



Üç Kuruşluk Opera: Türkiye'de Sanat Emeğinin Dönüşümü

Begüm MENGÜ*

Öz

Tüm dünyadaki dönüşümlere benzer biçimde Türkiye'de de kamu hizmetlerinin “reform” adı altında yeniden inşa edilmeye çalışılması, yeni yönetim tekniklerinin uygulanması, kamu kurumlarının örgütsel yapılarının dönüştürülmesi, istihdam ve ücret rejiminin revize edilmesi gibi politikalar sanat alanında da uygulanmaya çalışılmaktadır. Genel olarak kamu hizmetlerindeki özel olarak sanat politikalarındaki dönüşüm ile birlikte, sanat alanında gerek çalışma ilişkileri gerekse emek süreçlerinde ciddi bir dönüşümden söz etmek mümkündür. Bu çerçevede bu çalışmanın temel problemi, değişen emek süreçleri ve çalışma ilişkilerinin, sanat emekçileri tarafından nasıl algılandığını ve onlar arasındaki ilişkileri ve dayanışma örüntülerini ne yönde etkilediğini anlamak ve açıklamaktır. Çalışma, nitel araştırma tekniklerinin kullanıldığı bir saha araştırmasına dayanmaktadır. Söz konusu tekniklerle toplanan verilere, araştırmacının alana dair biriktirdiği ve 18 yıla yayılan katılımcı gözlemleri de eklenmiştir. Farklı çalışma rejimlerinde çalıştırılan 26 sanatçıyla yapılan görüşmeler sonucunda neoliberal istihdam politikalarının sanat üretiminin bütüncül yapısını zedelediği, farklı rejimlerin biraradalığının (güvenceli-güvencesiz çalıştırılanlar) kutuplaşmalara neden olduğu, yabancılaşmayı derinleştiren güvencesiz çalıştırılmanın insanı değersizleştirirken bir gelecek kurgulamasını da imkansızlaştırdığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: performatif emek, sanat emeği, emek süreci, güvencesizleşme, duygulanımsal emek.

The Threepenny Opera: The Transformation of the Labour of Art in Turkey

Abstract

The policies such as the restructuring of the public services under the name of “reform”, the new management techniques, the organisational transformation of the public institutions, and the changing regime of employment and salaries are applied to the field of art in Turkey. Together with the transformation of the public services and of the art policies, it is possible to underline the changing nature of work relations and labour processes in the field of art. The main problem of this study is to understand and explain how the changing nature of labour processes



and work relations are perceived by the labourers of art. This study is based on a case study and is based qualitative research techniques. The researcher's personal experiences and her participant observations during almost 18 years are also used. Based on in-depth interviews with 26 artists, this study argues that neoliberal employment policies have negatively effects on the total structure of the art production, the secure and precarious employments lead a polarisation between artists and precarious work deepens alienation and hampers the imagination of future.

Keywords: performatif labour, art labour, labour process, precarisation, affective labour.

Giriş

Bertold Brecht tarafından kaleme alınan 1928 tarihli *Üç Kuruluşluk Opera*, kapitalist dünyanın Marksist bir eleştirisi olarak tasarlanmıştır. Oyunda Brecht karakterleri yaşamın genel akışından haberdardır ve kendilerini bu akışın bir parçası olarak görür ve kabullenirler. Kendi hayatları ile aralarında bir mesafe vardır; İnsan çabasının yetersizliği, küçük haksızlıkların haklılığı, hayatta kalma kuralları bu farkındalığa dahildir. Hayatın totalitesi ile bağ kurabilen Brecht karakterleri dışarıdaki sisteme tutunmuş karakterlerdir. Kendi kişisel dramlarına akıl ya da hayatı, kaderi, tarihsel verileri kabullenerek adapte olmuş ve bu şekilde kendilerine yabancılaşmışlardır (Hubert, 1981: 47-53). 21. yüzyılın başında bu yabancılaşma, yalnızca hayatın "tutunamayanlarını" değil, hayatın en ayrıcalıklı alanlarından biri olarak görülen sanatı üreten ve icra edenleri de kapsayacak şekilde genişlemektedir. Bu çalışmada, söz konusu genişleme, Türkiye örneği üzerinden ele alınmaktadır.

Günümüzde neoliberal kapitalist aklın, tırmandırılmış bir rekabetle maksimize edilmiş verimlilik saplantısı sanat alanına da kendini dayatmaktadır. Esnek çalışma koşullarının sanatın üretimi noktasına sokulma çabaları Türkiye'de, öncelikle sanatın üretim noktasını yapısal olarak dönüştürmek (devlet destekli sanat kurumlarının yeni bir yapılanmayla sanat kuruluşlarına dönüştürülmesi) ve devamında da personel rejimlerinin neoliberal istihdam politikalarıyla uyumlu bir biçimde esnekleştirilmesi şeklinde somutlaşmaktadır. Bu sürecin hayata geçmesinde, iktidar partisi konumundaki AKP merkezi bir konumdadır. AKP'nin, toplumun üst yapı kurumları olarak sanat kurumlarına dair politikaları incelikli olmaktan çok, kabaca sanatın sektörleştirildiği ve serbest piyasa ekonomisi içine katılması gereken bir planlar dizisi olarak değerlendirilebilir.

Bu bağlamda birbirini tetikleyen bir dizi gelişmeden söz açmak yerinde olacaktır. Bunlardan ilki İstanbul şehir tiyatrolarının başına bir sanatçı yerine bir bürokratin atanması, böylelikle karar alma mekanizmalarının doğrudan idarenin denetimine bağlanmasının yolunun açılmasıyla gelişen protestolar karşısında

Başbakanın devlet tiyatrolarının özelleştirileceğini açıklayan demeçleridir.¹ Bir diğeri ise Başbakanın bu açıklamasının devamında, Kültür ve Turizm bakanlığının hazırladığı Devlet Opera ve Balesi ile Devlet Tiyatrolarının yapısını kurumsal bir yapıdan, kurul yapısına dönüştüren yasa taslağı TÜSAK² yasa taslağı çalışmasıdır.

TÜSAK’ın kuruluşunun genel gerekçesi, devlet eliyle gerçekleştirilen kültürel ve sanatsal etkinliklerin yetersizliği, çağdaş bir kültürel ve sanatsal etkileşim alanının yaratılmasına yönelik projelere duyulan ihtiyaç ve bu projelerin desteklenmesine yönelik mekanizmaların devreye girmesinin ertelenemez oluşuna dayanmaktadır.

Söz konusu mekanizmanın devlet sanat kurumlarının özel kuruluş yasalarını ilga ederek kurumsal kimliklerini devre dışı bırakmak suretiyle Türkiye’de tüm sanat alanlarına fon sağlamak üzere etkinleştirilmesi planlanmaktadır. Karar organının 11 kişilik bir kuruldan oluştuğı bu yeni yapının işleyiş ilkesi idari ve mali açıdan özerklikle tanımlanmaktadır. Taslağı göre kültürel ve sanatsal etkinlik projelerine verilecek destekleri tayin edecek TÜSAK’ın üyeleri bakanın teklifi üzerine bakanlar kurulu kararıyla atanacaktır. Özerkliğin temel işleyiş ilkesi olarak belirlendiğı tasarıda bu merkezîyetçi tutum düşündürücüdür. Devletin sanata desteğinin maddi koşullarının ayrıntılı düzenlemesine yer verilen metinde, sanatçının yaratım ve ifade özgürlüğüne yönelik herhangi bir düzenlenmeye rastlanmazken, sanatsal projelerin desteklenme ilkelerinde (4. Bölüm, 7. Md) belirtildiğı şekliyle “kültür ve sanat hayatımızın ve birikimimizin zenginleşmesine ve korunmasına katkı sağlaması ilkeleri” ile tam olarak neye işaret edildiğı, dolayısıyla da neyin desteklenip neyin desteklenmeyeceğı belirsizdir.

Bu örneklerde de görüldüğü üzere, tüm dünyadaki dönüşümlere benzer biçimde Türkiye’de de kamu hizmetlerinin “reform” adı altında yeniden inşa edilmeye çalışılması, yeni yönetim tekniklerinin uygulanması, kamu kurumlarının örgütsel yapılarının dönüştürülmesi, istihdam ve ücret rejiminin revize edilmesi gibi politikalar sanat alanında da uygulanmaya çalışılmaktadır. Bu çerçevede bu çalışmanın temel sayıltısı, devletin genel olarak kamu hizmetlerindeki, özel olarak sanat politikalarındaki dönüşüm ile birlikte sanat alanında gerek çalışma ilişkileri gerekse emek süreçlerinde de dönüşüm yaşanmaya başladığıdır. Yukarıda vurguladığımız TÜSAK benzeri kanunların halihazırda başlamış olan bu dönüşümün yasal temellerini oluşturmayı hedeflediğini söylemek yanlış olmaz. Bu anlamda bu çalışmanın problemi, değişen emek süreçlerinin ve çalışma ilişkilerinin sanat emekçileri tarafından nasıl algılandığını ve onlar arasındaki ilişkileri ve dayanışma örüntülerini nasıl biçimlendirdiğini anlamak ve açıklamaktır. Bunun için makalede öncelikle sanat emekçilerinin sınıf ve statü konumlarının neden

¹ Bkz. Devlet Eliyle Tiyatro Olmaz, Hürriyet. (2012 Nisan 30)
<http://www.hurriyet.com.tr/devlet-eliyle-tiyatro-olmaz-20450098>

² Bkz. <https://www.kultur.gov.tr/TR,151761/tusak-kanun-tasarisi-taslagi.html>



ve nasıl dönüştüğü performatif emek ve sanat ilişkisi bağlamında tartışılacaktır. Devamında ise, sanat emeğinin dönüşümü sahadan notlar ve bulgular eşliğinde serimlenecektir.

Bu çalışmanın önemi, güvencesizliğin tüm çalışma alanlarına hızla yayıldığı günümüzde çoğunlukla özerk ve steril bir alan olduğu düşünülen sanatın -opera sanatı özelinde- üretim noktalarının da bu çalışma rejimine dahil edilmekte olduğunu aktarmaktır. Çalışma, yaşanan bu değişimin alandaki etkilerini anlamaya yönelik sosyolojik bir çabanın ilk adımları olarak değerlendirilmelidir.

İktisat Politikaları ve Kamu Personel Rejimlerine Genel Bir Bakış

Türkiye’de bir üst yapı kurumu olarak devletin sanat kurumları ve sanat üreticilerinin istihdam biçimleri ve bu biçimleri koşullayan iklim ve örüntüleri anlamayı kolaylaştırması açısından ülkenin iktisat politikası ve kamu personel rejimi süreçlerine göz atmak çalışmayı aktarmada berraklaştırıcı olacaktır. 20. Yüzyıldan bu yana iktisat politikası süreçleri ve bu politikalarla ilintili ideolojik tutumlara baktığımızda iki ayrı hattın sürekli olarak bir çatışma içinde olduğunu görmek mümkündür. Türkiye’de kapitalizmi hızlı bir biçimde köklendirmeye yönelik iki ayrı önerinin temel hareket noktası “kalkınmanın niteliğidir”. Bu hatlardan ilki kalkınmanın ideal koşullarını korumacı, ulusal müdahaleci-devletçi yaklaşımlarda tanımlarken; diğeri ise bu sorunsalın çözümüne dışa açık, entegrasyoncu ve piyasa serbestisine dayalı bir noktadan bakar. Bu iki çizgi arasındaki dalgalanma yalnızca Türkiye iktisat politikalarına özgü olmamakla birlikte ülkenin iktisat politikaları grafiğinin tipik özelliği olarak göze çarpar. İttihat-Terakki’nin açık pazar, serbest piyasa politikalarıyla, Birinci Dünya Savaşı yıllarının müdahaleci “millî iktisat” politikaları arasındaki dalgalanma, büyük buhranın öncesi ve sonrasında “liberal-açık kapı” politikaları ile “korumacı-devletçi” politikalar arasındaki çatışma; İkinci Dünya Savaşı süresince piyasa kontrollerine ve piyasa serbestisine dayalı savaş ekonomisi seçenekleri arasındaki gelgitler, 1946 sonrası siyasî iktidarlarına egemen olan ancak 1954’te olumsuz koşullar sonucu duraklatılan “liberalizm” ile 1960 sonrası planlamasına egemen olan ithal ikameci ve devletin denetiminde iktisat politikaları arasındaki dalgalanmalar ve bir diğer uğrak noktası olarak 1980’de içeride ve dışarıda “piyasa ekonomisine dönüş ve dışa açılma” arayışıyla başlatılan; devamındaki 37 yıla damgasını vuran Neo-liberal dönüşüm iktisat politikaları süreçlerinin ana uğraklarıdır (Boratav, 2005).

Yeniden inşa dönemi olarak da değerlendirilebilecek klasik cumhuriyet döneminin 1940’lı yıllarının sonuna gelindiğinde sanatın icracı kurumlarında güçlü bir merkezi yapılanmaya gidilmesiyle birlikte (5441 sayılı kanunla sanatçıların devlet tarafından istihdam edilmesine karar verilmesi) Performatif sanat üretimi, kapitalist üretim biçimi içerisinde kamu personel rejimince düzenlenir. 1929 bunalımı ve İkinci Dünya savaşı öncesi koşullarıyla biçimlenen Fordist birikim rejimi-



nin ortaya çıkması ile toplumsal ve siyasal yaşam bu birikim rejimiyle uyumlanır. Kapitalizmin tüm temel toplumsal koşullarının bütünüyle devlet tarafından doğrudan yeniden üretilmeye başlandığı bu süreçte emeğin maddi koşullarını bizzat üstlenen Fordist devlet emeğin yeniden üretimi için eğitim, sağlık, sosyal güvenlik, kültür gibi alanlarda hizmetin doğrudan üreticisi konumundadır. Türkiye'de Fordist personel rejimi İkinci Dünya Savaşı sonrasında yeni sermaye birikimi rejimine geçilmesiyle birlikte 1965'e kadar olan dönemde parçalı olarak ilerlemiştir. 1965 sonrası bütüncül olarak kurulan Fordist kamu personel rejiminin temel istihdam biçimi güvenceli memurluk statüsüdür. 1970'lerin ikinci yarısından itibaren Türkiye'de Fordist birikim rejiminin tıkanması ile birlikte bu tıkanıklık yeni bir reçete olarak düşünülebilecek Post-Fordist birikim biçimiyle giderilmeye çalışılmıştır. Post-Fordist birikim rejimi kamu personel rejimine esnekliğiyle yansır. 1980 sonrasında ortaya çıkan esnek kamu personel rejimi öncelikle Fordist yapıları yıkılma yönünde hareket ederken, bu esnekliğin tek bir odağı olmamış, her yapı ve kategori üzerinde farklı araçlarla ivmelenmiştir. Bu doğrultuda memurluk rejimi esnek sözleşmeler aracılığıyla eritilmiştir. 1980'den itibaren parçalı olarak ilerleyen bu esneklik 1990'ların sonlarında ortaya çıkan bunalımla birlikte hız kazanarak 2001 sonrasında da bütüncül bir yeniden yapılanmayla rejime yayılmıştır. Böylelikle güvenceli memurlar yerine direnci kırılmış güvencesiz bir bürokrasi hayata geçirilmiştir (Aslan, 2005).

Neo-liberalizminin üretim kültürü olarak Post-Fordist çalışmanın giderek daha "esnek" ilişkilerle tanımlandığı günümüzde, Türkiye kapitalizminin "esneklik" parolasını kalkınma planları metinlerinden okumak mümkündür. 21. Yüzyılın başından bu yana kamu personel sisteminde kendini hissettiren şiddetli bir reform dalgasından söz edilmektedir. Kamu yönetimi, bürokrasisinin yetersizliği ve işe yaramazlığı ile sorunsallaştırılırken, bu yönetim rejiminde yeniden yapılanmanın gerekliliği şiddetle vurgulanmaktadır. Toplumsal güçlerin (demokrasi) idari aygıtı (bürokrasiyi) kesintisiz ve sıkı biçimde kendi kontrolü altında tutması, idari aygıtın personel sistemi aracılığıyla gerçekleştirildiğinden, kamu personel sisteminde büyük reform istekleri çoğunlukla toplumsal güçler dünyasında bir denge ya da aktör değişimine işaret eder (Güler, 2005: 16). Devlet dışındaki aktörlerle birlikte devleti yönetme, yani "yönetişim", temel olarak devletin toplumla ya da "aktörlerle" piyasa mantığı ile ilişkilmesi, yani piyasalaştırılması olarak tanımlanmaktadır (Özügürlü, 2012: 88). Bu doğrultuda dönüşümün belirleyici kavramları olarak, stratejik planlama, performans esaslı bütçeleme, orta vadeli harcama planlaması, mali saydamlık, hesap verebilirlik gibi kavramlar ön plana çıkmaktadır.³

³ Bkz. <http://sgb.kulturturizm.gov.tr/TR,139754/stratejik-plan.html>



Devletin pek çok anlamda dönüşümünü öngören yeni bir kavram olarak “yönetişim”in, yani bir anlamda piyasa için devlet anlayışının, personelinin çalışma rejimini düzenleyerek kamuda emek sürecinin koşullarını değiştireceği düşünülmektedir. Türkiye açısından kamu personel rejimi reformu emek süreçleri bakımından temel iki alana yöneliyor görünmektedir. Bu alanlardan ilki kamu personelinin istihdam edilme biçimi, yani memur kadrolarının olabildiğince daraltılarak personelin sözleşmeli kadrolara aktarılması, ikincisi ise biraz daha kapsamlı bir alan olarak kamu hizmetlerinde çalışma biçimlerinin, yani üretimin/hizmetin örgütlenme biçiminin değiştirilmesidir. Diğer alanlarda olduğu gibi “esnekleşme” olarak tanımlanan bu örgütlenme rejiminde performansa dayalı ücretlendirme, yani işe dayalı ücret politikası belirleyici bir değişken olarak karımıza çıkmaktadır (Özoğlu, 2003: 54).

Kapitalist aklın, tırmandırılmış bir rekabetle maksimize edilmiş verimlilik saplantısı sanat alanına da kendini dayatmaktadır. Esnek çalışma koşullarının sanatın üretimi noktasına sokulma çabaları Türkiye’de öncelikle sanatın üretim noktasını yapısal olarak dönüştürmek (devlet destekli sanat kurumlarının yeni bir yapılanmayla sanat kuruluşlarına dönüştürülmesi) ve devamında da personel rejimlerinin neoliberal istihdam politikalarıyla uyumlu bir biçimde esnekleştirilmesi şeklinde TUSAK kanun taslağı metninde somutlaşmaktadır. 1 Mayıs 2014 tarihinde Kültür ve Turizm Bakanlığı Web sitesinde yayınlanmış bu kanun tasarısı taslağı henüz yürürlüğe sokulmamış olmakla birlikte, bu çalışmanın evrenini oluşturan Ankara Devlet Opera ve Balesinde istihdam politikalarındaki kadrolu sanatçıların sayısını arttırmak yerine yeni bir “yönetişim” tercihi olarak değerlendirilebilecek sözleşmeli sanatçıların sayısını arttırmak yönündeki değişim dikkat çekicidir.

Performatif Sanat ve Emek

“Performatif sanat emeği” tamlamasını bileşenlerine ayırmadığımızda bu tanımlı bulanıklaştırma tehlikesiyle karşı karşıya kalıyoruz; zira performans (edim), sanat ve emek kavramları tanımları itibarı ile birbirlerine yaklaşmakla birlikte belli mesafeleri de içeriyor. Bu çalışmanın odaklandığı klasik gösterim sanatları bağlamdaki kullanımıyla “performans” (edim), sanat üretimini tamamlayan, gerçekleştiren bir yatınlığın edinilmiş bir beceriye dönüştürülmesine gönderme yaparken; “sanat” rastlantısal, hayal gücü ve hazza dayalı; Freud’un tanımıyla (2001: 104-105) yaşanan dış dünyanın nesnelere gerçeklikten soyutlanarak farklı bir düzleme öznel bir düzenlemeyle geçirilmesine gönderme yapar; işle ilgili olmaktan çok arzuya dayalı bir oyunla ilgilidir. Marx’ın (2011: 180-181) tanımıyla “emek” ise bu rastlantısal düzenlemeden farklı olarak şeylerin biçim olarak değiştirilmesinde bilinçli, işlevsel bir tasarlama sürecidir.

Performans sanatçısı, sanat eserini görünür kılarken sanat eserinin yaratıcısı ile sanat eseri arasındaki bağı da açığa çıkarır (Wikström, 2012: 25). Sanat üretici-



si ve nesnesi arasındaki bu bağı ise, dönüştürücü bir ara yüz olarak düşünülebi-
lecek bedeni aracılığıyla kurar. Seslendirilmediğinde ve görünür kılınmadığında
yalnızca grafik bir yazımdan ibaret olan opera ve bale gibi sahne sanatları ta-
mamlanmak için bedensel kapasitelerin ara yüzüne ihtiyaç duyarken bu gerçek-
leştirmenin koşulları alanın verili bilişsel ve fiziksel alıştırmalar repertuarı içe-
risinde tanımlıdır; bir diğer anlamda yukarıda aktarıldığı şekliyle Marx'ın emek
tanımında olduğu gibi performatif sanatçı sanatın nesnesini dönüştürürken bi-
linçli ve işlevseldir.

Sanat'ın üretim anında ihtiyaç duyduğu ilişkiler bize bu işleyiş içinde yer alan
sanatçının konumunu da vereceğinden bu süreci anlamak sanat emeğinin nite-
liğini ortaya koymakta kolaylaştırıcı olabilir. Becker'in tartıştığı şekliyle, kolektif
bir etkinlik olarak sanat üretimi işbirliğinden örülü ağlara ihtiyaç duyar. Bu ağ
performansın gerçekleştirilebilmesi için alanın gereksinim duyduğu yapay araç-
ların üretiminden (Ör: orkestra sazlarının üretimi, dekor ve kostümlerinin ta-
sarlanarak üretilmesi vb.) performans sanatçısının seyircisiyle bu deneyimi pay-
laşmasını olanaklı kılan geleneksel bir dilin yaratılmasına ve bunu mümkün hale
getiren sanatsal alıştırmaların ve eğitimin dengeli bir karışımına kadar genişler
(2003: 85-86). Buradan hareketle Negri'nin tanımlamasıyla (2013: 44-45) sanat,
kolektif emek tarafından inşa edilmiş, yapay bir boyutta yeniden biçimlendiril-
miş ve malzemesi soyut emek olan ve bu emeğin art arda birikimiyle bizzat do-
ğanın yerini almış genel bir belirlenimdir.

Fikirler, semboller, kodlar, metinler, dilsel figürler ve imajlar gibi iletişimsel
ve kültürel metalar üreten soyut (maddi olmayan) emek, kültürel ve sanatsal
standartları tanımlayarak sabitleyen bir dizi iş/çalışma olarak kabul edilmeyen
etkinliğe gönderme yapar (moda, kamuoyunun beğenilerinin ve daha stratejik
olarak tüketici normlarının yönetimi vb.). Bununla birlikte maddî olmayan emek
neredeyse her zaman maddî emek biçimiyle iç içe geçer ve maddî kalmaya de-
vam eder; bu emek bütün emek türleri gibi hem bedeni hem de zihni kapsar.
Burada maddî olmayan emeği belirleyen ürününün “soyut” olmasıdır. Maddî ol-
mayan emeğin diğer bileşeni ise “duygulanımsal emektir” (Hardt ve Negri, 2011;
Lazzarato, 2006).

Duygulanımsal emek kavramını bu noktada açmak ileride performatif sanat
emeğinin yapısını çözmek üzere kolaylaştırıcı olacaktır. Hardt ve Negri (2011) ta-
rafından kavramsallaştırılan duygulanımsal emek duygusal emeği kapsarken onu
kat eden bir sürece ilişkindir. İlk kez Hochschild'in (2012) tanımladığı şekliyle
duygusal emek kavramı, Post-fordist üretimle yaygınlaşan hizmet sektöründe
yüz yüze ilişkilere dayanan etkileşimde, çalışanların müşterilerde memnuniyet
hali tesis edebilmek için verili bir anda çalışanların kendilerine ait duygularını
denetledikleri, bir tür maske ile iletişime geçtikleri ve bu sabit duygu durumun
sürekliliğinin amirlerin denetimine tabi olduğu, bir başka ifadeyle çalışanların
beden kapasitelerinin belirli bir zaman aralığında bir katalizör olarak kullanıl-



dığı ve çalışanların kendilerine ait emek dışı olarak düşündüğümüz duyguların metalaşarak verdikleri hizmetin bir aracı haline gelmesiyle emeğin nasıl dönüştürdüğüne dikkat çeker. Ancak “duygulanımsal emek” bedeninin kullanımına dair duygusal emekten çok daha karmaşık bir işleyişi kapsar. Duygulanımsal emek duygusal emekten farklı olarak verili bir zamanda ve mekânda sıkışmaz. Bir süreç ilişkindir ve bir yaşam biçimi üretir. Massumi’ye (2015) göre duygulanım, yoğunlaştırılmış bir beden kapasitesi olarak alanda etkileme ve etkilenmeye açık olma yetisidir. Duygulanım duygudan farklı olarak yalnızca bir duyguya indirgenemez; öznel olmayan duygu, bir düşünce biçiminin içine yerleştirilir. Kişilere özgü olmaktan çok durumlara içkindir. Geçici düzenlemelerle sürekli yeniden şekillenen kapitalist ilişkilerin güvencesiz ve karmaşık evreninde çalışan kişi, bu ilişkilerle uyumlanırken Massumi’nin “duygulanım modülasyon teknikleri olarak tanımladığı” tekniklerle, kapitalist üretimin ilişkisel ve kolektif alanı içinde bir etki alanı yaratmak ve alanın etkisine açık kalmak zorundadır. Burada kastedilen, kişinin çalışma alanına dair yetenek, yatkınlık ve bedensel çalışma kapasitesini iş saatleri dışında da hatta işsiz kaldığında bile alana yeniden dahil olabilmek için mümkün olduğunca en canlı seviyede tutma becerisidir. Öznel olmayan, otomatik bir işleyişle reflektör dönüşmüş olan duygulanımsal emeği Hardt ve Negri toplumsal ilişkileri ve yaşam biçimlerini doğrudan ürettiği için biyopolitik bir üretim olarak niteler (Hardt ve Negri, 2011: 124-125).

Duygusal ve duygulanımsal emeği soyut bir tanımlamadan kurtarmak ve performatif sanat emeğinin özgüllüğünü daha iyi kavrayabilmek için, sahne sanatlarının ihtiyaç duyduğu bedensel kapasiteler, sanatın üretimine yönelik davranış repertuvarları ve zorunlu kıldığı yaşam biçimleriyle boyutlandırmak açıklayıcı olacaktır.

Sahne ilişkileri yapaydırlar, dolayısı ile gösterim sanatçısı bu yapaylığa inandırıcı bir güç aşımak üzere bedeninin kas sistemlerini, eylemlerinin ve tepkilerinin fiziksel ağımlı keşfetmek zorundadır. Alıştırma yoluyla bedene oturtulan bu ağ yapısı bedenin tümünü katılıma çağırır. İnançsızlığın askıya alındığı oyuncularla seyirciler arasındaki bu ilişkinin, etkili hale gelebilmesi için öncelikle fiziksel bir tutarlılığın sağlam zeminine ihtiyaç duyulur. “Kinestetik” olarak kavramlaştırılan bu fiziksel tutarlılık izleyicilerin görünüşteki eylemsizliklerine rağmen, sahne üzerindeki hareketlerin karşılıklarını kendi bedenlerinde algılamalarını sağlamaya yöneliktir. Bu eylemler dizisi yapay bir bağlamda yer alsalar da özlerinde gerçek fiziksel eylemler olmalıdır. Sahne yaşamının temel düzeyinde, eylemlerin etkililiği, zihinsel ve fiziksel enerjiyi izleyicinin duygulanımını tetikleyecek ve dikkatini keskinleştirecek algılanabilir eylemler dizisine dönüştürülmesine bağlıdır. Oyuncunun seyircisi ile içine girdiği bu etkileşimde, öznel duygusal değişimler (kaygı/heyecan), ortaya çıkan istem dışı bağımsız tepkiler (kalp atışı, nefesin hızlanması, terleme) sahne ilişkileri dışına taşarak tepki verme itkisi, bir dizi bilişsel değerlendirme sonucunda bir davranış kararına varma gibi farklı



düzeyleylerde duygu durumunu denetleme becerisi edinmiş olmasıdır. Bir başka biçimde açıklamak gerekirse sanatçıdan beklenen, sahne ilişkileri ve gösterimi, duygunun karmaşık yapısının kendilerini ele geçirmesi değil kendi duygularıyla sahne üzerindeki eş zamanlı birbirini dışlayan duygularını çeşitli düzeylerde örgütlemesidir (Barba ve Savarese, 2013).

Fenichel (1960) gösterim sanatçıları üzerine yaptığı psiko-analitik çalışmasında, bu duygulanımsal düzenlenmeyi tepkilerin yenilenecek dışa vurulması (abreaksiyon) olarak değerlendirir. Buradan devamla gösterim sanatları etkinliğinin emeğin aracı/iletkeni olarak bedenın tüm fiziksel ve duygusal kapasitelerini kapsadığı sonucuna varılabilir. İzleyiciler üzerinde bir etki yaratabilmek üzere duyguların bilişsel bir süreçte dönüştürülerek sabitlenmesi Hochschild'in kavramlaştırdığı duygusal emekle kesişiyor görünmekle birlikte bütünüyle sanat emeğini tariflemekte yetersiz olabilir. Zira gösterim sanatçısı, Freud'un (1960) da tespit ettiği üzere izleyicilerinin oyundaki karakterlerle özdeşleşebilmesi için onların duygulanımlarının katarsisi olarak kendi duygu dünyasının keşfedilmemiş noktalarını bulmak zorundadır; burada belli bir etki yaratmaya yönelik sabit bir duygu durumdan daha karmaşık bir işleyiş söz konusudur. Gösterim sanatçısı duygu dünyasını sanat üretimini mümkün kılacak biçimde dönüştürme gerekliliğiyle birlikte gündelik yaşamını da üyesi olduğu alanın fiziksel gereklilikleri uyarınca bu kapasiteleri canlı ve işler tutmaya yönelik bir dizi rejimle sınırlamak durumundadır. Örneğin Thurman ve Van Lawrence'ın (1980: 34-56) nitelediği biçimiyle "ses atletleri" opera şarkıcılarının belirli beslenme rejimleri (asitli, diüretik içeceklerin ve tütün ürünlerinin tüketilmemesi) kesintisiz sekiz saati doldurmuş bir uyku düzeni, meslekî sakatlıkları önleyici ve performans artırıcı belirli egzersizlerin düzenli olarak gündelik yaşamın içine yerleştirilmesi, fiziksel olarak sürekli sağlıklı kalmaya yönelik destekleyici ilaç kullanımı gibi sterilize bir yaşam biçimini sürdürmeleri gerekir.

Tüm bunların toplamıyla gösterim sanatları emeğinin niteliğine bakıldığında, duygulanımsal emeğin en belirleyici özelliği olan çalışmanın belirli bir üretim anından taşarak tüm yaşama sızması, bir yaşam biçimi olarak bedene ve zihne sinmesiyle birleştiği söylenebilir.

Güven(ce)sizleşme

Kalleberg (2009: 1) çalışmayı, bireyleri birbirleriyle etkileşime sokarken aynı anda onları farklı toplumsal sınıflara yerleştiren, toplumsal düzenin ve dönüşümünün ipuçlarıyla bireysel meselelere ve kimliklere gönderme yapan temel bir toplumsal etkinlik olarak tanımlar. Bir toplumsal ilişki olarak çalışma, aynı zamanda verili bir üretim sürecinin tekilliğini de vurgular (Castel vd., 2009:127). Üretimin dayanağı çalışmanın, başka bir ifadeyle emek sürecinin örgütlenmesi, ekonomik boyutundan politik ve ideolojik etkilere dek derinleşmesiyle bir üretim siyasetinin sonucu olarak ele alınabilir (Burawoy, 2015: 17-18).



Bugün Çalışmanın örgütlenmesindeki muğlaklığı -kapitalizmin işleyişinin dönüşüme uğradığı, 1970'lerde ekonomik büyümenin daralan açısı, kar oranlarındaki hızlı düşüş, yüksek işsizlik oranlarıyla başlayan krizle 2000'lerin başlarına dek uzanan aralıkta- küreselleşmenin dinamiklerince düzenlenmiş yeni bir neo-liberal kapitalist üretim siyaseti üzerinden okumak mümkün.

Bireysel özgürlükler propagandasıyla cezbediyor görünen bu yeni ekonomi politik, insanlığın refahını kişilerin kendi girişimcilerine dönüşebilme yetileri ve özgürlüğü ilkesinde ararken, bireyleri kapsayacak biçimde genişlemiş bir piyasa köktencilği aracılığıyla şekillenir. Bu anlamada yeni bir toplumsal düzen öneren neoliberalizm, devleti de piyasa işleyişine müdahalesi bağlamında daraltılmış yetkileriyle bu işleyişe uygun alanı yaratmaya ve uygun koşulların sürekliliğini sağlamaya yönelik olarak yeniden ölçeklendirir (Buğra, 2014: 28-30; Duménil ve Lévy, 2005: 9-10).

Günümüz üretim siyasetinin kolay kavranabilirliği açısından iç içe geçmiş iki fenomen olarak küreselleşme ve neoliberalizm'in atıfta buldukları farklı noktaları belirtmek faydalı olabilir zira küreselleşme ya da bir diğer ifadeyle dünya ekonomisinin bütünleştirilmesi XIX.yüzyılın ortalarında Marx ve Engels'in *Komünist Manifesto*'da⁶ kapitalizme içkin bir eğilim olarak zaten tanımlıdır. Ancak günümüz çalışma ilişkilerini farklılaştıran neoliberalizm'in atıfta bulunduğu yeni bir *modus operandi* fikridir. Tüm bireysel eylemleri piyasanın alanına çekmeyi hedefleyen bu yöntem piyasa davranışlarını yönlendirecek bilgi teknolojileri, birikim kapasiteleri, transferler, analizler geniş veri tabanları gibi gelişmiş teknolojileri kullanırken, yatırımcı ve hissedarların çıkarlarıyla uyumlu sözleşmelerce düzenlenmiş yeni bir yönetim ve emek piyasasına ihtiyaç duyar. Üretimin zamanda ve merkezsiz küresel mekanda yoğunlaştığı bu ağ toplumunda üretimin coğrafyası genişledikçe piyasa sözleşmelerinin vadesi kısalmır (Buğra, 2014: 28-30; Duménil ve Lévy, 2005: 9-10; Castells, 2004; Harvey, 2005: 2-3; Petras ve Veltmeyer, 2012: 57). Dolayısıyla, sistem olabildiğince esnek, kestirilemez, riskli ve güvencesizdir.

Sosyal bilim literatüründe emeğin konumuna ilişkin güvencesizleşme, kapitalist üretim ilişkilerinin başladığı günden bu yana tartışma konusu olmuştur. Bugünü farklı kılan ise sosyopolitik düzlemde emeği üretim ilişkileri içinde görece koruyan mekanizmaların aşındırılmış olmasıdır. 1980'lerde başlayan dönüşümle birlikte emeğin görece örgütlü, sosyal politika uygulamalarını içine alan, çalışma koşullarının asgari düzeyde yasalarla koruma altında olduğu bir önceki toplumsal refah ve adalet politikalarının yerine sistemin hantallığının aşılması bağlamında sermayenin lehine düzenlemeleriyle neoliberal devlet geçirilerek refah devleti kazanımlarının zaman içerisinde yitirilmesidir. Sosyo-psikolojik düzlemde ise çalışanların kendi kendilerini yönetiyor olduğu iddiasından üreyen organik bir itaat ile piyasanın dayattığı sınırsız çalışma koşullarını işle en yoğun

⁴ Bkz. Marx, K.&Engels, F. (2014). *Komünist Manifesto ve Hakkında Yazılar*. Yordam Yayınları, 5. Baskı İstanbul.

biçimde özdeşleşecek biçimde ve merkezlessiz otorite anlayışı üzerine kurulu yeni bir üretim siyaseti geliştirmiş olmasıdır (Kashefi, 2007: 363-364).

Yöntem ve Saha Notları

Farklı istihdam biçimlerini deneyimlemiş (güvencesiz ve kadrolu) performatif bir sanat üreticisi olarak, esnek çalışma koşullarının sanatın üretim noktasında işler hale getirilmesiyle birlikte emek süreçlerinde ortaya çıkan farklı çalışma rejimlerinin (kadrolu ve güvencesiz istihdam) bir aradalığının, bu üretimin öznelere olan sanatçıların birbirleriyle ve üretimlerinin nesnesi olan sanatla kurdukları ilişkinin dönüşümüne tanıklık etmem bu araştırmanın tetikleyicisi olmuştur.

Bir araştırmanın tasarımı belirlerken amaçlanması gerekenin “doğru ya da yanlış bir yöntem” değil araştırmanın doğasına en uygun yaklaşımı belirlemek gerektiği fikrinden hareketle (Marvasti, 2004: 8), söz konusu ikili rejimde, görev tanımı ve sorumluluklarının eşit ancak istihdam rejimlerinin farklılığından kaynaklanan ayrıcalıkların eşitsizleştiğiyle ortaya çıkan emek sürecinin dönüşümü Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde her iki çalışma rejimine tâbi sanatçılarla nitel araştırma yöntemleriyle derinlemesine görüşmeler yapılarak incelenmiştir. Araştırmayı nitel yöntemlerle yürütmeyi seçmemin nedeni, nitel yaklaşım araçlarının esnekliği ve konuyu bir çalışma boyunca odaklarken eldeki verilere göre daraltmaya elverişli olmasıydı (Neuman, 2013: 228). Aynı zamanda bir katılımcı gözlemci olarak da içinde bulunduğum araştırmada nitel araştırma tekniklerinin bu esnekliğinin saha çalışması boyunca ön sayıltılarımı değiştirmeye olanak sağlaması ve sahadayken elde edilen verilerce bu odağın merceğiyle oynayabil-meme yer açmasıydı. Nitel çalışmanın bu olanaklarının çalışmayı olabildiğince tarafsız bir düzleme taşımama yardım edeceğini düşündüm.

Alan olarak Ankara Devlet Opera ve Balesinin seçilmesinin belirleyicisi, Türkiye'de kamu kurumu olarak sahne sanatları alanında en eski kamu kurumu olması ve emek sürecinin dönüşümünün izini sürerken tarihsel olarak görece geniş bir zaman diliminde geriye dönebilmeyi mümkün kılmasıdır. Bu bağlamda söz konusu alan, kurumdan emekli olmuş ve halen 30 yılı aşkın süredir kurumda görev alan sanat emekçileriyle görüşmeler yapmaya olanak sağlamıştır.

Bunun yanı sıra araştırmanın alanını belirlememde bir diğer ve belki de en önemli etken, 1998 yılından bu yana içinde farklı istihdam rejimlerine tâbi olduğum ve sahne sanatlarındaki üretim süreçlerinin dönüşümünü deneyimlediğim kurumun Ankara Devlet Opera ve Balesi olmasıdır.

Araştırma katılımcıları, yaşları 25-66 arasında değişen opera sanatçılarından oluşmaktadır. Güvencesiz çalışma koşullarının daha anlaşılır kılınabilmesi için, her iki istihdam biçiminden (güvenceli-güvencesiz) de katılımcılara ulaşılmış, kadrolu ve sözleşmeli çalışan 10'ar sanatçı ile görüşülmüştür. Ayrıca her bir kategori için cinsiyet değişkeni gözetilmiş, her 10 kişilik grup, 5 kadın ve 5 erkek olmak üzere oluşturulmuştur.



Ankara Devlet Opera ve Balesinde beş ilâ on yıl arasında güvencesiz çalışmayı deneyimledikten sonra güvenceli çalışma koşullarına farklı bir kurumda (TRT Radyo Korosu) geçerken esas olarak eğitimini aldıkları sahne sanatçılığından feragat etmiş olan dört TRT Radyo Korosu sanatçısı da (iki erkek, iki kadın) bu ikiliğin anlatımını berraklaştıracağı düşüncesiyle katılımcılar arasına alınmıştır. Bir diğer yandan emek süreçlerindeki değişimi anlamayı kolaylaştıracağı düşünülerek iki emekli koro sanatçısı da (bir erkek, bir kadın) örneklem grubunun içine dahil edildi. Böylelikle toplam 26 opera sanatçısı ile derinlemesine görüşme gerçekleştirmiş oldum.

Saha görüşmeleri için açık uçlu sorulardan oluşan bir görüşme formu hazırladım ve dört katılımcıdan oluşan bir pilot grupta görüştüm. Açık uçlu sorular, bireylerin hikayelerini paylaşmak, onların seslerini duyurmak ve araştırmacıyla katılımcı arasındaki güç ilişkisini en aza indirmek üzere kullanılan en önemli nitel araştırma araçları olarak değerlendirilirler (Creswell, 2009: 40-42). Buradan hareketle görüşme sorularını belirlerken amacım, hazırladığım soruların katılımcıların deneyimlerini, üzerlerinde epistemolojik bir baskı yaratmadan aktarmalarına alan açabilecek nitelikte sorular tasarlamaktı. Hazırladığım soru formunda katılımcıların demografik bilgilerini; farklı istihdam biçimlerine tâbi sanatçıların çalışma koşullarını; bu koşullara ilişkin değişiklikler olup olmadığını; kurumda ast-üst ilişkilerinin doğasını; denetim mekanizmalarını; sendikalaşmaya bakış açılarını; meslekî aidiyetleri ve istihdam biçimlerinin sanatçı olarak kendileriyle kurdukları ilişkiye bir etkisi olup olmadığını anlamaya yönelik sorular tasarladım.

Pilot görüşmeler esnasında temel sorunsala dair merceğimi ayarlamamda beni yönlendirmesi açısından katılımcıların her birine sorular üzerine tartışabileceğimizi, kendilerine yöneltilmesini istedikleri farklı sorular olup olmadığını sordum. Katılımcılar sorulara eklemek istedikleri herhangi bir şey olmadığını, soruların içinde buldukları koşulları kavramayı ve aktarmayı kolaylaştırıcı sorular olduğunu belirttiler.

Görüşmecileri belirlerken, hem meslektaşları olarak onlardan biri hem de dışarıdan bir araştırmacı olarak melezliğimin araştırmanın nesnelliğini zedelememesi adına sahne üzerinde birlikte çalışmak dışında, görüşmecileri özel alanlarda kesişmediğim meslektaşlarımdan seçtim. Görüşme tekliflerimin hiçbirine olumsuz yanıt almadığım gibi görüşmelere devam ederken görüşmeci olmak isteyen gönüllü katılımcılarla araştırmama devam etmek araştırma sürecini kolaylaştırdı. Görüşmeleri kayıt cihazı kullanarak kayıt altına alacağımı, ancak rahatsızlık duyarlarsa görüşmeyi not olarak da kaydedebileceğimi görüşmecilerle paylaştığımda kayıt cihazıyla çalışmamızın bir rahatsızlık yaratmayacağını belirttiler. Tüm görüşmeler görüşmecilerin bilgileri dahilinde onlara isimleriyle hitap etmeksizin kayıt cihazıyla kaydedildi. Tüm görüşmelerin başında görüşmecilere araştırmanın birlikte sürdürüldüğü Üniversiteden aldığım aydınlatılmış onamla birlikte araştırmanın evreni olan Ankara Devlet Opera ve Balesinden al-



dığım araştırma izin belgesini de paylaştım ve isterlerse belgeleri kendilerine verebileceğimi söyledim ancak görüşmeciler çoğunlukla belgelere ihtiyaç duymadıklarını belirttiler.

Görüşmecilere görüşmeleri kendi önerileri doğrultusunda kendi evleri, dışarıda bir kafe gibi rahat hissedebilecekleri bir mekânda gerçekleştirebileceğimizi söylediğimde katılımcıların çoğunluğu prova sonrası kurumda görüşmeyi seçti. Kurumda gerçekleştirilen görüşmelerde kurum içi mekânı kendilerinin belirlemesini istediğimde kurum içi birebir görüşmeye farklı elverişli (Ör: egzersiz odaları gibi) mekân seçenekleri olmasına karşın şaşırtıcı bir biçimde kurum yöneticilerinin odalarının yoğunlukta olduğu fuayenin üst katını seçtiler. Bu seçim görüşmeler boyunca da sıkça belirtildiği üzere seslerini duyurma ihtiyacı ve örtük bir direnç olarak da okunabilir. Opera dışında gerçekleştirilen görüşmelerin dördü bir kafede, biri ise katılımcının evinde gerçekleştirilmiştir.

Görüşmeler prova sonrası geniş zamanlarda yapıldığından çoğunlukla rahat bir sohbet havasında ilerledi. Görüşme anında meslek birliğimizin ara yüzü olan araştırmacı konumunun görüşmeyi etkilememesi için görüşmelere başlamadan önce katılımcılarla bir süre sohbet ettikten sonra görüşmelere geçtik. Görüşmeler boyunca görüşmecilerin çoğunluğunun kuruma ilişkin deneyimlerini, koşullara ilişkin düşünceleri ve hislerini opaklaştırmaksızın aktardıklarını söylemek mümkün. Zamanın da dar olmamasıyla birlikte çoğunlukla kayıt cihazını kapatıp iletişimimizin gündelik bir sohbe evrildiği anlarda katılımcıların içinde buldukları duruma ilişkin duygularına dair önemli ipuçları elde ettim. Katılımcılar kayıt dışı sohbetler esnasındaki bu paylaşımlarının kayda alınmasını ve eklenmesini kendileri talep etti. Tüm görüşmeler çalışma yoğunluğumuzdan kaynaklanan kesintilerle birlikte üç aya yayılan bir sürede tamamlandı. Görüşmelerin süresi ise, 15 dakika ila 1 saat arasında değişen uzunluklara sahiptir.

Sanat Emeğinin Dönüşümü

10 kadrolu (5 kadın, 5 erkek), 10 sözleşmeli (5 kadın, 5 erkek), daha önce Ankara Devlet Opera ve Balesinde geçici sözleşmelerle çalıştırılıp şu an TRT'de kadrolu olan 4 kişi (2 kadın, 2 erkek) ve 2 emekli (1 kadın-1 erkek) olmak üzere 26 kişiden oluşan görüşmecilerin yaşları 27 ile 48 arasında değişirken 34-35'li yaşlarda yoğunlaşıyor. Aileleri çoğunlukla Üniversite ya da Lise mezunu, halen memur ya da memur emeklisi ve anneleri çoğunlukla ev hanımı. Biri hariç tüm görüşmeciler konservatuvarın lisans derecesine sahip. Çalışma geçmişli farklı süreleri kapsayan 10 kişilik grubun 5'i bir yıl ya da bir yıldan daha az süredir sözleşmeli olarak çalışırken diğer 5'i en az 10 yıldır operada sözleşmeli olarak çalışıyor. Görüşmecilerden biri 20 yıldır operada sözleşmeli olarak çalışmakta. Biri hariç (Ayşe Meral 48) hepsi Konservatuvarın Lisans derecesi mezunu.



Çalışma İlişkileri ve Çalışma Koşulları

Çalışma süreleri 5 ay ile 20 yıl arasında değişen örneklem grubun ağırlık noktasını operada 10 yıldır geçici sözleşmelerle çalıştırılan sanatçılar oluşturmaktadır. Yaklaşık 20 yıldır uygulanan sözleşmeli personel çalıştırma rejiminde en belirgin değişiklik sanatçıların 2002'den önce çok az eserde görevlendirilmeleri ve yaptıkları iş başına ücretlendirilmeleri (yapılan prova ve temsil sayısına başına) biçimindeyken, 2002 yılında daha fazla ücret alabilmek için kendi talepleri üzerine daha fazla eserde çalıştırılmayı kabul etmeleriyle başlıyor. Bugün gelinen noktada sözleşmeli olarak istihdam edilen sanatçı, eser ve prova başına ücretlendirilmek yerine iş günü başına ücretlendirilirken (82 tl). Opera sezonunun kapalı olduğu üç ay boyunca ücret almıyorlar ve sigortaları da yatırılmıyor. Gün başına ücretlendirilmeye başlamalarıyla ücretleriyle asimetrik olarak daha fazla eserde görevlendiriliyorlar; haftanın altı hatta yedi günü çalıştırılırlarken, çalışma saatleri yeni eser yoğunluğuna göre değişmekle birlikte sabah prova akşam temsil yaptıklarında 12 saati buluyor.

Gerçekleştirici bir özne olarak, sanat eserini görünür kılarken sanat eserinin yaratıcısı ile sanat eseri arasındaki bağı kurduğu kabul edilen performans sanatçısı, günümüz neoliberal üretim siyasetinin sınırsız çalışma koşullarında bedenin tümünü katılıma çağırarak bu alanda üretenden çok üretebilmek için tükenen, tüketilen bir “şey”e dönüşmüş görünüyor. 20 yıldır geçici sözleşmeyle çalıştırılan Ayşe (48) sanat üreten biri olmaktan çok makineye dönüşmüş bir “şey” olmayı “İnsan olarak sınırlarımız var o sınırların çok zorlandığını düşünüyorum, bazen üç farklı eseri aynı anda çalışıyoruz. Bize makineymişiz gibi davranılıyor ve ben bu tutumdan çok rahatsızım” şeklinde ifade ediyor.

10 yılı aşkındır sözleşmeli olarak çalıştırılan sanatçıların çalışma koşulları ve ücretlerinde herhangi bir değişiklik yapılmadığı gibi vasıflarının geliştirilebilmesi için de bir alan sağlanmamış. Duygulanımsal emek yoğun bir alan olarak iş saatleri dışında da çalışılması gerekirken uzun zamana yayılan çalışma programları buna olanak vermiyor. Bu çalışma rejiminin en büyük paradoksu, kurumda esasen bu güvencesiz sürecin kadro alma yolunda bir ön safha, kadrolu sanatçı statüsüne doğru bir adım olarak düşünülmesi. Bununla birlikte bugünün çalışma koşulları, olası bir sınava hazırlanmayı imkansız kılıyor. 10 yıldır geçici sözleşmeyle çalıştırılan Meltem (36) ileride bir kadro alabilme ihtimali üzerinden girdiği çalışma ortamında kendisini “bir bataklığa saplanmış” hissederken buradan çıkış ihtimalini de çalışma koşulları, bir sınava hazırlanabilmek için gereken araçlara erişim güçlüğü (özel olarak bir şan koçuyla çalışabilme vb.) ve ücret kısıtlılığı nedeniyle olanaklı bulmuyor “(...)Kadro sınavı için çalışmam gerekiyor ama o kadar yorgun çıkıyorum ki operadan halim kalmıyor, bazen yemek aralarında kendim çalışıyorum; bir şan koçundan ders almak istesem para yok.”



Güven(ce)sizlik

Bir biçimde hafiflik akışkanlık çağrıştıran esnek çalıştırılmanın ne türden bir baskı ve ağırlık hissettirdiğini anlayabilmek için sorulan “güvencesiz olarak çalışmak üzerinizde bir baskı oluşturuyor mu? Bir iş kaybı kaygısı taşıyor musunuz sorusuna verilen cevaplardan bu çalışma rejiminin baş etmesi güç etkileri olduğu sonucuna varmak mümkün. Sürekli bir risk hesaplama ve dolayısı ile olumsuz olana odaklanmayı gerektiren koşulların gerilimi 11 yıldır geçici sözleşmeyle çalıştırılan ve sözleşme gereği herhangi bir neden bildirilmeksizin tek taraflı olarak işine son verilme ihtimali olan Poyraz'ın (34) “Bir İnsanın iki dudağı arasında her şey, bu da burada yaşanan her olumsuzlukta her an aklımda” kaygılısında somutlaşıyor. Benzer biçimde bir başka katılımcı Şirin (34) iş kaybı yaşama korkusuyla çalışmış olduğu 10 yıl boyunca yalnızca 4 gün rapor aldığını aktarıyor. Burada ifadeyi açmak için; alandan gelen biri olarak ses atletlerinin fiziksel olarak sürekli sağlıklı kalmaya yönelik destekleyici ilaç kullanımı gibi sterilize bir yaşam sürdürme zorunluluğunun 10 yıl gibi uzun bir zaman boyunca hiç hasta ol(a) mamak anlamına geldiğini belirtmek gerekir.

Yapılan araştırma verilerince, melez çalışma rejiminin güvencesizliğin olumsuz etkisini şiddetlendirdiği gibi görev tanımları sözde bir sanatçılar arasındaki çalışma ilişkilerini de asimetrikleştirdiğini söylemek mümkün. Kolektif bir üretim ihtiyaç duyan klasik sahne sanatlarının uygulamada olan bu melez istihdam rejimiyle birlikte birbirleriyle bütünleşmek yerine mesafelenmelere doğru gittiği katılımcıların ifadelerinde kendini açıkça ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda üç yıldır geçici çalıştırılan katılımcı Çağrı'nın (39) “Her ne kadar bir ayırım olmadığını söylese de aldığımız maaşlar bile farklı ben “ötekiyim” yani bir kadroluya figüranlık yaptırılmıyor ama bize her şey yaptırılıyor çünkü biz bir nevi bu kurumun amelesiyiz.” ifadesi özellikle güvenceli ve güvencesiz rejimlerin bir aradalığının örtük de olsa “içeride” ve “dışarıda” olanlar tasnifini beraberinde getirdiğini, “içeride” olamamanın meslekle ve meslek üyesinin bir sanatçı olarak kendiyile kurduğu ilişkiyi zedelediğini, dahası edinilmiş donanımlarla eşit olmayan işlerde kullanılıyor olmanın koyu bir değersizlik duygusuna neden olduğu söylenebilir. Bu anlamda bir başka katılımcı Güney (36) bu değersizlik duygusu, dışarıda kalmışlık halini kısacası içinde bulunduğu koşulları esir edilmişlikle birleştiriyor: “Bu ikicilik öyle bir hissediliyor ki, nihayetinde aynı işi yarı fiyatına yapan insanlarız; (gülüyor) biz sözleşmeliler kendi aramızda kendimize esirler korosu diyoruz”. (Burada ifadenin anlaşılabilirliği açısından; “esirler korosu” metaforunun G. Verdinin “Aida” operasında savaşta Mısır ordusuna esir düşen Habeşlilere gönderme yapmaktığını belirtelim).

Bu melez rejimde “içeride” olanlar -belli korunma mekanizmaları ve ayrıcalıklara erişimi olanlar- uygulamanın yarattığı eşitsizliği, şöyle aktardılar. Zafer (65, emekli) “Çalışırken ben aynı mahallede çok lüks bir yerde oturuyorum o da çok kötü bir yerde oturuyormuş gibi hissediyordum aynı statüdeydik halbuki”.



Benzer bir ifadeyle 33 yıldır kadrolu sanatçı statüsündeki Ayla (54) ise “içeride” olmayı “dışarıdaki” ile ilişkiselliğinde “onların karşısında sanki suçluymuşuz gibi bir duruma düşüyoruz” derken bu ikiliği mahcubiyet üreten bir uygulama olarak kavriyorlar.

Dayanışma

Güvencesiz çalışmanın erittiği bir başka kavram ise dayanışma. Çalışma koşullarındaki dönüşümlerin sanatçıların emek sürecinde ne tür çözümlere neden olduğunu anlamak üzere “İş yerinde bir sorunla karşılaşırsanız nasıl çözersiniz? Çalışanlar arasındaki ilişkileri nasıl tanımlarsınız, ilişkiler sizce rekabetçi midir yoksa bir dayanışmadan söz etmek mümkün mü?” diye sorduğumuzda dayanışma ve bütünleşme reflekslerinin iş kaybı endişesi, mesleğin icrasının bir başka alanda mümkün olmaması gibi kaygılarla zayıfladığını gördük. İkinci olarak, bu araştırma çerçevesinde yaşamını kazanma güvencesi olmadığında sanatın üretim niteliğini geliştirecek bir rekabetten söz etmenin aslında pek de mümkün olmadığını, nitelikli sanat üretiminin, koşullara itaatın niceliğiyle yer değiştirdiğini söylemek mümkün. Sürekli iş kaybı endişesi ve “ikame edilebilir olma” hali ya da “gidilecek başka bir yerin olmaması” direnç ve kolektif hareket etme reflekslerini eritiyor görünüyor. 10 yıl geçici sözleşmeyle çalıştırdıktan sonra şu an kadrolu sanatçı statüsündeki Olcay (39), güvencesizlik deneyimi süresince direniş, kurum üzerinde bir yaptırım ve dayanışma hevesinin nasıl kırıldığını şöyle aktarıyor:

Hepimiz çok çalışmaktan o kadar yorulmuş ve bunalmıştık ki birlik olup birlikte hareket edersek perde kapattırabiliriz böylece anlarlar önemimizi dolayısıyla isteklerimize daha ciddi cevaplar verirler diye aramızda hayalperest konuşmalar yapıyorduk. Evet perdeyi kapattırabilirdik ama ertesi gün sözleşmemiz anında feshedilirdi, çünkü kapıda bekleyen yeni mezun olmuş ve bizim olduğumuz gibi her koşulda çalışmaya razı olmuş belki en az otuz kişi vardı. Ayrıca opera sanatı deyince gidecek fazla kapı da yok ki. İşsiz kalsak nerede çalışacaktık? (Olcay, 39)

Güvencesizliğin çalışanın belli hukukî haklarını daraltarak savunmasız -sözleşmenin nedensizce fes edilebilmesi- yani belli korunma mekanizmalarından da yoksun bırakarak itaatkâr kıldığı ve bir dayanışma ihtimalini ortadan kaldırdığı görülüyor. Kadrolu sanatçı statüsünden emekli katılımcı Zafer (65) bu durumu; “Diyelim kurum içinde bir şey oldu mesela, haklı olarak direneceksin, kendini savunacaksın, sözleşmeliden kendini savunmasını bekleyemezsin çünkü ertesi sene sözleşmesini feshederler” şeklinde açıklıyor.



Vasıfsızlaşma ve Yabancılaşma

Çalışmanın bir diğer amacı olarak söz konusu çalışma koşullarında sanatçıların meslek aidiyetleri ve mesleğin icracısı olarak kendileriyle kurdukları ilişkiyi anlama çabasıyla “İşinizden tatmin oluyor musunuz çalıştığınız kurum size sanatçı olduğunuzu hissettiriyor mu? Görüşlerinize değer verildiğini düşünüyor musunuz?” soruları sorulduğunda alınan cevaplar sanat emekçilerinin yalnızca meslekleriyle kurdukları ilişkinin değil aynı zamanda derin bir değersizlik duygusuyla birlikte bu mesleğin üreticisi olarak kendileriyle kurdukları ilişkinin de bozulduğunu gösterdi.

Yapay sahne örüntülerini inandırıcı kılabilmek için öncelikle kendine inanabilme, bir sanat eserinin tamamlayıcısı, sonuca taşıyanı olarak yetkin ve değerli hissetme ihtiyacını koşullayan bir alanda vasıfsızlık bir anlamda yalnızca sanat üretimini değil onun nesnesi olan sanat eserini de biçimsizleştirir. 3 yıl geçici sözleşmeyle çalıştıktan sonra 9 yıldır kadrolu solist sanatçı statüsünde olan Barçın (35) bu değersizlik hissini yaratan sistematığı, istihdam edilenin vasıflarının israf edildiği yıpratıcı bir kurum politikası olarak değerlendiriyor:

Sözleşmeli çalışırken sana değer verilmediğini hissediyorsun, ne yaparsan yap sanatsal olarak kıymetinin olmadığını kurum sana empoze ediyor. Bunu da nasıl yapıyor, bir gün sana solo rol veriyor ertesi gün figürasyona yazıyor; yani sen doğru bir ayna bulamıyorsun etrafında bakıp da boyunun ölçüsünü görebileceğin. Bence burada temel sorun sanatçı egosunun sistematik olarak yıpratılması, kurum politikasıyla sistematik olarak yıpratılması asıl mesele.(Barçın, 35)

Sahnedeki bir illüzyon yaratmakla yükümlü sanatçının bu anlamda kendisiyle ve mesleğiyle kurduğu bağın önemini tahmin etmek güç değil bununla birlikte güvencesizliğin her anlamda “güvensiz” olmak anlamına geldiğini söylemek yanlış olmaz. Katılımcılardan Meltem (36) ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu düşünülen sanatçının aslında işçileştirildiğini düşünürken özgüven kaybını ve boş bir kalıp olarak gördüğü mesleğiyle kurduğu ilişkiyi şöyle dile getiriyor:

Ben özgüvenimi kaybettim bu kurumda, ilk mezun olduğumda figürasyon yaparken bile kendimi çok mutlu hissediyordum, hala sahnede-yken kendimi mutlu hissediyorum ama o kadar değersiz ve gurursuz hissediyorum ki şu an kendimi ben...Vasıfsız hissediyorum 36 yaşında bir insan olarak. Başlarda çok koymuyordu ama şimdi... Kendimi opera sanatçısı olarak görmüyorum baya işçi olarak görüyorum bu sadece verilmiş bir paye, statü değil bence dışardan bakınca öyle de, içi boş. Ben kendimi sanatçı olarak görmek isterim tabii de, bayağı çöpçü gibi hissediyorum; ne biliyim güvenlik görevlisi böyle üniformasıyla security falan (gülüyor) daha havalı benden bence. (Meltem, 36)



Sonuç Yerine

Freud'un tanımıyla; yaşanan dış dünyanın nesnelere gerçeklikten soyutlararak farklı bir düzleme öznel bir düzenlemeyle geçirirken arzu ve hazza dayalı bir oyun oynayan sanatçı, bugün daha çok bu oyunda kendisi ya da herhangi birisinin beğenisi için değil, neoliberal küresel üretim siyasetinin kestirilemez emri üzerine güvencesiz bir zeminde kendine olan güvenini yitirdiği, metalaştığı bir oyunu oynuyor görünüyor. Bir illüzyon yaratmak üzere tüm beden kapasiteleriyle gerçekliği askıya alarak içine girdikleri sahne ilişkilerinde, işin örgütlenme yapısındaki işlevsel esneklikle birlikte boş birer kalıba, kendileri bir illüzyona dönüşüyorlar. Mesleki gelişimi öncelikle esnek üretim uygulamalarıyla kendi mesleki potansiyellerini kontrol etme ve geliştirme kapasitelerinin zayıflaması (Standing, 2015: 72) sanatçıları her gün biraz daha vasıfsızlaştırıyor görünmekte. Güvencesiz çalışmanın sanatın üretim noktasına da sokulmaya çalışıldığı günümüzde, üreticilerinin belirli bir beceriye dönüştürdükleri yetkinliklerini mübadele ederken yabancılaştığını söylemek yanlış olmaz. Bu çalışmada görülüyor ki, korunma mekanizmalarının olmadığı bir üretim politikasında, sanatçılar kaçınılmaz bir biçimde itaatkarlaşarak doğalarının dayattığı mesleklerine dayanışmadan çözümlere tutunuyorlar.

İşin ya da çalışmanın bireysel kimliklere ve meselelere gönderme yapan temel ve toplumsal bir etkinlik olduğu kabulünden hareketle (Kalleberg, 2009: 1) araştırmaya katılan klasik gösterim sanatı performansçıların, genel bir kanı olarak sanatçı olmanın bir ayrıcalık olduğu fikriyle buluşmadığı, hatta bu kimliğe hayli uzaklaştıkları söylenebilir. Mesleki kimlikleri ile aralarını açan güvencesizlik "gidilecek başka bir yer" "yapılabilecek başka bir iş olmaması" sıkışmışlığında sanat üretimlerinin niteliğini koşullara itaatin niceliğiyle mübadele etmeye zorluyor görünmekte. Bir sanat eserinin tamamlayıcısı, sonuca taşıyanı olarak yetkin hissetme ihtiyacını koşullayan bir disiplinde yaşamın tüm alanlarını kat eden belirsizliklerin yol açtığı güvensizlik yalnızca sanatın gerçekleştiricisini değil onun nesnesi olan sanat eserini de biçimsizleştirir. Öyle ise şunu söylemek yanlış olmayabilir: Bireysel özgürlükler propagandasıyla cezbediyor görünen neoliberalizm iyi olanın kazandığı, rekabetçi bireylerle üretimin niteliğinin maksimize edildiği bir çalışma rejimi önermekten çok bu çalışmanın çerçevesinde daha çok işin niteliğini emeğin sömürüldüğü kanallardan tahliye eden bir formül önermektedir.

Bir kurumsal çalıştırma rejiminin yalnızca işin üretim anına içkin bir uygulama değil, bireyin kendini gerçekleştirme, yaşamını değiştirme yolundaki kişisel çabası üzerinde ne denli belirleyici olduğu, güvencesizlik deneyimleyen sanatçıların tüm yaşamlarını içine alan şimdiki zaman yoğun, yakın geleceğe dair opak, yalnızca risk hesaplayabildikleri ifadelerinde kendini buluyor.

Güvencesizlikle birlikte gelen vasıfsızlaşma ve yabancılaşma tüm emek türlerinde olduğu gibi bireyin yaşamla kurduğu ilişkiyi çetrefillendirirken, sahne



sanatları alanında şu noktada şiddetleniyor: Üreticilerinin tüm beden kapasitelerini katılıma çağıran bir alanda vasıfsızlaşmanın ve yabancılaşmanın etkileri -duygulanımsal emeğin belirleyici niteliği olan- üretim anı dışında da yeniden üretime katılabilmek üzere özel yaşamı bir sonraki üretim anı için düzenleme ve performans kapasitelerini canlı tutma nedenlerini zedeliyor.

Şu halde tıpkı Brecht'in *Üç kuruşluk Operası*'nda gidilecek başka yer, yapılacak başka bir iş kalmadığından ele başı Pitchum'un dilenciler çetesine girebilmek için birbirleriyle yarışan oyun karakterleri gibi, performatif sanat üreticilerinin yaşamın genel akışından haberdar ve kendilerini bu akışın bir parçası olarak kabul- lendikleri bir oyunda.; İnsan çabasının yetersizliği, küçük haksızlıkların haklılığı, hayatta kalma kurallarının farkındalığıyla, hayatın totalitesi ile bağ kurabilmek üzere yaşam zamanlarını satarak dışarıdaki sisteme tutunmuş birer oyun kişilerine dönüştüklerini söylemek yanlış olmaz.

Kaynakça

- Aslan, O. E. (2005) Kamu Personel Rejimi: Statü Hukukundan Esnekliğe, TODAİE.
- Barba, E., Savarese, N. ve Candan, A. (2013) *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, YKY.
- Becker, S. (2003) "Arts as Collective Action", *Sociology of Art: A Reader* (der. J. Tanner), Routledge.
- Buğra, A., ve Savaşkan, O. (2014) *Türkiye'de Yeni Kapitalizm: Siyaset, Din ve İş Dünyası*, İstanbul : İletişim.
- Boratav, K. (2005) *Türkiye İktisat Tarihi 1908-2002*, Ankara: İmge Yayınları, 9. Baskı
- Burawoy, M. (2015) *Üretim Siyaseti* (çev. Ç. Gümüşoluk), Ankara: Nota Bene Yayınları.
- Castel, R., Edwards, P., Bagnasco, A., Piore, M. J., ve Lallement, M. (2009) "Le Travail: Une Sociologie Contemporaine", *Sociologie du Travail*, 126-144.
- Castells, M. (2004) *The Network Society: A Cross-Cultural Perspective*, Edward Elgar.
- Clarke, S. (2005) *The Neoliberal Theory Of Society. Neoliberalism: A Critical Reader*.
- Creswell, J. W. ve Creswell, J. D. (2009) *Research Design: Qualitative, Quantitative, And Mixed Methods Approaches*. Sage Publications. Third Edition
- Gielen, P. (2013) *Instituting Art in a Flat World*, Amsterdam: Valiz.
- Duménil, G., ve Lévy, D. (2005) *The Neoliberal (Counter) Revolution. Neoliberalism: A Critical Reader*.
- Fenichel, O. (1960) "On Acting", *The Psychoanalytic Quarterly*, 15, 2, 144-160.
- Freud, S. (2001) *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* (çev. K. Şipal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Freud, S., ve Bunker, H. A. (1960) "Psychopathic Characters on The Stage", *The Tulane Drama Review*, 4, 3, 144-148.
- Güler, B. A. (2005) *Kamu Personeli: Sistem ve Yönetim*, Ankara: İmge Yayınları.
- Hardt, M. N., ve Negri, A. (2011) *Çokluk* (çev. B. Yıldırım), İstanbul: Ayrıntı Yayınları. İkinci Basım.
- Harvey, D. (2005) *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford University Press.
- Hochschild, A. R. (2012) *The Managed Heart*, Routledge.
- Hubert, R. R. (1981) "The Encounter of Bertold Brecht and François Villon: A Commentary On The Threepenny Opera", *The Comparatist*,



- Kalleberg, A. L. (2009) "Precarious Work, Insecure Workers: Employment Relations In Transition", *American Sociological Review*, 74, 1, 1-22.
- Kashefi, M. (2007) "Work Flexibility And Its İndividual Consequences", *The Canadian Journal of Sociology*, 32, 3 , 341-369.
- Lazzarato, M. (2006) *Radical Thought In Italy: A Potential Politics*, Choice Publishing Co., Ltd.
- Marvasti, A. (2004) *Qualitative Research in Sociology*, Sage Publications
- Marx, K. (2011) *Kapital I* (çev. M. Selik, N. Satlıgan), İstanbul: Yordam.
- Massumi, B. (2015) *Politics of Affect*, John Wiley & Sons.
- Negri, A. (2013) *Sanat ve Çokluk* (çev. S. Sönmezgil) İstanbul: Monokl Yayınları.
- Neuman, W. L. (2007) *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nicel Ve Nitel Yaklaşımlar I.Cilt*, (Çev. S. Özge), İstanbul: Yayın Odası Yay. 6. Basım
- Özoğlu, B. (2003) "Devlet Fabrika'ya Girince: Kapitalist Devlet ve Emek Süreçleri", *Mülkiye Dergisi*, 27, 239, 41-58.
- Özüğurlu, B. S. (2012) "Düzenleyici Devlet Modelinde İstihdam Rejimi", *Güvencesizleştirme: Süreç Yanılgı Olanak* (der. Ö. Göztepe) Ankara: Nota Bene Yayınları, 1. Basım.
- Petras, J., ve Veltmeyer, H. (2012) *Beyond Neoliberalism: A World to Win*, Routledge.
- Thurman, L., ve Lawrence, V. (1980) "Voice Care For Vocal Athletes in Training", *The Choral Journal*, 20, 9, 34-56.
- Wikström, J. (2012) "Practice Comes Before Labour: An Attempt To Read Performance Through Marx's Notion of Practice", *Performance Research*, 17, 6, 22-27.