



Tiyatro Oyuncuları Arasında Sınıfsal Eşitsizliğin Yeniden Üretiminde Sosyal Sermayenin Rolü¹

Murat Karadağ*

Tuğça Poyraz**

* Arş. Gör. / Res. Asst.

Hacettepe Üniversitesi,
Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji
Bölümü / Hacettepe
University, Faculty of Letters,
Department of Sociology
muratkaradag@hacettepe.edu.tr
Ankara / TÜRKİYE
** Prof. Dr. / Prof.

Hacettepe Üniversitesi,
Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji
Bölümü / Hacettepe
University, Faculty of Letters,
Department of Sociology
tpoyraz@hacettepe.edu.tr
Ankara / TÜRKİYE

Gönderim / Received:

15 Mart 2024

Kabul / Accepted:

3 Kasım 2024

Alan Editörü / Field Editor:

Hamza Kurtkapan

Öz

Bu çalışmanın amacı, tiyatro oyuncularının istihdam ve kariyer süreçlerindeki sınıfsal eşitsizliğin yeniden üretilmesinde sosyal sermayenin ne şekilde rol oynadığını anlamaktır. Bu amaçla, Ankara’da bulunan ödenekli ve özel tiyatrolarda çalışmakta olan 19 tiyatro oyuncusu ile derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Araştırma sonucunda elde edilen nitel verinin çözümlenmesiyle tiyatro oyuncularında eşitsizliğin yeniden üretiminde sosyal sermayenin hangi şekillerde rol oynadığını ifade eden üç temaya ulaşılmıştır: “Aile: oyunun içine doğmak”, “aidiyetler: alana giriş biletleri” ve “piyasa ilişkileri”. Tiyatro oyuncularının mesleki kariyerlerinde asli sosyalizasyon sürecinden başlayıp tali sosyalizasyon süreçlerine dek sahip olunan sosyal ilişki ağlarının hem istihdam hem de mesleki ödüller açısından önemli roller oynadığı görülmüştür. Öte yandan günümüz yaratıcı ve kültürel endüstrilerinde hâkim olan ticarileşmenin istihdam ve kariyer süreçlerinde yarattığı belirsiz ve güvencesiz koşullar karşısında sosyal sermayenin tiyatro oyuncuları açısından öneminin daha da arttığı ortaya konulmuştur. Çalışmanın bulguları, tiyatro gibi meritokratik söylemin hâkim olduğu bir alanda sosyal sermaye aracılığıyla sosyal kapanmanın ne şekilde geliştiğini ortaya koyarak toplumsal eşitsizlik literatürüne katkı sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sosyal Sermaye, Tiyatro, Yaratıcı ve Kültürel Endüstriler, Sosyal Kapanma, Sınıfsal Eşitsizlik.

The Role of Social Capital in the Reproduction of Class Inequality Among Theater Actors

Abstract

This study examines how social capital plays a role in reproducing class inequalities in theatre actors' employment and career processes. Using a combination of purposive and snowball sampling, in-depth interviews were conducted with 19 theatre actors working in public and private theatres in Ankara. Three themes of how social capital contributes to the perpetuation of inequality among theatre actors emerged from the qualitative data analysis: 'family: being born into the play', 'belongings: tickets to the field', and 'market relations'. From primary to secondary socialisation processes, social networks play a crucial role in the professional careers of theatre actors, both in terms of employment and rewards. Moreover, social capital is even more important for theatre actors in the face of the uncertain and precarious conditions created by the commercialization dominating today's creative and cultural industries in employment and career processes. The study's findings contribute to the literature on social inequality by revealing how social closure develops through social capital in a field such as theater where meritocratic discourse is dominant.

Keywords: Social Capital, Theatre, Creative and Cultural Industries, Social Closure, Class Inequality.

¹ Bu çalışma, “Sanat Alanında Eşitsizliğin Yeniden Üretimi: Ankara’daki Ödenekli ve Özel Tiyatrolarda Çalışan Tiyatro Oyuncularında Sosyal Kapanma Mekanizmaları” (2021) başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

GİRİŞ

Sınıf analizi yirminci yüzyılın son çeyreğinden bu yana gerçekleşen kültürel dönüşle birlikte eşitsizliğin kültürel ve sosyal yönleri ile kayda değer şekilde ilgilenmeye başlamıştır. Bu kırılma noktasında Bourdieu'nün (2015) toplumsal eşitsizliğin yeniden üretiminde kültürün rolüne, özellikle beğenin sınıfsal doğasına yaptığı vurgu bir köşe taşı olarak hizmet etmiştir. Ancak kültürel tüketimin tabakalaşması geniş bir ilgi görmesine karşın (Bennett, Savage, Silva, Warde, Gayo-Cal & Wright, 2009; Chan & Goldthorpe, 2007; Prieur & Savage, 2013), kültürel üretim alanındaki eşitsizlikler söz konusu literatürde son yıllara dek kendisine geniş bir yer bulamamıştır. Bu durum "kültürel mesleklerin aşikâr meritokratik, yaratıcı ve özerk doğasını kutlayan söylemler" ile ilişkilendirilmektedir (Friedman, O'Brien & Laurison, 2017). Günümüzde kültür, eşitsizlik açısından hem açıklayıcı bir faktör hem de bir yeniden üretim alanı olarak ele alınmakta ve kültürü "üreten" meslekler ile daha geniş eşitsizlik sorunları arasında bağlantı kurmanın önemi vurgulanmaktadır (O'Brien, Allen, Friedman & Saha 2017). Kültürel ürünleri kimin ürettiği sorusu son derece önemlidir; zira kültürel ürünler kendimize ve toplumumuza ilişkin anlayışımızı şekillendirmede önemli rol oynarlar (Oakley & O'Brien, 2016). Yakın geçmişte literatüre yapılan katkılar meritokratik söylemlere karşın yaratıcı ve kültürel endüstrilerdeki yaratıcı emeğin çalışma koşullarının güvencesiz, düşük ücretli ve sömürücü olma eğilimini ortaya koymuştur (Hesmondhalgh & Baker, 2010). Öte yandan güncel çalışmalar kültürel endüstrilerin istihdam uygulamalarında ve mesleki ödüllerde cinsiyet, etnisite, sınıf vb. açısından derin eşitsizliklerle damgalandığını ortaya koymaktadır (Alacovska, 2017; Banks, 2017; Conor, Gill & Taylor, 2015; Saha, 2018).

Türkiye'de tiyatro oyunculuğu alanındaki eşitsiz koşullar, Ünal ve Koçancı'nın (2020) prekaryalaşma sürecine ilişkin çözümlemesi dışında ampirik araştırmalara konu olmamıştır. Tiyatro oyunculuğuna odaklanmak, literatürdeki kısıtlılığın yanı sıra bir başka sebeple daha önemlidir. Tiyatroyla ilişkin "İnsanı, insana, insanla, insanca anlatma sanatı" biçimindeki klişeleşmiş niteleme, oyunculuğun toplumsal gerçekliği temsil etmede, sağduyu anlayışlarını oluşturmada ve yeniden üretmede oynadığı önemli role ilişkin yaygın bir kabulü göstermektedir. Buna karşın tiyatro oyuncularının ve genel anlamda sanatçıların demografik kompozisyonunun toplumdaki demografik yapıyı ne düzeyde temsil ettiğine dair sosyolojik ilginin göreceli eksikliği ilginçtir (Friedman vd., 2017).

Bu çalışmanın amacı, bir yaratıcı ve kültürel endüstri kolu olarak tiyatro alanında, tiyatro oyuncularının istihdam ve kariyer süreçlerinde eşitsizlik üreten bir sosyal kapanma mekanizması olarak sosyal sermayenin rolünü anlamaktır. Bu doğrultuda çalışmanın ana problemi "Tiyatro oyuncuları arasında sınıfsal eşitsizliğin yeniden üretilmesinde sosyal sermaye nasıl bir rol oynamaktadır?" şeklinde ifade edilmektedir. Ankara'da yaşayan 19 tiyatro oyuncusu ile gerçekleştirilen derinlemesine mülakatlar aracılığıyla edinilen nitel verinin çözümlemesiyle sosyal sermayenin alana dahil olma/alandan dışlanma ve alandaki maddi ve simgesel ödüllere erişme/erişememe açısından getirdiği avantajlar ve dezavantajlar incelenmiştir. Çalışmada tiyatro oyuncularının kariyer süreçlerinde doğuştan sahip oldukları yetenek veya becerilerin rolü yadsınmamış; fakat yaratıcı ve kültürel endüstrilerde yaygın olan meritokratik anlatıların ihmal ettiği sosyal eşitsizlikler bağlamında sosyal sermayenin oynadığı role odaklanılmıştır.

Bu makalede ele alınan sorulara yanıtlar aramak üzere Neo-Weberci sınıf analizine dayanan sosyal kapanma kuramı ile Pierre Bourdieu'nün toplumsal eşitsizlik kuramında bir sınıfsal kaynak olarak yer alan sosyal sermaye kavramından yararlanılmaktadır. Sonraki bölümde bu kavramsal repertuar ve konuya ilişkin literatür tartışılacaktır. Ardından çalışmada kullanılan yöntem ve teknikler sunulacak ve bulgular aktarılacaktır. Sonuç bölümünde tiyatro alanında bir sosyal kapanma mekanizması olarak sosyal sermayenin çeşitli boyutlarıyla nasıl bir rol oynadığının veriler ışığında genel bir değerlendirmesi yapılacaktır.

Sosyal Kapanma, Sosyal Sermaye ve Bir Kültürel Endüstri Alanı Olarak Tiyatro

Çağdaş sınıfsal eşitsizliklerin açıklanmasında Marksist yaklaşımlar için köşe taşı kavram sömürü iken (Wright, 2014), Weberci tabakalaşma açıklamaları sosyal kapanma kavramı üzerine kuruludur. Weber'e (1978) göre sosyal kapanma, geçim mücadelesinin ortaya çıktığı ve bu mücadeledeki rekabeti, yani saf piyasa koşullarını azaltmaya ilgi duyan grupların oluştuğu her yerde ortaya çıkan ve tabakalaşmayı üretip sürdüren bir süreçtir. Sosyal kapanma ile bireylerin ve grupların, grup üyeliğinin sağladığı kaynakları, ayrıcalıkları, maddi ve simgesel ödülleri diğerlerinin erişimini sosyal veya yasal engellerle kısıtlayarak maksimize ettiği ya da tekelleştirdiği süreçler ifade edilmektedir (Parkin, 1979; Collins, 1979; Murphy, 1984; Roscigno, Garcia & Bobbitt-Zeher, 2007). Weber sosyal kapanmanın ırk, sosyal köken, dil, din ve cinsiyet gibi özellikler aracılığıyla gerçekleşebileceğini öne sürerken (s. 342) Parkin, Collins ve Murphy gibi sonraki kapanma kuramcıları tarihsel süreçte kalıtsal kriterlerin yerini eğitim, bilgi ve özel mülkiyet gibi "bireyci" kriterlerin aldığını savunmaktadır. Murphy (1988) ve Tilly (1998) sosyal kapanmayı bir organizasyonun, belirli kurallar aracılığıyla eşitsiz toplumsal kategorileri kurumsal kategorilerle eşleştirmesi ile kalıcı eşitsizliğin resmileştiği bir durum olarak (örn. Güney Afrika'da yaşanan ırk ayrımcılığının resmileşmesini ifade eden apartheid) ifade etmektedirler. Bu doğrultuda, büyük ölçüde kurumsal ve resmi kapanma mekanizmalarına (vatandaşlık, ikâmet izni, özel mülkü koruyan kanunlar, istihdamda cinsiyet, yaş gibi kategoriler üzerinden ayrımcılık yaratan düzenlemeler vb.) odaklanmaktadır. Öte yandan diğer bir yaklaşım sosyal kapanmayı resmi üyelik kurallarından bağımsız şekilde herhangi bir grubun üyeleri arasında bağlar oluşturması ve diğerlerinin çeşitli stratejilerle dışlanması şeklinde daha geniş bir şekilde ele almaktadır (Roscigno vd., 2007; Weeden & Grusky, 2005). Bu çalışmada, tiyatro alanının, resmi/kurumsal engellerin daha nadir olduğu heterodoks bir işgücü piyasası arz etmesi sebebiyle bu ikinci geniş tanım benimsenmektedir.

Sosyal kapanma sadece eşitsizliğin çeşitli boyutlarına odaklanmakla kalmayıp, kolektif eylem ve süreç temelli bir eşitsizlik açıklaması sunduğu (Parkin, 1979) için kıymetlidir. Ayrıcalıklı gruplar, sosyoekonomik ayrıcalıklarını meşrulaştırmak ve güvence altına almak için bir farklılık iddiası geliştirirler ve simgesel sınırlar çizerler. Ancak sınırları kalıcı hale getirmek ve sembolik sınırları toplumsal sınırlara dönüştürmek çalışma ve bakım (maintenance) gerektirmektedir (Lamont & Fournier, 1992). Bu nedenle sosyal kapanma donmuş yapılardan ziyade dinamik bir biçimde, kolektif eylem ve süreçler temelinde anlaşılmalıdır. Ancak sosyal kapanma kuramcıları ve araştırmacıları büyük ölçüde istihdam ve kariyer süreçlerindeki eşitsizlik üreten kurumsal mekanizmalara ve resmi düzenlemelere odaklanma eğilimindedir. Oysa sosyal kapanma süreçleri mikro düzlemlerde ve gündelik etkileşimler bağlamında formel düzenlemeler olmaksızın da bilinçli/bilinçsiz şekilde gerçekleşebilmektedir (Roscigno, 2007).

Uzunca bir süre sosyal bilimlerde çok fazla ilgi görmeyen ancak 1980'li yıllardan itibaren neo-Weberci araştırmacıların çalışmalarıyla hızla gelişen sosyal kapanma literatüründe ırk, cinsiyet, yaş temelindeki mesleki kapanma süreçleri ciddi bir ilgi görmeye başlamıştır (Roscigno vd., 2007; Roscigno, Mong, Byron & Tester, 2007; Tomaskovic-Devey & Stainback, 2007; Wilson, 2005). Buna karşın söz konusu literatürde sınıf durumu ile yaratıcı ve kültürel endüstrilerdeki mesleklere ilişkin ilginin görece kısıtlılığı dikkat çekicidir. Sosyal kapanma süreçleri, yükseköğrenimde (Weiss, 1981; Ball, Davies, David & Reay, 2002) ve muhasebecilik (Macdonald, 1985), akademisyenlik (Subramaniam, Perucci & Whitlock, 2012), hekimlik (Collins & Sanderson, 2009) gibi beyaz yakalı mesleklerde incelenmiştir. Weber'deki sınırlı kapanma kavramını geliştirmesine karşın Parkin (1979, s. 55-56), spor ve sahne sanatları gibi alanların sosyal kapanmaya dirençli olduğunu; zira bu alanlarda beceri ve yeteneklerin performans sürecinde edinildiğini, sürekli test edilip açık gözetim altında tutulduğunu ve beyaz yakalı mesleklerdeki gibi kültürel sermaye ve yetenek aktarımının daha zor olduğunu öne sürerek bu alanlarda sosyal kapanma süreçlerinin gerçekleşmesinin daha az olası olduğunu savunmaktadır.

Sosyal kapanma kuramcılarının kültürel üretim alanına ilişkin ilgisizliği, yaratıcı ve kültürel endüstrilere ilişkin literatürde uzun yıllar egemen olduğu görülen bireyci ve meritokratik söylemin etkisi açısından da değerlendirilebilir. *Yaratıcı ve kültürel endüstriler* kavramı (bundan sonra kısaca YKE olarak anılacaktır) sahne sanatlarından mimariye, müzikten fotoğrafçılığa kadar farklı alt sektörlerden oluşan bir sektörü ifade etmektedir (Been, Wijngaarden & Loots, 2023). YKE’ler istihdam ve kariyer süreçlerinde yaratıcı ve kültürel yeteneklerin değerlendirildiği mesleklerin bir toplamı olarak ifade edilmektedir. Ekonomik potansiyeli yaratıcılık fikrine dayanan, “önemli oranda yaratıcı insanı istihdam eden” bu sektöre yazılım uzmanlığı, medya çalışmaları, tasarım, vb. pek çok meslek dahil edilmektedir (O’Brien, Laurison, Miles & Friedman, 2016). Bu bakımdan YKE kuramsal açıdan çağdaş istihdam piyasalarına odaklanan ve Frankfurt okulu teorisyenlerinin kullandığı kültür endüstrisi kavramından farklılaşan bir kavramdır. Yirminci yüzyılın ortalarındaki kapitalist toplumsal yapıyı ve ideolojiyi pekiştiren kültürel ürünlere odaklanan kültür endüstrisinden farklı olarak YKE, teorik açıdan sanayi sonrası ekonomide çalışmanın aldığı yeni biçimlere ve neoliberal kültüre dayanmaktadır.

YKE son yıllara dek bireysel yetenek ve yaratıcılığın ödülleri ve fırsatlara erişimin temel itici gücü olarak kabul edildiği bir alan olarak görülmüştür (Campbell, 2020). Ancak son dönemde bu alanda yapılan birçok eşitsizlik araştırması bu anlayışa güçlü eleştiriler yöneltmektedir. *Yaratıcı Sınıf* (2002) kitabıyla yaratıcı mesleklerin açık, meritokratik, yaratıcı, esnek, hoşgörülü ve özerk doğasını vurgulayarak bu söylemin doruk noktasını temsil eden Richard Florida bile son çalışmasıyla (2017) bu sektördeki gelir eşitsizliğinin altını çizmiş ve konumunu gözden geçirmiştir. Çalışmalar yaratıcı mesleklerde “yeteneğin” sosyolojik açıdan sorunlu bir kavram olduğunu, yeteneğin hayata geçirilmesinin sahip olunan kültürel, ekonomik ve sosyal sermayeye bağlı olduğunu ve bu mesleklerin varsayıldığı gibi yeterince herkese açık olmadığını göstermektedir (Friedman vd., 2017; Randle, Forson Calveley, 2015). İngiltere (O’Brien vd., 2016; Oakley, Laurison, O’Brien & Friedman, 2017), Amerika Birleşik Devletleri (Koppman, 2015), Danimarka (Alacovska & Bille, 2021) gibi ülkelerde yapılan çalışmalar orta sınıf geçmişiyle bağlantılı yaşam tarzının YKE’lerdeki istihdam uygulamalarında etkili olduğunu ve kültürel işgücünde orta sınıfın aşırı temsilini göstermektedir. Ayrıca YKE’lerde istihdam ve diğer kariyer süreçlerindeki cinsiyet (Martin, Frenette & Gualtieri, 2023; Lindemann, Rush & Tepper, 2016; Grugulis & Stoyanova, 2012; Conor vd., 2015; Cannizzo & Strong, 2020; Bielby & Bielby, 1996), sosyal sınıf (O’Brien, 2020; Friedman vd., 2017, O’Brien vd., 2016; Allen, Quinn, Hollingsworth & Rose, 2013) ve etnisite (Le, Jogulu & Rentschler, 2014; Tremblay & Dehesa, 2016; Saha, 2012; Yuen, 2019) temelindeki dışlamalar meritokratik anlatıları sorgulatmaktadır.

Sanat meslekleri, “havalı, yaratıcı ve eşitlikçi” (Gill, 2011) olarak imlenmesine karşın pek çok açıdan istikrarsızlık, güvencesizlik, belirsizlik, rekabetçilik ve eşitsizlikle damgalanmıştır (Hesmondhalgh & Baker, 2010; Banks, 2017; Butler & Stoyanova-Russell, 2018). Çağdaş sanat piyasası merkezi bir düzenleyici kurumun bulunmadığı, ekonomik kısıtlamaların sınırlı olduğu neoliberal kapitalist piyasa koşulları ile serbest ekonominin uç bir örneğini temsil etmektedir (Milano, 2020). Günümüzde kültür politikasındaki hâkim mantığın “kültürden uzaklaşıp ekonomik ve sosyal hedeflere doğru kayması” (Hesmondhalgh, Nisbett, Oakley & Lee, 2015, s. 99) kamu yatırımlarının azalmasına, sanatın giderek ticari bir yatırım alanına dönüşmesine ve özel sponsorluklara bağımlı hale gelmesine yol açmıştır.. Kültür ekonomisi alanında önemli bir literatür, sınırlı sayıdaki “süperstar” (Rosen, 1981) dışında, sanatçıların önemli bir çoğunluğunun işsizlik, düşük ücretler, sömürü ve güvencesizlikle boğuştuğunu ortaya koymaktadır (Abbing, 2002; Butler & Stoyanova-Russell, 2018; Alacovska & Bille 2021; Gill & Pratt, 2008; Been vd. 2023). YKE’lerdeki istihdam süreçlerine ve çalışma koşullarına ilişkin manzara, meritokratik anlatının “eşitlik fikrini pazarlamaya çalışan bir söylem” (Littler, 2013) ve “mevcut güç ve eşitsizlik ilişkilerini yeniden üreten” bir “hegemonik masal” (Ewick & Silbey, 1995, s. 197) sunduğunu göstermektedir.

Kültürel ve yaratıcı mesleklere ilişkin meritokratik söylemin ihmal ettiği bir başka husus, neoliberal kültür ekonomisinin alanda mücadele eden bireyleri sistematik olarak biçimlendirip neoliberal özneler haline getirdiğidir. Yaratıcılık, özerklik, esneklik, uyumluluk, uyarlanabilirlik gibi beklentiler ve değerler geç kapitalizmin yeni çalışma koşullarının karakteristiklerini yansıtırken (Sennett, 2011; Bauman, 2017), “yaratıcı sınıf” gibi bu dönüşümleri kutlayan yaklaşımlar özneleri biçimlendiren yapısal etkileri ve bu karakteristiklerin tabakalaşmanın ürünü olduğunu göz ardı etmektedir (Littler, 2018). Sektörde açıklık ve meritokrasi retoriğine inatla bağlı kalınmakta, bireyler uyum sağlamaya ve şikâyet etmemeye teşvik edilmekte, eğer başarılı olamıyorlarsa “uygun aday olmadıkları” kabul edilmektedir (Oakley & O’Brien, 2016). Tarif edilen öznellik, bir başka deyişle “ideal yaratıcı çalışan”, evrensel bir konumdan ziyade orta sınıf yaşam tarzını yansıtan dışlayıcı bir konumu ifade etmektedir (Allen vd., 2013).

Bu çalışmada tiyatro oyuncularları arasındaki eşitsizlikte sosyal sermayenin oynadığı rollere odaklanılırken sosyal sermaye kavramı Pierre Bourdieu’nün kavrama yüklediği tanım benimsenerek toplumsal mücadele alanlarındaki bir koz olarak ele alınmaktadır. Bourdieu’nün toplumsal eşitsizliğe ilişkin yaklaşımı hem kültüre ve yaşam tarzına verdiği ayrıcalıklı rol hem de toplumsal yaşamı bir ekonomik ve simgesel fırsatlar piyasası olarak ele alması bakımından Weberci sosyal kapanma yaklaşımının incelikli bir versiyonu niteliğindedir. Bourdieu, sosyal eşitsizliğin teorisini inşa ederken, eğitim, sanat, din, hukuk vb. alanları sosyal bilimlerde yaygın şekilde kullanılan kurum kavramından ayırtmıştır. Bourdieu’ye göre alan içerisinde belirli ilişkisel konumların işgal edildiği ve bu konumların “varoluşları ve kendilerini işgal edenlere, eyleycilere ya da kurumlara dayattıkları belirlenimler 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 & Wacquant, 2014, s. 81). Alanlardaki ilişkisel konumlara yerleşmiş olan failler bu konumlara belirli sermayeler aracılığıyla yerleşmekte ve alandaki iktidar ve temayüz olanakları da sahip olunan sermayelerin hacmi ve yoğunluğu ile olumsal bir biçimde şekillenmektedir. Bourdieu alanlardaki mücadeleleri şekillendiren dört sermaye biçimi (ekonomik, kültürel, sosyal ve simgesel) tanımlamaktadır. Bu çalışmanın odağını oluşturan sosyal sermaye “...karşılıklı tanışıklık ve itibar göstermeye dayalı, az çok kurumsallaşmış bir sürekli ilişki ağına -bir başka deyişle bir grup üyeliğine- sahip olmaya bağlı ve kolektif kolektif olarak sahip olunan sermayenin gücünü, kelimenin çeşitli anlamlarında kredi kullanma hakkı veren bir ehliyet sağlayan fiili ve potansiyel kaynakların bir toplamıdır” (Bourdieu, 1986, s. 247). Sosyal sermaye, ağın (bir aile, okul, parti vb.) üyelerinin sahip olduğu bir itimat ve kredi kaynağını ifade etmektedir (Bourdieu, 1986).

Bu çalışma her ne kadar sosyal sermayenin tiyatro alanındaki istihdam ve kariyer süreçlerindeki rolüne odaklanıyor olsa da Bourdieu’nün ön plana çıkardığı diğer üç sermaye biçimine de değinmek gerekmektedir. Zira sermayelerin birbirine çevrilebilirliği ilkesi düşünüldüğünde hem sosyal sermaye bu diğer sermaye biçimlerine hem de bu diğer sermaye biçimleri sosyal sermayeye tahvil edilebilmektedir. Bu bağlamda Bourdieu (1986) ekonomik sermayeyi hemen ve doğrudan paraya dönüştürülebilir ve mülkiyet hakları biçiminde kurumsallaşabilen kaynaklar olarak tanımlar. Kültürel sermaye ise zihnin ve beden kalıcı eğilimleri biçimindeki *bedenleşmiş*, kültürel nesnelere sahiplik biçimindeki *nesneleşmiş* ve eğitimsel ehliyetler biçimindeki *kurumsallaşmış* halleriyle sahip olunabilen kültürel kaynaklardır. Simgesel sermaye ise farklı sermaye türlerinin meşruluk kazanması ve tanınıp kabul edilmesini ifade etmektedir (Bourdieu, 1987). Sözü edilen sermaye türleri sosyal sermayeyi üretebilmeleri bakımından oldukça önem arz etmektedir. Sosyal sermaye de diğer sermaye türlerini üretebilmektedir; yüklü sosyal sermayeye sahip kimseler “... sosyal sermayeleri için aranırlar ve iyi tanındıkları için tanınmaya değerdirler” (Bourdieu, 1986, s. 248). İstihdam ve kariyer süreçleri açısından sosyal sermaye işgücü piyasasındaki yeni fırsatlar hakkında bilgi ve etkili bağlantılar sağlayarak ekonomik kaynaklara dönüştürülebilmektedirler (Lin, 1999).

Çağdaş YKE'lerde sosyal sermayenin kilit öneme sahip bir sınıfsal kaynak haline geldiği görülmektedir. Söz konusu endüstrilerde genel olarak sözleşmelere dayalı, kısa süreli, proje bazlı veya sezonluk bir işgücü piyasası hâkimdir (Been vd., 2023; Grugulis & Stoyanova, 2012). Kültürel emek piyasasının yapısal koşulları içinde hem bütçeler hem de süreler kısıtlı olduğu için ve yaratıcılığı veya yeteneği tespit edip değerlendirmek zor olduğu için (Zimdars, Sullivan & Heath, 2009) ağlar aracılığıyla istihdam kullanışlı bir yöntem olarak görülmektedir. Zira ağların kullanılması, hız, maliyetlerin azaltılması, güven teşkil etmesi ve adayın yetkinliğiyle ilgili riskleri azaltması gibi avantajlar sağlar (Grugulis & Stoyanova, 2012; O'Brien, 2020; Been vd., 2023). Ancak bu durum, sosyal sermaye sınıflar arasında eşit dağılmış bir kaynak olmadığı için sınıfsal düzlemde sosyal kapanma yaratmaktadır. Ayrıca ağ temelli istihdamda sosyal değerlendirme ve *kültürel eşleştirme* (Rivera, 2012) süreçleri etkindir ve *homofili* adı verilen "benzerini tercih etme" biçimindeki iç gruba ayrıcalık tanıyan değerlendirme biçimi etkilidir (Grugulis & Stoyanova, 2012). Çalışmalar YKE'lerde istihdamın sıklıkla kültürel sinyaller üzerinden gerçekleştirilen kültürel eşleştirmeye dayalı olduğunu ve bunun alanda orta sınıf hakimiyeti oluşturduğunu göstermektedir (Koppman, 2016; De Keere, 2022). Dolayısıyla piyasa koşulları sınıfsal eşitsizliği körükleyen sosyal sermaye eşitsizliklerini ön plana çıkarmaktadır. Öte yandan bu durum yaratıcı çalışanlar üzerinde sürekli olarak sosyal bağlar ve "portföy kariyerler" oluşturma baskısı yaratmaktadır (Dowd & Pinheiro, 2013; Stokes, 2021; English, de Villiers Scheepers, Fleischman, Burgess & Crimmins, 2021; Martin vd., 2023).

Oyunculuk YKE'lerin yukarıda belirtilen neredeyse tüm karakteristiklerinin kristalize olduğu kullanışlı bir ideal tipi temsil etmektedir (Friedman vd. 2017). İster sinema ve televizyon oyunculuğu ister tiyatro oyunculuğu olsun (ki oyunculukta bu sektörler arasında geçişler söz konusudur) istihdam ve sonrası süreçler belirsizliklerle karakterize olmaktadır. Oyunculuğun istihdam ve sonraki kariyer süreçlerinde (örn. ücretlendirme) cinsiyet (Grugulis & Stoyanova, 2012), sınıf (Friedman vd. 2017; Friedman vd. 2016; O'Brien vd., 2017; O'Brien, 2020) ve etnisite (Saha, 2012) eksenindeki toplumsal eşitsizliklerin yeniden üretildiği bir alan olduğu görülmektedir. Öte yandan tiyatro alanında aktörler arası ilişkiler ve sosyal sermayenin rolü kritik bir önemdedir. Zira bütün sanat dalları kolektif faaliyetler olsa da (Becker, 2013) tiyatro bu konuda en uç noktayı temsil etmektedir. Buna karşın tiyatro oyuncularını arasında sınıfsal eşitsizliğin üretimi/yeniden üretiminde sosyal sermayenin rolü konusu literatürde oldukça sınırlı bir yere sahiptir.

Türkiye'de tiyatro alanının yapısı ve koşulları, kültür politikalarındaki dönüşümlerle Batıdakine benzer bir özelleşme ve ticarileşme sürecinden geçmiştir. 1950'li yıllarda kültür politikası alanında başlayan "politikasız politika" veya "yumuşak politika"ya (Ada, 2009) dek devlet güdümlü bir kültürel alan hâkimdir. Bu yıllardan günümüze dek sanat alanında *laissez faire* anlayışına dayalı kapitalist sanat piyasasının tedrici bir şekilde gelişimine tanık olunmuştur. 2000'li yıllardan sonra küreselleşme, dışa açılma ve liberalleşme süreçleri bu gelişimi doruk noktasına taşımıştır. Bu dönemde kültür alanının "dışa açılmacı neoliberal politikaların başarısı için bir araç" olarak görüldüğü, (Aksoy, 2009, s. 180) ve kültürel alandaki özel girişimlerin hem ülke tanıtımı hem de devlet harcamalarını azaltmak adına teşvik edildiği ifade edilmektedir. Söz konusu gelişmeler tiyatroya da yansımıştır. 2022 yılı itibarı ile ülke çapında toplam 817 tiyatro salonu mevcutken (TÜİK, 2022) bunlardan yalnızca 58 sahne Devlet Tiyatroları'na bağlıdır (Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, 2023, s. 8). Uzun yıllar Devlet Tiyatroları ve diğer ödenekli tiyatrolar işgücü piyasasındaki oyuncu adayları için hedef kurumlar iken son yıllarda bu kurumlarda kadrolu sanatçı istihdamı giderek azalıp sözleşme temelli istihdam artmıştır. Özel girişimlerin yaygınlaşmasıyla giderek ticarileşen sektörde esneklik, belirsizlik ve güvencesizlik gibi koşulların artmasıyla birlikte sosyal sermayenin rolünün güçlenmesi söz konusudur. Buna karşın Türkiye'de tiyatro oyuncularının istihdam süreçlerindeki ve çalışma koşullarındaki sınıfsal eşitsizliklere ilişkin ampirik araştırma literatürü Ünal ve Koçancı'nın (2020) tiyatro oyunculuğunun prekaryalaşmasını konu edinen çalışması dışında oldukça kısıtlıdır. Bu bağlamda sosyal sermayenin SEFAD, 2024; (52): 345-372

tiyatro oyuncularları arasındaki eşitsizliğin üretilmesinde oynadığı rolün incelenmesi, bu kısıtlı literatürün geliştirilmesi açısından önem arz etmektedir.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırma, tiyatro oyuncularları arasında sınıfsal eşitsizliğin nasıl yeniden üretildiği sorununu sosyal sermayenin rolüne odaklanarak ele almaktadır. Sosyal sermaye kavramına ilişkin teorik incelemelerin çoğu kavramın “fiziksel bir formdan ziyade aktörlerin inançları ve semboller tarafından yeniden üretilen subjektif bir sermaye formu” olduğunu kabul etmektedir (Lee, 2009, s. 247). Çalışmanın yöntemsel tasarımı, bu ön kabule sahip bir ontolojik perspektifle, nomotetik bir açıklama çabasından ziyade, iddiası ele aldığı örnekleme açıklama ve anlama ile sınırlı Weberyen “anlamacı açıklama” yaklaşımına dayanmaktadır.

Eşitsizliğin yeniden üretimi üzerine odaklanan nicel tasarıma sahip ve geniş örneklemlili çalışmalar, önemli bakış açıları ve sonuçlar sunabilirler; ancak genellikle bireylerin günlük deneyimlerinin, algılarının ve tutumlarının eşitsizliğin yeniden üretilmesindeki rolünü göz ardı ederler ve eşitsizliğin daha derin mekanizmalarını açıklamada yetersiz kalırlar. Bu tür araştırmalar, genellikle ilişkiler ve ortak algılar yoluyla oluşturulan, yani ödülleri ve eşitsizliği içeren “sosyal oyun”u tam anlamıyla kavramada yetersiz kalabilmektedirler (Calhoun, 2014). Nitel araştırmada ise, insanların kendi yorumları ve pratikleri yoluyla sosyal dünyayı nasıl şekillendirdiği öne çıkarken, araştırmacı, bir fenomenin anlamını, bu fenomene katılan bireylerin perspektifinden anlamaya çalışır (Merriam, 2015, s. 22). Eşitsizliğin yeniden üretilmesi aktörlerin algılanan deneyimlerinden, pratiklerinden ve yorumlamalarından bağımsız değildir. Bu nedenle bu araştırmada “sınırlı sayıda örnekten elde edilmiş zengin veriye odaklanan bir yaklaşım” (Sayer, 2017) olarak nitel araştırma tasarımı benimsenmiştir.

Çalışmada veri toplama tekniği olarak derinlemesine görüşme, veri toplama aracı olarak ise yarı-yapılandırılmış görüşme formları kullanılmıştır. “Nitel araştırmalarda kullanılan görüşmelerin en güçlü özelliği göremedikleriniz hakkında bilgi edinme ve gördükleriniz hakkında ise alternatif açıklamalar yapma fırsatı vermeleridir” (Glesne, 2015, s.143). Çalışmada 2020 yılının Şubat ve Mayıs ayları arasında, Ankara’daki ödenekli ve özel tiyatrolarda çalışan on sekiz yaş ve üzerinde olan, 8’i kadın ve 11’i erkek olmak üzere 19 tiyatro oyuncusu ile yarı-yapılandırılmış görüşme formları aracılığıyla derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmelerin odak noktası sanat alanında eşitsizliğin yeniden üretiminde sosyal sermayenin nasıl bir rol oynadığına ilişkin cevaplar aramaktır. Nitel araştırmalarda bir fenomenle ilgili katılımcı grubunun yaşadığı deneyimler ve bu deneyimleri etkileyen ortam ve durumlar ön plana çıkarılmaktadır (Creswell, 2018). Bu bağlamda tiyatro oyuncularları tarafından eşitsizlik fenomeninin nasıl deneyimlendiği ve algılandığı, sosyal sermayeye bu bağlamda nasıl bir anlam yüklendiği görüşme sorularını çerçevelendirmede esas alınmıştır.

Ankara’da yaşayan, Devlet Tiyatroları’nda ve özel tiyatrolarda istihdam edilen tiyatro oyuncularının nasıl bir evren oluşturduğunu tespit etmek ve temsil grubuna ulaşmak güçtür. Dolayısıyla araştırmada, evreni temsil etme kriterinden ziyade çalışmanın benimsediği ontolojik perspektife ve amacına uygun şekilde bir katılımcı grubu oluşturmak esas alınmıştır. Bu bağlamda konuya ilişkin kapsamlı bir anlayış edinmek amacıyla “maksimum çeşitlilik” kriteri benimsenerek “amaçlı örneklem” ve “kartopu örneklem” teknikleri bir arada kullanılmıştır. Görüşme yapılan her katılımcıdan araştırmacıyı tanıyor olduğu yeni bir katılımcıya yönlendirmesi istenirken, yaş, cinsiyet, çalışma koşulları vb. değişkenler açısından azami çeşitlilik oluşturacak şekilde yönlendirme yapılması talep edilmiş ve heterojen bir katılımcı grubuna ulaşılmıştır. Veriler doyum noktasına ulaştığında görüşmeler sona erdirilmiştir. Görüşmeler ortalama bir ila bir buçuk saat sürmüştür ve katılımcı izni ile ses kayıt cihazı kullanılarak kayıt altına alınmıştır. Görüşmeler katılımcıların on beşi ile görüşmeleri aksatmayacak ortamı sağlayan kafeterya vb. mekanlarda, iki katılımcı ile iş yerlerindeki uygun

ortamlarda, iki katılımcı ile ise Covid-19 Pandemisi sürecinde alınan tedbirler sebebiyle Skype bağlantısı ile çevrimiçi şekilde gerçekleştirilmiştir. Tablo 1’de katılımcıların genel demografik bilgileri ile çalışma durumlarına ilişkin bilgiler sunulmuştur. Tabloda ve bulgulara ilişkin bölümde yer alan katılımcı isimleri araştırmacı tarafından gelişigüzel bir biçimde atanmıştır ve katılımcıların gerçek isimlerinden farklıdır. Bilgiler, araştırmanın gerçekleştirildiği 2020 yılına ait olduğu için katılımcıların güncel durumlarını yansıtmayabilir.

Tablo 1. Katılımcıların demografik özellikleri

İsim	Cinsiyet	Yaş	Meslekî Deneyim Süresi (yıl)	Mevcut Çalışma Durumu	Kişisel Ortalama Aylık Gelir
Buket	K	49	30	Özel Tiyatroda Oyuncu ve Yönetmen	4000 TL
Tülay	K	47	16	Özel Tiyatroda Oyuncu ve Yönetmen	2000 TL
Fırat	E	27	4	DT Sözleşmeli Mezun Sanatçı ve Özel Tiyatroda Oyuncu	2700 TL
Hakan	E	27	7	Özel Tiyatroda Oyuncu ve Dizi Oyuncusu	3000 TL
Doğan	E	38	18	DT Sözleşmeli Mezun Sanatçı ve Drama Eğitmeni	4000 TL
Cansu	E	32	9	Özel Tiyatroda Oyuncu, Drama Eğitmeni	5500 TL
Gökhan	E	32	13	Özel Tiyatroda Oyuncu	800 TL
Burak	E	24	6	DT Sözleşmeli Mezun Sanatçı ve Özel Tiyatroda Oyuncu	2000 TL
Sema	K	39	18	DT Kadrolu Sanatçı	7000 TL
Melike	K	31	6	DT Sözleşmeli Mezun Sanatçı	2600 TL
Özkan	E	57	36	DT Kadrolu Sanatçı	7500 TL
Vedat	E	51	34	Özel Tiyatroda Oyuncu, Dizi ve Sinema Oyuncusu	6500 TL
Ebru	K	47	24	DT-Misafir Sanatçı, Ses Sanatçılığı	4000 TL
Barış	E	50	33	Özel Tiyatroda Oyuncu, Drama Eğitmenliği	3000 TL
Cenk	E	33	13	DT- Kadrolu Sanatçı	8000 TL
Eren	E	30	4	Bağımsız Oyuncu	1500 TL
Nevin	K	26	7	Özel Tiyatroda Oyuncu, Yönetmen Yardımcısı	2700 TL
Özgür	E	29	9	Özel Tiyatroda Oyuncu	2500 TL
Sinem	K	36	13	Özel Tiyatroda Oyuncu, Yönetmen, Eğitmen	6000 TL

Derinlemesine mülakatlardan edinilen nitel veri, tematik kodlama yoluyla kodlanarak analiz edilmiştir. Veri analizi sürecinde araştırmacının amacı transkripti yapılan büyük miktarda veriyi soyutlayarak araştırma problemine ilişkin anlamlı bir anlatı ortaya koymaktır. Analiz süreci *okuma, veriyi tanımlama, sınıflandırma ve yorumlama* aşamalarından oluşmaktadır (Creswell, 2018, s. 184). Veriyi tanımlama ve sınıflandırma aşamalarında nitel veri analizinin yaygın şekilde kullanılan *kodlama (açık kodlama), kategorilendirme (analitik/ksen kodlama) ve temalandırma* süreçlerini içermektedir (Corbin & Strauss, 2007; Merriam, 2015). Verinin analizinde araştırmacının amacı tiyatro oyuncusunun meslekî kariyerinde aslî ve talî sosyalizasyon süreçlerinde sahip olunan sosyal sermaye düzeylerinin alana dahil olma ve imtiyazlı konumlara erişme açısından oynadığı role odaklanmaktır. Görüşme sorularının SEFAD, 2024; (52): 345-372

yapılandırılmasında da “Nasıl bir aile içerisinde büyüdünüz?” sorusundan başlanarak bu soruna ilişkin yaşam-öyküsel bir anlatı geliştirilmeye çalışılmıştır. Tematik analiz yoluyla, sosyalizasyon sürecinin her bir evresinin sosyal sermayenin oluşumu ve işe koşulması açısından birer tema halinde ortaya çıktığını göstermiştir. Bu bağlamda araştırmada üç tema bulgulanmıştır: “aile”, “aidiyetler” ve “piyasa ilişkileri”.

Aile: Oyunun İçine Doğmak

Oyuncuların tiyatro alanına dahil olma ve dahil olduktan sonra sahip olabilecekleri fırsatları etkileyen faktörlerden biri, kimlerle ne şekilde ve ne sıklıkta sosyal ilişkiler kurduklarıdır. Her toplumsal alan kendine özgü bir şekilde yapılandırılmakta ve özgün bir habitusu ve sermayeler bileşimini ödüllendirmektedir (Bourdieu, 2016). Tiyatro alanında oyuncular açısından sosyal sermayenin en fazla ödüllendirilen sermaye türlerinden biri olduğu görülmektedir.

Sosyal sermayenin oluştuğu ilk sosyal bağlam, asli sosyalizasyon süreci, bir başka deyişle ailedir. Weberyen anlamda statünün kurucu unsurlarından en önemlileri meslek ve eğitimidir. Araştırma kapsamında görüşülen tiyatro oyuncularının önemli bir kısmının beyaz yakalı ve eğitim düzeyi nispeten yüksek ebeveynlere sahip olduğu görülmüştür. Ebeveynin mesleğine odaklanmak da bireylerin sosyal kökenleri hakkında düşünmenin bir yoludur. Katılımcıların babalarının mesleklerine bakıldığında 10 katılımcının babası beyaz yakalı (banka çalışanı, memur, mühendis vb.), 1 katılımcının babası tiyatro oyuncusu, geri kalanlar ise esnaf ve işçi çocuklarıdır. Benzer şekilde katılımcıların yaklaşık yarısı beyaz yakalı mesleklerde çalışan annelerin çocuklarıdır. Eğitim düzeyleri açısından üç katılımcı dışında katılımcıların babaları lise veya üniversite mezunudur. Ailenin sosyal statüsü, tiyatro oyunculuğu açısından önemli bir sosyal kapanma mekanizması olarak iş görmektedir. Zira görece yüksek sosyal statülü ebeveynlere sahip olmak sanat alanının talep ettiği yüksek kültürel ve sosyal sermayeye tahvil edilebilecek bir kaynaktır.

Katılımcılardan Fırat, ailenin tiyatro oyunculuğu kariyerindeki rolünü anlamak açısından özel bir örnek teşkil etmektedir. Fırat, babası ünlü bir tiyatro oyuncusu, annesi ise seslendirme yönetmeni olan, “sanatçı bir ailenin” üyesidir. O, iki anlamda “oyunun içine doğmuştur”: maddi ve simgesel çıkarlara dönük mücadele alanı olarak oyun ve tiyatrodaki performansın gerçekleştiği somut düzlem olarak oyun. “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. Baban mesela bunları öğretiyor. Bunlar teknik şeyler değil” (Fırat, 27). Fırat’ın deneyimleri sosyal sermayenin kültürel sermayeye dönüştürülerek imtiyaz sağlamasına önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Oyunun içine doğup büyüyenler, dışarıda doğup büyüyenlere göre alandaki mücadelelerde daha imtiyazlı hale gelebilmektedirler. Fırat’ın “Bunlar teknik şeyler değil” vurgusu önemli görünmektedir. Zira tiyatro oyunculuğu bir teknik bilgi yığını hazmetmekle sınırlı değildir, daha ziyade bedensel ve zihinsel bir yatkınlıklar bütünü, özgün bir habitusu talep eden bir pratiktir. Tiyatro oyuncusu bir ebeveyne sahip olmak aynı zamanda sahneye erken tanışma avantajı yaratabilmektedir. Fırat, “hevesini alması için” çocukken zaman zaman sahneye çıkmasına izin verildiğini anlatmıştır. “Oyunun içine doğmamış” oyuncular kendilerini diğerleriyle kıyaslarken habitus farklılığına işaret eden ifadelerle daha şanssız olduklarını ifade etmektedirler:

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. İş zaten biliyor olmuş oluyorsunuz. (...) İlkokuldan beri sahnede. Çok daha rahatlar (Doğan, 38).

Katılımcılara göre oyunun içine doğmuş olmanın getirdiği bir başka avantaj “oyun kuralları”na ilişkin daha fazla bilgiye erişebilmek ve alanda çeşitli seviyelerde konumlanmış diğer faillere erişim

(sosyal temas) olanağıdır. Oyunun kurallarını bilmek de eşit şekilde dağılmayan bir kültürel sermaye biçimidir (Swartz, 2018, s. 178). Tiyatro gibi proje bazlı işgücü piyasalarında sosyal sermaye, değerli bilgilere erişim sağlar ve arama maliyetlerini düşürür; bireylerin yeni işler edinmesine, gelecekteki iş birlikleri için fırsatlar yaratmasına ve sosyal ve duygusal destek sağlayan diğer kişilerle bağlar kurmasına yardımcı olarak kariyer gelişimini olumlu yönde etkiler (Gorji, Carney & Prakash, 2020).

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 seçimlerinde gideceği, gitmeyeceği yerleri çok iyi bilir (Hakan, 27).

Yani çevresel faktörler çok önemli oluyor, kimleri tanıdığımız, kimlerle iş yapacağımız 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... (Nevin, 26).

Ebeveynler tiyatro oyuncusu olsun ya da olmasın ailenin oyunculuk mesleğine ilişkin tutumu da faillerin kariyer güzergahı açısından önemli roller oynayabilmektedir. Katılımcılardan Sinem (36), birçok arkadaşının ailesinden destek göremediği için mesleği bıraktığını ifade etmiştir. Ancak kendisi açısından durumun aksi şekilde geliştiğini, babasının eskiden oyunculuk yaptığı için ve annesinin seslendirme sanatçılığı yaptığı ve piyano çaldığı için “sanatla büyüdüğünü”, çocukken ebeveynleri tarafından tiyatroya götürüldüğünü, bale kursuna gönderildiğini anlatmıştır. Öte yandan ailenin mesleğe ilişkin olumsuz tutumu sebebiyle alana girişte “geciktirilmeye” maruz kalan katılımcılar da vardır. Eren (30), ailesinin tutumu sebebiyle tiyatro alanına ilişkin heveslerini uzun süre ertelediğini ifade etmiştir.

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. Oradan 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 yapmak istiyorum?'. Hani sanki şey gibi... [Yeniden mi düşündünüz?] Neyi yapmak istediğimi, evet (Tülay, 47).

Ailenin bir sosyal kapanma mekanizması olarak geliştiği düşünüldüğünde, dikkate alınması gereken bir başka konu aile içinde devredilen ün veya şöhrettir. Kültürel ve yaratıcı endüstrilerde şöhretin çok kuşaklı aileler içinde aktarımı ender görülen bir durum değildir (Bellow, 2004). Sosyal sermayenin bir biçimi olarak şöhretin tiyatro oyuncululuğu alanında ebeveynlerden çocuğuna kısmen de olsa aktarılabildiği görülmektedir.

Az önce bahsettiğim ünlü tiyatro 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, prima donnası olması lazımdı tiyatro 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 eler dışarıda bırakırdı (Barış, 50).

Onun kızı olmasaydı bu kadar ünü olur muydu? Ya da işte ünlü bir sinema oyuncusunun oğlu şimdi tiyatroda çok ünlü. Babası ünlü olmasaydı bu kadar çabuk piyasada olur muydu? [Olmaz mıydı?] Olmuyor olabilir. 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 (Cansu, 32).

Sanat alanındaki şöhretli aktörün çocuğu, ebeveyninin tanınırlığından kaynaklanan ve bu niteliğin kolayca devredilebilir olmasından dolayı "tanınmaya değer" hale gelebilmektedir. Bu nedenle, sektörde bir konum kazanmaları sırasında meritokratik ilkelerin de göz ardı edildiği bir ayrıcalığa sahip olabilmektedirler. Bu bağlamda, tiyatro oyunculluğu kazanılan bir statü yerine, verili bir statü haline gelebilmektedir. Aile ilişkisinin bir sosyal kapanma mekanizması olarak işlerlik gösterdiği son husus "akraba kayırmacılığı"dır. Araştırmaya katılan oyunculara "Mesleğe ilişkin becerisi, yeteneği, bilgisi size göre yeterli olmadığı halde bu mesleği yapabilen insanlar var mıdır? Varsa size göre bu işi nasıl yapabiliyorlar?" sorusu yöneltilmiştir. Akrabalığın getirdiği avantaj, bu soruya karşılık en fazla ön plana çıkarılan konudur.

İki sebeple yapabiliyorlar. Bir babalarının soyadlarını taşıyorlar. Babaları da bilmem kaç kuşaktır Devlet Tiyatrosu oyuncusu diyelim. Sonraki de devam ettiriyor. Bir şekilde onu soyadıya 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, milletevkeili 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?] Akrabaları, birinin hoca, birinin halaları oyuncu, birinin... Neyse çok girmeyeyim. (...) İlişkiler çok önemli tabi (Sema, 39).

Özetle, sosyal sermayenin bir biçimi olarak dar veya geniş anlamda aile, erken çocukluk döneminden başlayarak alanda bir kaynak haline gelmektedir. Özellikle sanatçı bir ailenin üyesi olmak alanın hâkim sermaye biçimi olan bedenleşmiş kültürel sermayeye (oyuna yatkınlık, oyunun kurallarının bilgisi vb.) tahvil edilebilecek bir sosyal sermayeye sahip olmayı sağlayabilmektedir. Öte yandan alandaki etkili faillerle ilişki kurma, şöhretin aktarımı ve akraba kayırmacılığı boyutları ailenin sosyal sermaye biçimi olarak oynadığı rollerin diğer önemli görünümleridir.

Aidiyetler: Alana Giriş Biletleri

Bireylerin tali sosyalizasyon evresinde toplumsal yaşamın yeni alanlarına dahil olmaları ile edinilen aidiyetler de belirli kolektivitelere dahil olma yoluyla sosyal sermaye edinimi sağlayarak eşitsizlik deneyimleri açısından önemli hale gelmektedirler. En basit düzeyde tanışıklık, etkileşim sıklığı ve yoğunluğu ile *güven ağlarına* (Tilly, 2012) dönüşmektedir. Tüm toplumsal ağlar, güvene dayalı ağlar olma özelliğini taşımayabilir; çünkü güven ağlarının temeli, üyeler arasındaki uzun vadeli etkinliklerde birlikte çalışarak bağlanma, karşılıklı tanıma ve sadakate dayalıdır (Diani, 2012). Dolayısıyla salt tanışık olma durumu sosyal sermaye olarak işe koşulamayabilir; istihdam özelinde düşünüldüğünde arkadaşlarını işe aday gösteren kişiler, itibarlarının artık ayrılmaz bir şekilde adaylarınınkiyle iç içe geçtiğini görmektedirler (Grugulis & Stoyanova, 2012). Güven ağlarının yanı sıra

tedrisi, siyasal, etnik, dinsel ve sınıfsal aidiyet biçimleri de sosyal sermaye olarak işlev görmekte ve sosyal kapanma mekanizmalarına dönüşebilmektedir.

Katılımcılara göre tanışıklık, konservatuvar seçmelerinde, devlet tiyatrolarına ya da özel tiyatrolara istihdam edilmede, istihdam sonrası imtiyazlı konumlara erişme ve alandaki ödüllere erişmede önemli bir rol oynamaktadır. Cenk ve Buket'in aktardığı deneyimler konservatuvar seçmeleri konusunda bu durumu 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, pırlanta 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).

O kadar netleştiki 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).

Dahil edilme-dışarıda kalma süreçleri açısından tanışıklığın rolü istihdam aşamasına gelindiğinde de kritik bir faktör olarak etkili olabilmektedir.

Ben şimdi bir oyun koyacağım velev ki, benim sınava hazırladığım ya da beraber hazırlandığımız 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).

Beş altı kez girdim kazanamadım. Çok adil olduğunu düşünmüyorum. Yani o yıl kaç tane sanatçı çocuğu girdiyse sınava bir iki kaç kişiye 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 kidemlisi, tecrübelisi, onların ustası bir abidir, çocuğu sınava girecek olacak. Kırma şansları yok. Çocuğu yetenekli yetenezsiz olsun girer (Vedat, 51).

Sosyal kapanmayı yalnızca gruba/alana dahil olma/dışlanma bağlamında değil, aynı zamanda grup/alan içindeki konumları kapatma mücadelesi açısından da değerlendirmek gerekir. Bir alana "giriş bileti"ni almış olmak fail açısından kapanma mücadelesini sonlandırmamaktadır. Tiyatro oyunculuğu açısından alandaki değerli konumlardan biri oyunlardaki "değerli roller"de oynamaktır. Replik açısından zengin bir rol bu "değerli rollere" verilebilecek örneklerden biridir. Böyle bir rol failin görünürlüğünü artırarak alanda daha itibarlı konumlara erişme açısından avantajlı kılmaktadır. Hakan'ın aşağıda aktarılan ifadeleri hem tanışıklığın hem de sosyal sermayenin bir biçimi olan şöhretin değerli roller için seçilme fırsatını artırabildiğini ortaya koymaktadır.

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 şaşırdı. 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 (Hakan, 27).

Sinem ise değerli roller dışında alan içindeki maddi ve simgesel ödüllere erişmenin sosyal sermaye düzeyiyle ilişkili olduğunu ifade etmiştir:

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).

Tiyatro oyuncuları, bire bir tanışıklığın yanı sıra bir kolektiviteye (çeşitli kurumlar, gruplar, bir sosyal sınıf vb.) aidiyete dayalı sosyal sermayenin de oyunculuk piyasasında eşitsizlik üretici bir mekanizma olarak işlediğini ifade etmişlerdir. Tedrisi aidiyet ya da tiyatro oyuncularının deyişiyle “okulculuk” aidiyet hususunda en fazla ön plana çıkan sosyal kapanma mekanizmalarından biri olarak ifade edilebilir. Türkiye’de sanatçı adaylarının yetiştirilmesini sağlayan eğitim kurumlardan biri olarak konservatuvarlar 1982 yılında Yükseköğretim Kurumu bünyesine geçirilmiştir. Öncesinde nispeten özerk bir kurum olan Ankara Devlet Konservatuarı bu süreçte Hacettepe Üniversitesi’ne bağlanmış ve Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı, Devlet Tiyatroları’nın sanatçı kadrolarının istihdam süreçlerindeki başta gelen aday havuzu haline gelmiştir. Kültürel ve yaratıcı endüstriler ekonominin diğer sektörlerine göre resmi eğitim niteliklerinin (özellikle diplomaların) görece önemsiz olduğu ve birçok kültür çalışanının resmi eğitim almadığı bir alandır (Oakley vd., 2017). Ancak sanat okullarının/konservatuvarların bu alandaki en önemli işlevlerinden biri sosyalleşme ve sosyal sermaye biriktirme olarak ortaya çıkmaktadır. Öte yandan eğitim kurumları sahip oldukları prestiji öğrencilerine ve mezunlarına aktararak simgesel sermaye üretmektedir. Bu simgesel sayesinde yaratılan istihdam (imtiyazlı bir ağa katılma) simgesel sermayenin sosyal sermayeye dönüştürülmesine önemli bir örnek teşkil eder. Araştırma kapsamında görüşülen katılımcılar bu durumun “okulculuk” adını verdikleri ilişki biçimini doğrduğunu ve eşitsizlik ürettiğini ifade etmişlerdir.

Hacettepeliyen hemen girersin. Çünkü Devlet Tiyatrosu’nda 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).

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 Konservatuarıyken 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).

Bir alanın oluşum süreci, anlayışlar, kurallar, ilkeler, etik veya estetik değer ölçütleri bakımından diğer alanlardan bağımsızlaşma derecesiyle ilişkilidir. Türkiye’de sanat alanı günümüze dek diğer

alanlardan tam anlamıyla özerkleşmemiş, özellikle siyaset daima alanın yapılanmasına ilişkin etkilerde bulunmuştur. Bazı tiyatro topluluklarının salt siyasal veya dini amaçlarla kurulup bu amaçlara dönük olarak çalışması bunun önemli bir örneğidir. Bu durum istihdam süreçlerinde adaylarda aranan kriterleri şekillendirebilmekte; bu bakımdan siyasal veya dini aidiyet, tecrübenin, bilginin, yeteneğin veya becerinin önüne geçebilmektedir. Tiyatro oyuncularını, alanda siyasal ve dini aidiyete dayalı bir sosyal kapanma mekanizmasının işlediğini ifade etmektedirler.

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 (Gökhan, 32).

Özel tiyatrolar kendi seyircisine hitap eder genellikle. (...) 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).

Bana dert yanan insanlar çok oldu, ya işte biz söyleyiz 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. Hı peki Alevidir bu gibi bir şeye de geliyor. Memleketi etkili oluyor. Nerelisin? Diyarbakır. Tamam gibi şeyler de oluyor. Dedim gibi böyle şeyler de oluyor. Duydum çok kez (Doğan, 38).

Sınıfsal aidiyet, tiyatro alanında bir sosyal kapanma mekanizması olarak işlev gören bir başka aidiyet biçimidir. Sınıfsal kimliğin dikkate değer bir yönü, faillerin bedenlerinde somutlaşması, "bedenleşmesi" ve böylece bir habitus haline gelmesidir (Bourdieu, 1986, s. 243-244). Tiyatro, sahne performansına dayalı bir sanat olup, hem otorite konumundaki eşik bekçilerinin (gatekeepers) hem de izlerkitlenin dikkatlerini oyuncuların bedenlerine topladığı bir alandır. Dolayısıyla sahnedeki beden ayırt edici özellikleri ile sınıfsal kökenin ifadesi haline gelebilmekte ve oyuncu ya da oyuncu adayı açısından avantaj veya dezavantaja dönüşebilmektedir. Bu bağlamda araştırma kapsamında görüşülen tiyatro oyuncularını alanda bir somatik normun var olduğunu; "giyim", "hal", "tavır" gibi bedensel göstergelerin alanda avantaj ya da dezavantaj oluşturarak bir sosyal kapanma mekanizması oluşturabildiğini ifade etmektedirler.

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 olmadığınızı?] Başka bir dünya, yani. Çünkü o zaman çok az okul var zaten çok az insan alıyorlar. Diğeri de kişilik olarak hani sahnenin üzerinde tiyatrocı 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 konservatuvary, 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).

Netice itibarıyla, bir kolektivitete ait olmak ve tabii ait olunan kolektivitenin hangisi/hangileri olduğu tiyatro oyunculuğunda hem eğitim kurumlarına kabul edilmede hem istihdam edilmede hem de değerli roller ve ödüllere erişimde giriş bileti işlevi görebilmektedir.

Piyasa İlişkileri

Türkiye'de neoliberal ekonomi politikalarının 1980'lerden itibaren yükselişi ve 2000'li yıllardan itibaren küreselleşme ve dışa açılma süreçleriyle doruk noktasına ulaşması YKE'lerde, özellikle tiyatro alanındaki emek piyasasında etkilerini göstermiştir. Kamu finansmanının giderek azalması ile özelleşme, ticarileşme ve kültürel emek piyasasında görülen esneklik uygulamaları ile proje bazlı çalışma sistemi tiyatro oyuncularının kariyer süreçlerinde yaşadıkları güvencesizlik ve belirsizlikleri artırmıştır. Sanat piyasalarında yaşanan bu dönüşüm tiyatro oyuncuları açısından alanda var olabilme mücadelesini daha çetin bir hale getirmiş ve alandaki eşitsizliğin yeniden üretimine ve sosyal sermayenin rolüne yeni boyutlar getirmiştir. Türkiye'de sanat piyasalarında yaşanan dönüşümler, ağ oluşturmaya adeta "zorunlu bir pratik" (Lee, 2011) haline getirmiştir.

Türkiye'de İstanbul sanat sektörü açısından her zaman odak konumda olsa da günümüzde giderek ticarileşen sektörün tam anlamıyla merkezi, kültürel başkenti haline gelmiştir. Tiyatro açısından hem salonların dağılımı hem de özel tiyatro topluluklarının yoğunluğu bakımından İstanbul sektörün en fazla yoğunlaştığı şehirdir. Hatta İstanbul'un kimi ilçeleri (Kadıköy gibi) Anadolu'daki pek çok ile göre çok daha fazla tiyatro sahnesine ve topluluğa ev sahipliği yapmaktadır. Bu bakımdan İstanbul "yaratıcı şehir" (Florida, 2002) söyleminin nesnesi olabilecek şehirlerdendir. Dolayısıyla tiyatro oyunculuğu açısından İstanbul'da olabilmek ya da olamamak, istihdam fırsatlarının yoğunluğu ve alandaki sosyal ilişki ağlarına dahil olma açısından bir eşitsizlik kaynağıdır. Kültürel işgücü piyasalarında mekânsal eşitsizlik "bir ağa dahil olabilmek" bağlamında sosyal eşitsizlik biçimlerini pekiştirebilmektedir (Oakley vd., 2017).

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. (...) Ankara'da özel çok zor. Para kazanmak çok zor. İstanbul'da daha kolay diye görüyorum. Çünkü çok kalabalık ve alıcısı oluyor yaptığımız işin. Kalabalık ya da değil, kendinizi bi şekilde çevirebiliyorsunuz (Doğan, 38).

Kentsel kültürel üretim ağları kültürel tüketim ile karşılıklı bağımlılık içindedir (Oakley vd., 2017; Crossley, 2015). Doğan ve Sema, Ankara'da tiyatro kültürünün yaygın olmaması, tiyatro seyircisi ve özel toplulukların sayıca az olması sebebiyle piyasanın İstanbul'da yoğunlaştığını ve bu nedenle tiyatro oyuncusunun kariyer güzergâhı açısından orada olmanın avantajlı olduğunu ifade etmişlerdir. "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). Sinem ise

aşağıda verilen ifadeleriyle kurumsal otoritelerin İstanbul'da yoğunlaşması sebebiyle alandaki başarıyı ve sosyal onayı gösteren ödüllere erişimin Ankara'daki oyuncular açısından zorluğunu ifade etmiştir: *"Ankara'da olmak hiç dezavantaj değil. Ama şöyle bir sorunumuz var, diyelim ki ben ödül almak istiyorum. Ödüllerin çoğu İstanbul'da dağıtılıyor. Burada üç tane ödül, Sadri Alışık Ödülü falan... İstanbul'dan bir jüri gelip burada oyun izlemiyor. İstanbul'dakiler İstanbul'a, Ankara'dakiler Ankara'ya."* (Sinem, 36).

Tiyatro oyuncuları açısından İstanbul'da olabilmek alana dahil olma ve sermaye birikimi açısından çeşitli avantajlar sağlamakta iken bir oyuncunun/oyuncu adayının eğer yeterli sosyal ve ekonomik sermayeye sahip değilse Ankara'dan İstanbul'a kalıcı şekilde taşınması zordur. Doğan'ın deneyimleri bu açıdan önemli bir örnektir. Doğan konservatuvardan mezun olduktan sonra Ankara'da iş bulamayınca bir süre İstanbul'a gidip orada şansını denemek istediğini, fakat İstanbul'da yaşadığı ekonomik zorluklar ve "kalacak yer" sorunu nedeniyle Ankara'ya dönmek zorunda kaldığını anlatmıştır. Ayrıca bu konuya ilişkin şu ifadeleri dikkat çekicidir: *"Ama benimle 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 olabilmek piyasadaki fırsatların daha yoğun olduğu bir sosyal ağa dahil olmak anlamına gelse de sosyal sermayeye tahvil edilebilecek istikrarlı bir ekonomik sermayenin varlığını gerektirmektedir.

Özelleşme ve ticarileşme süreçleri ile tiyatro giderek piyasanın istikrarsız ve gelecek koşullarıyla baş başa kalmış, tiyatro alanındaki kurumsal ve bireysel aktörler giderek daha fazla kapitalist piyasa stratejileri ile uyumlanmış şekilde davranmaya başlamıştır. Bu bakımdan dikkat çekici bir husus alandaki aktörlerin giderek daha fazla tanıtıma/reklama başvurmalarıdır. Tanıtım, bir bakıma, bir sosyal sermaye üretimi pratiğidir. Sosyal sermaye, itibar anlamıyla zamanla azalma eğilimindedir, maddi ve sembolik kazançlar elde etmek için sosyal alışverişler yoluyla sürekli olarak yeniden üretilmelidir (Bourdieu, 1986). Bu bağlamda, görüşülen tiyatro oyuncuları sosyal medyaya bir araç olarak oldukça önem verdiklerini, buradaki toplumsal görünürlüklerini artırmaya önemli bir zaman ve enerji harcaması yaptıklarını ve kariyerleri açısından sosyal medyanın fark yaratan bir unsur olduğunu ifade etmişlerdir. *"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 zorundasınız ki bir yönetmen görsün, bilmem ne yapsın, aa Barış da vardı diyebilsin."* (Barış, 50). Herhangi bir tiyatro topluluğuna dahil olmadan bağımsız bir tiyatro oyuncusu olarak kariyerini sürdüren Eren sosyal medyayı "ekmek teknesi" olarak nitelemiş, sosyal sermayesini genişletebileceği tek kanal olması sebebiyle oldukça önemsedığını ifade etmiştir. *"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). Aşağıda ifadeleri verilen Tülay ise bir özel tiyatro topluluğunda istihdam edilmiş olmasına karşın sosyal medyanın toplumsal ilişki ağını genişlettiğini ve yeni mesleki fırsatlara erişmesinde etkili olduğunu ifade etmiştir. Katılımcıların deneyimleri, sosyal medya aracılığıyla artırılan toplumsal görünürlüğün alandaki imtiyazlara erişmek açısından önemli bir rol oynadığına işaret etmektedir.

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 tanıyo. Mesela ablam o gün bi yere gitmiş, konuşuyor mesela AST'ın oyuncuları beni tanıyo. Ama ben onları tanıımıyodum. 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).

Önceki kısımlarda tiyatro oyuncusu ebeveynin, eğer alanda bir şöhrete/itibara sahipse, sahip olduğu şöhreti çocuğuna aktarması yoluyla bir “verili statü” durumunun oluşabildiğinden söz edilmisti. Şöhret, araştırma kapsamındaki görüşmeler esnasında bir kez daha, bu kez aktörün kendi şöhretinin piyasada yarattığı etki açısından gündeme gelmiştir. Şöhret, özellikle kitleselleşmiş kültürel üretim alanları içerisinde (sinema/dizi oyunculuğu, ses sanatçılığı, modellik vb.) kazanılmışsa tiyatro sahnesi için bir “giriş biletime” dönüşebilmektedir.

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).

Tiyatro oyuncularının ifadelerine göre bu durum tiyatronun bir ticari yatırım alanına dönüşmesiyle ilişkilendirilmektedir. Kolbe’ye (2022, s. 270) göre sanat alanındaki ticarileştirme baskısı “kurumları izleyici üreten ‘büyük vurguncular’ olmaya itmektedir”. Katılımcılardan Cansu’nun da ifade ettiği gibi bilet satma kaygısına ilişkin vurgu bu bakımdan önemlidir: “Özel tiyatro da 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 sosyal sermaye biçimi olarak şöhrete sahip olanların, bu sermayeye sahip olmayanların kariyer güzergâhlarında karşı karşıya kaldıkları eşiklerle karşılaşmadan şöhretlerini ekonomik kazanca tahvil etmeleri yaygın bir deneyim olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yakın geçmişte emek piyasalarında yaygınlaşmaya başlayan esneklik uygulamaları ve tiyatronun giderek bir ticari yatırım alanına dönüşmesi tiyatro alanındaki istihdam süreçlerindeki manzarayı dönüştürmeye başlamıştır. Tiyatro oyuncuları 2000’li yıllardan önce konservatuvarların tiyatro oyunculuğu bölümlerinden mezun olan adayların nispeten kolayca Devlet Tiyatroları’nda istihdam edilebildiğini ancak günümüzde bunun giderek zorlaştığını ifade etmişlerdir. Devlet Tiyatroları “sanatçı” statüsü için son kadro sınavını 2010 yılında açmıştır ve o tarihten bu yana tiyatro oyuncusu istihdamı büyük ölçüde geçici sözleşmeler ya da “oyun başı ücret” kapsamında yapılmaktadır. Öte yandan Ankara’da sınırlı sayıda özel tiyatro topluluğu bulunması ve piyasanın yoğunlaştığı İstanbul’a gitmenin ekonomik ve sosyal sermaye gerektirmesi Ankara’daki tiyatro oyuncularının kariyer olanaklarını daraltmaktadır. Bu durum oyuncular arasında rekabetçi stratejilere dönük bir eğilimi güçlendirebilmekte; tiyatro oyuncusu için, diğer tiyatro oyuncularının kaybının kendi kazancı olarak okunduğu sıfır toplamı bir oyun haline gelebilmektedir. Oyuncular alanda kimi zaman bireysel kimi zaman gruplar halinde girilen ve kendi aralarında “ayak kaydırma” olarak adlandırdıkları örtük rekabetçi mücadelelerin varlığını ifade etmektedirler: “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. Auditiona falan giremesin diye.” (Hakan, 27).

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 hakkında 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).

Piyasadaki konumlara erişme açısından imkânların sınırlı ve rekabetin yüksek düzeyde oluşunun ortaya çıkardığı bir başka durum, oluşan fırsatların bilgisinin saklanmaya çalışılmasıdır. “Fırsatları gizleme” (Tilly, 1998) stratejisi alanda bir sosyal kapanma mekanizması olarak çalışmakta ve

imtiyazlı konumlar ile mesleki kazançların tekelleştirilmesine dönük bir mücadele olarak ortaya çıkmaktadır. Fırsatları gizleme stratejisinin genellikle küçük gruplardan oluşan güven ağları içerisinde gerçekleştirildiği ifade edilmektedir.

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 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).

Sözü edilen rekabetçi girişimlere karşın tiyatro çoğu zaman kolektif şekilde icra edilen ve iş birliğini zorunlu kılan bir sanat faaliyetidir. Bir tiyatro oyununun başarılı bir şekilde sahnelenmesi, bir topluluğun çok sayıda aktörüyle "uyumlu" bir şekilde çalışmasını gerektirmektedir. Bunun için oyuncuların genellikle prova ve performans saatlerine disiplinli bir şekilde uymaları, ekip çalışmasına yatkın olmaları ve sağlıklı bir yaşam tarzını benimseyerek kendilerini performans için sürekli hazır tutmaları beklenmektedir. Özellikle özel tiyatro topluluklarında genellikle bir iş anlaşması bulunmamaktadır. Bu nedenle yazılı olmayan kurallara ve beklentilere uyum sağlamak gibi kriterler alanın yeni aktörlere "açıklığını" azaltmaktadır.

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. (...) Bu olmazsa ömür boyu acı çekersiniz, acı verirsiniz ve çevrenize komplekse dönüşür, kulisinize zarar verirsiniz, sahnedeki arkadaşınıza zarar verirsiniz, güvensiz birisi olursunuz, sizinle arkadaşlarınız bir parça bile çalışmak istemezler (Özkan, 57).

İş birliği ve yazılı olmayan uyum kuralları konusunda ödenekli ve özel tiyatrolar arasında belirgin farklar bulunmaktadır. Ödenekli tiyatrolarda genellikle daha fazla maddi kaynak bulunmakta ve bu nedenle daha gelişmiş bir iş bölümü mümkün olabilmektedir. Bu durumda oyuncuların sorumlulukları daha tanımlıdır ve çoğu zaman yalnızca sahnede performansı sergilemekle sınırlıdır. Diğer görevler (dekor, ışık, temizlik vb.) için ise özel olarak atanmış personeller bulunmaktadır. Öte yandan özel tiyatrolar kısıtlı maddi olanaklar veya işletmecilerin tercihleri nedeniyle oyuncuların sorumluluk alanını sahne dışına doğru genişletebilmektedir. Oyuncular arasındaki hiyerarşinin en altında bulunan oyuncular, yani en tecrübesiz olanlar, kendilerine sahne performansı dışındakiler dahil olmak üzere verilen geniş sorumlulukları başarıyla yerine getirebildikleri ölçüde alanda kabul görebilmektedirler. Dolayısıyla tiyatro alanında iş birliği ve uyum, bir tür dahil etme veya dışlama mekanizması olarak işlev görmektedir.

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 taşımamak sahne silinecek, yerler silinecek. Yani öyle amele gibi çalışıyorsun. O bakımdan göğüs germesi zor bir şey (Nevin, 26).

Yukarıda sözü edilen “uyumlu çalışma” ve iş birliğini ifade eden kişilik özellikleri, beşerî sermaye literatüründeki *yumuşak becerilere* (soft skills) karşılık gelmektedir. Büyük ölçüde sosyal becerileri ifade eden bu nitelikler sınıf habitusuna içkin olduğundan sosyal kökenin sağladığı avantajlardan ve sınıfsal sosyalizasyon süreçlerinden bağımsız değildir. Dolayısıyla çağdaş piyasa koşulları tiyatro oyunculuğu kariyeri için ağ oluşturmayı zorunlu bir pratik haline gelirken, bu süreç oyuncular için sınıfsal konumun sebep olduğu belirli maddi ya da simgesel maliyetleri karşılamayı gerektirebilmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmanın ana amacı, tiyatro oyuncularının istihdam ve kariyer süreçlerindeki sınıfsal eşitsizliğin yeniden üretilmesinde sosyal sermayenin ne şekilde rol oynadığını anlamaktır. Araştırma kapsamında Ankara’daki ödenekli ve özel tiyatrolarda çalışan tiyatro oyuncularının yaşam öykülerine ve mesleki deneyimlerine ilişkin nitel veriden yararlanılmıştır. Bu bağlamda tiyatro oyuncularının kariyer süreçlerinde belirli toplumsal koşul kümeleriyle ilintili üç tema sosyal sermayenin oynadığı rolleri anlamaya yardımcı olacak şekilde ortaya çıkmıştır: aile, aidiyetler ve piyasa ilişkileri.

Oyuncuların kültürel emek piyasasındaki deneyimleri göstermektedir ki “oyunun içine doğmak” olarak ifade ettiğimiz aile tarafından sağlanan sosyal sermaye çeşitli biçimlerde oyuncu kariyerine yön vermektedir. Öncelikle sanat alanındaki egemen sermaye biçimi olan kültürel sermayeyi aktarma bakımından aile önemlidir. Sanatçı ve özellikle oyuncu ebeveynlere sahip oyuncular erken yaşam dönemlerinden itibaren “oyun hissi”ne sahip olma (söz gelimi sahnede rahatlık) ve alanın/oyunun kurallarının bilgisine sahip olma bakımından avantajlı hale gelebilmektedirler. Burada kültürel sermayeye tahvil edilebilecek bir sosyal sermayeye sahip olma durumu söz konusudur. Öte yandan sosyal sermaye eğer ebeveynler şöhret sahibi ise çocuklara aktarılabilmektedir veya ebeveynler çocuklarının alandaki diğer etkili faillerle (oyuncular, yönetmenler vb.) ilişki kurmasını sağlayabilmektedir. Daha geniş anlamıyla aile “akraba kayırmacılığı” biçiminde de bir sosyal sermaye biçimi olarak rol oynayabilmektedir.

Aidiyetler teması, oyuncuların tali sosyalizasyon süreçlerinde katıldıkları kolektivitelerin ve kurumların sağladığı sosyal sermaye biçimlerinin oynadıkları rollere işaret etmektedir. Oyuncuların kariyer süreçlerinde oluşan güven ağlarının yanı sıra oyunculuk eğitiminin alındığı kurum (tedrisi aidiyet) ile siyasi, etnik, dinsel veya sınıfsal aidiyetin görünürleşmesi ile kültürel eşleştirme veya homofiliye (benzerini seçme) dayalı sosyal sermaye kullanımının birer sosyal kapanma mekanizması olarak işlediği görülmüştür. Tanışıklık ve arkadaşlık konservatuvar seçmelerinde, istihdam süreçlerinde, “değerli roller”i oynama fırsatlarında ve diğer mesleki ödülleri elde edebilme açısından etkili bir sosyal sermaye biçimi olarak görülmektedir. Eğitim kurumunca sağlanan simgesel sermaye

sosyal sermayeye tahvil edilebilmektedir; zira oyuncular itibarlı bir konservatuvardan mezun olmanın istihdam edilmede avantaj sağlayabildiğini ifade etmişlerdir. Öte yandan siyasi, etnik ve dinsel aidiyet, kimi tiyatro toplulukları bunlar ekseninde organize edilebildiği için dahil etme-dışarıda bırakma süreçlerini etkileyebilmektedir. Sınıfsal aidiyet ise içerisinde sosyalleşilen kültürel bağlamın bedenleşmesi bakımından kariyer süreçlerini etkileyebilmektedir. Katılımcılardan Buket'in (49) oyunculuk piyasasında hâkim olan somatik normu ifade ederken ilgi çekici bir ifadeyle "köyünü yüzünde taşıyan" insanlara Avrupalı bir karakterin oynatılamayacağını belirtmesi sınıfsal aidiyetin etkili rolüne önemli bir örnek sunmaktadır.

Piyasa ilişkileri ise makro düzeydeki ekonomik dönüşümlerin sosyal sermayenin tiyatro oyuncularının kariyerlerinde oynadığı rollere getirdiği yeni boyutlara işaret eden bir tema olarak ortaya çıkmıştır. Çağdaş YKE'lerde yaşanan neoliberal dönüşüm emek piyasalarını belirsizlik, esneklik ve güvencesizlikle damgalamıştır. Tiyatro oyunculuğunda Devlet Tiyatroları kurumlarda güvenceli ve kalıcı kadrolarda istihdam edilme fırsatları azalırken sözleşmelere dayalı, sezonluk, proje bazlı istihdam biçimleri yaygınlaşmıştır. Bu koşullar tiyatro oyuncularının alandaki sosyal sermayeye dayalı stratejilerini ve birbirleriyle ilişkilerini dönüşüme uğratmaktadır. Türkiye'de tiyatronun giderek ticarileşmesi ve özelleşmesi oyunculuk piyasası açısından İstanbul'u merkez üs konumuna taşımıştır. Görüşülen tiyatro oyuncuları için İstanbul'da olmak mesleki fırsatların yoğun olduğu değerli bir ağı içinde olmak anlamına gelmektedir. Fakat bu ağa dahil olabilmek maliyetlidir, zira istikrarlı bir ekonomik ve sosyal sermayenin varlığını zorunlu kılmaktadır. Öte yandan YKE'lerde sosyal sermayenin rolünün daha fazla önem kazanmasıyla tiyatro oyuncuları sosyal sermaye üretimi adına sosyal medya aracılığıyla tanıtım ve reklam çabaları gibi bireysel stratejiler geliştirmeye yönelebilmektedir. Fırsatların (özellikle Ankara'da) sınırlı oluşu oyuncuların alandaki mücadeleleri sıfır toplamı bir oyun olarak algılamalarına ve "ayak kaydırma", fırsatları kapalı gruplar içerisinde gizleme gibi rekabetçi stratejilere yönelmelerine sebep olabilmektedir. Çağdaş kültürel emek piyasalarının bir başka özelliği uyumluluk, esneklik, uyarlanabilirlik gibi özellikleri ifade eden yumuşak becerilere (soft skills) sahip olunmasının talep edilmesidir. Özellikle özel tiyatrolardaki daha genç ve tecrübesiz oyuncular bir ağa dahil olabilmenin maliyeti olarak esneklik ve uyarlanabilirlik söylemi üzerinden meslek tanımının dışına taşan pek çok göreve razı geldiklerini ifade etmişlerdir. Bu özelliklerin, çağdaş kültürel piyasaların yapısının özneleştirme süreçleri açısından değerlendirilmesi gerekirken "yaratıcı sınıf" gibi teoriler bu özellikleri özcü bir şekilde bir meslek grubunun asli karakteristiklerine indirgemektedir. Kültür endüstrilerinde yaygın olan ağların içinde bulunma baskısı ve piyasadaki dışlanma tehdidinin bu karakteristikleri oluşturmadaki rolü mevcut anlatı içerisinde ihmal edilmektedir.

Özetle, sosyal sermayenin tiyatro oyuncularının kariyer süreçlerinde çocukluktan başlayarak kariyer süreçlerinin ileri aşamalarına dek etkili bir eşitsizlik üretici faktör olarak rol oynadığı gözlenmiştir. Aile, sosyal sermayenin üretildiği ilk sosyal bağlamdır ve ailenin tiyatro oyuncusunun kariyerinde derin etkiler bırakabildiği görülmüştür. Fakat tali sosyalizasyon aşamasında edinilen diğer aidiyet biçimlerinin de en az aile kadar etkili olabildiği ifade edilmiştir. Çağdaş kültürel emek piyasalarında sosyal sermayenin bu biçimlerinin giderek daha önemli bir role sahip olmaya başladığı ve fırsatları gizleme ve sosyal kapanma mekanizmalarının yeni görünümünün ortaya çıktığı gözlenmiştir.

Bu çalışmada elde edilen bulgular sosyal kapanma literatürünün çoğu zaman ihmal ettiği informal kapanma biçimlerinin tiyatro oyunculuğu mesleğinde yaygın olduğunu göstermektedir. Öte yandan bu çalışma, YKE'lerde yayılmış meritokratik anlatıların bir eleştirisini sunmaktadır. Sanat alanında imtiyazlı konumlara erişmede faillerin sahip oldukları yetenek ve becerilerin rolü elbette yadsınmaz. Ayrıca sınıfsal sermayeler bakımından dezavantajlılık başarısızlığı garanti etmemektedir.

Ancak hem yaratıcılık, yetenek, beceri gibi kavramların toplumsal boyutlarının yadsınıp sosyal bağlamlardan soyutlanması hem de sanat alanındaki temayüz olanaklarının salt bu kavramlar üzerinden okunması tarihsel bir inşa olarak meritokratik anlatıların/doğal yetenek ideolojisinin sonucudur. Meritokratik anlatı, sanatçıların toplumsal kökenlerinin, iyeliklerinin ve ilişkilerinin sanatçı konumuna yerleşmede ve alanda itibar görmeye sahip olabileceği rolleri ihmal etmekte ve eşitsizliği meşrulaştırıp yeniden üretmektedir.

Araştırmanın sonuçları, sosyal sermaye bağlamında tespit edilen eşitsizlik uygulamalarını ve sorunları hafifletecek birtakım önerilerde bulunmayı mümkün kılmaktadır. Son yıllarda kültür politikasının hâkim mantığının giderek kültürel hedeflerden uzaklaşıp ekonomik hedeflere kayması söz konusu eşitsizlikleri ve sorunları artırmış görünmektedir. Tiyatro alanını özelleşme ve ticarileşmeye yönelten ekonomik mantıktan uzaklaşıp alanın kendine has kültürel mantığına, yani kültürü ekonomik ölçütler yerine kültürel değer ölçütleriyle değerlendiren mantığa geçiş bir gereklilik olarak görünmektedir. Öte yandan kültürel emeğin istihdamının diğer alanların (eğitim kurumları, ekonomi, siyaset vb.) etkisinden özerkleştirilmesine ve daha sürdürülebilir ve güvenceli hale getirilmesine yönelik adımlar atılmalıdır. Son olarak mesleğin farklı geçmişlerden gelenler için bu kadar eşitsiz bir şekilde erişilebilir olmasıyla ortaya çıkan temsil sorunu birtakım nesnel kriterlerin devreye sokularak subjektif değerlendirme biçimlerinin sınırlandırılması yoluyla hafifletilebilir.

Bu çalışma, sosyal sermaye gibi çağdaş toplumda giderek daha önemli hale gelen bir sınıfsal kaynağın tiyatro oyuncularının kariyer süreçlerinde oynadığı rollere ilişkin bulgularıyla konuya ilişkin birtakım içgörüler sağlamaktadır. Bununla birlikte gelecekte yapılacak araştırmalar sanatçının kariyer süreçlerinde sınıfsal konumuna ilişkin diğer pek çok boyutu anlamaya ve açıklamaya yardımcı olacaktır.

SUMMARY

Until the last few decades, there has been a pervasive meritocratic narrative about professions within the cultural and creative industries. According to this narrative, arts professions in particular are "cool, creative and egalitarian" (Gill, 2002), and yet they offer a meritocratic space based on talent and individual effort. However, a significant body of literature in recent years has shown that social factors such as class position, ethnicity, gender and geographical location can create advantages or disadvantages in these professions (Alacovska, 2017; Banks, 2017; Conor et al., 2015; Saha, 2018). There are numerous studies showing the role of artists' social backgrounds in creating inequalities in terms of both employment and professional rewards. Along with these inequalities are the increasingly neoliberal and harsh conditions in the cultural and creative industries. These conditions make social capital play a critical role in artists' careers. In a market where flexible, temporary, uncertain and precarious working conditions prevail, individuals can only rely on their networks.

In Turkey, this neoliberal transformation has been taking place since the early 2000s, and this transformation is also reflected in the art market. Although theater acting, as a creative profession, has also been affected by these transformations, almost no academic studies have been conducted on this subject. The aim of this study is to understand the role of social capital as a mechanism of social closure that produces inequality among theater actors in the field of theater as a cultural and creative industry. For this purpose, the main problem of the study is formulated as follows: "What role does social capital play in the reproduction of class inequality among theater actors?". The study is theoretically and conceptually based on the Weberian theory of social closure and the Bourdieusian concept of social capital. It focuses on the perspectives and experiences of theater actors. In this direction, in-depth interviews were conducted with 19 theater actors working in funded and private theaters in Ankara using a qualitative method and a phenomenological research design. In determining the sample,

"maximum diversity" criterion was adopted and "purposive sampling" and "snowball sampling" techniques were used conjointly. The interviewed theater actors were between the ages of 24-57 and 8 of them were female and 11 of them were male. Through thematic analysis, it was tried to reveal how theater actors experience class inequalities in the field through social capital.

The results of the study show that social capital plays important roles in the careers of theater actors starting from early childhood. Three themes were found: "Family: Born into the play", "Belongings: Tickets to the Field" and "Market Relations". The themes show that social capital plays a multi-level and layered role in career processes from micro to macro.

It was revealed that the family, as an element of social capital, plays a part in the theater actor's career stages. Parents' educational level, professional position and economic conditions are highly effective in providing theater actors with the cultural, social and economic resources demanded by the theater field. Especially if the parent is also an actor, the theater actor is almost born into the play or, in other words, into the field and gains advantages in acquiring the knowledge of the field and developing a predisposition to acting. Provided that the parent is a famous actor, they can transfer their fame to their child. On the other hand, parents' attitudes towards theater acting as a profession can also turn into an advantage or disadvantage.

During the post-childhood stages, while the family continues to be influential in the theatre actor's career, new forms of belonging (such as trust networks, educational belonging, political, religious, class belonging) develop and these forms of belonging can also play a role as a source of social capital. Trust networks were found to be an effective mechanism for securing employment and professional rewards. In addition, it has been observed that, through a social closure mechanism that can be described as "schoolism", actors may show more favouritism towards artists with (exactly) the same educational background. Also, homophily, i.e. the practice of liking/preferring what is similar, with political, religious and class dimensions, has been shown to be an effective social closure mechanism in the employment and career process of theatre actors.

The final theme reveals how macro-level relations, i.e. "market relations", shape the role of social capital in working conditions and labor relations in the creative and cultural industries. Since the 2000s, Turkey has also experienced the neoliberal transformation of working conditions in the cultural and creative industries that has emerged in Western countries. Especially in the field of arts, private initiatives are encouraged in order to reduce state expenditures. With the increasing prevalence of private initiatives in the field of theater, conditions such as flexibility, uncertainty and precariousness have emerged in the increasingly commercialized sector, and the role of social capital in the competitive market has been strengthened. In this process, it has become important to be able to live in Istanbul, where the art market is concentrated. Pursuing career opportunities in Istanbul is important in terms of being part of a network. However, to move from Ankara to Istanbul and earn a sufficient income, one needs to have a certain level of social and economic resilience. It was also stated that it is more difficult for players in Ankara to access rewards that indicate success and social approval in the field. On the other hand, the unstable conditions created by the privatization and commercialization process for theater actors have made advertising and promotion important, and social media is the most used tool in this respect. Advertising and publicity are important as a practice of social capital production. Again, the commercialization of theater has enabled people who have gained fame (which is a form of social capital) in other fields such as cinema/series acting, voice acting, modeling, etc. to easily become theater actors. This was evaluated on the basis of the fact that theater actors want to benefit from the recognition of famous people with a commercial concern. In Turkey, the State Theaters held its last staffing exam for "artist" status in 2010, and since then, the employment of theater actors has been done through temporary contracts or "pay per play". On the other hand, career opportunities for theatre actors in

Ankara are limited due to the small number of private theatres in the city and the requirement of economic and social capital to move to Istanbul, where the market is concentrated. This situation can reinforce a tendency towards competitive strategies among actors; it can become a zero-sum game for the theater actor, where the loss of other theater actors is read as his/her own gain. Another situation that arises from the limited opportunities and high level of competition in terms of accessing positions in the market is the attempt to hide the knowledge of the opportunities that arise. Players have stated that the strategy of "hiding opportunities" (Tilly, 1998) usually takes place within trust networks of small groups. These conditions foster competition and demand adaptability and flexibility from players. The attributes that express "adaptability" correspond to soft skills in the human capital literature. These qualities, which largely refer to soft skills, are inherent in the habitus and are not independent from the advantages of social origin and class socialization processes.

With its empirical findings, this study offers a critique of the dominant discourse of openness and meritocracy within the creative and cultural industries. However, in doing so, it focuses on the role of social capital in the reproduction of class inequality in terms of occupational inclusion and rewards. Future research could help us reach a more comprehensive and nuanced understanding of the issue by addressing other dimensions of social class in the reproduction of inequalities in this field.

Makale Bilgileri		Article Information	
Etik Kurul Kararı:	Çalışma, Hacettepe Üniversitesi'nin 17.09.2019 tarihli ve 2019/72 onay numaralı kararı ile Etik Onay almıştır.	Ethics Committee Approval:	The study received Ethical Approval from Hacettepe University with the approval number of 2019/72 and the date of 17.09.2019.
Katılımcı Rızası:	Araştırmaya katılanlara çalışmanın amacı ifade edilerek rızaları alınmıştır.	Informed Consent:	The purpose of the study is explained to the participants and their informed consent was obtained.
Mali Destek:	Çalışma için herhangi bir kurum ve projeden mali destek alınmamıştır.	Financial Support:	The study received no financial support from any institution or project.
Çıkar Çatışması:	Çalışmada kişiler ve kurumlar arası çıkar çatışması bulunmamaktadır.	Conflict of Interest:	The authors declare that declare no conflict of interest.
Telif Hakları:	Çalışmada telif hakkına tabi hiçbir materyal kullanılmamıştır.	Copyrights:	No material subject to copyright is included.

KAYNAKÇA

- Abbing, H. (2002). *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ada, S. (2009). Bir yeni kültür politikası için. A. İnce & S. Ada (Ed.), *Türkiye'de kültür politikalarına giriş* içinde (s. 81-110). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Aksoy, A. (2009). Zihinsel değişim? AKP iktidarı ve kültür politikası. A. İnce & S. Ada (Ed.), *Türkiye'de kültür politikalarına giriş* içinde (s. 179-198). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Alacovska, A. (2017). The gendering power of genres: How female Scandinavian crime fiction writers experience professional authorship. *Organization*, 24(3), 377–396. doi: 10.1177/1350508416687766.
- Alacovska, A. & Bille, T. (2021). A heterodox re-reading of creative work: The diverse economies of Danish visual artists. *Work, Employment and Society*, 35(6), 1053-1072. doi: 10.1177/0950017020958328.
- Allen, K., Quinn, J., Hollingworth, S. & Rose, A. (2013). Becoming employable students and 'ideal' creative workers: Exclusion and inequality in higher education work placements. *British Journal of Sociology of Education*, 34(3), 431-452. doi: 10.1080/01425692.2012.714249.

- Ball, S. J., Davies, J., David, M. & Reay, D. (2002). 'Classification' and 'judgement': Social class and the 'cognitive structures' of choice of higher education. *British Journal of Sociology of Education*, 23(1), 51-72. doi: 10.1080/01425690120102854.
- Banks, M. (2017). *Creative justice: Cultural industries, work and inequality*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Banks, M., Lovatt, A., O'connor, J. & Raffo, C. (2000). Risk and trust in the cultural industries. *Geoforum*, 31(4), 453-464. doi: 10.1016/S0016-7185(00)00008-7.
- Bauman, Z. (2017). *Akışkan modernite*. (S. O. Çavuş, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Becker, H. S. (2013). *Sanat dünyaları*. (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Been, W., Wijngaarden, Y. & Loots, E. (2023). Welcome to the inner circle? Earnings and inequality in the creative industries. *Cultural Trends*, 1-18. doi: 10.1080/09548963.2023.2181057.
- Bennett, T., Savage, M., Silva, E. B., Warde, A., Gayo-Cal, M. & Wright, D. (2009). *Culture, Class, Distinction*. London and New York: Routledge.
- Bellow, A. (2004). *In praise of nepotism*. New York, NY: Anchor Books.
- Bielby, D. D. ve Bielby, W. T. (1996). Women and men in film: Gender inequality among writers in a culture industry. *Gender & Society*, 10(3), 248-270. doi: 10.1177/089124396010003004
- Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. J. G. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* içinde (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. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/41035356>
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi*. (D. Fırat & G. Berkkurt, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. (2016). *Sosyoloji meseleleri*. (A. Sümer, M. Gültekin, F. Öztürk & B. Uçar, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. & Wacquant L. (2014). *Düşünsel bir antropoloji için cevaplar*. (N. Ökten, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Butler, N. & Stoyanova-Russell, D. (2018). No funny business: Precarious work and emotional labour in stand-up comedy. *Human Relations*, 71(12), 1666-1686. doi: 10.1177/0018726718758880.
- Calhoun, C. (2014). Bourdieu sosyolojisinin ana hatları. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı & Ü. Tatlıcan (Ed.), *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi* içinde (s. 77- 129). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Campbell, M. (2020). 'Shit is hard, yo': Young people making a living in the creative industries. *International Journal of Cultural Policy*, 26(4), 524-543. doi: 10.1080/10286632.2018.1547380.
- Cannizzo, F. & Strong, C. (2020). 'Put some balls on that woman': Gendered repertoires of inequality in screen composers' careers. *Gender, Work & Organization*, 27(6), 1346-1360. doi: doi.org/10.1111/gwao.12496.
- Chan, T. W. & Goldthorpe, J. H. (2007). The social stratification of cultural consumption: Some policy implications of a research project. *Cultural Trends*, 16(4), 373-384. doi: 10.1080/09548960701692787.
- Collins, R. (1979). *The credential society: An historical sociology of education and stratification*. New York: Academic Press.
- Collins, R. & Sanderson, S. K. (2009). *Revolutions: A worldwide introduction to political and social change*. London: Paradigm.
- Conor, B., Gill, R. & Taylor, S. (2015). *Gender and creative labour*. London: Wiley-Blackwell.

- Corbin, J. & Strauss, A. (2007). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Creswell, J. W. (2018). *Nitel araştırma yöntemleri: Beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni*. (M. Bütün & S. Demir, Çev.). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Crossley, N. (2015). *Networks of sound, style and subversion*. Manchester: Manchester University Press.
- De Keere, K. (2022). Evaluating self-presentation: Gatekeeping recognition work in hiring. *Cultural Sociology*, 16(1), 86–110. doi: 10.1177/17499755211032527.
- Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü (2023). Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Performans Programı 2023. Erişim adresi: https://devletiyatro.gov.tr/uploads/pdfs/Performans_Program%C4%B1_2023.pdf
- Diani, M. (2012). Charles Tilly'nin Identities, Boundaries and Social Ties adlı çalışmasındaki ilişkisel unsur. G. Çeğin & E. Göker (Ed.), *Tözcülüğün tasfiyesi: İlişkisel sosyolojide temel yaklaşımlar içinde* (s. 245-256). Ankara: NotaBene Yay.
- Dowd, T. J. & Pinheiro, D. L. (2013). The ties among the notes: The social capital of jazz musicians in three metro areas. *Work and Occupations*, 40(4), 431-464. doi: 10.1177/0730888413504099.
- English, P., de Villiers Scheepers, M.J., Fleischman, D., Burgess, J. & Crimmins, G. (2021). Developing professional networks: The missing link to graduate employability. *Education + Training*, 63(4), 647-661. doi: 10.1108/ET-10-2020-0309.
- Ewick, P. & Silbey, S.S. (1995). Subversive stories and hegemonic tales: Toward a sociology of narrative. *Law and Society Review*, 29(2), 197–226. Erişim adresi: <https://heinonline.org/HOL/Page?handle=hein.journals/lwsocrw29&id=207&collection=journals&index=>
- Florida, R. (2002). *The rise of the creative class: And how it's transforming work, leisure, community, and everyday life*. New York: Basic Books.
- Florida, R. (2017). *The new urban crisis: How our cities are increasing inequality, deepening segregation, and failing the middle class – and what we can do about it*. New York: Basic Books.
- Friedman, S., O'Brien, D. & Laurison, D. (2017). 'Like skydiving without a parachute': How class origin shapes occupational trajectories in British acting. *Sociology*, 51(5), 992-1010. doi: 10.1177/0038038516629917.
- Gill, R. (2002). Cool, creative and egalitarian? Exploring gender in project-based new media work in Euro. *Information, Communication & Society*, 5(1), 70-89. doi: 10.1080/13691180110117668.
- Gill, R. & Pratt, A. (2008). In the social factory? Immaterial labour, precariousness and cultural work. *Theory, Culture & Society*, 25(7-8), 1-30. doi: 10.1177/0263276408097794.
- Glesne, C. (2015). *Nitel araştırmaya giriş* (A. Ersoy & P. Yalçınoglu, Çev.). Ankara: Anı Yay.
- Gorji, Y., Carney, M. & Prakash, R. (2020). Indirect nepotism: Network sponsorship, social capital and career performance in show business families. *Journal of Family Business Strategy*, 11(3), 100285. doi: 10.1016/J. JFBS.2019.04.004.
- Grugulis, I. & Stoyanova, D. (2012). Social capital and networks in film and TV: Jobs for the boys?. *Organization Studies*, 33(10), 1311-1331. doi: 10.1177/0170840612453525.
- Hesmondhalgh, D. & Baker, S. (2010). *Creative labour*. New York: Routledge.
- Hesmondhalgh, D., Nisbett, M., Oakley, K. & Lee, D. (2015). Were new labour's cultural policies neo-liberal?. *International Journal of Cultural Policy*, 21(1), 97–114. doi: 10.1080/10286632.2013.879126.

- Kolbe, K. (2022). Unequal entanglements: How arts practitioners reflect on the impact of intensifying economic inequality. *Cultural Trends*, 31(3), 257-272. doi: 10.1080/09548963.2021.1976594.
- Koppman, S. (2016). Different like me: Why cultural omnivores get creative jobs. *Administrative Science Quarterly*, 61(2), 291-331. doi: 10.1177/0001839215616840.
- Lamont, M. & Fournier, M. (1992). *Cultivating differences: Symbolic boundaries and the making of inequality*. Chicago: University of Chicago Press.
- Le, H., Jogulu, U. & Rentschler, R. (2014). Understanding Australian ethnic minority artists' careers. *Australian Journal of Career Development*, 23(2), 57-68. doi: 10.1177/1038416214521400.
- Lee, R. (2009). Social capital and business and management: Setting a research agenda. *International Journal of Management Reviews*, 11(3), 247-273. doi: 10.1111/j.1468-2370.2008.00244.x.
- Lee, D. (2011). Networks, cultural capital and creative labour in the British independent television industry. *Media, Culture & Society*, 33(4), 549-565. doi: 10.1177/0163443711398693.
- Lin, N. (1999). Social networks and status attainment. *Annual Review of Sociology*, 25, 467-487. doi: 10.1146/annurev.soc.25.1.467.
- Lindemann, D. J., Rush, C. A. & Tepper, S. J. (2016). An asymmetrical portrait: Exploring gendered income inequality in the arts. *Social Currents*, 3(4), 332-348. doi: 10.1177/2329496516636399.
- Littler, J. (2013). Meritocracy as plutocracy: The marketising of 'equality' within neoliberalism. *New Formations*, 80(81), 52-72. doi: 10.3898/NewF.80/81.03.2013.
- Littler, J. (2018). *Against meritocracy: Culture, power, and myths of mobility*. Abingdon, UK: Routledge.
- Macdonald, K. M. (1985). Social closure and occupational registration. *Sociology*, 19(4), 541-556. doi: 10.1177/0038038585019004004.
- Martin, N. D., Frenette, A. & Gualtieri, G. (2023). Campus connections for creative careers: Social capital, gender inequality, and artistic work. *Poetics*, 96, 101763. doi: 10.1016/j.poetic.2023.101763.
- Merriam, S. B. (2015). *Nitel araştırma: Desen ve uygulama için bir rehber* (S. Turan, Çev.). Ankara: Nobel Akademik Yayınları.
- Milano, R. (2020). Economic freedom and inequality in the art market: The case of the commercial gallery. *Arts*, 9(4), 126-138. doi: 10.3390/arts9040126.
- Murphy, R. (1984). The structure of closure: A critique and development of the theories of Weber, Collins, and Parkin. *British Journal of Sociology*, 35(4), 547-567. doi: 10.2307/590434.
- Murphy, R. (1988). *Social closure: The theory of monopolization and exclusion*. Oxford: Clarendon Press.
- Oakley, K., Laurison, D., O'Brien, D. & Friedman, S. (2017). Cultural capital: Arts graduates, spatial inequality, and London's impact on cultural labor markets. *American Behavioral Scientist*, 61(12), 1510-1531. doi: 10.1177/0002764217734274.
- Oakley, K. & O'Brien, D. (2016). Learning to labour unequally: Understanding the relationship between cultural production, cultural consumption and inequality. *Social Identities*, 22(5), 471-486. doi: 10.1080/13504630.2015.1128800.
- O'Brien, D. (2020). Class and the problem of inequality in theatre. *Studies in Theatre and Performance*, 40(3), 242-250. doi: 10.1080/14682761.2020.1807212.
- O'Brien, D., Allen, K., Friedman, S. & Saha, A. (2017). Producing and consuming inequality: A cultural sociology of the cultural industries. *Cultural Sociology*, 11(3), 271-282. doi: 10.1177/1749975517712465.

- O'Brien, D., Laurison, D., Miles, A. & Friedman, S. (2016). Are the creative industries meritocratic? An analysis of the 2014 British Labour Force Survey. *Cultural Trends*, 25(2), 116-131. doi: 10.1080/09548963.2016.1170943.
- Parkin, F. (1979). *Marxism and class theory: A bourgeois critique*. New York: Columbia University Press.
- Piketty, T. (2014). Capital in the twenty-first century: A multidimensional approach to the history of capital and social classes. *The British Journal of Sociology*, 65(4), 736-747. Erişim adresi: <http://piketty.pse.ens.fr/files/Piketty2014BJS.pdf>.
- Prieur, A. & Savage, M. (2013). Emerging forms of cultural capital. *European Societies*, 15(2), 246-267. doi: 10.1080/14616696.2012.748930.
- Randle, K., Forson, C. & Calveley, M. (2015). Towards a Bourdieusian analysis of the social composition of the UK film and television workforce. *Work, Employment and Society*, 29(4), 590-606. doi: 10.1177/0950017014542498.
- Rivera, L. A. (2012). Hiring as cultural matching: The case of elite professional service firms. *American Sociological Review*, 77(6), 999-1022. doi: 10.1177/0003122412463213.
- Roscigno, V. J. (2007). *The face of discrimination: How race and gender impact work and home lives*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Roscigno, V. J., Garcia L. M. & Bobbitt-Zeher, D. (2007). Social closure and processes of race/sex employment discrimination. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 609(1), 16-48. doi: 10.1177/0002716206294898.
- Roscigno, V. J., Mong, S., Byron, R. & Tester, G. (2007). Age discrimination, social closure and employment. *Social Forces*, 86(1), 313-334. doi: 10.1353/sof.2007.0109.
- Rosen, S. (1981). The economics of superstars. *The American Economic Review*, 71(5), 845-858. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/1803469>.
- Saha, A. (2012). Beards, scarves, halal meat, terrorists, forced marriage': television industries and the production of 'race. *Media, Culture & Society*, 34(4), 424-438. doi: 10.1177/0163443711436356.
- Saha, A. (2018). *Race and the cultural industries*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Sayer, A. (2017). *Sosyal bilimde yöntem: Realist bir yaklaşım* (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Sennett, R. (2011). *Yeni kapitalizmin kültürü* (A. Onacak, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Stokes, A. (2021). Masters of none? How cultural workers use reframing to achieve legitimacy in portfolio careers. *Work, Employment and Society*, 35(2), 350-368. doi: 10.1177/0950017020977324.
- Subramaniam, M., Perrucci, R. & 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
- Tilly, C. (1998). *Durable inequality*. Berkeley: University of California Press.
- Tilly, C. (2012). Eşitsizliğin ilişkisel kökenleri. G. Çeğin & E. Göker (Ed.), *Tözcülüğün tasfiyesi: İlişkisel sosyolojide temel yaklaşımlar içinde* (s. 219-243). Ankara: NotaBene Yayınları.
- Tomaskovic-Devey, D. & Stainback, K. (2007). Discrimination and desegregation: Equal opportunity progress in U.S. private sector workplaces since the civil rights act. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 609(1), 49-84. doi: 10.1177/0002716206294809
- Tremblay, D. G. & Dehesa, A. D. H. (2016). Being a creative and an immigrant in Montreal: What support for the development of a creative career?. *SAGE Open*, 6(3), doi: 2158244016664237.

- TÜİK (2022). *Sinema ve gösteri sanatları istatistikleri*. Erişim adresi: <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Cinema-and-Performing-Arts-Statistics-2022-49695>.
- Ünal, M. S. & Koçancı, M. (2020). Çalışma ilişkileri açısından Türkiye’de kültür endüstrisi ve tiyatro prekaryası. Bursa: Dora Yayınları.
- Weber, M. (1978). *Economy and society: An outline of interpretive sociology*. Berkeley: University of California Press.
- Weeden, K. A. & Grusky, D. B. (2005). The case for a new class map. *American Journal of Sociology*, 111(1), 141–212. doi: 10.1086/428815.
- Weis, L. (1981). The reproduction of social inequality: Closure in the Ghanaian university. *The Journal of Developing Areas*, 16(1), 17-30. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/4190970>.
- Wilson, G. (2005). Race, ethnicity, and inequality in the American workplace: Evolving issues. *American Behavioral Scientist*, 48(9), 1151-56. doi: 10.1177/0002764205274813.
- Wright, E. O. (2014). Neo-marksist sınıf analizinin esasları (Ç. Çıdamlı, Çev.). E. O. Wright (Ed.), *Sınıf analizine yaklaşımlar* içinde (s. 15-48). Ankara: NotaBene Yayınları.
- Yuen, N. W. (2019). *Reel inequality: Hollywood actors and racism*. London: Rutgers University Press.
- Zimdars, A., Sullivan, A. & Heath, A. (2009). Elite higher education admissions in the arts and sciences: Is cultural capital the key?. *Sociology*, 43(4), 648-666. doi: 10.1177/0038038509105413.