



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Antropoloji Anabilim Dalı

BOURDİEUCU YAKLAŞIMLA ANKARA DEVLET TİYATROLARI SEYİRCİLERİNİN BEĞENİ KÜLTÜRÜ

Koray ATEŞ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

BOURDİEUCU YAKLAŞIMLA ANKARA DEVLET TİYATROLARI
SEYİRCİLERİNİN BEĞENİ KÜLTÜRÜ

Koray ATEŞ

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Antropoloji Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

KABUL VE ONAY

Koray ATEŞ tarafından hazırlanan “Bourdieu’cu Yaklaşımla Ankara Devlet Tiyatroları Seyircilerinin Beğeni Kültürü” başlıklı bu çalışma, 24.06.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Serdar SAĞLAM (Başkan)



Prof. Dr. Birsen ŞAHİN KÜTÜK (Danışman)



Doç. Dr. Mark SOILEAU

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM
Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezimin aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

23 / 08 / 2019


Koray ATEŞ

¹“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
- Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Prof. Dr. Birsen şAHİN KÜTÜK danışmanlığında tarafımdan retilildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Koray ATEş

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın hazırlanmasında danışmanlığımı üstlenen, destek ve yardımlarının yanısıra hoşgörüsü, sabrı ve güler yüzüyle moral kaynağım olan, Prof. Dr. Birsen Şahin Kütük'e teşekkürü borç bilirim.

Ayrıca değerli katkıları ve emekleri dolayısıyla jüri üyesi hocalarım Prof. Dr. Serdar SAĞLAM ve Doç. Dr. Mark SOILEAU'a, istatistik analizlerindeki katkılarından dolayı Dr. Ezgi Ayfer YILMAZ'a, değerli görüşleri ile motivasyonumu yüksek tutmama yardımcı olan Dr. Erdiç KİNEŞÇİ'ye, bu çalışmanın tüm süreçlerinde yanımda olan hayat arkadaşım Nevruz POLAT'a ve araştırmanın yürütülmesinde katkılarını sunan Ankara Devlet Tiyatroları seyircilerine teşekkür ederim.

Koray ATEŞ

ÖZET

ATEŞ, Koray. *Bourdieu'cu Yaklaşımla Ankara Devlet Tiyatroları Seyircilerinin Beğeni Kültürü*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019.

Bu çalışmada, Pierre Bourdieu'nün kuramından hareketle Ankara Devlet Tiyatroları seyircilerinin tiyatro beğenisine odaklanılmıştır. Bu bağlamda Devlet Tiyatrolarının kuruluşu, gelişimi ve siyaset alanıyla olan ilişkiselliği “alan” kavramıyla ele alınmış, seyircilerin beğenileri habitus, kültürel sermaye ve kültürel tüketim bağlamında incelenmiştir. Nicel araştırma yöntemi kullanılan çalışmada Ankara’da Devlet Tiyatrosu seyircisi 200 kişiye anket uygulanmış, veriler Çoklu Mütakabiliyet Analiziyle (Multiple Correspondence Analysis MCA) değerlendirilmiştir. Araştırmadan elde edilen temel sonuçlara göre, Ankara ilindeki Devlet Tiyatroları seyircilerinin beğenisi toplumsal uzam ile ilişkilidir.

ANAHTAR KELİMELELER: Bourdieu, Devlet Tiyatroları, Beğeni, Kültürel Sermaye, Çoklu Mütakabiliyet Analizi (ÇMA)

ABSTRACT

ATEŞ, Koray. *Taste Culture of Ankara State Theater Spectator with Bourdieu Perspective*, Master Thesis, Ankara, 2019.

In this study, based on the theory of Pierre Bourdieu, the focus is on the theater taste of the audience of Ankara State Theaters. In this context, the establishment, development and relationship of the State Theaters with the field of politics are discussed with the concept of “field”, and the spectator's tastes are examined in the context of habitus, cultural capital and cultural consumption. In the study, which used quantitative research method, a questionnaire was applied to 200 people in the spectator of the State Theater in Ankara and the data were evaluated with Multiple Correspondence Analysis (MCA). According to the main results of the study, the taste of the spectator in the State Theaters in Ankara is related to social space.

KEYWORDS: Bourdieu, State Theaters, Taste, Cultural Capital, Multiple Correspondence Analysis (MCA)

İÇİNDEKİLER

KABUL ve ONAY	i
YAYIMLAMA ve FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	ii
ETİK BEYAN	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar DİZİNİ	x
ŞEKİLLER DİZİNİ	xiii
 GİRİŞ	 1
I.BÖLÜM: ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE YÖNTEMİ	3
1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU	2
1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ.....	5
1.3. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	5
1.3.1. Evren ve Örneklem Belirleme Süreci.....	6
1.3.2. Veri Toplama ve Analiz Teknikleri	6
1.3.3. Araştırma Hipotezleri.....	7
 II.BÖLÜM: TİYATRONUN TANIMI VE KÖKENİ	 9
2.1 TİYATRONUN TANIMI.....	9
2.2. TİYATRONUN KÖKENİ.....	9
2.3. TİYATRO SEYİRCİSİ.....	11
2.4. DEVLET-TİYATRO VE SEYİRCİ İLİŞKİSİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ.....	11
2.4.1. Fransa’da Tiyatro.....	18
2.4.2. Türkiye’de Tiyatro.....	19
2.4.2.1. Geleneksel Türk Tiyatrosu.....	19
2.4.2.2. Modernleşme Sürecinde Türk Tiyatrosu.....	23
2.4.2.2.1. Devlet Tiyatrolarının Günümüzdeki Yapısı.....	40
2.4.2.2.2. Devlet Tiyatrolarının Kimlik İnşasındaki Yeri.....	41

III. BÖLÜM: ÇALIŞMANIN KAVRAMSAL VE KURAMSAL ARKAPLANI

3.1. ALANA İLİŞKİN LİTERATÜR.....	47
3.2. ÇALIŞMANIN KURAMSAL ARKA PLANI: BOURDİEU SOSYOLOJİSİNİN ANA HATLARI.....	50
3.3. ÇALIŞMADA KULLANILAN KAVRAMLAR.....	52
3.3.1 Habitus.....	52
3.3.2. Kültürel Sermaye.....	53
3.3.3. Beğeni.....	54
3.3.4. Kültürel tüketim.....	55
3.3.5. Alan.....	56
3.3.6. Sınıf.....	57
3.3.7. Devlet.....	60
3.3.8. Sembolik Şiddet.....	61
3.3.9. Doksa.....	62

IV. BÖLÜM: BULGULAR.....

4.1. SEYİRCİLERİN DEMOGRAFİK BİLGİLERİ.....	63
4.2. SEYİRCİLERİN EKONOMİK/KÜLTÜREL SERMAYELERİ VE BEĞENİ YARGILARI.....	65
4.2.1. SEYİRCİLERİN EKONOMİK SERMAYE DÜZEYLERİ.....	65
4.2.2 SEYİRCİLERİN KÜLTÜREL SERMAYE DÜZEYLERİ.....	65
4.2.2.1. Bireylerin Kültürel Sermayesi.....	65
4.2.2.2. Kültürel Tüketim Pratikleri.....	69
4.2.2.3. Miras Yoluyla Edinilen Kültürel Sermaye.....	76
4.2.2.3.1. Ebeveyn Diploması ve Mesleği	76
4.2.2.3.2. Aile Büyüklerinin Eğitim Düzeyleri.....	78
4.2.2.3.3. Kültürel Sermaye Aktarımı.....	78
4.2.3. SEYİRCİLERİN BEĞENİ YARGILARI.....	85
4.3. SEYİRCİLERİN EKONOMİK SERMAYELERİ İLE KÜLTÜREL SERMAYELERİ ARASINDAKİ İLİŞKİ.....	87
4.4. SEYİRCİLERİN KÜLTÜREL SERMAYELERİ İLE KÜLTÜREL TÜKETİM PRATİKLERİ ARASINDAKİ İLİŞKİ.....	91

4.5. BEĞENİ İLE KÜLTÜREL SERMAYE ARASINDAKİ İLİŞKİ.....	109
4.6. TOPLUMSAL UZAM.....	115
SONUÇ	127
KAYNAKÇA.....	138
EK-1 ANKET FORMU.....	148
EK-2 TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU.....	156
EK-3 ETİK KURUL RAPORU.....	158



TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Örneklemin Demografik Özellikleri

Tablo 2. Örneklemin Meslek Özellikleri

Tablo 3. Örneklemin Ekonomik Sermaye Özellikleri

Tablo 4. Örneklemin Tiyatro Alanındaki Bilgi Birikimleri

Tablo 5. Örneklemin Tiyatro Alanındaki Bilgi Birikimleri

Tablo 6. Kültürel Sermaye ile Tiyatro Alanındaki Bilgi Birikimi Arasındaki İlişki

Tablo 7. Örneklemin Kültürel Tüketim Pratikleri

Tablo 8. Örneklemin Tiyatroya İlk Gittikleri Yaş ve Birlikte Gidilen Kişiler

Tablo 9. Örneklemin Bilet Fiyatları Hakkındaki Görüşleri

Tablo 10. Örneklemin Tiyatro Seyircisi Olmaya İlişkin Düşünceleri

Tablo 11. Örneklemin Tiyatro Adabına İlişkin Düşünceleri

Tablo 12. Örneklemin Ebeveyn Eğitim Düzeyleri

Tablo 13. Örneklemin Ebeveyn Meslek Özellikleri

Tablo 14. Örneklemin Anne-Babalarının Sanatla İlgileri

Tablo 15. Örneklemin Aile Büyüklerinin Sahip Olduğu Eğitim Düzeyleri

Tablo 16. Örneklemin Anne Tarafından Kültürel Sermaye Aktarımı

Tablo 17. Örneklemin Baba Tarafından Kültürel Sermaye Aktarımı

Tablo 18. Örneklemin Yabancı Dil Bilgisi ile Ebeveynlerin Kültürel Sermayeleri Arasındaki İlişki

Tablo 19. Örneklemin Tiyatro Alanındaki Bilgi Birikimleri ile Ebeveyn Eğitim Düzeyi

Tablo 20. Örneklemin Kültürel Sermayesi İle Tiyatroya İlk Kez Gidilen Yaş Arasındaki İlişki

Tablo 21. Örneklemin İzledikleri Filmlere Göre Dağılımları

Tablo 22. Örneklemin Tiyatro Alanında Beğeni Yargıları

Tablo 23. Örneklemin Ekonomik Sermayesi ile Kültürel Sermayesi Arasındaki İlişki

Tablo 24. Örneklemin Ekonomik Sermayesi ile Kültürel Pratikleri Arasındaki İlişki

Tablo 25. Örneklemin Ekonomik Sermayesi ile Bilet Fiyatlarına İlişkin Görüşleri

Tablo 26. Örneklemin Kültürel Sermayesi ile Kültürel Pratikleri Arasındaki İlişki

Tablo 27. Kültürel Sermaye ile Oyun Tercihinde Dikkate Aldıkları Faktörler

Tablo 28. Örneklemin Kültürel Sermayeleri İle Oyunlara Gösterdikleri Tepki Arasındaki İlişki

Tablo 29. Örneklemin Kültürel Sermayesi ile Tiyatroya İlişkin Görüşleri

Tablo 30. Örneklemin Kültürel Sermayesi ile Tiyatro Adabına İlişkin Görüşleri

Tablo 31. Örneklemin Tiyatro Alanındaki Bilgi Birikimi ile Kültürel Pratikler Arasındaki İlişkisi

Tablo 32. Örneklemin Tiyatro Alanındaki Bilgi Birikimleri İle Tiyatronun Okul Olduğu Görüşü Arasındaki İlişki

Tablo 33. Örneklemin Kültürel Sermayesi ile Sinema Beğenisi Arasındaki İlişki

Tablo 34. Örneklemin Tiyatro Alanındaki Beğenileri ile Kültürel Sermaye Arasındaki İlişki

Tablo 35. Örneklemin Beğeni Yargısı ile Tiyatro Alanındaki Bilgi Birikimi Arasındaki İlişki

Tablo 36. Örneklemin Beğeni Dereceleri ile Tiyatro Hakkındaki Görüşlerin İlişki

Tablo 37. Örneklemin Toplumsal Cinsiyeti ile Kültürel Sermayesi Arasındaki İlişki

Tablo 38. Örneklemin Toplumsal Cinsiyeti ile Kültürel Pratikleri Arasındaki İlişki

Tablo 39. Örneklemin Yaşı ile Kültürel Sermayesi Arasındaki İlişki

Tablo 40. Örneklemin Yaşı ile Kültürel Tüketim Pratikleri Arasındaki İlişki

Tablo 41. Örneklemin Medeni Durumu ile Kültürel Sermayesi Arasındaki İlişki

Tablo 42. Örneklemin Yaşadıkları İlçeler ile Kültürel Sermayeleri Arasındaki İlişki

Tablo 43. Kümeleme Analizi Sonucunda Yapılan Sınıflandırmalar



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şema 1. Toplumsal uzam



GİRİŞ

Kadim bir tarihe sahip olan tiyatro, toplumsal değişimdeki rolü ve gücü bağlamında sosyal bilimcilerin ilgi odaklarından biri olmuştur. Bu bağlamda Türkiye'nin toplumsal yaşamında önemli bir yeri olan Devlet Tiyatrolarının (DT) kurumsal yapısı da pek çok araştırmaya konu edilmiştir. Bu çalışmada ise kurumun diğer bir ayağı olan seyirci boyutu ön plana çıkarılmıştır. Günümüzde belirli bir seyirci kitlesi tarafından takip edilen Devlet Tiyatrolarının resmi verilerindeki doluluk oranının yüzde yüzlere ulaştığı görülmektedir. Bu ilginin/beğenin diğer kültürel ürünlere oranla yüksek oluşu ilgi çekicidir.

Bir toplumdaki beğeni ve bunu belirleyen faktörler üzerine yapılan sosyolojik çalışmalar genel olarak iki grupta toplanır. Bunlardan ilki Bourdieu'nun kültürel sermaye teorisini temel alarak, beğeni yargısının toplumsal yapıda kültürel bir hiyerarşi yarattığını ve kültürel birikimlere göre beğenilerin farklılaştığını vurgulayan araştırmalardır. Diğerisi ise Peterson ve Simkus'un kültürel omnivorluk tezini savunmakta ve toplumdaki grupların sahip olduğu beğenilerin geçişken olduğunu ifade etmektedir (Kip 2010). Bu çalışmada Bourdieucu teori esas alınmış, günümüz seyirci kitlesinin orta sınıf olma koşulları bağlamında tiyatro izleyicisi habitusuna sahip oldukları iddia edilmiş ve bu test edilmiştir.

Kuruluşundan bu güne çağdaşlaşma misyonu yüklenen ve bir bakıma devletin ideolojik duruşu ile desteklenen Devlet Tiyatrolarının temeli başkent Ankara'da atılmıştır. Bu anlamda özel bir yeri olan Ankara örneklemini üzerinden Devlet Tiyatroları seyircilerinin beğeni kültürü incelenmiştir. Bu ise aynı zamanda oluşturulmak istenen “modern insan” ve “modern beğeni” kültürünün Devlet Tiyatroları seyircileri örneğinde ne kadar devam ettirilebildiğinin bir okumasıdır.

Çalışma dört bölümden oluşmaktadır. *Birinci bölümde* Çoklu Mütakabiliyet Analizinin (ÇMA) uygulanım alanı hakkında bilgi verilmiştir. *İkinci bölümde* tiyatronun tanımı, kökeni ve tiyatroda seyirci olgusu kısaca açıklanmış, devlet-tiyatro ve seyirci ilişkisinin tarihsel gelişimi özetlenmiştir. Bu bölümde ayrıca genel olarak Türkiye'de tiyatro, ve özelinde Devlet Tiyatroları (DT) hakkında kısaca bilgi verilmiştir. *Üçüncü bölümdeki* alana ilişkin literatür taramasında Türkiye'deki sınıf, kültürel sermaye ve beğeni ilişkisi ve bu kavramlar

bağlamında ele alınan tiyatro seyircileri konulu akademik çalışmalar verilmiştir. Ayrıca bu bölümde çalışmanın kuramsal arka planı olarak Bourdieu sosyolojisinin ana hatları çizilmiş ve çalışmada kullanılan, *habitus*, *kültürel sermaye*, *beğeni*, *kültürel tüketim*, *alan*, *sınıf*, *devlet*, *sembolik şiddet* ve *doksa* kavramları açıklanmıştır. *Dördüncü bölümde* seyircilerin demografik bilgilerinin ile ekonomik/kültürel sermayeleri, kültürel tüketim alışkanlıkları ve beğeni yargılarına dair bulgular verilmiş ve hipotezler test edilmiştir.



I. BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE YÖNTEMİ

1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU

Devlet Tiyatrolarının kökeni Tanzimat Dönemindeki kültürel alanda yaşanan modernleşme çabalarına dayanır. Türk Tiyatrosunda milat kabul edilen bu dönemde, geleneksel gösterimlerden bir kopuş yaşanarak Batılı tarzda tiyatroya yönelinmiş ve bu tiyatro modernleşmenin önemli araçlarından biri olarak görülmüştür. Cumhuriyet'in kuruluş döneminde ise bu “yeni” tiyatro modernleşme hedefinin yanısıra topluma ulusal bir kimlik kazandırma yönünde araçsallaştırılmıştır (Çongur 2017). Cumhuriyetin kuruluş döneminde başkent Ankara'nın hem sembolik, hem siyasal hem de sosyo-ekonomik açıdan önemi kuşkusuz büyüktür. Cumhuriyetin modern yaşama ilişkin beklentilerinin gerçekleşeceği ve tüm yurda yayılacağı bir model kent olarak kurgulanan Ankara'da (Bayraktar, 2016) Devlet Tiyatroları (DT) 1 Ekim 1949'da perdelerini açmış, böylece ulusal kimliğin ve çağdaşlaşmanın kültürel unsurlarından biri olarak görülen tiyatroyu yurt geneline yayma düşüncesinin temelleri atılmıştır. Devlet alanının himayesinde gelişen kurum günümüzde 25 il ve 70 sahnede sanat faaliyetine devam etmektedir. Birçok oyununu kapalı gişe oynanan Devlet Tiyatrolarına gösterilen ilginin/beğenin diğer kültürel ürünlere oranla yüksek oluşu ilgi çekicidir.

Bourdieu ve Darbel, sanat eserlerine gösterilen ilginin sosyal nedenlerine yöneldikleri *Sanat Sevdası* (2011, s.27) adlı ortak çalışmalarında, müze ziyaretçilerinin sahip olduğu sanat bilgileri, beğeni yargıları ve tüketim alışkanlıkları ile tüketicilerin ait olduğu sosyal sınıflar arasındaki ilişkiyi incelemişlerdir. Çalışmada ziyaretçilerin toplumsal sınıf, yaş, cinsiyet ve öğrenim düzeyleri gibi değişkenler ile ziyaretlerin sıklığı, biçimi, sanat bilgileri ve beğenilerini değerlendirilmişler; eğitim düzeyleri ile beğeni ve tüketim davranışları arasında önemli bir ilişki olduğu görmüşlerdir. Ziyaretçilerden

eğitim düzeyi ve süresi düşük olanların sanat eserlerine olan ilgisi ve bilgisi sınırlı iken, yüksek olan bireylerin oldukça geniştir.

Bourdieu'nun Fransız toplumunda beğeni konusunda yaptığı bir başka çalışma olan *Ayrım*'daki temel argümanı, toplumun farklı sınıf fraksiyonlarının estetik hazları alımlama düzeyinde kendini gösteren bir ayrımın var olduğu ve bu ayrışmanın nesiller boyu değişik alışkanlıklar ve davranış tarzları üzerinden sürdürüldüğüdür (Bourdieu 2015, s.25). Bourdieu'ya göre kendi sınıfsal aidiyetlerini veya farklarını ortaya koyan tercihler, aile içinde veya belli çevreler içinde öğrenilerek sonraki nesillere aktarılır (Çeğin, 2014 s.477).

Ayrım ve Sanat Sevdası adlı çalışmalardan yola çıkılarak yapılan bu çalışmanın konusu, Ankara Devlet Tiyatroları seyirci kitlesinin tiyatro beğenileri ile toplumsal konumları, kültürel sermayeleri ve kültürel pratiklerinin ilişkisinin araştırılmasıdır.

Bourdieu, kültürel üretim analizini toplumsal gerçekliğin üç düzeyi ile bağlantılı olarak yapar: İlk olarak kültürel üretim alanının *iktidar alanı* içindeki konumu ve zaman içindeki evrimi, ikinci olarak kültürel alanının içyapısı, nesnel ilişkilerin ve konumların yapısı, son olarak da bu alandaki eyleyicilerin *habitusları* (yatkinlikleri) ele alınmalıdır (Gönenç, 2018 s.17). Bu çalışmada genel olarak kültürel üretim alanı olan tiyatro, daha özelde Devlet Tiyatroları belirlenmiş ve iktidar alanı içindeki kuruluş koşulları, konumu, evrimi ve düşünsel yapısı, yani Bourdieu'nün kavramıyla *doksik* olanın hangi koşullar altında kurulduğu ve günümüze geldiği ele alınmıştır. Alanı kuran ayaklardan bir diğeri olan seyirciler, sinema ve tiyatro alanına özgü *beğeni yargıları*, *kültürel sermayeleri* ve *kültürel pratikleri* bağlamında niceliksel analizle desteklenmiştir. Ancak bunu yaparken özellikle Bourdieu (1995)'nin dikkat çektiği, kültürel pratiklerin her toplum için farklı konumlarda olabileceği ve her konunun o toplumun tarihsel geçmişi içerisinde ele alınması gerektiği yönündeki uyarısı göz ardı etmemek gerekmektedir. Bazen iki toplum arasında ilk bakışta aynı ya da eşdeğer görünen pratikler arasında doğrudan denklikler aramak hatalı çıkarımlar yapılmasına sebep olabilmektedir. Bu nedenle çalışmada tiyatro ve tiyatro seyircisinin durumu Türkiye'deki tiyatronun tarihsel arkaplanı ve gelişimi ekseninde detaylı

şekilde ele alınmış ve Ankara'daki Devlet Tiyatrosu seyircisinin orta sınıf olma durumu ve bunun gelişim süreci, Türkiye dinamikleri içinde verilmiştir.

1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Bu bağlamda çalışmanın 3 temel amacı vardır. Bunlardan ilki Ankara Devlet Tiyatrosu seyircilerinin bugünkü duruma gelmesine zemin hazırlayan Türkiye'de tiyatronun gelişimini Osmanlıdan günümüze kadarki çağdaşlaşma çabası ve dönemsel değişim/gelişmeler ekseninde vermektedir. İkinci amaç, tiyatro seyircisinin zevk ve beğenilerinin sadece bireysel kaynaklarının olmadığı, bunun aynı zamanda toplumsal konumlanışla da ilgili olduğu kabulünden hareketle, Ankara Devlet Tiyatrosu seyircilerinin toplumsal konumunun tiyatronun tüketiminde nasıl bir tablo sergilendiğini nicel araştırma ile ortaya koymaktır. Çalışmanın üçüncü amacı ise bunların seyircilerin kültürel sermayeleriyle olan ilişkilerini ortaya koymaktır.

Türkiye Cumhuriyetinde tiyatro, Türkiye'nin çağdaşlaşma hareketine sanat aracılığıyla katkı sağlama misyonu yüklenmiş ve bu amaçla desteklenmiştir. Bugün, yeniden yapılanmasından özelleştirilmesine, hatta kapatılmasına kadar birçok tartışmanın hedefinde olan bu kurumun toplumsal değişim üzerinde önemli bir etkisi olduğu kabul edilmektedir. Literatürde, Türkiye'de tiyatronun gelişim, sosyal değişim eksenindeki rolü gibi konular ele alınmış ancak tiyatro seyircisi, beğenisi ve bunların tiyatro seyircisinin toplumsal konumu ve kültürel sermayesi ile ilişkisi konusunda yapılmış bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Türkiye'de modernleşme ekseninde önemli bir rol biçilen tiyatronun, Ankara Devlet Tiyatroları seyirci beğenileri, toplumsal konumları ve kültürel sermayeleri açısından günümüzdeki durumlarını ortaya koyan bu çalışma literatürdeki açığı kapamaya katkı sağlar niteliktedir.

1.3. ARAŞTIRMANIN YÖNTEM

Nicel yöntem kullanılan bu çalışmada Ankara Devlet Tiyatrosu seyircilerinden anket yolu ile veri toplanmıştır. Çalışmanın evren ve örnekleme, veri toplama ve analiz süreci ve çalışmanın hipotezleri aşağıda verilmiştir.

1.3.1. Evren ve Örneklem Belirleme Süreci

Çalışmanın evreni Ankara ilinde bulunan Devlet Tiyatrolarının seyircileridir. Bir başka ifadeyle, Ankara ilinde bulunan Devlet Tiyatroları olan Şinasi Sahnesi, Muhsin Ertuğrul sahnesi, Çayyolu Tiyatrosu, Oda Tiyatrosu, İrfan Şahinbaş Atölye Sahnesi, Cüneyt Gökçer Sahnesi, Altındağ Tiyatrosu, Mahir Canova Sahnesi, Akün Sahnesi, Küçük Tiyatro, Büyük Tiyatro, Orhan Asena Sahnesi, Stüdyo Sahnesi, 75. Yıl Sahnesi, Tatbikat Sahnesi, Ziraat Sahnesi olmak üzere toplam 15 Devlet Tiyatrosu izleyicileri araştırmanın evreni olarak belirlenmiştir.

Ankara Devlet Tiyatrosu izleyicisi olan kişilerin listesine ve iletişim bilgilerine ulaşma ya da bunlara toplu olarak ulaşma şansı olmadığından olasılıklı olmayan tesadüfi örnekleme tekniği ile bu tiyatroların faaliyet gösterdiği zaman dilimlerinde çalışmaya katılmayı kabul eden kişilere anket uygulaması yapılması kararlaştırılmış ve bu kapsamda 200 kişiden anket yolu ile veri toplanmıştır.

1.3.2. Veri Toplama ve Veri Analiz Teknik

Anket tekniği kullanılan çalışmada demografik sorular, tiyatro oyunları ve tiyatro izlemeye ilişkin sorular, kültürel sermaye, beğeni ve toplumsal konuma ilişkin sorular yer almaktadır. Hazırlanan anket soruları için 10 kişi ile pilot çalışma yapılmış ve gerekli görülen sorular eklenerek anket formuna son hali verilmiştir.

Çalışma kapsamında veri toplamak için Ankara'daki devlet tiyatrolarına gidilmiş ve oyun saatleri öncesi ve sonrasında tiyatro izleyicilerinden çalışmaya gönüllü olarak katılmayı kabul edenlerle anket uygulanmıştır. Bu kapsamda iki aylık süre içinde toplam 200 kişiye anket uygulanmıştır.

Verilerin analizi için ise SPSS software kullanılmıştır. Çalışma kapsamında betimsel analizi ile hipotez testleri için kültürel sermayenin ölçülmesinde kullanılan çok sayıdaki değişkenin aynı analize alınması için uygun olan Çoklu Uyum Analizi (Multiple Correspondence Analysis) kullanılmıştır. Bourdieu'nun kültürel sermaye ve beğeni konusundaki çalışmalarında kullandığı Çoklu Uyum Analizi, sosyal bilimlerde kelimeler halindeki verilerin rakamsal değerlere dönüştürülmesi olarak açıklanabilir. Analiz aracılığıyla belirli hipotezlerden yola

çıkıp ulaşılabacak sonuçlara yönelik verilerin sınıflandırılmasıyla oluşturulan uzam içerisinde, aktörlerin alan içerisindeki konumları ve ilişkileri ortaya serilir. Analiz, elde edilen verilerin sınıflandırılması sonucu, birbiriyle aynı sosyal, kültürel ve ekonomik unsurlara sahip ve sahip olma özelliği bulunanları aynı alan içerisinde toplar. Bu şekilde aynı özellikleri ya da aynı özelliklere sahip olma eğilimlerini gösterenler belirli gruplarda toplanır. Örneğin toplumsal cinsiyet, yaş, gelir, etnik köken gibi değişkenlerin kültürel sermaye ile olan ilişkisi birlikte alınabilir. Böylece toplumsal konum bağlamında sadece bir değişken ile değil, aynı anda çok sayıda değişken ile analiz yapılabilmektedir (Şahin 2011 s.11).

Çalışmada geçerlik ve güvenilirliği arttırmak için soruların anlaşılır olması ve anketlerin doğrudan araştırmacı tarafından uygulanması yolu izlenmiştir. Ayrıca etik kurallar gereği katılımcıların çalışmaya gönüllülük esasına göre katıldıklarından emin olunmuştur ve gönüllü olmadığı anlaşılan ya da yarıda bırakmak isteyen kişilerin anket uygulamasına son verilmiştir. Çalışmada katılımcıların doğru bilgiler vermesi açısından ise kimlik bilgilerinin gizli kalacağı ve hiç bir şekilde onlardan alınan bilgilerin bireysel olarak değil, toplu analizle kullanılacağı ve kimlik bilgilerinin gizliliği garanti edilmiştir.

1.3.3. Araştırma Hipotezleri

Çalışmanın teorik arkaplanı için Bourdieu'nun beğeni, habitus ve kültürel sermaye kavramları kullanılmıştır. Bu kapsamında aşağıdaki hipotezler oluşturulmuştur:

1. Ekonomik sermaye ile kültürel sermaye arasındaki karşıtlığın büründüğü çeşitli biçimleri inceleyen Bourdieu, bireylerin ve grupların ayırt edici hayat tarzları ve siyasi tercihlerinin -hatta hemen hemen bütün hayat pratikleri- büyük ölçüde birbirine karşıt bu iki sermayenin dağılımları çerçevesinde anlaşılabilirliğini iddia eder (Swartz 2011 s.193). Bu bağlamda “Devlet Tiyatroları seyircilerinin ekonomik sermayeleri ile kültürel sermayeleri arasında ilişki vardır” hipotezi oluşturulmuştur.

2. Kültürel pratikler veya tercihler eēitim seviyesiyle ve toplumsal kökenle yakın ilişkilidir (Bourdieu 2015 s.27). Bu baēlamda “Devlet Tiyatroları seyircilerinin kültürel tüketim davranışı ile kültürel sermayeleri arasında ilişki vardır” hipotezi oluşturulmuştur.

3. Kültürel bir ürünü beēenerek tüketebilmek iēin onu oluşturan kültürel kodun uygun bir sermaye ile çözümlenmesi gerekir (Wacquant 2007, 65). Bu baēlamda “Devlet Tiyatroları seyircilerinin kültürel sermayeleri ile beēenileri arasında ilişki vardır” hipotezi oluşturulmuştur.

4. Bourdieu’ya göre toplumsal uzamda kişiler, benzer toplumsal konumları paylaşan benzer hayat tarzı pratiklerine sahiptir (Bourdieu 2015 s.19) Bu baēlamda “Devlet Tiyatroları seyircilerinin kültürel sermaye ve kültürel pratikleri sosyal uzam ilişkilidir” hipotezi oluşturulmuştur.

II. BÖLÜM

TİYATRONUN TANIMI VE KÖKENİ

2.1. TİYATRONUN TANIMI

Tiyatronun tek bir tanımını yapmak mümkün değildir ancak dram sanatı ile birlikte düşünülmesi faydalı olacaktır. Drama eski Yunancada “bir şey yapma” ya da “yapılan bir şey” anlama gelir. Fakat yalnızca ‘herhangi bir kimsenin herhangi bir şey yapması’ değil, ‘belli bir kimsenin, katılımcılara anlamı olan bir şey yapması’dır. Dram Sanatı ise insanla ilgili olan bir şeyi canlandırma işidir. Temel öğeleri yansıtlama, canlandırma ve aksiyondur. Tiyatro sözcüğünün kökeni ise “görme yeri” anlamına gelen theatron’dan gelir. Dram sanatının seyirci karşısında gerçekleşmesi tiyatro yoluyla olur (Nutku 1997). Baltacıoğlu’na göre tiyatro, “piyes denilen edebî öntasar tarafından teknikleştirilen bir hayat parçasının süreye çevrilmesidir, kısaca: “Tiyatro teknikleşmiş bir aksiyon süresidir” (Baltacıoğlu, 1941 s.18).

2.2. TİYATRONUN KÖKENİ

Tiyatronun kökenine dair olgusal kanıtlar çok az sayıda olmasından dolayı araştırmalar öncelikle kurama dayandırılır. En kalıcı kurama göre ise tiyatro ritüel ve mitolojiden gelişmiştir. İlk antropologlarca saptanan süreç kısaca şöyle özetlenebilir: İlk insanlar yiyecek kaynaklarını ve diğer varolma koşullarını denetleyen güçlerin adım adım farkına vardıldıktan sonra bu üstün güçlerin lütfunu kazanma yollarını aramaya başlarlar. Bir süre sonra kullandıkları araçlarla elde etmek istedikleri sonuçlar arasındaki açık bağıntıyı algırlarlar. Zamanla yinelenen bu araçlar sadeleşerek kalıplaşır ve sonuçta birer ritüele dönüşür (Brockett, 2000 s.19). Ritüellerde oyuncu ve seyirci ayrımı yoktur, sadece katılımcılar vardır. Toplu bir ayinin içerisinde bu katılımcılar, yaratılan dünyanın hem yaratıcısı hem de alımlayıcısıdır (Şener, 2003: 8-22). Bu ritüelleri açıklamak üzere öyküler yada mitler gelişmiştir. Bu kişileştirme, gelişmekte olan dramatik özün belirtisidir. Mitlerin törensel bağlantılarından soyutlanarak basit bir dram olarak oynanması sonucunda tiyatroya ilk adım atılmış olur. Bundan sonra ritüelin dinsel ve yararcı amaçlarının yerine estetik geçmeye başlar. Bu anlamda ilk kez

tiyatro, M.Ö. 6. yüzyılda Antik Yunan'da dinsel törenden özerkleşmiş ve bağımsız bir sanat türü haline gelmiştir. Yunan toplumundaki tiyatronun öncülü, şarap, bereket ve bitkiler tanrısı olan Dionysos'u kutsama şenliklerindeki koronun söylediği dithyrambos ezgileri zamanla dinsel törenin bir parçası olmaktan çıkarak bir sanat gösterisine dönüşmüştür (Yüksel, 1990 s.558). Modern Batı tiyatrosu büyük ölçüde ödünç aldığı teknik terminoloji, türlere göre sınıflandırma ve tema gibi birçok unsurları bakımından eski Yunan tiyatrosundan gelmektedir.

Nietzsche'ye göre Dionysos ögesini yitiren Yunan tragedyası intihar etmiş, Tragedyanın doğuşunda Dionysos ve Apollon öğelerinin yeri önemlidir. Dionysos kendinden geçmeyi, esrikliği temsil etmekte, adına düzenlenen şenliklerde köleler ve efendiler bir araya gelmekte, insanlar ya ilkbahardan ya da içki içerek sarhoş olmaktadır. Apollon ise, dingin bir sanat anlayışını temsil etmektedir. Düş kuran kişi düş kurduğunun farkındadır, fantezisi ölçülüdür; güzellikten, ilizyondan tat alır. Bu ilke yalınlıktan, aydınlıktan yanadır. Tiyatronun çağdaş gelişimi de bu doğrultuda olmuştur; Dionysos özelliği ve mit tümünden yitirilmiştir (Şener, 2001 s.223).

Tragedya olgusuna Marksist yaklaşan Thomson'a (1990) göre, Antik Yunan toplumunda yaşanan sosyo-ekonomik gelişmeler kültürel hayatı da önemli ölçüde değiştirmiştir. Kolektif kabile hayatında görülen avcı ritüelleri, yerlerini tarım toplumuna ait ritüellerine bırakmıştır. Devlet ve sınıfların ortaya çıkışıyla birlikte ise kolektif ritüel yapısı parçalanmış ve farklı sınıfların zevk aldığı farklı sanatsal türler ortaya çıkmıştır.

Thomson'ın (1990) analizine göre, paranın ticaret üzerinde yaptığı dönüştürücü etkisi M.Ö. 6. yüzyılda Antik Yunan'daki Aristokratik iktidarın sonunu hazırlamıştır. Dış ticaretle zenginleşerek güçlenen sınıflar, soylularla bir iktidar mücadelesine girişmiş ve yükselen bu yeni sınıfların bir temsilcisi olan Peisistratos iktidarı ele geçirmiştir. Bu süreç aynı zamanda tüccar sınıfının kendi kültürünü ve sanatını da oluşturduğu bir süreç olmuştur. Geniş halk kesimlerinin desteğini alma amacıyla kırsal halk ritüelleri kente taşınmış ve düzenlenen resmi festivallerle bunlar doğrudan desteklenmiştir. Bu "sakıncalı" ritüeller yerine

kendi amaçlarına uygun bir kent tapımı başlatmışlardır. Toprak sahibi soyluların gelişmiş ditrambına, mülksüzlerin mimusuna karşılık, tarih sahnesine yeni çıkmış bir sınıf olarak tüccar sınıfının henüz bir sanat formu yoktur. Hem aristokratik yönetime karşı çıkan, hem de siyasi iktidarı ele geçirmek için mücadele eden bir sınıf olarak tüccar sınıfının, kendine özgü bir sanat formu yaratma çabası sonucunda, gelişmiş ditramb ile mimusun alaşımından, daha sonra tragedya, komedy ve satir oyunu diye adlandırılan türler oluşmuştur (Balay 2008). Sonuç olarak tiyatro, uzaktan fakat dolaysız olarak ilkel totemci klanın dinsel törenlerinden gelişmiş ve evrimindeki her aşama toplumun evrimiyle birlikte koşullanmıştır (Thomson, 1990 s.229).

2.3. TİYATRO SEYİRCİSİ

Tiyatro seyircisiz tamlaşmaz, sahne ve seyirci arasında organik bir bağ vardır (Nutku, 2001 s.20). Bu bağlamda tiyatronun var olması aslında onun seyircisine bağlıdır. Bu nedenle de tiyatroya ilişkin çalışmalarda seyirci üzerinde durulması gereken hususlar arasında yer almaktadır.

Aristoteles (1976 s. 235) biri iyi eğitilmiş soylu erkeklerden diğeri ise aşağı uğraşları olan iki tür seyirciden söz eder. Kennedy'e göre ise seyirci homojen bir sosyal grup değildir ve bu nedenle seyirci konusuna bir standart getirilemez. Abercrombie ve Longhurst ise üç tür seyirci deneyiminden bahsetmektedirler. Bunlardan ilki belli bir ödeme yapması ve davete gerek olmayan, dini yönü ağır basan, oyuncu ile izleyici arasındaki iletişimin direkt olduğu kutsal törenlere gelen *Olağan Seyircilerdir*. İkincisi *Kitlesel Seyirci* olarak adlandırılan seyircilerdir. Bunlar ise oyuncu ve seyirci arasında fiziksel mesafenin olduğu, iletişimin doğrudan olmadığı, oyuna daha az dikkat veren seyircilerdir. Üçüncüsü ise *Yaygın Seyirci*'dir. Bunlar modern toplumla birlikte şekillenmiştir ve burada herkes bir izleyicidir (Akt. Şenol 2018).

2.4. TARİH BOYUNCA DEVLET - TİYATRO VE SEYİRCİ İLİŞKİSİ

Çalışmada tiyatro, gerek dünyada gerekse Türkiye'de tarihsel süreci içinde verilmiştir. Bunun nedeni hem Türkiye'de tiyatronun gelişimini anlamadan bu

günkü seyircilerin beğenilerine ilişkin çıkarım yapmanın eksik olacağı hem de çalışmanın kuramsal arkaplanında Bourdieu'nun kullanılmış olmasıdır. Bourdieu çalışmalarda tarihsellik olmadan sosyolojik çalışmaların eksik kalacağından söz etmektedir (Bourdieu ve Wacquant, 2003 s. 156). Çalışma tarihsel bir tiyatro çalışması olmamasına rağmen, tiyatronun tarihsel arka planının ortaya konması bu anlamda önem arz etmektedir. Tiyatronun Türkiye'deki gelişimi Türkiye Cumhuriyetinin çağdaşlaşmasının da bir parçası olduğu için burada kısaca tiyatronun dünyada ve Türkiye'de gelişimi ile buna atfedilen anlamlar ele alınmıştır. Aslında bu çaba Bourdieu'nun alan olarak tanımladığı durumun bu çalışmada Türkiye Cumhuriyetinde tiyatronun gelişimi ve yerleşmesi için devlet eliyle yapılan çalışmalar sonucu şekillenen tiyatro ve seyircilerinden oluşmaktadır.

Antik Yunan

Antik Yunan'da tiyatro sadece bir oyun değildir; izleyiciler oyunla hem dinsel duygularına hitap eden bir coşku yaşamakta hem de kendilerinden beklenen ahlaki kurallar çerçevesini doğrudan olmayan bir yolla öğrenmektedirler. Bu durum Atinalılar için tiyatronun hem bilgi kaynağı hem de yaşam deneyiminin yayılmasını sağlaması yanında eleştirel düşünceye de zemin olan çok önemli bir kurumdur. Bu toplumsa oyun yerleri adeta kutsal mekanlar sayılmaktadır. Bu bağlamda da hem oyuncular hem de oyun yazarları toplumda din adamları kadar saygı görmektedirler (Şener, 2001 s.52).

Atina toplumunda seyircilerin sınıfsal durumuna ilişkin net bilgi olmamasına rağmen seyircilerin genelde çiftçilerden oluştuğu ancak işçilerin ise seyirci kitlesinin kurucu ögesi olarak görüldüğü ve bunun oyunlara da yansıdığı söylenmektedir. Yunan tiyatro izleyicisinin sadece erkeklerden oluşup oluşmadığı da net olarak bilinmemesine rağmen, Euripides'in kimi metinlerinde izleyen kadınlara gönderme yapması nedeniyle kadınların da izleyici arasında olduğunu tahmin edilmektedir (Akt. Şenol 2018). Antik Yunan toplumunda tiyatro oyunu izlenirken uyulması gereken katı kurallar olmayıp, oyuncular ve seyirciler birbirini görebilirdi, beğeni ya da beğenmeme duygularını ise tepkileri ile belli ederlerdi. Örneğin beğendikleri bir durumda alkışlar, beğenmediği

durumda ise ışıklar, topuklarını taş sıraların önüne vurur ya da taşlardır (Nutku, 1985 s.67). seyircilerin bu durumu bazı yazarlar tarafından övülmüş, bazı yazarlar ise bu tavırları nedeni ile seyircileri bayağı olmakla suçlamışlardır (Brockett, 2000 s.46).

Roma

Roma tiyatrosunun ilk dönem Yunan tiyatrosu gibi dinsel önemi olan bir kurum şeklindedir ancak kısa bir süre sonra tiyatro bu önemini kaybetmiştir (Fuat, 1970 s. 68-69). Roma'daki tiyatro artık Atina'daki gibi önemli bir toplumsal kurum olmaktan çıkmış daha çok eğlenceye dayalı ticari bir hal almıştır. Eski Yunan'da şiirde ve tiyatrodaki eğitici söz konusuysa, Romalılar sanatın günlük yaşamı kolaylaştırmasını ve insanı bu yaşama daha iyi uyacak biçimde eğitmesini amaçlamışlardır. Bir başka ifadeyle Roma'da yalnızca seyirciyi günlük ilişkilerdeki kuralları konusunda eğitmek amaçlanmıştır, bunun dışında eğlence ön plandadır. Sirk oyunlarının ilk kez Roma döneminde ortaya çıkması ve sahne aralarında gladyatörler ve eğitilmiş hayvanların çıkarılması da bunun bir göstergesidir (Akt. Yıldız 2005 s.429). Romalılar tiyatro oyunlarında gösterişi ön plana çıkaran abartılı durumlar olmasını bekleyen bir zevk anlayışı içinde oyunda araba yarışları, gladyatör dövüşleri gibi unsurları bekler hale gelmişlerdir. Roma tiyatrosunun çöküşünü de halkın bu zevkine bağlayanlar çoğunluktadır. Seyircinin tiyatrodan beklediklerinin ne olabileceği konusunda Clytemnestra oyunu gösterilebilir. Halkı tiyatrodaki tutabilmek için Pompei tiyatrosunda Accius'un Clytemnestra isimli oyununda sahneden beş yüz katır, üç bin araba, filler, zürafalar saatler süren bir tören içinde geçirilmiş, halk da bu sahneyi çok beğenmiş ve çılgınca alkışlamıştır. Tiyatrodaki seyircilerin oturma düzenleri de ilk kez Roma'da sınıflara göre düzenlenmiştir. Buna göre özel loca imparatora, orkestra içinde bir yer senatörlere, ilk 14 sıra soylulara, sonrakiler ise vatandaşlara ayrılmıştır. Kalan son sıralar ise yoksullara içindir (Brockett, 2000 s.70-71). Roma'da, oyunlar düzenleyerek para kazanma bir iş haline geldiği için özellikle seyirciye para verme karşılığında alkış alma da oyunların gittikçe daha kanlı ve daha açık saçık olma durumu da yaygınlaşmıştır (Fuat 2010, s.52).

Ortaçağ Avrupası

Ortaçağ'da kilise, toplumun kontrolünü elinde tutmak için tiyatro öncelikle gösterilerini yasaklama yoluna gitmiştir. Şener (2001 s.71)'e göre kilisenin tiyatroya karşı oluşunun temel sebebi, tiyatro gerçek olmayanı sunmakta, kutsala aykırı olan heyecanları uyarmaktadır. Bu nedenle tiyatro insanları faydalı işler yapmaktan uzaklaştıran onları ahlaka ve inançlara aykırı olana yönlendiren bir kurumdur. Ancak kilise her ne kadar uğraşsa da tiyatronun önünü kesememiş ve kendi amaçları doğrultusunda kullanmayı amaçlamıştır. Hristiyanları din adamlarının yönettiği bir yaşam biçimini benimsemeleri için tiyatroyu kullanan böylece ortaçağda tiyatronun içeriği ve işlevinde değişime neden olmuştur. Otoritenin etkisinin zayıf olduğu yerlerde ise eski tip tiyatro hala varlığını sürdürmüş ve gezici nitelikte kaçak şekilde faaliyetlerine devam etmiştir. Bu durum iktidarlar tarafından şekillenen haline karşı halk tiyatrosunun varlığını sürdürme biçimidir.

16. yüzyılda ise ortaçağa ait olan tiyatro, bütün popülerliğine ve geniş tabanlı desteğine rağmen neredeyse tümüyle ortadan kaybolmuştur (Brockett, 2000 s.133). Tiyatro artık 16. yüzyıldan başlayarak, dinsel ve kentsel işlevlerinden arınmış ve sadece ticari ve sanatsal platformda tanınması için savaş verilen bir kurum haline gelmiştir (Brockett, 2000 s.134).

Rönesans

Rönesans'ın doğuşu Ortaçağın temel değerlerini kökünden sarsmış ve bireyin kiliseye bağlı ve ondan bağımsız bir birey olarak tanınmadığı dönem bitmiş, artık kişi/birey ön plana çıkmıştır. Bu, dönemin tiyatrosuna ve izleyici kitlesine de yansımıştır.

Rönesans tiyatrosunda hem geçmişten gelen cesaret, kahramanlık, fedakarlık, sadakat gibi geleneksel derebeylik değerlerine hem de yeni toplumsal yaşamın yeni aktörleri ve yaşam biçiminin değerleri olan akılcı, gerçekçi, öğrenme isteği, güç isteği, çıkar ve yarara yönelik bir dünya görüşüne ait değerler oyunlara yansımıştır (Şener 2001 s. 75). Rönesans tiyatrosunun gelişimi, Harbage'ye göre Shakespeare'de doruğuna ulaşmış ve Elizabeth döneminde Shakespeare seyircisi

orta sınıftı. Jennalie Cook ise Shakespeare'in seyircisinin ayrıcalıklı bir sınıf olduğunu düşünmektedir. İşçiler ya da farklı mesleklerden halktan kişiler de tiyatroya gelmektedir ancak çoğunluğu malikânelerinde ve konaklarında özel gösterilerden hoşlanan ve her zaman küçük özel tiyatroların başlıca müşterisi olarak görülen ayrıcalıklı bir sınıf oluşturmaktadır (Akt. Şenol 2018 s.46).

Orta Sınıf Tiyatrosunun Doğuşu

Aydınlanma hareketi de tiyatronun tarihsel gelişim süreci içinde önemli bir yere sahiptir. Rönesans ve Reform hareketlerinin etkisi ile şekillenen aydınlanma ile birlikte akıl ön plana çıkmış ve davranışların rasyonel olması beklentisi yükselmiştir. Böylece 17. ve 18. yüzyılda Aydınlanma döneminde, Avrupa'da en yüksek değer olarak akıl benimsenmiştir (Çiğdem, 1997 s.21).

Aklı öne çıkaran aydınlanma dönemi ile tiyatrodaki soylu beğenisi kırılmış, orta sınıfın giderek zenginleşen burjuva seyircileri kendi ahlak anlayışlarına ve dünya görüşlerine uygun tercihlerle oyunların konu ve içeriğinde değişime neden olmuşlardır. Tiyatro oyunları, didaktik/ durağan, rasyonalite ekseninde akla, mantığa uygun ve aynı zamanda da saray yaşamının incelikli kurallarını içselleştiren bir içeriğe bürünmüştür. Bu döneme özgü olarak oyun konuları içerisine günlük olaylar ve sıradan kişiler de dahil edilmiştir. Bu ise klasik geleneği değişimini gösterir niteliktedir. Bu değişimin temelinde ise çalışma yaşamı içinde iş güvenliği olmaksızın kötü koşullarda uzun saatler çalışan insanların sahnede biraz da kendi yaşamlarını, gündelik yaşamı görmek istemeleri ve bunun da fazla karışık olmadan onları yormadan anlaşılır düzeyde olması beklentisi yatmaktadır. Bu değişimle birlikte soylu beğenisi yargıları da kırılmaya başlamış, oyun konusu ve dili günlük yaşama yakınlaşmıştır (Şener, 2008: 91-94, 116-118).

Romantik akım ise bir başka değişim ve dönüşümün işaretçisiydi. Fransız ihtilalinin de hazırlayıcısı olarak görülen Romantik akım 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmıştır. Edilgen seyirci yerine, devrimi gösteren simgeler ve Cumhuriyet marşları ile Fransız halkı, kitlesel geçit alayları düzenliyordu. Devrimden sonra ise tiyatro, kültürel seviyesi düşük ama coşkulu bu seyirci kitlesinin isteklerine yönelik davranmak zorunda kalmıştır (Şener 2008 s. 132).

Bunu izleyen dönemde ise Romantizme tepki olarak gerçekçi akım şekillenmiştir. Bu akıma göre sahnede her şeyiyle (kokusu, rengi, sesi ve biçimi ile) gerçek yaşam yansıtılmalıdır. Sahne dört duvardan oluşmaktadır bunlardan dördüncüsü ise sahne ağızıdır (Şener, 2001 s. 118). Bütün bu gelişmeler sanayileşme sonrasında bir güç haline gelen orta sınıfın kendi varlığını onaylama alanı olarak, hayallerin gerçek olduğu tiyatroyu görmesidir (Candan, 2003 s.213). Burjuva sınıfının tiyatroyu yönlendiren güç olması durumu iki yüz yıl kadar sürmüş, bunun sonrasında ise tiyatro halk ve seçkinler için ayrılmıştır. Seçkinler için olan tiyatro da aydınların kendilerini sosyetenin ayırmak ve öncü bir sınıf olduğunu göstermek için ikiye ayrılmış ve aydınlar için ayrı bir tiyatro oluşmuştur (Pignarre , 1991 s. 78).

Zamanla orta sınıfın incelmemiş beğenileri yönünde gelişen ve sanatsal değeri düşük tiyatro eserlerinin yaygınlaşmasını sonucunda 19. yüzyılın sonlarına doğru karşı gerçekçi eğilimler ortaya çıkmıştır. Karşı gerçekçi eğilimlerin ortaya çıkması ve güçlenmesinde önemli bir başka faktör ise varlıklı orta sınıfın sanatın başlıca alıcısı konumunda olmaları ile ortaya piyasa sanatının çıkmış olmasıdır. Oysa Fransız devrimi boyunca halkın düşüncesini, heyecanını paylaşan sanatçılar için bu gelişme kabul edilir nitelikte değildir. Zamanla sanatçılardan bir kısmı bu durum nedeni ile orta sınıftan kopmuş ve kendi dar aydın çevresine kapanmayı tercih etmişlerdir. Bu ise sanatçıların beğeni ölçütlerinin tamamen kendi içlerine kapanarak toplumdan/orta sınıftan daha da farklılaşmasına neden olmuştur (Şener, 2001 s.221).

Çağdaş Tiyatro

19. yüzyıl bu tartışmalarla devam ederken 20. yüzyılda sanat başka bir yöne doğru kaymıştır. Bu dönem genel olarak tarihsel avangart olarak geçmiş ve Gerçeküstücülük, Dada, Fütürizm, Dışavurumculuk, ve Bauhaus şeklinde yaygınlaşmıştır. Tarihsel avangarde her şeye karşıdır, burjuva sınıfına, topluma, sanatın mantığına ve yaşamdan kopukluğuna... 20. yüzyıldaki bu köklü değişim sanata köktenci estetik değişiklikler, çeşitlilik ve deneysellik sağlamıştır (Candan, 2003).

Bu akım tiyatro seyircileri konusundaki düşüncede de değişimi beraberinde getirmiştir. Örneğin, fütürist sanatçılar, el ilanları ya da bildirgeler kullandıkları oyunlarda seyirciyi kışkırtmayı amaçlıyorlardır. Marinetti, seyirciyi aşağılamayı öneriyordu, seyircinin alkışlaması can sıkıcıydı ve sindirilmiş işlere işaret ediyordu. Önemli olan seyircinin zihinsel uyanıklığını gösterecek oyunlar üretmektir bu oyunlar ise ancak seyircileri kışkırtabilecek, onların yuhalayacakları ve bu sayede zihinsel uyanıklık gösterecekleri oyunlardı (Candan, 2003 s.64-65). Ancak bu durum bir süre sonra bir başka sorunu beraberinde getirdi. Artık Paris'te seyirciler kendilerinin şaşırtılmasına ve kışkırtılmasına alışmıştı. Bu nedenle 1920'nin başlarında sanatçılar kışkırtma ve şok yaratma güçlerini sorgulamaya ve kendilerini tekrar ettiklerini düşünmeye başladılar (Candan, 2003 s.80).

20. yüzyıla damgasını vurmuş önemli isimlerden Brecht'e göre burjuva tiyatrosu olarak eleştirdiği dramatik tiyatroda seyirci, büyülenerek uyumakta ve kendini unutarak düşsel bir evrene dalmaktadır. Düşsel kahramanlarla özdeşleşme, ona normal yaşamda bulamadığı bir kanatlanma, bir yükselme duygusu sağlar fakat seyirci eylemin dışında kalmıştır. Oysa Brecht, seyirciden özdeşleşme yerine eleştirel değerlendirme bekler (Candan, 2003 s.35). Brecht'in epik tiyatrosu ile Artaud'nun vahşet tiyatrosunun temel tutumlarını kıyaslayan Ranciere göre, Brecht seyirci araya mesafe koyulmasını, Artaud ise mesafenin ortadan kaldırılmasını beklemektedir (Ranciere, 2010 s.14). Boal ise ideolojik olarak yaşamın değişebilirliği noktasında Brecht'le yakınlık sergilese de onun tiyatrosu ezme-ezilme koşulunu ortadan kaldırılması fikrini temel alır. O toplumsal yaşama ilişkin sorunların ve bunların çözüm yollarının sahnede özgürce denenmesini adeta provasının yapılmasını ister ama harekete geçecek olan seyircidir. O seyirciden sahnede provasını yapanları hayata geçirmesini bekler (Ergün, 2013 s. 259)

İkinci dünya savaşı sonrası ortaya çıkan bir başka tiyatro türü ise Absürd tiyatrodur. Burada gerçek, açıklanamayan ve anlaşılamayan bir karmaşadır. Burada seyircinin rolünü değişik bir benzetme ile açıklanır. İnsan nasıl ki kendi yaşamını bir yabancı gibi anlamadan sürdürüyorsa, seyirci de oyunu bir anlama oturtamaz fakat yaşamına ışık tuttuğunu hisseder (Şener, 2001 s.302). Geçmişten

günümüze tiyatrodaki değişimler bu şekildeyken, günümüzde de tiyatro biçimleri hala değişmekte, İnteraktif Tiyatro, Performans sanatı ve Suratına Tiyatro gibi farklı türler denenmektedir. “İnteraktif Tiyatro” biçiminde, seyirci oyunda aktiftir ve oyunun gidişatına yön verebilir. Performans sanatı ise 1960'lı yıllarda şekillenmeye başlamıştır ve belli bir metne bağlı kalmadan icra edilir. Bu bağlamda da gösterme ve tamamlama anlamlarını içeren performans, özel bir ifade/ işlev olmadan oyun seyirci ile birlikte yürütülür. “Suratına Tiyatro” ise 1990'lı yıllarda Britanya’da ortaya çıkmıştır ve deneysel, tabuları yıkan, seyirciyi şoke edici, metinden ziyade performansa dayalı bir tarzıdır.

Sonuç itibariyle geçmişten günümüze tiyatro, farklı dönem ve akımlarda dönemin toplumsal, siyasi ve ekonomik anlayışı ile bağlantılı olarak şekillenmiş; seyircisi, seyircinin konumu, seyretme pratiği ve seyirci beğenisi de zaman içinde değişip dönüşmüş, dönemlere göre biçim almıştır.

2.4.1. FRANSA’DA TİYATRO

Avrupa’daki ilk ulusal tiyatronun kurucusu Fransa’dır. Avrupa’nın en eski ulusal tiyatrosu olan Comédie Française, XIV Louis’nin buyruğudoğrultusunda 25 Ağustos 1680’de çıkarılan yasa ile kurulmuştur. Comédie Française için sürekli bir devlet desteği sağlamak için 1812 Moskova Yasası onaylanmıştır ve bu yasanın bazı maddeleri günümüze kadar etkili olmuştur (Ökten 2010 s.29).

Kamu hizmeti olarak görülen tiyatronun Fransa’da önemli bir kültürel alan kabul edildiği ve ayrı bir önemi olduğu görülür. Devlet tarafından desteklenen tiyatro 18. yüzyıldan bu yana ve özellikle de 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat faaliyetlerini toplum için gerekli ve yararlı faaliyetler olarak görülmesi nedeni ile desteklenmektedir. Tiyatro faaliyetlerinin desteklenmesi bir. Fransa’da beş binin üzerinde tiyatro vardır. Bu tiyatroların içerisinde özel tiyatroların oranı yüzde ikiyi geçmemektedir. Bir başka ifadeyle Fransa’daki tiyatroların büyük bir kısmı tamamen ya da kısmen devlet desteğiyle faaliyet göstermektedir. Ancak bununla birlikte bu tiyatroların tamamı özerk bir yapıdadır ve çalışanlar memur statüsünde değillerdir (Hüküm, 2014).

Fransa'nın dünya sanat olaylarına katkısı şüphesizdir. 20. yüzyıl sanat akımlarının zenginlik ve çeşitliliğini hazırlayan 19. yüzyıl Fransa'sı olmuştur. Tanzimat Döneminde Fransız tiyatrosunun büyük etkisi olmuş ve Türk tiyatrosu Fransız tiyatrosu model alınarak kurulmuştur.

2.4.2. TÜRKİYE'DE TİYATRO

Tiyatronun geçmişten günümüze Türkiye'deki gelişimi farklı dönemselleştirmeler içerisinde ele alınabilir. Bu bağlamda en genel anlamda Türk Tiyatrosu iki başlık altında sınıflandırılır: Geleneksel ve Modern Tiyatro.

Geleneksel Tiyatro köylü gösterim geleneği ve halk gösterim geleneğini ifade etmek için kullanılır. Burada Halk Tiyatrosu içinde Meddah, Karagöz, Kukla ve Ortaoyunu gibi birçok farklı türü barındıran genel bir kavramdır. 19. yüzyılda Batı tiyatrosu ile geleneksel halk tiyatrosunun bir birleşimi olarak Tuluat tiyatrosu ortaya çıkmıştır (And, 2014). Modern tiyatro ise Saray, üst düzey bürokratlar ve aydınlar tarafından başlatılan; tabanı olmayan, tepeden gelen bir Batılılaşma hareketinin uzantısıdır (Tuncay, 2010). And (2014) Batı tiyatrosunun üç dönem olarak ele alınabileceğini belirtir. Bunlar (1) Tanzimat Tiyatrosu, (2) Meşrutiyet Tiyatrosu ve (3) Cumhuriyet Tiyatrosudur.

2.4.2.1 Geleneksel Türk Tiyatrosu

Geleneksel Türk tiyatrosu ile toplumunun geleneksel yapısı içinde ortaya çıkmış olan tüm gösterim türlerinin tamamı kastedilir. Bu türler Osmanlı'nın egemen olduğu topraklardaki halkların katkılarıyla ve toplumlar/kültürler arası etkileşimlerle çeşitlenmiş ve gelişmiştir.

Köy Seyirlik Oyunları

Geleneksel tiyatro içinde önemli bir yere sahip olan köy seyirlik oyunları seyircisinin tamamının köylü olduğu oyunlardır. Oyunların konuları ve bunların nereden geldiği konusu incelendiğinde ise bunun çok uzun yıllar öncesine kadar gittiği görülmektedir. Köyün içine kapanık yapısı ve değişimin çok yavaş gerçekleşmesi gibi nedenlerle seyirlik oyunların konularının tarih öncesi zamanlardaki bolluk, üreme, tapınma, hasat, doğanın canlanması ve ölüm

törenleri gibi konulara dayandığı görülmektedir. Bu oyunlarda özellikle Türklerin Orta Asya'daki gelenek ve yaşamlarının izleri ile Anadolu'da yaşamış uygarlıklardan devralınan kültürel mirasın etkileri birlikte görülmektedir (Karacabey, 1995).

Seyirlik Oyunlarının kaynağında doğada meydana gelen olaylar ve ritüeller vardır. Güneşi doğurmak, yağmur yağdırmak, hayvanları üretmek ve baharı getirmek gibi büyük değişiklikleri büyü yoluyla etkileyebileceğine inanan ilk insanların yaptıkları büyü törenleri bu oyunların konuları arasındadır. Bu törensel ve büyüsel oyunların sonunda ya seyirci oyuncuları ödüllendirip yiyecekler verir ya da istenirse topluca yenir yiyecekler (Karadağ, 1978). Bu tür oyunlarda bir başka amaç ise *eğlencedir*. Eğlence amacı ile yapılan oyunlarda seyirci oyuna sadece güzel vakit geçirmek için katılır. Seyirciler oyuna katılabilir, söyleşir, bazen oyunu boza da bilir. Oyunların seyircileri ise kadınlar tarafından düzenlenmişse kadın ve çocuklar, çocuklar için oyunlara kısıtlama olmamasına rağmen çocuklardır. Erkeklerin oyunlarını herkes izleyebilir ancak bazen konularından kaynaklı kadın ya da çocukların da izlemesine izin verilmeyebilir (Karadağ, 1978 s.134-135).

Halk Tiyatrosu

Köylü tiyatrosunun dışında gelişmiş ve onunla herhangi bir iletişim içinde olmayan bir başka tiyatro türüdür. Halk tiyatrosu, devlet ya da belli bir otorite eliyle oluşturulmamıştır. Yüksek sanat kaygısı olmaksızın, halkı eğlendirmek ya da ahlakî ve dinî konularda bilgilendirmek amacıyla yapılan eser üreticisi de halkın içinden çıkmış zanaatkâr veya yaratıcılar olan seyir sanatıdır (Balay, 1995 s. 14). Halk Tiyatrosu, Karagöz, Kukla ve Ortaoyunu ve Tuluat gibi çok sayıda türü içinde barındırmaktadır.

Karagöz

Osmanlıdan günümüze Türkiye’de her kesimin bildiği Karagöz oyunu aslen Mısır’a aittir. “Gölge Oyunu” veya “Hayal Oyunu” olarak da adlandırılan çeşitleriyle Mısır’da oynanan oyunu, 17. yüzyılda Türkler öğrenmiş, geliştirmiş ve adeta millileştirmişlerdir. Karagöz kaynağını sözlü kültürden alır ve halkın yüzyıllar içinde oluşan mizah anlayışını ve ‘oyun’ beğenisini gösterir niteliktedir

(Akarpınar 2004 s.20). Esnek yapısı nedeniyle doğaçlama yapmaya ve güncel olayların ele alınmasına uygun olan Karagöz oyunları, aynı zamanda önemli bir eleştiri işlevi de görmüştür. Tarihsel süreçte bu eleştiri özelliği nedeni ile defalarca yasaklanmış ve ağır cezalar verilmiştir. Bu yasaklama ve cezalardan dolayı ise Karagöz zamanla eleştiri özelliğini yitirmiş ve sıradan, kaba bir güldürü durumuna düşmüş ve alt sınıf eğlencesi olarak görülmüştür. Karagöz oyunlarında seyirci aktiftir, seyircinin alkış ya da bağırarak tepkisini belli etmesi ile oyununu yönü buna göre değişmektedir (Akşit, 2012: 65).

Ortaoyunu

Ortaoyunu ise tuluata dayanan, müzik, dans, taklit gibi unsurlardan da yararlanan bir geleneksel halk tiyatrosudur. Ana hatları belli olan oyunda, yazılı bir metin yoktur ve oyun oyuncuların doğaçlaması ile ilerler. Ortaoyununda sorunların eleştirisine yönelme yoktur. Bu oyunlarda amaç eğlendirme ve zevk vermedir. Ayrıca yaşamla, çevreyle ilişkiyi sürdürme ve oyunu yaşama dönüştürerek adeta yabancılaşmayı engelleme gibi bir özellikleri vardır. Oyunda yer alan şarkılar ve danslar, cinsel göndermeler, söz ustalığı seyirciyi ruhsal ve bedensel sıkıntılardan uzaklaştırıp, rahatlamasını sağlamaktadır (Sokullu, 1997: 216-218). Ortaoyunun belli bir sahnede gerçekleştirilmesi zorunluluğu olmaması onu seyircilerin çevrelemesi sonucunda oluşan hemen hemen her platformda oynanabilir hale getirmiştir. Yaşanan dönem ve toplumsal koşullar nedeni ile burada dikkat edilmesi gereken husus erkeklerin ve kadınların ayrı ayrı yerlerde oturmaları gerektiğidir. Erkek seyircilerin bulunduğu bölüme mevki, kadın seyircilerin bulunduğu bölüme ise kafes ismi verilir (İslam Ansiklopedisi, 2007, s.400–402). Ortaoyununda seyirciler oyuncularla aynı hizadadır ve başkasına sıkıntı vermemek, oyunun düzenini bozmamak kaydıyla seyirci özgürdür. Ancak zamanla orta oyununun büyük sanatkarları kaybedildikçe, söz sanatları daha basit, daha basmakalıp bir hale gelmiş, seyirci kitlesinin zevki ile orantılı olarak da nükte ve cinasların kaba, hatta galiz bir üsluba döküldüğü görülmüştür (Türkmen, 1991, s. 82).

Meddahlık

Meddahlık tek kişilik gösteridir. Meddah adeta bütün rol kişilerini kendinde toplayan bir oyuncu olup, canlandırdığı kişilerin/karakterlerin özelliklerini taşır. Meddahlar seyirciye göre hikayelerini seçer, karşısındaki kitleye ve onlardan aldıkları tepkilere göre oyunlarını sergilerler. Meddah aynı oyunu eğitilmiş kişilerin karşısında farklı, kahvehanede farklı sergiler (Nutku 1997: 36). Seyircileri sadece erkeklerden oluşan Meddahın ahenkli ve tesirli okuması ve okuduktan sonra açıklama yapması beklenir. Yemin etmemesi, yalan söylememesi ve abartıya yer vermemesi gereken meddah, oyunun başında ve sonunda eserin sahibini dualar okuyarak anmalıdır. Meddah dinleyicilerini velinimet olarak görmektedir (Şenol 2018 s.288).

Tuluat

Tanzimat sonrasında başta ortaoyunu olmak üzere geleneksel tiyatro ile Batılı tiyatro anlayışının karışımında doğan Tuluat ise doğaçlama oyun ortaya koymadır. Bu oyun sergilemenin çıkış noktasının Güllü Agop'un 1870 yılında saraydan aldığı belli bir metne dayanan oyun oynama tekeli ve bunun ardından öteki oyun topluluklarının metinsiz oyun sergilenmeye yönelmesi olarak görülmektedir. Yerine göre ya ortaoyunu merkezde oluyor ve Avrupa tarzı tiyatrodan bir şeyler alınıyor, yerine göre Avrupa Tarzı tiyatro ortaoyununun halkça tutulan yöntem ve konularından faydalanarak seyircilerine hitap etmişlerdir. Tuluat, eski büyük ustaları ölüp gittikten sonra kendi geleneğini sürdürmekten tümüyle vazgeçmiş sayılmaz. Anadolu şehir ve kasabalarını dolaşan çeşitli topluluklar eskisi kadar çok olmamakla birlikte hala yaşamaktadırlar. Türk sineması da tuluattan pek çok öğeler almıştır (Düzgün, 2000).

Geleneksel Türk Tiyatrosunun genel özellikleri kısaca özetlenecek olursa oyun yapısında şarkı, dans, söz, taklit ve güldürünün büyük öneme sahip olduğu, doğaçlamaya dayandığı, karakterden çok tiplere yer verildiği, ve açık biçim/göstermecilik özellikler içerdiği söylenebilir. Geleneksel seyirlik sanatlarının önemli ve ortak bir yapı özelliği olan 'açık biçim' ile 'kapalı' biçim birbirine

karşıt iki önemli biçim ve üslup anlayışını ifade eder. 'Kapalı oyun'da evrensel bir uyum düşüncesi egemendir. Zaman akışı ortak, tek çizgili, dar ve kesiksizdir. Buna karşın 'açık oyun' kendini aşar, sınırsız görünmek ister. Action sınırsızdır, ne başı, ne de sonu bellidir. Zaman ve yer çevrelenmemiş, özgürdür (And 1970, s. 19 – 31).

Ülkenin gündemini Batı tiyatrosunun belirlemeye başlamasıyla birlikte geleneksel tiyatro oyunları giderek daha az oynanmaya başlamıştır. Günümüzde ise az sayıdaki sanatçının kendi sınırlı imkanlarıyla yaşatmaya çalıştığı, seyircide nostaljik bir etki yaratan oyunlar haline gelmiştir (Demirdaş 2012 s.132).

2.4.2.2. Modernleşme Sürecinde Türk Tiyatrosu

Rönesans, reform hareketleri, Fransız İhtilali ve Sanayi Devriminin sonucu olarak toplumsal yapıdaki değişimler sonucu geleneksel toplumdan, modern topluma doğru bir değişim yaşanmıştır. Geleneksel ve modern toplum konusunda literatürde Lerner, Eisenstadt, Huntington ve Black gibi sosyal bilimciler tarafından yapılan farklı açıklamalar vardır, ancak geleneksel ve modern toplumların bazı temel özellikleri konusunda hem fikir olunabilir. Bunlar, değişime kapalı ya da değişimin çok yavaş olduğu, ekonominin tarıma dayandığı, okuma-yazma oranının düşük olduğu, kaderci bakış açısının egemen olduğu, gelenek ve göreneklerin egemen olduğu, yazılı olmayan hukuk kurallarına dayanan, dayanışmanın ve biz duygusunun egemen olduğu toplum tipinin geleneksel toplum tipi olduğudur. Modern toplum ise ekonominin sanayi sektörüne dayalı olduğu, değişime açık, okuma-yazma oranlarının yüksek olduğu, teknolojinin geliştiği dayanışma yerine işbölümünün olduğu, bireysel yaşamın önem kazandığı, yazılı hukuk kurallarının, kentleşmenin arttığı toplum tipidir. (Poyraz, Şahin ve Arıkan, 2005, s.3-5).

İlk dönem modernleşme teorisinde ise ideal toplum düzeni olarak modern topluma ulaşmak amaçtır ve bütün toplumlar sürekli ve doğrusal bir ilerleme ile geleneksel toplumdan modern topluma doğru geçecektir iddiası vardır. Bu keskin dikotomik durum zamanla eleştirilmiş ve bu katı ayırım kırılmaya çalışılmıştır. Lerner geleneksel toplum ile modern toplum arasında geçiş tipi

toplumdan söz etmektedir. Levy ise modernleşme konusundaki çeşitli yanlışları belirtip, her toplum için geçerli bir modernleşme biçimi olmayacağını belirtmiştir (Kongar, 2013). Kavramsal ve teorik bu tartışmaların dışında, Batıdaki bu değişimin, Osmanlı toplumunda da etkisi görülmüş ve Batılılaşma çabası olarak literatüre geçmiştir.

Osmanlı’da önce “batılılaşma”, daha sonra “modernleşme” olarak formüle edilen değişim ve dönüşüm, Avrupa’da olduğu gibi bireyin hukuki ve siyasi haklarını içine alarak gelişen, geleneksel ve tarımsal toplumun kentsel ve laik bir sanayi toplumuna dönüşmesini sağlayan bir süreç değil aksine, Avrupa emperyalizmi karşısında imparatorluğun varlığı ve bütünlüğünü koruma maksatlı, devlet tarafından başlatılan ve yönlendirilen “savunmacı” bir reform programdır. Öte yandan, modernleşmeye hız kazandıran Tanzimat reformları sadece idari, askeri ve mali alanlarda değil, geleneksel Osmanlı toplumunun yapısında, özellikle kentlerdeki yaşam biçiminde ve en önemlisi zihniyet dünyasında önemli değişimleri başlatmıştır (Avcı, 2007). Bu değişim ve dönüşüm çabalarının en hareketli olduğu alanlardan biri de kültürel alan olmuştur. Bunların başında da tiyatroya geldiği söylenebilir.

Tanzimat Döneminden Cumhuriyete

Osmanlı İmparatorluğunda Tanzimat Fermanı hayatın birçok alanında bir değişim hareketi olarak tarihe geçmiştir. Yönünü Batıya dönen Osmanlı, hem askeri hem bürokrasi hem de kültürel alanda modernleşme çabası içindeyken Tanzimat dönemini (1839-1908) başlatmıştır (Temel, 2016 s.1771). Modern Türk Tiyatrosunun başlangıcı için de bir milat kabul edilir.

Tanzimat döneminin tiyatro açısından önemini şu örnek çok güzel açıklamaktadır. Abdülmecit döneminde tiyatro çalışmaları yeni başlamışken, Versay Sarayı tiyatrosuyla rekabet edecek kadar ihtişamlı Dolmabahçe Saray Tiyatrosunun inşa edilmiştir (1859). İçerik açısından yüzyılların birikimine sahip olan tiyatroların gösterildiği salonların çok daha ihtişamlısının Osmanlı topraklarında yapılması, Osmanlıda Batılılaşma hamlesinde tiyatroya özel bir

değer verildiğini de gösterir niteliktedir. Tiyatroya verilen bu önemin nedeni tiyatroyu Batılı yaşam biçimini topluma taşıma potansiyelidir. Dönemin oyunlarında Batılı aydın tipinin belirginleşmesi de bunun bir göstergesi olarak okunabilir. Batılı anlamda ilk Türk oyunu olan, Şinasi'nin ünlü Şair Evlenmesi oyunu tiyatronun geleneksel kalıplarından kopuş ve Batılılaşma ideolojisine yönelmesinin önemli örnekleri arasında değerlendirilebilir. Bu dönemde tiyatro aileye, kadına, ev içi mekanda kullanılan eşyalara, gidilen mekanlara yönelik topluma modern imgeler sunmaktadır (Belivermiş, 2012 s.40).

Osmanlının Batılılaşma çabasında yurtdışında eğitim görmüş genç aydınlar olan Yeni Osmanlıların kültürel sermayelerinin yeri büyüktür. Koçak (2011) 19. yüzyılda Batılı tarzdaki okullarda yetişen subay, memur, doktor gibi bir kesimin İstanbul'da gündelik hayatın ve kültürel dönüşümün tetikleyicisi olduğunu ifade etmektedir. Halkı Batılılaşma çabasının öngördüğü biçimde eğitmek ve değiştirmek konusunda harekete geçen genç aydınlar, okuma yazma oranının düşüklüğü karşısında en pratik çözümü bu görevi tiyatroya yüklemekle bulmuşlardır. Hatta Ahmet Mithat Efendi (1990, s.3) okuma-yazma bilmeyen nüfusunun tiyatrodaki ders alacakları oyunlar aracılığıyla terbiye etmeye ciddi bir şekilde çalışılırsa başarılı olunacağını belirtmektedir.

Ancak yaşama geçirilen yeni estetik ilkeler seyircinin alışık olduğu geleneksel tiyatrodan farklıdır. Bu yeni tiyatrodaki oyunlar artık kendisine ait binalardaki sahnede oynanmaktadır ayrıca tiyatro izlemenin belirli kuralları ve özel bir oturma düzeni de vardır. Bu uygulamalar daha önceki tiyatro kültüründen farklıdır. Bu gösteriler dikkat odaklı gösterimlerdir ve seyircinin dikkatinin yüksek olması gerekir. Konuşmaları, müdahale etmeleri ya da yorum yapmaları istenmez. Bir başka ifadeyle seyircilerin geleneksel tiyatrodaki gibi oyuna tepkileri ve yorumları ile dahil olmaları ya da istediği zaman tiyatrodan ayrılma durumları burada yasaktır. Oyun izlemeye gelirken giyim kuşam görünüm önemlidir, seyirciden traşlı olunması, koyu renk giyisiler giyinmesi beklenir. Geleneksel gösterimlerden farklı olarak burada oyun fark etmeksizin kadınlar ve erkekler oyunu birlikte seyredebilmektedirler.

Geleneksel tiyatroya alışmış bir toplumun bu yeni tarz tiyatro ve tiyatro adabına uymaları kolay olmamıştır. Tiyatro seyircileri, dönemin gazetelerinde tiyatro izleme adabından yoksun olmaları, kuruyemiş yemeleri, gürültü yapmaları ve özellikle de oyuna müdahale etmeleri nedeni ile sıkça eleştirilmişlerdir (Şenol, 2018). Devrin ünlü oyuncusu Raşit Rıza, oyuna katılmaya alışkın bir seyirci kitlesinin bu yeni tiyatro adabına alışamadıklarını İttihat ve Terakki Cemiyetine katkı için oynadıkları Namık Kemal'in Vatan piyesinde kendisi bir söz söylediğinde seyircilerden de kılıcını çekip nutuk atanlar olduğu örneği ile dile getirmiştir (Töre, 2006 s.8).

İstibdat Dönemi (1878-1908)

Bu dönem II. Abdülhamit'in I. Meşrutiyet'e son vererek uyguladığı baskıcı ve yasakçı dönemdir. 1876'ya kadar süren istibdat döneminde sanatın hemen hemen tüm dalları baskı altına girmiş ve adeta hızla gelişen bu alanlar önce duraklama sonra da gerileme dönemine girmiştir. Modern Türk Tiyatrosu da bu sanata arasında yer almaktadır. Bunun nedeni ise Abdülhamid'in Tanzimat aydınlarının düşüncelerine karşı olması ve onların meşrutiyet, adalet ve hürriyet gibi konuları tiyatro aracılığı ile toplumda yaydığı düşüncesi idi ve bu ona göre çok tehlikeliydi. Bu gelişmeler sonucunda Türk tiyatrosu 1876-1908 yılları arası dönemde adeta susar ya da daha uygun bir ifade ile susturulur. Hatta Batılı anlamda tiyatro faaliyetleri 1880'lerde dönemin etkisi ile adeta yok denecek kadar azalmıştır (Çetişli, 2007 s. 233-234).

II. Meşrutiyet Dönemi (1908-1923)

İstibdat döneminin ardından gelen II. Meşrutiyet Dönemi ile yeniden bir özgürleşme hareketi başlamış ve bu tiyatroya da yansımıştır. Artık tiyatro yeniden anlanmış ve toplumsal konu içerikli oyunların sayısı artmıştır. Savaş kahramanları, sürgüne giden ve gelen aydınlar, vatan sevgisi ve özgürlük gibi konular tiyatro oyunlarının konuları arasında yer almıştır. Bunun nedeni ise Meşrutiyet tiyatrosunda seyirci ile kurulan ilişkinin özünün Tanzimat dönemiyle aynı olmasıdır. İstibdat sonrası artık seyirci rahatlamıştır ve tiyatro ile seyirci arasında farklı türden bir bağ inşa edilmiştir. Milli duyguları ön plana alan oyunlar halkı tiyatroya çekmiş ve oyun zaman zaman seyirci ile interaktif hale

gelmiştir. Ancak seyircinin tiyatro adabına ilişkin sorunları hallolmuş değildir. Bu nedenle sahnede bile kimi zaman halka tiyatro öğretilmeye çalışılmış, kimi zaman ise el ilanları bastırarak, tiyatro adabı anlatılmıştır (And,1971 s. 15-22).

Meşrutiyet dönemi seyircisini Mehmet Rauf üç kısma ayırır: 1.) Güya kısm-ı münevver yani aydın kesimdir. Bunlar hem oyun salonlarını derme çatma buldukları hem de oyuncularını lisanı bozuk buldukları için beğenmeyen bir kesimdir. 2.) Eğlenmek ihtiyacı ile tiyatrodaki Abdî'nin, Hasan'ın hokkabazlıklarına, Peruz'un Eleni'nin kantolarına, rakslarına giden kesimdir. 3.) Üçüncü kısım ise mektep şakirdânı yani öğrencilerdir ve on beş, yirmi kişiden oluşan az sayıda oldukları için kumpanyanın giderleri için yeterli değildirler (Mınakyan, 1328).

Tanzimat'ın ilanından Cumhuriyet'in ilanına kadarki sürede atılan en önemli adım, ilk kamusal tiyatronun; yöneticiliğini ünlü Fransız tiyatrocu Andre Antoine'ının yaptığı şimdiki adıyla Şehir Tiyatroları olan Darülbedayi'nin kurulmasıdır. Andre Antoine'nin kuruluşun hakkındaki düşünceleri şöyledir:

“Bu saf kişiler; benden, bizim Comédie-Française örneğinde bir ulusal tiyatro ile bir oyunculuk okulu kurmamı istiyorlar. Elbette ne oyuncular, ne öğretmenleri ne öğrencileri, ne dekorcuları, ne de tiyatroları var. Bütün bunları Ekim'in birinde hazır edecek biçimde çalışıyorum.” (...) “Türk hükümetinin çağrısı üzerine, Fransız üslubunda ve özellikle Fransız oyunları oynayacak ödenekli bir konservatuar ve tiyatro kurdum” (Nutku, 1999, s:73)

27 Ekim 1914'te açılan Darülbedayi ilk temsilini 20 Ocak 1916 tarihinde “Çürük Temel” adlı oyunla yapmış ve geleneksel tiyatrodan modern tiyatroya geçişte iktidar alanında kurumsal adım atılmıştır.

Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Batı tiyatrosu

Geleneksel Türk tiyatrosu ile Batı tiyatrosu karşılaştırıldığında hiyerarşik yapı, çok kültürlülük ve doğaçlama/metne dayanma bakımından farklılıklar öne çıkar. Geleneksel tiyatro ile Batılı tiyatronun farkı “hiyerarşi” bağlamında değerlendirildiğinde sahneleme biçimleri önemli ipuçları sunar. Batıda sanat,

özellikle Rönesans'tan sonra “göz”ün merkezde olduğu bir görme biçimine göre örgütlenmeye başlamıştır. Tiyatroda da sahne üzerindeki estetik örgütlenme tam ortadaki koltuk (kralın koltuğu) baz alınarak gerçekleşir. “İtalyan Sahne” ya da “çerçeve sahne” denilen sahne formunun ortaya çıkışı da bu gelişmenin tiyatrodaki yansıması olmuştur. Bu yapı seyirciyi karşısına alan ve onu “karanlıkta” bırakarak seyirciye göre daha yüksek bir konuma ve “aydınlığa” yerleşmiş bir oyuncu grubunu ifade eder. Kaba haliyle bu form, seyirci ile oyuncu arasındaki bir hiyerarşiyi ima eder. Ortaoyunu ise seyirci ile oyuncu, seyir yeri ile oyun alanı arasında böyle bir hiyerarşi oluşturan bir mimariye ihtiyaç duymaz; tıpkı Rönesans öncesi halk tiyatrolarında da benzeri niteliklerini görebileceği gibi, seyircisini karşısına almaz; ona üstten bakacak bir konuma yerleşmez. Oyunu, seyircinin kendisini her yandan görebileceği bir şekilde “ortada” kurar. Böylece seyircisiyle uzamsal bir eşitliği sağlamış olur. Bu eşitlik düşüncesi yalnızca uzam/mekana ilişkin bir durum değildir; oyuncu ile seyirci arasında da benzer bir eşitlik ilişkisi kurulmaya özen gösterilir. Sanatçının belirli bir mütevazılık sınırında kalması (kendini dışavurumdan sakınması, hatta bundan hicap duyması), Doğulu sanatçıların olmazsa olmaz ilkelerinden biridir. Seyircisiyle her bakımdan “eşit” olmaya çalışan bir tiyatro daha baştan bir “kürsü” olma, seyirciye doğru yolu gösterecek onu aydınlatacak bir “öğretmen” olma vasfına sahip olamayacaktır. Oyunların içeriğine de geleneksel türlerin “seyirciye öğretmenlik yapma” gibi bir niyetlerinin olmadığını görülür (Arıcı 2015).

Geleneksel türlerdeki “çokkültürlülük” de önemli bir farka işaret eder. Geleneksel oyunlar birçok tür ve formu imparatorlukta yaşayan bütün figürleri içinde barındırır. Edebi türlerin, çeşitli müzik ve şarkıların, ve çeşitli dansların bir araya rahatlıkla gelebildiği geleneksel oyunlarda, aynı zamanda imparatorluk bünyesinde bulunan bütün etnik (Arnavut, Acem, Laz, Kürt, Çerkez, Ermeni, Arap, Türk vs.), dini (Hristiyan, Müslüman, Yahudi vs.) ve toplumsal sınıf, grup ve tipler (aydınlar, halktan kişiler, esnaf takımı, züppeler, kabadayılar, esrarkeşler, vs.) Ortaoyunu meydanında, Karagöz perdesinde kendilerine eşit derecede yer bulabilmektedir. Oyunlardaki her figür kendi kültürel, sınıfsal ya da dini kimliğiyle (kıyafet, ağız, şive vs.) sahnede yer alıyor ve aralarında hiçbir

şekilde bir hiyerarşi bulunmaz. Ayrıca Geleneksel tiyatronun doğaçlamaya dayanmasından dolayı denetlenmeye uygun değildir. Batıdan gelen tiyatrodan, başka bir deyişle “kitaplı tiyatrodan” ise neyin ne şekilde seyirciye söyleneceği önceden tespit edilebiliyor ve duruma göre metne müdahale edilebilmektedir. Bu çerçevede, Batılı anlamda tiyatro formu, değişim yanlısı aydınlar tarafından, pozitivist dünya görüşlerini gerçekleştirebilecekleri etkin bir araç olarak algılanmıştır. Geleneksel tiyatro ise hiyerarşik olmayan, çokkültürlü ve doğaçlamaya dayanan yapısı dolayısıyla bu türden pozitivist amaçlar için uygun görülmemiştir (Arıcı 2015).

Sonuç olarak, Tanzimat döneminden Cumhuriyet’in kuruluşuna dek devam eden süreçte halkın yabancı olduğu bu “yeni tiyatro tarzı” modernleşme için kullanılmaya uygun niteliği dolayısıyla önemli bir araç işlevi görmüştür. Batı geleneğindeki tiyatronun kuruluşu Devlet Tiyatroları *alanının* analizine başlamak için önemli bir dönemdir.

Cumhuriyet’in Kuruluş Yılları

Tanzimat’la başlayan değişim ve tiyatrodan modernleşme süreci Cumhuriyet yıllarında da etkisini sürdürmüştür. Özgürlük, vatan sevgisi duygusu aşılayan tiyatronun Cumhuriyet döneminde bu bağlamda faaliyetlerine devam etmesi zaten beklenen bir durumdur ancak modernleşme artık bir siyasal duruş değil, topluma yeni bir kimlik verme “modern insan” yaratma şekline dönüşmüştür. Çünkü Cumhuriyet döneminde amaç ulus-devlet kurulması ve ulusal kimlik oluşturulmasıdır (Bora, 1996). Bu döneme kadar devletin daha önce böyle bir kimlik tanımlama ihtiyacı olmamıştır (Yıldız 2007 s.12). Cumhuriyetin kuruluş aşamasından itibaren, ulusal kimlik oluşturmak için sanatın aracı olarak kullanılmış, bu bağlamda tiyatrodan da etkin şekilde faydalanılmıştır. Çok partili döneme kadar geçen süreçte Devlet Tiyatrosu'nun kurulması, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nın ödenekli bir tiyatro konumuna getirilmesi, Konservatuvarın açılması, Halkevleri ve Köy Enstitülerindeki çalışmalar bu kurumlaşmanın bire bir yansımalarıdır.

Osmanlı döneminde devlet desteği ile kurulan Darülbedayi, Cumhuriyet ilan edildiğinde dağılmış durumdadır. Tiyatro sanatçılarının bir kısmı Yeni Tiyatro ile birleşmiş, kalanı ise turneye çıkmayı bir çıkış olarak görmüşlerdir. Batılı anlamda Türk Tiyatrosunun kurucusu kabul edilen Muhsin Ertuğrul'un Tiyatronun başına gelmesi (1927-1930) Türk Tiyatrosunun sanatsal ve yönetsel açıdan bir düzene girmesini sağlamıştır (Konur, 1987). Pekman (2002, s. 185-186)'a göre Muhsin Ertuğrul, Batı tiyatrosunun yüksek sanat çizgisini Türkiye'ye getirmiştir. Schiller, Shakespeare ve Tolstoy gibi yazarların oyunlarını sahneleyerek, Türk toplumuna tiyatro sanatını tanıtmış ve sanat zevkini aşlamıştır. Ancak o da Türk toplumunun batılı tarzdaki bu tiyatroya henüz hazır olmadığına farkındadır.

Tanzimat dönemindeki gibi seyirciyi tiyatro ile eğitme düşüncesinden yola çıkan Ertuğrul(1927), seyirciyi belleğine yazmak için elinde kalem, başında akpak büyük boy bir tabaka kâğıtla tiyatroya gelen bir çocuğa benzetmekte, eve giderken bu boş kağıtların dolduğunu düşünmektedir. Bu anlamda seyirciyi eğitilecek bir çocuk gibi görmektedir. Seyircilerde tiyatro adabı oluşturmak için bir de broşür hazırlamıştır. 1927 yılında hazırladığı bu broşürde şunları yazmıştır (Akçura, 1992 s.17):

1- Tiyatro eğlence yeri değil, büyükler mektebidir. 2- Tiyatroya mümkün mertebe temiz giyinilip gidilir ve gürültüsüzce bir mevkiye oturulur. 3- Perdenin açılacağını ihbar eden işaretten sonra, perde kapanıncaya kadar artık bir kelime bile konuşulmadan yalnız eser dinlenir. Bir milletin bilgi ve anlayış seviyesi sanat eserlerine ve sanatkârlarına gösterdiği alaka ile ölçülür. 4- Tiyatroda sigara içmek doğru değildir. Fakat mecburiyetse ancak perde aralarında içilir. (Daha o zaman tiyatro ve sinema salonlarında sigara içmek yasak edilmemişti.) 5- Perde aralarındaki istirahat müddetleri evvelce tayin ve ilan edilmiştir, sabırsızlanmak bu müddeti kısaltmaz. 6- Islık çalmak, ayaklarını yere vurmak, (lüzumsuz yerde) alkışlamak takdir etmek demek değildir.

And (2014, s.163) ise Ertuğrul'u bu konuda eleştirmiştir. Ona göre tiyatro kültürü ve görgüsünün bu derece biçimselleştirilmesi, seyirciyi pasifleştirmekte ve eleştirici gücünü giderek yok etmektedir. Seyirci pasif değil aktif ve eleştirel

olmalıdır. Aslında bu tartışma tiyatro seyircisinin sınıfsal yapısını da kentsoylu aydın olarak belirlenmesi ile sonuçlanmıştır.

Cumhuriyet öncesinde kurulan Dar'ül-bedayi 1931'de İstanbul Belediyesi'ne resmen bağlanmıştır. 1934 yılında ise Dar'ül-bedayi'nin ismi adı “Şehir Tiyatrosu” olarak değiştirilmiştir. 27 Mart 1935'te ise Devlet Tiyatrolarının temelini oluşturacak Devlet Konservatuvarı'nın kurulması için ilk adım atılmış ve Devlet Konservatuvarı yasası kabul edilmiştir. Bu arada Devlet Tiyatrosu'na bir hazırlık niteliğinde olan Tatbikat Sahnesinin kurulması kararlaştırılmıştır. Bu arada mecliste Devlet Tiyatrolarının kurulması konusunda da görüşler dile getirilmiştir. Örneğin, felsefeci, eğitimci, siyasetçi kimliği ön planda olan ve dönemin milletvekili İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu Meclisteki “Tiyatro müellifinin yetişmesi lâzımdır. Yepyeni, hür ve Türk dili ile eserler yazan müelliflerin yetişmesi lâzımdır. İlerlemek için Devlet tiyatrosuna muhtacız” sözleri ile devlet tiyatrosuna olan ihtiyacı dile getirmiştir (TBMM Tutanak Dergisi, 1946 s.394-395.) Millî bir tiyatronun kurulması yönündeki bu düşünce ve çabalar nihayet karşılığını bulmuş ve 16 Haziran 1949 tarihinde Devlet Tiyatrosu ve Operası Kanunu'nu yürürlüğe girmiş ve aynı yıl Ankara Sergievi, Büyük Tiyatro'ya dönüştürülmüştür.

Halkevleri

Tiyatronun çok yaygın olduğu Fransa'daki bölge tiyatrolarına ve kültür evlerine karşılık gelebilecek bir uygulama Halk Evleri Türkiye Cumhuriyetinin ilk yıllarında kurulmuş ve yaygınlaştırılmıştır (Konur, 1987 s.334). 1930'ların Türkiye'sinde nüfus 16 bin civarındadır ve bu nüfusun %76.47'si köylerde, kalanı ise kasaba ve şehirlerde yaşamaktadır. Okur-yazarlık oranı ise %19.2'dir (Başbuğ, 2010 s.253). Köy nüfusunun bu kadar yüksek olması ve tiyatroların da şehirlerde olması sorununa çözüm olarak Halkevleri ve Köy Enstitülerinin tiyatro faaliyetlerini köy ve kırsal alanda yapmasında görülmüştür. Bu iki kurum ile kır-kent ve köylü-aydın ikiliklerini ortadan kaldırarak, toplumda kültür ve düşünce birliğini sağlamak amacıyla tiyatro zevkini tüm Anadolu'ya yayma amaçlanmıştır. 19 Şubat 1932'de açılan Halkevlerinin diğer alanlarda olduğu

gibi tiyatro oyunları yoluyla da ulusal kimlik inşasındaki rolü önemlidir. Tiyatro kolları yönetmeliği kapsamında Halkevlerinde tiyatro oyunlarına ilişkin iki düşünce kabul edilmiştir: Bunlardan ilki hem köylünün hem kasabalının hem de kentlinin tiyatro ihtiyacını karşılamak. İkincisi ise ülke ve toplum için yararlı öğretilerde bulunmaktır. Halkevlerinde oynanması amaçlanan oyunların içeriği şu şekilde belirtilmiştir: 1. Yeni Türk toplumunun çağdaş yaşamını bütünlemeli, 2. Ulusal duyguları doyurmalı, 3. Devrim ilkeleri ışığında ulusal sorunları işlemeli, 4. Devrimin dünya görüşüne uygun halk yaşamı, değişimler, ilerlemeler konu edilmeli, 5. Her sınıfa seslenebilen, yetiştirici türden oyunlar olmalı (Karadağ,1988, s.136).

Halkevleri 1932-1951 yılları arasında 478 halkevi ve 4322 halkodası ile Türkiye Cumhuriyeti'nin çağdaşlaşmasına hizmet etmiştir. Halkevleri, aydının halka gidip ona uygarlık götürmesi; ulusal nitelikteki kültüre sahip halkın ise aydına ulusal kültürü iletmesi olarak belirlenen "Halka Doğru" hareketi içinde çalışmıştır. Aydınlar bilgi ve kültürü Halkevleri'nin çatısı altında, ulusal gelenekler kültürle kaynaşıyor ve bu kaynaşmadan yeni bir ulusal sanat, yeni bir ulusal dünya görüşü çıktığı düşünülüyordu (Karadağ, 1988).

Köy Enstitüleri

Türkiye Cumhuriyetinin kurulduğu ilk yıllarda ulus kimlik inşasında önemli işlevi olan kurumlardan bir diğeri de Köy Enstitüleri H. Ali Yücel'in Milli Eğitim Bakanı olduğu 17 Nisan 1940 tarihinde kurulmuştur. Köy Enstitülerinin kurulma amacı, köyün ve köylünün kalkınmasını sağlayacak öğretmenler yetiştirmektir. Ancak görevleri bununla da sınırlı kalmamış, hemen hemen her alanda toplumsal kalkınmaya katkı sağlamıştır.

Köy Enstitüsü sisteminin kuramcısı ve kurucusu İsmail Hakkı Tonguç, köy sorununu sadece köy kalkınması olarak görmemektedir. O doğrudan köylünün eğitim almasını, onun kandırılmayacak, bir başkasına uşaklık yamayacak bir donanıma sahip olmasını ve her vatandaş gibi haklarını bilmesini ve kullanabilmesini istemektedir. Bu eksende bir amaç belirleyen Tonguç, köylerde tiyatro kültürünün oluşması ve yayılması adına da çalışmalar yapmış ve Köy Enstitüleri müfredatına tiyatro dersini de eklemiştir. Bu tiyatronun köy

enstitülerinden müfredat içine alınmasını sağlamış ve böylece rutin tiyatro faaliyetleri yapılır olmuştur. Bu faaliyetler önce öğrencilerin köyde öğrendikleri oyunların sergilenmesi şeklinde gerçekleşmiştir. Daha sonra öğretmenlerin katkılarıyla konu ve teknik açıdan daha gelişmiş oyunlar da oynanmaya başlanmış ve böylece köylerde tiyatro kültürünün oluşumuna katkı sağlanmıştır. Çünkü o dönemde köylülerin tiyatro izleme şansı yoktur, köylüler tiyatro izlemek için kasabaya gelen kanto ve tuluat izlemek için kasabaya gitmek zorundadırlar. Kentlerdeki tiyatrolar ise onlara her anlamda uzaktı. Bu bağlamda köyde köy enstitülerinin hazırladığı tiyatrolar köylüler için tiyatro izleme adına bir fırsattır. Hazırlanan tiyatro oyunlarının Köy Enstitüsü Dergisinde yayınlanması ise bu kültürün oluşumu için önemli motivasyon unsurlardan biri olmuştur (Türkoğlu,1997, s. 286).

Köy Enstitülerinde on beş günde bir sınıflarca hazırlanan piyesler oynanır, ayrıca halk oyunları, monologlar yapılırdı. Örneğin Hasanoğlu Yüksek Köy Enstitüsü'nde yapılan açık hava tiyatrosunda öğrenciler hem dünya baş yapıtlarını hem de kendi yazdıkları oyunları öğrencilere ve köylülere sergiliyorlardı. Bu Türkiye'nin ilk köy tiyatrosuydu. Burada sergilenen oyunlardan bazıları şunlardır: Bizim Köy (öğrenciler tarafında yazılmıştır), Üveyana (öğrenciler tarafından yazıldı), Çömlek (Platus), Bir Evlenme (Gogol), Kral Oidipus (Sophokles), Cimri (Moliere), Bir Yaz Gecesi Rüyası (Shakespeare), Amphitrion (Moliere), Müfettiş (Gogol), Horoz İbiği (Jules Renard), Teklif (Çehov), Bizim Şehir (Thornton Wilder) (Koç, 2007, s. 307-310).

Köy Enstitüleri 1954 yılında kapatılmış, böylece tüm Anadolu'yu kapsamı planlanan bu kültürel reform hareketleri sona ermiştir. Bu durum tiyatronun halkla buluşmasının sağlandığı, aydın-halk ikileminin tiyatro bağlamında kırılmaya başladığı, gençlerin tiyatro eserleri kaleme aldığı bir sürecin de sona erdirilmesi demektir. Tiyatronun halka ulaşma yolları bir bir kapatılınca, tiyatro da sadece kent kültürüyle özdeşleşmiş ve kent ve taşra ayrımının oluşmasına neden olmuştur.

Çok Partili Dönemden Günümüze

Demokrat Parti (DP) hükümetinin iktidara gelmesiyle Muhsin Ertuğrul'un komünist olduğunu iddia edilerek Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü görevinden alınması doğrudan tiyatro üzerinde etkisini hissettirmiştir. Bu duruma Ertuğrul'dan hoşlanmayan ve onu diktatör olarak gören Peyami Safa, bu durumdan sanat camiasının büyük bir çoğunluğunun mutlu olduğunu ve bunun nedeninin onun kışla disipliniyle tiyatroyu yönetmesi ve sanatçılara hiçbir özgürlük tanınmamasının sonucu olduğunu belirtmiştir (Safa, Milliyet 24.08.1958 s.2). Bu dönemde sanata ve tiyatroya devlet desteği azalmış, Halkevleri ve Köy Enstitüleri kapatılmıştır. And (2014 s.160)'a göre bu durumun nedenini yeni iktidarın devrıldığı tiyatro ve sanatla ilgili kurumları geliştirme gereği duymaması olarak görmektedir.

Bu gelişmelerin yanında Türkiye'de önemli bir kırılma noktası olan 27 Mayıs 1960 yılında darbe gerçekleşmiş ve DP iktidarına son verilmiştir. Darbe sonrası oluşturulan 1961 Anayasası'nın yarattığı görece özgür ortamı ise farklı düşüncelerin ve isteklerin dile getirildiği bir ortam yaratmış ve bu dönemde öğrenci hareketleri, protestolar, mitingler ve grevler günlük yaşamın parçası haline gelmiştir. Toplumun düşüncelerini farklı şekillerde ifade ettiği bu dönemde tiyatro da adeta kendini yeniden ifade edecek bir ortam bulmuştur. Darbe sonrasında DT Genel Müdürü Cüneyt Gökçer görevine devam etmiş ve 60'lı yıllar DT için her anlamda olumlu gelişmeler olduğu bir dönem olmuştur. Sanatçıların özlük haklarında gelişme olmuş sanatçılar 'devlet memuru' olarak tanınmıştır. Özellikle bu dönemde Anti-kapitalist düşünce ekseninde işçi tiyatrosunun kaynağını oluşturan tiyatro faaliyetleri görülmüştür. Altmışlı yıllar Türk Tiyatrosu'nun 'Altın Çağ'ı olarak nitelendirilmektedir. Bu dönemde artık seyircileri tiyatro adabına uymaya davet eden el ilanlarına gerek kalmamış, ilanlarda ve oyun broşürlerinde oyun ve yazarları hakkında bilgiler yer almıştır. Genel anlamda bu dönemde hem seyirci hem de sanatçılar yetişmiş hatta tiyatro sorunlarının ele alındığı tartışmalar yapılır duruma gelinmiştir. Toplumcu tiyatro toplulukları (AST, Dostlar Tiyatrosu, Halk Oyuncuları Birliği v.b.), politik tiyatro toplulukları (Halk Oyuncuları, Ankara Birliği Sahnesi, Devrim İçin

Hareket Tiyatrosu, v.b), işçi tiyatrosu ve sendikaya bağlı tiyatro toplulukları bu dönemde kurulmuştur (Anadolu Üniversitesi Yayını, 2013 s.155).

Bu dönemde diğer yandan Zeki Alasya-Metin Akpınar, Münir Özkul, Nejat Uygur, Gönül Ülkü-Gazenfer Özcan, bu isimler tiyatro alanında etkin olmuş ve günümüze kadar varlığını korumuşlardır. Ayrıca bu dönemde avangard deneme niteliğindeki “Korku Tiyatrosu”, “Psikolojik Tiyatro” ve “Sandwich Tiyatrosu” da faaliyet göstermiştir. Bütün olarak bakıldığında ise Tiyatrolarda 1960-1970 arasında 84 yerli, 118 yabancı ve 10 çocuk oyunu sergilenerek büyük bir atılım gerçekleştirilmiştir (Anadolu Üniversitesi Yayını, 2013, s.154).

Bu dönem sadece devletin desteklediği ya da ödeneği olan tiyatroların değil, ödeneksiz tiyatro topluluklarında da sayısal artış görülmüştür. Bu dönemde bu artış öylesine yüksektir ki milyon kişi başına düşen tiyatro topluluğu sayısı bazı kentlerle İstanbul’da 9, Ankara’da 8’dir (Erkoç, 2002). Bu dönemde Bourdieucu anlamda bir *tiyatro alanından* bahsedilebilir.

Modern Türk tiyatrosu Batı tiyatrosunun sahip olduğu dört bin yıllık geleneğe yetişmeye çalışmaktadır ancak Ayşegül Yüksel’in gelinen noktaya eleştirileri vardır; "Tiyatromuz adına ne yapmışız elli yıldır? Ülkeye Batılı anlamda tiyatroyu benimsetmeyi ilke edinmişiz ve kurduğumuz tiyatro örgütüyle tiyatromuzun seyircisini de belirlemişiz: kentsoylu aydın" (Yüksel, 1978: s.137-147). Batılı anlamda tiyatronun etkilerinin eleştirildiği bu düşünce farklı tiyatro akımlarında da belirgin hale gelmiştir. Eleştiri konusu daha çok halk-aydın ayrışması üzerinedir. Örneğin, 1968 yılında kurulan DİHT işçi sınıfına tiyatro yapmayı hedefleyen bir tiyatrodur. Onlara göre tiyatroya gidemeyecek sömürülen işçiye, köylüye ve gecekonduya tiyatro gitmelidir, yani onlar neredeyse tiyatro da orada yapılmalıdır. Halk ile tiyatro arasındaki mesafenin kaldırılması konusunda Nutku (1976, s.47) da benzer düşüncelere sahiptir. Ona göre yönetmenler hem çağdaş içeriği yorumlarıyla değerlendirecek nitelikte olduğu hem de tiyatronun hiyerarşik düzenden çıkıp halkın ortasında oynanan benzetmeci tiyatro biçiminin kullanıldığı bir tiyatro olmalıdır.

Geleneksel tiyatro ile modern tiyatronun adeta bir sentezi bu dönemde şekillenmiştir. Bu süreçte geleneksel tiyatronun açık biçimi ve göstermecilik tekniği ile Bertolt Brecht'in "epik tiyatro" sunum "açık biçimi" Türk Tiyatrosu'nu etkilemiştir. Batı tiyatrosunun ön plana çıktığı ve halk ile aydın zevki arasındaki uçurumu arttığı bu dönemde geleneksel tiyatronun açık biçimi ile Batı Tiyatrosunun bir bileşiminin bizde de yaratılabileceği düşüncesi oluşmuştur. Aslında bu düşünce yeni değildir. Bu, Gökâlp, Baltacıoğlu gibi sosyal bilimcilerin toplumsal kalkınma ve ulusal kimlik inşasında önemli gördükleri Batının tekniğini alma ve kültürel öğelerin bunlarla birleştirilmesi düşüncesinin uygulamaya konmuş hali gibidir. Brecht klasik batı tiyatrosunun tersine eserlerde yerli malzemenin epik biçimlerde kullanılmasını getirmiştir bu ise Türkiye'deki geleneksel tiyatronun biçim anlayışıyla benzerlik göstermektedir. Anadolu kültüründen oluşan malzemelerin tiyatro eseri haline gelmesi, 1960'lı yıllarda hem nitelik hem de nicelik açısından artış göstermiştir. Batı ile yerli kaynakları buluşturup bir senteze ulaştırmak amacıyla üretilen eserlerin sayısında da artış olmuştur. Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Bozkırdirliği Keşanlı Ali Destanı, Kanlı Nigar, Sarıpınar 1914 ve Üç Karagöz Oyunu bunlar arasında sıralanabilir (Erkoç, 2002).

1961 yılında toplanan VII. Milli Eğitim Şurası'nda oluşturulan Tiyatro ve Opera Komitesi'nin hazırladığı Bölge Tiyatroları Yasa Tasarısı'na göre Bölge Tiyatroları kurulacaktı. Muhsin Ertuğrul'a göre bu tiyatronun sadece şehirlerle kısıtlı olması durumuna bir çözüm sağlayacaktı. Tiyatro artık kasaba ve köylerde de idealist gençler sayesinde yaygınlaşacaktı (Konur 1987 s.336).

4. Dünya Tiyatro Günü etkinlikleri çerçevesinde 1965 yılında yazarların da katıldığı bir açık oturum yapılmıştır. Oturuma katılan yazarlardan bazıları arasında Adalet Ağaoğlu, Sermet Çağan ve Turgut Özakman gibi yazarlar vardır. Devlet ve özel tiyatro temsilcileri arasında ise Atila Sav, Asaf Çiğiltepe ve Güner Sümer gibi isimler vardır. Bu açıkoturumda konuşulanlar hakkında dönemin "Oyun" dergisi, hiçbir dönemde tiyatronun bu derece halkın malı olmadığını yazmıştır. Tiyatro binalarının büyüklüğü, uygun fiyatla oyunları

izleyebilmeleri, her seyircinin sahneye aynı derecede yakın olması gibi hususların güzelliğinden söz edilmiştir (Akt. Toprak 2006 s.83).

Bütün bu gelişmeler şehir açısından oldukça önemlidir ancak o dönemde Türkiye nüfusunun üçte ikisi köylerde yaşamaktadır. Tiyatroyu köy ve kasabalara ulaştırma amacı olan Halkevleri (1951) ve Köy Enstitüleri (1954) ise kapatılmıştır. Tiyatroyu tüm Anadolu'ya yayma projesi olan Bölge Tiyatroları projesi de gerçekleştirilememiştir. Bu olumsuz gelişmeler sonrası tiyatronun kırsala götürülmesi ve bütünü ile bir kültürel kalkınma projesi de yarım kalmıştır. Aslında bu Cumhuriyet değerleri ile hedeflenen, toplumun çağdaşlaşması için önemli görülen hususlar arasındaydı. Şehirler için çağdaşlaşma ekseninde tiyatro amaçlanan hedefe bu dönemde ulaşmıştır denebilir ancak bunu kırsal için söylemek mümkün değildir. Oysa cumhuriyet değerleri bütünsel bir kalkınma hedeflemiştir. Yine de 50'li yıllardaki durağanlık ve gerileme 60-70 dönemindeki politik hayattaki canlılığın tiyatroya yansması sonucu dinamik bir tiyatro yaşamı sağlamıştır. Bu dönemde halka ulaşmak, seyirciyi olaya katmaya dayalı yenilikçi denemeler yapılmıştır ancak bu çaba da sonuçsuz kalmıştır.

Türkiye'nin toplumsal, siyasal ve kültürel yaşamında bir başka kırılma noktası ise 12 Mart 1971 Muhtırasıdır. Öncesindeki ılımlı atmosfer değişmiş, ülke hemen hemen her alanda oldukça bunalımlı bir dönem geçirmiştir. Tabi yaşanan bu bunalım tiyatroya da yansımıştır. Devlet Tiyatrolarının yönetim kademesinde bir değişiklik olmamış, Cüneyt Gökçer görevine devam etmiştir. Ancak tiyatrodaki hangi oyunların oynanmayacağı yönünde bir tartışma başlanmış ve sonrasında da Devlet Tiyatroları genel Müdürlüğü yeni kurulan Kültür Bakanlığı'na 1971 yılında bağlandı. Genel Müdürlüğe 1978'de Ergin Orbay, 1979'da tekrar Cüneyt Gökçer getirildi. Bunlar yönetsel gelişmeler diğer taraftan tiyatronun içeriğine ilişkin de ciddi değişimler başladı ve tiyatroları ödenekli ya da özel ayırt etmeksizin hepsini donuk bir olgu olarak algılayan düşünce gelişti. Bu ise halk tiyatrodan uzaklaşmış ya da beğenileri giderek yozlaştırdı. Bu gelişmeleri değerlendiren Nutku bunların hiç de olumlu gelişmeler olmadığını

belirtmektedir. Ona göre Cumhuriyet'in en önemli ürünlerinden biri olan DT'nin sanatsal açıdan özerkliğe sahip olması gerekir. DT artık sanatsal kaygısı azalan ve adeta devlet dairesi işleyişine sahip bir kurum haline gelmiştir. Ayrıca *her dönemde iktidarın kendi ideolojisini halka benimsetme amacıyla tiyatroyu araçsallaştırdığını bunun ise* DT'yi adeta “kişiliksiz bir kurum” haline getirdiğini belirtmektedir (Nutku 2008 s.378-379).

Türkiye’de ciddi bir toplumsal dönüşüm yaratan 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında ise işler daha da kötüye gitmiştir. Dönemin apolitik olma eğilimi her alana yansıdığı gibi tiyatroya da yansımış ve tiyatro toplumda olup bitenle ilgilenmeyen, eleştirel özelliğini yitirmiş bir hale gelmiştir. Seyirci-tiyatro ilişkisi bu dönemde daha da kopmuştur. Özel ve devlet tiyatrolarının bilet ücretleri arasındaki günümüzdeki uçurumun temeli de bu dönemde atılmıştır. Ödenekli olmayan tiyatrolar bilet fiyatlarını yüksek tutmak zorunda kalmış ama bu da onun kolay sahnelenebilir ve popüler oyunlar seçmesini beraberinde getirmiştir. Ayrıca dönemin bir başka sosyolojik olgusu televizyon seyretme artık gündelik yaşamın bir parçası olmuş ve televizyonda müzikaller yoluyla sunulan ‘popüler kültür’ tiyatroya gitmeyen seyirciyi daha da eve kapamıştır. Televizyon ve kentlerde gelişen diğer eğlence hayatının getirdiği alternatifler karşısında tiyatro iyice zayıflamış ve yavaş yavaş kalan seyircisi tarafından da terk edilmeye başlamıştır (Anadolu Üniversitesi Yayını 2013).

Cüneyt Gökçer'in Genel Müdürlüğü darbe sonrasında da devam etmiştir. Devlet Tiyatrolarına bağlı sanatçılardan devlet memuru oldukları gerekçesi ile kravat takmaları istenmiş ve iş yerine geldiklerinin göstergesi olarak imza atma zorunluluğu getirilmiştir. Sıkıyönetim Kanunu kapsamında bazı sanatçıların görevine son verilmiştir (İstanbul Şehir Tiyatrosu'ndan 38 kişi), bazıları emekliye sevk edilmiş, bazılarının da sözleşmeleri feshedilmiştir. Bazı sanatçılar da bölge tiyatrolarına atanmış ve merkezden uzaklaştırılmıştır. Oyunların seçiminde halkın beğenilerini önemsemedikleri için eleştirilmişlerdir. Bütün bu gelişmeler Gökçer'e yönelik eleştirinin de dozunu her geçen gün daha fazla arttırmış ve yapılan şikâyetler sonrasında Cüneyt Gökçer yaş haddinden emekliye ayrılmış ve yerine 1983’de Turgut Özakman atanmıştır. Ancak göreve geldikten sonra Mesut Yılmaz, Turgut Özakman'dan istifa etmesini istemiş,

Özakman bunu önce reddetmiş ancak yaşanan gerilim sonucu istifasını vermiştir. Sonrasında Genel Müdürlüğe önce 1987’de Raik Alınçık, 1988’de de Bozkurt Kuruç getirilmiştir. Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğündeki bu hızlı Genel Müdür değişimi burada bitmemiş, Mehmet Ege Şubat 1992’de atanmış, Bozkurt Kuruç ise Nisan 1992’de mahkeme kararıyla yeniden görevine dönmüş ama bu da uzun sürmemiş ve Ekim 92’de Yücel Erten bu göreve atanmıştır (Arslan, 2013). Bütün bu yaşananlar ise 1990’lı yılların DT açısından son derece değişken ve güvensiz bir ortamda olmasına neden olmuştur.

İki binli yıllarda ise 90’lı yıllardaki kadar hareketli bir değişim olmasa da DT’ye siyasi müdahale devam etmiştir. Kültür Bakanı Atilla Koç 2005 yılında Lemi Bilgin’i görevden almıştır. Ancak bu sefere DT tarihinde bir ilk olarak, bu uygulamayı protesto etmek için genel müdürle birlikte yöneticilik görevinde bulunan bütün bölge müdürleri, sanatçı genel müdür yardımcısı, başdramaturg ve başrejisör istifa etmişlerdir. Aslında bu istifalar bir birikimin sonucuydu bir başka ifadeyle yıllardır DT’ye yapılan müdahaleler sonucu tüm DT çalışanlarının siyasilerin bu kadar DT’ye müdahale etmesini kabul etmeyişinin bir tür göstergesiydi. Bu istifanın ardından eylemler oldu ve eylemlere tiyatrocular, aydınlar, sanatçılar ve izleyiciler katılmıştır (Birkiye, 2012 s.92). Bu dönem tiyatro açısından eylemler ve mahkemelerle anılan bir dönem olarak tarihe geçmiştir (Arslan, 2013, s.198).

2012 yılında TÜSAK yasa tasarısı gündeme gelmiştir. Bu tasarının gelişimi ise İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Kadir Topbaş’ın şehir tiyatrolarının başına bir bürokratı atamasıyla başlamıştır. Sonrasında Türkiye Cumhuriyeti Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan "Devlet eliyle tiyatroculuk olmaz" diyerek tartışmayı alevlendirmiştir. Sonuçta tüm ödenekli ve özel sanat kurumlarının yapısı bu tasarı ile yeniden düzenlenmiştir. Bu değişime sanatçıların tepkisi büyük olmuş ancak bir değişim yaratmamıştır. Bütün bu gelişmeler sonrasında tiyatrolarda oyun başlamadan önce yapılan cep telefonlarını kapatın anonsu değiştirilmiştir. Yeni anons "Sayın seyirciler Devlet Tiyatroları üzerinde oynanan en kötü oyun başlıyor. Lütfen cep telefonunuzu kapatıp sağduyunuzu açar mısınız?" ve "Türkiye Cumhuriyeti’nin son kalelerinden biri yıkılmak üzeredir, lütfen sanata

ve Cumhuriyete sahip çıkar mısınız?” şeklinde değiştirilmiş ve bu hala devam eden bir uygulama haline gelmiştir (Arslan 2013 s.210).

3-5 Mart 2017 tarihli 3. Milli Kültür Şûrası’nın sonuç raporunda yer alan ifadeler ise Türkiye’de tiyatronun geldiği noktayı göstermesi açısından son derece önemlidir. Bu raporda vatan bütünlüğü ve birliğine katkıda bulunmak amacıyla sezonun sadece yerli oyunlarla açılacağı belirtilmiştir (<http://www.hurriyet.com.tr/tiyatroda-yerli-oyun-sezonu-40216833>).

2018 yılında ise 703 sayılı Kanun Hükmünde Kararname (KHK) ile Devlet Tiyatroları Kanununda çok sayıda değişiklik yapılmıştır. Devlet Tiyatrolarının genel müdür tarafından yönetilir maddesi kaldırılmış, yönetim ve ödeneklerle ilgili birçok kararı tüzük ya da Bakanlar Kurulu tarafından belirlenmesi durumu da değiştirilmiş ve Cumhurbaşkanlığına verilmiştir. Bütün bu gelişmeler Devlet Tiyatrolarında her dönem siyasetin etkisi olması durumunu daha da perçinleyerek günümüze gelinmesini sağlamıştır.

2.4.2.2.1. Devlet Tiyatrolarının Günümüzdeki Yapısı

2018 yılı itibariyle Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, 12’si yerleşik ve 13’ü turne düzeninde olmak üzere toplam 25 il ve 70 sahnede faaliyet göstermektedir. Ankara, İstanbul, İzmir, Adana, Bursa, Trabzon, Diyarbakır, Sivas, Zonguldak, Erzurum, Antalya, Malatya, Van, Konya, Gaziantep, Elazığ, Samsun, Aydın, Çorum, Kahramanmaraş, Kayseri, Rize, Denizli, Ordu ve Sakarya illerinde müdürlükleri bulunmaktadır.

Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK), ‘Sinema ve Tiyatro İstatistikleri 2016 raporuna göre, sinema seyircisi azalırken tiyatro seyircisi artmıştır. Rapora göre, önceki yıla oranla sinema seyircisi % 3,3 azalıp 55 milyon 260 bin 600 kişi olurken tiyatro seyircisi önceki yıla oranla % 2,8 artarak 6 milyon 16 bin 762 kişiye ulaşmıştır. (30.06.2017) 2016-2017 sezonunun ilk 6 ayında 1,5 milyon seyirciyi ağırlayan Devlet Tiyatroları, 8 ayda 1,7 milyona ulaşmıştır. Oyunların % 95’in üzerinde ortalamayla kapalı gişe sahnelenmektedir.

Türkiye genelinde bu denli yüksek takipçisi olan Devlet Tiyatrolarının seyirci talebine dair “rekor” haberlerine medyada sıklıkla rastlanmaktadır. Medyadan

son yıllara dair derlenen bazı haberler şöyledir: “Adana'da 19.su düzenlenen Tiyatro Festivali öncesi vatandaşlar bilet alabilmek için bilet satışından 18 saat önce kuyruğa girdi. 22 bin biletin, satışa sunulduktan birkaç saat içerisinde tükendiği bildirildi” (19.03.2017 Habertürk.). 4 Mayıs 2017 mynet sitesi haberinde: “Trabzon Devlet Tiyatroları Genel Müdürü Mine Acar, özellikle son iki yılda tiyatro seyircisi sayısında "inanılmaz bir patlama" olduğunu söyleyen Acar, "Seyirci sayısı % 100'ler, hatta % 104, 110'lara ulaşan bölgelerimiz var. Bu nasıl oluyor diyeceksiniz? Merdivenlere oturmak isteyen, taburelerde oturmak isteyen seyircilerle % 100'leri aşıyoruz. Özellikle son 2 yılda gerçekten % 100'lere varan doluluk oranlarıyla oynuyoruz." Erzurum Devlet Tiyatrosu Müdürü Levent Arslan, “Eskiden az sayıda seyirciye ulaşırken bugün % 99 doluluk oranıyla bir sezonda 80 bine yakın seyirciyle buluşuyoruz. Erzurum halkının ve özellikle de gençlerin yoğun ilgisinin memnuniyet verici ve gelecek açısından umutlandırıcı olduğunu ifade ederek, 'Bilet bulamayan vatandaşlardan, 'koridor ve basamakta oturalım' diye ilginç talepler alıyoruz (06.12. 2015 Beyaz Gazete).

Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü tarafından bu yıl (2017) 13.sü gerçekleştirilen “Küçük Hanımlar Küçük Beyler Uluslararası Çocuk Tiyatroları Festivali” 5 günde 32 bin minik sanatseveri ağırlayarak 12 yılın seyirci rekorunu kırdı. (Kültür ve Turizm Bakanlığı 05.05.2017). 2015-2016 sezonu İstanbul Devlet Tiyatrosu için rekor yılı oldu. Bu yıl 26 oyunla toplam bin 292 temsil veren Devlet Tiyatroları, 370 bin 942 kişiye ulaşarak 38 yılın rekorunu kırdı. İSTDT'nin geçen yıl sahneye koyduğu 29 oyunu 270 bin kişi izlemişti. Oyunların ulaştığı doluluk oranı ise yüzde 95'i buldu (Sabah 11.6.2016).

2.2.3.4. Geçmişten Günümüze DT'nin Kimlik İnşasındaki Yeri

Devlet Tiyatroları (DT) kurulduğu yıllardan günümüze kadar belli bir misyon içinde olmuştur. Aslında bu durum Osmanlı döneminde Batılı anlamdaki tiyatro faaliyetlerinin yayınlıştırma çabasında da vardır. Amaç toplumu Batılı tarzda bir beğeni kültürüne alıştırmak ve aynı zamanda dış görünümünden, kültürel unsurlara kadar batılılaşma çabasını topluma yaymaktır. Ancak bu, Osmanlı döneminde sadece siyasal boyutta kalmış ve bir kimlik oluşturma yönünde olmamıştır.

Türkiye Cumhuriyeti ile birlikte tiyatroya sadece çağdaşlaşma konusunda bir misyon verilmemiş aynı zamanda yaratılmak istenilen ulusal kimlik inşasında tiyatroya önemli bir rol de verilmiştir. Bir başka ifadeyle Cumhuriyet değerleri ışığında beklenen hem evrensel değerlere sahip hem de ulusal kimliğine sahip çıkan çağdaş bir toplum oluşturma misyonu DT'ye de verilmiştir. Bunu Devlet Tiyatrolarının misyon ve vizyonunda açık bir şekilde görebiliriz. DT'nin misyonu:

“Cumhuriyet ilkeleri ışığında toplumun kültürel ihtiyacını karşılamak, Türk dilini geliştirmek, tiyatro sanatını yaygınlaştırmak ve evrensel değerlere sahip bireylerin yetiştirilmesine katkıda bulunmak”. (<http://www.devtiyatro.gov.tr>)

DT'nin Vizyonu ise,

“Tiyatronun doğduğu topraklarda seyreden, dinleyen, okuyan, anlayan, duyarlı bireylerin yetiştirilmesine katkıda bulunan, dünyanın önder tiyatro merkezi olmak”tır. (<http://www.devtiyatro.gov.tr/>)

10 Haziran 1949 tarihinde kabul edilen 5441 sayılı kanun" ile kurulan Devlet Tiyatrolarının yukarıda belirtilen misyon ve vizyon ile toplumun hem yerli ve yabancı eserlerle tanıştırılması, eğitim, dil ve kültürel seviyesinin arttırılması bağlamında hem evrensel hem de yerel değerlerin benimsenmesi amaçlanmıştır. Aslında bu hedefler, Cumhuriyetin kuruluşunda da temel değerler olarak kabul gören Gökalp'in kültür ve medeniyet düşünceleri üzerinden temellendirmek mümkündür.

Gökalp'e göre millet ne siyasi, ne ırki ne coğrafi ne de iradi zümre olmayıp, ortak bir dili olan, aynı eğitimi almış fertlerden oluşan harsi bir zümredir; fakat millet kendi kendine oluşmaz. İnsanlar bir harsa ait olarak doğmadıkları için onlara zamanla içinde bulunduğu ortamda, eğitim yoluyla bir harsa üye olması öğretilir (Gökalp 1977, s. 29-33). Ancak millete özgü olan hars değişmeden muhafaza edilmelidir. Tarihsel sürekliliği sağlayacak hars ile benimsenecek Batı medeniyeti sayesinde, gelişmeye ve millî kimliği muhafaza etmeye yönelik

hedef bir arada başarılabilir. Gökalp (2003, s.140) ise bunu medeniyet alınabilir ama hars da muhafazakar olunursa Türkçü olunabilir şekilde ifade etmiştir.

Cumhuriyet döneminin önemli sosyal bilimcileri arasında yer alan, çıkardığı dergiler ve aktif siyasi yaşamı ile yeni devletin şekillenmesine katkı sağlayan Baltacıoğlu ise Gökalp'ın hars konusundaki düşüncelerine katılmaktadır. Ona göre medeniyet uluslararasıdır ve diğer toplumlarla etkileşim sonucunda gelişmektedir ve Batıya doğru eserinde bunun batıdan nasıl alınacağı konusunu detaylı olarak anlatmıştır. Hars ise bir toplumun öz değerleri, ananelerinde bulunabilir. Ancak bu muhafazakarlık ile karıştırılmamalıdır. Muhafazakarlık ve anane birbirinden farklıdır. Türkiye doğru gitmek için ananelerin korunması gerekmektedir ki bu gereksiz ve topluma zarar veren alışkanlıkları gelenek diye benimseme ve muhafazakar bir tutumla bunu devam ettirmeye çalışmaktan çok farklıdır (Baltacıoğlu 1966a:147; Şahin, 2000).

Medeniyet aslında bilim, teknik ve teknolojidir ve bunun gelişmesi ve toplumun kalkınması için hars içerisinde bulunan dil, din ve sanatın gelişmesi gerekmektedir. Özünden kopmadan değerleri, konusu milli, tekniği en son gelişmeleri takip eden bir anlayışla kalkınma sağlanabilir (Baltacıoğlu 1966a:145). Ulusal kültürü arayıp bulmaya dair örgütler olarak, müze, kütüphane ve istatistik müdürlüklerini gösteren Ziya Gökalp (2003)'e göre ise tiyatrunun ulusal kültürü yayma konusunda üniversiteler ve bilim akademileri ile birlikte önemli bir görevi vardır. Ancak bu sayede ulusal kültür Avrupa uygarlığının türlü bölümlerine aşılana bilecektir. Gökalp'ın tiyatro konusunda söylediklerine yakın olarak Baltacıoğlu da değerlerin yaygınlaştırılması için sanata önemli görevler biçmiştir.

Baltacıoğlu (1931 s.107) yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti için “yeni adam” tipine ihtiyaç olduğunu, bunu yaratmada da sanat dahil bir çok kurumun birlikte hareket etmesi gerektiğini belirtmekte ve sanata ayrı bir önem vermektedir. Ona göre toplumsal kalkınmanın sağlanması için ihtiyaç duyulan “yeni adamı” yaratacak olan sanatkar toplumdur. Yeni adamın özellikleri, yeni toplumun çizgilerinden ve renklerinden oluşacaktır. Baltacıoğlu (1945 s.110-112) bu bağlamda tiyatrodan da önce Türk'e doğru gidilmesini yani geleneklerin

güçlendirilmesi ve onlara bağlı kalınması ilkesini sonra da Batı'ya doğru gidilmesi gerektiğini savunmuştur. Tiyatro konusunda batıya doğru gidilmesi daha önce Tanzimat döneminde denenmiş fakat başarısız olunmuştur çünkü temel değerlerden kopulmuştur. Bu dönemdeki Batıya doğru gitme hareketinde aynı hataya düşmemek için gelenekleri oluşturan din, dil ve sanatta Türk usulüne bağlı kalıp bunların üzerinde teknikle yapılacak katkılarla ilerleme sağlamak gerekmektedir. Türk tiyatrosuna şu sözlerle seslenmektedir: Yabancıardan tiyatro tekniğini al; fakat tiyatronun canını, ruhunu, duyuncunu, özünü, milliyetini alma! Türk aktörü! Özüne kıyma! (Baltacıoğlu 1943, s. 28).

Baltacıoğlu ulusal tiyatronun özgün bir kimlik kazanabilmesi için, geleneksel kaynaklar ile çağdaş zenginliklerin birlikte kullanılması gerektiğini belirtmektedir. Sadece Batı aktarmacılığına dayanan bir tiyatro yerine Türk kültürünün özlerine inmek karagöz, kukla, ortaoyunu, köy seyirlik oyunları, tuluat tiyatroları gibi geleneksel kaynaklara dayanmak daha olumlu sonuçlar verecektir (Erkoç, 2003 s.13). Baltacıoğlu'na göre daha önceki denemelerin başarısız olmasının nedeni, önceki denemelerde tiyatro konusunda Avrupa'nın yaratıcı dehasını edinmek yerine, parlak gösterilerini almayı tercih ettik. Oysa yapılması gereken Batı tiyatrosunun yaratıcı özünü benimsemektir. Karagözcüler, meddahlar, sohbet oyuncular ve tuluatçılar kalıp yerine canı, ölü yerine diriye yakalayabildikleri için, eşsiz, özgün yaratım örnekleri verdiler. Ama Batı tiyatrosunu örnek alan biz ne yaptık? (Tekerek, 2001 s.5).

Evrensel değerlerin benimsenmesi noktasında modernlik ve kültürel değerlere sahip çıkma noktasında gelenek arasındaki çatışmayı çağının koşul ve olanakları çerçevesinde çözmeye çalışmış Baltacıoğlu'nda "gelenek" muhafaza edilmesi gereken, donmuş bir kalıp değildir ve muhafazakârlıktan farklıdır (Özcan 2013 s.177).

Türk tiyatrosunun kimlik problemi tartışmaları konusunu And (1993) Cumhuriyet'in 70. yılında şu sözlerle dile getirmiştir. "Her yıl bir önceki yılı aratıyor. Baştan özetle şu üç bakımdan eleştirebiliriz: 1. Türk Tiyatrosu kimliğini bulamamıştır 2. Türk tiyatrosunun yaratıcılığı yoktur, bir sanat olamamıştır. 3. Türk Tiyatrosu evrensel boyutları yakalayamamıştır." Yüksel'e göre (1993) ise

Cumhuriyet'in kuruluşundan bugüne yaşanan tiyatro serüvenindeki bu iniş çıkışların ancak zıtlıkların çatışması engellendiğinde yani Doğu ve Batı'nın bir sentezi olarak gelişen kültürümüzün, laiklik/İslamcılık, Batılılık/Doğululuk, sağ/sol çatışmaları sonlandığında tiyatro da siyasi çekişmelerin sahnesi olmaktan kurtulup beklenen seviyeye ulaşacaktır. Ona göre Cumhuriyet döneminin kültür seferberliği ile şekillenen Halkevleri'nin 1951'de siyasal nedenlerle kapatılması, tiyatronun Anadolu'da yaygınlaştırmasını çok geciktirmiş, bu nedenle tiyatro, Cumhuriyeti'nin 70. yılında bile toplumsal yaşamın vazgeçilmez bir parçası olamamıştır.

Bu sadece tiyatronun yaygınlaşmaması değil aynı zamanda evrensel ve ulusal olanın birlikteliği şeklinde ifade edilen bir yapıda tiyatro anlayışının da gelişmesini tamamlayamadığının bir göstergesidir. Cumhuriyet değerleri ışığında çağdaş toplum, çağdaş insan iddiasındaki modern insan yaratılmasında önemli rolü olan tiyatronun, ulusal kimlik inşasında Gökalp'in deyimi ile Hars-Medeniyet, Baltacıoğlu'nun deyimiyle Değerler ve kültürde Türke doğru, teknikte Batıya doğru amacına da tam olarak ulaşılmadığını göstermektedir. Ancak bütün bunlara rağmen DT Türkiye'de hem sanatçıları hem de izleyicileri açısından Cumhuriyet değerlerinin taşıyıcısı modern insanların beğenisini içeren bir kurum olarak varlığını devam ettirdiği söylenebilir. Bu anlamda da tiyatronun Türkiye Cumhuriyetindeki varlığında devlet daima hem kurucu hem denetleyici olarak varlığını devam ettirmiş ve bu bazı dönemlerde ilk değerlerle çatışsa da, duraklama ve gerileme yaşasa da Cumhuriyet değerleri ekseninde görülmektedir.

Türkiye'de tiyatronun gelişimini sosyolojik açıdan değerlendirdiğimizde Bourdieu'nun habitus kavramı ile açıklanabilecek özelliklerin olduğu dikkat çekmektedir. Türkiye Cumhuriyetinde "ulusal kimlik oluşturma" hareketi ile birlikte anılan "çağdaşlaşma" kuruluş değeri olarak görülmüş ve buna uygun bir toplumsal değişim/dönüşüm için devletin farklı kurumlarına bu eksenle misyonlar belirlenmiştir. Bu anlamda tiyatroya da çağdaşlaşma ve ulusal kimlik inşasında önemli bir rol biçilmiştir. Türkiye'de devlet eliyle oluşturulmak istenen bu habitus bağlamındaki tiyatro faaliyetleri, söylemsel pratiklerin üretildiği ortam, toplumsal alışkanlıklar, öğrenme süreçleri ve eğilimler bütünü de bu misyondan bağımsız değildir. Çağdaşlaşma ve modern insan eksenindeki bu

habitus Cumhuriyet ruhu/değerleri olarak zihinlerde yer etmiş ve buna karşı duruş olan “muhafazakarlık” söylemleri Cumhuriyet tarihi boyunca bir tartışma alanı olmuştur. Bu durum Türkiye özelindeki “merkez-çevre” gerilimi bağlamında da okunabilir. Merkezi değer sistemi ve kurumlar sisteminin modernleşme çabası doğrultusunda belirlenmesi karşısında çevrenin gösterdiği refleksler ulusal habitusun temel dinamiklerinin belirlenmesi sürecinden bağımsız değildir. Ayrıca ulus-devletin kurucu pratiklerinden biri olarak çağdaşlaşma *dokası*, farklı toplumsal alanlar üzerinden işlemekte ve öznenin yapıyla kurduğu ilişkide önemli bir rol üstlenmektedir (Türk 2011).

Devlet Tiyatrolarının yıllar içinde farklı dönemlerde farklı siyasi müdahaleler yaşamasında rağmen, son dönemde oyun başlamadan önce yapılan açılış anonslarda “Türkiye Cumhuriyeti’nin son kalelerinden biri yıkılmak üzeredir, lütfen sanata ve Cumhuriyete sahip çıkar mısınız?” şeklindeki anonsların olması DT’nin hala Türkiye Cumhuriyetinin ilk yıllarında devlet eli ile oluşturulan habitus ekseninde çağdaşlaşma ve modern insan değerlerinden oluşan Cumhuriyet değerleri ile seyircilerle buluştuğunu göstermektedir. Bu bağlamda yıllar içinde bütün olumsuz gelişmelere rağmen, hala biletlerin zor bulunduğu, çoğu oyunun kapalı gişe oynandığı DT’nin seyircilerinin de bu değerleri benimseyen ve DT’yi ayakta tutan orta sınıf olduğu söylenebilir.

III. BÖLÜM

ALANA İLİŞKİN LİTERATÜR VE ÇALIŞMANIN KURAMSAL TEMELLERİ

3.1. ALANA İLİŞKİN LİTERATÜR

Sınıf, Kültürel Sermaye ve Beğeni Konusunda Türkiye’de Yapılan Akademik Çalışmalar

Tiyatro seyircisinin beğenisinde rol alan tercihlerin nasıl bir tablo gösterdiğine ilişkin yerel çalışmalar yeterli olmasa da, genel anlamda kültürel sermaye ve beğeni yargısının toplumsal boyutuyla ilgili çalışmaların sayısında artış gözlenmektedir.

Yapılan akademik araştırmalarda sınıf ve beğeni üzerinden yapılan çalışmalar dikkat çekmektedir. Bunlardan Karademir Hazır, Kalaycıoğlu ve Çelik (2016), Ankara’daki orta sınıf’lar üzerine yaptıkları çalışmada kültürel beğeniler ve yaşam tarzlarında nasıl ayrışmaların olduğunu ve toplumsal hareketlilik yörüngesinin bu farklılaşmadaki etkilerini çoklu mütekabiliyet ve kümeleme analizi ile değerlendirilmiştir. Yine sınıf ve beğeni üzerinden, kültürel sermayeyi de ekleyerek çalışan Karademir ve Hazır (2014), Ankara’da kültürel sermaye ve sınıfın bedene yansımaları araştırmış, çalışmada bireylerin kültürel sermaye hiyerarşisine göre sıralandıklarını bulgulamıştır. Sınıfsal sınırlar, kültürel tüketim kalıpları ve zevkleri gösterme motivasyonu ile çizilmektedir. Ankara ilinde yapılan diğer bir çalışma ise Arslan (2011)’a aittir. Çalışmasında orta sınıf içindeki farklılaşmayı ev içi dekorasyon bağlamında incelemiş ve yaşam tarzı ile beğeni kavramlarını kullanmıştır. Keçiören ve Çankaya ilçelerinde yaptığı çalışmada, yaşam tarzları ve beğenileri birbirinden farklı dört orta sınıf tabakası saptamıştır. Yine Ankara’da yapılan bir başka çalışmada Erdoğan (2018), sınıfların ekonomik ve kültürel sermaye farklılıkları temelinde, tüketim alışkanlıkları ve yaşam tarzında da farklılık olup olmadığını nitel yöntemle ele almıştır. Çalışma sonucunda belli temel farklılıkların olduğunu saptamıştır.

Orta sınıf profilini Bourdieucu bir bakış ile değerlendiren Keleş (2015), kültürel sermayenin dağılımı ile yeniden üretim süreçleri hakkında veriler elde etmek için müzik dinleme ve kitap okuma alışkanlıklarını incelemiş, katılımcıların meslek seçimleri, politik yaklaşımları ve hayata dair bazı sorulara cevap aramıştır. Yine orta sınıfı ele alan diğer bir çalışmada Denizli ilinde kültürel sermaye ile beğeniler arasındaki ilişkiyi analiz eden Kaya (2018), beğenilerin, orta sınıf içinde bir değişime sahip olup olmadığını incelemiştir. Çalışma sonucunda Bourdieu sosyolojisinin tahakküm sistemlerinin var olduğu bütün hiyerarşik toplumlarda uygulanabilir ve yol gösterici olduğunu ancak günümüzün dünyasını anlamak için, 1960 ila 1990 yılları arasında kotarılmış Bourdieu'cü kavramsal repertuarın taşıdıkları potansiyellerin daha sofistike bir düzeye taşınması gerektiğini ifade etmiştir. Akarçay (2014), sınıfçı farklılaşma ve sınıfçı bütünleşme biçimi olarak Eskişehir'de orta sınıfın yeme-içme örüntülerini incelemiştir.

Kültürel sermayenin TV izleme alışkanlıkları üzerindeki etkisini inceleyen Kip (2010), kültürel sermayeyi hane reisi, eşi ve onların ailelerinin eğitim seviyeleri ve mesleklerine göre belirlenen sosyal gruplar bazında ele almıştır. Analiz sonuçlarına göre Türkiye'de de TV izleme davranışlarının cinsiyete göre farklılık gösterdiği sonucuna ulaşmıştır. TV izleme üzerine yapılan diğer bir çalışmada farklı beğenilerin televizyon alanında nasıl organize olduğunu ele alan Arun (2010) ise, televizyonun kültürel eşitsizliği nesiller boyu aktaran bir unsur olduğunu saptamıştır.

Mizahi ürün tüketimleri ve beğenilerini Bourdieu'nun kavramsallaştırmasıyla tespit etmeye çalışan Uluğ (2013) ise mizahi ürünleri tüketim davranışları açısından sınıfsal farklılaşmakta olduğunu ancak Batıda yapılan benzer çalışmalara nazaran bunun oldukça düşük düzeylerde kaldığını ortaya koymuştur. Bu durum, kültürel sermayenin temel kaynağı olarak değerlendirilen öğrenim süresi ve niteliğinin, Türkiye'de, kültürel tüketimlerde farklılaşmaya neden olan kültürel/egitimsel sermayenin miktarını ve niteliğini arttırmakta yetersiz kalmasından kaynaklanmaktadır.

Cerit (2012) ise Latin Danslarına olan ilgiyi Bourdieu'nun kültürel sermaye kavramıyla çözümlemeye odaklanmıştır. Çalışmada dans kursuna katılmanın önemli bir kültürel sermayeye işaret ettiğini belirlemiştir. Müzik alanında yapılan çalışmada müzik öğrencilerinin müzik beğenilerini ölçen Eren (2013), kültürel tüketim ve beğenileri değerlendirmek için 1980'lerde Bourdieu tarafından yapılmış ilk çalışmayı merkeze alıp, İngiltere'de yapılan çalışmayla bunu operasyonel hale getirerek Türkiye'ye uyarlanmıştır. Müzik beğenileri üzerine yapılan diğer bir çalışmada Albayrak (2015), iki ayrı kültürdeki müzik beğenilerini kıyaslamış ve Kıbrıslı Türk ve Rumların müzik beğenisinin şekillenişinde “Kültürel Sermaye” ve “Kültürel Elitizm” kavramlarının iki toplum özelinde de ortak bir etki boyutuna sahip olduğu görmüştür.

Tiyatro Seyircisi Konusunda Türkiye’de Yapılan Akademik Çalışmalar

Türkiye’de Tiyatro seyircisinin beğeni kültürü konusunda daha az çalışmaya rastlanmıştır. Tiyatro izleyicinin profili ve tiyatro talebini etkileyen faktörleri araştıran Acar (2007), cinsiyet, yaş, eğitim durumu, meslek, gelir, evin tiyatroya olan mesafesi, oyun türü, günde ne kadar televizyon izlendiği ve tiyatroya toplu bilet alarak mı gelindiği gibi çeşitli değişkenlerin tiyatro talebini etkileyip etkilemediği araştırmıştır. Kılıç (2011) ise, Semaver Kumpanya’nın “cemaat tiyatro”larına benzer yapıdaki tiyatro anlayışı ile seyircinin kültürel sermayesinden belli ölçüde bağımsız olarak tiyatro alışkanlığını nasıl kazandırabildiğini araştırmıştır. Karagül (2014), Bourdieu’dan hareketle, 2000’li yıllar sonrasında İstanbul’daki tiyatro alanı ve alternatif tiyatrolar üzerine odaklandığı çalışmasında, bir “ayrım” (distinction) işareti olarak alternatif tiyatro beğenisinin sınıfsal ve kültürel arka planla ilişkisini analiz etmiştir. Şenol (2018), Türk tiyatrosunda, seyirci pozisyonundaki Türk insanının kültürel doğasını ortaya koymayı amaçlamıştır. Yaşanan teknolojik devrim, tüketim kültürü vb. seyircinin algısını etkilese de, geçmişten günümüze kültüre dayalı olarak yerleşmiş seyir estetiğine dair kimi özellikler hala seyircinin bilinç dışında devam etmekte, seçimlerinde, beğeni ölçütlerinde ve haz alışında etkisini sürdürmektedir.

3.2. ÇALIŞMANIN KURAMSAL ARKAPLANI: BOURDİEU SOSYOLOJİSİNİN ANA HATLARI

“Sanat ve sanat ürünleri sınıfsal ayrımın en iyi silahlarıdır” (P. Bourdieu)

Bourdieu'ya göre sosyolojinin görevi, toplumsal yaşama alanındaki en derine gömülü yapıları bulmak kadar, bu yapıların yeniden üretimini gerçekleştiren mekanizmaları da ortaya çıkarmaktır (Bourdieu ve Wacquant, 2003). Bu bağlamda sosyolojik çalışmaların özünü ise inşacı yapısalcılık veya yapısalcı inşacılık oluşturmaktadır. O, özne ve nesne dikotomisi üzerine kurulmuş yöntemleri kabul etmez. Toplumsal yaşamda insan davranışlarının nedenlerini bulmak için çoklu yöntemlerin bir arada kullanıldığı bütüncül yaklaşımı kullanmayı tercih eder. Alanların hiyerarşik yapısını ortaya çıkarmanın tek yolu da budur. Hem Levi Strauss'un yapısalcılığına hem de Sartre'ın varoluşçuluğuna eleştirel yaklaşır. Çünkü ona göre, insan davranışlarının nedenleri hem yapısalcılığın öngördüğü dışsal nedenler hem de varoluşçu düşüncenin öngördüğü içsel/bilişsel nedenler olabilir. Bütün ikilikleri aşmayı amaçlayan Bourdieu objektivizmi, sübjektivizmi, toplumsal fizik ve sosyal fenomenolojiyi sentezlemiş ve literatürde *habitus*, *alan*, *sermaye* ve *doksa* kavramları ile yer etmiştir (Dursun, 2018, s.72-73).

Bourdieu'ye göre sosyoloji, aktörlerin gündelik sınıflandırmalarını ve temsillerini olduğu gibi kabul edemez. Sosyal bilimciler pratiğin istatistiksel düzenliliklerini inşa etmek suretiyle, ortak duyuya dayalı gündelik temsillerden epistemolojik bir kopuş başlatmaktadır (Swartz s.399). İlişkisel yöntem ise eldeki verileri/değişkenleri çok boyutlu olarak ele alır ve hem öznelci hem de nesnelci bilgi şekillerinden epistemolojik bir kopma yaşar (Akt. Kaya, 2010, s. 400).

Bourdieu'ya göre ilişkisel düşünme, ilişkiler yerine özü öne çıkaran pozitivizm, fenomenoloji ve hümanist varoluşçu özne felsefelerinin karşısında yer alır. Bu yaklaşımlar, faillerin yaş, cinsiyet, meslek gibi özelliklerine yoğun anlamlar yüklemek suretiyle, bunların bağıntılar içindeki ilişkilerini gözden kaçırmalar. Bu sebeple de Bourdieu ilişkisel düşünmeyi tüm bilimsel düşüncenin olmazsa olmaz ön ilkesi olarak görür. Çünkü tek değişken üzerinden düşünmek ya da yaşanan

olaylarının nedenlerini görünen faktörler üzerinden açıklamaya çalışmak bir yanılgıdır. Yapılması gereken günlük pratikler tarafından perdelenen gerçekliği ortaya çıkarmaktır. Bir başka ifadeyle bilim insanı sosyal dünyayı kendi günlük deneyimleri içinde gören insanlara bunun ardındaki geçekliği fark etmesini sağlamaktır (Kaya, 2010, s. 419).

Bourdieu, modern geometrinin kurallarından çok etkilenmiştir ve benzer ilişkilerin sosyal bilimler için de kurulabileceğini iddia etmiştir. Geometride hiçbir şey tek başına, değerlendirilemez. Sosyal bilimler de sosyal tarihsel bir bağlamda, olayları/olguları geometrideki ilişkilerle benzer bir yolla ele alınabilir ve her olay alandaki kurucu öğelerin ilişkiselliği içinde incelenebilir (Kaya 2010 s.399). Bu bağlamda Bourdieu'nun araştırma yöntemlerine yaklaşımı da ilişkisellik temelinde bütüncül bir yaklaşım içermektedir. O, istatistik, anket, mülakat gibi ampirik metotları kullansa da bunlar sosyolojik fikir ve bulguları tasdik ettiği ölçüde katkı sağlamaktadır. Bu nedenle de hangi yöntemin daha mükemmel olduğu değil, ele alınan konu ve bağlamın hangi teknikle le alınmasının daha uygun olduğu önemli ve belirleyici olmalıdır (Keleş, 2015 s.24).

Bourdieu'ya göre refleksivite önemlidir çünkü kişilerin olaylara yaklaşımında kendi dünya görüşünü belirleyen sınıf gözlüğünde eleştirel bir farkındalık geliştirmesini sağlamaktadır. Refleksivitenin yokluğu sosyal bilimin sembolik şiddet içermesine yol açabilir. Bu da sosyal ayrımın yeniden üretilmesi sonucunu doğurur. Bourdieu'ya göre, iyi bilim yapmanın yolu da refleksiv yaklaşımı benimsemekten geçer. Swartz'a göre ise Bourdieu, refleksiv bir konum almak için tek başına geçerli bir reçete önermemekle beraber, araştırmacının araştırılan nesne ile olan ilişkisini temel odaklanması gereken alan olarak ele alarak, bu ilişkinin kontrol altında tutulması gerekliliğine vurgu yapar. Böylece araştırmacının sosyal konumu, değerleri, kültürü, algıları, habitusu araştırılan nesneyi istemsizce etkilemez Bu da sosyal bilimi daha bilimsel ve önyargısız kılar (Keleş 2015, s.25).

Sosyal bilimci, kendi araştırma nesnesini inşa ederken sosyal bilimin araçlarını kendine yönelterek, kaçınılmaz ve görünüşte aşılması imkânsız olan bir başka

uzlaşmazlıktan, tarihselcilik ve rasyonalizm karşıtlığından kurtulma ihtimalinin kapısını açar. Böylece refleksif bir sosyal bilim, bilimsel pratiğin toplumsal ve tarihsel belirlenimlerinin kavranması ve bu belirlenimlerle mücadele etmesi için uygun araçlar sağlar (Çeğin, 2014 s.49).

3.3. ÇALIŞMADA KULLANILAN KAVRAMLAR

Çalışmada Bourdieu'nun habitus, alan, kültürel sermaye, beğeni, kültürel tüketim kavramları ile birlikte devlet üzerine kullandığı kategoriler ele alınmıştır.

3.2.1.Habitus

Habitus, insanların ekonomik, sosyal, kültürel, siyasi olay ve olgular karşısında nasıl davranış ve tepki verdikleri, bunun farklı bir coğrafyada, kültürel ortamda ve sınıfta olsa nasıl olacağını araştırmak istediğimizde kullanılabilecek kullanışlı bir kavramdır (Kutay, 2012 s. 6).

Habitus, ne bütünüyle toplum, aile vb tarafından şekillendirilir, ne de birey tarafından şekillendirilir. Habitus, hem toplum, hem aile hem içinde yaşanan sosyal çevre hem de bireyin içinde olduğu bir süreci kapsar (Bourdieu ve Wacquant, 2003 s.27). Kişinin içinde bulunduğu toplumsal ilişkiler ağı içerisinde farkında olmadan edinmiş olduğu alışkanlıkların toplamını ifade eder.. Başka bir deyişle habitus; bireylerin uzun uzun hesap kitap yapmadan geçmiş yaşamdan gelen ve çoğu zaman da farkında bile olunmayan öğrenmeler, sosyalizasyon sonucunda bir durumda verdiği tepki ve davranışın ardında yatan mekanizmadır. Bu bağlamda habitus durağan değildir, yaşam içindeki deneyimlerde sürekli yenileri eklenerek zaman içinde çeşitlenmekte ve değişebilmektedir (Bourdieu ve Wacquant, 2003 s.121-125). Kişilerin deneyimleri sonucunda farklı faktörlerin etkisi ile şekillenen kalıcı eğilimler bütünü ifade eden habitus bu bağlamda ayrıştırıcı pratikleri bir başka ifadeyle sınıfsal farklılıkları ve zevkleri, beğenileri de beraberinde getirmektedir. Örneğin bir işçinin yeme-içme, spor yapma, evini döşeme, giyinme, siyasal düşünceleri bir işveren ile farklı

olabilmektedir. Birinin güzel dediğini diğeri beğenmeyebilir (Bourdieu, 1995 s.23).

Ancak habitus bundan daha da fazlasıdır, çünkü o sürekli olarak kendisini ve kendisini var eden koşulları yeniden üretir. Böylece kişi bir estetik zevk edinirken aynı zamanda bir sınıfın, ya da sınıfsal ilişki ağının habitusu da benimsenir (Çelik 2005 s.38-39). Dolayısıyla habitus kişinin bireysel tarihi ve aile ve sınıf bağlamında gelişen kolektif tarih deneyimleriyle bir bütündür (Türk 2011 s.202). Böylece birey habitus sayesinde hem öznelliğini hem de toplumsal dünyanın nesnelliğini birlikte taşır.

3.2.2 Kültürel Sermaye

Bourdieu (1986)'nın sermaye kavramını çeşitlendirmesi günümüz toplumsal dünyasının daha anlaşılır olmasını sağlamıştır. Onun sermaye tipleri içinde oldukça geniş şekilde ele aldığı, tanımladığı ve etkileri üzerinde kültürel sermaye, ona göre üç şekilde bulunur: (1) Cisimleşmiş halde, (2) nesneleşmiş halde (örneğin kitaplar, makineler, resimler, sözlükler ve enstrümanlar gibi); ve (3) kurumsallaşmış halde. Örneğin, sanat tarihi okuyan bir üniversite öğrencisinin burada öğrendikleri bazı yerlerde değerlidir ve bu kültürel sermayenin somutlaştırılan bir biçimidir. Felsefi bir metin örneğinde ise bu metnin felsefeyi anlamak için bir ön eğitim gerektirmesi nedeni ile “anlama” durumu kültürel sermayenin somutlaştırılan, metin ise kültürel sermayenin nesneleştirilen formu olur (Dursun 2018 s.89-90).

Bourdieu kültürel sermayenin üretim biçimleri üzerinde de uzunca durur. Bu bağlamda eğitim ve miras yoluyla kültürel sermayenin nasıl yeniden üretildiği ve aktarıldığı önemli gördüğü konular arasındadır. Kültürel sermayeyi, bireyin doğrudan bireysel emeği ile eğitim kurumlarında kazanılan ve diplomalarla neşenle bir görünüm kazandırılan “okul sermayesi” ve bir de içinde doğup büyüdüğü ve bu süreçte aileden kazanılan nitelikleri belirten “miras ya da kalıtım yoluyla geçen kültür sermayesi” olmak üzere ikiye ayırarak inceler (Ünal, 2013 s.110). Aslında miras yoluyla geçen kültürel sermaye bir nevi sınıfların kendi devamlılığını sağlamalarında da bir işleve sahiptir. Şöyle ki, Bourdieu'ya göre orta sınıf aileler konumlarını korumak için kendi kültürel

sermayelerini çocuklarına aktarmakta ve böylece sistemin yeniden üretimini gerçekleştirmektedirler. Aile içinde geçen süreçte kişiler sınıf içi mesajları alırlar ve bu miras yolu ile edinilen kültürel sermayenin bir parçasıdır. Bu ise çocukların okul öncesi yıllardan itibaren farklı düzeylerde kültürel sermaye seviyesine sahip olmasını beraberinde getirir. Örneğin, ev içinde sıradan televizyon programları yerine belgesel ya da eğitsel programları seyreden, sanatla ilgilenen, evinde kitap, gazete vb. okuyan, kütüphanesi olan ve tatile çıkan ailelerden gelen çocuklar, bu deneyimler çerçevesinde bu olanaklara sahip olmayan diğer çocuklara göre eğitimle bağlantılı konulara daha aşina olabilir ve dil becerisi daha fazla gelişebilir. Ama bunun yanında çocukların okulda aldıkları eğitim de önemlidir çünkü okul da meşru bir kültürel eğilim formu oluşturmaya katkı sağlayan kurumlar arasındadır. Eğitim sistemi kültürel sermayeyle işbirliği halindedir ve onu destekleyen ana damarlardandır (Bourdieu 2015 s.37–39). Eğitim ve aileden edinilen kültürel sermayenin birleşimi ise kişinin yeni deneyimleriyle birlikte oluşturduğu bir kültürel sermayeye dönüşmekte ve birey de bunu aile kurduğunda kendi çocuklarına aktararak süreci devam ettirmektedir (Özsöz, 2009 s.38).

Aile ve eğitim kurumundaki bu toplumsallaşma süresince edinilen kültürel sermaye seçkin sınıf ile diğerlerinin beğenileri arasında bir ayrım yaratmaktadır. Daha ince ve yüksek zevkler seçkin sınıflarda görülürken, alt düzeyde beğeniler de alt toplumsal statü gruplarında ve az kültürel sermayeye sahip kişilerde görülür hale gelmektedir (Bourdieu 1984).

Ayrıca kültürel sermaye, bireysel iradeleri aşan kendi yasalarına sahiptir. Kültürel sermayenin üretimi bireysel bir çaba olarak görünse de aslında tarihin bir ürünüdür. Bu sermayenin üretim alanlarının sahip olduğu kurallar tarihsel süreçte üretilmiş ve üretilmektedir. Alanın kurallarına bireyin tekil müdahalesi asla söz konusu değildir (Akt. Dursun 2018 s.88).

3.3.3. Beğeni

Kant felsefesinde geçen ve evrensel bir özellik olarak gösterilen “saf estetik”, Bourdieu (2014, s. 65-68)’ya göre burjuvazinin ayrıcalıklı toplumsal konumu ve durumuna borçlu olduğu bir “sanat aşkı”dır. Ona göre, serbest seçim ile

temellendiği düşünölen beğeni, toplumsal sınıfın bir yansımasıdır. Toplumsal uzamda verilen bir konuma sahip kişinin neyin uygun olabileceği hakkında sezgi duymasına imkân veren dağılımlardaki pratik hâkimiyeti sağlar. Dolayısıyla estetik yargı, sınıfsal terbiye ve eğitimden kaynaklanan büyük ölçüde toplumsal bir yetidir.

Bir kültürel ürünü beğenerek tüketebilmek için kültürel ürüne ilişkin bilgiye ve tüketim terbiyesine (habitus) de sahip olunması gerekecektir. Böylesi bir bilgi ve terbiye ya eğitimle, ya aileden miras kalan doğal bir aşinalık sayesinde elde edilebilir, ya da her ikisiyle birden (Wacquant, 2007, s.65). Bourdieu'ya göre, kişilerin beğendikleri ve beğenmedikleri şeyler onların sınıf fraksiyonlarını yansıtmaktadır. Ayrıca herhangi bir şeyi beğenip beğenmemek, kişilerin o konudaki bilgileriyle de ilişkilidir (Kip, 2010, s.32).

Bourdieu(2014)'nın ifadesiyle, “Beğeni sınıflandırmaktadır ve sınıflandırıcıyı sınıflandırır. Sınıflandırmalarıyla sınıflandırılan toplumsal özneler, kendilerini objektif sınıflandırmada konumlarının ifade edildiği ya da gösterildiği, güzel ve çirkin, seçkin ve kaba (umumi) ayrımlarıyla farklılaştırmaktadırlar”. Bourdieu, beğenilerin ürünlerin tüketimini belirlediklerini ve ayrımın sembolü olduklarını, toplumsal sınıfların farklılaşan beğenilerle ve ürün tüketimleriyle ayrıştığını varsayar.

3.3.4 Kültürel Tüketim

Bourdieu, mecburiyet harici bireylerin müzeye, sanat galerilerine, tiyatroya, klasik müzik konserlerine gitmelerini, egemen sınıfın farklı kültürel tüketim pratikleri olarak tanımlar (Ak. Albayrak 2015 s.30-31). Bourdieu farklı tüketim kültürlerini farklı habituslarla etkileşim halinde olan farklı sermaye tipleriyle açıklamaktadır. Ekonomik sermayeyi maddi ürünlerin tüketimi ile bağlantılı olarak, kültürel sermayeyi sanatsal faaliyetlerin tüketimi kapsamında ele almaktadır. Böylece, farklı habituslardan gelen toplumsal sınıfların kendi toplumsal sınıflarının meşruiyetine yönelik yaptıkları farklı tüketim yönelimlerini değerlendirmekte, farklı tüketim kültürlerini analiz etmektedir.

Ekonomik sermayeyi kişinin sahip olduğu lüks ev/araba gibi maddi ürünler ve bunlara ulaşma şanslarıyla bağlantılı olarak ele alırken, kültürel sermayeyi ise

kişinin elde ettiği eğitim düzeyi ve kitap okuma/tiyatroya gitme/klasik müzik dinleme gibi kültürel ürünlere sahip olmayla ilişkilendirir (Zorlu, 2015 s.54).

Bourdieu'ya göre her bir kültürel faaliyet sınıfsal karakterdedir, dolayısıyla kültürel pratikler temelde yatan sınıf ayrımının gösterenleridir. Kültürel pratikler kapsamında çocukluk dönemi boyunca kültürü ve bunu değerlendirme ve eleştirel yeteneği kazanma özellikle aile ve eğitim sistemi içinde gerçekleşir ve bu toplumsal sınıfın yeniden üretimini gerçekleştirir (Crane, 2003.s.19).

Kültürel tüketim toplumsal konumların basit birer yansıması olmasa da toplumsal koşullar tarafından sınırlandırılmıştır. Bourdieu'ya göre bu tüketim ve beğeniler bir "olasılıklar evrenini" oluşturur ve eyleyenler kendi sınıflarının olasılıklar evreni içinde tercihlerini yaparlar. Bu tercihler eyleyenin çıkar ve bilincinden bağımsız olarak hem yarı otomatiktir hem de çeşitli stratejilere bağlı olarak gerçekleştirilir (Işık, 1994 s.140).

3.3.5 Alan

Bourdieu yukarıda söz ettiğimiz bütün kavramları için yaptığı çalışmalarda bunları alan içinde bütünsel yapısıyla bir arada ele almıştır. Sanat, bilim, edebiyat, din, iktidar, spor, hukuk gibi geniş yelpazedeki çalışmalarının hemen hepsinde bu nosyon çözümleyici açıdan kilit bir rol oynar.

Bourdieu "alan"ı, Marx'ın temelde üretim araçları ve ekonomik alana bağladığı güç ilişkilerinden farklı şekilde alanı ele almaktadır (Wolf ve Wallace, 2004 s.130). Bu noktada Althusser'in görüşlerine kısaca değinmek faydalı olacaktır. Althusser'e göre, ideoloji yapının özne üzerindeki bir etkisidir. İdeoloji bireylere, iki şekilde etki etmektedir. Ya egemen değer ve nosyonları benimseterek bireylerin yaşadıkları sistemle uyumlu olmalarını sağlar ya da bu bağlamda onların yeni uyumlu yaşam sistemleri kurmalarını sağlar (Kazancı, 2006). İdeoloji yaymada kullanılan aygıtlar Dini (değişik Kiliseler sistemi), Öğretimsel (değişik, özel ve devlet "okullar"sistemi) Aile, Hukukî, Siyasal (değişik partileri de içeren sistem), Sendikal, Haberleşme, (basın, radyo-televizyon vb.), Kültürel (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.) (Althusser 2002, s. 33-34)

Bourdieu'ya göre ise, aygıt kavramı içerdiği farz edilen (belirli amaçları başarmak) teolojisinden ve akışkan, esnek güç ilişkilerini kemikleştirmesinden dolayı sınırlayıcı bir olgudur, yani hükmedenlerin “tüm hareketler münhasıran yukarıdan aşağıya gittiği zaman hükmedilenlerin direnişini ve ezip yok etmeyi başardıkları bir durumdur. Bourdieu, kurum içi ve kurumlar arasında mücadeleleri yakalamak için aygıtın yerine *alanın* konulması yani “kendileri de güç” (ya da sermaye) türlerinin dağılım yapısındaki mevcut ve potansiyel durumları ile belirlenen “konumlar arasındaki nesnel ilişkiler” ağının ya da düzenleşiminin konulmasını önerir (Rehmann, 2017 s.237).

Kültürel zevkler, kültürel üreticiler tarafından basit bir şekilde bihaber tüketicilere empoze edilmediği gibi kültürel üreticilerden de kaynaklanmaz. Bourdieu, arz ve talep arasında, kültürel üreticiler ile muhatapları arasında ve daha genel bir biçimde, kültürel üretim alanı ile sosyal sınıf alanı arasındaki ilişkinin alan yapıları ve mücadeleleri tarafından uzlaştırıldığını varsayar (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 26) Kültürel alan, alan içinde oluşan sermayenin oluşturulması ve dağıtılmasında rol alan birey ve grupların arasındaki mücadelenin bir sonucu olarak inşa edilir. Bourdieu’nun bakış açısına göre, kültürel alan statik ve kemikleşmiş olmanın ötesinde dinamik ve akışkandır (Keleş 2015).

Sonuç olarak “alan”, sadece anlamsal ilişkilerin kurulduğu bir yer olarak değil, aynı zamanda güç ilişkileri ve toplumsal mücadelelerin gerçekleştiği ve söz konusu ilişkilerin bir “değişim” yeridir. *Kültürel alanın* kendisi de aynı sınıfsal iktidar çatışmalarının sahnelendiği bu ayrıştırıcı zeminden farklı bir şey değildir.

3.3.7. Sınıf

Bourdieu (1995 s.28) Marx’ın sınıf kavramından daha çok boyutlu bir sınıf kavramı önerir. Ona göre “toplumsal sınıflar yoktur, var olan bir toplumsal uzamdır, içinde, her halükarda, sınıfların sanal durumda, net olmayan çizgiler halinde, verili olarak değil de yapılması söz konusu olan bir şey halinde, var oldukları bir farklılıklar uzamıdır. Dolayısıyla, onun bahsettiği sınıf her zaman istatistiksel kanıtlardan ve etnografik betimlememelerden oluşan muhayyel bileşimlerden yola çıkılarak oluşturulmuş, sıklıkla da görüşmelerle,

fotoğraflarla, reklamlardan ve popüler basından kesitlerle desteklenmiş, “inşa edilmiş” bir sınıftır.

Bourdieu, toplumdaki ayrımın esasında kişilerin beğeni ve tercihleri ile ilgili olduğuna dikkat çekmektedir (Kip, 2010 s.4). Bourdieu’ye göre, hiçbir şey bir bireyin mensup olduğu toplumsal sınıfı, onun müzik zevki kadar iyi açıklayamaz. “Eğer müzik beğenileri, mensup olunan "sınıfı" tescil ediyor ve başka hiçbir beğeni bu kadar kesin bir biçimde sınıflandırıcı olamıyorsa, bu, müziğe karşılık gelen yatkınlıkların edinme koşullarının nadiren oluşmasından dolayıdır”(Bourdieu 2015 s.35).

Kültürel farklılık, bu farklılığın oluşturulması, belirtilmesi ve korunması, sınıf hakimiyetini anlamamız için anahtar noktalardır. Kültürel hiyerarşinin keyfi doğası, egemenlik altında olan sınıflar tarafından yanlış tanınmaktadır, çünkü kültürel ve sanatsal yargıların özel bilgidan çıktığı öğretilmektedir. Gerçekte, egemen olanların kültürel seçimleri, aile ve toplumsallaşma sürecinde kazanılmış ve yüksek öğrenim kurumları tarafından teşvik edilen “meşru olan otodidaktizm” (legitimate autodidacticism) ve “rahat bir yakınlık/aşinalık” (comfortable familiarity) sonucudur. Bunun ötesinde, egemen olanlar, kültür alanındaki egemenliklerini devam ettirebilmek için meşru kültüre ulaşma yollarını sınırlandırmaktadır (Kip, 2010, s.75).

Orta Sınıf

Orta sınıf konusunda farklı sınıflandırmalar vardır. Bunlardan bir kısmına göre orta sınıf olmak yıllık gelir düzeyi ile ilgilidir: Toplumsal köken ve babanın mesleği de sınıf konumunu, yukarıya doğru toplumsal hareketliliği ve orta sınıf olmayı belirlemektedir. Ancak burada belirtilmesi gereken bir başka husus kültürel özelliklerin de sınıflar arasındaki farklılık yarattığıdır. Aslında bu bakış Bourdieu’cu bir bakıştır ve günümüzde tüketim, kültürel tüketim, yaşam tarzı ve beğeni sınıflar arası farklılığı gösterir niteliktedir. Türkiye Cumhuriyetinin kuruluş yıllarında çağdaşlaşma ekseninde modern bir ülke, modern bir toplum ve modern bir birey tipi de inşa edilmek istenmiştir. Modern birey ise beğenileri arasında tiyatro ve opera gibi eğlence kültürünü olan bireyler olarak düşünülmüştür. Bu kriter günümüzde de geçerliliğini korumakta ve tiyatro-

opera, konser gibi kültürel faaliyetler bireyleri boş zamanlarında AVM'ye gitmek, yemek yeme, gibi faaliyetleri tercih edenlerden ayırmakta ve orta-üst sınıf için yüksek beğeni olarak görülmektedir (Akt. Aslan, 2012).

Bourdieu'ya göre ekonomik sermaye kişinin imkanlarını belirlediği için kısmen kültürel sermayeyi de belirlemektedir. Bu bağlamda da ekonomik sermaye belirleyici pozisyonda görülmektedir. Ancak sınıfsal yapı, farklı grupların sahip olduğu toplam sermaye miktarını yansıtır. Bu yüzden, egemen sınıf en çok ekonomik, sosyal, kültürel ve sembolik sermayeye; *orta sınıf* bu sermaye biçimlerinin daha azına; alt sınıflar da bu sermaye kaynaklarının çok daha azına sahip olacaktır. Ancak sınıfsal yapı basit doğrusal bir hiyerarşi değildir. Her sınıf içinde (1) sermayelerin bileşimi ve konfigürasyonuna ve (2) sosyal kökene ve aile içindeki bireylerin sermaye kaynaklarının özle bir profili veya konfigürasyonu için sahip oldukları zaman miktarına göre farklı fraksiyonlar ayırt edilebilir (Çeğin ve Öğüt 2013, s.12). Bu ekseninde orta sınıfın konumu, sadece ekonomik sermaye değil, kültürel sermayenin de içinde olduğu çok faktörlü bir yapı içinde değerlendirilmelidir.

Sınıf ve Meslek Gruplaması

Mesleki kategoriler bağlamında Bourdieu serbest meslekleri, üniversite öğretmenlerini, üst düzey devlet memurlarını, büyük iş sahipleri ve yöneticilerini, sanatçıları ve yazarları *hakim sınıflara* dahil eder. Sınıf yelpazesinin karşı ucunda, çok az sermayeye sahip olan *işçi sınıfı* yer alır. Bourdieu, ister modern sanayide olsun, ister tarımda vasıf düzeyleri ve tipleri itibarıyla çeşitlilik gösteren bütün kol emekçilerini işçi sınıfına dahil eder. Bu iki karşıt uç arasında, mütevazı bir sermaye birikimine sahip geniş bir *orta sınıf* yer alır. *Hakim sınıf* ekonomik ve kültürel sermayenin eşitsiz dağılımıyla kendi içinde farklılaşır. Bir uçta yazarlar, sanatçılar, üniversite üyeleri gibi kültürel sermaye bakımından zengin olup nispeten düşük miktarda ekonomik sermayeye sahip meslek grupları bulunur. Karşı uçtaysa ekonomik sermaye miktarları kültürel sermayeleriyle karşılaştırılamayacak kadar yüksek olan büyük iş sahipleri ve finansçılar bulunur. Bu iki uç arasında, ekonomik ve kültürel sermayeleri dengeli olan serbest meslek sahipleri ve kamu ya da özel sektördeki

kıdemli yöneticiler yer alır. Bu *üç hakim sınıf* kesimi ileri sanayi toplumlarında hem değerli kaynaklara ve iktidar konumlarına erişmek için, hem de kültürel meşruiyet tanımları için mücadele yürütürler. Bourdieu, *orta sınıf* içerisinde de kültürel ve ekonomik sermayenin dağılımında aynı şiezmatic (zıt) yapının olduğunu düşünür. Örneğin, ilkokul öğretmenleri ile (mağaza sahipleri ya da zanaatkarlar gibi) küçük işyerlerinde çalışanlar karşı uçlarda yer alır, çünkü ilk grup ikincisine kıyasla kültürel sermaye açısından, ikinci grupsa ilkinin göre ekonomik sermaye açısından daha zengindir. Alt kademe yöneticiler, teknisyenler, büro personeli ve ikinci derecedeki sağlık hizmetlileri, basın çalışanları, sağlık ve sosyal hizmet görevlileri bu iki uç arasında yer alır (Swartz, 2015 s.222).

Bourdieu *Ayrım*'a konu olan saha çalışmasında, orta sınıf olarak nitelendirdiği meslekleri dört grupta toplamıştır. Bunlar, zanaatkarlar ve küçük mağaza sahipleri, büro işi yapan alt kademe yöneticiler, teknisyenler ve ilkokul öğretmenleri, yeni küçük burjuvadır. Bu çalışmada ise, orta sınıf olarak, büro işinde çalışan üst ve orta düzey üniversite mezunu ücretli çalışanlar ele alınmıştır. Seçilen kategoriler: Kendi hesabına profesyonel (kendi hesabına çalışan doktor, avukat, mühendis, mimar, hukuk müşaviri, mali müşavir, noter, mütercim tercüman, programcı, tasarımcı vb.), memur maaşlı – profesyonel, üst düzey yönetici, profesyonel ordu mensubu (kamu yöneticileri, kamuda profesyonel meslek sahipleri ve profesyonel ordu mensupları –astsubay ve er dahil değil.), işçi, düzenli ücretli, beyaz yakalı (yönetici/profesyonel), memur, maaşlı-orta düzey memur (ara eleman, öğretmen, devlet dairelerinde kamu çalışanı memur.), küçük işveren (1-10 kişi çalıştıran), kendi hesabına küçük ticaret, çiftçi (toprak sahibi) (Karademir, Kalaycıoğlu ve Çelik 2016).

3.3.6. Devlet

Bourdieu'nun devleti yeniden düşünmek için öne sürdüğü üç kategoriden ilki 'sembolik iktidardır'. Bourdieu'ye göre devlet, sembolik iktidarın merkez bankasıdır. Bu iktidar zihinsel kategorilerin biçimi üzerinden, gündelik etkinlikleri anlamlandırmada kullanılan şematiki insanların kafasına yerleştirme

yoluyla uygulanır. Bu şematik sayesinde insanlar herkesin kullandığı kategorileri kullanır, böylelikle dünya anlaşılabilir görünür, kimse bazı kimlikleri ve bölünmeleri sorgulamaz. Ama mücadele sürekli devam eder; devlet bir bakıma bugünkü sembolik iktidarın dağılımının tescillendiği yerdir. Bu durumda devlet hem sembolik iktidarı kullanan bir fail, hem de bir mücadele bölgesi, mücadelenin süregittiği bir sahadır. İkinci önemli kavram ‘bürokratik sahadır’. Devlet, genelde sınırları belli yekpare bir varlık olarak görülür. Bourdieu, yekpare devlet algısı yerine kamuya ait malların dağıtımını tekeline alan kurumlar olarak, bürokratik saha kavramını önerir. Üçüncüsü de, modern rasyonel devletin iki eli, ‘sağ eli ve sol eli’ olduğu savıdır. Devlet içinde cinsiyete dayanan bir iş bölümü olmuştur, sağ eli paternalisttir. Kontrol eden, disipline eden, kıt kaynakları idare eden bu eldir; maliye bakanlığı, ordu, polis kuvvetleri, hapisane sistemleri gibi. Devletin sol eli ise bakan, besleyen, koruyan eldir. Bu el, barınma, sağlık, eğitim gibi hizmetleri karşılar, iş hukukunu düzenler (Özden 2007, s. 59-63).

3.3.8. Sembolik Şiddet

Sembolik iktidar, belli bir toplumsal düzenin o toplumun mensuplarının zihinlerine, duygulanımlarına, eyleme biçimlerine kabul ettirilme kapasitesidir. Bu iktidar formu üretici bir sembolik çerçeve gibi çalışır; bedenler, pratikler, nesneler ve yerlere ilişkin bir bilme biçimi üreterek varoluşlarının koşulu haline gelir. Bu bilme biçimi ana hatlarıyla şu şekilde işler: Dilin diferansiyel mantığından yararlanarak sembolik ayrımlar ve farklılaşmalar tanımlar. Ayrıca, bu bir tahakküm biçimidir; sembolik ayrımlar iyi/kötü, doğru/yanlış, saygın olan/olmayan, kabul edilir olan/olmayan gibi kategorilerle çeşitli hiyerarşiler üretir (Akt. Ural ve Kaya 2018 s.356-382).

Sembolik iktidar, kendisini sürekli kılmak ve meşrulaştırmak için bütün iktidarlar gibi şiddete başvurur. Sembolik şiddet tam da burada karşımıza çıkmaktadır. Bourdieu’nün kavramsal dünyasında sembolik şiddet, şiddetin “görünmez ve kibar bir formu”dur (Türk, 2007 s.613). Simgesel şiddetin dayandığı temel kaynak olarak, egemenlik altındakilerin habitusunu oluşturan yapılarla, egemenlik ilişkilerinin yapısı arasındaki uyum gösterilebilir. Yani egemenlik altında olan birey, egemen olanı egemenlik ilişkisinin ürettiği ve

bundan dolayı da egemen olanın çıkarına uygun olan kategoriler aracılığıyla algılar (Bourdieu 2006 s.198). Bourdieu burada simgesel şiddete maruz kalanın da önemli bir rolü olduğunu savunur. Egemenlik altında olan, sevgisi ya da hayranlığı kendisinin sömürülmesine katkıda bulunur (Bourdieu 1995 s.198).

Osmanlıda Tanzimat döneminden, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş felsefesine uzanan modern tiyatronun kuruluş ve gelişim süreci doğrudan devlet eliyle şekillenmiştir ve bu bağlamda Türkiye'de Devlet Tiyatroları Bourdieu'nun sembolik şiddet kavramsallaştırması ekseninde ele alınabilir görünmektedir.

3.3.9. Doksa

Bourdieu'nun sıklıkla kullandığı terim olan *doksa*, Yunanca 'kanı', 'kanaat' ve 'görüş' anlamlarına gelir. Diğer bir deyişle "common sense, ortak duyu"dur. Kendi varsayımlarını sorgulayamama, önceki varsayımlarla düşünme halidir. Bourdieu için *Doksa* kavramının karşılığı toplumdaki egemen görüştür, bir başka ifadeyle mutlak gerçeklik, söylenilmeye bile gerek olmayandır. Doksa, yerleşik hale gelmiş hâkim kanaatler ve yatkınlıklar bütünüdür. Üzerinde uzlaşmaya varılmış sorgulanmayan görüşler, inanç ve gelenekler egemenin bakış açısına, hakim olanın görüşüne işaret eder. Bu "görüş" kendisini evrensel bir "görüş" olarak sunar ve tabii olanlara kendisini devamlı bir biçimde empoze etmeye çalışır (Türk, 2007 s.10).

Bourdieu, habitus'u alanda işler hale getiren ve böylelikle toplumsal eylemleri başlatanın, alanın kurallarına duyulan sabit inanç anlamındaki "doksa" olduğunu belirtir. Doksa, katılımcıya, alana ait olma duygusu veren ve alanın işleyiş tarzını doğal gösteren ön kabullerdir. Verili toplumsal tahakküm düzenini, faillerin pratik duyuları ve bedenleri için normalleştiren, meşrulaştıran ve doğalmış gibi gösterendir (Bourdieu, 1997, s.25). Alanın nesnel yapısına algı ve eylem düzeyinde uyum ve yatkınlık kazandıran habitus, alanın kurallarının doğal ve meşru görülmesini sağlar (Koytak, 2012 s.91-92). Bunlar toplumsal yaşam alanında bireyin sosyalizasyon sürecindeki öğrenmeleri ile şekillenir ve bu da sınıfsal duruma göre farklılaşır.

IV. BÖLÜM

BULGULAR

Bu bölümde verilerin analizi ve değerlendirilmesinde seyircilerin demografik bilgileri, ekonomik/ kültürel sermayeleri, kültürel tüketim davranışları ve beğeni yargıları ele alınmıştır.

4.1. DEMOGRAFİK BULGULAR

Betimsel bulgular kısmında Devlet Tiyatroları seyircilerinin demografik özellikleri toplumsal cinsiyet, yaş, medeni durum, meslek, eğitim düzeyi, siyasi görüşleri ve yaşadıkları ilçelerden oluşmaktadır.

Tablo 1. Örneklemin Demografik Özellikleri

Değişkenler	Düzeyler	Sıklıklar (n)	%
Cinsiyet	1. Kadın	136	68,0
	2. Erkek	64	32,0
Yaş	1. 15-24	65	32,5
	2. 25-34	53	26,5
	3. 35-44	30	15,0
	4. 45-55	37	18,5
	5. 56 ve üzeri	15	7,5
Medeni durum	1. Evli	78	39,0
	2. Bekar	122	61,0
Eğitim düzeyi	1. Lise	26	13,0
	2. Üniversite	134	67,0
	3. Lisansüstü	40	20,0
Yaşadığı ilçe	1. Çankaya	88	44,3
	2. Yenimahalle	42	21,1
	3. Mamak	17	8,5
	4. Keçiören	20	10,1
	5. Etimesgut	18	9,0
	6. Gölbaşı	14	7,0
Siyasi görüş	1. Sol-Sosyalist	35	31,5
	2. Sosyal demokrat	32	28,8
	3. Apolitik	19	17,1
	4. Liberal	8	7,2
	5. Sağ-Muhafazakar	17	15,3

Çalışmaya katılan 200 kişinin %68'i kadın, %61'i bekar, %32,5'i 15-24 yaş aralığında, %26,5'i, 25-34 yaş aralığında, %7,5'i ise 56 yaş ve üzeridir.

Çalışmaya katılanlardan 199 kişi yaşadığı semtin sorulduğu soruya yanıt vermiştir ve bu kişilerin %32,7'si Çankaya'da, %21,1'i Yenimahalle'de, %11,6'sı Çukurambar'da, %10,1'i Keçiören'de, %9'u Etimesgut'ta, %8,5'i Mamak'ta ve %7'si Gölbaşı'nda ikamet etmektedir. Katılımcılardan yalnızca 111 kişi siyasi görüş sorusuna yanıt vermiştir. Cevaplama oranının düşük kalmasından dolayı diğer verilerle ilişkisi değerlendirilememiştir. Cevap veren kişilerin %31,5'i siyasi görüşünü “Sol-Sosyalist” olarak tanımlarken, %28,8'i “Sosyal demokrat”, %17,1'i “Apolitik”, %7,2'si “Liberal”, %15,3'ü ise “Sağ-Muhafazakar” olarak tanımlamıştır.

Tablo 2. Örneklemen Meslek Özellikleri

Meslek Grupları ¹	Sıklıklar	%
1.Kendi hesabına profesyonel	20	10
2.Memur Maaşlı – profesyonel, üst düzey yönetici, profesyonel ordu mensubu	37	17,5
3.İşçi, düzenli ücretli	8	4
4.Memur, maaşlı - orta düzey memur	75	37,5
5.Küçük işveren	1	0,5
6.Kendi hesabına küçük ticaret, çiftçi	3	1,5
6. Lise Öğrencisi, Üniversite öğrencisi Yük.Lis.Öğrenci	57	28,5

Örneklemen %37.5'i orta düzey memur, %17.5'i profesyonel, üst düzey yönetici, %10'u kendi hesabına profesyonel, %4'ü işçi, düzenli ücretli %0,5'i küçük işveren, %1.5'i kendi hesabına küçük ticaret sahibi meslek grubunda olup %28,5'i öğrencidir.

Bu çalışmada kullanılan “orta sınıf”lar tanımlaması, literatürde “yeni orta sınıf” ve “geleneksel orta sınıf” kavramsallaştırması üzerinden oluşan yatay kesitleri de, gelir ve statü bakımında üst-orta-alt olarak ayrılan dikey kesitleri de

¹ Meslek gruplaması için Karademir, Kalaycıoğlu ve Çelik (2016)'in meslek gruplaması kullanılmıştır.

içermektedir. Ancak meslek analizi için yapılan kümelemeye öğrenciler dahil edilmemiştir.

4.2. SEYİRCİLERİN EKONOMİK/KÜLTÜREL SERMAYELERİ VE BEĞENİ YARGILARI

4.2.1. SEYİRCİLERİN EKONOMİK SERMAYELERİ

Tez kapsamında ekonomik sermaye, hane halkının sahip olduğu aylık gelir düzeyi ile ele alınmıştır.

Tablo 3. Örneklemin Ekonomik Sermaye Özellikleri

Ekonomik Sermaye	Aylık gelir Düzeyi	Sıklıklar (n)	%
Gelir	1. 1,500 TL altı	7	3,5
	2. 1,500-3,500 TL	45	22,5
	3. 3,501-5,000 TL	66	33,0
	3. 5,001-10,000TL	69	34,5
	4. 10,000 TL üzeri	13	6,5

Çalışmaya katılan kişilerin %3,5'i 1,500 TL altı gelire sahipken, %22,5'i 1,500-3,500 TL arası, %33'ü 3,501-5,000 TL arası, %34,5'i 5,001-10,000 TL arası ve %6,5'i 10,000 TL üzeri gelire sahiptir.

4.2.2 SEYİRCİLERİN KÜLTÜREL SERMAYE VE KÜLTÜREL TÜKETİM PRATİKLERİ

4.2.2.1 Kültürel Sermaye Düzeyleri

Bourdieu kültürel sermayenin eğitim ve miras yoluyla nasıl yeniden üretildiği ve aktarıldığı üzerinde durur. Çalışmada kültürel sermaye, eğitim düzeyi, yabancı dil seviyesi ve sanata olan ilgi bağlamında ele alınmış ayrıca tiyatro alanındaki bilgi birikimi ölçülmüştür. Miras yoluyla edinilen kültürel sermaye ise ebeveynin sanata olan ilgisi ve eğitim düzeyi ile aile büyüklerinin (anneanne, dede, babaanne, büyükbaba) eğitim düzeyleri bağlamında ele alınmış ve kültürel sermayenin kuşaklararası aktarılma düzeyleri analiz edilmiştir.

Eğitim Bourdieu'nun eserlerinde merkezi bir yere sahiptir. Okullar, kültürel sermayenin çeşitli biçimlerinin üretimi, aktarımı ve biriktirilmesi açısından temel kurumsal koşulları sağlar. Eğitimsel sermayenin uygun belirleyicisi olan okul eğitiminin yaklaşık yıl sayısı, aşağı yukarı tamamıyla aileden alınan ya da okulda kazanılan ve böylece bu sermayenin eşit olmayan uygun belirleyicisi olan kültürel sermayeyi garantilemekte olduğunu belirtmektedir (Kip 2010, s.77). Bourdieu, öğrenim görülen eğitim kurumunun tipinin ve prestijinin ilerde edinilecek kariyer açısından okulda harcanan yılların sayısı kadar önemli olduğunu gözlemler. Fransız eğitim kurumlarının sadece akademik değil, sosyal olarak da seviyelendirilmiştir. Fransız yükseköğrenim sisteminin sosyal açıdan bölünmüş bir yapıda olduğunu saptar ve iki kurumsal seviyelendirmeyi açığa çıkarır. Çalışma kapsamında Bourdieu'nun ele aldığı şekliyle okulların sermaye hacmine dair bir seviyelendirme yapılmadığı için öğretim düzeyinin ilişkileneceği yalnızca diploma dereceleri ile sınırlı kalmıştır. Mezuniyetin kültürel sermayeyi göstermede çok ham bir gösterge olmasından hareketle, aynı öğrenim düzeyindeki ziyaretçiler arasında ikincil derecedeki farklı ayırt edici özelliklere bağlı ayrımlara da bakılmalıydı. Bourdieu müze ziyaretçileri üzerine yaptığı *Sanat Sevdası* çalışmasında aynı öğretim düzeyindekilerin dil bilme derecelerini ayırt edici bir özellik olarak değerlendirmiştir. Çalışmada diploma bilgisine ek olarak yabancı dil seviyesi de ele alınmıştır.

2015 TÜİK verilerine göre Türkiye'de okuma yazma bilmeyen %4,56, okuma yazma bilen fakat bir okul diploması olmayan %5,85, İlkokul/İlköğretim %40,9, ortaokul veya dengi meslek okulları %10,62, lise veya dengi meslek okulu %21,91, yüksekokul veya fakülte %14,06, yüksek lisans %1,08 ve doktora %0,28 dir.

Tablo 4. Örneklemenin Eğitim Düzeyi, Yabancı Dil Bilgisi ve Sanata İlgileri

	Düzeyler	Sıklıkla r (n)	%
Eğitim düzeyi	1. Lise	26	13,0
	2. Üniversite	134	67,0

	3. Lisansüstü	40	20,0
Yabancı dil bilgisi	1. Çok az	73	36,5
	2. Orta	70	35,0
	3. İyi	37	18,5
	4. Çok iyi	20	10,0
Sanatla ilgilenme	1. Evet	107	53,5
	2. Hayır	93	46,5

Ankara DT seyircilerinin eğitim düzeyi Türkiye eğitim ortalamasının üzerindedir. Örneklemin %13'ü lise, %67'si üniversite ve %20'si lisansüstü mezuniyet derecesine sahiptir. Kişilerin %10'u çok iyi düzeyde yabancı dil bilirken, %36,5'i çok az düzeyde bilmekte, %53,5'i sanatın herhangi bir dalıyla ilgilenmiş veya ilgilenmektedir.

Tiyatro Alanındaki Bilgi Birikimleri

Beğeniler ya da zevklerin kodunu çözüp onları tüketecek kültürel sermaye alana özgüdür. Bourdieu'ya göre kişiler daha fazla kültürel sermaye edindikçe, artan bir derecede ince zevklere sahip olmaktadırlar. Seyircilerin DT alanındaki bilgi birikimleri bu perspektifte değerlendirilmiş, seyircilerin bildikleri tiyatro terimleri, tiyatrodaki büyük eserler vermiş yerli ve yabancı yazar, yönetmen ve kuramcı bilgileri, geçen sezondan hatırlanan oyun sayısı ve ismi yazılabilen yönetmen sayısı üzerinden ele alınmıştır.

Tablo 5. Örneklemin Tiyatro Alanındaki Bilgi Birikimleri

	Düzyerler	Sıklıklar (n)	%
Bilinen DT oyuncusu sayısı	1. Hiç	35	17,5
	2. 1-4	77	38,5
	3. 5-10	50	25,0
	4. 11 ve üzeri	38	19,0
Bilinen yazar/yönetmen/kuramcı sayısı	0-5 terim	51	25,5
	6-10 terim	96	48,0
	11-20 terim	42	21,0
	21-30 terim	11	5,5
Bilinen tiyatro terimleri sayısı	10 terim ve altı	44	22,0
	11-15 terim	116	58,0
	16-20 terim	40	20,0

Geçen sezondan hatırlanan oyun sayısı	Hiç hatırlamıyor	71	35,5
	Bir tane hatırlıyor	25	12,5
	İki tane hatırlıyor	21	10,5
	Üç tane hatırlıyor	83	41,5
Bildiği söylenen yönetmen sayısı	1. Hiç	117	58,5
	2. 1-4	66	33,0
	3. 5 ve üzeri	17	8,5
Adı yazılabilen yönetmen sayısı	Hiç yazamayanlar	159	79,5
	Bir tane yazabilenler	16	8,0
	İki tane yazabilenler	11	5,5
	Üç tane yazabilenler	14	7,0

Çalışmaya katılan kişilerin %17,5'i hiçbir DT oyuncusunu, %58,5'i hiçbir yönetmeni tanımamakta, %38,5'i 1-4 tane DT oyuncusunu, %33'ü ise 1-4 tane yönetmeni tanımaktadır. %48'i oluşturulan listeden 6-10 tane yazar/yönetmen/kuramcı tanırken, %5,5'i 21-30 tane tanımakta, %22'si 10 ya da daha az tiyatro terimi bilirken, %58'i 11-15 arası bilmekte, %35,5'i geçen sezondan hiçbir oyunu hatırlamazken, %41,5'i üç tane oyunu hatırlamaktadır. Bu kişilerin %79,5'i hiçbir yönetmenin adını yazamıyorken, %7'si üç tane yazabilmektedir. Katılımcıların DT alanındaki bilgi birikimlerinin yüksek olduğu görülmüştür. İlgi çeken bir veri, bildikleri söyledikleri DT yönetmen sayısı ile adını yazabildikleri yönetmen sayısı arasındaki farktır. Seyircilerin % 41,5 yönetmen ismi bildiklerini belirtmelerine karşın yazabilenlerin oranı % 20,5 dir.

Kültürel sermaye ve Tiyatro Alanındaki Bilgi Birikimi İlişkisi

Bourdieu'nun araştırmasına göre yönetmen tanıma, sahip olunan kültürel sermayeye bağlıdır. 20 tane filmde oluşan bir liste içinde en az 4 yönetmenin adını ilköğretim diplomasına sahip olanlar sadece 5 i söyleyebilmiştir. Bu oran BEPC'ye veya lise diplomasına sahip olanlarda 10 ve yükseköğretim yapmış olanlarda 22'dir (Bourdieu 2014 s.47).

Tablo 6. Kültürel Sermaye ile Tiyatro Alanındaki Bilgi Birikimi Arasındaki İlişki

	Tiyatro terimi sayısı	Yazar/yönetmen/kuramcı sayısı
Eğitim düzeyi	0,001	0,001
Yabancı dil bilgisi	0,001	0,087

Sanata ilgisi	0,200	0,023
---------------	-------	-------

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

0-5 arası yazar/yönetmen/kuramcı tanıyanların %75'i üniversite mezunuyken, 21-30 arası tanıyanların %55'i lisansüstü mezunudur. *Kişilerin eğitim düzeyi arttıkça tanıdıkları yazar/yönetmen/kuramcı sayısı da artmaktadır (Somers $d=0,314$).*

Lise mezunlarının %46'sı 6-10 arası, üniversite mezunlarının %59'u 11-15 arası, lisansüstü mezunlarının ise %65'i 11-15 arası tiyatro terimi bilmektedir. *Kişilerin eğitim düzeyi arttıkça bildikleri tiyatro terimi sayısı da artmaktadır (Somers $d=0,289$).*

Çok az yabancı dil bilenlerin %16'sı, orta düzeyde bilenlerin %22'si, iyi bilenlerin %11'i, çok iyi bilenlerin ise %40'ı 16-20 arası tiyatro terimi bilmektedir. Lise mezunlarının %46'sı 6-10 arası, üniversite mezunlarının %59'u 11-15 arası, lisansüstü mezunlarının ise %65'i 11-15 arası tiyatro terimi bilmektedir. *Kişilerin yabancı dil düzeyi arttıkça bildikleri tiyatro terimi sayısı da artmaktadır (Somers $d=0,158$).*

Bireyin sanat ilgisi ile bildikleri tiyatro terimi sayısı arasında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki vardır. *Sanatla ilgili kişilerin tanıdıkları yazar/yönetmen/kuramcı sayısı da artmaktadır (Somers $d=0,314$).*

Bu çalışmada Bourdiu ile benzer sonuçlar vermiş, eğitim ve yabancı dil bilgisi düzeyi yükseldikçe seyircilerin tiyatro terimi, oyun yazarı, yönetmeni ve tiyatro kuramcılarında oluşan listedeki bilgi düzeylerinin arttığı görülmüştür.

4.2.2.2 Kültürel Tüketim Pratikleri

Bourdieu kültürel pratiklerin belirleyicilerini, “iş dışında kitap okumak, tiyatroya gitmek, klasik müzik dinlemek, müze ve resim galerilerini ziyaret etmek” vb gibi aktivitelerle tanımlanmıştır. Sadece katılımı ölçmek beğenileri ortaya koyabilecek bir gösterge olarak yeterli olmayacağından, kişilerin kültürel aktivitelere yönelik tercihleri, fikirleri, çıkarımlarını ölçmek ayrıca aktivitelerin içeriğini, kalitesini tanımlamak da gerekecektir (Akt. Kıp 2010, s.28-39). Bu kapsamda seyircilerin kültürel pratikleri; kitap okuma sıklığı, kültür/sanat

dergilerini takip etme alışkanlıkları, resim sergisine, özel tiyatroya gitme sıklığı, Devlet Tiyatrosuna gitme sıklığı, geçen sezon izledikleri oyun sayısı, izledikleri sinema filmleri, oyun seçerken dikkate aldıkları kriterler (oyunun yazarı, yönetmeni, oyuncular, oyunun ödül almış olması), oyun broşürlerini satın alıp almamaları, tiyatro eleştirisi okuyup okumamaları, oyunların tanıtım broşürlerini satın alıp almamaları, beğenmedikleri oyuna tepkileri ve oyunlar hakkındaki görüşlerini DT'ye iletme pratikleri değerlendirilmiştir. Tiyatro seyircisi olmaya yönelik düşünceleri; DT alanındaki kültürel tüketimin faydaları (tiyatronun entelektüel gelişime, olumlu davranış geliştirmeye, çağdaşlaşmaya, milli değerlere, dini değerlere katkısı) ve tüketim adabına (tiyatroda kıyafete önem göstermek ve birşeyler yeyip içmek) yönelik görüşleri bağlamında değerlendirilmiştir.

Tablo 7. Örneklemin Kültürel Tüketim Pratikleri

Kültürel Tüketim Pratikleri	Düzeyler	Sıklıklar (n)	%
Kitap okuma sıklığı	1. Hiç 2. Yılda bir 3. Yılda 3-4 kez 4. Ayda bir 5. 15 günde bir 6. Haftada 1	9 2 44 67 42 36	1,0 4,5 22,0 33,5 21,0 18,0
Son bir yılda özel tiyatroya gitme	1. Hiç 2. Yılda bir 3. Yılda 3-4 kez	85 57 58	42,5 28,5 29,0
Son bir yılda resim sergisine gitme	1. Hiç 2. Yılda bir 3. Yılda 3-4 kez	90 63 47	45,0 31,5 23,5
Kültür/sanat/edebiyat dergilerini takip etme	1. Evet 2. Hayır	143 57	71,5 28,5
Geçen sezon izlediği oyun sayısı	1. Hiç 2. 1-3 3. 4-6 4. 7-9 5. 10 +	46 53 54 14 33	23,0 26,5 27,0 7,0 16,5
Oyun tanıtım broşürlerini satın alma	1. Evet 2. Hayır	109 91	54,5 45,5
Oyunlar hakkındaki görüşlerini DT'ye iletme	1. Evet 2. Hayır	60 140	30,0 70,0
Beğenmedikleri oyuna tepkileri	1. Tepki vermem 2. Alkışlamam 3. Çıkarım	169 18 13	84,5 9,0 6,5
Oyun seçiminde belirleyici	1. Yönetmeni	65	32,5

olanlar*	2. Yazarı	73	36,5
	3. Oyuncuları	69	34,5
	4. Konusu	78	39,0
	5. Tavsiye	96	48,0
	6. Diğer	26	13,0

* Katılımcılar bu soruya birden çok yanıt vermiştir.

Tablo genel olarak değerlendirildiğinde seyircilerin kültürel tüketimlerinin yüksek olduğu görülür. Çalışmaya katılan kişilerin %33,5'i ayda bir kitap okurken, %1'i hiç kitap okumamış, %42,5'i son bir yılda hiç özel tiyatroya gitmemişken, %29'u 3-4 kez gitmiş, %45'i son bir yılda hiç resim sergisine gitmemişken, %23,5'i 3-4 kez gitmiştir.

Katılımcıların yaklaşık üçte biri onbeş günde bir kitap okumaktadır. Uluslararası Yayıncılar Birliği'nin 2016 verilerine göre, Türkiye'de kişi başına düşen kitap sayısı 8.4 olurken, kitap okumaya ayrılan süre ortalama 1 dakikadır. İstanbul Kültür Sanat Vakfının (İKSİV) 2016 raporuna göre, toplumun %39'u hiç kitap okumuyor %66'sı konser, tiyatro ya da opera gibi herhangi bir etkinliğe katılmamış %81'i hiçbir enstrüman çalmıyor %57'si video, VCD, DVD ya da internet üzerinden film veya dizi izlemiyor %47'si dergi okumuyor, %86'sı bir hobi kursuna hiç gitmemiş. Bu verilere göre katılımcıların oyunları takip etme oranının ülke ortalamasının üstünde olduğu görülüyor. Kültürel üretimin dinamik alanlarından olan kültür/sanat dergilerini takip etme oranının da oldukça yüksek olduğu görülmüştür (%71,5). Ancak dergi türü genel bir başlık altında alınmış, hangi dergilerin takip edildiği özel olarak değerlendirilmemiştir.

Çalışmaya katılan kişilerin %23'ü geçen sezon hiç oyun izlememişken, %27'si 4-6 tane oyun izlemiştir. Oyunları takip etme sıklığı ülke ortalamasının üstündedir. Çalışmaya katılan kişilerin %61,5'i ilk defa tiyatroya 15 yaşından önce gitmişken, %3'ü 25 yaşından sonra gitmiştir. Bilet alırken %48'i tavsiyeye, %39'u konusuna, %36,5'i yazarına, %34,5'i oyuncularına, %32,5'i ise yönetmenine dikkat etmektedir. Kişilerin %54,5'i tanıtım broşürlerini almakta, %30'u oyunlar hakkındaki görüşlerini DT'ye iletmekte ve %55,5'i tiyatro eleştirisi yapmakta, %84,5'i beğenmedikleri oyuna tepki vermezken, %9'u alkışlamamakta, %6,5'i de oyundan çıkmaktadır.

Beğenmedikleri oyuna tepki ve görüşlerini DT'ye iletme davranışlarının oldukça düşük oluşu dikkat çeken verilerdir. Beğenmedikleri oyuna gösterilen tepkinin bu denli düşük oluşunun ve görüş ve eleştirilerin DT'ye iletilmemesinin sebepleri Batılı tarzda tiyatroya uygun seyirci modeli yetiştirme ve “ehlileştirme” çabalarının bir yansıması olarak yorumlanmıştır. Benzer gözlemler alan içindeki tiyatrocular da dile getirmiştir. İzmir seyircisinde bir parça eksiklik gördüğünü söyleyen İzmir Devlet Tiyatroları Müdürü Tayfun Erarslan’a göre:

“İzmir seyircisi o kadar hoşgörülü ki, eleştiriden biraz yoksun. İtici güç olmuyor. Talepkar değil, sorgulayan değil. Bizi yalnız bırakmıyorlar, salonumuz hep dolu. Ama ben istiyorum ki, "bu kentin tiyatrosu olarak bize şunları da gösterin, biz artık şunları istiyoruz, bunu beğenmedim, bunu çok beğendim" diyebilsinler. (<http://megapolsanat.com/megapol-sanat-soylesileri/2016.10.04>).

Hakan Gürel “Oyun(cu) ve Seyirci” başlıklı yazısında benzer eleştiriler yapar:

“Yaşamın her alanında genel bir edilginlik sorunu yaşayan seyirci tiyatroda da kurulan ilişki anlamında bu sorundan uzak değildir. Oyun başladıktan sonra da bu konum devam eder. Seyirciler huşu içinde en ufak bir gürültüye ve hoşnutsuzluk bildiren iç çekişlere ve söylenmelere kendilerini kapatarak oyuna konsantre olmaya çalışırlar. Kendi hoşnutsuzluklarını öylesine bastırırlar ki, hem oyuna dayanabilecek hem de buna benzer pek çok oyuna geleceklerdir.” (Gürel, 1990 <http://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-3/oyuncu-ve-seyirci/>).

Diğer dikkat çekici bir veri, tiyatro eleştiri okuyanların oranının yüksek oranda olmasıdır. Tiyatro eleştirisi okumak bireylerin alandaki bilgisinin derinleştirmenin yanı sıra, sanat yapıtından daha fazla “faydalanma” amacına bir işarettir. Benzer şekilde oyun tercihlerinde oyunun yönetmeni, yazarı ve oyuncularını dikkate alma oranı yüksektir. Seyircilerin yarısına yakını tavsiye üzerine oyun tercihinde bulunurken diğer yarısı “bilinçli” tercihlerde bulunmaktadır. Burada ayrıca belirleyici olabileceği düşüncesi ile seyircilere

bilet fiyatları hakkındaki görüşleri, tiyatro izlemeye kimlerle gittikleri ve tiyatroya ilk gittikleri yaş bilgilerine başvurulmuştur.

Tablo 8. Örneklemin Tiyatroya İlk Gittikleri Yaş ve Birlikte Gidilen Kişiler

	Düzeyleer	Sıklıklar	%
Tiyatroya ilk gidilen yaş	-15	123	61,5
	15-25	71	35,5
	25-30	5	2,5
	30+	1	0,5
Oyunu izlemeye beraber gittikleri kişi	1. Yalnız	14	7,0
	2. Yakınımla	92	46,0
	3. Ailemle	55	27,5
	4. Grupla	39	19,5

Özellikle sanatsal konularda kültür kazanım süreci ağır işlediğinden, kültüre ulaşma sürecinin ne kadar geçmişı olduğuna bağılı kimi ince farklar, toplumsal konum ve hatta öğrenim durumu görünüşte eşit olan bireyleri birbirinden ayırmaya devam eder (Bourdieu, 2011 s.37). Bu perspektifle seyircilerin tiyatroya gittikleri ilk yaş bilgisi analiz edilmiştir. Tiyatroya ilk gidilen yaş seyircilerin tamamına yakınında (%97) 25 altı olduğu göze çarpmaktadır. Kişilerin %46'sı oyun izlemeye bir yakını ile, %19,5'i grupla giderken yalnızca %7'si yalnız gitmektedir.

Tablo 9. Örneklemin Bilet Fiyatları Hakkındaki Görüşleri

	Düzeyleer	Sıklıklar	%
Bilet fiyatları hakkında görüşleri	1. Ucuz	59	29,5
	2. Normal	129	64,5
	3. Pahalı	12	6,0
Bilet fiyatlarının tiyatroya gitmeye etkisi	1. Etkiler	82	41,0
	2. Kısmen	67	33,5
	3. Etkilemez	51	25,5

Bilet fiyatlarının makul karşılandığı görülmüştür. Katılımcıların %29,5'i bilet fiyatlarını ucuz, %64,5'i normal bulurken, %6'sı pahalı bulmaktadır. Ayrıca katılımcıların %41'i bilet fiyatlarının tiyatroya gitmeyi etkilediğini, %33,5'i kısmen etkilediğini, %25,5'i ise etkilemediğini düşünmektedir.

Seyircilerin Tiyatro Seyircisi Olmaya İlişkin Düşünceleri

Bourdieu tiyatro seyircileri üzerine yapılan araştırmadan verdiği bir örnekte görüşülen ilkökul mezunlarının %74'ü eğlendirici dinlence, kolay yapmacı, hatta avam olarak nitelenen sinemaya karşın “tiyatro ruhu terbiye eder” biçiminde

önceden biçimlendirilmiş yargıları onaylıyorlar ve tiyatronun “olumlu”, “eğitici”, “entelektüel”, erdemleri üzerine teveccüh söylemleri içinden kendilerinden geçiyorlar. Bourdiu’ye göre kültürel açıdan en yoksun, en yaşlı olanların, Paris’ten en uzakta oturanların, yani gerçekten tiyatroya gitme şansı az olanların en sıklıkla “tiyatro ruhu terbiye eder”i kabul etmesi boşuna değildir (Bourdieu 2014 s.462). Bourdieu zorla alınmış bu bildirimleri geçer akçe saymanın veya onları yadsımanın aynı derecede yanlış olacağını değerlendirir. Ancak kültürel sermayenin ve kültürel sermayeyi elinde toplayan kurumların uygulayabileceği dayatma iktidarı hakkında bir fikir verir ve hatta bu kültürel evrenin ötesi için de geçerlidir. Çalışma kapsamında benzer sorular kurgulanmış ve seyircilerin tiyatro seyretme hakkındaki görüşleri anlaşılmaya çalışılmıştır.

Tablo 10. Örneklemen Tiyatro Seyircisi Olmaya İlişkin Düşünceleri

	Düzeyleyler	Sıklıklar	%
Tiyatro eğlence mekânı değil, okuldur’ düşüncesine katılma	1. Evet 2. Kısmen 3. Hayır	81 34 85	40,5 17,0 42,5
Tiyatronun entelektüel gelişime katkısı olduğunu düşünme	1. Evet 2. Kısmen 3. Hayır	144 52 4	72,0 26,0 2,0
Tiyatronun olumlu davranış kazandırdığı görüşüne katılma	1. Evet 2. Kısmen 3. Hayır	152 40 8	76,0 20,0 4,0
Tiyatronun çağdaşlığa katkısı olduğu görüşüne katılma	1. Evet 2. Kısmen 3. Hayır	180 17 3	90,0 8,5 1,5
Tiyatronun milli değerlere katkısı olduğu görüşüne katılma	1. Evet 2. Kısmen 3. Hayır	148 46 6	74,0 23,0 3,0
Tiyatronun ahlaki değerlere katkısı olduğu görüşüne katılma	1. Evet 2. Kısmen 3. Hayır	135 58 7	67,5 29,0 3,5
Tiyatronun dini değerlere katkısı olduğu görüşüne katılma	1. Evet 2. Kısmen 3. Hayır	41 81 78	20,5 40,5 39,0
Tiyatroda birşeyler yeyip içmenin doğru olmadığı görüşüne katılma	1. Evet 2. Kısmen 3. Hayır	176 16 8	88,0 8,0 4,0
Tiyatroda kıyafete özen gösterilmesi gerektiği görüşüne katılma	1. Evet 2. Kısmen 3. Hayır	128 42 30	64,0 21,0 15,0

Çalışmaya katılan kişilerin %40,5’i “Tiyatro eğlence mekânı değil, okuldur” görüşüne katılırken, %72’si “Tiyatronun entelektüel gelişime katkısı

vardır”, %76’sı “Tiyatro olumlu davranış kazandırır”, %90’ı “Tiyatro çağdaş sanata katkı sağlar”, %74’ü “Tiyatronun milli değerlere katkısı vardır”, %67,5’i “Tiyatronun ahlaki değerlere katkısı vardır”, %20,5’i ise “Tiyatronun dini değerlere katkısı vardır” görüşüne katılmaktadır.

Tiyatroya atfedilen önem sıralamasında birinci sırada “çağdaşlığa katkısı” gelmekte, sonra sırasıyla, “olumlu davranış kazandırması” “milli değerlere katkısı” “entelektüel gelişime katkısı” “ahlaki değerlere katkısı” ve “dini değerlere katkısı” gelmektedir. Tiyatroya atfedilen faydaların en başında ‘çağdaşlığa katkı sağladığı’ gelmektedir. Tanzimat’dan bugüne tiyatroya yüklenen bu misyon seyirciler arasında da halen yüksek oranda kabul görmektedir. Dini değerlere katkı sağladığı görüşünde bölünme vardır. “Hayır” diyenlerle “Kısmen” diyenler yakın orandayken “Evet” diyenler azınlıktadır. Dinin sanat alanının dışında, sanatla ilişkilendirilmemesi gereken bir olgu olduğu varsayılabilir.

Muhsin Ertuğrul’un “Tiyatro Adabı” adlı broşürünün birinci maddesinde geçen “Tiyatro eğlence yeri değil, büyükler mektebidir” sözü, seyircilerin %42,5’i tarafından kabul görmemektedir.

Tablo 11. Örneklemin Tiyatro Adabına İlişkin Düşünceleri

	Düzeyleyler	Sıklıklar	%
Tiyatroda birşeyler yeyip içmenin doğru olmadığı görüşüne katılma	1. Evet 2. Kısmen 3. Hayır	176 16 8	88,0 8,0 4,0
Tiyatroda kıyafete özen gösterilmesi gerektiği görüşüne katılma	1. Evet 2. Kısmen 3. Hayır	128 42 30	64,0 21,0 15,0

“Tiyatro adabı” kurallarına riayet ise daha yüksektir. Çalışmaya katılan kişilerin %64’ü tiyatroya giderken kıyafete özen gösterilmesi gerektiğini, %88’i tiyatrodada bir şeyler yeyip içmenin doğru olmadığını savunmuştur.

Geleneksel toplum eğlence kavramının ön koşulunu rahatlama olarak görmüştür. Bu rahatlamanın içine bir şeyler yeyip içmek, sıkıntıya girmemek de girmektedir. Böyle olunca geleneksel temaşa anlayışımızın haz duygusu, işitme, görme ve damak zevkiyle bütünleşen bir özellik göstermektedir. Modern tiyatro yaşamın gerektirdiği seyir adabının yerleşmesi için en çok uğraş verilen

konulardan biri, mide ve damak zevkini görme ve işitme zevkinden ayırma sorunu olarak gündeme gelmiştir (Tuncay, 2011, s.25). Bu “sorunun” yüksek oranda çözüldüğü söylenebilir.

4.2.2.3 Miras Yoluyla Edinilen Kültürel Sermaye

Miras yoluyla edinilen kültürel sermaye kişilerin anne babaları ile onların ebeveynleri (aile büyükleri) arasındaki kültürel sermaye aktarımı meslek, eğitim seviyesi ve sanata olan ilgilerini bağlamında analiz edilmiştir. Bourdieu’ya göre, orta sınıf aileler çocuklarına aktardıkları kültürel sermayeyle sistemin yeniden üretimini sağlarlar ve böylece konumlarını korurlar. Öznel durumların da işe dâhil olmasıyla uzun vadede habitus dönüşümler yaşayabilir, ancak kısa vadede bir sonraki nesle aktarılan habitus çok büyük değişiklikler yaratmaz (Özsöz, Baran, 2011 s.13–14). Uzun vadedeki değişimin etkilerini anlayabilmek için katılımcıların anne ve baba tarafından büyüklerin (babaanne, büyükbaba, dede, anneanne) diploma bilgilerine başvurulmuştur.

4.2.2.3.1 Ebeveyn Diploma Dereceleri ve Mesleği

Tablo 12. Örneklem Ebeveyn Eğitim Düzeyleri

Eğitim Düzeyi	Düzeyler	Sıklıklar	%
Anne eğitim düzeyi	1. Diploması yok	17	8,5
	2. İlkokul	74	37,0
	3. Ortaokul	19	9,5
	4. Lise	41	20,5
	5. Üniversite	49	24,5
Baba eğitim düzeyi	1. Diploması yok	6	3,0
	2. İlkokul	45	22,5
	3. Ortaokul	18	9,0
	4. Lise	53	26,5
	5. Üniversite	78	39,0

Kişilerin %8,5’i nin annesinin diploması bulunmazken %37’sinin ilkokul, %9,5’i ortaokul, %20,5’i lise ve %24,5 üniversite mezunudur. Babalarının diploması bulunmayanların oranı %3 iken %22,5 ilkokul %9’u ortaokul, %26,5’i lise

ve %39 üniversite mezunudur. Kişilerin babalarının sahip olduğu diploma derecelerinin annelerinkinden yüksek olduğu görülmüştür.

Tablo 13. Örneklemen Ebeveyn Meslek Özellikleri

MESLEK GRUPLARI	Baba Meslek		Anne Meslek	
	Sıklıklar	%	Sıklıklar	%
1.Kendi hesabına profesyonel	13	6,5	-	-
2.Memur Maaşlı – profesyonel, üst düzey yönetici	21	10,5	10	5
3.İşçi, düzenli ücretli	33	16,5	144	72
4.Memur, maaşlı - orta düzey memur	75	37,5	43	21,5
5.Küçük işveren	7	3,5	-	-
6.Kendi hesabına küçük ticaret,çiftçi	51	25,5	3	1,5

Babalarının meslek grupları; kendi hesabına profesyonel % 6,5 memur maaşlı – profesyonel, üst düzey yönetici, profesyonel ordu mensubu %10,5 işçi, düzenli ücretli, beyaz yakalı %16,5 memur, maaşlı - orta düzey memur %37,5 küçük işveren %3,5 kendi hesabına küçük ticaret,çiftçi %25,5. Çalışmaya katılan kişilerin %65’inin annesi ev işçisi iken, %21,5’ininki orta düzeyde memurdur. Kişilerin %37,5’inin babası orta düzeyde memurken, %25,5’i kendi hesabına çalışıyor ya da zanaatkardır.

Tablo 14. Örneklemen Anne-Babalarının Sanatla İlgileri

	Düzeyler	Sıklıklar (n)	%
Anne/babanın sanata ilgisi	1. Evet	58	29
	2. Hayır	142	71

Ebeveynlerin sanatın hangi dalıyla ilgili olduklarıyla ilgili olarak ayrı bir değerlendirme yapılmamış yalnızca ilgili olup olmadıkları sorulmuştur. Katılımcılardan anne veya babaları sanatın herhangi bir dalıyla ilgili olanlar %29 iken ilgilenmeyenlerin oranı % 71’dir.

4.2.2.3.2 Aile Büyüklerinin Eğitim Düzeyleri

Tablo 15. Örneklemenin Aile Büyüklerinin Sahip Olduğu Eğitim Düzeyleri

Eğitim Düzeyleri	Düzeyler	Sıklıklar (n)	%
Anneanne eğitim düzeyi	1.Diploması yok	109	54,5
	2. İlkokul	63	31,5
	3. Ortaokul	14	7,0
	4. Lise	11	5,5
	5. Üniversite	3	1,5
Babanne eğitim düzeyi	1.Diploması yok	114	57,0
	2. İlkokul	59	29,5
	3. Ortaokul	15	7,5
	4. Lise	8	4,0
	5. Üniversite	4	2,0
Dede eğitim düzeyi	1.Diploması yok	90	45,0
	2. İlkokul	64	32,0
	3. Ortaokul	17	8,5
	4. Lise	13	6,5
	5. Üniversite	16	8,0
Büyükbaba eğitim düzeyi	1.Diploması yok	98	49,0
	2. İlkokul	63	31,5
	3. Ortaokul	14	7,0
	4. Lise	19	9,5
	5. Üniversite	6	3,0

Anneannesinin diploması olmayanlar %54,5'lik kısmı kaplarken, üniversite mezunu olanlar %1,5'tir. Anne tarafından sahip olunan diploma derecelerinin (dede, annanne) baba tarafına (büyükbaba, babanne) kıyasla daha düşük olduğu görülmektedir.

4.2.2.3.3. Kültürel Sermaye Aktarımı

Aile Büyüklerinden Ebeveynlere Kültürel Sermaye Aktarımı

Tablo 16. Örneklemenin Anne Tarafından Kültürel Sermaye Aktarımı

	Anneanne eğitim düzeyi	Dede eğitim düzeyi
Anne Mesleği	0,056	0,022
Anne Eğitim Düzeyi	0,001	0,001

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

Kişinin dedesinin eğitim düzeyi ile annesinin mesleği arasında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki varken, anneannesinin eğitim düzeyi arasında ilişki yoktur. Annesi profesyonel mesleklerden olanların %60'ının dedesin diploması ortaokul ve üzeri mezuniyet derecesine sahip, %35'i orta düzey memurdur. Annesi ev işçisi olanların %49'unun dedesinin diploması yoktur. *Kişilerin dedelerinin eğitim düzeyi arttıkça, annelerinin profesyonel mesleklere sahip olma ve orta düzey memur olma eğilimleri daha fazladır.*

Dedesinin diploması olmayanların %68'i, ilkokul mezunu olanların %64'ünün annesi ortaokul ve altı mezuniyet derecesine sahipken; dedesi ortaokul ve üzeri mezuniyet derecesine sahip olanların %83'ünün annesi lise ve üzeri mezuniyet derecesine sahiptir. *Kişilerin dedelerinin eğitim düzeyi arttığında, annelerinin de eğitim düzeyi artmaktadır (Somers d=0,286).*

Anneannesinin diploması olmayanların %68'i, ilkokul mezunu olanların %56'sının annesi ortaokul ve altı mezuniyet derecesine sahipken, anneanesi ortaokul ve üzeri mezuniyet derecesine sahip olanların %96'sının annesi lise ve üzeri mezuniyet derecesine sahiptir. *Kişilerin anneannelerinin eğitim düzeyi arttığında, annelerinin de eğitim düzeyi artmaktadır (Somers d=0,319).*

Tablo 17. Örneklem Baba Tarafından Kültürel Sermaye Aktarımı

	Babaanne eğitim düzeyi	Büyükbaba eğitim düzeyi
Baba mesleği	0,002	0,015
Baba eğitim düzeyi	0,001	0,001

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

Kişinin babaannesinin eğitim düzeyi ile babasının eğitim düzeyi arasında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki vardır. Babaannesinin diploması olmayanların %57'sinin, ilkokul mezunu olanların %66'sının, ortaokul mezunu olanların ise tamamının babası lise ve üzeri mezuniyet derecesine sahiptir. *Kişilerin babaannesinin eğitim düzeyi arttıkça babasının eğitim düzeyi de artmaktadır (Somers d=0,217).*

Babaanesi ilkokul mezunu olanların %45'inin babası orta düzey memur ve %36'sının babası küçük esnaf ya da zanaatkardır. Babaanesi ortaokul ve üzeri mezuniyet derecesine sahip olanların %37'sinin babası profesyonel mesleklere

sahiptir. *Babaannesi ortaokul ve üzeri mezuniyet derecesine sahip olanların babaları profesyonel mesleklerde, ilkokul mezunu olanlar orta düzey memur ve küçük işveren ya da zanaatkar, diploması olmayanların ise babası işçi olma eğilimindedir.*

Büyükbabası ilkokul mezunu olanların %40'ının babası orta düzey memur ve %33'ünün babası küçük esnaf ya da zanaatkardır. Büyükbabası ortaokul ve üzeri mezuniyet derecesine sahip olanların %30'unun babası profesyonel mesleklere sahiptir. *Büyükbabası ilkokul mezunu olanlar orta düzey memur ve küçük işveren ya da zanaatkar, diploması olmayanların ise babası işçi olma eğilimindedir.*

Büyükbabasının diploması olmayanların %54'ünün, ilkokul mezunu olanların %64'ünün, ortaokul mezunu olanların ise %97'sinin babası lise ve üzeri mezuniyet derecesine sahiptir. *Kişilerin büyükbabasının eğitim düzeyi arttıkça babasının eğitim düzeyi de artmaktadır (Somers d=0,247).*

Ebeveynlerinden Çocuklarına Kültürel Sermaye Aktarımı

Kültürel sermayenin edinilmesi ve aktarılması, habitusun oluşumunun temel bir parçasını oluşturur. Bu oluşum, bireyin “sınıf koşulları”na dayalı deneyimleriyle ve Bourdieu'nün “aile içi” olarak adlandırdığı etkilerle ortaya çıkar. Diğer bir ifadeyle bireyin habitusundan gelen kültürel sermaye, kişinin ailesinin ve ait olduğu sınıfın nesnel fırsatları tarafından oluşmaktadır (Kip, 2010 s.12).

Bourdieu'nun araştırmasına göre aynı toplumsal katmandaki ve aynı öğrenim düzeyindeki bireylerin kültürel etkinlikler ve sanatsal tercihlerinde yetiştikleri ailenin kültür düzeyine göre büyük oynamalar saptanabilmektedir. Bakalorya sahibi olanlar arasında egemen sınıf kökenli olanların %11,5'i bir müzik aleti çaldıklarını söylerken halk sınıfları ve orta sınıf kökenli olanlarda bu oran sadece % 5 tir. Benzer şekilde yükseköğretim yapmış olanlarda bu oranlar sırayla %22,5 ve %5'tir (Bourdieu 2014 s. 119). Bu perspektiften, kültürel sermaye aktarımında ebeveynlerin meslek ve eğitim durumlarının yanısıra sanata olan ilgileri de analize dahil edilmiştir.

Tablo 18. Örneklemin Yabancı Dil Bilgisi ile Ebeveynlerin Kültürel Sermayeleri Arasındaki İlişki

	Eğitim düzeyi	Yabancı dil bilgisi	Sanatla ilgilenme	Tiyatrocu olma istekleri
Anne eğitim düzeyi	0,185	0,001	0,001	0,381
Baba eğitim düzeyi	0,731	0,001	0,001	0,278
Anne-baba sanata ilgisi	0,035	0,003	0,001	0,001

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

Anne babanın eğitim düzeyi ile kişinin eğitim düzeyi arasında anlamlı ilişki yoktur.

Çok az yabancı dil bilenlerin %71'inin, orta düzeyde bilenlerin %54'ünün annesi ortaokul ve altı mezuniyet derecesine sahipken; iyi düzeyde bilenlerin %62'sinin, çok iyi düzeyde bilenlerin %70'inin annesi lise ve üzeri mezuniyet derecesine sahiptir. *Kişilerin annelerinin eğitim düzeyi arttıkça, yabancı dil bilgileri de artmaktadır (Somers d=0,323).*

Çok az yabancı dil bilenlerin %53'ünün babası ortaokul ve altı mezuniyet derecesine sahipken; orta düzeyde bilenlerin %73'ünün, iyi düzeyde bilenlerin %81'inin, çok iyi düzeyde bilenlerin %80'inin babası lise ve üzeri mezuniyet derecesine sahiptir. *Kişilerin babalarının eğitim düzeyi arttıkça, yabancı dil bilgileri de artmaktadır (Somers d=0,339).*

Çok az yabancı dil bilenlerin %23'ünün, orta düzeyde bilenlerin %27'sinin, iyi düzeyde bilenlerin %24'ünün, çok iyi bilenlerin ise %65'inin ebeveynleri sanatla ilgilidir. *Ebeveynleri sanatla ilgili olanların çok iyi düzeyde yabancı dil bilme eğilimleri daha fazladır.*

Çalışmaya katılan kişilerden anne ya da babası sanatla ilgili olanların %77,6'sı da sanatla ilgilidir. *Anne ya da babası sanatla ilgili olanların kendilerinin de sanatla ilgili olma eğilimi fazladır (Somers d=0,339).*

Tiyatrocu olmak isteyenlerin %39'unun anne ya da babası sanatla ilgili iken, olmak istemeyenlerin % 16'sı ilgilidir. *Anne ya da babası sanatla ilgisi olanlar daha fazla tiyatrocu olma eğilimindedir (Somers d=0,279).*

Babası ortaokul ve altı mezunu olanların %38'i, babası lise ve üzeri mezunu olanların %62'si sanatla ilgilenmektedir. *Kişilerin babalarının eğitim düzeyi arttıkça sanatla ilgilenme eğilimleri de artmaktadır (Somers d=0,242).*

Babası orta düzey memur olanların %58,7'si, babası profesyonel mesleklere sahip memur olanların %61,9'u, babası kendi hesabına çalışan profesyonel meslek sahibi olanların %84,6'sı sanatla ilgiliyken; babası işçi olanların %52'si, babası küçük esnaf ya da zanaatkar olanların %60'ı sanatla ilgili değildir. *Babası orta düzey memur, profesyonel mesleklere sahip olanların sanatla ilgilenme eğilimleri daha fazladır.*

Annesi ortaokul ve altı mezunu olanların %40'ı, annesi lise ve üzeri mezunu olanların %70'i sanatla ilgilenmektedir. *Kişilerin annelerinin eğitim düzeyi arttıkça sanatla ilgilenme eğilimleri de artmaktadır (Somers d=0,300).*

Kişi, bir aleti, bir resmi ya da herhangi bir makineyi elde etmek için yeterli ekonomik sermayeye sahip olmalıdır, fakat elde ettiği bu aleti kendi özelliklerine göre kabul etmek ve kullanabilmek için aklında ve bedeninde uzun zamana yayılarak oluşmuş bir takım yeterliliklere, gerekli kültürel sermayeye sahip olmalıdır (Bourdieu, 1983/1986). Diğer bir deyişle göre entelektüel, üst-sınıf aileler içerisinde doğan bireyler, *somutlaştırılan kültürel sermayeyi* doğal olarak edinirler. Bu da somutlaşan kültürel sermayeye, kalıtsal yollarla aktarım özelliği katar (Bourdieu, 1986, s. 246). Tablo bu iddiayı destekler niteliktedir. Kültürel sermaye ile donatılmış ailelerin bunu çocuklarına geçirebildiği görülmektedir. Anne-baba eğitim derecelerinin ve sanata ilgilerinin çocuklarının eğitim düzeyinde, sanata ilgilerinde ve tiyatro alanındaki bilgi birikimlerinde belirgin bir etkiye sahiptir.

Tiyatro Alanındaki Bilgi Birikimleri ile Ebeveynlerinin Eğitim Düzeyi Arasındaki İlişki

Tablo 19. Örneklemen Tiyatro Alanındaki Bilgi Birikimleri ile Ebeveyn Eğitim Düzeyi

	Tiyatro terimi sayısı	Yazar/yönetmen/kuramcı sayısı
Baba eğitim düzeyi	0,016	0,014
Anne eğitim düzeyi	0,021	0,668

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

Annesi ortaokul ve altı eğitim %'sı 6-10 arası, lise ve üzeri eğitim düzeyine %65'i 11-15 arası tiyatro terimi bilmektedir. *Kişilerin annelerinin eğitim düzeyi arttıkça bildikleri tiyatro terimi sayısı da artmaktadır (Somers $d=0,289$).*

Babası ortaokul ve altı eğitim %34'ü 6-10 arası, lise ve üzeri eğitim düzeyine %66'sı 11-15 arası tiyatro terimi bilmektedir. *Kişilerin babalarının eğitim düzeyi arttıkça bildikleri tiyatro terimi sayısı da artmaktadır (Somers $d=0,289$).*

0-5 arası yazar/yönetmen/kuramcı tanıyanların %37'si babası ortaokul ve altı eğitim düzeyine sahipken 21-30 arası tanıyanların %63'ü lise ve üzeri eğitim düzeyine sahiptir. *Kişilerin babalarının eğitim düzeyi arttıkça tanıdıkları yazar/yönetmen/kuramcı sayısı da artmaktadır (Somers $d=0,314$).*

Kişinin babasının eğitim durumu ile DT'den bilinen yönetmen sayısı, babanın mesleği ile bireyin sanatla olan ilgisi ve kişinin annesinin eğitim durumu ile sanatla ilgili olmaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki vardır. Benzer şekilde, anne baba eğitim durumu ile kişilerin tiyatro alanındaki bilgi birikimi arasında anlamlı ilişki olduğu gözlenmiştir.

Tablo 20. Örneklemenin Kültürel Sermayesi İle Tiyatroya İlk Kez Gidilen Yaş Arasındaki İlişki

	İlk gidilen yaş
Eğitim düzeyi	0,093
Yabancı dil bilgisi	0,013
Sanatla ilgisi	0,071
Anne eğitim düzeyi	0,001
Anne meslek	0,040
Baba eğitim düzeyi	0,001
Baba meslek	0,335
Annne-babanın sanata ilgisi	0,001
Anneanne eğitim düzeyi	0,969
Dede eğitim düzeyi	0,980
Babaanne eğitim düzeyi	0,785
Büyükbaba eğitim düzeyi	0,980

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

Çok az yabancı dil bilenlerin %47,9'u, orta düzeyde bilenlerin %64,3'ü, iyi bilenlerin %75,4'ü tiyatroya ilk defa 15 yaşından önce gitmiştir. *Kişilerin yabancı dil düzeyi arttıkça ilk defa tiyatroya gitme yaşı azalmaktadır.*

Annesi ortaokul ve altı eğitim düzeyine sahip olanların %53,6'sı ilk defa tiyatroya 15 yaşından sonra gitmişken, annesi lise ve üzeri eğitim düzeyine sahip olanların %80'i ilk defa tiyatroya 15 yaşından önce gitmiştir. *Kişilerin annelerinin eğitim düzeyi arttıkça, ilk defa tiyatroya gitme yaşı azalmaktadır (Somers $d=-0,336$).*

Annesi orta düzey memur olanların %79,1'i, ilk defa tiyatroya 15 yaşından sonra gitmişken memur maaşlı profesyonel olanların %60'ı, işçi olanların %53,1'i, tiyatroya ilk defa 15 yaşından önce gitmiştir. *Annesi orta düzey memur veya kendi hesabına çalışan profesyonel olanlar ilk defa tiyatroya gitme yaşı azalmaktadır*

Babası ortaokul ve altı eğitim düzeyine sahip olanların %58'i ilk defa tiyatroya 15 yaşından sonra gitmişken, babası lise ve üzeri eğitim düzeyine sahip olanların %72'si ilk defa tiyatroya 15 yaşından önce gitmiştir. *Kişilerin babalarının eğitim düzeyi arttıkça, ilk defa tiyatroya gitme yaşı azalmaktadır (Somers $d=-0,297$).*

Anne ya da babası sanata ilgili olanların %82,8'i, sanata ilgili olmayanların ise %52,8'i ilk defa tiyatroya 15 yaşından sonra gitmiştir. *Ebeveynini sanata ilgili olanların daha erken yaşta tiyatroya gittiği söylenebilir (Somers $d=0,299$).*

Aileler, kendi ailelerinden öğrendiklerini çocuklarına aktararak deneyimledikleri bu sisteme çocuklarını da dâhil ederler ve sistemin sürekliliğini sağlarlar. Bu nesiller boyu süren bir döngü olarak yoluna devam eder (Bourdieu ve Wacquant, 2014 s.108). Tablolar birlikte değerlendirildiğinde bu iddianın büyük ölçüde geçerli olduğu söylenebilir. Ancak baba tarafındaki ilişkilenemenin annen tarafına göre daha yüksektir. Bu durum kadının toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve toplumdaki ataerkil yapıya dair bir veri olarak okunabilir.

4.2.3 SEYİRCİLERİN BEĞENİ YARGILARI

Seyircilerin sinema beğenileri, “festival filmleri” olarak adlandırılan ödül almış, sanat değeri yüksek (Kış Uykusu, Yeraltı, Süt Bal Yumurta) filmler ile “gişe filmleri” olarak adlandırılan “popüler” (Eyvah Eyvah, Recep İvedik, Düğün Dernek) filmlerden oluşan listedeki beğenilen filmler üzerinden değerlendirilmiştir.

Tiyatro alanındaki beğenileri ise oyunları beğenme dereceleri, mekan ve sahnelenme biçimine dair tercihler (sahnenin oyun beğenisine etkisi, inter-aktif oyunları beğenme ve alternatif tiyatro beğenileri) ve tiyatroya atfedilen önem (tiyatronun daha özel bir sanat olup olmadığı) bağlamında ele alınmıştır.

Tablo 21. Örneklemin İzledikleri Filmlere Göre Dağılımları

İZLENEN FİMLER	Sıklık	%
1. Kış uykusu	93	46,5
2. Yeraltı	41	20,5
3. Süt-Bal-Yumurta	68	34,0
4. Eyvah Eyvah	143	71,5
5. Recep İvedik	89	44,5
6. Düğün Dernek	119	59,5

Kişilerin %71,5'i “Eyvah Eyvah” %59,5'i “Düğün Dernek” filmini,” %44,5 “Recep İvedik”, %20,5'i “Yeraltı”, %34’ü “Süt Bal Yumurta”, %46,5'i “Kış Uykusu” filmlerini izlemiştir.

“Eyvah Eyvah, Düğün Dernek ve Recep İvedik” filmleri Bourdieu’nun temelde işçi sınıfına ait beğeniler diye tanımladığı “genelgeçer (popüler) beğeniler” olarak, “Kış Uykusu, Yeraltı ve Süt Bal Yumurta” filmleri ise Bourdieu’nun “meşru beğeniler” diye tanımladığı beğeni grubunda ele alınmıştır. Meşru beğeniler çoğunlukla üst sınıf olarak kabul edilen profesyoneller ve eğitim seviyesi yüksek kişiler arasında yaygındır. Üst sınıftaki kişiler, kendilerini diğer sınıflardan “saf, estetik bakış” eğilimiyle ayırt etmektedirler (Göker, 1998: 12).

Zarif, entellektüel, dayanıklı ve ciddi olan yüksek kültür, sıradan ve gelip geçici popüler kültür ile karşı karşıya konur (Smith, 2007, s.190). Seyircilerin izlemiş oldukları filmlerdeki gruplama böylesi bir karşıtlığı anlamak üzere kurgulanmıştır. Popüler filmlerin sanat ağırlıklı filmlere oranla daha fazla izlendiği görülmüştür.

Tablo 22. Örneklemen Tiyatro Alanında Beğeni Yargıları

Beğeni Yargıları	Düzeyler	Sıklıklar (n)	%
Gidilen DT oyunlarını beğenme derecesi	1. Yüksek 2. Orta 3. Düşük	60 116 21	30,0 58,0 12,0
İnteraktif iletişimi beğenip beğenme	1. Beğenirim 2. Kararsızım 3. Beğenmem	126 45 29	63,0 14,5 22,5
Sahnenin beğeniye etkisi	1. Etkiler 2. Kararsızım 3. Etkilemez	153 26 21	76,5 10,5 13,0
Tercih ettiği tiyatro türü	1. Devlet tiyatrosu 2. Alternatif tiyatro 3. Ayrım yapmam	95 13 92	47,7 6,5 46,0
Alternatif Tiyatrolar ve DT	1. Evet 2. Hayır 3. Kıyaslama yapmam	103 16 81	51,5 8,0 40,5

Çalışmaya katılan kişilerin %30'u oyunları yüksek derecede beğenirken, %58'i orta, %12'si ise düşük derecede beğenmektedir.

İnteraktif tiyatro, konvansiyonel tiyatro anlayışındaki seyircinin hem fiziksel hem de sözel etkileşimini kısıtlayan "dördüncü duvar" ayırımını ortadan kaldıran bir tiyatro biçimidir. Konvansiyonel tiyatrodaki performans belirli bir sahne alanıyla sınırlıdır, oyun pasif bir eylem biçimiyle sunulurken seyircilerde gözlemci konumunda herhangi bir etkileşim olmadan sadece alkış ve gülme refleksleriyle tepkilerde bulunabilirler. İnteraktif tiyatrodaki ise seyirciler de performansa katılabilir, performans seyirciler arasında da gerçekleşebilir, oyuncular seyirciyle etkileşime geçebilir, doğaçlama oyun ile seyirci dahil edilebilir, performansa önerileriyle katkıda bulunup yönlendirilebilir. Seyirciler için böylesi bir "açık biçiminin" beğeni toplayacağı görülmektedir (% 63). Ancak DT oyunlarının büyük çoğunluğu seyircileri gözlemci konumuna iten konvansiyonel türdür.

Kurulu düzen/ana akım tiyatroların alternatiflerine politik, ekonomik ve ideolojik olarak karşı duran, farklı seçenekler sunan, başka bir yol izleyen topluluklar olarak tanımlanan (Sokullu, 1988, s. 51) *Alternatif tiyatrolar* ödeneksiz, başka bir deyişle mali destek al(a)mayan ve bağımsız kalmayı seçen tiyatrolardır. Ana akım dışındaki bu tiyatrolar sadece sanatsal ve ideolojik olarak değil, yapısal açıdan da alternatif çözümler ürettiği gözlenir. Sahneleme, salon biçimi, oyunculuk, seyirci ilişkisi ve akla gelen ne varsa hepsine alternatif, avangart yaklaşımlar sunulmuştur (Pekman, 2010, s. 321-322). Alternatif tiyatro yaklaşımına göre, kurumlaşmış tiyatro ile bugünün ihtiyaçlarına, isteklerine cevap verilebileceğini sanan tiyatrocular yanılmaktadırlar. Devlet tarafından finanse edilen hiçbir tiyatro programı içten ve gerçek olarak halkçı olamaz.

Seyircilerin yarısına yakını DT tercih etmiş, diğer kesimi ise ayırım yapmayacağını belirtmiştir. Alternatif tiyatroları tercihin oldukça düşük olduğu (%6,5) görülmüştür. Buradan DT'nin kendine ait kapalı bir seyirci kitlesinin olduğu sonucuna varılabilir.

Tanzimat döneminde başlayan ihtişamlı tiyatro binaları inşa etme durumu Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Günümüzde yapılan tiyatro binalarında da bu ihtişamı yakalama çabası göze çarpmaktadır. Katılımcıların büyük çoğunluğu için de (% 76,5) sahne mimarisi oyun beğenisini etkileyen önemli bir faktördür.

4.3. SEYİRCİLERİN EKONOMİK SERMAYELERİ İLE KÜLTÜREL SERMAYELERİ ARASINDAKİ İLİŞKİ

Bourdieu ekonomik sermaye ile kültürel sermayenin dinamik değişim süreci boyunca beğeniler ve tüketim alışkanlıklarının değişimini çapraz bir ilişkiyle anlaşılır kılmaya çalışır (Aktay, 2007 s.479). Bireylerin ve grupların ayırt edici hayat tarzları ve siyasi tercihleri -hatta hemen hemen bütün hayat pratikleri- büyük ölçüde birbirine karşıt bu iki sermayenin dağılımları çerçevesinde anlaşılabilirliğini iddia eder (Swartz 2011 s.193).

Tablo 23. Örneklemin Ekonomik Sermayesi ile Kültürel Sermayesi Arasındaki İlişki

KÜLTÜREL SERMAYE	EKONOMİK SERMAYE (Gelir düzeyi)
Eğitim düzeyi	0,008
Yabancı dil bilgisi	0,230
Sanatla ilgilenme	0,324
Baba eğitim düzeyi	0,286
Anne eğitim düzeyi	0,278
Ebeveyn sanatla ilgisi	0,496
Babanne eğitim düzeyi	0,028
Büyükbaba eğitim düzeyi	0,045
Anneanne eğitim düzeyi	0,047
Dede eğitim düzeyi	0,442

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

Bireyin gelirleri ile eğitim düzeyleri arasında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki vardır. Lise mezunlarının %42'si 3500 TL altı gelire sahipken, üniversite mezunlarının %37'si 3500-5000 TL arası, lisansüstü mezunlarının ise %68'i aylık 5000 TL üzeri gelire sahiptir. *Bireylerin eğitim düzeyleri arttıkça gelirlerinin de arttığı söylenebilir (Somers d=0,290).*

Bireyin gelir düzeyi ile büyükbaba eğitim düzeyi arasında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki vardır. 1500-3500 TL arası gelire sahip olanların %53,8'unun diploması yok, %28,8 'i ilkokul ve %17,3'ü ortaokul ve üzeri diplomaya sahiptir. Bu oranlar 3500-5000 TL olanlarda sırasıyla %57,6, %19,7, ve %22,7 iken 5000-10000 TL geliri olanlarda sırasıyla %39, %42,7 ve %18,3'tür. *Bireylerin büyükbabalarının eğitim düzeyi arttıkça gelirlerinin de arttığı söylenebilir (Somers d=0,290).*

Bireyin gelirleri ile babaanne eğitim düzeyi arasında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki vardır. 1500-3500 TL arası gelire sahip olanların %68,9'unun diploması yok, %17,8'i ilkokul ve %13,3'ü ortaokul ve üzeri diplomaya sahiptir. Bu oranlar 5000-10000 TL geliri olanlarda sırasıyla %50,7, %43,5 ve %5,8'dir. *Bireylerin babaannelerinin eğitim düzeyi arttıkça bireylerin gelirlerinin de arttığı söylenebilir.*

Bireyin gelir düzeyi ile anneanne eğitim düzeyi arasında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki vardır. 1500-3500 TL arası gelire sahip olanların %57,7'sinin diploması yok, %28,8'i ilkokul ve %13,5'ü ortaokul ve üzeri diplomaya sahiptir. Bu oranlar 3500-5000 TL olanlarda sırasıyla %57,6, %21,2, ve %21,2 iken 5000-10000 TL geliri olanlarda sırasıyla %50, %41,5 ve %8,5'tir. *Bireylerin anneannelerinin eğitim düzeyi arttıkça gelirlerinin de arttığı söylenebilir.*

Seyircilerin ekonomik sermayeleri ile kültürel sermayelerinin ilişkileneşine dair altı soruda anlamlı sonuçlar bulunmuştur.

Tablo 24. Örneklemen Ekonomik Sermayesi ile Kültürel Pratikleri Arasındaki İlişki

KÜLTÜREL TÜKETİM PRATİKLERİ	EKONOMİK SERMAYE (Gelir düzeyi)
Kitap okuma sıklığı	0,276
Özel tiyatroya gitme	0,113
Resim sergisine gitme	0,437
Dergi takip etme	0,544
Geçen sezon izlenen oyun sayısı	0,060
Broşür alma	0,376
Eleştiri okuma	0,332

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

Seyircilerin ekonomik sermayeleri ile kültürel pratiklerinin ilişkileneşine dair anlamlı sonuç bulunmamıştır. Bu durum Bourdieu'nun da belirttiğı gibi (Swartz, 2015, s.229) ekonomik sermayenin kültürel sermaye gibi kültürel ürünlere

ilişkin tutumlara her zaman doğrudan/direkt olarak yansımadağının bir göstergesi olarak yorumlanmıştır.

Bourdieu sınıf ile pek çok tüketim pratiğı arasında açık bir bağ olduğunu düşünürken, yaklaşımının gelire dayalı açıklamalardan farklı olduğunu da düşünür. Tüketici davranışlarının çoğunun gelir düzeyi ile ilişkili olduğunu kabul etmekle birlikte bu ilişkinin habitusun getirdiğı yatkınlıklarla dolayımlandırıldığını altını çizer. Gelire nedensel bir etkinlik atfedilir ama aslında gelirin bu etkinliğı sadece ürettiğı habitusla birlikte işlev görmesine dayanır. Tüketici tercihlerinin şekillenmesinde salt para miktarının değil habitusun da önceliğı olduğu, çok farklı tüketim örüntülerine aynı gelir düzeyinin tekabül etmesinde açıkça görüldüğünü ifade eder (Swartz, 2015 s.229).

Tablo 25. Örneklemin Ekonomik Sermayesi ile Bilet Fiyatlarına İlişkin Görüşleri

	EKONOMİK SERMAYE
Bilet fiyatları hakkında görüşleri	0,111
Bilet fiyatlarının tiyatroya gitmeye etkisi	0,017

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

Bilet fiyatlarının tiyatroya gitme sıklığına etkisi ile gelir (ekonomik sermaye) arasında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki vardır. Çalışmaya katılan kişilerden geliri 3,500 TL altı olanların %62'si, 3,500-5,000 TL arası olanların %41'i, 5,000 TL'den fazla olanların ise %28'i bilet fiyatlarındaki artışın tiyatroya gitme sıklığını etkilediğini düşünmektedir. *Kişilerin geliri arttıkça, bilet fiyatlarındaki artıştan daha az etkilendikleri söylenebilir (Somers d=-0,223).*

Bourdieu aktörlerin “titiz bir maliyet hesabı yapmadıklarını” öne sürer fakat bulgularımıza göre bilet fiyatları düşük gelir grupları için Devlet Tiyatrolarına gitmede önemli bir rol oynamaktadır.

Tablolar genel olarak değerlendirildiğinde ekonomik sermayenin kültürel sermaye ve kültürel pratikler üzerinde önemli bir etkiye sahip olmadığı söylenebilir. Ekonomik sermaye DT alanında hakim sermaye olamamıştır.

4.4. SEYİRCİLERİN KÜLTÜREL SERMAYELERİ İLE KÜLTÜREL TÜKETİM PRATİKLERİ ARASINDAKİ İLİŞKİ

Bourdieu kültürel sermaye ve toplumsal köken ile kültürel pratikler (veya ilgili fikirlerle) arasında çok yakın bir ilişki olduğunu ortaya koymaktadır. Bireylerin kültürel pratiklerini, toplumsal yapının içindeki sınıf ayrımlarının yani tabakalaşmanın bir göstergesi olarak değerlendiren Bourdieu'ya göre tüm kültürel pratikler eğitim seviyesiyle ve toplumsal kökenle yakın ilişkilidir. (Swartz, 2015 s.201-202) Kısaca kültürel tüketim yetiştirilme ve eğitimin ürünüdür. Diğer yandan, kültürel pratik ve tercihlerde eşit seviyedeki eğitimsel sermayelerde toplumsal kökenin ağırlığı, kişinin kültürün en meşru alanlarında hareket etme davranışı artırmaktadır (Akt. Kip, 2010 s.40). Bu bağlamda çalışmanın bu alt bölümünde, seyircilerin kültürel tüketim pratikleri ve bu pratikler hakkındaki görüşleri bireysel düzlemde eğitim düzeyleri, yabancı dil seviyeleri ve sanata olan ilgileri bağlamında, ikinci düzlemde ebevenylerinin eğitim düzeyi, mesleği ve sanata olan ilgileri bağlamında ve üçüncü düzlemde aile büyüklerinin eğitim düzeyleri ile ilişkisi bağlamında analiz edilmiştir.

Seyircilerin kültürel pratikleri; kitap okuma sıklığı, özel tiyatroya gitme, resim sergisine gitme, kültür/sanat dergisi takip etme, izledikleri filmler, geçen sezon izledikleri oyun sayısı, oyun broşürü alma, görüş bildirme, olumsuz tepki, eleştiri okuma, oyun tercihlerinde dikkate alınan faktörler bağlamında ele alınmıştır. Tiyatro seyircisi olmaya ilişkin görüşler ise (tiyatronun kişinin entelektüel gelişimine, olumlu davranış geliştirmeye, çağdaşlaşmaya, milli değerlere, dini değerlere katkısı bağlamında, tiyatronun diğer sanatlara göre daha özel bulmaları) DT alanındaki kültürel tüketimin adabı hakkındaki görüşler ile (tiyatroda kıyafete önem göstermek ve oyun izlerken birşeyler yeyip içmek) bağlamında ele alınmıştır.

Tablo 26. Örneklemin Kültürel Sermayesi ile Kültürel Pratikleri Arasındaki İlişki

KÜLTÜREL SERMAYE	KÜLTÜREL PRATİKLER						
	Kitap okuma sıklığı	Özel tiyatroya gitme	Resim sergisine gitme	Dergi takip etme	Geçen sezon oyun sayısı	Oyun Broşürü alma	Oyun Eleştirisi okuma
Eğitim düzeyi	0,374	0,006	0,164	0,263	0,191	0,931	0,116
Yabancı dil bilgisi	0,700	0,897	0,148	0,672	0,329	0,35	0,694
Sanatla ilgilenme	0,050	0,107	0,017	0,014	0,111	0,182	0,302
Anne eğitim düzeyi	0,048	0,012	0,114	0,026	0,049	0,045	0,149
Anne meslek	0,877	0,582	0,836	0,707	0,500	0,450	0,208
Baba eğitim düzeyi	0,046	0,004	0,114	0,003	0,074	0,517	0,199
Baba meslek	0,450	0,002	0,642	0,024	0,133	0,309	0,019
Anne-babamın sanata ilgisi	0,505	0,203	0,271	0,012	0,186	0,174	0,232
Babaanne eğitim düzeyi	0,809	0,261	0,448	0,005	0,180	0,493	0,306
Büyükbaba eğitim düzeyi	0,667	0,193	0,361	0,279	0,538	0,331	0,358
Dede eğitim düzeyi	0,406	0,282	0,015	0,044	0,562	0,728	0,545
Anneanne eğitim düzeyi	0,884	0,270	0,876	0,403	0,240	0,590	0,831

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

Lise mezunlarının %46,2'si hiç özel tiyatroya gitmiyorken, üniversite mezunlarının %46,3'ü, lisansüstü mezunlarının ise %27,5'i hiç özel tiyatroya gitmemektedir. Lise mezunlarının %15,4'ü, üniversite mezunlarının %23,9'u, lisansüstü mezunlarının ise %55'i yılda 3-4 kez özel tiyatroya gitmektedir. *Kişilerin eğitim düzeyi artıkça, özel tiyatroya gitme sıklığı da artmaktadır (Somers d=0,223).*

Sanata ilgili olanların %16,7'si, sanata ilgili olmayanların %15,9'si kültür/sanat dergilerini sürekli takip ederken %60,7'si bazen takip etmekte %23,4'ü ise takip etmemektedir. Bu oranlar sanata ilgisi olmayanlarda sırasıyla %4,3, %61,3

ve %34,4'tür. *Sanata ilgisi olan kişilerin, dergileri takip etme eğilimi artmaktadır.*

Sanatla ilgili olanların %24'ü haftada bir kitap okurken bu oran sanatla ilgili olmayanlarda %10,8'dir. *Sanata ilgisi olan kişilerin, kitap okuma sıklığı artmaktadır.*

Sanata ilgili olanların %29,9'u yılda 3-4 kez resim sergisine giderken hiç gitmeyenlerin oranı %36,4'tür. Bu oranlar sanata ilgili olmayanlarda sırasıyla %16,1 ve %54,8 dir. *Sanata ilgisi olan kişilerin, resim sergilerine gitme eğilimi artmaktadır.*

Haftada bir kitap okuyanların %66,7'sinin annesi lise ve üzeri mezuniyet derecesine sahipken, yılda 3-4 taneden daha az kitap okuyanların %67,3'ünün annesi ortaokul ve altı mezuniyet derecesine sahiptir. *Kişilerin annelerinin eğitim düzeyi artıkça, kitap okuma sıklığı da artmaktadır (Somers d=0,200).*

Haftada bir kitap okuyanların %88,9'unun babası lise ve üzeri mezuniyet derecesine sahipken, yılda 3-4 taneden daha az kitap okuyanların %41,8'inin babası ortaokul ve altı mezuniyet derecesine sahiptir. *Kişilerin babalarının eğitim düzeyi artıkça, kitap okuma sıklığı da artmaktadır (Somers d=0,198).*

Yılda 3-4 kez özel tiyatroya gidenlerin %60,3'ünün annesi lise ve üzeri mezuniyet derecesine sahipken, yılda bir gidenlerin %56,1'i, hiç gitmeyenlerin ise %64,7'sinin annesi ortaokul ve altı mezuniyet derecesini sahiptir. *Kişilerin annelerinin eğitim düzeyi artıkça, özel tiyatroya gitme sıklığı da artmaktadır (Somers d=0,222).*

Annesi ortaokul ve altı mezuniyet derecesine sahip olanların %65,5'inin, lise ve üzeri mezuniyet derecesine sahip olanların ise %79'u dergileri takip etmektedir. *Kişilerin annesinin eğitim düzeyi artıkça, dergileri takip etme eğilimi artmaktadır.*

Yılda 3-4 kez özel tiyatroya gidenlerin %81'inin, yılda bir gidenlerin %66,7'sinin, hiç gitmeyenlerin ise %54,1'inin babası lise ve üzeri derecesini sahiptir. *Kişilerin babalarının eğitim düzeyi artıkça, özel tiyatroya gitme sıklığı da artmaktadır (Somers d=0,267).*

Babası ortaokul ve altı mezuniyet derecesine sahip olanların %58'inin, lise ve üzeri mezuniyet derecesine sahip olanların ise %79'u dergileri takip etmektedir. *Kişilerin babasının eğitim düzeyi arttıkça, kişilerin kültür/sanat dergilerini takip etme eğilimi artmaktadır.*

Babası orta düzey memur olanların %65,3'ü, kendi hesabına çalışan profesyonel olanların %84,6'sı tiyatro eleştirisi okurken, memur maaşlı profesyonel olanların %57,1'i, işçi olanların %57,6'sı, küçük işveren ya da zanaatken olanların %51,7'si okumamaktadır. *Babası orta düzey memur veya kendi hesabına çalışan profesyonel olanlar daha çok tiyatro eleştirisi okuma eğilimindedir.*

Babası orta düzey memur olanların %44'ü, kendi hesabına çalışan profesyonel olanların %30,8'i, memur maaşlı profesyonel olanların %28,6'sı, işçi olanların %12,1'i, küçük işverenlerin %14,3'ü, zanaatken olanların %19,6'sı yılda 3-4 kez özel tiyatroya gitmektedir. *Babası orta düzey memur veya kendi hesabına çalışan profesyonel olanlar daha çok özel tiyatroya gitme eğilimindedir.*

Babası orta düzey memur olanların %76'sı, kendi hesabına çalışan profesyonel olanların %74'ü tiyatro eleştirisi okurken, memur maaşlı profesyonel olanların %72,7'si, işçi olanların %51,5'i, bazen veya düzenli olarak kültür/sanat dergilerini takip etmektedir. *Babası orta düzey memur veya kendi hesabına çalışan profesyonel olanlar daha çok kültür/sanat dergisi takip etme eğilimindedir.*

Anne ya da babası sanata ilgili olanların %84,5'i, sanata ilgili olmayanların %66,2'si dergileri takip etmektedir. *Kişilerin anne ya da babasının sanata ilgisi olduğunda, dergileri takip etme eğilimi artmaktadır.*

Babaannesinin diploması olmayan veya ilkokul derecesine sahip diploması olanlarda kültür/sanat dergilerini takip etme oranı %16,4'iken bu oran ortaokul ve üzeri mezuniyet derecesine sahip olanlarda %22,2'dir. *Kişilerin babaannesinin eğitim düzeyi arttıkça, dergileri takip etme eğilimi artmaktadır.*

Dedesı diploması olmayanların %7,8'i ilkokul mezuniyet derecesine sahip diploması olanların %9,4'ü, ortaokul ve üzeri mezuniyet derecesine sahip

olanların ise %17,4'ü kültür/sanat dergilerini düzenli takip etmektedir. *Kişilerin dedesinin eğitim düzeyi arttıkça, dergileri takip etme eğilimi artmaktadır.*

Dedesı diploması olmayanların %17,8'i lkokul mezuniyet derecesine sahip diploması olanların %25'i, ortaokul ve üzeri mezuniyet derecesine sahip olanların ise %32,6'sı yılda 3-4 kez resim sergilerine gitmektedir. *Kişilerin dedesinin eğitim düzeyi arttıkça, resim sergilerine gitme eğilimi artmaktadır.*

Tablo genel olarak değerlendirildiğinde, seyircilerin kültürel pratiklerinin eğitimsel sermayeden çok toplumsal kökenle yakın ilişkili olduğu görülür. Kültürel tüketim alışkanlıkları üzerinde babanın ve annenin eğitim düzeyi etkin rol oynamakta, ardından bireyin sanatla ilgili olma durumu gelmekte ve en az ilişkili olan sermaye türü eğitimsel sermaye olmaktadır. Kişinin eğitim durumu yalnızca bir soruda ilişkili bulunmuştur.

Tablo 27 Kültürel Sermaye ile Oyun Tercihinde Dikkate Aldıkları Faktörler

KÜLTÜREL SERMAYE	Oyun Tercihinde Dikkate Alınan Faktörler					
	Yönetmen	Yazar	Oyuncu	Konu	Tavsiye	Diğer
Eğitim düzeyi	0,319	0,42	0,386	0,816	0,723	0,748
Yabancı dil bilgisi	0,051	0,097	0,053	0,672	0,066	0,906
Sanatla ilgisi	0,711	0,245	0,746	0,169	0,454	0,032
Anne eğitim düzeyi	0,149	0,035	0,139	0,075	0,622	0,768
Anne meslek	0,565	0,785	0,791	0,536	0,811	0,699
Baba eğitim düzeyi	0,044	0,012	0,049	0,094	0,664	0,148
Baba meslek	0,062	0,019	0,042	0,141	0,460	0,186
Annne-babanın sanata ilgisi	0,017	0,027	0,05	0,034	0,194	0,254
Anneanne	0,372	0,127	0,423	0,961	0,972	0,246
Dede eğitim düzeyi	0,505	0,701	0,684	0,538	0,188	0,269
Babaanne eğitim düzeyi	0,403	0,476	0,582	0,306	0,806	0,259
Büyükbaba eğitim düzeyi	0,014	0,012	0,005	0,157	0,778	0,295

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

Annesi ortaokul ve altı eğitim düzeyine sahip olanların %30'u oyun tercihinde yazara dikkat ederken, annesi lise ve üzeri eğitim düzeyine sahip olanların %45'i yazara dikkat etmektedir. *Kişilerin annelerinin eğitim düzeyi arttıkça, oyun tercihinde yazara dikkat etme eğilimleri de artar.*

Babası ortaokul ve altı eğitim düzeyine sahip olanların %22'si oyun tercihinde yönetmene dikkat ederken, babası lise ve üzeri eğitim düzeyine sahip olanların %38'i yönetmene dikkat etmektedir. *Kişilerin babalarının eğitim düzeyi arttıkça, yönetmene dikkat etme eğilimleri de artar.*

Babası ortaokul ve altı eğitim düzeyine sahip olanların %23'ü oyun tercihinde yazara dikkat ederken, babası lise ve üzeri eğitim düzeyine sahip olanların %44'ü yazara dikkat etmektedir. *Kişilerin babalarının eğitim düzeyi arttıkça, oyun tercihinde yazara dikkat etme eğilimleri de artar.*

Babası ortaokul ve altı eğitim düzeyine sahip olanların %22'si oyun tercihinde oyunculara dikkat ederken, babası lise ve üzeri eğitim düzeyine sahip olanların %41'i dikkat etmektedir. *Kişilerin babalarının eğitim düzeyi arttıkça, oyun tercihinde oyunculara dikkat etme eğilimleri de artar.*

Babası ortaokul ve altı eğitim düzeyine sahip olanların %52,2'si oyun tercihinde konuya dikkat ederken, babası lise ve üzeri eğitim düzeyine sahip olanların %32,1'i dikkat etmektedir. *Kişilerin babalarının eğitim düzeyi azaldıkça, oyun tercihinde konuya dikkat etme eğilimleri artar.*

Babası orta düzey memur olanların %46,7'si, kendi hesabına çalışan profesyonel olanların %38,5'i, memur maaşlı profesyonel olanların %47,6'i, işçi/düzenli ücretli olanların %18,2'si, küçük işveren ya da zanaatken olanların %33,3'ü oyun tercihlerinde yazara dikkat almaktadır. *Babası orta düzey memur veya kendi hesabına çalışan profesyonel olanlar daha çok oyun tercihlerinde oyunun yazarına dikkat etme eğilimindedir.*

Babası orta düzey memur olanların %44'ü, kendi hesabına çalışan profesyonel olanların %38,5'i oyun tercihlerinde oyuncuya dikkat ederken, memur maaşlı profesyonel olanların %42,9'u, işçi olanların %18,2'si, küçük işveren ya da zanaatken olanların %31,4'ü oyuncuyu dikkate almaktadır. *Babası orta düzey*

memur veya kendi hesabına çalışan profesyonel olanlar daha çok oyun tercihlerinde oyuncuya dikkat etme eğilimindedir.

Anne ya da babası sanata ilgili olanların %44,8'i oyun tercihinde yönetmene dikkat ederken, ilgili olmayanların %27,5'i yönetmene dikkat etmektedir. *Anne ya da babası sanata ilgili olanların, yönetmene dikkat etme eğilimleri daha fazladır.*

Anne ya da babası sanatla ilgili olanların %27'si, olmayanların ise %44'ü oyun tercihinde oyunculara dikkat etmektedir. *Anne babası sanatla ilgili olmayanların konuya dikkat etme eğilimi daha fazladır.*

Anne ya da babası sanatla ilgili olanların %48'i, ilgili olmayanların ise %32'si oyun tercihinde yazara dikkat etmektedir. *Ebeveynleri sanatla ilgili olanların oyun tercihinde yazarı dikkat etme eğilimleri fazladır.*

Büyükbabası diploması olmayanlarda %33,7'si, ilkokul derecesine sahip diploması olanlarda %28,6'sı ortaokul ve düzeyine sahip olanların %7,1'i, lise %42,1'i ve üniversite düzeyine diplomaya sahip olanların %83,3'ü oyun tercihinde yönetmene dikkat etmektedir. *Kişilerin büyükbabalarının eğitim düzeyi arttıkça, yönetmene dikkat etme eğilimleri de artar.*

Büyükbabası diploması olmayanlarda %33,7, ilkokul derecesine sahip diploması olanlarda %34,9'u ortaokul ve düzeyine sahip olanların %14,3'ü, lise %57,9'u ve üniversite düzeyine diplomaya sahip olanların %83,3'ü oyun tercihinde yazara dikkat etmektedir. *Kişilerin büyükbabalarının eğitim düzeyi arttıkça, oyun tercihinde yazara dikkat etme eğilimleri de artar.*

Büyükbabası diploması olmayanlarda %33,7'si, ilkokul derecesine sahip diploması olanlarda %31,7'si ortaokul ve düzeyine sahip olanların %14,3'ü, lise %42,1'i ve üniversite düzeyine diplomaya sahip olanların tamamı oyun tercihinde oyunculara dikkat etmektedir. *Kişilerin büyükbabalarının eğitim düzeyi arttıkça, oyun tercihinde oyunculara dikkat etme eğilimleri de artar.*

Bulgular kişilerin meslek, eğitim düzeyi ve yabancı dil bilgilerinin oyun tercihlerinde dikkate aldıkları faktörler (oyunun yönetmeni, yazarı ve oyuncularını dikkate almaları) üzerinde etkin bir rol oynamadığını yönündedir.

Ancak ebeveynlerinin diploma dereceleri, meslekleri, sanata ilgileri ve büyükbabalarının sahip olduğu diploma dereceleri oyun tercihlerinde üzerinde etkisi yüksektir. En çok ilişkili olan sermaye türü ise babanın ve büyükbabanın sahip olduğu eğitimsel sermayedir. Kültürel sermayenin *kalıtsal ve gizlenmiş* en iyi formu olan sermaye aktarımına bir veri olarak okunabilir. Bourdieu (1986) kültürel sermayenin zaman, toplum ve sosyal sınıfa bağlı olmak suretiyle, bilinçli bir telkin olmasa dahi farkında olunmadan edinilebileceğinin altını çizmektedir. Bulgular böylesi “*farkında olunmadan edinilen*” bir kültürel sermayeye işaret etmektedir. Ayrıca toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dair veriler elde edilmiştir. Hem annenin hen de anne tarafının diploma derecelerinin etkisi baba tarafına göre daha zayıf olduğu gözlenmiştir.

Tablo 28. Örneklemin Kültürel Sermayeleri İle Oyunlara Gösterdikleri Tepki Arasındaki İlişki

KÜLTÜREL SERMAYE	SEYİRCİ TEPKİSİ	
	Olumsuz tepki	Görüş bildirme
Eğitim düzeyi	0,775	0,37
Yabancı dil bilgisi	0,632	0,018
Sanatla ilgilenme	0,427	0,786
Anne eğitim düzeyi	0,600	0,535
Anne meslek	0,030	0,650
Baba eğitim düzeyi	0,505	0,820
Baba meslek	0,494	0,439
Anne-babanın sanata ilgisi	0,575	0,448
Babaanne eğitim düzeyi	0,039	0,135
Büyükbaba eğitim düzeyi	0,008	0,372
Dede eğitim düzeyi	0,550	0,617
Anneanne eğitim düzeyi	0,159	0,954

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

Annesi orta düzey memur olanların %13'ü, kendi hesabına çalışan profesyonel olanların %18'i beğenmedikleri oyuna tepki gösterirken, memur maaşlı profesyonel olanların %15'i, işçi olanların %39, küçük işveren ya da zanaatken olanların %21'i beğenmedikleri oyuna tepki göstermektedir. *Annesi orta düzey memur veya kendi hesabına çalışan profesyonel olanlar beğenmedikleri oyuna daha az tepki gösterme eğilimindedir.*

Büyükbabası ortaokul ve altı eğitim düzeyine sahip olanların 35i babası lise ve üzeri eğitim düzeyine sahip olanların %36'sı beğenmedikleri oyuna tepki göstermektedir. *Kişilerin büyükbabalarının eğitim düzeyi arttıkça, beğenmedikleri oyuna tepki gösterme eğilimleri de azalır.*

Babaannesi ortaokul ve altı eğitim düzeyine sahip olanların %59'u oyunculara dikkat babası lise ve üzeri eğitim düzeyine sahip olanların %41'i beğenmedikleri oyuna tepki göstermektedir. *Kişilerin babaannelerinin eğitim düzeyi arttıkça, beğenmedikleri oyuna tepki gösterme eğilimleri de azalır.*

Tablodaki verilere dayanarak, bir üst nesilden diploması düşük olanların beğenmedikleri oyundan çıktıkları, diploma dereceleri orta düzeyde olanların beğenmedikleri oyuna tepki göstermedikleri, ebeveyn eğitim seviyeleri yüksek olanlarınsa beğenmedikleri oyunu alkışlamamakla yetindikleri söylenebilir.

Kültürel Sermaye ve Tiyatro Seyircisi Olmaya İlişkin Görüşler

Tablo 29. Örneklemenin Kültürel Sermayesi ile Tiyatroya İlişkin Görüşleri

KÜLTÜREL SERMAYE	TİYATRO SEYİRCİSİ OLMAYA İLİŞKİN GÖRÜŞLER						
	Olumlu davranış kazandırma	Entelektüel gelişime katkısı	Çağdaşlığa katkısı	Milli değerlere katkısı	Dini değerlere katkısı	Ahlaki değerlere katkısı	Tiyatronun okul olduğu fikri
Eğitim	0,112	0,062	0,645	0,466	0,690	0,365	0,681
Yabancı dil bilgisi	0,615	0,523	0,337	0,69	0,909	0,234	0,041
Sanata ilgi	0,277	0,129	0,033	0,841	0,906	0,729	0,645

Anne eğitim düzeyi	0,018	0,034	0,003	0,731	0,107	0,113	0,050
Anne meslek	0,132	0,046	0,271	0,284	0,481	0,059	0,292
Baba eğitim düzeyi	0,184	0,175	0,697	0,664	0,071	0,421	0,737
Baba meslek	0,135	0,047	0,166	0,809	0,241	0,827	0,590
Anne-baba sanata ilgisi	0,032	0,014	0,131	0,016	0,866	0,141	0,494
Anneanne eğitim	0,295	0,043	0,536	0,085	0,048	0,572	0,974
Dede Eğitim düzeyi	0,002	0,003	0,357	0,644	0,003	0,311	0,331
Babaanne eğitim	0,563	0,102	0,815	0,195	0,031	0,349	0,032
Büyükbaba eğitim	0,900	0,324	0,614	0,092	0,035	0,548	0,642

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

Çok iyi yabancı dil bilenlerin %65'i tiyatronun eğlence mekanı değil, okul olduğunu düşünürken, orta düzeyde yabancı dil bilenlerin %47'si, iyi düzeyde bilenlerin %57'si bu görüşe katılmamaktadır. *Çok iyi yabancı dil bilenlerin tiyatronun eğlence mekanı değil, okul olduğunu düşünme eğilimi fazladır.*

Sanatla ilgili olanların %94,4'ü tiyatronun çağdaşlığa katkısı olduğunu düşünürken, sanatla ilgili olmayanların %84,9'u, bu görüşe katılmamaktadır. *Sanatla ilgili olanların tiyatronun çağdaşlığa katkısı olduğunu düşünme eğilimi fazladır.*

Annesi ortaokul ve altı eğitim düzeyine sahip olanların %69,1'i tiyatronun olumlu davranış kazandırdığını düşünürken, annesi lise ve üzeri eğitim düzeyine sahip olanların %84,4'ü bu görüşe katılmaktadır. *Kişilerin annelerinin eğitim düzeyi arttıkça, tiyatronun bireye olumlu davranış kazandırdığını düşünme eğilimi de artar.*

Annesi ortaokul ve altı eğitim düzeyine sahip olanların %66,4'ü tiyatronun entelektüel gelişime katkısı olduğunu düşünürken, annesi lise ve üzeri eğitim düzeyine sahip olanların %78,9'u bu görüşe katılmaktadır. *Kişilerin annelerinin eğitim düzeyi arttıkça, tiyatronun entelektüel gelişime katkısı olduğunu düşünme eğilimi de artar.*

Annesi ortaokul ve altı eğitim düzeyine sahip olanların %83,6'sı tiyatronun çağdaşlığa katkısı olduğunu düşünürken, annesi lise ve üzeri eğitim düzeyine

sahip olanların %97,8'i bu görüşe katılmaktadır. *Kişilerin annelerinin eğitim düzeyi arttıkça, tiyatronun çağdaşlığa katkısı olduğunu düşünme eğilimi de artar.*

Annesi orta düzey memur olanların %83,7'si, kendi hesabına çalışan profesyonel olanların %80'i tiyatronun entelektüel gelişime katkısı olduğunu düşünürken, işçi olanların %66,9'u, küçük işveren ya da zanaatken olanların %76,5'i bu görüşe katılmaktadır. *Annesi orta düzey memur veya kendi hesabına çalışan profesyonel olanlar tiyatronun entelektüel gelişime katkısının daha fazla olduğunu düşünme eğilimindedir.*

Babası orta düzey memur olanların %80'i, kendi hesabına çalışan profesyonel olanların %92,3'ü tiyatronun entelektüel gelişime katkısı olduğunu düşünürken, memur maaşlı profesyonel olanların %66,7'si, işçi olanların %54,5'i, küçük işveren ya da zanaatkar olanların %69'u bu görüşe katılmaktadır. *Babası orta düzey memur veya kendi hesabına çalışan profesyonel olanlar tiyatronun entelektüel gelişime katkısının daha fazla olduğunu düşünme eğilimindedir.*

Ebeveynleri sanatla ilgili olanların %87,9'u tiyatronun olumlu davranış kazandırdığını düşünürken, ebeveynleri sanatla ilgili olmayanların %71,1'i bu görüşe katılmaktadır. *Kişilerin ebeveynleri sanatla ilgili olanların tiyatronun bireye olumlu davranış kazandırdığını düşünme eğilimi daha fazladır.*

Ebeveynleri sanatla ilgili olanların %86,2'si tiyatronun entelektüel gelişime katkısı düşünürken, ebeveynleri sanatla ilgili olmayanların %66,2'si bu görüşe katılmaktadır. *Kişilerin ebeveynleri sanatla ilgili olanların tiyatronun entelektüel gelişime katkısı olduğunu düşünme eğilimi daha fazladır.*

Ebeveynleri sanatla ilgili olanların %87,9'u tiyatronun milli değerlere katkısı olduğunu düşünürken, ebeveynleri sanatla ilgili olmayanların %68,3'ü bu görüşe katılmaktadır. *Kişilerin ebeveynleri sanatla ilgili olanların tiyatronun milli değerlere katkısı olduğunu düşünme eğilimi daha fazladır.*

Anneannesinin diploması olmayanların %68,8'i, ilkokul mezunu olanların %72,7'si, ortaokul %74,6'sı ve üniversite düzeyinde diplomaya sahip tamamı tiyatronun entelektüel gelişime katkısı olduğunu düşünmektedir.

Kişilerin anneannelerinin eğitim düzeyi arttıkça tiyatronun entelektüel gelişime katkısı olduğunu düşünme eğilimleri de artar (Somers $d=0,182$).

Tiyatronun dini değerlere katkısı olduğunu düşünenlerin %50'sinin anneannesinin diploması yokken, %39'unun anneanesi ilkokul, %11'inin ortaokul ve üzeri mezuniyet derecesine sahiptir. *Bireylerin anneannelerinin eğitim düzeyi düştükçe, tiyatronun dini değerlere katkısı olduğunu düşünme eğilimi artmaktadır.*

Dedelerinin diploması olmayanların %66,7'si, ilkokul mezunu olanların %70,3'ü, ortaokul ve üzeri eğitim düzeyine sahip olanların %84,8'i tiyatronun entelektüel gelişime katkısı olduğunu düşünmektedir. *Kişilerin dedelerinin eğitim düzeyi arttıkça tiyatronun entelektüel gelişime katkısı olduğunu düşünme eğilimleri de artar (Somers $d=0,182$).*

Dedelerinin diploması olmayanların %70'i, ilkokul mezunu olanların %78,1'i, ortaokul ve üzeri eğitim düzeyine sahip olanların %84,8'i tiyatronun olumlu davranış geliştirdiğini düşünmektedir. *Kişilerin dedelerinin eğitim düzeyi arttıkça tiyatronun olumlu davranış geliştirdiğini düşünme eğilimleri de artar (Somers $d=0,182$).*

Dedesinin diploması olmayanların %44'ü, ilkokul mezunu olanların %33'ü, ortaokul ve üzeri mezuniyet derecesine sahip olanların %23'ü tiyatronun ahlaki değerlere katkısı olduğunu düşünmektedir. *Bireylerin dedelerinin eğitim düzeyi arttıkça, tiyatronun ahlaki değerlere katkısı olduğunu düşünme eğilimi azalmaktadır.*

Tiyatronun dini değerlere katkısı olduğunu düşünenlerin %43'ünün dedesinin diploması yokken, %39'unun dedesi ilkokul, %18'inin dedesi ortaokul ve üzeri mezuniyet derecesine sahiptir. *Bireylerin dedelerinin eğitim düzeyi düştükçe, tiyatronun dini değerlere katkısı olduğunu düşünme eğilimi artmaktadır.*

Tiyatronun dini değerlere katkısı olduğunu düşünenlerin %49,3'ünün babaannelerinin diploması yokken, %32,2'sini ilkokul, %18,5'inin babaanesi ortaokul ve üzeri mezuniyet derecesine sahiptir. *Bireylerin babaannelerinin eğitim düzeyi düştükçe, tiyatronun dini değerlere katkısı olduğunu düşünme eğilimi artmaktadır.*

Babaannesinin diploması olmayanların %33'ü, ilkokul mezunu olanların %42,4'ü, ortaokul ve üzeri eğitim düzeyine sahip olanların %66,7'si tiyatronun eğlence mekanı değil, okul olduğunu düşünmektedir. *Kişilerin babaannelerinin eğitim düzeyi arttıkça bu görüşe sahip olma eğilimleri de artar (Somers $d=0,182$).*

Tiyatronun dini değerlere katkısı olduğunu düşünenlerin %28,8'inin büyükbabalarının diploması yokken, %34,9'unun dedesi ilkokul, %19,5'inin büyükbabası ise ortaokul ve üzeri mezuniyet derecesine sahiptir. *Bireylerin büyükbabalarının eğitim düzeyi düştükçe tiyatronun dini değerlere katkısı olduğunu düşünme eğilimi azalmaktadır.*

Kişilerin eğitim düzeyleri ile tiyatro seyircisi olmaya dair görüşleri arasında bir ilişkisi görülmemiş, sanata olan ilgileri ve yabancı dil bilgi seviyeleri ile kısmen ilişkili olduğu saptanmıştır. Buna karşın anne eğitim düzeyi ve ebeveynin sanata olan ilgisi daha fazla ilişkilidir. Dikkat çeken bir veri her iki tarafın aile büyüklerinin tiyatronun dini değerlere katkı sağladığı görüşünde benzerlik göstermesidir. Aile büyüklerinin diploma dereceleri yükseldikçe tiyatronun dini değerlere katkı sağladığı düşüncesi azalmaktadır.

Tablo 30. Örneklemenin Kültürel Sermayesi ile Tiyatro Adabına İlişkin Görüşleri

KÜLTÜREL SERMAYE	TİYATRO ADABINA İLİŞKİN GÖRÜŞLER	
	Tiyatroda bir şeyler yeyip içmenin yanlış	Tiyatroda kıyafete özen göstermek
Eğitim	0,676	0,117
Yabancı dil bilgisi	0,222	0,372
Sanata ilgi	0,600	0,913
Anne eğitim düzeyi	0,042	0,104
Anne meslek	0,021	0,852
Baba eğitim düzeyi	0,039	0,760
Baba meslek	0,002	0,543
Anne-babanın sanata ilgisi	0,006	0,075

Anneanne Eğitim düzeyi	0,317	0,037
Dede Eğitim düzeyi	0,626	0,574
Babaanne eğitim düzeyi	0,260	0,031
Büyükbaba eğitim düzeyi	0,724	0,726

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

Tiyatroda bir şeyler yeyip içmenin yanlış olduğunu düşünenlerin %37,2'sinin annesi ortaokul ve altı, %62,8'inin lise ve üzeridir. *Annenin eğitim düzeyi arttıkça, kişinin tiyatrodada bir şeyler yeyip içilmemesi gerektiğini düşünme eğilimi artmaktadır.*

Tiyatroda bir şeyler yeyip içmenin yanlış olduğunu düşünenlerin %39'unun annesi orta düzey memurken, %46'sının profesyonel meslek sahibi ve %15'i işçidir. *Annesi orta düzey memurların çocukları tiyatrodada bir şeyler yeyip içmenin yanlış olduğunu düşünürken, işçi çocuklar yanlış olmadığını düşünme eğilimindedir.*

Tiyatroda bir şeyler yeyip içmenin yanlış olduğunu düşünenlerin %32,8'inin babası ortaokul ve üzeri, %67,2'sinin lise ve üzeridir. *Babanın eğitim düzeyi arttıkça, kişinin tiyatrodada bir şeyler yeyip içilmemesi gerektiğini düşünme eğilimi artmaktadır.*

Tiyatroda bir şeyler yeyip içmenin yanlış olduğunu düşünenlerin %39'unun babası orta düzey memurken, %28'inin babası küçük esnaf ya da zanaatkar, %18'inin babası profesyonel meslek sahibi ve %15'i işçidir. *Babası orta düzey memurların çocukları tiyatrodada bir şeyler yeyip içmenin yanlış olduğunu düşünürken, işçi çocuklar yanlış olmadığını düşünme eğilimindedir.*

Tiyatroda bir şeyler yeyip içmenin yanlış olduğunu düşünenlerin %73,3'inin ebeveyni sanatla ilgili iken, %26,7'sinin sanatla ilgisi yoktur. *Ebeveyni sanatla ilgili olmayanların tiyatrodada bir şeyler yeyip içilmemesi gerektiğini düşünme eğilimi daha fazladır.*

Babaannesinin diploması olmayanların %54'ü, ilkokul mezunu olanların %70'i, ortaokul ve üzeri mezuniyet derecesine sahip olanların %93'ü tiyatroya giderken

kıyafete dikkat edilmesi gerektiğini düşünmektedir. *Babaannenin eğitim düzeyi arttıkça, kişinin tiyatroya giderken kıyafetine dikkat etmesi gerektiğini düşünme eğilimi artmaktadır (Somers $d=0,223$).*

Anneannesinin diploması olmayanların %59'u, ilkokul mezunu olanların %63'ü, ortaokul ve üzeri mezuniyet derecesine sahip olanların %79'u tiyatroya giderken kıyafete dikkat edilmesi gerektiğini düşünmektedir. *Anneannenin eğitim düzeyi arttıkça, kişinin tiyatroya giderken kıyafetine dikkat etmesi gerektiğini düşünme eğilimi artmaktadır (Somers $d=0,102$).*

Tiyatro adabına uyum konusunda toplumsal köken ağırlığının eğitimsel sermayeye oranla daha fazla etkili olduğu söylenebilir. Dikkat çekici bir veri ebeveynlerin anne tarafının diploma derecelerinin benzer şekilde kıyafete özen gösterilmesi yönündedir. Uzun vadedeki habitus dönüşümünün tiyatroya giderken kıyafete özen gösterilmesi gerektiği düşüncesi üzerindeki etkisi şeklinde yorumlanmıştır.

Alandaki Bilgi Birikimi ve Kültürel Pratikler

Tablo 31. Örneklemen Tiyatro Alanındaki Bilgi Birikimi ile Kültürel Pratikler Arasındaki İlişkisi

	İzledikleri oyun sayısı	Broşür alma	Görüş bildirme	Eleştiri okuma
Bilinen oyuncusu sayısı	0,020	0,575	0,176	0,001
Bilinen yönetmen sayısı	0,033	0,041	0,002	0,001
Bilinen DT	0,001	0,168	0,994	0,007
Yazar/yönetmen/kuramcı sayısı	0,001	0,179	0,008	0,001
Bilinen tiyatro terimleri sayısı	0,001	0,525	0,197	0,163
Geçen sezondan hatırlanan oyun sayısı	0,015	0,004	0,584	0,003

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

Hiçbir DT yönetmenini tanımayanların %47'si, 1-4 arasında tanıyanların %65,2'si, 5 ve üzeri tanıyanların ise %64,7'si oyun tanıtım

broşürlerini almaktadır. *Kişilerin tanıdıkları yönetmen sayısı arttıkça, tanıtım broşürünü alma eğilimleri de artmaktadır.*

Hiçbir yönetmenin adını yazamayanların %49'u, 1-4 arasında tanıyanların %62,5'i, 5 ve üzeri tanıyanların ise %84'ü oyun tanıtım broşürlerini almaktadır. *Kişilerin yazabildikleri yönetmen sayısı arttıkça, tanıtım broşürünü alma eğilimleri de artmaktadır.*

Hiçbir DT yönetmenini tanımayanların %23,1'i, 2-4 tane tanıyanların %33,3'ü, 5 ve üzeri tanıyanların %64,7'si görüşlerini DT'ye iletmektedir. *Kişilerin tanıdıkları yönetmen sayısı arttıkça, görüşlerini DT'ye iletme eğilimleri de artmaktadır.*

6-10 arası tiyatro terimi bilenlerin %27,3'ü, 11-15 arası bilenlerin %24,1'i, 16-20 arası bilenlerin %50'si görüşlerini DT'ye iletmektedir. *Kişilerin bildikleri tiyatro terimi sayısı arttıkça, görüşlerini DT'ye iletme eğilimleri de artmaktadır.*

Hiçbir DT oyuncusunu tanımayanların %57,1'i, 1-4 arası oyuncu tanıyanların %51,9'i tiyatro eleştirisi okumamaktadır. 5-10 arasında oyuncu tanıyanların %52'si, 11 ve üzeri oyuncu tanıyanların %86,8'i ise tiyatro eleştirisi okumaktadır. *Kişilerin tanıdıkları DT oyuncusu sayısı arttıkça, tiyatro eleştirisi okuma eğilimleri de artmaktadır (Somers $d=0,196$).*

Hiçbir DT yönetmenini tanımayanların %60,7'si tiyatro eleştirisi okumamaktadır. 1-4 arası yönetmen tanıyanların %75,8'i, 5 ve üzeri arasında yönetmen tanıyanların %88,2'si ise tiyatro eleştirisi okumaktadır. *Kişilerin tanıdıkları DT yönetmen sayısı arttıkça, tiyatro eleştirisi okuma eğilimleri de artmaktadır (Somers $d=0,363$).*

0-5 arasında yazar/yönetme/kuramcıcıyı tanıyanların %60,8'i tiyatro eleştirisi okumamaktadır. 1-4 arası yazar/yönetme/kuramcıcıyı tanıyanların %56,2'si, 11 ve üzeri arasında yönetmen tanıyanların %69,8'i ise tiyatro eleştirisi okumaktadır. *Kişilerin tanıdıkları yazar/yönetme/kuramcı sayısı arttıkça, tiyatro eleştirisi okuma eğilimleri de artmaktadır (Somers $d=0,185$).*

6-10 arasında tiyatro terimi bilenlerin %65,9'u tiyatro eleştirisi okumamaktadır. 11-15 arası tiyatro terimi bilenlerin %56'sı, 16-20 arasında tiyatro terimi

bilenlerin %77,5'i ise tiyatro eleştirisi okumaktadır. *Kişilerin bildikleri tiyatro terimi sayısı arttıkça, tiyatro eleştirisi okuma eğilimleri de artmaktadır (Somers $d=0,250$).*

Hiçbir yönetmen adı yazamayanların %50,3'ü tiyatro eleştirisi okumamaktadır. Bir yönetmen adı yazabilenlerin %68,8'i, 2 ve daha fazla yönetmen adı yazabilenlerin %84'ü ise tiyatro eleştirisi okumaktadır. *Kişilerin yazabildikleri tiyatro terimi sayısı arttıkça, tiyatro eleştirisi okuma eğilimleri de artmaktadır (Somers $d=0,276$).*

Hiçbir DT oyuncusunu tanımayanların %46'sı, 1-4 arasında tanıyanların %52'si, 5-10 arası tanıyanların %32'si, 11 ve üzeri tanıyanların %16'sı oyun tercihinde konuya dikkat etmektedir. *Daha az DT oyuncusu tanıyanların, oyun tercihinde konuya dikkat etme eğilimleri daha fazladır (Somers $d=-0,180$).*

Hiçbir DT yönetmenini tanımayanların %49'u, 1-4 arasında tanıyanların %27'si, 5 ve üzeri tanıyanların %17,6'sı oyun tercihinde konuya dikkat etmektedir. *Daha az DT yönetmeni tanıyanların, oyun tercihinde konuya dikkat etme eğilimleri daha fazladır (Somers $d=-0,220$).*

Geçen sezondan hiçbir oyunu hatırlamayanların %55'i, bir tanesini hatırlayanların %36'sı, iki ve üzeri hatırlayanların %29'u oyun tercihinde oyunculara dikkat etmektedir. *Geçen sezondan daha az oyun hatırlayanların, oyun tercihinde konuya dikkat etme eğilimleri fazladır (Somers $d=-0,208$).*

Hiçbir DT yönetmenini tanımayanların %47'si, 1-4 arasında tanıyanların %65,2'si, 5 ve üzeri tanıyanların ise %64,7'si oyun tanıtım broşürlerini almaktadır. *Kişilerin tanıdıkları yönetmen sayısı arttıkça, tanıtım broşürünü alma eğilimleri de artmaktadır.*

Hiçbir yönetmenin adını yazamayanların %49'u, 1-4 arasında tanıyanların %62,5'i, 5 ve üzeri tanıyanların ise %84'ü oyun tanıtım broşürlerini almaktadır. *Kişilerin yazabildikleri yönetmen sayısı arttıkça, tanıtım broşürünü alma eğilimleri de artmaktadır.*

Hiçbir DT yönetmenini tanımayanların %47'si, 1-4 arasında tanıyanların %65,2'si, 5 ve üzeri tanıyanların ise %64,7'si oyun tanıtım

broşürlerini almaktadır. *Kişilerin tanıdıkları yönetmen sayısı arttıkça tanıtım broşürünü alma eğilimleri de artmaktadır.*

Hiçbir DT yönetmenini tanımayanların %23,1'i, 2-4 tane tanıyanların %33,3'ü, 5 ve üzeri tanıyanların %64,7'si görüşlerini DT'ye iletmektedir. *Kişilerin tanıdıkları yönetmen sayısı arttıkça görüşlerini DT'ye iletme eğilimleri de artmaktadır.*

6-10 arası tiyatro terimi bilenlerin %27,3'ü, 11-15 arası bilenlerin %24,1'i, 16-20 arası bilenlerin %50'si görüşlerini DT'ye iletmektedir. *Kişilerin bildikleri tiyatro terimi sayısı arttıkça görüşlerini DT'ye iletme eğilimleri de artmaktadır.*

Verilere dayanarak DT alanındaki tüketim pratiklerinde baskın olan sermaye türünün yine bu alanda edinilen bilgi birikimi olduğu söylenebilir. Bilgi birikimleri yüksek olan seyirciler, alandaki sermaye birikimlerini artırmaya yönelik davranış geliştirirken, bilgi birikimi düşük olanlarda bu davranış daha düşük seyretmektedir.

Alandaki Bilgi Birikimi ve Tiyatro Seyircisi Olmaya İlişkin Görüşler

Tablo 32. Örneklemen Tiyatro Alanındaki Bilgi Birikimleri İle Tiyatronun Okul Olduğu Görüşü Arasındaki İlişki

	Tiyatronun okul olduğu düşüncesi
Yazar/yönetmen/kuramcı sayısı	0,002
Tiyatro terimi sayısı	0,001
Yönetmen adı	0,545
Oyuncu sayısı	0,019
Geçen sezondan hatırlanan oyun sayısı	0,026

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

Hiçbir DT tiyatro oyuncusunu tanımayanların %40'ı tiyatronun eğlence mekanı değil, okul olduğu görüşüne kısmen katılırken, 1-4 arası oyuncu tanıyanların %44,2'si, 5-10 arasında oyuncu tanıyanların %46'sı bu görüşe katılmamaktadır. 10 ve daha fazla oyuncu tanıyanların %47'si görüşe katılmaktadır. *1 ve üzeri DT oyuncusu tanıyanların tiyatronun eğlence mekanı değil, okul olduğunu düşünme eğilimi fazladır.*

6-10 arası tiyatro terimi bilenlerin %52'si, 16-20 arası terim bilenlerin %45'i tiyatronun eğlence mekanı değil, okul olduğu görüşüne katılırken, 11-15 arası terim bilenlerin %54'ü, bu görüşe katılmamaktadır. *11-15 arası tiyatro terimi bilenlerin DT oyuncusu tanıyanların tiyatronun eğlence mekanı değil, okul olduğunu düşünme eğilimi daha azdır.*

5 taneden az yazar/yönetmen/kuramcı tanıyanların %39'u tiyatronun boş vakit eğlencesi olduğunu düşünürken, 6-10 arası tanıyanların %41'i, 11 ve üzeri tanıyanların ise %55'i bu görüşe katılmamaktadır. *Kişilerin tanıdıkları yazar/yönetmen/kuramcı sayısı arttıkça tiyatronun eğlence mekanı değil, okul olduğunu düşünme eğilimleri azalmaktadır.*

Geçen sezondan hiçbir oyunu hatırlamayanların %56'sı, 1 tane oyunu hatırlayanların %80'i tiyatronun boş vakit eğlencesi olduğunu düşünürken, 2 ve üzeri tanıyanların ise %48'i bu görüşe katılmamaktadır. *Kişilerin geçen sezondan hatırladıkları oyun sayısı arttıkça tiyatronun eğlence mekanı değil, okul olduğunu düşünme eğilimleri azalmaktadır.*

Alandaki bilgi birikimleri yüksek olan seyirciler, tiyatronun 'okul olduğu düşüncesine' daha çok katılmaktadır.

4.5 SEYİRCİLERİN BEĞENİ YARGILARI İLE KÜLTÜREL SERMAYELERİ ARASINDAKİ İLİŞKİ

Çalışmanın bu alt bölümünde seyircilerin beğeni yargılarının kültürel sermayeleri ve kültürel tüketim alışkanlıkları ile ilişkisi değerlendirilmiştir.

Film Beğenileri ve Kültürel Sermaye

Tablo 33. Örneklemenin Kültürel Sermayesi ile Sinema Beğenisi Arasındaki İlişki

	MEŞRU BEĞENİLER			POPÜLER BEĞENİLER		
KÜLTÜREL SERMAYE	Kış Uykusu	Yeraltı	Süt Bal Yumurta	Eyvah Eyvah	Düğün Dernek	Recep İvedik
Eğitim düzeyi	0,027	0,404	0,396	0,735	0,718	0,284

Yabancı dil bilgisi	0,902	0,615	0,570	0,195	0,717	0,574
Sanatla ilgilenme	0,523	0,153	0,023	0,636	0,848	0,681
Anne eğitim düzeyi	0,704	0,696	0,621	0,744	0,188	0,100
Anne meslek	0,562	0,148	0,954	0,861	0,694	0,546
Baba eğitim düzeyi	0,366	0,428	0,907	0,860	0,362	0,049
Baba meslek	0,322	0,049	0,439	0,707	0,806	0,580
Anne-babanın sanata ilgisi	0,993	0,415	0,281	0,612	0,876	0,068
Babaanne eğitim düzeyi	0,124	0,408	0,386	0,611	0,924	0,896
Büyükbaba eğitim düzeyi	0,577	0,428	0,960	0,328	0,551	0,865
Dede eğitim düzeyi	0,233	0,228	0,439	0,192	0,447	0,079
Anneanne eğitim düzeyi	0,136	0,023	0,481	0,292	0,758	0,839

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

Lise mezunu olanların %69,2'si, üniversite mezunu olanların %65'i, lisansüstü mezunu olanların %45'i popüler ağırlıklı izleyicidir. *Eğitim düzeyi arttıkça Kış Uykusu filmini beğenme eğilimi artmaktadır.*

Sanatla ilgili olanların %64,7'si Süt Bal Yumurta filmini izlemişken sanatla ilgili olmayanların %35,3'ü, izlemiştir. *Sanatla ilgili olanların Süt Bal Yumurta filmini beğenme eğilimi artmaktadır.*

Babasının diploması olmayanların %83'ü Recep İvedik filmini izlemişken bu oran ilköğretim diplomasına sahip olanlarda %55,6, ortaokulda %27,8, lisede %35,8 ve üniversite düzeyinde %44,9'dur. *Kişilerin babalarının eğitim düzeyi arttıkça, Recep İvedik filmini beğenme eğilimi azalmaktadır.*

Anneannesinin diploması olmayanların %9,5'i, ilköğretim mezunu olanların %22'si, ortaokul ve üzeri mezuniyet derecesine sahip olanların %39,3'ü Yeraltı filmini izlemiştir. *Anneannenin eğitim düzeyi arttıkça, kişinin Yeraltı filmini beğenme eğilimi artmaktadır (Somers d=0,102).*

Yalnızca dört soruda ilişki bulunduğundan dolayı kültürel sermayenin film beğenisi üzerinde belirgin bir etkisi saptanamamıştır.

Tiyatro Beğenileri ile Kültürel Sermaye

Tablo 34. Örneklemin Tiyatro Alanındaki Beğenileri ile Kültürel Sermaye Arasındaki İlişki

KÜLTÜREL SERMAYE	Oyunları genel olarak beğenme	Alternatif tiyatro ve DT	Sahnenin oyun üzerine etkisi	İnteraktif etkileşim
Eğitim düzeyi	0,481	0,085	0,024	0,708
Yabancı dil bilgisi	0,031	0,773	0,662	0,423
Sanatla ilgisi	0,176	0,787	0,606	0,780
Anne eğitim düzeyi	0,042	0,500	0,752	0,313
Anne meslek	0,620	0,011	0,861	0,127
Baba eğitim düzeyi	0,045	0,661	0,711	0,588
Baba meslek	0,375	0,158	0,433	0,376
Anne/Babanın sanata ilgisi	0,698	0,011	0,619	0,322
Anneanne eğitim düzeyi	0,325	0,068	0,636	0,577
Dede eğitim düzeyi	0,509	0,904	0,501	0,722
Babaanne eğitim düzeyi	0,871	0,512	0,173	0,530
Büyükbaba eğitim düzeyi	0,383	0,593	0,359	0,298

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

Çok az yabancı dil bilenlerin %57,5'i, orta düzeyde bilenlerin %60'ı ve iyi düzeyde bilenlerin %62'si oyunları beğenirken, çok iyi düzeyde bilenlerin %50'si oyunları çoğunlukla beğenmektedir. Bazen beğenenlerin %62,5'i çok az yabancı dil bilmekte iken, %4,2'si çok iyi İngilizce bilmektedir. *Kişilerin yabancı dil düzeyi arttıkça oyunlara olan beğenileri de artmaktadır (Somers d=0,183).*

Sahnenin oyunu daha güzel yapacağını düşünenlerin %65,4'ü lise, %76,1'i üniversite ve %90,9'u yüksek lisans mezunudur. *Kişinin eğitim seviyesi arttıkça sahnenin oyunu daha güzel yapacağı düşüncesinin arttığı söylenebilir.*

Oyunları çoğunlukla beğenenlerin %55'inin annesi lise ve üzeri mezuniyet derecesine sahipken, beğenenlerin %65,6'sının, bazen beğenenlerin %75'inin annesi ortaokul ve altı mezuniyet derecesine sahiptir. *Kişilerin annelerinin eğitim düzeyi arttıkça, DT oyunlarını daha çok beğendikleri söylenebilir (Somers $d=0,175$).*

Oyunları çoğunlukla beğenenlerin %77'sinin, beğenenlerin %63'ünün babası lise ve üzeri mezuniyet derecesine sahipken, bazen beğenenlerin %51'inin babası ortaokul ve altı mezuniyet derecesine sahiptir. *Kişilerin babalarının eğitim düzeyi arttıkça, DT oyunlarını daha çok beğendikleri söylenebilir (Somers $d=0,188$).*

Alternatif tiyatroyu tercih edenlerin %61,5'inin anne ya da babası sanatla ilgili iken, devlet tiyatrolarını tercih edenlerin %78'inin ilgili değildir. *Ailesi sanatla ilgili olanlar alternatif tiyatroları tercih ederken, ilgili olmayanlar ayırım yapamamakta ya da devlet tiyatrosunu tercih etmektedir.*

Ebeveynlerin diploma derecelerinin kişilerin oyunları beğenme dereceleri üzerinde etkili olduğu saptanmıştır. Ebeveynlerin diploma dereceleri arttıkça kişilerin oyunları genel olarak beğenme derecesi de artmaktadır. Ancak anne-babanın sanata ilgisi önemli bir ayrıma işaret etmektedir. Ebeveyni sanatla ilgili olan ailelerin çocukları alternatif tiyatroyu tercih etme eğilimindedir. Bourdieu, kültürel sermayelerini temel olarak okul yoluyla edinmiş olanların, hatırı sayılır derecede kültürel bir mirasa konanlara oranla daha “klasik” ve daha az riskli kültürel yatırımlar yaptıklarını ifade eder (Bourdieu 2015 s.103). Bulgularımız da bunu doğrular niteliktedir.

Tablo 35. Örneklemin Beğeni Yargısı ile Tiyatro Alanındaki Bilgi Birikimi Arasındaki İlişki

	Oyunları genel olarak değerlendirme	Alternatif tiyatro ve DT	Sahne oyunu daha güzel yapar mı?	İnteraktif etkileşimi beğenir misiniz?
Yazar/yönetmen /kuramcı sayısı	0,925	0,572	0,101	0,479
Tiyatro terimi sayısı	0,159	0,033	0,148	0,888
Yönetmen sayısı	0,351	0,545	0,600	0,254
Yönetmen adı	0,619	0,084	0,540	0,329
Oyuncu sayısı	0,829	0,601	0,553	0,176
Geçen sezondan hatırlanan oyun sayısı	0,015	0,154	0,738	0,203

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

Oyunları çok beğendiğini söyleyenlerin %62'si, beğendiğini söyleyenlerin %50'si, bazen beğendiğini söyleyenlerin %38'i geçen sezondan 2 ve üzeri oyun hatırlamaktadır. *Kişilerin geçen sezondan hatırladıkları oyun sayısı arttıkça, beğenme sıklıkları da artmaktadır (Somers d=0,101).*

16-20 arası tiyatro terimi bilenlerin %33,3'ü, 11-15 arası %48,3'ü, 6-10 arası bilenlerin 59,1'i Devlet Tiyatrolarını tercih etmiştir.. *Tiyatro terimini daha az bilenler devlet tiyatrosunu tercih ederken, daha fazla bilenler ayırım yapamamakta ya da alternatif tiyatroları tercih etmektedir.*

Bourdieu'ya göre herhangi bir şeyi beğenip beğenmemek, kişilerin o konudaki bilgileriyle de ilişkilidir. Diğer bir ifadeyle beğenilerin kodunu çözüp onları tüketecek kültürel sermaye alana özgüdür. Ancak araştırma verilerine göre kişilerin oyunları beğenme dereceleri ile alandaki bilgi birikiminin ilişkisi zayıftır.

Beğeni Derecesi ile Tiyatro Hakkındaki Görüşlerin İlişkisi

Tablo 36. Örneklemen Beğeni Dereceleri ile Tiyatro Hakkındaki Görüşlerin İlişkisi

	Oyunları Genel Olarak Değerlendirme
Olumlu davranış	0,022
Milli değerlere katkı	0,008
Ahlaki değerlere katkı	0,006
Çağdaşlığa katkısı	0,050
Entelektüel gelişime katkı	0,021

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

Oyun beğenileri yüksek olanların %81,7'si tiyatronun entelektüel gelişime katkısı olduğunu düşünürken orta düzey beğenide bu oran %71,6 ve düşük beğenide %50'dir. *Tiyatronun entelektüel gelişime katkısı olduğunu düşünenlerin oyunları beğenme eğilimi daha fazladır.*

Oyun beğenileri yüksek olanların %90'ı tiyatronun olumlu davranış gelişime katkısı olduğunu düşünürken orta düzey beğenide bu oran %71,6 ve düşük beğenide %62,5'dir. *Tiyatronun olumlu davranış gelişime katkısı olduğunu düşünenlerin oyunları beğenme eğilimi daha fazladır.*

Oyun beğenileri yüksek olanların %81,7'si tiyatronun milli değerlere katkı katkısı olduğunu düşünürken orta düzey beğenide bu oran %75 ve düşük beğenide %50'dir. *Tiyatronun milli değerlere katkı katkısı olduğunu düşünenlerin oyunları beğenme eğilimi daha fazladır.*

Oyun beğenileri yüksek olanların %75'i tiyatronun ahlaki değerlere katkısı olduğunu düşünürken orta düzey beğenide bu oran %69 ve düşük beğenide %41,7'dir. *Tiyatronun ahlaki değerlere katkısı olduğunu düşünenlerin oyunları beğenme eğilimi daha fazladır.*

Oyun beğenileri yüksek olanların %98,3'ü tiyatronun çağdaşlığa katkısı olduğunu düşünürken orta düzey beğenide bu oran %87,1 ve düşük beğenide %83,3'tür. *Tiyatronun çağdaşlığa katkısı olduğunu düşünenlerin oyunları beğenme eğilimi daha fazladır.*

4.6. TOPLUMSAL UZAM

Bourdieu dünyayı görel olarak özerk alanlarla farklılaşmış çok boyutlu bir uzam olarak görmektedir. Bu alanların her birinde bireyler sahip oldukları farklı sermayelerin miktarına göre konumlar elde etmektedir. Teorik olarak, toplumsal uzamda kişiler, benzer toplumsal konumları paylaşan benzer hayat tarzı pratiklerine sahiptir. Dolayısıyla toplumsal sınıf ne tek bir nitelik (sermayenin hacim ve yapısı gibi en belirleyici nitelik söz konusu olduğunda bile) ne belli bir nitelikler toplamıyla (cinsiyet, yaş, toplumsal veya etnik köken, gelir, eğitim seviyesi vb.) ne de bir neden sonuç, koşullayan koşullanan ilişkisi içindeki temel bir nitelikten (üretim ilişkilerindeki konumdan) yola çıkılarak sıralanmış nitelikler zinciriyle tanımlanabilir. Toplumsal sınıf niteliklerin herbirine ve pratikler üzerinde uyguladıkları etkilere öz değerini veren tüm ayırt edici nitelikler arasındaki ilişkilerin yapısıyla tanımlanır. Sonuç olarak, Bourdieu'ya göre değişkenlerin teker teker ele alınarak analiz yapılması tüm değişkenler kümesinin etkisini değişkenlerden yalnızca birine yükleme riskini yaratacaktır. Sınıf ve sınıf fraksiyonlarını kurmak için meslek ve/veya eğitim seviyesini değil, cinsiyet, yaş ve ikametgah gibi, her durum için farklı sermaye türlerinin hacmine ilişkin göstergeleri sistemli olarak hesaba katılmalıdır (Bourdieu 2015 s.165).

Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal cinsiyet önemli bir değişken olarak birbirinden ayrılan bir takım kategorilere bölünmektedir. Kadınların ve erkeklerin kültürel tüketim pratiğine farklı biçimlerde meylettikleri ortaya çıkmaktadır.

Tablo 37. Örneklemenin Toplumsal Cinsiyeti ile Kültürel Sermayesi Arasındaki İlişki

	Cinsiyet
Gelir	0,321
Eğitim düzeyi	0,338
Yabancı dil bilgisi	0,019
Sanatla ilgilenmek	0,593

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

- Bu analiz yapılmamıştır.

Kadınların %51,2'si çok az yabancı dil bilgisine sahipken, %12,5'i çok iyi yabancı dil bilgisine sahiptir. Erkeklerin ise %26,6'sı çok az yabancı dil bilgisine

sahipken, %4,7'si çok iyi yabancı dil bilgisine sahiptir. *Kadınların çoğunluğu çok az yabancı dil bilgisine sahipken, erkeklerin çoğunluğu orta düzeyde yabancı dil bilmektedir.*

Tablo 38. Örneklemenin Toplumsal Cinsiyeti ile Kültürel Pratikleri Arasındaki İlişki

	Cinsiyet
Kitap okuma sıklığı	0,031
Oyun tanıtım broşürlerini satın alma	0,016
Oyunu izlemeye beraber gittikleri kişi	0,046
Tiyatroya ilk defa gidilen yaş	0,174
Tiyatro eleştirisi okuma	0,009
Tiyatro eğlence mekanı değil, okuldur düşüncesine katılma	0,107
Tiyatroda kıyafete özen gösterilmesi gerektiği görüşüne katılma	0,153

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

Cinsiyet ile kitap okuma sıklığı, yabancı dil bilgileri, oyun broşürlerini satın alma, oyunu izlemeye beraber gidilen kişi, tiyatronun diğer sanatlardan özel olup olmadığını ve tiyatro eleştirisi okuma göre istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık göstermektedir.

Haftada bir kitap okuyanların % 63,3'ü, 15 günde bir okuyanların %71,4'ü, ayda bir okuyanların %68,7'si, yılda 3-4 kez okuyanların %77,3'ü kadınsa; yılda 1 ya da daha az kitap okuyanların %72,7'si erkektir. *Kadınların erkeklere göre daha sık kitap okuduğu söylenebilir.*

Oyun broşürü satın alanların %75,2'si kadınsa, %24,8'i erkektir. *Kadınların oyun broşürlerini alma eğilimi erkeklerden daha fazladır.*

Oyunları izlemeye yalnız gidenlerin %57,1'i erkeklerken; bir yakınıyla gidenlerin %75'i, ailesiyle gidenlerin %60'ı, grupta gidenlerin %71,8'i kadınlardır. *Erkekler daha çok yalnız gitme eğilimindeyken, kadınlar kalabalık gitme eğilimindedir.*

Tiyatro eleştirisi okuyanların %75,5'i kadınlarken, %24,3'ü erkeklerdir. *Kadınların erkeklere göre daha fazla tiyatro eleştirisi okuduğu söylenebilir.*

Yaş

Toplumsal cinsiyetin yanında, yaş önemli bir diğer değişken olarak birbirinden ayrılan bir takım kategorilere bölünmektedir.

Tablo 39. Örneklemen Yaşı ile Kültürel Sermayesi Arasındaki İlişki

	Yaş
Eğitim düzeyi	-
Yabancı dil bilgisi seviyesi	0,001
Sanatla ilgilenme	0,004

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

- Bu analiz yapılmamıştır.

Kişinin yaşı ile yabancı dil bilgisi, sanatla ilgisi ve tanından DT oyuncusu sayısı arasında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki vardır. Çok az yabancı dil bilenlerin %62'si 35 yaş üzeri kişilerken, orta düzeyde yabancı dil bilenlerin %39'u 25-34 yaş grubunda, iyi derecede bilenlerin %49'u, çok iyi bilenlerin %55'i 15-24 yaş grubundadır. *Kişilerin yaşı arttıkça yabancı dil bilgisinin azaldığı söylenebilir (Somers d=-0,291).*

15-24 yaş grubundaki kişilerin %69,2'si, 25-34 yaş grubundakilerin %52,8'i, 35 yaş ve üzeri kişilerin %41,5'i sanatla ilgilenmektedir. *Kişilerin yaşları arttıkça, sanata olan ilgilerinin azaldığı söylenebilir (Somers d=0,194).*

Tablo 40. Örneklemen Yaşı ile Kültürel Tüketim Pratikleri Arasındaki İlişki

	Yaş
Kitap okuma sıklığı	0,003
Oyun tanıtım broşürlerini satın alma	0,009
Oyunu izlemeye beraber gittikleri kişi	0,005
Tiyatroya ilk defa gidilen yaş	0,001
Tiyatro eleştirisi okuma	0,027
Tiyatro eğlence mekanı değil, okuldur düşüncesine katılma	0,046
Tiyatroda kıyafete özen gösterilmesi gerektiği görüşüne katılma	0,022

* Tablodaki değerler ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değerleridir.

Kitap okuma sıklığı, resim sergisine gitme, film tercihleri, oyunu izlemeye beraber gidilen kişi, ilk defa tiyatroya gitme yaşı, tiyatro eleştirisi okuma, oyun broşürlerini satın alma, tiyatroya gidilirken kıyafete özen gösterilmesi gerektiği görüşü ve tiyatronun boş vakit eğlencesi olduğunu düşünme ile kişinin yaşı arasında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki vardır.

Haftada bir kitap okuyanların %41,7'si 15-24 yaş grubundakilerden oluşmakta iken; 15 günde bir okuyanların %35,7'si 25-34 yaş grubundakilerden, ayda bir

okuyanların %46,3'ü 15-24 yaş grubundakilerden oluşmaktadır. Yılda 3-4 tane okuyanların %36,4'ü, yılda bir ya da daha az okuyanların ise %45,5'i 45 yaş ve üzerindekiilerden oluşmaktadır. *Kişilerin yaşı arttıkça kitap okuma sıklığının azaldığı söylenebilir (Somers $d=-0,172$).*

15-24 yaş grubundakilerin %52,3'ü, 45 yaş ve üzeri kişilerin %73,1'i tiyatro eleştirisi okurken; 25-34 yaş grubundakilerin %53'ü, 35-44 yaş grubundakilerin %53'ü okumamaktadır. *15-24 ve 45+ kişilerin çoğunluğu tiyatro eleştirisi okumayı tercih ederken, 25-44 yaş grubu okumamayı tercih etmektedir.*

Oyun broşürlerini satın alanların %37,6'sı 15-24 yaş grubu, %30,3'ü 45 yaş ve üzeri, %23,9'u 25-34 yaş grubu ve 8,3'ü 35-44 yaş grubundadır. *15-24 yaş grubu ile 45 yaş ve üzeri kişiler oyun broşürlerini almayı tercih etmektedir.*

'Tiyatronun eğlence mekanı değil okul olduğunu' düşünenlerin %37'si 45 yaş ve üzeri bireylerken, olmadığını düşünenlerin %37'si 15-24 yaş grubundakilerdir. *45 yaş ve üzeri kişilerin tiyatronun eğlence mekanı değil okul olduğu görüşünde olma eğilimleri daha fazladır.*

Oyunu izlemeye yalnız gitmek isteyenlerin %43'ü 15-24, %36'sı 25-34 yaş grubundaki kişilerdir. Bir yakınıyla gitmek isteyenlerin %42'si 15-24, %28'i 25-34 yaş grubundaki kişilerdir. Ailesiyle gitmek isteyenlerin %33'ü 25-34, %22'si 35-44 yaş grubundakilerdir. Grupla gitmek isteyen kişilerin %21'i 35-44, %39'u 45 yaş ve üzeri kişilerdir. Yalnız gitmek isteyenlerin çoğunluğu 34 yaşın altındakilerken grupla gitmeyi tercih edenlerin çoğunluğu 45 yaş ve üzeri kimselerdir. *Kişilerin yaşları arttıkça daha kalabalık gitme eğilimleri artmaktadır (Somers $d=0,207$).*

15-24 yaş grubundakilerin %52,3'ü, 25-34 yaş grubundakilerin %58,5'i, 35-44 yaş grubundakilerin %63,3'ü ve 45 yaş ve üzeri kişilerin %84,6'sı tiyatroya gidilirken kıyafete özen gösterilmesi gerektiğini düşünmektedir (Somers $d=0,188$). *Kişilerin yaşları arttıkça tiyatroya giderken kıyafete özen gösterilme eğilimi artmaktadır.*

Medeni Durum

Kültürel tercihlerin sıralamasında anlamlı ilişki gösteren bir diğer değişken de medeni durumdur. Bourdieu'ye göre toplumsal hiyerarşi bilincinin en belirgin olarak görüldüğü yerlerden biri evliliğdir. Çünkü ona göre evliliğin temel işlevlerinden biri temel bir yatırım mekânı olması ve mal varlığını tehlikeye atmadan soyun devamlılığını sağlamasıdır. Aynı zamanda evlilik toplumsal hiyerarşide yükselebilenin de bir stratejisidir (Kaya 2018 s.113).

Tablo 41. Örneklemen Medeni Durumu ile Kültürel Sermayesi Arasındaki İlişki

	Medeni durum
Yabancı dil bilgisi	0,041
Sanatla ilgilenmek	0,003
Tiyatro eğlence mekanı değildir	0,049
Kıyafete özen gösterilmeli	0,016
Oyunları genelde beğenme	0,048

Evlilerin %51,3'ü çok az yabancı dil bilmekteyken, %5,1'i çok iyi düzeyde bilmektedir. Bekarların ise %39,9'u orta düzeyde , %13,1'i çok iyi düzeyde yabancı dil bilmektedir. *Bekarların, evlilere göre yabancı dil seviyesinin daha fazla olduğu söylenebilir.*

Evlilerin %38,5'i, bekarların ise %63,1'i sanatla ilgilenmektedir. *Bekarların sanata ilgisinin daha fazla olduğu söylenebilir.*

Evlilerin %51'i, bekarların ise %68'i ilk defa tiyatroya 15 yaşından önce gitmiştir. Evlilerin %49'u, bekarların ise %32'si ilk defa tiyatroya 15 yaş ve üstünde gitmiştir. *Bekarların çoğunluğu ilk defa 15 yaşından önce tiyatroya gitmiştir.*

Evlilerin %51'i, bekarların ise %34'ü "Tiyatro eğlence mekanı değil, okuldur" görüşüne katılmaktadır. Evlilerin %37'si, bekarların ise %46'sı ise bu görüşe katılmamaktadır. *Evlilerin, bekarlara göre "Tiyatro eğlence mekanı değil, okuldur" görüşüne daha fazla katıldığı söylenebilir.*

Evlilerin %69,2'si, bekarların ise %56,6'sı popüler ağırlıklı olarak film izlemektedir. Evlilerin %12,8'i, bekarların ise %32'si sanatsal ağırlıklı filmler

izlemektedir. *Bekarların, evlilere göre sanatsal ağırlıklı film izleme eğilimleri daha fazladır.*

İlçe

Coğrafi uzamdaki dağılım toplumsal anlamda asla nötr değildir. Bir sınıfın veya bir sınıf fraksiyonunun toplumsal olarak hiyerarşilenmiş coğrafi uzamdaki dağılımı onun toplumsal uzamdaki konumunun göstergelerinden birini oluşturması dışında, hemen hemen her zaman sınıfın iç hiyerarşisinin de göstergesidir (Bourdieu 2015,1s.18).

Tablo 42. Örneklemen Yaşadıkları İlçeler ile Kültürel Sermayeleri Arasındaki İlişki

	İlçe
Eğitim düzeyi	0,001
Yabancı dil bilgisi	0,004
Babaanne diploma	0,018
Tiyatro terimi	0,020
İzledikleri oyun sayısı	0,004

Üniversite diploması olanların %42,9'u Çankaya, %26,3'ü Yenimahalle, %11,3'ü Çukurambar, %9,8'i Mamak, %6,8'i Keçiören, %8,3'ü Etimesgut, %6'sı Gölbaşı'dır.

Çok iyi derecede yabancı dil bilenlerin % 60'ı Çankaya, %20'si Yenimahalle, %15'i Keçiören, %5'i Gölbaşı iken bu oran Etimesgut ve Mamak'da %0'dır.

16-20 arası tiyatro terimi bilenlerin %55'i Çankaya, %10'u Yenimahalle, %7,5 Mamak, %7,5 Keçiören, %10 Etimesgut, %2,5'i Gölbaşı'nda ikamet etmektedir.

Babaannesi lise mezunu olanların %75'i Çankaya, %12,5'i Yenimahalle, %12,5'i Etimesgut iken bu oran Mamak, Keçiören ve Gölbaşı'da %0'dır.

Geçen sezon 10 dan fazla oyun izleyenlerin %69,7'si Çankaya, 12,1'i Mamak, %9,1'i Keçiören, %6,1'i Gölbaşı ve %0'ı Etimesgut'da ikamet etmektedir.

Toplumsal Uzama İlişkin Çoklu Uyum Analizi

Yapılan ki-kare analizleri sonucunda demografik bilgiler, kültürel sermaye, miras edinilen kültürel sermaye, kültürel tüketim alışkanlıkları, oyun tercihindeki faktörler ve beğeni yargılarından birbirleri ile en çok ilişkili olan değişkenler

seçilmiştir. Birden çok değişken, kümeleme analizi uygulanarak daha az sayıda değişkene indirgenmiştir.

Tablo 43. Kümeleme Analizi Sonucunda Yapılan Sınıflandırmalar

	SORULAR	SINIFLAMA
Cinsiyet	1.) Kadın 2.) Erkek 3.) Diğer	Kadın Erkek
Yaş	Yaşınız	15-24 25-34 35-44 45+
Medeni Durum	1.) Evli 2.) Bekar 3.) Boşanmış 4.) Eşini kaybetmiş	Evli Bekar
İlçe	Yaşadığınız semt	Çankaya Yenimahalle Keçiören Etimesgut Mamak Gölbaşı
Sanatla İlgilenme	1.) Sanatın herhangi bir dalıyla ilgilendiniz mi/ilgileniyor musunuz?	Evet Hayır
Tiyatro alanındaki bilgi birikimi	Tanınan DT oyuncu sayısı Tanınan DT yönetmeni sayısı Tanınan yazar/yönetmen/kuramcı sayısı	Düşük Yüksek
Baba Eğitim düzeyi	1.) İlkokul 2.) Ortaokul 3.) Lise 4.) Üniversite 5.) Diploması yok	Ortaokul - Lise +
Anne Eğitim düzeyi	1.) İlkokul 2.) Ortaokul 3.) Lise 4.) Üniversite 5.) Diploması yok	Ortaokul - Lise +
Ebeveyn sanata ilgisi	1.) Anne veya babanız sanatla ilgileniyor mu/ ilgileniyor muydu?	Evet Hayır
Büyükbaba Eğitim düzeyi	1.) İlkokul 2.) Ortaokul 3.) Lise 4.) Üniversite 5.) Diploması yok 6.) Bilmiyorum	İlkokul- Ortaokul+

Dede Eğitim düzeyi	1.) İlkokul 2.) Ortaokul 3.) Lise 4.) Üniversite 5.) Diploması yok 6.) Bilmiyorum	İlkokul- Ortaokul+
Kültürel Tüketim	1.) Son bir yılda özel tiyatroya gitme 2.) Kültür/sanat/edebiyat dergilerini takip etme 3.) Tiyatro eleştirisi okuma	Düşük Yüksek
Oyun Tercihindeki Faktörler	Yönetmeni-Yazarı-Konusu-Oyuncuları	Bilinç- Bilinç+
Beğeni Düzeyleri	1.) Devlet Tiyatrolarının oyunlarını genel olarak nasıl değerlendirirsiniz?	Düşük Yüksek
Alternatif tiyatro beğenisi	1.) Alternatif tiyatro ile DT tercihiniz 2.) İnter-aktif oyun tercih eder misiniz?	Alternatif - Alternatif +
Tiyatro Adabına riayet	1.) Tiyatro izlerken birşeyler yiyip içmek doğru değildir” düşüncesine katılır mısınız 2.) Tiyatroya gelirken kılık-kıyafete özen gösterilmelidir” düşüncesine katılır mısınız	Düşük Yüksek
Beğenilmeyen oyuna tepki	Beğenmediğiniz oyuna tepkiniz nasıl olur? 1.) Alkışlamam 2.) Çıkarım 3.) Tepki göstermem	Var Yok
Tiyatronun katkısı olduğunu düşünme	1.) Tiyatro izlemenin kişinin entelektüel gelişimine katkısı var mıdır? 2.) Tiyatro izlemenin ülkenin milli/ulusal değerlerine katkısı var mıdır 3.) Tiyatro izlemenin dini ve ahlaki değerlerin gelişimine katkısı var mıdır	1.) Entelektüel gelişimine katkısı 2.) Milli/ulusal değerlerine katkısı 3.) Dini değerlere katkısı
Ebeveyn Meslek Grubu	Muhasebeci Avukat Doktor Psikolog Gazeteci Uzman Sanatçı Öğ. Görevlisi Arkeolog Bilgisayar Programcısı	Kendi hesabına profesyonel
	Bankacı Hemşire Öğretmen	Memur Maaşlı– profesyonel

	Mühendis Bakan/Diplomat Subay	
	İşçi Ev emekçisi	İşçi, düzenli ücretli
	Sağlık çalışanı Tekniker Emekli memur Memur	Memur, maaşlı - orta düzey memur
	Tüccar Müteahhit	Küçük işveren
	Kuyumcu Serbest Meslek	Kendi hesabına küçük ticaret, çiftçi

Kişileri demografik bilgileri, kültürel sermaye, miras edinilen kültürel sermaye, kültürel tüketim alışkanlıkları, oyun tercihi ve beğeni yargılarını bakımından sınıflandırmak amacıyla Çoklu Mütekabiliyet Analizi kullanılmış, uygulanan analiz sonucunda elde sonuçlar Şema 1 de verilerek yorumlanmıştır.

Yukarıda sergilenen sosyal harita Devlet Tiyatroları alanındaki bireylerin kültürel sermayeleri ve kültürel tüketim davranışlarının izlediği hattı göstermektedir. Birinci boyuta katkıda bulunan düzeylerin dağılımı soldan sağa doğru, ikinci boyuta katkısı olan düzeylerin dağılımı ise üst ve alt yarısına ayıracak şekilde gösterilmiştir.

Birinci boyutta soldan sağa doğru gidildikçe kişilerin kültürel tüketimleri (son bir yılda özel tiyatroya gitme sıklığı, kültür/sanat/edebiyat dergilerini takip etme ve tiyatro eleştirisi okuma), tiyatro adabına gösterilen uyum (oyun esnasında birşeyler yeyip içmek, tiyatroya giderken kıyafete özen göstermek), oyun seçimlerinde “bilinçli” davranma, (oyun tercihlerinde oyunun yazarını, yönetmenini, oyuncusunu dikkate alma) oyunları beğenme derecesi, tiyatronun entelektüel gelişime, ulusal ve milli değerlere katkı sağladığı görüşü ve alternatif tiyatroyu beğenme eğilimleri azalmakta ancak beğenmedikleri oyuna tepki gösterme davranışı artmaktadır. Yine soldan sağa doğru kişilerin ikamet ettikleri ilçeler de şu şekilde sıralanmaktadır; Yenimahalle, Çankaya, Etimesgut, Mamak, Gölbaşı ve Keçiören.

İkinci boyutta yukarıdan aşağı doğru gidildikçe miras edinilen kültürel sermayenin azaldığı görülmektedir. Kişilerin babalarının meslek grupları değişmekte, (yukarıdan aşağıya doğru; kendi hesabına profesyonel, küçük işveren, memur maaşlı profesyonel, küçük ticaret, orta düzey memur ve işçi/düzenli ücretli şeklinde sıralanmaktadır) anne, baba diploma dereceleri (yukarı bölümde lise ve üzeri, aşağı bölümde ortaokul ve altı şeklinde) ve büyükbaba ve dedenin sahip olduğu diploma dereceleri (ortaokul ve üzeri ve ilkokul veya diploması bulunmayanlar şeklinde) ile kişilerin kendilerinin ve ebeveynlerinin sanata olan ilgisi düşüş göstermektedir. Bununla beraber medeni durumu ve yaş grupları da değişmektedir. İkinci boyuttan üst kısmı bekar ve 34 yaş altı kişiler yer alırken, sağ tarafında evli ve 35 yaş üzeri kişiler yer almaktadır.

Sonuç olarak bireylerin miras edinilen kültürel sermayeleri 35 yaş altında daha yüksektir ve bu grupta kültürel tüketim, tiyatro hakkında bilgi birikimi ve bilinçli oyun tercih etme de artmaktadır. Yaş arttıkça, miras edinilen kültürel

sermaye düşmekte, bununla birlikte kültürel tüketim ve bilinçli oyun tercih etme eğilimi de azalmaktadır. Bütün bu bulgular miras edinilen kültürel sermayenin kültürel tüketim ve tiyatro beğenisini farklılaştırdığı toplumsal konumda iki ayrı kesimi temsil eden hiyerarşik yapının varolduğu sonucuna ulaşılmıştır.



SONUÇ

Bu topraklardaki tarihi serüveninde tiyatro, 19. yüzyıl sonlarındaki Osmanlı modernleşme sürecinde Batılı bir tarza bürünmeye başlamış, geleneksel gösterimlere alışkın olan dönem seyircisi de bu “yeni” tiyatroyu beğenmek için bir başlangıç yapmak zorunda kalmıştır. Bu çalışmada modern tiyatroyla tanışılmasından yüzyıldan fazla bir süre sonra günümüz seyircilerinin, bu “yeni” tiyatro alışkanlıkları ve beğeni düzeylerinin nasıl farklılıklaştığı ve bu farklılaşmanın neyi ifade ettiği Bourdieucu perspektifle araştırılmıştır. Bu amaçla Batı geleneğinde kurumsallaşan Devlet Tiyatroları *alan* kavramıyla ele alınmış, alanının kuruluş koşulları, konumu ve zaman içindeki evrimi ile birlikte içyapısı ve düşünsel yapısı, yani *doksik* olana bakılmıştır. Alanı kuran ayaklardan bir diğeri olan seyirciler ise *beğeni* yargıları bağlamında değerlendirilmiştir. Seyircilerin *kültürel sermaye* ve *kültürel tüketim pratikleri* niceliksel analizle desteklenerek, sınıfsal aidiyetlerinin *habitus* (yatkınlık) ile olan ilişkisi incelenmiştir. Dışsal yapıların içselleştirilmesi anlamına gelen *habitus* kavramsallaştırmasının Devlet tiyatroları alanındaki beğeni ve pratikler için önemli ipuçları barındırdığı görülmüştür. Nesnel şartlar tarafından oluşturulan ama bu şartların değişmesinden sonra bile devam etme eğiliminde olan *habitus*, kültürel bilinçdışı, derinlemesine içselleştirilmiş büyük örüntüler, zihinsel alışkanlık, beğeni ve eylem şemaları, düzenli doğaçlamanın üretici ilkesi'ni ifade eder (Swartz, 2011 s.144-145). Bu yönüyle tiyatronun *habitus* tavırlar sunulabilen bir alan olabilme potansiyeline sahip olduğu görülmüştür. Bu *habitusun* içeriği ise Osmanlı modernleşmesiyle başlayan ve Cumhuriyet döneminde uluslaşmaya evrilen süreçteki nesnel şartlarda oluşmuştur. Ulusal *habitusun* biçimlenmeye başladığı bu dönemde egemenliği elinde bulunduran sınıf, “modernleşme” çabası doğrultusunda toplumun geri kalanına yönelik kendi yaşam tarzını *simgesel şiddet* yoluyla benimsetmeye çalışılmıştır. Seyirci beğenisinin egemenlik yapıları ile olan ilişkisini anlamak bakımından özel bir önemi olan bu dönemde, tiyatro araçsallaştırılmış ve *doksası* “çağdaşlaşma” olarak kurgulanmıştır. Tanzimat Döneminde tiyatroya yüklenen ‘çağdaş’ bireyi oluşturma misyonuna Cumhuriyet döneminde “ulusal kimlik yaratma” da eklenmiş ve Köy Enstitüleri, Halkevleri ve

sonrasında Devlet Tiyatroları eliyle günümüze kadar sürdürülmeye çalışılmıştır. Ancak Halkevlerinin 1951, Köy Enstitülerinin 1954 yılında kapatılması, ardından tiyatroyu Anadolu'ya yayma projesi olan “Bölge Tiyatrolarının” hayata geçememesi sonucu, tüm toplumu kapsamayı amaçlanan bu kültürel reform hareketi sınırlı kalmıştır. 1960-70 döneminde halka ulaşma, halkla beraber olma adına girişilen önemli çabalar olmasına karşın kalıcı ve sürekli bir politika sürdürülememiştir. Sonuçta “çağdaşlaşma/toplumu aydınlatma” misyonu yüklenilen tiyatro toplumun tüm kesimlerine ulaşamamış, kentlerdeki *orta sınıfın* eğlence aracına dönüşmüştür. Bu noktada Bourdieu'nun habitus kavramsallaştırması günümüz DT seyircilerinin “orta sınıf” olma özelliği göstermesini anlaşılır kılar. Çünkü habitus kişinin sınıf bağlamında gelişen kolektif tarihi ile bireysel tarih deneyimlerinin bir bütünüdür ifade eder (Türk 2011). Başka bir deyişle habitus, toplumsal dünyanın nesnelliğini olduğu kadar öznelliği de birlikte taşır. Habitus'un öznelliği ise aileden okula, okuldan meslek hayatına ve kültürel tüketime kadar tüm toplumsal alanda gerçekleşir. Dolayısıyla habitus ve sermaye ilişki halindedir. Bu bağlamda seyircilerin demografik bilgilerin yanı sıra, kültürel sermaye bilgilerine başvurulmuş, bu sermayenin türüne-hacmine ve habitusa göre oluşan konumlarının hiyerarşik yapısı gözlenmiştir. Buna göre çalışmada dört ana sonuç elde edilmiştir:

- Demografik sonuçlar
- Kültürel sermaye ve pratiklere ilişkin sonuçlar
- Beğeni yargılarına ilişkin sonuçlar
- Toplumsal uzama göre sonuçlar

Elde edilen bu sonuçlar Bourdieucu yaklaşımla değerlendirilerek aşağıda tartışılmıştır.

Demografik sonuçlar

Yaş, cinsiyet, medeni durum, meslek ve yaşadıkları semt ile seyircilerin kültürel tüketim alışkanlıkları, kültürel sermayeleri ve beğenileri arasında anlamlı sonuçlar bulunmuştur.

Cinsiyet ile kitap okuma sıklığı, yabancı dil bilgileri, oyun broşürlerini satın alma, oyunu izlemeye beraber gidilen kişi, tiyatroyu daha özel bir sanat görme ve tiyatro eleştirisi okuma göre istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık göstermektedir. Kadınlar erkeklere oranla daha fazla kitap ve tiyatro eleştirisi okumakta, tiyatroyu daha özel bir sanat görmekte ve oyun broşürü satın almaktadır. Bununla birlikte yabancı dil bilgilerinin daha düşük olduğu ve oyunlara daha kalabalık gitme eğiliminde oldukları görülmüştür. Kadınların yüksek kültüre ait görsel sanatlar, müze ziyareti, klasik müzik konseri, bale gösterisi gibi aktivitelere erkeklere oranla daha fazla katıldıklarını değerlendirilmektedir (Akt. Arun, 2010 s.252). Devlet Tiyatroları alanında literatürdeki bu eğilime benzer bulgular elde edilmiştir. Bununla birlikte toplumsal cinsiyet eşitsizliği üzerinden okunabilecek veriler de elde edilmiştir. Oyunlara yalnız gitme alışkanlıkları erkeklere oranla düşüktür.

Kişilerin yaşı da önemli bir diğer değişken olarak birbirinden ayrılan bir takım kategorilere bölünmektedir. Kitap okuma sıklığı, resim sergisine gitme, film tercihleri, oyunu izlemeye beraber gidilen kişi, ilk defa tiyatroya gitme yaşı, tiyatro eleştirisi okuma, oyun broşürlerini satın alma, tiyatroya gidilirken kıyafete özen gösterilmesi gerektiği görüşü ve tiyatronun boş vakit eğlencesi olduğunu düşünme ile kişinin yaşı arasında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki vardır.

Kültürel pratikler sıralamasında anlamlı ilişki gösteren bir diğer değişken medeni durumdur. Bekarların, evlilere göre yabancı dil seviyesinin, sanata ilgisinin daha yüksek olduğu ve daha fazla sanatsal ağırlıklı film izleme eğiliminde oldukları söylenebilir. Ayrıca evliler, bekarlara göre “Tiyatro eğlence mekanı değil, okuldur” görüşüne daha fazla katılmaktadır.

Diğer bir bulgu ise kişilerin yaşadıkları ilçe ile kültürel sermaye ve kültürel pratiklerinin ilişkili olduğudur. Yenimahalle ve Çankaya ilçesinde tiyatro beğenisi ve tiyatro adabına uyum ve tiyatronun katkı sağladığını düşünme eğilimleri (ulusal/milli değerlere ve bireysel gelişime) yüksek iken Keçiören ve Mamak ilçelerinde daha düşük olduğu görülmüştür.

Kültürel Sermaye ve Kültürel Pratiklere İlişkin Sonuçlar

Seyircilerin kültürel sermayeleri (eğitim düzeyleri ile ölçülen) ve kültürel pratiklerinin (kitap okuma sıklığı, kültür sanat dergilerini takip etme, resim sergisine gitme, özel tiyatroya gitme, DT oyunlarını izleme sıklığı) Türkiye ortalamasının üstünde olduğu görülmüştür. Diğer bir önemli sonuç ise aileler sahip oldukları kültürel sermaye donanımını büyük ölçüde çocuklarına (aile büyüklerinden ebeveynlere, ebeveynlerden çocuklarına) aktarabildiğidir.

Bireylerin eğitimsel sermayeleri ve toplumsal kökenlerinin kültürel ürünler hakkındaki bilgi düzeyleri üzerinde etkili olduğu saptanmıştır. Bourdieu'nun araştırmasında 20 filmde oluşan bir liste içinde en az 4 yönetmenin adını ilkökul diplomasına sahip olanlar sadece 5 i söyleyebilmiştir. Bu oran BEPC'ye veya lise diplomasına sahip olanlarda 10 ve yükseköğretim yapmış olanlarda 22'dir (Bourdieu 2015 s.47). Bu çalışma Bourdieu ile benzer şekilde sonuçlar vermiş, eğitim ve yabancı dil bilgisi düzeyi yükseldikçe seyircilerin tiyatro terimi, oyun yazarı, yönetmeni ve tiyatro kuramcılarında oluşan listedeki bilgi düzeylerinin arttığı sonucuna ulaşılmıştır. Benzer şekilde, anne baba eğitim durumu kişilerin tiyatro alanındaki bilgi birikimi üzerinde etkisi gözlenmiştir. Kişinin babasının eğitim durumu ile DT'den bilinen yönetmen sayısı, babanın mesleği ile bireyin sanatla olan ilgisi ve kişinin annesinin eğitim durumu ile sanatla ilgili olmaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki vardır.

Araştırmanın bir başka bulgusuna göre kültürel sermayesi yüksek kesim, sahip oldukları kültürel mal varlıklarını olduğundan yüksek ve meşru tanıma en uygun olanı seçme eğilimindedir. Bourdieu'ya göre farklı toplumsal sınıfların mensupları kültürü kabul etme derecelerinden ziyade kültürü bilme dereceleri ile birbirlerinden farklılaşırlar; kayıtsız kalma ve hatta düşmanca reddedişler istisnaidir. Kültürel pratikler üzerine bir anket ilişkisinin (neredeyse bir sınav gibi olan) yarattığı dayatma durumu için de bu böyledir. Meşruluğun kabulünün en sadık göstergelerinden biri en yoksun olanların cehaletlerini ve ilgisizliklerinin saklama eğilimi ve sahip oldukları kültürel mal varlığı içinde kendilerince meşru tanıma en uygun düşeni seçerek, -onların gözünde anketörün temsilcisi olduğu- meşru kültüre saygılarını sunma eğilimidir (Bourdieu 2015,

s.461). Araştırmamızda Bourdieu'nun saptamasına benzer sonuçlar elde edilmiştir. Seyircilerin bildikleri ifade ettikleri DT yönetmen sayısı ile adını yazabildikleri yönetmen sayısı arasındaki fark görülmüştür (%41,5 oranında yönetmen ismini bildiklerini belirtmelerine karşın yazabilenlerin oranı ancak % 20,5 dir.)

Çağdaş değerlerin sahiplenilerek bu yönde davranış geliştirilmesi, tiyatro aracılığıyla seyircilerde hedeflenen habitus tavırlarlar olarak algılanabilir. Araştıma bulgularına göre seyircilerin tiyatroya atfettiği faydaların en başında 'çağdaşlığa katkı sağladığı' gelmektedir (%90). Uygarlaşma projesi dahilinde kurgulanan tiyatronun “*çağdaşlaşma doksasının*” yürürlükte olduğu gözlenmiştir. Bir diğer habitus tanımlama ise tiyatro adabı olarak nitelenen kurallardır. Doğrudan anlamı temsil düzenini sağlamak olurken simgesel anlamı toplumu disipline etmek olarak yorumlanabilir. Seyircilerin beğenmedikleri oyuna tepki gösterme ve görüşlerini DT'ye iletme davranışlarının oldukça düşük oluşu dikkat çekicidir. Beğenmedikleri oyuna gösterilen tepkinin bu denli düşük oluşunun ve görüş ve eleştirilerin DT'ye iletilmemesinin sebepleri Batılı tarzda tiyatroya uygun seyirci modeli eğitime çabalarının bir yansıması olarak yorumlanmıştır.

Hipotez Sonuçları

Araştırma verilerine göre **“Devlet Tiyatroları seyircilerinin ekonomik sermayeleri arttıkça, kültürel sermayeleri de artış eğiliminde olmaktadır hipotezi”** kısmen doğrulanmıştır. Kişilerin gelir düzeyi ile eğitim düzeyi ve aile büyüklerinin (babaanne büyükbaba ve anneanne) eğitim düzeyi arasında anlamlı ilişkiler bulunmuştur. Bu veriye dayanarak, gelir düzeyinin kültürel sermaye üzerinde etkili olduğu söylenebilir.

Bununla beraber kültürel pratikler boyutunun da ekonomik sermaye ile ilişkili olduğu söylenebilir. Örneklem grubun % 82'sinin gelir düzeyi TÜRK-İŞ verilerine göre yoksulluk sınırının üzerindedir. Ancak gelir düzeyleri arasındaki farklılıklar ile kültürel pratiklerin ilişkilenebilmesinde yeterli sonuç bulunmamıştır. (Yalnızca bir soruda ilişki görülmüştür). Bu durum Bourdieu'nun belirttiği şekliyle habitusla birlikte değerlendirilmiştir. Bourdieu tüketici davranışlarının

çoğunun gelir düzeyi ile ilişkili olduğunu kabul etmekle birlikte bu ilişkinin habitusun getirdiği yatkınlıklarla dolayımlandırığının altını çizer. Gelire nedensel bir etkinlik atfedilir ama aslında gelirin bu etkinliği sadece ürettiği habitusla birlikte işlev görmesine dayanır (Swartz, 2015, s. 229).

Bourdieu tüketici seçimlerinin açıklanmasını satın alma gücüyle sınırlayan arz-talebe dayalı modelleri eleştirir. Aktörlerin ürünleri seçerken titiz bir maliyet hesabı yapmadığını, beğenilere baktığını öne sürer; tercihlerin altında yatan asıl neden beğenidir-erdem kisvesine bürünmüş bir zorunluluk olduğunu ileri sürer. (Swartz,2015 s.229-230) Ancak bilet fiyatlarındaki artışın tiyatroya gitme sıklığını etkileyip etkilemeyeceği sorusu ile katılımcıların gelir dağılımı arasında anlamlı bir ilişki bulunmuştur. Araştırmamıza göre bilet fiyatları düşük gelir grupları için Devlet Tiyatrolarına gitmede önemli bir rol oynamaktadır. Bourdieu aktörlerin “titiz bir maliyet hesabı yapmadıklarını” öne sürer fakat bulgularımıza göre bilet fiyatları düşük gelir grupları için Devlet Tiyatrolarına gitmede önemli bir rol oynamaktadır.

Genel olarak değerlendirildiğinde ekonomik sermaye kültürel sermaye üzerinde etkili iken kültürel tüketim pratikleri ve beğeni yargısı üzerinde önemli bir etkiye sahip olmadığı söylenebilir. Ekonomik sermaye DT alanında hakim sermaye olmadığı söylenebilir.

“Kültürel sermaye ile tüketim davranışı arasında ilişki vardır” hipotezi doğrulanmıştır. Araştırma kapsamında katılımcılardan elde edilen veriler doğrultusunda, kültürel sermaye farklılaşmasının katılımcıların kültürel tüketiminde farklı pratiklere, tutum ve alışkanlıklara yansıdığı görülmüştür. Kitap okumak, özel tiyatroya gitme, resim sergisine gitme ve eleştiri okuma pratikleri kültürel sermayesi yüksek sosyal sınıftaki katılımcılarda daha yüksek oranda mevcutken, kültürel sermayesi düşük sosyal sınıflarda bu etkinliklerin birçoğuna katılmak noktasında daha düşük seyretmektedir. Ancak önemle vurgulanması gereken nokta bireyin kültürel pratiklerinde en çok ilişkili kültürel sermaye türünün ebeveynlerin eğitim seviyesi olduğudur. Benzer şekilde, miras yoluyla edinilen (ebeveyn diploma dereceleri ve sanata ilgileri) kültürel sermayesi yüksek kesim oyun tercihlerinde dikkate alınan faktörlerde (oyunun

yönetmeni, yazarı ve oyuncularını dikkate almaları) daha “bilinçli” tercihler yapmaktadır. Bu durum Bourdieu’nun eşit seviyelerdeki eğitimsel sermayelerde toplumsal köken ağırlığının kişinin kültürün en meşru alanlarında hareket etme davranışını artırdığı iddiasını doğrular niteliktedir. Oyun tercihlerinde oyunun yönetmeni ve yazarını dikkate alma, tiyatro eleştirisi okuma ve oyun broşürlerini satın alma davranışlarını Bourdieu’nun küçük burjuva eleştirisinde kişinin nasıl davranılacağını gösteren modeller ve otoriteler olan “*hakim sınıfın belirlediği standart*”lar olarak görebiliriz. Otoritelerce tastiklenmiş olan tiyatro eleştirisi okuma davranışı tüketiciye nasıl davranması gerektiği yönünde bir işaret işlevi görür.

Kültürel sermayesi daha yüksek olup tercihleri bu doğrultuda biçimlenmiş olan kesim, kültürel tüketimlerinde üst sınıfa ulaşmaya dönük davranışları sergilerken, kültürel sermayesi düşük fraksiyon daha iddiasız tercihlerde bulunmakta; oyun tercihlerinde oyunun konusunu daha çok dikkate almakta, tiyatro eleştirisini daha az veya hiç okumamakta ve oyun broşürlerini satın alma davranışları daha düşük olmaktadır. Bourdieucu söylemle kültürü bir oyun gibi oynamayı bilmemekte, *oyunu ciddiye almaktadır*. Ancak ülkemizde genel olarak sanat eleştirisinin ve özelde tiyatro eleştirisinin ne ölçüde kurumsallaşabildiğine yönelik birçok eleştiriye rastlamak mümkündür. Ayrıca üst sınıfa yakın fraksiyonun yönetmen ve eleştirmen ismini az bilmeleri, Bourdieu’nun küçük burjuvaya yönelttiği eleştirileri haklı çıkarır yöndedir. Bourdieu küçük burjuva habitusunun yüksek kültürle ilişkisini, yüksek kültüre yönelik ‘*farklılaşmamış bir hürmetin*’ işareti olan ‘*kültürel iyi niyet*’ olarak tanımlar (Swartz, 2015 s.245).

Bourdieu’ye göre, küçük burjuvazi kültürü bir “oyun” olarak oynamayı da bilmez ve kültürü aşırı ciddiye alır: “Küçük burjuvalar, kültür oyununu bir oyun gibi oynamayı bilmezler. Blöf ve sahtekârlık yapma hakkını veya kendilerine mesafeli olma serbestisini tanımak için kültürü fazla ciddiye alırlar. Cehaletin veya düşüncesizliğin daimi kaygısını savuşturmak için kültürü biraz fazla ciddiye alırlar. Bu da bireyi nasıl davranacağını gösteren modeller ve otoriteler bulma yönünde kaygı dolu bir arayışa sevk eden bir uyumluluk endişesine yöneltir (Swartz 2015 s.246). Bourdieu, küçük burjuvazinin işçi sınıfından farklı olarak temayüz oyununa katıldığını ama hakim sınıfın hayat tarzını tam

anlamıyla temellük etmesini sağlayacak sermayeye de habitusa da sahip olmadığını saptar. Küçük burjuvazi hakim sınıfın belirlediği standartları taklit etmeye çalışır; ama hakim sınıf estetiği, kültür dünyasına teklifsizce ve bildiği bir dünya olarak katılırken, “*temayüz etme gayreti*” (başkalarına göre üstün duruma gelme, seçkinleşme) beceriksiz bir özentiye ele verir (Bourdieu 2015).

Çalışmada elde edilen diğer bir sonuç ise, babaanne ve büyükbaba eğitim seviyesinin kişilerin oyun hakkındaki olumlu veya olumsuz görüşlerini Devlet Tiyatrolarına iletme davranışları ile anlamlı ilişki içinde olmasıdır. Miras edinilen kültürel sermayenin artışıyla beraber “eleştirel” davranışın da geliştiğini, alandaki kültürel sermayeleri ölçüsünde pozisyon alabilme yetilerini gösterir. Bourdioucu anlamda “*oyuna katılma*” olarak okunabilir.

Miras edinilen kültürel sermayesi yüksek kesimde tiyatro sanatını diğer sanatlara nazaran daha özel görme eğilimi daha fazladır. Bourdieu Paris'ten uzakta, tiyatroya gitme şansı az olan, kültürel açıdan yoksun kesimin tiyatroyu daha fazla yücelttiğini gözlemlemiştir. Tiyatro seyircileri üzerine yapılan bir araştırmadan örnek verir:

Görüşülen ilkokul mezunlarının % 74'ü eğlendirici dinlence, kolay yapmacı, hatta avam olarak nitelenen sinemaya karşın “tiyatro ruhu terbiye eder” biçiminde önceden biçimlendirilmiş yargıları onaylıyorlar ve tiyatronun “olumlu”, “eğitici”, “entelektüel”, erdemleri üzerine teveccüh söylemleri içinden kendilerinden geçiyorlar (Bourdieu 2015 s.462).

Bourdieu'ya göre kültürel açıdan en yoksun, en yaşlı olanların, Paris'ten en uzakta oturanların, yani gerçekten tiyatroya gitme şansı az olanların en sıklıkla “tiyatro ruhu terbiye eder”i kabul etmesi boşuna değildir. Araştırmamızdaki veriler tiyatroya daha sık giden, kültürel sermayesi yüksek kesimin tiyatronun “olumlu”, “entelektüel”, “eğitici” olduğunu düşünme eğiliminde olduğunu göstermiştir.

Ayrıca, tiyatronun adabına riayet ile miras edinilen kültürel sermayenin (ebeveynin diploma dereceleri ve mesleklerinin) ilişkili olduğu görülmüştür. Diploma dereceleri yüksek ve üst düzey mesleklerde olanların çocukları tiyatro adabına daha fazla riayet etmektedirler. Benzer şekilde aile büyüklerinden

(anneanne ve babaanne) diploması bulunmayan veya düşük dereceli diplomaya sahip olanlarda kıyafeye özen gösterilme görüşü daha üst diplomalara kıyasla daha zayıftır. Bu durum uzun vadedeki habitus dönüşümünün tiyatroya giderken kıyafete özen gösterilmesi gerektiği fikri üzerinde etki yarattığı şeklinde yorumlanmıştır.

Diğer bir bulgu, erken yaşta tiyatroyla tanışıyor olmanın tiyatro alanındaki sermaye birikimine avantaj sağladığı yönündedir. Bourdieu'ya göre egemen sınıfa ulaşmadaki eskilik egemen sınıfın içindeki farklılıkları ortaya koyar. Babanın ve annenin sahip olduğu diploma dereceleri ve sanatla ilgili olmaları ölçüsünde seyircilerin tiyatroya ilk gitme yaşının düştüğü görülmektedir.

Özetle, seyircilerin kültürel pratiklerinin eğitimsel sermayeden çok toplumsal kökenle yakın ilişkili olduğu saptanmıştır. Özellikle babanın ve büyükbabanın sahip olduğu diploma dereceleri daha etkin rol oynamaktadır.

“Devlet Tiyatroları seyircilerinin kültürel sermayeleri ile beğenileri arasında ilişki vardır” hipotezi kısmen doğrulanmıştır. Seyircilerin kültürel sermayeleri ile sinema beğenileri arasında belirgin bir ilişki bulunamamıştır. Bu durum Peterson ve Simkus'un (1992) kültürel omnivorluk tezi bağlamında yorumlanmıştır. Peterson ve Simkus toplumdaki grupların sahip olduğu beğenilerin geçişken olduğunu ifade etmektedir (Kip, 2010).

Ancak kültürel sermaye ile tiyatro beğenisi kısmen ilişkili olduğu görülmüştür. Kişilerin yabancı dil seviyeleri ve ebeveynlerin diploma derecesi artışına bağlı olarak kişilerin oyunları beğenme dereceleri de artmaktadır.

Bourdieu'ya göre toplumsal kökene bağlı farklılıklar, eğitim eylemi hedefinden uzaklaştıkça, edebiyattan resme ya da klasik müziğe ve caz ya da avangart sanata doğru gidildikçe artma eğilimindedir (Bourdieu, 2014, s.102). Araştırma verilerimiz Bourdiou'nun saptamasıyla uyumlu sonuçlar vermiştir. Ebeveyni sanatla ilgili olanlar, ebeveyni sanatla ilgili olmayanlara oranla daha fazla Alternatif tiyatroları tercih etmiştir.

Bourdieu herhangi bir şeyi beğenip beğenmemenin, kişilerin o konudaki bilgileriyle de ilişkili olduğunu savunur. Diğer bir ifadeyle beğenilerin kodunu çözüp onları tüketecek kültürel sermaye alana özgüdür. Ancak araştırma verilerine göre seyircilerin oyunları beğenme dereceleri ile alandaki bilgi birikiminin ilişkisi görülmemiştir. Oyun beğenilerindeki belirleyici faktörün alandaki bilgi birikimleri değil, tiyatroya atfedilen önem ve ebeveyn eğitim düzeyi ile ilişkilidir. Alandaki bilgi birikimi yüksek olanların alternatif tiyatroyu daha fazla tercih ettiği görülmüştür.

“Devlet Tiyatroları seyircilerinin kültürel sermaye, kültürel pratikleri sosyal uzam ile ilişkilidir” hipotezi doğrulanmıştır. Çoklu Mütakabiliyet Analizinde (ÇMA) elde edilen verilerin sınıflandırılması sonucu, toplumsal kökene bağlı kültürel sermaye, kültürel tüketim davranışı ve beğeniler üzerinden ayrılan iki ayrı kesimin ayrı alanlar içerisinde toplandığı görülmüştür. İki ayrı kategorideki kültürel sermayenin birikim farkı iki ayrı *sınıf habitusna* işaret etmektedir. Ebeveynlerinin ve bir önceki nesilden aile büyüklerinin eğitim seviyesi (miras edinilen kültürel sermaye) yüksek olan kesim tiyatroyu daha ulvi bir sanat görmekte, kurallarına daha çok uyum göstermekte, alanın bilgisine daha çok hakim olmakta, tiyatroyu faydalı görmekte ve beğenilerini seviyeleri daha yüksek olmaktadır. Miras edinilen kültürel sermayesi daha düşük kesim ise tiyatroya gitme aktivitesini daha sıradan görmekte, kurallarına daha az önemsemekte, alandaki bilgi birikimleri daha az olmakta ve beğenileri de daha düşük olmaktadır.

Bourdieu’nün kavramsal setinin temel unsurları olarak değerlendirebileceğimiz sermaye, alan ve habitus kavramlarının DT alanında alımlanmış olduğu görülmüştür. Ancak DT tiyatro seyircisinin beğeni oluşumu ve niteliğinde ulusal kimlik ile bağımlı tiyatroya yüklenilen “çağdaşlaşma” misyonu da göz önüne alınmalıdır.

Öneriler

Devlet Tiyatrolarının Ankara'daki salonlarının doluluk oranına karşın geniş yığınların yaşamına giremediği, seyirci kitlesinin yalnızca kültürel sermayesi yüksek orta sınıf(lar) ile sınırlı kaldığı gözlenmiştir. Bu durum, DT'ye erişilebilirlik "kültürel tüketim ihtiyacındaki" eşitsizlikle açıklanabilir. Kişi DT'ye gitmedikçe bu eksiğin farkında olmayacaktır çünkü kültürel tüketim ihtiyacını kültürel sermaye yaratır. DT'nin kent merkezleri dışında da yaygınlaşması ve toplumdaki kültürel sermaye eşitsizliğini giderecek politikaların geliştirilmesi toplumsal gelişim için önemli bir adım olacaktır. Bununla birlikte Devlet Tiyatrolarının seyirciyi pasif konuma iten konvansiyonel yapısına karşı seyirciyi özgürleştirecek biçimlerin geliştirilmesi tiyatro sanatının gelişmesini sağlayacak ve bu da beraberinde seyirci beğenisini zenginleştirecektir.

KAYNAKÇA

- ACAR, Y. (2007). Tiyatro Talebini Belirleyen Faktörlerin Analizi. Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İktisat Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- AKARÇAY, E. (2014) Sınıfçı Farklılaşma ve Sınıfçı Bütünleşme Biçimi olarak Eskişehir’de Orta Sınıfın Yeme-İçme Örüntüleri. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Doktora tezi
- AKÇURA, G. (1995). *Aile Boyu Sinema*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- AKTAY, Y. (2007). “Pierre Bourdieu ve Bir Maxwell Cini Olarak Okul”, *Ocak ve Zanaat*. Der: Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan, İletişim Yay. İstanbul.
- ALBAYRAK, U. (2015). Müzik Beğenisinde Kültürel Sermaye ve Kültürel Elitizm: Kıbrıs Örneği, Doktora Tezi
- ALTHUSSER, L. (2002). *Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çev. Yusuf Alp -Mahmut Özışık İletişim Yay.
- AND, M. (1972). Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* Sayı 3 Sayfalar: 087-106
- AND, M. (2014). *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi* İletişim Yay.
- AND, M. (1970). Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* Cilt 1, Sayı 1 Cilt 1, Sayı 1, Sayfalar 19 – 31
- AND, M. (1993). “Cumhuriyet’in 70. Yıldönümünde Kimliğini Bulamamış Türk Tiyatrosu”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, A.Ü. DTCTF-Tiyatro Bölümü Yayınları, Sayı: 10.
- ARUN, Ö. (2010). “Türkiye’de Televizyon Alanının Sosyal Yapısı ve Televizyon Alanında Kültürel Tüketim Pratikleri”, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım ABD. Konya.

ARUN, Ö. (2013). “Rafine Beğeniler ya da Sıradan Hazlar? Türkiye’de Beğenin, Ortamın ve Tüketimin Analizine İlişkin Bir Model”, *Kültür ve İletişim Dergisi*, 16(2)

ARUN, Ö. (2014). “İnce Zevkler-Olağan Beğeniler: Çağdaş Türkiye’de Kültürel Eşitsizliğin Yansımaları”, *Cogito*, sayı: 76 s. 167-191, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ARSLAN, Z. (2011). Ankara Keçiören ve Çankaya’da Kent Orta Sınıfı, Yaşam Tarzı ve Beğeni: Mobilya, Ev Döşemesi ve Dekorasyon Aracılığıyla Ayrım (Basılmamış Doktora Tezi), Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

ARSLAN, Z. (2013). *Türkiye’de Devlet Tiyatrosunu Yaşatmak*. İstanbul.

ARİSTOTALES, (1976). *Politika*. Çev: M. Tuncay, Ramzi Kitabevi, İstanbul.

ASLAN, Z. (2012). “Geçmişten Bugüne Eleştirel Bir Orta Sınıf Değerlendirmesi”, *Toplum ve Demokrasi*, Yıl 6, Sayı 13-14, Ocak-Aralık, 2012, s. 55-92.

AVCI Y. (2007). *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*. Yayın Tarihi: 2007 Sayı: 21

BALAY, M. (1995). *Halk Tiyatrosu ve Dario Fo*, Mitos Boyut, İstanbul.

BALAY, M. (2008). *Tiyatronun Doğuşu Üzerine Bir Model Önerisi. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*. sayı 12, İstanbul.

BALTACIOĞLU, İ. H. (1941). *Tiyatro*. İstanbul.

BALTACIOĞLU, İ. H (1943). *Türke Doğru*. Kültür Basımevi

BAŞBUĞ, E. D. (2010). Devlet İdeolojisinin İnşasında Tiyatronun İşlevi. Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Bölümü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Tezi

BAYRAKTAR, A. N. (2016). Başkent Ankara’da Cumhuriyet Sonrası Yaşanan Büyük Değişim: Modern Yaşam Kurgusu ve Modern Mekânlar. Ankara.

BELİVERMİŞ, H. (2012). Batı Yaşam Tarzı ve Toplum Kimliğini Oluşturma ve Yaygınlaştırma Aracı Olarak Türk Tiyatrosunun Biçimlenmesi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı 33

BİRKİYE, S. (2012). Kültür Politikaları, Türk Tiyatrosu ve DT Örneği. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*. 0 (10), s.78-107

BORA, T. (1996). “İnşa Döneminde Türk Milli Kimliği”. *Toplum ve Bilim*. 168-193.

BOURDİEU, P. (1986). *Sermaye Biçimleri*. 1986 çev. Mehmet Murat Şahin

BOURDİEU, P. (1995). *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine*. İstanbul: Kesit Yayınları

BOURDİEU, P. ve Wacquant, L. J. D. (2003). *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. Çeviren: N. Ökten, İletişim Yayınları, İstanbul.

BOURDİEU, P. (2015). *Ayrim, Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. Heretik Basın Yayın

BOURDİEU, P. ve ALAİN, D. S. (2011). *Sanat Sevdası*. Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitle, Metis Yay.

BOURDIEU, P. (2007). “Viva La Crise!: Sosyal Bilimde Heterodoksi İçin”, içinde: Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (der.) *Ocak ve Zanaat*. Pierre Bourdieu Derlemesi. İletişim Yayınları, İstanbul.

BOURDIEU, P. ve PASSERON, J.C. (2015). *Yeniden Üretim: Eğitim Sistemine İlişkin Bir Teorinin İlkeleri*. Çev. Aslı Sümer, Levent Ünsaldı ve Özlem Akkaya. Heretik Yayınları. Ankara.

CANDAN, A. (2003). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul Bilgi Üniversitesi yay.

CERİT, Ş. (2012). Kültürel Sermaye Bağlamında İzmir’de Latin Dans Kursları

CRANE, D. (2003). *Moda ve Gündemleri*, çev: Özge Çelik, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

ÇELİK, S.K. (2005). Estetikten “Est-Etik”e: 90’ların “Takılma Kültürü” Üzerine Bazı Gözlemler. *Pasaj*, 2

GÜNEY, Ç. ve ÖĞÜTLE V. S. (2013). E. O. Wright’ın Mikro Kavramları ile P. Bourdieu’nün Kavramsal Repertuarı Arasındaki Sentezin Empirik Analizde Yaratacağı İmkanlar, *Praksis Dergisi* 32, 65-89.

ÇİĞDEM, A. (1997). *Akıl ve Toplumun Özgürleşimi*. Vadi Yayınları. Ankara.

ÇONGUR, E. (2017). *Ulusal Kimliği Tiyatro ile Kurmak*. İmge Yay.

ÇEĞİN, G., Emrah Göker, Alim Arlı ve Ümit Tatlıcan (der.); (2014), *Ocak ve Zanaat*. İletişim Yayınları, İstanbul.

ÇETİŞLİ, İ. (2007). vd. *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara.

DEMİRDAŞ, F. (2012). Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Oyunculuk Eğitimi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E* Kasım sayı. 12

DURSUN, O. (2018). Toplum Pierre Bourdieu ile Düşünmek s.72 *Global Media Journal TR Edition*, 8 (16)

DÜZGÜN, D. (2000). Osmanlı Döneminde Geleneksel Türk Tiyatrosunun Genel Görünümü A.Ü. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* Sayı 14. Erzurum.

EREN, O. (2013). *Ankara’daki Bir Grup Müzik Öğrencisinin Sanat Beğenisini Ölçmeye Dair Çalışma*, Sosyoloji Bölümü Yüksek Lisans Tezi

ERGİN, E. (2003). *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*. sayı 7

ERGÜN, S. (2013). *Çağdaş Doğaçlama*. Mitos Boyut Yayınları. İstanbul.

ERDOĞAN, U. (2018). Ekonomik ve Kültürel Sermaye Bağlamında Sosyal Sınıfların Farklılaşması: Ankara Örneği, Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

ERKEK, H. Türk Tiyatrosu *Anadolu Üniversitesi Yayını* No: 2455 No: 1427

ERKOÇ, G. (2003). “Tiyatroda Bir Arayışın Mimarı” *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, Yıl:4, Sayı:37

ERKOÇ, G. (2002). 1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* Sayı.13

ERTUĞRUL, M. (1927). *Milliyet Sanat Dergisi* Sayı.300

FUAT, M. (1970). *Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Tiyatro Tarihi* Varlık Yayınevi, İstanbul.

GÜREL, H. (1990). *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*. Sayı 3.

FUAT, M. (2010). *Tiyatro Tarihi*

GORSKİ, P. S. (2015). “Bourdieu’cü Teori ve Tarihsel Analiz: Haritalar, Mekanizmalar ve Yöntemler”, *Bourdieu ve Tarihsel Analiz*, (der.) Philip S. Gorski (çev.) Özlem Akkaya, (haz.) Güney Çeğin, Heretik Yayınları, Ankara.

GÖKALP, Z. (1966). *Türkçülüğün Esasları*, Varlık Yayınları, İstanbul.

GÖKER, E. (2001). Durkheim’ın Sol Eli: Pierre Bourdieu’nün Muhalefeti” *Praksis* (3) 288-251

GÖNENÇ, A. S. (2018). 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Oluşan Özerk Alan: Sermaye, Habitus ve Duygu Ekseninde Bir Bakış, Doktora Tezi.

HÜKÜM, U. (2012). "Fransa'da Tiyatronun Vazgeçilmez Yeri", *SolPortal*, 28.08.2012, <http://haber.sol.org.tr/yazarlar/ugur-hukum/fransada-tiyatronun-vazgecilmez-yeri-58771> (05.03.2014)

ENGİNÜN, İ. (1990). *Ahmet Mithat Efendi'nin Tiyatroları*, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

IRMAK, C. (2006). *Ulusal Tiyatro ve Ulus Devlet*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

İŞİK, E. (1994). *Beden ve toplum kuramı*. Bağlam Yayıncılık. İstanbul.

KARACABEY, S. (1995). *Gelenekselden Batı'ya Türk Tiyatrosu* *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* sayı 12 Sayfa: 1-10

KARADAĞ, N. (1988). 1932-1951 Yılları Arasında Halkevleri Tiyatro Çalışmaları Sayı: 8

KARADAĞ, N. (1978). *Köy Seyirlik Oyunları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

KARADEMİR-Hazır, I. (2014). “Bourdieu Sonrası Yeni Eşitsizlik Gündemleri: Kültürel Sınıf Analizi, Beğeni ve Kimlik”, *Cogito*, sayı: 76. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

KARADEMİR-Hazır vd. (2016). “Orta Sınıfların Farklı Kesitleri: Sınıf Geçmişi, Kültür Pratikleri ve Mesleki Statü”. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, cilt: 19, sayı: 2 s. 64-107.

KAYA, A. (2010). Pierre Bourdieu'nun Pratik Kavramının Kilidi: Alan Kavramı. *Ocak ve Zanaat* içinde İletişim Yayıncılık, İstanbul.

KAYA, B. (2018). Beğeni Tercihleri Üzerinden Kültürel ve Sınıfsal Farklılıklara Pierre Bourdieu Perspektifinden Bakmak: Denizli Kentinde Orta Sınıflarda Kültürel Farklılıkların Yansımaları Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi

KAYA, N. Ç. Ve URAL H. (2018). Kadın Cinayetlerinde Sembolik İktidarın Krizi *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*. Cilt 21 Sayı. 2 s.356-382

KAZANCI, M. (2006). Althusser, İdeoloji ve İdeoloji ile İlgili Son Söz *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Bahar

KELEŞ, F. ve YEMENİCİLER D. (2015). Orta Sınıfın Tüketim Eğilimi, Beğeni ve Alışkanlıklarının Bourdieu Perspektifinden İncelenmesi: Orta Sınıf üzerine Yılında İstanbul’da Yapılan Niteliksel Bir Çalışma

KİP, S. M. (2010). Kültürel Sermaye ve Televizyon İzleme Alışkanlıkları. Doktora Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı.

KILIÇ, D. (2011). Sosyolojik İzlekte Tiyatro-Seyirci İlişkisi Örnek Bir Çalışma Olarak Semaver Kumpanya. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı.

KOÇ, N. (2007). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Anabilim Dalı Türk Kültür Tarihi İçinde Köy Enstitüleri Doktora Tezi

KOÇAK, Ö. D. (2011). 19. Yüzyıl İstanbul’unda Kültürel Dönüşümün Sahnesi Osmanlı Tiyatrosu. Parşömen Yayınları, İstanbul.

KONGAR, E. (2013). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, 17. Basım, Remzi Kitapevi, Ankara.

KONUR, T. (1987). Cumhuriyet Döneminde Devlet-Tiyatro İlişkisi *Ankara Üniversitesi DTCF Dergisi* Cilt 31, Sayı 1-2

KOYTAK, E. (2012). “Tahakküme Hükmetmek: Bourdieu Sosyolojisinde Toplum ve Bilim İlişkisi” *Sosyoloji Dergisi*. sayı: 25

LÖFGREN, K. (2014). “Pierre Bourdieu, Mütakabiliyet Analizi ve İstatistik Eğitimi”, (çev.) Emrah Göker ve Meryem Ayan, *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*, (der.) Güney Çeğin, vd., İletişim Yayınları, İstanbul.

NUTKU, Ö. (2000). *Dünya Tiyatrosu Tarihi I* Mitos Boyut Yayınları

NUTKU, Ö. (1985). Dünya Tiyatro Tarihi, Remzi Kitabevi. İstanbul.

NUTKU, Ö. (2008). *Dünya Tiyatrosu Tarihi II*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

NUTKU, Ö. (1976). Yaşayan Tiyatro. Çağdaş Yayınları. İstanbul.

ÖZDEN, C. (2007). BOZÇALI, V. F., ŞAŞMAZ A., AYDIN S. Loic Wacquant ile Söyleşi: Bourdieu ile Devleti Düşünmek *Birikim dergisi* Temmuz

ÖZSÖZ, C., ve BARAN, G. A. (2011). Pratik, Kültür, Sermaye, Habitus ve Alan Teorileriyle Pierre Bourdieu Sosyolojisi, Sosyolojide Yakın Dönem Gelişmeler. *Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları*

PEKMAN, Y. (2012). Türk Tiyatrosunda Çağdaş Bir Kuramcı: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*

RANCIÈRE, J. (2010). *Özgürleşen Seyirci* Metis Yayınları

REHMANN, J. (2017). *İdeoloji Kuramları* 1. Baskı, İstanbul.

PİGNARRE, R. (1991) *Tiyatro Tarihi*. İletişim Yayınları

POYRAZ, T. ŞAHİN, B. ARIKAN, G. (2005). Kalecik’e Bağlı Bağcılıkla Uğraşan On Köyde Bireysel ve Kurumsal Açından Modernleşme Eğilimleri *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* Sayı: 1 s. 1-20

SAFA, P. (1958). Korkunç Bir Vesika Milliyet 24.08.1958 s.2

SMITH, P. (2007). Kültürel Kuram Babil Yay.

SOKULLU, Sevinç (1997). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

SOKULLU, S. (1988). “Alternatif Tiyatro Serüveni”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 8, ss. 51-76

SWARTZ, D. (2011). “Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu’nün Sosyolojisi”, (çev.) Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul.

SWARTZ, D. (2015). “Bourdieu’cü Perspektiften Sosyolojik Analiz İçin Meta-İlkeler” Bourdieu ve Tarihsel Analiz, (der.) Philip S. Gorski, (çev.) Özlem Akkaya, (haz.) Güney Çeğin, Heretik Yayınları. Ankara.

ŞAHİN, S. (2011). Auratik Hırsızın Tarihsel Sermayesi - Cingöz Recai Serileri Üzerinde Bir Çoklu Uyum Analizi Uygulaması - *Folklor/edebiyat*. Sayı.68

ŞENER, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Dost yay.

ŞENOL, M. S. (2018). *Kültürel Açından Türk Tiyatrosunda Seyirci* Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Doktora Tezi

ŞENOL, M. S. (2018). Tiyatro Seyircisi : Tarih İçerisinde Seyirci ve Seyretmeye Dair Dönüşüm *The Journal of Academic Social Science* Yıl:6, Sayı: 74

TDV İslâm Ansiklopedisi (2007) 33. s.400-402

TEKEREK, N., (2001). Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

TEMEL, T. (2016). “*Türk Modernleşmesinin Taşıyıcı Gücü: Tiyatro*” İdil Dergisi. Sayı 26

THOMSON G. (1990). "*Aishkylos ve Atina*" Payel Yayınları. İstanbul.

TOPRAK, G. (2006). 20. Yüzyılda Tiyatronun Kitleleştirilmesine Yönelik Düşünce ve Uygulamalar

TUNCAY, M. (2010). Türk Tiyatrosunda Sahne Arkası Etiğinin Gelişimi ve Muhsin Ertuğrul *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 29:2010/1

TUNCAY, M. (2011). Sahneye Bakmak 2, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları

TÜRK, B. (2007). Bourdieu ve Söylem Tartışmaları, *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*, Der. Güney Çeğin vd., İletişim Yayınları, İstanbul.

TÜRKMEN, N. (1991). *Orta Oyunu*, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul.

ULUĞ, G. (2013). *Pierre Bourdieu'nun Sosyolojik Yaklaşımından Hareketle Mizah Beğenisi/Tüketimi Üzerine Bir Alan Çalışması: Mersin Örneği*

YILDIZ, S. (2007). Kimlik ve Ulusal Kimlik Kavramlarının Toplumsal Niteliği *Millî Folklor*. sayı.74 s.12

YILDIZ, P. (2005). Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Göstergebilimsel Açıdan Bir analiz. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, sayı 13

YÜKSEL, A. (1990). *Antik Yunan Tiyatrosunda Komedyanın Evreleri* Tiyatro Araştırmaları Dergisi sayı: 1-2

YÜKSEL, A. (1978). “Tiyatro ve Devlet, *Ulusal Kültür*, Yıl:1, Sayı:1, Temmuz 1978, Ankara.

YÜKSEL, A. (1993). Cumhuriyet'in 70. Yılında Tiyatromuz , *Aktüel dergisi* 70. yıl eki sayı. 28

WACQUANT, L., (2007). “Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri ve Entelektüel Gelişimi” içinde Çeğin, G., Göker, E., Arlı, A. ve Tatlıcan, Ü. (ed). *Ocak ve Zanaat*, Pierre Bourdieu Derlemesi. İstanbul: İletişim Yayınları.

WOLF, A. ve WALLACE, R. A. (2004). *Çağdaş sosyoloji kuramları*. Punto Yayıncılık. İzmir.

ZORLU, A. (2015). Yaşam Tarzı, Tüketim Kültürü ve Gençlik. *Tüketici ve Tüketim Araştırmaları Dergisi*. 1(1). 53-66

<http://www.hurriyet.com.tr/tyatroda-erli-oyun-sezonu-40216833>

Türkiye Büyük Millet Meclisi Tutanak Dergisi, Devre:8, Birleşim: 21, Cilt:3, Toplantı:1, 23.12.1946,

<http://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/TUTANAK/TBMM/d08/c003/tbmm08003021.pdf>, (12.09.2013)

<http://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-3/oyuncu-ve-seyirci>

EK1: ANKET FORMU

Bu çalışma Hacettepe Üniversitesi Antropoloji Anabilim Dalında Doç. Dr. Birsen Şahin Kütük Danışmanlığında Koray Ateş tarafından yürütülen yüksek lisan tezi kapsamında, Ankara Devlet Tiyatroları seyircilerinin beğeni yargılarını oluşturan sosyal ve kültürel etmenleri incelemek amacıyla yapılmaktadır. Size sorulacak soruların doğru yanıtı yoktur, önemli olan sizin bu konudaki düşüncelerinizdir. Bu açıdan size sorulan sorulara lütfen ilk aklınıza gelen ve sizin düşüncelerinizi yansıtan cevapları veriniz. Bu çalışmanın amacına ulaşması için bu çok önemlidir. Çalışmaya katılmak gönüllülük esasına dayanmaktadır. Bu nedenle istediğiniz zaman çalışmayı yarıda kesebilirsiniz. Şimdiden katılımınız ve katkılarınız için çok teşekkür ederiz.

Tarih			
Cinsiyetiniz	☐ Erkek	☐ Kadın	☐ Diğer

1. Yaşınız:

.....

2. Eğitim durumunuz nedir?

- | | | |
|----------------|-------------------|-------------|
| 1.) İlkokul | 2.) Ortaokul | 3.) Lise |
| 4.) Üniversite | 5.) Yüksek Lisans | 6.) Doktora |

3. Medeni durumunuz nedir?

- | | | | |
|----------|-----------|--------------|---------------------|
| 1.) Evli | 2.) Bekar | 3.) Boşanmış | 4.) Eşini kaybetmiş |
|----------|-----------|--------------|---------------------|

4. Mesleğiniz nedir?

.....

5. Yaşadığınız semt?

.....

6. Babanızın sahip olduğu en yüksek diploma ve mesleği nedir?

Babanızın diploması:

- | | | | | |
|--------------------|--------------|----------|----------------|---------------|
| 1.) İlkokul
yok | 2.) Ortaokul | 3.) Lise | 4.) Üniversite | 5.) Diploması |
|--------------------|--------------|----------|----------------|---------------|

Babanızın mesleği:

.....

7. Annenizin sahip olduğu en yüksek diploma ve mesleği nedir?

Annenizin diploması:

- | | | | | |
|--------------------|--------------|----------|----------------|---------------|
| 1.) İlkokul
yok | 2.) Ortaokul | 3.) Lise | 4.) Üniversite | 5.) Diploması |
|--------------------|--------------|----------|----------------|---------------|

Annenizin mesleği:

.....

8. Büyükbabanızın ve babaannenizin (baba tarafından) sahip olduğu en yüksek diploma nedir?

Babaannenizin diploması:

- | | | |
|----------------|-------------------|----------------|
| 1.) İlkokul | 2.) Ortaokul | 3.) Lise |
| 4.) Üniversite | 5.) Diploması yok | 6.) Bilmiyorum |

Büyükbabanızın diploması:

- | | | |
|----------------|-------------------|----------------|
| 1.) İlkokul | 2.) Ortaokul | 3.) Lise |
| 4.) Üniversite | 5.) Diploması yok | 6.) Bilmiyorum |

9. Anneannenizin ve dedenizin (anne tarafından) sahip olduğu en yüksek diploma nedir?

Dedenizin diploması:

- | | | |
|----------------|-------------------|----------------|
| 1.) İlkokul | 2.) Ortaokul | 3.) Lise |
| 4.) Üniversite | 5.) Diploması yok | 6.) Bilmiyorum |

Anneannenizin diploması:

- | | | |
|----------------|-------------------|----------------|
| 1.) İlkokul | 2.) Ortaokul | 3.) Lise |
| 4.) Üniversite | 5.) Diploması yok | 6.) Bilmiyorum |

10. Ailenizin aylık geliri yaklaşık olarak hangi gelir grubuna girer?

- 1.) 0-1.500 TL
- 2.) 1.500- 3.500 TL
- 3.) 3.500- 5.000 TL
- 4.) 5.000-10.000 TL
- 5.) 10.000 TL. üzeri

11. Siyasi eğiliminiz nedir?

.....

12. Devlet Tiyatrolarının oyunlarını genel olarak nasıl değerlendirirsiniz?

- 1.) Çok beğenirim
- 2.) Beğenirim
- 3.) Bazen beğenirim
- 4.) Nadiren beğenirim

13. Geçen sezon Devlet Tiyatrolarında yaklaşık olarak kaç oyun izlediniz?

Lütfen belirtiniz:.....

14. Geçen sezon beğendiğiniz oyunlardan üç tanesinin adını yazabilir misiniz?

- 1-.....
 2-.....
 3-.....

15. Tiyatro izlemeye genellikle kiminle gelirsiniz?

- 1.) Yalnız 2.) Bir yakınım ile 3.) Ailemle 4.) Grup olarak

16. Talep yoğunluğu dolayısıyla bilet alabilmekte zorluk çekiyor musunuz?

- 1.) Evet, bilet bulabilmek zor
 2.) Hayır, rahatlıkla bulabiliyorum.
 3.) Bazı oyunlara bilet bulmak zor

17. Devlet Tiyatrolarının bilet fiyatlarını nasıl buluyorsunuz?

- 1.) Ucuz
 2.) Normal
 3.) Pahalı

18. Bilet fiyatlarının artması tiyatroya gitme sıklığınızı etkiler mi?

- 1.) Evet etkiler
 2.) Hayır etkilemez
 3.) Kısmen etkiler

19. Devlet Tiyatrosunda bir oyuna bilet alırken öncelikle hangileri belirleyici olur?

- | | |
|----------------|---------------------------------------|
| 1.) Yönetmeni | 6.) Oyunun ödül alması |
| 2.) Yazarı | 7.) Arkadaş tavsiyesi |
| 3.) Konusu | 8.) Oyun hakkında yapılan yorumlar |
| 4.) Oyuncuları | 9.) Fazla araştırmam |
| 5.) Afışı | 10.) Diğer (Belirtmek ister misiniz?) |

.....

20. Son bir yılda yaklaşık olarak ne sıklıkla kitap okudunuz?

- | | | |
|-------------------|----------------------|--------------|
| 1.) Haftada bir | 2.) On beş günde bir | 3.) Ayda bir |
| 4.) Yılda üç-dört | 5.) Yılda bir | 6.) Hiç |

21. Sanat / Estetik teorisiyle ilgili kitaplarınız var mı?

- 1.) Evet 2.) Hayır

22. Kültür-sanat, edebiyat dergilerini takip eder misiniz?

- 1.) Hayır
- 2.) Ara sıra
- 3.) Evet (Hangi dergiler olduğunu belirtebilir misiniz?)

.....

.....

23. Herhangi bir yabancı dil biliyor musunuz?

- 1.) Hayır
- 2.) Evet ama çok az
- 3.) Evet ama orta düzeyde
- 4.) İyi düzeyde
- 5.) Evet, çok iyi düzeyde

24. Son bir yılda özel tiyatroya ne sıklıkla gittiniz?

- 1.) Haftada bir
- 2.) On beş günde bir
- 3.) Ayda bir
- 4.) Yılda üç-dört
- 5.) Yılda bir
- 6.) Hiç

25. Son bir yılda resim sergisine ne sıklıkla gittiniz?

- 1.) Haftada bir
- 2.) On beş günde bir
- 3.) Ayda bir
- 4.) Yılda üç-dört
- 5.) Yılda bir
- 6.) Hiç

26. Aşağıdaki filmlerden hangilerini izlediniz?

- 1.) Kış Uykusu (Nuri Bilge Ceylan)
- 2.) Yeraltı (Zeki Demirkubuz)
- 3.) “Süt, Bal, Yumurta” serisinden birisi (Semih Kaplanoğlu)
- 4.) “Eyvah Eyvah” serisinden birisi
- 5.) “Recep İvedik” serisinden birisi
- 6.) “Düğün Dernek” serisinden birisi

27. Sanatın herhangi bir dalıyla ilgilendiniz mi / ilgileniyor musunuz?

- 1.) Hayır
- 2.) Evet (Belirtmek ister misiniz?)

.....

.....

28. Anne veya babanız sanatla ilgileniyor mu/ ilgileniyor muydu?

- 1.) Evet annem ilgileniyor / ilgileniyordu
- 2.) Evet babam ilgileniyor / ilgileniyordu
- 3.) Evet ikisi de ilgileniyor / ilgileniyordu
- 4.) Hayır ikisi de ilgilenmiyor / ilgilenmiyordu

29. Tiyatroya ilk kez kaç yaşında gittiniz?

- 1.) 15 ten küçük 2.) 15-25 arası 3.) 25-30 arası 4.) 30 üzeri

30. Tiyatrocu olmak gibi bir hayaliniz oldu mu / var mı?

- 1.) Evet 2.) Hayır 3.) Bazen

31. Devlet Tiyatroları oyuncularından kaçını tanıyorsunuz?

- 1.) Hiçbiri 2.) 1-4 3.) 5-10 4.) 10 dan fazla

32. Devlet Tiyatroları yönetmenlerinden kaçını tanıyorsunuz?

- 1.) Hiçbiri 2.) 1-4 3.) 5-10 4.) 10 dan fazla

33. Bildiğiniz Devlet Tiyatroları yönetmenlerinden üçünün adını yazabilir misiniz?

.....

34. Tiyatro eleştirisi okur musunuz?

- 1.) Evet 2.) Hayır 3.) Bazen

35. Oyunların tanıtım broşürlerini satın alır mısınız?

- 1.) Evet 2.) Hayır 3.) Bazen

36. Tiyatro izlemenin kişinin entelektüel gelişimine katkısı var mıdır?

- 1.) Katkısı vardır
 2.) Kısmen vardır
 3.) Katkısı olduğunu düşünmüyorum

37. “Tiyatro izlemek kişiye olumlu davranışlar kazandırır” görüşüne katılır mısınız?

- 1.) Katılıyorum
 2.) Kısmen katılıyorum
 3.) Katılmam

38. “Tiyatro bir ülkenin daha çağdaş/modern olmasına katkı sağlar” görüşüne katılır mısınız?

- 1.) Katılıyorum
 2.) Kısmen katılıyorum
 3.) Katılmam

39. Tiyatro izlemenin ülkenin milli/ulusal değerlerine katkısı var mıdır?

- 1.) Katkısı vardır
 2.) Kısmen vardır
 3.) Katkısı olduğunu düşünmüyorum

40. Tiyatro izlemenin ahlaki değerlerin gelişimine katkısı var mıdır?

- 1.) Katkısı vardır
 2.) Kısmen vardır
 3.) Katkısı olduğunu düşünmüyorum

41. Tiyatro izlemenin dini değerlerin gelişimine katkısı var mıdır?

- 1.) Katkısı vardır
- 2.) Kısmen vardır
- 3.) Katkısı olduğunu düşünmüyorum

42. İzlediğiniz oyunlar hakkındaki olumlu veya olumsuz görüşlerinizi Devlet Tiyatrolarına iletir misiniz?

- 1.) Evet
- 2.) Hayır
- 3.) Bazen

43. Beğenmediğiniz oyuna tepkiniz nasıl olur?

- 1.) Beğenmediğim oyunu alkışlamam
- 2.) Oyunu beğenmesem de bitmesini beklerim
- 3.) Salondan çıkarım
- 4.) Diğer (Belirtmek ister misiniz?)

.....

44. “Tiyatro izlerken birşeyler yiyip içmek doğru değildir” düşüncesine katılır mısınız?

- 1.) Katılıyorum
- 2.) Katılmam
- 3.) Kısmen katılıyorum

45. “Tiyatroya gelirken kılık-kıyafete özen gösterilmelidir” düşüncesine katılır mısınız?

- 1.) Katılıyorum
- 2.) Katılmam
- 3.) Kısmen katılıyorum

46. “Tiyatro eğlence mekanı değil, bir okuldur” düşüncesine katılır mısınız?

- 1.) Katılıyorum
- 2.) Katılmam
- 3.) Kısmen katılıyorum

47. Alternatif Tiyatrolar ile Devlet Tiyatrosunu kıyasladığınızda hangisini tercih edersiniz?

- 1.) Devlet Tiyatrolarını
- 2.) Alternatif Tiyatroları
- 3.) Ayrım yapmam

48. Tiyatroda oyuncunun seyirci ile inter-aktif etkileşime girmesini nasıl değerlendirirsiniz? (Seyirciyle konuşması, onu oyuna dahil etmesi vb.)

- 1.) Beğenirim
- 2.) Beğenmem
- 3.) Kararsızım

49. Bir oyunun güzel bir sahnede/mekanda sahnelenmesi oyunu daha güzel yapar mı?

- 1.) Evet, güzel bir sahneyi tercih ederim
- 2.) Hayır, sahnenin bir önemi yoktur
- 3.) Kararsızım

50. Tiyatro izlemek sizce boş vakitleri değerlendirme etkinliği midir?

- 1.) Evet
- 2.) Hayır
- 3.) Kısmen

51. Diğer sanat dalları ile tiyatroyu kıyasladığınızda, tiyatronun özel bir yanının olduğunu düşünür müsünüz?

- 1.) Bir kıyaslama yapamam
- 2.) Hayır, diğer sanatlardan daha özel değildir
- 3.) Evet, benim için tiyatro daha özeldir (Sebebini belirtmek ister misiniz?)

.....

.....

.....

52. Bildiğiniz tiyatro terimlerini işaretleyebilir misiniz?

- | | | | | |
|---------------|---------------|-----------------|---------------|--------------|
| 1.) Dramaturg | 2.) Reji | 3.) Kulis | 4.) Tirad | 5.) Suflör |
| 6.) Dekor | 7.) Replik | 8.) Sahne | 9.) Prömiyer | 10.) Butafor |
| 11.) Jest | 12.) Mimik | 13.) Fuaye | 14.) Tragedya | 15.) Figüran |
| 16.) Mimesis | 17.) Kondüvit | 18.) Orta oyunu | 19.) Epik | 20.) Grotesk |

53. Aşağıdaki oyun yazarları, tiyatro yönetmenleri ve kuramcılarından bildiklerinizi işaretleyebilir misiniz?

- | | | |
|---------------------|----------------------------|------------------------|
| 1.) Anton Çehov | 2.) Henrik Ibsen | 3.) Moliere |
| 4.) Tom Stoppard | 5.) Haldun Taner | 6.) Sophokles |
| 7.) Dario Fo | 8.) Oscar Wilde | 9.) Tennessee Williams |
| 10.) Bernard Shaw | 11.) Harold Pinter | 12.) Eugène Ionesco |
| 13.) Peter Handke | 14.) K. Stanislavski | 15.) Jerzy Grotowski |
| 16.) Antonin Artaud | 17.) Turgut Özakman | 18.) Erwin Piscator |
| 19.) W. Shakespeare | 20.) V. E. Meyerhold | 21.) Bertolt Brecht |
| 22.) Eugenio Barba | 23.) Peter Brook | 24.) Samuel Beckett |
| 25.) Jean Genet | 26.) Federico García Lorca | 27.) Arthur Miller |
| 28.) Sevdâ Şener | 29.) Metin And | 30.) Muhsin Ertuğrul |

54. Sizce Devlet Tiyatrolarının yeniden yapılanmaya ihtiyacı var mıdır?

- 1.) Hayır
- 2.) Fikrim yok
- 3.) Evet (Sebebinin belirtmek ister misiniz?)

.....

.....

.....

55. Size verilen bu görüşme formunda hoşunuza gitmeyen, gereksiz bulduğunuz sorular var mı?

Varsa numaralarını ve nedenini yazar mısınız?

Numaraları:.....

Nedeni:.....

.....

.....

Katkılarınız için teşekkürler.

EK2- TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ANTROPOLOJİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 26/07/2019

Tez Başlığı : BOURDİOCU YAKLAŞIMLA ANKARA DEVLET TİYATROLARI SEYİRCİLERİNİN BEĞENİ KÜLTÜRÜ

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 137 sayfalık kısmına ilişkin, 25/07/2019 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Tumin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 1.2'dür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- ☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2- ☒ Kaynakça hariç
- 3- ☐ Alıntılar hariç
- 4- ☒ Alıntılar dâhil
- 5- ☐ 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı: KORAY ATEŞ

Öğrenci No: N10123374

Anabilim Dalı: ANTROPOLOJİ

Programı: SOSYAL ANTROPOLOJİ

Tarih ve İmza

02.09.2019

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. Birsen ŞAHİN KÜTÜK



HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ANTHROPOLOGY DEPARTMENT

Date: 27.08.2019

Thesis Title : Taste Cultures Of Spectator Ankara State Theatre With Bourdieu Perspective

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 27.08.2019 for the total of 137 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 12 %.

Filtering options applied:

1. ☐ Approval and Declaration sections excluded
2. ☒ Bibliography/Works Cited excluded
3. ☐ Quotes excluded
4. ☒ Quotes included
5. ☐ Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Name Surname: KORAY ATEŞ

Student No: N10123374

Department: ANTHROPOLOGY

Program: SOCIAL ANTHROPOLOGY

Date and Signature

02.09.2019

ADVISOR APPROVAL

APPROVED.

Prof. Dr. Birsen ŞAHİN KÜTÜK

EK-3 ETİK KURUL RAPORU

T.C.
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Rektörlük

07 Kasım 2017

Sayı : 35853172/ **433-3707**

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Enstitünüz Soyoloji Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi **Koray ATEŞ'in** öğretim üyesi **Doç. Dr. Birsen ŞAHİN KÜTÜK** danışmanlığında yürüttüğü **“Bourdieu’cu Yaklaşımla Ankara Devlet Tiyatroları Seyircilerinin Beğeni Kültürü”** başlıklı tez çalışması, Üniversitemiz Senatosu Etik Komisyonunun **24 Ekim 2017** tarihinde yapmış olduğu toplantıda incelenmiş olup, etik açıdan uygun bulunmuştur.

Bilgilerinizi ve gereğini rica ederim.

Prof. Dr. Rahime M. NOHUTCU
Rektör a.
Rektör Yardımcısı