir'in kan parasını ödemeyi kabul etmemesinin altında iki sebep yatmaktadır. Birincisi bildiğimiz üzere Nadir, kendi doğruları olan, her zaman akılcı davranmaya çalışan inatçı bir adamdır. Sonucu ne olursa olsun işlemediği bir suçu üstlenip konuyu kapatmak ilkelerine uymamaktadır. İkinci sebep ise –ki bu sebepten güç alarak kan parasını ödememe konusunda inat etmektedir– küçük kızla konuşurken kızın annesinin doktora gittiğini söylemesidir. Nadir bu bilgiden hareketle Raziye'nin o gün neden doktora gitme ihtiyacı hissettiğini bulmaya çalışır. Zira bu bilgi davayla ilgili birçok şeyi değiştirebilir.

*Nadir: Kocasının ona bir şey yapmış ve kadının beni suçluyor olma ihtimali de var. Çocuk o gün onun doktora gittiğini söyledi. Doktora gitmek için neden iki saat bekleyemedi. Neden ihtiyarı yatağına bağlayıp gitti?*

*Simin: Muayene doktoru darbeden dolayı öldüğünü söyledi.*

*Nadir: Benden gelen bir darbe olduğunu nereden biliyoruz? Bana ispatlanana kadar bunu kabul etmeyeceğim.*

Nadir ve Simin'in başlattığı tartışmada taraflar birbirlerinin kişisel özelliklerine saldırmaya başlar. Bu tartışma, itirafların döküldüğü bir tartışma olur. Simin, kızına bu durumu yaşatan sorumlu kişi olarak Nadir'i görmektedir. Nadir ise evi terk edenin, boşanmaya karar verenin Simin olduğunu söyler. Bu yüzden de Simin'i sorumlu tutar. Simin, Nadir'in anlattıklarından sonra Nadir'in haklı olabileceğini düşünür ancak Hodjat'ın rahat durmayacağını bilir. En azından kızını almak istediğini söyleyince, Nadir buna daha fazla öfkelenir. Nadir, böyle bir durumdayken en çok Simin'in desteğini görmeyi arzu etmiştir. Nitekim Simin'in mahkemeye geldiği, babasıyla ilgilendiği ve kayınvalidesinin yardım ettiği sahnelerde belli etmese de yüzündeki mutluluğu anlarız. Nadir, duygularını belli edemeyen bir erkektir. Gitmesini istemediği halde Simin'e "gitme" diyememiştir. Esasen bu durumda Simin'in eve dönüp kendisine destek olmasını isterken Simin, kızını alıp gitmek istemiştir. Bu Nadir'i hayal kırıklığına uğrattırırken taraflar aralarında birbirlerine söyleyemedikleri kırıncı sözleri söylemeye başlarlar.

*Nadir: Kızın burada kalmak istiyor. Burada kalmak ve öğrenmek zorunda.*

*Simin: Neyi öğrenecek? Kavga etmeyi ve inatçılığı mı?*

*Nadir: Senin gibi kolay pes eden bir korkak olmamayı öğrenecek. O kimi korkutacağını iyi biliyor. Neden beni tehdit etmedi?*

*Simin: Evet, ben korkağım.*

*Nadir: Hayatın boyunca sorunları çözmek yerine ya kaçtın ya da ellerini kaldırıp teslim oldun. Bu ülkeden neden gitmek istediğini söylesene. Kalmaktan korkuyorsun.*

Nadir, kızına onu zorlamadığını kiminle kalmak istiyorsa onun yanına gidebileceğini söyler. Termeh, babasının yanında kalmayı tercih eder. Termeh, annesiyle giderse babasını

suçlu bulmuş ve ayrılıklarını hızlandırmış olmamak için evde kalır. Diğer bir sebebi ise babasıyla ilgili kafasında soru işaretleri olması ve bu davayla ilgili gerçeklerden emin olmak istemektedir. Termeh, annesiyle eve geldikleri vakit babasının telefon görüşmesini dinlemiştir. Nadir, telefonda Termeh'in öğretmeniyile konuşmaktadır.

*Nadir: Babama bakan kadına o gün bir jinekoloğun numarasını vermiştiniz. Sizden o numarayı istiyorum. Arayıp o hafta doktora gidip gitmediğini ve sorununun ne olduğunu öğrenmek istiyorum.*

Bu görüşmeye şahit olan Termeh'in babasıyla ilgili soru işaretleri daha da büyümüştür. Annesi gittikten sonra babasıyla ders çalışırken dayanamayıp sorular sormaya başlar. Termeh babasının yalan söylediğini düşünmektedir. Ona göre babası, Raziye'nin hamile olduğunu biliyordu.



Görsel 3.47. Nadir, Kızı Termeh'e Ders Çalıştırıyor

*Termeh: Bayan Qahraei (öğretmen) ve Raziye'nin konuşmasını duymadığını söyledin. Öyleyse Bayan Qahraei'nin ona numara verdiğini nereden bildin?*

*Nadir: Evet, biliyordum. Onlar mutfakta konuşurken her şeyi duydum.*

*Termeh: Öyleyse neden bilmediğini söyledin?*

*Nadir: Söylesem ne olurdu biliyor musun? Birden üç yıla kadar hapis. Ben sadece sana ne olacak diye korktum. Kiminle kalırsın diye.*

*Termeh: Madem biliyordun niye onu ittin?*

*Nadir: Hamile olduğunu biliyordum ama o an bilmiyordum. Unutmuşum, dikkat etmiyordum.*

Termeh, babasının bu anlattıklarını anlamaya çalışır. Babasının bu anlattıklarını gidip mahkemeye anlatmasını ister. Ancak Nadir kanunun bunu önemsemeyeceğini, gerçekten kendi niyetini anlatamayacağını düşünür. Seyirci Nadir'in o an için bu bilgiyi unutmuş olabileceğine hak verir. Nadir'in kötü niyetle bilinçli bir şekilde Raziye'yi itmediğini biliriz. Ancak mahkeme niyet okuması yapmamaktadır. Mahkeme için biliyorsa suçludur, bilmiyorsa değildir. Fakat filmi izlerken empati kurduğumuz için seyirci olarak biz bunun karar vermesi güç bir durum olduğunu anlarız. Nadir, hapis cezasından korktuğu için yalan söylemiştir. Kanunen suç sayılan bir eylemden, cezadan kaçınmak olumsuz ritüeldir (Goffman, 2017a). Ancak Nadir, olumsuz ritüeli uygunsuz bir şekilde yaptığı için, yani bu bunu yalan söyleyerek yaptığı için bu eylem yine bir ihlal örneğidir.

Nadir, kızını almak için okulun önüne gittiği zaman arkadaşlarının kendisine ve kızlarına bakmalarından ve aralarında fısıldayarak konuşmalarından rahatsız olur. Mahkemeye gidip Hodjat'tan okulu bastığı için şikayetçi olur. Nadir, kızını okula göndermekten artık korktuğunu dile getirir. Ancak Nadir beklenmedik bir olayla karşılaşır. Hâkim, öğretmenin bir önceki gün adliyeye gelip ifadesini değiştirdiğini söyler. Böylece Nadir'in, Raziye'nin hamile olduğunu bildiği ortaya çıkar. Nadir her ne kadar öğretmenin Hodjat tarafından tehdit edildiğini bahane olarak öne sürse de hâkim, Nadir'e doktorun telefon numarası konusunu nereden bildiğini sorar. Köşeye sıkışan Nadir, durumu kurtarmak ve mahkemeye yalan söyleyen yüzden kaçınmak için tekrar yalana başvurur. Doktorun telefon numarasını verdiği olayı kızından duyduğunu söyleyen Nadir, yanında kızını getirdiği için hâkim Termeh'i dinlemek ister. Termeh içeriye tek başına girecektir fakat hâkimin ne soracağını sorduğunda babası hiçbir cevap vermemiştir. Nadir, kızına ne söylemesi gerektiğiyle ilgili hiçbir şey söylememiştir.

*Hâkim: Peki ne söyleyeceksin?*

*Termeh: Bir şey sormadınız ki?*

*Hâkim: Baban sana ne sormak istediğimi söylemedi mi?*

*Termeh: Hayır.*

Hâkim öncelikle bu duruma şaşırır ve daha dikkatli bir şekilde kızı dinlemeye çalışır. Ona, öğretmen ile Raziye'nin salonda konuştuğu an ile ilgili sorular sorar. Termeh, öğretmenin numarayı verirken yanlarında olduğunu ve konuşulanları duyduğunu söyler. Hâkim, bu bilgiyi Nadir'e kimin söylediğini sorduğu zaman Termeh kendisini yalan söylerken bulur.

*Hâkim: Neden bunu daha önce babana söylemedin?*

*Termeh: Babamın bilmesinin önemli olduğunu düşünmedim.*

Termeh'in söylediği bu söz gayet anlaşılabilir bir açıklamadır. Herhangi bir kriz anı söz konusu değilken neden böyle bir bilgiyi babasına söylesin ki? Bu yüzden hâkim için ortada çelişen bir durum söz konusu değildir ve Termeh'in yalanına inanır. Termeh, babasının yüzünü kaybetmesine razı gelemez çünkü babasının dürüst, iyi ahlak sahibi yüzüyle duygusal bağ kurmuştur. Bu yüzden babasının yüzünü kurtarmak için yalan söyler. Babası yüzünü kaybederse suçlanıp hapis cezasına çarptırılacaktır. Termeh, babasının yüzünü kurtarırken koruyucu eğilim (Goffman, 2017a) içerisindedir. Ancak Termeh, yalan söylemeyi kaldıramaz ve eve gidene kadar ağlar. Artık Termeh de yetişkinler gibi içinde bulunduğu durumun gerektirdiği gibi davranmayı, menfaatlerini düşünmeyi öğrenmiştir.



Görsel 3.48. Termeh'in Mahkemede Yalan İfade Verdikten Sonra Arabada Ağladığı Sahne

Simin, Termeh'in daha fazla üzülmeye dayanamaz ve önce Hodjat'ın iş yerine giderek kan parası teklifinde bulunur. Bunun karşılığında Hodjat konuyu artık kapatacak ve aileyi bir daha rahatsız etmeyecektir. Simin, eşyalarını yanına almıştır ve bu işi hallettikten sonra eve dönme kararı almıştır. Hodjat'ı ikna eder ama eve gelince Nadir'i ikna edemez.



Nadir, Simin'in o adamın ayağına gidip para teklif etmesine sinirlenmiştir. Artık bu işe daha fazla karışmamasını söylerken, Simin ise ona eğer yardım etmeseydi şimdi kendisinin hapiste olacağını yanıtını verir. Nadir'in Simin'e karşı ezildiğini ve aralarındaki bu farkı tekrar izleriz. Simin, sinirlenir ve eve dönme kararından vazgeçerek gitmek ister. Giderken tüm sinirini Termeh'ten çıkarır. Termeh'i zorla yanında götürmeye çalışır fakat Termeh ağlayarak kalmak istediğini söyler. Termeh'in kalma sebebi bir gün annesinin döneceği ihtimalidir. Simin'i ilk defa taşkınlık gösterirken izleriz. Artık yaşadıklarını taşıyamadığı ve durumu idare etmeye gücü kalmadığı için kızına bağırır. Termeh, arabanın içinde annesinin eşyalarını gördüğü için babasına kızar ve yuvanın dağılmasından babasını sorumlu tutar. Termeh'in anne ve babasının barışacağına dair kalan son umudu tükenmiştir. Simin'in eşyalarının arabada olduğunu kızından duyan Nadir'in yüzündeki hüznü ve pişmanlığı görürüz. Nadir, kızının gözündeki değerini, sahip olduğu mükemmel baba yüzünü kurtarmaya çalışırken diğer yandan da kızının kendisine duyduğu güveni ölçmeye çalışmaktadır.

*Nadir: Eğer benim suçlu olduğumu düşünüyorsan git ve anneni getir. Onları ararız ve parayı öderiz.*

Bir sonraki sahnede Raziye ve küçük kızını izleriz. Raziye, Simin'in çalıştığı yere gidip teklif edilen kan parasını istemediğini ifade eder. Raziye, olanlardan dolayı tereddütleri olduğu için bu paranın bir hayrı olmayacağına ve en kötüsü de parayı alıp günah işlerse çocuğuna bir şey olacağına inanmaktadır. Bunun için Simin'e o parayı vermemeleri için yalvarır. Simin olan biten ne varsa hepsinin anlatılmasını ister. Raziye, Nadir'in onu ittirmesinden önce bebeğin zaten hareket etmediğini itiraf eder.

*Raziye: Kayınpederiniz sokağa çıkmıştı. Onun peşinden gittim. Geri dönmek için karşıdan karşıya geçiyordu. Onu durdurmak için koştum ama araba onun yerine bana çarptı. Ağrı o akşam başladı.*

*Simin: Kocan bunu biliyor mu? Neden bunu gelip mahkemede anlatmıyorsun?*

*Raziye: Kocam bunu duyarsa beni öldürür. Alacaklılara söz verdi dünden beri bekliyor.*

*Simin: Bütün bunlarla ne yapacağız?*

*Raziyeh: Benim hatam. Dün ona para vereceğinize dair söz verdiğinizde gerçekten korktum. Birkaç kişiyi aradım. Eğer tereddüdüm varsa parayı almanın günah olduğunu söylediler.*

Raziyeh, kabahatlidir ama onun kocasının baskısı altında bu hatayı yaptığı bilgisine ulaşırız. Ancak ortada büyük bir problem vardır. Eğer Nadir ve Simin parayı vermezlerse bu sefer de Nadir'in suçsuzluğunun kanıtlanması gerekecektir. Simin, Hodjat tarafından ailesinin rahat bırakılmayacağını ve kızı Termeh için çok korktuğunu söylemiştir. Raziyeh buna karşılık olarak parayı alırlarsa kendi çocuğuna bir şey olmasından korkmaktadır. İki anne de çocuklarının hayatından endişe etmekten tam anlamıyla çıkmazın içine girmişlerdir.

Bir sonraki sahnede Nadir, Simin ve Termeh'in Raziyeh'nin evine gittiğini görürüz. Bu toplantıda Hodjat'ın alacaklıları da vardır. Evdeki misafirler konuşurken aileleri tarafından yüzü gülmeyen iki çocuğun (Termeh ve Raziyeh'nin kızı) bahçede oyun oynadıklarını görürüz. Bu iki kız çocuğu iyi anlamaktadır çünkü yaşadıkları benzer şeylerdir. İkisinin de ailesinde iletişim kopukluğu sebebiyle derin çatlaklar oluşmuştur. İki de ailelerinin hatalarına tanık olmuş ve bu yüzden de canları yanmıştır. İki de çocuk olmasına rağmen erken büyümek zorunda kalmış ve yalan söylemeyi öğrenmişlerdir. Raziyeh, yaşlı adamı istemeyerek yıkadığı an küçük kız "babama söylemem" diyerek yetişkin gibi davranmıştır. Babasının vereceği tepkiyi bildiği için annesini kurtarmak adına yalan söyleyebileceğini ifade etmiştir. Aynı şekilde hâkim Nadir'in yalan söylediğini anladığı an Termeh, babası için yalancı şahitlik yapmıştır. Bu iki olayda da çocuklar kendilerinden bir şey istenmediği halde "durumu okumuş" ve "olgunluk" göstererek yetişkinleri kurtarmak için "gerçekleri" gizlemişlerdir.

Nadir, kan parası vermeyi bir şartla kabul eder. Gündelik hayattaki eylemlerini dini referans alarak eyleyen Raziyeh'den bir istekte bulunur. Nadir'in bu ricası ve kan parası teklifi, Raziyeh ve ailesi için potansiyel ihlal haline gelir.

*Nadir: Hanımefendi, sen dindar bir kadınsın. Düşüğe benim sebep olduğuma dair Kur'an'ın üzerine yemin et.*

Nadir, Raziyeh'nin Kur'an'a el basacağı anı görmesi için Termeh'i içeriye çağırır. Nadir, kızına karşı kaybettiği yüzünü kurtarmaya çalışmaktadır. Nadir, Raziyeh'nin gınahtan korkup Kur'an'a el basmayacağından emindir. Bu yüzden orada masumluluğu

kanıtlanırken eşi ve kızı buna şahit olacaktır. Nitekim her şey Nadir'in düşündüğü gibi olur. Raziye mutfağa gider ve uzun bir süre misafirlerin huzuruna çıkamaz. Hodjat'ın ablası ve Hodjat, Raziye'nin peşinden gider ve misafirleri beklettiği için çabuk olması gerektiği konusunda Raziye'yi uyarır. Ama Raziye'nin büyük bir derdi vardır. Tereddütlerinin olduğunu, bu yüzden yemin edemeyeceğini söyleyen Raziye ağlamaya başlar. Hodjat sinirlenerek ne olduysa anlatmasını ister. Raziye olanları anlattıktan sonra Hodjat kendini kaybeder. Ne olursa olsun itibarlarını korumak ve borçlarını ödemek için çıkıp orada yeminin yapılması gerektiğini düşünür. Dini konuda hassasiyeti olan Hodjat, bu büyük günahı göze alır çünkü borçlarını ödemek zorundadır. Bu sahne hayatını dini kuralları referans alarak yaşayan muhafazakâr bir adamın, alt sınıfın vermiş olduğu çaresizlik yüzünden yalan yere Kur'an'a el basmayı göze almasını sert bir şekilde anlatmaktadır.



Görsel 3.49. Hodjat'ın Gerçekleri Öğrendiği Sahne

*Hodjat: Gidelim, benim günahım olur.*

*Raziye: Korkuyorum, çarpılacağız.*

*Hodjat: Daha da mı çarpılacağız? Şu halime baksana! (Kendini tokatlar)*

Raziye, bunun çok büyük bir günah olduğunu ve çocuklarına bir şey olacağını düşündüğü için yemin etmek istemez. Hodjat için herkesin önünde itibarlarının sarsılması Kuran'a yalan yere el basmaktan daha korkunç bir haldir. Hodjat daha fazla dayanamaz ve kendisini dövmeye başlar. Hodjat, film boyunca çevresindekilere karşı bağırarak ihlalde bulunurken bu sefer kendisini ihlal eder ve şiddeti kendine yöneltir. Ressentimentten beslenen Hodjat, karısına uygulayamadığı şiddeti kendisine yöneltir. Sınıfsal eşitsizliğin ve

ezilmişliğin yarattığı çaresizlik ve öfke alt sınıf erkeklerde kendi canını acıtma olarak dışa vurmaktadır. Kendisini döverken çıkan sesler salondan duyulur. Salon, misafirlerin ağırlandığı sahne önüdür. Burada ev sahibi yıkıcı bilgileri saklama eğilimindedir. Raziye ve Hodjat, saklamak istedikleri durumu mutfağa (sahne arkasına) taşırlar. Sahne arkası, bilgilerin ortaya döküldüğü, çelişen performansların sergilendiği yerdir. Hodjat burada taşkınlık gösterirken çıkardığı seslerin duyulduğunun farkındadır. Ortada idare edilebilecek bir benliğin, itibarın kalmadığına inanan Hodjat evi terk eder. Hodjat evi terk ettikten sonra Raziye ağlayarak sözünü tutmayan Simin'e bağırır.

*Raziye: Bu akşam buraya niye geldiniz? Size gelmeyin demedim mi? Paranızı istemediğimizi söylemedim mi? Ben bu evde nasıl yaşayacağım? Bana bunu niye yaptın?*

Simin ve Nadir, göz göze gelip yan hikâye doğurur. Burada ikisi de talihsiz bir durumda olduğu için etkileşim kurulur ve böylece aralarında güven ortamı oluşturulmaya çalışılır. Güven ortamı bozulmuştur çünkü o ortamda herkesin içinde Raziye'nin dindar kadın benliği imgesi bozulmuştur. İran toplumsal değerleri, sözün namus olduğuna katı bir şekilde inanmaktadır. Bu durumda Hodjat, söz verdiği alacaklıların gözü önünde itibar, yüz kaybı yaşamıştır. Eğer bir kişi katılımcılarının huzurunda yüzünü kaybederse katılımcıların da yüzü tehlikeye girer. Bu yüzden böyle kriz durumlarında katılımcılar göz göze gelme ihtiyacı hissederler. Aynı şekilde iki kız çocuğu da göz göze gelmiştir. Ancak bu iki kız çocuğu birbirine düşmanca bakmaktadır çünkü ikisinin de ailesi dağılmıştır ve ikisi de perişan bir haldedir. İkisi de olanlardan dolayı birbirinin ailesini suçlamaktadır. Bir sınıfın diğerini düşmanca görmesi çocuklara da sirayet etmiştir.



Görsel 3.50. Aileleri Dağılan İki Küçük Kız Çocuğunun Birbirine Bakışı

Nadir, Simin ve Termeh evlerine döndükten sonra yönetmen son sahneye geçiş yapar. Nadir ve Simin boşanmak için başvurdukları mahkemeye çağrılmışlardır. Hâkim çifti boşadıktan sonra Termeh'i içeri çağırır ve kiminle kalmak istediğini sorar. Nadir ve Simin, Termeh'in kimle kalacağını tercih etme hakkını kızlarına bırakmışlardır. Termeh'in kararı hazırdır ancak anne ve babasının mahkeme salonu dışında beklemelerini rica eder. Termeh'in ağlamasını izlerken karar vermenin ne kadar zor olduğunu anlayabiliriz.



Görsel 3.51. Nadir ve Simin, Adliye Koridorunda Kızları Termeh'in Karar Vermesini Beklerken

Yönetmen Termeh'in cevabını göstermeden koridora geçiş yapar. Kalabalık adliye koridorunun sağ tarafında Nadir, sol tarafında Simin kızlarını beklemektedir. Uzun süren bu sahnede karakterler hiçbir şey yapmadan beklerken koridorda kalabalığın yükselen sesini dinleriz. Duyduğumuz sesler her kime aitse yaşanan acıların ve girdapların benzer olduğunu ve hep süreceğini anlatmaktadır.

### 3.3.4. Sonuç

Nadir ile Simin'in boşanma sahnesiyle başlayan film daha büyük ölçekli çıkmazları işlemektedir. Dolayısıyla filme adımı veren "Bir Ayrılık"; sadece Nadir ile Simin'in değil dini olanla seküler olanın, kadının özgürlüğü ile eril tahakkümün, geleneksel ile modern olanın, doğu ile batının, menfaat ile vicdanın ayrılığıdır.

Nadir'in inşa etmeye çalıştığı benlik, toplumun değerlerini temel alır. İran'da anne ve babaya bakmak, onlara hürmet göstermek, iyi bir eş ve baba olmak oldukça önemsenen bir benlik imgesidir. Nadir, babasını önemseyen ve söz konusu babası olunca hataya tahammül edemeyen bir performans sergilerken, Raziye'ye karşı hatalı bir adımda bulunur. Bu hatasını kabul edilebilir bir hale getirmek ve cezadan kaçmak için ise yalanı devreye sokar. Nadir, maddi yaptırımdan kaçtığı gibi manevi yaptırımdan da kaçmıştır. İnşa ettiği benliklerin bozulması toplum içinde mahcubiyet yaşamasına neden olacaktır. Nadir, kızına eğitilmiş ve dürüst bir baba, eşine karşı gururlu bir adam, babasına karşı hayırlı evlat, kayınvalidesine karşı kibar bir bey, Raziye'ye karşı ise sinirli ve inatçı bir kişidir. Nadir, karaktersiz değil, farklı benlikler sergileyen bir insandır.

Hodjat, üst sınıfın kültürlü oluşuna, güzel ve etkileyici konuşmalarına gizli bir hayranlık duymaktadır. Ama üst sınıfa duyduğu hınçtan dolayı onları her defasında dinsizlikle, ahlaksızlıkla suçlayarak lekelemek ister. Birçok toplumda üst sınıf idealize edilirken alt sınıf hep yukarı çıkma özlemi içerisinde. Hodjat ve Raziye, sahip olamadıkları imkanlara onların sahip olmasına öfkeli. Bu yüzden yaşanan durum belki de onlar için bir fırsat olabilirdi. Ancak hikâye böyle ilerlemedi. Hodjat, işsiz, borçları olan ve kimlik bunalımında olan bir kişidir. Bu sefer haklı olabileceğini, kazanabileceğini düşünürken başka gerçeklerle yüzleşir. Hodjat, her seferinde hukuk karşısında, üst sınıf karşısında kaybeden bir adamdır. Artık inancının kalmadığını anladığı an pes eder. Kaybetme kaderi Hodjat için tekerrür eder. Hodjat, sınıf alt sınıf olduğu için ona karısını dövmek yakıştırmıştır. Raziye, sınıf alt sınıf olduğu için para çalıp kaçtığı düşünülmüştür. Bu aile, örselenen kimlikleri sebebiyle agresif bir tutum sergilemekte, onurlarını korumak için çabalamaktadır. Alt sınıf ahlakın orta ve üst sınıf tarafından sürekli sorgulanması Raziye'yi hırsız, Hodjat'ı ise saldırgan olarak damgalamıştır.

Goffman perspektifiyle incelediğimiz bu filmde, karakterleri farklı benlikler sunmaya, yalan söylemeye zorlayan koşullar üzerinde durulmuştur. Varılan sonuç, bireyin doğup büyüdüğü yer, onu büyüten aile ve aslında yaşadığı tüm sosyalizasyon süreci geliştirilen benlikler üzerinde oldukça önemlidir. Gündelik hayatta benliğimizi sunuşumuzda kültürel kodların dokunuşunu görürüz. Goffman, bireyin toplum tarafından onaylanmış benlikler sunma zorunluluğundan bahsederken Nadir'i, Raziye'i, Termeh'i daha iyi anlarız. Aksi durumda birey dışlanır, yalnız kalır. Simin, yurt dışına gitmek isteyen ve kızını orada yetiştirmek isteyen bir kadın iken toplum ondan evinde, ailesinin yanında kalmasını ve kayınpederine bakmasını istemektedir. Nadir her ne kadar ilgileniyor gibi görünse de Simin evden ayrılınca evin bakıcı ihtiyacı olmuştur. Simin'in çalışan bir kadın olması yanında yaşlı adamın bakımını da üstlendiğini anlıyoruz. Simin'den beklenen ve Simin'in isteklerinin tutarsızlığı Simin'i başarısızlığa uğrattı seyirci önünde suçlu bir yerde konumlandırıyor. Simin, aile, gelenek gibi yapıların tahakkümü altına girmeyip direnen bir kadın karakterdir. Simin'in çarşaf giymiyor olması, makyaj yapması, saçını yarım bir şekilde örtüşü, Batı'ya kaçmak istemesi kendisini İran'daki yerleşik kültürde konumlandıramıyor olmasını göstermektedir. Dolayısıyla kızının geleceği için de endişelenmektedir. Ama Nadir'in Simin'e katılmaması, onun İran'daki geleneksel olanı temsil ettiğini göstermektedir. Nadir, Simin'i ülkede kalıp mücadele etmeye cesaretinin

olmayışı üzerinden eleştirirken kendisi ise köklerinden kopamayan, yeni olandan korkan bir karakterdir.

Kadınlar benim için geleceğin sembolüdür. Çünkü kadında doğurganlık vardır. Erkekler daha çok geçmişi ve gelenekleri temsil eder. *A Separation*'da adam babasının yanında kalmak istiyor, neden? Çünkü kendisini geçmişe ve geleneklerine daha yakın hissediyor. Ama kadın kızıyla birlikte başka bir hayata, geleceğe, yeni bir ufuğa yelken açmaya başlıyor. Genelde izleyicilerin de geleceğe doğru bir bakış açısı olduğu için kadın rollerinin daha çok ön planda tutulduğu düşünülür. Ama ben hiçbir zaman karakterlerimi kadın/ erkek olarak ayırmıyorum. Çünkü bu ayırma hakaret mevcuttur. Benim için bir karakter insan olarak herhangi bir kararı verebilir, yapabilir. Bu, erkek de kadın da olabilir (Farhadi, 2014).

Filmde karakterlerin verdiği kararlar, icralar onların biat ettikleri kuralların ışığında meydana gelmiştir. Kişi bu kuralları sosyalizasyon evresinde öğrenirken icra ettiği eylemler alıştığı, öğrendiği eylem kalıbı haline gelir. Bu esasen ritüeldir. Kişi hangi benliği edinmek isterse istesin, hangi rolü icra ederse etsin bu ritüellerden kaçamaz. Etkileşim ritüeli haline gelen onuru kurtarmak için yalan söyleme eylemi kültürel temellidir. Raziye, geleneksel ve alt sınıf bir kadın olarak çeşitli otoritelerin tahakkümü altında ezilmiştir. Bu yüzden küçüklüğünden beri yalan söyleyerek durumları kotarmasını tahmin etmek çok zor değildir. Halbuki dindar olmasına rağmen, her hareketini dini referans olarak yapmasına rağmen yalan söylemek onun için bir ritüel olmuştur. Nitekim Raziye'nin kızı da yalan söylemeye kendisi karar vermiştir. Küçük kız, annesinin kaderi sırtına yük olmuş bir şekilde çok küçük yaşta yalan söylenebilecek durumları öğrenmiştir.

Farklı sınıflara ait olan bu iki ailenin yaşadıkları kriz karşısında verdikleri tepki, hissettikleri duygular benzerlik göstermektedir. Yaşadıkları çaresizlikler onları bu stratejileri izlemeye mecbur bırakmıştır. Nadir, babası ve eşi arasında çaresiz kalmıştır. Termeh, babasının suçlanması konusunda çaresiz kalmıştır. Raziye, borçları olduğu için çaresiz kalmış ve hamile olduğu halde kocasından gizli işe girmiştir. Seyirci kendi ahlak yargılarıyla filmi izlerken her sahnede yanıldığını görüp aslında bu hikâyede kimsenin suçlu olmadığını anlar. Filmin sonuna gelince de karakterlerin ne sadece iyi ne de sadece kötü olduğunu söyleyebiliriz.



Farhadi, bu tarzı *Akira Kurosowa*'nın *Roshomon* filminden etkilenerek yakaladığını açıklar. Filmden sonra ortaya çıkan ve literatüre *Roshomon etkisi* diye giren bu tarzı yönetmenin güzel kullandığını söyleyebiliriz. *Roshomon* etkisi, seyirciyi yargıç koltuğuna oturturken olaya çoklu bakış açısı kazandırır. Bütün karakterlere eşit fırsatlar verilir ve dolayısıyla objektiflik sağlanır. Yönetmen, kasıtlı olarak kestiği sahnelerle seyircinin bilgisini kısıtlayarak olayı ne kadar çok karakter varsa o kadar gözden anlatılmasını sağlar. Nitekim bu filmde yönetmen, paranın kaybolduğu sahneyi ve Raziye'ye arabanın çarptığı sahneyi bilerek göstermemiştir.

Yönetmen açılış sekansı ile seyirciyi hâkim koltuğuna oturtarak suçluyu bulma deneyimini yaşatır. Yönetmenin tarzı gereği bu filmlerde suçlu bulmak oldukça zordur. Gerçekten bir hâkim gibi film boyunca sorular sorarken, gerçekler çok katmanlı bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bir karakteri suçlarken ilerleyen sahnelerde ona hak vermeye başlarız. İnsanı, zaaflarıyla, benliğini oluşturmaya çalışması ve korumaya çalışmasıyla, hatalarıyla şeffaf bir şekilde anlatmayı başarmıştır. Filmdeki karakterler birer üst insan, kahraman değildir. Bu yüzden izlerken her bir karakterle empati kurmamız mümkün olmaktadır. Her karakterin suçlu olduğu gibi haklı olduğu yanları da izleriz. Bu yüzden filmin sonuna gelirken seyirci artık hâkim koltuğunda değildir çünkü karar vermenin çok zor olduğu durumların varlığının gerçeğiyle yüzleşir. Seyirci suçluyu ve suçsuzu ayırt etmede kanunların yaptığı gibi net davrandıkları gibi seyirci net olamayacağını anlar. Çünkü yönetmen her karaktere kendisini anlatması için fırsat vermiştir ve karakterlere eşit yaklaşmıştır. Bu sayede çoklu bakış açısını yakalayan seyirci hâkim koltuğundan filmin sonuna gelince kalkar.

#### 4. TARTIŞMA VE SONUÇ

İran sinemasının son on yılına damgasını vuran Asghar Farhadi filmleri, uluslararası platformlara çıktıktan sonra birçok kişinin ilgisini çekmiştir. Sinema severlerin yanında sosyal bilimle ilgilenenlerin de dikkatini çekmeyi başarmıştır. Bu toplumsal meseleleri ele alış üslubundan dolayı birçok sosyal bilimsel çalışmanın konusu olarak seçilmiştir. Türkiye’de Asghar Farhadi filmleriyle ilgili yapılan çalışmaların çoğu Radyo Sinema ve Televizyon bölümüne ait yüksek lisans ve doktora tezlerinden oluşturmaktadır. Günhan, *İran Yeni Dalga Akımı Temelinde Asghar Farhadi Filmlerinin Analizi* (2019) başlıklı yüksek lisans tezinde, 1969 sonrasında yükselişe geçen İran yeni dalgasını üç kuşakta inceleyip son kuşağın temsilcilerinden biri olan Farhadi filmlerini incelemiştir. Azar, *Gerçeklik Bağlamında Asghar Farhadi Sineması* (2018) başlıklı yüksek lisans tezinde ise Farhadi filmlerini sinematografik olarak ele alırken sinemadaki gerçekçilik kuramı bağlamında incelemiştir. Son olarak Babuçu’nun *Asghar Farhadi Sinemasında Toplumsal Cinsiyet: Çarşamba Ateşi, Elly Hakkında ve Bir Ayrılık Filmleri Üzerine Bir İnceleme* (2018) başlıklı tezi, Farhadi filmlerinde ön planda tutulan kadın karakterleri, hikayelerde vurgulanan toplumsal cinsiyet eşitsizliğini incelemiştir.

Bu çalışma ise literatürdeki diğer çalışmalardan farklı olarak İranlı yönetmen Asghar Farhadi’nin *The Salesman, A Separation, About Elly* filmlerini sosyolog Erving Goffman’ın kuramsal alet çantasından faydalanarak incelemiştir. Çalışmada, Goffman’ın kişilerin “doğal ortam”larında gözlenmesi gerektiği fikrinden yola çıkarak; gündelik hayata dair insan profillerini ve durumlarını tüm gerçekçiliğiyle beyaz perdeye aktaran Asghar Farhadi filmlerini yine Goffman’ın kavramlarını işe koşarak anlamaya ve açıklamaya çalıştık.

Goffman’ın çalışmaları, sadece Amerikan toplumunu anlattığı gerekçesiyle eleştirilmektedir. Ancak Goffman’ı okumak, insanların kültür fark etmeksizin her yerde toplumsal ilişkileri, yapıları ve benlik sunumlarını müzakere etmek bakımından aynı olduğunu göstermesi açısından oldukça önemlidir. Bu yüzden toplumun, toplumsal karşılaşmalar esnasında üyelerini izlenim idaresinde bulunmaya teşvik eden bir saha olduğunu görmeliyiz. Toplum, üyelerini ritüeller aracılığıyla teşvik etmektedir. Böylece bireye, benliğiyle kurduğu duygusal bağlılığı ve edindiği yüzü sayesinde başarılı bir benlik sahibi olduğu ve bunun sonucunda da bir gururu, onuru, haysiyeti ve bir miktar da vakar sahibi olduğu öğretilir.

Birey, sosyal düzen içerisinde düzeni muhafaza etmek adına birtakım kurallara riayet eder. Bu çoğu zaman kişinin farkında olmadan gerçekleştirdiği bir şeydir. Gündelik hayatta, kişinin kurallara uygun davranışları dikkat çekmezken, kural dışına çıktığı eylemleri toplumun dikkatini çeker. Kişi, böyle bir durumda, sahip olduğu yüzünün tehlikeye girmesiyle utanır, mahcup olur. Taktik ve strateji geliştirme yoluna giderek, durumu telafi edici faaliyetlerde bulunur. Bunun yanında kişi her eylemini toplumsal/dini kuralları referans alarak yapan bir robot değildir. Kural dışına çıkmasını gerektirecek durumlar başına gelebilmektedir. Kişi kural dışına çıkarken sonuçlarını göze alarak aslında risk almayı bilen bir aktördür. İncelediğimiz filmlerde de gördüğümüz gibi karakter yalan söylemenin ayıp/suç/günah olduğunu bilir ama çoğunun yalan söylemek için belli gerekçeleri vardır.

İran sinemasında yaygın olarak merhametli, iyi ahlak sahibi insan profilleri tasvir edilirken Asghar Farhadi, iyi ahlak sahibi ama o anki ‘menfaati’ için ‘doğru’dan sapmak durumunda kalan, kendisiyle ve inandıklarıyla çelişen bireyi anlatmıştır. Hikayelerdeki karakterler ne salt iyi ne de salt kötüdür. İyilikleri ve kötülükleri durumsaldır ve olayların geliştiği bağlamın içinde yer alan aktörlerin toplumsal, sınıfsal ve cinsiyet hiyerarşisindeki yeri ile girift bir ilişki içindedir. Bu yüzden gerçek hayata daha yakındır. Yönetmen, Akira Kurosawa’nın *Roshomon Etkisini* kullanarak filmlerinde önemli anları bilerek göstermemiştir. Böylece seyircinin bilgisini karakterlerin bilgisiyle kısıtlı tutmuştur. Her karaktere eşit söz hakkı tanınmasıyla objektiflik sağlanmıştır. Hâkim koltuğuna oturtulan seyirci gerçeklerin katmanlı yapısıyla karşılaştıkça, yargılamanın ve karar vermenin ne kadar güç olduğunu deneyimlemektedir. Seyirci, yargılayan hâkim olmanın yanında, filmdeki karakterlerin yaşadığı “durumun insanı” olmayı da deneyimlemektedir. Böylece, yer yer seyirci karakterlerle empati kurup, ortak his yakalayabilmektedir. Seyircinin karakterle özdeşleşmesi, sinema dünyasında büyük başarı olarak kabul edilmektedir.

İyi ve kötü karakterinin kim olduğunu cevaplayamadığımız bu filmlerde, mutlak doğrunun ne olduğunu bilmediğimizi, bilemeyeceğimizi fark etmekteyiz. Bireyin farklı durumlarda farklı benlikler geliştirdiğini bu yüzden her durumun farklı doğruları olduğunu Goffman gibi Farhadi de bize göstermiştir. İran, toplumsal normların, değerlerin, inançların katı olduğu bir toplum olduğu için kişiler başkalarıyla yüz yüze iletişime girdiği zaman kendilerini dengeleyen, sınırlayan bir sistem içerisinde bulurlar. Çalışmada, filmlerde yer alan insan ilişkilerine odaklanarak Goffman’ın deyimiyle bireyin dahil olduğu “gömülü

faaliyet sistemi”ni vurguladık. Filmdeki karakterler toplumdaki değerlerin, inançların her ne kadar icracısı olmaya adanmışsa da duruma ve konuma göre eylemlerini büküp şekillendirmişlerdir. Dolayısıyla kişiden belli durumlarda tek tarz bir davranış sergilemesini bekleyemeyeceğimizi öğrendik. Filmlerdeki öyküler, karakterlerin karşılaştıkları durumları bize kişinin nerede ne zaman ne yapacağını kestiremeyeceğimizi göstermiştir.

Farhadi karakterlerini farklı benlikler geliştirmeye, yalan söylemeye teşvik eden koşullar üzerinde dururken, ülkedeki baskıcı rejimi, özgürlük problemini, geleneksel ataerkil sistemde kadın olmanın zorluklarını, sınıf çatışmalarını da hikâyeye titizlikle işlemiştir. *A Separation*’da Hodjat’ın sırf alt sınıf mensubu olduğu için kendisine göre üst sınıfta olan karakterler tarafından sürekli olarak ahlakının sorgulanmaya açık olmasına, Hodjat’ın Nadir’e karşı duyduğu büyük hınca değinerek sınıf eşitsizliğinin etkileşimler üzerinde ne kadar önemli olduğunu vurguladık. Aynı şekilde alt sınıf geleneksel kadınların daha çok yalan söylediğine dikkat çekerek onları buna teşvik eden ortamın geleneksel ve ataerkil sistemden kaynaklandığını söyledik. Raziye’nin kızı, Termeh ve *About Elly* filmindeki küçük çocukların belki de ilk yalanlarını söylediğine şahit olduk. Toplumsal normların katı olduğu toplumlarda yalan söylemenin gerekeceği durumların bilgisinin çok küçük yaşta çocuklara bile sosyalizasyon aracılığıyla öğretildiğini gördük. Filmlerde sınıfsal ve cinsiyet eşitsizliğinin normları daha çok çeşitlendirdiğini ve karmaşıktırdığını; genel normların bu eşitsizliklere göre sorgulanmaya açıldığı, tartışıldığı ya da yanlış anlaşılmalara yol açtığı karmaşık durumları vurguladık. Sosyolog Erving Goffman ile yönetmen Asghar Farhadi’ye kulak verince, geliştirilen benlikler üzerinde bireyin doğduğu coğrafyaya ait kültürel kodların büyük etkisini görmekteyiz. Bu yüzden Rana’nın olayı gizli tutmak istemesini, Nadir’in yalan söylemesini, Raziye’nin işe kocasından gizli gidişini, Elly’nin nişanlı olduğunu saklamasını daha iyi anlıyoruz. Özellikle İran gibi yüzlerin kutsal olduğuna dair inancın katı olduğu ülkelerde şizofrenik bir toplum açığa çıktığını görmekteyiz. İçerde başka dışarıda başka yaşamının toplumsal bir zorunluluk olduğu bu toplum örneğinde ise kişiler geliştirdiği taktik ve stratejiler ile esasen kişilik yarılmasının belirtilerini gösterirler.

Karakterler ikilem yaşarken, kararlarını verirken, yalanları söylerken, taktiklerini geliştirirken, stratejilerini belirlerken nihai noktada toplumsal kabullere göre davranışlarını şekillendirmektedirler. Dolayısıyla yine toplumun dediği olmuş gibi bir sonuç çıkmaktadır. Filmdeki karakterlerin, eylemleri üzerinde etkili olan toplum karşısında her ne kadar küçük

direnifler gösterdiğine Şahit olsak da içine dŧtkleri çıkmazdan pek kurtulamadıklarını görmekteyiz.

Yüz yüze ilişkiler, etkileşimler, düzeni içerdiği kadar düzensizliği de içermektedir. Goffman bunu sosyal bilim alanında çalışmalarıyla ortaya koyarken, Asghar Farhadi ise gündelik hayatı karakterleri doğal ortamında gözlemler gibi kamerasına alarak anlatmaktadır. İki de eŐitsizliklerin, güç ilişkilerinin, çıkarların, yanlış anlaşılmanın, yalanların, sırların ve yzleŐmelerin yer aldığı etkileşim düzeninin ‘zorunlu’ iki yzllğnden bahsetmektedir. Ne Goffman’ın anlattıkları Amerikan toplumuyla ne de Asghar Farhadi’nin hikayeleri İnan toplumuyla sınırlı kalmaktadır. İkisini de başarılı kılan evrensel insan ilişkilerini sosyo-kültürel bağlamalarının içine “gömerek” anlatabilmeleri olmuştur.

## 5. KAYNAKLAR

- Aktaş, C. (2015). *Şark'ın Şiiri: İran Sineması*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Bourdieu, P. & Wacquant, L. J. (2003). *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. Çev. Nazlı Ökten. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Collins, R. & Makowsky, M. (2014). *Toplumun Keşfi*. Çev. editörü: Nurgül Oktik. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Dabaşı, H. (2013). *İran Sineması*. Çev. Barış Aladağ & Begüm Kovulmaz. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Dadak, Z. (2011). 'Bir Ayrılık İroni ve Sürpriz'. *Altyazı Dergisi*, 108.
- Durkheim, E. (2000). *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*. Çev. Fuat Aydın, İstanbul: Ataç Yayınları.
- Durkheim, E. (2006). *Toplumsal İş Bölümü*. Çev. Özer Ozankaya. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Gardiner, M. (2016). *Gündelik Hayat Eleştirileri*. Çev. Babacan Taşdemir & Deniz Özçetin, Ankara: Heretik Yayınları.
- Goffman, E. (2012). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. Çev. Barış Cezar. Ankara: Metis Yayınları.
- Goffman, E. (2017a). *Etkileşim Ritüelleri*. Çev. Âdem Bölükbaşı. Ankara: Heretik Yayınları.
- Goffman, E. (2017b). *Kamusal Alanda İlişkiler: Toplu Yaşamın Mikro İncelemeleri*. Çev. M. Fatih Karakaya. Ankara: Heretik Yayınları.
- Goffman, E. (2018). *Karşılaşmalar: Etkileşim Sosyolojisinde İki Çalışma*. Çev. Sercan Çalıcı. Ankara: Heretik Yayınları.
- Goffman, E. (2018b). *Toplum İçinde Davranmak: Etkileşimlerin Sosyal Düzenine Dair Açıklamalar*. Çev. Âdem Bölükbaşı. Ankara: Heretik Yayınları.
- Goffman, E. (2020). *Reklamlarda Toplumsal Cinsiyet*. Çev. Devrim Kılıçer & Fahri Öz. Ankara: Heretik Yayınları.
- Lefebvre, H. (2013). *Gündelik Hayatın Eleştirisi II: Gündelik Hayat Sosyolojisinin Temelleri*. Çev. I. Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2015). *Kentsel Devrim*. Çev. S. Sezer. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Nefisi, H. (2007). "İran'da Film Kültürünün İslamleştirilmesi: Hatemi Sonrasının Güncel Verileri". Richard Tapper (der.). *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Oylum, R. (2019). *İran Sineması*. İstanbul: Seyyah Kitap.

- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş*. İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Polama, M. M. (1993). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*. Çev. Hayriye Erbaş. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Ryan, M. & Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş*. Çev. Emrah Suat Onat. Ankara: De ki Basım Yayım.
- Sadr, H. R. (2007). “Çağdaş İran Sinemasında Çocuklar: Biz Çocukken”. Richard Tapper (der.). *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Sarı, A. (2014). “Asghar Farhadi Düğümü”. Hüseyin Köse (der.). *Kara Perde: İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Scheler, M. (2015). *Hınç*. Çev. Abdullah Yılmaz. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Serpil, K. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Sezer Şanlı, A. (2018). *Gündelik Hayatın Dönüşümünde Bir İmkân Olarak Toplumsal Muhalefetin Değerlendirilmesi: Cumartesi Anneleri Üzerine Bir Araştırma*. Yayınlanmış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- Spivak, G. C. (2016). *Madun Konuşabilir mi?* Çev. Dilek Hattatoğlu & Emre Koyuncu & Gökçen Ertuğrul. Ankara: Dipnot Yayınevi.
- Tapper, R. (2007). *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Tatlıcan, Ü. (2011). *Sosyoloji ve Sosyal Teori Yazıları*, İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Tatlıcan, Ü., & Çeğin, G. (2014). Bourdieu ve Giddens: Habitus veya Yapının İkiliği. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi (iç.)*, Der. Güney Çeğin vd., İstanbul: İletişim Yayınları, 303-366.
- Turner, J. H., Beeghley, L., Powers, C. H. (2010). *Sosyolojik Teorinin Oluşumu*. Çev. Ümit Tatlıcan. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Ünsaldı, L. (2019). *Burada Ne Oluyor? Türkiye’de Etkileşimlerin Ekolojisi Üzerine Bir Deneme*. Ankara: Heretik Yayınları.
- Ünsaldı, L. (2020). *Burada Ne Oluyor? Türkiye’de Etkileşimlerin Ekolojisi Üzerine Bir Deneme* (Genişletilmiş Baskı). Ankara: Heretik Yayınları.

### **Elektronik Kaynakça**

- Farhadi A. (2012). Euronews röportajı. <http://shorturl.at/hpDXZ> (Erişim Tarihi: 18.12.2020).
- Farhadi A. (2014). 33. İstanbul Film Festivali Etkinlikleri. “Asghar Farhadi Sinema Dersi Söyleşisi”. Marmara TV. <https://shorturl.at/ejGNY> (Erişim Tarihi: 06.11.2020).

- Farhadi A. (2016). Ustalık Sınıfı Söyleşisi Antalya Film Festivali. <https://shorturl.at/rDKMU> (Erişim Tarihi: 21.11.2020)
- Farhadi A. (2020). *Asghar Farhadi Sineması: Doğu'dan Yükselen Bir "Sonunu Sen Yaz" Hikayesi*. [shorturl.at/dkwO1](https://shorturl.at/dkwO1) (Erişim Tarihi: 16.08.2021).
- Valle, J. (16 Kasım 2016). *İranlılar ve Israrlı Nezaket Kuralları*. BBC Travel. [dar.vin/w8jzQ](https://www.bbc.com/travel/story/20161116-iranli-uzen-uzen-uzen) (Erişim Tarihi: 26.05.2020).



## 6. EKLER

Ek 1. Filmlerin Künyeleri

### FİMLERİN KÜNYELERİ

#### ABOUT ELLY (2009)

**Orijinal Adı:** Darbareye Elly

**Yapımcı:** Asghar Farhadi

**Yönetmen:** Asghar Farhadi

**Görüntü Yönetmeni:** Hossein Jafarian

**Senaryo:** Asghar Farhadi

**Oyuncular:** Shahab Hosseini, Mani Haghighi, Merila Zare'i, Golshifteh Farahani, Peyman Moodi

**Film Türü:** Dram

**Ülke:** İran

**Film Dili:** Farsça

**Süre:** 119 dk

#### A SEPARATION (2011)

**Orijinal Adı:** Jodaeiye Nader az Simin

**Yapımcı:** Asghar Farhadi

**Yönetmen:** Asghar Farhadi

**Görüntü Yönetmeni:** Mahmoud Kalari

**Senaryo:** Asghar Farhadi

**Oyuncular:** Leila Hatami, Peyman Moaadi, Shahab Hosseini, Sareh Bayat

**Ülke:** İran

**Film Dili:** Farsça

**Süre:** 123 dk

**THE SALESMAN (2016)**

**Orijinal Adı:** Forushande

**Yapımcı:** Asghar Farhadi, Alexandre Mallet-Guy

**Yönetmen:** Asghar Farhadi

**Görüntü Yönetmeni:** Hossein Jafarian

**Senaryo:** Asghar Farhadi

**Eser:** Arthur Miller

**Oyuncular:** Taraneh Alidoosti, Mina Sadati, Babak Karimi, Shahab Hosseini

**Film Türü:** Dram

**Ülke:** İran

**Film Dili:** Farsça

**Süre:** 125 dk