



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sosyoloji Anabilim Dalı

**SANAT ALANINDA EŞİTSİZLİĞİN YENİDEN ÜRETİMİ:
ANKARA'DAKİ ÖDENEKLİ VE ÖZEL TİYATROLARDA ÇALIŞAN
TİYATRO OYUNCULARINDA SOSYAL KAPANMA
MEKANİZMALARI**

Murat KARADAĞ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021

SANAT ALANINDA EŞİTSİZLİĞİN YENİDEN ÜRETİMİ: ANKARA'DAKİ ÖDENEKLİ VE
ÖZEL TİYATROLARDA ÇALIŞAN TİYATRO OYUNCULARINDA SOSYAL KAPANMA
MEKANİZMALARI

Murat KARADAĞ

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sosyoloji Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021

TEŞEKKÜR

Çalışma süreci boyunca desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, aktardığı bilgi birikiminin yanında göstermiş olduğu ilgi ve her türlü çaba için kıymetli hocam Prof. Dr. Tuğça Poyraz'a teşekkür ederim. Tez savunmama katılmayı kabul edip değerli vakitlerini bana ayıran kıymetli hocalarım Prof. Dr. Tevfik Erdem'e ve Dr. Öğr. Üyesi Sevgi Çoban'a çalışmama sunmuş oldukları yapıcı eleştirileri ve önerileri için teşekkür ederim.

Görüşme talebimi kabul ederek zamanlarını bana ayırmaktan kaçınmayan, çalışmanın yürütülmesini sağlayan tiyatro oyuncularının her birine çok teşekkür ederim.

Sosyolojik araştırma pratiği konusunda kendisinden öğrendiklerim için kıymetli hocam Dr. Öğr. Üyesi Yelda Özen'e teşekkürü borç bilirim. Değerli meslektaşım ve arkadaşım Orhan Samet Pençe'ye, yoğun çalışma temposuna rağmen desteğini hep hissettirdiği için çok teşekkür ederim. Çalışma süreci boyunca kıymetli desteklerini benden hiçbir zaman esirgemeyen sevgili dostlarım Özgür Özdemir'e, Mehmet Ceylan'a ve Erdal Yıldırım'a minnetle teşekkür ederim.

Sevgi ve sabırla her zaman destekçim olan kıymetli aileme ve yalnızca bu çalışma sürecinde değil, her an ve her konuda desteği ile yanımda olan Gamze Kılıç'a çok teşekkür ederim.

Her akademik çalışmada olabileceği gibi bu çalışmada da bazı eksiklerin ve hataların olması ihtimali mevcuttur. Yukarıda ismi geçen ve çeşitli vesilelerle çalışmada katkısı olan kişilerin çalışmadaki muhtemel hata ve eksiklerde payı bulunmamaktadır ve tüm sorumluluk yalnızca şahsıma aittir.

ÖZET

KARADAĞ, Murat. Murat. Sanat Alanında Eşitsizliğin Yeniden Üretimi: Ankara'daki Ödenekli ve Özel Tiyatrolarda Çalışan Tiyatro Oyuncularında Sosyal Kapanma Mekanizmaları. Yüksek Lisans Tezi. Ankara, 2021.

Bu çalışmanın amacı, sanat alanında eşitsizliğin üretilmesinde ve yeniden üretilmesinde rol oynayan toplumsal mekanizmaların neler olduğunu ve bunların eşitsizliğin oluşmasında nasıl bir rol oynadığını anlamaktır. Bu amaçla, Ankara'daki ödenekli ve özel tiyatrolarda çalışmakta olan 19 tiyatro oyuncusunun kartopu örneklem tekniğiyle katılımıyla derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın bulguları, derinlemesine görüşmelerden elde edilen nitel verilere dayanmaktadır. Nitel veri analizi ile araştırmanın temel problemi doğrultusunda eşitsizlik üreten mekanizmaları ifade eden beş tema ortaya çıkmıştır: Sosyal ilişki ağları, eğitim, ekonomik kaynaklar, beden ve yaşam tarzı. Bu mekanizmalar, sosyal kapanma kuramı ve bu kuramın çağdaş bir temsilcisi sayılabilecek Pierre Bourdieu'nün alan kuramı bağlamında değerlendirilmiştir. Araştırmanın bulguları doğrultusunda, bu mekanizmaların çeşitli biçimlerde tiyatro oyunculuğu alanında sosyal kapanma mekanizmaları olarak çalıştığı ve alandaki imtiyazlı konumlara erişimde sosyal ilişkiler, eğitim, ekonomik kaynaklar, bedensel özellikler ve yaşam tarzı bağlamında belirli toplumsal kaynaklara sahip olanları avantajlı, olmayanları ise dezavantajlı kıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler

Tiyatro, oyunculuk, sosyal kapanma, alan kuramı, sermaye

ABSTRACT

KARADAĞ, Murat. Reproduction of Inequality in the Field of Art: Social Closure Mechanisms in Theater Actors Working in Funded and Private Theaters in Ankara. Master's Thesis. Ankara, 2021

The purpose of this study is to understand what are the social mechanisms that play a role in the production and reproduction of inequality in the field of art and what role they play in the formation of inequality. For this purpose, in-depth interviews were conducted with the participation of 19 actors working in private and funded theaters in Ankara with the snowball sampling technique. The findings of the study are based on qualitative data obtained from in-depth interviews. With the qualitative data analysis, five themes that express the mechanisms which produce inequality in line with the main problem of the research have emerged: Social networking, education, ekonomik resources, body and lifestyle. These mechanisms are evaluated in the context of social closure theory and Pierre Bourdieu's field theory, which can be considered as a contemporary representative of this theory. In line with the findings of the study, it was concluded that these mechanisms operate as social closure mechanisms in the field of theater acting in various ways and make those who have certain social resources advantageous in terms of social relations, education, economic resources, bodily characteristics and lifestyle, and those who do not have a disadvantage in reaching privileged positions in the field.

Keywords

Theatre, theatre acting, social closure, field theory, capital

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar DİZİNİ	x
ŞEKİLLER DİZİNİ	xi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE YÖNTEMİ.....	5
1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU, AMACI VE ÖNEMİ.....	5
1.1.1. Araştırmanın Konusu	5
1.1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi	6
1.1.3. Araştırmanın Problem Cümleleri.....	7
1.2. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	8
1.2.1. Araştırmanın Veri Toplama Aracı ve Veri Toplama Süreci	8
1.2.2. Araştırmanın Veri Değerlendirme Süreci	12
2. BÖLÜM ARAŞTIRMANIN KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ .	15
2.1 SOSYAL KAPANMAYI KAVRAMSALLAŞTIRMA SORUNU.....	15
2.2. SOSYAL KAPANMA KURAMLARI	24
2.2.1. Max Weber: Açık ve Kapalı Toplumsal İlişkiler	24
2.2.2. Frank Parkin: Dışlama, Gasp Etme ve İkili Kapanma	27
2.2.3. Raymond Murphy: Betimleyici Bir Kavramsal Çerçeve	31

2.2.4. Charles Tilly: İlişkiselci Bir Kapanma Modeli.....	33
2.2.5. Pierre Bourdieu: Simgesel Sınırlar Çizerek Kapanmak	39
2.2.5.1. Yapısal-İnşacı Sınıf Analizi: Sosyal Uzam ve Habitus	42
2.2.5.2. Oyunu Okumak: Alanlar ve Sermayeler	52
3. BÖLÜM SANAT SOSYOLOJİSİNDE EŞİTSİZLİK PROBLEMİ VE BOURDIEU'NÜN SANAT SOSYOLOJİSİ.....	66
3.1. ERKEN DÖNEMLERDEN GÜNÜMÜZE SANAT SOSYOLOJİSİ.....	66
3.2. BOURDIEU'NÜN SANAT SOSYOLOJİSİ	74
3.3. TÜRKİYE'DE TİYATRO ALANININ TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ ..	81
4. BÖLÜM ARAŞTIRMANIN BULGULARI	87
4.1. SOSYAL İLİŞKİ AĞLARI	88
4.1.1. Oyunun İçine Doğmak: Aile.....	89
4.1.2. Alana Giriş Bileti: Bir Kolektiviteye Aidiyet.....	98
4.1.3. Kültür Kapitalistleri: Piyasa İlişkileri	106
4.2. OKULLU-ALAYLI KASTLAŞMASI: EĞİTİM.....	115
4.3. EKONOMİK KAYNAKLAR	127
4.4. TİYATRO OYUNCUSUNUN ENSTRÜMANI: BEDEN	135
4.5. SİMGESEL SINIRLAR ÇİZMEK: YAŞAM TARZI	142
SONUÇ.....	152
KAYNAKÇA	156
EK 1. Orijinallik Raporu.....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
EK 2. Etik Komisyon İzni.....	164
EK 3. Görüşme Soruları.....	165

TABLolar DİZİNİ

Tablo 1. Katılımcıların Demografik Bilgileri ve Çalışma Durumlarına İlişkin Bilgiler.	10
Tablo 2. Katılımcıların Ebeveynlerinin Meslekleri	89
Tablo 3. Katılımcıların Ebeveynlerinin Eğitim Düzeyleri	90
Tablo 4. Katılımcıların İkamet Ettiği İlçeler	150

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Araştırma Modeli	14
Şekil 2. Boş Zaman Pratiklerine İlişkin Sık Kullanılan Kelimeler	143
Şekil 3. Müzik Zevkine İlişkin Sık Kullanılan Kelimeler.....	147
Şekil 4. Takip Edilen Spor Etkinliklerine İlişkin Sık Kullanılan Kelimeler.....	149
Şekil 5. Katılımcıların Vakit Geçirdiği Ortak Mekânlar.....	151

GİRİŞ

Sanatçıyı sanatçı yapan, bir başka deyişle onu sanatçılık konumuna yerleştiren, hatta eğer itibar sahibiyse ona itibarını veren şey yalnızca yetenekli oluşu mudur? Sanatçılık konumuna yerleşmede ve sanat alanında itibar görmeye kişilerin toplumsal kökenlerinin, iyeliklerinin ve ilişkilerinin bir önemi var mıdır? Okumakta olduğunuz çalışma, bu sorulardan hareketle sanat sosyolojisi ve toplumsal eşitsizlik literatürüne yönelmiş olan araştırmacının bu konuda yeterli düzeyde araştırmanın mevcut olmadığını fark etmesiyle başlayan bir süreç sonucunda ortaya çıkmıştır. Araştırmada sanat alanındaki eşitsizliğin yeniden üretilmesinde rol oynayan toplumsal koşulları anlayabilmek adına, tiyatro alanına ve tiyatro oyuncularına odaklanılmıştır.

Klasik sosyoloji metinlerinden önceki tarihsel süreçte bile sanatı toplumsal yaşam içerisinde bir bağlama yerleştirmeye dönük bir ilgi mevcuttur. Pierre-Joseph Proudhon, Hippolyte Taine, Jean-Marie Guyau gibi düşünürler Aydınlanmacı etkilerle sanatın toplumsal dayanışma ve ilerleme konusundaki rolü üzerine normatif nitelikli yazılar kaleme almışlardır. Sonrasında ilk sosyologlar olarak kabul edilen Comte, Marx ve Durkheim gibi isimler ise sanata yazılarında oldukça sınırlı yer vermişlerdir. Sanatın doğrudan mercek altına alındığı ilk çalışmalar Weber'in (1921/1958) kültürün rasyonalizasyonu sürecine müziğin de dahil olduğunu öne sürdüğü bir makale ve Simmel'in 'sosyolojik estetik' yaklaşımına dayalı, sanat toplum etkileşimini incelediği yazılar olarak kabul edilebilir. Ancak bu çalışmalar dahil, sanat sosyolojisi literatüründe, yirminci yüzyılın ikinci yarısına dek sanat alanındaki failer arasındaki güç ilişkileri ve eşitsizlik problemi gündem dışıdır. Yirminci yüzyılda sanata yoğun biçimde eğilen Neo-Marksist geleneğin çoğu temsilcisi "yansıma teorisi"ni benimseyerek maddi toplumsal koşulların bir üstyapı unsuru olarak gördükleri sanat eseri üzerindeki etkileriyle ilgilenen çalışmalar yapmıştır. Yine Eleştirel Teori (Frankfurt Okulu) temsilcileri de modernite eleştirisi üzerinden araçsal aklın sanatın estetik değeri ve buna bağlı olarak özgürlük üzerindeki etkileriyle ilgilenmiştir (Adorno, 2011; Adorno ve Horkheimer, 2014). İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransa'da gelişen sanat sosyolojisi ise sanat eserinin üretimi, dağıtımı ve kabulü (Roger Bastide), bir sosyal çevrenin ürünü olarak sanat (Pierre Francastel), ekonomik üretim biçimi ve sanat eseri arasındaki yapısal benzerlikler

(Lucien Goldmann), sanat piyasasının örgütlenmesi (Raymond Moulin) gibi konularla ilgilenmiştir. Görüleceği gibi uzunca bir süre sanat sosyolojisi, sanat alanındaki failer arasındaki güç ilişkileri ve eşitsizlik konularına ilgi duymamıştır. Fransa’da Pierre Bourdieu ile birlikte sanat sosyolojisinde bu konular ön plana çıkmaya başlamıştır. Onun çalışma arkadaşlarıyla birlikte gerçekleştirdiği bir alan araştırmasına dayanan *Fotoğrafçılık: Orta Karar Bir Sanat* (1965/1990) adlı araştırmasıyla başlayan sanat sosyolojisi çalışmaları, sanatı diğer toplumsal alanlar gibi, bir mücadele alanı olarak kabul eden ve bu alandaki failer arasındaki güç ilişkilerine odaklanan bir yaklaşıma dayanmaktadır.

Sanat sosyolojisinde nasıl eşitsizlik konusu uzunca bir süre bir ilgi alanı oluşturmadıysa buna paralel şekilde toplumsal eşitsizlik literatüründe de sanat alanındaki eşitsizliğe yer verildiğini görmek güçtür. Klasik sosyolojide sanatın başat bir ilgi alanı olmadığı ifade edilmiştir. Çağdaş çalışmalarda ise gerek Neo-Marksist gerekse Neo-Weberyen araştırmacılar bir mesleğin/alanın içerisindeki güç ilişkileriyle çok fazla ilgilenmemişlerdir. Söz konusu çalışmalar daha ziyade eşitsizliğin üretiminde makro düzey sınıfsal ilişkilerin analizine yönelmişlerdir. Eşitsizliğin üretiminde kültürün rolünü ön plana çıkarması ve kolektif eylemin eşitsizliğin üretimindeki rolüne değer veren bir yaklaşım olması sebebiyle bu çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan Neo-Weberyen sosyal kapanma kuramının temsilcileri dahi daha ziyade eğitimde kapanma, beyaz yakalı mesleklerdeki mesleki kapanma (mesleğin bir kolektivite olarak çıkar ortaklığı içine girdiği kapanma türü) gibi konulara yoğunlaşmıştır. Hatta bazı sosyal kapanma kuramcıları sanat, spor gibi alanların sosyal kapanmaya dirençli alanlar olduğunu öne sürmektedirler. Örneğin, Parkin (1979, s.55-56) spor ve sahne sanatları alanındaki oyuncuların becerilerinin ve yeteneklerinin sürekli test edildiğini, açık gözetim altında tutulduğunu ve beyaz yakalı mesleklerdeki sonraki kuşaklara kültürel sermaye aktarımı imkânının aksine yetenek aktarımının daha zor olduğunu öne sürer.

Son dönemde sosyal kapanma üzerine yapılan saha çalışmaları çok çeşitli konularla ilgilenmektedir. Örneğin, Macdonald (1985) muhasebecilerin mesleği tekelleştirme (mesleki kapanma/profesyonelleşme) süreçlerini incelemektedir. Subramaniam, Perrucci ve Whitlock (2012) “entelektüel kapanma” adını verdikleri akademisyenlerin kariyerlerinde saygın konumlara dâhil olma-dışarıda kalma süreçlerini araştırmışlardır.

Sosyal kapanma çalışmalarının önemli bir kısmı da eğitim kurumlarına kabul almada dâhil etme-dışlama mekanizmalarıyla ilgilenmektedir. Örneğin, Weiss (1981) Gana'daki üniversite öğrencilerinin eğitim alanı içerisinde eşitsiz şekilde konumlanmalarını sosyal kapanma kuramı çerçevesinde araştırmıştır. Yine Fiel (2013) çalışmasında gruplar arasındaki sosyal kapanmanın eğitimdeki eşitsizlik açısından rolünü incelemiştir. Bir başka araştırmacı grubunun sosyal kapanma araştırmaları beyaz yakalı meslekler üzerine odaklanmaktadır.

Bu tez çalışması yukarıda sözü edilen sanat sosyolojisinde sanatçılar arasındaki eşitsizlik konusunun yeterince yer almaması ve toplumsal eşitsizlik çalışmalarında ise sanat alanının yer almaması durumundan hareketle sanat alanında eşitsizlik konusunu sorunsallaştırmaktadır. Bu bağlamda "Tiyatro oyuncuları arasında eşitsizliğin yeniden üretilmesinde hangi sosyal kapanma mekanizmaları nasıl bir rol oynamaktadır?" sorusundan hareketle Ankara'daki ödenekli ve özel tiyatrolarda çalışan tiyatro oyuncuları arasında eşitsizlik üreten sosyal kapanma mekanizmalarına odaklanmaktadır. Araştırma kapsamında, nitel bir yöntemsel yaklaşım benimsenmiş ve Ankara'da yaşayan, ödenekli ve özel tiyatrolarda çalışan 19 tiyatro oyuncusu katılımcı ile derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Dört bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde öncelikle araştırmanın konusuna, amacına ve önemine ilişkin bilgiler verilmektedir. Ardından araştırmanın veri toplama aracı, veri toplama süreci ve verilerin değerlendirildiği süreci içeren yöntem bölümü sunulmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümü araştırmanın kavramsal ve kuramsal çerçevesinin sunulduğu bölümdür. Bu bölümde önce sosyal kapanmaya ilişkin değişen kavramsallaştırmalar sunulmuş olup, daha sonra kapanma kuramcılarının kuramın geliştirilmesine dönük katkıları ele alınmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümü ise yukarıda da sözü edilen sanat sosyolojisinde eşitsizlik problemi ve Pierre Bourdieu'nün sanat sosyolojisi alanındaki çalışmalarıyla bu probleme ilişkin katkısı ele alınmıştır. Ayrıca yine bu bölüm içerisinde Türkiye'de tiyatro alanının

oluşumunun ve tiyatro oyunculuğu mesleğinin profesyonelleşme sürecinin aktarıldığı bir bölüm yer almaktadır.

Çalışmanın dördüncü bölümü araştırmada elde edilen verilerin analizi ile ulaşılan bulguların değerlendirilmesine ayrılmıştır. Bu bölüm araştırmada elde edilen beş tema üzerinden beş ayrı bölüme ayrılmıştır, bu temalar şöyle sıralanmaktadır: “Sosyal İlişki Ağları”, “Okullu-Alaylı Kastlaşması: Eğitim”, “Ekonomik Kaynaklar”, “Tiyatro Oyuncusunun Enstrümanı: Beden” ve “Simgesel Sınırlar Çizmek: Yaşam Tarzı”.

1. BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE YÖNTEMİ

1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU, AMACI VE ÖNEMİ

1.1.1. Araştırmanın Konusu

Bu çalışma, temelde sanat alanında eşitsizliğin hangi mekanizmalar aracılığıyla yeniden üretildiğini ve çeşitli sosyal kapanma mekanizmalarının eşitsizliğin yeniden üretimindeki rolünü ele almaktadır.

Bilinen hiçbir tarihsel dönemde sanat, modern dönemdeki kadar diğer toplumsal faaliyetlerden özerk, sanatçı da bu denli yüksek bir statüde olmamıştır. Aslında sanat, bugünkü anlamıyla düşündüğümüzde oldukça yeni bir kavramdır; modern öncesi dönemlerde sanat, zanaattan ayrılmamış bir faaliyet alanıdır. Sanatın zanaattan, “güzel sanatlar” adı altında ayrılması 18. yüzyılda gerçekleşmiştir (Shiner, 2013, s.14). Bu dönemden önce, örneğin müzik, tiyatro gibi faaliyetler dini ayinlerin bir unsuruydu, bugün sanat müzelerinde bulunan kimi nesnelere toplumsal ritüellerin işlevsel birer parçasıydılar. Özellikle Aydınlanma ile birlikte sanat giderek toplumsal işlevinden soyutlanmış, sanat eserleri ve sanatçı da toplumsal bağlarından koparılmıştır. Bu sürecin sonucunda sanat profan alandan kutsal alana çekilmiş ve modern anlayış içerisinde sanatçıyı “bir kahraman statüsüne” ulaştıran (Kris ve Kurz, 2013) mitsel ve gizemli sanat anlayışı doğmuştur. Bugün hala, özellikle sanata “içeriden bakan” estetikçiler ve sanat alanı içerisindeki profesyoneller ona gizem, eşsizlik, bireysel deha ürünü olma gibi nitelikler yükleyerek onu bir bilgi nesnesi olmaktan uzakta tutmaya eğilimlidirler. Hatta edebiyat eleştirmeni Denis Donoghue gibi sanata içeriden bakan bazı isimlere göre sanat “mucizevî bir açığa çıkarmadır, natüralist analizlerin nesnesi değildir” (Aktaran Zolberg, 2018, s.16). Öte yandan sanata dışarıdan bakan sosyal bilimciler sanatta bir gizem görmek bir yana, onu en az diğer toplumsal alanlar kadar anlaşılabilir ya da açıklanabilir görmektedirler.

Pierre Bourdieu'ye (2016, s.14) göre sosyolojinin “kendilerini marjda, toplumsal uzamın dışarısında gören kişilerin de aslında herkes gibi toplumsal dünyanın içinde konumlanmış olduğunu hatırlatarak” işe başlaması gerekir. Sanat sosyolojisinin bugüne dek biriktirdiği tüm literatür, sanatı ve sanatçıyı gizeminden arındırıp toplumsal koşulların içerisinde anlamaya/açıklamaya çalışmanın ürünüdür. Bu çalışma da sanat alanının dâhil etmedişleme mekanizmalarına odaklanarak bireylerin sanatçı konumuna erişimini, sanatçının kendisine kutsal biçimde bahşedilmiş bir deha veya özel yetenekten ziyade sahip olunan toplumsal kaynaklarla (toplumsal ilişkiler, eğitim, yaşam tarzı vb.) ilişkisi açısından anlamaya çalışmaktadır.

Bu çalışma, sanat alanındaki eşitsizliği anlamak için, bir araştırma programı içerisinde uygulanabilirliği açısından uygun olması sebebiyle tiyatro alanında, oyuncular arasındaki eşitsizliklerin yeniden üretimindeki mekanizmalara odaklanmaktadır. Bu mekanizmaları anlamada hem eşitsizliğin oluşmasında maddi koşulların yanı sıra kültürel koşulları da çözümlenmeye dâhil ettiği, hem de eylem temelli bir yaklaşım olduğu için sosyal kapanma kuramından yararlanılmıştır. Yine aynı özellikleri sebebiyle Pierre Bourdieu'nün “alan kuramı” bu çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturmaktadır.

1.1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Sosyal bilimsel araştırmaları, benimsedikleri amaçlara göre tasnif ettiğimizde üç farklı amaçla yazılabildikleri görülmektedir: inceleme, betimleme ve açıklama (Babbie, 2013). Bu araştırma, tiyatro alanındaki eşitsizlikleri yeniden üreten sosyal kapanma mekanizmalarını “açıklamaya” yönelik bir çalışmadır. Ancak bu açıklama nomotetik (evrensel kanunlar arayan) bir açıklama çabasından ziyade bir “anlamacı açıklama” (Weberien) türündendir. Dolayısıyla iddiası, ele aldığı örnekleme açıklamakla sınırlıdır. Bu bağlamda araştırmanın amacı, tiyatro alanındaki sosyal kapanma mekanizmalarının eşitsizliğin yeniden üretilmesindeki rolünü anlamaktır. Öte yandan araştırmanın kuramsal kaynaklarında yer alan sosyal ilişki ağları, eğitim, ekonomik kaynaklar, bedensel özelliklerin sağladığı yaşam şansı ve yaşam tarzı gibi mekanizmaların eşitsizliğin üretilmesindeki rollerini anlamak da bu çalışmanın amaçları arasındadır.

Giriş bölümünde ifade edildiği gibi sanat sosyolojisinde sanat alanı içerisindeki eşitsizlik ve güç ilişkileri, literatürdeki toplumsal eşitsizlik çalışmalarında ise sanat alanı ve sanat meslekleri oldukça sınırlıdır. Bu çalışma, sanat alanındaki failer arasındaki eşitsizliği üreten mekanizmalara ve güç ilişkilerine ilişkin bulgular sunmaktadır. Dolayısıyla çalışmanın önemi, sanat alanında eşitsizlik konusuna ilişkin sınırlı literatüre bir katkı oluşturmasından kaynaklanmaktadır.

1.1.3. Araştırmanın Problem Cümleleri

Bu çalışma kapsamında ele alınan “sanat alanında eşitsizliğin yeniden üretimi” olgusunu araştırmak için belirlenen ana problemler şunlardır:

1. Tiyatro alanında eşitsizliği yeniden üreten sosyal kapanma mekanizmaları nelerdir?
2. Tiyatro alanında, sosyal kapanma mekanizmaları eşitsizliğin yeniden üretilmesinde nasıl bir rol oynamaktadır?

Çalışmanın ikinci ana problemi altında oluşan alt problemler ise şunlardır:

1. Tiyatro alanında, oyuncular arasındaki sosyal kapanmada sosyal ilişki ağları nasıl bir rol oynamaktadır?
2. Tiyatro alanında, oyuncular arasındaki sosyal kapanmada eğitim nasıl bir rol oynamaktadır?
3. Tiyatro alanında, oyuncular arasındaki sosyal kapanmada ekonomik kaynaklar nasıl bir rol oynamaktadır?
4. Tiyatro alanında, oyuncular arasındaki sosyal kapanmada beden nasıl bir rol oynamaktadır?
5. Tiyatro alanında, oyuncular arasındaki sosyal kapanmada yaşam tarzı nasıl bir rol oynamaktadır?

1.2. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Çalışmanın önceki bölümlerinde ifade edildiği gibi, bu çalışma sanat alanında eşitsizliğin yeniden üretiminde etkili olan mekanizmaları anlayabilmeyi amaçlamaktadır. Eşitsizliğin yeniden üretiminde geniş örneklemlili nicel yöntemleri kullanan çalışmalar önemli bakış açıları ve sonuçlar sunmada bireylerin eşitsizliğe ilişkin gündelik deneyimlerini ve onların sahip olduğu algı ve tutumların eşitsizliğin üretilmesindeki rolünü genellikle göz ardı etmektedir ve eşitsizliğe ilişkin daha derin mekanizmaları ortaya koymada daha az işlevseldirler.

Sanat alanında mücadele eden aktörler olarak tiyatro oyuncularının kariyer süreçleri ve sanat ve sanatçılığa ilişkin algı ve tutumları tiyatro alanının yapılandırılmasında etkilidir. Bu sebeple bu çalışmada eşitsizliği üreten ve yeniden üreten mekanizmaları anlamada nitel yöntemsel yaklaşım tercih edilmiştir. Andrew Sayer'in (2017) yaygın (nicel) ve yoğun (nitel) araştırma ayrımından yola çıkarak denilebilir ki yaygın araştırmanın aksine yoğun araştırma sınırlı sayıda örnekten elde edilmiş "zengin veriye" odaklanır. Daha büyük miktarda örneğe dayanan istatistiksel teknikler her ne kadar araştırılan olguyla araştırmacı arasına mesafe koymaya yarasa da ilişkiler ve paylaşılan algılar yoluyla üretilen, ödüller, bir başka deyişle eşitsizlik içeren "toplumsal oyun"u görmemizde eksik kalabilir (Calhoun, 2014). Oysa nitel araştırmada insanların kendi yorumlarıyla ve pratikleriyle sosyal dünyayı nasıl inşa ettiği önemli görülür. "Burada araştırmacı bir fenomenin anlamını, fenomene katılanlara göre anlamaya çalışır" (Merriam, 2015, s.22). Bu çalışmada da eşitsizliği üreten temel mekanizmalar olarak sosyal kapanma ve hayat tarzının etkilerini anlayabilmek için tiyatro oyuncularının kariyer süreçlerinde (deneyimlerinde) ve algılarında gömülü olan zengin veriye yönelinmektedir. Sanat alanında üretilmekte ve yeniden üretilmekte olan eşitsizlik sanatçıların mesleki süreçlerine ilişkin yorumlarından, deneyimlerinden ve pratiklerinden (stratejiler) bağımsız değildir. Bu nedenle çalışmada derinlemesine görüşmelere dayalı nitel bir yaklaşım benimsenmiştir.

1.2.1. Araştırmanın Veri Toplama Aracı ve Veri Toplama Süreci

Çalışmada verilerin toplanması için derinlemesine görüşme tekniği kullanılmıştır. Derinlemesine görüşme, nitel araştırmalarda yaygın şekilde kullanılan bir ölçüm aracıdır. Derinlemesine görüşmeler, az sayıda insanla görüşülerek onların araştırmanın ele aldığı fenomene ilişkin deneyimleri, düşünceleri, inançları hakkında detaylı bilgiler elde edilmeye çalışılan bir tekniktir (Gönç-Şavran, 2018). Bu görüşme türünde katılımcıya rahat bir görüşme ortamı sağlanarak açık uçlu sorular yöneltilir ve verilen yanıtlar not tutularak veya ses kaydı alınarak kaydedilir. Görüşme formunda yer alan açık uçlu soruların yanı sıra araştırmacı gerekli gördüğünde katılımcıya konuya ilişkin formda yer almayan sorular sorarak görüşmeden elde edilen verileri zenginleştirme imkânına sahip olabilir. Araştırmacı bu türden görüşmelerde nicel ölçüm araçlarına kıyasla daha az yönlendiricidir ve katılımcının önem verdiği ve anlamlı bulduğu düşünceleri aktarmasında serbestlik tanır. Böylece araştırılan fenomene ilişkin sorulara beklendik yanıtlar aramaktan ziyade daha özgün sonuçlara ulaşma imkânı oluşur. “Nitel araştırmalarda kullanılan görüşmelerin en güçlü özelliği göremedikleriniz hakkında bilgi edinme ve gördükleriniz hakkında ise alternatif açıklamalar yapma fırsatı vermeleridir” (Glesne, 2015, s.143).

Bu çalışmada, EK-3’te sunulan yarı-yapılandırılmış görüşme formu kullanılarak Ankara’da yaşayan ve mesleklerini icra eden on sekiz yaş ve üzerinde olan 19 tiyatro oyuncusu ile derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Hem Devlet tiyatrolarında hem de özel tiyatrolarda çalışan tiyatro oyuncularının nasıl bir evren oluşturduğunu tespit etmek ve tespit edilse dahi temsil grubuna ulaşmak oldukça güçtür. Bu nedenle evreni temsil etme kriterinden ziyade “amaca uygun” şekilde çeşitli yaş gruplarından ve cinsiyet dengesini gözeterek heterojen bir örneklem grubu oluşturmak esas alınmıştır. Bu doğrultuda rastlantısal olmayan örneklem türlerinden “kartopu örneklem” tekniği tercih edilmiştir. Görüşme yapılan her katılımcıdan araştırmacıyı, tanıyor olduğu yeni bir katılımcıya yönlendirmesi istenirken cinsiyet, yaş, eğitim durumu, çalışılan kurumun niteliği (özel tiyatro/devlet tiyatroları) vb. değişkenler açısından çeşitliliğe izin verecek şekilde yönlendirmesi talep edilmiştir ve bu bakımdan örneklem amaca dayalı bir şekilde oluşturulmuştur. Görüşmeler veriler doyum noktasına ulaştığında sona erdirilmiştir.

Katılımcılarla gerçekleştirilen derinlemesine görüşmelerde onların eğitim ve iş hayatına yönelik geriye dönük ve mevcut deneyimlerine, algılarına ve pratiklerine ilişkin veriler

toplanmıştır. Görüşmemekânları, katılımcıların kendilerini rahat hissetmelerini sağlamak adına katılımcıların kararına bırakılmıştır. Görüşmelerden on beş tanesi katılımcının görüşmeye odaklanmasını sağlamak adına, gürültüsüz ve sakin yerlerdeki çeşitli kafeteryalarda; iki tanesi katılımcıların iş yerlerindeki uygun alanlarda ve iki tanesi ise COVID-19 pandemisi sebebiyle alınan tedbirler sebebiyle online ortamda, Skype uygulaması üzerinden gerçekleştirilmiştir. 2020 yılının Şubat ayında başlayan görüşmeler Mayıs ayına kadar toplam dört aylık bir süreç içerisinde gerçekleştirilmiştir. Her bir görüşme ortalama bir ila bir buçuk saat sürmüştür. Yapılan tüm görüşmeler katılımcılardan izin alınarak ses kayıt cihazı ile kayıt altına alınmıştır ve işleme üçüncü bir taraf dâhil edilmeden görüşme kayıtları araştırmacı tarafından yazılı metne (transkripsiyon) aktarılmıştır.

Araştırmacının çalışmaya katılan hiçbir katılımcıyla araştırma süreci öncesinde bir tanışıklığı yoktur ve ilk katılımcıya erişim araştırmacının tiyatro oyuncusu olmayan tanıdıklarına soruşturmasıyla sağlanmıştır. Sonraki katılımcılara, zincirleme biçimde görüşme yapılan katılımcıların yönlendirmesiyle ulaşılmıştır. Tablo 1’de katılımcıların genel demografik bilgileri ve çalışma durumlarına ilişkin bilgiler sunulmaktadır. Tabloda ve bulguların analizi bölümünde yer alan katılımcı isimleri, araştırmacı tarafından gelişigüzel biçimde atanmış olup katılımcıların gerçek isimlerinden farklıdır.

Tablo 1. *Katılımcıların Demografik Bilgileri ve Çalışma Durumlarına İlişkin Bilgiler*

İsim	Cinsiyet	Yaş	En Son Mezun Olunan Okul ve Bölüm	Meslekî Deneyim Süresi (Yıl)	Mevcut Çalışma Durumu	Ortalama Aylık Gelir ve Hane Geliri
Buket	K	49	Keçiören Lisesi	30	Özel Tiyatroda Oyuncu ve Yönetmen	4000 TL/ 4000 TL
Tülay	K	47	Anadolu Üni.- İşletme	16	Özel Tiyatroda Oyuncu ve Yönetmen	2000 TL/ 6000 TL
Fırat	E	27	Bilkent Üni.- Tiyatro Anasanat Dalı	4	DT Sözleşmeli Mezun Sanatçı ve Özel	2700 TL/ 4300 TL

					Tiyatroda Oyuncu	
Hakan	E	27	Bilkent Üni. Tiyatro Anasanat Dalı	7	Özel Tiyatroda Oyuncu ve Dizi Oyuncusu	3000 TL/3000 TL
Doğan	E	38	Ankara Üni. Oyunculuk Anasanat Dalı	18	DT Sözleşmeli Mezun Sanatçı ve Drama Eğitmeni	4000 TL/ 7500 TL
Cansu	E	32	Ankara Üni. Uluslararası İlişkiler	9	Özel Tiyatroda Oyuncu, Drama Eğitmeni	5500 TL/ 11000 TL
Gökhan	E	32	Ankara Üni. Tiyatro Tarihi ve Teorisi Anabilim Dalı	13	Özel Tiyatroda Oyuncu	800 TL/ 2800 TL
Burak	E	24	Ankara Üni. Oyunculuk Anasanat Dalı	6	DT Sözleşmeli Mezun Sanatçı ve Özel Tiyatroda Oyuncu	2000 TL/ 12000 TL
Sema	K	39	Hacettepe Üni. Tiyatro Anasanat Dalı	18	DT Kadrolu Sanatçı	7000 TL/ 11000 TL
Melike	K	31	Ankara Üni. Oyunculuk Anasanat Dalı	6	DT Sözleşmeli Mezun Sanatçı	2600 TL/6000 TL
Özkan	E	57	Dokuz Eylül Üni. Oyunculuk Anasanat Dalı	36	DT Kadrolu Sanatçı	7500 TL/ 11000 TL
Vedat	E	51	Anadolu Üniversitesi- AÖF- Sosyal Bilimler	34	Özel Tiyatroda Oyuncu, Dizi ve Sinema Oyuncusu	6500 TL/ 11000 TL
Ebru	K	47	İstanbul Üni. İşletme	24	DT-Misafir Sanatçı, Ses Sanatçılığı	4000 TL/ 10000 TL
Barış	E	50	Anadolu Üni. AÖF Halkla İlişkiler	33	Özel Tiyatroda Oyuncu,	3000 TL/ 5000 TL

					Drama Eğitmenliği	
Cenk	E	33	Hacettepe Üni. Tiyatro Anasanat Dalı	13	DT- Kadrolu Sanatçı,	8000 TL/ 12000 TL
Eren	E	30	Anadolu Üni. İktisat	4	Özel Tiyatroda Oyuncu	1500 TL/ 6000 TL
Nevin	K	26	Ankara Yıldırım Beyazıt Üni. Psikoloji	7	Özel Tiyatroda Oyuncu, Yönetmen Yardımcısı, Yarı Zamanlı Psikolojik Danışman	2700 TL/ 2700 TL
Özgür	E	29	Bilkent Üni. Tiyatro Anasanat Dalı	9	Özel Tiyatroda Oyuncu	2500 TL/ 5000 TL
Sinem	K	36	Hacettepe Üni. Bale Anasanat Dalı	13	Özel Tiyatroda Oyuncu, Yönetmen, Eğitmen	6000 TL/ 10000 TL

24 ile 57 yaş arasında bulunan katılımcılar, 8'i kadın ve 11'i erkek olmak üzere toplam 19 kişiden oluşmaktadır. Katılımcıların eğitim durumuna baktığımızda birisi dışında hepsinin üniversite mezunu olduğu, bunlardan 7'sinin oyunculuk dışında bölümlerden mezun oldukları görülmektedir. Aylık ortalama gelir seviyelerinin ise değişken olduğu görülmektedir.

1.2.2. Araştırmanın Veri Değerlendirme Süreci

Verilerin analizi aşamasında transkripti yapılan büyük miktarda verinin aşamalı bir şekilde soyutlanması yoluyla anlamlı bir anlatıya dönüştürülmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Bu süreç *okuma, veriyi tanımlama, sınıflandırma ve yorumlama* aşamalarından oluşur (Creswell, 2018, s. 184). Veriyi tanıma ve sınıflandırma aşamaları nitel veri analizinde yaygın şekilde kullanılan *kodlama, kategorilendirme* ve

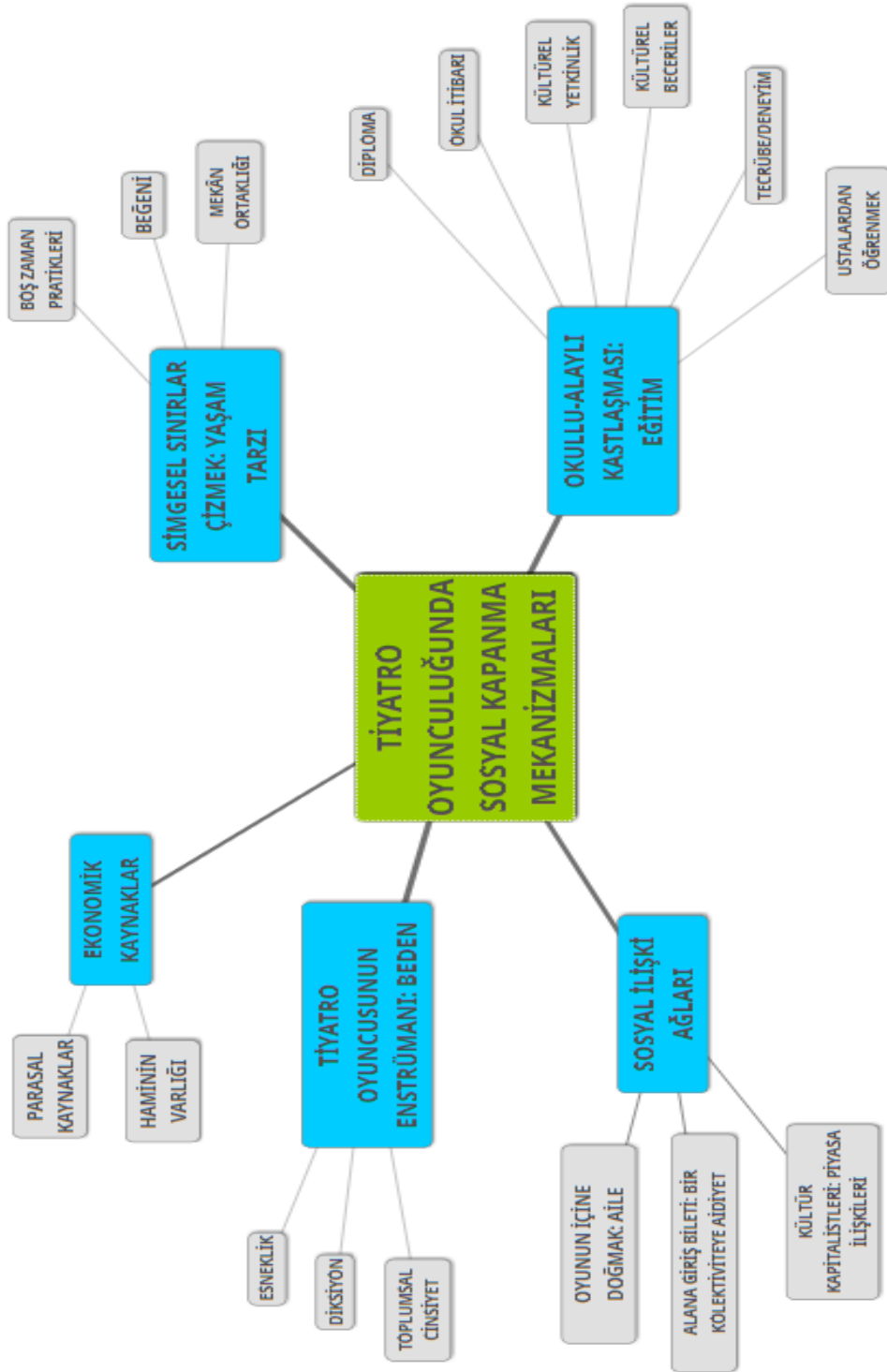
temalandırma süreçlerini içerir. Çalışmada veri analizi bu işlemlerin yapılması ve sonraki aşamada yorumlanması ile gerçekleştirilmiştir.

Transkriptlerdeki ham verinin ilk okuması yapıldıktan sonra kodlama işlemine geçilmiştir. Bu aşamada, bir başka deyişle *açık kodlama* aşamasında verilerde öne çıkan, tekrarlanan, kelimeler veya kelime grupları not edilmiştir. Veri analizi, “araştırma sorularını cevaplamak için kullanılan bir süreçtir” (Merriam, 2015, s.168). Bu çalışmanın amacı sanat alanında eşitsizliği üreten temel mekanizmaları anlamakla sınırlı olduğu için, araştırma verilerine “Sözü edilen deneyim veya fikir, eşitsizlik üreten bir mekanizmaya işaret ediyor mu?” sorusu üzerinden yaklaşmıştır ve kodların, kategorilerin veya temaların çeşitliliği bu soruya verilen cevapların çeşitliliği ile paraleldir. Açık kodlama aşamasında transkriptteki katılımcıyla diyalog metninin kenarlarına yazılan kodlar kimi zaman literatürdeki bir kavramın olduğu gibi kullanılması ile kimi zaman katılımcı ifadeleri ile keşfedilen yeni bir koddan oluşmuştur.

Analitik/ksen kodlama (Corbin ve Strauss, 2007) adı verilen ikinci aşamada açık kodlama sürecinde edinilmiş kimi kodlar belirli kategoriler altında toplanarak bir üst soyutlama düzeyine gidilmiştir ve belirli kategoriler oluşturulmuştur. Bu kategoriler, bu çalışma özelinde eşitsizlik üreten belli başlı mekanizmalara işaret etmektedir. Daha sonra bu yinelenen veya bir örüntüye işaret eden kategoriler bir liste haline getirilmiş ve bir üst soyutlama düzeyinde, belirli temalar altında toplanmıştır. Bu temalar bu araştırma adına, *temel sosyal kapanma mekanizmalarını* ifade etmektedir. Araştırma verilerinden elde edilen temalar, yalnızca üst-kategorilere karşılık gelmektedir; bir başka deyişle birçok kategoriye kapsayan kategorilerdir. Temalar (üst-kategoriler) isimlendirilirken üç kaynak esas alınabilir: araştırmacı, katılımcılar ya da literatür (Merriam, 2015, s.176). Çalışmada keşfedilen bütün kategoriler, sosyal kapanma literatüründeki temel bir kavrama tekabül ettiğinden, temaları adlandırmada teorik çerçeveden yararlanılmıştır. Örneğin çalışmada “okul itibarı” ve “diploma” kategorileri literatürde temel bir sosyal kapanma mekanizması olarak ele alınan “eğitim” temasını oluşturmuştur.

Çalışmada beş temaya ulaşılmıştır ve bunlar sırasıyla *sosyal ilişki ağları*, *eğitim*, *beden*, *ekonomik kaynaklar* ve *yaşam tarzı*'dır. Derinlemesine görüşmelerin analizi üzerinden elde edilmiş olan bu temalar bağlamında çalışmanın bulguları beş ana bölüme ayrılarak

tartışılmıştır. Araştırmanın temalarını ve ana kategorilerini içeren araştırma modeli, Şekil 1’de sunulmaktadır.



Şekil 1. Araştırma Modeli

2. BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

Bilimsel bir çalışma, kavramlar ve teoriler aracılığıyla, bir yöntemsel yaklaşım temelinde olgu/olguları ve bunlar arasındaki ilişkileri anlama veya açıklama girişimidir. Tıpkı bir biyoloğun mikroskoptan baktığı organizmayı anlamak için ona ilişkin bir ön-bilgiye sahip olması gerektiği gibi, sosyal bilimcilerin de ele aldıkları olguları anlamalarını sağlayacak kavramsal ve kuramsal açıklamalara sahip olmaları gerekir. Maxwell (2005, s.33) teorik çerçeveyi “çalışmamızı destekleyen kavramlar, varsayımlar, beklentiler, inançlar ve teoriler sistemi” olarak tanımlar (Akt. Merriam, 2015, s.66). Sanat alanındaki eşitsizliğe odaklanan bu çalışmanın kuramsal çerçevesini bir tabakalaşma kuramı olan “sosyal kapanma kuramı” ve onunla ilişkili teorik yaklaşımlar oluşturmaktadır.

Bu bölüm, çalışmanın kavramsal ve kuramsal çerçevesini sunmak adına iki alt bölümden oluşacaktır. Birinci bölümde, “sosyal kapanma” kavramı çeşitli tanımlamaları bakımından değerlendirilecek ve bu kavramın özellikle bu çalışma bakımından en fazla karışıklık yaratma olasılığı taşıyan “mesleki kapanma” kavramından ne bakımdan ayrıştığına ilişkin açıklamalar getirilecektir. İkinci bölüm, sosyal kapanma kuramlarına ayrılacaktır ve bu bölümde kavramın esin kaynağını oluşturan Max Weber’in tabakalaşma kuramı aktarıldıktan sonra, Frank Parkin, Raymond Murphy ve Charles Tilly gibi kurama katkıda bulunan kuramcılarının açıklamaları sırasıyla ele alınacaktır. Bölümün sonunda, sınıf kuramı ile Weber’in yaklaşımının ve sosyal kapanma kuramının bir takipçisi olarak değerlendirilebilecek Pierre Bourdieu ve onun eşitsizliği açıklamada sunduğu kavramsal ve kuramsal alet çantası sunulacaktır.

2.1 SOSYAL KAPANMAYI KAVRAMSALLAŞTIRMA SORUNU

Bu çalışmanın konusunu oluşturan sosyal kapanma olgusu günümüze dek sosyoloji literatüründe çok farklı biçimlerde tanımlanmıştır. Bu başlıkta sosyal kapanmanın alternatif tanımlamalarına değinilecek ve bu çalışmada hangi tanımı ile kullanıldığı ortaya konmaya çalışılacaktır.

Bu çalışmanın ana eksenini oluşturan kapanma kavramı aynı zamanda bir tabakalaşma teorisi olarak anılır. Bu kavramın, kökeni itibariyle Max Weber'in *Ekonomi ve Toplum* (1922/1978) isimli eserinin "Açık ve Kapalı İlişkiler" başlıklı bölümüne dek uzanan hikâyesi Neo-Weberyenler tarafından günümüze dek sürdürülmüştür. Bu kavram eşitsizliği, üretim araçlarına sahiplik üzerinden açıklayan Marksist sınıf teorisine bir alternatif olarak ortaya atılmıştır (Marshall, 2005, s. 381). Ancak Weber'e göre sosyal kapanma bir kolektif eylem olarak (ekonomik) sınıflardan ziyade statü gruplarının bir özelliğidir. Weber sınıfları ekonomik piyasa içerisinde benzer fırsatlara ve yaşam şanslarına sahip gruplar olarak tanımlar (Turner, 2013, s.63). Buna göre Weber, Marx'ın aksine sınıfları "gerçek gruplar" olarak değerlendirmez. Ona göre sınıflar kâğıt üzerindeki bir kategori olarak değerlendirilmelidir, zira sınıflar çoğu zaman kendi çıkarlarını savunmak adına bilinçli, dayanışmacı ve kolektif eylemlerde bulunan topluluklar değil, benzer yaşam koşullarına ve maddi fırsatlara sahip olma imkânı taşıyan gruplardır.

Weber'in tabakalaşma teorisinde bir grup olma bilinci taşıyan ve kolektif eylem potansiyeline sahip gruplar ise statü grupları ve partilerdir. "Statü gruplarının güçlü kültürel kimlik duyguları vardır ve özel hedeflerine ulaşmak için seferber olmaya toplumsal sınıflardan daha yatkındırlar" (Turner, 2013, s.64). Marksist anlamdaki sınıftan farklı olarak statü, tabakalaşmanın kültürel boyutuna odaklanır. Yaşam tarzı, giyim, konuşma biçimi, bedensel yatkınlıklar gibi kültürel pratikler kişilere toplumsal yaşamda konumlarını/statülerini veren unsurlardır. Turner (2001, s. 87-89) statüyü hak olarak statü (politika), yaşam tarzı olarak statü (kültür) ve sınıf (ekonomi) olarak üç boyutta inceler. Birinci boyut sivil toplum içindeki politik haklara ve hukuki konuma işaret ederken yaşam tarzı olarak statü yukarıda belirtildiği gibi kültürel pratiklerle, "yaşam dünyası" ile ilgilidir. Bu üç boyut analitik bir ayırım sunsa da birbirleriyle içsel ilişkileri vardır. Örneğin, kişinin giyim tarzı ekonomik durumuna, ekonomik durumu da hukuki statüsüne çoğu zaman bağlıdır. Bu bakımdan statü toplumsal eşitsizliği üretmede önemli bir yere sahiptir.

Weber'in statü kavramı, grubun içindekiler ve dışındakiler arasında yakın ilişkiler ve yaşam tarzına bağlı belirgin sınırlar çizerek dayanışmayı pekiştiren ayrılmış toplumsal gruplar fikrine yol açar (Bottero, 2005, s.41). Söz konusu toplumsal gruplar, yani statü

grupları “benzer bir hayat tarzına, bir örnek bir ahlaki sisteme, ortak bir dil ve kültüre ya da dinsel farklılıklara sahip “kolektiviteler” olarak tanımlanır (Turner, 2001, s.15). Statü grupları kendilerini diğer gruplardan ayırt etmek adına yukarıda ifade edildiği gibi çok çeşitli semboller ve pratikler kullanırlar. Statü gruplarının benzer eylemleri, onları diğer gruplardan ayırt etmemize olanak tanır. “Bu eylemler, tercih edilen yaşam tarzına uygunlukları açısından başkaları tarafından kabul ve ret, tanıma ve inkâr veya onaylama ve onaylamama tutumlarını içerir” (Scott, 1996, s.31). Böylece statü grupları, toplumsal yaşamdaki hem maddi hem de onursal kaynaklardan olabildiğince yüksek oranda pay sahibi olmak için çeşitli stratejilere başvururlar. Veblen’in *Aylak Sınıfın Teorisi*’nde (1899/2015) incelediği, endüstriyel kapitalizmin gelişmesiyle ABD ve Batı Avrupa’da oluşan yeni zenginlerin (aylak sınıfın) “gösterişçi tüketim” kalıpları bu türden stratejilerin önemli bir örneğidir.

Böylece statü gruplarının eylemlerinin onları homojenleştirirken aynı zamanda grup bilincini artırdığı, grubu diğer gruplardan ayırt etme imkânı sağladığı söylenebilir. Weber’in tabakalaşma teorisinde “sosyal kapanma” fikri burada devreye girer. O, bu kavramı doğrudan kullanmasa da Ekonomi ve Toplum’daki “açık ilişkiler”-“kapalı ilişkiler” bahsinde kavramın ortaya çıkmasına ön ayak olur. Weber’e göre toplumsal gruplar, diğer gruplarla ilişkilerinde farklı düzeylerde açıklığa sahiplerdir. Ona göre kişilerin bir ilişkiye katılımı söz konusu olduğunda dışlama, sınırlama ya da katılımın koşullara tabi kılınması kapalılığın göstergesidir. Weber’e göre evlilikteki münhasır cinsel tekel, mezheplere üyelik, kişisel sadakat ilişkileri, kast sistemi, özel kulüpler, loncalar, manastır tarikatları ve hak iddiası bulunan çeşitli kalıtsal grupları içeren pek çok ilişki biçimi olarak kapanma araçları kullanırlar (Turner, 2006, s.567). Grubu başkalarına kapatmak, aynı zamanda piyasadaki maddi ve kültürel kaynakları tekelleştirmenin bir aracıdır. Bu bakımdan ilişkiyi diğerlerine kapatma ya da açma araçları grupların yaşam fırsatlarına etkide bulunarak tabakalaştırıcı mekanizmalar olarak iş görürler.

Kapanma özünde belirli bir zamanda üyeliğin tanımlanması ve ardından katılabilecekler için kriterlerin belirlenmesidir (Macdonald, 1985, s.541). Bir gruba üye olmak kendi başına belirli olanaklara ve fırsatlara erişimi beraberinde getirir.

“Statü tabakalaşması birçok bakımdan tipik saydığımız bir biçimde manevi ve maddi değer ve fırsatların tekelleşmesiyle el ele gider. Her zaman ‘mesafe’ ve dışlamaya dayanan belirli bir statü onurunun yanı başında her çeşit maddi tekelleri de görürüz. Onura ilişkin bu ayrıcalıklar arasında özel giysiler giyme, başkaları için tabu olan özel yemekleri yeme, silah taşıma, profesyonel olmayan belirli amatör sanat etkinliklerinde bulunma hakkına sahip olma, örneğin beli çalgıları çalabilme gibi şeyler vardır. Tabii maddi tekeller bu statü grubunun dışlayıcılığı için en etkili etmenleri oluşturur; bunlar kendi başarılarına ender olarak yeterli olmakla birlikte, her zaman önemli ölçüde rol oynar.” (Weber, 2014, s. 304).

Weber’e göre sosyal kapanma, piyasanın serbest işleyişinin, yani salt ekonomik kurallara göre işleyişinin engellenmesi anlamına gelir. Statü grupları piyasadaki belirli konumları veya metaları tekelleştirerek serbest seçme/eleme ve mübadeleyi engellerler. Bu tezin konusu özelinde düşünecek olursak tiyatro oyunculuğu bir mesleki topluluğa üye olma durumudur ve çoğu meslekte olduğu gibi bu meslekte de üyeliğin belirli kriterleri vardır. Bu kriterler aracılığıyla kişilerin tiyatro oyunculuğu konumuna erişiminin belirli şartlara bağlı kılınması, kimi toplumsal kesimlerin dışarıda bırakılmasına kimilerinin ise bu alana dâhil olmada avantajlı kılınmasına sebep olur.

Weber’den sonra sosyal kapanma fikri sosyal bilimlerde uzunca bir süre rafa kaldırılmış ve 1970’lerden itibaren özellikle neo-Weberyen kuramcılar ve araştırmacılar tarafından yeniden kullanılmaya başlanmıştır. *The Credential Society: An Historical Sociology of Education and Stratification* (Sertifika Toplumu: Eğitim ve Tabakalaşmanın Tarihsel Sosyolojisi, 1979) başlıklı kitabıyla içinde yaşadığımız toplumun bir “sertifika toplumu” (credential society) haline geldiğini savunan Randall Collins bunlardan ilki sayılabilir. Bir çatışma kuramcısı olan Collins (2009), toplumsal eşitsizliğin üretilmesinde maddi unsurların yanı sıra kültürel becerileri, kişilerin fiziksel özelliklerini (güzellik, kuvvet vb.), sahip oldukları sosyal ağları ve imtiyazlıların lehine kullanılan kültürel araçları vurgular. Collins, çağdaş toplumda ekonomik mallar ve hizmetler piyasasının yanı sıra eğitim sistemi aracılığıyla oluşturulan bir kültürel piyasanın varlığından söz eder. Collins’e göre bu iki piyasa her ne kadar iç içe geçse ve örtüşse de kültürel piyasa giderek daha önemli hale gelir ve maddi üretim üzerindeki kontrolün anahtarı haline gelir (1979, s.71). Kültürel piyasanın üretilmesinde eğitimin rolünü vurgulayan Collins diplomalar ve sertifikalar aracılığıyla oluşturulan bir elit sınıf kültürünün varlığından söz eder. Bu türden belgeler yoluyla belirli mesleklerin tekeli stratejiler izlediğini ve bu

mesleklerdeki konumların söz konusu elit kültürün göstergeleri olan diplomalara sahip olmayanlara kapatıldığından söz eder. Collins özellikle “tıbbi tekel” ve “yasal lonca” (legal guild) kavramları üzerinden hekimliğe odaklanır. Ona göre hekimler, yüksek statülerini ve ekonomik ödülleri oluşturmak ve sürdürmek adına gerçek bilgi kadar alanlarına gizemli bir hava ve esrarengizlik katma yolunu kullanmışlardır (Collins ve Sanderson, 2009, s.45). Örneğin, alanda Latincenin yaygın kullanımı bu türden stratejilerin önemli bir parçasıdır.

Çağdaş toplumdaki tabakalaşma mekanizmalarından özellikle eğitime odaklanan Collins’e göre okullar, aslen geçmişte belirli bir dini form veya bir elit sınıf kültürü üzerine kurulmuş ve politik telkin veya etnik hegemonyanın çıkarı doğrultusunda genişletilmiştir (2009, s.42). Sertifika toplumunda hâlihazırda başarılı ve statüsü yüksek kimselerin çocukları için daha erişilebilir olan diplomalar gelirin ve toplumsal iktidarın belirleyicileri haline gelmiştir. Üstelik ona göre statüsü yüksek çoğu mesleki konum, diplomalara veya sertifikalara sahip olmayanların da sahip olabileceği beceriler gerektirir. Collins doğrudan “sosyal kapanma” kavramını kullanmasa da Weber’in statü gruplarına ve bunların piyasadaki tekelleştirici pratiklerine olan ilgisini paylaşarak sosyal kapanma teorisine katkıda bulunmuştur. Özellikle “kültürel piyasa” ve “sertifika toplumu” kavramları aracılığıyla geliştirdiği kuramsal açıklamalar sosyal kapanma kuramına ilişkin sonraki çalışmalara kaynaklık edecektir.

Kapanma kuramına ilişkin bir başka önemli erken dönem kaynak Frank Parkin’in *Marxism and Class Theory* (Marksizm ve Sınıf Teorisi, 1979) isimli eseridir. Bir Neo-Weberyen olarak Parkin, bu çalışmasında Marksist “sömürü” kavramına karşı işgücünden dışlanmayı öne çıkarmıştır. Ona göre toplumsal eşitsizlik, sınıfların üretim araçlarına sahiplik durumu veya üretim sürecindeki konumundan daha çok toplumsal grupların karşılıklı kolektif eylem biçimlerine dayalı mücadelelerinin bir sonucudur. Parkin sosyal kapanmayı “sosyal toplulukların, kaynaklara ve fırsatlara erişimi, kısıtlı sayıda uygun kimselerle sınırlayarak azami seviyeye çıkarmaya çalıştıkları bir süreç” olarak tanımlar (1979, s.44). Parkin üç ayrı sosyal kapanma biçiminden söz eder: dışlayıcı, gaspçı ve ikili kapanma. Dışlayıcı kapanma baskın ve ayrıcalıklı grupların; gaspçı kapanma tahakküme uğrayan grupların kapanma tarzını anlatırken; ikili kapanma ara konumdaki grupların (örn. ABD veya Güney Afrika’daki beyaz işçiler) kapanma biçimidir. Söz konusu

kavramlar ilerleyen başlıklarda Parkin'in sosyal kapanma kuramı anlatılırken detaylandırılacaktır.

Parkin'e göre dışlayıcı kapanma dışarıda bırakılan grubun herhangi bir niteliğinden kaynaklanabilir. Ancak çoğu zaman bunlar keyfi olarak seçilmez, aksine çoğu zaman belli başlı kriterler öne çıkar: Sosyal köken, din, dil, ırk, cinsiyet, eğitime ilişkin belgeler ve elbette mülk sahipliği (Collins ve Sanderson, 2009). Örneğin, Güney Afrika'daki apartheid rejiminin¹ırkı, çoğu Avrupa ülkesinin ise dili kriter olarak seçmesi tesadüf değildir; zira bunlar söz konusu ülkelerin toplumsal yapısı itibariyle en fazla öne çıkan farklılaşmalarını yansıtır.

Sonraki yıllarda, sosyal kapanmaya ilişkin mevcut fikirleri geliştiren bir başka kuramcı ise Raymond Murphy'dir. Murphy, sosyal kapanma kuramını önceki kuramcılar gibi toplumsal pratiklerden daha çok toplumdaki eşitsizliğin genel bir betimleyici tarifini yapmak için kullanır. *Social Closure: The Theory of Monopolization and Exclusion* (Sosyal Kapanma: Tekelleşme ve Dışlamanın Teorisi, 1988) adlı eserinde önceki kapanma kuramlarında gördüğü kısıtlılıkları eleştirip, kendi teorik çerçevesini inşa eder. O, sosyal kapanmayı toplumsal yaşamdaki “tekelleştirme ve dışlama uygulamalarını düzenleyen resmi ya da gayri resmî, aleni ya da örtük kurallar bütünü” olarak tanımlar (Murphy, 1988, s.1). Tanıma bakıldığında Murphy'nin sosyal kapanmayı bir pratikler bütünü olarak değil, bir kurallar bütünü olarak tanımladığını görürüz. Dolayısıyla o, Parkin gibi grupların kolektif eylem tarzlarından ziyade, mevcut kuralların (formel veya informal) dışlayıcı özelliklerine odaklanır.

Murphy'e (1988) göre, dışlayıcı kapanma üç ayrı form/kural aracılığıyla ortaya çıkar: Asli (principal), türev (derivative) ve olumsal (contingent) kurallar. Sosyal kapanmayı, bir başka deyişle bir alandaki kaynakları tekelleştirerek diğer grupları bunlardan dışlamayı sağlayan bu kurallardır. Kapanmanın asli formu büyük ölçüde yasalar ve resmî düzenlemeler aracılığıyla oluşturulan dışlama biçimidir. Mülkiyet hukuku, vatandaşlık hukuku gibi resmî düzenlemeler toplumdaki temel kapanma biçimini yaratır. Türev form ise asli kuralların bir uzantısı olarak işler ve legal yapılardan gücünü alan; ırka, etnisiteye,

¹ Beyaz ırkın diğer ırklardan üstün olduğunu savunan, ırksal ayrımcılık temelinde yasal düzenlemeler geliştiren toplumsal sistem (Marshall, 2005).

cinsiyete vb. yönelik ayrımcılıkları üreten kapanmayı kapsar. Son olarak olumsal form bunların dışında kalan, ilk iki forma bağlı olmadan ortaya çıkan dışlayıcı uygulamaları içerir. Murphy'e göre kapanmaya ilişkin bu türden bir kavram repertuarının açıkladığı dışlama ve tekelleştirme gücü ekonomik güç olgusunu Marksist kavramlardan, özellikle emek değer teorisinin zorluklarından kaçınarak daha iyi açıklar (Turner, 2006).

Şimdiye kadar, sosyal kapanma kavramına ilişkin mevcut tanımlamalar ve genel anlamda kapanma kavramının uzantıları olarak geliştirilen kavramlardan söz edildi. Bu tanımlamalar büyük ölçüde ortak bir hat izlerler. Örneğin, hepsi tekelleştirmeyi ve dışlamayı ön plana çıkarırlar. Ancak yine de kavramı tanımlamaya ilişkin vurgu farkları bu kuramcılarının “neyin kapatıldığına” ilişkin bir görüş ayrılığında olduğunu göstermektedir. Bu kuramlarda öteki gruplara kapatılan kimi zaman grubun kendisidir, kimi zaman piyasadır, kimi zamansa bir meslektir. Örneğin, Weber'de kapatılan şey “ilişki”, bir başka deyişle grubun kendisidir. Statü grupları ekonomik tekeller oluşturmak adına diğer grupları dışladığından bu aynı zamanda piyasadaki fırsatların ötekilere kapatılması sonucunu doğurur. Yani kapanmanın ikili bir anlamı vardır. Parkin (1979) ve Murphy (1988) ise statü gruplarından ziyade sınıflardan söz etseler de onlar da, Weber gibi, kapanmanın piyasa koşulları içerisindeki sonuçlarına da odaklanırlar. Collins (1979; 1990) ve Macdonald (1985) gibi diğer isimlerse kapanmayı mesleklerin belirli uğraşları tekelleştirme süreçleri ile ortaya çıkan bir olgu olarak ele alırlar. Bir başka deyişle onlar, “mesleki kapanma”ya odaklanırlar.

Mesleki kapanma, sosyal kapanmanın özel bir biçimidir. Weber'e (1978, s.306) göre mesleki gruplar sahip oldukları yaşam tarzlarından ve özellikle icra ettikleri uğraştan dolayı “kendine özgü” statü gruplarıdır. Ayrıca Weber (1978, s. 44), kapalı ilişki biçimlerinden söz ederken “tekelci ve plütokratik özellikteki ekonomik birliklerin menfaat temelindeki rasyonel kapanmanın tipik bir örneği” olduğunu söyler. Bir mesleğin mensupları, sahip oldukları beceriler, diplomalar, sertifikalar vb. sayesinde o mesleğin mensuplarıdır ve bu sahip oldukları değerler üzerinden piyasada imtiyazlar ve kazançlar elde ederler. Bu imtiyazları ve kazançları sürdürmek için meslek mensupları dışarıdan gelecek katılım taleplerini sınırlayıcı, hatta çoğu zaman engelleyici stratejilere başvururlar. Sertifikacılık (credentialism) mesleki grupların sosyal statülerini ve

gelirlerini korumak ve güçlendirmek adına başvurdukları en yaygın stratejilerdendir (Collins, 1979, 1990; Parkin 1979).

Kapanmaya ilişkin literatüre bakıldığında sosyal kapanma ve mesleki kapanmanın sıklıkla birbirlerinin yerine veya aynı anlamda kullanıldığına tanık olunur. Oysa daha önce de ifade edildiği gibi, mesleki kapanma sosyal kapanma adı verilen eylemler bütünüdür yalnızca özel bir alt türüdür. Sosyal kapanma, daha sonra Weber'in konuya ilişkin yaklaşımından bahsederken daha detaylı göreceğimiz üzere, duygusal ilişkilerde (evlilik), dini gruplarda, etnik gruplarda vb. görülebilen dışlayıcı bir kolektif eylem biçimidir. Oysa mesleki kapanma yalnızca profesyonellerin bir alandaki mesleki uğraşları tekelleştirme girişimlerini ifade eder. Mesleki kapanmada bir mesleğin mensuplarının piyasadaki belirli işleri üstlenmeye ehil olduklarına ilişkin iddiaları söz konusudur. Metinde, Randall Collins'in hekimlerin tedaviye yönelik uğraşlarda oluşturduğu "tıbbi tekel" kavramsallaştırmasına yer verilmişti. Yine Tilly (1999) 19. yüzyılda Fransa'da veterinerlerin, nalbantlar ve kasaplar karşısında uğraşlarını tekelleştirme mücadelelerini ele almaktadır. Eliot Freidson (1970) *Profession of Medicine* (Tıp Mesleği) adlı kitabında Amerika'da tıbbın gelişimi ve hekimlerin sağlık alanındaki tıp mesleğini tekelleştirme mücadelesine odaklanır. Bir tıp tarihçisi olan Roy Porter da (2001) *Bodies Politic: Disease, Death and Doctors in Britain 1650-1900* (Politik Bedenler: Britanya'da Hastalık, Ölüm ve Doktorlar 1650-1900), adlı çalışmasında doktorlar, kırıkçılar/çıkıkçılar, eczacılar arasındaki ve berberlerle cerrahlar arasındaki mesleki çatışmaları anlatır. Mesleki kapanmada, bir mal veya hizmetin tedarikine talip olan mesleki gruplar arasındaki çatışma ön plana çıkar. Mesleki kapanma, mesleğe kabule ilişkin belirli nitelikleri ön plana çıkarıp giriş kriterleri belirlerken elbette daha yaygın toplumsal eşitsizlikleri pekiştirici bir rol de oynar:

"Bu kapanma, bu niteliklerin peşine düşmek için gereken kaynaklara (zaman ve para gibi) sahip olmayan düşük sosyal statülü grupları ve özellikle etnik azınlıkları dışarıda tutma etkisine sahiptir. Böylelikle toplumun mesleki yapısı sınıfa, cinsiyete, ırka ve etnisiteye dayalı toplumsal eşitsizlik örüntülerini hem yansıtır hem de bunların devamlılığını sağlar". (White, 2006, s.421-422).

Mesleki kapanma süreci iki boyutta işler: birincisi, üyeliği belirli kriterlere bağlayarak uygun kimselerle sınırlamak; ikincisi ise piyasadaki fırsatları yalnızca üyelerin lehine

olacak şekilde sahiplenmektir. “Meslek grupları genellikle bir hizmetin veya becerinin teminini tekeline alır ve doğru eğitimi, mesleki yeterliliği veya lisansı (grubun kontrolünde olan) alarak gruba katılmadıkları sürece diğerlerinin ticari uygulamalarını engellerler” (Bottero, 2005, s.42). Dolayısıyla mesleki kapanma sınırlı şekilde, bir grup mal ve hizmetin tedarikine ilişkin mücadeleleri anlatır. Oysa sosyal kapanmada daha geniş toplumsal kategorilerin (ırk, etnisite, cinsiyet, din vb.) hem maddi hem de sembolik bakımdan çok daha geniş bir çıkarlar kümesine yönelik mücadeleleri söz konusudur.

Yukarıdaki ayrım bağlamında düşündüğümüzde bu çalışma bir mesleki kapanma çalışmasından ziyade bir sosyal kapanma çalışmasıdır. Bu çalışmada bir meslek grubu olarak tiyatro oyuncularının piyasadaki oyuncu arzını tekelleştirmeye dönük stratejileriyle ilgilenilmemektedir. Eğer bu çalışma sınırlı bir biçimde bir mesleki kapanma çalışması olsaydı, hekimlerin sağlık hizmetinin arzı konusunda kırkçılar, berberler vb. karşısında giriştiği mücadeleye benzer şekilde, tiyatro oyuncularının söz gelimi, sanat eseri arzı bakımından başka sanatçılarla mücadelelerini incelemek gerekirdi. Oysa bu çalışmada, piyasada tekelleştirilmeye çalışılan kıt kaynaklar sanat arzına yönelik fırsatlardan ziyade oyunculuğun kendisi olarak görülmektedir. Devlet tiyatroları, belediye tiyatroları, özel tiyatrolar gibi kurumlarda sınırlı sayıda oyuncu istihdam edilir. Bu sınırlı sayıda boş pozisyon sanatçı piyasası içerisindeki aktörler için kıt kaynaklardır ve bu pozisyonlara yerleşmenin maddi ve sembolik getirileri vardır. Sosyal kapanmada “uğruna mücadele edilen kaynaklar kültürel kaynaklar, prestij, değerli yaşam tarzı öğeleri, sosyal çevrelere kabul veya yasal, politik ve vatandaşlık hakları olabilir” (Bottero, 2005, s.42). Bir mesleğe dâhil olmak yukarıda sayılan çoğu unsuru kapsayan bir edinimler seti sunabilir. Bu bakımdan bir mesleki konum aynı zamanda bir kaynaklar bütünüdür.

Bu tartışma bağlamında artık sosyal kapanmanın yeni bir tanımına ulaşılabilir. İster grubun ötekilere kapatılması anlamında, ister piyasanın kapatılması anlamında olsun, sosyal kapanma bir ilişkiler ağı veya sosyal uzam içerisindeki bir konuma dâhil olmayı gerektirir. “Toplumsal kapanmanın en iyi göstergeleri, iç evlilikler ve ekonomik rollerin kuşaktan kuşağa sürmesidir” (Pakulski, 2014, s. 215). Bu bakımdan sosyal kapanma kuramı aynı zamanda bir sınıfsal yeniden üretim kuramıdır. Sosyal kapanmada belirli bir alandaki avantajlı konumlar ötekilere yapısal koşulların yardımıyla ve çeşitli “giriş biletleri” kullanılarak kapatılır. Bu yalnızca bir toplumsal grubun içinde olma-dışında

olma meselesi değildir. Bir grubun içinde de farklı konumlar farklı düzeylerde ödüllendirilebilir. Marshall (2005) buna örnek olarak ödüllerin alt kesimlerdeki insanlara hemen hemen hiç dağıtılmadığı komünist *nomenklaturayı* örnek gösterir. Bu bakımdan grupların yekpare biçimde bütünleştiği ve kolektif eylemleriyle diğer grupları dışladığı bir kapanma tanımı fazlasıyla kaba olacaktır. Bunun yerine kapanmanın odak noktasının gruptan ziyade “konum” olarak belirlendiği bir tanımlama çağdaş toplumsal eşitsizlikleri anlamada daha isabetli olabilir. Bourdieu’ye göre gelişmiş ülkelerde sınıf mücadelesi yalnızca değerli kaynaklar için değil, alanlardaki iktidar konumlarına erişmek için de yürütülür ve bu mücadele kolektif seferberlikten ziyade piyasa mantığına uygundur (Swartz, 2018). Bu bakış açısından, sosyal kapanma, piyasadaki belirli bir konumlar kümesi üzerinde (bu bir mesleki konum, eğitim imkânı ya da mekânsal konum vb. olabilir) belirli bir grup iktidara sahip olduğunda gerçekleşir. Bu çalışmada da sosyal kapanma, piyasadaki nispeten imtiyazlı konumları ötekilere kapatmaya yarayan stratejiler bütünü olarak ele alınmaktadır.

2.2. SOSYAL KAPANMA KURAMLARI

2.2.1. Max Weber: Açık ve Kapalı Toplumsal İlişkiler

Sosyal kapanma (social closure) kavramının sosyoloji literatüründeki kökeni Max Weber’in iktidar ve tabakalaşmaya ilişkin tartışmalarına dek uzanır. Weber’in tabakalaşma tartışması bazı sosyal bilimciler tarafından Karl Marx’ın sınıf analizinin bir eleştirisi olarak görülürken, bazıları tarafından ise Marx’ın analizini genişlettiği ve kavramsal açıdan zenginleştirdiği şeklinde savunulur.

Weber için toplumsal eşitsizlik, ekonomik sistemdeki saf piyasa ilişkilerinin yanı sıra onun ötesine uzanan nedenlerle de ilişkilidir. Bunu göstermek için Weber, sınıf ve statü ayrımını öne sürer. Ona göre sınıf, iktisadi düzenin bir yansıması iken ve salt iktisadi ilişkilerin ürettiği bir olgu iken, statü sosyal ilişkilerden kaynaklanan bir olgudur. Ona göre “sınıf konumu, kişilerin mal, yaşam koşulları ve kişisel yaşantılar için sahip oldukları tipik olanaklar” anlamına gelir (Weber, 2014, s.291). Dolayısıyla Weber, sınıfı ve sınıf konumunu piyasanın çıkara dayalı ilişkileri içinde ortaya çıkan olgular olarak

görmüştür. Statü ise sınıftan kaynaklanabilen bir olgu olmasına karşın bütünüyle ona bağımlı değildir. Statü, sosyal onura/itibara ilişkin bir meseledir. Weber (1978, s. 305-306) statüyü yaşam tarzına, dolayısıyla eğitime, uygun davranış biçimlerine, kalıtsal ya da mesleki saygınlığa dayanan; pozitif ve negatif ayrıcalıklar bakımından sosyal itibara yönelik etkili bir hak iddiası olarak tanımlar. Weber'e göre statü sınıf konumu aracılığıyla da elde edilebilir, ancak bu zorunlu değildir. Farklı sınıflardan kimseler aynı statü grubuna mensup olabilirler. Statü grubu ise özel bir sosyal itibar ve muhtemelen statü tekelleri iddiasında bulunan; daha geniş bir gruptaki kişilerin çoğunluğu anlamına gelir (Weber, 1978, s. 306). Bunlar, yaşam tarzının özelliği ile, meslek tipi ile (mesleki statü grupları), kalıtsal karizma ile (kalıtsal statü grupları) ve politik veya hiyerokratik güçlerin tekelsel sahipliği yoluyla vücut bulurlar (Weber, 1978, s.306). Dolayısıyla statü gruplarının belirli kaynaklar ya da ayrıcalıklar üzerindeki hak iddiaları ve bunlar uğruna giriştikleri mücadele, piyasadaki salt ekonomik ilişkilerin üzerinde ikincil ve kimi zaman birinciden daha baskın bir tabakalaşma düzenini, “statü tabakalaşması”nı ortaya çıkarır.

Weber'in önemli bir iddiası statü gruplarının sınıflara kıyasla daha fazla grup bilincine sahip olduğudur. Bu nedenle statü gruplarının mücadelesi serbest piyasa etkinliğini sekteye uğratar. Burada statü gruplarının şekilsiz bir yapıya sahip olduklarını, yani sıkıca örgütlenmediklerini de belirtmek gerekir (Turner, Beeghley ve Powers, 2013, s.234).

“...piyasa ve piyasadaki süreçler için “kişisel ayrımlar” söz konusu değildir; piyasaya “işlevsel çıkarlar” egemendir. Statü düzeni ise bunun tam tersidir: Tabakalaşma, “onur”a ve statü gruplarına özgü hayat tarzlarına göre belirlenir. Salt ekonomik varlık ve çıplak ekonomik güç, sahiplerine, belli bir hayat tarzının sağladığı aynı onuru sağlasaydı, statü düzeni temelden sarsılırdı” (Weber, 2014: 306).

Weber, ilk kez *Ekonomi ve Toplum* adlı ünlü eserinin “Açık ve Kapalı İlişkiler” başlıklı bölümünde kapanma fikrini tartışır. Burada Weber (1978), cemaat veya cemiyet biçiminde olması fark etmeksizin bir toplumsal ilişkinin dışarıdakilerin (outsiders) katılımına “açık” ya da ilişkinin belirli koşullara bağlanarak belirli kişilerin katılımına “kapalı” hale getirilmesinden söz eder:

“Bir toplumsal ilişki, bir cemaat ya da cemiyet ilişkisi olması fark etmeksizin, sistemsel yapısı, ilişkiye katılmak isteyen ve bunu yapabilecek durumda olan herhangi bir kimsenin katılımını reddetmediği sürece dışarıdakilere “açık”

olarak adlandırılacaktır. Öte yandan bir ilişki öznel anlamı ve bağlayıcı kurallarına göre, belirli kişilerin katılımının reddedildiği, sınırlandırıldığı veya koşullara tabi tutulduğu ölçüde dışarıdakilere “kapalı” olarak adlandırılacaktır” (Weber, 1978, s.43).

Bir ilişkinin dışarıdakilere kapatılması geleneksel, duygusal veya rasyonel sebeplere dayanabilir. Weber bunu, onun ünlü eylem tipleri sınıflandırması üzerinden açıklamaktadır. Sırasıyla baktığımızda, geleneksel temeldeki kapanma, aile ilişkisi ile; duygusal temeldeki kapanma romantik ilişkilerde olduğu gibi duyguya dayalı olarak; değerlere değer-rasyonel bağlılık temelindeki kapanma örneğin ortak bir dinsel inanç sistemini paylaşan gruplarda ve son olarak amaçlara rasyonel bağlılık temelindeki kapanma “monopolistik ya da plütokratik nitelikteki ekonomik birlikler”de görülmektedir (Weber, 1978, s. 44).

Kapanma, Weber’de statü gruplarının gerçekleştirdiği kolektif bir eylem tipi olarak ele alınır. Gruba kabulün açık mı kapalı mı olacağı, katılımın grup içindeki çıkarların tatmininde nasıl bir farklılaşma yaratacağına bağlıdır. Gruba katılım grubun genel anlamdaki çıkarları (salt maddi değil) açısından uygun görülürse grup olabildiğince dışarıdakilere açık olacaktır. Karşıt durumda ise grup kapanmayı tercih edecektir. Weber’e (1978, s.46) göre bir ilişkinin kapanmasının başlıca güdüleri şunlardır: (a) kalitenin korunması (bu özellikle dini ve mesleki gruplarda geçerlidir), (b) tüketim ihtiyaçlarıyla ilişkili olanaklarda daralma ve (c) kazanç olanaklarının giderek daralması.

Weber’e göre grubun dışa kapanmasının kapsamı, derecesi ve yöntemi oldukça farklılaşabilir. O, katılım koşullarına “yeterlilik sınavları, bir deneme süreci, belirli koşullar altında satın alınabilen bir hisseye sahiplik şartı, oylama yoluyla yeni üyelerin seçimi, doğum yoluyla ya da herkese açık olan başarı avantajı yoluyla üyelik” gibi örnekler verir (Weber, 1978, s. 45). Bu şartlar her zaman sabit ve kalıcı statü ya da maddi kazancı garanti etmez. Söz konusu edinimlerin kalıcılığı sürekli test edilerek sağlanır ve bu nedenle oldukça değişken olabilmektedir.

Grubun çıkarları piyasadaki mevcut kazanç biçimlerine yönelmiş olduğundan kapanma yalnızca gruba katılımı değil, aynı zamanda piyasaya katılımı sınırlama yoluyla gerçekleşir. Cardona’nın (2013) belirttiği gibi Weber’in kapanma kavramının ikili bir

anlamı vardır: grup kapanması (group closure) ve piyasa kapanması (market closure). Buna göre grubu kapatmada çağdaş bir terimle ifade edersek bir sınır çizme (boundary making) pratiği vardır ve geleneksel, duygusal ve rasyonel sebepleri olabilir. Öte yandan kapanma, aynı zamanda piyasadaki kaynakları ve fırsatları tekelleştirme amaçlı kolektif ekonomik eylemlerdir. Bu ekonomik eylemler, yani piyasa kapanması, amaçları ve sonuçları bakımından grup kapanmasından farklıdır. Cardona'nın dikkat çektiği bu ayrım analitik açıdan oldukça önemli olsa da pratikte çoğu zaman grup kapanması ile piyasa kapanmasının iç içe geçtiği söylenebilir. Zira piyasadaki fırsatlardan yararlanmanın ilk koşulu çoğu zaman uygun/geçerli bir gruba dâhil olmak veya bir grubu dışlamaktır.

2.2.2. Frank Parkin: Dışlama, Gasp Etme ve İkili Kapanma

Aslında Weber, *Ekonomi ve Toplum*'da kapanma kavramına oldukça sınırlı bir yer ayırmıştı. Genel tabakalaşma kuramı içerisinde kapanmanın merkezi ve kurucu bir unsur sayıldığını söylemek zordur. Weber'den sonraki pek çok kuramcı kapanmayı eşitsizlik çalışmalarında anahtar bir kavram olarak değerlendirmiş, kavramın anlamında ve kapsayıcılığında kimi değişikliklere gitmişlerdir. Frank Parkin de kavramın kapsamını neo-Weberci bir yaklaşımla genişletmeye çalışan kuramcılardan birisidir.

Marxism and Class Theory: A Bourgeois Critique (1979) (Marksizm ve Sınıf Teorisi: Bir Burjuva Eleştirisi) adlı kitabında Parkin, kapanma kavramını teorik açıdan geliştirmeye çalışmıştır. Parkin'e göre, Weber, kapanma konusunu değerlendirirken dışlananların mücadelesini biraz ihmal etmiştir. Weber'in kullandığı anlamıyla kapanmanın büyük ölçüde egemen grupların dışlayıcı stratejilerine odaklandığını ve bu yönüyle kavramın gereksiz şekilde dar anlamda kullanıldığını savunur. Genişletmek için de kapanma stratejilerini "...yalnızca dışlayıcı türden olanları değil, aynı zamanda dışlanmış olanların dışlanmış (outsider) statülerine karşılık olarak benimsedikleri" stratejileri de içerecek şekilde genişletmeyi önerir (Parkin, 1979, s.44). Böylece kapanma kavramı toplumsal grupların birbirleriyle mücadelesinin kapsamlı biçimde açıklanmasında kullanışlı bir araç haline gelecektir.

Parkin'e göre sosyal kapanma iki farklı, karşılıklı eylem türüne atıfta bulunmaktadır. Dolayısıyla piyasadaki kaynaklara yönelik mücadelede dışlayan ve dışlanan grubun

karşılıklı iki genel kapanma stratejisi veya formu söz konusudur: *dışlayıcı kapanma* (exclusionary closure) ve *gasp edici kapanma* (usurpationary closure). Parkin (1979, s.45) dışlayıcı kapanmayı “bir grubun, bir başka grubu ikincil konuma itme pahasına ayrıcalıklı bir konumu güvence altına alma çabası” olarak tanımlar. Ona göre dışlayıcı kapanma bütün tabakalaşma sistemlerindeki hâkim kapanma biçimleridir. Dolayısıyla gaspçı kapanmayı daha ziyade bu kapanmaya bir yanıt olarak görür. Feodal toplumda dışlamanın temel kriteri soya dayanırken, dışlamanın burjuva formları etkililiğini soy veya bir başka kolektivist kritere değil, Weber’in “değerlere rasyonel bağlılık” adını verdiği şeye borçludur (Parkin, 1974, s.6). Buradaki değerler özel mülkiyeti, bireysel liyakati ön plana çıkararak değerlerdir. Dolayısıyla kapanma biçimlerinin tarihsel süreçte kolektivist bir biçimden bireyselci bir biçime doğru geçişi görülmektedir. Bu doğrultuda Parkin (1979), modern kapitalist toplumda burjuvazinin kendisini yeniden üretmede iki temel dışlayıcı aygıt kullandığını öne sürer: *mülkiyet* ve *sertifikaçılık* (credentialism). Onun burada sözünü ettiği mülkiyet, bireysel sahipliklerden ziyade üretim araçlarına ve onun ürünlerine yönelen “sermaye olarak mülkiyet”tir. Diğer sosyal sınıfları veya grupları bu tür mülkiyetten dışlama yoluyla burjuvazi kendi ayrıcalıklı konumunu yeniden üretmektedir. Parkin mülkiyetin ayrıcalıklarından ziyade içerdiği dışlamaya dikkat çekmektedir. Sertifikaçılık ise, “iş bölümündeki anahtar pozisyonlara girişi kontrol etmek ve izlemek için tasarlanmış bir kapatma şeklidir” (Parkin, 1979, s. 48). Parkin’den önce Weber de kapitalist toplumda yeterlilik belgelerine yönelik ilginin artışına dikkat çekmişti:

“Eğer her taraftan, özel sınavlarla sonuçlanacak düzenli eğitim müfredatının getirilmesi taleplerini duyuyorsak, bunun arkasındaki sebep, elbette, aniden uyanan bir "eğitim susuzluğu" değil, daha ziyade bu pozisyonlara aday arzını sınırlamak ve bunları eğitim patentlerine sahip olanlar lehine tekelleştirme arzusudur. Böylesi bir tekelleşme için sınav ve dolayısıyla onun karşı konulamaz ilerlemesi evrensel bir araçtır” (Weber, 1978, s.1000).

Parkin de Weber gibi bu durumun yeni toplumsal yapının bir gereği olmaktan ziyade bir tür keyfiyetin ürünü olduğunu savunuyordu. Burjuvazi yeni mesleklerin daha karmaşık olduğunu, dolayısıyla daha karmaşık ve yoğun bir eğitim sürecinin ardından verilecek bir yetkinlik belgesini gerektirdiğini savunuyordu. Parkin (1979) ise yeni mesleklerin daha karmaşık olmadığını, öyleymiş gibi gösterilerek entelektüel bir tarama oluşturulduğunu ve bu yolla bazı grupların dışlandığını savunmaktadır. Onun

tartışmasında sertifikalar, sermaye aktarımını örten araçlar olarak ele alınmaktadır. Ancak Parkin'in kuramındaki ilginç bir nokta şudur ki ona göre sertifikalar yoluyla gerçekleşen bu sermaye aktarımı sanat, spor gibi pratik beceri ve yeteneklerin gerektiği alanlarda başarılı şekilde işlemeyen bir mekanizmadır. Parkin'e (1979) göre özellikle sahne sanatlarında yetenekli olanların çocuklarına aktarabilecekleri kültürel sermayeye eşdeğer bir şey yok gibidir. Ona göre "profesyonel sporlar ve genel olarak eğlence meslekleri 'diploma hastalığı'na karşı dirençlidir" (Parkin, 1979, s.55). O, spor ya da eğlence alanındaki profesyonellerin becerilerinin ve yeteneklerinin sürekli test edilir ve açık gözetim altında tutulduğunu, bu yüzden sözgelimi beyaz yakalılara göre daha meritokratik bir meslek alanı oluşturduklarını düşünür. Parkin oldukça kestirme bir yoldan sanat ve spor alanlarını sosyal kapanma teorisinin dışına itmektir. Oysa bu çalışmanın bulgularında daha detaylı görüleceği üzere günümüzde tiyatro oyunculuğunda hem diploma önemini yitirecek gibi görünmemektedir, hem de sanat alanında sertifikacılık dışında daha pek çok kapanma mekanizması ve stratejisi eşitsizlik üretmektedir. Şimdilik bu kısa notla yetinerek bu tartışma bulguların analizine erteleyelim ve Parkin'in kapanma kuramını incelemeye devam edelim.

Burjuvazi, mülkiyet ve sertifikacılık gibi dışlayıcı mekanizmalar yoluyla alt sosyal sınıflara yönelik kapanma uygularken, dışlanan sınıflar da buna kimi yöntemlerle yanıt vererek mücadele ederler. Parkin (1974; 1979) dışlanmış sınıfların bu mücadelecilik yöntemlerini gasp edici (usurpatory) veya dayanışmacı (solidaristic) kapanma başlığı altında toplar. "Gasp, dışlanmış (outsider) statülerine ve kolektif dışlanma deneyimlerine tepki içindeki bir grup tarafından gerçekleştirilen sosyal kapanma tipidir" (Parkin, 1979, s.74). Dışlanmış grup üyelerinin ortak seferberliğine dayalı olan gasp stratejilerine örnek olarak grevler, gösteriler, oturma eylemleri, toplu yürüyüşler gibi kolektif eylemler verilebilir. Parkin'e (1974) göre dışlama tabakalaşma sistemini dengede tutan, onu sürdüren bir kapanma formu iken dayanışmacılık gasp tehdidiyle hâkim dağıtım sistemine yönelik potansiyel bir meydan okumayı içermektedir. Dışlayıcı kapanma, normalde kanuncu (legalistic) bir strateji ile el ele gider. Buna profesyonellerin yasal bir tekel arayışı ve mülkiyetin korunmasında polis memuruna bel bağlanması gibi örnekler verilebilir. Bunun karşısında gasp edici kapanma tipik olarak dayanışmacı stratejiler

kullanır. Parkin'e (1979) göre bunlar zorunlu olarak illegal değildir. Sendika hareketi, işçi partisi gibi oluşumlar legal dayanışmacı stratejilere örnektir.

Tüm bunlarla beraber, Parkin dışlayıcı kapanmayı egemen sınıfla, gasp edici kapanmayı ise alt sınıflarla sınırlı formlar olarak görmemektedir. Ona göre tabakalaşma sistemi içerisindeki hemen hemen tüm kolektivitelerin mücadele tarzları iki kapanma biçiminin bir bileşiminden oluşur. Parkin (1979) bu durumu *ikili kapanma* (dual closure) kavramı ile ifade eder. İkili kapanmanın ne derece dışlayıcı pratiklerden ve ne derece dayanışmacı pratiklerden oluşacağı söz konusu grubun içerisinde bulunduğu mücadele bağlamına bağlıdır. Bu mesele bağlamında Parkin'in işçi sınıfı üzerine gözlemleri, işçi sınıfının Marksist sınıf analizine eleştirisi bakımından da önemlidir. Parkin (1979) Avrupa'daki göçmen emekçilerin, siyahların, Katoliklerin ve kadınların emek piyasasından dışlanmasını ve böylece bir alt proletarya (sub-proletariat) oluşumu durumunu örnek verir. Yerli, erkek ve Protestan bir profile sahip örgütlü emekçiler bir yandan işverenler ve devlet karşısında dayanışmacı eylemlerde bulunurken diğer yandan etnik azınlıklar ve kadınlardan oluşan diğer daha az örgütlü işçi gruplarına karşı dışlayıcı eylemlerde bulunarak bir ikili kapanma modeli çizmektedir.

İşçi sınıfındaki dışlayıcı girişimler en sık şekilde, toplumsal olarak görünür olan hedef gruplara yöneliktir. Weber, ırk, din, toplumsal köken, dil gibi neredeyse herhangi bir niteliğin ekonomik fırsatların tekelleştirilmesinde kullanılabileceğini savunuyordu. Ancak Parkin, bunun bu denli keyfi şekilde yapılan bir seçim olmadığını öne sürer. Kapanmada belirli grupların seçilmelerinin açık bir nedeni, işçilerin diğerlerini fırsatlardan ve ödüllerden dışlamak için genellikle özel mülkiyet ve sertifikalarını kullanabilecek bir durumda olmamalarıdır (Parkin, 1979, s. 92). Başka bir ifadeyle işçiler mülkiyete veya sertifikalara sahip olmadıkları için, diğer işçileri dışlamada, sahip oldukları diğer şeyleri, yani ırksal, etnik, dini aidiyetlerini ve cinsiyetlerini kullanmaktadır. Bu durum bir işçinin, öteki işçinin sömürsünde etkin rol oynadığı bir "süper-sömürü" (super-exploitation) durumunu ortaya çıkarmaktadır.

Parkin'in yaklaşımındaki en önemli husus onun sosyal kapanmayı kaynakların toplumsal dağılımının ya da tabakalaşmanın temel belirleyici unsuru olarak kullanmayı önermesidir. O "tabakalaşma düzenini grupların kapanma tarzı üzerinden okumamız gerektiğini"

savunur (Parkin, 1979, s. 58). Bunu yaparken de Marksist teoride olduğu gibi sınıfları üretim sürecindeki ya da iş bölümündeki konumlarından ziyade kolektif eylem tarzlarına atıfta bulunarak tanımlamayı önerir.

2.2.3. Raymond Murphy: Betimleyici Bir Kavramsal Çerçeve

Raymond Murphy, kapanma kavramını neo-Weberyan bir biçimde geliştirmeye çalışmış bir başka kuramcıdır. Parkin gibi Murphy de kapanmayı toplumsal eşitsizliği çözümlenmede bir çatı ve anahtar kavram olarak görür. Ancak Murphy, Weber'den ve Parkin'den farklı olarak kavramın eylem temelli ve açıklayıcı yönünü bir kenara bırakıyor gibi görünür. O kapanma veya dışlamakavramlarını toplumsal eşitsizliğin betimlenmesinde, bir başka deyişle bir eşitsizlik tablosu çizmede kullanır.

Murphy, *Social Closure: The Theory of Monopolization and Exclusion* (1988)² adlı kitabında kapanma teorisiyle ilgilenen bütün kuramcılarının çalışmalarında görülen temel kısıtlılığın kapanmanın farklı biçimleri, kuralları veya kodları arasındaki ilişkilerin ihmal edilmesi ve dolayısıyla kapanma kurallarının ne şekilde işlediğinin açıklanamaması olduğunu savunur. Ayrıca ona göre önceki kuramcılar kapanmayla ilgili pek çok isabetsiz analiz ortaya koymuştur. Örneğin o, Weber'in piyasanın varlığı ve kapitalist ekonominin ortaya çıkışının statü grubu tekellerini kırma eğiliminde olduğu önermesini reddetmektedir. Murphy'e (1988) göre piyasa geliştikçe ve genişledikçe örneğin diplomalara dayalı kapanma eğilimi güçlenmektedir. Öte yandan ona göre cinsiyete, soya, dine vb. dayalı kapanma biçimleri de kapitalist toplumlarda varlığını sürdürmektedir. Murphy ayrıca Parkin'in kapitalist sistemdeki iki ana kapanma formunu eğitim ve mülkiyet olarak tanımlayıp bunları birbirine denkmiş gibi değerlendirmesini de eleştirir. Ona göre eğitim, ayrıcalıklı sınıflara girişi sağlamada nadiren güçlü bir silah halini alır. Dolayısıyla Parkin'in kuramsal yaklaşımı Dr. Parkin ile Mr. Rockefeller'ın güçlerini ayırt etmede yetersiz kalmaktadır (s.67). Murphy'nin bir başka eleştirisi "ikili kapanma" (dual closure), yani belirli pozisyonlardaki kimselerin de sırası geldiğinde diğer bazı kimseleri dışlayacağı fikrine yöneliktir. Murphy'e göre bir mesleki alandaki

²Murphy'nin bu kitabı, sosyal kapanmaya ilişkin çeşitli dergilerde daha önce yayınlanmış makalelerinin (Murphy, 1983, 1984, 1985, 1986a, 1986b) bir derlemesinden oluşmaktadır.

dışlayıcı kurallar oradaki çalışanlar tarafından değil, işverenlerce uygulanır (s. 69). Dolayısıyla o, ötekileri belirli ayrıcalıklı pozisyonlardan dışlama gücünden yoksun sınıflardan ziyade, egemen dışlayıcı sınıfa odaklanmak gerektiğini savunur.

Murphy (1988), kapanmayı toplumun konumsal yapısının doğasını ve değişimini belirleyen dinamik bir süreç olarak görür. Ancak bu bizi onun kapanmanın eylem temelli ilk tanımlarına sadık kaldığı biçiminde bir yargıya götürmemelidir. O, kaynakların belirli gruplar tarafından biriktirilmesi süreçlerini toplumdaki yasalar, formel ya da informal kurallar temelinde açıklar. Örneğin, kapitalist toplumdaki özel mülkiyeti güvence altına alan yasaları bu toplumun konumsal yapısının ana belirleyicisi olarak görür. Murphy sosyal kapanmayı “tekelleştirme ve dışlama uygulamalarını düzenleyen resmi ya da gayri resmî, aleni ya da örtük kurallar bütünü” olarak tanımlar (s. 1). Dikkat edilirse bu tanımın kapanmayı bir eylem tarzı veya strateji olmaktan çıkarıp, verili bir mekanizmanın tarifi haline getirdiği görülecektir. Bir başka deyişle o, kapanmanın failliği öne çıkartan ilk tanımlarını bir kenara bırakıp onu yapısal koşulları dile getirmede kullanır.

Murphy (1988, s. 70-77) dışlama veya kapanmanın üç ayrı, ancak birbiriyle ilişkili formu/kuralı olduğundan söz eder: dışlamanın *asli (principal) formu*, *türev (derivative) formu* ve *olumsal (contingent) formu*. Dışlamanın asli formu devletin yasal aygıtları tarafından desteklenen dışlama kuralları setini ifade eder. Bu kurallar toplumdaki iktidara, kaynaklara ve fırsatlara erişimin veya bunlardan dışlanmanın ana belirleyicisidir (s. 70). Diğer kapanma formları ise asli formla ilişkileri bakımından ikiye ayrılır. Bunlardan ilki, yani dışlamanın türev formu, dışlamanın asli formundan türemiş olan fakat ona özdeş olmayan, toplumsal yaşamdaki fırsatların tekelleştirilmesine yönelik kurallardır. Murphy bunlara örnek olarak belirli konumlar için şart koşulan diploma veya sertifika gibi yeterlilik belgelerini ve devlet destekli legal yapılardan güçlerini alan ırksal, etnik, dinsel grupları ya da cinsiyetleri dışlama eğiliminde olan mekanizmaları gösterir. Dışlamanın türev formları resmi şekilde kanunda yazılı olabilir fakat genellikle ve giderek öyle olmaktan çıkmaktadırlar (s.71). Çağdaş kapitalist toplumdaki çoğu ırksal, etnik, dinsel ve dinsel grupların tabakalaşması belirgin bir legal ayrımcı temele dayanmaz. Murphy bunların dışında kalan dışlayıcı kuralları ise “dışlamanın olumsal formları” olarak adlandırır. Cardona Jaramillo (2015), Murphy’nin kavramsal çerçevesini daha kolay ifade etmek için şöyle örneklendirir: Verili bir toplumda özel mülkiyet dışlamanın asli formu

ise (yani gruplar özel mülkiyeti kontrol ediyor ya da ondan dışlanıyorsa) ve ayrıca, özel mülkiyete sahip olanlar etnik olarak homojen bir topluluk oluşturuyorsa, öyleyse etnik ayrımcılık, ilk, asli kapanma formundan türetilmiş olarak kabul edilebilir. Öte yandan bu varsayımsal durumda doğrudan özel mülkiyetle ilgili olmayan cinsiyet, asıl biçime (principal form) göre olumsal bir durum oluşturacaktır.

Sonuç olarak Murphy, kolektif eylemi bir kenarda tutup kapanmayı eşitsizliğin betimleyici bir anlatımını sunmak için kullansa da sunduğu çerçeve geçersiz bir çerçeve değildir. Murphy kapanmayı, kaynakların ve fırsatların belirli ayrıcalıklı grupların tekelinde bulunduğu ve diğerlerinin dışarıda tutulduğu bir durumu, yani gerçekleşmiş, olmuş bitmiş bir durumu tasvir eden bir kavramsal çerçeveye anlatır. Onun sunduğu çerçeve yanlış olmaktan ziyade, eksik gibi görünmektedir. Bu kavramsal çerçeve kapanmanın statik boyutunu gözler önüne sererken, dinamik, eylem temelli boyutunu ihmal etmektedir.

2.2.4. Charles Tilly: İlişkielci Bir Kapanma Modeli

Sosyal bilimlerde ilişkiel bir yaklaşıma sahip olma çok yeni bir durum olmasa da bunun adının konulması ve bir çağdaş kuramsal önermeler seti halini alması son birkaç on yılda gerçekleşmiştir. Özellikle Mustafa Emirbayer'in (1997) ilişkiel sosyolojinin temel özelliklerini belirleme amacıyla yazdığı "manifesto" bu sürecin tetikleyicisi olmuştur. İlişkiel düşünce, tözcü düşüncenin eleştirisinden doğar ve tözcülük karşıtı bir önermeler setiyle kendi kuramsal konumunu belirler. İlişkiel yaklaşım toplumsallığın bireylerin, grupların, toplumların veya toplumsal hareketlerin kendisinde mevcut tözlerden ziyade "şeyler arasında olup bitenlere, şeylerin birbirleriyle nasıl ilişki kurduklarına, bağlantıları karmaşılaştıkça nasıl ilişkileri tarafından kısıtlandıklarına" (Çeğin ve Göker, 2012, s.14) bakılarak çözümlenmesini önerir.

Genel olarak ilişkiel sosyoloji toplumsal olguların kendisinde sabit bir anlama sahip olmadığını savunur. "...Emile Durkheim'in *The Rules of Sociological Method*'da toplumsal olguları tarihin belli bir anında var olan ve bireylerden ayrı bir gerçekliğe sahip gerçek "şeyler" olarak tanımladığı yerde, ilişkiel sosyologlar toplumsal olguları ayrı bir gerçeklik düzeyinde değil, bireylerin hayatına içkin bir şekilde faaliyet gösteren etkime

ve etkileşim cereyanlarının teşkil ettiği süreçler olarak düşünürler” (Powell ve Dépelteau, 2015, s.16). Bu tezin konusu olan eşitsizlik de ilişkiel sosyoloji açısından bir töz değil, bir ilişki biçimi olarak anlaşılır; eşitsizlik bireylerin karşılıklı olarak ürettikleri anlamlara, konumlarına, bağlantılarına bağlıdır.

Tilly ve Bourdieu klasik sosyolojide örneklerini (Hegel, Marx, Simmel, Eliasvd.) gördüğümüz ilişkiel düşünme biçimlerini yeniden canlandırmaları bakımından ve eşitsizlik çalışmalarında sunmuş oldukları kavram setleri sosyal kapanma kuramıyla kesiştiğinden, bu çalışma için önemli iki isimdir. *İmkân gizleme* (opportunity hoarding) kavramı ile sosyal kapanmaya doğrudan gönderme yaptığından öncelikle Tilly'nin çalışması incelenecektir. Bourdieu'nun çalışmaları ise bir kapanma kuramından ziyade, kapanma mekanizmalarının işleyişini açıklamada yardımcı bir kuramsal alet çantası olarak kullanılmak üzere daha sonra ele alınacaktır.

Tilly'nin eşitsizlik çalışmaları “ilişkiel-realist” bir yaklaşıma dayalıdır. O kendi eşitsizlik açıklamasını, metodolojik bireycilik veya fenomenolojik bireycilik gibi bireysel nitelikleri öne çıkaran ve sistem teorileri gibi geniş sosyal yapıların etkilerine imtiyaz tanıyan yaklaşımların eleştirisini yaparak kurar. Ona göre bu yaklaşımlar eşitsizliği üreten mekanizmanın kaynağını ya sanki onların özünde varmışçasına bireylerin kendinde bulunan niteliklere yormuştur ya da yapıların zorunlu sonuçlarıymış gibi görmüştür. Bu yaklaşımlar Bourdieu ve Passeron'un (2015) “kültürel keyfiyet” adını verdiği hususu ihmal etmekteydi. Tilly'nin yaklaşımı ise “özler yerine bağlar”ı öne çıkaran ilişkiel bir yaklaşımı önermektedir. Örneğin Tilly (2012), Muldrew'in ticari ilişkilerde kredinin/saygınlığın önemine ilişkin çalışmasına atıfla eşitsizliğin analizinde güven ağlarının öneminden söz eder. Böyle bir yaklaşım toplumsal konumlar arasındaki ilişkileri analizin başlangıç noktası olarak alarak hem bu konumlara ilişkin olayları hem de bu konumların kalıcı özelliklerini etkileşimlerin sonuçları olarak görür (Tilly, 2005; akt. Diani, 2012). Bireysel nitelikleri de sistemin özelliklerini de üreten şey kişiler, gruplar veya topluluklar arasındaki ilişkilidir.

“İlişkiel bir görüşe göre eşitsizlik, eşitsiz avantajı haklılaştıran ve sürdüren toplumsal kategorilerin inşasından güçlenen, avantajların taraflardan birinde toplandığı asimetrik toplumsal etkileşimlerden doğar” (Tilly, 2012, s.229). Bu nedenle Tilly'e göre eşitsizliğe

ilişkin analizin başlangıç noktası toplumsal birimler arasındaki hiyerarşik ilişkilerin yapısı olmalıdır. İlişkiler de özünde ve mutlak biçimde hiyerarşik değildir; bunlar süreç içerisinde asimetrik hale gelmişler ve gücün veya imkânların bir tarafta toplanması yoluyla hiyerarşik hale gelmişlerdir. Sosyal bilimcinin araştırma nesnesi bu ilişkileri biçimlendiren süreçler ve yeniden üreten mekanizmalardır.

Tilly, ünlü çalışması *Durable Inequality*'de (Sürekli Eşitsizlik, 1999) ilişkiyel bir eşitsizlik çalışmasında kullanılmak üzere iki temel kavram seti ortaya atar. Bunlardan ilki *toplumsal ilişki biçimleri/konfigürasyonlar*³, ikincisi ise *eşitsizlik üreten mekanizmalardır* (Tilly, 1999). İlk kavram seti beş farklı toplumsal ilişki biçimi⁴ içerir: *Zincir, üçlü, kategorik çift, hiyerarşi ve organizasyon*. Tilly organizasyonları eşitsizliğin üretilmesinde temel bir unsur olarak gördüğünden kendi yaklaşımını “eşitsizlik üreten mekanizmalara organizasyonel bir bakış” olarak adlandırır (Wright, 2012, s.260). O, organizasyonu en az bir mevzinin (*site*) sınır boyunca bağlar kurma hakkına sahip olduğu, daha sonra iç ilişkilerle bağlanan mevzileri birbirine bağlayabilen iyi sınırlanmış bir ilişkiler kümesi olarak tanımlar (Tilly, 1999, s. 40). Organizasyon kelimesi ilk bakışta şirketleri, okulları, hükümetleri ve benzeri resmi hiyerarşik yapıları çağrıştırırsa da Tilly, bu kavram ile “en az bir pozisyonu işgal eden tarafın, sınırlara dek uzanan faaliyetlere ilişkin kolektif kaynakları işleme hakkına sahip olduğu her türlü iyi sınırlandırılmış sosyal ilişkiler kümesini” kasteder (Tilly, 1999, s.15). Organizasyonlar piyasadaki olanakları üreten ve bunların dağıtımını gerçekleştiren yapılar olduğundan eşitsizlik analizinde oldukça önemli bir yer tutmaktadırlar. Organizasyonların içerdiği bir başka önemli unsur konumlardır ve bu konumlar ise herkese açık değildir. Burada Tilly'nin organizasyona ilişkin teorik açıklamalarının yardımıyla aslında sosyal kapanmanın organizasyonlar tarafından ne şekilde üretildiğini göreceğiz. Tilly organizasyonu “oldukça fazla büyümüş bir kategorik çift” olarak ele alır. Bir kategorik⁵ çift “toplumsal açıdan anlamlı bir sınır

³Tilly, konfigürasyon terimini Norbert Elias'ın kullanımına benzer biçimde kullanır.

⁴Tilly (1999) aslında temelde üç toplumsal ilişki biçiminin var olduğunu ifade etmektedir: zincir, üçlü ve kategorik çift. “Asimetrik bir zincir” olarak ifade ettiği hiyerarşi ve “kategorik çiftin oldukça büyümüş bir hali” olarak tarif ettiği organizasyon kavramlarını muhtemelen anlatımı kolaylaştırmak amacıyla kullanmaktadır.

⁵Tilly kategori terimini bildik anlamıyla taksonomik grupların yerine kullanır.

ve bu sınırın her iki tarafındaki birimler arasındaki en az bir bağdan oluşur” (Tilly, 1999, s.40).

Bir organizasyon, en az bir içerideki/dâhil edilmiş (insider) ve bir dışarıdaki/dışlanmış (outsider) konum içerir. Kategoriler arasındaki eşitsizlik fayda üreten kaynaklara erişimi kontrol eden insanların bu kaynaklar etrafında kurulu organizasyonun problemlerini çözmek için kategorik ayrımları (cinsiyet, etnisite, ırk vb.) kullanması yoluyla üretilir. Ancak burada Tilly'nin vurguladığı çok önemli bir husus kategorik ayrımlara yönelmenin kasıtlı veya kasıtsız olabileceğidir. “Kasıtsız olarak veya başka şekilde, insanlar, sosyal kapanma, dışlama ve kontrol sistemleri kurarlar” (Tilly, 1999, s. 14). Tilly buradaki genel amacı “organizasyonel problemleri çözmek” olarak açıklar. Kategorik eşitsizlik çoğu zaman bu tür problemleri çözmeye çabalarının bir sonucudur; dolayısıyla eşitsizlik niyetlenilmiş olmasa da bir sonuç olarak ortaya çıkabilir. Bu, kapanma literatürü için yeni ve önemli bir katkıdır. Zira Weber ve ardıllarının kuramsal açıklamalarında sosyal kapanmayı rasyonel, bilinçli ve niyetli bir kolektif eylemler bütünü olarak tarif eden bir kavrayış mevcuttu. Tilly ise eşitsizlik üreten süreçlerin eşitsizlik üretme niyetinden bağımsız olabileceği konusunda bir anlayış kazandırmıştır.

Tilly'nin ilişkisel eşitsizlik çalışmasının ikinci kavram seti “eşitsizlik üreten mekanizmalar”dır. O eşitsizliğin üretilmesinde iki temel mekanizmanın –*sömürü* ve *imkân gizleme*- ve iki destekleyici mekanizmanın –*öykünme* ve *adaptasyon*- işlevi bulunduğunu öne sürer. Tilly Marksist sömürü ve Weberyen sosyal kapanma kavramı arasında bir köprü kurma iddiasındadır. Sömürüyü Marksist tanımından pek uzaklaştırmadan kullanır; ona göre “sömürü, aynı müessese içindeki katılımcılar arasında ödüllerin katma değere oranla eşitsiz dağılımına dayanır” (Tilly, 1999, s. 65). *İmkân gizleme* ise Tilly'nin literatüre kazandırdığı ve Weberyen sosyal kapanma kavramıyla oldukça örtüşen ancak ondan daha geniş bir içerime sahip olan bir kavramdır. “Değerli, yenilenebilir, tekele tabi, ağ etkinliklerini destekleyici ve ağın işleyiş tarzı sayesinde daha değerli hale gelmiş bir kaynağa, kategorik olarak sınırlandırılmış bir ağın üyeleri erişim elde ettiğinde” (s. 16) imkân gizleme mekanizmasının işlemekte olduğunu söyleyebiliriz. İmkân gizleme, genellikle seçkinlerce kullanılan sömürü mekanizmasını destekleyen, seçkin olmayan kategoriler tarafından kullanılan bir mekanizmadır. Seçkin olmayanlarca başvurulan bir mekanizma olarak imkân gizleme Parkin'in sözünü ettiği ara konumlarda

olan kimselerin daha alttakilere yönelik kapanma tarzına, yani “ikili kapanma” kavramına oldukça benzemektedir. “Sömürü ve imkân gizleme mekanizmaları, kimlerin içeride kimlerin dışarıda kalacağı; dayanışmanın, sadakatin, kontrol ve başarının nasıl güvence altına alınacağı; tecrit edilmiş bilginin faydalı kullanımını destekleyen bilginin nasıl tekelleştirileceği gibi kendi organizasyonel problemlerini yaratır” (s. 16). Tilly’e göre bu tür organizasyonel problemlerin çözümünde belirgin biçimde çizilmiş kategorik sınırlar kullanılır. Bu sınırlar büyük ölçüde organizasyonun içine doğduğu ve içinde yaşadığı dünyadaki mevcut kategorik sınırların benimsenmesiyle, yani Tilly’nin “öykünme” adını verdiği süreçlerle inşa edilir. Bu kategorik sınırlar ırk, cinsiyet, eğitim, mesleki eğitim, siyasi yakınlık/bağlantı gibi unsurlar etrafında şekillenebilir.

Peki eşitsizliği üreten mekanizmalardan biri olarak imkân gizleme nasıl çalışmaktadır? “Bir ağın üyeleri, değerli yenilenebilir, tekele tabi, ağ faaliyetlerini destekleyici ve ağın çalışma şekli (modus operandi) ile güçlendirilen bir kaynağa erişim elde ederlerse, ağ üyeleri kontrollerini sürdürecektir inançlar ve pratikler yaratarak kaynağa erişimi düzenli olarak gizlerler” (Tilly, 1999, s.110). Tilly’e göre söz konusu ağa kategorik olarak bir sınır çizilmişse imkân gizleme mekanizması kategorik eşitsizliğin yaratılmasına ve sürdürülmesine katkıda bulunur. Ona göre imkân gizleme genellikle etnisite ve/veya dine dayansa da; ırk, cinsiyet, eğitim durumu, meslek, politik mensubiyet ve cinsel yönelim de zaman zaman imkân gizlemenin üzerine inşa edildiği ağları ve kategorik ayrımları oluşturabilir.

Tilly’e (1999, s.111) göre imkân gizleme genellikle şu unsurların bir araya gelmesiyle ortaya çıkar:

- Kendine özgü bir ağ,
- Yenilenebilir, tekele tabi, ağ aktivitelerini destekleyici ve ağın işleyişini güçlendiren değerli kaynaklar,
- Bu kaynaklara ağ üyeleri tarafından el konulması ve
- Kaynaklar üzerinde ağın kontrolünü sürdüren inançlar ve pratiklerin yaratılması.

İmkân gizleme özetle iki temel süreci kapsamaktadır: (i) kaynakların ağ üyeleri tarafından biriktirilmesi ve (ii) inançlar ve pratikler yaratma yoluyla ağ tarafından biriktirilen kaynakların korunması. Kaynakların biriktirilmesi sömürü mekanizmasının işlevselliği

yardımıyla işleyen bir süreçtir. Birikmiş kaynakların veya fırsatların ötekilerden saklanması ve korunması ise “uygun ideoloji”yi benimsetme ve yayma faaliyetini gerektirir. Eşitsizlik üreten ideoloji çoğu zaman Marksist yaklaşımın benimsediği “yanlış bilinç” biçiminde ortaya çıkar. Tilly yanlış inançları eşitsizliği üreten ana faktörlerden biri olarak görmez. Ona göre kategorik eşitsizlik ya organizasyonel problemleri çözme amacıyla ortaya çıkan “icat”lardır, ya ağlar arası etkileşimin bir sonucudurlar veya başka bir organizasyonda uygulanan bir kategorik eşitsizlik modelinin ödünç alınması/ona öykünülmesinin sonucudurlar (Tilly, 1999). Ona göre yanlış inançlar ve kültürün ise kategorik eşitsizliğin üretilmesinde “yardımcı” bir rolü vardır. “İrkçi, cinsiyetçi veya yabancı düşmanı tutumların artışı ya da azalışı kalıcı eşitsizlik üzerinde nispeten az bir etkide bulunur; ancak belirli yeni organizasyonel biçimlerin kullanılmaya başlanmasının -örneğin farklı kategorilerin tesisi veya kategoriler ve ödüller arasındaki ilişkinin değişimi- büyük bir etkiye sahiptir” (Tilly, 1999, s.19). Wright’a (2012) göre bu Tilly’nin, Weber’in kültür ve toplumsal yapı arasındaki ilişkiye dair görüşlerinden daha çok, Marx’ın ekonomi ve ideoloji arasındaki altyapı-üstyapı ilişkisini temel alan teorisine yakın durduğunu gösterir.

Tilly’nin, kapanma kuramının geliştirilmesinde başlıca iki önemli katkısı olduğu söylenebilir. Birincisi o kapanmayı gruplar yerine ağlar üzerinden düşünerek sıkıca örgütlenmiş bir kolektivite fikrinden uzaklaşıp kapanma kavramının kapsamını genişletir. Tilly grup ve ağ kavramlarının ilk hecelerinden oluşan “*catnet*” kavramını kullanarak hem Marksist hem de işlevselci kuramlardaki kolektif eylem görüşünün dezavantajlarının üstesinden gelir. Ağlar aracılığıyla “bireysel nitelikler kolektif vasıflara dönüştürülür ve kolektif eylemi sürdürmek için gerekli olan -bilişsel, sembolik, duygulanımsal- kaynaklar üretilir ve dolaşıma sokulur” (Diani, 2012, s.247). Ağın varlığı bireyin sermayesini (ya da kaynağını) ağın kaynağına dönüştürür. Böylece bir kolektif eylem var olmasa bile eşitsizlik sürdürülebilir hale gelir.

Tilly’nin kapanma kuramına ikinci önemli katkısı ise sosyal kapanma mekanizmalarını niyetsellikten bağımsızlaştırmaktır. Ona göre dışlayıcı sosyal kapanma sistemleri insanlar tarafından kasıtlı ya da kasıtsızca kurulabilirler. Çünkü bu mekanizmalar çoğu zaman eşitsizlik üretmek amacıyla değil organizasyonel problemleri çözmek için yaratılırlar (Cardona, 2015). Örneğin yeni kurulan bir ulus devlette bürokrasinin yaratılması veya

işyerlerindeki cinsiyetlendirilmiş işbölümü bazı verimlilik problemlerinin ya da idari sorunların çözülmesi için yaratılırken bir yandan da kategorik eşitsizlikler üretmiş olurlar

2.2.5. Pierre Bourdieu: Simgesel Sınırlar Çizerek Kapanmak

Pierre Bourdieu, her ne kadar sosyal kapanma kavramını kendi çalışmalarında doğrudan kullanmasa da onun çalışmaları hem Weberyen sınıf anlayışının hem de özelde sosyal kapanma fikrinin bir devamı niteliindedir. O, toplumsal eşitsizliğe ilişkin Weberci yaklaşımı iki bakımdan sürdürür: Birincisi Bourdieu yirminci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan, sınıf sosyolojisinde “kültürel dönüş” olarak bilinen süreçten ciddi şekilde etkilenmiştir. İktidar ilişkilerinde ekonomik durumun yanı sıra kültürel durumun belirleyiciliği Weber tarafından da yoğun şekilde tartışılmış bir konuydu. Özellikle yaşam tarzı, statü gruplarını oluşturan önemli bir unsur olarak Weber’in çalışmalarında yer alır. Ona göre belirli bir çevreye mensup olmak isteyen herkesten belirli bir hayat tarzına sahip olması beklenir ve bu beklentinin yanı sıra kişilerin sosyal ilişkilerine de kısıtlamalar getirilir (Weber, 2014, s. 300). Yaşam tarzı, Pierre Bourdieu’nün sınıf kuramında da sınıfın kurucu unsurlarından biri olarak ele alınır.

Bourdieu’yü Weber’in çalışmalarına yakınlaştıran ikinci önemli husus ise toplumsal yaşamı bir maddi ve simgesel fırsatlar piyasası olarak ele alıyor oluşudur. Weber, bir ideal tip olarak piyasanın tanımını yapmaktaydı ve statü gruplarının yasalar veya teamüller yoluyla piyasanın saf işleyişini, bir başka deyişle metaların serbest mübadelesinden oluşan düzeni bozduğunu öne sürmekteydi (2014, s.307). Bourdieu de *toplumsal uzam* kuramında faillerin çeşitli alanlardaki iktidar mücadelelerine odaklanır ve bu mücadelelerde yalnızca ekonomik sermayenin kullanılmadığını ve bu mücadelelerin salt ekonomik kazançlar için yapılmadığını öne sürer. Yaşam tarzı ve sosyal ilişkilere getirilen kısıtlamalar, Weber’de olduğu gibi, Bourdieu için de piyasadaki çıkar mücadelesinde oldukça belirleyici rol oynarlar.

Öte yandan Bourdieu’nün eşitsizlik analizi kimi yönleriyle Weberci yaklaşımdan ayrılır. Toplumsal yaşamı bir mücadele alanı olarak görmesi ve kültürü bu mücadelelerin belirleyici bir unsuru olarak analize dâhil etmesiyle onunla benzer bir hat izlerken, Weber’in aksine sınıf-statü ayrımı yapmaması ve eyleyicilerin eylemlerini farklı ideal

tiplere (rasyonel, geleneksel, duygusal gibi) ayırmaması bakımından ondan ayrılır. Weber, örneğin piyasadaki ekonomik ilişkileri büyük ölçüde rasyonalite/rasyonel eylem ile temellendirirken romantik ilişkilerde duygusal eylemlerin ağır bastığını öne sürmekteydi ve çıkar bakımından bunların denk olmadığını ima etmekteydi. Bourdieu ise bütün toplumsal eylemlerin ister maddi, ister simgesel olsun çıkar yüklü olduğunu öne sürer. Öte yandan Weber'in aksine sınıf ve statü ayrımını da benimsemez. Daha önce ifade edildiği gibi Weber için sınıflar piyasadaki benzer yaşam fırsatlarına sahip istatistiksel dağılımları, yani kâğıt üzerindeki grupları ifade ederken, statü grupları ortak hayat tarzına sahip gerçek grupları ifade eder. Statü grupları ve sınıflar kimi zaman örtüşebilse de bu zorunlu değildir. "Aksine statüye dayalı saygınlık genellikle bütünüyle mülkiyete dayalı iddialılıkla/gösterişle keskin bir karşıtlık içindedir" (Weber, 1978, s.932). Bourdieu ise sınıf ve statü grubu arasında böyle bir ayrıma gitmez. Statü grupları ona göre sınıflardan farklı gruplar değil, inkâr edilmiş sınıflardır; yani sınıfın gündelik hayattaki kültürel gösterenleridir (Swartz, 2018, s.212).

Bourdieu'nün toplumsal eşitsizlik hakkındaki kuramsal çalışmalarında, sosyal kapanma kavramını doğrudan kullanılmasa da onun çalışmalarında sunulan fikirler sosyal kapanma kuramının içerdiği fikirlerle şaşırtıcı ölçüde örtüşmektedir. Bourdieu'nün çalışmalarındaki temel uğraşlarından biri toplumsal grupların nasıl oluştuklarını ve kendilerini nasıl yeniden ürettiklerini anlamaya çalışmaktır (Swartz, 2018, s.258). O, toplumsal yaşamı bir mücadele alanı olarak görür ve ona göre grupların üretilmesinde belirli bir hakikatin diğerlerine dayatılmasına yönelik bir simgesel emeğin varlığı söz konusudur. Ona göre sosyolojik kuram, grupların üretilmesindeki bu simgesel emeği, dünyaya ilişkin hakikatin bir mücadele aracı olduğunu hesaba katmalı ve toplumsal uzamdaki konumlarına, yani farklı sermaye türlerinin dağılımına bağlı olarak mücadeleye katılan faillerin eşitsiz şekilde silahlanmış ve oldukça farklı, hatta zıt hedeflere sahip olduklarını kabul etmelidir (Bourdieu, 1987, s. 10-11). Bu anlamda Weber'de ve Neo-Weberyen kuramcılarda gördüğümüz kolektivitelerin kıt kaynaklar üzerindeki mücadeleleri fikri Bourdieu'nün eşitsizlik analizinde de oldukça temel bir konuma sahiptir.

Yukarıda aktarılanlar bağlamında söylenebilir ki, Bourdieu'nün toplumsal eşitsizliğe ilişkin yaklaşımı bir sosyal kapanma çalışması için oldukça elverişli bir zemin sunar. Ona

göre bütün sosyoloji “kolektivitelerin varlığı ve varoluş tarzı” sorunu ile işe başlamalıdır (Bourdieu, 1991, s. 250). Bir kolektivite, Tilly’nin organizasyon tanımında olduğu gibi tanımında zorunlu olarak ‘içeridekiler’ ve ‘dışarıdakiler’ kategorilerini içermek durumunda olduğuna göre, yani ister gevşek ister sıkı olsun bir sınır içereceğinden bir kolektivitenin oluşum mantığı sosyal kapanma mantığına paraleldir. Bourdieu’ye göre toplumsal gruplar, kültürel pratikler aracılığıyla sosyal uzamda bir konum edinirler ve diğer gruplar ile aralarına simgesel sınırlar çizerler. O, *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* (1979 / 2015) adlı çalışmasında 1960’larda ve 1970’lerde Fransa’da toplanan veriler üzerinden sınıfların oluşumunda kültürel pratiklerin (yaşam tarzının) önemini göstermeye çalışır. Aynı zamanda *Yeniden Üretim: Eğitim Sistemine İlişkin Bir Teorinin İlkeleri* (1970 / 2015) adlı çalışmasında da toplumsal eşitsizliğin üretiminde eğitim kurumunun rolüne odaklanır. Bu çalışmalarında egemen sınıfların kendilerini hangi mekanizmalar aracılığıyla yeniden ürettiğini açıklamaya çalışmaktadır. Bourdieu’ye göre bir sınıfın yeniden üretimi diğer sınıflardan kendisini ayırt etme/ayırma düzeyi ile doğru orantılıdır. Ona göre toplumsal grupların kendilerini ayırt etme mücadelesi maddi ve simgesel mücadeleler biçiminde ortaya çıkar. “Herhangi bir grup gibi, ister meslek grupları ister ‘sınıflar’ biçiminde olsun ekonomik ve sosyal temeli olan kolektiviteler, bireysel ve kolektif çıkarların peşinde koşan simgesel inşalardır” (Bourdieu, 1987, s.9). Bir grubun toplumsal iktidarı, toplumsal gerçekliğin kendisine göre “meşru algılanışını” ve toplumsal kategorilere ilişkin kendi algısını diğer gruplara dayatabilme gücüne bağlıdır.

Toplumsal kolektivitelerin varlığı ve birbirleriyle mücadeleleri, Bourdieu’ye göre ancak bir *sosyal uzam* içerisinde mümkündür. Bir toplumsal kolektivite veya birey, diğerleriyle ilişkisi sayesinde sosyal uzamda konumlanır; yani kolektiviteler veya bireyler toplumsal yaşamda kendi başlarına bir nitelik veya kimliğe sahip değildirlere; bunlar ilişkisel olarak inşa edilirler. Bu nitelik veya kimlik ancak ötekilerle karşıtlık ya da benzerlik sağlayan iyelikler aracılığıyla ortaya çıkar. Bu iyelikler ise bireylerin veya grupların sosyal uzamdaki kıt kaynakları elde etmeye ve tekelleştirmeye yönelik mücadelelerinde kullandıkları kozlardır. Bourdieu bu kozları *sermaye* olarak adlandırır. Ekonomik, kültürel, sosyal ve simgesel sermayeler aracılığıyla failer sosyal uzamda imtiyazlı konumlara yerleşme mücadelesi verirler. Failer sahip oldukları sermayeler bileşkesinin

hacmi, yapısı ve bunların zaman içindeki *evrimi* aracılığıyla sosyal uzamı oluştururlar. Dikkat edilirse buradaki çatışma, tekelleştirme, dışlama gibi fikirleri içeren bakış açısı ve terminolojinin sosyal kapanma kuramındaki terminoloji ile çarpıcı şekilde örtüştüğü görülecektir. Bu nedenle Bourdieu'nün sınıf analizi, sosyal kapanma kuramını geliştirmek ve daha incelikli hale getirmek adına oldukça kullanışlı olabilir. Toplumsal yaşamdaki maddi ve simgesel fırsatlardan belirli grupların dışlanması ve bu fırsatları tekelleştirmesine olanak tanıyan mekanizmaların işleyişi Bourdieu'nün temel ilgi alanıdır ve neredeyse tüm kavramsal repertuarı bu problem etrafında oluşturulmuştur.

Sosyal kapanma olgusunu Bourdieu'nün sunduğu kavramlar aracılığıyla tartışan çalışmalar daha önce de yapılmıştır (Manza, 1992; Hansen,1995; Flemmen, Toft, Andersen, Hansen ve Ljunggren, 2017). Bu tezde de sosyal kapanma kuramı ve Bourdieu'cü sınıf analizi arasındaki işbirliği imkânından yararlanarak sanat alanındaki eşitsizliği anlamının yolları aranacaktır. Bu bağlamda bu başlık ve bir sonraki başlık Bourdieu'nün çalışmalarını iki yönden ele almaktadır. Öncelikle ilk başlıkta Bourdieu'nün eşitsizlik analizine odaklanılacak ve sosyal kapanma kuramına sağladığı katkıların izi sürülecektir. Bir sonraki başlıkta ise önceki kapanma kuramcılarının kimi zaman üstü kapalı şekilde sanat alanında sosyal kapanma olgusunun varlığını reddetmelerine karşın, Bourdieu'nün bu konuya farklı yaklaşımı ve onun sanat sosyolojisinin bu çalışmaya sağlayabileceği katkılar tartışılacaktır.

2.2.5.1. Yapısal-İnşacı Sınıf Analizi: Sosyal Uzam ve Habitus

Bourdieu'nün neredeyse bütün çalışmalarındaki temel derdi “tabakalaşmış toplumsal hiyerarşi ve tahakküm sistemlerinin, güçlü bir dirençle karşılaşmaksızın ve toplumun mensuplarınca bilincine varılmaksızın, kuşaklar boyunca nasıl idame edilip yeniden üretildiği sorusuna yanıt aramak”tır (Swartz, 2018, s.18). Durkheim'ın toplumsal dayanışmanın nasıl yeniden üretildiğine ilişkin araştırması, Bourdieu'de bu dayanışmanın tabakalaşmış olduğu şerhiyle sürdürülür. Aynı zamanda Ortodoks Marksist sınıf analizinden farklı olarak onun analizinde sınıf hem ekonomik hem sembolik boyutları ile ele alınır (Weininger, 2014, s.114). Ayrıca onun Marksist geleneğe yönelttiği önemli bir eleştiri vardır. Ona göre Marksist gelenek “kâğıt üzerinde sınıflar” ile “gerçek sınıflar”

arasındaki ayrımı ihmal etmektedir. Bourdieu’ye göre sınıfların kuramsal açıdan benzer koşulları deneyimlemesi onların “mücadele içindeki sınıflar” haline gelmesini zorunlu kılmamaktadır. Ona göre “sınıflar ancak özgül bir çaba pahasına belirli bir varlık biçimini kabul edebilirler, bunun içinse ayrımların (division) temsilinin özgül bir biçimde kuramsal üretimi belirleyici bir unsurdur” (Bourdieu, 1987, s.8). Bir başka deyişle Bourdieu, kâğıt üzerindeki sınıfların gerçek sınıflar haline gelmesini sağlayacak şeyin ayrıştırıcı mekanizmaların kuramsal ifşası olduğunu söyler. Ona göre Marksist teori “kuramsal sınıftan pratik sınıfa geçiş”i verili kabul etmektedir; oysa etnik, ırksal, ulusal ve mesleki vb. ayrışmalar sınıfsal ayrışmalarla rekabet ederek durumu verili olmaktan çıkarmaktadır (Bourdieu, 2015).

Bourdieu’nün sınıf analizi literatürde “yapısal-inşacı” sınıf analizi olarak anılır. Buradaki ifade onun “özelci” ve “nesnelci” paradigmaları aşma girişiminin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bilindiği üzere özelci paradigmalar toplumsal yaşamı failerin algıları ve kavrayışları aracılığıyla oluşturulan/inşa edilen bir gerçeklik olarak kabul ederken, nesnelci paradigmalar failiği yapısal kısıtlamaları odakta tutarak ele alırlar. Bourdieu her iki geleneğin de eşitsizliği anlamada sorunlara ve kısıtlılıklara sahip olduğu görüşündedir ve bunları aşmak adına *toplumsal uzam*, *alan*, *habitus* gibi kavramlar aracılığıyla bir kuramsal önermeler seti oluşturur. Bourdieu’ye göre özelci sınıf analizi toplumsal gerçekliğin algılanması ve inşasının “toplumsal bir boşlukta gerçekleşmediğini, tersine, yapısal kısıtlamalara tabi olduğunu” ve “yapan yapıların, yani bilişsel yapıların da toplumsal olarak yapılmış olduğunu” ve son olarak toplumsal gerçekliğin yapımının yalnızca bireysel bir girişim olmadığını, kolektif bir girişim de olabileceğini” ihmal eder (Bourdieu, 2012, s.356). Ona göre kişilerin toplumsal yaşama ilişkin görüşleri ve algıları “yapısal kısıtlamalar altında” oluşur. Öte yandan nesnelci sınıf analizi de toplumsal dünyanın inşa edilmiş olduğunu ve failerin algılamalarından bağımsız bir dünya olmadığını ihmal eder. Ona göre nesnelci yaklaşımlar failerin “sınıflandırılmış” oluşuna odaklanırken aynı zamanda “sınıflandıran” olduklarını göz önünde bulundurmaz. İstatistiksel düzenlilikler şeklinde kendisini gösteren makro yapılara odaklanan nesnelci bakış “aktörleri büyük ve kapsayıcı yapıların basit yansımalarına indirgeme eğilimindedir” (Swartz, 2018, s.205). Bourdieu’nün yapısal-inşacı sınıf analizinin bir görsel özeti şeklinde tanımlayabileceğimiz sosyal uzamda failer birbirleriyle ilişkileri

ekseninde konumlanırlar ve bu ilişkileri, bir başka deyişle toplumsal mesafeleri belirleyen şey faillerin sahip oldukları iyeliklerdir (sermayeler ve habitus). Bu bakımdan sınıflar ilişkişel biçimde inşa edilen gerçekliklerdir. Faillerin karşılıklı olarak birbirlerine toplumsal dünya üzerine “meşru görüşlerini” dayatma mücadeleleri mevcut sınıf yapısını oluşturan olgudur.

Bourdieu için bir kimsenin toplumsal konumu ilişkişel olarak belirlenir; zaten toplumsal konum ilişkişel bir kavramdır. Doğuştan olduğu kabul edilen kimi nitelikler aslında “farklılıktan, uzaklıktan, ayırdedici özellikten...kısacası bağıntısal özellikten ibarettir (Bourdieu, 1995, s. 20). Bourdieu sosyal uzam kavramını sınıf analizinin bu ilişkişel boyutunu öne çıkarmak için kullanır. Ona göre uzam, “birbirlerinin dışında yer alan, birbirlerine göre, karşılıklı dışsallıklarıyla ve iççelik, yakınlık ya da uzaklık bağıntıları, bir de düzenleme bağıntılarıyla -üstünde, altında ve arasında gibi- tanımlanan ayrı ve bir arada bulunan bir konumlar bütünüdür” (s. 20). Sosyal uzam da bu tanıma paralel şekilde düşündüğümüzde, hem belirlenmiş hem de belirleyen “toplumsal konumlar”dan ve bunların karşılıklı uzaklık-yakınlık, dışsallık-iççelik, üst-alt olma bağıntılarından oluşan bir olgudur. Küçük burjuvazi örneğini verir Bourdieu; bu sınıf diğerleri ile yakınlık-uzaklık durumu göz önünde alındığında bir ara konum olarak kendisini gösterir. Öte yandan sosyal uzamda yakın olmak kişilerin coğrafi uzamda da (toplumsal etkileşim/karşılaşma/temas anlamında) yakın olma, toplumsal uzamda uzak olanların da yine coğrafi uzamda uzak olma ihtimalleri yüksektir (Bourdieu, 2012).

Sosyal uzamda kişiler veya gruplar yalnızca maddi ayrımlar tarafından değil, aynı zamanda sembolik ayrımlar tarafından da oluşturulur. Bir başka deyişle sahip olunan mülklerin yanı sıra yaşam tarzı da uzamdaki konumu belirleyen önemli bir etmendir.

“Şampanya içenler viski içenlerle karşıtlık içindedirler, ama farklı bir biçimde, kırmızı şarap içenlerle de karşıtlık içindedirler; ama şampanya içenlerin antika mobilyalara sahip olma, golf oynama, binicilik sporu yapma, büyük tiyatrolara gitme, vs. şansı viski içenlerden daha fazla; kırmızı şarap içenlere kıyasla da son derece daha fazladır. Bu özellikler, kalıcı algı kategorileriyle donanmış (...) faillerce algılandıklarında, toplumsal yaşamın gerçekliğinde, işaret olarak işlev görürler: Farklılıklar ayırt edici işaretler olarak ve pozitif ya da negatif ayırımın işaretleri olarak işlev görür...” (Bourdieu, 2012, s.358).

Yaşam tarzının toplumsal ayrımlar açısından oldukça etkili bir etmen olduğunu belirtmekle birlikte, Bourdieu, tüketime ilişkin bu türden eğilimlerin Veblen'in (2015) analiz ettiği "gösterişçi tüketim" arayışından farklı olduğunu, bu eğilimlerin pek çok zaman bilinçli bir ayırım niyetinden/arayışından uzak olduğunu öne sürer. Burada Bourdieu'nün de Tilly'de olduğu gibi eşitsizliğin üretilmesi sürecinde mutlak niyetselliği dışladığı söylenebilir. O Sartre'cı fenomenolojiye ve Rasyonel Eylem Kuramına karşı mesafeli durur. Ona göre yaşam tarzı ve özelde tüketim alışkanlıkları rasyonel eylem kuramının öne sürdüğünün aksine arz-talep işlevi içerisinde oluşan akılcı bir tercih değildir (Kaya, 2014, s.413). Ona göre toplumsal eyleyiciler ne "mekanik güçlere uyan birer zerrecik"tir ne de bütünüyle bilinçli/bilen özneler olarak hareket ederler (Bourdieu, 1995). Failer daha ziyade "bir pratiklik duygusuyla (...), yani tercihlerden görü ve ayırım ilkelerinden (buna sıradan anlamıyla "zevk" adı verilir), dayanıklı bilgisel yapılardan (bunlar temelde nesnel yapıların içe katılmasının birer ürünüdür) ve durumun algılanmasıyla buna uyan yanıtı yönlendiren eylem kalıplarından oluşan edinilmiş bir sistemle donatılmış, eyleyen ve bilen eyleyicilerdir" (Bourdieu, 1995, s. 45). Bourdieu'ye göre insan zihni ve bedeni ile toplumsal olarak yapılandırılmıştır ve sınırlandırılmıştır; fail sosyalleşme sürecinde edindiği bu sınırlar içerisinde edindiği bir pratik eğilimler seti sayesinde eylemektedir. Dolayısıyla sosyal uzamdaki ayrımlar ve bunlarla ilintili eşitsizlikler bilinçli bir niyetin ürünü olmaktan ziyade farkında olunmadan üretilir ve özellikle bu yüzden başarılıdır (Kaya, 2014).

Yukarıda sözü edilen pratiklik duygusunu daha açık kılmak için Bourdieu'nün tenis oyuncusu örneği sıkça dile getirilir. Tenisçi, rakibinden hızlıca gelen topu, topun saniyedeki hızı, yönü, kendi raketinin durması gereken yeri vb. hesaplayarak, ölçüp tartarak ve gerçekleştireceği eylem üzerinde bilinçli bir karar vererek karşılamaz. Ancak bu gelen topu karşılama eylemi çoğunlukla bir refleks de değildir. Tenisçi topu karşılariken, topun hızına, yönüne ve kendi pozisyonuna ilişkin gerekli bilgileri geçmiş deneyimlerinden edindiği ve içselleştirdiği bir pratiklik duygusu ile hareket eder. Pratik duygusu, "büyük bir oyun görüşüyle donanmış, eylem ateşi içinde rakiplerinin ve eşlerinin hareketlerini anında sezerek, hesaplayıcı akla başvurmaksızın ve geri çekilip düşünmeksizin 'esinli' bir biçimde harekete geçip tepki veren bir oyuncu gibi, dünyanın içkin eğilimlerini kendiliğinden öngörerek, dünyayı anlamlı olarak inşa eder. Pratik

duygusu, önceden tanır; alanın taşıyıcısı olduğu olası gelecek halleri, şimdiki halde okur” (Wacquant, 2014, s. 29). Faillerin yaşam tarzını oluşturan kültürel seçimleri ve pratikleri bu örnekteki benzer bir pratiklik duygusu ile oluşur. Örneğin “zevk/beğeni” (belirli bir sanat eserini estetik açıdan diğerinden daha değerli/değersiz bulma yetisi) sosyalleşme süreci içerisinde edinilen bir eğilimdir ve gerektiğinde pratik bir his olarak devreye girer. Estetik değerlendirmeye ilişkin bu yetiler daha sonra sosyal uzamdaki ayrımları üreten etmenler haline gelmektedir.

Bourdieu, sözü edilen pratik duygusunu, “habitus” ile kavramsallaştırır. Habitus, toplumsallaşmış faillerin, sosyalleşme sürecinde içerisine dâhil oldukları ve yapıların özelliklerini içselleştirip kalıcı hale getirdikleri bir yatkınlıklar sistemidir. Bourdieu’nün kendi tanımlamasını doğrudan aktaracak olursak “habituslar kalıcı yatkınlık sistemleri, yapılandırıcı yapılar şeklinde, yani kurallara itaatın ürünü olmadan, sonuçları bilinçli olarak hedeflemeden ve bunlara ulaşmak için gerekli işlemlere anında hâkim olmadan ve böylece de bir orkestra şefinin örgütleyici eyleminin ürünü olmadan da kolektif olarak harmoni içine olabilecek, nesnel olarak ‘düzenlenmiş’ [réglées] ve ‘düzenli’ [régulière] olabilecek pratik ve temsillerin üretilme ve yapılandırılma ilkesi olarak işlemeye eğilimli, yapılandırılmış yapılardır” (Bourdieu, 2018, s.158). Habitus kavramını sosyal bilimlerde Bourdieu’den önce ilk kez kullanan isim sosyal antropolog Marcel Mauss’tu. Mauss, *Beden Teknikleri* isimli çalışmasında farklı kültürlerde beden kullanımına ilişkin farklılaşmaların toplumsal kaynaklarını tartışırken habitus kavramını kullanmıştı. Mauss’tan önce bu kavram etimolojik kökenleri itibarıyla (hexis, ethos vb.) insan alışkanlıklarını ifade etmek için kullanılmıştı. Mauss’un çalışmasında süreklilik gösteren bedensel eğilimleri nitelemek için Fransızca’da alışkanlık anlamına gelen *habitude* kelimesi yerine habitusu tercih etmesi bunların bireysel alışkanlıklardan ziyade kültür aracılığıyla biçimlendirilmiş kalıcı yatkınlıkları ifade etmesiyle ilgilidir (Yel, 2014).

Bourdieu de benzer biçimde habitusu alışkanlık kavramının yerine kullanmadığını ifade eder. Öncelikle habitus, alışkanlığa kıyasla çok daha geniş bir anlam içeriğine sahiptir. “Pierre Bourdieu’ye göre habitus, bireylerin sosyalleştikleri süre içinde -çocuklukta ilköğretim, yetişkinlikte ortaöğretim- az çok bilinçsiz bir şekilde içselleştirmiş ve benimsemiş olduğu idrak (dünyanın nasıl algılanacağına dair), değerlendirme (nasıl değerlendirileceğine dair) ve eylem (nasıl davranılacağına dair) şablonlarından meydana

gelir” (Jourdain ve Naulin, 2016, s.42). Bu bakımdan habitus, yalnızca bir davranışın tekrarlanmasından oluşan alışkanlığa değil, çok daha geniş bir biçimde, içselleştirilmiş algılara, değerlere ve bedensel pratiklere gönderme yapar. Öte yandan habitus yalnızca yapılandırılmış bir yapı değil, aynı zamanda yapılandıran bir yapıdır (Bourdieu, 2015). Habitus yalnızca dış dünyanın sunduğu algı kategorilerini içselleştiren pasif bir sistem değildir; o aynı zamanda bu dünyanın nesnel kategorilerini yapılandırır, bir başka deyişle onu inşa eder. Biz, sosyalleşme sürecimizde çevremizden edindiğimiz eğilimleri büyük ölçüde koruruz ve bu eğilimlerle çevremizi yeniden düzenleriz. Bourdieu (2016) alışkanlıkların tekrarlanan, mekanik, otomatik ve “üreticiden ziyade yeniden üretici bir kavram” olduğunu düşünür. Habitus ise belirli bir takım tarihsel koşulların ürünü olsa da Bourdieu’nün deyişiyle histeresis etkisine (yani bir durumun onu koşullandıran etkiler ortadan kalktıktan sonra etki sürüyormuşçasına varlığını sürdürmesi) neden olur. Dışarıdaki nesnel dönüşümlerle içselleştirilmiş yatkınlıkların çelişkisi habitusu yeniden üretici olmaktan ziyade güçlü bir üretici bir ilke haline getirir.

Bourdieu habitus kavramı ile sosyal uzam arasında sıkı bir ilişki kurar. Toplumsal konumların uzamı bir bakıma habitusların uzamıdır; “...toplumsal uzamın iki ana boyutundaki farklı yerleri tanımlayan ayrımsal [diferansiyel] sisteme, eyleyicilerin (ya da eyleyicilerden oluşan sınıfların) özelliklerindeki, yani pratiklerindeki ve sahip oldukları şeylerdeki ayrımsal mesafelere tekabül eder” (Bourdieu, 1995, s.22). Aslında her bir sosyal konum bir habitus üretirken, her bir habitus da bir sosyal konumu üretmektedir. Habitus yaşam tarzının ve sahipliklerin tümünün bütünsel bir görünümünü sunarak bir toplumsal konumu ifade eder ve farklılaştırıcı/ayırım üretici bir rol üstlenir.

Öte yandan habitus, mevcut sınıfsal koşulları yeniden üretme eğilimindedir. Ona göre yapılar ve pratikler dairesel bir ilişki sistemi içerisindedir ve bu ilişkide nesnel yapılar öznel yatkınlıkları üretirken bu öznel yatkınlıklar da nesnel yapıları yeniden üretirler (Bourdieu ve Passeron, 2015). Habitus kendisini üreten koşulları yeniden ürettiğinde failerin seçim ufku mevcut koşulların dışına çıkamayacak ve mevcut sınıfsal koşullar varlığını sürdürecektir. Bu sosyalleşme sürecinin sınıf temelli niteliği ile ilgilidir. “Habitus, bir toplumsal sınıfta ya da statü grubunda yaygın olan nesnel olasılıkların, başat olarak bilinçdışı bir şekilde -özellikle çocukluğun ilk yıllarında- içselleştirilmesinden doğar” (Swartz, 2018, s.148). Toplumsal uzamdaki hangi konumun içine doğduğumuz

değerlerimizi, arzularımızı ve hayallerimizi belirlemede etkili olması bakımından önemlidir. Habitusu oluşturan eğilimlerin “aktarılabılır” oluşu (ailede, okulda vb.) homojen hayat tarzları oluşturur (Jourdain ve Naulin, 2016, s.43) ve mevcut sınıfsal ilişkilerin büyük ölçüde korunmasına yardımcı olur.

Yukarıda aktarılanlar bağlamında artık söylenebilir ki her habitus, aslında bir *sınıf habitusudur*. Faillerin ortak sınıfsal koşulları ortak algısal ve pratik yatkınlıklar oluşturur; böylece bir “sınıfsal bilinçdışı”nın oluştuğundan söz edilebilir. “Bir grubun veya farklılaşmış bir toplumda bir sınıfın üyelerinin pratikleri, aynı nesnel yapıların içselleştirilmesi olduklarından nesnel olarak uyumlu oldukları için, bireysel veya kolektif bilinçli projeleri ve öznel niyetleri aşan birleşik ve sistematik nesnel bir anlamla donanmışlardır” (Bourdieu, 2018, s.170). Aslında habitus, yani edinilmiş yatkınlıklar aracılığıyla biz karşımızdaki bireyde içinde sosyalleştiği kolektiviteyi görürüz.

“Bedenen kişi olarak anlaşılan bireyler, birer giysi gibi taşıdıkları habitusları aracılığıyla -ye kürküm ye meseli gibi- toplumsal yapıda hâlihazırdaki ve geçmişteki yerlerini her zaman ve her yerde beraberlerinde götürürler. Bu toplumsal kişilik, aynı zamanda *toplumsal konum* işaretleri olan tüm yatkınlıklarıyla, dolayısıyla nesnel konumlar arasındaki, yani konjonktürel olarak (toplumsal uzamda değil, fiziksel uzamda) yakınlaşmış toplumsal kişiler arasındaki toplumsal mesafenin de işaretleriyle donanmışlardır” (Bourdieu, 2018, s.172).

Bourdieu’ye göre sosyoloji “istatistiksel toplamlar olarak sınıf”tan ziyade aynı nesnel koşullar aracılığıyla benzer yatkınlıklara sahip olanların oluşturduğu sınıf habitusu ile ilgilenmelidir. Bir toplumsal konumla özdeşleşen sınıf habitusu bize Marksist analizde olduğu gibi yalnızca üretim ilişkileri bakımından değil aynı zamanda tüketim, eğitim, evlilik, beğeni gibi pek çok konu üzerinden sınıfsallığı açıklayabilmemizi sağlar. Bu bakımdan Weberci analize daha yakın duran sınıf habitusu kavramı, “toplumsal mekânın çok boyutlu olduğunu ve ekonomi gibi tek bir nedene indirgenemeyeceğini” (Swartz, 2018, s.205) gösterir.

Sınıf habitusu, Bourdieu’ye göre eşitsizlik üretici mekanizmalar için yardımcı bir unsura dönüşür. Bir sınıfın veya sınıf fraksiyonunun göstergesi haline gelen özellikler “asla resmi olarak dile getirilmeksizin gerçek birer tercih etme ya da dışlama ilkesi gibi işleyebilirler; birçok resmi ölçüt aslında, birtakım gizli ölçütleri maskeleyemeye yarar: belli

bir diploma zorunluluğunun, gerçekte belli bir toplumsal kökeni gerekli kılmanın bir yolu olabileceği gibi” (Bourdieu, 2015, s.158). Bu noktada söylenebilir ki sınıf habitusu ile Bourdieu, önceki sosyal kapanma kuramcılarında sıkça karşımıza çıkan dışlayıcı mekanizmalara ilişkin bir açıklama sunar. Frank Parkin, burjuvazinin bir dışlayıcı mekanizma olarak sertifikacılığı kullandığından, Collins çağdaş toplumda ekonomik piyasa ile iç içe olan bir kültürel piyasadan ve diploma/sertifika toplumunun eşitsizlikçi görünümünden, Murphy de yazılı kuralların dışında kalan gayriresmi dışlayıcı formlardan (dışlamanın türev formu) söz etmişti. Bu gayriresmi dışlayıcı mekanizmaların işleyişinde sınıf habitusunun bir yardımcı mekanizma olarak işlediği öne sürülebilir.

Sınıf habitusu, sınıf üyelerinin sosyalleşme yoluyla yeniden ürettiği bir dizi kültürel koddan ve pratikten oluşan yaşam tarzını oluşturur. Bu, beslenme, spor, giyim, boş zaman aktiviteleri, sanat zevki vb. şeklinde uzayıp giden pek çok alanı kapsar. Bourdieu, işçi sınıfı habitusu ile burjuva habitusu arasında yaşam tarzı bakımından pek çok zıtlık bulunduğunu öne sürer. İşçi sınıfı yaşam tarzını güç, nicelik ve madde gibi unsurlar biçimlendirirken, burjuvazi biçime, hafifliğe ve mesafeye öncelik tanır (Jourdain ve Naulin, 2016). Örneğin beslenme alanında, bedenin biçiminden ziyade gücüyle ilgilenen işçi sınıfı besleyici gıdalara yönelip daha fazla yeme eğilimindeyken burjuvazi lezzeti, sağlığı, hafifliği öne çıkarır. Sınıf habitusundaki ayrımlar, özellikle tüketim alanı odağa alındığında billurlaşır. Elbette Bourdieu’da tüketim açısından farklılaşma sınıflara içkin özelliklere, bir başka deyişle özlerine dayandırılmaktan ziyade yapısal ve ilişkisel bir yaklaşımla açıklanmaya çalışılır. Hangi sınıfın ne şekilde tüketim pratiğinde bulunduğundan ziyade, bunların birbirleriyle karşıtlık ilişkisi önemlidir. Bourdieu’ye göre tüketim pratikleri ne rasyonel eylem teorilerindeki gibi bilinçli bir fayda-maliyet hesabıyla, ne de Veblen’in açıklamaya giriştiği “statü arayışına dayalı stratejiler”le anlaşılabilir; o tüketime dayalı göstergelerin çağdaş toplumda bir anlam ifade etmediğini savunan postmodern görüşü de reddeder. Ona göre yaşam tarzları, karşılıklı ilişki içerisinde oluşmuş habitus şemaları aracılığıyla algılanan ve toplumsal olarak (seçkin, avam vb. olarak) nitelendirilerek işaret sistemleri haline gelen habitusun sistematik ürünleridir (Bourdieu, 2015).

Bourdieu, yaşam tarzları uzamında birbirinden farklı habitusların beğeni açısından farklılaşmasını birbiriyle zıt konumda iki ideal tip üzerinden açıklar: Zorunluluk beğenisi

ve estetik yatkınlık. Sınıfsal koşullardaki farklılıklar “hâkim sınıfın temayüze dayalı habitusunu, işçi sınıfının zorunluluğa dayalı habitusundan farklılaştırırlar” (Swartz, 2018, s.231). Egemen sınıflar seçkin (nispeten fazla ekonomik ve kültürel sermaye gerektiren) kültürel pratikleri gerçekleştirmek için gerekli olan maddi ve kültürel kaynaklara sahip olma konusunda avantajlıdırlar. Dolayısıyla temayüze yönelik kültürel pratikleri gerçekleştirmede daha fazla mahir hale gelebilirler. Her pratik ve bu pratiğe ilişkin yatkınlık zorunlu olarak kültürel yeterliğin yanı sıra ekonomik bir yeterlik talep eder ve ekonomik zorunluluktan uzaklaşmadıkça failler “zorunluluğun beğenisine” yaklaşırlar. Bu bağlamda işçi sınıfı habitusu zorunluluğun, burjuvazinin habitusu ise özgürlüğün beğenisi ile biçimlenmektedir. Egemen sınıf, sınıfsal koşulların ürettiği bu sosyolojik sonucu, “doğal zevk ideolojisi” veya akademik alanda “yetenek ideolojisi” ile meşrulaştırır/örtür (Jourdain ve Naulin, 2016). Örneğin sanat beğenisini ele aldığımızda estetik yatkınlığın edilen koşullara bağımlılığı açık biçimde göz önüne serilir: “Sanatla içli dışlı olmak için gerekli araçları ailesinden ve okul eğitiminden almamış olanlar, kategorilerini gündelik deneyimden ödünç alan ve temsili nesnenin basitçe tanınmasıyla sonuçlanan bir sanat eseri algılamasına mahkûmdur” (Bourdieu ve Darbel, 2011, s.66). Daha az donanımlı olanlar için Bourdieu’nün deyişiyle “estetik hayranlık” yerini mütevazı bir onaya, “ahlaki saygıya” bırakır. Onun Alain Darbel ile birlikte, Avrupa müzelerindeki ziyaretçi kitlesinin sanat zevki ve pratikleri üzerine gerçekleştirdikleri saha çalışması⁶ ile toplumsal köken ile kültürel yatkınlık arasındaki ilişki daha somut göstergelerle ortaya çıkmıştır. Bu çalışmaya göre, örneğin Fransız sanat müzelerindeki ziyaretçi kitlesinin %1’ini çiftçiler, %4’ünü işçiler, %5’ini zanaatkârlar ve tüccarlar, %23’ünü orta kademe memurlar, %45’ini ise üst sınıflar oluşturmaktadır; yine ziyaretçilerin sadece %9’u (dörtte üçü ilköğretim öğrencisi) diplomasız iken bakaloryası⁷ olanlar ile lisans ve lisansüstü eğitimi olanların toplam oranı %55’tir (Bourdieu ve Darbel, 2011, s.30). Ziyaretçilerin müzede geçirdiği ve eserleri izlemeye ayırdıkları süre de sınıfsal açıdan yukarıdaki verilerle paralel şekilde farklılaşmaktadır. Bu çalışma aynı zamanda ziyaretçilerin müzede gördükleri eserlere ilişkin estetik açıklamalarının da nitel bir analizini gerçekleştirmiştir. Burada da Bourdieu ve Darbel, Kant’ın estetik felsefesi üzerinden ziyaretçilerin sınıfsal olarak iki zıt beğeni biçimi arasında dağılım gösterdiğini

⁶ Bkz. Bourdieu, P. ve Darbel, A. (2011). Sanat sevdası: Avrupa sanat müzeleri ve ziyaretçi kitlesi, İstanbul: Metis Yayınları

⁷ Kimi eğitim sistemlerinde lise bitirme sınavından sonra verilen “olgunluk sınavı”.

bulur. Burjuvazi Kant’ın saf estetik/saf olmayan estetik ayrımı üzerinden bakıldığında saf (biçime dayalı) beğeniye sahip görünürken, işçi sınıfı saf olmayan (içeriğe dayalı) beğeniye sahip görünür. Müze ziyaretçilerinin bir “yaşlı kadın eli fotoğrafı” karşısındaki yorumları bu durumu örneklendirmektedir:

“Kültürel açıdan en yoksun kişiler, yaşlı kadın eli fotoğrafı karşısında, az çok uzlaşım sal bir duygu ya da etik bir ortaklığı dile getirirler ama asla tümüyle estetik bir yargı ortaya koymazlar (olumsuz olanlar hariç): “Ah şuna bakın, elleri ne kadar garip bir biçimde deforme olmuş (...), anlamadığım bir şey var (sol el): başparmak elden ayrılacak gibi. Fotoğraf garip bir biçimde çekilmiş. Bu nene, çok çalışmak zorunda kalmış olmalı. Romatizmaları var galiba. Evet, ama bu kadın ya sakatlamış ya da ellerini böyle bükmüş (hareketi yapar). Aa, çok garip, evet böyle olmalı, elini böyle bükmüş. Bir düşesin ya da bir sekreterin eline benzemiyor elleri. Bu zavallı kadının ellerini görmek bana dokundu, boğum boğum.” (İşçi, Paris). [...] “Bu, Van Gogh’un ilk tablolarındaki eller, yaşlı bir köylü kadının ya da patates yiyenler” (Orta düzey yönetici, Paris). Toplumsal hiyerarşide yükseldiği oranda söylenenler daha soyut hâle gelir: Eller; çalışma, yaşlılık, genel sorunlar üzerine sıradan görüşlere vesile olan eğretilmeler ve simgeler gibi iş görmeye başlar: “Bunlar, çok çalışmış bir insanın elleri, zor bir işte elleriyle çalışmış bir insanın (...). Bu hâle gelmiş eller görmek oldukça olağanüstü bir şey.” (Mühendis, Paris). “Bu iki el tartışmasız bir biçimde fakir ve mutsuz bir yaşlılığı akla getiriyor.” (Öğretmen, Taşra). Daha sık rastlanan, daha çeşitli ve ustalıkla işlenmiş olan resme, heykele ya da edebiyata estetikleştirici gönderme, burjuva söyleminin toplumsal dünyaya dair öngördüğü ve gerçekleştirdiği, bu türden bir etkisizleştirme, mesafe koymadan kaynaklanır: “Ben bu fotoğrafı çok güzel buluyorum. Bu, emeğin simgesi. Flaubert’in yaşlı hizmetçisini hatırlattı bana, hem de bu kadının alçak gönüllü duruşunu (...) Çalışmanın ve sefaletin bu derece deforme etmesi çok yazık.” (Mühendis, Paris)”. (Bourdieu, 2015, s. 73-74).

Alt sınıflara yaklaşıldıkça saf olmayan beğenideki duyuların hazzına yönelik bir tavır ve içeriğe ilişkin yorumlar artarken, üst sınıflara doğru estetik hoşlanma ve biçime/simgeselliğe ilişkin yorumlar yoğunluk kazanır. Sosyal köken ve eğitim içerisinde oluşan sosyalleşme sürecinde edinilen yatkınlıklar böylece ayrımlaştırıcı, sınıflandırıcı unsurlara dönüşür.

Yukarıda sözü edilen burjuva ve işçi sınıfı habitusuna ilaveten, Bourdieu, bir ara konum olarak küçük burjuva habitusundan söz eder. Aslında daha sonra detaylandırılacağı üzere, tüm sınıflar alt fraksiyonlara bölünür. Zaten yukarıda sözü edilen sosyal uzam yapısı gereği homojen kesitlerden ziyade uzamdaki heterojen kümelenmelerden oluşur. Küçük

burjuvazi de kendi içerisinde üç alt fraksiyona sahiptir: geleneksel küçük burjuvazi, icracı küçük burjuvazi ve yeni küçük burjuvazi (Jourdain ve Naulin, 2016). İşçi sınıfının aksine temayüz etme oyununa dâhil olma eğiliminde olan küçük burjuvazi, pek çok açıdan burjuva habitusu ile karşıtlık içerisinde ve karakterini veren de bu karşıtlık ve yüksek bir saygı ile karışık rekabet ilişkisidir. Bourdieu'ye göre küçük burjuvalar nasıl oynanacağını bilmedikleri bir kültür oyununun içerisinde ve kültürü fazla ciddiye alırlar. Küçük burjuva püriten tarzda bir çileciliği benimser çünkü "(...) başkalarının gerçek teminatlar, para, kültür veya ilişkileri ortaya sürebildikleri toplumsal mübadelede, küçük burjuvazi sadece manevi teminatlar sunabilir; iktisadi, kültürel ve sosyal sermaye açısından (göreceli olarak) yoksul olduğundan, hep söylendiği gibi, bedelini özveri, mahrumiyet, vazgeçme, gayretkeşlik, kabul etme, kısaca erdem biçiminde ödemek koşuluyla ancak "iddialarını haklılaştırabilir" ve böylece kendine bu iddiaları gerçekleştirme olanağı verir" (Bourdieu, 2015, s.486-7). Dolayısıyla küçük burjuvanın habitusu kültür gayretkeşi, kuralcı, tasarrufçu, ciddi, çalışkan, kısacası çileci biçimde şekillenir. Bu "işçi sınıfıyla özdeşleşmekten kaçınmaya çalışan, ama öykündüğü hâkim sınıfın hayat tarzını geliştirmek için gereken olanaklara da sahip olmayan bir sınıfın arada kalmışlığını taşıyan "gerginlik" [tension] ve "özentilik" [pretension] yatkinlıklarıdır" (Swartz, 2018, s.245). Bourdieu'ye göre bu nitelikleri en net biçimde görebileceğimiz küçük burjuva fraksiyonu orta düzey yöneticiler, küçük memurlar, teknisyenler ve ilkökul öğretmenlerinden oluşan "icracı küçük burjuvazi"dir.

2.2.5.2. Oyunu Okumak: Alanlar ve Sermayeler

Eski bir rugby oyuncusu olan Bourdieu, sosyal uzamdaki faillerin mücadelelerini açıklamada *oyun* metaforunun sunduğu imkânlardan yararlanır. Toplumsal konumların uzamı, aynı zamanda elverişliliklerin/habitusların uzamıdır (Bourdieu, 1995, s.22). Toplumsal yaşamı yoğun mücadele gerektiren bir oyun alanı olarak gören Bourdieu, faillerin oyuna bu elverişlilikler/habituslar ile katıldığını ve oyuna yatkinlıkları ölçüsünde imtiyazlar elde ettiklerini öne sürer.

Daha önce ifade edildiği gibi Bourdieu ne nesnelci yaklaşımlarda olduğu gibi faili (agent) çevresindeki koşulların koşullandırmasıyla eylemleri üretilen bir varlık olarak, ne de

öznelci yaklaşımların savunduğu gibi rasyonel, bilinçli, bilen öznel olarak ele alır. Ona göre failler bir “pratiklik his”le, zaman içerisinde zihnine ve bedenine işleyen yatkınlıklar sistemi, yani habitus aracılığıyla eylemde bulunurlar. Örneğin bir basketbol oyuncusu, potaya topu atarken, topun hızına, yönüne vb. ilişkin rasyonel hesaplamalar yapmaz; daha önce antrenmanlarda ve maçlarda defalarca gerçekleştirdiği atışlar, onun zihninde ve bedeninde, bir başka deyişle pratik bilincinde topu en uygun şekilde atmaya yönelik bir yatkınlık oluşturmuştur. Sporcu oynadığı oyunlarda bu yatkınlıklara ilişkin farklı doğaçlamaları geliştirebildiği ölçüde başarılı olur. Sporda “oyunu okumak” şeklinde ifade edilen durum, sporcunun oyunun mantığını içselleştirip ona uygun yatkınlıklar geliştirmesini ifade eder. Bourdieu toplumsal mücadelelerin burada anlatılan oyun mantığına benzer şekilde gerçekleştiğini öne sürer.

Bourdieu oyun metaforunu, toplumsal mücadelelerin gerçekleştiği *alanların* (champs) yapısını tasvir etmek için kullanır. Alan, onun Weber’in din sosyolojisi ve egemenlik üzerine yazılarının etkisiyle oluşturduğu bir kavramdır. Sosyal uzam pek çok alandan (örn. eğitim, hukuk, din, sanat, spor vb.) meydana gelir ve alan “incelenen toplumsal uzayın üstüne bina edilen bir kavram/nesnedir” (Göker, 2014, s.545). Bourdieu bu alanların ortaya çıkışını Durkheim’ci bir bakış açısıyla toplumsal işbölümünün artışı üzerinden okur. “Toplumların evrimi, kendilerine özgü, özerk yasaları olan evrenleri [alanları] ortaya çıkarma eğilimindedir” (Bourdieu, 1995, s.156). Yeni bir alan diğer alanlarla arasında sınırlar çizerek, onlardan özerkleşerek özgül bir amaç ve işleyiş mantığı ile ortaya çıkar. Ekonomik açıdan “iş iştir”, sanat alanında “sanat sanat içindir” ilkelerinin gitgide bu alanların yapısını özerkleştirici biçimde dönüştürmesi söz konusudur. Bourdieu, alanı şöyle tanımlar:

“Çözümleyici açıdan alan, konumlar arasındaki nesnel bağıntıların konfigürasyonu ya da ağı olarak tanımlanabilir. Bu konumlar, varoluşları ve kendilerini işgal edenlere, eyleycilere ya da kurumlara dayattıkları belirlemeler açısından, farklı iktidar (ya da sermaye) türlerinin dağılım yapısındaki mevcut ve potansiyel durumlarıyla [situs], ayrıca diğer konumlara nesnel bağıntılarıyla (tahakküm, itaat, benzeşme vb.) nesnel olarak tanımlanır” (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s.81).

Alan kavramı, belirli bir kurum içindeki bireyler topluluğundan ziyade, karşılıklı mücadele halindeki faillerin birbirleriyle girdikleri ilişkiler aracılığıyla hiyerarşik

konumlara yerleşmesini ifade eder. Bu bakımdan, alan terimleriyle düşünme, bağıntısal/ilişkisel bir düşünme biçimidir (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s.80).

Oyunlarda olduğu gibi her alan da kazançlar ve kayıplar ile karakterize olur. Oyuncular alanda kazanılacak bir şeyler olduğu inancı ile oyuna dâhil olurlar. Oyundan edinilebilecek kazançlara yönelik bu inançlı tutumu, Bourdieu (1995, s.149), "...oyuna yoğunlaşmak, oyun tarafından ele geçirilmek, oyunun yapılına değdiğini sanmak, ya da daha basit söylemek gerekirse, oyun oynamaya değdiğini düşünmek" anlamında kullandığı *illusio* terimiyle isimlendirir. *Illusio*, "tasasızlık, uyarılmama durumu" gibi anlamlara gelen '*ataraxia*'nın karşıtıdır. Bu, faillerin bir alana ilişkin çıkarı, yatırıma ve Bourdieu'nün ifadesiyle "toplumsal libido"ya sahip olmasıdır. Toplumsal çevrenin sunduğu inşa edilmiş sembolik ve maddi gerçekliğe ilgi göstermek, bir bakıma "oyuna gelmek" illusionun karşılığıdır. Bu anlamda *illusio*, en çıkarsız görünen alanlarda dahi maddi olmayan çıkarların bulunduğunu ve toplumsal mücadelenin anlam kazandığını göstermesi açısından önemli bir kavramdır.

"Alan kavramı ve alanın işlerliğinin hem koşulu hem de ürünü olan illusio sözcüğü üzerine tüm söylediklerimi bir imgeyle özetleyecek olsaydım, Gers'te, Auch katedralinde, rahip meclisinin koltuklarının altında bulunan ve dua âsâsına sahip olmak için dövüşen iki keşişi temsil eden bir heykele gönderme yapardım. Dinsel evren gibi, özellikle de manastır gibi bir Ausserweltlicht'in, dünya-dışılığın, terimin en saf anlamıyla çıkar gütmemenin en mükemmel yeri olan bir dünyada bile, ancak oyuna müdahil olan, oyunda taraf olanlar için değer taşıyan bir değnek için dövüşen insanlara rastlanır" (Bourdieu, 1995, s.150-151).

Dolayısıyla çıkar/*illusio*, yalnızca ekonomik bir içeriğe sahip değildir. Her alan özgül biçimde oyunu düzenleyen kurallara ve ödüllere sahiptir. "Diğer yandan, söz konusu mücadele nesnelere değeri, alan dışı failler tarafından algılanamaz" (Bourdieu, 1980 / 2016, s.138). Bu ödüller dışarıdaki faillere çoğu zaman değersiz, saçma veya anlamsız görünür. Aynı durumu bu tezin konusunu oluşturan sanat alanında da çok fazla görebiliriz. Tiyatro, sinema gibi alanlarda periyodik aralıklarla "en iyi"lere ödüller veren kurumlar vardır. Bunun yanı sıra bu alanlarda Bourdieu'den aktarılan dua esaslı örneğine benzer statü/güç sembolleri de vardır. Örneğin ülkemizde tiyatro alanında Kel Hasan Efendi'nin veya bazen Dümbüllü'nün kavuğu ve fesi olarak bilinen iki simge geleneksel Türk tiyatrosundaki ortaoyununu ve tuluatı simgeler. Bu iki simge, onlara sahip olan

sanatçıların emekli olduklarında tiyatroya büyük hizmetlerde bulunduğu düşünülen ve yetkinliğini kanıtlamış daha genç sanatçılara bir devir teslim töreniyle aktardığı simgelerdir.

Alan konusundaki bir başka önemli kavram ise ‘*doxa*’dır. *Doxa*, Durkheim’ın “kültürel bilinçdışı” kavramını çağrıştırmakla birlikte, ondan farklı olarak, alana özgü bir örtük inançlar ve kabuller bütününe ifade eder (Swartz, 2018). Bunlar, alanda hâkim konumda olanların da tâbi konumda olanların da üzerinde ortaklaştığı varsayımlar ve kategorilerdir; oyunun kurallarının tartışmaya açık olmayacak biçimde herkesçe kabul edilmesidir. Yine tiyatro üzerinden örneklendirecek olursak, bu alanda her tiyatro oyuncusunun baştan kabul ettiği geçiş törenleri (diploma törenleri), sınavlar (oyuncu seçmeleri, atölyeler vb.) vb. herkesçe kabul edilen seçme ve biçimlendirme işlemleri vardır.

Bourdieu’ye göre alanlar, bir takım genel yasalara veya yapısal özelliklere sahiptir. Alan iki boyutlu olarak işler; her bir *kuvvet alanı* olarak konumlarla yatkinlikler arasındaki ilişkilerin maddi ve simgesel mekanizmalar aracılığıyla kısıtlanması ve hiyerarşilendirilmesi söz konusudur, hem de bir *savaş alanı* olarak faillerin maddi ve simgesel kaynakları ele geçirme mücadelelerine temel oluşturur (Göker, 2014, s.545). Alan, içerisindeki faille kendi düzenlemelerini dayatan nesnel bir yapıya sahiptir ve bu düzenlemeler her alanda farklıdır.

Alanla habitus arasında birbirlerini tamamlayıcı bir ilişki vardır. Her bir alan, “az çok hususi türde bir habitusu” kabul edip, onamaktadır (Bourdieu, 2016, s.138). Bir yatkinlikler sistemi olarak habitus, alan tarafından yapılandırılır; alan habitusa belirli eğilimleri aşılıyarak onu biçimlendirir. “Habitus, bir alanın ya da kesişen bir dizi alanın (alanlar arasındaki kesişmenin veya kopukluğun boyutu, bölünmüş, hatta parçalanmış habituslar yaratabilir) içkin zorunluluğunun somutlaşmasının ürünüdür” (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s.118). Bir alandaki failler, eğer uygun habitusla donanmışlarsa, kendilerini yuvalarında hissederler. Alanda kendilerinden beklenen şekilde pratik doğaçlamalar yapabilirler. Bu, yukarıda sözü edilen “oyunu okuma” kapasitesi ile ilgilidir; bedensel ve zihinsel olarak uygun şemalarla, yatkinliklerle donanmış bireyler karşılaştıkları durumlarla başa çıkmada daha avantajlı durumdadırlar. Bu bağlamda, belirli bir sınıf habitusunun belirli bir alanla örtüşme göstermesi anlaşılabilirlik kazanır.

“...eyleyicilerin örgütlenmiş doğaçlamalarına yer açan bir yapı kavramı [alan] olmadan, habitus kuramı eksik kalır” (Wacquant, 2014, s.28). Bu bakımdan habitus ve alan ilişkisel biçimde bir arada düşünülmelidir; onlar “ontolojik bir suç ortaklığı” içerisindedirler.

Bourdieu’ye göre habitusla alan arasındaki diyalektik ilişkiler üç farklı durum ortaya çıkarabilir (Swartz, s.294-295). Birinci durum *yeniden üretim*dir; bu alandaki fırsatlar ve engellerin habitusun olduğu erken dönem koşullarla çok benzer olduğunda ortaya çıkar. İkinci durum *değişim* veya Bourdieu’nün histeresis etkisi olarak adlandırdığı şeydir; geçmişte edinilmiş geleneksel stratejiler yeni fenomenlerle karşılaştığında ortaya çıkar. Son durum ise *teslimiyet* veya *isyandır*; bu durum, fırsat yapılarındaki keskin ve ani değişimler sonucu öznel emellerin karşılık bulmasında katı engellerin ortaya çıkmasıyla ortaya çıkar. Böylece denilebilir ki, Bourdieu, toplumsal değişme ihtimalini habitus ve alan arasındaki çeşitli türden karşılaşmalarda bulur.

Daha önce faillerin sosyal uzamdaki konumlanmalarının sahip oldukları sermayelerle ilişkili olduğu söylenmişti. Toplumsal failler, uzam üzerine bina edilmiş birbirinden görece özerk alanlarda, birbirinden görece özerk sermaye türleri aracılığıyla mücadele ederler. Sermaye yalnızca kendisi aracılığıyla mücadele edilen değil, aynı zamanda uğruna mücadele edilen bir şeydir. Örneğin akademik alanda, akademik beceri aracılığıyla, akademik başarı için mücadele edilir.

Sermaye, aslında Bourdieu’nün Marksist kuramdan ödünç almış olduğu, kökeninde iktisadi bir kavramdır. Ancak ona göre, toplumsal dünyanın yapısını ve işleyişini yalnızca ekonomik kavramlarla açıklayamayız (Bourdieu, 1986, s.241). Toplumsal yaşamda maddi olmayan çıkar türleri mevcuttur. Örneğin “sanat, sanat içindir” şiarının örneklediği gibi kültürel üretim alanları kendilerini maddi çıkarsızlıkla temellendirir. Ancak bu alanlar Bourdieu’ye göre salt ekonomik çıkarın içe atıldığı ve sansürlendiği bir “simgesel metalar ekonomisi” ve “simgesel çıkar”ları barındırır (Bourdieu, 1995, s.208). İşte sermayelerin çoğulluğu bizi çıkarların çoğulluğu ile yüzleştirerek ekonomizmin eşitsizlik analizinde ihmal ettiği alanları mercek altına alır.

“Çıkarsızlık toplumbilimsel olarak mümkünse, bu ancak, çıkar gütmemeye önceden elverişli habituslarla çıkar gütmemenin ödüllendirildiği evrenlerin karşılaşmasıyla olabilir. Bu evrenler içinde, en tipik olanları, aile ve tüm ev

içi mübadeleler düzeniyle birlikte, kültürel üretim alanları, yani yazınsal alan, sanatsal alan, bilimsel alan, vb. ekonomik dünyanın çıkarına ilişkin yasanın bir tersinmesi üstünde temellenen ve içlerinde ekonomik çıkar yasanının askıya alındığı mikrokozmoslardır. Elbette bu, o evrenlerin başka çıkar türleri tanımadığı anlamına gelmez: sanat ya da yazın toplumbilimi, alanın işlemesi tarafından oluşturulan ve uğruna insanların ölmeye hazır olduğu (tıpkı, Breton'u, şiire ilişkin bir kavga sırasında rakibinin kolunu kırmaya iten cinsten) özgül çıkarları açımlar (ya da bunların maskesini düşürür) ve çözümler” (Bourdieu, 1995, s.161-162).

Sermayeler, toplumsal iktidar ilişkisi işlevi gören, mücadele nesnelere dönüşmüş değerli kaynaklardır (Swartz, 2018, s.108-9). Bireysel veya kolektif failler, sahip oldukları sermayeler aracılığıyla toplumsal alanlarda iktidar mücadelesine girerler. Bourdieu (1986, s. 242) “birikmiş emek” olarak nitelediği sermayenin işlerlik gösterdiği alana bağlı olarak üç ayrı görünümü olduğundan söz eder: kolayca ve doğrudan paraya çevrilebilir olan, aynı zamanda mülkiyet hakları biçiminde kurumsallaşabilen *ekonomik sermaye*; belirli koşullarda ekonomik sermayeye tahvili mümkün olan ve eğitimsel nitelikler biçiminde kurumsallaşabilen *kültürel sermaye* ve sosyal yükümlülüklerden (“bağlantılar/ilişkiler”) oluşan, belirli koşullarda ekonomik sermayeye tahvil edilebilen ve asalet unvanı biçiminde kurumsallaşabilen *sosyal sermaye*. Bourdieu (1987, s.4) bu “farklı sermaye türlerinin meşru olarak algılandığında ve tanındığında aldığı biçim”i ise *simgesel sermaye* olarak kavramsallaştırır. Sermayeler, anlamlarını ve değerlerini içerisinde oluştukları ilişkiler içerisinde kazanırlar. Her sermaye bir alan içerisinde oluşur ve ragbetin en büyüğünü oluşturduğu alan içerisinde görünür, oluşturduğu alan içerisinde bir koza dönüşür. “...bir sermaye türünün değeri -örneğin Yunanca'nın ya da entegral hesabı bilgisinin- bu sermayenin kullanılabileceği bir alanın, bir oyunun varlığına bağlıdır” (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s.82).

Bourdieu'ye (1986) göre ekonomik sermaye, diğer bütün sermaye türlerinin kökeni, dayanağıdır. Elbette ekonomik sermaye diğer türlere indirgenemez, ancak diğer türlere tahvili en kolay sermaye türü olmasından ötürü (kabaca söylersek “her şeyin bir fiyatı vardır), ekonomik sermaye, ekonomik iktidar büyük ölçüde ötekilere baskındır. “Ekonomik iktidar...ekonomik zorunluluğa belli bir mesafeyle yaklaşma gücüdür” (Bourdieu, 2015, s.89). Daha önce sözü edildiği gibi, ekonomik sermaye sayesinde bireyler “zorunluluğun beğenisi”nden bağımsızlaşır. Onların kültürel sermayeleri okuldan ziyade asli sosyalleşme süreçlerinde oluşur; tabi bu hazır bulunmuşluk da

okuldaki başarı ihtimalini güçlendirir. Ekonomik sermayenin düzeyi hem aile içerisinde başlayan sosyalleşmede hem de sonraki aşamalarda kültürel sermayeyi edinme açısından eşitsizlikler yaratarak kültürel alanın da maddi imtiyazlılarca tekelleştirilmesine yol açar.

Kültürel sermaye, bireylerin egemen kültüre ilişkin takdirini ve yatkınlıklarını oluşturan kaynakları ifade eder. Bourdieu'ye göre modern sanayi toplumlarındaki hiyerarşi ilkelerinden *baskın hiyerarşi ilkesi* ekonomik sermaye dağılımı iken, *daha az baskın hiyerarşi ilkesi* kültürel sermayedir (Corcuff, 2014, s.417). Hatırlanacak olursa, Frank Parkin de modern dönemdeki sınıfsal eşitsizliklerin iki temelini özel mülkiyet ve yeterlilik belgeleri (credentials) olduğunu söylüyordu. Ancak burada yeterlilik belgeleri, Bourdieu'nün kültürel sermaye adını verdiği sermaye türünün yalnızca bir bölümünü oluşturur. Bourdieu için kültürel sermaye diploma ve sertifikalardan çok daha geniş bir anlama sahiptir. Eğitim derecelerinin yanı sıra dilsel beceri, tarz, kültürel ürünlere karşı meşru tutum ve somut kültürel sahiplikler de bu sermaye türüne dâhildir. “Böyle bir yetkinlik, bazı sinemaseverlerin veya caz severlerin kendilerini zorunlu olarak adadıkları bir okul çalışmasını andıran karikatürvari bir çalışmayla edinilmez (filmlerin tanıtım yazılarını fişlere not edenler gibi), aksine çoğu zaman, meşru kültürün aile içinde veya okul aracılığıyla edinilmesiyle yatkınlığın olanaklı kılındığı, kasıtlı olmayan öğrenmelerin bir sonucudur” (Bourdieu, 2015, s.49).

Bourdieu'ye (1986, s. 243) göre kültürel sermaye üç biçimde var olabilir: (i) *bedenleşmiş* hâlde, yani zihin ve bedendeki kalıcı yatkınlıklar biçiminde; (ii) *nesneleştirilmiş* hâlde, yani sermayenin somut göstergesiymiş gibi işlev gören kültürel metalar (resimler, kitaplar, sözlükler, enstrümanlar, makineler vb.) ve son olarak (iii) *kurumsallaşmış* hâlde, yani eğitimsel ehliyetlerde (diploma, sertifika vb.) olduğu gibi garanti altına aldığı varsayılan kültürel sermayeye bütünüyle orijinal sahiplikler bahşeden biçimde.

Kültürel sermayenin ilk hâli olan bedenleşmiş kültürel sermaye sosyalleşme sürecinde kazanılan ve içselleştirilmiş bedensel ve zihinsel yatkınlıklarla habitusu kuran niteliklerdir. Bu tür sermayenin aktarılması “telkin ve asimilasyon çabası” gerektirir (Bourdieu, 1986, s.244). Nesneleştirilmiş haldeki kültürel sermaye metarlardan oluştuğundan aktarılması da daha kolaydır ve sahibinin ölümüyle birlikte yok olup gitmez ve miras bırakılabilir; oysa bedenselleşmiş kültür doğrudan miras bırakılamaz, ancak

pedagojik bir süreç içerisinde, uzun ve gayretli çabalarla yeni kuşağın zihnine ve bedenine, elbette dolaylı şekilde aktarılır. Bu yatkınlıkların edinilmesi bireyi “kültürel ayrımlara karşı duyarlı” hâle getirir ve bu yetiler bedende ne kadar somutlaşırsa kültürel alanda o kadar ödüllendirilir, mahrum olanlarsa cezalandırılır (Swartz, 2018, s.112). Bedenleşmiş kültürün getirdiği bu ödüller ve cezalar hayatın pek çok alanında karşımıza çıkar: istihdam, okullardaki sınavlar, eş seçimi, arkadaş seçimi vb. Bourdieu’nün Fransız okulları üzerine etnografik gözlemlerinden bazıları Fransız öğretmenlerin, öğrencilerinin sözlü ve yazılı sınavlardaki dil kullanma becerilerini ödüllendirdiklerini gösterir (Bourdieu, 1989; akt. Swartz, 2018, s.112). Bu durumun, sınıfları birbirinden yalıtıp daha homojen hale getiren bir sosyal kapanma mekanizması olarak çalıştığı söylenebilir. Zira bedenleşmiş kültürün, faileri bir sisteme veya ilişkiye dâhil etme-dışlama uygulamalarında etkili olduğu, böylece imtiyazların belirli sınıfsal kesimler lehine tekelleştirildiği açıktır.

Kültürel sermayenin somutlaştığı bir alan olarak beden problemi, bu tez açısından oldukça önemlidir. Çünkü tiyatro, yoğun bedensel performans gerektiren, bedeni araç olarak kullanma konusunda beklentilerin diğer pek çok kültürel alandan daha fazla olduğu bir alandır. Dolayısıyla tiyatro alanında “bedenler seçilir, bedenler elenir”. Bu bakımdan belki de tiyatro, toplumsal sınıflandırmanın bedenleşmiş kültür üzerinden işletilmesinde en önde gelen alanlardan biridir. Işık (1998, s.138), Bourdieu’nün bakış açısından bedenın toplumsal sınıflandırmada önem kazandığı üç nokta olduğundan söz eder: (i) beden, bireyin sosyal konumu ile ilişkilidir, (ii) beden, cisimselleşmiş habitustur ve (iii) beden sınıfsal beğeninın yansıtılmasında başat kanaldır. Habitus, eşitsiz nesnel yapılar tarafından üretilmiş olup, aynı zamanda eşitsiz nesnel yapıların üreticisi olma eğilimindedir. Bourdieu’ye (2016) göre iki özdeş yaşam öyküsünün mümkün olmayacağı gibi iki özdeş habitus da yoktur; dolayısıyla tecrübelerin sınıfsallığı, habitusların sınıfsallığını doğurur. Farklılaştırıcı farklılık olarak habitus, beğeni alanında da kendisini beden aracılığıyla görünür kılar. “Sınıfsal egemenlik, yani seçkinlik söz konusu olduğunda, herhangi bir seçkinlik arayışının başlangıç noktası kişinin kendi bedeni olmaktadır” (Demez, 2009, s.20). Daha önce de ifade edildiği gibi egemen sınıf ve tabi sınıf arasında, toplumsal koşulların getirdiği bir zorunluluk beğenisi ve estetik yatkınlık karşıtlığı vardır ve bu karşıtlık bedenlerin düzenlenmesine de yansır. Bourdieu’ye göre

işçi sınıfı bedeninde gücü, dayanıklılığı, sertliği öne çıkarır; biçimden ziyade işlev ön plana çıkar, çünkü kapitalist sistem içerisinde işçi sınıfının varlık koşulu bedensel dirençtir. Bu beden estetikleştirilmeyi reddeder (Fiske, 1999). Bu bağlamda işçi sınıfının giyimde işlevi, bir başka deyişle kullanışlılığı ön plana çıkardığını, burjuvazinin ise zorunluluğa mesafenin sağladığı bir biçime yönelme tutumuna sahip olduğunu görürüz. Bu aynı zamanda giyimin estetikleştirilmesindeki iki farklı tutum olarak düşünülmelidir. Toplumsal alanlarda beğenin egemen zevkler temelinde yargılanması bu farklı tutumların ödüllendirilmesi ya da cezalandırılması sonucunu getirir.

Bedenleşmiş kültürel sermayenin en görünür kılındığı alanlardan biri dildir. Dil hem kültürel sermayeyi aktarmanın en yaygın aracı hem de sermayeye ilişkin en önemli gösteren olarak iş görür. Bourdieu, “toplumsal olarak oluşturulmuş bir dizi yatkınlık” olarak *dilsel habitustan* söz eder:

“Bu yatkınlıklar, hem belirli biçimlerde konuşma ve belirli şeyleri dile getirme eğilimi (ifadeye dayalı çıkar), hem de konuşma becerisi anlamına gelir. Konuşma becerisi, aslında ayrılmaz bir biçimde iç içe geçmiş iki beceriyle tanımlanır: Bir yanda gramere uygun sayısız söylem üretmeyi sağlayan dilsel beceriyi, bir yanda da bu beceriyi verili bir durumda yeterli bir şekilde kullanmayı sağlayan toplumsal beceriyi kapsar” (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s. 140-141).

Dilsel habitus, Bourdieu’ye göre faillerin dil piyasasında (dile ilişkin pratiklerin daha meşru ve daha az meşru biçimindeki sınıflamalarının yapıldığı ve değişken derecelerde ödüllendirildiği toplumsal bağlamlar) farklı konumlara konumlandırılmalarında işlevseldir. Konuşma ve yazmada gramere uygunluk, artikülasyon, diksiyon vb. unsurlar dil becerisini oluşturur ve bu beceriler dilsel habitusun içinde olduğu toplumsal koşulların farklılaşmasıyla, meşru dile uzaklık ve yakınlık bakımından faileri derecelendirir. Dil sadece bir iletişim aracı olmakla kalmayıp aynı zamanda “mantıksal yahut estetik yapıların deşifresinde” kullanılan karmaşık bir kategoriler sistemidir ve bu beceriye sahip olma düzeyi aileden edinilen dilden bağımsız değildir (Bourdieu ve Passeron, 2015, s.110). Dolayısıyla hemen herkes dili kullanabiliyor olsa da kullanılan dilin meşruluğu eşitlikçi olmayan bir yapı içerisinde değerlendirildiğinden eşitsiz ödüller dağıtır.

“Dilbilime musallat olan dilsel komünizm yanılısaması, herkesin güneşten, havadan ya da sudan yararlanır gibi dile katıldığı, kısacası dilin ender bulunan bir mal olmadığı yanılısamasıdır. Aslında meşru dile erişim son derece eşitsizdir ve kuramsal olarak evrensel olan, dilbilimciler tarafından herkeste bulunduğu söylenen bu yeti, gerçekte bazılarının tekelindedir” (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s. 142).

Bir kültürel sermaye biçimi olarak meşru dile erişim eşitsizdir; dilsel habitus sınıfsal olarak farklılaşır. Bourdieu, dile ilişkin pratiğin, dilsel habitus ve dilsel piyasa ile ilişkisini şu formülle özetler: “dilsel habitus + dilsel piyasa = dilsel ifade, söylem” (Bourdieu, 2016, s.147). Dolayısıyla sermaye ve piyasa arasındaki etkileşim, dilsel pratiğe kıymet biçen süreçleri üretir. Bourdieu (2016) bu süreçlerde burjuvazinin meşru dile bir “rahatlık ilişkisi” kurduğunu ve böylece dil piyasasında imtiyazlarını yeniden ürettiğini; oysa küçük burjuvanın meşru dile ilişkisinde “çekingenlik ilişkisi”nin, sürekli diken üstünde olma, gereğinden fazla titizlik, küçük bir telaffuz veya gramer hatasında yüzü kızarma gibi eğilimlerle ortaya çıktığını öne sürer.

Kültürel sermayenin ikinci formu olan *nesneleştirilmiş* kültürel sermaye, yukarıda detaylandırılan bedenselleşmiş sermayenin aksine kolayca bir başka kimseye aktarılabilir. Bir kitap, resim, enstrüman, fotoğraflar vb., bedensel ve zihinsel yatkınlıkların aktarımından çok daha kolaydır. Bourdieu (1986) burada yalnızca bir tablonun aktarımıyla, o tabloyu “tüketme”yi sağlayacak zihinsel araçların aktarılmadığı konusunda uyarıda bulunur. Kişinin nesneleştirilmiş kültürel sermayelere sahipliği bizi her zaman onda bedenselleşmiş sermayenin de mevcut olduğu varsayımına götürmemelidir.

Son olarak *kurumsallaşmış* kültürel sermaye ile Bourdieu, eğitim sistemine odaklanır. Bourdieu, önceki sosyal kapanma kuramcılarının çoğunda olduğu gibi diplomaların ve akademik derecelerin çağdaş toplumdaki sınıfsal yapının yeniden üretiminde oynadığı role vurgu yapar. O da Parkin ve Collins gibi eğitimin/kültürel sermayenin gitgide eşitsizliğin yeniden üretiminde önemli bir zemin oluşturduğunu ifade eder. “Çağdaş toplumlarda toplumsal hiyerarşi eğitim hiyerarşisini temel alır. Okulun kazandırdığı unvan, bireylere toplumda özel bir konum sağlar”; büyük okullardan mezun olmak prestijli görevler için önemli bir basamak haline gelmiştir (Jourdain ve Naulin, 2016, s.60). Kurumsallaşmış kültürel sermaye her ne kadar gitgide etkisini artırsa da ekonomik

sermaye hala başat durumdadır. Zira kültürel sermayeye yatırım süreci, ekonomik sermayenin kültürel sermayeye çevrilmesini gerektirir ve özel mülkiyete sahip olanlar bu konuda daha rahattır (Swartz, 2018, s.113). Öte yandan eğitim aracılığıyla sınıfsal yeniden üretimi sağlayan kurumlar, aynı zamanda okulun “üst sınıf kültürünü yüceltmesi” ve öğrenciye bu kültürü dayatmasıyla eşitsizliği yalnızca ekonomik sermayeyle değil kültürel sermayeyle de pekiştirir.

Bourdieu ve çalışma arkadaşı Jean-Claude Passeron, *Yeniden Üretim*'in (2015) hemen başlarında Durkheim'in bir sözünü hatırlatır: “Özgür eğitim yoktur!”. Eğitim sisteminin toplumsal tabakalaşma yapısını yeniden üretmedeki rolüne odaklanan bu çalışmada Bourdieu ve Passeron kişilerin toplumsal kökeni ve okul kültürü/ meşru kültür arasındaki ilişkilere odaklanır. Onlara göre “...pedagojik eylem, zihinlere kazıdığı kültürel keyfiyeti yeniden üreterek keyfi dayatma iktidarını kuran güç ilişkilerini yeniden üretir” (Bourdieu ve Passeron, 2015, s.40). Bourdieu'den önce kültürel yoksunluğun okullar aracılığıyla toplumsal eşitsizliklere dönüştürülmesine ilişkin yapılmış pek çok çalışma vardır. Örneğin J. W. B. Douglas (1964, akt. Turner, 2013), *The Home and the School*'da (Ev ve Okul) beceri düzeyleri diğer sınıflardan çocuklarla aynı olsa bile işçi çocuklarının kötü barınma koşulları, yetersiz kültürel çevre, sosyal desteğin yetersizliğinden okulu çoğu zaman erken bıraktığını saptamıştır. Öte yandan gizli müfredat çalışmaları toplumsal yoksunlukların akademik yoksunluklara dönüşümünü açığa çıkartır. Bernstein da (1960) dil becerilerinin eğitimdeki eşitsizlere yansımaları gözler önüne seren bir dizi çalışmada eğitimde eşitsizliğin kültürel etkenlerine odaklanır. Bourdieu de benzer çalışmaları kendi habitus ve sermaye kuramı çerçevesinde yapmıştır. Bourdieu, okula ilişkin yeniden üretim mekanizmalarının işleyişini anlatmada Maxwell'in ikinci termodinamik yasasının etkisinin askıya alınması konusunda kullandığı “cin” imgesini kullanır. Hayali bir cinin tanecikleri sıcaklığına/hareketliliğine göre ayırır ve daha hızlıları bir kaba, daha yavaşları bir başka kaba atması gibi eğitim kurumu da farklı toplumsal kökenlerden gelen öğrencileri ayırıştırma işlevi görür.

“Okul sistemi de Maxwell'in cini gibi çalışır: ayıklama işlemi için gereken enerji harcaması pahasına, eskiden mevcut olan düzeni, yani birbirine eşit olmayan kültürel sermayeyle donanmış öğrenciler arasındaki farkı korur. Daha kesin bir biçimde söylemek gerekirse, bir dizi ayıklama işlemi aracılığıyla, miras yoluyla kültürel sermayeye sahip olanları, bu sermayeden

yoksun olanlardan ayırır. Yetenek farkları ise, miras alınan kültürel sermayeye göre oluşan toplumsal farklılıklardan ayırlamayacağından, böylece eskiden var olan toplumsal farklılıkları ayakta tutar” (Bourdieu, 1995, s. 40-41).

Toplumsal köken, öncelikle kişilerin ne türde ve düzeyde bir okula girebileceği ile ilişkilidir. Bourdieu’ye (1995) göre üst düzey okullar ve sıradan fakülteler arasındaki ayırım, soylularla soylu olmayanlar arasındaki ayırımı yeniden üretmektedir. Örneğin Fransa’nın en seçkin yükseköğrenim kurumlarından *Grandes école*’ler çok daha seçicidir; öğrencilerinin büyük kısmı hâkim sınıftan gelir ve mezunlarını devletteki ve ekonomideki en önemli konumlara hazırlar (Swartz, 2018, s.268-9). Öte yandan mezun olunan kurum yaşam boyu taşınan bir damga olarak statü göstergesi haline gelir (“...mezunu olmak”). Sınıfsal durum, öğrencinin hangi bölümlere gireceği konusunda da etkili bir faktördür. Bourdieu ve Passeron, *Varisler: Öğrenciler ve Kültür*’de (1964/2014) bu olguyu gözler önüne seren pek çok bulguyu sunar. Bu çalışma alt ve orta sınıftan gelen öğrencilerin sadece bazı bölümlere itilmesi, yaş grubuna göre gecikme, sınıf tekrarı, uzatma gibi, aslında kültürel dezavantajların getirdiği tehditler sebebiyle ortaya çıkan pek çok örtük eşitsizliği de ifşa etmektedir. Burada, öğrencilerin sosyalleşme süreçlerinde edindikleri kültürle okul kültürünün benzerlik derecesi akademik başarı bakımından ortaya çıkan sonuçların en önemli sebebi olarak gösterilir. Okul üst sınıf kültürünü yüceltir ve “...aslında öyle olmadıkları halde, öğrencilere kültürel anlamda eşitmiş gibi davranmaktadır” (Jourdain ve Naulin, 2016, s.56). Bütün öğrenciler aynı sınavlara girer; ancak bu öğrenciler aynı değildir.

Toplumsal mücadele alanlarındaki bir koz olarak ortaya çıkan bir başka sermaye biçimi, daha önce ifade edildiği gibi “sosyal sermaye”dir. “Sosyal sermaye, karşılıklı tanışıklık ve itibar göstermeye dayalı, az çok kurumsallaşmış bir sürekli ilişki ağına (bir başka deyişle bir grup üyeliğine) sahip olmaya bağlı mevcut ve potansiyel kaynakların bir toplamıdır” (Bourdieu, 1986, s. 247). Sosyal sermaye, grubun/ağın üyelerinin hepsine o grup içerisinde olmakla edinilmeye hak kazanılmış bir itimat ve krediyi ifade eder. Aynı zamanda bu ağlara verilen ortak bir isim (bir ailenin, sınıfın, kabilenin, okulun, partinin vb. ismi) ve kurumsallaşma yoluyla ilişkiye dâhil edilenlerin şekillendirilmesi ve etki altına alınması sağlanır (Bourdieu, 1986). Bourdieu’ye göre bu ağlar, her zaman maddi ve sembolik mübadeleler aracılığıyla inşa edilir ve ayakta tutulur. Sözü edilen

mübadeleler (alışveriş, dostluk, evlilik vb.) bu ağların kurulmasında çok önemli rol oynar. İmtiyazlı bir gruba aidiyet, o gruba sürekli hale gelmiş bir mübadele ilişkisi gerektirir. Bu ağların/grupların kurulması çoğu zaman bilinçli şekilde çıkara yönelmese de ağ içindeki dayanışmanın yoğunlaştırılması ağın üyesi olmayla edinilen kazançlardaki çarpan etkisini artırır.

Bourdieu'ye (1986) göre sosyal sermaye bitmez tükenmez bir sosyalleşme çabasıyla yeniden üretilir. Ticaret, evlilik, birlikte yemek yeme vb. pratikler sosyal sermayenin yeniden üretilmesinde ve ağın sınırlandırılıp tekellerin kurulmasında önemli örneklerdir. Bu sosyalleşme çabasında başka sermayelerin varlığı bireylere avantaj sağlar. Eğer birey, imtiyazlı bir ağın içine doğmamışsa ki öyle olması bile kalıcı bir sosyal sermayeyi garanti etmez, bu imtiyazlı ağlara dâhil olması için ekonomik ve kültürel kaynaklara sahip olması gerekecektir. Sermayelerin birbirine tahvil edilebilirliği ilkesinden hareketle düşündüğümüzde aynı zamanda sosyal sermayenin varlığı diğer sermayeleri edinmenin bir aracı haline gelebilir. Yüklü bir sosyal sermayeye sahip olması, kişinin dâhil olduğu alanda ün/şöhret sahibi olduğu anlamına gelir. Böyle kimseler "...sosyal sermayeleri için aranılır ve iyi tanındıkları için tanınmaya değerdirler ("Onu iyi tanırım"); onlar "tanış oldukları" ile "tanışmaya" ihtiyaç duymazlar; tanıdıklarından daha fazla insan tarafından tanınırlar ve kullanıldığı zaman onların sosyalleşme çalışması hayli verimlidir" (Bourdieu, 1986, s.248). Bu tezin konusunu oluşturan sanat alanında şöhretin ne denli verimli bir sermaye olduğu malumdur. Bunun dışında diğer aidiyetlerin de (aile, okul, parti, yaşam tarzı grupları vb.) sanat alanında etkisiz olduğu kesinlikle söylenemez. Bulguların değerlendirildiği bölümde sanat alanında sosyal sermayenin ne denli etkin bir mekanizma olduğu daha detaylı şekilde tartışılacaktır.

Bu başlığı sonlandırmadan, toplumsal alanlarda iktidarı pekiştirmeye yarayan bir başka sermaye biçiminden, *simgesel sermayeden*, daha detaylı şekilde söz etmek gerekir. Daha önce de ifade edildiği gibi simgesel sermaye, tekil veya kolektif failerin sahip olduğu ekonomik veya kültürel kaynaklara ilişkin meşruiyete, bir başka deyişle toplumsal onaya sahip olmasıdır. Simgesel sermaye, Weber'de *karizma*, Durkheim'cı ekolde ise *mana* olarak adlandırılan şeyin dini alanla sınırlandırılmamış bir karşılığıdır (Bourdieu, 1995, s.187). Bourdieu, simgesel sermayeyi, kimi alanlardaki (özellikle din, bilim, sanat gibi kültürü ön plana çıkaran alanlardaki) eylemlere ilişkin çikarsızlık iddiasının reddiyesini

inşa etmek üzere kullanır. “İnkâr edilmiş bir sermaye” olarak simgesel sermayenin etkinliğinin, kolektif bir “yanlış tanıma”yı⁸ oluşturmadaki başarı ile doğru orantılı olduğu söylenebilir. Örneğin sanat alanındaki “sanat, sanat içindir” mottosunun içerdiği adanma ve çileciliğin kolektif kabulünü oluşturan simgesel pratikler alandaki mücadeleleri bir çıkarsızlık örtüsü altında gizlemeye yarar. “Simgesel emek, çıkarlı iktidar ilişkilerini çıkarsız anlamlara dönüştürmek suretiyle, simgesel iktidar üretir” (Swartz, 2018, s.68). Çağdaş toplumda ekonomi alanındaki kurumsallaşmış ağların ekonomik uğraşı kendi başına bir meşruiyete sahip değildir; örneğin şirketler bunu hayır etkinlikleri ile destekleyerek meşruiyeti artırır; bir başka deyişle simgesel sermaye biriktirirler.

Bourdieu'nün sunduğu bu kavramsal ve kuramsal şemanın bütünü, sosyal kapanma kuramını daha incelikli hale getirmede muazzam imkânlar sunabilir. Hem sosyal uzam, hem de onun üzerine bina edilen alanlar hiyerarşik olarak yapılanmıştır. Failin sosyal uzamda tabi bir konumdan egemen konumlara erişmeye dönük çabası, fırtınalı bir okyanusta bir adacıktan bir başka adacığa uygun bir deniz taşıtı ve güvenlik araçları (bunlar sermayeler olarak düşünülebilir) yeterli olmadan geçiş yapmaya çalışmasına benzer. Yine alanlar, hem alana girişte, hem de alan içerisinde girilen mücadelelerde failin habitusunun ve alanın yapısının işbirliğiyle üretilen engellere ve olanaklara sahiptir. “...biz çalışacağımız her alanda bir mücadele ile karşılaşacağımızı biliyoruz: özellikle, alana giriş bariyerlerini aşmaya çalışan yeni gelenler ve tekeli savunan ve rekabeti devre dışı bırakmaya çalışan egemenler arasında olan türden” (Bourdieu, 2016, s.138). Alanlar yapısı itibarıyla devasa sosyal kapanma mekanizmaları bütünü olarak çalışır. Failin sürekli yeniden üretilen bariyerler üreten bu mekanizmalar karşısında stratejiler üretebilme becerisi yatkınlıklarına (habitus) ve uygun araçlara (sermaye) sahip olup olmamasına bağlıdır. Sanat alanındaki sosyal kapanma mekanizmalarını anlayabilmemizi sağlayabilecek, alana özgü bir kavramsal repertuar edinebilmek amacıyla sonraki başlıkta öncelikle sanat sosyolojisinde eşitsizlik probleminin ne düzeyde ele alındığı ve Bourdieu'nün çalışmalarının bu konuya katkısı tartışılacaktır.

⁸Yanlış tanıma, Marksist gelenekteki “yanlış bilinç” fikriyle benzerlik taşır ve “bir pratik kümesinde mevcut olan ekonomik ve siyasî çıkarların ‘inkâr’ına işaret eder” (Swartz, 2018, s. 67).

3. BÖLÜM

SANAT SOSYOLOJİSİNDE EŞİTSİZLİK PROBLEMİ VE BOURDIEU’NÜN SANAT SOSYOLOJİSİ

3.1. ERKEN DÖNEMLERDEN GÜNÜMÜZE SANAT SOSYOLOJİSİ

Sanat, tanımlanması güç bir kavramdır. Hangi faaliyetlerin sanat tanımı içerisine dâhil edileceği, hangilerinin dışarıda bırakılacağına dair hem sanatçılar, sanat eleştirmenleri gibi alanın içinden bakanlar tarafında, hem de sosyal bilimciler tarafında bir mutabakata erişmek oldukça güçtür. Zolberg (2018, s.15-16), sanata mutlak bir tanım verme yolundaki en önemli engellerden birinin yeni tarzlar veya biçimlerin ortaya çıkışıyla mevcut kanonun sarsılmasıdır:

“Müzelerde tuval üzerine yağlı boya tablolar veya mermer heykeller yerine artık tuğla yığınlarıyla karşılanıyorlar (Carl Andre); gösterişli konser salonlarında, şeflerin yazılı notalara bağlı kalarak yönettiği müzisyenler tarafından icra edilen, geleneksel biçim ve armonilerle yaratılmış melodiler yerine, istendiği ve seçtikleri bir radyo istasyonunu açıp müziğin sesini de köklemelerinin söylendiği ‘konserler’ ile karşılaşıyorlar (John Cage); tülden elbiseler içinde parmak uçlarında duran kadınların veya cinsiyeti ne olursa olsun, topuklarında birleştirip iki yana açtıkları ayaklarıyla hiç de doğal durmayan dansçıların sergiledikleri danslar yerine, sıradan prova kıyafetleri içinde etrafta takılan veya break dance yapan sokak çocuklarını izliyorlar (Twyla Tharp)”.

Genel mutabakatın giderek zorlaşmasına karşın sanata içeriden bakanlar ile dışarıdan bakanların onu tanımlamalarında genel bir eğilim farkı göze çarpar. Örneğin bir edebiyat eleştirmeni olan Denis Donoghue sanatı bir gizem ve bireysel deha halesi içerisinde görüp öyle de anlaşılmaya devam etmesini savunurken, sosyolog Howard S. Becker sanatta bireysel dehayı ve gizemi kesin biçimde reddederek sanatsal faaliyetlerin diğer toplumsal faaliyetler benzeri, etkileşime dayalı bir kolektif faaliyet olarak ele alınmasını savunur. Sanata içeriden bakanlar genellikle onu tözcü biçimde ve çok çeşitli şekillerde tanımlama eğilimindedir. Dışarıdan bakan sosyal bilimciler ise bunun ortak bilimsel bir dile engel olduğunu ve toplumun üyelerinin sanat olarak kabul ettiği kimi faaliyetleri dışarıda bırakmanın değer-yanlı bir yaklaşım olacağını bildiklerinden genellikle bu türden bir eğilimden kaçınmaktadırlar. Örneğin, Bourdieu’ye (2016) göre, sosyal bilimin ilk işi,

kendisini toplumun, toplumsal uzamın dışında gören herkesin toplumun içinde yer aldıklarını hatırlatmaktadır. Bu bakımdan sanata içeriden bakanların sahip oldukları gizemli ve deha ürünü sanat tanımı onun yaklaşımının uzağındadır. Benzer şekilde Becker da (2013) sanatı bizzat sanatçının ürettiği eşsiz ve kutsal bir ürün olarak görmekten ziyade kolektif bir faaliyet olarak kabul eden ve sanat eserini de maddi koşullardan etkilenmeye oldukça müsait bir ürün olarak tanımlar. İkisi de tekil sanatçı mitinin aksine sanatçının bağlama bağımlılığını öne çıkarmaya çalışır.

Bu çalışma da sanatı toplumsal bağlamı içerisinde gören bir yaklaşıma dayalı olarak tasarlanmıştır ve sanat alanındaki eşitsizliği anlamaya dönük olması sebebiyle de sanatçının kendisinin toplumsal algı ve pratiklerin sonucunda belirlendiğini göstermeyi amaçlamaktadır. Sanatın tanımlanması bir yana bırakılırsa, bir inceleme konusu olarak “eşitsizlik”, sanat sosyolojisi tarihinde anlatılan kuramsal yaklaşımlar içerisinde kendisine oldukça sınırlı bir yer bulabilmiştir. Dagmar Danko (2017, s. 7-8) sanat sosyolojisindeki mevcut literatüre bakarak erken dönemlerden bugüne dek ele alınan temel soruları şöyle sıralar: “Sanatın ne tür bir sosyal değeri vardır? Toplumsal işlevi nedir? Sanat nasıl ortaya çıkmıştır? Hangi toplumsal esaslar ve şartlar mevcut olmalıdır ki sanat var olabilsin? Sanat ve toplum arasındaki bağ nasıl kurulmuştur?”. Çağdaş sanat sosyolojisi ise üç temel araştırma alanı üzerinden çalışır: üretim, dağıtım ve kabul. Kabul alanında pek çok çalışma sanatı alımlayanlar arasındaki eşitsizliği ele almasına karşın, üretim alanındaki çalışmalar büyük ölçüde kolektif işbirliğine ve eseri mümkün kılan toplumsal koşullara odaklanır. Bunların bir istisnası Bourdieu’cü sanat sosyolojisi geleneğidir. Bu başlıkta öncelikle erken dönemlerinden günümüze sanat sosyolojisinin ilgilendiği konular ele alınacak ve ardından bu çalışmaların büyük ölçüde eksik bıraktığı sanat alanındaki tahakküm ilişkileri ve eşitsizliğe çalışmalarında yoğun bir şekilde yer veren Bourdieu’nün sanat sosyolojisine katkıları tartışılacaktır.

Sanat sosyolojisinde eşitsizliğin hangi noktada sosyologların gündemine girdiğini anlamak adına bu alandaki çalışmaları sınıflandırmada kronolojik bir yol izleyen kaynaklara yönelmek daha anlamlı olacaktır. Bu bakımdan iki tarihsel dönemselleştirme girişimi öne çıkmaktadır. Öncelikle Nathalie Heinich (2017) farklı epistemolojilere ve entelektüel kuşaklara göre üç ana eğilim/kuşak tespit eder: (i) ‘*sosyolojik estetik*’, (ii) ‘*sanatın sosyal tarihi*’ ve (iii) ‘*anket sosyolojisi*’. Sosyolojik estetik olarak adlandırılan

kuşak sanat ve toplum ilişkisine dair teorik düzeyde kalan, estetik yargılarla objektif incelemenin yer yer iç içe geçtiği, spekülâtif tarzda metinler üretmiştir. İkinci kuşak ise yirminci yüzyılın ikinci yarısına doğru, büyük ölçüde İngiltere ve İtalya’da gelişen, sanat ve toplum arasındaki somut bağlantıları tarihsel çalışmalarla anlamaya çalışan ampirik yönelimli bir eğilime sahiptir. Bu kuşağın çalışmaları sanat eserini ve sanatçıyı toplumsal bağlamı içerisinde görmeye/göstermeye yöneliktir. 1960’lı yıllardan itibaren ortaya çıkan ‘anket sosyolojisi’ ise Fransa ve Amerika kökenlidir. Bu eğilimin ayırt edici yönü ise istatistik, söyleşi, gözlem ve etnometodoloji gibi yöntemler aracılığıyla sanatın karşılıklı etkileşime, aktörlerin anlamlandırma biçimlerine ve kurumsallaşmış pratiklere dayalı varlığını, yani “toplum açısından sanat”ı anlamaya ve açıklamaya çalışmaktır (Heinich, 2017, s.23-24). Danko da hangi kuşağın içeriğinin hangi yazarlarla/araştırmacılarla doldurulacağı konusunda farklılıklar olsa da Heinich’e paralel şekilde sanat sosyolojisinin tarihini üç ana kuşağa ayırmıştır. Bunlar, sanat sosyolojisinin (i) ‘ortaya çıkma’, (ii) ‘yerleşme’ ve (iii) ‘ayrışma’ dönemleri olarak isimlendirilir (Danko, 2017, s.143). Bu başlıkta, onların sunmuş olduğu dönemselleştirmelerden hareketle eşitsizlik sorununun sanat sosyolojisi kuramındaki varlığı ele alınacaktır.

Sanat sosyolojisi erken dönemlerinde (19. yy) “kesin biçimini almamış” (Danko, 2017) bir alandı. O dönemde, düşüncelerinde Aydınlanma felsefesinin etkilerini taşıdığı görülen çeşitli düşünürler, eleştirmenler ve edebiyatçılar rasyonalist, ilerlemeci ve hümanist bir yaklaşımla sanatı ele almış ve onun tarihsel ilerleme sürecindeki işlevine odaklanmışlardır. Bu bakımdan yirminci yüzyıl öncesi sanat sosyolojisinin değer-yansız olduğunu söylemek güçtür. Bu dönemde Proudhon’un “*Sanatın Temelleri ve Toplumsal Yönü*” (Du Principe de l'art et de sa Destination Sociale, 1865/2018), Hippolyte Taine’nin “*Sanat Felsefesi*” (The Philosophy of Art, 1865-1882) ve Jean-Marie Guyau’nun “*Sosyolojik Bir Fenomen Olarak Sanat*” (L'Art au Point de vue Sociologique, 1889/2016) başlıklı eserleri sanat ve toplum arasındaki ilişkileri değerlendirmeleri bakımından öne çıkmaktadır. Bu eserler, sanatta ahlaki ilerleme, toplumsal dayanışma gibi toplumsal işlevler görürler. Danko’ya (2017) göre bu yazarların hem “sanat, sanat içindir” fikrinin egemen olduğu bir dönemde yaşamış olmaları hem de sanata normatif bir gözle bakmaları ilginç bir husustur. Bu dönemdeki yazarların, özellikle Taine’nin *milleu* (sanat eserinin biçimini belirleyici bir güç olarak dönemin ruhu/ahlaki yapısı) kavramı ile sanatın

çevresindeki toplumsal koşulların belirlenimi altında olduğunu vurgulamaları sosyolojik teori açısından en önemli katkıları olarak değerlendirilebilir.

Klasik/ilk sosyologlara bakıldığında ise sanat alanına genel bir ilgisizlik göze çarpar; sanat klasik sosyolojik teoride kendisine oldukça sınırlı bir yer bulabilmiştir. Zolberg (2018) sanatın toplumsal yaşamdaki yaygınlığı ve her yerdeliği düşünüldüğünde bu durumun tuhaf olduğunu düşünmekle beraber, yine de toplumbilimcilerin içinde yaşadıkları dönemin çocuğu olduklarını unutmamamız gerektiğini ve ilk sosyologların da içinde yaşadıkları toplumsal koşullarda ulus-devletin önemli bulduğu siyaset, ekonomi, din gibi konulara yönelmelerinin anlaşılmasız olmadığını ifade eder.

Klasik kuramcılardan Auguste Comte sanatı yukarıda sözü edilen isimlerle benzer bir anlayışla, toplumsal dayanışma ve ilerlemeye işlevsel katkıda bulunan bir olgu olarak ele alır. Marx ve Engels, doğrudan sanata odaklanan bir eser vermeseler de çeşitli eserlerinde yer alan bölümlerden oluşan “*Sanat ve Edebiyat Üzerine*” (1980) isimli derlemeden onların sanata yönelik perspektiflerini anlamak mümkündür. Marx ve Engels, tarihsel materyalist bir yaklaşım temelinde sanatı altyapının (ekonomi) belirlediği bir üstyapı unsuru olarak ele alırlar. Onlara göre “...maddi hayatın üretim tarzı hayatın toplumsal, politik ve entelektüel süreçlerini de belirler” (Marx ve Engels, 1980, s.7). Marksist sanat kuramı, sanat sosyolojisindeki “yansımacı yaklaşım” biçimlerinin önde gelen örneklerindedir. Bu belirli sanat formlarını veya pratiklerini belirli toplum tiplerinin bir yansıması olarak görülmesine dayanan bir yaklaşımdır. Marx’tan sonra geleneği sürdüren Georgi Plekhanov, George Lukacs, Marx Raphael, Lucien Goldmann ve Arnold Hauser gibi pek çok Marksist yazar sanatsal pratikleri toplumun maddi-sınıfsal koşullarının bir yansıması olarak analiz etmişlerdir. Sınıfsal koşulları temel alsalar da sanat alanı içerisindeki eşitsizlik yerine toplumsal eşitsizliklerin, bunların yarattığı çelişkilerin sanatsal biçimleri ve üslupları etkilemesi üzerine eğilmişlerdir.

Diğer klasik kuramcılar da sanat alanı içerisindeki güç ilişkileri veya eşitsizlik gibi konularla ilgilenmemişlerdir. Emile Durkheim’in sanat sosyolojisine belki de en önemli katkısı “toplumsal olguları şeyler gibi ele alın” düsturudur. Onun bakış açısından sanat da bir toplumsal olgu olarak ancak başka toplumsal olgularla açıklanabilir. Ayrıca ona göre sanatın temel biçimleri dinden doğmuştur ve bu dini özelliklerini devam ettirir

(Durkheim, 2005, s.449). Bir başka erken dönem sosyolog Thorstein Veblen de *Aylak Sınıfın Teorisi* (2015) adlı çalışmasında kültür ve sanatla ilgilenmiştir. Bununla birlikte sanatın *gösterişçi tüketim* nesnesi olarak, ekonomik açıdan imtiyazlı gruplar tarafından “bilinçli” tüketimiyle sınıflar arasındaki mesafenin korunması açısından rolüne odaklanmıştır. Klasik kuramcılar içerisinde sanatla çok daha doğrudan ilgilenen iki isim ise Max Weber ve Georg Simmel’dir. Weber, *Müziğin Rasyonel ve Sosyal Temelleri* (1921/1958) adlı çalışmasında toplumsal rasyonelleşme sürecinin müzik alanını da etki altına almasıyla modern Batı müziğinin rasyonelleşmesi, bir başka deyişle teknik açıdan standardize olması sürecini çözümlenmiştir. Bu eseri dışında da müzik sosyolojisinin ilk örneklerini veren yazıları vardır. Ancak bu çalışmalar tekniğe ilişkin analizler içermesi sebebiyle müzik bilimi özellikleri gösterir ve bu bakımdan bir “alan belirsizliği veya geçişkenliği” söz konusudur (Çağan, 2020, s.22). Simmel’de ise benzer bir durum estetik ve sosyoloji arasındaki sınırlara ilişkin olarak mevcuttur. Hatta Simmel de kendi yaklaşımını “sosyolojik estetik” olarak adlandırır. Çalışmalarında sanat ve toplum arasındaki ilişkiyi değişen ölçülerde karşılıklı etkileşimleri bakımından inceler. Klasik kuramlara bakıldığında bir toplumsal kurum ya da alan olarak sanata odaklanan çalışmalara rastlamak güçtür.

Sanat sosyolojisinin özerk bir alan olarak gelişmesi için daha belirgin girişimler İkinci Dünya Savaşı sonrasında görülmektedir. Bu dönem Danko’nun sanat sosyolojisinin gelişiminde “yerleşme” adını verdiği döneme tekabül etmektedir. Bu dönemin en önemli temsilcilerinden bazılarını Eleştirel Teori / Frankfurt Okulu yazarları oluşturur. Adorno ve Horkheimer, *Kültür Endüstrisi* (1947/2011), *Aydınlanmanın Diyalektiği* (1944/2014) gibi eserlerinde klasik Marksizmde görülen katı yansımacı sanat anlayışını reddederek sanatın geç kapitalist dönemde öznenin sınıfsal ve politik hegemonyaya teslim alınmasındaki aktif rolüne vurgu yaparlar. Kültür ürünlerinin standartlaştırılması, üretim ve dağıtım tekniklerinin gitgide gelişmesi gibi süreçlerin de bir “estetik yoksullaşmaya” sebep olduğunu savunurlar. Adorno, yüksek müzik (örn. klasik Batı müziği)-basit müzik (örn. caz) ayrımı ile değer yüklü bir yaklaşım geliştirir. Aynı okulun üyesi olan Walter Benjamin ise teknik gelişme konusunda onlardan farklı görüşlere sahiptir. Benjamin *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* (1935/2002) başlıklı makalesinde sanat eserinin teknik çoğaltılabilirliğinin geliştiği süreçte özgürleştirici ve

demokratik bir potansiyel görür. Özetle Frankfurt Okulu kültür ve sanat analizlerinde değer-yansız bir yaklaşımı reddetmektedir. Onlar, araçsal rasyonalist düzenlemelerle özne üzerinde tahakküm kuran geç kapitalist/modern çağda sanatın özgürleştirici/tahakkümcü rolüne odaklanırlar. Aynı dönemlerde bazı diğer Marksist yazarlar da Marksizmin yansımacı teorileri ile ilgilenmiştir. Georg Lukacs yansıma teorisine dayalı katı Marksist estetiği savunan yazılar yazarken, Herbert Marcuse ise Klasik Marksizmin aksine sanatın devrimci potansiyeline vurgu yapmıştır.

Sanat sosyolojisini “yerleşme” döneminde çalışmalarıyla ön plana çıkan bir başka sosyolog Norbert Elias’tır. O, “süreç sosyolojisi” temelinde ve “*figürasyon*” yöntemiyle (Elias, 2016) geliştirdiği kendi sosyolojik yaklaşımını sanat alanına da uygular. Bu bağlamda en öne çıkan yapıtı *Mozart: Bir Dâhinin Sosyolojisi Üzerine* (1991/2000) adlı çalışmasıdır. Elias, bu çalışmasında tarihsel süreçte zanaatkâr sanatçıdan modern sanatçıya geçiş sürecini Elias’ın soylu hamilerinden bağımsızlaşma süreci örneğinden hareketle açıklar. Burada sanatçının bir karşılıklı bağımlılıklar ağı içerisinde kariyerini sürdürdüğünü vurgular. Aynı dönemlerde (II. Dünya Savaşı sonrası) Fransa’da da bir sanat sosyolojisi üzerine eğilen bir grup yazar ortaya çıkmıştır. Roger Bastide, Pierre Francastel, Lucien Goldmann ve Raymond Moulin gibi yazarlar birbirinden farklı anlayışlarla sanat sosyolojisi alanına çeşitli çalışmalar kazandırmışlardır. Bastide, ampirik yönelimli ve normatif olmayan bir sanat sosyolojisine çağrı yapmaktadır. Francastel, sanatçıyı ve sanat eserini zamanın ve çevrenin ürünü olarak analiz eder. Goldmann da benzer şekilde sanat eserini toplumsal yapı ile aralarında bir paralellik ilişkisi kurarak inceler. Moulin de daha sonra ele alacağımız Bourdieu’yle hemen hemen aynı dönemlerde sanat alanı üzerine ilk ampirik çalışmalardan bazılarını yapmıştır. Moulin, sanat piyasalarına odaklanır ve resim alanında “estetik değerın ekonomik değere dönüşümü”nü inceler (Danko, 2017, s.48).

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat sosyolojisi iyiden iyiye yerleşik bir alt-disiplin haline gelmiş ve özellikle ampirik yönelimli çalışmaların sayısı giderek artmıştır. Bununla birlikte sanat alanında eşitsizlik arka planda kalmaya devam etmiştir. Bu dönemde sanat sosyolojisi alanında üç isim sanata ilişkin derin bir ilgiye sahip olmuşlar ve kuramsal ve ampirik çok sayıda çalışma yaparak alanın gelişmesine büyük katkıda bulunmuşlardır. Niklas Luhmann, Howard S. Becker ve Pierre Bourdieu çağdaş sanat

sosyolojisinde pek çok çalışmayı etkilemiş üç ayrı perspektif ortaya koymuştur. Eşitsizlik konusunu ise Bourdieu'nün çalışmalarında yoğun şekilde işlendiğini görülebilirken diğer iki sosyologda çok daha sınırlı olduğu görülmektedir.

Bir sistem kuramcısı olan Luhmann sanatı hukuk, ekonomi, eğitim vb. sistemler gibi bir alt sistem olarak ele alır. Sistem kuramı üzerine pek çok eser veren yazar *Die Kunst der Gessellschaft* (Toplum Sanatı, 1995/1997) ve *Schriftenzu Kunst und Literatur* (Sanat ve Edebiyat Üzerine Yazılar, 1976/2008) isimli çalışmalarında en az diğer sistemler kadar önemli gördüğü sanat sistemine ilişkin yazılar kaleme almıştır. Luhmann, sanatın da diğer alt sistemler gibi özerk ve kapalı bir sistem olduğunu savunur. Ancak bu özerklik modernleşme süreci bağlamında oluşmuş bir durum olarak ele alınır. Sistemler evrimsel bir süreçten geçerek birbirinden ayrılmıştır. Luhmann'a göre özellikle din ve siyasetten ayrılarak özerkliğini kazanmış bir alt sistemdir. Sanat, özerk bir alan haline gelmeden önce "... 'kendi işlevi' yoktu, tam aksine diğer alanlar için 'dayanak fonksiyonu' vardı (Luhmann'dan aktaran Danko, 2017, s.93). Sanat, eğitici, dinsel, siyasal işlevi bağlamında anlam kazanıyordu. Luhmann'a göre on sekizinci yüzyıldan itibaren özellikle Romantizmin ortaya çıkışıyla sanatta özerkleşme süreci ortaya çıkmaya başlamıştır.

Luhmann sanatı bir iletişim biçimi, sanat eserini de bir "gösteren" (signifiant) olarak ele alır. Ancak sanatı bir iletişim biçimi olarak ele alıyor oluşu aktörleri ön plana çıkardığı anlamına gelmez. Luhmann için bireysel eylemi, herhangi bir sistemde olduğu gibi sanat sisteminde de analize dâhil etmeye gerek yoktur. Ona göre sözü edilen iletişim, münferit bireylerden ziyade sistemlerde vuku bulur (Danko, 2017, s.96). Ona göre her sistem kendi özgün "şifreleme" biçimine sahiptir ve özerk sistemler durumları bu şifreler temelinde değerlendirirler. Örneğin bilimde doğru/yanlış, hukukta yasal/yasadışı vb. şifreler örnek durumları değerlendirmede ve böylece iletişimi sağlamada işlevseldirler. Luhmann sanat sisteminin şifrelerinin güzel/çirkin veya tutarlı/tutarsız olması gerektiğini söyler. Bu şifreler içerisinde kategorize edilmeyen örnekler sanat eseri olarak değerlendirilmez.

Luhmann'ın sistem kuramına ilişkin bir başka önemli nokta onun alt sistem olarak sanatı, toplumun işlevsel bir parçası olarak görmesidir. Ona göre "... [sanat], sayesinde [gerçek gerçekliğin] sıradanlığını, zorluğunu ve bayağılığını gözlemleyebileceğimiz bir konum sunar bize sadece" (Luhmann'dan aktaran Danko, 2017, s.102). Sanatın modernleşmeyle

birlikte geçirdiği dönüşümü “*nesne sanatından dünya sanatına geçiş*” olarak değerlendiren Luhmann dünya sanatına geçişle birlikte sanatın bireylerin özdeşünümselliğini arttırdığını ve “başka dünyaların da var olabileceği” yönünden yeni bir anlayış geliştirdiğini ve bu yönüyle modern toplumda bir işleve karşılık geldiğini öne sürer.

Bu tezin konusunu oluşturan kavramsal ve kuramsal araçları Luhmann’ın çalışmalarında bulmak güçtür. Zira onun ilgilendiği esas konu bir sistem olarak sanatın kendi varlığını sürdürmesini sağlayan yapısını, onun işlevsel bütünlüğünü ve genel toplumsal sistemdeki işlevsel rolünü açıklamaktır. Bu doğrultuda çatışma, güç ilişkileri ve eşitsizlikten ziyade bütünlük, denge ve uyum gibi nosyonları ön plana çıkarır.

Çağdaş sanat sosyolojisi çalışmalarında etkili olmuş bir başka sosyolog olan Howard S. Becker ise Chicago Okulu, yorumlayıcı sosyoloji ve sembolik etkileşimcilik etkisinde, nitel-ampirik yönelimli bir mikro sosyolojinin temsilcisidir. Bu yaklaşımla, çeşitli sanat dalları üzerine pek çok çalışma yapmış olsa da en fazla ön plana çıkan çalışmalarının *Hariciler (Outsiders): Bir Sapkınlık Sosyolojisi Çalışması* (1963/2015) ve *Sanat Dünyaları* (1982/2013) olduğu söylenebilir. Becker’in sanatı, birlikte yapılan bir iş, bir başka deyişle “kolektif bir faaliyet” olarak tanımlar. Etiketleme teorisi üzerine ampirik çalışmalarını sunduğu *Hariciler*’de sapkınlığı, bir grubun üzerinde uzlaşmış kurallarına uymayan kişileri “etiketlemesi” yoluyla oluşan bir kategori olarak tanımlar (Becker, 2015, s.29). Becker’in bu ilişki tanımlama eğilimi sanatı tanımlayışında da görülür. Ona göre sanat, belirli bir sanat dünyasındaki insanların üzerinde uzlaşıp sanat olma niteliğini atfettikleri şeydir. ‘*Sanat dünyası*’nı ise “şeyleri yapmanın geleneksel yöntemlerinin ortak bilgisi sayesinde işbirliği faaliyetleri düzenlenen bir insan ağı” olarak tanımlar (Becker, 2013, s.28). Bir sanat eserinin varlığını mümkün kılan şey, ona göre, yalnızca sanatçı değil, sanatçıdan sanat eleştirmenine, piyasadaki çeşitli çalışanlardan bir müzisyenin evindeki yardımcısına dek çok çeşitli aktörlerden oluşan bir insan ağıdır. Becker’a göre sanatçı, sanat dünyasındaki diğer kişilere bağımlıdır; söz konusu kolektif faaliyetler var olmazsa, sanatçı ve eseri de var olamayacaktır.

Becker her ne kadar sanatın mümkün olabilmesi için çoğu zaman işbirliğine muhtaç olduğunu öne sürse de en azından Luhmann’a kıyasla toplumdaki ve sanat dünyalarındaki

güç/çıkar ilişkilerini ihmal ettiği söylenemez. Sanat dünyası içerisindeki bağımlı konumu pek çok zaman sanatçının özgürlüğünü kısıtlamaktadır. Sanat dünyaları, sanatçıdan belirli standart “sanatsal kalıplar”ı talep ederler. Bunlar sanat dünyasında erken yaşlardan itibaren o denli sıklıkla deneyimlenmişlerdir ki adeta yerleşmiş cinsiyet rolleri kadar kültürün parçası haline gelmişlerdir (Becker, 2013, s.80). Örneğin kültür endüstrisi içerisinde plak şirketleri belirli kalıpları talep ederler ve eğer müzisyen kapitalist sistem içerisinde işini yapmaya çalışıyorsa piyasa koşullarıyla karşı karşıyadır. Becker, *Hariciler*'deki (2015) sapkın bir grup olarak dans müzisyenlerini ele aldığı makalede müzisyenlerin iş imkânlarına erişimlerinin “şekilsiz bir grup” olarak içine dâhil olabildikleri ağlara bağlı olduğundan söz eder. Öte yandan yukarıda sözü edilen hâkim “sanatsal kalıplara” sahip olmayan müzisyenler harici olarak etiketlenirler ve bağlama göre fırsatlardan dışlanma ihtimalleri artabilir.

Becker'a göre sanat dünyaları müzakere edilmiş, üzerinde uzlaşmış belirli geleneklere, normlara, kurallara dayalı olarak varlığını sürdürürler. Becker, bunların tamamını *mukavele* terimi ile adlandırır. Mukavele, Pierre Bourdieu'nün doxa kavramı ile benzerlik gösterir. Her ikisi de “işlerin yolunda gitmesini”, kurulu düzenin devamını sağlayan, nadiren sorgulanmış algılar ve kabuller bütününe işaret eder. Bourdieu, bunlara “yanlış tanıma” yarattığı için eleştirel yaklaşırken, Becker kolektif eylemi kolaylaştıran bir düzenek gözüyle bakar. O elbette mukavelelerin sorgulandığı durumları da göz önüne alır. Ona göre her ne kadar standart haline gelseler de, mukavelelerin “sert ve değişmez oldukları nadirdir” (Becker'den aktaran Danko, 2017, s.81). Münferit aykırılıklardan ziyade kolektif bir sorgulamaya tabi tutulduğunda mukaveleler sıfırlanıp yeni baştan inşa edilebilirler. Bu sanat dünyasındaki “devrim” anlamına gelir.

Sonuç olarak, Becker her ne kadar sanat dünyaları kuramını kolektif faaliyet veya işbirliği kavramları temelinde kursa da onun haricilik, mukavele gibi kavramları sanat alanındaki dışlayıcı sınırların anlaşılmasında pek çok katkı sağlayabilir. Haricilik, fırsatları sağlayan ilişki ağlarını anlamada, mukavele ise hâkim fikirlerin dâhil etme/dışlama bakımından rolünü anlamada oldukça işlevsel olabilecek kavramlardır.

3.2. BOURDIEU'NÜN SANAT SOSYOLOJİSİ

Luhmann'ın *sistem*, Becker'ın *dünya* kavramlarına karşılık, yakın dönemde etkili olmuş bir başka isim olarak Pierre Bourdieu, sanatın sosyolojik analizinde *alan* kavramını tercih eder. Onun sanat sosyolojisine en önemli katkısının sanatın çıkardan ve tahakküm ilişkilerinden azade bir alan olmadığını göstermesidir. Zaten “alan” kavramı, sanat dışındaki pek çok eylem alanını kapsamaktadır ve güç ilişkileri aracılığıyla hiyerarşik olarak yapılandırılmış alt sosyal uzamları ifade ederler.

“Bir alan iki boyutlu olarak işler; hem bir kuvvet alanıdır, konumlarla yatkinlikler arasındaki ilişkiler maddi veya simgesel mekanizmalar tarafından dışarıdan kısıtlanır ve hiyerarşileştirilir; hem de bir savaş alanıdır, kısıtlamalar ve hiyerarşilere rağmen eyleyiciler ve gruplar maddi ve simgesel kaynakların kontrolü için sürekli birbirleriyle mücadele halindedirler”(Göker, 2014, s. 545).

Bourdieu'nün sosyal teorisinin tamamında “eşitsizlik” her zaman temel bir ilgi alanı olarak kalmıştır. Sanat alanında da hem kültürel üretim hem de kabul (beğeni/zevk) noktalarında toplumsal eşitsizlik üreten mekanizmaları açığa çıkarmak onun en önde gelen ilgisini oluşturur. Onun bu ilgisinin izini sürebileceğimiz çalışmalar kronolojik olarak şöyle sıralanabilir: *Fotoğrafçılık: Orta Karar Bir Sanat* (1965/1990), *Sanat Sevdası: Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitlesi* (1969/2011), *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* (1979/2015), *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı* (1992/2006) ve *Kültürel Üretim Alanı* (1993).

Fotoğrafçılık, Bourdieu'nün öğrencileriyle birlikte yürüttüğü bir çalışmadır ve Durkheim etkisinin görüldüğü bir sanat ve sanatçı analizidir. Bu çalışmada Durkheim'in *İntihar*'da özellikle psikolojist açıklamalara yönelik sosyolojist meydana okumasına benzer bir yaklaşım fotoğraf/fotoğrafçılık konusunda görülür. Bu çalışmada geliştirdiği *sınıf habitusu* kavramı ile “ekonomik ve sosyal evrenin sınırlamalarının eyleyicinin gündelik algıları, zevkleri ve çeşitli pratikleri üzerindeki bilinçdışı etkilerine” işaret eder (Göker, 2014, s.532). Fotoğraf çekmenin “kişisel işlev” ya da “ihtiyaçlar” üzerinden okunmasına karşılık toplumsal etkileri ön plana çıkarır. Öte yandan bu çalışma sanat sosyolojisinde ilk kez açık seçik bir biçimde hem üretim hem de kabul aşamasındaki eşitsizlikleri ele alan ampirik bir çalışma olarak görünür. Kuramsal açıdan Bourdieu sanatsal formların Kantçı estetik üzerinden bir hiyerarşik kategorilendirmeye tabi olduğunu öne sürer. Örneğin klasik müzik, resim, edebiyat gibi formlar meşru (kutsanmış) sanatlar,

fotoğrafçılık, sinema, caz gibi meşrulaştırılma mücadelesi süren orta-karar sanatlar ve en altta yer alan dekorasyon, açılış gibi meşru olmayan sanatlar (Göker, 2014). Fotoğraf alanı da kendi içerisinde sosyal sınıflar üzerinden farklılaşmıştır. Örneğin orta sınıf kökenli fotoğrafçılık kulüplerinde “sanat, sanat içindir” düsturu hâkimdir ve meşru bir sanat olarak resme yaklaşma kaygısıyla yeni teknolojilerin reddi hâkimdir. İşçi sınıfı gençlerinden oluşan fotoğrafçılık kulüplerinde ise (yine Kantçı estetik bağlamında) biçimden ziyade içerik/mesaj ön plana çıkar. Bu gibi yatkinlikler fotoğrafçılık alanındaki görünümü de belirler:

“[Fotoğrafçılıkta] basit bir işçi değil de bir zanaatkâr olma, böylelikle ufak çaplı bir iş alanı yaratma, karanlık oda işi yapmak yerine fotoğraf çekme ve prestijli özelleşmiş işlerle uğraşma ihtimali, toplumsal köken ne kadar seçkinse o kadar artar” (Bourdieu vd.,1990, s.160; akt. Göker, 2014, s.540).

Dolayısıyla sınıfsal farklılıklar ve fotoğrafçının habitusu alandaki eşitsiz konumlanmalara yol açar. Ayrıca “kabul” alanında, bir başka deyişle fotoğraf alanındaki beğenide de benzer şekilde Kantçı estetiğin yarattığı ayrımın sonuçları görülür.

Sonraki önemli çalışmasında, *Sanat Sevdası*'nda, Bourdieu orta-karar bir sanat formundan “meşru” bir sanat formuna geçiş yaparak resim alanını mercek altına alır ve burada büyük ölçüde “beğeni” konusuna odaklanır. Bourdieu ve çalışmayı beraber yürüttüğü Darbel bu çalışmalarında beş Avrupa ülkesindeki müze ziyaretçileriyle gözlem ve anketler yoluyla onların sosyal kökenlerinin, sınıfsal ve eğitimsel durumlarının sanatsal seçimleriyle ilişkisini araştırmıştır. Bu çalışmada Bourdieu istatistiklerle eğitim düzeyi yükseldikçe müze gezilerinin de arttığını ortaya koyar. Fransız sanat müzelerinin kitlesinin %1'ini çiftçilerin, %4'ünü işçilerin, %5'ini zanaatkârlar ve tüccarların, %23'ünü çalışanlar ve orta düzey memurların (ki bunların %5'ini öğretmenler oluşturur) ve %45'ini üst sınıfların oluşturduğunu; eğitim açısından ise %9'unu diplomasızların, %11'ini ilkokul diploması olanların, %17'sini ortaokul diploması olanların, %31'ini bakaloryası olanların ve %24'ünü lisans veya daha üstü bir eğitim alanların oluşturduğunu gösterir (Bourdieu ve Darbel, 2011, s.30). Bourdieu'ye göre eğitim burada önemli bir etmendir, zira ona göre kültürü bir ihtiyaç olarak hissetmek eğitim kurumları aracılığıyla oluşmaktadır. Başka birtakım istatistikler de onun bu argümanını pekiştirir. Müzelerde geçirilen ortalama süreler incelendiğinde halk sınıflarının 22 dakika, orta

sınıflardan ziyaretçilerin 35 dakika ve üst sınıfların 47 dakika müzelerde vakit geçirdiğini göstermiştir (Bourdieu ve Darbel, 2011, s.58). Bourdieu bunu sınıf habitusunun kaynaklık ettiği “sanatsal yetkinlik”le ilişkilendirir. Sanat eserinin sunduğu iletişimsel kodların çözümlenmesindeki yetkinlik, sosyalleşme sürecinde bu kodların ne düzeyde içselleştirilip habitusa katıştırıldığı ile ilişkilidir. Eğitim süreci de söz konusu habitusun oluşmasında önemli bir katalizör işlevi görür.

Ayrım ise Bourdieu’nün *Sanat Sevdası*’ndaki sınıf ve beğeni arasındaki ilişkiye yönelik kuramsal açıklama girişimlerinin çok daha ileri bir aşamasını temsil eder. Yine Kant’çı estetik üzerinden, ancak bu kez yalnızca sanatsal zevkin değil aynı zamanda yaşam tarzının, önceki başlıkta sözü edilen sermaye biçimlerinin ve habitusun sosyal uzamın yapılandırılmasındaki rolüne odaklanır. Burada kültürel pratiklere ilişkin yatkınlıklar, akademik sermaye (diplomalar) ve (babanın mesleğinde kendisini gösteren) toplumsal kökenle açıklanır (Jourdain ve Naulin, 2016). “Ayrım” (distinction) terimi Bourdieu (2015) için iki anlam içerir: “sahip çıkılan yer” ve “korunan mesafe”. Bu sosyal kapanma kuramının içeriğiyle büyük ölçüde örtüşür. “Sahip çıkılan yer” ifadesi kapanma kuramındaki “piyasa kapanması”na, yani fırsatların tekelleştirilmesine, “korunan mesafe” ifadesi de “grup kapanması”na, yani grubun sosyal ilişkiler bakımından dışlayıcılığına karşılık gelir. Bourdieu’ye göre mesafeyi korumak veya bir başka deyişle simgesel sınırlar çizmek sınıf kültürü (habitusu) aracılığıyla gerçekleşir. Sınıf habitusu ise “sınıfsal konumun toplumsal failleri maddi zorluklardan kurtarma derecesi” ile şekillenir (Çeğin ve Göker,2015, s.16). Bu kriter, daha önce ifade edildiği gibi, beğeni konusunda ilki işçi sınıfına ikincisi imtiyazlılara özgü iki ana eğilimi oluşturur: *zorunluluk beğenisi ve estetik yatkınlık*.

Bourdieu’nün *Ayrım*’da saha araştırmasından elde ettiği verilerle birlikte geliştirdiği kültürel meşruiyet kuramı, toplumsal yaşamda kültürün tüm biçimlerinin eşit derecede değerli olmadığını ve kimilerinin toplumda ayırt edici olup sahiplerine itibar sağladığını öne sürer (Jourdain ve Naulin, 2016). Yaşam tarzı (boş zaman, mekânsal tercihler vb.) ve beğeni (zevk) bakımından oluşan bu hiyerarşide “estetik yatkınlığa” sahip üst sınıflar imtiyazlı olanlardır. Sanat beğenisi özelinde düşünüldüğünde de estetik yatkınlığa yaklaşmak zorunluluktan uzaklaşmanın zorunlu koşuludur ve bu toplumsal açıdan “mesafeyi” arttıran bir husustur. Bir sanat yapıtını “...temellük etmenin maddi ve

sembolik imkânlarından yoksun oldukları veya sadece edinmek için yeterince güçlü bir arzuya sahip olmadıklarından dolayı, bu nesneye sahip olmayan herkes şeyleştirilmiş bir yadsınmaya tahvil edilir” (Bourdieu, 2015, s.411). Ötekinin yadsınmasıyla itibarın ve gururun yükseltilmesi eş zamanlı olarak gerçekleşir.

“... müziğe ilişkin söylem, entelektüel görünüm sergilemenin en aranan fırsatlarından biridir. Müzikten bahsetmek, kişinin genel kültürünün derinliğini ve evrenselliğini ortaya koymak için mükemmel bir fırsattır. Örneğin, Le Concert Egoïste [Bencil Konser] adlı radyo yayını düşünüyorum: favori eserlerin listesi, tercihi haklı göstermeye yönelik sözler, candan ve ilham veren sırdaşlık tonu... Bunların her biri, kişinin kendine ait en gurur verici, ‘kültürlü’ insanın, yani kabul görenin sınırları dâhilinde en ‘özgün’ insanın meşru tanımına en uygun bir benlik sunumunda bulunma stratejisidir. Hiçbir şey, insanın ait olduğu ‘sınıfı’ doğrulaması noktasında, yani eksiksiz biçimde sınıflandırılması açısından müzik beğenileri kadar belirleyici değildir” (Bourdieu, 2016, s.185).

Burada verilen müzik örneğinin dışında diğer sanat dallarında, spor dallarında, ev dekorasyonunda, giyimde, boş zaman aktivitelerinde vb. burjuvazinin atfettiği değere göre kimi dallar veya formlar meşruiyet hiyerarşisine sokulur. Yine bunlar popülerleştikçe, bir başka deyişle farklı gruplar arasında yaygınlığı arttıkça imtiyazlıların bu formları veya dalları terk etmesi söz konusu olur. Böylece ilişkişel olarak oluşmuş gruplar diğerleriyle aralarına simgesel sınırlar çizerler.

Kültürel Üretim Alanı ve Sanatın Kuralları gibi geç dönem çalışmaları ise Bourdieu’nün doğrudan sanat alanına ilişkin kuramsal çözümlerini içerir. Bu analizlerinde Bourdieu “dâhi sanatçı”yı merkeze alan öznelci açıklamaları eleştirerek sanatçının bağlı olduğu toplumsal ilişkileri ve koşulları ön plana çıkartan ve öznenin bu yapısal faktörleri bir yandan inşa ettiği bir yaklaşımı (yapısal inşacılık) temel alır. Alan kavramı ile “yapı-habitus diyalektiği”ni anlamayı sağlar. Alanda “...kısıtlamalar ve hiyerarşilere rağmen eyleyiciler ve gruplar maddi ve simgesel kaynakların kontrolü için sürekli birbirleriyle mücadele halindedirler” (Göker, 2014, s.545). Önceki başlıkta ifade edildiği gibi bu mücadelelerde eyleyiciler ellerindeki uygun sermaye ve habitus ile mücadeleye dâhil olurlar. Bu mücadeleler alanı aynı zamanda yapılandıran mücadelelerdir. Sanat alanında sanatın nasıl tanımlandığı, ideal sanata ve sanatçıya ilişkin alandaki hâkim kolektif inançlar bu mücadelelerin temelini oluşturur. Bu bağlamda Bourdieu (1993, s.40) edebi veya sanatsal alanın iki hiyerarşik ilkenin mücadelesini ortaya çıkardığını savunur:

ekonomik ve politik olarak sanat alanına tahakküm edenlerin (örneğin burjuva sanatı) benimsediği heteronom ilke ve spesifik bir sermaye türü ile donanı, diğer alanlardan bağımsızlığı ile ayırt edilen (örneğin sanat, sanat içindir) otonom ilke. Bu mücadeleler sanat alanındaki doxa'ları oluşturur ve doxa'da bütünleşen hâkim inançlar ve kanaatlerin değiştirilmesi Bourdieu'ye göre zordur. Doxa simgesel bir çalışma yoluyla oluşturulur ve alanın sınırlarını belirleyerek dâhil etme dışlama kriterlerini oluşturur. Alanın içerisinde uzun zamandır var olan ve konumunu güçlendirmiş ortodoksi (egemen olanlar) ile güç dengesini değiştirmeye çalışan heterodoksi (alana yeni katılan ve tabi konuma yerleşenler) arasında doxayı savunma/yıkma mücadelesi yaşanır (Bourdieu, 2006).

Sanatın Kuralları'nda Bourdieu sanat dünyasının bir sanatçılar toplumuna indirgenemeyeceğini öne sürer. Örneğin, edebiyat alanı üzerinden düşünüldüğünde bu dünya “yazınla ilgisi olan, yazından bir çıkar bekleyen, yazına ilgi duyan insanlar bütünü: yayıncılar, dergi yönetmenleri, kuşkusuz yazarlar, ama aynı zamanda öğretmenler, yorumcular, eleştirmenler, vd. arasında nesnel bir bağıntılar uzamıdır” (Bourdieu, 2006, s.12). Bourdieu özellikle modern romanın kurucusu sayılan Gustave Flaubert'e odaklanarak ve onun kariyeri üzerinden alandaki mekanizmaları açıklamaya çalışır. Flaubert'in bakış açısının ve öznel konum almasının onun alandaki nesnel konumu ile ilişkisini analiz eder (Calhoun, 2014). Flaubert'in maddi açıdan imtiyazlı bir aileden geliyor oluşu ve onların hamiliğinde yazıyor olması onun “sanat için sanat” ilkesine bağlı kalmasını, ticari kaygılar içeren yapıtlara mecbur tutulmasına engel olmuştur. Sadece sanatla uğraşma imkânı, sanatçıya diğer kurumlardan bağımsızlık sağlar ve bu yenilikçi olmada bir özgürlük alanı sağlar. Böylece “tersine dönmüş bir dünya” olarak sanat (Bourdieu, 1993), bir başka deyişle ekonomik çıkarın reddi mümkün kılınır. Bu özgürleşme Bourdieu'ye göre ancak bir dışsal destek sayesinde sürdürülebilir. Sanatçının sanat alanı içerisindeki konumu onun sahip olduğu “yörünge”ye (yaşam öyküsü) bağlıdır ve bu yörünge maddi faktörlerin yanı sıra, sanatçının tercihleri ve “oyunu oynama biçimi” ile oluşur (Calhoun, 2014, s.111). Elbette bu tercihler ve oyunu oynama biçimi kişinin içine doğduğu toplumsal konumla ilişkili olarak oluşur. Çünkü sanatçının başarılı olmasında ekonomik sermayenin yanı sıra, “kültürel sermaye (estetik söylemlerin dilini çözmesini, bu dili ‘konuşmasını’ ve diğer entelektüel konularda bilgi sahibi olmasını

sağlayacak) ve toplumsal sermaye (sanat cemaatlerine etkileşimsel erişimini sağlayacak)” biriktirmiş olması etkilidir (Göker, 2014, s.550).

Bourdieu'nün son dönemlerinde en çok üzerinde durduğu konulardan biri kültürel/sanatsal alanın özerkleşmesidir. O tarihsel açıdan kültürel alanın ekonomik ve siyasal alandan bağımsızlaştığını düşünür: “Kültürel alan içerisindeki sanatçının ya da entelektüelin konumu, kültürel alan içerisindeki piyasa ve devletin bürokratik mekanizmalarına karşıt bir biçimde gelişti” (Bourdieu, 1991; akt. Swartz, 2018, s.180). Bourdieu bu özerkleşme sürecinde Weber'in din sosyolojisinde yer alan kendi örgütlerinde kendi kültürlerini geliştiren uzmanların ortaya çıkışını önemli bir etmen olarak görür. Dolayısıyla profesyonelleşme ile alanın özerkleşmesi eş zamanlı süreçlerdir. Alanın ilkelerinin kendi içerisinde, kendi kriterleriyle belirlenmesi özerkleşmenin göstergesidir. Sanat alanında bu “sanat için sanat” ilkesiyle kendisini gösterir. Bu bakımdan ticari sanat ekonomik alandan, toplumsal sanat siyasal alandan özerkleşmemiştir denilebilir.

Kısacası Bourdieu'nün sanat sosyolojisi önceki kuramcılarının aksine sanat alanına güç ilişkilerini en ön planda tutarak bakar. Onun genel sınıf kuramındaki kavramlar ve Weber'in din sosyolojisinden kendi sanat sosyolojisine aktardığı fikirler sanat alanındaki eşitsizlik üreten mekanizmaları anlamada oldukça kullanışlı bir alet çantası sunarlar. Öte yandan onun teorik çerçevesi kültürel pratikleri ön plana çıkardığından, eylem temelli bir eşitsizlik kuramı olarak sosyal kapanma kuramının daha incelikli bir biçimini sunar.

Bourdieu'cü gelenek dışındaki diğer güncel sanat sosyolojisi çalışmalarında da eşitsizlik ve güç ilişkileri ana tema olarak alınmaz. Şimdiye kadar aktarılanlar dışında güncel sanat sosyolojisinde iki ana yaklaşım ön plana çıkmaktadır: *Kültür Üretimi Teorisi* ve *Arabuluculuk Teorisi*. Genellikle Richard A. Peterson ile anılan Kültür Üretimi Teorisi Howard Becker'in sanat dünyaları yaklaşımı ile benzer bir yaklaşıma sahiptir. Her ikisi de sanatın ne olduğu veya insanlar için ne ifade ettiği gibi sorular yerine “sanatın kim tarafından nasıl yapıldığı” ile ilgilenirler (Danko, 2017, s.117). Farkları ise temelde Becker'in aktif eyleycilere, Kültür Üretimi kuramcılarının sistemin eyleyciler ve eserleri üzerindeki biçimlendirici etkilerine yönelmesidir. Bu bakımdan Kültür Üretimi Teorisi'nde örgüt ve kurumların ön plana çıkartılması söz konusudur. Arabuluculuk

Teorisi ise Bruno Latour'un aktör-ağ kuramının sanat sosyolojisi içerisindeki kullanımlarıyla doğmuştur. Latour (2005) modern özne (insan varlıklar) ve nesne (insan olmayan varlıklar) ayrımının eleştirisi üzerinden kolektivitelerin bir aradalığıyla oluşan ağların yalnızca öznelerden değil her türlü nesneden, kurumlardan ve kavramlardan oluştuğunu ve bunların tamamının sosyal eylemin kaynağı olduğunu öne sürer. Aktör Ağ Kuramını sanat alanına uygulayan Latour, Antoine Hennion, Tia DeNora ve Georgina Born gibi diğer araştırmacılar sanat alanında “arabulucuğun” temel bir rolü olduğunu gösteren çalışmalar yapmıştır. Ancak bunlar eşitsizliğe ilişkin açıklayıcı olmaktan ziyade betimleyici çalışmalar doğurmuştur.

3.3. TÜRKİYE’DE TİYATRO ALANININ TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ

Bu bölümde, Türkiye’de tiyatro alanının tarihsel süreçteki oluşumuna ve özerkleşme bakımından geçirdiği süreçlere dair yapısal inşacı bir tarihsel inceleme yapılacaktır. Önceki başlıkta sözü edildiği gibi kültürel üretim alanları oluşurken, aynı zamanda içerisindeki ortodoksiyi de (egemen kültür) oluşturur. Bourdieu’ye (2016, s.164) göre “tedrisi sistem, devlet, kilise, partiler, bunlar aygıt değil birer alandırlar. Lakin belli birtakım koşullar altında birer aygıt işlevi de gösterebilirler”. Ona göre bu alandaki mücadelelerde “egemenler, tabi olanların direniş araçlarını tamamen ortadan kaldırdığında” alan bir aygıt dönüşür.

Türkiye’de tiyatro tarihine bakıldığında tiyatro başlangıçta bir aygıt durumunda görünür, ancak daha sonra mutlak bir özerklikten her ne kadar söz edilemese de, siyasetten özerk tiyatro faaliyetlerinin oluştuğu, yani bir alanın oluştuğu görülür. Ancak bu özerkleşme sürecinde “profesyonelleşme”nin payını ihmal etmemek gerekir. “Kültürel alanın özerklik kazanması, ancak kendi içinde özel statü kültürünü geliştirecek, yayacak ve de kontrol edecek profesyonellerin ve uzmanların yetişmesine bağlıdır” (Kaya, 2014, s. 404). Bu bakımdan alanın özerkleşmesi ile profesyonellik birbirine bağlı iki husustur ve Türkiye’de tiyatro alanının oluşması ile ‘profesyonel tiyatro oyuncusu’nun ortaya çıkması ortak toplumsal süreçlerin bir sonucu olarak yaşanan gelişmelerdir.

Türkiye’de Batılı anlamdaki tiyatronun oluşumu ve tiyatro oyunculuğunun profesyonelleşmesinden önce de bugünkü tiyatro tarihi yazarlarının tiyatro çatısı altında değerlendirdiği bir faaliyetler bütünü söz konusudur. Geleneksel Türk tiyatrosu terimi tiyatrodaki yerli üslubu ve tiyatro yapma biçimlerini Batı tarzı tiyatrodan ayırt etmek amacıyla kullanılmaktadır. Geleneksel Türk tiyatrosunda iki gelenek vardır: ‘Köylü Tiyatrosu geleneği’ (köy seyirlik oyunları) ve Halk Tiyatrosu (kukla, karagöz, ortaoyunu vd.) (And, 2019).

Köylü tiyatrosu geleneğini köy seyirlik oyunları oluşturmaktadır. Köy seyirlik oyunlarında oyuncular gönüllüdür. Dolayısıyla bu oyunlarda oynamak bu kişilerin tek uğraşı değildir. Genellikle başka mesleklerin yanı sıra çeşitli ritüellerde köy seyirlik oyunlarına katılırlar. Ayrıca köy seyirlik oyunları sahnesiz ve yazılı metne dayanmayan oyunlardır (And, 2019). Bu bakımdan köy seyirlik oyunları bu iş için ayrı bir organizasyon biçiminde örgütlenmemiştir. “Ürünün bereketi, hayvanların dölünün bol olması, doğanın canlanması gibi nedenlerle değişik tanrılar adına düzenlenen törenler” bu oyunların kaynağıdır (Ünlü, 2006, s.71). Dolayısıyla bir alan olarak diğer toplumsal faaliyetlerden ayrılmış, özerkleşmiş bir faaliyet değildir. Halk tiyatrosu ise kukla, karagöz, ortaoyunu gibi unsurlardan oluşan kentli bir tiyatro geleneğidir. Köylü tiyatrosunun aksine halk tiyatrosu daha profesyonel bir uğraş olarak ortaya çıkar. Ancak yine halk tiyatrolarında da oyunculuk, oyuncuların tek işi değildir; başka mesleklere sahiplerdir ve bu işi para kazanmak için ek iş olarak yapmaktadırlar. Ayrıca kurumsallaşmış bir tiyatro alanından da söz etmek mümkün değildir. Bu dönemlerde tiyatro bir alan, yani içerisindeki aktörlerin rekabete, çıkar mücadelesine girdiği bir oyun alanı halinde değildir.

Geleneksel Türk tiyatrosu, on sekizinci yüzyıla dek Osmanlı’da halkın tiyatro denilince anladığı faaliyeti oluşturmaya devam etmiştir. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren ise Osmanlı İmparatorluğu’nun siyasal ve ekonomik açıdan Batı kültürüne yönelmeye başlamasıyla sanat ve özelde tiyatro da bu yönelimin bir parçası olmuştur (Nutku, 1985, s.355). Batılı anlamda tiyatro And’a (2019, s.67) göre üç döneme ayrılır: Tanzimat Tiyatrosu (1839-1908), Meşrutiyet Tiyatrosu (1908-1923) ve Cumhuriyet Tiyatrosu (1923’ten günümüze). Diğer pek çok tiyatro tarihi yazarı da (örneğin Töre, 2016; 1985) And’ın bu tasnifine benzer tasnifleri benimsemektedir. Bu tasniflemede dikkat çekici olan

husus her bir dönemin siyasi bir dönüm noktası ile başlatılmasıdır. Bu durum Türkiye’de tiyatronun siyasi gelişmelere göre dönüşümler yaşadığını göstermesi bakımından önemlidir. Zira alan, diğer alanlardan özerkleştiği ölçüde kendi kurallarına sahip olabilmektedir.

Batılı anlamda tiyatro, Tanzimat Fermanı sonrası gerçekleşen pek çok Batılılaşmacı reformun içerisindeki bir unsur olarak Osmanlı’ya girmiştir. Bu dönemden itibaren saray içerisinde ve dışında arka arkaya tiyatro binaları kurulmuş (Fransız Tiyatrosu, Hoca Naum Tiyatrosu vd.) ve Batılı tarzda oyunlar sahneye konulmaya başlanmıştır. Gedikpaşa Tiyatrosu, Mınakyan Tiyatrosu, Bursa Tiyatrosu bu dönemde açılan önemli tiyatrolardandır. Profesyonel anlamda ilk aktörler bu tiyatrolarda sahneye çıkmışlardır. Ancak bu oyuncular çoğunlukla Ermenilerden oluşmaktaydı. Türk tiyatrosunun kurucularından olan Güllü Agop’un oyuncularla sözleşmeye dayalı iş anlaşmaları yapması profesyonelleşmenin ilk adımları olarak görülebilir. Bu dönemde, birçok yabancı eser Türkçeye çevrilerek sahnelenmiştir. Batılı tarzda yazılmış ilk Türk tiyatro eseri olarak bilinen Şair Evlenmesi (1859) bu dönemde yazılmıştır. Bu dönemde tiyatro artık “...geleneksel tiyatrodan farklı olarak kendisine ait binalarda, sahnede oynanmaktadır” (Belivermiş ve Eğribel, 2012, s.37). Tiyatro oyuncularının profesyonelleşmesi ve kurumsallaşma yönünde adımlar olduğunu söyleyebilirsek de tiyatro alanının özellikle siyasal alandan bağımsızlaşmaması sebebiyle özerk bir alan oluşturduğunu söylemek mümkün değildir. Zira bu dönemde tiyatroya batılılaşmaya dönük “toplumsal değişme programına katkıda bulunmak” görevi verilmiştir (Pekman, 2002, s.11).

İstibdat Dönemi (1876-1908) olarak bilinen dönem, tiyatro faaliyeti açısından “suskunluk dönemi” olarak nitelendirilmektedir. II. Abdulhamid’in Kanun-i Esasi’yi yürürlükten kaldırarak başlattığı istibdat döneminde tiyatro alanındaki gelişmeler durmuş ve alandaki faaliyetler yoğun bir sansüre tabi tutulmuştur. II. Meşrutiyet’ten itibaren gelişen “Meşrutiyet Tiyatrosu” (1908-1923) ise tiyatro faaliyetlerinin yeniden başladığı ve oldukça canlı biçimde sürdüğü bir dönemdir. Bu dönemdeki tiyatro oyunlarına İstibdat Dönemi’nin sert eleştirisi damga vurmuştur. Dönemin en önemli gelişmesi hiç şüphesiz Türkiye’de tiyatro tarihindeki ilk ödenekli tiyatro olarak bilinen Dârülbedâyi’nin (bugünkü ismiyle İstanbul Şehir Tiyatroları) kurulmasıdır (1914). Dârülbedâyi’nin

kuruluşu Türkiye’de tiyatro alanının kurumsallaşması sürecindeki en önemli gelişmelerden biridir. Bu kurum aynı zamanda bir tiyatro okulu hüviyetindedir. Bu bakımdan okul tiyatro oyunculuğu eğitiminin de kurumsallaşması bakımından önemlidir. Zira kültürel alanların özerkleşmesinde eğitimin kurumsallaşması oldukça önemli bir rol oynar. “Eğitim kurumları, siyasi müdahaleler ve ekonomik kısıtlamalar karşısında kısmi bir özerklik edinirler, çünkü kendi meşruiyet ölçütlerini oluştururlar ve kendi elemanlarını yetiştirirler- yani kendi yeniden üretimleri üzerinde denetim kurarlar (Swartz, 2018, s.114).

Meşrutiyet Dönemi’nde tiyatro oyunculuğu konusunda da birtakım gelişmeler yaşanmıştır. Tanzimat Dönemi’nde oyuncular büyük ölçüde Hıristiyan azınlıktan oluşmaktadır. Birçoğu Ermeni olan oyuncular dönemin eleştirmenlerince Türkçe’yi doğru konuşma bakımından bozukluklar sergilemeleri ve bu mesleği bir yan iş olarak yaptıkları için oyunlara hazırlıklı gelememeleri sebebiyle kusurlu bulunmuşlardır (And, 2019, s.117). Türk oyuncular ise, özellikle kadın olanlar, tiyatroya yönelik olumsuz tutum sebebiyle alana dahil olamamaktadır. Meşrutiyet sonrasında bu durum değişmeye başlamış ve birçok Türk oyuncu alana dahil olmuştur. Yine de And (2019, s.118-121) bu dönemde üç önemli sorunun yaşanmaya devam ettiğini ifade eder: “kadın oyuncu sorunu, oyunculuğun bir uğraş olması konusundaki engeller, oyuncuların yetişmesi”. Dârülbedâyi’nin kurulması oyuncu yetiştirme sorununa bir nebze olumlu tesirde bulunmuşsa da bu dönemde oyuncu yetiştiren kurumlar hala çok sınırlıdır.

Cumhuriyet Dönemi’ne gelindiğindeyse tiyatro modernleşme ve Batılılaşma adına yapılan pek çok inkılabın bir parçası haline gelmiştir. Ulusal kimliği oluşturmada tiyatronun gücünden yararlanılmak istenmesi tiyatro eğitiminin ve faaliyetlerinin devlet eliyle kurumsallaştırılmasında önemli bir rol oynamıştır (Belivermiş ve Eğribel, 2012). Bu bakımdan kurumsallaşma süreci son derece hızlanmış olsa da Cumhuriyet’in erken dönemlerinde özerk bir tiyatro alanının varlığından söz etmek güçtür. Zira bu dönemde sanat faaliyeti siyasal alanın bir uzantısı/aracı olarak ulusal kimliğin topluma aktarılmasında kullanılmaktadır (Ünlü, 2006). Örneğin Mustafa Kemal Atatürk, bir dramaturg gibi “yazarlara oyunlar ısmarlamakta, konular önermekte, yazılan metinleri okumakta, el yazısıyla metin üzerinde değişiklikler önermektedir” (And, 2019, s.158). Daha önce Dârülbedâyi’de öğrencilik yapan ve ardından kurumun temsil kadrosunda yer

alan Muhsin Ertuğrul bu dönemden itibaren Türkiye tiyatrosunda Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü, Şehir Tiyatroları Başyönetmenliği gibi oldukça önemli konumlarda yer almıştır. Batı tiyatrosunu örnek alan Ertuğrul, oyuncular için hazırladığı disiplin yönetmelikleri ile Türkiye’de tiyatro oyunculuğunun profesyonelleşmesinde önemli bir role sahiptir (Tuncay, 2010, s. 124). Ayrıca bu dönemde Halkevleri ve Köy Enstitüleri tiyatro alanında yoğun bir faaliyet içerisindeydi. Bu kurumların çalışmalarının da dönemin siyasal konjonktürü içerisinde çağdaşlık, ulusal kimlik ve cumhuriyetçilik gibi değerler temelinde gerçekleştiği vurgulanmalıdır (Karadağ, 1988).

1945 sonrası çok partili dönemde Halkevleri kapatılmış, Köy Enstitüleri ise öğretmen okullarına dönüştürülmüştür. Aynı zamanda Devlet Tiyatroları’na ayrılan bütçede de kısıtlamaya gidilmiştir. Cumhuriyetin erken dönemlerinde tiyatroya yüklenen toplumu çağdaşlaştırma ve ulusal kimliğin inşası gibi misyonlar bu dönemde ortadan kalkmaya başlamıştır. Bununla birlikte özel girişimlerle ortaya çıkan tiyatrolarda sahnelenen konular ve ön plana çıkarılan düşünceler çeşitlilik kazanmaya başlamıştır (Erkoç, 2002, s.2). 1950’lerde Dormen Tiyatrosu, Kent Oyuncuları Topluluğu vb. pek çok özel tiyatro topluluğu ortaya çıkmıştır. Yine aynı yıllarda çok önemli bir gelişme Dil Tarih Coğrafya Fakültesi’nde Tiyatro Enstitüsü’nün açılmasıyla tiyatro eğitiminin verilmeye başlanmasıdır. Daha önce ifade edildiği gibi, eğitim kültürel alanların özerkleşme sürecinde önemli bir faktördür. Özellikle diploma, modern toplumda profesyonelleşmenin bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan bu dönemde tiyatrolarda sendikal hareketler ve grev eylemleri görülmeye başlanmıştır (Erkoç, 1995, s.20). Bu gelişme de tiyatro oyunculuğunun meslekleşmesi/profesyonelleşmesi açısından oldukça önemli bir göstergedir. 1960’lar 61 Anayasası’nın getirdiği nispeten özgürlükçü ortamda hem Devlet Tiyatroları hem de özel tiyatrolar için nicelik ve niteliğin arttığı, çok çeşitli konuların tiyatro sahnesinde ele alındığı bir dönemdir. Bu nedenle bu dönem Türkiye’de tiyatronun “altın çağı” olarak nitelenmektedir.

1970’li yıllarda tiyatro alanında 12 Mart Muhtırası’nın etkileri görülmektedir. Bu dönemde özel tiyatroların oynayacakları oyunlar denetlenmekte ve bazıları da yasaklanmaktadır (Nutku, 2008, s.365). Aynı zamanda bu dönemde özel tiyatrolar ekonomik zorluklarla boğuşmuş ve ödeneksizliğin getirdiği problemlerle pek çoğu

kapanma noktasına gelmiştir. Önemli büyük özel tiyatroların bazıları da bölünerek ayrı tiyatrolar haline gelmişlerdir. Bu dönem genel olarak tiyatro açısından bir istikrarsızlık dönemi olarak nitelenmektedir. 12 Eylül askeri darbesinin etkileri ile bu istikrarsızlık 1980’li yıllarda da sürmüştür. Birkiye (2007, s.86-87) bu dönemi pek çok sanatçının politik görüşleri nedeniyle tutuklandığı, cezalandırıldığı ya da yurtdışına çıkmak zorunda kaldığı; politik içerikli oyunlar sahneleyen tiyatroların kapatıldığı, ödenekli tiyatroların dahi sansürlendiği, kısacası tiyatronun susturulduğu bir dönem olarak tarif etmektedir. Bununla birlikte 80’li yılların ikinci yarısında Özal hükümetinin benimsediği neoliberal politikaların tiyatroyu piyasa koşullarının içine itmesi devletin tiyatroya müdahalesinin sınırlanması sonucunu doğurmuştur.

1990’lı ve 2000’li yıllar küreselleşme sürecinin etkilerinin tiyatrodaki da görüldüğü yıllardır. Tiyatro alanındaki uluslararası kongreler, festivaller, şenlikler vb. bu yıllarda Türkiye’deki tiyatro faaliyetleri içerisinde de kendisini gösterir. Aynı zamanda dünya tiyatrosundaki yeniliklerin etkileri Türkiye’de de görülür. Hal böyle olmakla birlikte bu yıllarda da tiyatro alanının siyasal alandan özerk olduğunu söylemek güçtür. 1990’lı yıllarda kültür bakanlarının Devlet Tiyatroları’nda, başta genel sanat yönetmenleri olmak üzere idari görevler yapan kişileri görevden almaları bu dönemde sıkça karşılaşılan bir durumdur (Birkiye, 2007). 2000’li yılların başında da gerek Devlet Tiyatroları’nda gerekse şehir tiyatrolarında benzer durumlar ortaya çıkmıştır.

Sonuç olarak, Türkiye’de tiyatro oyunculuğu tarihsel süreç içerisinde profesyonelleşmiş bir uğraş haline gelmiş olsa da simgesel çıkarlara ilişkin mücadelenin kendi iç koşullarınca belirlendiği bir alan olarak olgunlaştığını ifade etmek güçtür. Bunda Tanzimattan bu yana tiyatronun bir alandan ziyade bir aygıt durumunda kalmasının etkisi vardır. Zira Türkiye’de tiyatro alanı tarihsel süreçte değişen düzeylerde siyasal alanın belirlenimi altında bir alan olarak var olmuştur.

4. BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN BULGULARI

Sanat alanındaki failler arasındaki eşitsizlikleri üreten ve yeniden üreten mekanizmaları, Ankara'daki ödenekli ve özel tiyatrolarda çalışan tiyatro oyuncularının algı ve deneyimleri üzerinden anlamaya çalışmak üzere tasarlanan bu araştırmada, alanın özgün yapısı bağlamında tiyatro alanında oyunculuğun gerekliliklerine ilişkin algılar, eşitsizlik üretici mekanizmaları oluşturan stratejiler (örn. yaşam tarzı ve beğeni) ve kültürel, ekonomik, sosyal vb. türden *sermaye biçimleri* ön planda tutulmaktadır. Çalışmadaki derinlemesine görüşmelerden elde edilen sonuçlar, her ne kadar Türkiye'deki bütün sanat alanını veya tiyatro alt alanını temsil etmese de edinilen zengin nitel verinin; sermaye sahipliği ve yaşam tarzının sanat gibi performansa dayalı ve doğal yetenek söylemiyle yapılandırılmış bir alanın doğal yetenek dışındaki veya yetenek kavramına eklenen farklı türden kaynaklarla nasıl eşitsizlik üretebileceğine ilişkin bir kavrayış sunmaya yardımcı olacağı düşünülmektedir. Eşitsizlik üretici mekanizmalara dair daha derinlikli bir kavrayış geliştirmede sosyal kapanma kuramcılarının ve daha sonra bu kuramsal yaklaşımın bir devamı olarak görülebilecek Pierre Bourdieu'nün sınıf analizinden yararlanılmıştır.

Çalışmanın ana bulguları, eşitsizlik üreten mekanizmalara karşılık gelen altı ana tema ve bunların altında yer alan kategoriler etrafında sunulacaktır. Çalışmada bulguların beş ana tema, *sosyal ilişki ağları, eğitim, beden, ekonomik kaynaklar ve yaşam tarzı*'dir. Bu temalar tiyatro alanındaki faillerin temayüzünü sağlayan toplumsal kaynaklara işaret etmektedir. Bu bağlamda çalışmanın bulguları da beş ana bölüme ayrılmış ve her bir bölümde bu kaynakların tiyatro alanında eşitsizlik üretici birer faktör haline gelme yolları tartışılmıştır.

Bulguların birinci kısmında *sosyal ilişki ağlarının* tiyatro oyuncusunun kariyerindeki eşikleri atlamadaki ve rakiplerine üstün gelmesindeki rolü ele alınmıştır. Tiyatro oyuncuları açısından *sosyal statü*, bir başka deyişle oyuncunun ailesinden edindiği sosyal profil ve özellikle *tiyatro oyuncusu bir ebeveynin varlığı* bir oyuncu habitusunun oluşturulması ve daha kazançlı bir kariyer hattı sağlaması bakımından öne çıkan kaynaklardandır. Oyuncu ebeveyn aynı zamanda çocuklarına *şöhret aktarımı* yaparak

kazanılmış statü yerine bir “edinilmiş statü” imkânı sunabilir. Bununla birlikte ebeveynler oyuncu olmasa dahi, ailenin oyunculuk mesleğine ilişkin *tutumu* oyuncunun kariyer olanaklarında belirleyicidir. Öte yandan tali sosyalizasyon süreçlerinde ortaya çıkan diğer toplumsal ilişkiler de birer kaynak haline gelebilirler. *Akrabalık, tanışıklık/güven ağları, tedrisi, siyasal, dini, sınıfsal aidiyet, sosyal görünürlük, şöhret, İstanbul’da olmak, rekabet ve işbirliği ilişkileri* de diğer ilişkisel kaynaklardır.

Bulguların ikinci kısmında ise eğitimsel kaynakların bir sosyal kapanma mekanizması ürettiğine ilişkin bulgular sunulacaktır. Bu bağlamda *diploma, okul itibarı, kültürel yetkinlik, kültürel beceriler, tecrübe/deneyim, “büyük ustalar”la çalışmış olmak* gibi kültürel kaynakların, oyuncunun kariyer güzergâhındaki etkileri tartışılacaktır.

Üçüncü kısımda, tiyatronun bedenini sermaye haline geldiği bir alan olarak yapılandırılmasından hareketle *esneklik, diksiyon ve toplumsal cinsiyet* bağlamlarında belirli bedenlerin avantajları ve dezavantajları üzerinden üretilen sosyal kapanma mekanizmaları tartışılacaktır.

Ekonominin, bir başka deyişle tiyatro oyuncularının sahip olduğu maddi kaynakların veya sağlanan maddi desteklerin bir sosyal kapanma mekanizması haline gelişi bulguların dördüncü kısmında tartışılacaktır. Oyuncunun sahip olduğu *parasal kaynaklar* (maaş, oyun hâsılatları vb.) alandaki faaliyetlerinde yaratıcı ve özgün oluşunu ve yeni (maddi veya şöhrete ilişkin) kazanç imkânlarını etkilemektedir. Öte yandan bir *haminin varlığı* (aile, devlet vb.) oyuncu açısından parasal kaynakların ikâme edilmesinde oldukça etkili bir rol oynamaktadır.

Beşinci kısımda tiyatro oyuncularının yaşam tarzı yoluyla diğer toplumsal gruplarla aralarına simgesel sınırlar çizme biçimleri tartışılacaktır. *Boş zaman pratikleri, beğeni/zevk ve mekân* (ikâmet anlamında) buradaki tartışmanın ana hatlarını oluşturacaktır.

4.1. SOSYAL İLİŞKİ AĞLARI

Bu bölümde *aile, bir kolektiviteye aidiyet biçimleri ve sanat piyasaları* gibi çeşitli düzlemlerde sosyal ilişki ağlarının tiyatro oyuncularını arasındaki eşitsizlikleri üretmedeki rolü ele alınacaktır. Oyuncuların sosyal ilişkilerinin niteliği, bir başka deyişle kimlerle, nasıl ve ne yoğunlukta ilişki kurdukları onların tiyatro alanındaki fırsatlara sahip olmalarında etkili bir faktördür. Oyuncuların içine doğduğu veya sonradan yerleştiği ağlar, onların tiyatro oyunculuğu piyasasının talep ettiği *habitusu* içselleştirme ve yine talep edilen sermayeleri edinme derecelerinde de kendisini göstermektedir. Her alan kendine özgü bir şekilde yapılandırılır ve bu yapı özgün bir sermaye biçimini ve habitusu ayrıcalıklı kılar. Genel anlamda sanat alanında ve özelden tiyatro oyunculuğunda da *sosyal sermayenin* (ilişki ağlarının) en fazla ön plana çıkan ve ödüllendirilen sermaye biçimi olduğu görülmektedir. Bu bölümde üç hat üzerinden (aile, bir kolektiviteye aidiyet ve piyasa) tiyatro oyunculuğunda sosyal sermayenin rolü tartışılacaktır.

4.1.1. Oyunun İçine Doğmak: Aile

Araştırmada aile kategorisi altında ortaya çıkan ilk alt kategori **sosyal statü**dür. Sosyal kapanma kuramcılarının hemen hemen tamamı toplumdaki “yaşam şansları”nın Marksist mülkiyete dayalı sınıf üyeliğinin ötesinde nesilden nesile aktarılabilen sosyal statüye dayandığını öne sürmektedirler. Örneğin, ilk kapanma kuramcısı olarak kabul edilen Weber sınıfın yanı sıra sosyal statünün de güç ilişkileri içerisinde bireylerin yaşam şanslarını belirlemede önemli bir faktör olduğunu savunmaktadır. Weber’e göre (1978, s. 305-306) meslek ve eğitim statü kavramının kurucu unsurlarındandır. Statü gruplarının sosyal itibarında bu iki niteliğin önemli bir rolü vardır. Sosyal statü kategorisi kapsamında, Tablo 2’de katılımcıların ebeveynlerinin meslek dağılımı ve Tablo 3’te ise ebeveynlerinin eğitim düzeyleri verilmiştir.

Tablo 2. Katılımcıların Ebeveynlerinin Meslekleri

Katılımcı Numarası	Babanın Mesleği	Annenin Mesleği
Nevin	Kebapçı	Aşçı
Özgür	Reklamcı	Devlet Memuru
Ebru	Boksör	Ev Kadını
Sinem	Memur	Muhasebeci

Vedat	İşçi	Ev Kadını
Özkan	Banka Çalışanı	Memur
Gökhan	Memur	Memur
Tülay	Memur	Memur
Hakan	Esnaf	İşçi
Fırat	Tiyatro Oyuncusu	Seslendirme Yönetmeni
Burak	Mühendis	Mühendis
Sema	Hekim	Hekim
Barış	Otomobil Tamircisi	Ev Kadını
Buket	Memur	Terzi
Cenk	Esnaf	Esnaf
Cansu	Memur	Terzi
Doğan	İşçi	Terzi
Eren	Şoför	Ev Kadını
Melike	Memur	Memur

Tablo 3. Katılımcıların Ebeveynlerinin Eğitim Düzeyleri

Katılımcı Numarası	Babanın Eğitim Durumu	Annenin Eğitim Durumu
Nevin	Lise Mezunu	Lise Mezunu
Özgür	Lisans Mezunu	Lisans Mezunu
Ebru	Lise Mezunu	Lise Mezunu
Sinem	Üniversite Mezunu	Üniversite Mezunu
Vedat	Ortaokul Mezunu	İlkokul Mezunu
Özkan	Üniversite Mezunu	Ortaokul Mezunu
Gökhan	Lise Mezunu	İlkokul Mezunu
Tülay	Üniversite Mezunu	Ortaokul Mezunu
Hakan	Lise Mezunu	Lise Mezunu
Fırat	Üniversite Mezunu	Üniversite Mezunu
Burak	Üniversite Mezunu	Üniversite Mezunu
Sema	Üniversite Mezunu	Üniversite Mezunu
Barış	Okur-yazar	İlkokul Mezunu
Buket	Lise Mezunu	İlkokul Mezunu

Cenk	Lise Mezunu	Üniversite Mezunu
Cansu	Lise Mezunu	Lise Mezunu
Doğan	İlkokul Mezunu	İlkokul Mezunu
Eren	Lise Mezunu	İlkokul Mezunu
Melike	Üniversite Mezunu	Lise Mezunu

Ailenin sosyal statüsü, bireylerin sosyal ve kültürel sermayelerinin oluşmasında oldukça önemli bir etmendir. Sanat alanında hâkim sermaye biçimi “kültürel sermaye”dir. Aile içerisinde içselleştirilen kültürle sonraki aşamalarda okulda ve mücadele edilen kültürel üretim alanında karşılaşılan kültürün uyum derecesi kültürel sermaye hacmini oluşturmaktadır. Sosyal kökenin yüksekliği eyleyicilerin sahip oldukları kültürel malumat düzeyinde belirleyici bir etkidir (Bourdieu ve Passeron, 2014). Yukarıdaki tablolara bakıldığında katılımcıların büyük çoğunluğunun beyaz yakalı ve önemli bir kısmının eğitilmiş ebeveynlere sahip oldukları görülmektedir. Yüksek kültürel yetkinlik ve beceri talep eden bir alan olarak sanat alanındaki eyleyicilere ilişkin böyle bir sosyal köken profilinin ortaya çıkması anlaşılabilir. Zira aile, habitusun (içselleştirilmiş) yatkınlıkların gelişmeye başladığı mikro ilişki alanıdır. Bourdieu’ye (2015) göre kültürel sermaye birikimine okuldan ziyade ailede başlayanlar daha avantajlıdır, zira daha uzun süreli bir kültürel yatırım yapmışlardır. Bu bakımdan tiyatro oyuncusunun sosyal statüsü onu aile içerisinde kültürel sermaye ve sanat alanında geçerli kabul edilen habitusla donatarak alanda avantajlı konuma getirmektedir. Dolayısıyla sosyal statü tiyatro alanında bir sosyal kapanma mekanizması olarak çalışmaktadır.

Aile içerisinde gerçekleşen birincil/asli sosyalleşme süreci, failerin belirli değerleri, normları ve yatkınlıkları geliştirdikleri bir süreçtir. Aile toplumsal dünyayı çocuğa “bir filtreden geçirerek” sunar ve onu belirli bir perspektif ve belirli bir mizaçla donatır (Berger ve Luckmann, 2008, s.192). Bu filtre belirli bir sınıfsal konumun, statünün, etnikliğin izini bireyin mizacına yerleştirir ve sonraki yaşam sürecinde etkilerini sürdürür. Bourdieu’nün dilinden söylenecek olursa, asli sosyalizasyon habitusun olduğu yerdir. Tiyatro oyuncuları özelinde düşünülecek olursa asli sosyalizasyon sürecinde oluşan habitusları, onların oyunculuk piyasasında talep edilen habitusla uyuma derecesiyle

orantılı olarak temayüz etme şanslarında etkili olur. Bourdieu'ye (1995, s.169) göre ister sanatsal ister bilimsel veya ekonomik olsun her alan, alana girenlerden “toplumsallaşmayla edinilmiş bir habitus” ister. Bedensel yetkinlikler ve algı kategorileri ile alandaki beklentilere haiz olan oyuncuların alanda daha iyi konumlara yerleşme şansları artmaktadır.

Tiyatro oyuncusu ebeveyn(ler) söz konusu habitusun oluşmasında oldukça önemli bir role sahiptir. Burada sözü edilen durum tiyatro alanı açısından **oyunun içine doğmak** olarak ifade edilebilir. Oyunun içine doğmak, aile kategorisi altında bulunan alt kategorilerden ikincisidir. “Oyun” burada iki anlama sahiptir: hem teorik anlamda anlamda maddi ve simgesel çıkarılara dönük mücadelenin alanı, hem de tiyatrodaki performansın gerçekleştiği somut düzlem (tiyatro oyunu).

Oyunun içine doğanlar, alandaki mücadelelerde diğerlerini eleme bakımından oyunun dışında bir yerlerde doğanlardan daha fazla imkâna sahip olur. Bu çalışma kapsamında görüşme yapılan oyuncuların bazıları onlardandır ve bu durumu doğrulamaktadırlar. Babası bir tiyatro oyuncusu olan Fırat (27) bu oyuncuların biridir:

“Aile benim için çok önemli bir şey. Çünkü bütün bilgi, bilgi kaynağı benim için temeli oradan geliyor. Bu çok gerçekten sağlam bir şey. Bu insanın kendini şanslı sayacağı, özellikle sanatla uğraşıyorsanız ailenizin sanatçı olması ve sizin üstünüze bu şekilde titremesi, sizi desteklemesi çok güzel bir şey. Babam özellikle, annem de kesinlikle oyunculuk yapmam gerektiğini düşünüyorlardı her zaman. Ben doğduğumdan beri ve hiçbir zaman oğlum başka bir şey oku, bu böyle olur, şöyle olur demediler (...) Sanatçı bir aileden gelmek bir sanatçı için çok iyi bir şey. Çok besleyici bir şey. Çünkü hani kapabiliyorsun, neden beslendiğini, neyi gözlemlediğini, nasıl gözlemlediğini. Çünkü onlar öğretiyor. Babam mesela bunları öğretiyor. Bunlar teknik şeyler değil.” (Fırat, 27)

Katılımcının “Bunlar teknik şeyler değil” vurgusu önemli görünmektedir. Oyuncu habitusunu içselleştirmek basitçe bir “teknik bilgi yığını hazmetmek”ten ziyade bedensel ve zihinsel bir yetkinliği içselleştirmekle ilgilidir. Öte yandan oyunun içine doğmak, faile mesleğin talep ettiği habitusu içselleştirmede diğer faillerin sahip olmadığı

daha “kestirme yollar” sağlamaktadır. Tiyatro oyuncusu ebeveynin varlığı çocuğa sahneyle, tiyatro alanındaki diğer faillele erken temas ve gözlemlerle birlikte bu habitusu içselleştirmek adına daha fazla ortam ve zaman sağlar.

“Çocukken babamın oynadığı bir oyun vardı. (...) Böyle bir oyun vardı ve ben aslında metinde olmayan bir karakterle sahneye giriyordum. Aslında metinde yoktu böyle bir şey. Ama işte haftasonları, çok seyirci gelmediği zamanlar, öyle hevesimi almak için, babam da hani böyle bir şeye izin verdiği için, çıkarıyorlardı beni sahneye” (Fırat, 27).

“Oyunun içine doğmamış” oyuncular kendilerini onlarla kıyaslarken yine ‘habitus’a işaret eden ifadelerle kendilerinin daha az şansa sahip olduğunu söylemektedirler.

“Benim gibi başka bir aileden çıkıp buraya düştüğünüzde şey diyorsunuz ‘ya bi dakika burda ne oluyor?’. ‘Nasıl davranmam gerekiyor’u kestirmek için bir üç sene falan dolanmanız gerekiyor. Onlar bunu biliyorlar.” (Cenk, 33)

“İlkokuldan bu yana provalara girip çıkan, o oyuncularla yetişen insanlarla ya da altı yaşından bu yana dans dersi alan bir insanla benim bir olmam mümkün değil. Bu çok büyük bir avantaj. Siz zaten piyasanın eline doğmuş oluyorsunuz. İşini zaten biliyor olmuş oluyorsunuz. (...) İlkokuldan beri sahnede. Çok daha rahatlar” (Doğan, 38)

Tiyatro oyuncusu ebeveynlere sahip olmanın bir başka etkisi alana ve kariyer güzergâhındaki “oyun kuralları”na ilişkin daha fazla bilgiye erişme imkânına sahip olmaktır. Ayrıca alanda çeşitli seviyelerde konumlanmış kimselere (tiyatro oyuncusu çevre) erişim de oyunun içine doğmanın getirdiği bir olanaktır.

“Birincisi öyle bir ailede, öyle bir ortamda büyüyen çocuk doğal olarak o mesleğe yöneliyor. Baba ya da anne oyuncuysa da çocuğu o yaşta eğitmeye başlıyor. Ailenizde var oluyor genelde oyuncular. Oyuncu olmasını istiyor çocuğun ve çocuğu eğitmeye başlıyorlar. Sonra lise bitince de konservatuvar sınavlarına hazırlıyorlar. Şunu da açıkça söylüyorum, sıradan bir çocuğun vatandaşı olarak benim sınava girmemle, bir oyuncunun çocuğunun sınava girmesi arasında büyük fark var. Sınav listesi açıklandığında, kazananlar

açıklandığında genelde oyuncu çocuklarının girdiğini görüyorsunuz.”
(Vedat, 51)

“Ben Bilkent de dâhil DT de dâhil bir yere girerken benim hiçbir kılavuzum yoktu. Bana hiç kimse yön göstermedi. Ama aynı zamanda bir arkadaşım var okuldan. Babası çok ünlü bir oyuncudur. E o da Bilkent mezunu, çok severim, çok iyi biridir. Ama mesela meslekte, mesleki seçimlerine gideceği, gitmeyeceği yerleri çok iyi bilir. Yani bu, siz mühendissiniz, babanızın da mühendislik firması var, kiminle iş yapmanız gerektiğini, kiminle iş yapmamanız gerektiğini ya da bir yerle iş yapmak istiyorsanız kimle görüşeceğinizi yol gösterir bu anlamda. Tabi ki çok büyük bir artı bu.”
(Hakan, 27)

“Çevre olarak imkâna sahip olabiliyorlar bence. Yani çevresel faktörler çok önemli oluyor, kimleri tanıdığınız, kimlerle iş yapacağınız reklamınız için kendiniz için çok önemli bir faktör. O yüzden bir ailenin tiyatrocusu ya da sanatçı olması da bu çevreyi çok etkileyen bir şey. Ben Ankara’ya geldiğimde en baştan inşa ettim, hem kendimin böyle küçük bir yerden gelmiş toy bir kız çocuğu, hem de böyle kurtlar sofrası içine daldım ve keşfetmeye çalıştım falan filan. Farklı olurdu kesinlikle.” (Nevin, 26)

Oyunun kurallarını bilmek de bir kültürel sermaye biçimidir ve bu rekabet içindeki taraflar arasında eşit şekilde dağılmayan bir sermayedir (Swartz, 2018, s.178). Böylece denilebilir ki oyunun içine doğanlar, sosyal sermayelerini (tiyatro oyuncusu ebeveyn) önce kültürel sermayeye (oyun kurallarının bilgisi), ardından da edinilen kültürel sermayeyi ekonomik (mesleğin maddi kazancı) ve yeniden sosyal (tanınırlık/ toplumsal statü) sermayeye tahvil edebilmektedir.

Tiyatro oyuncusu olsun ya da olmasın ailenin tiyatro oyuncusu veya tiyatro oyuncusu olmaya niyetlenmiş kimseler açısından bir başka rolü **ailenin mesleğe ilişkin tutumu**’dur.

“Babam oyuncuydu, ama sonra işte o dönemin şartlarından, maddi kaygılarından ötürü şimdi bambaşka bir meslek yapıyor. Gümrük müsteşarlığı yapıyor. Annem de öyle, çocuk saatinde seslendirme sanatçısı, piyano çalarmış. Zaten hep bi sanatla büyüdük. Jimnastik kursuna

gidiyordum, çıkıyordum baleye geçiyordum falan. (...) Sanat dolu, keyifli bir çocukluk ve gençlik dönemim oldu. Hep böyle çocuk tiyatrolarına götürürdü annem. Çocukken de Ankara Sanat Tiyatrosu'nda çocuk oyunu izlemeye falan giderdik (...) Ailemin bana destek olması ve yön çizmesi çok rahatlatıcı bir şey oldu. Bazı aileler var mesela duyuyorum, önce bir altın bileziğini tak sonra tiyatro yaparsın. Önce bir eğitimini al daha sonra tiyatro yap gibi. Benim babam mesela şöyle bir altın bileziğin olsun sonra tiyatro yap demedi. (...) Çok çok önemli bence ailenin desteği. Çünkü çok öğrencim var mesela evli. Eşi desteklemiyor. Prova dediğimiz şeyin saati yok. Akşam yedide başlıyor mesela kaçta biterse o sahne ya da kaçta biterse o program o saatte gidiyorsunuz eve. Gece on iki, bir oluyor bazen. Ama eğer bu iş içinden gelmiyorsa kişiye ve sanata da uzaksa o zaman destekleyici olmuyorlar. Aksine yapma gitme gibi. Ama içinde varsa çok içinde kalıyor. Birçok arkadaşım bu şekilde bıraktı mesleği. O açıdan destek çok önemli. Özellikle yakın çevre açısından.” (Sinem, 36).

Ailenin mesleğe ilişkin olumsuz bir tutuma sahip olduğu örneklerde tiyatro oyuncusu olmaya niyetli kimselerin meslekî süreçlerinde başka kimi uğraklar zorunlu olarak oluşmaktadır. Bu kimseler ailenin tutumu sebebiyle alana girişte “geciktirilme”ye maruz kalabilmektedir. “(...) Kültürel sermayenin ilk birikimi, gecikmeden, boşa zaman harcamadan ancak güçlü kültürel sermayeye sahip ailelerin çocukları için daha başından başlar” (Bourdieu, 1986, s.5). Eren (30) ve Tülay (47) isimli katılımcıların deneyimleri bu duruma örnek oluşturmaktadır.

“Annem ortaokulda ilk piyes oynadığımızda öğretmenlerim, yani şimdiki ismiyle yönetmenimiz resmen yalvardı. Ya bu çocuğu bir yerlere verelim. Güzel sanatlara verelim. Orta sonda oldu. 12 tane öğretmenim annemi öğretmenler odasına kapattılar. Kadın Nuh dedi peygamber demedi. Benim oğlum palyaço mu olacak dedi. Çünkü annemin tek bir hedefi vardı, benim oğlum emir veren olacak. Ya asker ya polis olacak dedi. (...) Hatta hiç unutmuyorum orta sonda askeri lise sınavlarına girdim, yedeğe kaldım. Ordan da kaybettim. Aynı yılda Kınalı Ali Destanı'nı oynuyoruz. Öğretmen beni komutan yaptı. Askeri kıyafeti giydirdi. Eve bir gittim, gitmez olaydım, annem yıktı ortalığı, gerçekte asker olamadın tiyatrodan asker oldun git gelme

eve diye. Kadın böyle sinir krizi geçirdi yani. O dönemde ben de çok üzülmuştüm. Niye doktor olamadım polis olamadım diye.” (Eren, 30).

“Babam dediğim gibi çok arada kaldığı için babamın yaşadığı dönemlerde ben bir tiyatroyu hep böyle gizli kapaklı diyeyim, yaptım. O yüzden bir konservatuvara kayıt yaptıramadım. O istediği için işletme bölümünü bitirdim. Mali müşavir oldum. (...) Ne zaman babam vefat etti, o zaman dedim ki ben ne yapmaktiyorum, Hani sanki şey gibi... [Yeniden mi düşündünüz?] Neyi yapmak istediğimi, evet. Çünkü babam yaşasaydı ve ben bıraksaydım ve sadece tiyatroyu yapsaydım üzüleceğini çok iyi biliyordum. Belki çok şey yapmayacaktı sen yine istediğini yap diyeceğini biliyorum ama her zaman bir şey olacaktı. Onu hissettiğim için hiçbir zaman öyle bir şey yapmazdım.” (Tülay, 47)

Ailenin bir sosyal kapanma mekanizması olarak ortaya çıkması hususunda ele alınması gereken diğer bir husus, **aileden aktarılan şöhret**'tir. Ebeveynin alanda şöhret sahibi olması durumunda, alandaki profesyoneller tarafından kabul görmese de ebeveyninin ününün kısmen de olsa aktarıldığı tiyatroyu oyuncularını vardır. Ün, kuramsal çerçeve bölümünde de ifade edildiği gibi, aslında sosyal sermayenin bir biçimidir.

“Az önce bahsettiğim ünlü tiyatroyu oyuncusunun kızını seyrettin mi? [Evet biliyorum]. Kişisel görüşün negatif değil mi? Biz bu kızla tanıştığımızda üç yaşındaydı. Paçamızda dolanıyordu. Bir de orda büyümüş biri olarak düşün. Onun şimdi işin perisi, 'primadonna'sı olması lazımdı tiyatroyu olarak, yetenek olarak. Ama o sadece babasının ünü, bir de çevresi sayesinde bir de oynadığı şeyler de oyun değil zaten parodia diyorlar onlara. Oyun oynamıyorlar. [Bahsettiğiniz kişinin kızı olmasaydı tutunabilir miydi özel tiyatrolarda?] Hiç sanmıyorum. Sistem onu eller dışarıda bırakırdı.” (Barış, 50)

“Onun kızı olmasaydı bu kadar ünü olur muydu? Ya da işte ünlü bir sinema oyuncusunun oğlu şimdi tiyatroyu çok ünlü. Babası ünlü olmasaydı bu kadar çabuk piyasada olur muydu? [Olmaz mıydı?]. Olmuyor olabilirdi. Ya da bu kadar çabuk olmaz ya da bu kadar tanındık olmayabilirdi. Oyunculuk yapabilirdi ya da bir dizide oynayabilirdi. Ailenin şöhretini ya da bu işi, yani biraz katalizör gibi düşünebiliriz. Annesi öğretmen olanın çocuğu öğretmen olmuyor ama baban eğer senin Okan Bayülgen'se bir şeylerin daha kolay

olabilir. Çünkü ne yazık ki Türkiye şey gibi işliyor, tiyatro üzerinden değil de görünürlük ve ün üzerinde işlediği için bir sürü şey. Onun ünlü olması, çocuğunun bir tık daha yetenekli olduğu izlenimi yaratıyor olabilir yani. Mesela bir başka tiyatro oyuncusunun kızları. Onun kızı olduğu için tiyatrodadır. Zaten babalarının tiyatrosu var. Hakikaten baba malı yani. Ve çok kötü oynuyorlar bence. Babası da der sorsan. Kızlarının ikisi de çok kötü oynuyor.” (Cansu, 32)

Evlat, ebeveyninin tanınırlığından ve bu niteliğin çocuğa kolayca aktarılabilirliğinden dolayı “tanınmaya layık” hale gelebilir. Böylece alanda bir konuma yerleşmelerinde piyasa koşullarının da verdiği bir ayrıcalıkla meritokratik ilkelerin arka planda bırakılması söz konusu olabilmektedir. Burada tiyatro oyunculuğu kazanılmış bir statüden ziyade bir *verili statü* haline gelir.

Ailenin bir sosyal kapanma mekanizması olarak ortaya çıktığı son husus ise **akraba kayırmacılığı** olgusunda kendisini gösterir. Charles Tilly (1999) bir ilişki biçimi olarak “organizasyon”un daima bir içeridekiler ve bir dışarıdakiler kümesi içerdiğini söyler. Organizasyon dışındaki eşitsizliklerin organizasyon içerisine aktarılması sosyal kapanmayı üreten şeydir. Organizasyonlar piyasadaki olanakları içeride tutmakta ve bunların dâhil etme/dışlama mekanizmaları bu olanakların dağıtımında eşitsizlik üretmektedir; organizasyon içerisindeki konumlara dâhil olma imkânı herkese açık değildir.

“[Becerisi yeteneği, bilgisi size göre yeterli olmadığı halde bu mesleği yapabilen insanlar varsa, bu işi nasıl yapıyorlar?] İki sebeple yapıyorlar. Bir babalarının soyadlarını taşıyorlar. Babaları da bilmem kaç kuşaktır Devlet Tiyatrosu oyuncusu diyelim. Sonraki de devam ettiriyor. Bir şekilde onu soyadıyla almışlar. Yetenekli değil, o kadar zeki değil, o kadar başarılı değil ama uzun yıllardır oyunculuk yapıyor mesela.” (Buket, 49)

“Mesela bizim kurumda [DT] çok şey yok, milletvekili torpili sokayım da gireyim. Öyle işlemiyor. Ama kurum içinde oyuncuların kızı, dostu, yeğeni gibi şeyler. Benim girdiğim dönemde beraber mezun olduğumuz bi on kişi vardı ve hepimiz diyorduk ki bu on kişinin onu da girecek ve iyi bölgelere gidecek. Aynen öyle oldu, şaşmadı.[O on kişinin özelliği neydi?] Akraları,

birinin hoca, birinin halaları oyuncu, birinin... Neyse çok girmeyeyim. (...) İlişkiler çok önemli tabi. Ama o on kişinin içinde bazıları vardı ki, tamam eşi dostu oyuncu ama bu insan da yetenekli, girsin. Benim ona diyecek lafım yok. Ama öyle bir insan oluyor ki, onun yerine beni alabilir. İkimizi de alabilir. Hatta hani ben daha iyiyim ulan beni alması lazım dediğim de oluyordu. Ama o öncelik kazanabiliyor.” (Sema, 39)

“Devlet tiyatrosunun soy ağacını açıp baktığımızda bir soyadı hâkimiyetinin olduğunu en alakasız insan bile çok rahat görür. [Kabul almada akrabalık etkili miydi?] Yüzde yüz. Kendileri inkâr etse de dediğim gibi ortada rakamsal deliller var. Mutlaka ki genetik bir şey vardır diyeceğim ama hep mi böyle arkadaş? Hep mi böyle? Her soy ismi aynı olandan, aynı soy isminde beş tane adam var. Ama liyakat da hiç işlemiyor demiyorum. Beş kişi alıyorlar diyelim, üçü öyle, iki tanesi de çok yetenekli çocuk oluyor. Onlar da harcanamayacak yetenek oldukları için.” (Barış, 50)

4.1.2. Alana Giriş Bileti: Bir Kolektiviteye Aidiyet

Tali sosyalizasyon aşaması eğitime ve mesleki yaşama geçişle başlayan ve birtakım yeni kolektivitelere aidiyetin olduğu yaşam dönemidir. Bir kolektiviteye aidiyet, çeşitli düzlemlerde bir sosyal kapanma mekanizmasına dönüşebilmektedir. En genel anlamda tanışıklık/güven ağları, bunun ötesinde tederisi, siyasal, dinsel ve sınıfsal aidiyet üzerinden oluşan ağlar, sanat alanında da sanatçılar arasında eşitsizliğin üretilmesinde etkili birer kaynak oluşturmaktadır.

Tanıışıklık, kendi başına çoğu zaman fırsatlara erişimde etkili bir mekanizma olarak karşımıza çıkar. Tiyatro oyunculuğunda bu fırsatları, eğitim, istihdam, istihdam sonrası imtiyazlı konumlara yerleşme ve alandaki ödüllere erişimde tanışıklığın etkili bir mekanizma olduğu görülür. Cenk (33) ve Buket (49) isimli katılımcıların deneyimleri tanışıklığın eğitim fırsatlarına erişimdeki rolünü doğrular niteliktedir:

“İki aşamaydı bizim okulun sınavları. Ben son aşamaya kadar geldim. Son aşama sonucu açıklandığında ismim listede yoktu. Beni sınava hazırlayan hocamı aradım dedim ki kaybettim, sınav açıklandı ben yokum. O da şaka yaptığımı düşündü ve üç dört kere bana yemezler şaka yapıyorsun dedi. Ben

sonucu biliyorum dedi. Hocam gerçekten yokum dedim. Telefonu kapat bakayım dedi. Kapattım, beş dakika sonra beni aradı. Dedi ki o zaman jüri başkanı şu kişiydi, şöyle oldu dedi. Jüri başkanı beni sınavdan sonra aradı dedi. Çünkü bana ikinci aşamada sordular biriyle çalıştın mı diye. Ben de hocamın ismini söyledim. Jüri başkanı aramış hocamı demiş ki hayırlı olsun, purlanta gibi bir çocuk yollamışsın bize, eline sağlık Cenk'i aldık falan demiş. Benim jüriden sekreterliğe gönderilen listede adım var. Sekreterlikten yayınlanan listede adım yok. Birilerinin hatırı, bir başkasının iyi niyeti ya da öyle adlandırıcaksak torpili araya girmiş. Orada bir şey devreye girdi demek ki ben okula alınmadım.” (Cenk, 33).

“Bir sürü adaletsizlik var, bir sürü. İnsanların bir anda tanıdığı, bir ilişkisi olduğu kurumdaki kişiler seçiliyor da hiç çocuk kendi çabalarıyla okumuş mezun olmuş ama sınava giriyor alamıyor. Bir sonraki yıl gidiyor alamıyor, sonraki yıl gidiyor yine alamıyor. Bunun tesadüf olması oradaki yapılan konuşmalardaki tarafsız olmayan, üst tondan ya da sinsice ‘sen katılma artık, çünkü olmayacak seninle’ gibi cümleleri duyuyoruz artık. O kadar netleşti ki bu her alanda duyuyoruz sınav da dâhil olmak üzere. Ya bu kadar çok söylenen bir şeyin doğru olmama ihtimali yok gibi geliyor. Bazen oradaki seçici kuruldaki kişiden duyuyorsun. ‘Tabi ki onu alacağız çünkü tanıyorum biliyorum’, ya da ‘yukarıdan telefon geldi alacağız’vesaire gibi. Konservatuvar sınavlarının adil geçtiğini hiç düşünmüyorum.” (Buket, 49)

İstihdam aşamasına gelindiğinde de tanışıklık tiyatro oyuncularının dâhil edilme-dışarıda kalma süreçlerinde belirleyici olabilmektedir.

“Beş altı kez girdim kazanamadım. Çok adil olduğunu düşünmüyorum. Yani o yıl kaç tane sanatçı çocuğu girdiyse sınava bir iki kaç kişiyse on öğrenci alıyorlardı yanılmıyorsam. Kaç sanatçı çocuğu girdiyse onların hepsini aldılar, alıyorlar. Benim tanıdığım kaç tane oyuncu abla, abi varsa mutlaka olmuştur, mutlaka okulu kazanmıştır. Mutlaka DT'ye girmiştir. [İstiyorsa oluyor?] İsterse tabi ki oluyor. Kapılar açılıyor. Çünkü sınavdaki jüri abinin arkadaşları, ya da kendisi jüride. Onu kırma şansları yok. O oyuncu abi belki onların kıdemlisi, tecrübelisi, onların ustası bir abidir, çocuğu sınava girecek olacak. Kırma şansları yok. Çocuğu yetenekli yeteneksiz olsun girer.” (Vedat, 51)

Öte yandan sosyal kapanma yalnızca bir dâhil etme-dışlama ilişkisinden ibaret değildir. Failer bir alana “giriş bileti”ni aldıktan sonra da sosyal kapanma mekanizmaları işlemeye devam etmektedir. Bir tiyatro oyuncusunun alandaki daha değerli konumlara ve ödüllere erişiminde sosyal sermayesi önemli bir rol oynamaya devam etmektedir. Tiyatro oyunculuğu özelinde düşündüğümüzde alandaki değerli konumlardan biri değerli rollerde oynamaktır. Örneğin, oyuncunun daha fazla replik içeren bir rolü oynaması, alanda daha itibarlı konumlara erişme şansını arttıran bir faktördür. Sözsüz bir rolü, sözgelimi figüranlığı değil, başrolü oynamak oyuncu piyasasındaki görünürlüğü artırma imkânı verir. Ancak tanışıklık alan içerisindeki hiyerarşide yer alan değerli konumlara erişmede kimilerini avantajlı, kimilerini dezavantajlı kılabilir.

“Normalde nasıl, yani olması gereken ya da literatürde olan, oyun bazında anlaşma yapılıyor vesaire şeyler. Ama gel gör ki bunların hiçbirisi işlemiyor. Şöyle söyleyeyim bir oyunda oynadık. Oyundaki ana karakter normal şartlarda 25-30 yaşlarında bir adamken, bir oyuncu, benim de hocam, çok sevdiğim bir insandır, çok da iyi hocadır. O oynadı. Kendisi de şaşırıldı. Altmış yaşında bir adam nasıl bu karakteri oynayabilir. Anlatabiliyor muyum? DT'nin tamamını ifade eden bir şey. Yönetmen, bu oyuncuya ya sen halledersin diyen bir adam. Göz var izan var hocam, ben yirmi altı yaşında bu karakteri oynayamıyorsam, elli yaşında mı oynayacağım? Tamam hadi ben öğrenciyim. Mezun olmuş genç birçok oyuncu var. Onları alsana. DT imkânları elinin altında. Ama onlar onlarla çalışmıyor. Eskilerden birkaç tanesiyle arası iyi, hem bu isim oynarsa tutar diyor. Sen ölmüşsün artık seksen yaşındasın, yapma, bırak sal git artık” (Hakan, 27)

“İkinci sınıftayken özel bir tiyatro var Ankara'da. Bir arkadaşım vasıtasıyla orayla görüştim. Bir kısa oyunlar festivali vardı orada. O sene kabul aldım ve orada bir oyunda oynamaya başladım. Üç yıl boyunca oyun bitene kadar burada geçti. (...) Ardından bu tiyatrodaki bir arkadaşım devlet tiyatrosundaki bir oyuna girdi. (...) Geçen sezon oluyor bu ve şey devlet tiyatrosunda kimi zaman audition, seçmeyle beraber oyuncu alınıyor kimi zaman da yönetmen haber salıyor. Böyle birini arıyorum, mezun sanatçı arıyorum mesela, şu özelliklere sahip birisi varsa çağırın görüşelim, aklıma yatarsa alacağım. Benim de öyle oldu işte aynı tiyatrodaki çalışan bir arkadaşım beni önermiş” (Burak, 24)

Burak (24) isimli katılımcının ifadelerinden görülebileceği üzere öğrencilik döneminde oluşan ağlar sonraki aşamada istihdamda etkili olabilmektedir. Sonraki aşamada özel bir tiyatrodaki edinilen ağ ile de ödenekli bir tiyatrodaki istihdamı gerçekleştirmiştir. Öte yandan alandaki ödüllere ve diğer imtiyazlara erişim de “bağlar”la ilişkilidir.

“Bu iş bağlantı işi. Bir ödül almak için bile bağlantınız olması gerekiyor, tanıdığınız olması gerekiyor. Bir tiyatro mekânınız varsa bağlantınız olması gerekiyor ki seyirciniz olsun. Her şey bağlantı işi. O yüzden atak olmak gerekiyor, bağlantıda olmak gerekiyor, insanlarla iyi ilişkiler kurmak gerekiyor diye düşünüyorum” (Sinem, 36)

Elbette tanışıklık ağları genellikle “güven” temelinde inşa edilir. Ödenekli veya özel tiyatroların bir oyuncuyu istihdam etmesinde veya oyuncuların birbirlerine referans olabilmeleri için etkili olan ağ, salt bir tanışıklıktan ziyade bir **güven ağı** niteliğine sahip olması gerekmektedir. Bütün toplumsal ağlar güven ağları niteliği arz etmez; ağın üyeleri arasındaki karşılıklı tanıma ve sadakat güven ağlarının temelidir (Diani, 2012). Güven ağlarının üyeleri birlikte gerçekleştirdikleri uzun vadeli etkinlikler yoluyla birbirlerine bağlanırlar (Tilly, 2005; akt. Diani, 2012).

“Ben şimdi bir oyun koyacağım velev ki, benim sınava hazırladığım ya da beraber hazırladığımız arkadaşlarım, onlar daha şanslılar doğal olarak. Çünkü ben aylarca onlarla çalışmışım, benim dizimi biliyorlar benim nazımı biliyorlar, çekiyorlar. İster istemez ben oyuna seçme birini alırken kendi öğrencimi alırım.” (Doğan, 38)

“Şimdi tanıdığım oyunculuğunu bildiğim arkadaşlarım var. Mesela sınıfta sevdiğim arkadaşlarım var. Ama mesela proje olunca hepsini aramam. Çok sevsem de sevsem de. Çünkü diğerinin yapacağını bilirim. Benim hatırımda bunu kim yapar? A kişisi yapar. O zaman A kişisini ararım. Torpil yapıp şuna da iş vereyim değil de iş yapabileceğine inandığımı ararım. [Okuldan mı olur bu kişi genellikle?] Şöyle örnek vereyim, daha çok dışarıdan. Piyasadan, daha önce beraber çalıştığım kişilerden. Ama okuldan da olabilir. Kişiyle alakalı. Okulda da çok yetenekli bulduğum insanlar var.” (Hakan, 27)

“Beni işte arıyorlar, abi şu tiyatrodaki oynayabilir miyim, senin adını verebilir miyim diyorlar. Ben de desem ki ya da başka bir abim dese ki çok yetenekli

çocuk, bunla çalışabilirsin derse maalesef referans oluyor. Maalesef de demeyeyim, yetenekliyse, öyle bir karaktere de ihtiyaç varsa oynatılır. Ama dışarıdan gelen hiç tanımadığın birini çok fazla oynatmak istemezler. Güven meselesi. Biraz zor bir süreç. [Denemezler mi?] Ben olsam denerim. Ama piyasada çok denenmiyor. Yine ahbap çavuş ilişkisiyle yürüyor. Bildiği oyuncuyla çalışmak istiyor insanlar. [Sizin aracılığınız bir güven mi doğuruyor?] Evet. Denemeleri için bir güven ortamı oluyor. Vedat göndermiş bu arkadaşı bir deneyelim diyorlar.” (Vedat, 51)

Yukarıdaki ifadeler özel tiyatrolardaki süreçlere ilişkindir. Ancak “güven ağları” Devlet Tiyatroları’nda da etkin bir mekanizma olarak işler.

“Burada size sınavı kazandıran, sizi kurumun içine aldırın şey sadece yeteneğiniz, beceriniz ve performansınızı göstermeniz gereken o eserlerde yaptıklarınız değil. Kuruma uygunluğunuz, çünkü Devlet Tiyatroları da bir okul, tıpkı okullarda olduğu gibi. (...) Bu ekole uygunluğunuza bakılıyor ve orada şöyle bir avantajınız olabiliyor. Siz mezun olduktan sonra ya da öğrenciyken kurumda sözleşmeli olarak çalıştıysanız ve sizden kurum memnun kaldıysa, seyircimiz sizi beğeniyorsa, birlikte çalıştığınız tiyatrocular, yönetmenler, oyuncusu, dekorcusu, tiyatrocu dediğimde bu birimleri katalım lütfen. O tiyatrocular sizin bu işi yapma biçiminizden memnunsanız, sizinle eşit performans gösteren bir aday arasından siz seçiliyorsunuz. Diyorlar ki bu çocuk da çok iyiydi ama biz bunu tanımıyoruz. Fakat bu onunla aynı düzey, puanlama yapıyorlar diyelim siz de 88 aldınız Ahmet de 88 aldı. Diyorlar ki Cenk’le üç yıldır çalışıyoruz. Bu zaten bildiğimiz eleman neden risk alalım diyorlar ve sizi alıyorlar. Böyle bir şey var. Buna torpil demek çok yanlış. Çünkü insanlar rahat oldukları insanlarla çalışmak istiyorlar. (Cenk, 33)

Sosyal ilişki ağlarının eşitsizlik üretici bir mekanizma olarak ortaya çıkışındaki bir başka düzlem **aidiyet**’tir. Bir kuruma, cemaate veya sosyal sınıfa üyeliğin getirdiği imkânlar sosyal sermayenin önemli bir biçimidir. Sınıf, parti, kabile, okul ismi üzerinden kurumsallaştırılabilir olan ve ortak bir ismin kullanımıyla belirginleşen (Bourdieu, 1986) aidiyet faile belli ayrıcalıklar ve itimat sağlayabilir. Tiyatro oyuncularını arasında imtiyaz getiren aidiyetin en görünür biçimi **tedrisi aidiyet**’te (**okulculuk**) karşımıza çıkar.

Ankara Devlet Konservatuvarı, konservatuvarlar 1982 yılı itibarı ile Yükseköğretim Kurumu bünyesine geçmeden önce Devlet Tiyatroları'nın tiyatro oyuncusu istihdamını sağladığı temel kurumdu. 1982 yılında konservatuvar Hacettepe Üniversitesi'ne bağlanmıştır. Bu bakımdan Devlet Tiyatroları'ndaki sanatçı kadrosu ile Hacettepe Üniversitesi kökenleri itibarı ile ortaklaşmaktadır. Bu araştırma kapsamında görüşme yapılan katılımcılar bu durumun “okulculuk” adını verdikleri eşitsizlik üretici bir durumu yarattığını dile getirmektedirler.

“Hacettepeliysen hemen girersin. Çünkü devlet tiyatrosunda mesela belli gruplar var ve bu grupların çoğunu Hacettepeliler oluşturuyor ve birbirlerine çok bağlılar. Birbirlerini sevip sevmemeleri de önemli değil. Bir bağ var ve bu bağı koruyorlar. Yönetime geçecek insanın seçilmesinde işte ne bileyim sendikadaki onları temsil edecek kişinin kim olacağına kadar bütün hepsini belirleyeceklerinde çoğunluğu oluşturan kişiler ve güç sahibi olanlar onlar. Dolayısıyla da seçecek kişinin kendilerine dair kişi olup sayıyı artırmak da önemli tabi bu konuda. Sürekli aynı sayıda kalmasını sağlamak da. [Eğitim anlamında başarılı olduklarını mı düşünüyorlar?] Evet en iyi okul olduğunu düşünüyorlar”. (Buket, 49)

“[Aynı okuldan mezun olma önemli bir şey mi?] Bazı okullarda var mesela bu. Mesela Hacettepe, Bilkent gördüğüm kadarıyla bunlardan birisi. Dil Tarih birbirini önemsemiyor gibi ama, çok sallamaz mesela. Ama Hacettepe ekolü falan dedikleri böyle bir Devlet Tiyatroları'nın daha baskındır. Çünkü dediğim gibi Ankara Devlet Konservatuvarıyken hepsi oraya girdi. Sonradan konservatuvar Hacettepe Üniversitesi'ne bağlandı. O yüzden oradan bir şey vardır. “Bu bizden yahu” şeyi dönüyor. Bizden birisi gibi bir algı oluyor. Mesela eşimden bile söyleyebilirim. O sınav açıklandığında aa işte bizden üç beş kişi var bölgeden falan demişti. Diğerleri oyuncu değil miydi Çanakkale'den gelen demiştim. O bile demişti Çanakkale'den var ama bir kişi, Hacettepe'den dört kişi örneğin.” (Cansu, 32)

Sosyal sermayenin bir başka biçimi **siyasal ve dini aidiyet**'tir ve siyasal veya dini aidiyete dayalı sosyal kapanma tiyatro oyunculuğunda görülen diğer eşitsizlik üretici mekanizmalardır. Bir alanın oluşum süreci, onun aynı zamanda diğer alanlardan özerkleşme, bağımsızlaşma derecesiyle ilişkilidir. Bir alan özerkleştiğinde

“bağımsızlığını dış siyasi ve ekonomik güçler karşısında göstermekle sorumlu hissedecektir” (Bourdieu, 2016, s.111). Ancak önceki bölümlerde ifade edildiği gibi Türkiye’de tarihsel süreç içerisinde sanat alanı, özellikle tiyatro hiçbir dönemde tam anlamıyla özerk bir alan haline gelmemiştir. Öte yandan tiyatro toplulukları siyasal veya dini amaçlarla faaliyette bulunabilmektedir. “Sanat için sanat” alanın ileri düzeyde özerkleşmesiyle oluşan bir anlayış biçimidir ve Türkiye’de bu düzeyde bir özerkleşme görülmediğinden sanatın alanın dışından getirilen ilkeler ve amaçlarla yapılması çok yaygındır. Bu durum, istihdam süreçlerine de rol oynamaktadır. Bu bakımdan tiyatro alanında siyasal ve dini aidiyete dayalı kapanmanın varlığından söz edilebilir.

“Hani genel bir şey diye düşünüyorum. Bir ekip daha çok işte politik tiyatro yapıyorsa, o politik görüşe sahip ya da o politik görüşe saygı duyabilecek oyuncu arkadaşları öneriyorum ya da bi şekilde ilişkilendirme yapıyorum ki hani o ekip dinamiği bi şekilde devam etsin ve oyuncu arkadaş da o ekipte kendini rahat hissetsin. Dini anlamda zannetmiyorum ama hani politik görüş ve dünya görüşü anlamında böyle bir yardımlaşma belki olabiliyor.” (Gökhan, 32)

“Özel tiyatrolar kendi seyircisine hitap eder genellikle. Yani çok büyük bir geliriniz yoksa örneğin, Haluk Bilginer’in tiyatrosunun para gibi bir derdi yok. Derdi yok derken en azından tiyatro ayakta kalıyor. Haluk Bilginer’in oyunları herkese hitap edebilir. Ama bunun gibi nadir örnekler dışında özel tiyatro herkese hitap edemez. Kendi seyircisine hitap eder. O zaman inanç, siyasi ideoloji veya genel olarak dünya görüşü açısından zaten özel tiyatro bunu tercih ediyor. Ben şöyle bir alt kültüre, şu mahalleye, şu cemaate, şu gruba yöneliyorum diyor. [Bu oyuncu istihdam ederken de etkili mi?] Oyuncunun sahne üzerinde anlattığı şeye inanması lazım. Eskiden örnek verelim. Mesela zamanın Ankara tiyatrosu 60-70’lerde, 80lerde sol taraflı bir tiyatroydu. O görüşe inanmayan birisi ne kadar yetenekli olursa olsun orda görev yapamazdı. Çünkü zaten oyunlar, repertuar, hepsi bunu anlatıyordu. Oyundan eyleme, eylemden oyuna gibi yapıyorlardı.” (Cenk, 33)

Benzer şekilde dini aidiyetin de bir sosyal kapanma mekanizması olarak rol oynadığı örnekler görülebilmektedir:

“Bana dert yanan insanlar çok oldu, ya işte biz şöyleyiz diye bana böyle davranıldı gibi. [Ne gibi örnekler var?] Yani şey gibi. Yapımcının ideolojisi, parayı koyan adamın ideolojisi işte Alevilere çok hoş bakan birisi değil mesela ve işte gittiğinde soruyor? Nerelisin? Çorum. Hu peki alevidir bu gibi bir şeye de geliyor. Memleketi etkili oluyor. Nerelisin? Diyarbakır. Tamam gibi şeyler de oluyor. Dediğim gibi böyle şeyler de oluyor. Duydum çok kez.” (Doğan, 38)

“Mesela şimdi bir özel tiyatro var. Tamamen dini bir yer. Böyle ateistler, metalcilerle falan çalışmak istemezler. Adamların da koruması gereken bir itibarları var. Ama siyasi olarak özellikle şu günler, politik duruş, dünya görüşü falan çok önemli, daha önce de öyleydi de... Adamlar proje hazırlıyor mesela dizi, tiyatro, mesela diyorlar ki Hakan'ın böyle bir duruşu var. Sürekli devletle başı derde giriyor. Başımız ağrımamın düşüncesi” (Hakan, 27)

Sosyal kapanma mekanizması olarak çalışan bir başka aidiyet biçimi **sınıfsal aidiyet**'tir. Sınıfsal aidiyetin önemli bir özelliği bir habitus haline gelerek eyleyicilerin bedenlerinde somutlaşmış, “bedenleşmiş” olmasıdır. “İşaretlerin taşıyıcısı olarak beden, aynı zamanda bedenle kurulan ilişkide algılanabilen, özünde ayırt edici işaretlerin üreticisidir” (Bourdieu, 2015, s.284). Sahne üzerindeki performansa dayalı bir sanat alanı olarak tiyatro, içerisindeki tüm eyleyicilerin, oyuncuların bedenlerine dikkat kesildiği bir alandır. Bu bakımdan beden ayırt edici işaretleri değişen algılayışlarda değişen anlamlar üreterek tiyatro oyuncusu için avantaja ya da dezavantaja dönüşebilmektedir. Sınıfsal aidiyet özellikle beden üzerinden somutlaşarak bir sosyal kapanma mekanizması oluşturabilmektedir. Barış (50) ve Ebru (47) isimli katılımcılar, “hal”, “tavır” ve “giyim” gibi göstergelerin alanda dezavantaj yaratabildiğini ifade etmişlerdir:

“Özel bir tiyatronun klasik şeyi vardı o zamanlar geleneksel kurs. Oyuncu yetiştirme kursu. Ders alamamışım, hani benim de içimde şey, ukde. Oraya müracaat ettim yine kazanamadım. Herkesi tanıyorsun jürideki ve kazanamıyorsun. Konservatuvarda son senede de böyle olmuştu. [Neye bağlıyorsunuz kazanamamayı?] Kişilik. Kişilik yapısı, aile yapısı vesaire. Şimdi burası biraz burjuva tiyatrosu gibiydi. Sınav anı senin onlardan biri olmadığın izlenimini veriyor onlara. Seni sadece o anda gördüklerinde özellikle. [Ne bakımdan onlardan biri olmadığınız?] Başka bir dünya, yani.

Çünkü o zaman çok az okul var zaten çok az insan alıyorlar. Diğeri de kişilik olarak hani sahnenin üzerinde tiyatrocü olmaya uygun kişiliğe sahip olmadığımı psikolojik olarak düşünüyorlar. İçine kapanık, işte ben çok saygılıyım, çok efendiyim. Daha yırtık, daha tabi tuttuğunu koparan, öyle bir şey bekleniyor. Ben mütevazı görünüp, mütevazı konuşup... Bir de üstüm başımdan bile belli oluyor işin gerçeği nerden geldiğim. Neyse, onu da kazanamadık.” (Barış, 50)

“Babası çiftçilikle uğraşan bir arkadaşım var, geçmişte anne babası çiftçiymiş. Üzerinde sadece tek bir kazakla, ikinci bir giyeceği olmamasına rağmen Ankara’da çok iyi bir konservatuvarı, çok büyük bir yetenek olduğu için kazanıyor. Ama fakir bir aileden gelmiş olmanın acısını ona konservatuvarda hissettiriyorlar. Daha sonra DT sınavına girdiğinde de. Ne yazık ki o kırsaldan gelmiş olmanın şeyi giyimine, haline, tavrına yansıdığı için ne yazık ki hep kırsal kesim kadın rollerinde oynayarak hep geri planda kaldı. Başrolde oynama şansı olmadı. Oysaki çok büyük bir yetenek. Bizzat şahit oldum.” (Ebru, 47)

Bourdieu (1986) kültürel sermayenin bir biçiminin de “cisimleşmiş” yani bedensel ve zihinsel yetkinlikler haline gelmiş hali olduğunu ifade eder. Sosyalleşme sürecinde kazanılan bedenleşmiş kültürel sermaye daha sonra içerisine girilen kültürel piyasalarda belirli değer ölçümlerine tabi tutularak ödüllendirilebilir ya da cezalandırılabilir. Böylece sınıfsal aidiyetin bedendeki görünürlüğü bir sosyal kapanma mekanizması olarak çalışır.

4.1.3. Kültür Kapitalistleri: Piyasa İlişkileri

1980’lerden itibaren artan neoliberal ekonomi politikalarının sanat piyasalarına da yansımaları olmuştur. Bu süreçte sanat piyasalarında ticari kaygılar giderek daha fazla ön plana çıkmıştır. Paul DiMaggio yaşanan dönüşümle birlikte sanat alanında, “kültür kapitalistleri” adını verdiği yeni aktörlerin ortaya çıktığını öne sürer (Akt. Biçer-Olgun, 2019, s.3). Kültür kapitalistleri sanatsal alanı bir ticari yatırım alanı olarak görerek alanın yapısını dönüşüme uğratmaktadırlar. Bu durum sanatçılar arasındaki ilişkilerin yapısına da yeni toplumsal unsurlar ekleyerek bu ilişkileri dönüştürmektedir. Sosyal kapanma kuramı bağlamında, ilişkilerdeki bu dönüşüm yeni eşitsizlikler üretmektedir.

Bu çalışma bağlamında sanat piyasaları bağlamında sosyal ilişkiler yoluyla üretilen eşitsizlikler beş alt kategori altında toplanmıştır: **İstanbul’da olma gerekliliği, toplumsal görünürlük, şöhret, rekabet ve işbirliği ilişkisi.**

Tiyatro oyuncuları açısından **İstanbul’da olmak** ilişki ağlarına dâhil olma bakımından oldukça önemli bir husustur. İstanbul, hem alanın otorite kurumlarının hem de özel tiyatro sayısının Ankara’ya oranla fazla olması sebebiyle fırsat yoğunluğunun çok daha fazla olduğu bir şehirdir. Bu nedenle tiyatro oyuncuları açısından İstanbul’a gidebilmek hem ekonomik açıdan hem de sosyal ilişki fırsatları açısından imtiyazlar oluşturabilmektedir.

“İstanbul en şu an görünürde... Gidip İstanbul’a şansınızı deneyeceksiniz. Ajanslara gideceksiniz, bir yerlere başvuru yapıp koşturacaksınız. Devlet tiyatrosuna gideceksiniz, özel tiyatrolara gideceksiniz, seçmeleri takip edeceksiniz. Gördüğünüz her ilana bakacaksınız. İnsanlarla tanışacaksınız. Bu insanlar nereye takılır ne yapar ne eder... Kapı çalacaksınız ve ben geldim diyeceksiniz. [Neden İstanbul?] İşin merkezi orası. Büyük paralar orada. Piyasa orada yoğunlaşmış. Ankara’daki özel tiyatrolar bir elin parmağını geçmez. Ankara’da biraz daha devlet tiyatrosu oyunları, revaçta, ön plandadır. Sahne fiyatları, biletler özele göre daha ucuza gider. Özel tiyatro gibi kâr amacı yoktur. (...) Tabi kurumların burada olması, o kurumlara toplu satışlar yapıyor olması bildiğim kadarıyla tabi, çok daha büyük bir avantaj ve insanlar devlet tiyatrosunu tercih ediyorlar Ankara’da. Doğal olarak özeller biraz daha geri planda kalıyor. Kendini kanıtlamış, yıllardır var olan bir iki tiyatro var ama onun yanında da şu tiyatro var diyebileceğim aman aman büyük bir tiyatro da yok. Bunların da sınırlı kitlesi var. Ankara’da özel çok zor. Para kazanmak çok zor. İstanbul’da daha kolay diye görüyorum. Çünkü çok kalabalık ve alıcısı oluyor yaptığınız işin. Kalabalık ya da değil, kendinizi bir şekilde çevirebiliyorsunuz.” (Doğan, 38)

Bu ülkede tiyatroya para verip gitme, ona bir ihtiyaç gibi, para harcamaya değer görmekten kaynaklanan bir sıkıntı var. Bir tiyatro kültürü eksikliğinden kaynaklanan bir sıkıntı var. Belli başlı yerlerde yapılıyor. Ankara’da bile o kadar özel tiyatro yok mesela. Dönüp dolaşp her şey İstanbul’a bağlanıyor. Kocaman ülkeyiz, bir sürü okul açılıyor. Ama o

okulların açıldığı yerlerde tiyatro seyircisi yok mesela. O yüzden çocuk kalkıyor İstanbul'a geliyor okulu bitirince. (Sema, 39)

“Dışarıdaki çok sıfır bir kişi gelip de seyretmediği için sadece çevre, bir grup oluşturuyor ve sadece onların çevresi. Ankara aslında çok zor bu konuda, İstanbul gibi değil. Küçük bir oyun çıkartın bi yerde koyun öyle ya da böyle Kadıköy'de sahne dolar. Ama Ankara'da öyle bir şansın yok. Bir oyun çıkartıyosun sadece çevreni çağırıyorsun.” (Tülay, 47)

Doğan (38), Sema (39) ve Tülay (47) isimli katılımcılar Ankara'da tiyatro kültürünün yaygın olmadığını, tiyatro seyircisinin ve bununla birlikte özel tiyatroların sayıca az olmasından dolayı tiyatro oyuncularının İstanbul'da olmayı daha avantajlı bulduklarını ifade etmişlerdir. Sinem (36) isimli katılımcı ise aşağıdaki ifadeleriyle, bir başka dezavantajı ön plana çıkartmıştır. Daha önce ifade edildiği kurumsal otoritelerin İstanbul'da yoğunlaşması da alandaki başarı ve sosyal onay göstergelerini oluşturan ödüllere erişimi Ankara'daki oyuncular için daha zorlaştırmaktadır.

“Ankara'da olmak hiç dezavantaj değil. Ama şöyle bir sorunumuz var, diyelim ki ben ödül almak istiyorum. Ödüllerin çoğu İstanbul'da dağıtılıyor. Burda üç tane ödül, Sadri Alışık ödülü falan... İstanbul'dan bir jüri gelip burda oyun izlemiyor. İstanbul'dakiler İstanbul'a, Ankara'dakiler Ankara'ya.” (Sinem, 36)

Biçer-Olgun da (2019) Türkiye'deki görsel sanatlar piyasasına ilişkin araştırmasında aynı hususu, İstanbul'da olma gerekliliğini vurgulamıştır. Bu çalışmada da önemli sanat kurumlarının ve aktörlerinin İstanbul'da yoğunlaşmış olduğuna ve Ankara'daki sanatçıların İstanbul'da olmamayı bir dezavantaj olarak ifade etmelerine dikkat çekilmiştir.

Piyasa ilişkileri içerisinde yer alan ikinci kategori ise **toplumsal görünürlük**'tür. Sosyal sermayenin yeniden üretimi için sosyallik adına sürekli bir çaba ve tanınmayı sürekli kılacak bir mübadeleler dizisi gerekmektedir (Bourdieu, 1986). Tiyatro oyuncusunun sermayesinin büyük kısmını bedeni oluşturmaktadır ve bu bakımdan görünür olmak onun için hayati önem taşır. Piyasadaki fırsatlardan mahrum olmamak adına görünür olmak

için sürekli bir zaman ve enerji harcaması yapmaktadır. Bunu da büyük ölçüde sosyal medya aracılığıyla gerçekleştirmektedirler.

“Üç aşağı beş yukarı görünür kalmayı becerebilmek için Instagram’da bilmem nerde bir iki paylaşım yapmak zorundasınız. Bu şart artık. Ben burdayım demek için mesleki olarak zorundalık. Ki bir yönetmen görsün, bilmem ne yapsın, aa Barış da vardı diyebilsin. [Görünür olmazsanız alanda zorlaşıyor mu tutunmak?] Zorlaşıyor, çünkü artık çok insan var. Herkes oyuncu artık, herkes bilmem ne... Dolayısıyla ya şuraya kimi yazalım dediklerinde, hah Barış’ı yazalım demesi için görünür olmak lazım.” (Barış, 50)

“Aslında Twitter’ı çok kullanmıyorum ama Instagramı da şu şekilde, ben oyunla beraber Ankara seyircisi de sağ olsun beraber takipleşiyoruz. Ben şeyi sevmiyorum onlar beni takip etsin ben etmeyeyim. Ben de onları takip ediyorum onlar beni. Sürekli oyunumla ilgili paylaşımlar. O benim artık ekmek tekne gibi bir şey oldu. [Ne ekmek tekneniz?]. Instagram. Bağımsız bir şekilde bu işi yapıyorsan mecbur. Çünkü reklam yapabilecek bir yerin yok, bir ağın yok, bir destekçin yok. O bir reklam gibi oluyor.” (Eren, 30)

Eren (30) isimli katılımcı bağımsız bir tiyatro oyuncusudur. Gelirini, çeşitli sahneleri kiralayarak sahneye koyduğu oyunlardan elde etmektedir. Bu nedenle görünür olmak onun için çok daha fazla önemli hale gelmiştir. Sosyal medyayı “ekmek tekne” olarak nitelemesi bunun en önemli göstergesidir.

“Ben şunu fark ettim, ben bu mesleği yaptığım sürece yaptığım işleri de paylaşıyorum. O an yazdığım bir oyun varsa başlık olarak yazıyorum. Ben bunu önceden bilinçsizce yapıyordum. Yani ben bir şey bende kalsın da sonra ne zaman yapmışım, hatırlamak amaçlı yaptığım şeylerdi. Bir süre sonra şunu fark ettim. Hiç tanımadığım bir sanat sektörü beni tanyo. Mesela ablam o gün bi yere gitmiş, konuşuyor mesela AST’in oyuncularını beni tanyo. Ama ben onları tanıımıyordum. Yani benim o paylaşımlarımdan beni bilen bi kesim var. [Bu mesleki açıdan iyi oluyor mu?] Kesinlikle. Garip bi çevreniz oluşuyo. O sayede bi oyunumuz var diyip oynamak ister misiniz diye arayan çok oldu.” (Tülay, 47)

“Sosyal medya yöneticiliği diye bi şey varmış. Bir arkadaşımız önerdi. İşte sosyal medyayı, okulumun sosyal medyasını birisi yönetiyor. Kendi sosyal medyayı kendim yönetiyorum. (...) Şey yapıyorum, derslerden görüntüler çekiyorum, işte altına yazıyorum 25’inde şu sahnedeyiz, şu gün şurdayız falan gibi şeyler yapıyorum. [İşe yarıyor mu?] Evet geri dönüş oluyor. Çok takipçim artmaya başladı. Sorular da arttı. Hangi branşlarınız var neleriniz var gibi.” (Sinem, 36)

Bir özel tiyatrodaki oyunculuk ve yönetmenlik yapan Tülay (47) sosyal medyada görünür olmanın içinde bulunduğu toplumsal ilişki ağını genişlettiğini ve bu durumun yeni mesleki fırsatlara erişmesinde etkili olduğunu ifade etmektedir. Sinem (36) ise tiyatro oyunculuğunun yanı sıra bir sanat okulunu işletmektedir ve sosyal medyadaki görünürlüğün ticari anlamda olumlu etkilerini deneyimlediğini ifade etmektedir.

Piyasaya ilişkin üçüncü bir kategori **şöhret**’tir. Daha önce ebeveynin şöhretinin çocuğa aktarılıp bir tiyatro oyuncusu için edinilmiş statü getirebildiğinden söz edilmişti. Buradaki konu ise bizzat tiyatro alanına giriş yapan failin bir başka alandan getirdiği şöhretin bir sermaye olarak tiyatro alanında işlerlik göstermesidir. Bu, daha önce sözü edilen sanatın bir ticari yatırım alanına dönüşmesiyle ilişkili bir husus olarak görülmektedir. Bu durum genellikle sinema, dizi, modellik vb. diğer kültürel üretim alanlarından tiyatro alanına geçiş biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Tanınırlık, Bourdieu’ye göre kültürel üretim alanlarında uğruna mücadele edilen temel sermayedir. Failler tanınır oldukları nispette tanınmaya layık olarak görülürler (Bourdieu, 1986). Tiyatro alanında da mevcut tanınırlık hangi alanda olursa olsun, bir başka deyişle sahip olunan sermaye ne türden olursa olsun tanınırlığın/şöhretin varlığı alana bir giriş bileti sağlayabilmektedir.

“Ankara’da pek rastlayamazsınız ama İstanbul’da ünlü olduğu için tiyatro sahnesine yerleştirilen, hiçbir tiyatro eğitimi olmayan ama halk ünlü görmeye gelip oraya bilet parası verip, müşteri olarak gittiği için, onlar üzerinden para kazanan tiyatrolar var ve onlar ünlü oldukları için ve birileri onları görmeye geldiği için iş verilen insanlar.” (Cenk, 33)

“Bizde şey vardır, gerçekten onun sanatsal kalitesine göre değil de, takipçisine göre ya da işte sosyal medyadaki bilinirliği, yakışıklı güzel

olmasına göre... Özel tiyatrodaki diyor ki mesela ben bir tane ünlü ile çalışırsam daha çok bilet satarım diyor. Burada mesela gidin bir dizi oyuncusunun tiyatrosunda, kendisi oynamasa bile bütün biletler satılıyordur”
(Cansu, 32)

“Bir televizyon yüzü olan oyuncu tiyatro yaptığı zaman biletlerini iki yüz liradan satıyor. Ama biz on beş yirmi liradan satıyoruz salon dolmuyor”
(Eren, 30)

Cenk (33), Cansu (32) ve Eren (30) isimli katılımcılar, sanat piyasaları içerisinde şöhretin ekonomik kazanca tahvilini alanın içinden yaptıkları gözlemlerle ifade etmektedirler. Bir yatırım alanı haline gelen sanat, hâlihazırda belirli bir üne sahip kimselerin tiyatro alanındaki yerleşik dâhil etme/dışlama mekanizmalarının pek çoğunu aşarak, ‘sosyal sermaye olarak şöhret’e sahip olmayan diğer failerin karşı karşıya kaldıkları kariyer eşikleriyle karşılaşmadan alana dâhil olabilmelerini sağlayabilmektedir.

Piyasa ilişkileri teması içerisinde yer alan dördüncü kategori **rekabet**’tir. Devlet Tiyatroları son kadro sınavını 2010 yılında açmıştır ve o zamandan bu yana tiyatro oyuncusu istihdamını sözleşme kapsamında yapmaktadır. Son dönemde sınırlı sayıda genç oyuncu “oyun başı ücret” ile Devlet Tiyatroları’na istihdam edilmektedir. Öte yandan daha önce sözü edildiği gibi Ankara’da sınırlı sayıda özel tiyatro vardır. İstanbul’a giderek orada şansını denemek isteyen oyuncular da bir yandan bunun ekonomik sermaye gerektirmesi, bir yandan da orada bir ağa dâhil olmanın zorluğu ile karşı karşıya gelmektedir. Söz konusu koşullar tiyatro alanında rekabetçi stratejilere yönelik bir eğilimi artırmaktadır. Sınırlı istihdam sebebiyle diğer failerin kaybının kendisinin kazancına dönüşeceği varsayımıyla oyuncular kendi aralarında “ayak kaydırma” olarak adlandırdıkları örtük rekabetçi mücadelelere girebilmektedirler. Bu mücadeleler kimi zaman gruplaşmalar halinde kimi zaman bireysel biçimde açığa çıkmaktadır.

“Bazen de şöyle şeyler oluyor, bu benim kişisel gözlemim. Mesela benim yaşlarımda bir oyuncu grubu diyelim veya yeni mezun sayılabilecek bir ekip. Orda eğer çok yetenekli, parlayan, yönetmenin gözüne giren bir insan varsa bunun nereden yanlışı buluruz gibi şeyler oluyor. (...) Mesela Diyarbakır’da çalışırken benim hakkımda şöyle bir imaj oluşturulmuştu ve insanlar

hakkında bu konuşuluyordu. Sema'nın işte kafası iyi çalışır yönetmen yardımcılığı yapsın, basın işlerine baksın. Ama işte vasat bir oyuncudur, ona çok şey roller vermemek lazım. Böyle bir algı oluşuyor bu dilden dile yayılıyor ve senin yeni şeyler denemenin önünü kapatmaya başlıyor” (Sema, 39)

“Ben neler duydum. Kız mesela çok yakın arkadaşı konservatuvardan, birlikte mezun olmuşlar, aynı evde yaşıyorlar. Seçmeye gidemesin diye erkek arkadaşının aldattığını söylüyo, kız ağlıyo gece boyunca. Audition'a falan giremesin diye.” (Hakan, 27)

Rekabetçi mücadelelerde önemli bir strateji “fırsatları gizleme”dir. Fırsatların sınırlı oluşu ve rakiplerin sayıca fazlalığı alandaki failleri bu fırsatları gizlemeye yöneltmektedir. Sinem (36) ve Gökhan (32) isimli katılımcıların ifadeleri bu eğilimin varlığını doğrular niteliktedir.

Ben bulduğum her şeyi çevreme söyleyen biriydim. Ben söyledikçe çevremdekiler herkese söyleme falan gibi bir şey yapmaya başladı. Niye dedim niye söylemeyeyim? E seni almazlar. Ben yetenekli değilsem, ben hak etmiyorsam o zaman o alsın dedim. Saçmalama öyle şey mi olur dediler. Sonra bi fark ettim ki herkes bir yerlere gidiyor, bir 'audition'a gidiyor, benim haberim yok. Nerden geliyosun? Arkadaşlarla buluştum işte. E 'audition'a (seçmeye) gitmişsin diyorum, ona da gittim de işte sana da haber verecektim falan...” (Sinem, 36)

“Mesela Devlet Tiyatrosu'nda figürasyon tayfası var çok acayip bir tavırda yaklaşıyor. Bir oyuncu seçmesi olduğu zaman çok duyurmazlar ya da çok yakın arkadaşlarına duyururlar. Ya da işte bu sözleşme şu an çok gündemde. Onla ilgili bi şey olunca sır gibi saklarlar hiçbir şey söylemezler.” (Gökhan, 32)

Alandaki örtük rekabetçi mücadeleler hem bir başka failin mesleki kariyerine yönelik manipüle edici müdahaleler hem de fırsatların bilgisinin kişi veya gruplarca saklı tutulması biçiminde ortaya çıkmaktadır. Bu türden örtük mücadeleler tiyatro alanında bir sosyal kapanma mekanizması olarak çalışmakta ve imtiyazlı konumları ve mesleki kazançları tekelleştirerek ötekilerin dışlanması durumunu ortaya çıkarmaktadır.

Piyasa ilişkileri temasının altında ele alınacak son kategori **işbirliği**'dir. HowardBecker'ın da (2013) ifade ettiği gibi en fazla bireysel bir faaliyetmiş gibi görünen sanat dallarında bile bir işbirliğinin varlığı söz konusudur. Tiyatro alanına bakıldığında ise sanatsal faaliyetlerin işbirliğine dayalı oluşu kuşku götürmez bir husustur. Alan içerisindeki faaliyetlerde prova ve oyun saatlerine uymak, düzenli ve sağlıklı yaşayarak kendini performans için hazır tutmak, özel tiyatrolarda çoğu zaman bir iş anlaşması söz konusu olmadığından güvenilirlik vb. gibi yazılı olmayan kuralların ve beklentilerin varlığı söz konusudur.

“Her tiyatronun on kişilik kadrosu varsa o tiyatro o on kişiyle çalışmak ister. Güvendiği, bildiği, oyunculuğuna güvendiği, yeteneğine güvendiği, samimi olduğu oyuncularla çalışmak ister. Çünkü her yeni gelen oyuncunun nasıl bir karakterde olduğu, belki yeteneklidir ama karakterinin ne olduğu, tiyatrodaki insanlara uyum sağlayabilecek mi, turnelere uyum sağlayacak mı, bunları bilemezler. Dolayısıyla tanıdığı oyuncularla çalışmak isterler.” (Vedat, 51)

“O işi yapabildiği ölçüde ve uyumlu çalışabildiği ölçüde o şeyi kazanır gözümüzde. Siz eğer uyumsuzsanız hiçbir arkadaşınız sizi desteklemez. Aynı üniversiteden mezun olduğumuz bir sürü insan var ya da beni sorduğunuz zaman aa evet Özkan uyumlu çalışır, Özkan'ı alalım bu projeye diyebilir. Ama x bir arkadaşımızı demeyebilir. Ya da benle okulda kötü iletişimi olan bir arkadaşım vardır ki pek sanmıyorum, öyle bi şeyle de karşılaşabilirsiniz. Bu sizin tabi oynayabileceğiniz rolleri de iş yaşantınızı da az çok belirler. (...) Bu olmazsa ömür boyu acı çekersiniz, acı verirsiniz ve çevrenize komplekse dönüşür, kulisinize zarar verirsiniz, sahnedeki arkadaşınıza zarar verirsiniz, güvensiz birisi olursunuz, sizinle arkadaşlarımız bir parça bile çalışmak istemezler. Çünkü randevunuza geç gelirsiniz...sabah okula erken gelelim, önce sahneye bir girelim Ahmet Mehmet Ayşe Fatma dedikleri zaman o saatte orda olmak zorundasınız. Biz de prova saatinden önce orda olmaya çalışıyoruz ki saati geldiğinde sahneye çıktığımızda hazır olalım. Nasıl ki her gece oyuna geldiğimizde bir saat önceden teslim oluyoruz. Sekizdeki oyuna yedide gelmek zorundayız. Dur bakalım sekize beş kalaya kadar bekleyelim gelirse oynarız diye bir kumar yoktur.” (Özkan)

Vedat (50) isimli katılımcı uyum kriterinin yetenek kriterinin yerine geçebileceğinden söz etmektedir. Özkan (57), alanda disiplin ve güvenilirliğin tiyatro oyuncusunu ön plana çıkardığına ve böylece fırsatlara erişim açısından avantajlı kıldığına vurgu yapmaktadır. Aşağıda ifadelerine yer verilen Tülay (47) ise sağlıklı ve düzenli yaşam beklentisini ön plana çıkarmaktadır.

“Şu an günümüzde özel sektördeki tiyatroyu bütün gençler böyle görüyor. Sabaha kadar içeyim ertesi gün de çıkıp oyuna geleyim. Böyle bir mantık yok. Bu bir iş ve bu çocuk oyunu olsun, büyük oyunu olsun saygı duyulabilecek bir iş. Ertesi gün oyunun varsa o gün erken yat erken kalk. Benim çok söylediğim şeylerden birisi bu. Ne kadar anlarlar bilmiyorum ama. Doğru yaşam dediğim bu. Bir oyunun varsa senin bir hafta hastalanmaman gerekiyor bi kere oyun öncesi. Buna dikkat et. Yapman gereken bunlar. Çok zor şeyler değil. Ama ne yazık ki hepsinde değil ama çoğunluğunda gördüğüm şey, ertesi gün oyun olsa bile ‘bugün boğazım şiş’, ‘dokunmayın bana’. Ağzından buram buram alkol kokuyor. Bana göre etik değil ve doğru değil.” (Tülay, 47)

İşbirliği konusunda ödenekli ve özel tiyatrolar arasında bir farklılık oluşmaktadır. Ödenekli tiyatrolarda maddi imkânlarla birlikte daha gelişmiş bir işbölümü mümkün olmaktadır ve çoğu zaman oyuncunun sorumluluk alanı yalnızca oyunculukla, bir başka deyişle sahne ile sınırlı kalmaktadır. Diğer sorumluluklar (dekora, ışığa, temizliğe vb. ilişkin) için görevlendirilmiş belirli personeller vardır. Buna karşın özel tiyatrolarda kimi zaman olanakların kısıtlılığından kimi zaman işletmecilerin tercihlerinden kaynaklı olarak oyuncunun sorumluluk alanı sahnenin dışına doğru genişletilmekte ve tiyatro salonunda yapılması gereken diğer pek çok iş bu alana dâhil edilebilmektedir.

“Hem her şey hem hiçbir şey olduğun bir yer. Yani ben işte koridoru moblayıp, tuvaletleri temizleyip en son sahneye, sahneye çıkmak en son işti. Şu ellerimle taşıdığım dekorları sana anlatamam çünkü yapmak zorundasın. Şu an bile öyle, şu an bile kulis temizliyoruz. Ben evimde tuvalet temizlemiyorum ama tiyatrodaki temizlemek zorundasın. Yani demokrasiyi, demokratik düzeni savunan, yeri gelince muhalefet olan tiyatronun içinde asla demokrasi diye bir şey yoktur. Hiyerarşi vardır her zaman. Bu böyledir yani. İyi bir hoca ile çalışıyorsanız hiyerarşinin en üstü hoca ya da

yöneticidir. Yönetici de genelde hocalar oluyor. Eğer acımasız bir yönetmenle çalışıyorsanız bütün iş oyunculara kalmıştır zaten. Mesela ben perdenin bir ucu çıktığı için çok azar işitmişliğim var. Yani o yüzden tiyatro yapacak birinin o duygusal dengeyi iyi ayarlaması ve ona göğüs germesi lazım. Mesela Cem Yılmaz'ın olayına dönüyor herkes sizi alkışlıyor ama sahne bitti tamam her şey çok güzel, dekorlar taşınacak sahne silinecek, yerler silinecek. Yani öyle amele gibi çalışıyorsun. O bakımdan göğüs germesi zor bir şey.” (Nevin, 26)

Nevin (26) adlı katılımcının ifadeleri üzerinden düşünüldüğünde özellikle özel tiyatrolarda istihdam edilme disiplinin yanı sıra kolektif çalışmaya ne düzeyde dâhil olunabildiğine de bağlı görünmektedir. Hiyerarşinin (bu hiyerarşi alanda geçirilen zamana/tecrübeye bağlıdır) en altında yer alan oyuncular, bir başka deyişle en tecrübesizler kendilerine verilen geniş sorumlulukları yerine getirebildikleri ölçüde alanda yer edinebilmektedirler. Dolayısıyla işbirliği/uyum tiyatro alanında bir dâhil etme/dışlama mekanizması olarak çalışmaktadır.

4.2. OKULLU-ALAYLI KASTLAŞMASI: EĞİTİM

Araştırmada, tiyatro alanında eşitsizlik üreten bir sosyal kapanma mekanizması olarak ortaya çıkan ikinci tema “eğitim”dir. Sosyal kapanma kuramcılarının hemen hemen tamamı, modern toplumda eğitimin bir sosyal kapanma mekanizması olarak kendisini gösterdiğini ifade etmektedirler. Sosyal kapanma, belirli grupların piyasadaki değerli kaynakları tekelleştirerek ötekilerin erişimlerine kısıtladıklarında ortaya çıkar. Tiyatro alanı üzerinden düşünülecek olursa bu kaynakların en önemlisi istihdam edilebilme ve alandaki hiyerarşi içerisinde bulunan “daha yüksek” konumlardır. Bir hizmetin, becerinin arz edilmesi ve buradan kazanç elde edilmesine ilişkin tekilde meslek grupları “doğru eğitime, mesleki yeterlilik ölçütlerine” sınırlar çizerek veya bir lisansa (diplomaya) bağlayarak başkalarının bu kaynaklara erişimini engellerler (Bottero, 2005, s.42).

Sosyal kapanma kuramcıları tekelleştirme ve dışlama konusunda eğitimin rolünü ihmal etmemişlerdir. Başta Weber (1978, s.45) “yeterlilik sınavları ve deneme süreçleri”nin

statü gruplarının dışı kapalılığını sağlayan bir mekanizma olduğunu öne sürmüştü. Parkin (1979) ise modern kapitalist toplumda kolektif kapanma biçimlerinin yerini giderek *özel mülkiyet* ve *sertifikacılık* (credentialism) gibi kapanma biçimlerinin aldığını öne sürer. Ona göre sertifikacılık “işbölümündeki anahtar pozisyonlara girişi kontrol etmek ve izlemek için tasarlanmış bir kapatma şeklidir” (Parkin, 1979, s.48). Benzer şekilde RandallCollins de (1979) çağdaş toplumsal yaşamda giderek “*kültürel piyasa*”nın “*ekonomik piyasa*”dan daha önemli hale geldiğini, bunda imtiyazlı sınıfların kültürel araçlar üzerindeki tekelinin kritik bir rolü olduğunu vurgulamıştı. Yine Pierre Bourdieu de çeşitli eserlerinde *kültürel sermaye* (eğitim) hacminin alanlardaki güç ilişkileri içerisinde rekabet avantajı yarattığından söz etmekteydi. Dolayısıyla eğitimin bir sosyal kapanma mekanizması olarak çalıştığına dair yaygın bir kanı literatürdeki hem teorik hem ampirik çalışmalarla kendisini göstermektedir.

Bu araştırmada bir sosyal kapanma mekanizması olarak “eğitim” temasının altında altı kategori ortaya çıkmıştır: **diploma, okul itibarı, kültürel yetkinlik, kültürel beceriler, tecrübe/deneyim** ve **ustalardan öğrenmek**.

Tiyatro alanında, tiyatro oyunculuğuna ilişkin bir yeterlilik belgesi olarak sunulan **diploma** (oyunculuk anasanat dalı, tiyatro anasanat dalı vb.) hem *formel* hem *informel* (Murphy, 1988) açıdan dışlayıcı bir mekanizma olarak çalışır. Formel açıdan diplomanın varlığı tiyatro oyuncularının Devlet Tiyatroları’nda istihdamı açısından önem kazanır. Devlet Tiyatroları’nın mevcut idari düzenlemeleri oyunculuk alanında bir lisans diplomasına sahip olmayı istihdam için şart koşturmaktadır.

“Üniversite dışındaki eğitim veren kurumlar bir kişiyi oyuncu yapsa bile ne yazık ki DT’ye geldiğinizde diploma denkliği olmadığı için figüran muamelesi görüyorlar. Bu yüzden çocuklar hayal kırıklığına uğruyor. Buna benzer bir şey şu an çalıştığım oyunda var. Çok iyi hocalardan ders almış, iyi bir konservatuvar eğitimi geçirmiş iyi bir oyuncu ama figüran. Ha benim statüm şu, benim meslekteki yıllarımın sayısının fazla olması, tecrübemin fazla olması, piyasada tanınır birisi olmam, alaylı olmama rağmen misafir sanatçı olmama yol açtı. Ve bizim konumuzda insan toplasan iki üç tane. Alaylı olarak devlet tiyatrosuna misafir sanatçı olarak bile giremiyorsunuz çoğu

zaman. Sizi figüran yazıyorlar. Aslında figüran da sözsüz oyunculuktur. Ama ne yazık ki bir sürü arkadaşımızı sözlü oyunculukta kullanıyorlar ve aldıkları maaş da benimkinin nerdeyse yarısı.” (Ebru, 47)

“Ben şeyi anlamış değilim hani konservatuvardan mezunsan gelirsin burda kadrolu olarak sınava girebilirsin. Ee diğeri de eğitim almış? Belki ondan çok daha iyi. Ama böyle bir fırsat verilmiyor. Neden? Senin kurumundan çıkmadığı için mi senin kurumuna tekrar giremiyor? Yani dışarıdan eğitim aldığı için mi? Belki müthiş bir yetenek?” (Sinem, 36)

Alaylı olarak eğitim almış tiyatro oyuncularını, formel bir eğitim sürecinden geçemedikleri ve oyunculuk alanında bir lisans diplomasına sahip olmadıklarından Devlet Tiyatroları’na girişte resmi bir sınırla karşılaşmaktadırlar. Bu gibi resmi düzenlemeler, sanat alanının meritokratik söyleminin aksine “diplomasız yeteneği” kurumsal tanımının dışında tutar. Böyle yapmadığı durumlarda, yani diplomasız yeteneği resmi organizasyona dâhil ettiği durumlarda da “kadrolu sanatçı” statüsü yerine “figüran” veya “misafir sanatçı” statüsü verir. Böylece diploma farkı tiyatro alanında bir “okullu-alaylı kastlaşması” yaratmaktadır. Öte yandan bu “kurumsallaşmış kültürel sermaye”ye (Bourdieu, 1986) dayalı okullu-alaylı kastlaşmasının etkileri informel düzlemlerde de kendisini göstermektedir.

“Diyelim ki TRT’de seslendirme için, drama oyuncululuğu için, diziler için oyuncu aranıyor. Siz gidiyorsunuz ve DT sanatçısı gidiyor, okul mezunu sanatçı gidiyor. Sizi değil de okul mezununu tercih ediyorlar. ‘Okul mezunu olduğu için kesin iyidir, kesin yeteneklidir’. Sizi deneme gereği bile duymuyorlardı. (...) Ama bu ayrım her zaman olmuştur. Okul mezunu, DT sanatçısı veya alaylı sanatçı, okul mezunu sanatçı. Her zaman okul mezunu olan ve DT sanatçıları daha çok tercih etmişlerdir. Bu hep böyle olmuştur” (Vedat, 51)

Vedat (51) adlı katılımcı Devlet Tiyatroları dışındaki istihdam aşamasında diplomanın piyasada örtük bir yetkinlik varsayımı ürettiğine vurgu yapmıştır. İfadelerine aşağıda yer verilen Cansu (32) ise “diplomasızlığın” tiyatro oyuncusunun yetkinliğine dair bir sorgulama ve diplomasız oyuncu için yetersiz görülmeye ilişkin bir tedirginlik duygusuna yol açtığını ifade etmektedir.

“Bir kere şey var hani, bu bende de var, bu bir eziklikse, bir hissiyatsa, okullu olmadığın için kendini açıklarken karşı tarafa, o kişi nerden mezunsun dediğinde, Mülkiye mezunu olduğunu söylediğin zaman, karşı tarafta şey yapıyor ‘hummm’. Ama ben şu an bi bakanlıkta çalışsaydım ve Mülkiye mezunuyum deseysen ‘huuummm’ (daha kalın ses tonuyla) diyecekti insanlar. Bu bi eziklik duygusu yaratıyor çünkü kendini bi tık daha fazla açıklamak ve oyunculuğunu gösterip kanıtlamak zorunda kalıyorsun. Ama bi okuldan mezun olduğun zaman kimse seni sorgular hale gelmiyor. Eğitimdeki yetkinliğinin, işindeki yetkinliğinin sorgulanmasının açılıp açılmaması için bence diploma önemli. (...) Şu anda çalıştığım tiyatroya girdikten sonra daha fazla okuma yaptım, her seferinde daha fazla çalıştım. Çünkü okullu da olmayınca karşınızdaki bir şey söyleyince hem çat çat cevap verebilmek hem de geride kalmamak gerek duygusuyla...”(Cansu, 32)

Kültürel piyasanın ekonomik piyasanın karşısında giderek önemini arttırdığı günümüz toplumunda, diploma artık, yalnızca bir “statü simgesi” olmakla kalmayıp “gerçek bir giriş ücretine” dönüşmüştür (Jourdain ve Naulin, 2016). Tiyatro oyuncularının içerisinde mücadele ettiği kültürel alanda/piyasada bir resmi tanınma nişanesi olarak ‘diploma’ tiyatro oyuncusunun elinde bir sermaye haline gelmiştir. Kapanma kuramcılarında Parkin (1979, s.55)) spor ve eğlence meslekleri gibi performansa dayalı mesleklerin “diploma hastalığına karşı dirençli” olduğunu öne sürmekteydi. Ancak katılımcıların ifadeleri göstermektedir ki bu direnç her ne kadar mevcutsa da diplomaya verilen değer sanat alanında da bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Eğitim teması altında ortaya çıkan sosyal kapanma mekanizmalarına dâhil edilebilecek ikinci bir kategori **okul itibarı**’dır. Eğitim kurumları öğrencileri çeşitli üniversitelere ve bölümlere yerleştirerek resmi bir sınıflama, bir ayırım üretirler. Bourdieu’ye (2015, s.45) göre bu sınıflama sınıflanmış bireyler arasında kolektif bir farklılık inancı üretmek “gerçek varlığı resmi varlığa yakınlaştıran” tutumlar üretme eğilimindedir. Böylece resmi sınıflamalar, gerçek sınıflamalar haline gelebilmektedir. “Eğitim kurumunun tipi ve prestiji ileride edinilecek kariyer açısından, okulda harcanan yılların sayısı kadar önemlidir” (Swartz, 2018, s.267).

Tiyatro alanına bakıldığında da belli başlı üniversitelerin itibar açısından ön plana çıktığı görülmektedir. Tiyatro oyuncusunun oyunculuk alanında itibar kazanmış bu üniversitelerden birinden mezun olmuş olması kariyeri açısından kendisine avantajlar sağlayabilmektedir. Katılımcılardan Barış (50) ve Doğan'ın (38) ifadeleri alandaki okul itibarına dayalı hiyerarşiye ilişkin ipuçları vermektedir:

“İlk iki sene sadece Hacettepe'nin konservatuvar sınavına girdim. Diğerlerini beğenmiyordum. Konservatuvar demek bence Hacettepe demek. Ondan dolayı Dil Tarih ve diğerlerini iplemiyorum. Fakat iki sene üst üste olmayınca üçüncü sene hem Dil Tarih hem Bilkent'e girmeye karar verdim” (Barış, 50)

“Türkiye'nin tamamında aslında böyle bir şey var. Konservatuvarlar kendi aralarında, mutlaka duymuşsunuzdur diye düşünüyorum ama... 'Ha orası mı? Orası çok iyi değildir. Oranın adam akıllı hocası da yok zaten...' derler. Ya da 'Türkiye'de beş oyunculuk okulu var' derler. Saymaya gelince bazılarını saymazlar. Hacettepe Konservatuvar iyi oyuncu yetiştirir, Bilkent iyi oyuncu yetiştirir, Konya, işte ordan çok iyi adam çıkmadı diyebilirler. İşte Erzurum Konservatuvar, 'uıhh yaniii..' gibi görünür. Ama oralardan çıkan çok iyi oyuncular da var açık konuşmak gerekirse.” (Doğan, 38)

Aşağıda aktarılan Hakan (27) ve Ebru (47) isimli katılımcıların ifadeleri ise resmi sınıflandırmaların gerçek sınıflandırmalara dönüşmesine ilişkin önemli göstergeler sunmaktadırlar. Kurumun değeri, faile aktarılır veya bir başka deyişle failin değeri, kurumun değerine indirgenir.

“Bir, güzel bir etiketiniz olması lazım. İşin böyle bir gerçeği var. Her ne kadar itiraf etmek koyuyor olsa da, inandığım şeylerin dışında, ama bir gerçek. Şu anda İstanbul'da bir yere siz bir CV gönderdiğinizde ya da iş başvurusu yaptığımızda otomatikman etiketinize bakıyorlar. Ordu Üniversitesi oyunculuktan mezun olmuş biriyle Hacettepe, Bilkent, Mimar Sinan'dır bir tutulmaz. 'Aa Mimar Sinan... Bilkent mi, gelsin bakalım' derler. Ya da ben zamanında bir iş görüşmesine gitmiştim, bir diziden çağırılmışlardı. Mesela orda otururken bir kadın vardı. 'Siz ne için geldiniz' falan yaptı, oyunculuk, audition için geldim dedim. 'Şuraya geçin' falan yaptı. 'Nereden gelmişsiniz' dedi. Bilkent dedim. 'Ha o zaman şuraya geçin' dedi. Ben bu durumdan nefret

eden biriyim. Ama piyasada bir gerçek var. Bu bir etikettir çünkü. Şunu biliyor, Bilkent bu çocukları iyi hazırlıyor.” (Hakan, 27)

“Köyden, kırsaldan gelen çocuklar var. İlk seferinde giremiyor. Hatta ona diyorlar ki sen Hacettepe’yi kazanamazsın, atıyorum büyük şehirdeki x şeyi kazanamazsın, küçük konservatuvarlar var, mesela Isparta’da Erzurum’da, siz oralara gidin diyorlar. Oralara da çok insan gitmediği için oralara alınıyorlar. Ama iş DT’ye kadroya geldiği zaman da hangi okuldan mezun olduğu soruluyor. Bu sefer ne kadar yetenekli olursa olsun aa sen o kırsaldaki yeni açılan... Senin hocaların kim gibi bir küçümsemeyle soruluyor. Oysaki büyük şehirdeki konservatuvarlar o itibarlı hocaların itibarlı konservatuvarından gelen çocuklar daha şanslı oluyorlar ve hayata 1-0, 2-0 önde başlıyorlar. (Ebru, 47)

Sonuç olarak okulların itibar ekseninde seviyelenmesi, bu okullarda eğitim görmüş tiyatro oyuncularının da piyasada seviyelendirilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Türkiye’de özellikle İstanbul ve Ankara’daki üniversiteler bu seviyelendirmede hiyerarşinin üst noktalarında yer almaktadırlar. Alanda daha itibarlı olan üniversitelere girişte kültürel sermayenin etkisi, özellikle aşağıda daha detaylı şekilde yer verilen kültürel yetkinlik ve kültürel beceri talebiyle ortaya çıkmaktadır. Böylece üniversiteler Bourdieu’nün “Maxwell’in cini” metaforuyla ifade ettiği şekilde farklı sınıfsal kökenlerden gelen tiyatro oyunculuğu adayları arasındaki en başta mevcut sınıfsal farkları korumaya hizmet etmektedir. “(...) miras yoluyla kültürel sermayeye sahip olanları, bu sermayeden yoksun olanlardan ayırır” (Bourdieu, 1995, s.40).

Yalnızca üniversiteler değil, kültürel piyasa da kültürel sermaye açısından eşitsiz olan eyleyiciler arasındaki başta mevcut olan farkı gözeterek dâhil etme/dışlama prensibini belirlemektedir. Hem konservatuvarların yetenek sınavları, hem Devlet Tiyatroları, hem de özel tiyatrolar oyuncularından **kültürel yetkinlik** ve **kültürel beceri** kriterlerini yerine getirmelerini beklemektedirler. Sözgelimi konservatuvarların ‘Oyunculuk Anasanat Dalı’, ‘Tiyatro Anasanat Dalı’ gibi bölümleri öğrenci alımlarında onları çeşitli aşamalardan oluşan bir özel yetenek sınavına tabi tutarlar. Bu sınavlar üniversitelere göre değişkenlik göstermekle birlikte, genellikle adaylar bir oyun metninden kısa bir ya da birkaç tirat okuma, şiir okuma, ses/kulak sınavı (şarkı söylemek dâhil), okuduğunu

anlama ve yazma becerisini ölçmeye dönük bir yazılı sınav ve bedensel esnekliğin değerlendirildiği bir ritim (dans) sınavı, yazılı ya da sözlü genel kültür sınavı gibi aşamalardan geçtikleri bir sınavlar dizisine tabi tutulurlar. Dolayısıyla bu sınavlar birer “kültürel yetkinlik” ve “kültürel beceri” sınavlarıdır. Öte yandan Devlet Tiyatrolarının kadro sınavları da benzer bir yapıya sahiptir ve özel tiyatrolar da oyuncudan kültürel yetkinlik ve beceriler beklerler. Dolayısıyla kültürel yetkinlik ve beceriler hem formel hem de informel anlamda birer kapanma mekanizması olarak çalışmaktadırlar. Bu çalışmada, sözü edilen bu iki kriter eğitim teması altındaki üçüncü ve dördüncü kategori (sosyal kapanma mekanizması) olarak ortaya çıkmışlardır.

Kültürel yetkinlik, tiyatro oyunculuğunda mesleki bir gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır. Katılımcılar, bunu gerekliliğin ötesinde “zorunluluk” olarak nitelendirmişlerdir.

“Bir oyuncu, oyuncu olmayan vatandaştan daha çok okumak zorundadır. Zihni sürekli açık olmak zorundadır, çok oyun izlemek zorundadır. Okumalı, araştırmalı, oyun izlemeli, film izlemeli, sürekli kendini geliştirecek faaliyette bulunmalı. [Okuduğu tek şey oyun metni olamaz mı?] Olmaz. Bir oyuncunun her şeyden bilgisi olması gerekir, her şeyden. Olabildiğince bilgilenmeli. Şimdi ben bir fabrikadaki ustayı oynuyorum. O ustanın kullandığı makinanın nasıl çalıştığını bilmesem, makinaya yabancı dururum, kullanıyormuş gibi yaparım. Ama o makinanın nasıl çalıştığını bilirim okuyarak ya da birinden öğrenerek, daha iyi oynarım. (...) Bir dönem oyunu oynayacaksam eğer, Osmanlı’da geçen bir oyun. Gidip İngiliz kraliyet döneminde geçen 1600-1700 yıllarında geçen bir karakter, o dönemi bilmezsem eğer okuyarak bilmezsem, o dönemdeki insanların nasıl yaşadıklarını, nasıl giyindiklerini, nasıl yürüdüklerini, o dönemin politik durumunu, ortamını bilmezsem eğer nasıl oynayacağım? O dönemde öyle bir pantolon yok mesela, oyuncunun bunu bilmesi lazım. Evet o kostümcünün işi. Kostümcü getirip bunu sana verebilir. Ama oyuncu demeli ki bu kostüm, bu ceket, pantolon o dönemde giyilmemiştir. Bunları bana giydiremezsin diyebilmeli. Bunları söyleyebilmesi için de oyuncunun her şeyi bilmesi lazım. Okuması lazım.”
(Vedat, 51)

“Bir oyuncu felsefe de bilmek zorunda, psikoloji de bilmek zorunda. En azından anlamak zorunda anlatabiliyor muyum? Hani tarihini yüzde yüz bilmesen bile, psikolojinin niçin var olduğunu, felsefenin niçin var olduğunu, sosyolojinin niçin var olduğunu, ideolojinin ne olduğunu. Bunların hepsinin, politikanın, ekonominin... Çünkü sanat politikadan, ekonomiden, eğitimden bağımsız olamaz. Sadece bunları geliştirmek değil, dediğim gibi diğer sanat dallarında da kendini geliştirmek gerekir. Sahne böyle bir şey.” (Fırat, 27)

“Diyeceksiniz ki tek bir alanın var sadece gözlem. Hayır. O dönem içinde gelişen psikolojik akımları takip etmeniz gerekiyor, sosyolojik olarak takip etmemiz gerekiyor, felsefi olarak takip etmemiz gerekiyor. Sadece alansal bir okuma demek değil bu. Sonrasında şey var sergileri gezmemiz lazım bizim. Dönemin sanatçıları ne yapıyor? Tek başıma mıyım ben? Hayır. Şu dönemde sanat benim anladığım yerde mi? Baledede nasıl gidiyor, ressamlar neyi algılıyor şu dönemde, heykeltıraşlar ne görüyor?” (Buket, 49)

Vedat (51), Fırat (27) ve Buket (49) isimli katılımcıların ifadelerine bakıldığında kültürel yetkinliği oluşturmaya yönelik zaman ve enerji harcamanın oyuncunun görevi, hatta zorunluluğu olarak anlaşıldığı görülmektedir. Tiyatro oyuncusundan bir bakıma çileci bir kültürel sermaye biriktirme yolculuğu beklenmektedir.

Kültürel beceriler ise daha önce de ifade edildiği gibi hem formel hem informel düzlemlerde de tiyatro oyuncusunun karşısına çıkan bir beklentiler setidir. Dans edebilmek, şarkı söyleyebilmek, enstrüman çalabilmek, dövüş sporlarından birini yapabilmek vb. beceriler kültürel sermayenin bir bölümünü oluşturur. Ancak bu gibi becerilere sahip olmak hem maddi hem de kültürel anlamda orta ve üst sınıfların erişimine daha açık olduğundan, ailenin kültürel sermayesi ile doğru orantılı olarak çocuğa aktarılmaktadır. Aile, çocuğu erken dönemlerde bu gibi becerilerle tanıştırdığı ölçüde bunlar daha fazla içselleştirilebilir. Bourdieu’ye göre (2015, s.119) örneğin müzikle erken yaşta dinlemenin ötesinde icra etme bakımından tanışılması, hele ki bu müzik aleti piyano gibi “asil” bir müzik aletiyse bu türden bir kişiyi bu kültürel beceri ile daha içli dışlı kılar. Sanata aşinalık, toplumsal statüye bağlı bir husustur. Bu bakımdan tiyatro oyuncularının içine doğduğu ailenin toplumsal statüsü onların piyasadaki kültürel becerilere ilişkin beklentilere yönelik bir hazır bulunmuşluk düzeyinde önemli bir rol oynar. Aşağıda

aktarılan katılımcı ifadelerine bakıldığında kültürel becerilerin tiyatro alanındaki önemi anlaşılabilir.

“At binmek, dövüş sporu yapabilmek, enstrüman çalabilmek, bunlar hep bir artıdır. Hatta okulda bu dans ve kulak eğitimi zaten vardır. Kulağınız var diye ritim duygunuz var diye alınırsınız. Çünkü oyunda benim de bu sene yapacağım gibi hem şarkı söyleyip hem dans edip hem de rol oynamanız gerekir. İşte ben müzikten geldiğim için kulağı ve nota bilgisine sahip olduğum için enstrüman konusunda biraz şöyle şansım oldu. Okulda birinci sınıfta bir kısa oyunda piyano çaldım. İlk uzun büyük oyunumda blok flüt çaldım. Üçüncü sınıfta bir oyunda sekiz gün içinde saksafon ezberleyip saksafon çalma şansına eriştim. (...) Kiloma rağmen kulağımın iyi olması, dans edebilmem konusunda da yetenekli olduğumu söylüyorlar. Ne güzel dans ediyorsunuz diyorlar. Bunun da her zaman şeyini görüyorum bu tür oyunlarda.” (Özkan, 57)

“Çok ünlü bi yönetmen var. Bilkent’e çok sık gelir giderdi, oyun çalışırdı. Onunla bir gün konuştuğumuzda demişti ki ‘Önüme bir sürü CV gelir her sene, hiçbirini dedi okumam. Sadece özel yetenekler bölümüne bakarım. Ne çalabiliyor, dans edebiliyor mu ona göre seçerim oyuncularımı’ diyodu. ‘Herkes bir yerden mezun ve herkes bir şekilde oynuyor. Bana dans edebilen, enstrüman çalabilen, akrobasi yapabilen adam lazım’ diye direk oraya bakıyorum demişti. Evet. Herkes bir şekilde oynayacak bana başka bir şey yapabilen adam lazım diyodu. Hamlet yapacaksın 30 kişi aşağı yukarı aynı şekilde oynar ama birisi gelip ipin üstünde oynayabiliyor. Adamın öyle bir avantajı var yani.” (Özgür, 29)

Özkan (57) isimli katılımcı müzikle erken dönemde tanışmasının avantajlarını yaşadığını ifade etmektedir. Özgür (29) ise alanda otorite konumundaki bir kişinin dilinden kültürel becerilerin ayırt edicilik bakımında kritik önemde olduğunu ifade etmektedir. Kültürel becerilere sahip olmanın önemi, bunlarla erken dönemde tanışmamış bir tiyatro oyuncusunun ifadeleri üzerinden daha açık biçimde görülebilmektedir:

Oyuncu enstrüman çalıyorsa bu çok büyük artıdır. Ama olmasa da olur. Dans edebilmeli mi? Çok büyük artıdır dans edebilmek. Ben 22 yaşında baleye

başladım. Çünkü mükemmel olmak istiyorum ya. Hala devam ediyorum bu arada da yarım kaldı yine eğitim. Dans edebilmek önemlidir. Ben bu yüzden handikapa düştüğüm oldu. Mükemmel olmam gerekiyor çünkü iyi bir oyuncu iyi bir şekilde de dans edebilmeli ama ben o kadar iyi dans edemiyorum. Ee ne yapacağız? O zaman yetersizlik üzerime çöküyordu. Aslında çok istediğim bir şey tiyatro, ama her zaman bana ızdırap veren bir şey haline de döndü.
(Nevin, 26)

Eğitim teması altında ortaya çıkan beşinci ve altıncı kategoriler **tecrübe/deneyim** ve **ustalardan öğrenmek**'tir. Parkin'in *dışlayıcı* ve *gaspçı kapanma* ayrımı üzerinden düşünüldüğünde yukarıda anlatılan dört kapanma mekanizması (diploma, okul itibarı, kültürel yetkinlik ve kültürel beceriler) dışlayıcı kapanmaya örnek oluştururken, "tecrübe/deneyim" ve "ustalardan öğrenmek" gaspçı kapanma biçimleri olarak kendilerini gösterirler. Hatırlatıcı olması açısından tekrar ifade etmek gerekirse Parkin'in (1979) bu ayrımına göre dışlayıcı kapanma egemen ve imtiyazlı grupların, gaspçı kapanma ise tahakküme uğrayan/tabii grupların kapanma tarzlarını anlatmaktadır.

Tiyatro alanında daha önce sözü edilen okullu-alaylı kastlaşmasında alaylı tiyatro oyuncularını pek çok bakımdan imtiyazlardan uzak bir biçimde mesleği icra etmektedirler. Bu noktada onların alanda mücadelelerini etkili hale getiren (eğitime ilişkin) iki alt mekanizma sahne deneyimi ve büyük ustalarla çalışmış, onlardan mesleği öğrenmiş olmaktır. Bu iki mekanizmanın özellikle diplomayı ikâme eden nitelikler olduğu söylenebilir.

"Bir oyuncunun yapması gereken en önemli şey sahne üstünde var olmak. Sahnede pişersiniz. Pilotlukta şey vardır ya, 'Kaç saat uçuşun var?'. Kaç yıldır pilotsunuz değil de kaç saat uçuğu sorulur. Bizde de kaç oyunun var diye sorulur. Şu anda konservatuvara giren bir sürü öğrenci benim de var mezun olup gelen de var, dört yıl boyunca bir kere dışarıda oynamanız yasak. Herhangi bir sahne üstüne çıkamıyorsunuz. Üçüncü ve dördüncü yılda bir eser çıkartıyorlar ve mezun oluyorlar. Sonra DT kadro açarsa kadrolu olarak girebilirlerse giriyorlar, yoksa sözleşmeli. İşte yedi yıl boyunca başka ile gönderip, Erzurum'a gönderilip işte yedi yıl stajyerlik yapıp daha sonra tekrar Ankara'ya veya İstanbul'a, büyük şehre dönme imkânları oluyor. Ama

bu süreçte kaç tane oyunda oynadınız diye sorduğumda dört beş taneyi geçmiyor. Çok uzun yıllardır DT’de çalışan abilerim var. Belki otuz beş yıldır kadrolu olarak orda devam ediyor. Ama kaç oyun oynadığını sorduğumuzda ‘sene sonunda mezun olduğum oyun var, DT’de ilk sene oynadığım oyunlar var, sonra hiç girmedim, raporlu gösterdim kendimi’ diyor. E be kardeşim her konservatuvar bitiren tiyatrocunun olamıyor o zaman. (...) Bir oyunda kuş rolünde bile olsa ben bu şekilde oluyum da orada o sahne üstünde ne yapıldığını göreyim, o sahne üstünde nasıl sesimi yükselteceğimi, elimi kolumu nereye koyacağımı bilemeden değil de gerçekten kendime hâkim bir şekilde göreyim dedikleri zaman oyuncu olabilirler insanlar. Mesela benim bir öğrencim var bir konservatuvar mezunundan çok daha ilerde. Çünkü çok uzun yıllardır bu işin içinde ve sahne üstünde. Oturduğu yerden ders öğrenmedi. Gerçekten sahne üstüne çıkıp tatbik etti. Onun yaşında belki hala konservatuvardan mezun olamamış ve mezun olduktan sonra da işte bir beş oyunda oynarsa kârda sayabilecek oyuncular çıkacak.” (Sinem, 36)

Sinem (36) isimli katılımcı sahne deneyiminin tiyatro oyuncusunu ön plana çıkardığını ifade etmektedir. Öte yandan konservatuvar öğrencilerinin ve Devlet Tiyatroları oyuncularının kısıtlı sahne deneyimlerinin karşısına bu kurumların dışında olan oyuncuları koyarak onların avantajları haline gelen “sahne tecrübesi”ni vurgulamaktadır. Aşağıda sözleri aktarılan Barış (50) isimli katılımcı da konservatuvara kabul alamamasına karşın, genç yaşlarında sahne deneyimine sahip olmanın kendisine piyasa içerisinde yeni fırsatlar yarattığını ifade etmektedir.

“Konservatuvar bir türlü olmadı. Ama bu arada 24 yaşına kadar dışarda para kazanıp oynuyordum zaten. Özel tiyatrolarda oynuyordum ve giderek yükseliyor yani. Özel bir tiyatrodaki ilk sene çocuk oyunu sonra büyük oyunu falan. Tecrübe kazanıyordum. 17 yaşında başladık, 24’e geldik, 7 sene boyunca hiç sahneden inmeden oynadık yani. Sonra başka başka yerler, apayrı bir dünya açtı bana.” (Barış, 50)

Kurumsal tanınmanın sağladığı imtiyazlara sahip olmayan alaylı oyuncuların temayüzünü sağlayan bir diğer kaynak da **ustalardan öğrenmek**’tir.

“Ama siz oyunculuğu sadece bir kâğıdın içindeki satırlar olarak göremezsiniz. Bu bir yaşam deneyimi ya da bir pratik gerektirir. Sahne pratik bir iştir. İstedığınız kadar sahne bilgisine haiz olun, sahneye çıkıp sizde bir yaratı olmadığı müddetçe bunun hiçbir değeri yok. Ben de aynı öğrenciler gibi Sevda Şener’i okuyabiliyorum. Dolayısıyla ben de dramaturji okuyorum, hâkim olabilirim. Ama ben bir ustadan sahnede ne yapmam gerektiğini öğreniyorum. Ama mezun arkadaşlarım bunu öğrenemiyor, çünkü öyle bir aktarım yok şu anda. Onlar böyle bir sınıfta giriyorlar, üç beş parça çalışıyorlar. Zaten okulların durumu, sürekli hocaların değışmesi vesaire ile böyle daha kötü bir noktada. Ama siz bir yerde bir ustanın çırağı olduğunuz zaman size her şeyini öğretiyor. En güzel aktarım usta ile çırak arasında oluyor. Ondan öğreniyorsun. Onunla sahnedekeyken öğreniyorsun. Sahnede bir şey yapıyor ve oyun sizin için bir derse dönüşüyor. İzlemek bile, yani iyi bir ustayı izlemek bile iyi bir ders. Bu dört duvar arasında ve kitaplar arasında olacak bir şey değil.” (Cansu, 32)

Tiyatro, sahnede bedensel performansla icra edilen bir sanat olduğundan kuramsal bilgi ile sınırlı bir eğitim süreci tiyatro oyuncularını için eksiktir. Bu bakımdan öğrenme süreci sürekli bir tatbik gerektirmektedir. Bu durumu vurgulayan Cansu (32) isimli katılımcı alaylı oyuncuların “bir ustadan öğrenmek” gibi bir avantaja sahip olduklarını ön plana çıkarmaktadır. Aşağıda ifadelerine yer verilen Gökhan da (32) alaylı oyuncuların usta-çırak ilişkisi sayesinde akademik eğitimi ikâme ettiğini vurgulamaktadır:

“Şu an baktığımızda izlediğimiz oyunculardan hatta iyi dediğimiz oyunculardan birçoğu aslında alaylı. Ki baktığımızda zaten özellikle Türkiye’de yetmiş yılı falan var en fazla akademik anlamda bunun eğitiminin verilmesinin. Ondan önce hep şu an alaylılık dediğimiz şey hâkimdi. Usta çırak ilişkisiyle yürüyen bir şeydi. Birinin yanına girerdiniz o size en baştan başlayarak çok uzun süren bir süreçte, sizi oyuncu yapardı. Şu anda da hala o şekilde devam eden tiyatrolar ya da tiyatro insanları var. Şu anda çalıştığımız tiyatrodaki aynı şekilde alaylı olarak bu işe başlamış ve yıllardır kendini emeğini bu işe vermiş insanlar var. Akademik eğitim almak tabii ki baktığınız zaman avantaj ama almadan da oyuncu olabilirsin. Aslında alaylı olarak yaptığında da başka bir eğitim sürecine tabii tutulmuş oluyorsunuz.” (Gökhan, 32)

Eğitim, tiyatro alanında farklı biçimlerde bir sosyal kapanma mekanizması olarak ortaya çıkmaktadır. Çeşitli türden toplumsal kaynakların (yukarıda aktarılan her bir kategori) kullanılmasıyla oyuncular arasında fırsatlar bakımından eşitsizlik üretmektedir. Tiyatro alanındaki okullu-alaylı kastlaşmasında faillerin alandaki mücadelelerde eğitim kapsamında yer alan çeşitli kaynakları kullanarak alanda belirli konumlara yerleştikleri görülmektedir.

4.3. EKONOMİK KAYNAKLAR

Araştırmada katılımcıların ifadeleri doğrultusunda ulaşılan üçüncü tema “ekonomik kaynaklar”dır. Kuramsal çerçevede ele alınan Parkin’in bir sosyal kapanma mekanizması olarak belirlediği ekonomik kaynaklar ve Bourdieu’nün sınıf analizi kapsamında ele alınan ekonomik sermaye tiyatro alanında oyuncuların temayüz etme stratejilerinden biri olarak ortaya çıkmıştır. Ekonomik kaynaklar temasının altında ise iki kategoriye ulaşılmıştır: **Parasal kaynaklar** ve **haminin varlığı**. Parasal kaynaklar tiyatro oyuncusunun sahipliğinde olan ve alanda diğer sermaye biçimlerine tahvil edebileceği her türden ekonomik sermayeyi ifade ederken, bir haminin varlığı daha çok ailenin veya devletin hamiliği sayesinde dolaylı yoldan erişilen maddi imkânları kapsamaktadır.

Pierre Bourdieu’ye göre kültürel sermaye çeşitli biçimleriyle her ne kadar çağdaş toplumda etkisini artırsa da “hâkim hiyerarşi ilkesi” kültürel sermayeden ziyade ekonomik sermayedir. Hatta ona göre diğer sermaye biçimleri bir biçimde ekonomik sermayenin örtük biçimde uzantılarıdır (Bourdieu, 1986). Ekonomik sermayenin önemi diğer sermaye biçimlerine tahvil edilebilmesi bakımından en elverişli sermaye biçimi olmasından gelmektedir. Tiyatro alanına bakıldığında “parasal kaynaklar”ın çeşitli şekilde kültürel sermayeye dönüştürüldüğü görülebilmektedir.

“Çok eski, büyük bir özel tiyatro var mesela, ismini vermeyeyim. Sahibi orayı nasıl ele geçirmiş hiç kimse biliyor mu? O kişi bir burjuva çocuğu aslında. İstanbul’lu zengin bir ailenin. Bu özel tiyatro bir anonim şirket. Zor durumdayken hisselerini alıyor ve oranın sahibi oluyor. Sonra vizyonu olan bir adam olduğu için yurtdışında oyunlar görüp orada gördüklerini buraya uyarlayabildiği için yükseliyor. Oyunculukta da çok tanınıyor şimdi. Bana göre iyi bir rejisör ama kötü bir oyuncu. Daha konuşamıyor bile. O noktada kimse kusura bakmasın, konuşamıyor bile. Bir karikatür gibi, bütün oynadığı

*rollerde aynı şekilde konuşabilir mi bir oyuncu? Hepsi mi böyle olur?”
(Barış, 50)*

Barış (50) isimli katılımcının aktarılan ifadesinde anlattığı durum, ekonomik sermayenin kültürel sermayeye tahviline ilişkin önemli bir örnektir. “Ekonomik iktidar, ekonomik zorunluluğa belirli bir mesafe ile yaklaşma gücüdür” (Bourdieu, 2015, s.89). Ekonomik zorunluluğa mesafe koyma gücüne sahip eyleyiciler tiyatro alanında sahnede olma bakımından daha az toplumsal engelle karşılaşmaktadır ve tam tersi durumdaki eyleyicilerin aşmak zorunda oldukları kimi alana kabul edilmeye ve yükselmeye ilişkin kariyer eşiklerini atlamaktadırlar. Tam tersi durumda, yani ekonomik zorunlulukla aralarına mesafe koyamayan tiyatro oyuncuları pek çok bariyerle karşılaşmaktadır. Zira rekabetin yoğun olduğu tiyatro oyunculuğu piyasasında ücretler oldukça düşüktür. Bu nedenle ya ücret dışında bir parasal kaynağa veya bir haminin desteğine sahip olmak gerekli hale gelmektedir. Her ikisinden de yoksun olan tiyatro oyuncuları alana ilişkin alandaki hedeflerini küçültmek durumunda kalmaktadır veya mesleği bırakarak “oyun”dan çekilmektedirler. Zira “nesnel olasılıklarla öznel hedefler (umutlar) arasında bir korelasyon” genellikle zorunlu olarak oluşmaktadır (Swartz, 2018, s.273).

“Oyunun ilk provasına parkta başladım. Kurtuluş Parkı’nda. Güvenlik görevlileri koluma girip kaç defa beni götürdüler deli misin diye. Çünkü oradaki park sakinleri şikayetçi olmuşlar. Bu çocuk ne yapıyor tuhaf tuhaf hareketler yapıyor falan diye. Koluma girip götürdüklerini bilirim merkeze. Akıl sağlığından şüphemiz var dediler. Dedim ki hayır akıl sağlığımdan şüphemiz olmasın çünkü ben bir rol çalışıyorum. Ve çalışacak yerim yok. Çünkü sahneler çok pahalıydı o zaman. Bir prova almak için bile fahiş rakamlar istiyorlardı. Ben de çareyi parkta çalışmakta buldum.” (Eren, 30)

“Mezun olduğumda da işte ilk aklıma gelen, istediğim şeydi, Devlet Tiyatrosu’na gireyim kendimi orada ekonomik olarak da bir garantiye alayım. Çünkü aile yapım belli. Annem nereye kadar çalışacak? Bir şekilde benim kendimi ve annemi kurtarmam lazım. Ama işte öyle bir döneme geldik ki Devlet Tiyatrosu’nda hükümetin bakış açısı, sınav açmayışı, sanat politikaları çok farklılaştığı için onu kaçırdım. Bir süre İstanbul’a gideyim dedim, onu da denedim. Genelde bu süreç bu şekilde işlediği için söylüyorum. İstanbul’da bir süre kalmaya çalıştım ama kalacak yer ve ekonomik sıkıntı o

kadar ki, sağda solda sırtımda çanta şeklinde arkadaşlarımla sağda solda kala kala... Sokakta yatacak kıvama geldikten sonra ya ben gideyim böyle olmuyor dedim, döndüm Ankara'ya. Ama benimle birlikte giden ve belli ekonomik gücü olan insanlar ya da ne yaptığını çok daha iyi bilen insanlar çok daha iyi yerlere geldiler. Çok güzel tiyatrolar açtılar. En kaba tabiriyle şu an 'ünlü' diyebileceğim insanlar oldular.” (Doğan, 38)

İstanbul'da olma gerekliliği, “Sosyal İlişki Ağları” teması altında ele alınmıştı. Zira İstanbul'da olmak bir oyuncu için fırsatların çok daha yoğun olduğu bir sosyal ağa dâhil olmak anlamına gelmekteydi. Ancak İstanbul'da olabilmek, belirli düzeyde ve en azından bir süreliğine istikrarlı ekonomik sermaye sahipliğini gerektirir. Doğan (38) isimli katılımcının yukarıda aktarılan “İstanbul'da olmaktan vazgeçme” deneyimi sosyal sermayeye tahvil edebileceği bir parasal kaynağının olmaması ile ilişkilidir.

Çalışmada parasal kaynaklar kategorisinin altında ulaşılan bir alt kategori **ek iş yapma zorunluluğu**'dur. Özellikle özel tiyatrolarda çalışan oyuncuların kazançları “oyun başı” ücretlere dayanmaktadır ve daha tecrübesiz oyuncular oldukça düşük ücretlerle çalışmaktadır. Bu durum “ek iş yapma zorunluluğu”nu doğurmaktadır.

“Özeldekilerin çoğu bir yerde oynuyor, bir yandan seslendirme yapıyor, diksiyon eğitmenliği falan yapıyor. Bir sürü şey yapıyor. Ben sadece oyunculuk yapıyorum demiyor. Ben de şimdi seslendirme için çağırdıklarında gidiyorum, oradan bir para alacağım. Kamu spotuna çağırdıklarında gidiyorum ama benim tek istediğim ne? Tiyatro yapmak. [Geliri daha iyi olsaydı, sadece tiyatro mu yapardınız?] Seslendirmeyi yapardım o ayrı. Onu sevdiğim için yapardım. Ama evet ekstra olarak bir şey yerine tiyatro ağırlıklı olurdu.” (Tülay, 47)

“Kişinin amacı sadece tiyatro sahnesinde olmaksızın yine maddi koşullarını destekleyecek şeyler yapmalı. Drama öğretmenliği gibi, okul açmak gibi ya da becerilerini öğretmenliğe dökerek şeyler yapıyorlar zaten genellikle. Yani sektörün içinde olup da ben tiyatro oyuncusuyum sadece oyunlara çıkıyorum diyen birini göremezsin. Yani ya birkaç dizide oynuyordur hocalık yapıyordur ve bir tiyatrodaki oynuyordur. Ya drama hocalığı yapıyordur ya dans dersi veriyordur. Şekil A benim şimdi hocam öyle. Ya da okulu vardır. Yani sadece

ben sahneye çıkıyorum ve çalışıyorum diyen birinin olması pek mümkün değil.” (Nevin, 26)

Ekonomik sermayesi sınırlı olan oyuncular tiyatro oyunculuğu dışında kalan zamanlarını başka kimi işleri yaparak harcamak zorundadırlar. Öte yandan yukarıda, “kültürel yetkinlik” kriterinin tartışıldığı bölümde görüldüğü üzere tiyatro oyuncularından sürekli olarak kültürel sermaye birikimi yapmaları, “kendilerini geliştirmeleri” beklentisi vardır. Hem kültürel sermaye, hem sosyal sermaye birikimi bir “zaman harcaması” gerektirmektedir (Bourdieu, 1986). Ek iş yapma zorunluluğu tiyatro oyuncusunun kültürel ve sosyal sermaye için harcayacağı zamanı elinden alan bir faktör olarak ortaya çıkmaktadır.

Ekonomik kaynaklar temasının altında ulaşılan ikinci kategori **haminin varlığı**'dır. Alanda eyleyenlerin dolaysızca sahip olduğu kaynaklar bir nevi “özdestek” niteliğindedir. Hamilik ise bir kimse veya kurumun sanatçıyı sanat faaliyetini sürdürmesi adına bir süre boyunca destekleyen ve bununla birlikte bu kişi/kurumun eserler üzerinde denetim uygulayabilmesine, onlara yön verebilmesine olanak tanıyan bir mekanizma olarak işlemektedir (Becker, 2013). Haminin varlığı kategorisi altında iki alt kategori tespit edilmiştir: **Ailenin hamiliği** ve **devletin hamiliği**.

Ailenin hamiliği, ekonomik sermaye düzeyi ölçüsünde ortaya çıktığından ekonomik sınıflar arasında eşitsizliği yeniden üretici bir rol oynamaktadır. Ekonomik bir sosyal kapanma mekanizması olarak ailenin hamiliği tiyatro oyuncusunun kariyeri açısından temelde iki aşamada kendisini göstermektedir: “hazırlık kursu imkânı” ve “özel üniversite imkânı”.

Daha önce ifade edildiği gibi oyuncuların eğitime yönelik üniversite bölümleri oldukça yoğun kültürel yetkinlik ve beceri talep eden özel yetenek sınavlarıyla öğrenci kabul etmektedir. Erken sosyalizasyon aşamasında bu becerilere dönük bir yatkınlık geliştiren adayların dışındaki adaylar bu becerileri geliştirme amacıyla sanat okullarına veya bir takım hazırlık kurslarına devam etme ihtiyacı duymaktadırlar. Ailenin hamiliğinin ortaya çıktığı ilk aşama bu hazırlık aşamasını sağlayabilmesi için öğrenciye maddi destek

sağlamasıdır. Bu yine bir bakıma ekonomik sermayenin kültürel sermayeye tahvili anlamına gelmektedir.

“Adaletsizlik şurda yaşanıyor, artık bir kursa gitmeden ve tiyatroyu ilgilendiren adaylarda yaşınız ve seviyenize uygun çok iyi bir eğitim almadan sınavı kazanmanız neredeyse mümkün değil. Artık sınavlar çok zor, ben bugün benim öğrencilerimin kazandığı sınavlara o zamanki halimle girsem kendi öğrencilerimle yarışıyor olsam kazanamam. Kriterler yukarı çekildi, çok daha zor şeyler istiyorlar. Çok daha becerilerini parlatmalarını, eğitimi olmalarını, çok iyi şarkı söylemelerini, dans etmelerini istiyorlar ve çok fazla kurs var. Gelen adaylar canavar gibi. O yüzden eğer buna ailenizin verecek parası yoksa ve birileri beni hazırlayan hoca gibi paraya gerek yok kardeşim gel ben seni yetiştiririm demiyorsa orada bir adaletsizlik var.” (Cenk, 33)

Cenk (33) adlı katılımcı, kendisi de tiyatro oyunculuğunun yanı sıra konservatuvarların sınavları için öğrencileri hazırlayan bir eğitmen olarak söz konusu hazırlık eğitiminin kritik önemde olduğunu vurgulamaktadır. Bu eğitimi alabilme ayrıcalığına ise “ailesinin verecek parası olan” adaylar sahiptir.

“Kiminin çok parası var mesela, çok bilindik kurslara gidiyor hazırlık aşamasında. Çok pahalılar onlar da gerçekten, biri mesela 4000 falan. Onlar da şöyle, yıllardır sınav sistemini bilen, hani sınavda ne soracak, nasıl bir doğaçlama yaptırarak, nerde ne yapıyorlar, nasıl davranman gerek, orda kendini pazarlaman nasıl olmalı, nasıl bir ses tonuyla ve enerjiyle girmelisin, nasıl giyinmelisin... Bunu bilmeyen bir aday da olabilir ve belki o kadar yeteneklisin de ama yapamadın o anda yani. [Kurslara gidenin şansı artıyor mu?] Şöyle 4000 Lira olan galiba, bu seneden bahsediyorum, galiba 15-16 öğrencisi var ve yerleşen öğrenci sayısı 13 mü ne... Neredeyse başarı oranı yüzde yüze yakın. Üç fire çok iyi bir rakam. Ya da işte bir başka kursta dokuz öğrenci var yedisi kazandı bunların bu sınavları.” (Cansu, 32)

Cansu (32) adlı katılımcının ifadeleri ise söz konusu kursların alana “giriş bileti” alabilmede ne denli etkili bir hat olduğunu ortaya koymaktadır. Bu kurslar tiyatro oyuncularının kariyer süreçlerindeki ekonomik kaynakların kültürel ve sosyal kaynaklara tahvilinde bir tampon işlevi görmektedir.

Ailenin hamiliğinin ortaya çıktığı ikinci aşama **özel üniversite/vakıf üniversitesi imkânı**'dır. Bu çalışmada ele alınan örneklem Ankara ilinde eğitim alan ve çalışan tiyatro oyuncularını ile sınırlı olduğundan tiyatro oyuncuları genellikle Bilkent Üniversitesi özelinde konuşmaktadırlar. Elbette üniversitenin vakıf veya devlet üniversitesi olması fark etmeksizin üniversiteler değişen olanaklara sahiptir ve kimi devlet üniversiteleri öğrencilere kimi vakıf üniversitelerinden daha fazla imkân sunabilmektedir. Yine vakıf veya devlet üniversitesi olması fark etmeksizin adaylar bir özel yetenek sınavından geçirilerek üniversiteye kabul edilirler. Ancak burada dikkat çekilmesi gereken husus üst sınıflardan gelen ve ekonomik sermayeye sahip adayların alt sınıflardan gelenlere göre seçeneklerinin daha fazla oluşudur. Ekonomik sermayesi kısıtlı ailelerin çocukları için sınırlı burs olanaklarından (örneğin on öğrenci alınıyorsa Senato kararıyla bir ya da iki öğrenciye sunulan) yararlanılmıyorsa vakıf üniversiteleri bir seçenek haline gelememektedir. Öte yandan devlet tarafından işletilmeyen, mali açıdan nispeten özerk bir yapıya sahip olan vakıf üniversitesi mali olanakların nasıl kullanıldığına bağlı olarak öğrenciye çok daha çeşitli olanaklar sunabilmektedir.

Katılımcılar Ankara'da oyunculuk alanında lisans eğitimi veren tek vakıf üniversitesi olarak Bilkent Üniversitesi özelindeki gözlem ve deneyimlerinden hareketle bu olanakları ve bunların tiyatro oyuncusu açısından alanda mücadele kozlarını artırdığını ifade etmektedirler. Cansu (32) ve Sinem (36) isimli katılımcılar vakıf üniversitesinin yabancı dil konusunda oyuncuların diğerleriyle mücadelede kozunu artırdığını, yurtdışı bağlantısını kolaylaştırıp oyuncunun ilişki ağlarını genişlettiğini ve işsiz kalma ihtimalini azalttığını ifade etmektedirler:

“Özel üniversite, eğer Bilkent'ten söz ediyorsak, Bilkent Amerika ve yurtdışıyla çok daha rahat bağlantı kurabilecek bir İngilizceyle bırakıyor seni ve oyuncuların neredeyse yüzde doksanı dil bilmez. Ve benim şu anda mesela sadece bir yıl içinde Fulbright bursuyla giden üç tane oyuncu arkadaşım ve üçü de Bilkent mezunu. Bu da bir tesadüf olmasa gerek diye düşünüyorum. Bilkent yıllardır iyi bir okul. Şimdi de mesela hocaları değişti ama giden hocalar hem DT'de yıllarca kendini ispatlamış ve çok iyi hocalar. Bazıları Hacettepe'nin eski hocaları şu anda orada ders veriyor. Mutlaka

üniversitenin getirdiği bi statüyle de yurtdışı bağlantısı çok kolay oluyor.”
(Cansu, 32)

“Birinin dil bilmesi hatta iki dil bilmesi onu bir tık öne taşıyor. Farkınız ne dediklerinde ben şunu yapabiliyorum gibi bir fark ortaya koyabilir. Onun dışında ben öğrencilerime diyorum girebiliyorsan Bilkent’e burslu girmeye çalış. Çünkü çıktığında emin ol ki bir mesleğin olacak. Dil Tarih için aynı şeyi söyleyemem. Eskiden öyleydi.” (Sinem, 36)

Vakıf üniversitesi mezunu olan Fırat (27) ve Özgür (29) adlı katılımcılar da “birinci ağızdan” uluslararasılık, yabancı dil, mesleğe ilişkin üniversitedeki etkinlikler gibi olanaklardan söz etmektedirler:

“Size uluslararası bir imkân sağlıyor. Bu nedir? Belki Bilkent’te olmasından ötürü belki özel okul olmasından ötürü ama bölüm başkanı tarafından imkânlar doğru kullanıldığı, doğru yere, sadece eğitim amaçlı kullanıldığı için, öğrenci faydası için kullanıldığı için... Benim Portoriko’lu hocam da oldu Rus hocam da oldu, Orta Doğu’lu İran’lı hocam da oldu. Birçok dilden insanlardan eğitim gördüm. [Bu Bilkent’in farkı mı?] Bilkent’in. Daha çok özel okulların sağladığı şey. Daha fazla imkân sağlıyor, çünkü para var. Para varsa imkân var.” (Fırat, 27)

“Bilkent’te Amerikalı bir bölüm başkanı var ve çok güzel bir okul. Onun dışında işte okulda İngilizce öğrenme gibi bir seçeneğim geliyor elime. Bir sürü bölüm dersleri falan alıyorsun. Bilkent’tekilerle konuşuyorum herkes çok memnun. Dil tarihtekilerle konuşuyorum memnun değiller, sıkıntıları var. Bir de gittim okula müthiş bir yer. Bir Dil tarihin binası var, bir de Bilkent’in binası var. Gittiğin zaman o da etkiliyor. Orda okumak cezbediyor. Öyle olunca Bilkent’e geçtim. İyi ki de öyle yapmışım. E tabi. İngilizce öğrendim. Bir sürü dünya tarihi dersi alıyorsunuz, zorunlu. Edebiyat dersi alıyorsunuz, zorunlu. İngilizce öğrendim Rusça öğrendim yanına Bilkent’te okuduğum için. Dil tarihte daha çabuk mezun olacaktım. 2 yıl daha erken mezun olacaktım. Ama girdiğim gibi çıkacaktım büyük ihtimalle. Böyle bir artıları oldu. Bir de Bilkent’in şeyi var. 3. ve 4. sınıfta oyun oynuyosun seyirciye biletli. 20 oyuna yakın oynuyorsun hepsini. (Özgür, 29)

“Haminin varlığı” kategorisinin altında “ailenin hamiliği” dışında ikinci bir alt kategori ortaya çıkmıştır: Devletin hamiliği. Devletin hamiliği, oyuncuyu, yukarıda tartışılan ve daha çok özel tiyatro oyuncularının karşı karşıya kaldığı ‘ek iş yapma zorunluluğu’ndan azade kılan bir mekanizma olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Seksenli yılların sonunda, doksanlı yıllarda DT’ye veya Şehir Tiyatroları’na girmek büyük bir olaydı, büyük bir işti. Çünkü hayatınızı oyuncu olarak devam ettirebilir ve bunun karşılığında iyi bir maaş alma garantiniz vardı. Maaşı ikinci plana atıyorum ama hayatınızı oyuncu olarak devam ettireceksiniz, tek işiniz bu oluyor. Ama okullu olmayınca, DT’ye giremeyince hem tiyatro yapıp hem de hayatınızı geçindirmek, kazanmak zorunda kalıyorsunuz. Bu çok mümkün olmuyor. Oyunculukla çok mümkün olmuyor. Başka işler de yapmak zorunda kalıyorsunuz” (Vedat, 51)

“Kurumun devlet sanatçısı memur zihniyetiyle, ben oyuna geldim, bana oyun yazmayın, bana oyun çıkmayın deyip maaşını almaya devam edip, bir yandan işte ne bileyim kostümcüler bizim verdiğimiz vergilerle dünya paralarla, koca koca dekorlar şaşalı bilmem neler yapıyor. Bir taraftan hiç parası olmayıp, tiyatro yapmaya çalışan özel tiyatrolar. Tanıdığı da yok. Tanıdığı olmadığı için ödenek alamıyor. Bunun adaletli olduğuna inanmıyorum. Bir sanatçı eşit şartlarda olmalı. Ben devletin sanatçısıyım ve ben otururum, kostümüm gelir, dekorum gelir... Ve diyorlar ki ‘niye biletleriniz pahalı?’. Orada bir emek var, o kadar kişi o sahneye çıkıyor, o ışık, elektrik... Bizim salonlarımız da eşit değil tabi, 500 kişilik salonum olsun o zaman beş liraya vereyim bileti yani.” (Sinem, 36)

Sinem (36) adlı katılımcının ifadeleri devletin hamiliğinin yalnızca “kadrolu sanatçı” olmakla sınırlı olmadığını, aynı zamanda mesleğin diğer maddi gereklilikleri bakımından da önemli hale geldiğini ortaya koymaktadır. Bu bakımdan devletin hamiliği, doğrudan bir maddi sahipliği ifade etmese de tiyatro oyuncusu açısından “maddi zorunluluğa mesafe koyma gücü” anlamına gelmektedir.

Sonuç olarak ekonomik kaynaklar, çeşitli bakımlardan tiyatro oyuncusu açısından bir sosyal kapanma mekanizması olarak çalışmakta ve sanat alanında eşitsizliğin üretilmesine ve yeniden üretilmesine katkıda bulunmaktadır. Tiyatro oyuncuları gerek

doğrudan sahip oldukları parasal kaynaklarla gerekse bir hamiye sahip olmanın getirdiği ekonomik güvence ile diğer tiyatro oyuncularını arasından temayüz etmede avantajlı konuma gelebilmektedir. Ekonomik kaynakların bu iki biçimine sahip olmayan tiyatro oyuncularının alana veya alandaki hiyerarşi içerisindeki yüksek düzeydeki konumlara erişme ihtimali ise azalmaktadır.

4.4. TİYATRO OYUNCUSUNUN ENSTRÜMANI: BEDEN

Araştırma kapsamında, tiyatro oyunculuğunda bir sosyal kapanma mekanizması olarak rol oynayan bir faktör olarak “beden” temasına ulaşılmıştır. Beden temasının altında ise **esneklik**, **diksiyon** ve **toplumsal cinsiyet** kategorileri ele alınmıştır. Katılımcıların ifadelerine göre tiyatro alanında kimi bedenler avantajlı kimileri ise dezavantajlı hale gelebilmektedirler. Bedenin tiyatro oyuncusunun enstrümanı olduğu kabulü neredeyse tüm katılımcıların zikrettiği genel bir kabuldür.

Esneklik, beden teması altında ortaya çıkan ilk kategoridir. Katılımcılar esnekliği bir kabul kriteri olarak gördüklerini ifade etmektedirler. İdeal bir oyuncuyu “su gibi olmalı”, “hamur gibi olmalı” “kaba koyunca şeklini almalı” gibi sözlerle tarif etmişlerdir.

“Oyuncu su gibi olmalı, bu kaba koyduysak bunun şeklini alacak, çantaya koyduysak çanta şeklini almalı.” (Barış, 50)

“İletişim kurma yetine bakıyorlar. Ne kadar eğilip bükülebildiğine bakıyorlar. Çünkü ecüş bücüş rol de oynayabilirsin. Ya da daha düz ve dik, ne demekse bu bilmiyorum ama bunlara bakıyorlar. Kalıplara ne kadar girebiliyorsun? Seni ne kadar kalıba sokabilirler buna bakıyorlar. Bakmaları da gerekiyor diye düşünüyorum” (Gökhan, 32)

“Ben ekstra dışarıdan bir eğitim almadım, gerek de duymadım hiçbir zaman. Bunun bana artısı olsaydı düşünmezdim, çünkü ben bölüme girdiğimde bir hocam, ses ve konuşma hocam, kendisi çok iyi bir eğitmen, iyi bir hocadır, birçok şeyi ondan öğrendim ve bunu başta ilk dersimizde söylemişti: ‘almamış olmanızı yeğlerim’. Çünkü bazı şeyler alışkanlık haline gelir ve yanlış

oturduysa benim onu düzeltmem zor. Daha hamur olmanızı isterler. Biraz su gibi olmalı ya oyuncu hani, içine girdiği kabın şeklini almalı. Ama zaten o şekilli bir şeyse? Katılık biraz sıkıntı.” (Doğan, 38)

Mesleğin bir gerekliliği gibi görülen “esneklik” aynı zamanda mesleği sınıfsallaştıran bir kriterdir. Daha önce “Bir Kolektiviteye Aidiyet” başlığı altında tartışılan “sınıfsal aidiyet” konusunda bedenın sınıfsal aidiyetin cisimleştiği yer olduğu ifade edilmişti. Bourdieu’nün sınıf analizinde beden üç açıdan sınıflandırıcı bir niteliğe sahiptir: bireyin sosyal konumunun göstergesidir; habitusun cisimleştiği yerdir ve beğeninın ifade edildiği yerdir (Işık, 1998, s. 138). Bourdieu’ye (2015, s.281) göre halk sınıfları bedenın biçiminden ziyade kuvvetine özen göstermektedir. Bir başka deyişle halk sınıflarında bedenın estetikleştirilmesine yönelik bir direnç söz konusudur. Buket (49) adlı katılımcı aşağıda verilen ifadelerinde esnekliğin karşısına katılımı koymakta ve bunun tiyatro oyunculuğu için uygun olmadığını ifade etmektedir.

“Bu alanda enternasyonal dediğimiz bir kavrayış var. Yani var olan oyuncunun bir yere ait olmaması dediğimiz bir yüz tanımlı var mesela. Onu haklı buluyorum. Yani bazı insanlar vardır mesela köyünü yüzünde taşıyor gerçekten. Çok belirgindir. O adama Avrupalı bir şey oynatamazsın. Ya da ne bileyim, yani herkesi oynayabilecek küçücük, minicik bir makyajla, bilmem neyle bi şeyle ‘her yerli’ ve ‘herkes’ yapabileceği bir oyuncu yüzünü seçmelerini kabul ediyorum mesela. Anlıyorum daha doğrusu.”(Buket, 49).

Fırat (27) adlı katılımcı ise “rahatlığa” vurgu yapmaktadır.

“Tamamen rahat olmak lazım. Öncelikle bedeni maksimum rahatlığa ulaştırmak. Biz normal hayatta konuşurken hiçbir yerimizi kasmayız. Bir laf vardır, oyuncu kuma yattığı zaman kalktığında bütünüyle şekli çıkmalı. Ama gergin insan, birçok insan sahneye çıktığında, emin olun siz de sahneye veya kalabalığın önüne çıkarsanız bedeninizi kuma yatıralım kafanız, kürek kemikleriniz, kalça kısmınız ve topuklarınız çıkar. Ama bir oyuncunun bütün bedeninin çıkması lazım. Yumuşacık olması lazım.” (Fırat, 27)

Alandaki esneklik ve rahatlık talebinin bir sosyal kapanma mekanizmasını nasıl oluşturduğunu anlamak için “habitus” kavramına başvurmak yararlı olacaktır. “Habitus

kavramı olmadan yüksek kültür çevrelerine “girişte hissettiğimiz duvarın” ne olduğunu sezinlemek pek mümkün olmaz; bu ne bir ekonomik güç eksikliği, ne de bir bilgi eksikliğidir, bu bir rahat olma, aşına olma eksikliğidir, “kendini ayrı bir yerde” bulmanın belli belirsiz bilincidir ki kendini bedensel duruşlarda, giysilerdeki görünümde, konuşmada ve bedenlerin deviniminde ortaya çıkarır” (Heinich, 2017, s.66). Tiyatro alanında talep edilen “esnek” ve “rahat” beden aşına olmaya, bir başka deyişle kültürel alandaki hâkim kültürün ve makul habitusun erken sosyalleşme döneminde içselleştirilmesine bağımlı olarak ortaya çıkar. Zira Heinich’in de vurguladığı gibi bu talebin ekonomik güçle veya bilgiyle sağlanması mümkün değildir. Bu nitelikler, yatkınlıklar biçiminde bedene kazanmış durumdadır. Bedenlerle alan arasındaki uyum sosyalleşme sürecinde üretilmektedir. Bourdieu’ye (2016, s.93) göre “sosyalize olmuş beden ve toplumsal alanlar arasında (...) bedensel düzeyde, bilinç ötesi bir suç ortaklığı” söz konusudur.

Beden teması altında ulaşılan ikinci bir kategori **diksiyon**’dur. “Düzgün bir diksiyon” tiyatro alanında adeta bir “altın kural” olarak kendisini göstermektedir.

“Diksiyon zaten olmazsa olmazımız. Eğitimlerin bir parçası. Lehçenizi veya bulunduğunuz yöresel dilinizi eğitimle değiştirebilirsiniz. Ama iyi bir ses rengine sahip olmak çok büyük bir avantaj. Türkçeyi doğru kullanabilmek iyi bir avantaj. Bir sürü arkadaşımız köyden ve kırsaldan geliyor. Dillerinde sorun olabiliyor. Onların avantajı azalabiliyor. Benim bir tane avantajım vardır. Dünyada Türkçe’nin en iyi konuşulduğu yer İstanbul’dur. Hatta derler ki İstanbul Türkçesi konuşmuyorsanız oyunculuk yapma şansınız da çok az. Bu çok önemlidir. Ben İstanbul’dan geliyor olmanın avantajlarını yaşadım. Açıkçası benim bu mesleğe girme, DT’de yer edinebilme, piyasada yer edinebilme anlamında hiçbir sıkıntım olmadı.” (Ebru, 47)

Öncelikle şiveli konuşmaması gerekiyor. Birçok tiyatroya gelip eğitim almak isteyen ve şivesi olan bireyler oluyor. Eğitim aldıkça düzeliyor. Ama gerçekten yerleşmiş bir şive varsa onu kotarmak bir tık daha zor olur. Onun haricinde bizim için diksiyon şöyle önemlidir. Bir tiyatrocunun sadece kelimelerin doğru okunuşu değil mesela bir replikte “değil” yazıyorsa değil diye okumamalı “diyil” dir onun okunuşu onu bilmesi gerekir. Hangi “e” yi kapalı hangi “e” yi açık kullanacağını bilmesi gerekir. “J” lerin vurgusunu iyi ayarlaması gerekir. O yüzden diksiyon çok önemli bir şeydir. (Nevin, 26)

“Oyuncunun düzgün bir konuşması olacak. Yaşadığı ülkenin dilini, bu sadece Türkiye için konuşmuyorum. Bizim için şimdilik bu İstanbul ağzı. Yarın bir gün Arapça da olabilir ama şimdilik İstanbul ağzı ve bu ağzı düzgün konuşacak.” (Barış, 50)

Katılımcıların diksiyon konusunda özellikle “İstanbul ağzı” vurgusu önemlidir. Burada aslında sanat alanındaki yerleşik kurallarla kentsoylu (burjuvazi) kültürünün bir eşleşmesine, örtük uyumuna tanık olunmaktadır. “Kültürel ve dilsel birleşme, egemen dil ve kültürün meşru olarak dayatılmasını ve tüm diğerlerinin saygınsızlığın kucağına atılmasını (lehçeler) beraberinde getirir” (Bourdieu, 1995, s.116). Öte yandan diksiyon tiyatro oyunculuğu eğitimlerinin en önemli bileşenlerinden biridir. İstanbul ağzının alanda hem eğitimlerin bir parçası olması bir yeterlilik kriteri olarak sürekli ön plana çıkması bir “kültürel keyfiyet”⁹ yeniden üretilmesine neden olmaktadır. Bourdieu ve Passeron’a (2015, s.35) göre “her pedagojik eylem kültürel bir keyfiyetin, keyfi bir iktidar tarafından dayatılmasını içermesinden ötürü objektif olarak sembolik bir şiddettir”.

Doğan (38) adlı katılımcının Devlet Tiyatroları’na peltek bir oyuncunun kadrolu sanatçı olarak alınmasına ilişkin şaşkınlık içeren ifadeleri burada aktarılmaya değerdir:

“Peltek insan aldılar diyeyim ben, sen tamamla. [Peltek alamazlar mı? Bilmediğim için soruyorum] Alamazlar, yani şöyle, normal konuşan bir insan peltek yapabilir ama peltek olan insan hep peltek oynayacak. ‘Kadrolu pelteğimiz ol sen gel bizim, otuz yıl her sene peltekli oyun kuracağız’ (gülüyor). Anlatabiliyor muyum? Mesela bizim bir hocamız bir filmde Ege şivesi yaptı. Dünyanın en güzel Türkçesini konuşan biri normalde. Gitmiş bir köy kahvesine oturmuş dört beş gün Ege’de. Dördüncü beşinci gün konuşmaya başlamış. Doğrusunu biliyorsanız bozma şansınız daha yüksek, daha rahat Türkçe’yi bozabilirsiniz. Ama yanlışsa eğer bazı şeyleri doğru söylemiyorsanız eğer biraz sıkıntı işte. Çünkü o zaman her şeyi yapamazsınız.” (Doğan, 38)

⁹Bourdieu keyfiyeti (arbitraire), “tarih üstü, sosyal dışı olmayan veya doğaüstü, sosyal üstü bir ilkenin zaruri sonucu olarak değil, sosyal, tarihsel bir vaka olarak, başka şartlarda başka şekilde gelişebilmesi mümkün bir iradenin, toplumsal bir iradenin sonucu olarak tezahür eden, dolayısıyla sorgulanabilir, değiştirilebilir olan” anlamında kullanılmaktadır (Bourdieu ve Passeron, 2015, s.35).

Sonuç olarak, altın kural olarak “diksiyon” tiyatro alanında bir sosyal kapanma mekanizması olarak işlev kazanmaktadır. Meşru kültürün sınırları ile alanın yeterlilik kriterlerinin birleşmesi, alandaki kimi eyleyicilerin sosyalleşme sürecinde hazır bulduğu ve bedensel bir yatkınlık haline getirdiği dil kriterini, diğerlerine yerine getirilmesi gereken bir “ödev” olarak sunmaktadır. Bu bakımdan diksiyon kriteri sanat alanında eşitsizliği yeniden üreten bir mekanizma olarak ortaya çıkmaktadır.

Beden temasının altında ulaşılan üçüncü kategori **toplumsal cinsiyet**'tir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliği, tarihsel açıdan sınıf, statü, etnisite vb. diğer pek çok eşitsizlik kaynağından daha eskidir ve modern toplumda pek çok alanda varlığını sürdürmektedir. Bu çalışma bağlamında da sanat alanında toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin diğer eşitsizlik biçimleriyle bir arada ortaya çıktığı görülmektedir. Spelman'a (1990) göre “kadınlar sadece kadın, işçiler sadece işçi, siyah bireyler sadece siyah değildir; geç modern dönemde eşitsizliğin karmaşık dinamiğini anlamanın yolu ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyet bölünmelerinin kendine özgü etkiler üretmek için nasıl da birleştiklerini dikkate almak gerekir” (Aktaran; Ünal, 2018, s.130).

Katılımcıların toplumsal cinsiyet eşitliği konusunda en fazla ön plana çıkardığı husus tiyatro alanında oyun metinlerindeki “erkek karakter” ağırlığının fazla oluşudur.

Şöyle erkek olmanın bir pozitif yanı var. E dünya daha son 30-40 senedir kadın erkek eşitliğinin farkına varabiliyor. Onun öncesinde böyle bir şey yoktu ve yazılan bütün oyunlar, bütün metinler erkeklere göre. İçinde bir kadın iki kadın varsa var. O yüzden erkek olmak daha avantajlı, daha fazla rol oynayabiliyorsun. Shakespeare'nin yazdığı bütün oyunlarda kadın rollerini erkekler oynuyormuş. Shakespeare'nin döneminde kadınlar sahneye çıkamıyor. Romeo ve Juliet oynanıyor, Juliet'i erkek oynuyor orda da. (Özgür, 29)

“Tiyatroda zaten şöyle bir şey var. Son yıllarda biraz daha değişiyor ama daha çok erkek hikâyeleri anlatılıyor. Bir erkek kahraman işte onun sevgilisi kadın, annesi, kız kardeşi. Kadın hikâyeleri son yıllarda daha ön plana çıkmaya başladı ama şöyle bir sıkıntı olur hep. On kişilik oyun yedi erkek üç kadın. Kadınlar bekler köşede yıllarca ki bana bir rol gelsin. Bir de sayıca

kadın oyuncular hep daha fazladır ama erkek rolleri daha fazladır. Öyle bir dengesizlik var. Para kazansan bile mesleki tatminle ilgili bir sorun oluyor.”
(Sema, 39)

“Tekstlerde bir dezavantaj oluyor. Orada erkek karakterler daha fazla, kadın karakterler az. O yüzden keşke erkek olsam dediğim zamanlar oluyor.”
(Sinem, 36)

Oyun metinlerinin erkek karakter ağırlıklı metinler oluşu, tiyatro alanında kadın oyuncuların karşısına bir dezavantaj olarak çıkmaktadır. Bu durum kadınların daha az sahne deneyimi yaşamasına sebep olmakta ve kariyerlerini olumsuz etkilemektedir. Katılımcıların ön plana çıkardığı ikinci bir husus da tiyatro alanında yönetici konumundaki bireylerin ağırlıklı olarak erkeklerden oluştuğudur.

“Şöyle bir şey var. Çevreye baktığımda hani gruplar anlamında baktığımda, Ankara şöyle bir bakınca hep bir adam bir grup oluşturmuş. Hep bir erkek grup oluşturmuş. [Yöneticiler erkekler mi?] Evet. Bir kadın olarak belki de özel sektör anlamında benim gibi başka birisi var mı bilmiyorum, belki Ankara anlamında tek olabilir. Şu an bir aydınlanma yaşadım evet. Bu sektörde erkekler biraz daha hâkim olmuş diyebiliyorum. Özelde hatta belki de tek başıma kadın olarak şu an ben ekip oluşturmuş durumdayım.” (Tülay, 47)

“[Tiyatro alanında kadın erkek eşitliği var mı sizce?] Nereden alsam ki? (gülüyor) Yazardan başlıyor, yönetmenden başlıyor. Çok fazlayız alanda ama o derece de önemsiziz aslında. Biz daha çok çabalıyoruz. Bir aktör ve aktristi yan yana koyduğumuzda bizim çabalarımız, bir yer etmemiz, söylediğimiz cümlenin ne kadar akıllıca olmasına rağmen kabul görmemesi, hele ki oyun bazında çalışıyorsan... Altı tane erkek iki kadınsındır. Ya da bir tanesindir oyunda. Yazarlar öyle yazıyor, ya bir kadın ya iki kadın yazıyor. Bir tanesi adamın karısı olsa bir tanesi de hizmetçidir. [Dolayısıyla daha mı az kadın alınıyor?] Evet. Yani orda kendi karakterinle ilgili söylediğin en doğru cümle bile iki tane erkeğin onayından geçtikten sonra zaman zaman kabul görüyor. Onlar da sana hak verirse aktörler de onaylarsa vesaire... Yani biz daha çok ikna etmek için daha çok çalışmak zorundayız hep. Yönetmenler, baş dramaturglar, başrejisörler, hepsi erkek, hepsi.” (Buket, 49)

Tülay (47) ve Buket (49) isimli katılımcılar alanda erkekler yönetici konumlarda yer alırken kadınların daha çok tabi konumlarda yer aldıklarını ifade etmektedirler. Bu durum kadınların alandaki karar mekanizmalarına daha az dâhil olabildiğini göstermektedir. Bununla birlikte daha önce de sözü edilen sanatın kolektif bir faaliyet oluşunun (ki tiyatro alanı işbirliği unsuruna en fazla ihtiyaç duyulan sanat alanlarından) toplumsal cinsiyet bakımından belli sonuçları vardır. Özellikle özel tiyatrolarda sanatçının sorumluluk alanının genişletilmesi durumu tiyatro oyuncusu istihdamı kriterlerinin kol işçisi istihdamı kriterlerine yakınlaşarak erkek adayları avantajlı duruma getirmesi söz konusudur. Aşağıda ifadelerine yer verilen Nevin (26) adlı katılımcı bu duruma dikkat çekmektedir. Katılımcının ifadelerinden kolektif faaliyette kol gücüne dayalı bir görev üstlenmenin alana girişte meritokratik ilkelerin önüne geçebildiği çıkarılması yapılabilir.

“Erkek oyuncuya her zaman ihtiyaç duyulur. Erkeklerin kas gücü daha iyidir. O yüzden işte özel tiyatrolar kapsamında konuşuyorum yine, dekor yapımı olsun pratiklik olsun erkekler daha iyidir bu konuda kızlara göre. Her şey göz önüne alınır. Bu adam iş yapabilir mi? Dekor taşır mı? Bize hizmet eder mi? Temel bakılan noktalar budur aslında. ‘Bu adam yakışıklı mı?’ Bakılmaz. ‘Bu adam yetenekli mi?’ diye son kısımda bakılır çünkü hoca der ki ben bunu yetiştiririm zaten. Oradaki ukala ve iş yapmayanla uğraşacağına, istediği kadar yetenekli olsun, ben burada istekli ama daha az yetenekli ama gelişme potansiyeli olan kişiyi alırım der. Bunlar göz önünde bulundurulur. O yüzden erkekler tiyatrodaki “hele eli biraz iş görsün” der hocalar bizim çok iş bulurlar yani.” (Nevin, 26)

Sonuç olarak tiyatro oyunculuğu egemen toplumsal cinsiyet rolleri açısından bir “erkek mesleği” olarak görülüyor olsa da istihdam ve alan içi hiyerarşide konumlanma bakımından kadın oyuncuların dezavantajlı olabildiği durumlar ortaya çıkabilmektedir. Özetlemek gerekirse tiyatro oyun metinlerinin erkek karakter ağırlıklı bir yapıya sahip olması, yönetici konumdaki kimselerin ağırlıklı olarak erkeklerden oluşması ve sanatçının sorumluluk alanının genişletildiği bir alan olması sebebiyle kol gücüne dayalı istihdam kriterlerinin alana aktarılması alandaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğini üreten hususlar olarak katılımcılar tarafından ifade edilmiştir.

4.5. SİMGESEL SINIRLAR ÇİZMEK: YAŞAM TARZI

Araştırmada tiyatro alanındaki eşitsizlikleri üretmede ve yeniden üretmede bir sosyal kapanma mekanizması olarak “yaşam tarzı” beşinci temayı oluşturmaktadır. Bu temanın altında, üç kategoriye ulaşılmıştır: **Boş zaman pratikleri, beğeni ve mekân ortaklığı**. Bu bölümde önceki bölümlerden farklı olarak, katılımcıların hayat tarzına ilişkin eğilimlerinin ne düzeyde homojenleştiğini ve hangi tercih ve yönelimlerde odaklaştığını anlayabilmek adına tercih ve beğenilerini ifade ederken sıklıkla kullandıkları kavramlara ilişkin şemalar ve tablolar kullanılmıştır.

Toplumsal eşitsizliğe ilişkin sosyolojik yaklaşımlar yirminci yüzyılın ikinci yarısında “kültürel dönüş” olarak bilinen teorik yol ayrımıyla birlikte eşitsizliğin oluşmasında “yaşam tarzı”nın önemine daha fazla ilgi göstermeye başlamışlardır. Sınıfın ekonomik yönlerine vurgu yapan bir çözümlene tarzının yerini giderek “yaşam tarzı ve beğeni”nin önemsendiği bir çözümlene tarzı almaktadır (Giddens, 1973). Sosyal kapanma kuramcıları da yaşam tarzını eşitsizliğin kurucu bir unsuru olarak çözümlenmelerine dâhil etmişlerdir. En başta Weber, statü grubu kavramını “yakın ilişkiler ve yaşam tarzı aracılığıyla grubun içindekiler ve dışındakiler arasında belirgin sınırlar çizerek kendi iç dayanışmasını pekiştiren sosyal gruplar” (Bottero, 2005, s.41) olarak tanımlarken yaşam tarzının sosyal kapanma açısından önemini kabul eder. Weber’in bu yaklaşımına benzer bir yaklaşımı çok sonraları Bourdieu de benimseyecektir. Özellikle *Ayrım*’da (2015) Fransa’da topladığı veriler üzerinden sosyal sınıfların yaşam tarzı yoluyla diğer sınıflarla (sınıf fraksiyonlarıyla) aralarına simgesel sınırlar çizdiklerini ortaya koymuştur. Bu bölümde Bourdieu’nün kültürel sınıf analizi ve takipçilerinin katkıları ekseninde tiyatro oyuncularının diğer gruplardan yaşam tarzı bakımından hangi eğilim ve pratiklerle ayrıştıkları tartışılacaktır.

Öncelikle yaşam tarzı temasının altında yer alan **boş zaman pratikleri** kategorisi ele alınacaktır. Boş zaman pratikleri, kolektiviteleri diğerlerinden ayırt etmede önemli bir gösterge oluşturmaktadır. Boş zaman pratiklerinin içeriği sosyalleşme sürecinde edinilen yatkınlıklara ve mevcut konuma bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Öte yandan bu pratiklerin hangileri olacağı “ekonomik zorunluluklara mesafe koyma gücü”nden de

bağımsız değildir. İçinde yaşadığımız tüketim toplumunda boş zaman uğraşlarına yönelik olarak gelişmiş bir pazar giderek büyümektedir (Chaney, 1999). Bu pazarın varlığıyla giderek daha fazla bir tüketim alanı içerisine yerleşen boş zaman pratiklerine sahip olmak zorunlu olarak ekonomik koşullarla da ilişkilidir. Öte yandan boş zaman pratiklerinin bir özelliği de kişilere sınıfsal aidiyete ilişkin belirli imgeler yüklemeye gücüdür. Bu bakımdan bu pratikler kişilerin sosyal itibar ya da itibarsızlık bakımından konumlanmalarına, bir başka deyişle sosyal statülerine ilişkin bir belirleyiciliğe sahiptir. Bourdieu’ye göre bu pratikler toplumsal grupların üretilmesinde kullanılan simgesel emeğin bir parçasıdır.



Şekil 2. Boş Zaman Pratiklerine İlişkin Sık Kullanılan Kelimeler

Araştırmada, tiyatro oyuncularının açısından boş zaman pratiklerinin nasıl bir örüntü sergilediğinin anlaşılması için görüşmelerde kendilerine “Boş zamanlarınızda neler yaparsınız?” sorusu yöneltilmiştir. Bu soruya verdikleri yanıtlarda kullandıkları kelimelerin sıklığı üzerinden oluşturulan Şekil 2’ye bakıldığında, tiyatro oyuncularının “kitap okumak”, “film izlemek”, “sinema”, “dizi izlemek”, “enstrüman çalmak” ve “el sanatları” gibi kelimeleri sıklıkla kullandıkları görülmektedir. Bununla birlikte katılımcıların boş zaman pratiklerinden söz ederken yaygın şekilde öne çıkan bir husus, boş zaman pratiklerini mesleki uğraşlarından ayırt etmemeleridir. Onlara göre yukarıda

sayılan uğraşlar onların mesleki sorumluluk alanından bağımsız uğraşlar değildir. Bu uğraşların tamamı onlar tarafından boş zaman aktivitesinden ziyade mesleki başarı adına birer gereklilik olarak görülmektedir. Tiyatro oyuncularının boş zaman pratikleri olgusuna yaklaşımı üzerinden, onların sahip olduğu habitusun Bourdieu'nün “yeni küçük burjuvazi” adını verdiği orta sınıf segmentinin habitusuna paralel olduğu söylenebilir.

Bourdieu'ye göre (2015) yeni küçük burjuvazi iletişim, sosyal hizmet (danışmanlık, diyetisyenlik vb.) alanlarının yanı sıra sanatsal zanaatkârların dâhil olduğu bir sınıf fraksiyonudur. Genel olarak küçük burjuva habitusu işçi sınıfı ile burjuvazi arasında bir konumda olduğundan, yani ne tam anlamıyla burjuvazinin tasasızca sahip olduğu meşru kültüre, ne de işçi sınıfı kültürüne ait olduğundan “arada kalmanın tüm çelişkilerine mahkûm” görünür (s. 142). Bu nedenle sürekli olarak kendi toplumsal değerini/itibarını artırmaya dönük bir çalışma içerisindedir. Yine bu habitus, kültürü oldukça ciddiye alan, hatta onu bilgi ile özdeş gören, kendisi için bir “ölüm kalım meselesi” haline getiren bir eğilim içermektedir. Bu yüzden de (yine burjuvaziye kıyasla) düşük olan eğitim sermayelerini ikâme edebilmek adına “püritenler gibi sadece çileciliğine güvenirler” (s. 486). Tiyatro oyuncularının boş zaman pratiklerine bakıldığında buna yakın bir eğilim görülmektedir.

“Aslında boş zaman gibi bir kavram yok bende. Zamanlarımın hepsi dolu. Günümü nasıl geçiriyorum? Mümkün olduğunca erken kalkmaya çalışıyorum. Artık kaçınılmaz olduğu için devlet bile sana bazı bildirimleri internet üzerinden yollayıp bunu da yollamayı kabul ettiği için, eskiden muhtara gelirdi bilmem ne olurdu. Dolayısıyla elektronik postaları kontrol etme zorunluluğu var. Ona giriyoruz. Üç aşağı beş yukarı görünür kalmayı becerebilmek için Instagram'da bilmem nerde bir iki paylaşım yapmak zorundasınız. Ben burdayım demek için mesleki olarak zorundalıkki bir yönetmen görsün Barış da vardı diyebilisin. (...) Daha sonra yapabiliyorsam fiziki bir şeyler işte vücudumla ilgili egzersiz gibi bir şeyler yapmadan dışarı çıkmamaya çalışıyorum bu. Sonra eğer yaz değilse okul zamanyisa dersim oluyor genellikle. Ben kreşte yaratıcı drama dersine de giriyorum. Yanımda mutlaka kitabım oluyor. Daha çok metroyu ve toplu taşıma aracını tercih ediyorum. Mümkünse metroyu tercih ediyorum ki okuyabileyim. Hemen okumaya başlıyorum. Gittiğim yerde buluşmamdan önce zamanım varsa yine

okuyarak onu değerlendiriyorum. Araştırma yapıyorum. Daha çok oyun okumaya çalışıyorum ama her şeyi okurum. Sonra gün içindeki dersim, toplantım, görüşmem, işim, seslendirmem, provam neyse onu yaptıktan sonra eve dönüş zamanını yine okuyarak değerlendirmeye çalışıyorum. Televizyonumu kaldırdım poşete, bodruma kapattım. O yalan kutusuyla bir işim kalmasın istedim ve zamanımı öldürmemek için. Sonrasın da eğer bir işim yoksa bir film izlerim hatta bazen kısaysa dizi, arkasında mutlaka kitap okurum. Kitap okumadan yatmamaya çalışıyorum. Oyun yazacaksam araştırmalarımı yaparım, dosyalarım vesaire...” (Barış, 50)

Bir gününü nasıl geçirdiğini anlatan Barış (50) adlı katılımcının anlattıklarına bakıldığında bütün gününü adeta bir “kültürel yatırım mesaisi” haline getirdiği görülmektedir ve boş zaman pratiklerinin tamamı tiyatro alanında karşısına çıkacak dâhil etme-dışarıda bırakma mekanizmalarıyla ilişkilidir. Beden, toplumsal görünürlük, kültürel yetkinlik gibi mekanizmalara ilişkin alanın mücadele kozları gündelik hayat pratiklerinde somutlaşmaktadır. Benzer bir gündelik pratik örüntüsü Buket (49) adlı katılımcının ifadelerinde de görülmektedir:

“Ben pilates yapıyorum. Hem zihnimi susturmak hem de bedenimi güçlendirmek konusunda düzenli olarak bedenimi sağlam tutmaya çalışıyorum, enstrümanımı sağlam tutmaya çalışıyorum. Bir de ben elle yapılan işlere oldum bittim hayranlık duyarım. Böyle bir yatkınlığım da var. Ailedeki resamlardan bana geçen bir şey belki de. Resim çizmeyi seviyorum, sonra yaka iğnesi yapıyorum, mask yapıyorum, kukla yapıyorum. Sonra gün içinde bir sürü şey okuyorum, eğer dönemselsel olarak araştıracağım bir şey varsa onu okuyorum. Ya da her sene kendime bir alanla ya da disiplinle ilgili uzmanlık beklentisiyle dolduruyorum. Şu alanı bu sene bitir. O alanla ilgili sinemada ne yapılmış? Yazınsal anlamda ne yapılmış? Psikologlar bunun yanında durmuş mu? Filozoflar ne yapmış vesaire. O alanda uzmanlık için çalışıyorum. Yığınla kitap araştırma bilmem ne falan oluyor. (...) Kızım var, onunla, annemle, babamla ilgilenmem, zaman ayırmam gerekiyor. Bunun için de ben çok geç uyuyup çok erken kalkan biriyim. Yetmiyor çünkü yetmiyor, yetmiyor.” (Buket, 49)

Kısacası boş zaman pratikleri bakımından tiyatro oyuncularının “kültür çileciliği” olarak nitelendirebileceğimiz bir örüntü çizdiği görülmektedir. Bu pratikler tiyatro oyuncuları ile diğer kolektiviteler arasında simgesel sınırlar çizdiğinden bir sosyal kapanma mekanizması olarak ortaya çıkmaktadır.

Araştırmada, bir sosyal kapanma mekanizması olarak “yaşam tarzı” temasının altında ulaşılan ikinci kategori **beğeni**'dir. Beğeni kategorisi altında ise iki alt kategori ele alınmıştır: “müzik zevki”, “takip edilen spor etkinlikleri”.

Beğeni, kolektivitelerin diğer kolektivitelerle arasına bir “mesafe koyma aracı” olarak önemli bir yaşam tarzı unsurudur. “Zevkler hem bir sınıfa aidiyeti gösteren bütünleşme faktörü olarak, hem de dışlama faktörü olarak işlev görürler” (Ünal, 2018, s.145). Beğenin oluşumu, asli sosyalizasyon evresinde başlar ve içselleştirilmiş bir yatkınlık haline geldiğinden sonradan değiştirilmesi zordur. Dolayısıyla sosyal kökenin izlerini taşıdığından habitusun dışavurumudur. Habitus hem bir algıyı, hem de algılanabilir göstergeleri ifade ettiğinden hem sınıflandırıcıdır hem de sınıflandırılabilirlik sağlar (Bourdieu, 2015, s.254). Bu bakımdan habitusun ürünü olarak beğeni, kolektiviteler arasında belirgin sınırlar oluşturma işlevi görmektedir.

Katılımcıların “müzik zevki”nden söz ederken en sık kullandığı kelimeler Şekil 3'te sunulmuştur.



Şekil 3. Müzik Zevkine İlişkin Sık Kullanılan Kelimeler

Müzik zevki sorulduğunda katılımcıların verdiği yanıtlarda en sık kullandıkları ifadeler oldukça eklektik bir yapıdadır. Katılımcıların büyük çoğunluğu müzik zevki sorulduğunda söze “Her şeyi dinlerim” diyerek başlamışlardır ve saymış oldukları türler ve müzisyenlerle ilgili kullandıkları ifadeler de bununla paraleldir.

“Müzik dinlemeyi çok seviyorum ve müziksel olarak çocukluğumdan beri gelen, yine o ailemden kaynaklı, bir birikimim var. Mesela plak koleksiyonum var. Evimde bir pikabım var ve zaman zaman eşimle beraber o pikaptan müzik dinlemek çok keyifli oluyor. (...) Kaliteliyse her şeyi dinlerim. Nasıl diyeyim çok fazla var. O kadar fazla ki hele bir de yaşadığımız dönemde teknoloji bu kadar gelişmişken, müziğe ulaşmak bu kadar kolayken, genişken bu kadar. O kadar fazla var ki işte klasik müzikten tutun Liszt'den tutun Hip Hopa kadar, elektronik müzik... İyi rock dinlerim, Pink Floyd dinlerim, Türklere Sezen Aksu, Deniz Seki severim, Candan Erçetin dinlerim, bayılırım, aşığım.”
(Fırat, 27)

“Yine şunu dinlemem bunu dinlemem gibi bir şeyim yok. Kulağa hoş gelen her şeyi dinlerim, her şeyi. Kendim şarkı da söylüyorum zaten. Ses rengim Türk Sanat Müziği'nde belli makamları ve Türk Pop Müziği'nde her şeyi

söyleyebiliyorum. (...) Kulağa hoş gelen her şeyi dinlerim. Ama mesela Chopin de dinlerim, çok ciddi hayranıyım. Ses olarak İbrahim Tatlıses'in ciddi bir hayranıyım, sadece ses olarak. Çünkü bir daha böyle bir ses gelebileceğini düşünemiyorum. Ben boş kaldığım zamanlarda dinlerim. Sonra biz evimizde zaten gelenek olarak her Pazar kahvaltısını taş plaktan Zeki Müren, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar'la yaparız.” (Ebru, 47)

Katılımcıların ifadelerine bakıldığında çok eklektik bir tablo ortaya çıkmaktadır. Bourdieu'nün kültürel meşruiyet kuramı ilk bakışta zevkin iki kutbundan oluşan bir beğeni analizi sunmaktadır: Saf beğeni ve barbar beğeni. Kant'ın estetik kuramından ödünç aldığı bu kavramlarla egemen sınıfla halk sınıfları arasındaki beğeni karşıtlıklarını ifade eder. Ancak orta sınıfta, özellikle yeni güçlü kültürel sermayeye sahip küçük burjuvazide durum farklıdır. Yeni küçük burjuvazi hem üst sınıflara hem de işçi sınıfına göre daha eklektik tüketim pratiklerine sahiptir (Jourdain ve Naulin, 2016, s.91). Eklektik zevk olgusu Bourdieu'den sonra takipçileri aracılığıyla özellikle “kültürel omnivorluk” kavramı üzerinden tartışılmıştır. Richard Peterson, Simkus'la (1992) ve Kern'le (1996) birlikte yaptığı araştırmalarda üst sınıfların eklektik bir müzik zevkine sahip olarak yeni bir ayırım stratejisi sergilediğini ortaya koymuştur.

Benzer bir durum “takip edilen spor etkinlikleri” açısından da ortaya çıkmaktadır. Şekil 4 katılımcıların takip ettikleri spor etkinliklerinden söz ederken sık kullandıkları ifadelere göre oluşturulmuştur.



Şekil 4. *Takip Edilen Spor Etkinliklerine İlişkin Sık Kullanılan Kelimeler*

Katılımcılar takip ettikleri spor etkinliklerinden söz ederken kullandıkları ifadeler müzikte olduğu gibi oldukça eklektik bir örüntü sunmaktadır. Bourdieu'ye (2015, 316) göre spor da farklı sınıflar arasında bir kültürel mücadele alanı olarak görülmelidir. Spor yapma alışkanlıkları gibi takip edilen spor dalları ve spor gösterilerini tüketme yaygınlığı da sınıflara göre farklılaşmaktadır. Ona göre takip edilen spor türleri sınıfların bedenle ilişkileri bağlamında değişmektedir; alt sınıflarda yoğun bedensel mücadeleye dönük futbol, rugby, boks, güreş gibi spor gösterilerinin tüketimi rağbet görürken üst sınıflarda fiziksel mesafeliliğin ön plana çıktığı tenis, kayak, golf gibi spor gösterileri rağbet görmektedir (Bourdieu, 2015). Katılımcıların ifadelerine bakıldığında futbol, voleybol, basketbol ve tenis, buz pateni gibi oldukça eklektik bir örüntü sergileyen ifadeler ön plana çıkmaktadır. Dolayısıyla katılımcılar açısından kültürel hepçilliğin spor zevki açısından da ortaya çıktığı söylenebilmektedir.

Yaşam tarzı teması altında ele alınacak üçüncü kategori **mekân ortaklığı**dır. Mekân ortaklığı, iki açıdan karşımıza çıkmaktadır. Hem ikâmet edilen yer anlamında hem de bir boş zaman aktivitesi olarak vakit geçirilen yer anlamında katılımcılar mekânsal anlamda bir kapanma sergilemektedir. Tablo 4'te katılımcıların ikâmet ettiği ilçeler sunulmuştur.

Tablo 4. *Katılımcıların İkamet Ettiği İlçeler*

Katılımcı İsmi	İkamet Edilen İlçe
Nevin	Çankaya
Özgür	Çankaya
Ebru	Etimesgut
Sinem	Çankaya
Vedat	Yenimahalle
Özkan	Çankaya
Gökhan	Mamak
Tülay	Çankaya
Hakan	Çankaya
Fırat	Çankaya
Burak	Çankaya
Sema	Çankaya
Barış	Yenimahalle
Buket	Yenimahalle
Cenk	Çankaya
Cansu	Çankaya
Doğan	Etimesgut
Eren	Mamak
Melike	Çankaya

Tablo 4’te sunulan veriler, katılımcıların ikâmet edilen ilçeye göre mekânsal bir kümelenme içerisinde olduğunu göstermektedir. 19 katılımcıdan 12’si Çankaya’da, 3’ü Yenimahalle’de, 2’si Etimesgut’ta ve 2’si Mamak’ta ikâmet etmektedir.

Şekil 5 ise katılımcılara yöneltilen “Vakit geçirmekten hoşlandığınız yerler/mekanlar hangileridir?” sorusuna verilen yanıtlarda sık kullanılan ifadelerle göre oluşturulmuştur. Bu soruya verilen yanıtlarda birden fazla mekân ismi söylenebildiği için tablo yerine şekil tercih edilmiştir. İkamet edilen ilçelerde olduğu gibi belirli mekânlar ön plana çıkmaktadır. Özellikle “Passkal” ve “Müjgan” isimli mekânlar hemen hemen her katılımcının verdiği yanıtlarda yer alan mekânlardır. Hatta kimi katılımcılar bu mekânlar için “tiyatrocı barı”, “oyuncu mekânı” gibi ifadeler kullanmıştır. Hem ikâmet edilen yer, hem de vakit geçirilen kamusal mekân bakımından mekân ortaklığı iki açıdan önemlidir.

Birincisi mekân tercihi sosyoekonomik koşullardan bağımsız değildir. Bazı mekânları tercih edebilmek ekonomik zorunlulukla araya mesafe koymayı gerektirir. Dolayısıyla toplumsal yaşamda statü grupları mekânsal olarak öbekleşirler. Tabakalaşma mekân düzleminde de yansımalar yaratmaktadır. Öyle ki kişilerin hangi toplumsal tabakada yer aldıklarını adreslerinden çıkarsamak mümkün hale gelebilir (Ünal, 2018, s.140) İkinci husus ise sosyokültürel; mekân tercihi kolektivitelerin diğer kolektivitelerle aralarına mesafe koyma, simgesel sınırlar çizme yolu olarak ortaya çıkar. İçinde yaşadığımız tüketim toplumunda mekânlar da bir tüketim nesnesi haline gelmişlerdir ve imajın üretiminde önem kazanmışlardır. Bu bakımdan mekânın tüketimi bir sosyal kapanma mekanizması haline gelmiştir.



Şekil 5. Katılımcıların Vakit Geçirdiği Ortak Mekânlar

Yaşam tarzı, daha önce ifade edildiği gibi kolektivitelerin diğerleriyle aralarına sınırlar çizmesine ilişkin bir ayırım pratiği olarak görülür. Böylece, yukarıda tartışılan bulgular bağlamında yaşam tarzının, boş zaman pratikleri, beğeni ve mekân ortaklığı üzerinden tiyatro oyuncularının kültürel sınırlarını ortaya çıkararak bir sosyal kapanma mekanizması haline geldiği söylenebilmektedir.

SONUÇ

Kültürel üretim alanlarındaki başarının “doğal yeteneklere” atfedilmesi açısından sahne sanatları son derece uygun bir düşünsel zemin sağlamaktadır. Tiyatro sahnesi, ilk bakışta oyunculuk mesleğini icra edenlerin becerilerinin ve yeteneklerinin sürekli olarak teste tabi tutulduğu, seyirci ve meslektaşlar tarafından gözetlendiği bir yer olarak görünür. Ancak sanat kavramının tanımlanması konusundaki uzlaşmazlık sorunu bu argümanı etkisiz kılmaktadır. Zira günümüzde sanat tanımı içerisinde değerlendirilmeyi talep eden faaliyetler çeşitlenmiştir ve sürekli bunlara yenileri eklenmektedir. Bunların hangilerinin sanat kategorisine dâhil edileceği, hangilerinin edilmeyeceği tartışma konusu olmayı sürdürmektedir. Çok çeşitli biçimler alabilen performans sanatları, kavramsal sanat gibi faaliyetlere verilebilecek örneklerdendir. Dolayısıyla sanat alanında alana dahil etmedışlama mekanizması açısından bir kriterizlik sorunu söz konusudur. Sanatın yenilikçi ve deneysel biçimlerinin sınırı yoktur, sanat olma iddiasındaki faaliyetin “doğal yetenek” olarak kodlanmasını, testlere tabi tutulmasını sağlayacak katı kurallar mevcut değildir. Öte yandan sanatçının alana dışarıdan getirdiği ve alanda bir sermayeye dönüşen pek çok toplumsal kaynak da “doğal yetenekler”in önüne geçebilmektedir. Bu tez, bu ikinci hususa, sanatçının sahip olduğu toplumsal kaynakların alandaki kullanımına odaklanmaktadır. Bu kaynaklar (çeşitli türden sermayeler) sosyal kapanma mekanizmaları işlevi görerek sanatçıların alana dahil edilmesinde/alanın dışında bırakılmasında ve sanatçıların alan içerisindeki konumlarını belirlemede önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, çalışmada, Ankara’daki ödenekli ve özel tiyatro oyuncularının algıları, deneyimleri ve pratiklerine odaklanılarak sanat alanındaki sosyal kapanma mekanizmalarının eşitsizliği yeniden üretmedeki rolü anlaşılmaya çalışılmıştır. Araştırma süreci sonucunda tiyatro alanında beş ayrı sosyal kapanma mekanizmasının alandaki eşitsizliklerin yeniden üretilmesinde önemli bir role sahip olduğu ortaya çıkmıştır: sosyal ilişki ağları, eğitim, ekonomik kaynaklar, bedensel nitelikler ve yaşam tarzı.

Her alan kendi özgün yapısı gereği belirli sermayelere sahipliği ödüllendirmektedir. Sanat alanında da diğer sermaye biçimlerinin rolü dışarıda kalmamakla birlikte özellikle sosyal ilişki ağları ve eğitim “geçer akçe”ler haline gelmektedir. Çalışmanın bulgular bölümü de

bunu doğrulamaktadır ki bu iki konuya ilişkin temaların altındaki alt kategoriler çok daha çeşitli biçimde ortaya çıkmıştır. Sosyal ilişki ağları temasının altında üç kategori ve her kategorinin altında beşer alt kategoriye ulaşılmıştır. Bu sonuçlar Pierre Bourdieu'nün zanaatkâr sanatçıları dahil ettiği orta sınıf fraksiyonu olan yeni küçük burjuvaziye ilişkin olarak sosyal ilişkilere başvurmaya yoğun eğilim gösterdikleri önermesini doğrular niteliktedir.

Tiyatro oyuncularını açısından bir sosyal kapanma mekanizması olarak ilişki ağları, içine doğulan ailede kendisini göstermeye başlamakta, daha sonra tali sosyalizasyon aşamasında diğer aidiyetlerle (güvene dayalı, tederisi, siyasal, dinsel, sınıfsal) rolünü sürdürmektedir. Ayrıca neoliberal politikalar ekseninde oluşan sanat piyasasındaki yeni koşullar da tiyatro alanında yeni kapanma mekanizmaları ortaya çıkarmaktadır. Piyasanın yoğunlaştığı bir kent olarak İstanbul'da olma gerekliliği; özellikle sosyal medya aracılığıyla toplumsal görünürlüğü sağlamaya dönük zaman ve enerji yatırımı gerekliliği; hangi alanda olduğu fark etmeksizin sahip olunan yüksek şöhretin alana girişte yarattığı avantaj; piyasadaki adayların fazlalığına karşın konumların kısıtlı oluşunun getirdiği rekabet ve yine alanın yapısı gereği oluşan işbirliği talebi tiyatro alanında piyasa ilişkilerinin yol açtığı sosyal kapanma mekanizmalarını oluşturmaktadır.

Eğitim, tiyatro alanının yapısı gereği, bir kültürel üretim alanı olması sebebiyle ve faillerden kültürel sermaye talep etmesiyle önemli bir sosyal kapanma mekanizması haline gelmektedir. Eğitimin bir başka önemi de tiyatro alanında “okullular” (diplomalı) ve “alaylılar” diplomasızlar arasında bir kastlaşma üretmesidir. Okulluluk, pek çok bakımdan alana dahil olmada ve alandaki imtiyazlı konumlara erişmede avantaj sağlamaktadır. Parkin'in dışlayıcı kapanma ve gaspçı kapanma ayrımı üzerinden eğitim teması altındaki kategoriler iki gruba ayrılmaktadır. Alanda imtiyazlı olanların mücadelelerinde diploma sahipliği, eğitim görülen okulun itibarı, kültürel yetkinlik ve kültürel beceriler gibi dışlayıcı sosyal kapanma mekanizmaları önemli rol oynamaktadır. Öte yandan alaylı statüsünde olan oyuncular ise okullu olmayı iki karşı strateji (gaspçı kapanma) ile ikâme etmektedir: Usta-çırak ilişkisinin getirdiği yetkinlikler ve tecrübe/deneyim sermayesi. Dolayısıyla tiyatro alanında eğitimin aldığı iki biçim söz konusudur ve alan bu eğitim biçimlerinin temsilcileri arasındaki mücadeleye sahne olmaktadır.

Tiyatro oyuncularının sahip oldukları “ekonomik kaynaklar” üçüncü bir sosyal kapanma mekanizması olarak ortaya çıkmaktadır. Sahip olma, “her şeyden önce bir dışlama ilişkisidir” (Bauman, 2010, s.143). Bir başka deyişle bir şeye sahip olmak diğerlerini bu sahiplikten dışlamadan mümkün değildir. Bu nedenle bireysel değil toplumsal bir ilişki olarak sahiplik, eşitsizlik üreten bir mekanizma olarak çalışır. Araştırmanın bulguları, tiyatro alanında oyuncuların sahipliklerinin iki biçim aldığını ortaya koymaktadır: Parasal kaynaklar ve bir haminin varlığı. Parasal kaynaklar bir koza dönüşerek tiyatro oyuncusunun alanda kendisine gereken kültürel ve sosyal sermayeye tahvil edebileceği sahiplikler bütünü oluşturur. Haminin (aile veya devlet) varlığı da yine oyuncunun “ekonomik zorunluluğa mesafe koyarak” kültürel ve sosyal sermaye birikiminde önemli bir rol oynamaktadır. Dolayısıyla ekonomik sahiplikler tiyatro alanına giriş için oyuncuların belirli eşikleri atlamasında ve alandaki imtiyazlı konumlara erişmesinde oldukça önemli bir etkiye sahiptir.

Beden, “tiyatro oyuncusunun enstrümanı” olduğundan oyuncuların sahip oldukları bedenler ve bedensel yatkınlıklar alanda bir sosyal kapanma mekanizması olarak çalışabilmektedir. Araştırmanın bulgularına göre beden üç açıdan bir sosyal kapanma mekanizması oluşturmaktadır. Alanın oyuncudan talep ettiği “esneklik” ve “doğru diksiyon” alt sosyal sınıflardan gelen oyuncuları sosyal kökenleri itibarıyla sahip oldukları habitus sebebiyle dezavantajlı hale getirmektedir. Alanın bu iki kuralı, meşru kültürü alanın ortodoksisi haline getirerek imtiyazlı sınıflardan gelen adayları da avantajlı hale getirmektedir. Bedene ilişkin üçüncü bir eşitsizlik üretici husus “toplumsal cinsiyet”tir. Toplumsal yaşamdaki egemen ataerkil normların alana aktarılması kadın bedenine sahip olmayı alandaki bir dezavantaj haline getirmektedir. Araştırma kapsamında katılımcıların üzerinde durduğu konular alandaki otorite konumundaki kişilerin erkeklerden oluşması, oyun metinlerinin erkek karakterlere ağırlık vermesi sebebiyle sahne deneyiminin sınırlandırılması ve özellikle özel tiyatrolarda kol gücüne dayalı istihdam kriterlerinin tiyatro oyunculuğu için aranan kriterlerin önüne geçmesidir. Bedenin bir sosyal kapanma mekanizması olarak ortaya çıkması ele alınan üç konu üzerinden gerçekleşmektedir.

Tiyatro alanında eşitsizliğin yeniden üretiminin bir başka kaynağı ise bir sosyal kapanma mekanizması olarak “yaşam tarzı”dır. Oyuncuların boş zaman pratikleri alanda talep

edilen kültürel sermayeye sahip olabilmek adına bir nevi bir “kültürel çilecilik” örüntüsü arz etmektedir. Beğeni açısından ise oyuncuların eklektik (kültürel hepçil) bir profil sunduğu ortaya konulmuştur. Son olarak hem ikametgâh, hem de kamusal alanda vakit geçirilen mekânlar bakımından oyuncuların belirli konumlarda kümelandikleri, bu bakımdan bir “mekân ortaklığı”na sahip oldukları görülmüştür. Boş zaman pratikleri, beğeni ve mekân ortaklığı bağlamında yaşam tarzı, tiyatro oyuncularının diğer kolektivitelerle aralarına simgesel sınırlar çizmelerinde önemli bir rol oynamaktadır.

Bu araştırma, sunduğu bulgular itibarıyla kültürel üretim alanlarında ve özellikle sahne sanatlarında ön plana çıkan meritokratik söylemin ve “doğal yetenek ideolojisi”nin bir eleştirisi olarak nitelenebilir. Zira araştırmada elde edilen sonuçlar pek çok sosyal kaynağın sanat alanına dahil olma ve alandaki imtiyazlı konumlara erişmede önemli rol oynadığını göstermektedir. Bu bakımdan, çalışmanın toplumsal eşitsizlik ve sanat sosyolojisi literatürüne bir katkı oluşturması umulmaktadır.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2011). *Kültür endüstrisi kültür yönetimi*. (N. Ülner, M. Tüzel ve E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın diyalektiği*. (N. Ülner ve E. Öztarhan Karadoğan, Çev.) Ankara: Kabalcı Yayıncılık.
- And, M. (2019). *Başlangıcından 1983'e Türk tiyatro tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Babbie, E. (2013). *Social research counts*. Wadsworth, OH: Cengage Learning.
- Bauman, Z. (2010). *Sosyolojik düşünmek*. (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Becker, H. S. (2013). *Sanat dünyaları*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Becker, H. S. (2015). *Hariciler (outsiders): Bir sapkınlık sosyolojisi çalışması*. (Ş. Geniş ve L. Ünsaldı, Çev.) Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Belivermiş, H. ve Eğribel, E. (2012). Batı yaşam tarzı ve toplum kimliğini oluşturma ve yaygınlaştırma aracı olarak Türk tiyatrosunun biçimlenmesi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(33), 35-48.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, P. L. ve Luckmann, T. (2008). *Gerçekliğin sosyal inşası: Bir bilgi sosyolojisi incelemesi*. (V. S. Ögütle, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Bernstein, B. (1960). Language and Social Class. *British Journal of Sociology*(11), 271-276.
- Biçer Olgun, H. (2019). Çağdaş sanat piyasasının sosyolojik teşekkülü: çağdaş sanat alanında değer yaratıcı özneler ve sanatsal cemaatleşme olgusu. *Sosyolojik Düşün*, 4(1), 1-9.
- Birkiye, S. (2007). Kültür politikaları, Türk tiyatrosu ve DT örneği. *İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*(10), 78-107.
- Bottero, W. (2005). *Stratification: Social division and inequality*. London: Routledge.
- Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. J. G. Richardson içinde, *Handbook of theory and research for the sociology of education* (s. 241-258). New York: Greenwood.
- Bourdieu, P. (1987). What makes a social class? On the theoretical and practical existence of groups. *Berkeley Journal of Sociology*, 32, 1-17.
- Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production*. Cambridge: Polity Press.

- Bourdieu, P. (1995). *Pratik nedenler: Eylem kuramı üzerine*. (H. Tufan, Çev.) İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (2006). *Sanatın kuralları: Yazınsal alanın oluşumu ve yapısı*. (N. K. Sevil, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bourdieu, P. (2012). Toplumsal uzay ve sembolik iktidar. G. Çeğin ve E. Göker (Der.), *Tözcülüğün tasfiyesi: İlişkisel sosyolojide temel yaklaşımlar* içinde (ss. 349-366). Ankara: NotaBene Yayınları.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayrım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi*. (D. Fırat ve G. Berkkurt, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. (2016). *Sosyoloji meseleleri*. (A. Sümer, M. Gültekin, F. Öztürk ve B. Uçar, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. (2018). *Bir pratik teorisi için taslak: Kabiliye üzerine üç etnoloji çalışması*. (N. Ökten, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bourdieu, P. ve Darbel, A. (2011). *Sanat sevdası: Avrupa sanat müzeleri ve ziyaretçi kitlesi*. (S. Canbolat, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bourdieu, P. ve Passeron, J.C. (2014). *Vârisler: Öğrenciler ve kültür*. (A. Sümer, ve L. Ünsaldı, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. ve Passeron, J.-C. (2015). *Yeniden üretim: Eğitim sistemine ilişkin bir teorinin ilkeleri*. (A. Sümer, L. Ünsaldı, ve Ö. Akkaya, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. ve Wacquant, L. (2014). *Düşünümsel bir antropoloji için cevaplar*. (N. Ökten, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. Boltanski, L., Castel, R., Chamboredon, J. C., & Schnapper, D. (1990). *Photography: a middle-brow art*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Calhoun, C. (2014). Bourdieu sosyolojisinin ana hatları. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı ve Ü. Tatlıcan (Der.), *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi* içinde (ss. 77-129). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cardona, A. (2013). Closing the group or the market? The two sides of Weber's concept of closure and their relevance for the study of intergroup inequality. *SFB 882 Working Paper Series*, 15.
- Cardona, A. (2015). *Social closure in markets, families and networks: Explaining the emergence of intergroup inequality as a result of exclusionary action across contexts*. (Yayınlanmamış doktora tezi). Bielefeld University. Bielefeld, Germany.
- Chaney, D. (1999). *Yaşam tarzları*. (İ. Kutluk, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Collins, R. (1979). *The credential society: An historical sociology of education and stratification*. New York: Academic Press.

- Collins, R. (1990). Market closure and the conflict theory of the professions. M. Burrage, ve R. Torstendahl (Der.), *Professions in theory and history: Rethinking the study of the professions* içinde (ss. 24-43). Londra: Sage.
- Collins, R. (2009). *Conflict sociology: A sociological classic updated*. New York: Routledge.
- Collins, R. (2017). *Max Weber: Bir kılavuz*. (T. Banguoğlu, Çev.) Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Collins, R., ve Sanderson, S. K. (2009). *Revolutions: a worldwide introduction to political and social change*. London: Paradigm Publishers.
- Corbin, J., ve Strauss, A. (2007). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Corcuff, P. (2014). Habitustan hareketle: Kolektife meydan okuyan tekil. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı ve Ü. Tatlıcan (Der.), *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi* içinde (ss. 367-395). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Creswell, J. W. (2018). *Nitel araştırma yöntemleri: Beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni*. (M. Bütün, ve S. Demir, Çev.) Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Çağan, K. (2020). *Sanatın sosyolojik imkânı*. Ankara: Pruva Yayınları.
- Çeğin, G. ve Göker, E. (2012). Tözlere Elveda: İlişkisel Sosyolojinin Alâmeti Farikası. G. Çeğin, ve E. Göker (Der.), *Tözcülüğün tasfiyesi: İlişkisel sosyolojide temel yaklaşımlar* içinde (ss. 11-22). Ankara: NotaBene Yayınları.
- Çeğin, G. ve Göker, E. (2015). Araştırmasından 50 yıl, kitabından 35 yıl sonra Ayrım. P. Bourdieu (Der.), *Ayrım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi* içinde (ss. 9-21). Ankara: Heretik Yayınları.
- Danko, D. (2017). *Sanat sosyolojisi*. (N. Z. Arslanoğlu, Çev.) Ankara: Hece Yayınları.
- Demez, G. (2009). Sınıfsal ve bireysel kimlik oluşumunda beden sorunu: Habitus. *Toplumbilim*(24), 17-25.
- Diani, M. (2012). Charles Tilly'nin Identities, Boundaries and Social Ties adlı çalışmasındaki ilişkisel unsur. G. Çeğin ve E. Göker (Der.), *Tözcülüğün tasfiyesi: İlişkisel sosyolojide temel yaklaşımlar* içinde (ss. 245-256). Ankara: NotaBene Yayınları.
- Durkheim, E. (2005). *Dini hayatın ilkel biçimleri*. (F. Aydın, Çev.) İstanbul: Ataç Yayınları.
- Elias, N. (2000). *Mozart: Bir dahinin sosyolojisi üzerine*. (Y. T. Kılıç, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Elias, N. (2016). *Sosyoloji nedir?* (O. Değirmenci, Çev.) İstanbul: Olvido Kitap Yayınları.

- Emirbayer, M. (1997). Manifesto for a Relational Sociology. *The American Journal of Sociology*, 103 (2), 281-317.
- Erkoç, G. (1995). Çok partili dönemde tiyatro ortamı ve kimlik arayışı. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12(12), 17-25.
- Erkoç, G. (2002). 1960-1970 dönemi tiyatro hareketleri. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 13(13), 1-21.
- Fiel, J. E. (2013). Decomposing school resegregation: Social closure, racial imbalance, and racial isolation. *American Sociological Review*, 78(5), 828-848. doi:10.1177/0003122413496252
- Fiske, J. (1999). *Popüler kültürü anlamak*. (S. İrvan, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Flemmen, M., Toft, M., Andersen, P. L., Hansen, M. N. ve Ljunggren, J. (2017). Forms of capital and modes of closure in upper class reproduction. *Sociology*, 51(6), 1277-1298. doi:10.1177/0038038517706325
- Freidson, E. (1970). *Profession of medicine: A study in the sociology of applied knowledge*. New York: Dodd, Mead & Co.
- Giddens, A. (1973). *The class structure of the advanced societies*. London: Hutchinson.
- Glesne, C. (2015). *Nitel araştırmaya giriş*. (A. Ersoy ve P. Yalçınoğlu, Çev.) Ankara: Anı Yayıncılık.
- Göker, E. (2014). Araştırma tasarımı açısından Pierre Bourdieu'nün sanat sosyolojisi. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, ve Ü. Tatlıcan (Der.), *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi* içinde (ss. 525-558). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gönç-Şavran, T. (2018). Nicel ve nitel araştırmalarda kullanılan araştırma teknikleri. T. Gönç-Şavran (Der.), *Sosyolojide araştırma yöntem ve teknikleri* içinde (s. 64-105). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Guyau, J.-M. (2016). *L'Art au point de vue sociologique*. Lyon: ENS Éditions.
- Hansen, M. N. (1995). *Class and inequality in Norway: The impact of social class origin on education, occupational success, marriage and divorce in the post-war generation*. Oslo: Institute for Social Research.
- Heinich, N. (2017). *Sanat sosyolojisi*. (T. Arnas, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Işık, E. (1998). *Beden ve toplum kuramı: Öznenin sosyolojisinden bedenin sosyolojisine*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Jourdain, A. ve Naulin, S. (2016). *Pierre Bourdieu'nün kuramı ve sosyolojik kullanımları*. (Ö. Elitez, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karadağ, N. (1988). 1932-1951 yılları arasında Halkevleri tiyatro çalışmaları. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 8(8), 135-177.

- Kaya, A. (2014). Pierre Bourdieu'nün pratik kuramının kilidi: alan kavramı. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı ve Ü. Tatlıcan (Der.), *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi* içinde (ss. 397-419). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kris, E. ve Kurz, O. (2013). *Sanatçı imgesinin oluşumu: Efsane, mit ve büyü*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Luhmann, N. (1997). *Die kunst der gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Luhmann, N. (2008). *Schriften zu kunst und literatur*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Macdonald, K. M. (1985). Social closure and occupational registration. *Sociology*, 19(4), 541-556.
- Manza, J. (1992). Class, status groups, and social closure: A critique of neo-weberian social theory. *Current Perspectives in Social Theory*, 12, 275-302.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınay, ve D. Kömürcü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marx, K. ve Engels, F. (1980). *Sanat ve edebiyat üzerine*. (M. Belge, Çev.) İstanbul: Birikim Yayınları.
- Merriam, S. B. (2015). *Nitel araştırma: Desen ve uygulama için bir rehber*. (S. Turan, Çev.) Ankara: Nobel Akademik Yayınları.
- Murphy, R. (1983). The struggle for scholarly recognition. *Theory and Society*, 12, 631-658.
- Murphy, R. (1984). The structure of closure: A critique and development of the theories of Weber, Collins and Parkin. *The British Journal of Sociology*, 35 (4), 547-567.
- Murphy, R. (1985). Exploitation or exclusion? *Sociology*, 19 (2), 225-243.
- Murphy, R. (1986a). The concept of class in closure theory: Learning from rather than falling into the problems encountered by Neo-Marxism. *Sociology*, 20(2), 247-264.
- Murphy, R. (1986b). Weberian closure theory: A contribution to the ongoing assessment. *The British Journal of Sociology*, 37(1), 21-41.
- Murphy, R. (1988). *Social closure: The theory of monopolization and exclusion*. Oxford: Clarendon Press.
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya tiyatrosu tarihi* (Cilt 1). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Nutku, Ö. (2008). *Dünya tiyatrosu tarihi* (Cilt 2). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Pakulski, J. (2014). Bir sınıf-sonrası analizin esasları. E. O. Wright (Der.), *Sınıf analizine yaklaşımlar* içinde (ss. 197-232). Ankara: NotaBene Yayınları.

- Parkin, F. (1974). Strategies of social closure in class formation. F. Parkin (Der.), *The social analysis of class structure* içinde (s. 1-18). London: Tavistock.
- Parkin, F. (1979). *Marxism and class theory: A bourgeois critique*. New York: Columbia University Press.
- Pekman, Y. (2002). *Çağdaş tiyatromuzda geleneksellik*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Peterson, R. ve Kern, R. (1996). Changing highbrow taste: From snob to omnivore. *American Sociological Review*, 61(5), 900-907.
- Peterson, R. ve Simkus, P. (1992). How musical tastes mark occupational status group. M. Lamont ve M. Fournier (Der.), *Cultivating differences: Symbolic boundaries and the making of inequality* içinde (ss. 152-168). Chicago: University of Chicago Press.
- Porter, R. (2001). *Bodies politic: Disease, death and doctors in Britain, 1650-1900*. London: Reaktion Books.
- Powell, C., ve Dépelteau, F. (2015). *İlişkisel sosyoloji: Ontolojik ve teorik yönelimler*. (Ö. Akkaya, Çev.) Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Proudhon, P. J. (2018). *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Paris: Hachette Livre.
- Sayer, A. (2017). *Sosyal bilimde yöntem: Realist bir yaklaşım*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Scott, J. (1996). *Stratification and power: Structures of class, status and command*. Cambridge: Polity.
- Shiner, L. (2013). *Sanatın icadı: bir kültür tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Subramaniam, M., Perrucci, R. ve Whitlock, D. (2014). Intellectual closure: A theoretical framework linking knowledge, power and the corporate university. *Critical Sociology*, 40(3), 411-430. doi:10.1177/0896920512463412
- Swartz, D. (2018). *Kültür ve iktidar: Pierre Bourdieu'nün sosyolojisi*. (E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Taine, H. (1873). *Philosophy of art*. (J. Durand, Çev.) New York: Holt and Williams.
- Tilly, C. (1999). *Durable inequality*. Londra: University of California Press.
- Tilly, C. (2012). Eşitsizliğin ilişkisel kökenleri. G. Çeğin ve E. Göker (Der.), *Tözcülüğün tasfiyesi: İlişkisel sosyolojide temel yaklaşımlar* içinde (ss. 219-243). Ankara: NotaBene Yayınları.
- Tuncay, M. (2010). Türk tiyatrosunda sahne arkası etiğinin gelişimi ve Muhsin Ertuğrul. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 29(29), 81-144.
- Turner, B. (2013). *Eşitlik*. (B. S. Şener, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- Turner, B. S. (2001). *Statü*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Turner, J. H., Beeghley, L. ve Powers, C. H. (2013). *Sosyolojik teorinin oluşumu*. (Ü. Tatlıcan, Çev.) Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Turner, S. P. (2006). Social closure. B. S. Turner içinde, *The Cambridge Dictionary of Sociology* (s. 567-568). New York: Cambridge University Press.
- Ünal, A. Z. (2018). *Toplumda tabakalaşma ve hareketlilik: Olgular kavramlar kuramlar*. Ankara: Atıf Yayınları.
- Ünlü, A. (2006). *Türk tiyatrosunun antropolojisi*. Ankara: Aşına Kitaplar Yayınları.
- Veblen, T. B. (2015). *Aylak sınıfın teorisi: Kurumların iktisadi incelemesi*. (E. Kırmızıaltın ve H. Bilir, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.
- Wacquant, L. (2014). Giriş. P. Bourdieu ve L. Wacquant (Der.), *Düşünümsel bir antropoloji için cevaplar* içinde (N. Ökten, Çev., ss. 13-45). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Weber, M. (1958). *The rational and social foundations of music*. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press.
- Weber, M. (1978). *Economy and society: an outline of interpretive sociology*. Berkeley: University of California Press.
- Weber, M. (2014). *Sosyoloji yazıları*. (T. Parla, Çev.) İstanbul: Deniz Yayınları.
- Weininger, E. B. (2014). Bourdieu'nün sınıf analizinin esasları. E. O. Wright (Der.), *Sınıf analizine yaklaşımlar* içinde (V. S. Ögüt, Çev., ss. 111-156). Ankara: NotaBene Yayınları.
- Weis, L. (1981). The reproduction of social inequality: Closure in the Ghanaian university. *The Journal of Developing Areas*, 16(1), 17-30.
- White, K. (2006). Occupations. B. S. Turner (Der.), *The Cambridge Dictionary of Sociology* içinde (ss. 421-422). New York: Cambridge University.
- Wright, E. O. (2012). Charles Tilly'nin meta teorik temelleri, sürekli eşitsizlik. G. Çeğin ve E. Göker (Der.), *Tözcülüğün tasfiyesi: İlişkisel sosyolojide temel yaklaşımlar* içinde (ss. 257-277). Ankara: NotaBene Yayınları.
- Yel, A. M. (2014). Bourdieu ve din alanı: Sermaye, iktidar, modernlik. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı ve Ü. Tatlıcan (Der.), *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi* içinde (ss. 559-580). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zolberg, V. L. (2018). *Bir sanat sosyolojisi oluşturmak*. (B. Okucu Özbay, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.

EK 2. Etik Komisyon İzni



T.C.
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Rektörlük

Tarih: 23/09/2019
Sayı: 35853172-300-E.00000775909

0000775909

Sayı : 35853172-300
Konu : Murat KARADAĞ (Etik Komisyon İzni)

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlgi : 11.09.2019 tarihli ve 12908312-300/00000761254 sayılı yazınız.

Enstitünüz Sosyoloji Anabilim Dalı yüksek lisans programı öğrencilerinden **Murat KARADAĞ**'ın **Doç. Dr. Tuğça POYRAZ** danışmanlığında hazırladığı “**Sanatçı Ağlarında Toplumsal Kapanma Mekanizmaları**” başlıklı tez çalışması Üniversitemiz Senatosu Etik Komisyonunun **17 Eylül 2019** tarihinde yapmış olduğu toplantıda incelenmiş olup, etik açıdan uygun bulunmuştur.

Bilgilerinizi ve gereğini saygılarımla rica ederim.

e-İmzalıdır
Prof. Dr. Rahime Meral NOHUTCU
Rektör Yardımcısı

Evrakın elektronik imzalı suretine <https://belgedogrujane.hacettepe.edu.tr/etk/20190923/35853172-300-E.00000775909> adresinden ulaşabilirsiniz. Bu belge 5070 sayılı Elektronik İmza Kanunu'na uygun olarak Güvenli Elektronik İmza ile imzalanmıştır.

Hacettepe Üniversitesi Rektörlük 06100 Sıhhiye-Ankara
Telefon:0 (312) 305 3001-3002 Faks:0 (312) 311 9992 E-posta:yazim@hacettepe.edu.tr İnternet
Adresi: www.hacettepe.edu.tr

Sevda TOPAL



EK 3. Görüşme Soruları

Katılımcıya İlişkin Demografik Bilgiler

Yaşı:

Cinsiyeti:

En Son Mezun Olunan Okul:

Doğum Yeri:

İkamet Edilen İlçe-Mahalle:

Ortalama Kişisel Aylık Geliri ve Hane Geliri:

Mesleki Deneyim Süresi:

Halihazırdaki Çalışma Biçimi (Kadrolu/sözleşmeli DT oyuncusu, özel tiyatrolarda/belediyede çalışma vs.):

Katılımcının Kariyerine İlişkin Sorular

Aile/Toplumsal Köken

- 1) Nasıl bir aile içerisinde büyüdünüz? Çocukluğunuzda ve gençliğinizde nelerle ilgilenirdiniz? Ailenizin ilgi alanları nelerdi?
- 2) Ebeveynlerinizin ve onların ebeveynlerinin meslekleri nelerdir?
- 3) Tiyatro/oyunculuk olarak tanımlayabileceğiniz ilk tecrübenizi kaç yaşınızda, nerede ve nasıl deneyimlediniz? İzlediğiniz ilk oyunu hatırlıyor musunuz, anlatır mısınız?
- 4) Ailenizin kariyerinizi tiyatro alanında yapmanıza yönelik tutumu nasıldı? Şu anda nasıl? Eğer tiyatrocusalar veya bir başka yakınınız tiyatro alanında çalışıyorsa bunların size etkisi nasıl olmuştur?

- 5) Sizce bir oyuncunun ailesinden kişilerin tiyatro oyuncusu olması veya tiyatroyla bağlantılı bir meslekte bulunması o oyuncunun kariyeri açısından önemli/etkili midir?

Eğitim

- 1) Konservatuvara hazırlık sürecinizi anlatır mısınız?
- 2) Konservatuvara kabul için yapılan yetenek sınavları nasıl geçiyor? Sizce burada adaylar eşit biçimde yarışıyor mu?
- 3) Sizce tiyatro oyuncusu olmak için konservatuvar eğitimi gerekli midir? Siz eğitim almaya/almamaya nasıl karar verdiniz? Sizi bu kararı almaya hangi sebepler itti?
- 4) Konservatuvara giren kişi ile çıkan kişi aynı kişi midir? Kişinin yaşadığı değişimi/dönüşümü nasıl tarif edersiniz? Konservatuvarda oyunculuk eğitimi almanız/almamanız kariyerinizi nasıl etkiledi?
- 5) Tiyatro oyunculğunun kendine has, öğrenilmesi gereken teorik ve pratik bilgileri var mıdır? Bu bilgiler olmadan tiyatro oyunculğu yapılabilir mi?
- 6) Konservatuvarda ve diğer eğitimlerde öğrenilen her şey meslek icra edilirken kullanılıyor mu?
- 7) Kişinin oyunculuk eğitimini devlet üniversitesinde mi yoksa özel üniversitede mi aldığı kariyerindeki başarıyı etkilemede bir fark yaratır mı? Tiyatro dünyasında bu farklılık nasıl bir imaja sahiptir?
- 8) Üniversiteler dışında eğitim veren özel kurumlardan (kurslar vb.) eğitim almak bu alanda başarılı olmada etkili/yeterli midir?
- 9) Eğitim almamış kişiler de bu mesleği yapabiliyorlarsa bu kişiler hangi niteliklere sahip kişilerdir?

İstihdam Edilme ve Toplumsal İlişkiler

- 1) Ben bugün konservatuvardan yeni mezun biri olsam veya tiyatro oyuncusu olmaya karar versem alana dahil olmak için nasıl bir yol izlemem gerekir?
- 2) Devlet Tiyatroları'nın kadro sınavlarında ve diğer tiyatroların oyuncu seçme süreçlerinde nasıl bir süreç işliyor? Sizce bu sınavlarda adaylar adil biçimde

yarıyor mu? Hiç seçmelerde/sınavlarda (konservatuvar sınavı/audition vb.) adaletsizliğe uğradığınızı düşündüğünüz oldu mu? Anlatır mısınız?

- 3) Mesleğe kabul edilme/edilmemeye ilişkin (örn. DT kadrolu sanatçısı olma, konservatuvara girişte YÖK uygulamaları vb.) dikkatinizi çeken uygulamalar var mı? Bunları nasıl değerlendiriyorsunuz?
- 4) Küçük rollerle/işlerle başlamam gerekiyorsa bu işlere nasıl dahil olabilirim?
- 5) Yeni bir oyunda rol almak için arkadaşlık ağları, tanıdıklık etkili midir?
- 6) Yakın arkadaşlarınız tiyatro alanında çalışan kişilerden mi oluşur?
- 7) Bugün bir seçme/audition olsa kimleri arayıp haber verirsiniz? Neden bu kişileri tercih edersiniz? Siz mesleğinizde en büyük desteği kim(ler)den ve ne şekilde görüyorsunuz?
- 8) Size bir projede/oyunda çalışma fırsatı sağlayan kişiyle (örneğin bir oyunun yönetmeni) aranızdaki bağı oluşturan şeyler nelerdir? (tanışıklık, akrabalık, aynı okuldan mezun olma, etnik, dinsel bağlar, politik görüş vb.)
- 9) Tiyatro alanında gruplaşmalar, kapalı gruplar var mıdır?
- 10) Siz kimlerle sosyal ilişki kurarsınız? Toplumsal etkinlikleri (eğlence, yemek, tatil, ibadet vb.) kimlerle birlikte gerçekleştiriyorsunuz?
- 11) Tiyatro oyuncusu olmak isteyip de olamayan biri neden olamamış olabilir? Oyuncuların veya oyuncu olmak isteyenlerin bu meslekten vazgeçmesine neler sebep olabilir sizce? Sizin hayatınızda hiç böyle bir dönüm noktası, ikilem oldu mu? Nasıl karar verdiniz?
- 12) Sizce oyuncu olmak için dış görünüş önemli bir kriter midir? İdeal bir oyuncu nasıl görünmelidir, nasıl tarif edersiniz? Bu bedeni nasıl korursunuz?
- 13) Diksiyon tiyatro oyunculuğu için önemli bir değişken midir? Sizin için düzgün bir diksiyon neyi ifade ediyor? Ekibinize bir oyuncu almak isteseydiniz diksiyonuna dikkat eder miydiniz?
- 14) Yabancı dil bilmek, dans edebilmek, bir dövüş sporunu yapabilmek vb. alanla doğrudan ilgili olmayan bazı beceriler bu alandaki başarıyı olumlu şekilde etkiler mi?
- 15) Mesleğe başlamada (özel yetenek sınavı, audition vb.) yaş önemli bir kriter midir?
- 16) Erkek/kadın (veya yaygın olmayan bir cinsel yönelimde) olmanın kariyerinizde nasıl bir etkisi oldu?

- 17) Bir iş/oyun için teklif/kabul almada diplomalı olmanın ve mezun olunan okulun etkisi var mıdır?
- 18) Mesleğe kabul edilmede diploma yeterli midir?
- 19) Çevrenizde becerisi/yeteneği/bilgisi tiyatro oyunculuğu için yetersiz olduğunu düşündüğünüz halde bu alanda çalışabilen kişiler var mı? Sizce bunu nasıl yapabiliyorlar?
- 20) Dizi veya sinema sektöründen tiyatroya geçiş mi yoksa tam tersi bir durum mu daha olasıdır? Bu durumun nedenleri sizce nelerdir?

Alana/Mesleğe İlişkin Görüşler

- 1) Bir seçmede karşınızda nasıl bir aday görmeyi beklerdiniz? Nasıl bir aday görmek istemezsiniz?
- 2) Bir adayın tiyatro oyunculuğuna yatkınlığı olduğunu nasıl/nereden anlarsınız? Herkes tiyatro oyuncusu olabilir mi? Sizce hangi özelliklere/niteliklere sahip kişiler tiyatro oyuncusu olmalıdır? Kimler olmamalıdır?
- 3) Tiyatro oyuncuları, akımları vb. içinde hoşlandığınız ve hoşlanmadığınız örnekler nelerdir?
- 4) Sizce tiyatro bir mesaj taşımalı mıdır?
- 5) Tiyatro oyuncusunun yaşam tarzı/gündelik hayatı nasıl olmalıdır?
- 6) Tiyatro oyuncusu neleri okumalı, neleri seyretmeli, ve bunun dışında hangi hususlara hakim olmalıdır?

Katılımcının Yaşam Tarzına İlişkin Sorular

- 1) Boş zamanlarınızda neler yaparsınız? Evde mi yoksa dışarıda mı vakit geçirmeyi seversiniz? Dışarıya çıkmak isterseniz nerede ne yapardınız?
- 2) Vakit geçirmekten hoşlandığınız yerler/mekanlar hangileridir?
- 3) Tatillerinizi nasıl geçirirsiniz?
- 4) Spor konusundaki tercihlerinizden bahseder misiniz? İlgilendiğiniz spor dalları hangileridir?
- 5) Sanat konusundaki tercihlerinizden bahseder misiniz? (müzik, edebiyat, plastik sanatlar vb. değinmeye çalışılacak).

- 6) Eğer televizyon seyrediyorsanız, hangi programları tercih edersiniz?
- 7) İnterneti hangi sıklıkla kullanırsınız ve internetle neler yaparsınız?
- 8) Oyun (bireysel veya topluluk) konusundaki tercihlerinizden bahseder misiniz?
- 9) Giyim konusundaki tercihlerinizden bahseder misiniz? Kendinize kıyafet seçerken nelere dikkat edersiniz?
- 10) Ev dekoru konusundaki tercihlerinizden bahseder misiniz? Özellikle tercih ettiğiniz markalar, mağazalar var mı?
- 11) Yemek konusundaki tercihlerinizden bahseder misiniz? Bu konuda nelere dikkat edersiniz?

Katılımcının giyimi, konuşma biçimi vb. konularda notlar:

.....

.....

.....

.....

.....

