

BRECHT'TEN
BOURDIEU'YA
OTONOM
TİYATROYA
DOĞRU:
HABITUS/GESTUS
HAKAN ALTUN*

Özet

Radikal yapıların sahip oldukları radikal güçlerini soğurmak için parçalanarak merkezde yeniden inşa edilmesi, bu yapıları sözde-yapılar olarak merkeze dahil edilmenin popüler bir yoludur. Diğer yandan kıyılarda oluşarak merkezi işgal eden merkezkaç karşı-kültürel süreçler de sözde-yapıların başka bir görünüm altında yeniden radikalleşmesine olanak sağlayabilir. Merkez tarafından zararsızlaştırılan brechtien dramaturginin yeniden radikalleştirilmesine bir örnek olarak 1970'lerde İngiltere'de oluşan femino-brechtien dramaturgiyi bir örnek olarak verebiliriz. Ancak yeniden radikalleşerek oluşan yeni dramaturgi özgün olanla bir özdeşlik ilişkisi taşımaz. Feminist tiyatro ile yeni bir faillik kazanan brechtien dramaturgi, ancak yeni bir paradigma üzerinden açıklanabilir. Femino-brechtien yapıyı brechtien kavramlarla ifade etmek eksik kalır. Bourdieu'nun habitus kavramı ise yeni dramaturgiyi anlamakta uygun bir temel oluşturabilir. 1970'lerde oluşan femino-brechtien dramaturgiyi habitus üzerinden okumak tiyatro için yeni açılımlar sağlayacak kanallar açabilir.

Abstract

Encompassing structures with breaking them into pieces and reconstructing as pseudo-structures in the center is one of the most popular methods to absorb the power of radical structures. However centrifugal counter-cultural processes, which are produced at the edges, can allow re-radicalizing of pseudo-structures in a new form. Femino-brechtien dramaturgy that formed in England in 1970 is one of the examples; example of re-radicalization of brechtien dramaturgy which were harmless in the center. On the other hand, new formed dramaturgy is not identical with the original brechtien dramaturgy. The new agency that acquired can clarify with a new paradigm. This paradigmatic shift needs new concepts because brechtien concepts are not enough to explain femino-brechtien structure. Conceptualization of habitus from Pierre Bourdieu can be more suitable. And reading femino-brechtien dramaturgy with habitus could offer new expansions in theater.

* Dr.

Bir varlığa ve otonomiye sahip her yapı, bütünü oluşturan parçalar arasında ve diğer özerk yapılarla kurulan ilişkisellikte var olur. Dolayısıyla da hiçbir yapı kendini oluşturan öğelerden herhangi birine indirgenemeyeceği gibi, basitçe bu öğelerin aritmetik toplamından da ibaret değildir. Bu nedenle, özellikle merkezi tehdit edecek denli radikal karşı çıkış sergileyen yapılar (düşünce, akım, hareket ve kuramlar) merkez tarafından soğurulurken, genellikle yapısı bozularak ve birbirinden bağımsız parçalar halinde (islah edilerek) bünyeye katma stratejisi kullanılarak zararsız hale getirilirler. Parçalanarak merkezde yeniden inşa edilen yapılar (rekonstrüksiyonlar), kaynak yapının değerini ortaya koyan ilişkiselliğinden -ve failliğinden- arındırılmış olarak kısırlaştırılarak ve bir restorasyon olarak (nesneleştirilerek) geri çağrılıp tüketime sunulurlar. Böylece ortaya çıkan rekonstrüksiyon, kaynak yapının imitasyonu olan görüntüden ibaret sözde-yapıya dönüşmüş olur. Radikal güçlerinden arındırılmış sözde-yapılar da, görsel geçit merasiminin içinde eriyerek tarihsizleşirler. Oldukça popüler bir yöntem olan yapıların sözde-yapılar olarak devşirilerek evcilleştirilmesi, teknolojinin de büyük katkısıyla işlemselleşerek kalıplaşan zihinsel yapımız sayesinde, başarı ile uygulanmaktadır. Pierre Bourdieu, bağlantıları algılamaktan ve bağlantı kurarak düşünmekten uzak işlemsel aklın merkezi ideolojiye katkısının altını çizer.

Neo-liberalizm, matematikle (ve medya gücüyle) silahlanarak, 30 yıldan bu yana 'ideolojilerin sonu' ya da daha yakın zamanlarda 'tarihin sonu' adı altında bildirilen muhafazakar toplumsal doğrulamanın en üstün gücüne dönüşmüştür. (Bourdieu, 2006: 29)

Başta zararlı görülerek reddedilen brechtyen dramaturginin de benzeri bir biçimde zapt edildiği ve tarihsizleştirilerek büyük ölçüde merkeze dahil edildiği su götürmez. Araçsallaştırarak/sindirerek bünyeye dahil edilen brechtyen dramaturgi, zehirli oklarından arındırılarak merkezi motiflerden biri haline getirilmiştir. Bu durum bir gerilemedir ve kaçınılmaz olarak daralmayla sonuçlanır. Sindirme işlemi brechtyen yapıyı oluşturan parçaların birbirleriyle ve bütünlü kurduğu bağlantıları keserek, bozarak ya da yok sayarak; yalnızca bir teknik gibi ele alarak ve sunarak gerçekleştirilmektedir. Prof. Dr. Sevda Şener "Batılı eleştirmenler

Bertolt Brecht'in tiyatrosunu överlerken onun siyasal yönünü görmezden gelmeye ya da onu aklamaya çalışırlar." (Şener, 1991: 349) derken aynı daralmaya ve işgale işaret eder. Brecht'in *epik tiyatro* nitelemesinden vazgeçerek son dönemlerinde kendi tarzını betimlemek için *diyalektik tiyatro* terimini tercih etmesi, zaten epik teriminin teknik bir çağırışımı içermesinden dolayıdır.

Tarafımızdan amaçlanan ve bir yere kadar pratikte uygulanan tiyatro için Epik Tiyatro adının fazlasıyla biçimsel nitelik taşıdığı sanısını uyandırmaktadır. Epik tiyatro bu tür oyunların ön koşuludur kuşkusuz, ama tek başına toplumun üretkenlik ve değişebilirliğini yansıtmamaktadır... şu an her ne kadar aklımıza başka isim gelmiyorsa da, Epik tiyatro nitelemesinin yetersiz kaldığını görmemiz gerekiyor. (Brecht, 1987: 55)

Oysa Brecht'in daha sonra kullanmayı yeğlediği diyalektik tiyatro, teatral olan ile politik olanın ilişkiselliğini belirten tiyatro-politik bir kategoriye işaret eder.

Şu sıralar epik tiyatrodan diyalektik tiyatroya geçme yolunda çabalar sürüyor. Dünyanın değişebilirliğini görebilmek için, onun gelişim yasalarının saptanması gerekiyor. Bunun için de sosyalizmin klasik yazarlarındaki diyalektikten yola çıkacağız. (Brecht, 1987: 192)

Brechtien tiyatro politikası sanatsal ve politik tasarımları bir arada barındırır, tek başına estetik ya da politik bir kategori olarak değerlendirilemez. Sevda Şener'in belirttiği gibi Brecht tiyatrosunun özü diyalektik anlayışı ortaya koymaktır. "Bertolt Brecht'in kuramını saptadığı ve uygulamasını yaptığı epik tiyatrosunun amacı, toplumun karmaşık yapısını, toplumsal ilişkilerin diyalektik örgüsünü açıklamak, seyircinin bu konularda düşünmesini ve bilinçlenmesini sağlamaktır." (Şener, 1991: 309) Daha sonra Augusto Boal'in ileri noktalara kadar taşıyacağı -politik tiyatro yapma yerine- tiyatroyu politikleştirme yaklaşımının ilk adımlarından biri böylece atılmış olur. Kullanılan dil kendi söylemini üretmeye, bu dilin söyleme biçimi/yapısı ne söyleyeceğini kendi belirlemeye

başlar. Eşiğin bir adım gerisine baktığımızda durum daha net ortaya çıkacaktır. Brecht'in de önemli ölçüde etkilendiği Erwin Piscator'un tiyatro yapma biçimi/tiyatro dili, örneğin, karşı çıktığı faşist söylem tarafından çok kolayca işgal edilebilir ve sadece söylediği şeyi değiştirerek kendi amaçları için kullanılabilir. Oysa brechtyen dramaturgi böylesi kolay istilalara izin vermez artık. Bu nedenle de daha incelikli ıslah etme stratejilerinin kullanılması kaçınılmazdır.

Organik yapılarda parçalar, basitçe bağlantılı olduğu diğer birimlerle kurulan mekanik bir ilişkiye indirgenemez. Her bir parça bütünü ve diğer tüm parçalarla etkileşimli ve birbirini dönüştürme potansiyelini içeren bir ilişki içindedir. Her bir parça kendine özgü ve diğerlerine gerekli olan özgül işlevini ortaya koyarken, diğer yandan bütüne ve diğer her bir parçaya ait kodları da içinde barındırır. Brechtyen dramaturgi de böylesi organik bir ilişki ile şekillenmiştir; ilişkiselliği reddedilerek kullanılan bir öge, organik beden yapıtışı olsa da, yanlış kodlar üreten sektör bir yanlış konumlanışın ötesine geçemez. Dolayısıyla da dramaturgiyi oluşturan herhangi bir öge, örneğin yabancılaştırma etmeni; gestus, epizodik yapı, müzik-dekor yaklaşımı, diyalektik-materyalist kuram, anti-aristotelsçi/anti-illüzyonist yapı, vb öğelerden bağımsız olarak okunamaz.

Merkez kuvvetlerin radikal öğeleri sözde-yapılar olarak soğurması, kuşkusuz halihazırda işleyen tek süreç değildir. Merkeze ait egemen kültür, kıyılarda oluşan karşı-kültürel dalgaların ataklarına da maruz kalır. Merkezkaç/karşı-kültürel kuvvetlerin oyuna katılmasıyla sözde-yapılar başka bir görünümle failliklerini yeniden kazanabilir. Böylece zararsızlaştırılarak merkezi bünyeye dahil edilen kimi öğeler yeniden-radikalleşme olanağına da kavuşurlar. Özgün olanla bir özdeşlik ilişkisini barındırmayan bu yeni yapı, ona yaşam veren merkezkaç itkiye koşut yeni bağlantılar kurarak yeniden şekillenir.

Özellikle Brecht'in ölümünün ardından merkeze çekilmeye çalışılan brechtyen dramaturgi, 1970'lerde İngiltere'de, feminist karşı-kültürel bir atakla yeniden radikalleştirilmiştir. Kuşkusuz artık tek

başına brechtyen dramaturgiden söz etmek mümkün değilse de, yeni bir paradigma üzerinden yapılan yeni okuma, epik-diyalektik dramaturginin taşıdığı radikal gizilgücü ortaya çıkarması açısından önemlidir. Ancak epik-diyalektik tiyatronun feminizmle karşılaşmasını sağlayan kavşağın tarihsel olarak özgüllüğüne dikkat çekmekte de yarar var. Bu kesişimi sağlayan İngiliz tiyatrosunun ve feminizminin kendine özgü renkleridir. Güçlü bir politik tiyatro geleneğine sahip İngiliz tiyatrosunun brechtyen dramaturgi ile ilişki kurması da çok zor olmamıştır. Janelle Reinelt'in de belirttiği gibi Brecht'in İngiliz politik tiyatrosuna etkisi çok olmuştur. "Berliner Ensemble'ın 1956'da gerçekleşen ilk ziyaretinin ardından ve 1964'te John Willett'in *Brecht on Theatre* adlı derlemesinin yayımlanmasından sonra Bertolt Brecht'in kuram ve pratiklerinin İngiliz tiyatrosu üzerinde güçlü etkileri olmuştur." (Reinelt, 1996: 35) Diğer yandan 1970'lerde sol radikal yapılanmaların hızlarının kesildiği noktada, radikal duruşunu sergilemeyi sürdüren feminist kamp İngiltere'de, feminizmin sesinin yine güçlü çıktığı ABD'deki kızkardeşlerinden farklı bir yapıya sahiptir. Amerikan feminizminin orta-sınıf karakterinin aksine İngiltere'de feminist akım bir işçi sınıfı hareketidir ve ağırlıklı rengi sosyalizmdir: Feminizmsiz bir sosyalist devrimin ve sosyalizmsiz bir feminist devrimin olamayacağını savlayarak, sosyalizm ve feminizm arasında diyalektik bir ilişki kurar. İngiliz sosyalist-feminist kuramcılar gibi, feminist tiyatrocular da brechtyen tarzla feminist metinler arasında benzer bir diyalektik ilişki kurmaya yönelirler. Tiyatronun ve feminizmin bu özgül koşullarıdır ki, ancak Brecht tiyatrosunu yeniden radikalleştirebilmiş ve yeniden politikleştirmiştir.

Artık bu nokta itibarıyla basitçe brechtyen dramaturgiden söz edebilmemiz mümkün değildir. Brechtyen öğeler yeni bir çerçevede ve yeniden örülerek feminist dramaturginin, feminist tiyatronun karasularına girmiştir. Sue-Ellen Case yeni dönemde oluşan hibrit oyunculuk tarzını "kişisel olan politiktir" feminist söylemi üzerinden açıklar. "Brechtyen teknikler erkek-kadın ilişkisinin sosyal anlam ve önemini seyirciye gösterir. Oyunculuk tekniklerinin bu bileşimi ise kişisel ve politik feminist kombinasyonu yansıtabacaktır." (Case, 1991: 93) Gerçekleşen Brecht-feminizm çakışması baskının çok boyutluluğu üzerinden gerçekleştirilecek bir tahlile olanak sağlar. Ezme-ezilme ilişkisi yalnızca sınıf ya da

sadece ataerki üzerinden açıklanmaya çalışılmaz. Sınıf ve toplumsal cinsiyet inşası bu ezilmenin ve ikincileştirilmenin iki farklı ama birbiriyle ilişkili boyutlardır.

Brechtien ve feminist yaklaşımların farklı kanallar olduklarını göz önünde tutmakta da yarar var. Sevda Şener brechtien tavrı kapitalizm eleştirisi olarak belirler.

Epik tiyatro... seyircisini heyecanlandırarak ona siyasal görüş benimsetmek yerine, sorunlar yaratan durumu tarihsel koşulları içinde sergileyerek bu durumun değişebileceğini göstermek ister... tiyatro sömürü düzeninin haksızlıkları, sınıf ayrımı, sınıflar arası çatışma konularını dile getirmek, gerçekleri tarihsel maddeciliğin ışığı altında yorumlamak ve kapitalist ekonominin eleştirisini yapmak görevini üstlenmiştir. (Şener, 1991: 310)

Diğer taraftan brechtien ve feminist yaklaşımların dikkate alındıkları şey farklı olsa da ele alış biçimlerinde bir koşutluk vardır. Feminist eleştiri de benzer temeller üzerinde yükseldiğinden; Brecht tiyatrosunun egemen sistemin sakladıklarını ortaya çıkarmaya çalışması, çelişkileri göstererek bilinç yükseltme çabası ve takındığı eleştirel tavrı feminist kanalla ilişki kurmayı kolaylaştırır. Reinelt, Brecht tekniklerinin feminizme yatkınlığını sistemin örtüklerini, ideolojinin bilinçdışı işleyişini bozarak göstermesi, yani bir çeşit yapı-söküm bağlamında ilişkilendirir. "Brechtien teknikler toplumsal cinsiyet davranışlarının maddi koşullarını ve sınıf gibi diğer sosyo-politik faktörlerle etkileşimini tetkik etmek için bir yol sağlar." (Reinelt, 1996: 36) İşte tam da bu nokta (toplumsal cinsiyet davranışlarının dikkate alınması) brechtien dramaturginin sorunsallaştığı yerdir. Çünkü epik-diyalektik tiyatro toplumsal cinsiyet ilişkilerine kördür ve ataerki sömürüyü göz ardı eder. "Brecht oyunları erkek yönelimlidir ve geleneksel cinsiyet rollerini onaylayarak sağlamlaştırır." (Reinelt, 1996: 38) Böylece de hiç haberdar olmadığı bir söylem evrenine kolayca eklenir. Bu sorunsalı aşmak, ancak dramaturginin kendini reddetmesiyle mümkün olabilir. Dolayısıyla yeniden radikalleşme eşiği, aynı zamanda Brecht dramaturgisinin sona erdiğinin ve yeni bir dramaturginin belirlemekte olduğunun habercisidir.

Feminist kuram, brechtyen dramaturgiyi kendi eleştirel merceğinden geçirerek ilişki kurar. Her iki kuram bir yanıyla sahip oldukları koşutluklar, diğer yandan çelişkileriyle gerilimli bir ilişki içindedir. Kuşkusuz etkili yeni bir dramaturgi oluşacaksa, ancak bu gerilimli ilişkinin aşılmasıyla mümkündür. Diamond, *Unmaking Mimesis* adlı yapıtında gerek feminist gerekse brechtyen teoriyi değişime açık ve devingen olarak değerlendirerek, aralarındaki ilişkiyi metinler arası bir yaklaşımla kurmayı önerir. “Feminist teori ve brechtyen teori metinler arası bir birlikte okumaya gereksinir. Böyle bir okuma, tiyatro özelinde feminist teori açısından, brechtyen eleştirinin radikal potansiyelinin yeniden ele geçirmesini sağlayacaktır.” (Diamond, 1997: 43)

70'lerde İngiltere'de iki kuram arasında kurulan karşılıklı ilişki (epik-diyalektik tiyatro özelinde feminist eleştirel yöntem) ezilmenin ve maduniyetin çok boyutlu yapısını ortaya koyması açısından oldukça önemlidir. Kadın yalnızca ataerkil bir ezilmenin alanı olmadığı gibi sadece sınıf tahliliyle de açıklanamaz; Diamond'un Teresa de Lauretis'den aktardığı gibi çoğul bir ezilme alanıdır. “Kadın özne, yalnızca cinsel ya da ırksal, ekonomik ya da (alt) kültürel değil, fakat bütün bu baskıların bir arada ve genellikle birbirleriyle çekiştikleri bir farklılık alanıdır.” (Diamond, 1997: 47) İngiliz feminist tiyatro deneyimi bir eşik söylem olan feminizmin katkısıyla normatif ideolojileri çözüp baskının çok boyutlu yapısını gözler önüne sererek yaratılan katı sınırları eritir. Ataerkil özel ve kamusal alan ayrımı ise çöken katı sınırların en önemlilerinden biridir. Reinelt'in de vurguladığı gibi ortadan kalkan sınırlar yeni bir dramaturginin kapılarını aralar. “Kamusal ve özel ayrımının feminist eleştirisi hem yeni bir dramaturgiye hem de gözden geçirilmiş bir oyunculuk biçimine geçişe yol açmıştır.” (Reinelt, 1996: 46)

Ortaya çıkan yeni dramaturgi var olan öğeleri başka bir ilişkiyle tanımladığı için artık yeni bir yapıdır. Bu yeni yapının sağlayacağı olanaklarını sorgulamak, brechtyen teorinin feminist radikalleştirilmesiyle ortaya çıkan dramaturgi bağlamında tiyatronun kazanımlarını da ortaya çıkaracaktır. Bunun için öncelikle 70'lerde İngiltere'de ortaya çıkan feminobrechtyen dramaturginin

temellerine bakmakta yarar var. İlk olarak brechtyen dramaturginin içerdiği sistem eleştirisi ataerkil sistemi kapsayacak şekilde genişletilir. Gerçekçi tiyatronun yüzeysel gerçekliğinin temsiliyle kaçınılmaz olarak gizlediği ideoloji feminist eleştirinin kuşkusuz işine yaramayacaktı. Oysa brechtyen teori bu yüzeyin altında yatan ideolojinin işleyişi ile ilgiliydi ve sınıfsal bir tahlille bu ideolojiyi söküyordu. Dolayısıyla da feminist eleştiri için brechtyen dramaturgi, yapısını bozmaya çalıştıkları ataerkil ideolojiyi görünür kılmak için iyi bir araçtı. İkinci olarak -İngiliz feminizminin özgül karakterinden dolayı- brechtyen yapının sınıfsal boyutu reddedilmeden toplumsal cinsiyete körlüğü sorunlaştırılarak yeniden şekillendirilir. Böylece tabiyetin çok boyutlu yapısı ortaya konmuş oldu. Cinsiyetin yanı sıra başta sınıf olmak üzere ırk, kültür, etnisi gibi boyutlar dikkate alınmaya başlandı. Üçüncü olarak, brechtyen teorinin özneyi özselsel bir oluş değil de bir mücadele ve değişim alanı olarak görmesinin altını çizerek, feminist teori doğrultusunda bedeni -dolayısıyla kimliği de- toplumsal cinsiyetle donatılmış ve kültürel bir kurulum olarak değerlendirip yeni dramaturgiye dahil edilir. Böylece öznenin performatif kurulumu bağlamında brechtyen gestus kavramı da anahtar ve öncelikli bir konum kazanır. Benzer biçimde gestus kavramından beslenen dördüncü dramaturjik temel, ilişkisellik olarak belirlenebilir. Her özne ataerkil sistem içinde birinin ve ötekinin konumuna göre belirlenen ilişkisellik içinde kurulur. Son olarak da feminist kuramın verili kadın kimliğini özselsel ve doğal olarak görmeyen yaklaşımı doğrultusunda brechtyen dramaturginin kimlikleri belirleyen koşulların özgüllüğüne vurgu yapan tarihselleştirme ögesi feminist teatral estetiğe dahil edilir. Buna göre kadının tabiyeti bir kader değil, değişebilir tarihsel ve kültürel bir kurulumdur.

70'lerde oluşan feminobrechtyen dramaturginin temellerine baktığımızda, gestus kavramının bir adım öne çıktığını görüyoruz. Gestus, kadın ve erkek davranışlarının egemen-ataerkil ideoloji tarafından bedenlere giydirildiğini ve bunların kültürel kurgular olduğunu vurgulamak için oldukça güçlü bir araçtır. Giydirilmiş davranışların ardında yatan ideolojiyi açığa çıkarmaya yardımcı olur. Ancak brechtyen dramaturgi doğrudan böyle bir okumaya izin vermeyeceğinden, mutlaka gestus başka bir ilişkisellekle yeniden tanımlanıp dönüşmek durumundadır. Bu noktadan sonra

sorulacak asal soru böyle bir dönüşüm sonunda gestusun özgün duruşunu koruyup koruyamayacağı, bir feminist gestustan söz edilip edilemeyeceğidir. Bu bağlamda gestus üzerinden yapılacak bir tartışma, 70'lerdeki deneyimin bugüne taşıyacağı olanakları ortaya çıkarmak açısından önemlidir.

Almanca olan gestus sözcüğü bir tavrın söz ya da hareketle ifade edilmesi anlamını içerir. Kökeni, taşımak, bir işi sürdürmek ve icra etmek anlamına gelen Latince gestura sözcüğünden gelir. İngilizceye gesture olarak giren sözcüğünün anlamı bir duyguyu ya da düşüncüyü ifade eden bedensel devinimdir. Sevda Şener, sözcüğün sahip olduğu anahtar kavramlardan tavrın altını çizer. “Almanca Gestus ve Gestisch sözcüklerinin anlamı sözle veya hareketle ifade edilen tavır ya da tavrın yönüdür.” (Şener, 1991: 345) Türkçede gestus/gesture sözcüğü jest olarak karşılık bulsa da, kapladığı anlamsal alan nedeniyle brechtien gestus kavramını nitilemekte zayıf ve eksik kalır. Bu nedenle de tiyatro kuramcıları tarafından ya gestus doğrudan kullanılır ya da toplumsal tavır tercih edilir. Aslında Brecht de her bedensel devinimi (jest) gestus olarak değerlendirmez; “Her gestus, toplumsal bir gestus değildir. ... Toplumsal gestus, topluma uygun düşen bir gestus, toplumsal olaylar konusunda yargılara varabilmesini sağlayan bir gestus'tur.” (Brecht, 1981: 178) derken jestle gestus arasında ayrım yapar.

Brechtien gestus kavramı ancak epik-diyalektik tiyatronun yapısı içinde ve Marksist dünya görüşü bağlamında anlam kazanır. Gerçekçi tiyatronun doğallaştırarak örttüğü sınıfsal ilişkiler epik-diyalektik tiyatronun doğallığı bozan göstermecî prizmasında büyüyerek ortaya çıkar. Sınıfsal tutumu “göstermek” gestus kavramının özelliklerinden biridir. Sevda Şener kavramın eleştirel yanına da dikkat çeker. “Epik tiyatrodaki oyun kişinin tavrı, onun sınıfsal ve toplumsal niteliğini gösterdiği gibi bu niteliğin eleştirisini de yapar.” (Şener, 1991: 345) Gestus bir oyun kişinin sınıfsal tahlilini içerir ve Marksist sınıf teorisi bağlamında ait olduğu sınıfın özelliklerini diğerleri ile ilişkisi içinde sergiler. İlişkisellik gestus kavramının bir diğer önemli özelliğidir, oyun kişileri ancak birbirleriyle kurdukları sınıfsal ilişkiler ve birbirlerine aldıkları tavır bağ-

lamında değerlendirilebilirler. Brecht bu durumun altını özellikle çizer. “Gestus, insanların birbirleriyle olan ilişkilerini açığa vurur. Örneğin, yapılacak bir iş, bir sömürü ya da işbirliği gibi toplumsal bir ilişkiyi içermiyorsa, gestus sayılamaz.” (Brecht, 1987: 138) Bu tavrı ses tonundan, beden konumlanışına ve verilen tepkilere varana kadar farklı öğeleri bir arada barındıran bütünsel bir tutumdur. “Gestus’a dayanan ve bir kimsenin başkalarına karşı takınacağı belirli tavırları gösteren dil, gestus dilidir.” (Brecht, 1981: 177) Gestus, son tahlilde, kendini Marksist kuramla açıklayan bir teatral yapının organik parçasıdır ve bu yapının istelerine göre biçimlenmiştir.

Feminist gestus olabilir mi sorusuna geri dönersek, bu sorunun yanıtı brechtien dramaturginin feminist eleştiriyi örtüşebilmesiyle doğru orantılıdır. Kuramsal/dramaturjik olarak bakıldığında birbirlerini destekleyebilecek, güçlendirebilecek yanlarının olmasına karşın iki kuramın da sergilediği duruş böylesi bir örtüşmeye olanak sağlamaz. Yararcı bir yaklaşımla, üretim ilişkileri yerine basitçe ataerki ilişkileri koyan bir gestus yaklaşımının olabilişliği kabul edilse bile, her iki özerk alanın kendilerine özgü işleyişleri göz önünde tutulduğunda bu değiş tokuşun pek etkili olmayacağı aşikardır. Üstelik feminist kuramın dünyayı açıklarken ve kendi söylem evrenini yaratırken epik-diyalektik tiyatrunun temeli olan marksizm’le kurduğu uzlaşmaz ilişkinin de bu noktada altının çizilmesi gerekir. Marksizm’e en yakın feminist kuramlar bile ilk adımını marksizmin cinsiyet körlüğünü eleştirerek atar. Diğer yandan yararcı yaklaşım, 70’lerde oluşan İngiliz feminist/teatral tavrı kısırlaştırmanın/daraltmanın ötesine de geçemez. Aslında yapılması gereken, brechtien gestus kavramını yaşanan feminist deneyim ışığında, sağlayacağı olanakları da değerlendirip yeniden yapılandırmaktır. Bu noktada gestusun Bordieucu habitus kavramıyla genişletilmesi hem brechtien, hem de feminist dinamiklerin tetiklediği bir açılım sağlayabilir. Kuşkusuz oluşacak yeni yapıda doğrudan brechtien dramaturgiden ya da feminist eleştiriden söz edilmesi mümkün değildir artık. Ortaya çıkacak olan, 70’lerde oluşan İngiliz feminist tiyatro yapısının yeni(den) radikalleşmesidir. Yeni bir bakış açısı sunan Bourdieucu yapı gerek sınıf analizi üzerine oturan brechtien dramaturgiyi, gerekse de bir ataerki eleştirisi olan feminist kuramı ortak payda altında

buluşturabilme yetisine sahiptir. Bourdieu, feminizmin muradı olan ataerkil ilişkileri görünür kılmak, baskıyı ve direnme biçimlerini çok boyutlu ve birbirleriyle ilişki içinde açıklamak ve özneye (feminizm bağlamında kadın) faillik kazandırmak açısından uygun bir yapı sunarken çözümleme yöntemi, klasik marksist yaklaşımdan farklı olsa da, son tahlilde sınıfsaldır. Skeggs de iktidar ve farklılık politikalarına gömülerek sınıf sorunlarına kulak tıkadığını düşündüğü feminizm saflarından Bourdieu'yu sorgularken bu yetiye dikkat çeker. "Bourdieu, feministlerin sınıf sorununu tekrar gündeme almaları için özellikle yararlıdır." (Skeggs, 2004: 20) Bourdieu sınıfları üretim araçlarına sahip olup olmamak üzerinden çözümlemeyi. Onun için sınıf, toplumsal alanda benzer konumlanışlar sergileyen ve benzer sermayeleri olan eyleyicilerin oluşturduğu gruplaşmalardır. Bourdieucu evren her durumu tarihsel özgüllüğü ile ortaya koyar ve onu kuramsal öncüllerle açıklanmak yerine eylemden/pratiklerden hareket eden praksisle kavramsallaştırır. Zaman, durum ve grup bağıntısı belirleyici konumdur. Var olan/ortaya çıkan özellikler grup ya da sınıfın özsel kimliği tarafından belirlenmez, dahası böyle bir kimlikten söz edilemez. "Zamanın belli bir anında ve olabilecek mal ve pratik arzının belli bir durumunda, herhangi bir gruba ait olabilecek özellikleri o gruba için ve gerekli özelliklere dönüştürmemeye dikkat etmek gerekir." (Bourdieu, 1995: 19)

Habitus'a girmeden önce Bourdieucu yapıdan ve onunla bağlantılı kavramlardan çok kısaca söz etmekte yarar var. Bağıntısallık, ilişkisellik, dönüşümsellik ve düşünümsellik bu yapının taşıyıcı kolonlarını oluşturur. Bourdieu bağlamında yapı eyleyicilerin toplumsal alan içinde kapladıkları yere, sahip oldukları güce bağlı olarak, birbirleriyle ilişki içinde yeniden konumlandıkları ve bu konumlanma sırasında kendilerini de değiştirdikleri devingen bir yapıdır. Toplumsal alanları farklı sermaye (kültürel, ekonomik, simgesel vb) ve o sermayelerin miktarıyla konumlanmış eyleyici öznelerden oluşan özerk mekanlar olarak tanımlaması hem farklı ezilme ve mücadele biçimlerini yapıya dahil eder hem de özneye kendini bu yapı içinde bir eyleyici olarak değerlendirerek dönüşme fırsatını sunar. Bu evrende özne kendini inşa ederken kullandığı bakış açısını dönüştürebilir. Bourdieu'ya göre gerçek bağlantısaldır. "Bağıntısız düşünmek gerekir. Ne var ki, bağlantı-

larla düşünmektense, -gruplar, bireyler gibi- ‘elle tutulabilir’ gerçekliklerle düşünmek daha kolaydır. ... Çoğu zaman sınırları, az çok keyfi çizilmiş, kendisi daha önceden inşa edilmiş bir kategorinin bölümlere ayrılmasıyla elde edilen topluluklar nesne olarak alınırlar.” (Bourdieu, 2001: 233) Yapmaya çalıştığı, etkileşim içinde birçok değişkeni içinde barındıran ve sürekli değişen ilişkiler yumağında değişmeyen yapıyı kavramaktır. Böylece öznel deneyimlerle nesnel yapıları birbirine bağlar.

Alan ve sermaye (birikim) kavramları habitusla yakından ilişkili iki kavramdır. Ancak bütün Bourdieu kavramlarında olduğu gibi bu kavramlar da birbirine içkindir ve biri diğeri olmadan ve birbirleriyle kurdukları ilişkisellik dışlanarak anlam kazanmazlar. Alan eyleycilerin (ya da oyuncuların) sahip oldukları farklı türde ve oranlarda sermayenin dağılımıyla belirlenen konumlanışlarına ve aralarındaki karşılıklı güç ilişkisine/dizilimine göre şekillenen bir mücadele yeri; her bir oyuncunun devinimiyle oluşan yörüngelerin toplamıdır. Kesintisiz bir oluşum/dönüşüm halinde olması nedeniyle de şekillenmiş ve şekillenmesini sürdüren bir oluşur.

Toplumsal alan, her bir konumuna farklı uygunlukta değişken değerlerin tekabül ettiği çok boyutlu koordinatlar sistemi olarak tanımlanabilecek, çok boyutlu bir konumlanmalar alanıdır. Eyleyciler alan içinde aldıkları pozisyona ve yönelimlerine göre Eyleyciler böylece, birinci boyutunda sahip oldukları toplam sermayelerinin miktarlarına, ikinci boyutta farklı nitelikteki sermayelerinin toplam sermayelerinin içindeki oransal dağılımına göre yerleşirler. (Bourdieu, 1991: 231)

Kısaca toplumsal alan bir konumlanmalar ve tavır almalar mekanıdır; eyleycilerin farklılıklarına, konumlanışlarına ve sahip oldukları sermayelere göre şekillenir. Sermaye ekonomik bağlamı aşarak, genişleyen bir kavram olarak Bourdiecu evrene dahil olur. İktidar ilişkilerinde eyleyiciye düzeni sürdürmek ya da değiştirmek için katkı sağlayacak her türlü birikim sermaye olarak adlandırılır. Bu bağlamda kültürel ve simgesel birikimler de önemli sermaye biçimleri olarak değerlendirilir. Sermayelerin toplumsal

alan içindeki dağılımı toplumsal konumları tanımlarken, eyleyicilerin sahip oldukları sermaye miktarı da onların iktidara karşı mücadeledeki konumlarını belirler. Ancak yapının belirleyiciliğine karşı eyleyicinin niyeti de Bourdieucu evrende önemlidir, dolayısıyla da oyuncu (özne), hem tabi hem de fail olmasıyla tanımlanır. Her eyleyici kapladığı alan tarafından şekillenir ve o alanı şekillendirir.

Fiili ve potansiyel kuvvetlerin mekanı olan alan, aynı zamanda bu kuvvetlerin biçimlerinin dönüşümü ya da korunması için de mücadele edilen bir alandır... Alan -sadece anlam ilişkilerinin değil- güç ilişkilerinin ve bu ilişkileri değiştirmeyi hedefleyen mücadelelerin yeridir. Alanın verili bir halinde gözlenebilen tutarlılık yapıya içkin bir öz-gelişimin değil, çatışmanın ve rekabetin ürünüdür. (Bourdieu, 2003: 86-89)

İlişkiselleştirilerek tanımlanan eyleyicilerin sahip oldukları sermayenin türü, aynı zamanda alanın yapısının da belirleyicilerinden biridir. Farklı tür sermayelerin biriktiği alanlar birbirlerinden farklılaşır ve özerk alanlar oluştururlar. Bu özerk alanlar bir diğerine bağımlı ve ilişki içinde konumlanırsa da her alan kendi özgül yapısına sahiptir, bu nedenle kuralları ve işleyişi de farklıdır. “Bir alanın dinamiğini ancak yapısını çözümlyerek kavrayabiliriz ve aynı zamanda da bu yapıyı, kuruluşunun ve onu oluşturan konumlar arasındaki ya da bütünüyle bu alan ile diğer alanlar arasındaki gerilimlerin oluşumsal bir çözümlenmesi olmadan anlayamayız.” (Bourdieu, 2003: 74) Özerk alanlarda pozisyon alan eyleyicilerin yerlemlerini belirleyen ise sahip oldukları sermayenin diğer eyleyicilerin sahip olduklarına ve toplam sermayeye olan oranlarıdır.

Alanı ve özneyi sürekli bir oluşum ve dönüşüm halinde değerlendiren Bourdieu, habitus kavramını kurarken de benzer bir noktadan hareket eder. Habitus Bourdieucu yapıda hem üretilen hem de üretici bir öğedir. “Habitus anlamlı pratikler ve anlam veren kavrayışlar üreten, içselleştirilmiş gereklilikler ve dönüşmüş eğilimlerdir.” (Bourdieu, 1984: 170) Bu bağlamda bakıldığında tümelin (toplum) tikelde (birey) yansımalarına işaret eder.

Habitustan söz etmek, bireysel olanın, hatta kişisel, öznel olanın dahi toplumsal, kolektif olduğunu ortaya koymaktır. Habitus toplumsallaşmış özneliktir. ... Toplumsal olanın bedenlerde inşa edilmesiyle ortaya çıkan, dayanıklı ve aktarılabılır algı, beğeni ve eylem şeması sistemleridir. ... Habitus içselleşmiş tarihtir, içselleşmiş sınıftır. (Bourdieu, 2003: 116-117; Bourdieu, 1990: 56)

Sınıf ve tarih habitus kavramında içkindir. Bora da kadın emeği üzerine yaptığı çalışmasında habitus'un toplumsal yönüne vurgu yapar. "Habitus kavramı, kültürel ve toplumsal olarak yerleşmiş davranışın karmaşık ve paradoksal yapısını yakalar. ... Kişisel davranış, bir grup ya da sınıfın kolektif tarihinin belirli bir özgülleşmesinden başka bir şey değildir." (Bora, 2005: 27) Yaşam deneyimi ve sınıfsal sermayeler eyleyicinin belirli bir durumda ortaya koyacağı eylemi şekillendiren bir yakınlıklar sistemi olarak iş görür. "Habitus, belli bir durumda yapılması gerekli olan şeye ilişkin bir tür pratiklik duygusudur." (Bourdieu, 1995: 45) Belirli varoluş koşullarından oluşan habitus, yaşam biçimi ve beğeni de dahil olmak üzere bir dizi öğeyi üreten, eyleyicilerin toplumsal uzamda takınacağı tavırları belirleyen bir elverişlilikler ve yakınlıklar sistemidir.

Tarihin bir ürünü olan habitus, tarih tarafından üretilen tasarımlarla uyumlu bir şekilde kişisel ve kolektif pratikleri yaratır. Böylece pratiklerin 'doğruluğunu' ve zaman içinde kalıcılığını garanti altına almaya meyilli olan ve her bir bedende belirlenmiş algı, düşünce ve eylem şeklinde çökelmiş olarak bulunan geçmiş deneyimlerin aktif varlığını garanti altına alır. (Bourdieu, 1990: 54)

Burada ve şimdi varlığını sürdüren geçmiş, benzer pratikleri yapılar üzerinden üreterek geleceğe de kendini aktarmaya çalışır. Toplumsal olan tarafından üretilen koşullanmaları/yakınlıkları ötekilerle ilişki bağlamında ve içselleşmiş bir beğeni dolayısıyla

beden üzerinde yeniden üretir. Bedenin yüz yüze geldiği her türlü psikolojik ya da fizyolojik etki habitus üzerinden şekillenerek bedenleşir. Bourdieucu yaklaşıma göre giyimden alışkanlıklara, bedenin fiziksel yapısına, beslenme alışkanlıklarına, yaşam tarzına varana kadar bedenle alakalı bir dolu şey habitus üzerinden şekillenir. Beden sosyolojisi üzerine yaptığı çalışmada, Işık da, habitusun toplumsal bedeni üretmesinin altını çizer. “Habitusun değişmez bir yönü olarak beden ve hareketleri toplumsal anlam ve değerlerle bağlantılı olarak düşünülmelidir. Bourdieu'nun habitus kavramı kişinin kazandığı ama devamlı olarak kalıcı bir nitelik olarak dahil olmandır. Habitus açık biçimde bedenin toplumsallığına işaret eder.” (Işık, 1998: 142) Bedenin toplumsallığı Bora'nın çalışmasında da vurgulanır.

Bourdieu'ya göre bireyin ya da grupların arzu ve pratikleri, onların ayrı ayrı habituslarını biçimlendiren koşullara uygun olma eğilimindedir. İnsanların toplumsal hayattaki durumlarına ilişkin olarak ‘akıllıca’ ya da ‘uygunsuz’ diye yargılamaları, habitus damgasını taşır. Bir anlamda yapılması gerekeni istememi zi sağlayan örüntüler bütünü olarak gösterilebilir. ... Habitus, bireyleri bir düzene uyma davranışına yönlendirerek toplumsal ve ekonomik gerekliliği erdeme dönüştürür. (Bora, 2005: 28)

Her özne bedeninde içkin olan sınıf, toplumsal cinsiyet, kişisel tarih gibi değişkenlerle kurulan/kurulan bir habitus üzerinden tavır alır/konumlanır ve yaptığı her seçim içinde konumlandığı toplumsal ilişkiler ağı içinde şekillenerek oluşur. Dolayısıyla da beden, aldığı tavırlar ve beğeniler/yatkınlıklar dolayısıyla kurulan ve yeniden kurulan bir performansa dönüşür. Ancak Bourdieu habitusu kapalı bir sistem olarak tanımlamaz, tarihin bir ürünü olması itibarıyla değişime açıktır. “Sürekli olarak yeni deneyimlerle karşı karşıya gelen ve durmaksızın onlardan etkilenen, açık bir yatkınlıklar sistemidir.” (Bourdieu, 2003: 125) Son olarak, tek bir habitustan söz etmenin mümkün olamayacağını eklemekte yarar var. Her eyleyici grubu ya da sınıf kendi habitusunu yaratır. “Farklı varlık koşulları, kendine uygun yaşam pratiklerini düzenleyecek farklı habitusları üretir.” Bourdieu, 1984: 170)

70'lerde oluşan feminobrechtlyen dramaturginin Bourdieu ile genişletilmesi, bu dramaturginin özünü koruyacağı gibi, aynı zamanda feminist bir indirgeme riskinin de önüne geçecektir. Epik-diyalektik tiyatronun yaslandığı marksist sınıf analizi kendini kuramsal öncülleriyle bağlayarak tek-boyutlu bir sömürü/baskı ve buna bağlı bir çözüm sunarken, özellikle üçüncü dalga feminist kuramların katkısıyla oluşan yeni paradigma, sömürüyü de baskıyı da çok boyutlu/çok katmanlı ve birbirleriyle ilişki içinde ortaya koyar; dolayısıyla, mücadele de buna bağlı olarak çok boyutlu tanımlanır. Bourdieu'nun "alan"lar üzerine kurulu sınıf tahlili çok boyutlu ilişkiyi görünür kılmak açısından uygun bir zemindir. Diğer yandan, tarihsel gereklilik çerçevesinde örülen brechtlyen dramaturgi özneye hareket alanı ve faillik vermezken, Bourdieucu evrende doğrudan fail olarak tanımlanan özne, kişisel olanın politikliğini deklare eden feminist özneye koştur bir konumdadır. Faillikle tanımlanan bir öznenin içinde bulunduğu alan da kuşkusuz olumsal olacaktır. Ancak buradan çıkan sonuç, özne ne isterse ve nasıl isterse onu yapar gibi vulgar bir zemine çekilemez. Eyleyicinin içinde bulunduğu alan bir olabirlikler uzamıdır ve sahip olduğu yatkınlıklar üzerinden tavır üretir. Bununla birlikte bu tavırlar Bourdieu'nun da altını çizdiği gibi bir bilinmezliği içinde barındırır. "Bütün 'yaratım sanatları' gibi habitus da sınırlı çeşitlilikte, ancak görece olarak öngörüleemeyen sonsuz sayıda pratik üretmeyi olanaklı kılar." (Bourdieu, 1990: 55) Üstelik habitusların ve alanların değişmez yapılar olmadığı da göz önünde tutulmalıdır.

Bourdieu'cu kavramlarla genişleyen yeni dramaturjik "alan"da eyleyici olarak var olan özne, konumlanışında ve kimliğinin kurulumunda kendi de söz sahibi olur. Epik-diyalektik dramaturgi, diğer yandan, özneyi hareket halinde ve fakat bir hareket alanı olmadan tanımlayarak öznenin kurulumunu doğrudan üretim ilişkilerine bağlar. Böylece gerçekçi doğalcı tiyatronun çevre koşullarına yazgılı oyun kişisinin yerini üretim ilişkilerine yazgılı oyun kişisi alır. "Brecht'in gösterdiği şey, insanlar da dahil olmak üzere nesnelere, içinde buldukları üretim ilişkileri aracılığıyla üretilmiştir." (Wright, 1998: 51) Gerçekçi/doğalcı ve brechtlyen dramaturgilerin, öznenin failliğine izin vermeyen kurulumu açısından

taşıdığı koşutluk Sevda Şener'in dramatik olan üzerine yaptığı çalışmada da karşımıza çıkar.

Gerçekçi tiyatro[da]... eylemin yerini çevre koşullarına karşı etkisiz bir tepkinin aldığı görülür. Dramatik olanın oluşmasında kişinin eyleminden çok, içinde bulunduğu durum karşısındaki tavrı ve tutumu belirleyicidir. ... Epik tiyatrodaki dramatik olan, insanların bu düzenin farkında olmamaları, bu düzene alet olmaları ve kendi düş kırıklıklarını kendilerinin yaratmaları idi. (Şener, 1997: 50-9)

Bütün bunların ışığında bakıldığında epik-diyalektik yapıya ait olan gestus kavramının yeni yapı içinde eksik ve zayıf kaldığı söylenebilir. Dolayısıyla da bu yeni yapı ile organik bir bağı olan habitus, gestus ile onu içerecek biçimde yer değiştirebilir. Bedende şekillenen bir sınıfsal ve tarihsel tavır olması itibarıyla habitus, gestusu içinde barındırır. Kısaca söylemek gerekirse, statik ve determinist gestus, habitus ile olumsallaşır ve dinamikleşir. Habitus üzerinden yapılacak bir feminobrechtien okuma yeni olanakları ortaya çıkaracaktır. Feminist dramaturginin brechtien dramaturgide açtığı iz habitusla genişletildiğinde, hem feminist hem de brechtien kuramdan farklı -onları aşma potansiyeline de sahip- yeni bir yapıya dönüşebilir.

Diğer Bourdieu kavramlarıyla da yoğrulan habitus, içine yerleştiği dramaturjik yapıyı sekiz temel noktadan belirlemeye/şekillendirmeye muktedirdir. Bu noktalardan kimini feminist ya da brechtien kuram tarafından da desteklenir, ancak böyle bir destek ile de gerekli değildir. Diğer yandan bu dayanak noktaları kaçınılmaz ve zorunlu olarak birbiriyle ilişkilidir ve organik bir bütün oluşturur. Dayanak noktalarından ilki bilinmezliktir. Habitus, açık bir yapı sunması nedeniyle, bir dramaturjik yapıya dahil olduğunda o yapıyı beklenmedik ve yeni deneyimlere açık hale getirir. Dolayısıyla bilinmezlik faktörü bu yapının temel taşlarından biridir. İkinci nokta bilinmezlikle de yakından bağlantılı olarak, habitusun olumsal özelliğinin dramaturjik yapıya taşınmasıdır. Olumsallık belirlenmiş/öngörülmuş bir örüntü yerine, olasılıkla-

ra açık/öngörülemez bir yapıyı tanımlar. Kuşkusuz olumsuzluk bir dramaturgi yokluğu anlamına gelmez, tersine olumsuzluğun dramaturgiye içkin olduğuna işaret eder. Olumsuzlukla tanımlanan bir dramaturgi şekillenmiş (ki şekillenmekte oluşu da buna dahildir) bir yapıdır, ancak tamamlanmış bir metin bu yapı içinde sorun-sallaşır. Üçüncü dayanak noktasını faillik oluşturur. Bourdieucu bir kavram olarak habitus, olumsal bir evrende özneyi faillikle tanımlar. Özne (oyuncu ya da oyun kişisi) eyleme gücüne sahiptir. Bir tanrıya (ya da yazar) ve yazılmış bir kadere (ya da metne) ille de uymak zorunda değildir. Oyuncu (özne) “oyunu okumak” olarak adlandırılabilir akışkan bir duyu ile hareket eder. Dördüncüsü, Bourdieu sosyolojisinin de temeli olan bağıntısallıktır. Failliğini kazanan özne, sahip oldukları güce ve sermayelere göre konumlanan diğer öznelerle, toplumsal alanla, ait olduğu sınıfla, kendi kişisel tarihiyle vb öğelerle bağıntısal bir ilişki içindedir. Bu bağıntısallık sayesinde ve habitus(lar) bağlamında özne faillik kazanır. Düşümsellik beşinci temel noktadır. Olumsal bir evrende fail olan özne, kendini içinde bulunduğu süreçte değerlendirip dönüştürme yetisine sahiptir. Altıncı eksen çok katmanlılıktır. Sınıf ve toplumsal cinsiyet ilişkileri başta olmak üzere bir dizi baskı ve ikincileştirme mekanizması zaman zaman birbirlerini çececek, zaman zamanda güçlendirecek biçimde; bir arada ve karşılıklı ilişki içinde özneye yönelirler. Dolayısıyla da çok boyutlu baskı alanında konumlanan özne çok boyutlu bir mücadele biçimi geliştirmek durumundadır. Habitusla kavramsallaştırılan dramatik/dramaturjik evren son tahlilde çok katmanlı baskı/mücadele ilişkisini görünür kılmak durumundadır. Toplumsallaşmış beden olarak habitus yedinci temel direği oluşturur. Bu noktada gestusla habitus teknik olarak yer değiştirir. Diğer noktalarla bağlantıları kurulduğunda, habitus; sahip olduğu yatkınlık/içselleştirdiği beğenilerle ve sermaye türü ve miktarına göre, düşünümsel ve olumsal/performatif bir süreç içinde, fail olan bir öznenin kapladığı alan, hareket ettiği yörünge ve katmanlaşmış baskılara verdiği çok yönlü ve çeşitli tepkilerdir. Bu tepkilerin toplamı habitus olarak toplumsal tavrı oluşturur ve oyun kişisinin her bir eylemini belirler. Habitus oyun kişileri üzerinden yansısız da, aslında dramaturgiye yaygın ve tüm performansı kuşatan bir kavramdır. Son dayanak noktası, Bourdieucu evrenin -habitus tarafından da içe-rilen- temel özelliklerinden biri olan anti-düalizmdir. Başlangıç noktası sosyolojinin düalist yapısını redderek oluşan bir kuramın

parçası olan habitustan kavramsallaştırılarak oluşacak dramaturjik bir yapı, kaçınılmaz olarak aynı özelliği kendi de barındırmak durumundadır. Dolayısıyla da ikili karşıtlıkların üzerine kurulu bir tiyatro formu bu yeni dramaturgiyi taşıyamayacağından ve ikili karşıtlık üretmeyen yeni teatral form(lar)a gereksinim duyar.

Kuşkusuz bu özellikleri içinde barındıran tek bir form olabileceğini iddia etmek, en başından önerilen yapıya ihanet etmek anlamına gelir. Farklı çıkış noktaları olan ve farklı yollardan/süreçlerden geçerek bu yapısal kavşakta kesişmek mümkündür. Bu süreçlerden biri de, ezilenlerin tiyatrosu olarak bilinen, Boalesk tiyatro pratikleridir. Düalist yapıyı çelen bu pratikler daha en baştan, içselleşmiş egemen tiyatro zihniyetiyle şekillenen anlayış tarafından “tiyatro-olmayan” olarak damgalanmıştır. Yeni form/ların potansiyel olanaklarını keşfedenlerin büyük bir çoğunluğu da egemen zihniyete eklenilecek biçimde, Boalesk tiyatro pratiklerini araçsallaştırarak ve pragmatik olarak kullanmanın ötesine geçmeyi başaramamışlardır. Oysa Boalesk tiyatro, tiyatrodaki ikili karşıtlıkları yapısızlaştıran bir teatral yapı sökümdür ve eski teatral paradigmalardan üzerinden okunamaz. Daha ilk adımda seyirci/oyuncu/yazar/dramaturg/yönetmen vb öğeler arasındaki ikili karşıtlıkları ortadan kaldırır. İzleyiciye (ve kahramana) failliğini geri verir. Çok katmanlı iktidar/sömürü ilişkilerinin yapısını ortaya çıkarmaya ve görünür kılmaya çalışır. Eylem içinde ve diyalojik bir süreçle öznenin kendini değerlendirmesine, olan bitene kafa yormasına ve hem kendini hem dünyayı değiştirebilmesine olanak tanır. Boal de tiyatrosunu olumsuzluk ve kestirilemezlik kipliklerinde (subjunctive) tanımlar. Bütün bunlara bakıldığında Boalesk dramaturginin habitus dolayımında oluşan bir yapıyla kurduğu koşutluklar açıktır.

Boalesk tiyatro, feminobrechtyen dramaturginin habitusla genişletilmesiyle oluşacak dramaturjik formlardan biri olarak, sahip olduğu olanaklar değerlendirilebilir ve yaşanan teatral pratiklere gerekli yansımalar yapılabilirse kan kaybı yaşayan tiyatro için radikal çözümler oluşturabilir.

Kaynakça

- BORA, Aksu (2005) *Kadınların Sınıfı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- BOURDIEU, Pierre (1984) *Distinction*. Cambridge: Harvard University Press.
- BOURDIEU, Pierre (1990) *The Logic of Practice*. California: Stanford University Pres.
- BOURDIEU, Pierre (1991) *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Harvard University Press.
- BOURDIEU, Pierre (1995) *Pratik Nedenler*. Çev., Hülya Tufan. İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- BOURDIEU, Pierre (2003) *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. Çev., Nazlı Ökten. İstanbul: İletişim Yayınları.
- BOURDIEU, Pierre (2006) *Karşı Ateşler*. Çev., Halime Yücel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BRECHT, Bertold (1981) *Epik Tiyatro*. Çev., Kamuran Şipal. İstanbul: Say.
- BRECHT, Bertold (1987) *Sanat Üzerine Yazılar*. Çev., Kamuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi.
- CASE, Sue-Ellen (1991) *Feminism and Theatre*. New York: Routledge.
- DIAMOND, Elin (1997) *Unmaking Mimesis*. New York: Routledge.
- İŞİK, Emre (1998) *Beden ve Toplum Kuramı*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- REINELT, Janelle (1996) "Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama" *Feminist Theatre and Theory*. Helene Keysar (Ed.) London: MacMillan Press.
- SKEGGS, Beverly (2004) "Pierre Bourdieu's Analysis of Class, Gender and Sexuality." *Feminism After Bourdieu*. Lisa Adkins & Beverly Skeggs (Ed.) Oxford: Blackwell Publishing.
- ŞENER, Sevda (1991) *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- ŞENER, Sevda (1997) *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- WRIGHT, Elizabeth (1998) *Postmodern Brecht*. Çev., Ayşegül Bahçıvan. Ankara: Dost Kitabevi.

