

Kitap eleştirisi

Erving Goffman: *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*

A. Banu Hülür*

Dramaturji, oyun kuramı veya tiyatro kuramı anlamına gelir. Sosyolojide dramaturjik yaklaşımı geliştiren Erving Goffman, insan etkileşimlerini ve ilişkilerini bir oyun, tiyatro gibi ele alır. Onun *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* (Goffman, 2009) adlı kitabı bir bireyin kendini ve yaptıklarını nasıl sunduğu, başkalarının kendisiyle ilgili izlenimleri nasıl yönlendirdiği ve denetlediği, başkalarının karşısında neler yapıp yapamadığıyla ilgili sosyolojik bir bakış açısının yansımasıdır. Günlük yaşamı bir tiyatro oyunuyla özdeşleştiren yazar, sahneyi yapmacık ama profesyonel performanslar sunan bir yer olarak tanımlarken günlük hayatın çoğu zaman daha gerçek ve genel olarak prova edilmeden sunulan performansları kapsadığını savunur.

Kimi düşünürler insan davranışlarını toplumsal yapıyı temel alarak açıklar. Kimileri ise toplumsal yapıyı oluşturmada insanların etkin rolünü vurgular. Goffman'ın yaklaşımı bireyi temel alan bir özelliğe sahiptir. Buna karşın Goffman çalışmalarında insan davranışını belirleyen yapılaşmış durumlardan da söz eder. Bu nedenle Poloma (Poloma, 1993: 202) onun “natüralizmle aşırı hümanizm arasında bir yere” yerleştirilebileceğini ifade eder. Fisher ve Strauss ise Goffman'ın yaklaşımı açısından “yapısal koşulların insan eylemini açıklamak için geçerli olduğunu, ama yeterli olmadığını” ileri sürer (Fisher ve Strauss, 1990: 490). Goffman'ın yaklaşımında bir toplumsal durumdaki toplam etkinlik, gözlemci ve katılımcılardan oluşur. Aktörler, performansı ortaya koyan “bir rutini oynayan kişilerdir”. Kişiler başkalarının karşısında bir performans ortaya koyarken performanslarını sürekli gözden geçirirler. Kişiler, kendi performansları hakkında diğerlerinin düşünceleriyle ilgili sürekli bir izlenime sahiptirler (Poloma, 1993: 203).

Goffman, günlük etkileşim ve ilişkileri açıklamak için bir rol kuramı geliştirmiştir. “O, tıpkı sahnedeki oyuncular gibi bizlerin de sürekli olarak karşısına çıktığımız çok çeşitli izleyicilere kendi imgemizi sunmakla meşgul olduğumuz iddia eder.” Goffman'ın yaklaşımı açısından zor olan, hem sahnede hem de sahne dışında oyun oynamak değil oyun oynamamaktır. Herkes her zaman oyun oynadığı için doğallığın ve sahiciliğin ne olduğunu sorgulamak çok anlamlı değildir. İnsanlar doğal ve kendiliğinden davrandıklarına inandıkları zaman bile sahne üzerinde oyun oynamaktadırlar. “Goffman'ın iddiasına göre, hiçbir zaman olamayacağımız şey, *tout court* [yalnızca] kadın ve erkek olmaktır. Bizler ne yapar görünüyorsak oyuzdur” (Cosser, 2010: 496).

Goffman'a göre (s. 15) insanlar daha önce tanımadıkları birisiyle karşılaştıklarında ya o kişiyle ilgili bilgi edinmeye başlarlar ya da sahip oldukları bilgileri kullanarak o kişiyi değerlendirirler. Yeni karşılaştıkları kişiyle ilgili merakları genel olarak o kişinin toplumsal ve ekonomik statüsünün ne olduğuyla, kendini nasıl

* Yrd. Doç. Dr., Abant İzzet Baysal Üniversitesi İletişim Fakültesi, e-posta: banuhulur@gmail.com

gördüğüyle, çevresindekilerle nasıl iletişim kurduğıyla, iş başarısıyla ve güvenilir biri olup olmadığıyla ilgili olmaktadır. Kişinin bu yönleri hakkında bilgiye ulaştıklarında kendilerini ona göre sunacaklar ve istedikleri biçimde görülmeye çalışacaklardır.

Kişiler başkaları üzerinde bırakacakları izlenimi yönetirken sınırsız güçleri ve yetenekleri yoktur. Goffman (s. 16) kişinin başkaları üzerinde izlenim bırakma yeteneğini, verdiği izlenim ve yaydığı izlenim olarak iki kısımda inceler. İlki sözlü simgeleri ya da onların yerine geçen şeyleri içerir ve dar anlamda bir iletişim olarak tanımlanabilir. İkinci izlenimse gözlemcilerin söz konusu kişi hakkında bulgu sağlayabileceği beklentisiyle değerlendirilen çok çeşitli eylemleri içerir ve ilki aldatmayı, ikincisiyse rol yapmayı içerir.

Goffman (s. 17) insanların yaşamlarını genel olarak tecrübelerine dayalı çıkarımlarla sürdürdüklerini ileri sürer. Örneğin, eve yatılı bir misafir geldiğinde gece herkes uyduktan sonra evdeki gizli yerleri karıştırıp değerli eşyaları gizlice alıp almayacağını bilemesek, bundan tam olarak emin olamasak da çıkarımlara göre bunun gerçekleşmeyeceğini farz ederiz ve bu ihtimalin olmayacağını kabul ederiz.

Kişi, bazen bilinçli bazen de bilinçsiz olarak izlenim oluşturabilir (s. 19-20). Kimi zaman kişi istediği izlenimi oluşturmak için ince hesaplarla kendini ifade etmek için çaba sarf ederken bazen de eylemleri planlı da olsa bu eylem spontane gelişebilir. Toplumsal statüsü bunu gerektirdiği için ya da belli bir gruba dâhil olup, uyum göstermesi gerektirdiği için böyle davranabilir. Kişiyi çevredekilerin verdiği tepki, kişinin kontrol etmesinin daha kolay olduğu “büyük ölçüde sözel ifadelerini kapsayan kısım” ve kontrol etmesinin daha zor olduğu “büyük ölçüde yaydığı ifadelerden oluşan kısım”dan oluşur. Birey daha çok kendi iletişimin yalnızca tek bir kanalının farkındayken şahitler hem kanalın hem ikinci bir kanalın farkındadır.

Goffman, *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* adlı eserinde dramaturjik yaklaşımın çeşitli yönlerini günlük yaşam kesitleriyle ilişkili olarak ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Goffman’ın eserinde benliğin sunumuyla ilgili olarak geliştirdiği temel kavramlar üzerinde durmakta yarar vardır.

Benliğin sunumuyla ilgili ilk kavram “performans”tır (s. 29-31). Performans, bir kimsenin belli gözlemciler önünde bulunduğu süre boyunca gerçekleştirdiği ve gözlemciler üzerinde etkisi olan faaliyetlerdir. Kişi oyununu performanslarla gerçekleştirir. Performans gerçekleştirirken kişi kendi oyununa inanabilir, sahnelediği gerçekliğin gerçek olduğuna içtenlikle inanabilir ya da kendi oyununa inanmadığı gibi başkalarının ne düşüneceği de pek umurunda olmayarak kinik bir yaklaşım sergileyebilir. Kinik yaklaşım genellikle özel kazanç ya da çıkar için olmayıp toplumsal iyilik için de olabilmektedir. Örneğin, müşterilerini plasebo vererek tatmin etmek zorunda kalan bir doktor kinik oyuncuya iyi bir örnek oluşturur.

Performansla ilgili temel bir kavram vitrindir. Vitrin, “performans sırasında kişi tarafından kasten ya da kasıtsız olarak kullanılan standart ifade donanımı” olarak tanımlanabilmektedir. “Set” vitrinin standart öğelerinden biridir. Set, ifade araçlarının görsel yönlerini anlatmak için kullanılır. Goffman (s. 33) “önünde, içinde veya üzerinde sürekli sahnelenen insan faaliyetlerine ortam ve sahne oluşturan, mobilya, dekor, fiziksel tasarım ve diğer arka plan düzenlemelerini” set olarak tanımlamaktadır.

Goffman (s. 34-35), “kişisel vitrin”i, oyuncuyla bağdaşan ve farklı zaman ve mekânlarda oyuncunun bir parçası olmayı sürdüren ifade araçları olarak değerlendirir. Yaş, cinsiyet, köken, boy, kilo, imaj, jestler, mimikler kişisel vitrini oluşturan parçalardır. Temel olarak kişisel vitrin, “görünüş” ve “tutum” olarak değerlendirilebilir.

Görünüş, oyuncunun toplumsal statüsüyle ve durumuyla ilgili bilgi veren uyarıcılardır. Tutum ise oyuncunun mevcut durumda oynamayı beklediği rol hakkında bilgi veren uyarıcılardır. Örneğin, küstah ve saldırgan bir tutum, oyuncunun etkileşimi başlatmak ve yönünü belirlemek isteyen kişi olmayı amaçladığı anlamını taşıyabilmektedir. Görünüş ve tutum zaman zaman birbiriyle çelişebilse de ikisi arasında birbirini onaylayan ve tamamlayan bir tutarlılık olmasını bekleriz. Örneğin bir kadının hem giyinişi hem de tutumunun kadınsı olması yönünde toplumda genel bir beklenti vardır. Aynı şekilde kadınsı davranan bir erkek toplum tarafından anormal görülmektedir.

Görünüş ve tutum arasında beklenen tutarlılığın set, görünüş ve tutum arasında da olması beklenmektedir (s. 36). Örneğin bir yargıcın görevi sırasında blue jean giyinmesine, bir akademisyenin blue jean giyinmesine göre daha negatif anlamlar yüklenir.

Bazı durumlarda vitrin, kolektif temsil ve başlı başına bir olgu olabilmektedir. Bir oyuncu önceden belirlenmiş bir toplumsal role soyunduğunda genellikle onun için belli bir vitrinin zaten yerleşik olduğu görülür. Bir hemşirenin sergilediği vitrin bir doktorun sergilediği vitrinden oldukça farklıdır ve hemşireler için kabul edilir olan çoğu şey doktorlar için onur kırıcıdır (s. 39).

Goffman'ın dramaturjik yaklaşımının temel bir ögesi olan performansta dramatik canlandırma önemli bir yer tutar. Dramatik canlandırma karşılıklı ilişki içinde performansın ortak anlama kavuşmasını sağlamaktadır. Goffman'a (s. 41) göre, bazı faaliyetlerin başkaları açısından anlamlı olması için oyuncu bunları etkileşim sırasında ifade edecek şekilde gerçekleştirmelidir. Profesyonel boksörler, cerrahlar, kemancılar ve polislerin rolleri buna örnek gösterilebilir. Örneğin maç sırasında bir hakem hükmünden emin olduğu izlenimi vermek istiyorsa kendisinin hüküm verdiği anı atlayarak anında karar vermeli ve uygulamalıdır. Böylece seyirci onun hükmünden kendisinin emin olduğundan emin olabilir.

Oyuncular izlenim yönetimi amacıyla gözlemcilere birkaç yönden idealize edilmiş bir izlenim sunmaya eğilimlidir. Kişi kendini başkalarına sunduğunda performansı davranışlarından çok daha fazlasını, toplumun resmi olarak onaylanmış değerlerini temsil etmektedir. İdealize edilmiş performansların sunumuyla ilgili toplumdaki genel tabakalaşma düzeni örnek gösterilebilir. Günümüzde modern toplumlarda üst tabaka idealize edilerek altlarda olanların onlara özenmesi ve özlemi söz konusu olmaktadır (s. 45). Erkeklerin kendilerinden daha güçlü ve akıllı hissetmelerini sağlamak için kadınların bilerek zayıf rolünü oynamaları, örneğin konserve açma yöntemi ve araçları olduğu halde pek çok kadının sırf erkeğin kendisine güç sergilemesine izin vermek için konserve kapağı açtırdıkları kadınlar arasında oldukça yaygın bilinen bir örnektir. Goffman (s. 50) Olumsuz idealleştirmeye sokak dilencilerinin iyi bir örnek olduğunu belirtir. Sokak dilencileri dilencilğe yakışır türlü numaralarla görevlerini yerine getirmektedir.

Bir kimse performansına uygun bir ifade sergilemek istiyorsa bu standartlara uygun davranmak, gerektiğinde uyuşmayan davranışlardan vazgeçmek ya da onları gizlemek zorunda kalacaktır. Bu bağlamda Goffman (s. 52-54) görünüşle gerçeklik arasındaki farkları altı kategoride değerlendirir. İlk olarak oyuncu gizli zevkler ve iktisadi durumlara ilaveten seyirciden kişisel yaşamlarını işyeri ve resmi etkinliklerle gizlemeyi amaçlar. İkincisi hataların performanstan önce düzeltilerek izlerin gizlenmesidir. Üçüncüsü başkalarına bir ürünün tanıtıldığı etkileşimlerde sürecin değil sonucun (paketli, ambalajlı, şık) yansıtılmasıdır. Kirli işlere dair tüm kanıtların

seyirciden gizlenmesi dördüncü farkken beşinci olarak oyuncunun yetersizliği saklanamayacak standartları korumak için saklanabilecek olanları saklamayı amaçlamaktadır. Son olarak da oyuncuların genel olarak sahneledikleri rollerine ideal amaçlar için girdikleri ve her şeyin çok iyi olduğunu göstermeye çalışmalarını söyleyebiliriz. Buna örnek olarak da öğretmenlerin içinden çıkamayacakları bir soruyla karşılaştıklarında değişik bahanelerle ya da karşı soruyla bilmiyor olduklarını gizleyerek her şeyi bilen, saygın konumlarını sürdürmeye çalıştıklarını biliriz.

Seyirci oyuncunun mesajını yanlış anlayabilir ya da can sıkıcı anlamlar yükleyebilir. Her ne kadar değişken güdüler, duygular ve enerjiler insanlığın doğal bir parçası olsa da seyirci için sahnelenen kişiliklerin değişken olması, inişleri ve çıkışları olmamalıdır. Tümüyle homojen bir performans sergilenebilmesi ruhun da bürokratikleşmesi anlamına gelir. Toplumsal disiplinle bir maskeyi korumak mümkün olabilmektedir (s. 59, 63-65). Kadınların gizli veya görünür kullandığı maskeleme yöntemleriyle gözlemcilerle kendini değil de kendini tatmin etmiş, mükemmelleştirmiş bir başka kendini sunarak yapmaya çalıştığı şey tam olarak da budur.

Goffman (s. 65-66), oyuncuların pek çoğu gerçekleri yanlış sunma yeti ve güdüsüne sahiptir. Bunu yapmalarını engelleyen sebeplerse suçluluk ve korkudur. Oluşturulan izlenimin gerçek ya da sahte olduğunu sorgulamamız aslında o performansı sergileyen kişinin buna yetkisi olup olmadığını sorgulamamız anlamına gelmektedir. Paradoksal şekilde sahtekârın performansı ne kadar gerçeğe yakınsa kendimizi o kadar tehdit altında hissederiz.

Toplumsal ilişkilerde mesafeyi korumak, oyuncunun seyirci karşısında gerçekleştirdiği performansının ardında saklı gizemler ve güçler olduğunu hissetmesini sağlamak ve gizemliliği koruyarak seyirciyi etkilemek, performansın başarısı için oldukça önemlidir. Gizemli kalan şeyler aşikâr olanlardan her zaman daha ilgi uyandırıcı ve daha özeldir (s. 73-76). Örneğin, üst yöneticilerin veya seçkin konumda bulunanların halk arasına karışmaması, ilişkilerini sınırlı tutması, onların konumlarının gizemli kalmasını ve bilinmediği için de saygı uyandırmasını beraberinde getirir.

Goffman'a (s. 76-77) göre dünya genelinde davranışlarla ilgili sağduyuya dayalı fikir aldığımız iki tür performans olduğu söylenebilir. İlki içten, dürüst ve samimi, gerçek performanslar, diğeri de düzmece performanslardır. Bir performansın başarısı büyük ölçüde seyircinin oyuncuların içtenliğine inanabilmeleri anlamına gelmektedir.

Benliğin sunumuyla ilgili ikinci kavram "takım"dır (s. 82-91). Performans genellikle "oyuncunun özelliklerini değil, sahnelenen görevin özelliklerini" ifade etmeyi amaçlamaktadır. Bir performansı gerçekleştiren bireyler kümesine performans takımı ya da kısaca takım denir. Aynı takımın üyeleri arasında karşılıklı bir bağımlılık ve güven duymayla ilgili zorunluluklar bulunmaktadır. Takım arkadaşları aşinalıkla birbirine bağlıdır ve takımdaşlığın zamana yayılan bir şey olması gerekmez, bir kişi takıma katıldığı an otomatik olarak gelişen resmi ve takım üyeleri içinde gizli tutulması gereken sırları barındıran bir ilişkidir. Aynı zamanda takımdaşlıkta işbirliğine bağımlılık söz konusudur. Takım üyesi olumsuz bir davranışta bulursa da takımın bir parçasıdır. Fikir birliği takımın sunduğu görüntü açısından önemli bir koşuldur ve çatlak sesler dediğimiz görüş ayrılıkları seyircide olumsuz etki oluşturur.

Çoğu performansta yerine getirilmesi gereken görevler eğer takımın bir yönetmeni varsa onun denetiminde gerçekleştirilir. Performansı uygun olmayan üyeleri uyarıp düzelmelerini sağlamaya çalışmak ve uygun duygusal katılımı sağlamaya çalışmak yönetmenin sorumluluğundadır (s. 100).

Benliğin sunumuyla ilgili üçüncü kavram “bölgeler ve bölgesel davranışlar”dır (s. 107-108). Bölge, algıya karşı engellerle çevrili bir alan olarak tanımlanabilir. Belli bir performanstan söz ederken onun sunulduğu yere vitrin bölgesi diyebiliriz. Vitrin bölgesindeki bir performanstaki standartlar, kişinin konuşurken ya da jest ve mimiklerle seyircisine nasıl davrandığıyla ilgili olanlar; nezaket meseleleri de denilir ve konuşup konuşmamasından bağımsız olarak nasıl davrandığıyla ilgili; edep kuralları olarak kategorize edilebilir. Edep kuralları; ahlaki ve araçsal iki alt grupta değerlendirilir. Ahlaki olanlar amaçtır ve başkalarına karışmama, cinsel edep kuralları, kutsal mekânlara saygı gibi kuralları kapsarken araçsal koşullar amaç değildir ve mülkiyetin kullanımına özen gösterilmesi, iş düzeyinin düşmemesi gibi kuralları içerir.

Toplumsal kurumlardaki edep biçimlerinden biri göstermelik iştir (s. 110-111). Burada dikkati çeken şey çalışanın çok sıkı çalışıyor izlenimi vermeye çalışmasıdır. Eve temizliğe gelen temizlikçinin kimse yokken oturması, çalışmaması ama ev sahibi geldiğinde elindeki bezle siliyormuş izlenimi vermeye çalışması örnek gösterilebilir.

Vitrin bölgesinin performans açısından önemine değindik ve vitrin bölgesine benzer olarak bastırılan gerçeklerin kendini gösterdiği bir başka bölge, arka bölge ya da sahne arkasıdır. Sahne arkası, performansın geliştirildiği, yanlısamaların, izlenimlerin inşa edildiği, sahne dekorlarından kişisel vitrine her şeyin içinde bulunduğu bölgedir. İş, dinlenme ve biyolojik ihtiyaçların giderildiği bölgelerdir (s. 112, 120).

Goffman (s. 122), vitrin bölgesiyle arka bölgeyi birbirinden ayıran çizginin toplumun hemen her yerinde görülebildiğini ileri sürer. Mağazalarda müşteriyle ilgilenen kadın veya erkek çalışanların iyi giyimli, temiz yüzlü, daha düzgün konuşma yeteneğine sahip olması ancak arka bölgelerdekilerde aynı niteliklerin aranmayışı buna bir örnektir. Yine bir evde göz önündeki odaların daha derli toplu olmasına gösterilen özenle arkadaki kişisel odalara verilen özenin hemen her evde farklı olacağı görülebilir.

Benliğin sunumuyla ilgili dördüncü kavram “ayrık roller”dir. Bu bölümün konusu bir takımın sırları ve bu sırlardan haberdar olan kişilerin ayrıcalıklarıyla ilgilidir. Bir takımın amacı performansına uygun davranmaktır ve bu uyum, duruma göre bazı gerçeklerin vurgulanması ya da bastırılması yoluyla gerçekleştirilebilir. Yani bir takımın sırları vardır ve ortaya çıkması performansı olumsuz etkiler. Bunlar; karanlık sırlar, stratejik sırlar, dâhili sırlar ve emanet sırlardır (s. 137-140).

Goffman (s. 141-154) çeşitli ayrık rol tiplerini incelemektedir. Ayrık roller içinde en dikkat çekicileri bir kimseyi bir kuruma sahte kimlikle sokanlardır. Muhbir rolü, yem rolü, gözcü rolü, profesyonel müşteri, aracı rolü ve görünmez insan rolü ayrık rollerdir ve bunlar oyuncular, seyirciler ve dışarıdakiler kümelerine girmeyen ve gizlice bilgi ve bölgelere erişen insanlardır. Bu ayrık rollerden farklı olarak hizmet uzmanı rolü, sırdaş rolü ve meslektaş rolündekiler de dışarıda bulunduğu halde performans hakkında bilgi sahibidir.

Benliğin sunumuyla ilgili beşinci kavram “karakter-dışı iletişim”dir. Oyuncunun katıldığı ve etkileşim sırasında sürdürülen resmi izlenimle uyuşmayan bilgiler içeren iletişim çeşitleri vardır. Bunlardan ilki seyircinin kendilerini göremeyeceği ve duyamayacağı sahne arkalarındayken takım üyelerinin genellikle yüz yüze davranışlarıyla tutarsız biçimde seyirciyi aşağılamasıdır (s. 163). Örneğin, otobüsün arka bölgesinde sorun çıkaran yolcuya gayet düzeyli, sabırlı ve makul biçimde yaklaşan muavinin yolcunun duyamayacağı bölgeye, şoförün yanına geldiğinde yolcuya davranışıyla tutarsız biçimde onu argo yakıştırmalarla aşağılayarak eleştirmektedir.

Sahneleme muhabbeti, karakter dışı iletişimin bir çeşididir ve dedikodu, dükkân muhabbeti olarak da adlandırılır. Takım içi danışıklık, “seyirci için çizilen yanılısamaya tehdit oluşturmayacak biçimde dikkatlice iletilen her türlü gizli iletişim”e denir. Buna örnek olarak bir karı kocanın bulunduğu bir ortamda bir konuda kaş göz yaparak, ses tonunu değiştirerek ya da hafif bir dokunuşla anlaşması gösterilebilir (s. 168-170).

Örtülü iletişimin belki de en yaygın şekli iki takımın karşı tarafa yönelik sözel nezaket ve iltifat gösterisi yaparken alttan kendini daha olumlu, karşı tarafı da daha olumsuz bir konuma sokmasıdır (s. 181). Bu gayri resmi iletişim, ima, aksan taklidi, anlamlı duraksamalar, örtülü ipuçları, manidar tonlamalar, maksatlı şakalar ve taşı gedğine koyan esprilerle, çeşitli işaretlerle sürdürülür.

Benliğin sunumuyla ilgili altıncı kavram “izlenim denetimi sanatı”dır. Bir oyuncu, bir karakteri başarılı biçimde sergileyebilmesi için gerekli niteliklere sahip olmalıdır. Oyuncu ifadesel açıdan bir sorumluluk bilinci taşımalıdır. Kasıtsız bile olsa bir hataya sebep olmak, girilmemesi gereken bir ortama girmek (davetsiz misafirlik) ve çam devirmek olarak nitelendirebileceğimiz aksaklıklar yapan kişinin bilerek yapmadığı utanç ve karmaşaya sebep olan durumlardır. Kasten yapılan ve nezaketi aşan davranışlaraysa rezalet adı verilir. Tüm bu olayları ve sonucunda çıkan mahcubiyetleri önlemek için katılımcıların ve katılımcı olmayanların belli nitelikleri taşımaları ve gösteriyi kurtarma amacına hizmet eden uygulamalar için kullanmaları gerekecektir. Bu nitelik ve uygulamalar savunma manevralarıdır ve birkaç türü vardır.

Savunma manevralarından biri, dramaturjik sadakattir. Dramaturjik sadakat, Takım arkadaşları belli ahlaki yükümlülükleri kabul etmişçesine hareket etmeli, takımın sırlarına ihanet etmemelidir. İyi niyetli, anlayışlı, istekli olmalı ve oyuna kendilerini kaptırmalıdır. Seyirciyle kişisel bağ kurmamalı profesyonel davranmalıdırlar. Bir diğer savunma manevrası, dramaturjik disiplindir. Dramaturjik anlamda disiplinli bir oyuncu rolünü unutmadan doğru biçimde davranan basiret sahibi, soğukkanlı ve taktım arkadaşlarının açığını kapatan, aynı zamanda özdenetim sahibi kimsedir. Dramaturjik disiplinin odağı kişinin yüz ve ses denetimidir. Gerçek duygusal tepki gizlenmeli ve yerine uygun olanı sergilenmelidir. Bir başka savunma manevrası ise dramaturjik tedbirdir. Takım üyelerinin sadakat ve disiplinin yanında gösteriyi en iyi nasıl sergileyeceğini belirlerken öngörülü planlı ve sağduyulu olmaları gerekmektedir. Bunun için takımın sadık ve disiplinli üyeler seçmesi ve üyelerinin sadakat ve disiplinini bilmesine bağlıdır. Tedbirli oyuncu en az sorun yaratacak seyirciyi seçmeye çalışacaktır. Buna örnek olarak karıkocanın her ikisinin de anlaştığı ve aynı düşüncüyü paylaştıkları misafirleri ağırlamaları, bu kıstaslara uymayanları misafir listesinden çıkarmaları performansın başarısına katkı sağlayacak bir tedbir örneğidir.

Sonuç olarak, *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* adlı eserinde Goffman günlük yaşamı tiyatroyla özdeşleştirerek insanların karşılıklı ilişkilerini, zaaflarıyla, kaygılarıyla, sahtekârlıklarıyla, ihtiyaçlarıyla irdelemiştir. Tiyatroda sahnelenen bir gösteri görelî olarak daha planlı ve oyun olduğu açıkça itiraf edilmişken günlük yaşamdaki oyunlar ve gösteriler daha kendiliğinden ve sahici bir izlenim oluşturur. Bir toplumsal kurum, belli faaliyetlerin gerçekleştiği, algıyı kısıtlayan sabit engellerle çevrili bir yerdir. Vitrin bölgesiyle sahne arkası arasında ayırım vardır ve seyircinin arka bölgeye erişimi denetlenmektedir.

Takım üyeleri arasında tanıdıklık vardır, çok büyük oranda aralarında dayanışma vardır ve takımda gizlilik ilkesine uyulması gerekliliği bilinmektedir. Zaman zaman ayrıksı roller ortaya çıkar. Takım arkadaşları, seyirciler veya dışarıdakiler gibi görünür

kişilerden bazıları performans ve takım hakkında bilgi edinmeyi amaçlarlar. Bazen de kasıtlı olmayan fakat gösteriyi olumsuz etkileyen aksaklıklar yaşanabilmektedir. Bu durumda oyuncular işbirliği içinde gösteriyi kurtarmak için gerekli olan şeyleri yapmalıdır ve üyeler, sadık, disiplinli ve tedbirli davranarak iyi performans için çabalamalıdır. Aynı zamanda oyuncuların karşılarında en az hata yapabilecekleri, en iyi performansı sergileyebilecekleri seyirciyi seçmeleri de önemli bir diğer faktördür.

Goffman, hayatın tümüyle bir tiyatro sahnesi olmasa da benzer şekilde herkesin farklı yerlerde farklı roller üstlendiğini, kimi zaman takımlara dâhil olduğunu ama çoğu zaman seyircilerini etkilemeyi amaçladığını ve bundan dolayı bir tiyatro sahnesindeki gibi benimsediği roller çerçevesinde kendini sunduğunu ve bunu yaparken de belli taktik ve yöntemlere başvurduğunu söyler.

Bir birey başkalarının karşısında bilinçli olarak ya da bilmeden bir durum yansıtır. Kendine ilişkin anlayışı da bunun bir parçasıdır. Ortaya konulan izlenimle ifadesel olarak uyuşmayan bir olay, kişilik, etkileşim ve toplumsal yapı olmak üzere toplumsal gerçekliğin üç düzeyinde aynı anda sonuçlara neden olmaktadır.

Genel olarak iç mekânlarda sürdürülen yaşamlarda sabit setler, yabancıları dışarıda tutma ve oyuncuya gösterisine hazırlanacağı bir miktar mahremiyet tanıma konuları hemen her toplumda oldukça normal, kendiliğinden ve sıradanlaşmış durumdadır.

Bir kimse bir ortama girdiğinde durumla ilgili gerçekleri keşfetmek ister. Ortamda nasıl davranacağını ve kendi çıkarlarını nasıl koruyacağını belirlemek için bu bilgiye gereksinim duyar. Bu bilginin yokluğunda başka bir takım araçlara, işaretler, testler, ipuçları, manidar hareketler ve statü simgeleri gibi şeylere başvurur. Kişi ortamdaki kişilere geçmiş ve gelecek hakkında şimdi verdikleri izlenime göre muamele eder. Bunun sonucunda iletişim eylemleri ahlaki eylemlere dönüşür. Birer oyuncu olarak kişiler, performanslarıyla ilgili standardı tutturdıkları izlenimini sürdürme kaygısı taşımaktadır. Bu standartlar oldukça fazla ve yaygındır ve oyuncu durumundaki kişiler bu standartlara uyma yerine bu standartlara uyuyormuş gibi bir izlenim oluşturma yoluna giderler ve ahlak kapsamına girmeyen bir konuya odaklanırlar. Başka bir deyişle eylemler büyük oranda ahlaki konularla ilgili olsa da oyuncular onlarla ilgili ahlaki bir kaygı taşımazlar, ahlak tacirliği yaparlar. Kısaca söylemek gerekirse ahlaki açıdan doğru bir imaj ve sosyalleşmiş bir kişiliğe sahip olma yükümlülüğü ve bunun kazançlı bir sonucunun bulunması kişiyi sahnede tecrübeli bir oyuncu olmaya zorlamaktadır.

Goffman'ın eserinde sahnelenen benlik, sahnede belli bir karakteri canlandıran bireyin başkalarına vermeye çalıştığı bir imaj olarak ortaya konmuştur. Bu benlik belli bir yeri olan, kaderi doğmak, büyümek ve ölmek olan organik bir oluşum değil, sahnede ortaya çıkan yapay, dramatik bir oluşumdur. Sorun, seyirciler arasında oynadığı role dair bir inandırıcılığı sağlayıp sağlamayacağıdır. Benlik; arka bölge, vitrin bölgesi, kişilerden oluşan bir takım ve sahnedeki dekorun birleşimi içinde ortaya çıkar. Dolayısıyla benlik yapay bir oluşumdur. Sonuç olarak Goffman doğallık, içtenlik, doğruluk ve ahlak gibi kavramların bir oyun olarak sahnelenmelerinden başka anlamlar taşımalarının nerdeyse mümkün olmadığını iddia etmektedir.

Kaynakça

Coser, Lewis A. (2010) *Sosyolojik Düşüncenin Ustaları*, Çev. H. Hülür, S. Toker, İ. Mazman. Ankara: De Ki Yayınları.

- Fisher, B. M. ve Strauss, A. L. (1990) Etkileşimcilik, Çev. Kurtuluş Dinçer, *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, Der. T. Bottomore ve R. Nisbet. Ankara: Verso Yayıncılık.
- Goffman, Erving (2009) *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, Çev. Barış Cezar. Ankara: Metis Yayınları.
- Poloma, Margaret M. (1993) *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*, Çev. Hayriye Erbaş. Ankara: Gündoğan Yayınları.