

öğr. gör. berkay erdoğan (sorumlu yazar|corresponding author)

ankara üniversitesi, devlet konservatuvarı, sahne sanatları bölümü  
berkayerdogan93@gmail.com orcid: 0000-0003-0121-5508

doç. dr. banu ayten akın

dokuz eylül üniversitesi, güzel sanatlar fakültesi, sahne sanatları bölümü  
banuaytenakin@hotmail.com orcid: 0000-0002-0752-5198

## DUYGULARIN KÜLTÜREL POLİTİKASI BAĞLAMINDA IN-YER-FACE TİYATRODA KATHARSİSİN DÖNÜŞÜMÜ\*

araştırma makalesi|research article

başvuru tarihi|received: 03.01.2024 kabul tarihi|accepted: 16.04.2024

### ÖZET

Bu çalışma; günlük hayatta göz ardı edilen ve mantık ile çatışma halinde olduğu varsayılan duyguların, kültürel bir politika ürettiği ve tiyatronun da duyguların ürettiği bu kültürel politikaya içkin olduğu savını temel alır. Bu çalışmanın amacı Antik Yunan tragediyalarının bir sonucu olan *katharsis* olgusunun, modern sonrası tiyatro içinde *In-Yer-Face* tiyatro eğilimindeki izini sürmektir. Konu, Spinoza'nın "bedenin düşünceleri olduğu ve duyguların siyasi otoritenin politik aracı olduğu" yaklaşımlarıyla sosyolojik, siyasi ve felsefi açıdan tartışılır. Çalışmanın çıkış noktası ve asal odağı Sara Ahmed'in duyguların yalnızca bireysel değil toplumsal-kültürel bir zeminde ele alındığı *Duyguların Kültürel Politikası* adlı çalışmasıdır. Bu görüş ekseninde ilk bölümde, Antik Yunan'da konsensüsü koruyucu politik bir amaca hizmet eden *katharsis* olgusu, duyguların kültürel politikası bağlamında incelenir. İkinci bölümde ise modern sonrası dünyanın bireyci yapısını ötekilerin diliyle ortaya koyan *In-Yer-Face* tiyatrodaki toplumsal olanın bireysel olanla ilişkisi incelenerek *katharsis* olgusunun olup olmadığının izleri sürülür. Bu araştırma betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. *In-Yer-Face* tiyatro yarattığı tiksintiyle öfke boşaltılır ve sağaltılır. Böylece duyguların kültürel politikası bakımından doğrudan amaçlı olmasa bile duygusal etki uyandırma arzusu ile koşut gelişen *kathartik* bir etki söz konusudur. Ancak modern sonrası toplumun bireyci yaklaşımı nedeniyle bütüncül bir politik unsuru ortaya koymasına da bireysel anlamda bir *kathartik* etkinin var olduğu sonucuna varılmaktadır.

**Anahtar Kelime:** Duygu, Katharsis, Politika, Tragedya, In-Yer-Face Tiyatro

Erdoğan, B., Akın, B. A. (2024). Duyguların kültürel politikası bağlamında In-Yer-Face tiyatrodaki *katharsis* dönüşümü. *Bodrum Journal of Art and Design*, 3(2), 98-109.  
<https://doi.org/10.58850/bodrum.1414298>

\*Bu çalışma 06/07/2023 tarihinde Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiş olan "Duyguların Kültürel Politikası Bağlamında Modern Sonrası Tiyatrodaki *Katharsis* Dönüşümü" başlıklı tez çalışmasından hazırlanmıştır.

# THE TRANSFORMATION OF CATHARSIS IN IN-YER-FACE THEATRE IN THE CONTEXT OF THE CULTURAL POLITICS OF EMOTIONS

## ABSTRACT

This study is based on the thesis that emotions, which are ignored in daily life and assumed to be in conflict with logic, produce a cultural policy and that theater is immanent to this cultural policy produced by emotions. The aim of this study is to trace the phenomenon of *catharsis*, which is a result of Ancient Greek tragedies, in the *In-Yer-Face* theater trend within post-modern theatre. The subject is discussed from a sociological, political and philosophical perspective, with Spinoza's approach that "the body has thoughts, and emotions are the political tool of political authority". The starting point and main focus of the study is Sara Ahmed's work titled *The Cultural Politics of Emotion*, in which emotions are discussed not only on an individual basis but also on a socio-cultural basis. In line with this view, in the first part, the phenomenon of catharsis, which served a political purpose to protect consensus in Ancient Greece, is examined in the context of the cultural politics of emotions. In the second part, the relationship between the social and the individual is examined in *In-Yer-Face Theatre*, which reveals the individualistic structure of the post-modern world through the language of others, and traces whether there is a phenomenon of catharsis. This research is qualitative based on a descriptive model. *In-Yer-Face Theatre* facilitates the discharge and healing of anger through the disgust it evokes. Thus, while not directly aimed at the cultural politics of emotions, there is a parallel development of a cathartic effect driven by the desire to evoke emotional impact. However, due to the individualistic approach of the postmodern society, it fails to present a comprehensive political element, yet it leads to the conclusion that there exists a cathartic effect on an individual level.

**Keywords:** Emotion, Catharsis, Politics, Tragedy, In-Yer-Face Theatre

# GİRİŞ

Duygular, alışlagelen bir bakış açısıyla psikolojik ve fizyolojik bir fenomen olarak ele alınmakla birlikte karmaşık yapısıyla da incelenmesi zor bir kavram olarak bilimsel açıdan çoğunlukla göz ardı edilen bir alandır. Mantık ile çatışma halinde olduğu var sayılan duyguların temelde fizyolojik veya psikolojik bir etki meydana getirmesi, sosyolojinin alanında ise toplumsal bir olgu olarak ele alınması politik olanla ilişkisine dair bir açılım sunma imkânı yaratır. Duygu (*emotion*), Cambridge Dictionary'de (t.y.) "zihnin veya duyguların hareketlendirilmesi veya rahatsız edilmesi" olarak tanımlanmaktadır. "*Emotion*", Latince "*emovere*" kelimesinden gelmektedir ve "bizi harekete geçiren şey" anlamına gelir (Hornby, 2010'dan aktaran Bennik, 2015). Türkçe Sözlük'te (2011: 729) duygu, "1. Duyularla algılama, his, 2. Belirli nesne, olay veya bireylerin insanın iç dünyasında uyandırdığı izlenim, 3. Önsezi, 4. Nesnelere veya olayları ahlaki ve estetik yönden değerlendirme yeteneği, 5. Kendine özgü bir ruhsal hareket ve hareketlilik" olarak tanımlanmaktadır. Hofmann'a göre (2016) olumlu ve olumsuz spektrumunda ve farklı yoğunluklarda yer alabilen, fizyolojik ve bedensel tepkileri içeren, içinde bulunan bağlam ve kültür tarafından etkilenen çok yönlü bir deneyimdir. Psikolojide duygu The Columbia Electronic Encyclopedia'da (t.y.), "nabız atışındaki artış, vücut ısısındaki artış, belirli bezlerin daha fazla veya daha az aktivitesi, nefes alma hızındaki değişiklik gibi karakteristik fizyolojik değişiklikleri içeren uyarılara verilen bir yanıt olarak kabul edilir". Spinoza ise duygu ve duygulanım kavramlarını bir arada verir. *Affectus* ile duyguyu, *affectiones* duygulanımı kastetmektedir. Spinoza'ya göre (2021: 8) duygu (*affectus*) ile "bedenin etken gücünün artırıldığı veya azaldığı, takviye edildiği veya kısıtlandığı bedenin değişimlerini (*affectiones*) veya kısıtlandığı bedenin değişimlerini ve ayrıca bu tür değişimlerin fikirlerini" kastettiğini söyler. Bu, duygulanımın duygularla olan ilişkisi, bireylerin olaylara verdiği tepkilerin ölçütünü ve bu tepkilerin nasıl ortaya çıktığını açıklamaları bakımından önemlidir. Duygulanım ise, "bireyin olaylara, anılara, düşüncelere neşe, öfke, üzüntü, keder gibi duygusal tepkimelerle katılabilme yetisidir. Duyguların gözlenebilen, olay sırasındaki, kısa süreli duygusal dışavurumudur" (Özpoçraz & Taman, 1998: 37). Duygulanım tanımı ile Spinoza'nın bedenin de düşünceleri olduğuna dair duygu tanımı birlikte düşünüldüğünde, aralarındaki ilişkiden ötürü seyir yeri ile oyun yerinin duygulanımın ortaya çıkması için en uygun zemin olduğu görülür.

Oyun yerinin yanılısıma ve özdeşleşme ile oluşturduğu duygulanım, seyir yerinde kendini gösterir. Böylece alımlayıcı yalnızca performansın iletisini değil, yanılısıma ve özdeşleşme ile seyir yeri içinde dolaşımalsı olarak duygulanımı da dağıtır. Duyguların salt içten dışı ya da dıştan içe çıkmadığını söyleyen Sara Ahmed, Silvan S. Tomkins'in *duygusal bulaşma modeli*ni faydalı bulur. Duygu hareket halindedir ve "üzgünüm, çünkü sen üzgünsün", "mutluyum çünkü sen mutlusun" gibi bir ortaklıkla bulaşıcıdır (Ahmed, 2015: 20-21). "Duygulanım ise kendini işaretler, imgeler, söylemler, dünyasında bulan bedenin, kendine bu dışarıdan yapılan saldırıların sonucunda üretip dışarı saldıdığı bir enerji yoğunluğudur" (Akalin, 2007). Duygulanımın gündelik hayat içinde kişiye hissettirdiği duyguların değişkenliğini saptamak zor olsa da ortaya koyduğu belirli duyguların varlığından söz edilebilir. Duygulanımın ortaya çıkardığı duyguların yönlendirilebilir olduğu varsayılır. Özdeşleşme ve yanılısımanın konvansiyonel tiyatronun başat unsuru olduğu kabul edildiğine göre çeşitli duyguları da oluşturduğu ön kabul olarak kabul edilmelidir. Genel olarak sanat ortaya çıkardığı duygulardan ve duygulanımlardan yararlanır. Bu çalışmanın kapsamında olan Antik Yunan tiyatrosundaki katharsis kavramı tiyatronun duyguları erekselleştirdiğini gösterir.

Katharsis, bugün trajik olanın yarattığı ilk haliyle varlık göstermez. Yine de modern tiyatrodaki hala *kathartik* bir etkiden söz edilebilir. Paganist ritüellerden devşirilerek ortaya çıkan tiyatronun özdeşleşme ve yanılısıma yoluyla duyguları açığa çıkarması *kathartik* bir etki olarak tezahür etmiştir. Dionysos adına yapılan ayinlerde onun yerine geçen ikame kurban (keçi, boğa, oğlak) riti, katılımcıların esriklikle arınmalarıyla sonuçlanır. Bu teatral etkinlik içinde; acısıyla özdeşleşen ikame günah keçisi (kurban) aracılığıyla ortaya çıkan acıma ve korku duyguları hem bireysel katmanda hem de toplumsal katmanda devletin ve konsensüsün korunmasını sağlamıştır. Sonuç olarak arınma, şifalanma deneyimi teatral alanda toplumsal konsensüsün korunması noktasında bir işlevsellik kazanmıştır.

Tragedya, *Poetika*'da "ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklidi" olarak tanımlanır ve tragedyanın ödevinin "uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemek" olduğu belirtilir (Aristoteles, 2011: 22). Bu tanım, kent devletin bekası için yazarca niyet edilen ve seyirci adına arzu edilenin katharsis olduğunu açıkça ortaya koyar. Öte yandan bu kavramı açıklayacağını öne süren Aristoteles, *Poetika*'da kavramı yalnızca bir defa geçirmiş olsa da bunu ereksel kılmıştır.

Friedrich Nietzsche (2011: 143), Aristoteles'in katharsis vurgusunu estetik boyutların yerine geçmesi dolayısıyla eleştirir. George Steiner (2011) *Tragedyanın Ölümü* tezinde klasik tragedyanın sonuyla birlikte modern ve sonrası tiyatrodaki katharsis kavramından söz edilemeyeceğinden bahseder. Raymond Williams (2018) *Modern Trajedi* eserinde, Aristoteles'in trajedide korku ve acıma duygusunun uyandırılması ve katharsis ile duyguları sakinleştirme işlevine karşılık trajediyle devrim arasındaki ilişkide duyguların ablukaya alınıp düzleştirilmesine odaklanır. Ona göre katharsis devrime giden yolda bir engel oluşturur.

İbsen ve Çehov bu engelin olduğu yerde yanılısama aracılığıyla yıkıma ve yenilenmeye ilişkin modern bir deneyime izin verir. Buna ilk kuramsal yanıtı ise Bertolt Brecht verecektir. Büyüsel işlevini karanlık bir salonda aydınlatılmış modern sahnenin duyguları toplumsal açıdan sağaltması noktasında bir damarın hala sürdüğü görülür. Betimleyici modele dayalı nitel bir araştırma olan bu çalışmanın amacı Antik Yunan tragedyalarının bir sonucu olan katharsis olgusunun, modern sonrası tiyatro içinde *In-Yer-Face*<sup>1</sup> tiyatro eğilimindeki izini sürmektir. Antik Yunan'da bir duygu politikası olarak işleyen katharsisin, modern sonrası bir örnek olan *In-Yer-Face* tiyatrodaki ölçüde geçerli olabileceğini araştırmaktır. Bu bağlamda Antik Yunan Tiyatrosu ile *In-Yer-Face* tiyatrodaki katharsis olgusu karşılaştırılmış, çalışmanın sınırlılığı dolayısıyla iki tiyatral alan incelenmiştir. Çalışmanın ilk aşaması duyguların kültürel politika yaratması ve katharsis kavramını ele alır. İkinci aşamada modern sonrası tiyatro eğilimi olarak *In-Yer-Face* tiyatrosunun bir duygu politikası sonucu olan katharsis kavramıyla ilişkilendirilip ilişkilendirilemeyeceği araştırılır. Antik Yunan Tiyatrosu'nun teorik çerçevesi, politik ve kültürel zemini ile *In-Yer-Face* tiyatrosunun teorik çerçevesi, politik ve kültürel zemini arasında ilişki kurularak her iki teatral formda katharsis olgusunun işlevi incelenerek karşılaştırılmış ve sonuçlar bu iki formun özelinde saptanmıştır.

## DUYGULARIN KÜLTÜREL POLİTİKASI BAĞLAMINDA KATHARSİS VE IN-YER-FACE TİYATRODAKİ YERİ

### Duyguların Kültürel Politikası

Duygular, gündelik hayatın içinde özellikle psikolojik ve fizyolojik bir fenomen olarak ele alınır ve bireysel bir süreci ifade eder. Sara Ahmed *Duyguların Kültürel Politikası* eserinde duyguları yalnızca psikolojik ve fizyolojik bir fenomen olarak değil, performatif ve ilişkisel bir boyutta ele alır. Bireysel ve kolektif bedenlerin dış yüzeylerinin şekillendirilmesinde duyguların nasıl işlediğini sorgularken bunu oturttuğu zemin politiktir (Ahmed, 2015: 9). Bu politik zeminde insanlar arası hiyerarşi gibi duygular arasında da hiyerarşi vardır. Kimi duyguların olumlu (mutluluk, aşk gibi) kimi duyguların olumsuz (nefret, kıskançlık gibi) karşılanması da bunu gösterir. Ahmed'in duyguların bedenler arası bir akışta olduğu söylemi ile benlik sunumunun bir çeşit politik nesne bağlamında ortaya çıktığı düşünülür. Durumların kişide yansıttığı duygular politik bağlamdan tamamen sıyrılamaz. Ahmed; duygu nesnelerinin hem dolaşımında olduğunu hem de bir etki halinde gerçekleştiğini göstermek ister. Sigrid Schmitz ile söyleşisinde, şeylere verilen değerler nasıl duygusal şeyler haline geliyor sorusunun başat ve önemli sorularından birisi olduğunu söyler. Duygusal değerler, yargılar, özneyi yönlendiren süreçler nasıl bir ilişki içindedir? Ona göre dolaşımdaki duygular, özel olmanın ötesine geçerek kolektif bedenleri ortaya çıkarır ve aynı zamanda birer yargıdır. İnsan bir şeyden nefret ettiğinde, korktuğunda, korkusu o şeye

<sup>1</sup> *In-Yer-Face* Tiyatro için Türkçede "Suratına Tiyatro", "Yüzüne Vurulan Tiyatro", "Şok Tiyatrosu" gibi terimler kullanılmaktadır. Ancak çalışma kapsamında terimin orijinal hali tercih edilerek terminolojik bir hatanın önüne geçilmek ve terminolojik olarak bütünlük sağlamak hedeflenmiştir. Çalışmada *In-Yer-Face* tiyatro bir akım olarak ele alınmamış, yer yer eğilim olduğu vurgulanarak hatırlatılmıştır.

dair bir yargı da barındırır; hatta yargının bir uzantısı olarak ortaya çıkar. Bu yüzden duygu fizyolojik bir süreç olduğu kadar sosyal bir süreçtir. Özel olarak bedende oluşan süreç, kolektif olarak da bir topluluğun parçası olmak şeklinde ortaya çıkar. Ahmed, kolektif bir süreç olarak "yüzey kaplama" terimini kullanır. Kolektif düzeyde; ulusal yasaları, ulusal bir topluluğun parçası olmanın ne anlama geldiğine dair bir duyguyu yoğunlaştırır. Bu duygu yüzeyi kaplar, kolektif bir bedende ortaklaşır ve yönlendirir/yöneltir. Bireysel veya kolektif bir bedende olma deneyimi genellikle yoğunlaştırma yoluyla gerçekleşir. Böylece bireyde bir şeyin parçası olarak kolektif bir seviyeye taşınan duygular, politik ve kültürel işlev görür (Ahmed, 2014: 97-99).

### Katharsisin Duyguların Kültürel Politikası İçindeki Yeri

Poetika'da "tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir" (Aristoteles, 2011: 22) olarak işaret edilen katharsis tıp ve din gibi farklı terminolojik alanlarda da ifade bulur. Lessing, *Hamburg Dramaturjisi*'nde katharsisin ahlaki bir olgunlaşma yaratacağını düşünür. Ona göre; alımlayıcı, oyuncu ile kurduğu özdeşlikle onun yaşadığını kendisi de yaşar. Ahlaklı bir insan olarak acıma/merhamet duygusuna haizdir ve kurduğu özdeşlik ile rolün yaşayacağı sonu kendi sonu gibi düşünerek korku yaşar ve arınma gerçekleşir. Bu arınma, ahlaki olarak olması gereken kişi olmasına yatkınlık sağlayacaktır (Fischer & Fox, 2011: 63). Jacob Bernays ise katharsisi tıbbi bir arınma olarak ele alır ve teatral etkinliği iyileştirici bir toplantı olarak görür. Martin Opitz, katharsisi kadere karşı çıkan ve isyan eden bireyin eğitimi için gereklilik olarak ele alır. Johann Wolfgang von Goethe ise seyirciyle ilişkilendirmez. Ona göre duyguların dengelenmesidir ancak ahlaki bir iyileşmeye yol açacağını düşünmemektedir (Duman, 2019: 134-135). Klasik ve Romantik dönem arasında yer alan Goethe, Alman edebiyatının en önemli figürlerinden biridir ve eserleri, klasik idealizm ve duygusalılık arasında bir denge kurar. Onun eserleri, klasik estetiği ve yapıyı takip ederken aynı zamanda duygusal derinlik ve insan psikolojisine odaklanır. Gotthold Ephraim Lessing ise Alman Aydınlanmasının önemli figürlerinden biridir ve eserlerinde Aydınlanma döneminin rasyonalizmi ve eleştirel düşüncesi belirgin bir şekilde görülür. Lessing ve Goethe'nin yaklaşımları hem Klasik hem de Romantik dönem özelliklerini taşısa da *katharsis* tanımları arasındaki bu farkın sebebi Goethe'nin Klasik dönemle, Lessing'in ise Aydınlanma dönemiyle ilişkilendirilmesi olabilir. Bu durum aynı zamanda Klasizm ve Romantizmin *katharsis* olgusunun politik, kültürel ve sanatsal anlayışın değişimiyle farklılaştığını da göstermektedir.

Georg Lukacs'a göre (1988: 25) ise "alımlayıcının öznelliğinin, onun yaşamında etkin olan tutkuların yeni içerikler, yeni yönler kazanmasını, bu yolla da arınarak erdemli becerilerin ruhsal bir temeline dönüşmelerini sağlayabilecek ölçüde sarsılması söz konusudur". Lukacs katharsisi bilinçteki bir değişim olarak ele alırken gerçek dünyaya çıkan insanın moral yönden değişimini zorunlu bulmaz. Zira gerçek dünya değişime karşı bir tavır alarak bunu engelleyebilir. Bir hedef olan katharsisi yorumlamak için *korku ve acıma* duygularının yarattığı kültürel politikanın anlaşılması gerekir.

Acımanın ön koşulu Aristoteles'in de belirttiği gibi acı çeken birini görüyor olmaktır ve kişinin kendisinden daha kötü durumda olduğunu gördüğü ve/veya düşündüğü bir şey hakkında hissetmeye yatkın olduğu bir duyguyu çağırılmaktadır. Friedrich Wilhelm Nietzsche'ye göre acıma, bencilce bir duygu olarak samimi bir kaygıdan ziyade insanın benliğini yücelttiği bir duygudur (Soloman, 2016: 110). Eagleton'a göre (2021: 229) "başımıza gelebileceğinden korktuğumuz şeylere göre başkalarına merhamet ederiz, dolayısıyla bu korkuyu hissedemeyenler, başkalarına da duyarsız ve kapalı kalır". Bu bağlamda acıma, mesafe yarattığı gibi temas da oluşturur, bireyin kendi konumu ile ötekinin konumu arasındaki ilişkiye dair bir açılım sunar ve toplumsal statüyü belirleyen araç işlevi görür. Tüm bunların yanında acıma bir empati kurma olarak da ele alınmaktadır. Arınmaysa tuhaf bir psikik olgunun, yani seyircinin, oyuncuların üstlendiği karakterlerle empati-özdeşlik kurmasının sonucu olarak ortaya çıkar. Oyun bu özdeşleşmeyi uyandırırsa Aristotelesçi kabul edilir. İnsan eyleminin oyuncular tarafından taklit edilmesinin, oyuncuların izleyiciler tarafından da taklit edilmesine yol

açması beklenir (Brecht 1990: 51). Kişi empati kurarak aynı durumun kendi başına gelmesinden korkar. Peki kolektif bir korkuya nasıl ulaşılır?

"Korkunun ortaya çıkmasında insanın içinde doğduğu, geliştiği yaşadığı doğal ve toplumsal ortamın, kültürün kısaca öğrenmenin etkisi ve önemi vardır. Bütün korkular anlatılan, aktarılan yaşanılan bir tehlikenin ya da tehdit dolu bir ortamın öğrenilmesinden doğar" (Köknel, 1998: 20). Bu öğrenme kültürle ilişkiseldir: "Korku, bireyi içine almakla tehdit ettikleri müddetçe ötekileri korkutucu olarak gösterir" (Ahmed, 2015: 85). Benliğin kendini var ettiği öteki ile ilişkisi, ona karşı oluşturduğu duyguya dair bir tavidir. Ahmed bu noktada korkuyu duygusal tesir politikası olarak alır. Ardından endişe ve korku arasında ilişki kurar. İktidar aracı olarak korku hükümdarın kullarını onun iktidarından memnun olmaya zorlar, çünkü hoşnutsuzluk olasılığının ucunda acı ve işkence vardır. Korkusuz yaşamak için özgürlükten bile vazgeçer insanlar. Zira normlara uyum sağlamak tüm bu korku politikasının üstesinden gelebilir bir hal alır (Ahmed, 2015: 93-95). Terör saldırısı, toplumsal bir travma yarattığı için konuya dair endişenin bir başka ülkede, başka bir nesneye dönüşmesi olasıdır. Bunun yanında iktidarın kullandığı aracın yalnızca devletin meşru gücü olduğu düşünülmemeli, aynı zamanda bunun toplumsal alandaki ilişkilerle ilişkilendirilebileceği düşünülmelidir. Yani toplumdaki dışlanma da kültürel bir tepkiyle korkuya dönüşebilir bir hal alabilir. Bu noktada utanç devreye girer.

Utanç, toplumsal gözün bireysel olarak hissedilmesi olarak tanımlanabilir. Utanç hissi örtünme, gizlenme, kaybolma gibi dürtüleri barındırması ile kişinin utanç duyması haliyle teşhir edilerek görünür kılınır (Ahmed, 2015: 132). Aristoteles'e göre utanç; geçmişte, gelecekte veya şu anda saygınlığımızı yitirecek bir duruma düşürecek gibi görünen kötü şeyler konusunda duygulanma acı ve rahatsızlıktır (Aristoteles, 2020: 111). Aristoteles, bireyin utanç duymasına neden olacak bir olayı veya durumu yaşayıp yaşamadığına bakmaksızın utanç kaynaklı bir korku yaşayabileceğinden söz eder. Aristoteles utanç duyulacak koşul ve kişileri şu şekilde ifade eder:

Önce, karşısında utanç duyacağımızı söylediğimiz kişilere benzer kişiler önünde. (...) Hayranlık duyduğumuz, ya da bize hayranlık duyan, ya da hayranlık duymasını istediğimiz ya da iyi niyetlerini yitirirsek elde edemeyeceğimiz bir hizmet beklediğimiz kimselerdir. Bu kimseler gerçekten de seyirciler olabilirler. (Aristoteles, 2020: 114)

Yani insan başkasını yargıladığı ya da utanç duymasını beklediği şeylerde aynı duyguyu hisseder. Utanç halinde "ben'in, "öteki" önündeki başarısızlığı söz konusudur. "Eğer utanç duyuyorsak, sevgi pratikleriyle bize verilmiş olan 'bir ideal'e yaklaşıp olarak benzemeyi başaramadığımız için utanırız" (Ahmed, 2015: 135). Bu anlamda, Solomon (2016: 155), Antik Yunan'ın tıpkı günümüzdeki Japonya gibi bir utanç toplumu olduğundan söz eder. Utanç ifadesi olarak hakiki bir eylem beklenir.<sup>2</sup>

Korku, acıma ve utanç duyguları üzerinden yorumlanabilen tragedyaya, mitostan *logosa* dinsel bir sürecin ürünü olarak bir çeşit norm koruyucu işleve sahiptir. Zira ritüellerin tragedyaya dönüşmesi de bu ilişki içinde gerçekleşir. Tragedyanın kökeni ritüel köken tezine dayandırılarak Antik Yunan'da Dionysos adına düzenlenen dini gösteriler olarak işaret edilir. Dionysos'un mitolojik olarak ölüp dirilmesi, mevsim geçişleriyle doğanın da ölüp tekrar dirilmesi döngüsünü meydana getirir ki bu durum toprağın bereketi için de elzemdir. Dionysos yalnızca bereket ve ölüp dirilmeyle sınırlı değildir. Dionysos'un müridi olan Bakkhalar'ın Dionysos adına esrime yaşayarak kurban vermesi sonucu olarak bir çeşit döngüsel bir sürecin ritüelistik ögesini oluşturur. Ehrenreich (2009: 46), Antik Yunan toplumunun ataerkil anlayışı tarafından dışlanan ve arkaik bir inanışla aklın karşısında kalan kadınların feminist bir isyan ile ritüeli gerçekleştirdiğini belirtir. Eagleton da bu fikri destekler nitelikte tragedyanın ataerkil forma uyumlanmasını devletin "erkeksi" sertliği ve öz disiplinini koruması için gerçekleştirdiğini söyler. Son tahlilde Latacz, "kadınların ritüeller aracılığıyla sağladığı esriklik, devlet

<sup>2</sup> Antik Yunan'da tragediyaların salt sanatsal etkinlikler olmadığı, aynı zamanda konsensüsü koruyucu işlevi olan bir toplumsal yapının parçası olduğu yapılan çalışmalarda da sıklıkla aktarılmaktadır. Utanç duygusunun toplumsal bir bakışı bireyin kendi içinde ortaya koyduğu Ahmed'in tanımladığı biçimiyle de görülmektedir. Dolayısıyla utanç toplumlarında bireyler kendilerini değerlendirirken toplumsal bakışı her zaman üstlerinde taşırlar. Örneğin, Kral Oidipus'un kibirle gerçeği görememesi, yani metaforik olarak kör olması sonucu yaptığı hataların sonucunda yaşadığı utanç ile toplumsal normların uzantısı olarak ondan beklenen eylemin kendini kör etmesi olduğu sonucuna varılabilir.

tarafından kontrol altına alınmak istendi" (2016: 27-28) diyerek tiyatronun tragedyalar aracılığıyla norm koruyucu bir sisteme dönüştüğünü vurgular. Williams da (2018) tragedyaların devrim denetleyici işlevinden söz etmiştir. Ginzburg'a göre (2009: 56) "Aristoteles, mitin halkı kontrol altında tutmak için kullanılmasını, doğrunun olumsuzlanmasından çok onun insan biçimci bir dile tercüme edilmesi olarak görür".

Tragedya salt bir sanat biçimi değildir; kent devletin, tragedya yarışmalarıyla, siyasal ve hukuksal organlarının yanında yer verdiği toplumsal bir kurumdur. Yargıç-kralın yetkesi altında, halk mahkemeleriyle ya da meclisleriyle aynı kentsel mekânda gerçekleştirilen ve aynı kurumsal normlara uyan, tüm yurttaşlara açık olan, çeşitli kabilelerin vasıflı temsilcilerinin yönettiği, oynadığı, yarğıladığı bir gösteri olan kent devlet kendini tiyatro haline getirir; kendini bir tür oyun konusu gibi görür ve halk önünde kendini oynar. (Vernant & Vidal-Naquet, 2012: 27)

Tragedyanın alımlayıcı için yaratmaya çalıştığı etki, Aristoteles'in belirttiği ve Ginzburg'un ifade ettiği biçimiyle kurucu bir mitsel hikâye doğal bir meşruiyet sağlarken iktidarın da bu normları yeniden üretmesini sağlar. "Eğer iktidarın temelleri aklın süzgecinden geçirilmezse, bunların dile getirilişi yüzeysel bir gösteriye, kalıplaşmış sözlere dönüşür" (Ginzburg, 2009: 74). Tragedyanın yarattığı bakış açısı ve seyirci ile oyuncunun konumlanması, *katharsis* ile duygunun kültürel bir politika olarak işlenmesini sağlar. Tragedyanın yasa koruyucu işlevi ile toplumsal konsensüsü koruma işlevi birlikte düşünüldüğünde normatif yapı yeniden üretilir. Seyirci, korku ve acımanın etkisiyle arınma yaşarken bu duyguların yaratmış olduğu nedensellik bir utanç toplumu olan Antik Yunan'da kültürel olarak açığa çıkar.

Goethe, Lessing, Lukacs gibi teorisyenlerin kendi dönemleri içinde Antik Yunan'dan çok farklı olmasa dahi benzer bir işleve sahip olduğu görülen *katharsis* olgusu, toplumsal konsensüs için önemlidir. İster bireysel bir ahlaki sağaltım olsun ister toplumsal alanda meşruiyetin kazanımı olsun her şekilde duygularla politik bir zemin yaratılır. Modernleşme ile ortaya çıkan üretim ilişkilerinin ve/veya üretim araçlarının sahipliği üzerinden değişen toplumsal yapı, teatral alanın da değişmesine neden olur. Tiyatro tarihinde önemli bir değişim gerçekleştiren Brecht, Marksist diyalektik düşünce ile ortaya koyduğu Epik-Diyalektik tiyatrosunda özdeşleşme ve yanılısamayı reddederek Aristotelesçi tiyatroya karşı bir yapı kurar. Böylece toplumsal olarak belirlenmiş sınıfsal eşitsizliklerin ve politik meşruiyetin karşısında durduğu kadar konservatif olanın karşısında da durur. Modern sonrasında değişen toplumsal yapı ile birey merkezli anlayışın ortaya çıkması politik olanın toplumsal olanla değil, bireysel olanla kesişimi anlamına gelir. Bu durum teatral olan açısından azade değildir. Birey merkezli bir toplumsal yapının ürünü olarak ortaya çıkan birey merkezli teatral anlayış duyguların Antik Yunan'dakine benzer şekilde ortaklaşabileceği bir alana imkân tanımaz. Bu sebeple duyguların kültürel politikası, topluma içkin halden toplumu aşkın bir hale gelerek bireyci bir pozisyon alır. Dolayısıyla *katharsis* de toplumsal alandan bireysel bir alana kaymak durumunda kalacaktır. Bu noktada çalışmanın tarihsel izleğin devamlılığı açısından modern sonrası teatral anlayışlarından olan In-Yer-Face tiyatrodaki bu değişimin nasıl gerçekleşmiş olabileceği anlaşılmaya çalışılmaktadır.

#### **In-Yer-Face Tiyatrodaki Katharsisin Yeri**

1990'lar itibarıyla toplumsal olanın karşısında bir direnme pratiği olarak ortaya çıkan In-Yer-Face tiyatro, tiyatronun arkaik biçimine göndermede bulunarak, burjuva toplumunun değer yargılarına saldırır. Ötekilik, ırkçılık, cinsiyetçilik gibi kavramları ele alır. İki dünya savaşı, ardından Vietnam Savaşı, kapitalizmin krizi, Marksizm'in güç kazanması ve özellikle Thatcher'ın neoliberal politikaları, toplumsal alanda şiddetin yeniden üretilmesine neden olur. In-Yer-Face tiyatro eğiliminin ortaya çıktığı zeminde Foucaultcu bir analize ihtiyaç vardır. Zira In-Yer-Face tiyatronun temelini oluşturan şiddet olgusu Michel Foucault'nun iktidar teorisi açısından da önemlidir. Foucault'ya göre şiddet, disipline edici bir iktidar mekanizması olarak kullanılmaktadır ve temelde üç tür iktidar vardır; mutlak iktidar, disipline edici iktidar ve biyo-iktidar. Her üç iktidar biçimi de toplumun normlarına karşı gelen bireyin disipline edici modelini sunar. Antik Yunan nasıl ki; bir kent-devlet olma noktasında Tanrının ve tiranın yasalarını hatırlatma işleviyle şekil almışsa, In-Yer-Face tiyatro için de oluşturduğu arka planı görmek gerekir.

Foucault, modern iktidarı, yönetme-yönetilme bağlamında bir ilişkisellik olarak ele alarak onun hakikat yaratma gücünden söz eder. Devlet üstü-ötesi bir iktidar olgusu hakikati yaratır ve söylemler yoluyla adlandırır. Öznenin neoliberal politikalar içinde "özgür ama denetlenmiş" olduğu savı *In-Yer-Face* eğilimin ortaya çıkışında etkindir. Neo-liberalizm, Foucault için siyasal rejimin değil, bireyin yönetimini üstlenir. Bu bakımdan piyasa, neo-liberal öznenin kendi hakikatine ulaştığı bir kent devletidir. Özgürlük, bireyin özneleşmesinin en önemli aracı, kendisini gerçekleştirmesi ve geliştirmesi için ihtiyacı olan şeydir (Baştürk, 2012: 73). Şiddet ve suç kavramları bu politikada ihtiyaç ve denetlenebilir olarak var olur.

Neoliberal program disipline edici veya normalleştirici bir toplum yaratma hedefini gütmeye; bunun yerine farklılıkların yaşayabileceği ve optimize edilebileceği bir toplum ister... belli bir seviyede tutulan suç oranıyla gayet mutlu yaşamasını bilir, zira suçun varlığı toplumsal bir maraz değil, aksine toplumun suçun dağılımını bile denetleyebilecek optimal bir işleyişe sahip olduğunun işaretidir. (Lemke'den aktaran Gambetti, 2001: 199)

Foucault'nun neoliberalizmde de işleyen güvenlik konusunda faşizmle yana yana getirdiği harcanabilirlik ilkesi, bu politikaların şiddeti beslediği yerlerdir. Şiddet tümünden özele indirgenmekte, bu yapılırken de güvenlik arzu edilir hale getirilmektedir. Neoliberal politikaların olumluluk toplumuna dönüştürdüğü bireyler için şiddetin makrodan mikroya yönelişi *In-Yer-Face* tiyatro ile yeniden kurgulanır. Bireyin performe edilen benliği, şiddeti kendi dışında ancak kendine içkin halde görenek dağılır. Zira "olumluluk toplumu hiçbir olumsuz duyguya da izin vermez. Böylece insanlar eziyet ve acıyla başa çıkma, buna biçim verme becerisini yitirirler" (Han, 2022a: 20). Modern insanın utanç duyduğu veya görmeyi tercih etmediğini görünür kılarak utanıcı da utanmazlıkla teşhir eder. Antik Yunan'ın başat utanç kavramı piyasaya dahil edilerek ufalanır. "Mesafe ve utanç sermayenin, enformasyonun ve iletişimin hızlandırılmış dolaşımına dahil edilemez. Bu dolaşım insanın çekilebileceği mahrem alanların şeffaflık adına ortadan kaldırılmasına yol açar. Işıklandırılır ve tüketilir bu alanlar. Böylelikle dünya daha utanmasız, daha çıplak bir hal alır" (Han, 2022a: 18). *In-Yer-Face* tiyatro bir utanç toplumunda değil de neoliberal politikaların açtığı şeffaflıkta ortaya çıkar.

İfşa ve çıplaklaşma toplumu olarak şeffaflık toplumu her türlü maskeye, görünüşe karşı faaliyet gösterir. Ayın ve anlatisalliğin giderek azalması da toplumu görünüş biçimlerinden yoksun bırakır ve böylelikle de çıplaklaştırır. (...) Teklifsizlik toplumu, insanın kendinden uzaklaşmasını, kendini kaybetmesini sağlayan ayinsel, törensel işaretleri ortadan kaldırır. (Han, 2022a: 55-56)

Antik Yunan'dan farklı olarak *In-Yer-Face* tiyatrodaki (modern sonrası toplumda) artık teklifsizlik kültürü hâkimdir. Kamusal alanın içini boşaltan teklifsizlik kültürü, *katharsis*in de politik tabanını değiştirmiştir. Şeffaflık *In-Yer-Face* tiyatroyu farklı biçimde politik hale getirir. *In-Yer-Face* tiyatrodaki korku ve acıma duygusunun varlığından bahsedilebilir. Ancak bunun yanına öfke ve iğrenme duyguları yerleşir. Sarah Kane, *Blasted* oyununda burjuva seyircisinin bildiği natüralist-gerçekçi bir tiyatral anlayışla oluşturulan ilk bölümünden felakete, simgeselliğe, şiddete ve şok etkisinin yaratımını sağlayan ikinci bölüme bir geçiş yapar. *In-Yer-Face* tiyatronun yapı taşlarından biri sayılan Sarah Kane'in *Blasted* oyunu ile başlayan süreçte konvansiyonel tiyatroya alışık seyirci sahnede her türlü şiddeti açıkça görmeyi beklememektedir. Dolayısıyla sınırların açıklığı konusunda hiçbir zaman tam hazırlıklı değildir. *Blasted* oyununun ikinci bölümünde sahnedeki şiddetin tahmin edilemezliği tekinsizlik, tekinsizlik de korku yaratır: "*In-Yer-Face* yaklaşımın herhangi bir özel eylem göstermekten ziyade bir duyarlılık meselesi olduğunu vurgulamakta fayda var. Yüz yüze tiyatro, şok taktikleriyle değil, duygularla ilgilidir" (Sierz, 2002: 19).

Uyandırılan duyguların yarattığı kültürel politika konsensüs sağlamaya yönelik görünmez. Toplumsal *ethos* tarafından kurgulanan ahlaki normlar, konsensüsün belirleyicisi olarak ifa olur. *In-Yer-Face* tiyatro burjuvanın oluşturduğu tüm toplumsal normları yıkmayı ve konsensüsü yaralamayı hedefler. Şiddet, cinsellik, tecavüz gibi suç unsurları; ironik bir biçimde toplumsal *ethos*a karşı işlenmiş ve toplumsal tabular olarak görülen suçlardır ve politikaya içkindir. Utanç, Antik Yunan'da olduğu gibi yaratılmak istenen asıl duygu değildir. Bu eğilimdeki



yüzleşme gerçeğe ilişkin sarsıcı bir farkındalık sağlamayla ilgilidir. İğrenme burada bir aşama oluşturur.

Şiddet; içinde cinayeti, cinselliği, ırkçılığı, küfürlü söylemi barındırır ve ihlal üzerine kuruludur. Şiddetin gerçekçi kullanımı In-Yer-Face tiyatrosu için ideolojik bir noktadır. Şiddetin her türlü gösteriminin yarattığı acı ve "seyircinin mükemmel bir güvenlik içinde izlerken kendisini tehlikeyeymiş gibi" (Sierz, 2002: 9) hissettiği deneyimsel tiyatrodaki korkunun açığa çıktığı söylenebilir. Antik Yunan'da seyircinin ritüellerden ikame edilen sahnedeki kurbanın acısıyla ve korkusuyla *katharsise* uğradığı bilgisinden hareket edilirse; postmodern tiyatrodaki kurbanın kimliği değişmiştir. Seyirci, şiddetle iç içe yaşayan oyun kişisine özdeşleşme içeren bir duygudaşlık oluşturur ve aynı dünyadaki kendisine dair bir korku ve endişe açığa çıkarır. Antik Yunan'dakinden farklı olarak In-Yer-Face tiyatrosunun oyun kişisi tragedya kahramanının özelliklerine sahip iyi ahlaklı, güçlü, cesur, yüce bir imaj çizmez. Toplumun öteki kesiminden bir özne, pekâlâ seyir yerinde oturan birey de olabilir. İkame kurbanın cezalandırılarak toplumdan kovulduğu düşüncesi, bu tiyatrodaki ötekinin olduğu yerde işlevsizleşir.

Ortaya çıkan bir başka duygu da seyircinin sahnede gördüğü şeylerin iğrenç, tiksinti verici olması üzerinden yaşanan korku ve acıma duygusu ile ortaya çıkan ve performe edilen iğrenme duygusudur. Kristeva, iğrenici (*abject*) benliği tehdit eden ve sınırlarını ihlal eden ben ve öteki, iç ve dış, nesne ve özne arasındaki sınırda yer alan hem bedene ait olan hem de olmayan şey olarak nitelendirir.

Engellenemeyen çürüme, iğrenç ve ölü şey olarak ceset, onunla kırılğan ve yanıltıcı bir rastlantıyla karşı karşıyaymışçasına yüz yüze gelen kişinin kimliğini daha şiddetli bir şekilde altüst eder. Kanlı ve irinli bir yaranın, terin veya çürümenin yavan ve keskin kokusu, ölüm anlamına gelmez. Anlamlandırılmış ölümü anlayabilir, ona tepki verebilir veya kabul edebilirim. Ama makyajsız ve maskesiz bir gerçek tiyatro misali atık ve ceset, bana yaşayabilmem için durmaksızın uzaklaştığım şeyi gösterir. Bu sıvılar, bu kir, bu dışı, yaşamın zor katlandığı, ölüm sıkıntısıyla katlandığı şeylerdir. (Kristeva, 2018: 16)

Dilin *abject* olanı tanımlayamaz, *abject*'in alanına giremez hali özne-ben'in *abject*'i dışarı atmak için bedensel spazmlar yaşamasına neden olur.

Kültürel yapıya göre şekillenmiş dil ise özneye bunu tanımlama imkânı sunmaz, çünkü *abject* öncelikle kültürel benliği rahatsız etmekte, özneyi başladığı yere, kimliksiz olduğu ane rahmine geri göndermekle tehdit etmektedir. Dilin alanına girmeyeni özne tanımlayamadığında ise dağılır, parçalanır ve bu parçalanışı bünyesinden temizlemek için kusar, tiksindir ve öğürür. (...) *Abject* karşısında öznenin yalnızca bir parçası tehdit altında değildir, *abject* onun tüm kimliğini yıkmakla tehdit eder, ölümsüz zannettiği varlığının ölümlülüğünü, zayıflığını gözler önüne serer. (İmşir, 2015: 61)

In-Yer-Face tiyatrodaki *abject*'in yarattığı his kathartik etkiyi nasıl gerçekleştirir? In-Yer-Face tiyatrosunun içeriği, norm dışı kabul edilen toplumsal yasaların saldırısı sonucu ortaya çıkar. Bu çok daha öncesinde Artaud'nun veba metaforuyla açıkladığı vahşet tiyatrosunda, kendini performe eden öznedeki göstermiştir. Seyircinin özdeşleştiği *mimetik* özne, öteki olarak "ben olacak şeyin yerini ve konumunu işgal eder. Bu öteki, kendisiyle özdeşleştiğim ya da bütünüleştirdiğim bir başkası değil, beni önceleyen ve bana sahip olan ve bu sahiplenmeyle beni var eden bir ötekidir" (Kristeva, 2018: 23). Ötekilikle boyutlandırılmış *mimetik* özne, seyir yerindeki izleyici adına kendi sınırlarını muğlaklaştırarak iğrenme duygusu yaratır. Bu teatral damardaki tecavüz, yamyamlık, sınırların ihlali ve küfürlü dil de Kristevacı iğrenme ile okunabilir. "Yalnızca eylemlerin kendileri değil sözcükleri ve kavramları da tecavüz aracı, yani, günahın ve neşe içinde onu hayata geçirmenin aracı haline geliyor" (Sartwell, 2015: 64).

In-Yer-Face tiyatro ile Artaud'nun vahşet tiyatrosunda vebanın acılı süreciyle insanın sıvalarını boşalttığı, boşaltırken öldürdüğü ve öldükten sonra iz bırakmayarak tiyatrosunun seyirci üzerinde de etkisinin aynı olacağı (Artaud, 1993: 28) görüşü ile *abject*'in bireyin sınırlarının tersyüz edildiği, vücut sıvılarının ölüm sıkıntısıyla ortaklaştığı nokta hemzemin bir yerdir. Seyircinin sınırı ihlal edildiğinde yaşadığı iğrenme, başına gelebileceğine dair yaşadığı korku ve sahnedeki *mimetik* özneye kurduğu özdeşlik ile acıma onun katharsis yaşamasına neden olur.

Byung-Chul Han'a göre neoliberalizm bir çeşit *like* (beğendim) kapitalizmidir. Bireyin performansını beğeni kültürü oluşturur. Olumluluk sağan bu kavramda birey kendini her daim bu olumluluk içinde tutmaya gayret eder. Modern sonrası toplumun palyatif yapısı da bu kültürün dışına çıkmaya izin vermez. Bununla birlikte neoliberal politikaların bulunduğu toplumlarda bu olumluluk halinden kaynaklı olarak *algofobi* (acı korkusu) vardır. Acıdan korkan bireyin palyatif bir toplum yapısına bürünmesi söz konusudur. Palyatif toplum performans toplumuyla örtüşür. Neoliberal politikaların sonrasında ortaya çıkan In-Yer-Face tiyatro bu palyatif yapıyı yıkmak için ortaya çıkmıştır. Acı bir zayıflık belirtisi olarak yorumlanır. Gizlenmesi ya da optimizasyonla giderilmesi gereken bir şeydir. Acı arındırıcıdır ve kathartik bir etki gösterir (Han, 2022b: 15). Acının hem zayıflık belirtisi olarak görülmesi hem de arındırıcı etkisinin olduğu görüşü birlikte düşünüldüğünde bir taraftan bireyin sınırlarını aşan, yıkıcı bir etkisi olan ve toplumsal olarak daima "iyi" hissetmenin karşısında olan hissin diğer taraftan bireyin "kötü" olan hisleriyle Antik Yunan'daki anlamıyla sağaltarak yenilenmesine yardımcı olur. Kendi varlığını sürekli olumlamak isteyen bireye, hayatın olumsuz kültürel kodları tekrar verilir. Önce şok edip bireyi sıfırlar. Ardından kendini olumluluk kisvesiyle sunarak tedavi eder. In-Yer-Face tiyatro, bu psiko-politik tedavinin teatral alanı olarak görülebilir. Neoliberalci olumluluk hali içinde In-Yer-Face tiyatronun oyun kişileri de acıyı yaşayan ve gösteren kurbanlara dönüşür.

In-Yer-Face tiyatronun Antik Yunan tragediyalarından farklılaştığı yerlerden biri kamusal kimlikle öteki arasındadır. Tragedyada kahraman tüzel bir kişi gibi ortaya çıkıp kamusal alanda üst kimlik olarak örnek teşkil eder. In-Yer-Face tiyatrodaki öteki olan, norm dışı birey sahnededir. Yine de burada özdeşlikle korku ve acıma duygularının yanına yerleşen acı ve tiksinti ile yaratılan bir *kathartik* etkiden söz edilebilir. Byung-Chul Han'ın kavramsallaştırdığı biçimiyle kendi olumluluk ve beğeni kültüründe adeta narkoz etkisiyle uyuşturulmuş insanın acısı canlanır. Sahnedeki ötekinin yaşadığı acı, sisteme-iktidara yönelik öfke gibi bir duygu oluşturmaya yetkinlik içinde olsa da modern sonrası tiyatrodaki -özelde ise In-Yer-Face tiyatrodaki kathartik etkinin bir öğreticiliği veya konsensüs koruma işlevi olamaz.

## SONUÇ

Bu çalışmada, fizyolojik ve psikolojik bir fenomen olarak ele alınan duyguların, Sara Ahmed'in teorik çerçevesi ile kültürel bir politika üretmesi bağlamında katharsis olgusunun Antik Yunan tragediyalarında olduğu gibi modern sonrası bir eğilim olan In-Yer-Face tiyatrodaki olup olmadığı araştırılmıştır. Tiyatronun idealleştirilmiş tipleri ve toplumsal tipler olarak ortaya koyduğu oyun kişileri duyguların kültürel politikası içinde birer kurbanla dönüşmeye meylederler. Böylece kültürel olarak toplumsal alanının içine giren tiyatro, politik bir araç olarak da oyun kişisiyle ifade ettiği toplumsal alanın yeniden üretimini katharsis olgusuyla açığa çıkarır. Bunu yaparken acı, acıma, korku, şiddet gibi olguları bir araya getirir.

Duyguların kültürel politikası bağlamında, tıpkı toplumsal uyumu sağlamak adına korku ve acıma duygularıyla çalışan tragedyaya gibi In-Yer-Face tiyatro eğiliminin de özellikle şiddetin yarattığı acı, öfke, tekinsizliğin yarattığı korku ve tiksinti duygularıyla çalıştığı görülür. Buradaki kurbanlar oyun başlamadan önce de birer kurbandır. Burada da Antik Yunan'da olduğu gibi kathartik bir etkinin varlığı söz konusudur. Ancak açığa çıkma şekli ve politik nedenselliği Antik Yunan'dan farklıdır.

Antik Yunan'da ritüellerden ortaya çıkan tiyatronun oyun kişileri, yani tragedyaya kahramanları, birer toplumsal tip olarak idealleştirilirken günah keçisine, ikame kurbanla dönüşürler. Böylece politik olanın toplumsal alanla kesiştiği noktada devletin ortaya koyduğu politik devamlılığı yeniden üretirler. Aynı zamanda bu kurbanların başlarına gelen felaketlerle, ahımlayıcıda korku ve acıma duygusunu açığa çıkarmaları yeniden üretimin duygusal boyutunu oluşturur. Antik Yunan'da katharsis yalnızca korku ve acıma ile açığa çıkmaz. Toplumun benlik sunumu ve toplumsal yaşam, utanç temelli bir duygusal arınmaya götürür. Benliğin sunumunda, bireyler kendilerini kültürleri içinde dışarıdan izleyerek adeta bir üst

göz ile kontrol altında tutarlar. Bu durumda duyguların kültürel politikası halini alan utanç temelli bir katharsis olgusunun varlığından söz edilebilir.

Antik Yunan'da seyirciye gösterilmeyen kanlı ve şiddetli sahneler In-Yer-Face tiyatro için artık söz konusu hale gelmiştir. Bu durumda tekinsizliğin yarattığı korku duygusu egemendir. Freud'un sözünü ettiği ve Antik Yunan'da da başat öge olan ensest korkusu, In-Yer-Face tiyatro için bütünsel olarak cinselliğin tabu olmuş tüm araçlarına sirayet ederek tecavüz, anal ilişki gibi cinsel yasaklara dair tabular korku yaratır. Seyircinin kendisini ikame kurbandan farklı görebileceği bir noktanın olmayışının yarattığı boyutta bir gerçekçilik söz konudur. Özdeşlik, şimdi ve burada olmanın yarattığı tanıklık, bir şey yapamamanın ortaya çıkardığı acıma duygusu söz konusu olur. Ayrıcalıklı burjuva seyircisinin görmek istemediği, ötekinin ise kendi öznesi olan öteki ile karşı karşıya kalmasıyla oluşturduğu duygusal yoğunluk In-Yer-Face tiyatrosunun duygusal etkinliğinin çoklu çalıştığı yerdir. Ötekinin bunca şeffaf ve öfkeli biçimde ortaya konması iğrenme temelli bir duygusal arınmanın, *kathartik* etkinin varlığı şeklinde vuku bulur. Toplumsal normun karşısındaki ötekinin yaşadıklarında iğrenme duyan alımlayıcı, bunun kendi başına gelmemesi noktasında bir çeşit duygusal kathartik etkilenim hisseder. Bu bakımdan In-Yer-Face tiyatro; modern sonrası dünyanın farklılıkları kabul eden yapısının yanı sıra ikiyüzlü değerler sistemi, kapitalist ilişkileri, neoliberal politikalarına bir saldırı tiyatrosudur. Bunu politik bir amaçla değil, bireysel bir düzeyde gerçekleştirir. Alımlayıcının kan, ter, sidik, meni gibi sıvıların sansürsüz taşıyıcısı olanla karşılaşmasıyla ortaya çıkan iğrenme duygusu, ötekinin Kristevacı anlamda benliği tehdit eden ve sınırları ihlal eden bir *abjecte dönüşmesinin* sonucudur.

In-Yer-Face tiyatrodaki duyguların kültürel politikası bakımından doğrudan amaçlı olmasa bile duygusal etki uyandırma arzusu ile koşut gelişen kathartik bir etki söz konusudur. Bu bir toplumsal uyumlama çabasıyla ortaya çıkmaz. Tersine uyumsuzun sesi olarak duyulur. Ancak sonunda yarattığı tiksintiyle öfkesi boşaltılır ve sağaltılır. Antik Yunan'da varlık gösteren katharsis olgusunun modern sonrası tiyatro biçimlerinden biri olan In-Yer-Face tiyatrodaki nasıl bir dönüşümüne uğradığını anlamayı amaçlayan çalışma ile Antik Yunan Tiyatrosu'nda ortaya çıkan katharsis olgusu, tragediyaların yarattığı özdeşleşme ve yanılısama aracılığıyla ortaya çıkardığı duygulanımlar sayesinde toplumsal alanda politik bir işlevi yerine getirerek sağaltır ve bir nevi arınmaya sebep olduğu sonucuna ulaşmıştır. Buradan hareketle In-Yer-Face tiyatrodaki ise modern sonrası toplumun bireyci yaklaşımı nedeniyle bütüncül bir politik unsuru ortaya koyamasa da bireysel anlamda bir kathartik etkinin var olduğu sonucuna varılmaktadır.

#### Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Çalışma iki yazarlı bir çalışmadır ve yazarlar çalışmaya eşit oranda katkı sağlamıştır.

#### Çatışma Beyanı

Herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

#### Etik Kurul Beyanı

Etik kurul onayı gerektiren bir çalışma değildir.

## KAYNAKÇA

Ahmed, S. (2014). *Affect/emotion: Orientation matters; a conversation between Sigrid Schmitz and Sara Ahmed*. *Freiburger Zeitschrift für Geschlechter Studien*, 20(2), 97-108.

Ahmed, S. (2015). *Duyguların kültürel politikası* (S. Komut, Çev.). Sel Yayınları.

Akalın, A. (2007). Duygulanım ve duygulanımsal emek üzerine notlar. *Birikim Dergisi*, 217. <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-217-mayis-2007/2400/duygulanim-ve-duygulanimsal-emek-uzerine-notlar/4913> (06.03.2023).

Akalın, Ş. H. (Ed.). (2011). *Duygu*. *Türkçe Sözlük* (11. Bs., s.729) içinde. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Aristoteles. (2011). *Poetika* (İ. Tunalı, Çev.). Remzi Kitabevi.

- Aristoteles. (2020). *Retorik* (M. H. Doğan, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve ikizi* (B. Gülmez, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Baştürk, E. (2012). Michel Foucault'da liberalizm eleştirisi: İktidar, yönetsellik ve güvenlik. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 14, 65-78.
- Bennik, E. (2015). *Every dark cloud has a colored lining: The relation between positive and negative affect and reactivity to positive and negative events*. University of Groningen.
- Brecht, B. (1990). *Epik tiyatro* (K. Şipal, Çev.). Cem Yayınevi.
- Cambridge Dictionary. (t.y.). Emotion. *Cambridge Dictionary*.  
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/emotion> (28.02.2024).
- Duman, M. A. (2019). *Cicero ve Hegel'in metafor anlamları*. Gece Akademi.
- Eagleton, T. (2021). *Tatlı şiddet: Trajik kavramı* (K. Tunca, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Ehrenreich, B. (2009). *Sokaklarda dans: Kolektif eğlencenin bir tarihi* (N. Erdoğan, & A. E. Savran, Çev.). Versus Kitap.
- Fischer, B., Fox, T. C. (2011). Lessing: Hayatı ve eserleri. G. E. Lessing, *İnsan soyunun eğitimi* (A. Aydoğan, Çev.) s. 43-77. Say Yayınları.
- Gambetti, Z. (2011). İktidarın dönüşen çehresi: Neoliberalizm, şiddet ve kurumsal siyasetin tasfiyesi. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 40, 145-166.
- Ginzburg, C. (2009). *Tahta gözler: Mesafe üzerine dokuz düşünce* (A. Şişik, Çev.). Metis Yayıncılık.
- Han, B. C. (2022a). *Şeffaflık toplumu* (H. Barışcan, Çev.). Metis Yayıncılık.
- Han, B. C. (2022b). *Palıyatif toplum: Günümüzde acı* (H. Barışcan, Çev.). Metis Yayıncılık.
- Hofmann, S. G. (2016). *Emotion in therapy: From science to practice*. The Guilford Press.
- İmşir, Ş. (2015). Bir özgürlük ihtimali olarak abjeksiyon: Sırça Fanus ve Kabuk Adam'da kimlik sorunu. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 12, 55-81.
- Köknel, Ö. (1998). *Korkular- takıntılar- saplantılar*. Altın Kitaplar.
- Kristeva, J. (2018). *Korkunun güçleri: İğrençlik üzerine deneme* (N. Tural, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Latacz, J. (2016). *Antik Yunan Tragedyaları* (Y. Onay, Çev.). Mitos-Boyut Yayınları.
- Lemke, T. (2001). The Birth of bio-politics: Michel Foucault's lecture at the Collège de France on neo-liberal governmentality. *Economy and Society*, 30, 190-207.  
<https://doi.org/10.1080/03085140120042271>
- Lukacs, G. (1988). *Estetik* (A. Cemal, Çev.). Pavel Yayınları.
- Nietzsche, F. (2011). *Müziğin ruhundan Tragedya'nın doğuşu* (İsmet Zeki Eyuboğlu, Çev.). Say Yayınları.
- Özpoğraz, N., Taman, L. (1998). Duygudurum bozuklukları. *Galenos*, 8, 37-46.
- Sartwell, C. (2015). *Edepsizlik, anarşi ve gerçeklik* (A. Yılmaz, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Sierz, A. (2002). Still In-Yer-Face? Towards a critique and a summation. *New Theatre Quarterly*, 18(1), 17-24. <https://doi.org/10.1017/S0266464X0200012X>
- Soloman, R. (2016). *Duygulara sadakat: Hislerimiz, bize gerçekte ne anlatıyor?* (F. Çoban, Çev.). Nika Yayınevi.
- Spinoza, B. D. (2021). *Duyguların kökeni ve doğası üzerine* (A. Ceylan, Çev.). Gece Kitaplığı.
- Steiner, G. (2011). *Tragedyanın ölümü* (B. İ. Dinçel, Çev.). İş Bankası Kültür Yayınları.
- The Columbia Electronic Encyclopedia. (t.y.). Emotion. In *Encyclopædia Britannica Online*.  
<https://www.infoplease.com/encyclopedia/medicine/psychology/discipline/emotion> (01.12.2024).
- Vernant, J. P., Vidal-Naquet, P. (2012). *Eski Yunan'da mit ve tragedya* (S. Tamgüç ve R. F. Çam, Çev.). Kabalıcı Yayınevi.
- Williams, R. (2018). *Modern trajedi* (B. Özkul, Çev.). İletişim Yayınları.