

Suratına (In-Yer-Face) Tiyatro'da Bir İletişim Şekli: Gölge ve Katarsis¹

Ezel ÇAĞLAYAN²

Öz

Özellikle arkaik toplumlarda, terminolojide ruh ve gölge kavramları aynı anlamda kullanılmaktadır. Fakat insan, gölgenin kötücül özünü bilinçaltına iter ve reddeder görünür, çoğunlukla gölgeden habersizmiş gibi yaşar. Ancak bu gizli benlik ortaya çıkmak için uygun ortam ve koşulların oluşmasını bekler. Tiyatronun 1990 sonrası İngiliz Tiyatrosu'ndaki hareketlilikler ve özellikle de Suratına (In-Yer-Face) Tiyatro'nun ortaya çıkışı ile seyircisi ile iletişim kurma biçimi değişmeye başlar. Suratına Tiyatro, izleyicisine bastırılmış dürtüsel kodlarla ulaşır ve benliğin bu keşif sürecinde kışkırtan olur, onu katarsise, gölge ile personanın yapay himayesinden kurtararak ulaştırır.

Anahtar Kelimeler: *Gölge, Persona, In-Yer-Face Tiyatrosu, Katarsis*

A Communication Format in In-Yer-Face Theatre: Shadow and Catharsis

Abstract

Especially in archaic societies, the concepts of soul and shadow are used in the same manner in terms of terminology. However, individuals push the sinister essence of the shadows towards their subconscious and tend to look like denying it; mostly go on with their lives as if they are unaware. In the meantime, this secret sense of self waits for the proper conditions and suitable environment in order to be able to Show up. Drama's style of communicating with its audience started to change thanks to the dynamism in the 90's British Theatre and especially to the rise of In-Yer-Face Theatre. In-Yer-Face Theatre reaches its audience with the repressed impulsive codes and be the agitator of the sense carries its audience to catharsis with shadow by saving them from the artificial protection of the persona.

Keywords: *Shadow, Persona, In-Yer-Face Theatre, Catharsis*

¹ Geliş Tarihi: 30.01.2021 – Kabul Tarihi: 25.04.2021

² Yazar ve yönetmen, ezelcglyn@gmail.com, Orcid No: 0000-0003-3389-7179

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i13005

Giriş

İlkel insanda ruh kavramından yola çıkarak, analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung'un, benliğin karanlık tarafını tanımlamak için kullandığı 'gölge' sözcüğünün, birçok kültürde ruh kelimesi yerine de kullanıldığını görmek mümkündür. Çünkü insan yaşamının özü anlamına gelen ruh, ilkel insan için çevresinin ve kendisinin bir yansımasıdır. *"İlkel insanın gözünde gölge, imge, vs. kökensel olarak bireyin kendini oluşturan şeylerdir. Sözcüğün tüm anlamlarında onun bir parçasıdır"* (Levy-Bruhl, 2006:158). İlkel insanın gölgeye yüklediği bu güçlü anlama karşın, Jung gölgeyi kavramsal bağlamda, benliğin en karanlık ve bastırılmış tarafı olarak tanımlar. Freud'un rüyalarda ortaya çıktığını savunduğu benliğin, gölgeye denk düştüğünü söylemek mümkündür. *"Eş biçimde kişinin bilinçli varlığının yanında, günahlarla dolu bu bilinçaltı varlığı da bilinç düzeyinde kabullenmesi gerekir. Biliyoruz ki günah olmadan pişmanlık, pişmanlık olmadan da onu telafi edecek lütuflar olmaz; hatta günahın ta kendisi olmasa dünyadan kurtuluş da söz konusu olamazdı. Biz ısrarla bu kötücül tarafımızın neden var olduğunu ve bu varlığın neden özel bir amacı olabileceğini reddediyoruz. Gölgemize ilişkin ayrıntıların aslında kendi varlığımıza ilişkin de derinlikli veriler içerebileceğini atlıyoruz."* (Jung, *Psychology and Alchemy*, 1980:25). Bir fikrin karşıtı olmaksızın var olamayacağını savunan Jung'un vurgulamak istediği apaçık gölgeyi kabullenmeden, ruhun karanlık yönlerini özümsemeden, gerçek bir bireysel aydınlanmanın yaşanamayacağıdır.

Sıklıkla bu yok saydığımız fakat bilinçaltında bilinç düzeyine çıkmayı bekleyen, kişiliğin belki de en sırrı çözülmeye muhtaç tarafının, tiyatro için nasıl hem bir materyal hem de amaca dönüştüğü bu çalışmanın ana konusudur. Bilinçaltının gizemi sonsuz gibi görünebilir ancak gölgeye ilişkin ayrıntılara erişme ve onu çözümlenmede Jung'un tespitleri, bizi tiyatronun kişisel ve toplumsal bilinçaltı ekseninde ulaşabileceği kodları deşifre şansı tanır.

Tiyatro Alımlayıcısının Gölgeyi Keşfi

Jung psikolojisine ait arketiplerin sadece biri olan gölge *"içgüdüsel ve ilkel taraftadır, güçlü ve tehlikelidir"* (Ukray, 2015:87) *"[...] bireyin düşük karakter özelliklerinin toplamıdır"* (Jung, 2013:135). *"Karanlık yanımızdır; etik, estetik ya da başka nedenlerden benimsemediğimiz bilinçli ilkelerimize karşıt diye bastırılmış, yaradılışımızda var olan ortak eğilimdir"* (Gürol, 1991:73). Bu yüzden dış dünya ile ilgili bilinç düzeyinde kimliğimizi tanımamıza ve tanıtmamıza yardımcı olan, persona³ tarafından bastırılır. Çünkü gölge çoğu kez nefret ve öfke gibi duygularla başkaları üzerinden var ettiğimiz, yüzleşmek istemediğimiz duygu ve davranışları kapsar. Kişi *"gizli, görünüşte zararsız gölgesinin, hayal bile edemeyeceği kadar tehlikeli özelliklere sahip olduğu aklına gelmez"* (Jung, 2013:132). Bu tehlikeli, gizil ve persona tarafından ustaca bastırılmış 'ben'in, bilinçdışı güdülenmeden kurtulup, personanın sınırlarını daha saydam hale getirerek, bir diğer deyişle kişinin kendisiyle barışmasının çıkış noktası olduğu açıktır. Ancak persona ile bütünüyle özdeşleşmenin tehlikeleri, gölgenin neden olacağı tehlikelerden büyüktür. *"Dünya, insanları belirli bir davranışa zorlar ve profesyonel insanlar bu beklentileri yerine getirmek için çaba harcarlar. Tehlikeli olan, insanın personasıyla özdeşleşmesidir, örneğin profesör ders kitabıyla, tenor sesiyle özdeşleşir. Bu da onların felaketi olur. Çünkü o zaman insan yalnızca kendi biyografisinde yaşar. En basit işi bile doğallıkla yapamaz"* (Jung, 2013:55). Personanın çok güçlü olduğu günümüz imaj dünyasında, gölgenin bilinçaltının derinliklerine daha da itildiği ve bastırıldığı bir tablo söz konusudur. Bu reddediş beraberinde özden uzaklaşmayı ve bilinçaltına itilen tüm duygu ve davranışların, personanın himayesinde çevre ile uyum içinde fakat kişinin kendi öz benliğiyle çelişen, başka davranış biçimleriyle ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Kimi zaman suçlama,

³ *"Bilinç, bir tür çevreye dönük algılama ve yönelme organı gibidir"* (Jung, *Dört Arketip*, 2013:76). Persona kişinin bilinç düzeyinde, dış dünya ile uyumlu ve basit bir ilişki kurabilmesi için yarattığı maskedir. Öz benliğini bu sayede ustaca gizler.

kimi zaman da nefret biçiminde kendini ortaya koyan bu davranış şekli, doğallıktan uzaktır.

Bir sahne eserinin alımlayıcısıyla kurduğu ilişki, içinde bulunduğu sosyo kültürel yapılanmadan doğrudan etkilenir. Bu nedenle elbette tiyatronun da seyircisiyle iletişim biçimleri kronolojik farklılıklar taşır.

Çoğu insan gölgesinin bilincinde olmadan yaşar. Karanlık taraflarından kaçır ve bu kötücül tarafı kabullenmeyi reddetme eğilimindedir. *“Sıradan okur, karanlık yönler artık görülmediğinde, gerçekten de yok olduklarını sanabilir. Fakat deneyimlerin de gösterdiği gibi, durum hiç de öyle değildir. Gerçekte, bilinç kendini kötülüğün cazibesinden kurtarabilmiş, onu mecburen yaşamak zorunda kalmamıştır; karanlık ve kötülük buharlaşıp uçmamıştır ama enerji kaybından ötürü bilinçdışına doğru çekilmiştir ve bilinçte her şey yolunda olduğu sürece orada kalacaktır. Ama bilinç kritik ve kuşku durumlarda sarsıldığında, o zaman gölgenin yok olup gitmediği, hiç olmazsa komşusunda bir yansıma olarak yeniden ortaya çıkmak için fırsat kolladığı anlaşılır”* (Jung, 2013:132). Performatif hareketlerde ilk kıpırtıların yaşanmaya başladığı 1960 sonrasında, gölgenin nasıl gizemli bir ‘ben’ olmaktan çıkıp somutlaştığını gözlemlemek mümkün hale gelir. *“1960’larda Carolee Schneeman sahne üzerinde pornografik-erotik gösteriler yapıyor (Schneeman’ın en bilinen gösterisi, 1963 tarihli The Meat Joy’du), Vito Acconci performanslarında katılımcılara mastürbasyonunu izlettiriyor, Chris Burden canlı bir performansta (Shoot, 1971) bir arkadaşına kendisini kolundan vurduruyor, Marina Abramoviç seyirci karşısında kendine eziyet ediyor (Thomas Lips, 1975), Bob Flanagan elinde çekiç, penisine çivi çakıyordu (1989). Elbette bu performansların ‘kadın bedeni üzerindeki tahakkümü kırmak’, ‘sanatsal dehanın mazoşizmle olan bağıını göstermek’ ve ‘seyirciyi röntgenci konumuna düşürerek onda bir farkındalık uyandırmak’ gibi seçkin amaçları olduğunu belirtmeye gerek yok”* (Buğlalılar, 2008:79-80). Fakat hepsinin ortak paydası, gölge ekseninde, seyircide iğrenme uyandırarak, kendi kötücül tarafıyla yüzleşmesini sağlamaktır. Performans sanatçısı Marina

Abramoviç’in Rhythm performans serisi içinden öne çıkan bir performansı vardır ki, makalenin araştırma konusu bağlamında dikkate değerdir. Rhythm-0’da, Marina Abramoviç’in performans boyunca yanında duran masada bazı nesnelere bulunmaktadır. *“Nesnelerin arasında; tabanca, balta, çatal, bir şişe parfüm, zil, deri, tırnak, zincir, iğne, makas, kalem, kitap, çekiç, testere, üzüm, zeytinyağı, gazete, kuzu kemiği vardır”* (Özınan, 2017:20). Abramoviç yazdığı notta, izleyicilerin masada bulunan nesnelere ile, kendisine istediği şeyi yapabileceklerini belirtmiştir. Başta makul görünen performansın sonuçları, tam da bahsi geçen tehlikenin, gölgenin kurbanı olmuştur. *“Başlangıçta yumuşak bir atmosferde ilerleyen akış, sonradan gelişmeye başlayan ve daha fazlasını yapmak isteyen katılımcıların şiddet arzusuyla birlikte şekil değiştirir. Seyirciler önce ufak girişimlerde bulunur; ellerine gül tutuşturmak, tenine yazı yazmak, fotoğraf çekmek, öpmek, hareket ettirmek gibi. Daha sonra ise kıyafetlerini yırtarlar, boğazında küçük bir sıyrığa sebep olurlar ve hatta tabancanın tetiğine parmaklarını yerleştirerek göğsüne dayarlar”* (Özınan, 2017:22). Rhythm-0 performansı, gölgenin, sadece birkaç saat içinde ‘persona’yı alt ederek, güdüselle kötülüğün ortaya çıkışına nasıl hizmet ettiğine kusursuz bir örnektir. Fakat elbette bütün mesele kötülüğü salıvermek, kötülüğü özgür bırakmak gibi şeytani bir amaca hizmet değildir. Bireyin günlük hayatında belki de hiç karşılaşma fırsatı yakalayamadığından reddettiği, ötelelediği karanlık tarafının farkında olarak, bu kötücül duyguları başkaları üzerinden var etme çabası yerine, bütün bu karanlık yönleri kabullenerek, onları bilinç düzeyinde kontrol altında tutabilme, yok saymak yerine onunla yaşayabilmede, yol gösterme işlevine sahip olmasıdır. Bastırılan er ya da geç su yüzüne çıkacaktır. Bazen sevmediğimizi düşündüğümüz bir insanın duygu ve davranışlarına nefret biçiminde, bir yansıma, bir ayna olarak, bazen de yüzleşmek zorunda kaldığımız bu ve benzeri performansların, sahnelemelerin gerçeği dürtüsel biçimde açığa çıkarması, kıskırtması ile. George Thomson, İnsanın Özü kitabında devinim ve değişimin ancak, şeylerin özünde var olan iç çelişmelerin

gelişmesi ile gerçekleşeceğini savunur (Thomson, 1998). Bu karşıtlık, kendi özümüzde var olduğunu reddettiğimiz ve yansıttığımız 'ben', var oluşumuza ait bir antitez niteliğindedir. Buna bağlı olarak sanatın yaratacağı devinim ve değişim, içkin kötülüğümüzün, yani 'gölge'mizin kabulü ile mümkün hale gelir.

In-Yer-Face (Suratına) Tiyatroda Katarsis ve Gölge İlişkisi

Özellikle Antonin Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu ile tiyatroya ilişkin yazdıklarının ardından, sahne için insanın yabancılığının ve fantezi dünyasının kapıları aralanmıştı. Alışlagelen sahne ve metin alışkanlıklarının dışlandığı reformist süreci takiben, hem teorik hem pratik açıdan, günümüze kadar gelecek olan postdramatik tiyatroya zemin hazırladı. Fakat asıl konu postdramatik tiyatronun sınırlarını belirlemek ya da tanımlanmış ve hala tanımlanmakta olanı yeniden üretmek değildir. Bu gelişmeler tiyatro metinlerini dramatik metinlerden, sahne üzerinde yeniden yazılmaya açık postdramatik metinlere sürüklemiş, Aristoteles'in tanımladığı tragedya ölçülerinden çok uzağa taşımıştır. Neredeyse bütünüyle eylemsel hale dönüşen tiyatro, performatif olarak tanımlayabileceğimiz, metin öykü ya da kurgusuna koşulsuz bağlı bir taklit olmaktan çıkıp, performansa yakın, deneyime dayalı bir etkinliğe dönüşmüştür. Dram sanatındaki sözün gücünün alışıya edilmesi, sahnede olup biten, gerçekleşen, bir 'happening'e⁴ dönüşmesi ve tüm bunların ana ekseninde izleyiciye yaşatmayı hedeflediği deneyimin bulunması izleyicisiyle, seyirciyi oyuncu, oyuncuyu seyirci kadar katılımcı yapan bu yapıda görünenin aksine sınırları ortadan kaldıran bir yakınlaşma yaratmıştır. Bu değişim ve dönüşümün bir sonucu olarak ortaya çıkan suratına (in-yer-face) tiyatro, sadece pratikteki saldırgan tavrıyla değil içerikteki

⁴ Terim olarak ilk kez performans sanatçısı Allan Kaprow'un "18 Happenings in 6 Parts" performansı için kullandığı, Dadaizm ve sürrealizmden etkilenmiş, genel anlamda bir oluş ya da olay içeren, zaman ve mekân sınırlandırması olmaksızın her yerde gerçekleştirilebilen teatral etkinlik, performans.

yoğun provokatif dokunuşlarla da, postdramatik tiyatronun genel eğiliminden daha güçlü ve çarpıcı bir iddiayla kendini ortaya koymuştur. "*In-yer-face tiyatrosunda yazar seyirciyi/okuyucuyu etik kuralları sorgulatır, tabuları yıkarak yasak olanı ortaya çıkarır ve seyirciyi/okuyucuyu ayıp, korkunç, günah veya acı verici olduğu için yüzleşmekten kaçtığı veya hasıraltı ettiği her türlü gizli kalmış duygu, düşünce ve arzuyla yüzleştirmeye zorlar. Bu yüzden de seyirciyi oturduğu yerde sarsacak, şok edecek konu ve tekniklere ihtiyaç duyar. In-yer-face tiyatrosunun ortak temaları arasında cinayet, işkence, tecavüz gibi şiddet içeren olaylar, pornografik cinsellik, cinsel tacize uğrayan çocuklar ve uyuşturucu bağımlılığı başı çeker*" (Zerenler, 2014:256). Birçok açıdan tepkisel ve kısırtıcı bu tiyatro biçimi, özellikle İngiliz Tiyatrosu yazarları ile anılmaya başlamıştır. "*Tiyatronun yeni kimlik arayışı bağlamında 1990'lı yıllarda İngiliz Sarah Kane, Mark Ravenill ve İskoç Anthony Neilson'ın temsil ettiği Suratına Tiyatro ile başlayan bu serüven, 2000'lerde bazı oyun yazarlarının postdramatik estetiği benimsemiş oyunlar ortaya koymasıyla devam etmiştir. İngiltere'de postdramatik tiyatronun öne çıkan ilk yazarları arasında Suratına Tiyatro yazarlarından bazılarını görmek mümkündür*" (Bozer ve diğerleri, 2016:18).

'Postdramatic Theatre' kitabının yazarı Alman tiyatro araştırmacısı *Hans-Thies Lehmann* da, aynı kitabında suratına tiyatronun Alman Tiyatrosundaki etkisinden bahsederek, onu bir İngiliz akım hareketi olarak tanımlar. Özellikle Sarah Kane'nin '4.48 Psychosis' eserinden, başarılı bir postdramatik metin örneği olarak bahseder (Lehmann, 2006). "*Sarah Kane'in 4:48 Psychosis ve Crave, Martin Crimp'in Attempts on Her Life, Face to the Wall ve Fewer Emergencies adlı oyunları postdramatik İngiliz Tiyatrosu'nun önde gelen metinleri arasında sayılabilir*" (Bozer ve diğerleri, 2016:18). Bu metinlerin neredeyse tamamında anlamlı ve kurgusal diyaloglar bulmak olanaksızdır. Karakterler hikâyenin aktarıcısı görevinden çoktan sıyrılmışlardır. Yer ve zaman net değildir. Gerekli de değildir. Önemli olan oyunun performatif niteliği, ele aldığı konular ve onları ele alış biçimidir.

“Blasted oyunu bombalamalar, maruz kalınan açlık, tecavüz, bedensel ve ruhsal acılar yoluyla savaşın beraberinde getirdiği şiddeti, acımasızlığı işler” (Bozer ve diğerleri, 2016:19). “Sarah Kane ve Mark Ravenhill’in doksanların ortalarında manşetlere çıkmalarından çok önce, Neilson insan ruhunun karanlık yönlerini keşfediyordu. İlk esaslı oyunu Normal: The Düsseldorf Ripper, Ağustos 1991’de Edinburg’taki Pleasance Tiyatrosunda sahnelenmeye başlamasının ardından, tartışmalı konusuyla başarı yakaladı [...]” (Sierz, 2009:92).

Oyunlar tiyatro çevrelerince başarıyı yakalamış görünse de, kendi serüveni içinde yakından incelemeye değer tepkilere ve eleştirilere yol açmıştır. Bu sebeple sayısız oyun sansür engeline takılmıştır. Ancak asıl üzerinde durulması gereken izleyicilerin doğrudan oyun esnasında verdikleri tepkilerdir.

Alex Sierz, Suratına Tiyatro Britanya’da In-Yer-Face Tiyatrosu kitabında, doksanlı yılların başında Royal Court’ta sahnelenen, Harold Pinter’in yönettiği Olenna’nın daha açılış sahnesinde izleyicilerin verdikleri tepkilere dikkat çeker. Cinsel tacizden suçlanan profesör, kendini suçlayan kadın öğrenciyeye tokat atar ve üzerine saldırır. Oyunun New York gösteriminde erkek izleyiciler “Vur kaltağa” tezahüratları yapar. Sierz’in incelemesine göre izleyici gözlemci olmaktan çıkmış, sorunun parçası haline gelmiştir (Sierz, 2009). Kitaptaki bir başka örnek olan ve sahnelendikten sonra da çok ses getiren suratına tiyatro örneklerinden Blasted için birçok eleştirmen sapıkça, mide bulandırıcı gibi yorumlar yapmış, izleyici yine salonu terk ederek tepki göstermiştir. Seyircinin birçok oyunda, birçok kez salonu terk etmesine karşın Olenna örneğindeki gibi oyuna dâhil olmaktan çekinmediği anlar da yaşanmıştır (Sierz, 2009).

Aristoteles’in tanımladığı tragedyanın, suratına tiyatroya ve elbette günümüz tiyatrosuna kadar, alimlayıcısının kodlarını iyi okumak ve ona ulaşmada en etkin yöntemi keşfedebilmekle yükümlü tiyatro seyircisi için değişmeyen tek şey katarsisin daimi varlığıdır.

Katarsis kelime anlamı ile ‘arınma’yı ifade eder ancak sanat felsefesi bağlamında ilk kez Aristoteles, Poetika eserinde katarsisin tanımını “acıma ve korku duygularıyla ruhu duygulardan temizlemek” (Aristoteles, 2017) biçiminde yapar Aristoteles’in Poetika’da anlattığı gibi katarsise ulaşmadaki temel yöntemi, seyircideki acıma ve korku duygularını harekete geçirmektir. Ve bunu ancak tragedyayla sağlamak mümkündür. Yani katarsisin özüne tragedyayı koyar ve tragedyanın ana amacının da katarsis olduğunu varsayar. Ancak tragedyayı da ahlaki bakımdan ağırbaşlı, başı, sonu ve belli bir uzunluğu bulunan, soylu bir eylemin taklidi olarak tanımlar. *“Tragedya kahramanları ahlaksız olmadıkları gibi kötü de değildirler. İçine düştükleri trajik durum kötü kaderin bir oyunu, rastlantısal olarak ve bilgisizlikten doğan bir yanlışlık olarak ortaya konur. Aristoteles için tragedya ortalama insandan daha iyi olan insanların taklididir. Bu iyi insanların (karakterlerin) düştüğü kötü durumları anlatması, hayatın en temel iki ilkesini, rastlantıyı ve yargı hatasını (hamartia), bunların yol açabileceği kötü durumları sergiler. Karakterlerle özdeşlik kurulmasını sağlayarak etik bakımdan iyileşmeyi ve arınmayı gerçekleştirir.” (Can, 2006:68) Bu yüzden “Mutluluktan yıkıma geçen gerçek kötülükleri göstermek de doğru olmaz (bu tür bir düzenleme, sıradan yakınlık duyguları uyandırır belki, ama acıma ya da korku uyandıramaz; çünkü acıma, hak etmediği halde yıkıma uğrayan insana yönelir; korkuysa benzer kişi için duyumsanan şeydir ve bu türden bir olay, ne birini ne de öbürünü doğurabilir).” (Aristoteles, 2017:44) Aristoteles için “Acıma, layık olmadığı bir kötülüğe uğrayana karşı duyduğumuz acı verici bir duygudur. Özellikle bu kötülüğün bizi ve yakınlarımızı tehdit ettiğini bildiğimiz zaman acıma duyarız. Tehlikeli durum bize çok yakınlaşır, ıstırap kendimizinmiş gibi görünürse, acıma duygusu korkuya dönüşür.” (Şener, 2017:46)*

Aristoteles’in betimlediği bu korku ve acıma duygularının kaynağı, Jung’un insanın içinde hali hazırda var olduğunu var saydığı kötülükten çok uzaktır ve onun için korku acımadan doğar.

Oysa “Bizi en çok küçük düşüren şeyler, bazen bizi en fazla büyüleyen şeyler olabilir. Sanki kendimiz hakkında daha çok şey bilmek istiyor, ama bunu öğrenmeye korkuyoruzdur. Suratına tiyatro gizli saklı konularla ilgili olduğundan, hem insan doğasının temelinde olan hem de günlük davranışlarımızın içinde en gizli saklı kalmış noktalara dokunur. Gizli tutkuların ve canavarca eylemlerin halkın gözü önünde sahnelenmesi bizi hem iter hem çeker. İzlemekten keyif aldığımız şeyin bize aslında kim olduğumuza dair hoş karşılamayacağımız bazı gerçekleri göstermesi ihtimali de her zaman vardır.” (Sierz, 2009:24) Suratına tiyatronun tüm kurgusu, bu gizli ve bastırılmış eylem ve duyguların önce kışkırtılıp, sonra ‘şok’ ile son bulması üzerine tasarlanır. Bu katarsisin in-yer-face bağlamında güncellenmiş halidir. “İçinizdeki şeytanlardan kurtulmak için kendinizi cehennem ateşine atma düşüncesi deneysel tiyatronun kökeninde yatar. Yunan tiyatrosunun amacı da muhtemelen seyirciye saldırmak değil, onu tedavi etmek, zamanın gerekleriyle yüzleşmesi için ona yardımcı olmaktır. Bu da, tiyatronun faydacı bir rolü olduğuna işaret eder ve tiyatroyu bir çeşit şok tedavisine dönüştürür.”(Sierz, 2009:25) Tiyatronun in-yer-face içindeki bu işlevi sayesinde, “Toplumda belirlenmiş ahlak normları, iyi kötü karşıtlığı, karakterin yıkıcı içgüdüleri ve gölgesiyle olan ilişkisi bir bireyleşme ve tamamlanma ritüeline dönüşecektir.” (Pelister, 2017:121)

Sonuç

Aristoteles’in katarsise dair yaptığı bütün tanımlar, bir ideale hizmet edecek şekilde tasarlanmıştır. Tragedya taklittir, ahlakidir ve karakterleri, rastlantısal olarak içine düştükleri durum nedeniyle seyircide acıma ve korku uyandırır. Bu gerçeklikten uzak bir seyirci-sahne ilişkisidir. Çünkü her ne kadar tiyatro sembolik bir temsil aracılığıyla gerçeğe ulaşmaya, gerçeği görünür kılmaya çalışsa da, seçtiği yöntem seyircisiyle ilişkisini belirler. Buradaki gölge benin özündeki kötülük ve kötücüllük rastlantısallığa ve

bilgisizliğe indirgenmiş, insanda daima var olan gerçek karanlık duygu ve davranışları reddetmeye yönelik bir eğilimdir. Suratına tiyatrodaki seyircinin ilgisini ayakta tutan şey bu olumsuz ve rahatsız edici duygularla kurulan yüzeysel bağ değildir. Aksine sahnede gerçek kötüler ve onlara maruz kalmış kurbanların, tabu kabul edilmiş, görmekten rahatsızlık duyduğumuz, erdemli olmaktan son derece uzak davranışlarıyla, özünü reddetmeden, gölge bağlamında kurduğu iletişimidir. Bu yüzden karakterler sosyal açıdan kabul edilebilir davranış kalıplarının bilinçli şekilde dışına çıkarlar. Bu da gerçek ve temsil arasındaki sınırın bulanıklaşmasına yol açar. Tabu konular, ‘gölge’si ve kendisi ile, rastlantısal, kaderci ya da karakterlerin bilgisizliği nedeniyle kötülüğe sürüklendiği olay örgülerinden çok, açıkça bilinçli şekilde çirkin ve rahatsız edici olarak tanımladıkları karakterler ve davranışları üzerinden yüzleşen izleyici, ihtiyacı olan özdeşleşmeye ve sonucunda arınmaya gölge üzerinden ulaşır. Suratına (in-yer-face) tiyatronun izleyicisiyle kurduğu ilişkide acıma kurban üzerinden tanımlanır, korku ise acımadan ya da talihsiz kurbanın içine düştüğü durumdan kaynaklanmaz, yerini seyircinin kendisinden korkusuna bırakır.

In-yer-face kışkırtıcı ve sansasyonel tavrı nedeniyle, izleyicisine bastırıldığı dürtüleri yaşama fırsatı tanıyarak onlarla barışma şansı tanımıştır. Şoktan doğan, gerçek ve içsel bir arınmanın gerçekleşmesi için gereken asal şartları, hem içeriğindeki tabu konularla, hem bunları açıkça gösterme cesareti nedeniyle, hem de küçük, oyuncunun seyirci ile son derece yakın mesafelerde temasa geçebildiği sahnelerde oynanması sebebiyle sağlar görünmektedir. İzleyici olarak öğrendiğimiz şey seksin ya da şiddetin bir olgu olarak kendisi değil, gizli tutmayı yeğlediğimiz mevcut kötülüğün zaten içimizde bulunuşundan duyduğumuz utanç, yani kendi öz benliğimizdir. Suratına tiyatro aracılığıyla onunla uzlaşmak, bize, kimliğimizi tamamlamada ihtiyaç duyduğumuz katarsisi getirecektir.

Kaynakça

- Bozer , A., Bal, M., İzmir , S., İnan, D., Sayın, G. & Biçer, A. (2016). *Postdramatik Tiyatro ve İngiliz Tiyatrosu*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Buğlalılar, E. (2008). In-Yer-Face Tarihsel ve Teorik Bir İnceleme. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 75-99.
- Gürol, E. (1991). *Analitik Psikoloji ve Carl Gustav Jung*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Jung, C. G. (1980). *Psychology and Alchemy*. New Jersey: Princeton University.
- Jung, C. G. (2013). *Dört Arketip*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Abingdon: Routledge.
- Levy-Bruhl, L. (2006). *İlkel İnsanda Ruh Anlayışı*. Ankara: Doğu Batı.
- Özınan, E. (2017). Erika-Fischer Lichte'nin Performans Anlayışı İle Marina Abramoviç'in Rhytm Serisine Bakmak. *Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*, 11-26.
- Parlak, E., Biçer, A. & Yeşilyurt, S. (2008). Yüzleştirmeci Tiyatro, Sarah Kane ve Blasted. *Sanat Dergisi*, 35-40.
- Sierz, A. (2009). *Suratna Tiyatro Britanya'da In-Yer-Face Tiyatrosu*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Thomson, G. (1998). *İnsanın Özü*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Ukray, M. (2015). *Jung Psikolojisi*. Ankara: Yason Yayınevi.
- Zerenler, D. (2014). In-Yer-Face Tiyatrosunda Şiddet Üzerine Bir Örnek: Yastık Adam. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 255-262.