

# SELÇUK BARAN'IN HİKÂYELERİNDE TEATRALLİK VE OYUN\*

*Esra DİCLE\*\**

**Öz:** Teatrallik; siyasetten sosyolojiye, resimden felsefeye, edebiyattan sinemaya kadar geniş bir yelpazede kullanılan bir kavramdır. Kavram, tiyatro sanatından doğmuş olsa da modern kültürde kendi sınırlarını aşarak tiyatro dışı alanlarda da çeşitli anlamlar yüklenir. 20. yüzyılda teatrallik kavramı; modern insanı, onun koşullarını, deneyimlerini, sanatını anlamaya yönelik psikoloji, sosyoloji, antropoloji gibi sosyal bilimlerin pek çok alanına yayılır. Selçuk Baran'ın hikâyelerinde karakterlerin toplumla ve toplumsal rolleriyle yaşadıkları uyumsuzluk, bunun getirdiği yabancılaşma ve yalnızlaşma; karakterin gündelik hayatı, yaşamın doğasını teatral bir gösteri, düzenlenmiş, kurgulanmış bir performans olarak görmesine yol açar. Özel alan da kamusal alan da bir tiyatro sahnesine, ikinci bir kişiyle veya bir grup önünde gerçekleşen tüm iletişim ve davranış biçimleri de bir performans dönüşür. Bu yazıda, Selçuk Baran'ın hikâyelerinde toplumsal rollerini sürdürmekte ve toplumsal bir aradalığın parçası olmakta zorlanan gözlemci-anlatıcı ve anlatıcı-karakterlerin gündelik yaşamı teatralleştiren bilinci incelenecek. Hikâyelerin, iç ve dış mekânları nasıl birer gösterim alanı olarak kavradığı; bu mekânlarda karşı karşıya gelen oyuncu ve seyircilerin özelliklerinin, birbirleriyle ilişkilerinin nasıl tartışıldığı; böylece Selçuk Baran'ın gündelik hayatın teatral niteliğini sergilerken kavrama nasıl bir anlam yüklediği ele alınacak.

**Anahtar kelimeler:** Selçuk Baran, hikâye, teatrallik, oyun, yabancılaşma.

## **Theatricality and Play in the Stories of Selçuk Baran**

**Abstract:** Theatricality is a concept used in a wide range from politics to sociology, from painting to philosophy, from literature to cinema. Even the concept was born from the art of theater, it goes beyond the borders in modern culture and has various meanings in non-theatre areas. The concept of theatricality in the 20th century spreads to many areas of social sciences such as psychology, sociology, anthropology, which tend to understand modern individuals, their conditions and experiences. In Selçuk Baran's stories, because of the incompatibility of the characters with the society and their social roles, the alienation and isolation brought about by this; the characters' everyday life leads them to see the nature of life as a theatrical spectacle, an edited, fictionalized performance. Both the private and the public space turn into a theatrical stage, and all forms of communication and behavior that take place with a second person or in front of a group turn into a performance. This article will examine the consciousness of the observer-narrator and narrator-characters, which theatricalize daily life, in the stories of Selçuk Baran, who have difficulties in

---

\* Makalenin Geliş ve Kabul Tarihleri: 17.08.2021 - 17.01.2022

\*\* Öğr.Gör.Dr., Boğaziçi Üniversitesi, Türkçe Dersleri Koordinatörlüğü, İstanbul, Türkiye. esradicle@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5029-4164.

maintaining their social roles and being a part of social coexistence. Thus, it will be examined how Selçuk Baran gives meaning to the concept while displaying the theatrical quality of daily life.

**Keywords:** Selçuk Baran, story, theatricality, play, alienation.

## Giriş

Teatrallik; siyasetten sosyolojiye, resimden felsefeye, edebiyattan sinemaya kadar geniş bir yelpazede kullanılan bir kavramdır. Kavram, tiyatro sanatından doğmuş olsa da modern kültürde kendi sınırlarını aşarak tiyatro dışı alanlarda da çeşitli anlamlar yüklenir. Yapılan her tanımlama, kavramın boyutlarını çeşitlendirdiği gibi karmaşılaştırır da. Çünkü teatrallik; taklit, temsil, seyretme, izleme, oynama, rol, poz, abartma vb. gibi birçok anlamı aynı anda taşıyabilir hâle gelir. Bu konuda biri Platon, Nietzsche, Rousseau gibi isimlerle kökleri çok eskilere dayanan, hakikate karşı teatrallığı yapaylık, sahtelik, sahici olmamak şeklinde tanımlayan “anti-teatrallik”; diğeri ise bu tutuma karşı farklı alan ve türlerde ortaya çıkan, gerçekliğin kurmacalığını vurgulayan “teatral savunma” olan iki zıt yaklaşımın yüzyıllardır var olduğu da görülür.

20. yüzyılda teatrallik kavramı; modern insanı, onun koşullarını, deneyimlerini, sanatını anlamaya yönelik psikoloji, sosyoloji, antropoloji gibi sosyal bilimlerin pek çok alanına yayılır. Teatrallik; Erwing Goffman tarafından benliğin toplumsal sunumuyla, Mihail Bakhtin tarafından halk kültürü ve sosyal ritüellerin performatif boyutuyla, Huizinga tarafından oyun kuramıyla, Richard Sennett tarafından “theatrum mundi” fikrinden yola çıkarak kamusal alan pratiklerinin açıklanmasıyla ilişkilendirilerek tartışmaların temel kavramsal zeminini oluşturur.<sup>1</sup> Marvin Carlson, Roland Barthes, Erika Fisher-Lichte, Patrice Pavis gibi isimlerse teatrallığı, içerdiği bu geniş ve belirsiz, yer yer anlaşılması güçleşen bağlamından kurtarıp asal, yapısal unsurlarına oturtmaya çalışır.

Ragnhild Tronstad da kavramla ilgili mevcut anlam karmaşalarını ortadan kaldırmak için teatrallığı bir nitelik değil; mekân, oyuncu ve seyirci arasında gelişen bir ilişki biçimi olarak açıklayan Anne Britt Gran’ın formülasyonunu işaret eder. Anne Britt Gran’a göre teatrallik sadece tiyatro mekânı içinde aktör ve seyirci; aktör ve sahne; sahne ve seyirci; aktör, sahne ve seyirci arasındaki ilişki ile var olabilir (Tronstad, 2002, s. 217).

Josette Feral ise teatrallığın fiziksel olarak sahnede ve düşünsel olarak seyircinin zihninde gerçekleşen iki alan arasındaki ilişkide mümkün olabileceğini işaret eder. Feral’e göre teatrallığın gerçekleşmesi için izleyicinin “gerçek” mekânı kurgusal bir çerçeveden görmesi gerekir ki bu da bu mekânın

<sup>1</sup> Bu çalışmalarda teatrallik ile performans, oyun ve drama arasındaki ayrımların bulanıklaştığını burada detaylandırmayacak olsak da belirtmekte fayda var.

farklı bir şekilde algılanmasını sağlar (Feral, 2002, s. 98). Dolayısıyla teatrallik için esas olan, seyircinin bakışıdır. Teatrallik bu nedenle kendi başına oluşmaz, birileri için, diğer bir deyişle öteki için olmalıdır, teatrallik için, ötekinin bakışı gereklidir (Feral, 1982, s. 178). Bu yaklaşımın teatrallik tiyatro ile sınırlamayıp bakan ve bakılan arasındaki bilinçli ilişkinin tanımlanması yoluyla tüm gündelik hayata yaydığını söylemek mümkün.

Dolayısıyla Goffman, Feral ve Sennet'in yaklaşımlarıyla teatrallik; kamusal alanda duygunun ifadesi, benliğin sunumu, toplumsal rollerin gerçekleştirilmesi süreçlerini açıklayan bir metafor olarak işlev görür. Üç isimde de farklı adlandırmalarla da olsa teatrallik; gündelik hayatta mekân, oyuncu ve seyirci ilişkisine dair tespit ve çözümlenmeleri içerir.

Bu yazıda, Selçuk Baran'ın hikâyelerinde toplumsal rollerini sürdürmekte ve toplumsal bir aradalığın parçası olmakta zorlanan gözlemci-anlatıcı ve anlatıcı-karakterlerin gündelik yaşamı teatralleştiren bilinci incelenirken yer yer bu üç ismin yaklaşımlarına da başvurulacak. Hikâyelerin, iç ve dış mekânları nasıl birer gösterim alanı olarak kavradığı; bu mekânlarda karşı karşıya gelen oyuncu ve seyircilerin özelliklerinin, birbirleriyle ilişkilerinin nasıl tartışıldığı; böylece Selçuk Baran'ın gündelik hayatın teatral niteliğini sergilerken kavrama nasıl bir anlam yüklediği ele alınacak.

## 1. Selçuk Baran'ın Hikâyelerini Yazdığı Dönem

Selçuk Baran; hikâye, şiir, mektup, çeviri, roman, tiyatro, radyo oyunu gibi pek çok türde eserler verir. Hikâyeleri *Türk Dili, Oluşum, Argos, Papirüs, Yeni Edebiyat, Hisar, Hürriyet Gösteri, Milliyet Sanat, Yazı* gibi dergilerde yayımlanır. İlk öykü kitabı *Haziran* ile Türk Dil Kurumu Öykü Ödülü'nü, ilk romanı *Bir Solgun Adam* ile Milliyet Yayınları Roman Ödülü'nü alır. *Anaların Hakkı* hikâye kitabı ile de Sait Faik Hikâye Armağanı'nı Adnan Özyalçın ile paylaşır (Canatac, 2011, s. 22).

Baran, eserlerini 1970'lerde yazmaya başlasa da aslında Türk edebiyatında 1950 kuşağına dahil edilebilecek bir yazardır. 1950'ler; siyasi hayatta yaşanan değişimler, ekonomik sıkıntılar, göç gerçeği, geleceğe dair umutsuzluk, huzursuzluk, bunaltı gibi duyguların deneyimlendiği; toplumsal rol ve ilişkilerin sorgulandığı, tüm baskılara karşı bireysel özgürlük arzusunun ve talebinin yükseltildiği bir dönemdir. Heidegger, Sartre, Rilke, Kierkegaard, Kafka çevirilerinin yapıldığı, Ferit Edgü, Vüsat O. Bener, Leyla Erbil, Bilge Karasu, Demir Özlü, Sait Faik, Nezihe Meriç, Orhan Duru gibi yenilikçi hikâyecilerin eserlerinin görüldüğü 1950 dönemi; modern dünya edebiyatının metinlerine, yazarlarına, üsluplarına, varoluşçuluk, gerçeküstücülük gibi akımlara olan ilgileriyle Türk edebiyatının modernleşme sürecini etkiler. Jale Özata Dirlıkyapan, Sait Faik'in *Alemdağ'da Var Bir Yılan* hikâye kitabının düşsellik

ve gerçekliğin harmanlandığı, fantastik öğelerin ön plana çıktığı, gerçekçilik anlayışının değişime uğradığı bir eser olması dolayısıyla 1950 kuşağı üzerinde yol açıcı bir işleve sahip olduğunu belirtir (Özata Dirlikyapan, 2010, s. 14). Gerçekçiliğe bakışın değişmesiyle birlikte bu dönem hikâyeciliğinde artık bireyin iç dünyasını odağa alan, buna uygun bir dil ve estetiğin ortaya konabilmesi için imgelere, soyutlamalara, bilinç akışına, çağrışımlara, yer yer fantastiğe dayanan bir üslup gelişir. Toplum dışılık, yabancılaşma, yalnızlaşma, dış dünyaya, yaşama olan ilgiyi kaybetme, intihar ve ölüm olguları etrafında gelişen anlatılar; dönem hikâyeciliğinin belirgin nitelikleri hâline gelir.

Selçuk Baran da eserlerini yazmaya başladığı 1970'lerin yoğun politik, çatışmalı, kaotik ortamına rağmen eserlerini 1950'lerin dili, meseleleri ve üslubuyla paralel bir şekilde oluşturur. 1970'lerde dönemin politik şiddet ortamını, sınıf çatışmalarını, işçi hareketlerini, işkence gerçeğini ele alan eserler yazılır. Sevgi Soysal, Adalet Ağaoğlu, Füzuran, Pınar Kür, İnci Aral, Sevinç Çokum, Nazlı Eray, Pınar Kür, Tezer Özlü, Tomris Uyar gibi yazarlar sol politik bir pencereden iktidar ilişkileri, varoluş sorunları, toplumsal cinsiyet meselelerini ele alırken; Nazlı Eray, Leyla Erbil, Tezer Özlü, Tomris Uyar gibi isimler de şiirsel, çağrışımsal bir dille zaman zaman yazdıkları formun içinde türsel ihlaller, kaymalar yaratarak kadın özneliğini konu ederler. Selçuk Baran ise hikâyelerinde bu iki yönelimden farklı bir çizgi oluşturur. Yer yer fantastik unsurlara yer verse de dilsel ve türsel ihlaller gerçekleştirmez, metnin yapısal bütünlüğünü muhafaza eder. Feridun Andaç'ın ifadesiyle, hikâyelerinde "Yaşamdan devşirdikleriyle yazı evrenini kurar, görüp ettikleri, tanık oldukları, yer yer de onu huzursuz eden birçok olgu/durum gelip anlatısına siner." (Solak, 2014, s. 38). Yazar, gündelik hayatın bıkırtıcı, kısırtıcı döngüsünü küçük detaylarda kavrar. Behçet Necatigil'in belirttiği gibi "Keskin, belirgin çizgilerden kaçınarak, dikkat isteyen, belirsiz yaşantı parçalarını birleştiren, çağrışım ve yorumlara açılma gücü için okuyucudan katkılar bekleyen iç hayat görünümleri çizer." (Lekesiz, 2001, s. 300). Ağırlıklı olarak şehirlerde veya şehirliliğin bir kaçış sığınma mekânı olarak yansıtılan kırsal çevrelerde geçen hikâyelerinde küçük burjuvanın gündelik hayatını, orta sınıf entelektüellerin bohem yaşantılarını, toplumsal rollerin baskısıyla özgür davranamayan bireylerin mutsuzluklarını merkeze alır. Sadece kadınların değil erkeklerin de tüm kısırılmışlıklarına rağmen çıkış yolu arayışlarını, bireyin tüm çelişki ve çatışmalarını, yalnızlığını, yabancılaşmasını metne dahil eder.

Selçuk Baran'ın hikâyelerinde karakterlerin toplumla ve toplumsal rolleriyle yaşadıkları uyumsuzluk, bunun getirdiği yabancılaşma ve yalnızlaşma; karakterin gündelik hayatı, yaşamın doğasını teatral bir gösteri, düzenlenmiş, kurgulanmış bir performans olarak görmesine yol açar. Özel alan da kamusal alan da bir tiyatro sahnesine, ikinci bir kişiyle veya bir grup önünde gerçekleşen tüm iletişim ve davranış biçimleri de bir performansa dönüşür.

## 2. Selçuk Baran'ın Hikâyelerinde “Theatrum Mundi” ve Gündelik Hayatın Teatral Niteliği

*Theatrum mundi* Antik Yunan'da ortaya çıkan, Orta Çağ'da yaygın olarak kullanılan, bütün dünyanın tek izleyicisi (Tanrı) olan bir sahne, insanların da oyuncular olduğu görüşünü ifade eden bir metaforudur. Platon'dan Erasmus'a, Shakespeare'den Rousseau'ya, Diderot'ya hatta Baudelaire, Mann ve Freud'a kadar pek çok ismin referans verdiği *theatrum mundi* fikri, Richard Sennett'in de 19. yüzyılda kamusal yaşamın ve kamusal insanın çöküşünü açıklarken geliştirdiği argümanlarının temel noktasını oluşturur. Sennett'e göre Antik Yunan'dan beri var olan dünyanın bir sahne olduğu fikri, 18. yüzyılda değişime uğrar. Tiyatro sahnesinin seyircisi artık Tanrı değil insanlardır, birbirleridir (Sennett, 2020, s. 55). Sanayileşme, göç ve şehir nüfusunun artması ile birlikte kamusal alan artık öteki, yabancı tarafından izlendiği için kişi kendi kimliğini saklayarak kamusal alanda belirli rollere bürünür ve öteki ile ilişkisini bazı ortak davranış kodları üzerinden sağlar. Bu nedenle Sennett, tiyatroyun genelde toplum ile değil çok özel bir toplum türüyle yani büyük şehirle ortak bir meselesi olduğunu belirtir. Sahne ve sokak arasında mantıksal bir ilişkiyi incelemek için en uygun yer, büyük şehirdir (Sennett, 2020, ss. 59-60). Sokakta, sahnedeki aktör gibi kendisini dramatik bir canlandırmanın içinden takdim eden birer oyuncudur şehir insanı; tiyatroya izler, sokakta eyler. Sennett, teatrallığı sokak ile ilişkilendirirken özel-mahrem alanın ve ilişkilerin dışında tutar; buna göre “Teatrallik mahremiyetle kendine has, düşmanca bir ilişki içindedir; teatrallik kamusal yaşamla aynı şekilde kendine has, ama dostça bir ilişki içindedir.” (Sennett, 2020, s. 58).

Selçuk Baran'ın “Krizantemler” hikâyesinde anlatıcı; kamusal alandaki, sokaktaki görünümleri şöyle açıklar:

Sanki canlı bir sahne oyununun tam göbeğindeydi. Oyuncularla izleyicilerin birbirine girdiği, birbirine karıştığı bir sahne oyunuydu bu. Taşkın, coşkun, kendinden geçmiş bir kalabalık. Belli herkes keyif ehli. Oyuncularla izleyicileri ayırt edebilirsiniz. Her an devinim içinde, sağı solu, çalgı gereçlerini coşkudan yumruklayan, her an tetikte, her an sporcu uyanıklığında olanlar mutlaka oyuncular; şu yüzünde sinsî anlamlarla, yaman çılgınlıklarla kapkara kaşlarını oynatarak hep sorgulayan, hep araştıranlar da izleyiciler olabilirler (Baran, 2008, s. 562).

Hikâyenin anlatıcısı için sokağın kalabalığı, hareketi, enerjisi, insanların birbirleriyle karşılaşma ve diyalog biçimleri, giyimleri, jestleri, tavırları, büyük bir gösteri olarak kavranır. Sokak gösteri mekânını oluştururken, oyuncular rollerinde becerikli, sahneye hâkim, kendilerine yöneltilen bakışları yönetmekte ustalaşmış kişiler olarak tanımlanır. Seyircilerse sokağın içinde, temsilin dışında, bir flaneur gibi gezinen, gözleyen, eleştiren, sahneyi ve dolayısıyla sahne gerisini, rolü ve ardındaki gerçekliği sorgulayan kişilerdir. Selçuk

Baran'ın hikâyelerinde anlatıcının günlük hayata bakışının onu sahne, oyuncu ve seyirci rolleriyle teatralleştiren bir bakış olduğu fark ediliyor. Yazının devamında bu üç unsura ayrı ayrı değinilecek.

### 3. “Sahneyi Terk Edip Kulise Geçmişlerdi Artık” / Teatral Bir Mekân Olarak Konuk Odaları ve Sokak

Selçuk Baran'ın hikâyeleri iç mekân olarak orta sınıf burjuva evlerinde, genellikle evin ötekine-yabancıya açık kamusal alanı sayılan konuk odalarında; dış mekân olarak da zaman zaman kırsala doğru açılabilir da çoğunlukla büyük şehrin sokaklarında geçer. Hikâyelerde bu iki mekân, karakterlerin ötekiyle karşılaştıkları, bu nedenle kendi öznellikleriyle değil toplumsal roller ve kodlarla biçimlendirilmiş benlikleriyle var oldukları sahnelerdir. Erwin Goffman, günlük hayatta belli bir imaj vermeye çalışan bir bireyin benliğini doğru şekilde düzenlenmiş sahnelerle, gözlemleyici ve yorumlayıcı faaliyetleriyle sürecin tamamlanması için gerekli olan seyircilere sunduğunu ifade eder. Sahnelenen benlik, ortaya konan performansın nedeni değil ürünüdür (Goffman, 2020, s. 234). Gerçek değil, canlandırmadır. Bu dramatik canlandırmada bireyin hazırlıklarını yaptığı, vücudunu biçimlendirdiği bir arka bölge ile canlandırmanın gerçekleştiği, sabit dekoruyla bir vitrin söz konusudur. Goffman, bir kimsenin performansının genelde değişmez bir biçimde işleyen kısmına, kişinin kasıtlı ya da kasıtsız olarak kullandığı standart ifade donanımına “vitrin” adını verir. Vitrinin öğelerinden biri; “önünde, içinde, üzerinde sürekli sergilenen insan faaliyetlerine ortam ve sahne sunan mobilya, dekor, fiziksel tasarım veya diğer arka plan düzenlemelerini içeren settir.” (Goffman, 2020, s. 33).

Goffman, belli toplumsal vitrinlerin, yarattıkları klişeleşmiş soyut beklentiler açısından kolektif bir temsil ve başlı başına bir olgu hâline geldiğini ifade eder. Bir oyuncu, önceden belirlenmiş bir toplumsal role soyunduğunda genellikle onun için belli bir vitrinin zaten yerleşik olduğunu görür (Goffman, 2020, s. 38). Selçuk Baran'ın hikâyelerinde sıklıkla yer alan konuk odaları, tam da böyle bir vitrindir. Orta sınıf burjuva ailesinin yaşamının, değerlerinin, aile içi rollerinin ötekine takdim edildiği yerlerdir konuk odaları. Aslında kamusal alanda olan rol performansı, konuk odalarının-salonun da kamuya açılan bir ara mekân olarak düzenlenmesiyle birlikte toplumsal performansın bir alanı hâline gelir. Kişilerin sahne üzerindeki performansları, mevcut vitrinin unsurlarıyla birleşerek orta sınıf burjuva ailesinin benliğini kurgular. “Konuk Odası” hikâyesi, bu durumun en detaylı görüldüğü örneklerden birisidir:

Konuk odası ancak bayramlarda, bir de arada, geceleri erkekli konuklar geldiğinde açılırdı. Böyle akşamlarda yengem siyah esvabını, siyah süet pabuçlarını giyer, iki sıra yalancı inciden kolyesini takar, çam kolonyasından başka bir şeyler sürünürdü. Öyle de güzel olurdu ki... Siyah renk, sarı saçlarına çok yakıştırdı. Konuk odasının son bir kez

tozunu alır, yastıkları düzeltir, keten kılıfları kaldırır. Sonra orta masanın üzerine şekerliği koyar, mutfakta çay tepsisine çay tabaklarını dizer, mavi bir porselen tabağı kendi yaptığı tatlı çöreklerle tepeleme doldururdu (Baran, 2020b, s. 20).

Konuk odaları, modern toplumun temel ögesi sayılan orta sınıf burjuva ailesi değerlerinin tekrar tekrar üretilip takdim edilmesi için gerekli düzenlemelerin yapıldığı bir settir. Orta sınıf burjuva ailesinin toplumsal statüsünün temsili kabul edilen evin yabancıya, ötekine açılan kamusal alanı sayılabilecek olan konuk odalarının; nesnelar dünyası, kişilerin kostümleri, rol ilişkileri ve performanslarıyla bir bütün olarak toplumun ve dolayısıyla seyircinin zihnindeki orta sınıf aile profili tahayyülüne hizmet ettiği açıktır. Bu set üzerinde sahneye çıkan oyuncu hem toplumsal olarak belirlenmiş ve onaylanmış bir rolü yerine getirmek hem de var olan vitrini korumak zorunda olduğunun farkında olarak performansını gerçekleştirir. “Konuk Odaları” hikâyesinde anlatıcının yengesi de kendisinin, ikramların ve nesnelar dünyasının sunumunun detaylıca düzenlenmesi yoluyla bu iki işlevi birden yerine getirmiş olur.<sup>2</sup> Dolayısıyla hikâyelerde ev sahipleri, konuk odalarını seyircinin bakışına ve onayına uygun hâle getirip onun toplumsal bir vitrin olarak sürekliliğine katkıda bulunurken, kendilerinin de bu vitrindeki yani toplum nezdindeki yerlerini pekiştirmiş olurlar.

“Konuk Odaları” hikâyesinde orta sınıf ailenin sunumu, dış mekânda da gerçekleşir. Çay bahçesi, orta sınıf ailelerin bir hafta sonu ritüeli olarak bir ara geldikleri özellikle kadınların eş ve anne rollerinin idealleştirilmesi üzerine pratiklerinin sergilendiği bir gösteri alanıdır:

Hepsi her şeyden önce anneydiler tabii... Şu oturdukları görünmez taht, büründükleri gizli harmaniye, onlara iyi birer anne olduklarını asla unutturmazdı. Durup dururken, en kıvrak hareketlerle iskemlelerinden kalkarlar, boyunlarını kuğular gibi ileriye uzatarak çocuklarını görmeye çalışırlardı. (...) Sonra çocuk bahçesine inen merdivenlere doğru yürürlerdi. Bütün gözler onlara dikilmişçesine, adımlarını dikkatle atarlar, merdivenlerden aşağı ağır ağır, hafiften iki yana sallanarak inerlerdi. Yapma bir aldırmağlığın – o iki yana salınarak attıkları gevşek adımlarla belirttiklerini sandıkları aldırmağlığın – arkasına sığınıp, çevrelerine dişiliklerinden cömertçesine armağanlar sunarlardı (Baran, 2020b, ss. 16-17).

---

<sup>2</sup> Hatta bu unsurlara “Değirmen” hikâyesindeki “Oturdıkları evin hepsinde salon ışıklarının erişemediği karanlık bir köşe mutlaka bulunurdu. Ev bu amaca göre seçilir, ışıklar ona göre düzenlenirdi.” (Baran, 2008, s. 477) tespitinde olduğu gibi performansa destek olacak, onun etkisini artıracak bir ışık düzenlemesini de eklemek mümkün.

Oyuncular, seyircilerin kendilerine yöneltilmiş bakışlarına sahnede oldukları, kaldıkları süre içinde yapma bir olağanlıkla cevap verir ve ideal orta sınıf ailesinin gerektirdiği görünümleri sunarlar. Konuk odası, çay bahçesi, sokak gibi yabancıların varlığına ve yorumuna açık mekânları set olarak kullanarak toplumsal rollerle biçimlendirilmiş benliklerini sunmak isteyen oyuncular, bu setleri terk ettiklerinde performanslarına son verirler. Vitrine çıkmadan önce sahne gerisinde doğru sunum için kendisini, bedenini role uyumlayan oyuncu; performans sonunda buraya geri döner: “Kadınlar omuzlarında hırkaları, kocalarının kollarına asılarak ağır ağır yürüyorlardı. Sahneyi terk edip kulise geçmişlerdi artık.” (Baran, 2020b, s. 23).

Goffman, sahne arkasını oyuncunun “rahat bölgesi” olarak tanımlar. Sahne arkası; özellikle özel alan içinde seyircinin erişiminin olmadığı banyo ve yatak odası, buna mutfak da ekleyebiliriz, gibi alanlardır. Bu odalarda temizlenen, giydirilen ve makyajı yapılan bedenler, diğer odalarda seyirciye takdim edilir. Goffman’a göre orta sınıf yaşamını alt sınıf yaşamından ayıran şey de esas olarak bu sahneleme araçlarının varlığıdır (Goffman, 2020, s. 122). Selçuk Baran’ın hikâyelerinde konuk odaları-salonların dışında kalan yatak odası ve mutfak alanları; sahne arkası, kulis işlevi görür. Oyuncunun seyirciden kaçırılan role hazırlanma süreci, hikâyelerde okura gösterilir. “Kabuk” hikâyesinde akşam arkadaşlarına verecekleri yemek davetine hazırlanan Nesrin ve Reha, mutfakta uzun uzun hangi model ve renkte kıyafet giyileceği üzerine konuşurlar. Bu konuşmalarda kadınsı görünmemek, demode tarza düşmemek, üzüntüleri akla getirecek renkler kullanmamak gibi düşüncelerle oyuncuların sunacakları benliğe ve bunun gerektirdiği performansa uygun bir kostüm belirleme sürecine tanık oluruz. Aynı hikâyede Reha, başka bir gece davetli olduğu bir yemeğe giderken kıyafet seçiminin onu nasıl göstereceğini hesap eder: “İlle de beyaz gömlek mi giymeliyim? Pek resmî görüneceğim o zaman da... İlk kez böyle yerlere gidiyordum da özenmişim gibi. Haa bak sarı olabilir.” (Baran, 2020a, s. 77). Richard Sennett, yetişkin birinin mesela bir oyunda çocuğunun oyuncak bebeğini giydirmekten utanabildiğini, fakat kendisinin de aslında sokağa çıkmak için giyinirken aynı şekilde oynadığını ifade eder (Sennett, 2020, s. 128). Bu oyun; asıl performansa, seyircide oluşması istenen izlenimin denetlenmesine yönelik hazırlıklara dair kuliste başlayan bir oyundur. Sıradaki bölümde, Selçuk Baran’ın hikâyelerinde kuliste gerekli hazırlıkları tamamlayan orta sınıf burjuva oyuncunun, düzenlenmiş bir vitrinde seyirci karşısına çıktığında benliğini nasıl sunduğu, performansını hangi araçlarla yürüttüğü ve seyircinin bakışıyla nasıl ilişki kurduğunu incelenecek.



#### **4. “Sen Göründüğün gibi misin yoksa Sürekli Rol mü Yapıyorsun?” / Selçuk Baran'ın Hikâyelerinde Benlik ve Rol**

Goffman ve Sennett gibi isimlerin günlük hayatta teatrallığı mekân, oyuncu ve seyirci ilişkisi üzerinden açıkladığını belirtmiştik. Sennett, kamusal alanı “aktörler ve seyirciler”in yer aldığı bir sahne olarak yorumlarken Goffman, günlük hayattaki performansların unsurlarını performansı sahneleyenler ve performans tarafından hedeflenenler olarak tanımlar. Buna göre performansı sahneleyenler yani oyuncular, yarattıkları izlenimin farkındadırlar ve normal şartlarda gösteri hakkında yıkıcı bilgilere sahiptirler. Performans tarafından hedeflenenler yani seyircilerse neleri algılamalarına izin verildiğinin farkındadırlar ve bunu da gayriresmî olarak yakından gözlemlene yoluyla öğrenirler. Performansın çizdiği durum tanımı hakkında bilgiye sahiptirler ama onunla ilgili yıkıcı bilgileri yoktur (Goffman, 2020, s. 140).

Selçuk Baran'ın hikâyelerinde karakterler, kendi rol yapma edimlerinin farkında, bunun gerektirdiği performansı bilinçle biçimlendiren ve takdim eden karakterlerdir. “Arjantin Tangoları”nda karakter, “Dünya sahnese yeni adım atan gençleriz biz. Görünmeyen seyircilerimizi selamlıyor, kendimizi alkışlıyor, alkışları hafifi bir baş eğiş ve vakarla kabul ediyoruz.” sözleriyle kamusal deneyimini açıklarken sevgilisi Orhan'ı bulunca “artık bir seyircim var” der ve kendi benliğinin seyircinin bakışıyla kavranması yoluyla inşa edildiğini bildiğini gösterir (Baran, 2008, s. 652). Hikâyelerde karakterler; yaşamın, benliğin kendisinin bir tür dramatik canlandırma olduğunu bilerek, taşıdıklarını iddia ettikleri özelliklerini, ötekinin gözünde bir izlenim yaratmak amacıyla ifade etmekle kalmaz, onları canlandırırlar da. “Türkân Hanım'ın Ölümü” hikâyesinde Türkân Hanım'ın, performansını sergilediği sabit vitrini olan salonunda misafirlerini, seyircilerini karşılama anı şöyle tanımlanır:

Sizi karşısında görünce, elindeki sarı tüylü bezi, herhangi bir paçavra gibi değil de kenarları oyalı ipek bir mendilmiş gibi tutarak başıyla hafif bir selam verirdi önce. Sonra bezi tutan elini görkemle ileri doğru uzatarak oturacağınız yeri gösterir ve sizi birkaç dakika için yalnız bırakırdı. Tekrar geldiğinde defne kokulu özel bir sabunla yıkadığı ellerini uzatırdı. (...) İkinci kadeh rakısını bitirdikten sonra, dirseklerini masaya dayar, çenesi yumruk yaptığı ellerinde, gözleri tabağına çevrik beklerdi. Konuşulan sözlerin birinden çağrışım yapmışçasına birden hatırlardı sanki. Ve başını tabağından kaldırır, sağ elini uzatıp konuşmaları keserdi. İsteddiği sessizliği yarattıktan sonra bir süre duralardı. O anda yalnız saatlerin tıkırtılarını duyardınız. Türkân Hanım hafif miyop gözlerini kısarak duru bakışlarını teker teker konukların yüzlerinde dolaştırır, konuyu yadırgatan şakrak bir sesle anlatmaya başlardı (Baran, 2020c, s. 11).

Özenle ve dikkatlice planlanmış hareketleri, mekânı kullanımı, seyirci üzerindeki etkisini yönetmesi, jest ve mimikleri, ses tonu vs. ile rolünü ustaca oynayan bir oyuncu gibi tanımlanır Türkân Hanım. Misafirler, Türkân Hanım'ın ölüm ile ilgili anlatılarını dinlerler toplandıkları masada. Türkân Hanım gerek kendisini gerek sofrasını gerekse başkalarından duyduğu ölüm anlatılarını kendi üslubuyla biçimlendirip bir eser gibi seyirciye sunar. Benzer bir durum, "Kabuk" hikâyesinde de söz konusudur. Orada da kostüm düzenlemesi, çalınan müzikler, sunulan yemeklerle sahnenin bir ürün, bir eser olarak üretilip takdim edilmesi söz konusudur: "Sondan bir önceki yapıtını (son yapıtı meyveli *gelée* idi) midyeli *soufflé*'yi getirdi." (Baran, 2020a, s. 69). "Değirmen" hikâyesinde Handan'ın ev partileri, hazırlanan zengin ve tüm detayları düşünülmüş sofrası önemli bir yer tutar. "Lüks mezelerle alışmış olanlara karides salatası, karides salatasının gösterişini hafifletmek için fasulye pilakisi ile karalahana sarması" hazırlanan, "susakların içine konan erikler ve sivri İtalyan domatesleriyle süslenen" (Baran, 2008, s. 472) bu sofa, Handan'ın performans alanıdır. Konukların davranışlarını, beğenilerini yönlendiren, kendisi kuytuda olsa bile misafirleri egemenlik alanında tutmasını sağlayan şey; sofranın yarattığı etkidir. Yemeğin niteliğinin yanında kim tarafından hazırlandığının ve kime sunulduğunun sembolik bir anlam taşıdığı, bu eylemin toplumsal hiyerarşiyi belirlemekte ve kuvvetlendirmekte önemli bir rolü olduğu düşünüldüğünde, Selçuk Baran'ın hikâyelerinde sıklıkla rastlanan ev partilerinin ve bu partilerdeki teatral organizasyonun orta sınıf seçkinciliğini ifşa etme işlevi olduğu fark edilir. Nitekim "Değirmen" hikâyesinde anlatıcı, Handan'ı ve Saffet'i evlerinde verdikleri partide sahneye çıkan kişiler olarak tanımlar: "Sanki karı-koca arasında söze dökülmemiş gizli bir anlaşma vardı. Bu anlaşma uyarınca geceyi bölüşüyorlardı. İlk saatler Handan'ındı, sonrakiler Saffet'in" (Baran, 2008, s. 472). Goffman'ın "takım içi danışıklık" (Goffman, 2020, s. 169) olarak tanımladığı türde bir anlaşma doğrultusunda Handan yemekleriyle, Saffet saz çalarak söylediği türküleriyle seyircileri büyüler. Böylece Handan'ın partileri de Türkân Hanım ve Nesrin'inkiler gibi "başarılı olurdu hep" (Baran, 2008, s. 471).

Davetlerin başarısı, bir temsilin başarısıyla eşdeğerdir; tiyatrodaki sahne mekânının ve oyuncuların etkileyciliği, inandırıcılığı, bunun sonucunda temsilden alınan haz ile aynı deneyimi üretir. Performansın başarısını sağlayan en önemli etkenlerden birisi, sunulan benliğin idealize edilmesidir. Goffman, bir kişinin kendini başkalarına sunduğunda performansının toplumun resmî olarak onaylanmış değerlerini ve davranışlarını içerdiğini belirtir (Goffman, 2020, s. 45). Bu durum sadece statüko oluşturmak ve korumak amacıyla değil, toplumun ortak değerlerinin kutsal merkeze yakın bir konuma sahip olma arzusunun da içerir. Bunun mümkün olabilmesi için performanslarda kutsal değerlerin doğallıkla, inandırıcı bir şekilde takdim edilebilmesi gerekir. Kişinin sahip olduğunu iddia ettiği değerlerin temsili için uygun işaret araçlarını edinip

bunları kullanmakta ustalaşması, toplum gözünde idealleştirilmesi için elzemdir. Goffman bu nedenle benliğin sunumunda durumun kendiliğindenlik taşıyan yanlarının öne çıkarıldığını ifade eder (Goffman, 2020, s. 57). Selçuk Baran'ın hikâyelerinde özellikle orta sınıf kadınlar, eş ve anne rolündeki becerilerini bu tür bir kendiliğindenlik içinde performe ederler:

Çayevinde, kendi seçtikleri masaya doğru yürüdüklerinde, bedenleri, ev işlerini görürken aldıkları eğri, hayvansı, düşkün biçimden sıyrılır, heykel sırtı gibi dikleşir, yaylanırdı. Çay mı yoksa kahve mi içileceğine onlar karar verirlerdi ancak. “Şekerim, bu üçüncü kahven olacak. Bana kalırsa bir dondurma ye sen.” ya da “Ceketini çıkartsan, fazla gelecek.” denirdi. Ve bütün bunlar önceden hazırlanmış gibi, hiç teklemeyen, büyük bir rahatlıkla söylenirdi. Çünkü çokluk bir aile dostuyla birlikte gelinmiştir. Onlara güçlerini, aile içindeki vazgeçilmez yerlerini göstermek gerekmektedir (Baran, 2020b, s. 16).

Richard Sennett'in dediği gibi açıkça bir yapaylığın ürünü olan kendiliğindenlik (Sennett, 2020, s. 112), seyirciyle etkileşim sırasında, göz açıp kapayıncaya kadar gerçekleştirilmeli; yanlış sunum ve hata yapma korkusunu bastırarak şekilde performansta ustalaşılmalıdır. Performansın onaylanmaması, yapılan bir hata nedeniyle inandırıcılığın parçalanması endişesi, oyuncunun benliğini yapay bir gizemle sarmalayıp seyirciyle arasına kat edilemez bir mesafe koymasıyla bertaraf edilmeye çalışılır zaman zaman. Bu mesafe sayesinde oyuncu; saygı, hayranlık gibi duygulara bulanmış seyircinin algısını denetleme, neyi bilip neyi bilmeyeceğini düzenleme ve onlar üzerindeki izlenimini yönetme gücüne sahip olur. Türkân Hanım'ın ölümünün ardından anlatıcı, yakınındaki pek çok kişiyle konuşulmasına rağmen yapılan araştırmaların “onun gerçek duygu ve düşünce dünyasıyla ilintili hiçbir ipucu” vermediğini (Baran, 2020c, s. 7) belirtir. Sıkı sıkı örttüğü atlas perdeleri bile onu tanıyanlar tarafından “çoktan unutulduğu sanılan köklü bir soyluluğun, imrenmekle, kıskanmakla yaklaşılamayan bir durumun simgesi” (Baran, 2020c, s. 8) olarak algılanan Türkân Hanım da yarattığı bu auratik etki sayesinde “yargılanamaz olmak” (Baran, 2020c, s. 9) ayrıcalığına sahip olur.

Erwing Goffman, seyircilerin hayranlıktan kurcalamadıkları konuların büyük ihtimalle ortaya çıktıklarında oyuncunun utanmasına yol açacak konular olduğunu söyler. Seyirci, performansın ardında saklı gizemler ve güçler olduğunu zannederken oyuncu ise önemli sırlarının sıradan olduğunu bilir. Goffman'a göre “Genelde gizemin ardındaki sır, aslında ortada bir gizem olmamasıdır.” (Goffman, 2020, s. 76). Oyuncu, seyirciyle arasında yarattığı mesafeyle kendi benliğini gizemleştirerek seyircinin yıkıcı gerçeği öğrenmesini engeller.

Tüm bunlar performansın başarısını, seyircinin oyuncunun içtenliğine inanabilmesini sağlamak içindir. Fakat oyuncunun rolüne inanması, ikna edici bir performans için gerekli değildir (Goffman, 2020, s. 76). Nitekim Selçuk Baran'ın hikâyelerinde karakterler; kendi rolüne, performansına yabancılaşan artık kendisine ait olmadığını fark ettiği benliğini sunmakta zorlanmaya başlayan figürlere dönüşürler çok zaman. “Kabuk” hikâyesinde Nesrin, tam da performans anında rolden istemsizce çıkar. Nesrin'in rolüyle yaşadığı çelişkinin ve sonrasında gelişen rolden kayma-role tutunma ediminin takip edilebilmesi için ilgili bölümü biraz uzun alıntulamakta fayda olacaktır:

Didinmeden, yorulmadan da yaşanmıyor işte. Gün oluyor uyumak bile istemiyorum. Uyurken bir sürü iyi ve güzel şey kaçıyor da ben onlardan yararlanamıyorum sanki. Konuşmasını birden kesti. Demin aynanın önünde gülümseyişini yakalarken olduğu gibi ele geçirivermişti kendini. Uyduruyordu işte. Pekâlâ uyumak istiyordu. Günlerce uyumak, uyumak istemiyor muydu? İşe gitmek için yataktan hep zorla, isteksiz, yorgun kalkmıyor muydu? Göğsünün üzerinde bir ağırlık duydu. Bir şeyden korkuyordu. Belki de yakalanmaktan. İçinin, kendinin de bilmediği karanlık boşluklarına tıktığı, sonra işine gelmediği için kolayca unuttuğu gerçeklerden, onların ortaya çıkmasından korkuyordu. Çevresine bakındı. Kimse bilmemeliydi bunu. Hiçbir göz o karanlıklarda saklananları görecektik kadar güçlü olmamalıydı. Nesrin'in bile unuttuklarını başkasının (bir yabancıнын yani, kocası bile olsa) bilmeye hiç hakkı yoktu. İçkisinden büyük bir yudum aldı, bir sigara yaktı. Neyse ki konuşmasını yarıda kestiğini kimse anlamamıştı. Rahatladı (Baran, 2020a, s. 69).

Dolayısıyla hikâyelerde ev partileri ve sofralar; orta üst - entelektüel sınıfın zihniyetinin, içe kapalı tutumunun, verimsizliğinin sergilenmesine; suçu topluma atarak kendi yabancılaşmasını aklama çabasının eleştirisine dönüşür. Teatrallikse Selçuk Baran'ın hikâyelerinde fazla yakından bakıldığında yıkılabilecek bir benliğin sunumunda kişinin elindeki tek savunma mekanizması olur. Teatral performans yoluyla yaratılan idealleştirme ve gizemleştirme ile kişi, benliğini erişilemez, eleştirilemez, toplumun kutsal değerlerinin taşıyıcısı bir kimlik olarak seyircisine sergiler. Sadece kamusal düzlemde ötekine yapılan bir sunum değildir bu, mahrem alanı ve mahrem ilişkileri de kapsar. Karakterler, seyircinin gözündeki onay ile “başarılı” olduklarını düşünse de performans anı da olabilen bir an içinde aile içi rollerinden başlayarak benliklerine yabancılaşır, mahrem ve kamusal alanda her türlü bağlantı ve iletişimin teatral niteliğini kavrar ve oyuncu rolünden seyirci rolüne, üstelik performansın gizlenen yönlerine dair yıkıcı bilgilere sahip bir gözlemciye dönüşürler.

## 5. “Ben Yalnızca Bir Seyirciydim” / Selçuk Baran'ın Hikâyelerinde Seyircinin Teatral Bilinci ve Oyunlaştırma

Selçuk Baran'ın hikâyelerinde anlatıcı-karakter, gözlemci-anlatıcı ve zaman zaman da metin kişileri; toplumsal rolleriyle özdeşleşemeyen ya da rolünde ustalaşamayan, bu nedenle tüm gündelik yaşamı, insan ilişkilerini, benliği teatral bir çerçevede kavrayan bir bilince sahiptir. Nicolas Evreinov, teatrallik teorisinde kamusal alandaki rol performansının öznel arası bir uzlaşmayla (Tronstad, 2002, s. 219), Richard Sennett de “ortak kodlar” (Sennet, 2020, s. 60) olarak tanımladığı bir ortak referans sistemiyle ilgili olduğunu belirtir. Kişi toplumsal olanın kurallarını, ortak kodlarını öğrendikçe bunun gerektirdiği performansı oluşturur, toplumsal yaşamın uyumlu bir parçası hâline gelir. Evreinov ayrıca performansının toplumsal rollerinden sıyrılıp kendini ve çevresini gözlemleyen, yorumlayan bir seyirciye dönüştüğü bir anın varlığını da işaret eder (Tronstad, 2002, s. 219). Dolayısıyla teatrallik, seyircinin bakışında ya da oyuncunun kendi performansı üzerindeki farkındalığında oluşabilir. Selçuk Baran'ın hikâyelerinde var olan teatrallik, tam da seyirci ve oyuncunun farkındalığında gerçekleşir. Bir an içinde rolünden kayan, kendi eylemini yorumlayan, kendi benliğine yabancılaşan oyuncuların ve kendi rolüyle uzlaşmadığı, rolünde ustalaşmadığı için toplumsal bir aradalığın bir parçası olamayan, bu nedenle de günlük hayatı bütün bir performans alanı olarak gören seyircilerin zihninde kurulur teatrallik. “Kış Yolculuğu”nun anlatıcı-karakteri “yalnızca bir seyirci” (Baran, 2020c, s. 86) olduğunu ifade ederken kendisi dışındaki dünyaya ait olamama, ona müdahale edememe, hayatın devinimine katılmama, yaşama deneyimini gerçekleştirememeye gibi durumları işaret etmez sadece. Benliğin sunumundaki sahneye, sahne gerisine, performansa dair yıkıcı bilgilere sahip olmayı da imler. “Konuk Odaları” hikâyesinde anlatıcı-karakter, “Gene de bu hafta sonu sultanlarının giriştikleri özenli çabalama yüreğimi sızlatırdı. Yılgın bir umutsuzluğa kapılırdım. Kim kurtaracaktı onca kadını? Hangisinden başlamalıydı?” (Baran, 2020b, s. 17) sözleriyle oyuncuların benliklerinin ideal sunumlarının ardındaki gerçeği bilen, performansın inandırıcılığını söken, gözlemci, yıkıcı bakışın sahibidir.

Bu yabancılaşma süreci, Selçuk Baran'ın hikâye kahramanlarının kendilerini bir oyunun içindeymiş gibi algılamalarına da yol açar. Teatrallik ve oyun arasında estetik unsurlar ve seyirci varlığının gerekliliği gibi konularda yapısal farklar vardır fakat her ikisi de özellikle postmodern dünyada yaşamın, benliğin kurmacalığını ifade eden olgulardır. Selçuk Baran'ın hikâyelerinde oyun, çift anlamlı bir yapıda kullanılıyor. İlki, Sennett'in tanımladığı şekliyle kamusal alanı yetişkinlerin oyun alanı olarak kavramak. Sennett'e göre bu oyunda başarılı olma şartı, yabancılardan oluşan bir izleyici topluluğunun karşısında oyun oynama becerisi gösterebilmektir. Bu oynama tarzlarıysa kişilerin rollerdir (Sennett, 2020, s. 48). Bir diğer deyişle oyun, gündelik hayatın teatral doğasının

temel unsurudur. Mesela Türkân Hanım, evindeki partilere gelenlerin oyunun farkında olduklarını, zaten bu oyunlara ihtiyaçları oldukları için katıldıklarını belirtir (Baran, 2020d, s. 46). “Ağ” hikâyesinde Güler, yanında kaldığı ailenin davranışlarını çözemediğinde anlatıcı “Bir oyun oynanıyordu. Yeni bir oyundu bu. Güler acemisiydi.” (Baran, 2008, s. 588) sözleriyle açıklar gündelik hayatın sürekli yinelenen ve yenilenen küçük oyunlar üzerine kurulu doğasını.

Hikâyelerde, teatrallikten farklı olarak kurallarını katılımcıların belirlediği bir oyun algısının da söz konusu olduğunu belirtmek gerekiyor. J. Huizinga'nın söylemiyle oyun, “özgürce razı olunan, ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekân sınırları içinde gerçekleştirilen, bizatihi bir amaca sahip olan, bir gerilim ve sevinç duygusu ile ‘alışılmış hayat’tan ‘başka türlü olmak’ bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem veya faaliyettir” (Huizinga, 2010, s. 50). Selçuk Baran'ın hikâyelerinde oyun, tam da bu şekilde karakterlerin gündelik hayatın dayattığı rollerden, başkalarınca kurulmuş bir oyunun parçası olma hâlimden çıkıp özgürleştikleri, kendi gerçekliklerini deneyimledikleri fantastik bir deneyim olarak belirir. “Firavun’un Mezarı” hikâyesinde orta yaşlı anlatıcı-karakterin tesadüfen tanıştığı ve anlatıcıyı okuduğu üniversitesine davet eden genç kız, rektörü bir firavun gibi hayal eder ve onun üniversitenin gizli bir yerinde bir mezar odasının olduğuna inanır. Genç, arkadaşlarıyla üçer kişilik ekipler oluşturduklarını, boş zamanlarında üniversite yapılarının altını üstüne getirdiklerini, kilitli kapıları açmak için hırsızlardan yardım bile istediklerini anlatır. Anlatıcı-karakter için inanılması güç bir durumdur bu. Fakat genç karaktere göre bu oyunlar, “kendi gerçekliğimizdir”: “Düş gücünü kullanmaktan korkanlar günün birinde gerçeklik duygusunu da yitirirler; başkalarının da gerçek diye sundukları yalanları kabullenirler.” (Baran, 2008, s. 617). Anlatıcı-karakter, gencin kurduğu kurallara ve hikâyeye kendini bırakır artık genç ortalarda gözükmediğinde bile oyunu tek başına sürdürmeye devam eder. Bu sayede anlatıcı-karakter “sevincimi hüzne dönüştüren yaşımı da artık benim dışımda oluşan, büyüyen çağı da yadırgamıyordum” (Baran, 2008, s. 620) sözleriyle, oyun yoluyla yaşama karşı yeni bir yaşam, düzene karşı yeni bir düzen var ettiğini ve kendisini o düzen içinde özgürleştirdiğini ifade eder. “Değirmen” hikâyesinde Handan ve Saffet'in oğulları Erol, kasabanın eski, lanetli değirmenine giderek ailesinin uyum sağlayamadığı yaşam biçimine, dünyaya, insanlara, örgütlenmiş tutsaklığa karşı oyunlar kurduğundan söz eder: “Bunların hepsi bir oyun. Onlar beni kıştırıncaya kadar sürdüreceğim bir oyun. Onun için aldırıyorum.” (Baran, 2008, s. 487) “Al Küheylan” hikâyesinde dünyada tanık oldukları ölümler, acılar, çaresizlik duygusu ve yabancılaşmayla yaşamın kendisinden, yaşamaktan korkmaya başlayan yeni evli çift, evde akşamları kurdukları, parkta oynadıkları oyunlarla korkularına çare bulmaya çalışırlar (Baran, 2008, s. 640). “Oyun” hikâyesinde işine, eşine, evliliğine yabancılaşan anlatıcı-karakterin çocukluğunda oynadığı oyunları hatırladığı görülür (Baran, 2020b, s. 85).

Hikâyelerde oyun, Huizinga'nın tanımladığı işlevde günlük uğraşlar, yaşamsal görevler, ödevler dünyasını aşan gönüllü, çıkar gözetmeyen ve yalıtılmış, sınırlı bir etkinlik demektir yetişkinler için (Huizinga, 2010, ss. 24-25). Karakterler, kendi doğasını oyun yoluyla dışa vurabilir ancak.

### **Sonuç**

Teatrallik kavramı, tiyatro alanında ve dışında felsefeden sosyolojiye, psikolojiden antropolojiye pek çok disiplinde var olan tartışmalarla, ağırlıklı olarak pejoratif anlamıyla bir şeyin hakikatini işaret etmek için kullanılan çok katmanlı bir metafora dönüşmüştür. Platon'un idealar evreni, mağara metaforu, sanatla ilgili fikirlerine kadar uzanan bu yaklaşım, tekil ve nihai bir hakikate referans veren anti-teatral önyargının temellerini oluşturur. Diğer yandan özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kamusal yaşamı, toplumsal rolleri, benliği kısacası gerçekliği özneler arası ve kurgulanmış şeyler olarak kavrayan yaklaşımların gelişmesiyle birlikte teatrallik doğrudan gerçeğe referans veren, gerçeğin kurgusal doğasını işaret eden bir anlamda kullanılmaya başlanır. Teatrallik artık hakikat karşısında eleştirilen nesnesi değil aracıdır eleştirel bir kavram olarak kimliğe, benliğe, toplumsal rollere dair açıklamalara yöneltilir.

Selçuk Baran'ın hikâyelerinde teatrallik de anlatıcı ve karakterlerin kendine ve topluma yönelttiği bakışta biçimlenen bir olgudur. Bazen anlatıcı bazen de karakter, özel alanda ve kamusal alanda düzenlenmiş bir vitrin üzerinde belirli bir sınıfsal statü ve toplumsal rolün gerektirdiği davranışların ötekine takdim edilme süreçlerinin oyuncusu ve seyircisi olurlar. Yazının bütünlüğünü korumak amacıyla seçilmiş belli hikâyelerin incelenmesi yoluyla gösterildiği gibi Selçuk Baran hikâyelerinde herhangi bir politik bağlanımı olmayan, aile içi rollerden başlayarak toplumsal rollerine yabancılaşan, bu yabancılaşmanın ardından iç dünyalarına yönelen fakat orada da özgürleştirici bir kaynak bulamayarak benliğin, toplumun, yaşamın kurmaca doğasını kavrayan anlatıcılara ve karakterlere rastlanır. Bu noktada teatrallik, özellikle orta sınıf burjuva bireyinin, ailesinin ve değerlerinin kurmacalığının nihai bir hakikate referans verilmeden, zaten böyle bir hakikatin olmadığını imleyerek sergilenmesiyle modern topluma yöneltilen bir eleştirinin metaforu olarak işlev görür. Evin ötekine açık kamusal alanı olan konuk odaları, salonlar ile sokaklar, meydanlar, kafeler büyük bir sahneye; toplumun onayladığı değerler üzerinden kendine saygın ve konforlu bir yer edinmeye çalışan kişiler, oyuncuya; toplumu bir arada tutan ortak kodlarla ilişkisi aşınmış seyircilerse oyuncunun performansını gözlemleyen, sahne arkasına dair sahip oldukları yıkıcı bilgilerle bu performansın teatrallliğini kavrayan gözlemci-yorumlayıcılara dönüşürler.

**Kaynakça**

- Baran, S. (2008). *Ceviz Ağacına Kar Yağdı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baran, S. (2020a). *Anaların Hakkı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baran, S. (2020b). *Haziran*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baran, S. (2020c). *Kış Yolculuğu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baran, S. (2020d). *Türkân Hanım'ın Ölümü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Canatak, A. M. (2011). *Bir Solgun Resim, Selçuk Baran'ın Öyküleri*. Ankara: Birleşik Yayınları.
- Feral, J. (1982). Performance and Theatricality: The Subject Demystified. *Modern Drama*, 25.
- Feral, J. (2002). Tehe Specificity of Theatrical Language. *SubStance*, 31(2&3).
- Goffman, E. (2020). *Günlük Hayatta Benliğin Sunumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Huizinga, J. (2010). *Homo Ludens*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (2001). *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Özata Dirlikyapan, J. (2010). *Kabuğunu Kiran Hikâye, Türk Öykücülüğünde 19501 Kuşağı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sennett, R. (2020) *Kamusal İnsanın Çöküşü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Solak, Ö. (2014). *Selçuk Baran Öykücülüğü*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Tronstad, R. (2002). Could the World Become a Stage? Theatricality and Metaphorical Structures. *SubStance*, 31(2&3).