

## Performans Olarak Benlik: The Truman Show

### The Self as Performance: The Truman Show

İrfan Yalçın, Arş. Gör., Bandırma 17 Eylül Üniversitesi Ömer Seyfettin Uygulamalı Bilimler Fakültesi,  
E-posta: iyalcin@bandirma.edu.tr,  
ORCID ID: 0000-0002-2337-5003  
Araştırma Makalesi/Research Article

#### Öz

#### Anahtar Kelimeler:

Goffman, benlik,  
performans, the  
Truman Show

Erving Goffman *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* (2021) başlıklı metninde, dramaturjik bir yaklaşımla günlük yaşamda bireyin davranışlarını açıklamaya çalışmıştır. Goffman, dramaturjik yaklaşımla günlük yaşamı bir sahne, bireyi ise bir aktör olarak görmüştür. Amerikalı sosyolog, bir aktör olarak bireyin bu sahnede sürekli bir biçimde değişen fakat aynı zamanda tutarlı olması gereken performanslar sergilediğini öne sürmüştür.

Bu çalışmanın amacı, Goffman'ın dramaturjik yaklaşımından hareketle *The Truman Show* (Peter Weir, 1998) filminin okumasını yapmaktır. Bu amaç doğrultusunda, öncelikle Goffman'ın dramaturjik ilkeleri ortaya koyulmuştur. Ardından film, tematik eleştiri yöntemiyle analiz edilmiştir. Analiz sonucunda, filmde, bireyin otantik bir benliğe sahip olmadığı ve sürekli bir biçimde farklı performanslar sergilediği sonucuna varılmıştır.

#### Abstract

#### Keywords:

Goffman, self,  
performance, the  
Truman Show

Erving Goffman uses a dramaturgical approach to explain the individual's behaviors in everyday life in his text, *The Presentation of Self in Everyday Life* (2021). Using the dramaturgical approach, Goffman puts forward the idea that daily life is a stage and the individual is an actor. The American sociologist explains that the performances of the individual as an actor constantly change. At the same time, however, the individual gives coherent performances.

This study aims to read the film *The Truman Show* (Peter Weir, 1998) in the context of Goffman's dramaturgical approach. For this purpose, this study first explains Goffman's dramaturgical approach. Then, the film is analyzed using the thematic criticism method. The study concludes that the individual in the movie does not have an authentic self and therefore constantly shows different performances.

**Başvuru Tarihi:** 07.09.2022

**Yayına Kabul Tarihi:** 20.12.2022

Yalçın, İ. (2022). Performans olarak benlik: the Truman Show. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi (KIAD)*, (9), 204-224. DOI: 10.56676/kiad.1172014

## Giriş

Klasik sosyoloji sosyallik sorunu ile toplum düzeyinde ilgilenmiş, toplumu kitle toplumu ya da ulus boyutunda ele almıştır. Sınıf, devlet ve kapitalizm kavramları hem Frankfurt Okulu'nun hem de Amerikan kitle iletişim araştırmasının dünya görüşüne nüfuz etmiştir. Makro sosyoloji olarak adlandırılan bu bakışta geniş ölçekli toplumsal güçlerin birey üzerinde zorlayıcı bir etkisinin bulunduğu vurgulanmıştır. 1950'li yıllardan itibaren sosyal hayatın olağanlığıyla, bireyler ve onların etkileşimleriyle ilgilenen bir tür gündelik yaşam sosyolojisi ortaya çıkmıştır. Bu anlayış ABD'de gelişmiş ve Erving Goffman gündelik yaşam sosyolojisinin önemli temsilcilerinden biri haline gelmiştir (Scannell, 2020, s. 170-171). Goffman, tüm kariyerini bireylerin gündelik sosyal dünyasını keşfetmeye adanmıştır (Trevino, 2003, s. 13). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* adlı çalışmasında tiyatro analojisine başvurmuş, bu analogiden hareketle sıradan bireylerin benlik sunumunu nasıl gerçekleştirdiğini yorumlamaya çalışmıştır.

Goffman'ın *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* adlı çalışmasının temelini doktora tezi oluşturmuştur. Sosyolog, 1949 yılında Shetland Adaları'ndan birindeki bir çiftçi topluluğu üzerine saha çalışması gerçekleştirmiştir. Daha sonra kitap haline getirdiği metninde, bu araştırmasının bulgularından sıklıkla faydalanmıştır. Scannell'in ifade ettiği gibi bu araştırmaya ek olarak, çeşitli kaynaklardan (adab-ı muâşeret kuralları, biyografiler, romanlar) örnekler kullanmıştır (2020, s. 173). Amerikalı sosyolog, çeşitli kaynaklardan beslenerek ve tiyatro analojisine başvurarak dramaturjik bir yaklaşımla günlük yaşamda bireylerin davranışlarını değerlendirmeye çalışmıştır. Goffman'a göre çalışması dramaturjik ilkelere dayanır tiyatro oyunu ile aynı bakış açısına sahiptir. Amerikalı sosyolog, gündelik yaşamda bir bireyin benliğini başkalarına nasıl gösterdiğini, başkalarının kendisi hakkında oluşturduğu izlenimini nasıl yönlendirmeye ve denetlemeye çalıştığını anlamaya çalışmıştır (2021, s. 15). Başka bir deyişle, Goffman'ın bireyin performansına odaklanmaya çalıştığı söylenebilir.

Goffman, tiyatro analojisine başvurarak oluşturduğu dramaturjik yaklaşımı temel alarak, bireylerin gündelik yaşamdaki yüz yüze etkileşimlerini ve bireylerin başkalarının önünde benlik sunumlarını ortaya koymuştur. Poloma'ya göre (1993, s. 202) bu nedenle "Goffman, tiyatro sahnesinin görüntü ve dilini kullanan bir dramaturg olarak (dramaturgist) olarak sınıflandırılır." Goffman böylece gündelik yaşamı sahnelenmiş bir tiyatro oyunu olarak görmüştür. Bu görüşün, Goffman'a özgü veya yeni bir yaklaşım olduğu söylenemez. Burns'e göre tüm dünyanın bir sahne olduğu anlayışı tiyatronun kendisi kadar eskidir. Platon *Philebos* diyalogunda dünyayı her insanın komedi ve trajedi rolünde olduğu büyük bir sahne olarak görmüştür. Petronius'un dünyanın sahteliğine vurgu yapan "totus mundus agit historninem" (bütün dünya bir sahnedir) ifadesi Rönesans döneminin mottosu haline gelmiştir. Shakespeare'nin zamanında ise büyük dünya tiyatrosu anlamına gelen "theatrum mundi" ifadesi yaygınlaşmıştır (Burns, 2002, s. 107). Goffman ise bu tiyatro oyunu anlayışı bağlamında gündelik yaşam sosyolojisini ortaya koymuştur. Bu oyunda sosyal aktörler, görünüşleri ve tavırlarıyla izleyicilerin önünde kendileri için en avantajlı izlenimleri oluşturmaya çalışır. Sosyal aktörler, sahnedeki profesyonel aktörler gibi rollerini sergilerler. Başka bir deyişle, bir performans ortaya

koyarlar ve bu performansın ötekileri ikna etmek için yeterli olmasını umarlar (Trevino, 2003, s. 18). Bu bağlamda sosyal dünya, izlenim yönetimiyle, performanslarla ve takım performanslarıyla dolu bir yer haline gelmiştir. Bu ortamda insanlar türlü maskeleri olan, sinik oyuncular olarak görülmüşlerdir (Manning, 2007, s. 8).

*The Truman Show* filmi ve Goffman, Türkçe literatürde farklı bağlamlarda değerlendirilmiştir. Zehra Yiğit *Medyaya Eleştirel Bir Bakış ve Truman Show* (2009) başlıklı çalışmasında, filmin, hem medyanın içeriği ve ürünlerine yönelik hem de bu içeriğin ve ürünlerin tüketicileri olarak pasif kitlelere yönelik bir eleştiride bulunduğunu öne sürmüştür. Yeliz Yapıcıoğlu *Ayaz Görsel Kültürün Frankfurt Ekolü Çerçevesinde Değerlendirilmesi: Truman Show Filmi* (2018) başlıklı çalışmasında filmi kültür endüstrisi, egemen ve hegemonyacı kültür anlayışları, kitle ve medya kültürü gibi kavramların çerçevesinde ele almıştır. Mert Yıldırım *Simülasyon Evreninde Ürün Yerleştirme Uygulamaları: Truman Show Analizi* (2018) başlıklı çalışmasında filmde görsel ürün yerleştirme stratejisine yer verildiğini, medya eleştirisinin yapıldığını ve Baudrillard'ın simülasyon kuramının örneklendirildiğini ileri sürmüştür. Erdem İlic, *The Truman Show, Into The Wild ve Hollywood Sinemasının Sahte Eleştirelliği* (2019) başlıklı çalışmasında filmi Michel Foucault'nun disiplin toplumları kavramı ve bu toplumsal örgütlenmelerin yerini alan neoliberal yönetimsellik bağlamlarında değerlendirmiştir. İpek Sucu *Gözetlenen Toplumun Gözetleyen Topluma Dönüşmesi: The Truman Show Filmi Örneği* (2020) başlıklı çalışmasında, Panoptikon'dan Synoptikon'a geçişte toplumun nasıl konumda ve ne tür bir değişim içinde olduğunu tartışmaya açmıştır.

Türkçe literatürde Goffman'ın benliğin sunumu, dramaturji gibi tartışmalarından yola çıkarak farklı filmleri çözümleyen çalışmaların bulunduğu görülmektedir. Burak Medin *Duvara Karşı ve Zenne Filmlerine Dramaturjik Bir Yaklaşım* (2014) başlıklı çalışmasında adı geçen filmleri dramaturjik yaklaşım temelinde tahakküm ve direniş, toplumsal cinsiyet ve hegemonik erkeklik kavramlarından yararlanarak ele almıştır. Yazar bu filmlerdeki karakterlerin sahne önünde maske taktıklarını, sahne arkasında ise asıl kimliklerini yaşamaya çalıştıklarını, kendileri olduklarını ileri sürmüştür (2014, s. 244). Sevgi Kavut, *Dijital Kimliklerin ve The Circle Filminin Goffman'ın Benlik Sunumu Kuramı Bağlamında Analizi* (2021) başlıklı çalışmasında, *The Circle* filminin bazı sahneleri ile dijital kimlik ve yeni iletişim teknolojilerinin insan hayatındaki değişim süreçlerini Goffman'ın benlik sunumu kuramı bağlamında örneklendirmiştir. Çalışmada sosyal bir deneye konu olmayı kabul eden filmin baş karakteri Mae Holland'ın hayatının her anının kayıt altına alınması ve bunun sonuçları ortaya koyulmuştur.

*The Truman Show* filmi ile ilgili Türkçe literatürdeki çalışmalar incelendiğinde, bu filmi üzerine Goffman'ın dramaturjik yaklaşımı bağlamında ele alan bir çalışmanın bulunmadığı görülmektedir. Goffman'ın benlik sunumu ve dramaturjik yaklaşımı bağlamında ise yukarıda ifade edilen çalışmalar literatürde yer almaktadır. Bu çalışmada *The Truman Show* filminde, (*The Circle* filminin aksine) performans sergileyen Truman Burbank'in izlendiğinin farkında olmadığı görülmektedir. Dolayısıyla gözetlenmeye bağlı olarak performansını inşa etmediği söylenebilir. Ayrıca bu çalışmada, yukarıda ifade edilen çalışmalardaki karakterlerin aksine, Truman karakterinin otantik bir benliğe

sahip olmadığı, sürekli bir biçimde farklı performanslar sergilediği ileri sürülmektedir.

Bu çalışmada Goffman'ın dramaturjik yaklaşımından hareketle *The Truman Show* (Peter Weir, 1998) filminin analizi yapılacaktır. Bu amaç doğrultusunda, ilkin Goffman'ın *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* adlı çalışmasında kavramsallaştırdığı dramaturjik ilkeler ortaya koyulacaktır. Goffman'ın çalışmasında yer alan dramaturjik ilkeler, bu çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturmaktadır. Ardından bu kavramsal çerçeveden hareketle, *The Truman Show* filminde benliğin nasıl sunulduğu ortaya koyulacaktır. Film, tematik eleştiri yöntemiyle çözümlenmiştir. Tematik eleştirinin başlangıç noktasını hangi insana bağlı hangi değerlerin iletildiğini belirlemek oluşturur. Bu nedenle başlangıçta insan iletişiminin tüm formlarında yaygın olan temalar belirlenir (Buckland ve Elsaesser, 2002, s. 122). David Bordwell'e göre ise tematik eleştiride bireysel problemler ele alınabilir. Örneğin "acı, kimlik, yabancılaşma, algının belirsizliği, davranışın gizemi" (aktaran Buckland ve Elsaesser, 2002, s. 121). Ayrıca "özgürlük, dini doktrinler, aydınlanma, yaratıcılık, hayal gücü" gibi değerler ve kavramlar analizin başlangıç noktasını oluşturabilir (Aktaran Buckland ve Elsaesser, 2002, s. 121). Tematik eleştiride, filmde hangi temaların belirgin olduğu belirlendikten sonra, filmin genel anlamına katkısı olduğu düşünülen sahnelerin incelemesi yapılabilir ve karakterlerin eylemleriyle gösterdiği temalar ortaya çıkarılabilir. Bu sayede filmin belirgin teması ifade edilmeye çalışılabilir (Buckland ve Elsaesser, 2002, s. 122).

### **Goffman ve Benlik Sunumu**

Goffman, insanların, buldukları ortama yeni giren birisi hakkında bilgi edinmek ya da mevcut bilgilerini kullanma çabası içine girdiklerini ifade etmiştir. İnsanların en çok, ortama giren kişinin toplumsal ve iktisadi durumunu, tavırlarını anlamaya çalıştıklarını belirtmiştir. Gözlemciler, kişi hakkında bilgi elde ederek, kendilerinden ne beklendiğini ve kendilerinin karşısındaki insandan ne bekleyebileceklerini belirler ve durumun tanımını yaparlar. Ortamda bulunanlar çeşitli bilgi kaynakları ve işaretler aracılığıyla istedikleri bilgiyi elde etmek için çabalarlar. Dolayısıyla gözlemciler, ortama giren kişinin görünüş ve tavırlarından, aşağı yukarı benzer kişiler hakkında elde edilmiş bilgilerden faydalanabilirler. Sahnede bulunan aktör de kendisi hakkında izlenim *verir* veya *yayar*. Sahnedeki aktör, sözel ifadeleri veya onun yerine geçen şeyler aracılığıyla (yani iletişim kurarak) gözlemciye veya seyirciye izlenim verir. İstemediği gibi görünen dışavurumsal davranışları aracılığıyla ise izlenim yayar (Goffman, 2021, s. 16).

Buradaki ana ayrım bireyin niyetidir: Verilen izlenimler kasıtlıyken, yayılan izlenimler kasıtsız veya istemediştir (Manning, 2007, s. 45). Meyrowitz'in ifade ettiğine göre kişi, bir mağazaya, ofise ya da okula gittiğinde durumun genel yapısı hakkında ve kimin hangi rolde olduğuna dair izlenimler edinir. Hatta bir ortamda, hiçbir şey yapmıyormuş gibi görünen bir kişi bile kim olduğuna ve genel durum tanımına dair bilgi iletir (Meyrowitz, 1990, s. 68). En nihayetinde aktörün kendini ifade edecek şekilde davranması gözlemci ya da seyircinin ise izlenim edinmesi kaçınılmaz bir durumdur (Goffman, 2021, s. 16). Çünkü kişi yüz yüze etkileşim sırasında sürekli performans sergiler.

Performans, Goffman'ın metninde tanımladığı altı dramaturjik ilkedden (diğerleri takımlar, bölgeler, ayrıksı roller, karakter dışı iletişim ve izlenim denetimi sanatıdır) ilkidir. Goffman performansı “belli bir durumda belli bir katılımcının diğer katılımcılardan herhangi birini etkilemeye yönelik tüm etkinleri” şeklinde, performans sırasında sergilenen ya da oynanan eylem kalıbını ise rol veya rutin olarak tanımlamıştır (2021, s. 28). Bir kişi performansı sırasında, gözlemcilerden, sahipmiş gibi görüldüğü niteliklere gerçekten de sahip olduğuna, her şeyin görüldüğü gibi olduğuna inanmalarını bekler. Kişi bu performansını gerçekleştirirken kendini oyununa kaptırabilir, sahnelediği izlenimin asıl gerçeklik olduğuna ikna olabilir. Fakat bunun tersi de mümkündür. Bu bağlamda kişi kendi oyununa inanarak içten bir performans sergileyebilir ya da kendini oyununa kaptırmayıp kinik bir yaklaşım sergileyebilir. Dahası, içten performanstan kinik yaklaşıma veya kinik yaklaşımdan içten performansa doğru bir geçiş yapabilir (Goffman, 2021, s. 29-32). Her halükârda içten veya kinik performans ile kişi, katılımcılar üzerinde izlenim bırakmaya ve kim olduğunu ortaya koymaya çalışır.

Performansın diğer önemli bir parçası ise vitrindir. Vitrin, kişinin performansı sırasında kullandığı ifade edici araçlardır (Jakobsen ve Kristiansen, 2015, s. 71). Örneğin kişisel vitrinin parçaları arasında kişinin cinsiyeti, yaşı, ırkı, görünüşü, duruşu ve tutumu yer alır. Kişisel vitrini oluşturan bu uyarıcılar, kişi hakkında bilgi iletir. Bu parçalar işlevlerine göre görünüş ve tutum olarak ikiye ayrılır: “Görünüş, bize performans sergileyenin toplumsal statüsünü söyler (örneğin cerrahın tıbbi önlüğü), tarz, performans sergileyenin durum içinde hangi tür rolü oynama beklentisi içinde olduğunu söyler” (Ritzer, 2012, s. 235). Sonuç olarak vitrin, sahne aksesuarları (avukatlar için masa, doktorlar için beyaz önlük vs.), uygun yüz ifadeleri ve rol tutumlarından oluşur (Manning, 1991, s. 75).

Kişi performansını sergilerken, bu performansını idealize etme çabası içine girebilir. Goffman'a göre kişi performansı sırasında ideal standartlara uygun bir performans sergilemek adına bu standartlarla uyuşmayan eylemleri gizlemek zorundadır (2021, s. 50). Ayrıca yine ideal performans sergileyebilmek için kişi, seyircilerin önünde, kendisinin bazı yönlerini ön plana çıkarırken diğerlerini susturur. Çünkü bir oyunda olduğu gibi sahne uygun bir şekilde kurulmalı, aktörler eylemlerini dikkatli bir şekilde kontrol etmelidir (Meyrowitz, 1990, s. 68). “Eyleyenler, geçmişteki yaşantılar içinde (örneğin, uyuşturucu bağımlılıkları) veya performanstan önce girilen, performansları ile bağdaşmayan gizli hazların (örneğin, içki alışkanlığı) üzerini örtmeyi isteyebilirler” (Ritzer, 2012, s. 235). Bunun yanı sıra kişi, olumsuz idealleştirmeye de başvurabilir. Büyük Bunalım<sup>1</sup> sırasında, bir hanenin yoksulluk durumunun ziyarete gelen görevli görsün diye abartılı bir biçimde sergilenmesi Amerika'da yaygın bir durum halini almıştır (Goffman, 2021, s. 49). Bu bağlamda performansını sergileyen kişi hem olumlu hem de

<sup>1</sup>1929 Ekonomik bunalımı, diğer adıyla büyük depresyon, ekonomik sonuçları öncelikli olacak şekilde toplumsal ve siyasal sonuçları ile dünyanın karşılaştığı ilk büyük ekonomik krizdir. Kriz, 24 Ekim 1929 tarihinde Amerika Birleşik Devletleri'nde başlamış ve kısa süre içerisinde gelişmiş diğer ülkeleri de etkilemiştir. Kriz II. Dünya Savaşı'na kadar sürmüştür. Tarihe “Kara Perşembe” olarak geçen kriz ile binlerce şirket ve bankalar iflas etmiş, borsa dibe vurmuştur. Borsanın çöküşü ile başlayan sürecin yarattığı kayıp yaklaşık -bugünün parası ile- 400 milyar dolardır. Borsadaki şirketlerin dörtte biri yok olmuştur. Borsadaki şirketlerin değer kaybına fiyatlardaki düşüş eşlik etmiştir. ABD'de yaşanan en şiddetli deflasyon vakası olan ekonomik bunalımın daralma aşamasında meydana gelen fiyat seviyesinde ve para miktarında %30'lara varan düşüşler yaşanmıştır. Para ve üretimdeki %30'lara gerilemesi neticesinde, her dört kişiden biri işsiz hale gelmiştir (Baydur ve Baydur, 2021).

olumsuz yönde idealizasyona başvurarak istediği izlenimi vermeye çalışır. Fakat bu durum her zaman mümkün olmayabilir. Oyuncu, performansı sırasında birtakım aksaklıklar ile karşılaşabilir. Bunun sonucunda oyuncu, seyirciye istediği izlenimi veremeyebilir. Örneğin oyuncu kas kontrolünü kaybederek tökezleyebilir ya da düşebilir. Bunun yanı sıra dili sürçebilir, esneyebilir. Oyuncu etkileşimle çok fazla ya da çok az ilgiliymiş izlenimi verebilir. Kekeleyebilir, ezberini unutabilir gergin veya tedirgin görünebilir, uygunsuz bir duygu patlaması yaşayabilir. Son olarak, set düzgün hazırlanmamışsa, yanlış performans için hazırlanmışsa veya performans sırasında dağılmışsa oyuncu seyirciye istediği izlenimi veremeyebilir (Goffman, 2021, s. 60). Başka bir deyişle ifade denetimini elinde tutamayabilir.

Goffman açısından ifade denetiminin elde tutulmaması, performans sırasında yaratılan gerçeklik izleniminin parçalanmasına neden olabilir: “İnsanlar olarak değişken güdülere sahip, duyguları ve enerjileri bir andan diğerine değişen varlıklarıdır. Ne var ki, seyirci için sahnelenen kişilikler olarak inşilerimiz ve çıkışlarımız olamaz” (2021, s. 63). Oyuncuya istediği gibi bir izlenim oluşturmasını sağlayan bir diğer teknik ise gizemleştirilmedir. Bu durumda, oyuncu ile seyirci arasına belli bir mesafe koyulur. Böylece seyircinin oyuncuya herhangi bir şekilde bakmasına engel olunur. Bunun sonucunda seyirci oyuncuyu gizemli bir hava içinde görmeye başlar veya onu yüceltir (Goffman, 2021, s. 75).

Goffman, yukarıda ifade edilen teknikler ile bireyin günlük yaşamda nasıl performans sergilediğini ve rutinini ortaya koymuştur. Fakat bir performans veya rutin işbirliğinde bulunan bireyler kümesi tarafından da sergilenir. Goffman bu kümeyi takım olarak adlandırmıştır. Takım arkadaşı ise belli bir durum tanımının sağlanması için dramatik işbirliği gereken kişidir. Bu bağlamda takım üyeleri belli bir durum tanımını yaratmak ve sürdürmek için işbirliği yapan kişilerden oluşur. Takım arkadaşları, birbirlerinin hareket, tutum ve davranışlarına güvenmek zorundadır. Dolayısıyla takım arkadaşlarının birbirlerine karşılıklı bağımlılığı bulunmaktadır. Fakat takım bir performans sergilerken, takım üyelerinden biri uygunsuz davranışlarla performansı aksatabilir (Goffman, 2021, s. 84-87). “Bir hastayı diğerine çekiştiren bir hemşire, ortağının yetersizliğini müşterisine söyleyen bir dava vekili, ya da başkanı bir suç işlemekle itham eden Beyaz Saray görevlisi gibi örnekler takım rutininin bozulmasına örnek oluştururlar” (Poloma, 1993, s. 205). Bu durumda takımın yönetmeni devreye girebilir. Goffman’ın belirttiğine göre yönetmenin iki temel görevi bulunmaktadır. Bunlardan ilki performanstaki rollerin ve rollerde kullanılacak vitrinin dağıtımıdır. İkincisi ise performansı uygun olmaktan çıkan bu nedenle de durum tanımını tehlikeye atan üyeleri tekrar hizaya sokmaktır (2021, s. 100).

Gündelik etkileşim sırasında performanslar farklı dramaturjik bölgelerde sergilenir. Bu bölgeler sahne (ön bölge) ve sahne arkası (arka bölge) olmak üzere ikiye ayrılır. Kişiler veya takımlar bu farklı bölgelerin gerekliliklerine göre performans sergilerler. Tseelon’a göre bölgesel davranışlar, farklı seyircilerin önünde, kişinin davranışlarındaki ayrıma işaret eder (1992, s. 115). Dolayısıyla kişilerin performansları sahne önünde veya sahne arkasında olmasına bağlı olarak sürekli değişir. Sahne önü, seyircinin önünde sergilenen

performansa işaret eder. Burada oyuncu, izleyiciye istediği izlenimi vermeye, uygun benliğini sunmaya çalışır. Sahnede, oyuncular seyircilerin önünde belli bir rolü oynarlar. Dolayısıyla “sahnenin önündeki durumlar, kişinin kendi performansını yönlendirip planlamaya özen göstermesini gerektirir” (Scannell, 2020, s. 172). Bu nedenle oyuncular rollerinin görece idealize edilmiş halini yansıtmaya çalışırlar. Örneğin bir restoranda çalışan garsonlar, sahnedeysen genellikle nazik ve saygılıdırlar. Görünüşleri ve tavırları temizlik ve verimliliklerini yansıtır. Restoran sahiplerinin konuşmalarına dahil olmazlar. Müşterilerin yeme alışkanlıkları ya da masadaki tavırlarıyla ilgili konuşmazlar. Restoran sahiplerinin kendilerini bir şeyler yerken görmelerine izin vermezler. Sahne arkasına geçtiklerinde ise müşterilerin görünüşleri ve davranışlarıyla ilgili birtakım ifadelerde bulunabilirler. Müşterileri taklit edebilirler ya da çaylak bir garsona bahşişlerini nasıl maksimize edebileceğine dair ipuçları verebilirler. Sahne önünde uygunsuz kaçacak davranışlarda bulunabilirler (Meyrowitz, 1990, s. 69). Goffman sahne ve sahne arkası ayrımını Orwell’den alıntıladığı bir örnekle açıklamıştır:

Bir garsonu otelin yemek odasına girerken seyretmek eğitici bir görüntüdür. Garson kapıdan geçerken ani bir değişim geçirir. Omuzlarının durumu değişir; bütün o kir pas, bütün o telaş ve gerginlik bir anda gider. Halının üzerinde adeta rahipleri andıran bir ciddiyetle süzülerek yürür. (Aktaran Goffman, 2021, s. 120).

Bu örnekten de anlaşılacağı üzere kişi, sahne arkasında karakterden sıyrılırken sahnede karakter takınır. Bu bağlamda sahne arkası oyuncuya rahatlama, prova yapma ve toparlanma imkânı sağlar. İlk bakışta, oyuncuların sahne arkasında otantik benliklerini ortaya çıkardıkları düşünülebilir. Fakat işin özü farklıdır. Meyrowitz’e göre neredeyse herkesin sahnedeki davranışlarıyla sahne arkasındaki davranışları çelişir (1990, s. 70). Oyuncunun sahnedeki hareketleriyle, sahne arkasındaki hareketlerinin çelişmesi, onun otantik bir benliğe sahip olduğunu ve hareketlerinin bu nedenle çeliştiğini göstermez. Goffman açısından oyuncu hem sahnede hem de sahne arkasında bir performans sergiler:

Batı toplumlarında gayriresmi ortamlar veya sahne arkası için bir davranış dili, performansın sunulmakta olduğu durumlar içinse ayrı bir davranış dili vardır. Sahne arkası dili karşılıklı ilk isimle hitap, ortak karar alma, küfürlü ve açık saçık konuşmalar, özel selamlaşmalar, ... ‘laubali’ oturma ve ayakta durma şekilleri, lehçeyle veya sokak diliyle konuşma, ... oyunbaz sertlik ve ‘şakalaşma’ ... gibi davranışlardan oluşur. Sahne önü davranışı ise bunların yokluğu (ve bir anlamda tersi) olarak alınabilir. O halde, sahne arkası tutumu diğer insanlara ve bölgeye karşı teklifsizlik veya saygısızlık olarak alınabilecek ufak çaplı eylemlere izin veren bir tutum olarak düşünülebiliriz. Öte yandan vitrin bölgesi tutumu, başkalarını gücendirebilecek bu tür davranışlara izin vermeyen bir tutum olarak alınabilir (Goffman, 2021, s. 126).

Goffman’ın işaret ettiği üzere oyuncu sahnede kontrollü, sahne arkasında görece daha rahattır. Fakat oyuncunun kendi otantik benliğini ortaya koyduğu, kendisi haline geldiği söylenemez. Çünkü oyuncu(lar) sahnedeysen sahnenin kurallarına göre, sahne arkasındaysen de sahne arkasının kurallarına göre performansını sergiler. Dolayısıyla iki bölgede de bir performans söz konusudur.

Goffman’a göre bir gösterinin can alıcı sırları sahne arkasında görülebildiği ve oyuncular sahneye uygun karakterden çıkıp, sahne arkasındaki karaktere bürünebildikleri

için, sahne arkası seyirciden gizli tutulmaya çalışılır (Goffman, 2021, s. 113). Çünkü bir takım, sahnede ortaya koyduğu durum tanımını veya izlenimi sürdürmek ister. Durum tanımına ve yaratılan izlenime yönelik tehditler, ayrıksı rollerden gelebilir. Ayrıksı roller, durum tanımına, izlenime ve performansa tehdit oluşturan kişilerdir. Çünkü bu roldeki kişiler, bir takımın sırlarını ifşa etmeye çalışır. Ayrıksı roldeki kişiler, takım üyesi kılığına girerek sahne arkasına ulaşabilir. Böylece gösteriyi berbat edecek, performansı sergileyenlerin utanmasına, mahcup olmasına neden olabilecek gizli bilgiye erişim sağlayabilir (Trevino, 2003, s. 36). Bu roldeki kişiler aynı zamanda takım üyelerinin sırlarına da erişmeye çalışırlar.

Karakter dışı etkileşim, oyuncuların ifadelerinin, etkileşim sırasında sürdürülen izlenim ile uyuşmamasına işaret eder (Jakobsen ve Kristiansen, 2015, s. 72). İki takım etkileşim amacıyla bir araya geldiğinde, takımların üyeleri oynadıkları karakterin içinde kalmak için çaba harcarlar. Böylece iddia ettikleri kişi oldukları izlenimini sürdürmeye çalışırlar. Ayrıca her takım yaratmaya çalıştığı izlenimi sürdürmesinde diğer takıma yardım etmeye çalışır. Fakat, oluşturulan izlenimi sürdürürken aksaklıklar ortaya çıkabilir. Bu tür durumlarda “Aman Allahım, Tanrım veya bunlara karşılık gelen yüz ifadeleri çoğu zaman bir oyuncunun kendini sahnelenen herhangi bir karakterin o anda geçerli olmadığı bir duruma soktuğunun itirafı olarak kabul edilir” (Goffman, 2021, s. 162).

Goffman açısından oyuncunun veya takımın katıldığı bir etkileşimde, oluşturulan izlenimle uyuşmayan bilgiler içeren pek çok iletişim çeşidi bulunmaktadır. Bunlardan dört tanesi şunlardır: “mevcut olmayana karşı davranış biçimi, sahneleme muhabbeti, takım içi danışıklık ve tekrar saflaşma eylemleri” (Goffman, 2021, s. 163). Karakter dışı etkileşim çoğunlukla sahne arkasında veya sahne arkasında ve takım üyeleri arasında gerçekleşir. Mevcut olmayana karşı davranış biçimi, sahneleme muhabbeti ve takım içi danışıklık sahne arkasına özgü olarak kabul edilir. Fakat tekrar saflaşma eylemlerinde ise karakter dışı etkileşim oyuncular ve seyirci arasında gerçekleşir (Branaman, 1997, s. Lxv). Mevcut olmayan karşı davranış biçimlerinde takım üyeleri seyirciye sunulan izlenim ile tutarsız davranışlar sergileyerek seyirciyi aşağılarlar. Örneğin hizmet sektöründe sahnede performans sırasında saygılı davranılan müşteriler, sahne arkasında alaya alınır veya aşağılanır. Sahneleme muhabbetinde takım üyeleri sahne arkasındayken sahneleme sorunlarını tartışırlar. Takım içi danışıklıkta oyuncular arasında oyuncular arasında dayanışma sağlayan her türlü gizli iletişimdir (Goffman, 2021, s. 168-170). Tekrar saflaşma eylemlerinde oyuncular geçerli mutabakatla ilgili hoşnutsuzluklarını gayriresmi yollarla (ima, şaka, taklit, çeşitli işaretler) ifade ederler. Seyirci bu ifadeleri duyar fakat oyuncuların veya iki takımın bütünlüğü tehdit edilmez (Goffman, 2021, s. 181).

İzlenim denetimi sanatıyla bir oyuncunun, ötekilerin önünde kendisinin en uygun izlenimini sunmasına işaret edilir. İzlenim denetimiyle oyuncu, utanmasına, mahcup olmasına ve etkileşimin sosyal düzeninin bozulmasına yol açabilecek rezalet çıkarmadan (creating a scene) kaçınır. İstenmeyen olayların ve bu olayların sonucunda gelen mahcup olma durumunun engellenmesi için duruma uygun bir biçimde davranması gerekir. Böylece hem oyuncunun performansı korunacak hem de gösteri kurtarılacaktır (Trevino,



2003, s. 36). Goffman, hadiselerin ve neden oldukları mahcubiyetlerin engellenmesi için etkileşimdeki katılımcıların ve katılımcı olmayanların belirli niteliklere sahip olmaları ve bu nitelikleri gösteriyi kurtarma amacına hizmet eden uygulamalar için kullanmaları gerektiğini ifade etmiştir. Bu uygulamaları ise dramaturjik sadakat, dramaturjik disiplin ve dramaturjik tedbir olarak adlandırmıştır. Dramaturjik sadakat ile oyuncuların takımın çizgisini devam ettirmek için, takımın sırlarına ihanet etmemeleri gerektiğine işaret edilir. Dramaturjik disiplinde oyuncunun özdenetime sahip olması, kendi rolünü unutmaması, performansı sırasında kasıtsız hareketlerden kaçınması vurgulanır. Dramaturjik tedbir ile gösterinin en iyi şekilde nasıl sahnelenebileceği belirlenirken öngörülü, planlı ve sağduyulu olmaları gerektiği vurgulanır. İzlenim denetimi sanatında oyunculara ek olarak seyircilerin de görevleri bulunmaktadır. Seyirciler davet edilmedikleri bölgelerden uzak durabilirler, oyuncuların çizdiği izlenim ile açığa vurulan gerçeklik arasında uyumsuzluk olduğunda seyirci incelik gösterip bu hatayı görmezden gelebilir ve incelikli bir ilgisizlik göstererek kamuya açık bir alandayken başkalarının faaliyetlerine kayıtsız kalıp kendi işiyle ilgilenebilir (Goffman, 2021, s. 200-205, s. 214-216).

Soren Kierkegaard, Jean-Paul Sartre, Jose Ortega Gasset gibi düşünürler bireyin otantik bir benliğe sahip olduğunu öne sürmüşlerdir. Kierkegaard *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk* başlıklı metninde “tehlikenin en büyüğü olan ben’in kaybı aramızda hiçbir şey olmamış gibi fark edilmeden gerçekleşebilir” (2017, s. 42) diyerek kişinin bir benliğinin olduğunu ve bunu kaybedebileceğini vurgulamıştır. Sartre’a göre insan “olmak istediği gibidir. Kendini nasıl yaparsa öyledir” (2018, s.39). Başka bir deyişle kişi kendini, benliğini inşa edebilir. Gasset ise kişinin zor da olsa kendi benliğini bulabileceğini öne sürmüştür: “Yaşamımızın acıklı güldürüsünde kendi benimiz en son beliren kişidir” (2017, s. 141). Goffman’ın düşüncesinde kişinin verili bir benliği olmadığı gibi otantik bir benliği de yoktur. Kişi yalnızca sürekli bir biçimde rol yapan bir oyuncudur. Farklı zamanlarda, farklı ortamlarda, farklı maskeler takar. Santayana’ya göre,

... sadece yaşamakla kalmayıp rol de yaparız; seçilmiş bir karakteri oluşturur ve oynarız, ... tutkularımızı savunur ve idealize ederiz, belagatli şekilde kendimizi olduğumuz gibi sadık, küçümseyici, umursamaz veya ağırbaşlı olma yönünde cesaretlendiririz; hayali bir seyircinin önünde uzun konuşmalar yaparız ve kendimizi bırakamayacağımız bir rolle sarıp sarmalarız (Aktaran Goffman, 2021, s. 63-64).

Goffman, benliği sahnede belli bir karakteri canlandıran kişinin başkalarına vermeye çalıştığı bir imaj olarak kabul etmiştir. Dolayısıyla, kişinin içinde bulunan, doğan, büyüyen ve ölen organik bir şey değildir (Goffman, 2021, s. 234-235). Goffman’ın dramaturjik yaklaşımında benlik bireyin zihninde gömülü bir şey değil, yüz yüze etkileşimde oyuncunun üstlendiği bir şeydir. Dolayısıyla benlik, psikolojik bir varlık veya süreç değildir, yüz yüze etkileşimde belirir ve sonuçsaldır (Schwalbe, 2016, s. 75-88). Trevino’nun ifade ettiği gibi Goffman’da benlik sosyal bir ürün veya sosyal bir süreçtir. Bu doğrultuda oyuncu tarafından sürekli değiştirilir, dinamik ve akıcıdır. Bu nedenle benlik durumsal gerekliliklere ve farklı rolleri sahnelemeye bağlı olarak değişen, dramatik bir performans olarak görülebilir (2003, s. 15). Smith ise Goffman’ın bireyin benliğinin eşsizliği fikrine meydan okuduğunu öne sürmüştür (2006, s. 97). Tseelon da benzer görüşler öne sürmüştür. Tseelon Goffman’da benliğin kişinin içinde bulunan bağımsız

ve sabit bir varlık olmadığını ifade etmiştir (1992, s. 115). Bu düşüncesini farklı örnekler üzerinde göstermeye çalışmıştır. Tseelon açısından Goffman'ın sahne önü ve sahne arkası kavramları hakiki olarak özel ve sahte olarak kamusal arasındaki ayrıma işaret etmez. Yalnızca sahne türlerine işaret eder. Goffman'ın oyuncusunda iç ve dış ayrımı yoktur. Daha ziyade bir durum tanımı yaratmak ve sürdürmek amacıyla, farklı seyirci önünde aktive edilen yüz repertuarı bulunmaktadır (1992, s. 116). Başka bir deyişle kişinin işine yarayacak çeşitli maskeleri bulunmaktadır. Bu nedenle Goffman sıklıkla eleştirilmiştir. Alasdair MacIntyre Goffman'ı "benliği rol yapmaya dönüştürdüğü" için eleştirmiştir (2007, s. 32). Tseelon'a göre bu tür suçlamalar Kartezyen gramerdeki bağımsız, tutarlı ve sürekli benlik fikrinden veya romantik yaklaşımdan kaynaklanır. Bu yaklaşımlarda kişinin benliği görüşlerin üzerindedir ve hakikidir. Goffman aksine sürekli olmayan, duruma göre değişen bir benlik tanımı yapmıştır ve Goffman'da içten gibi görünen benlik sunumları bile performanstan ibarettir (Tseelon, 1992, s. 123). Schwalbe ise Goffman'ın dramaturjik yaklaşımıyla benliği duruma bağlı olarak yaratılan imaj olarak kabul ettiğini, bunun ötesinde bir benlik olmadığını düşündüğünü belirtmiştir. Bu durumda benlik kişinin yüz yüze etkileşimde üzerine aldığı bir şeyden ibarettir (2016, s. 76).

### **The Truman Show'da Performans Olarak Benliğin Sunumu**

Truman Burbank, Seahaven adlı küçük bir kasabada sıradan, mutlu bir yaşam sürdürmektedir. İyi bir işi, evi vardır ve mutlu bir evlilik hayatına sahiptir. Yaşamını sürdürdüğü küçük kasabada, komşuları dost canlısıdır. Kasabanın sokakları, caddeleri temiz ve havası güzeldir. Ancak Truman dışında herkesin bildiği bir gerçek vardır. Onun tüm hayatı bir oyundan ibarettir. Çünkü Truman'ın tüm hayatı bir televizyon şovudur. Doğduğu günden itibaren tüm yaşamı gizli kameralar ile kayda alınmakta ve tüm dünyada canlı olarak yayınlanmaktadır. Dahası Truman'ın tüm hayatını sürdürdüğü, gerçek sandığı Seahaven adlı kasaba da gerçek değil, devasa bir setteir. Bu sette annesi, babası, eşi ve en yakın arkadaşı dahil çevresindeki herkes profesyonel oyuncudur. Hayatındaki olaylar daha önceden yazılmış bir senaryoya bağlıdır. Truman bir süre sonra yaşadığı yerde tuhaflıklarla karşılaşmaya başlar. Bir gün gökyüzünden bir spot ışığı düşer. Daha sonra tek başına sahilde otururken yağmur sadece kendisinin üzerine yağar. Bir gün öldüğünü düşündüğü babasını görür. Annesine durumu anlatır fakat annesi Truman'ı gördüğünün gerçek babası olmadığını, babasının denizde boğularak öldüğüne ikna etmeye çalışır. Truman daha sonra işine giderken arabasındaki radyonun frekansının karışması nedeniyle kendisinin takip edildiğini fark eder. İçinde yaşadığı yerde tuhaf bir şeylerin olduğunu fark eden Truman, eşine bu durumu anlatır ve Seahaven'dan ayrılmak istediğini söyler. Eşinden de şüphelenen Truman yaşadığı yeri terk etmek için gayret eder. Filmin sonuna gelindiğinde Truman, Seahaven setinin kapısından çıkmayı başarır.

Filmin açılışında, The Truman Show televizyon şovunun yaratıcısı Christof şovu hakkında şu cümleleri kurar: "*Artık aktörleri ve bize hissettirdikleri o sahte duyguları izlemekten bıktık.... İçinde bulunduğu dünya bazı açılardan sahte de olsa Truman'ın kendisinde yapay olan hiçbir şey yok. Senaryo yok, sufle yok. Her zaman Shakespeare gibi değil ama, samimi. Bu bir yaşam.*" Şovdaki aktörlerden biri ve aynı zamanda Truman'ın en yakın arkadaşı olan Marlon ise The Truman Show hakkında şunları söyler: "*Tamamen*

*doğru, tamamen gerçek. Burada hiçbir şey sahte değil. Bu şovda görebileceğiniz hiçbir şey sahte değil.*” Christof’un yaratıcısı olduğu şov hakkındaki ifadeleri ve Marlon’un düşünceleri filmin ve filmdeki şovun (kahraman olduğunu bilmeyen) kahramanı Truman hakkında otantiklik vurgusu yapar. Ayrıca filmin temel çatışmasını ortaya koyar: Otantiklik ve performans.

Filmde Truman Burbank karakteri üzerinden otantiklik vurgusu yapılmıştır. Filmin baş karakterinin isminin Truman Burbank olması bu çatışmaya işaret eder. “True – man” (gerçek/hakiki adam) kelimelerinin bir araya gelmesinden oluşan Truman ismi filmin kahramanının otantikliğine dikkatleri çeker. Soyadının Burbank olması ise bu otantiklik vurgusunu zayıflatır. Çünkü Burbank Hollywood stüdyolarının bulunduğu bir yerdir. Dolayısıyla gösteri dünyası ve yapaylık vurgusu ön plana çıkar (Wise, 2002, s. 38; Knox, 2010, s. 17). Truman karakterinin de ne ise o olduğu, başka bir deyişle tam anlamıyla otantik bir benliğe sahip olduğu ve hareketlerini ve davranışlarını bu bağlamda yönlendirdiği söylenemez. Dolayısıyla Truman film boyunca birtakım performanslar sergiler.

Filmin başındaki sahnede, oyuncunun sahne önü ve sahne arkasındaki performansına dair küçük bir parça sunulmuştur. Sahne arkası karakterden sıyrılma, prova yapma, rahatlama imkânı tanır. Dolayısıyla oyuncu, sahne arkasında gündelik yaşamda yüz yüze etkileşim sırasında kullandığı ifade maskesini kısa süreliğine bir kenara bırakma imkanına sahip olur. Filmin açılışında Truman evinin banyosunda, aynaya bakarak kendi kendine konuşmaktadır. Kendi kendine konuşurken kurmaca bir hikâyeye anlatmakta ve bu hikâyede bir performans sergilemektedir. İki kişinin başrolde olduğu bir hikâyeyi anlatırken mimiklerini ve ses tonunu da hikâyeye bağlamında ayarlamaktadır. Hikayesine ve performansına devam ederken, eşi seslenir ve Truman’ın eşine yanıt verirken ses tonu değişir. Eşi, Truman’a işe geç kalacağını söyler. Bu bağlamda sahne arkasında gündelik yaşamda kullandığı ifade maskesini bir kenara bırakmış, karakterden sıyrılmış ve rahatlamış durumda olan Truman’a eşi sahneye çıkma vaktinin geldiğini ifade eder.

Truman, evden dışarı adımını ilk attığı andan itibaren sahne performansını sergilemeye başlar. Çünkü artık sahneye adımını atmış durumdadır. Sahnede kişi ötekilerin eleştiri ve denetimine maruz kalabilecek bir konumdadır (Scannell, 2020, s. 172). Bu nedenle izlenim denetimini elde tutmaya ve daha önce oluşturduğu izlenimi sürdürmeye çabalar. Goffman’a göre “izlenim yönetimini gözlemlemek için en ilginç zamanlardan biri bir oyuncunun arka bölgeden çıkarak seyircinin olduğu yere geldiği veya oradan arka bölgeye döndüğü anlardır” (2021, s. 120). Truman sahne önüne çıktığında, yüzünde abartılı bir gülümsemeyle komşularına selam verir ve artık kendisiyle özdeşleşmiş olan şu ifadeleri kullanarak rutinini sergiler: “Ve olur ya, belki sizi göremem. Tünaydın, iyi akşamlar ve iyi geceler.” Truman çevresi tarafından sevilen, samimi, sıcak ilişkiler kurmayı başarmış bir karakter performansı sergiler. Komşularına sergilediği performansın benzerini işe gidene kadar sergilemeye devam eder. Örneğin dergi satılan bir dükkâna uğradığında daha önce komşularına gösterdiği gülümsemesinin aynısını gösterir.



**Görsel-1:** Truman'ın sahne önüne çıkış rutini



**Görsel-2:** Truman'ın sahne önü performansı



**Görsel-3:** Truman'ın sahne önu performansı

Truman'ın sahne önu performansı ile sahne arkası performansı arasındaki ayırım akşam saatlerinde en yakın arkadaşı Marlon ile golf oynadığı ve sohbet ettiği anlarda ortaya çıkar. Truman, Marlon'un yanındayken performansını değiştirir. Sahne arkasında olduğu için sahne önündeki yüz ifadelerinden ve davranışlarından uzaklaşır. En yakın arkadaşı olmasının da etkisiyle, Marlon'un yanında daha rahat davranır; sahne önünde olduğu gibi tetikte değildir. Marlon'a işinden ayrılmayı ve Seahaven'ı terk etmeyi düşündüğü ifade eder. Yaşadığı yerden bunaldığını ve gezme arzusunun olduğunu ifade eder. Çünkü kişi sahne arkasına geçtiğinde görece rahat bir durumdadır. Scannell'in ifade ettiği gibi "artık dışarıdan nasıl görüldüğünü denetlemek zorunda değildir" (2020, s. 173). Truman eve döndüğünde sahne arkası performansını sürdürmeye devam eder. Eşine yapmak istediklerini anlatır. Yolculuk ve keşfetme arzusunu, dünyayı dolaşma isteğini eşine de söyler.



#### Görsel-4: Truman'ın sahne arkası performansı

Goffman, bir etkinliğe katılanların, etkinliklerini belli bir yönde sunmak için işbirliği yaptıklarında takım üyeleri haline geleceklerini ifade etmiştir (2021, s. 104). Dolayısıyla takım, yansıtılan durum tanımının sürdürülmesi için uyumlu bir biçimde hareket oyuncularından oluşur. Fakat takım üyeleri arasında uyumsuzluğun olduğu durumlarda sürdürülmeye çalışılan izlenimin tahrip olması da mümkündür. Goffman'a göre "takım performansı bir yandan devam ederken, takımın herhangi bir üyesi gösterinin foyasını meydana çıkarma ya da uygunsuz davranışlarla performansı azaltma gücüne sahiptir" (2021, s. 86). Goffman, oyuncunun veya takımın katıldığı bir etkileşimde, oluşturulan izlenimle uyuşmayan bilgiler içeren iletişim türlerinden söz etmiştir. Takım içi danışıklıkta kullanılan tekniklerden biri sahneleme işaretleridir. Sahneleme işaretleri performansın yönetmeninden gelir ve izlenimleri kontrol etmek için kullanılır. Bu işaretler ile performans sunmakla meşgul olanlarla, sahne arkasından talimat veya yardım iletenler arasındaki bağlantı sağlanır (Goffman, 2021, s. 170). Filmin bu noktasında takım içi danışıklıkta kullanılan sahneleme işaretleri ortaya çıkar. Truman işe giderken yolda öldüğünü sandığı babasıyla karşılaşır. Truman'ın babası rolünü sergileyen oyuncu, gösterinin foyasını ortaya çıkarmak üzereyken diğer takım oyuncuları tarafından hemen engellenir. Öncelikle, kulağında kendisine talimatların iletildiği bir kulaklık olduğu görülen iki kişi hızlıca Truman'ın yanına gelerek babasını ondan uzaklaştırmaya çalışır. Ardından koşu yapan insanlar Truman'ın önünü kapatır, babası rolündeki aktöre ulaşmasını engeller. Bir sonraki hamlede Truman'ın önüne çıkan bir figüran çıkar ve onunla çarpışır. Daha sonra Truman'ın bisiklet süren bir kişiyle çarpışması sağlanır. Son olarak takım, aktörü otobüse bindirerek kaçıtır. Böylece yönetmenin talimatı doğrultusunda sahneleme işaretleri kullanılarak gösterinin foyasının ortaya çıkması takım performansı ile engellenir. Goffman'a göre,

Bir performans tarafından dramatize edilen gerçekliğin kırılabilirliği ve bu gerçekliğin tutarlı bir şekilde ifade edilmesi talebini göz önünde bulundurduğumuzda, çoğu zaman öyle olgular vardır ki performans sırasında dikkat onlara çekilirse performansın yarattığı izlenimi lekeleyebilir, aksatabilir veya işe yaramaz kılabilirler. Bu olguların 'yıkıcı bilgi' sağladığı söylenebilir. Buna göre, pek çok performans için temel sorunlardan biri bilgi denetimidir (2021, s. 137).

Yıkıcı bilgilere sahne arkasına giren ayrık rollerdeki kişiler erişebilirler. Aynı zamanda oyuncular da gösteri hakkında yıkıcı bilgilere sahiptirler (Goffman, 2021, s. 140). Bu bağlamda *The Truman Show* reality şovunda eskiden oyuncu olan Sylvia, sahip olduğu yıkıcı bilgileri ve gösterinin sırlarını Truman'a ifşa etmeye çalışır. Sylvia, Truman'ın kolejdeyken aşık olduğu kişidir. Truman Sylvia ile konuşmak için yanına gittiğinde Sylvia ona "*Seninle konuşma iznim yok*" der. Daha sonra etrafını kontrol eder ve Truman'a akşam sahilde buluşmayı önerir. Truman ve Sylvia sahilde buluşurlar. Sylvia Truman'a "*Çok az zamanımız var. Her an burada olabilirler*" der. Ardından bir otomobil sahile gelir. Bu sırada Sylvia telaşlanır ve gösteri hakkında sahip olduğu yıkıcı bilgileri Truman'a ifşa eder. Ona "*Herkes seni tanıyor. Herkes senin yaptığın her şeyi biliyor. Rol yapıyorlar... Gökyüzü ve deniz her şey dekordan ibaret. Bu bir gösteri*" der. Dolayısıyla Sylvia performans ve yaratılan izlenime bir tehdit oluşturur. Fakat bu tehdit, takım

üyelerinden bir oyuncu aracılığıyla engellenmeye çalışılır. Sylvia'nın babası rolündeki kişi, yaratılan izlenimi sürdürmeye çalışır. Bu amaçla Sylvia'yı Truman'dan uzaklaştırır ve onun bir şizofren olduğunu ifade eder.

Filmin ilerleyen bölümlerinde performanslar ve gösterinin ifşa olma tehlikesi belirir. Truman, arabasıyla işe doğru yola koyulduğu sırada arabasının radyo frekansına takım oyuncularının birbirine iletildiği sahne arkası bilgileri karışır. Truman, ifşa olan bu bilgiler nedeniyle çevresindeki herkesin oyuncu olduğundan ve rol yaptığından şüphe eder. Daha sonra asansöre bineceği sırada sahne arkasını görür. Goffman'a göre "bir yabancı yanlışlıkla bir performansın sergilenmekte olduğu bir bölgeye girdiği zaman ya da seyircinin bir üyesi istemeden sahne arkasına girdiğinde, içeride bulunanları suçüstü yakalaması muhtemeldir" (2021, s. 197). Bu bağlamda Truman, sahne dekorlarını görmüş ve sahne arkasında rahatlamış durumda olan oyuncuları suçüstü yakalamıştır. Sahne arkasında bir oyuncu dergi okurken, bir oyuncu masanın üzerindeki yiyeceklerden bir şeyler yerken yakalanır. Bir oyuncu da elinde bir içecek bardağı ile yakalanır ve hızlıca oradan uzaklaşmaya çalışır. Ayrıca sahne arkasında teknik işlerden sorumlu bir görevli de orada bulunmaktadır. Truman o akşam annesi rolünü canlandıran oyuncunun evindeyken eşi Meryl ile çekildiği fotoğraflara bakar. Fotoğraflarda eşinin parmaklarını çapraz yaptığını fark eder. Bu nedenle gerçek olmayan bir dünyada, oyuncuların arasında yaşadığına dair şüpheleri giderek artar. Meryl'in tavırlarından şüphelenen Truman, bir akşam ondan gerçeği öğrenmeye çalışır. Meryl Truman'ın davranışlarından korktuğu için gizli kameralardan birine bakarak "*Bir şeyler yapın!*" diyerek bağırır. Fakat Truman'ın şüpheleri *The Truman Show*'un yaratıcısı ve yönetmeni Christof'un yaptığı müdahaleler ile giderilmeye çalışılır. Goffman, bir takımın yönetmeninin oyuncular tarafından sergilenen performansın düzgün ve sorunsuz olup olmadığını denetlediğini ifade etmiştir (2021, s. 99). Ayrıca yönetmen, performansı uygun olmaktan çıkan, bu nedenle de izlenimi tehlikeye atan üyeleri tekrar hizaya sokmakla görevlidir. Bir yönetmen olarak Christof, Truman'ın babasını canlandıran oyuncuyu yeniden gösteriye alarak şovu kısa bir süreliğine de olsa kurtarmayı başarır. Christof, Truman ile babasını dramatik bir biçimde yeniden bir araya getirir. Christof'un bu müdahalesi sonucu Truman, ikna olmuş gibi görünür.



**Görsel-5:** Sahne arkasında rahatlamış durumdaki aktörlerin Truman tarafından suçüstü yakalanması

Ertesi gün, filmin başında olduğu gibi aynanın karşısında kendi kendine bir hikâye anlatır. İşine gitmek üzere sahne önüne çıkar. Sahnede komşularıyla karşılaşır. Her zamanki rutininden parçalar sergiler. Komşularına önce “*Günaydın*” der. Truman’ın rutinine alışmış durumda olan komşuları, onun rutinindeki replikleri tamamlar. Truman “*Ve olur ya belki sizi göremem*” dedikten sonra komşuları ona “*Tünaydın, iyi akşamlar, iyi geceler*” der ve Truman, her zamanki gibi gülümseyerek rutinini sergiler. Goffman’a göre “kişinin başlangıçta diğer katılımcılar hakkında sahip olduğu ya da edindiği bilginin ne denli önemli olduğunun altını çizmemiz gerekir, çünkü kişi işte bu bilgiyi temel alarak durumu tanımlamaya ve tepkisel davranış biçimleri inşa etmeye başlayacaktır” (2021, s. 23). Goffman burada sahne önü performanslarıyla oluşturulan izlenime dikkat çekmiştir. Truman, aynı rutini aynı seyircilere karşı farklı zamanlarda sergilemiştir. Bu nedenle, komşuları da onun yarattığı izlenime, sergilediği benliğe alışmış durumdadırlar. Fakat bu kez filmin başındaki halinden farklıdır. Truman, filmin içinde yaşadığı dünyanın rollerden ibaret olduğuna dair şüphe duymaya başlayana kadar oynadığı role inanan bir performans ve rutin sergiler. Fakat babasıyla yeniden buluştuğu günün ertesinde sergilediği performans ve rutinde kinik bir yaklaşım sergiler. Bu bağlamda Goffman iki tür performanstan bahsetmiştir. Birincisi hakiki, içten veya dürüst performanslar diğeri ise düzmece performanslardır. Hakiki içten veya dürüst performanslarda kişi yansıttığı durum tanımının gerçek gerçeklik olduğuna inanır (2021, s. 76).





**Görsel-6:** Truman'ın gerçek dünyaya geçmeden önce son performansı

Düzmece performanslar ise kinik bir yaklaşım içinde gerçekleştirilir. Dolayısıyla bazı performanslar “tam bir sahtekarlık içinde, diğerleri ise tam bir dürüstlikle başarıyla yerine getirilir” (Goffman, 2021, s. 77). Bu bağlamda Truman aynı performansı farklı bir yaklaşımla sürdürmeyi başarmıştır. Performansı başarıya ulaşmıştır. Çünkü sahne arkasında onu izleyenler, komşuları ve çevresinde her gün karşılaştığı insanlar Truman'ın düzmece performansına inanmışlardır. Truman sahne önünde aynı performansı farklı bir yaklaşımla sergileyerek, onu izleyen herkesi kandırmayı başarır ve yaşadığı yerden gizlice kaçmaya çalışır. Dolayısıyla görünüş ve gerçek arasında zorunlu bir bağ olduğu söylenemez.

Filmin son sahnesinde Truman ve Christof arasında bir diyalog gelişir:

Truman: “Ben kimim?”

Christof: “Sen yıldızımızsın.”

Truman: “Hiçbir şey gerçek değil miydi?”

Christof: “Sen gerçektin. Seni izlemeyi bu kadar güzel yapan da buydu... Dışarıda senin için yarattığım dünyadan daha fazla hakikat yok. Aynı yalanlar. Aynı hile/aldatma (deceit)... Seni kendini tanıdığından daha iyi tanıyorum.”

Truman: “Hiçbir zaman kafamın içine kamera koyamadın... Ve olur ya belki sizi göremem. Tünaydın, iyi akşamlar ve iyi geceler.”

Truman her zamanki rutinine ait bu replikleri söyledikten sonra, her zamanki gibi gülümser, bir tiyatro oyuncusunun, oyun bittikten sonra yaptığı gibi eğilerek selam verir ve sahneyi terk eder. Film Truman sahneyi terk ettikten sonra biter. Truman ve Christof arasındaki diyaloglarda, filmin temel çatışması olan otantiklik ve performans izleyiciye hatırlatılır. Bu sahnede, ilk bakışta, otantik bir benliğe sahip olan Truman'ın, rol yapan oyuncuların kurulu yapay bir dünyadan gerçek dünyaya kaçtığı vurgulandığı düşünülebilir. Christof gerçek dünyanın da aktörlerden, performanslardan, rutinlerden, bölgelerden ibaret olduğunu başka bir deyişle gerçek dünyanın da dramaturjik olduğunu ima eder. Fakat Christof'un Truman'a yönelik otantiklik vurgusunun doğru olmadığı ileri sürülebilir. Filmde, Sylvia oyunculuğu aktörlerin para için yaptığı bir iş olarak düşünür. *The Truman Show* adlı gösterinin profesyonel oyuncularından biri olmamasına rağmen Truman da bir rolü canlandırmış, performans sergilemiştir (Lavoie, 2011, s. 62). Truman da diğer oyuncular gibi film boyunca farklı bölgelerde farklı rutinler sergilemiştir. Yaratmış olduğu izlenimi filmin bir kısmına kadar içten bir yaklaşımla, kalan kısmında ise kinik bir yaklaşımla sürdürmüştür. Filmin sonunda da rol yaparak sahneden ayrılmıştır. Filmin sonunda, Truman'ın performans dünyasından gerçek dünyaya geçişi gösterilmez. Bu nedenle, gerçek dünyada, profesyonel aktör olmayan insanların arasında, Truman'ın performanstan ve rolden kaçışının mümkün olup olmadığı belirsiz kalır.

### Sonuç

Bu çalışmada *The Truman Show* filminin benlik sunumu bağlamında Goffman'cı bir çizgide olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Filmde Seahaven tiyatro sahnesi konumundadır. Seahaven'da yaşayan oyuncular bazen bireysel bazen de takım halinde performanslar sergilemişlerdir. Takım yönetmeninden (Christof) talimatlar alarak oluşturulan izlenimi sürdürmek için müdahalelerde bulunmuşlardır. Yönetmenin talimatları doğrultusunda takım üyeleri birlikte hareket ederek performansı uygun olmaktan çıkan, durum tanımını tehlikeye atan üyeleri (Truman'ın babası) ve ayrık roldeki kişiyi (Sylvia) tehdit olmaktan çıkarmıştır. Böylece izlenim denetimini elde tutmayı başarmışlardır. Filmde oyuncuların performansları, sahne önü ve sahne arkasına bağlı olarak değişmiştir. Bu durumun belirgin örneği Truman karakteridir. Filmde Truman ve Christof'un yarattığı dünya arasında bir çatışma/ikilik oluşturulmuştur. *The Truman Show* adlı televizyon şovunda Truman hariç herkes profesyonel aktör konumundadır. Bu nedenle davranışları tamamen performanslardan ibarettir. Truman'a ise otantiklik atfedilmiştir. Christof, filmin sonunda Truman'a gerçek olduğunu söylemiştir. Truman, içinde yaşadığı güvenli ama sahte bir dünyadan, belirsiz ama gerçek dünyaya geçiş yapmayı tercih etmiştir. Böylece filmin sonunda otantikliğe daha yüksek bir değer atfedilmiştir.

Bu çalışmada Truman'ın da performans sergileyen bir oyuncu olduğu ileri sürülmektedir. Truman da profesyonel oyuncular gibi performanslar sergilemiştir. Performansları bölgelere ayrılmıştır. Bu nedenle sahne önündeyken (evden dışarı çıkıp işe giderken ve işteyken) farklı, sahne arkasındayken (Marlon, Meryl ve annesi ile konuşurken) farklı bir benlik sergilemiştir. Filmin bir kısmında kadar içten performanslar sergilerken, kalan kısmında kinik bir yaklaşım içinde performanslar sergilemiştir. İki yaklaşımda da oluşturduğu izlenimi sürdürmeyi başarmıştır. Filmin son sahnesinde,

bu çalışmada ileri sürülen, Truman'ın da bir oyuncu olduğu, dolayısıyla en otantik görünen kişinin bile aslında bir oyuncu olduğu görüşünün desteklendiği ileri sürülebilir.

*The Truman Show* alegorik bir filmidir (Jagodzinski, 2005, s. 70). Bu doğrultuda çalışmada filmin Goffman'ın dramaturjik yaklaşımından ve tiyatro olarak dünya anlayışından etkilendiği ileri sürülmektedir. Filmin son sahnesinde Christof, dışardaki gerçek dünyanın Seahaven stüdyosundan farkı olmadığını ileri sürmüştür. *The Truman Show*'un yaratıcısı ve yönetmeni olan Christof, Seahaven'ı gerçek dünyayı taklit ederek oluşturduğunu ima etmiştir. Böylece Christof gerçek dünyanın da oyuncuların performans ve rutin sergilediği bir yer olduğunu ileri sürmüştür. Ayrıca Truman filmin sonunda kim olduğunu bilmediğini belirtmiştir. Bu nedenle otantik bir benliğe sahip olmadığını vurgulamıştır. Filmin son sahnesinde, gerçek dünyaya geçmeden önce her zamanki rutininden bir parça sergileyerek kendisinin de tiyatro sahnesinde rol yapan bir oyuncu olduğunu göstermiştir. Bu çalışmada *The Truman Show*'un Goffman'cı bir çizgide olduğu ileri sürülmüştür. Bu bağlamda filmde, kişinin otantik benliğini oluşturabilmesi ya da otantik bir benliğe sahip olabilmesi için gerekli bir alanın bulunmadığı ve bu durumun Truman karakteri üzerinden somutlaştırıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

**Etik Beyanı:** Performans Olarak Benlik: The Truman Show başlıklı araştırma makalesi etik kurul izni gerektirmeyen çalışmalar arasında yer almaktadır.

**Yazar Katkıları:** Performans Olarak Benlik: The Truman Show başlıklı araştırma makalesi tek yazarlıdır. Yazarın katkı oranı %100'dür.

**Çıkar Çatışması Beyanı:** Performans Olarak Benlik: The Truman Show başlıklı araştırma makalesinde herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

### Kaynakça

- Baydur, M. ve Baydur, Ö. K. (2021). 1929 Ekonomik buhranı. Erişim adresi: <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/1929-ekonomik-buhrani/>
- Branaman, A. (1997). *Goffman's social theory*. A. Branaman ve C. Lemert (Ed.), *The Goffman reader* (s. xlv-lxxxii) içinde. Massachusetts: Blackwell.
- Buckland, W. ve Elsaesser, T. (2002). *From thematic criticism to deconstructive analysis*. Buckland, W. ve Elsaesser, T. (Ed.), *Studying contemporary american film: A guide to movie analysis* (s. 117-145) içinde. London: Arnold.
- Burns, T. (2002). *Erving Goffman*. New York: Routledge.
- Gasset, J. O. Y. (2017). *İnsan ve herkes*. (N. G. Işık, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Goffman, E. (2021). *Günlük yaşamda benliğin sunumu* (B. Cezar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- İlic, E. (2019). *The Truman Show, Into The Wild ve Hollywood Sinemasının Sahte*

- Eleştirelliği. *SineFilozofi*, 4(8), 180-194. doi: 10.31122/sinefilozofi.634907.
- Jagodzinski, J. (2005). The Truman Show: A symptom of our times? Or, a cure for an escape attempt. *Psychoanalysis, Culture & Society*, (10), 61-78. doi:10.1057/palgrave.pcs.2100030.
- Jakobsen, H. ve Kristiansen, S. (2015). *Goffman's sociology of everyday interaction*. H. Jakobsen ve S. Kristiansen (Ed.), *The social thought of Erving Goffman* (s. 67-84) içinde. New York: SAGE.
- Kavut, S. (2021). Dijital kimliklerin ve The Circle filminin Goffman'ın benlik sunumu kuramı bağlamında analizi. *Erciyes İletişim Dergisi*, (2), 63-80. doi: <https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.971135>.
- Kierkegaard, S. (2017) *Ölümcül hastalık umutsuzluk*. (M. M. Yakupoğlu, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Knox, S. (2010). Reading The Truman Show inside out. *Film Criticism*, 35(1), 1-23. Erişim adresi: <http://www.jstor.org/stable/44019392>.
- Lavoie, D. (2011). Escaping the panopticon: Utopia, hegemony, and performance in Peter Weir's The Truman Show, *Utopian Studies*, 22(1), 52-73. doi: 10.1353/utp.2011.0033.
- MacIntyre, A. (2007). *After virtue: A study in moral theory*. Indiana: Notre Dame.
- Manning, P. (1991). Drama as life: The significance of Goffman's changing use of the theatrical metaphor. *Sociology Theory*, 9(1), 70-86. doi: 10.2307/201874.
- Manning, P. (2007). *Erving Goffman and modern sociology*. Cambridge: Polity Press.
- Medin, B. (2014). Duvara karşı ve zenne filmlerine dramaturjik bir yaklaşım. *Selçuk İletişim*, 8(3), 228-246.
- Meyrowitz, J. (1990). *Redefining the situation: Extending dramaturgy into a theory of social change and media effects*. S. H. Riggins (Ed.), *Beyond Goffman* (s. 65-97) içinde. Berlin: De Gruyter.
- Poloma, M. (1993). *Çağdaş sosyoloji kuramları* (H. Erbaş, Çev.). Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Ritzer, G. (2012). *Modern sosyoloji kuramları* (H. Hülür, Çev.). Ankara: Deki Yayınevi.
- Sartre, J. P. (2018) *Varoluşçuluk*. (A. Bezirci, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Scannell, P. (2020). *Medya ve iletişim*. (B. Sümer ve O. Taş, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Schwalbe, M. (2016). *Situation and structure in the making of selves*. C. Edgley (Ed.), *The drama of social life a dramaturgical handbook* (s. 75-92) içinde. New York: Routledge.
- Smith, G. (2006). *Erving Goffman*. New York: Routledge.
- Sucu, İ. (2020). Gözetlenen toplumun gözetleyen topluma dönüşmesi: “The Truman Show filmi” örneği. *Aksaray İletişim Dergisi*, 2(1), 1-12.
- Trevino, A. J. (2003). *Introduction: Erving Goffman and the interaction order*. A. J. Trevino (Ed.), *Goffman’s legacy* (s. 1-49) içinde. Maryland: Rowman & Littlefield.
- Tseelon, E. (1992). Is the presented self sincere? Goffman, impression management and the postmodern self. *Theory, Culture, Society*, 9(2), 115-128. doi: 10.1177/026327692009002006.
- Wise, J. M. (2002). Mapping the culture of control seeing through The Truman Show. *Television & New Media*, 3(1), 29-47. doi:10.1177/152747640200300103.
- Yapıcıoğlu Ayaz, Y. (2018). Görsel kültürün Frankfurt Ekolü çerçevesinde değerlendirilmesi: Truman Show filmi. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, (10), 36-52.
- Yıldırım, M. (2018). Simülasyon evreninde ürün yerleştirme uygulamaları: Truman Show analizi. *Uluslararası Halkla İlişkiler ve Reklam Çalışmaları Dergisi*, 1(1), 115-129.
- Yiğit, Z. (2009). Medyaya eleştirel bir bakış ve The Truman Show. *Humanities Sciences*, 4(4), 258-270.