

-Araştırma Makalesi-

Baba, Evlat ve Cellât; Şeytan Yoktur Filminde Roller, Dramaturjik Bir Değerlendirme

Mesut Özel*

Öz

İnsana dolayısıyla toplumsala dair olanı anlamak için insanın kendine bir ayna tutması gerektiği uzun zamandır sosyolojinin kabul ettiği bir bakıştır. Bu farkındalık, toplumsal olanı anlamaya çalışan kişiye aynı anda araştırmasının hem öznesi hem de nesnesi olabilme imkânını da verir. Ayrıca pozitivist doğa bilimlerinin araştırma nesnelere farklı olarak insani olan görünümünün büyük bir çoğunluğu görüldüğü gibi değildir. Buna ek olarak toplumsal bir varlık olarak insan kendi yaratımı olan, kurumsallaştırdığı yapılarla kendini sınırlandırmayı da "başarmış" bir varlıktır. Ancak insan kendi yaratımı olan kültür, din, dil gibi kurumlarla/yapılarla kendini sınırlayabilirken bu sınırlamaları aşabilmek için çeşitli yöntemler de geliştirebilmiştir. İnsan dil ile düşünüp yaratan, sembollere anlamlar yükleyen ve bunlar üzerinden anlam kategorileri, şemalar, temalar yaratan bir varlıktır. Öyleyse topluma ve toplumsala ulaşmak için bu sembollerden hareket etmek oldukça yararlı olabilir. Bu bağlamda bir semboller manzumesi olarak içinde sanatın birçok türünü sergileme kapasitesine sahip olan sinema da, içinden çıktığı toplumu anlamak için bir kaynak olabilir. Özellikle toplumsal kurumlar ve kuralların neredeyse tamamen esiri olmuş kapalı toplumları anlamak için bu toplumlara ayna tutan sanattan beslenmek sosyal bilimciler için oldukça verimli olacaktır.

Bu çalışmada görece kapalı bir toplum olan İran toplumundaki sosyo-kültürel, siyasal bir olgu olan idam ve sonuç itibarıyla bunu gerçekleştirmek için gerekli olan "görevi" yerine getirenleri (cellât) ve/veya getiremeyenleri anlatan Sheytan Vojud Nadarad (Şeytan Yoktur, Mohammad Rasoulof, 2020) filmi, sosyolojik bir perspektifle, Goffman'ın dramaturjik yaklaşımı üzerinden; rol -teorisi-, görev, performans gibi kavramlar üzerinden değerlendirilmiştir. Öncelikle sosyolojik bazı kuram, kavram ve kavram setlerinden kısaca bahsedildikten sonra İran ve İran Sineması hakkında bilgi verilmiş sonrasında bunlar üzerinden bir cellâdı ve onun rol performansını inanılmaz bir duruluk ve gerçeklikle sunan filmin ağırlıklı olarak birinci bölümü değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Şeytan Yoktur filmi, İran sineması, Goffman, dramaturji, rol teorisi.

*Öğr. Gör., Adıyaman Üniversitesi, SBMYO, Adıyaman, Türkiye.

E-mail: mozel@adiyaman.edu.tr

ORCID : 0000-0002-8152-5217

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1170603

Özel, M. (2023). Baba, Evlat ve Cellât; Şeytan Yoktur (2020) Filminde Roller,

Dramaturjik Bir Değerlendirme. SineFilozofi Dergisi, Cilt 8, Sayı 16, 246-262. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1170603

Geliş Tarihi: 03.09.2023

Kabul Tarihi: 20.01.2023

-Research Article-

Father, Son and Hangman; Roles in There is No Evil Film, A Dramaturgical Evaluation

Mesut Özel*

Abstract

It is a view accepted by sociology for a long time that a person should hold a mirror to himself in order to understand what is related to the human, and therefore the social. This awareness also allows the person who tries to understand the social to be both the subject and the object of her/his research at the same time. Also, unlike the research objects of positivist natural sciences, most of the human appearances are not what they seem. In addition to this, human as a social being is a creature that is his/her own creation and that has been able to "limit" herself with the structures she has institutionalized. However, while a person can limit himself to institutions such as culture, religion and language, which are his own creation, he has also been able to develop various methods to overcome these limitations. Human is an entity that thinks and creates with language, assigns meanings to symbols and creates meaning categories, schemes and themes through them. So, it can be very useful to act from these symbols in order to reach the society and the social. In this context, cinema, which has the capacity to exhibit many types of art as a set of symbols, can also be a source for understanding the society from which it comes out. In order to understand closed societies that are almost completely enslaved by social institutions and rules, it will be very productive for social scientists to feed on art that mirrors these societies.

In this study, the movie Sheytan Vojud Nadarad (There is No Evil, Mohammad Rasoulof, 2020), which tells about the execution, which is a socio-cultural and political phenomenon in Iran, which is a relatively closed society, through those who are asked to do this "duty", was evaluated. This evaluation is based on Goffman's dramaturgical approach; It was evaluated through concepts such as role, duty and performance. First of all, some sociological theories, concepts and concept sets are briefly mentioned, then information about Iran and Iranian Cinema is given, and then the first part of the movie, which presents a hangman and his role performance with incredible clarity and reality, is evaluated.

Keywords: *There is No Evil (2020) film, Iranian cinema, Goffman, dramaturgy, role theory.*

*Lecturer, Adiyaman University, SBMYO, Adiyaman, Türkiye.

E-mail: mozel@adiyaman.edu.tr

ORCID : 0000-0002-8152-5217

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1170603

Özel, M. (2023). Baba, Evlat ve Cellât; Şeytan Yoktur (2020) Filminde Roller,

Dramaturjik Bir Değerlendirme. SineFilozofi Dergisi, Cit 8, Sayı 16 , Cilt 8, Sayı 16, 246-262.

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1170603

Recieved:03.09.2023

Accepted: 20.01.2023

Extended Abstract

It is a view accepted by sociology for a long time that a person should hold a mirror to himself in order to understand what is related to the human, and therefore the social. This awareness also allows the person who tries to understand the social to be both the subject and the object of her/his research at the same time. Also unlike the research objects of positivist natural sciences, most of the human appearances are not what they seem. In addition to this, human as a social being is a creature that is his/her own creation and that has been able to "limit" herself with the structures she has institutionalized. However, while a person can limit himself to institutions such as culture, religion and language, which are his own creation, he has also been able to develop various methods to overcome these limitations. Human is an entity that thinks and creates with language, assigns meanings to symbols and creates meaning categories, schemes and themes through them. So, it can be very useful to act from these symbols in order to reach the society and the social. In this context, cinema, which has the capacity to exhibit many types of art as a set of symbols, can also be a source for understanding the society from which it comes out. In order to understand closed societies that are almost completely enslaved by social institutions and rules, it will be very productive for social scientists to feed on art that mirrors these societies.

*In this study, the movie *Sheytan Vojud Nadarad* (*There is No Evil*, Mohammad Rasoulof, 2020), which tells about the execution, which is a socio-cultural and political phenomenon in Iran, which is a relatively closed society, through those who are asked to do this "duty", was evaluated. In this sociological evaluation, Goffman's dramaturgical approach has been utilized. First of all, some sociological theories, concepts and concept sets are briefly mentioned, then information about Iran and Iranian Cinema is given, and then the first part of the movie, which presents a hangman and his role performance with incredible clarity and reality, is evaluated.*

The role theory/approach, which analyzes social relations as the display or playing of given roles that are socially, culturally, politically constructed, was originally an approach developed by anthropology, but later shifted to psychology, social-psychology and sociology. So much so that unlike psychology, which sees individual attitudes and behaviors as processes inherent in the individual, social psychology and sociology draw attention to the fact that these attitude, behavior and meaning schemes emerge as a result of social/relational processes.

Self-presentation, which is one of the main issues that Goffman examines, is the interaction that is a verbal or non-verbal (like clothes, hair style, automobiles) spectacle that occurs consciously or spontaneously by the actor or actors with different tactics. The purpose of this is to create a positive or negative impression. As a means of understanding the social, it can be quite productive to evaluate cinema with this approach.

Paradoxically, it can be said that strict social, cultural and political conditions have pushed Iranian filmmakers to find different narrative methods, and this has led to the emergence of a cinema that is unique, clear, realistic as well as containing intense images.

Iran and its cinema, which can be said to be living in the post-revolutionary period, are under intense pressure from many aspects, especially women. However, the positive effects of this harsh regime and its practices on cinema can also be mentioned. In this context, the film, which is the subject of this study, depicts the capital punishment and its "heroes", executioners and executioner candidates.

This film by Rasoulof, one of the successful directors of Iranian cinema, who is also a sociologist, consists of four short stories focusing on the subject of execution. Every society in which the capital punishment is enforced needs people to carry out the "legal killing". Here are four men who find themselves in such a "duty" decision, whatever they decide, will directly or indirectly wear themselves, their relationships and their whole lives. Rasoulof tells the stories of these men and the people who

surrounded them in the film, which consists of four thematically interconnected parts. It can be said that the film reflects a symbolic and simple narrative and minimalist understanding of Iranian cinema in general.

Rasoulof, who is also a sociologist, reveals in this film the performances of “normal” individuals who accept social roles without question and social actors who go beyond these roles/scenario and question them. After all, isn't our daily lives also a theater stage that goes on through these double choices? It is thought that cinema and sociology will be very useful separately and/or together in recognizing these socially imposed roles. Many roles (such as gender) that often perpetuate inequalities can be removed or transformed in this way. Real filmmakers and sociologists are needed for this.

Giriş

Her ne kadar kökenleri Antik Yunan felsefesine veya daha somut bir şekilde İbn-i Haldun'a kadar götürülebilse de, müstakil bir bilim olarak; iki devrim sonrası meydana gelen toplumsal, siyasal yeni durumlar ve sorunları anlama ve açıklama çabasının bir ürünü olarak ortaya çıkan sosyoloji, özü itibariyle insani olana, ilişkisel bir perspektifle yaklaşır. Bu disiplinin uygulanışının ilk ve önemli uygulamaları -aynı zamanda sosyolojinin isim babası olan Comte'un ki gibi- egemen paradigma olan; kontrol edebilmek için öngörebilmeyi hedefleyen, sonuç odaklı pozitivist bir perspektifle olsa da, daha sonraları topluma ve toplumsala ve bu dolayısıyla insani olana ulaşma, onu anlama ve açıklama çabasında bu bilim anlayışının demir kafesinin oldukça sınırlandırıcı olduğu anlaşılmıştır. Dolayısıyla 18. Yüzyılda Vico'nun özlü bir şekilde ifade ettiği gibi insana dair olanı anlamak için insanın kendine bir ayna tutması gerektiği fark edilmeye başlanmıştır (1961, p. 85). Öyle ki toplumsal olanı anlamaya çalışan kişi aynı anda araştırmasının hem öznesi hem de nesnesidir. Daha da önemlisi pozitivist doğa bilimlerinden farklı olarak insani olan görünümlerin büyük bir çoğunluğu görüldüğü gibi değildir ve insan sanat gibi zaman ve mekân üstü eserler yaratabilen bir varlıktır.

Toplumsalı ve bu dolayısıyla insanı ve insani olanı anlama çabası ancak, özü itibariyle birer kolektif insan ürünü olan toplumsal kurumları anlayabilmekten geçmektedir. Öyle ki tarihsel, inançsal, kültürel temelleri olan ve belirli bir evrim sürecinde toplumsal kodlara işlemiş olan dil, inanç, bilim gibi kurumlar insanın gelişiminin en önemli unsurları olmalarının yanında aynı zamanda insanı ve toplumu sınırlayan birer çerçevedirler. Zaten Giddens'in da ifade ettiği (1987, p. 8) gibi “toplum, kurumsallaşmış davranış biçimlerinden oluşan bir küme (cluster) veya sistemdir.”

Pozitif bilimlerin araştırma nesneleriyle karşılaştırıldığında insani yani toplumsal olanın birçok durumda “doğüstü” gibi olduğu da söylenebilir. Diğer bir deyişle toplumsal ve insani olan çoğu zaman tam olarak görüldüğü gibi değildir ve Marks'ın da söylediği gibi görünenele gerçeğin aynı olması durumunda bilime ihtiyaç olmayacağı¹ şiarı sosyologların; “olanların nasıl oluyor da böyle olduğunu”² anlamak isteyenlerin, farklı yerlere odaklanmalarına yol açmıştır. Her bir bireyin düşünsel, duygusal ve bilişsel olarak özgün ve yaratıcı birer varlık olduğu bir tür olarak insan, ortak bilgiler, değerler, fikirler ve bunların en kapsamlısı olan kültürü, ortak anlamlar yüklediği semboller üzerinden iletişim ve etkileşim dolayısıyla oluşturur, geliştirir. Toplumu ve/veya insanı anla-t-maya, açıklamaya çalışan kişiler için bu semboller oldukça önemli birer bilgi kaynağı olarak da görülebilir. Tür olarak insanın bu semboller ve bu sembellere yüklenen anlamlar bakımından en son ulaştığı düzey olarak yine bir toplumsal kurum olan sanata bakılabilir. Bu bağlamda sanatın ve sembollerin birer manzumesi olarak düşünülebilecek sinema da, hikâyelerini anlattığı ve beslendiği toplumları anlamak için oldukça önemli bir kaynak olarak düşünülebilir. Bu çalışmanın odaklandığı

¹ “Eğer şeylerin görünüşleriyle özleri arasında hiçbir farklılık bulunmuyorsa, bu durumda, bilim de gereksizdir.” (Akt. Woolgar, 1999, p. 41.)

² Bkz.(Pierre Bourdieu belgeseli, 2022)

yukarıda bahsedilen toplumsal kurumlar ve kuralların neredeyse tamamen esiri olmuş İran gibi kapalı toplumları anlayabilmek için de sanattan ve dolayısıyla sinemadan yararlanmak sosyologlar için kültürel bir etkinlik olduğu kadar bilimsel bir eylem olarak da ufuk açıcı olabilir.

Bu çalışmada görece kapalı bir toplum olan İran toplumundaki sosyo-kültürel, siyasal bir olgu olan idam ve sonuç itibarıyla bunu gerçekleştirmek için gerekli olan “görevi” yerine getirenlerin (*cellât*) ve/veya getiremeyenlerin, sosyolojik bir perspektifle *rol -teorisi-*, *görev*, *performans* gibi kavramlar üzerinden analizine çalışılacaktır. Öncelikle sosyolojik bazı kuram, kavram ve kavram setlerinden kısaca bahsedildikten sonra İran ve İran Sineması hakkında bilgi verilecek sonrasında bunlar üzerinden bir *cellâdı* ve onun *rol performansını* inanılmaz bir duruluk ve gerçeklikle sunan *Sheytan Vojud Nadarad* (Şeytan Yoktur, Mohammad Rasoulof, 2020) filminin ağırlıklı olarak birinci bölümü değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Aktörler, Roller ve Performanslar; Sosyolojik Bir Analiz

Matematik, fizik gibi sayısal bilimlerde bir problemi çözebilmek için kullanılan yaygın yöntemlerin başında; verili problem verilerini, uygun bir formüle yerleştirerek sonuca ulaşmak gelmektedir. Tabii bunun için öncelikle o problemi çözebilmeye uygun formülün geliştirilmesi veya önceden geliştirilmiş en uygun formülün tespit edilmesi gerekir. Uygun formülü bulmak veya geliştirmek ve problemdeki verileri görebilmek, anlayabilmek en azından problemin çözümü için bir başlangıçtır. Bu aşamadan sonra artık gerekli olan, yeterli teknik bilgiyle bu formülün uygulanarak problemin çözülmesidir.

Toplum ve toplumsalı anlama, yorumlama, açıklama çabasında sosyolojik kuram, kavram ve kavram setleri de benzer bir şekilde -her ne kadar bu denli basit ve mekanik olmasa da- yukarıda bahsedilen yöntemdeki formüllere benzetilebilir. Araştırmacı, toplumdaki verileri görebilmeli, süzebilmeli ve sonrasında buna uygun (formülü) kuram/kavram setini bulmalı veya geliştirmelidir.

Toplumsal kozmosta, sanattan bilime, eğitimden iletişime kadar birçok konuyu anlama çabasında kullanılan *rol* perspektifli yaklaşım, kuram ve kavramlar, sosyolojik bir analiz için mevcut hiçbir veriyi dışarıda bırakmayacak olanaklar sunma potansiyeline sahip bir formül olarak görülebilir.

Bir konu hakkında konuşabilmek, düşünebilmek için öncelikle o konuyla ilgili olgu ve algıları çerçevlendirmek ve bunlar üzerinden anlamak, açıklamak ve anlatabilmek için de adlandırmalar veya kavramsallaştırmalar zorunludur. Öyle ki bir bilim olarak sosyolojinin kurucularından Durkheim’a (1982, p. 74) göre de, “her bilimsel “inceleme”, aynı tanım altında toplanan belirli bir fenomen grubuyla ilgilidir. Dolayısıyla sosyoloğun ilk adımı, incelediği şeyleri tanımlamak olmalıdır. Böylelikle incelediğinin konusunun tam olarak ne olduğunu bilebilir. Bu, herhangi bir kanıtlama veya doğrulamanın en önemli ve kesinlikle vazgeçilmez koşuludur.” Bu bağlamda çeşitli sosyolojik analizler topluma ilişkin farklı kavramsallaştırmalar geliştirmiştir.

Toplumsal ilişkileri, toplumsal, kültürel, siyasal olarak inşa edilmiş verili rollerin sergilenmesi veya diğer bir deyişle oynanması olarak analiz eden *rol* teorisi /yaklaşımı aslında önceleri antropolojinin geliştirdiği bir yaklaşım iken sonrasında psikoloji, sosyal-psikoloji ve sosyolojiye doğru kaymıştır. Öyle ki birey tutum ve davranışlarının bireye içkin süreçler olarak gören psikolojiden farklı olarak sosyal-psikoloji ve sosyoloji, bu tutum, davranış ve anlam şemalarının toplumsal/ilişkisel süreçler sonucunda ortaya çıktığına ve *bireylerin toplamı olan toplumun, bireylerin toplamından farklı bir şey olduğuna* dikkat çeker. Çünkü bu bireyler topluluğu dil, kültür gibi çeşitli yapılar, kurumlar oluşturabilme kabiliyetine sahiptir.

Aslında sosyolojide *rol*den daha yaygın olarak kullanılan, daha fazla önem verilen çok az kavram vardır ve yakından bakıldığında bu kadar müphem olan kavram da çok azdır (Goffman, 1961, p. 75). 1986 yılında yazdığı makalesinde *rol* teorilerini değerlendiren ve sosyoloji dergilerinde yayınlanan tüm makalelerin en az yüzde onunun *rol* terimini teknik anlamda kullandığını belirten Biddle, sosyoloji ve sosyal psikoloji için rol teorisinin, birçok sosyal konuyu tartışmak veya incelemek için bir bakış açısı sağladığına ve farklı yazarlar tarafından *rol* fenomenine ilişkin farklı tanımlamalar ve varsayımlar olduğuna dikkat çekmektedir (1986, pp. 67-68). Yazara göre *rol teorisi*, sosyal davranışın en önemli özelliklerinden biriyle -insanların kendi sosyal kimliklerine ve durumlarına bağlı olarak farklı ve tahmin edilebilir şekillerde davrandıkları gerçeğiyle- ilgilidir ve bu anlamda *rol* teriminden de anlaşılacağı üzere hayata teatral bir metafor üzerinden bakan teorinin, şu kavram üçlüsü ile ilgilendiği söylenebilir; “örüntülenmiş ve karakteristik sosyal davranışlar, sosyal katılımcılar tarafından kabul edilen kimlikler” ve herkes tarafından anlaşılabilir ve oyuncular tarafından bağlı kalınan davranış senaryoları veya beklentileri (a.g.e., p. 68).

Her ne kadar George Simmel’den George Herbert Mead’a kadar birçok farklı analiz olsa da gerek bu makalenin içeriği ve formatın sınırlılıkları gerekse *rol* teorisi konusundaki çok sayıdaki analiz ve çalışma dolayısıyla aslında *rol teorisinin* en billurlaşmış şekli ve en çok kullanılan formu olan Goffman ve onun *dramaturjik* analizi bu çalışmanın amacını gerçekleştirecek kavram setini bize verecektir.

Erving Goffman

Yirminci yüzyılın sosyoloji bağlamında en etkili on kitabından biri, Goffman’ın Türkçe’ye de Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu olarak çevrilmiş olan 1956 yılında yayınlanan *The Presentation of Self in Everyday Life* kitabıdır (isa.org, 2022). Yirminci yüzyılın en etkilenilen on sosyoloğundan biri olan ve sosyoloji tarihinde en çok atıf alan ikinci sosyolog olarak Goffman’ın³ ve onun sosyolojik yaklaşımını anlamak için aslında kısaca hayat hikâyesine bakmak oldukça ufuk açıcı olabilir⁴. Goffman’ın hayat hikâyesindeki⁵ ilginç kişiler ve olaylar onun teori ve kavramlarının da sökün ettiği yerler olması açısından önemlidir. Öyle ki aşağıda değerlendirilecek Goffman’ın *dramaturji* teorisinin hem kişisel/biyografik hem de teorik kökenlerinde; sadece genç Erving’in lise oyunlarında oynaması ya da kız kardeşinin büyüüp beğenilen bir tiyatro ve sinema oyuncusu olması ya da ailesinde sanatsal açıdan yetenekli çok sayıda erkek ve kadın bulunması değil; sosyolojik bir çözümlemeyi gerektiren -*dramaturjik* olan-, görgü ve görgü kurallarına önem veren bir ailede doğmuş olması da vardır (Shalin, 2008).

Goffman Sosyolojisi

20. yüzyılın başlarından itibaren Amerika’daki tüketimi körükleyen kapitalist sistem ve siyasi çekişmelerin, Amerikan sosyolojisine ve dolayısıyla sosyolojiye oldukça önemli etkileri olmuştur. Bunlar Lazarsfeld’in kuramlarından Goffman’a kadar çeşitli şekillerde tezahür etmiştir. Ticari amaçlı pazarlamanın tüketici eğilimlerine ve siyasal aktörlerin seçmen davranışlarına ilişkin büyük talepleri ve “yatırımları” sosyal-psikoloji alanını oldukça zenginleştirmiştir. Bu dönemin, sosyolojik kuramda belki de en önemli sonuçlarından birinin aslında sosyal psikolojiye oldukça yakın olan *sembolik etkileşimcilik* yaklaşımı olduğu söylenebilir.

3 Goole Scholar’a göre. Bkz. (scholar.google, 2022)

4 Goffman’ın biyografisi ve teorisi arasındaki etkileşimi inceleyen bir çalışma için bkz. (Shalin, 2008)

5 Amerikan Sosyoloji Derneği’nin 73. başkanı (1922-1982) Dr. Erving Goffman hakkında belgeler, biyografik materyaller, röportajlar ve eleştirel çalışmalar toplayan, web tabanlı, açık kaynaklı University of Nevada’nun bir projesi için bkz. Bios Sociologicus: Erving Goffman Archives. (goffman archives, 2022)

19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında Amerikan sosyolojisinde, bireylerin davranışlarını ve bunların toplumsal yönlerini araştıran sosyal psikoloji alanındaki çalışmalardan etkilenerek ortaya çıkan ve serpilerek *sembolik etkileşimcilik*; dönemin hâkim sosyolojik paradigması olan *yapısal işlevselcilikten* farklı olarak, toplumu ve toplumsal bireylerin gündelik yaşam deneyimleri üzerinden ve onların bu yaşamdaki sembolik etkileşimlerinin bir ürünü olarak görülür (Ritzer, 2018, p. 287). Bu yaklaşımın kurucusu olarak kabul edilen Mead (1863-1931), bütün olarak toplumlara çalışmaktan çok, küçük ölçekli toplumsal süreçleri çözümlenmeye, yapılar üzerinden değil bireyin gündelik yaşam deneyimleri ve bu deneyimlerin yaşandığı dünyadaki şeylere bireylerin/toplumun atfettikleri anlam üzerinden yani mikro düzey analizler yapma eğilimindedir (Giddens ve Sutton, 2009, p. 25). *Sembolik etkileşimciler*, *yapısalcı* yaklaşımlardan farklı olarak; aktif, yaratıcı olduğuna inandığı birey/fail/aktörlere daha fazla odaklanmıştırlar.

Bir sembolik etkileşimci olarak kabul edilen Goffman, doktora tezinden önce; ilki statü sembollerinin meşru bir şekilde elde etme imkânı olmayanlar tarafından nasıl “ödünc alınabileceği” ile ikincisi günlük hayatın, hepimizin “sakinleştirilmeye” (cooled out) ihtiyaç duyduğu “işaretler” olduğumuz büyük bir güven “hilesi” olarak ne ölçüde deneyimlendiğiyle ilgili iki makale yayınladı ve bunlar, onun niceliksel yaklaşımdan ciddi bir kopuş ve kendine özgü yazı stiline ilk işaretleriydi (Manning, 1992, p. 7). O, böylelikle, “belirli önemli alanlara ilişkin gözlemlerini sıralamak için terminoloji ve taksonomik şemalar üretmede usta”lığını göstermiştir (Chriss, 1995, p. 178). Goffman’ın birincil ilgi alanları, bireylerin başkalarının yanındayken kendilerini nasıl sundukları (*benlik sunumu*) ve insanların sosyal etkileşim sırasında işgal etme eğiliminde oldukları rollerdi (Birnbaum, 2008, p. 20).

Blumer, Burke ve Durkheim’in çalışmalarından etkilenen Goffman, etkileşim arenasını gerçekliğin, sosyalleşmenin ve toplumsal yenilenmenin odağı haline getiren toplumdaki bireyin bir analizini sundu (Adler & Adler, 1987, p. 220). Bunu ilk önemli kitabı *Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumunda* o, “bu çalışma, sosyal hayatın, özellikle bir binanın veya tesisin fiziksel sınırları içinde organize edilen sosyal hayatın, incelenebileceği bir sosyolojik bakış açısını detaylandıran bir el kitabıdır” şeklinde özetlemiştir (1959, p. i). Goffman’ın etkileşim analizi konusundaki kararlı arayışı ve etkileşime katılanlar hakkında önerdiği şey, 1950’lerin ortasından 1980’lerin başına kadar on bir kitapta ve çok sayıda makalede yayınlandı ve akademi ve akademi dışında ona birçok hayran kazandırdı (Smith, 2006, p. 1).

Bir Sahne Olarak Hayat: Dramaturji

1956’da Edinburgh Üniversitesi Goffman’ın, daha önce Shetland adalarından birinde bir çiftçi topluluğu üzerine yaptığı çalışmadan da faydalanarak, bir dizi *dramaturjik* ilkeyi tartışan ilk kitabı *Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu*’nu yayınladı. *Tiyatro kuramı* ya da *oyun kuramı* olarak söylenebilecek *dramaturjik* kuramını ve bu kitabını Goffman; “bu çalışma teatral *performansın* raporudur; türetilen ilkeler *dramaturjik* ilkelerdir. Bireyin olağan çalışma durumlarında kendini ve faaliyetlerini başkalarına nasıl *sunduğu*, onların kendisi hakkında oluşturduğu *izlenimi* nasıl yönlendirdiği ve kontrol ettiği, onların karşısında *performansına* devam ederken neler yapabileceği ve yapamayacağı üzerinde durulan bir çalışma” olarak nitelmiştir (1959, pp. i-ii). Onun teorisindeki ilkelerin her biri, sosyal dünyayı bir tiyatro performansymış gibi araştırır. Goffman’ın da diğer *sembolik etkileşimciler* -özellikle Mead- gibi odaklandığı konulardan biri diğeri olan *benlikte* ise o, Mead’deki kendiliğinden benlik olan *ben (I)* ile benlik içindeki toplumsal kısıtlamalar olan *beni (me)* arasındaki gerilimden etkilenmiş (Ritzer, 2018, pp. 419-443) ve bu gerilimi, “*performanslarda* gerekli olan ifade tutarlılığı, tümüyle insan olan benliklerimizle *sosyalleşmiş benliklerimiz* arasındaki önemli bir farklılık” dediği şeyde yani insanların bizden ne yapmamızı bekledikleri (*rol*) ile spontane olarak ne yapabileceğimiz arasında ortaya çıkar şeklinde ifade etmiştir (1959, p. 56). O, *benliği* tamamen eyleyenlere içkin olarak değil eyleyen ile izleyici arasındaki etkileşimin bir ürünü olarak değerlendirdi ve “gerçekleştirilmiş bir karakter olarak *benlik*, temel kaderi doğmak, olgunlaşmak ve ölmek olan

organik bir şey değildir; sunulan bir *sahneden* yayılan dramatik bir etkidir” şeklinde açıkladı (1959, pp. 252-253).

Goffman, insanların genellikle sorunsuz işleyen ve katılan herkes için rahat olan etkileşimlerde bulunmak istediği inancından yola çıkıyordu (Rutter & Smith, 1999). Çalışmasının temelinde bulunan konulardan biri olarak *benlik sunumu*, olumlu ya da olumsuz izlenim oluşturmaya yönelik olarak *aktör* veya *aktörler* tarafından değişik taktiklerden, ister -bu taktikler sonucunda- bilinçli ister bilinçsizce spontane oluşan sözlü ya da sözsüz (giysiler, saç sitilleri, otomobiller gibi) bir sunum ya da gösteri şeklindeki etkileşimlerdi (Jones & Pittman, 1982, p. 233; Gilmore vd., 1999, p. 322; Schau & Gilly, 2003, p. 387). Goffman *izlenim yönetimini* ise “*eyleyenlerin (aktörlerin)* karşılaşması muhtemel belirli sorunlar karşısında belirli *izlenimler* sürdürmek için kullandıkları teknikler ve bu sorunla baş etmek için bir savunma mekanizması olarak kullandıkları yöntemler olarak tanımladı” (Ritzer, 2018, pp. 419-443). Burada dikkat edilmesi gereken önemli bir husus *benlik sunumlarının* çerçevesini oluşturan ve *izlenim yönetiminin* dayanağını oluşturan idealize edilmiş *sahneler* ve *performanslardır*. Öyle ki bu idealizasyon toplum tarafından belirlenmiş kurallar ve kurumlar silsilesinin, “senaryosuna” göre -*sahne* ya da *sahne önünde rollerini*-oynamayı zorunlu kılmaktadır. Aksi takdirde amaca (statü, haz, zenginlik, gibi) ulaşmak mümkün olmayacaktır. Bu bağlamda Goffman, bu *rolleri* oynayan *aktörlerin* ve onların *performanslarının* çıkar temelli sahteliğine dikkat çeker. Bunu sağlamak için *aktörlerin* sürekli dışarıdan algılanmalarını *oynadığını* (*benlik sunumu*) ve istedik aktör olabilmek için ise sürekli bir çaba içinde olmalarını *izlenim yönetimi* olarak ifade eden Goffman’ın toplumsal tahayyülünün merkezinde yer alan *izlenim yönetimi*, son kertede oyuncuların çevrelerindeki idealize edilmiş bir görünüm sunmaya eğilimli olduklarını savunur ve bunun bir sonucu olarak *performans-lar toplumsallaştırılmış*, biçimlendirilmiş ve beklentilere uyacak bir şekle girmiş olur (1959, pp. 34-37). Onun analizinin yapısal boyutuna işaret eden bu durumda, oyuncuların gözlemcilerle bir kaç farklı şekilde *idealize edilmiş bir izlenim sunma eğilimi* şeklinde bir sosyalleşme süreci ortaya çıkar ve birey kendini başkaları önünde *sunduğunda*; kendi davranışından daha fazla toplumca kabul edilmiş (accredited) değerleri içermek ve oynamak eğiliminde olacaktır (a.g.e.). Dolayısıyla bir kimse toplumsal yaşamda bir amaca ulaşmak istiyorsa, “*performansı* sırasında ideal standartlara uygun bir ifade ortaya koymak, bu standartlarla uyuşmayan eylemleri reddetmek veya onları gizlemek zorunda kalacaktır.” (a.g.e.) Burada Goffman’ın Durkheim’dan etkilenen yönü belirginleşmektedir.

Dramaturjik kurama göre *sahne aktörleri* olarak bireyler, “arzularını, duygularını, inançlarını ve kendi imajlarını, kelimeler, jestler, senaryolar, dekorlar, manzaralar ve görünümün çeşitli özelliklerinden yararlanarak iletilebilir biçimlere” çevirmek zorundadırlar (Sandstrom, Martin, & Fine, 2006, p. 105). Tüm bu oyun için hazırlık süreçleri ve soyut somut gerekli enstrümanlar ise *sahne önünün* hemen bitişiğinde ancak bir bölümle *seyircilere* sınırlandırılmış *sahne arkasındadır* ve burası *aktörün* gerçek yaşam alanıdır. Bu analizde dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ise *roller* ve bunlara ilişkin pozisyonların, *performans* beklentilerinin toplumda “var olmadıkları”dır: onlar aslında gerçeğin fark edilmesini sağlayan entellektüel kafeslerdir (Mendras, 2017, p. 89). Goffman, kuramının temel elementi olan *performansı*, belli bir durumda belli bir katılımcının diğer katılımcılardan herhangi birini herhangi bir şekilde etkilemeye hizmet eden tüm faaliyetleri olarak; bununla ilişkili *rol (part)* veya *rutini* ise, bir *performans* sırasında ortaya çıkan ve önceden belirlenmiş ve başka durumlarda da sunulabilen ya da tekrarlanabilen eylem modeli olarak tanımlamıştır (1959, pp. 15-16).

Goffman’ın *performans* sırasında etkileşimde bulunan taraflar açısından, sunulan *performansın* nasıl algılandığına ilişkin dikkat çektiği nokta aslında onun çalışmalarında da yoğunlaştığı, ilişkilerdeki sahtelik ve hileleri işaret etmesi açısından önemlidir. Ona (1959, pp. 17-18) göre *performansları* ele alırken, kişinin etkileşimde olduğu diğer kişilerde (içinde bulunduğu toplumda) yaratmaya çalıştığı gerçeklik izlenimine olan kendi inancına bakmak önemlidir ve iki taraf da buna inanıyorsa bu durumun “gerçekliğine” en azından sosyolog şüpheyle yaklaşmalıdır. Dolayısıyla Goffman, içinde sahtelik de barındıran bu oyunu;

“her zaman ahlaki olarak parlak bir görünümde olma, sosyalleşmiş bir kişiliğe sahip olma yükümlülüğü ve bunun kârlılığı, kişiyi sahne sanatlarında deneyimli biri olmaya zorlar” şeklinde özetler (a.g.e., p. 251). Aslında benzer bir tespit sosyolojinin kurucularından olan Simmel tarafından yaklaşık yüz yıl önce de söylenmiştir. Sosyolojik bir kategori olarak toplumsallığı, toplumsallığın bir oyun biçimi olarak tanımlayan Simmel’e (1950, p. 49) göre de; “sosyallik, kişinin sanki herkes eşit -miş gibi yaptığı- ve aynı zamanda onların her birini onurlandırıyormuş gibi davrandığı bir oyundur.”

İran ve Sineması

82 Milyon nüfusa sahip görece büyük bir ülke olan İran İslam Cumhuriyeti’nde (İİC), resmi dil olan Farsça dışında, Türkçe, Kürtçe, Arapça, Beluci dilleri de konuşulmakta; çoğunluk olan Farslar dışında, Azeriler, Türkmenler, Kürtler, Araplar ve Beluciler, İran’da yaşayan önemli etnik grupları oluşturmaktadır (mfa.gov.tr). Din temelli farklı bir toplumsal/siyasal yapısı olan İİC, seçimle gelen bir cumhurbaşkanına ek olarak bir de oldukça önemli bir toplumsal-siyasal aktör olarak dini lidere sahiptir ve dolayısıyla gündelik ilişkilerde din ve dini kurumlar/kurallar temel belirleyicilerin başında gelmektedir. Öyle ki, İİC Anayasası’nda, egemenliğin yasama, yürütme ve yargı organları tarafından, Devrim Rehberi’nin himayesi altında kullanılacağı belirtilir ve Cumhurbaşkanı yürütmenin başıdır (mfa.gov.tr). Bu durumun toplumsal yaşamdaki en belirgin yansımaları kadınların gündelik deneyimleri ve idam cezasından okunabilir.

Tarihsel açıdan İİC’ne baktığımızda Türkiye Cumhuriyetine benzer bir serüven ve yine Türkiye’dekine benzer, tam anlamıyla modernleş-e-meme veya Tekeli’nin güzel tanımlamasıyla “utangaç bir modernleşme” (2008, p. 25) ve bunun toplumsal siyasal yansımalarını okumak mümkündür. Bunun için kısaca İran’ın tarihine bakmak yeterli olacaktır.

Bugünkü İran’ın kökenleri, 13. yüzyılda, İran Azerbaycan’ında bir grup aşiret tarafından kurulmuş ve sonradan Şiileşmiş bir tarikat olan Safevilere dayanır (Arı, 2007, p. 82). Safeviler uzunca bir müddet bu bölgeyi yönetse de 18. Yüzyılın ortalarında kabileler arası çatışmalardan dolayı zayıflamaya başlamış ve sonunda yıkılmıştır. Sonrasında aslında bir Türk aşireti olan Kaçarlar, İran’da yönetime geçmiş ve merkezi bir sistem kurmuşlardır ve 1900’lerin başına kadar devam eden bu dönem Rıza Şah tarafından bitirilmiştir (Niray ve Deniz, 2010, p. 4).

İran son iki yüzyıl yabancı müdahalesinde kalmış, birkaç defa işgal edilmiş ve yönetim felç edilmiş, Saray yönetimi dışarıdan müdahaleler sonucunda, 20. yy başlarında fiilen çökmüştür (Gündoğan, 2011, p. 94). İngilizlere Tütün Şirketi’ni kurma hakkı tanınması ile tütünün İngiliz tekeline geçmesi, 1891-1892’deki Tütün İsyanı’nı başlatmış ve buna ek olarak ülkede milliyetçi fikirler ortaya çıkmıştır (Sarıkaya, 2012, p. 10). 1907’de imzalanan Anglo-Rus sözleşmesiyle, İran üç bölgeye bölünmüş ancak içlerinde gayrimüslim, Ezeli-Bâbî, Bahâî ve seküler kimseler de olan 1905-1911 meşrutiyet hareketi, halkın yönetime katılabildiği “anayasal hükümet” kavramını getirmesi açısından İran tarihinde önemli bir dönüm noktası olmuştur (a.g.e., pp. 10-11). 1919 ve 1920’lerde yükselen sokak hareketlerini bastıran Rıza Şah İngiliz desteği ile yönetimi ele geçirmiş ve Pehlevî soyadını almış, İran’daki Fars olmayan bütün unsurları yok saymış, ülkenin ve milletin adını da Aryanlar’ın ülkesi anlamında, “İran” sözüyle ifade etmiştir (a.g.e., p. 13). Rıza Şah, bir anlamda kuruluş dönemi Türkiye’sinin modernleşme süreçlerine benzer bir şekilde seküler milliyetçilik anlayışını modern öncesi toplumsal-siyasal ilişki tiplerinin yerine getirmeyi hedeflemiştir. Aslında İran’ın tarihiyle ilgili en belirleyici nokta, İran’ın Şiilik anlayışından ve ulemaların etkisinden hiçbir dönemde ayrılmadığıdır (Niray ve Deniz, 2010, p. 5).

1970’lerin sonuna doğru özellikle sol ve İslâmcı halk hareketlerinin artmasıyla 16 Ocak 1979’da Şah, ailesiyle ülkeden kaçmış, 1 Şubat’ta, sürgünde olan Ayetullah Humeyni bir uçakla Paris’ten Tahran’a gelmiş ve 30-31 Mart 1979’da yapılan referandumla İran artık bir “İslâm Cumhuriyeti” olmuştur (a.g.e.). 1980-1988 arasında yaşanan ve Irak’ın ABD’nin

yönlendirmesiyle başlattığı savaş, İran’da bir tür savaş dayanışmasına yol açmış, bu da Şah kadrolarının tasfiyesi ve rejimin sağlamaştırılması için başarılı bir şekilde kullanılmıştır (Sarıkaya, 2012, p. 4).

İran Sineması; Kısa Bir Değerlendirme

Her ne kadar kökenleri, Kerbela olaylarını temsil eden İran dinî oyunlarına kadar götürülebilecek olsa da (Arpacı ve Özen, 2018, p. 241) İran Şahı Muzafferüddin’in, 1900 yılında, Paris ziyaretinde saray fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han Akkasbaşı’ya Gaumont yapımı bir kamera satın alması, İran sinemasının başlangıcı olarak kabul edilebilir (Tekinsoy, 2009, p. 747). Akkasbaşı’nın, Şahın aynı yıl Brüksel’deki Çiçek Festivali’ni gezmesini, saraydaki günlük yaşamı, Tahran sokaklarını, Muharrem kutlamalarını filme alması sonrası sinematografi kısa sürede sarayın yanı sıra soyluların da ilgi gösterdiği bir eğlence olmuştur (a.g.e.).

Hamid Naficy İran sinemasını; Sessiz evre (1900-1930), Sesli evre (1930-1960), Modern evre (1960-1978) ve Devrim Sonrası evre (1978-1994) olmak üzere dört evrede değerlendirmektedir (1996, pp. 672-677). Sessiz evrede, yani 1930’da Ermeni asıllı İranlı yönetmen Avanes Ohanian tarafından, -biri uzun ve biri kısa iki adamın maceralarını anlatan siyah-beyaz, sessiz komedi- ilk uzun metraj kurgu film *Abi va Rabi* çekilene kadar İran sinemasına tamamen kurgusuz filmler hâkimdi ve kraliyet ve üst sınıflar himayesinde haber ve belgesel filmler üretilmekteydi (a.g.e.). 1927’de sinemaya sesin dahliyle önceleri ithal sesli haber filmleri izlenirken, 1932’de Türkiye’den bir fotoğrafçının filme aldığı, İran Başbakanıyla Atatürk’ün görüşmesini anlatan ilk Farsça sesli haber filmi gösterildi ve sesli dönem başladı (Naficy, 1996, pp. 672-673). 1933’te İranlı şair Sepenta’nın yazdığı ve İrani’nin yönettiği bir aşk hikâyesi olan ilk yerli sesli yapım film *Dokthar-e Lor* (Lor Kızı) çekildi (a.g.e.). İronik bir şekilde özellikle 1940’lardaki yoğun sansürün -sadece 1940’ta 243 film sansürlenmişti- İran film endüstrisinin gelişimine önemli bir katkı yaptığı bu dönemden sonra 1960’tan Devrime kadar, ülkedeki kaotik ve baskıcı ortamın hâkim olduğu modern evrede ise Batı’da eğitim alan sinemacılar ve bunlara yapılan yoğun devlet baskıları görülür (a.g.e., p. 674). Bu dönemin başlangıcı olarak 1960 gösterilse de dönemin ses getiren filmleri ilerleyen yıllarda İran Yeni Dalgası olarak kabul edilecek olan Ma’sud Kimiya’nın yönettiği *Qaisar* (Sezar, 1969) ve Dariush Mehrjui’nin yönettiği *Gav* (İnek, 1969) filmleridir (a.g.e.; Gül, 2019, p. 74). 1978’de gerçekleşen Devrim ile sona eren Modern Evre’den sonra günümüzde de İran’da hala etkisini gösteren Devrim Sonrası Evre başlamıştır. Devrimin ilk günlerinde Pehlevi rejiminin ve batılılaşmanın bir ajanı olarak görünen sinema bir nefret objesi haline gelmiş ve bu durum yüzlerce kişinin öldüğü sinema kundaklamalarına ve sinemaların yıkılmasına, başta kadınlar olmak üzere tüm sinema camiasının yoğun baskı altına alınması ve cezalandırılmalarına kadar varmıştır (a.g.e., p. 675). Aslında bu dönemde, rejim sinemaya tamamen karşı değildi ve ilerleyen yıllarda oldukça özendirici teşvikler sayesinde İran sineması hem nitel hem nicel olarak gelişerek -ki bu dönemde kadın yönetmen sayısı önceki dönemlerden daha fazla olmuştur- özgün bir hal aldı. Çok kıt imkânlarla ve rejimin izin verdiği filmleri üretebilme çabası, kendine özgü İran filminin ve büyük yönetmenlerinin doğmasına yol açmıştır denebilir (a.g.e., pp. 675-678). Bu durumu oldukça özlü bir şekilde İranlı usta yönetmen Kiarostami⁶ şöyle özetler; “Kuşlar, en çok kafeste tutulduklarında şakır” (Cronin, 2017, p. 19).

Devrim Sonrası dönemde bazı yönetmenler ve filmleri ‘sakıncalı’ bulunmuş ve üretimleri engellenmiş olsa da bazı ‘muhalif’ yönetmenler özgün filmleriyle uluslararası festivallerde hak ettikleri değeri görmüşlerdir. Bu sinemacıların en önemlileri olarak; Abbas Kiarostami, Behram Beyzayi, Perviz Kimyavi, Muhsin Mahmelbaf, Asghar Farhadi, Jafer Panahi gibi uluslararası seviyede birçok başarı kazanmış isimler gösterilebilir (Gül, 2019, p. 304). Her birinin kendine has sinema dili olsa da, bu yönetmenlerin ve dolayısıyla İran sinemasının ortak bazı temel

⁶ Kiarostami sinemasını, beslediği kültürel kaynaklar üzerinden ve devrim sonrası İran sineması izleğinden değerlendiren bir çalışma için bkz. (Elena, 2005)

özellikleri Kirel'e (2007, p. 411) göre; düşük bütçeli; sıradan insanların hayatlarındaki ikili çatışmaları (özel-kamusal alan, kadın-erkek, yetişkin-çocuk gibi) gerçekçi bir anlatımla – ki bunda amatör oyuncuların kullanılmasının da etkisi olduğu söylenebilir- sunan; dini ve ekonomik sansürün izin verebildiği ölçüde belgeci olan; sade bir anlatım üzerine kurulu ve daha çok 'auteur' sinemasına yakın olmalarıdır

İran filmlerinde oldukça yoğun kullanılan s-imeg görüldüklerimizi anlamlandırmamızda önemli bir yere sahiptir dolayısıyla sosyal bilimlerin birçok alanında araştırma yapmayı gerektirir (Kabadayı, 2013). Dolayısıyla filmlerle ilgili çalışmalarda “sadece yönetmenin eserleri ve hayatı değil, filmin çekildiği bölge, halk gelenekleri, devlet düzeni gibi konuların da araştırılması ve incelenmesi gerekmektedir.” (Bölükmeşe ve Namvar, 2020, p. 11) Paradoksal bir şekilde, katı toplumsal, kültürel, siyasal koşullar; İranlı sinemacıları farklı anlatım yöntemleri bulma zorunluluğuna itmiş ve bu da eşsiz, duru, gerçekçi olduğu kadar yoğun s-imegler barındıran bir sinemanın ortaya çıkmasını sağlamıştır denebilir. Diğer bir deyişle, toplumsal, kültürel, siyasal demir kafesleri kırmak için sanat ve sinema kendini göstermiştir.

Aslında Devrim sonrası pek çok kişi İran sinemasının öleceğini düşünmüştü ancak İran filmi, İran kültürü ve toplumundaki daha geniş değişimlere paralel olarak dikkate değer dönüşümler geçirerek hayatta kaldı ve günümüzde İran filmleri dünyanın en yenilikçi ve heyecan verici filmlerinden biri olarak kabul edilmekte, İranlı yönetmenlerin filmleri uluslararası festivallerde giderek artan beğeniyle gösterilmektedir (Mir-Hosseini, 2001, p. 26). Halen devrim sonrası dönemi yaşamakta olduğu söylenebilecek İran ve sineması başta kadınlar olmak üzere birçok açıdan yoğun baskı altındadır. Ancak bu sert rejim ve onun uygulamalarının sinemaya olumlu etkilerinden de söz edilebilir. Bu bağlamda bu çalışmaya konu film de, idam cezası ve onun “kahramanlarından” olan cellâtları ve cellât adaylarını resmetmektedir⁷.

Sosyolog Bir Yönetmen; Mohammad Rasoulof

1973, İran doğumlu olan Rasoulof, Şiraz Üniversitesi'nde sosyoloji ve Tahran'daki Sooreh Yüksek Eğitim Enstitüsü'nde film kurgusu okudu (iffir, 2022). Film yapımcılığına belgeseller ve kısa filmlerle başlayan Rasoulof, 1991-1999 döneminde altı kısa film yaptı. İlk uzun metrajlı filmi *Gagooman* (Alacakaranlık, 2002) ile İran'daki Fecr Film Festivali'nde en iyi film ödülünü kazanan yönetmen, ikinci filmi *Cezire Ahani*'den (Demir Ada, 2005) sonra İran'daki sansür sistemiyle ilgili sorunlar yaşamaya başladı ve 20 Aralık 2010'da İran hükümeti tarafından “ulusal güvenliği tehlikeye atmak ve İslam hükümetine karşı propaganda yapmak” suçlamalarıyla altı yıl hapis cezasına çarptırıldı (a.g.e.). Cezası daha sonra bir yıl şartlı hapis cezası, yurtdışı yasağı ve film yapma yasağına çevrildikten sonra gizlice çektiği, -İran'da hiçbir gösterilmeyen- beş uzun metrajlı filmi, İran dışındaki sinemalarda ve festivallerde geniş bir izleyici kitlesi tarafından izlenen Rasoulof, önceleri filmlerinde anlatım aracı olarak çoğunlukla metaforik hikâye anlatımı biçimlerini kullanırken sonraları daha doğrudan ifade biçimleri kullanmaya yöneldi (IMDB, 2022). Rasoulof, 2011'de Cannes Film Festivali'nde *Bé Omid é Didar* (Hoşçakal, 2011) filmiyle “Belirli Bir Bakış”ta en iyi yönetmen ödülünü kazandıktan sonra tekrar tutuklandı, pasaportuna el konuldu ve İran dışına seyahat etmesi engellendi; 2013'te *Dast-Neveshteha-Nemisoozand* (Elyazmaları Yanmaz, 2013) filmiyle Cannes'da FIPRESCI Ödülü'nü kazanan yönetmen Temmuz 2019'da İran özel savcılığı tarafından medya ve kültürle ilgili suçlardan tekrar bir yıl hapis cezasına ve iki yıl mesleğini icra etmekten men cezasına çarptırıldı (iffir.com, 2022). 2020'de Berlin Film Festivali'nde, **Şeytan Yoktur** filmiyle Altın Ayı kazandı ancak cezası nedeniyle ödül törenine katılamadı (a.g.e., IMDB, 2022).

⁷ İdam temalı diğer önemli İran filmleri için bkz. *Ghasideyeh Gave Sefid* (Beyaz İnek İçin Balad, 2020), *Dayereh* (Daire, 2000), *Dame Sobh* (Day Break, 2005), *Just 6.5* (6.5 Metre, 2019), *Yalda* (Yelda, 2020), *Shah-re Ziba* (Güzel Şehir, 2004).

Şeytan Yoktur'da Sahne, Roller ve Aktörler

“Yapmak, olmaktır.”

(Burke'den akt. Goffman, 1961, p. 91)

İran sinemasının aynı zamanda bir sosyolog olan, başarılı yönetmenlerinden Rasoulof'un *Şeytan Yoktur* (2020) filmi, idam konusuna odaklanan dört kısa hikâyeden oluşmaktadır. İdam cezasının uygulandığı her toplum, “yasal öldürmeyi” gerçekleştirecek insanlara ihtiyaç duyar. İşte kendilerini böyle bir “görev” kararı içinde bulan dört adam ne karar verirlerse versinler, bu kararları kendilerini, ilişkilerini ve tüm hayatlarını doğrudan veya dolaylı olarak yıpratacaktır. Tematik olarak birbiriyle bağlantılı dört bölümden oluşan filmde Rasoulof, bu adamları ve onları çevreleyen insanların hikâyelerini anlatmaktadır⁸. Filmin genel olarak İran sinemasının; simgesel ve sade bir anlatım ve minimalist anlayışını yansıttığı söylenebilir. “Minimalist sinemanın en önemli özelliği olan hikâye anlatımındaki bilge sadelik ve kamera kullanımındaki ekonomik tavır” bu filmde de kısmen görülmektedir (Kıraç, 2000, p. 15).

Özellikle ilk ve ikinci bölümde olmak üzere film bize aslında bir sosyoloğun gözünden veya diğer bir deyişle sosyolojik düşünebilen birinin gözünden, toplumsal normların gündelik birey yaşamına tahakkümünü ve bunların belirlediği *senaryoları/rolleri* nasıl oynamak zorunda kaldığımızı/oynadığımızı göstermektedir. Bu bağlamda, hayatlarımızı belirli/verili senaryoları, içine doğduğumuz sahnelerde oynadığımız düşünülürse, film bir “oyun içinde oyun, sahne içinde sahne, rol içinde rol” olarak da görülebilir. Goffman, gerçek aktörün canlandırdığı karakterin, onun gerçek karakteri olmadığı için, oyunda aldığı tavırdan korunup kendini savunmak ihtiyacı hissetmediğine dikkat çeker ve gerçek sahnede role kendini fazla kaptırmanın onun için bir tehdit oluşturmadığını belirtir (1961, p. 117). Bu bağlamda özellikle filmin ilk bölümündeki Haşmet karakteri, toplumsal hayattaki “gerçek role” kendini fazla kaptırmanın travmatik sonuçlarını göstermesi açısından da önemlidir.

Goffman'ın odaklandığı önemli konulardan olan *total bir kurumda* veya sınırları ve bu sınırlar içinde gerçekleştirilecek ve/veya gerçekleştirilemeyecek şeylerin net belirlendiği, gözetim ve denetim altında bir ortamda (hapishane) başlayan film, bu kuralların, senaryoların, sınırların, duvarların, gözetimin, denetimin o kadar net olmadığı “dışarıyla” devam eder.

Filmle aynı adı taşıyan ilk bölümlün kahramanını farklı *sahnelerde* farklı *rollerde(performans)* görürüz. Goffman'cı anlamda önemli bir *takım* oyuncusu portresi ile başlayan filmin kahramanı Haşmet, iş yerinde sevilen, rollerini doğru oynamayanların yoğun olduğu anomik bir toplumsal hava veren trafikte bile çok “huzurlu ve düzgün” olan ve bir kediyi dert edinecek kadar hassas bir kişidir. Sonrasında Haşmet'in eşi Raziye sahneye çıkar ve aile *oyunu/rolleri* başlar. İyi (normal) bir *takım* olan bu ailenin, toplumsal aile *rollerine* ne kadar sadık olduklarını, anlattıkları “anormal” bir aile örneğiyle öğreniriz. Toplumdaki kadın *rolü* saf bir şekilde sahnelenir; arabayı kullanan kocasına elleriyle meyve yediren, aile ekonomisi için dertlenen, kadın olduğu için kocasının maaşını çekerken kendine güvenilmemesinden biraz dertlenen bir eş ve anne. Koca, “toplumsal senaryo” ve “toplumsal sahnenin eril yönetmenlerini” kızdırmamak adına, karısının sadece küçük bir kısmını gösterebildiği saçının renk seçiminde demokratik bir tutum sergileyebilecek “olgunluktur”. Sonraki sahnede Haşmet'i evlat *rolünde* görürüz. Öyle ki annesinin sağlığından, evinin temizliğine -ki eril tahakkümün en sert *performanslarının* sergilendiği bir *sahne* olan İran'da zor bir *rol* olması beklenir- kadar her şeyiyle ilgili olan evlat, annesini yıkayan karısıyla oldukça “iyi” bir evlat *performansı* sergiler. Her ne kadar *sahne arkası* olarak düşünülebilse de anne evi aynı zamanda evlat rolünün sergilendiği bir *sahnedir*. Daha sonra, daha evrensel bir *rol* ve *sahne* karşımıza çıkar ve tüketim *rollerini* izlemeye başlarız. Kendi toplumsal kozmosunda oldukça olağan, sıradan, normal bulunup sorgusuz kabul edilen bu *oyun* ve *rollerin* veya senaryonun, nereye

⁸ “Batı”dan bir cellat hikayesi için bkz. The Last Hangman (2005); Türkiye’de tarihten günümüze idam ve cellatlar hakkında, cellat (Kara Ali) anıları da yer alan bir çalışma için bkz. (Yıldırım, 2000).

kadar gidebileceğini oldukça sert bir şekilde gösteren bölümün son sekansında; baba, koca ve evladın cellâda dönüştüğünü görürüz.

Goffman'a (1961, pp. 76-77) göre,

"Görevli, pozisyona girerken, pozisyona karşılık gelen rolün kapsadığı tüm eylem dizisini üstlenmesi gerektiğini fark eder (...) Davranış öğeleri birer birer üstlenilmez, bunun yerine bunlarla yüklü bir koşum takımı alınır ve bir araba gibi çekilirken bile at olmayı öngörerek öğrenebiliriz. (...) Benlik bireyin bir konuma girmesini fiilen bekler (...) kendisi için hazır bir ben bulur."

Önceden belirlenmiş sosyalleş-tir-me kalıpları ve bunlara göre şekillendirilecek kişisel *benlikler* bu verili senaryoları oynamak durumundadırlar ve yapılması istenen/beklenen olunur. Çünkü "yapmak olmaktır" (a.g.e.). Cellat örneğinde veya daha evrensel bir örnek olarak kadın *rollerinde* olduğu gibi sergilenen *rolün* ağırlığı oyuncularını (*aktörleri*) bu *rollerden* kaçacak en azından biraz olsun kendilerini rahatlatabilecek eylemler aramaya sevk eder. Bunu Haşmet'in idamı gerçekleştirilmeden hemen önceki kahvaltı hazırlığı sırasındaki kaçamak "rahat ve huzurlu" tavırlarında görürüz. Goffman bu durumu *rol mesafesi* olarak adlandırmaktadır. *Rol mesafesi aktörün (icracının) icra ettiği bir rolden* mağrurca (disdainful) kopuşunu etkili bir şekilde ileten eylemlere atıfta bulunur (1961, p. 98).

İkinci bölümde Haşmet'ten farklı olarak öldürme görevini bir geçim kaynağı olarak değil zorunluluktan yapmak zorunda olan bir gencin (Pouya), bu *rolü* oynamamak için direnmesi sahnelenir. Zorunlu askerlik ve askerliğin sorgulanamaz görevlerinden biri olarak öldürme ediminin ve bu bağlamda aslında verili rollerin toplumun farklı kesimlerinden/sınıflarından farklı aktörler tarafından sorgulanmasını ve sorgulanmamasını izlediğimiz bu bölüm (O (she), Yapabilirsin Dedi), toplumsal *sahnenin* ve *senaryoların* esiri olmamak için farklı yolların da olabileceğini göstermesi açısından önemlidir.

Üçüncü bölümün (Doğum Günü) kahramanı Cevat tam anlamıyla yukarıda ifade edilen *toplumsal senaryoların/rollerin* ve bu çerçevede sergilenen *performansların* ve *izlenim yönetiminin* son kertede belirli amaçlara ulaşabilmek için yapıldığını gösteren bir karakterdir. Öyle ki zorunlu askerlik görevini yapan Cevat, evlenme teklif edebilmek için gereken bir kaç günlük izni alabilmek adına öldürme *rolünü* sergileyen bir insanın -toplumsal birçok *rolde* de olduğu gibi bir sahtelikte içkin olan- pişmanlığını seyrederek. Filmin belki de bu çalışmanın konusu anlamında en etkileyici sahnelerinden biri verili rolleri de sembolize edebileceği düşünülen üniformanın bir korkuluk olarak asılmış olarak görüldüğü son sekanstır. Öyle ki üniforma kelime olarak da herkesin içine girebileceği sabit tek tip bir kalıbı imler.

Son bölüm (Öp Beni) yine ikinci bölümün kahramanına benzer bir çift *aktör*, kendileri için yazılan *rolü* oynamayıp acı da olsa sonuçlarına katlanmışlardır. Öyle ki kendi çocuklarını doğaçlamaya görece daha çok müsamaha gösterilen bir coğrafyaya/topluma gönderebilecek kadar özverili ve kendileri de toplumsal *sahnedeki* bu oyunda tıpkı Pouya gibi *senaryonun* dışına çıkmış ve yoğun doğaçlama içeren bir yaşam tercih etmiştir. Hatta bu *aktörler toplumsal senaryonun* ana çerçevesi olan doğa ve diğer canlılar karşısındaki "üstün-insan" *rolünü* bile sorgulamaktadırlar.

Aslında kendisi de bir sosyolog olan Rasoulof bu filmde toplumsal *rolleri* sorgusuz sualsiz kabul eden "normal" bireylerle bu *rollerin/senaryonun* dışına çıkan, bunları sorgulayan toplumsal *aktörlerin performanslarını* güzler önüne sermektedir. Zaten, gündelik yaşamımız da bu ikili seçimler üzerinden akıp giden bir tiyatro sahnesi/sahnelenmesi değil midir?

Sonuç Yerine

Krzysztof Kieślowski'nin 1988 yapımı, *Krótki Film o Zabijaniu* (Öldürme Üzerine Kısa Bir Film)"inde bir fotoğrafçıya giren filmin kahramanı, çalışana bir siyah beyaz fotoğraf gösterir ve "bunun yaşayıp yaşamadığını bana söyleyebilir misiniz?" diye sorar. Sosyoloğun araştırma

nesnesi olan toplum ve onun bir yansıması olarak bireyle ve onu anlamak ve açıklamakla ilişkisi bu düzeyde olamaz. Ancak pozitivist nicel sosyolojik çalışmaların büyük bir çoğunluğunun buna benzer zor bir uğraşı içerisinde oldukları söylenebilir. Aslında sosyolojik düşün için elzem iki temel sütunu olan antropolojik ve tarihsel perspektifin bir arada sunumu / analizi, gerçek birer sanat eseri olan filmlerde gözlemlenebilir.

Rasoulof bu filminde sinemanın toplumsalı anla-t-mak adına ne kadar güçlü bir silah olduğunu gözler önüne sermektedir. İnsan yaşamlarının birer rakama indirgenebildiği, toplumun ötekilerinin çalınan hayatlarının haber repliğine dönüştüğü günümüzde sanatın ve sinemanın bu yönünün önemi daha belirginleşmektedir. Yönetmenin sinema dilinin etkililiği, özellikle filmin ilk bölümünde hapisanedeki iki "sahne" olan idam mekânı ve kumanda odası ve bunların arasındaki ince çizgiyi küçük bir pencere aracılığıyla verdiği idam sahnesinde, dramaturjik anlamda farklı *sahnelere* ve *rollere* ani ve sert geçişlerin içselleştirilmesini oldukça çarpıcı bir şekilde göstermeyi başarmıştır. İran gibi birçok dramatik hayatın her gün *sahnelendiği* bir coğrafyadan yansıtılan gerek kamera açıları, gerek iç ve dış mekânlardaki seslerin kullanımı ve yansıtılan oyuncu aularının bıraktığı katarsis insanların toplumsal *sahnelerde rollerini* nasıl sorgulamadan *oynadıklarını* göstermesi açısından oldukça etkili bir sosyolojik analiz olarak da okunabilir. Sosyoloji literatüründe oldukça farklı kuramlarda kullanılan oyun metaforu, toplumsal roller, kurumlar, kalıplar ve bunlara direnebilme noktalarının bu filmde olduğu kadar billurlaşmış bir şekilde çok az yansıtılabileceği düşünülmektedir. Zaten sanat ve sinema sadece, tür olarak insanın romantik ve/veya farklı heyecansal dürtülerini / güdülerini tatmin etmek amacıyla yapılan bir kolektif emek süreci değildir. Sanatın belki de asıl önemli yönünü yani toplumsal işlevini ve önemini göstermesi açısından filmin toplumsal gerçekçi anlatının önemli eserlerinden biri olarak kalıcılışaacağı düşünülmektedir.

Aslında Türkiye ile coğrafyanın yanı sıra, sosyo-kültürel ve inançsal bakımdan da oldukça yakın olduğu söylenebilecek İİC, Türkiyeli sinemacı ve sosyal bilimciler için de oldukça önemli bir kaynak olarak görülebilir. Öyle ki bu iki ülke ve toplum benzer hikâyelere sahiptir ve bu iki ülke insanları kültürel, inançsal ve hatta son yıllarda siyasal olarak da benzer *sahnelerde* benzer *rolleri* her gün oynamaktadırlar. İslamiyet gibi gündelik yaşamda; siyasal yönetim anlayışından, vücut temizliğine, gündelik kıyafetlerden, suç ve ceza kriterlerine kadar hayatın hemen her alanına müdahale edebilen bir inanç sisteminin yaygın ve belirleyici olduğu toplumları anlamak, bu inanç sistemlerinin eril-geriatrik, patrimonyalist yaşam tahayyüllerinin etkisini görmeden çok da mümkün olamayacaktır. Aslında bu tarz ülkelerde bir *gösteri* ve *sunum* olarak gündelik yaşam; *senaryosu*, *sahneleri*, *rolleri*, kostümleri doğaçlamaya neredeyse hiç fırsat vermeyecek katılımda sürmektedir.

İçine doğduğu toplumun cinsiyetten, çalışmaya, inançtan, üzülmeye, aşktan nefrete kadar neredeyse tüm kalıplarını alan ve tıpkı kendinden habersiz kurulan ismi gibi bunlarla yaşamak zorunda kalan bireylerin hayatı, özü itibariyle kendisine yazılan *rolleri* oynamakla geçmektedir. Bu toplumsal normlar genellikle eşitsizlikler üreten ve yeniden üreten bir makine gibi her an insanları öğütmektedir. Bu anlam labirentinden çıkabilmek için tür olarak insanın bu demir kafesleri kırmasının en özgün ve özgür şekilleri olan başta sinema olmak üzere sanatsal duyu bireye oldukça önemli yollar gösterebilir. Bu bağlamda sinema ve yapımcıları toplumlara birer ayna tutarlar. Sosyal bilimle uğraşan ve/veya uğraşmayan ama başkaları için de bir diyeceği olan insanın, kültürü yarattığı gibi dönüştürebileceğinin farkına varması; kadınların ve erkeklerin, seçenlerin ve seçilenlerin, işçilerin ve patronların, ezenlerin ve ezilenlerin, *oyunun* ve *oyundaki rolünün* farkına varması ve gerektiğinde bu *oyundan* kaçması veya *oyunu* dönüştürebilmesi için birçok yol olabilir. Tıpkı bu çalışmada değerlendirilen filmin yönetmeninde olduğu gibi sinemacıların sosyolojik düşünebildiği ve/veya sosyologların sinemayla uğraştığı, sanat ve sosyolojinin daha çok üretildiği bir toplum kendinin ve *rollerinin* ve bunları dönüştürebilme potansiyelinin daha çok farkında olan bireylerden oluşan bir toplum olacaktır.

Kaynakça

- Adler, P. A., Adler, P., ve Fontana, A. (1987). Everyday life sociology. *Annual Review of Sociology*, 13, 217-235.
- Arı, T. (2007). *Geçmişten Günümüze Ortadoğu Siyaset, Savaş ve Diplomasi*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Arpacı, M. ve Özen, F. (2018). İran'da Sinema Endüstrisinin Tarihsel Gelişimi: 1979 ve Sonrası . *TRT Akademi* , 3 (5) , 238-260 .
- Biddle, B. J. (1986). Recent Development in Role Theory. *Annual Review of Sociology*, 12, 67-92.
- Birnbaum, M. G. (2008). Taking Goffman on a Tour of Facebook: College Students and the Presentation of Self in a Mediated Digital Environment, University of Arizona.
- Bölükmeşe E. , Namvar Y. (2020). *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, Ankara: Akademisyen Kitabevi
- Chriss, J. (1995). Some thoughts on recent efforts to further systematize goffman. *Sociological Forum*, 10(1), 177-186.
- Cronin, Paul (2017), "Abbas Kiyarüstemi ile Sinema Dersleri" (Çev. Pelin Arda), Redingot Kitap, İstanbul
- Durkheim, E. (1982). *The Rules Of Sociological Method*. (Translated. W. D. Halls). New York: The Free Press.
- Elena, A. (2005). *The Cinema of Abbas Kiarostami*. (Translated. B. Coombes). London: SAQI
- Giddens, A., & Merton, R. K. (1987). *Sociology, a briefbut critical introduction*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Giddens, A., & Sutton, P. W. (2009). *Sociology*. Cambridge: Polity Press.
- Gilmore, D. C., Stevens, C. K., Harrell-Cook, G., Ferris, G. R. (1999). Impression Management Tactics, *The employment interview handbook*, 321-336.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Garden City, NY: Doubleday.
- Goffman, E. (1961). *Encounters: Two studies in the sociology of interaction*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Goffman archives. (2022, 24 Temmuz). Erişim Adresi: https://digitalscholarship.unlv.edu/goffman_archives/,
- Gül, M. E. (2019). Sinemanın Dijitalleşmesiyle Yönetmenin Kendini Görünmez Kılma Çabası: Abbas Kiarostami Örneği . *SineFilozofi* , Özel Sayı (1), 297-313 . DOI:10.31122/sinefilozofi.515207
- Gündoğan, Ü. (2011), Geçmişten Bugüne İran İslam Devrimi: Genel Değerlendirme. *Ortadoğu Analiz Dergisi*, 3 (29), 93-99.
- Iffr, (2022, Eylül 1). <https://iffr.com/en/persons/mohammad-rasoulof>
- IMDB,(2022, Eylül 1). https://www.imdb.com/name/nm1488024/bio?ref =nm_ov_bio_sm
- isa.org. (2022, 24 Temmuz). Erişim Adresi: <https://www.isa-sociology.org/en/about-isa/history-of-isa/books-of-the-xx-century>,
- Jones, E. E., Pittman, T. (1982). Toward a general theory of strategic self-presentation. *Psychological Perspectives on the Self*, 1(2), 231-262.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi, Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Kıraç, R. (2000), Şiddet, Oryantalizm ve Minimalizm-90'lı Yıllarda Türk Sinemasına Genel Bir Bakış-Bölüm 2, 25. *Kare*, 31, 11-17.
- Kırel, S. (2007). "İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme. Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması, İstanbul: Es Yayınları.
- Öldürmek Üzerine Kısa Bir Film (1988)., Yön. Krystof Kieślowski, Oyn. Mirolaw Baka, Krzysztof Globisz, Jan Tesarz, vd.
- Manning, P. (1992). *Erving Goffman and modern sociology*. Cambridge: Polity Press.
- Mendras, H. (2017). *Sosyolojinin İlkeleri*. (Çev. B, Yılmaz). İstanbul: İletişim.
- mfa.gov.tr (2022, 16 Ağustos). Erişim Adresi: <https://www.mfa.gov.tr/iran-siyasi-gorunumu.tr.mfa>,
- Mir-Hosseini, Z. (2001). Iranian Cinema: Art, Society and the State. *Middle East Report*, 219, 26-29. <https://doi.org/10.2307/1559252>
- Naficy, H. Formun Üstü (1996). *The Oxford history of world cinema*. (Ed. Smith, G. Nowell). Oxford: Oxford University Press, 672-678. Formun Altı
- Niray, N. ve Deniz, D. (2010). İran İslam Cumhuriyeti: Tarihi, Siyaseti ve Demokrasisi. *Fırat Üniversitesi Orta Doğu Araştırmaları Dergisi*, 6 (2) , 1-32
- Pierre Bourdieu belgeseli. (2022, 21 Temmuz). Erişim Adresi: <https://www.izlesene.com/video/pierre-bourdieu-belgeseli-sosyoloji-bir-dovus-sporudur-part-01/8768315>,
- Rawls, J. (2018). *Bir Adalet Teorisi*. (Çev. V. A. Coşar). Ankara: Phoenix.
- Ritzer, G. and Stepnisky, J. (2018) *Modern Sociological Theory*. 10th Edition, Los Angeles: Sage.
- Rutter, J. and Smith, G.(1999). Ritual aspects of CMC sociability. In: *Esprit i3 Workshop on Ethnographic Studies in Real and Virtual Environments: Inhabited Information Spaces and Connected Communities*, Queen Margaret College, Edinburgh. (PDF) *Sociability networks of migrant youngsters: The case of Dutch Hindustanis*.
- Sandstrom, K. L., Martin, D. D., & Fine, G. A. (2006). Symbols, selves, and social reality : A symbolic interactionist approach to social psychology and sociology (2nd ed.). Los Angeles, Calif.: Roxbury Pub.
- Sarıkaya, Y. (2012). Geçmişten Günümüze İran: Tarih, Siyaset, Toplum ve Kültür. *Türk Akademisi Siyasal Sosyal Stratejik Araştırmalar Vakfı Raporu*, Ankara.
- Schau, H. J., Gilly, M. C. (2003). We Are What We Post? Self-Presentation in Personal Web Space. *Journal of Consumer Research*, 30(3), 385-404.
- scholar.google. (2022, 24 Temmuz). Erişim Adresi: https://scholar.google.com/citations?view_op=search_authors&hl=en&mauthor=label:sociology&after_author=
- Shalin, D. N. (2008). "Goffman's Biography and the Interaction Order: A Study in Biocritical Hermeneutics". *Bios Sociologicus: The Erving Goffman Archives*, 1-39.
- Simmel, G. (1950). *The Sociology of Georg Simmel* (Translated & Edited by Kurt H. Wolff). Illinois: The Free Press.
- Smith, G. (2006). *Erving Goffman*. London: Routledge.
- Tekeli, İ. (2008). *Göç ve Ötesi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. Formun Altı
- Teksoy, R. (2009). *Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayınları.

The Last Hangman (2005), Yön. Adrian Shergold, Oyn. Eddie Marsan, James Corden, Timothy Spall, vd.

Vico, G. [1744] (1961). *The new science of Giambattista Vico*. N.Y: Doubleday.

Yıldırım, A. (2000). *Darağacında Kan Sesleri, Bir Celladın Anıları*, Ankara: Ayyıldız

Woolgar, S. (1999). *Bilim: Bilim İdesi Üzerine Sosyolojik Bir Deneme*. (Çev H. Arslan), İstanbul: Paradigma Yayınları.