

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TELEVİZYON-SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**TÜRKİYE'DE TELEVİZYON DRAMA ÜRETİMİNDE
SENARYO YAZARLARININ EMEK SÜREÇLERİ VE
TELEVİZYONDA NİTELİK SORUNU**

Doktora Tezi

Evrin YÖRÜK

Ankara-2018

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TELEVİZYON-SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**TÜRKİYE'DE TELEVİZYON DRAMA ÜRETİMİNDE
SENARYO YAZARLARININ EMEK SÜREÇLERİ VE
TELEVİZYONDA NİTELİK SORUNU**

Doktora Tezi

Evrin YÖRÜK

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Gamze YÜCESAN-ÖZDEMİR

Ankara-2018

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TELEVİZYON-SİNEMA
ANABİLİM DALI**

Evrım YÖRÜK

**TÜRKİYE'DE TELEVİZYON DRAMA ÜRETİMİNDE
SENARYO YAZARLARININ EMEK SÜREÇLERİ VE
TELEVİZYONDA NİTELİK SORUNU**

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Gamze YÜCESAN-ÖZDEMİR

Tez Jürisi Üyeleri

<u>Adı ve Soyadı</u>	<u>İmzası</u>
Prof. Dr. S. Ruken Öztürk..	
Prof. Dr. Gamze Yücesan Özdemir	Gamze Özdemir
Prof. Dr. L. Dönertürk	
Prof. Dr. T. Kemal Akkaya	
Doç. Dr. Burcu Sarı	

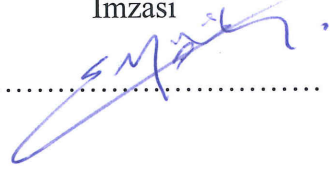
Tez Sınavı Tarihi 23/3/2012

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(.17../.04./2018..)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı
Evrin YÖRÜK

İmzası


.....

I. KISIM**YARATICI EMEK SÜRECİ: TEORİ VE PRATİK**

1.	Yaratıcı Emek Üzerine Mevcut Tartışmalar: Olanaklar ve Sınırlılıklar	25
a.	Liberal Yaklaşımlar, 'Yaratıcı Endüstriler': Her İnsan Yaratıcı (Mı)dır?	25
b.	Marksist Emek Süreci Yaklaşımı: Arı ve Örümcek, Mimar ve Dokumacı	34
c.	Eleştirel Teori, 'Kültür Endüstrisi': Özerklik Yitimi	50
d.	Ekonomi Politik, 'Kültürel Endüstriler': Müdahale Arayışı	66
e.	Kültürel Çalışmalar, 'Öznellik': Teslimiyet, Müzakere, Mücadele	82
2.	Yaratıcı Emek Süreci Olarak TV Drama Yazarları	102
a.	Televizyonda Auteur Tartışmaları	102
b.	İtibarlı Yazarlardan Yazarın Ölümüne	107
c.	Yazarın Ölümünden Muteber Yazara	121

II. KISIM**TÜRKİYE'DE YARATICI ÜRETİM VE YARATICI EMEK SÜREÇLERİ: TV DRAMASI YAZARLARI**

3.	Türkiye'de TV Draması Üretimi	129
a.	Endüstriyel ve Kültürel Dinamikler	129
b.	Emek Dinamikleri	137

4.	Yaratıcı Üretimde Ürünün Niteliği: <i>Behzat Ç.</i> Örneği	155
a.	Televizyon Metninin Kültürel Değer Krizi	155
b.	“Nitelikli ”Televizyon Dramaları	165
c.	MTM ve HBO’nun “Niteliği”	172
d.	Yerli Dramaların “Niteliği”	182
e.	Yerli Suç Dizilerinin “Niteliği”	186
f.	Televizyonun Sıradanlığı, <i>Ç.</i> ’nin Gizemi: Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi	189
5.	Yazarların Emek Süreçleri	207
a.	Yazarların Kitapları: "Bu çöpü ben de yazabilirim!"	207
b.	Yazarların Güvencesizliği: "Dizi yapmak benim için bir afet hali gibi bir şey..."	231
c.	Yazarların Özerkliği: 'Hadi abi, biraz hızlanalım, sanat yapmıyoruz burada!'	261
d.	Yazarların Metinleri: "Televizyonları drama taşır."	275
e.	Yazarların İzleyicileri: "İzleyiciyi Allah başımızdan eksik etmesin!"	297
	SONUÇ	311
	KAYNAKÇA	326
	EK: Saha Çalışmasında Görüşülen Yazarların Profili	354
	ÖZET	360
	ABSTRACT	361

GİRİŞ

Bu çalışma, Türkiye’de televizyon sektörünün hâkim üretim formu olan dramalara odaklanmakta ve dramaların yaratım aşamasındaki kültür işçileri arasında yer alan senaryo yazarlarının emek süreçlerini, televizyon metinlerine özgü nitelik sorunu ile bağlantılı bir biçimde tartışmaya açmaktadır.

Bu çalışmanın en temel amaçları, televizyon drama üretiminde senaryo yazarlarını odağına alan bir tartışma yürüterek, kültür işçilerinin emek süreçlerini görünür kılmak ve televizyon dramalarının niteliğine dair eleştirel bir analiz düzlemi geliştirmektir. Bağlantılı olarak, Türkiye’de 1990’lı yılların başından itibaren ticari yayın kuruluşlarının yayıncılık alanına girmesiyle ortaya çıkan yoğun kapitalist dönüşümün, kültür işçilerinin emek süreçlerine ve televizyon draması üretimine etkisini sorgulamak da çalışmanın amaçları arasındadır. Bu amaçlar doğrultusunda kaleme alınan çalışma, hem emek konulu çalışmalara hem de televizyon çalışmalarına katkı sağlaması bakımından önemlidir. Ayrıca Türkiye’de televizyon çalışmaları alanında ihmal edilmiş bir konu olan kültür işçilerinin emek süreçlerini tartışmaya açan bu çalışmanın, benzer başka araştırmalar için de yararlı olacağı düşünülmektedir.

Jennifer Holt ve Alisa Perren (2009: 3-5; 5-11), medya endüstrisi çalışma alanına ilişkin ilk kurucu fikirlerin, “kültür endüstrisi” eleştirileriyle, Frankfurt Okulu’ndan geldiğini belirtmekte ve bu çalışma alanına katkıda bulunan disiplinleri altı başlık altında toplamaktadır. Bunlar sırasıyla, sosyoloji ve antropoloji, medya ekonomisi ve endüstriyel analiz, ekonomi-politik ve kültürel çalışmalar, gazeteciler ve aktivistlerin çalışmaları, film ve televizyon çalışmaları ve son olarak kültürel

politika çalışmaları gibi disiplinlerden gelen katkılardır. Bu altı başlık altında, alana ilişkin tarihsel bir değerlendirme sunan Holt ve Perren (2009: 11), eğlence, iletişim ve enformasyon teknolojilerindeki yöndeşmeye işaret ederek, medya ürünleri, endüstriler, izleyiciler ve kültürler arasındaki tarihsel ayrımların giderek daha az tanınabilir hale geldiğini, bu nedenle medya araştırmalarında entelektüel anlamda bir yöndeşme gereği olduğunu vurgulamaktadırlar. Yazarların bu vurgusu, medya endüstrisi araştırmalarına giderek hâkim olmaya başlayan bir eğilimin dillendirilmesidir. Nitekim David Hesmondhalgh'ın da dikkat çektiği gibi (2010a: 145), son dönemde medyanın üretim sürecine bakan çalışmalarda bir patlama olmuş, bu yeni analiz alanlarını tarif etmek üzere “medya üretimi çalışmaları” (*media production studies*) ve “medya endüstrisi çalışmaları” (*media industry studies*) gibi terimler literatüre eklenmiştir.

Temsilcileri arasında Vicki Mayer, Miranda J. Banks ve John T. Caldwell'in bulunduğu “medya üretimi çalışmaları” ya da “medya endüstrilerinin kültürel çalışmaları” olarak adlandırılan çalışma alanı, medya üretiminin kendisini bir kültür olarak ele almakta, “medya üreticilerinin kültürü nasıl ürettiği ve modern, dolayımlanmış bir toplum içinde kendilerini nasıl farklı bir tür işçiye dönüştürdüğü” konularıyla ilgilenmektedir (Mayer vd., 2009: 2). Bu çalışma alanında, medya üreticileri “kültürel aktörler” olarak kavranmakta ve medya üreticisinin üretim kültürüne ait hiyerarşiler, ortak dil ve pratikler, üreticilerin dünyayı algılayış biçimleri gibi konulara odaklanılmaktadır (Mayer vd., 2009: 2). Yazarlar, “sosyal bilimlerdeki kültürel dönüşün ve insani bilimlerdeki etnografik dönüşün, araştırmacıları, kültürel üretime yeni bir gözle bakmaya zorladığını” söylemektedirler (Mayer vd., 2009: 3). Ancak buradaki kültürel ve etnografik

dönüşün, kendileri açısından kültürel çalışmaların izleyici ve tüketim çalışmaları çerçevesinden farklı bir anlam ifade ettiğini belirtmekte ve “medya üretimi çalışmalarının, emeğin ekonomi politiği, piyasalar ve politika içindeki pratikleri kavramsallaştırma gereksinimi” duyduğuna işaret etmektedirler (Mayer vd, 2009: 3).

“Medya endüstrisi çalışmaları” terimini kullanmayı tercih eden araştırmacılar arasında ise, yukarıda görüşlerine yer verilen Holt ve Perren ile birlikte “eleştirel medya endüstrisi çalışmaları” adını verdikleri bir yaklaşımı tartışmaya açan Timothy Havens, Amanda D. Lotz ve Serra Tinic (2009) bulunmaktadır. Eleştirel medya endüstrisi çalışmaları da, medya üretimi çalışmaları gibi kültürel çalışmalardan temellenmektedir. Ancak bu yaklaşımın medya üretimi çalışmalarından ayrılan yanı, kültürel çalışmaların anlamlandırma süreçleri üzerine vurgusunun endüstriyel analize taşınması noktasında ortaya çıkmaktadır. Yazarlar, kendilerinin “ekonomi politik-kültürel çalışmalar arasındaki tartışmaları yeniden açmak istemediklerini” söylemekte, Graham Murdock ve Peter Golding’e atıfta bulunarak, tıpkı onlar gibi kendilerinin de “medya kurumlarının insanların dünyayı onlar aracılığıyla anlamlandırdığı imge ve söylemleri örgütlemesindeki” kilit rolle ilgilendiklerini ancak buradaki ilgilerinin öncelikle “eğlence programlarının üretimi” olduğunu vurgulamaktadırlar (Havens, vd., 2009: 235-236). Bu bağlamda yazarlar, eleştirel medya endüstrisi yaklaşımının “gündelik anlam üretiminin mikro-politiğiyle” ilgili olduğunun özellikle altını çizmekte, ancak buradan “kültürel çalışmaların sıklıkla karikatürize edildiği gibi izleyicilerin direnen okumalarının anlaşılması” gerektiğini, buradaki ilgilerinin “kurumsal faaliyetler ve üretim pratiklerinin mikro-politiği” olduğunu ifade etmektedir (Havens vd., 2009: 238).

Buraya kadar aktarılanlardan anlaşılacağı gibi, son yıllarda medyanın endüstriyel pratiklerine yönelik incelemelerde, birbirinden katı sınırlarla ayrılan araştırma gelenekleri yerine disiplinler arası bir diyalogun emarelerine rastlanmaktadır. Ancak bu diyalogu, medya araştırmalarında farklı teorik secere ve araştırma gündemlerine sahip geleneklerin birbirleriyle kolayca uzlaştığı bir entelektüel ortama geçildiği şeklinde okumamak gereklidir. Bu bağlamda, medya endüstrisi ve medya üretimiyle ilgili temel çalışma geleneklerini ayırt etmek, bu gelenekleri katı kategoriler şeklinde ele almamak koşuluyla, alanın genel bir haritasını çıkarabilmek bakımından yararlıdır. Hesmondhalgh'ın ayrımına göre (2010a: 145-148) halen alana hâkim olan dört temel çalışma geleneğinden söz edilebilir, bunlar; ana akım örgüt kültürü sosyolojisi, ekonomi politik, yönetim ekonomisi ve kültürel çalışmalardır. Bu çalışma kapsamında ise ağırlıklı olarak ekonomi politik ve kültürel çalışmaların, medyada üretim ve emek süreçleri konularıyla ilgili araştırma gündemlerinden beslenen bir yaklaşım takip edilmektedir.

Kültürün üretimine ve kültür üreticilerinin emek süreçleri konularına ilişkin güncel bir ilgiden söz etmek mümkün olmakla birlikte, bu konuların medya çalışmalarında uzun süre ihmal edildiğini söylemek gereklidir. Nitekim bu ihmale ilişkin eleştiriler, iletişim literatüründe çeşitli yazarlar tarafından dile getirilmiştir. Örneğin Nicholas Garnham (2008a: 67, 81), “medya çalışmalarının toplumbilimin esas alanlarıyla ve özellikle tarihsel materyalizm geleneğiyle bağlarını yeniden inşa etmesi gerektiği” temel argümanı ile kaleme aldığı 1983 tarihli “Bir Kültürel Materyalizm Teorisine Doğru” yazısında, kültür işçilerinin rollerini incelemenin gereğini vurgulamıştır. Yine, Garnham'ın bu yazısına göre daha yakın tarihli bir yazıda, Graham Murdock (2003: 15-16), kültür üreticilerinin akademik inceleme

konusu olarak ihmaline işaret etmekte ve bu ihmali Roland Barthes'ın 1968'te 'yazarın ölümünü' ilan etmesiyle beraber dikkatlerin üretime değil tüketime, gündelik hayata ve izleyici çalışmalarına kaymasına bağlamaktadır. Ancak belirtilmelidir ki, Garnham ve Murdock gibi ekonomi politik geleneğin temsilcilerinin, söz konusu çalışma alanının ihmaline ilişkin, medya çalışmalarına ve özellikle de kültürel çalışmalara getirdiği eleştiri, ekonomi politik için de geçerlidir. Hesmondhalgh'ın dikkat çektiği gibi (2010a: 158), ekonomi politik gelenek, “şaşırtıcı biçimde” medya endüstrilerinde kültür üreticilerinin emek süreçlerini sorunsallaştırmayı ihmal etmiştir. Ayrıca, yine Hesmondhalgh'ın (2010a: 157-158; 2010b: 231) ifade ettiği gibi, son yıllarda yaratıcı emek üzerine yapılan çalışmalarda kayda değer bir artış olmuş, çoğu kültürel çalışmalar alanından gelen araştırmalar emek meselesinin garip ihmalini düzeltmeye yardım etmiştir. Öyleyse burada üzerinde durulması gereken bir başka konu da, uzun süren bir ihmalden sonra, medyada emek süreçlerine yönelik ilgiyi canlandıran nedenler üzerinde düşünmektir.

Medya endüstrileri ve medya üretimi incelemelerinde “kültürel emek” ya da sıklıkla “yaratıcı emek” terimleriyle anılan çalışmalara yönelik ilgi, 1970'li yıllardan itibaren post-fordist üretim anlayışının ve neo-liberal politikaların, emek süreçlerinde yarattığı dönüşümle yakından ilişkilidir. Gerek liberal-demokratik paradigma gerek Marksist yaklaşımlar tarafından anlaşılmaya çalışılan kapitalist üretimin örgütlenmesindeki bu dönüşüm; “post-endüstriyel toplum” (Bell, 1973), “örgütsüz kapitalizm” (Lash ve Urry, 1987), “esnek uzmanlaşma” (Piore ve Sabel, 1984), “esnek birikim” (Harvey, 2010), “sanayi sonrası ekonomi, maddi olmayan üretim” (Hardt ve Negri, 2011; 2012; Lazzarato, 2005), “enformasyonel kapitalizm, ağ toplumu” (Castells, 2013) gibi çeşitli terimlerle tartışılmakta ve söz konusu literatür,

büyük oranda, gözleri geç kapitalizmde çalışma pratiklerine çevirmektedir. Bu dönüşüm, medya üretimi-kültürel üretim bağlamında, Keith Negus'un ifade ettiği gibi (2006: 197), “Adorno ve Horkheimer’in, tekil, eleştirel ‘kültür endüstrisi’ kavrayışından, çoğul ve betimleyici bir kavram olan ‘kültürel endüstriler’ kavrayışına, oradan da kapitalizm-yaratıcı emek tartışmaları bağlamında ‘yaratıcı endüstriler’ kavrayışına giden kuramsal kaymayı” ortaya çıkarmıştır.

Negus’a göre (2006: 199), kültür endüstrisi kavrayışından yola çıkan ancak kültürel üretimin unsurlarına daha revizyonist ve betimleyici bir tavır içinde olan kültürel endüstriler kavrayışına giden eğilim, 1970’lerin sonu ve 1980’lerin başında başlamıştır. Bu eğilimi temsil eden örnekler, 1982’deki UNESCO raporu ve yine 1980’li yıllarda Bernard Miège ve Nicholas Garnham’ın çalışmalarıdır (Negus, 2006: 199). Üçünde de ortak unsurlar, bir çalışma nesnesi olarak çoğul bir kültürel endüstriler kavrayışı ve bir hedef olarak resmi kurumsal kamu müdahalesidir (Negus, 2006: 199). Negus’un (2006: 200) söz ettiği kaymanın son ayağı ise, 1990’ların sonunda, Chris Smith’in danışmanlığında ‘Yaratıcı Britanya’ (*Creative Britain*) adıyla anılan, İngiliz hükümetinin kültür politikalarının sahip çıktığı yaratıcı endüstriler kavrayışıdır. Buna göre, “reklamcılık, mimari, sanat ve antikacılık, bilgisayar oyunları, el sanatları, tasarım, moda tasarımı, film, müzik, gösteri sanatları, yayıncılık, yazılım, televizyon ve radyo” yaratıcı endüstrilerin özet bir haritasını sunmaktadır (Negus, 2006: 200). Buradaki temel vurgu, bu endüstrilerin kalkınma, istihdam sağlama ve ithalat gelirleri elde etmenin bir aracı olmasıdır (Negus, 2006: 200).

Düşünsel temellerinin İngiltere’de Charles Leadbeater, Amerika’da Richard Florida gibi temsilcilerde bulunabileceği yaratıcı endüstriler araştırmaları, 1970’lerden bu yana süregelen kapitalist üretim örgütlenmesindeki dönüşümü, post-modern işçinin ilerici ve insani kazanımları lehine kutsayan liberal-demokratik bir paradigmaya yaslanmaktadır. Buna göre Tony Blair hükümetinin yetenek-temelli yeni yaratıcı ekonomi projesinde etkili bir isim olan Leadbeater’in çeşitli fikir ve tavsiyelerle dolu *Living on Thin Air* adlı kitabı, yaratıcılığı, ekonomik büyümenin, istihdamın ve kişisel tatminin kaynağı kılmaktadır (McRobbie, 2011: 32). “Yaratıcı endüstriler” ve buna bağlı bir biçimde “yaratıcı şehirler” anlayışının Amerika’daki en ateşli savunucularından olan Florida ise, istihdam edilen Amerikan vatandaşlarının yüzde otuzunun içinde yer aldığını iddia ettiği, sınıf kavramını değiştiren yeni bir yaratıcı sınıftan söz etmektedir (Hesmondhalgh, 2008). Bu bağlamda, hem Leadbeater hem de Florida’nın sahip çıktığı “neo-liberal çalışma modeli” anlayışının, “girişimciliği ve bireyselliği” değer kabul eden, “ticari himayeciliğe” yaslanan bir üretim anlayışı içinde iş üretebilen “özgür” ve “özerk” işçiyi yüceltme tavrı içinde olduğu belirtilmelidir (McRobbie, 2002, 2005).

Mark Banks’ın ifade ettiği gibi (2010a: 251-252), yaratıcı endüstrilerde çalışma, geleneksel endüstriyel çalışmaya göre, kendini ifade edebilme olanaklarının harekete geçirildiği, yaratıcı ve tatmin edici özerk faaliyetlere denk düşer biçimde tanımlanmaktadır. Bu bağlamda Banks (2010a: 252), yaratıcı endüstrilerde çalışma pratikleriyle ilgili pek çok olumlu değerlendirmenin "özerklik" vurgusunda birleştiğine işaret ederek, eleştirel sosyal bilimciler arasında bu kavram etrafında süregiden "huzursuzluğa" dikkat çekmektedir. Buradan hareketle, ekonomi politik ve

kültürel çalışmaların yaratıcı endüstrilerde çalışma pratikleri konusuna nasıl yaklaştığı üzerinde durmak yararlı olacaktır.

Burada ilk olarak, gerek ekonomi politik geleneğin gerek kültürel çalışmaların, kökleri 19. yy. Romantizm akımına giden, özgür bir ruha ve eşsiz bir dehaya sahip olmayı niteleyen özerk yaratıcı fikrine mesafeli durduğunu belirtmek gereklidir (Banks, 2010a; Banks ve Hesmondhalgh, 2009). Nitekim her iki yaklaşımda da, yaratıcı endüstriler anlayışındaki özerk yaratıcı fikrinin, geç kapitalizmde emek süreçlerinin kırılganlığını, güvencesizliğini, kuralsızlığını gizlemeye hizmet eden retorik bir araç olarak işe koyulduğuna dair eleştiriler dile getirilmiştir (Banks ve Hesmondhalgh, 2009; McRobbie, 2002, 2005). İki yaklaşımın ortaklaştığı bir başka husus ise, yaratıcı endüstriler anlayışını savunanların sıklıkla varlığını iddia ettikleri, yaratıcı endüstrilerde çalışmadan alınan hazla işaretli, özgür, özerk çalışma deneyiminin eleştirel bir ilgiyle yeniden ele alınması ve bu iddianın somut araştırmalarla sınanması gerektiğidir (McRobbie, 1998; Hesmondhalgh, 2008). Daha önce de belirtildiği gibi yaratıcı endüstrilerde emek süreçlerine yönelik ilk araştırmalar, kültürel çalışmalar alanından gelmiş; ekonomi politiği de önemli düzeyde etkilemiş bu araştırmalar, yine her iki yaklaşımda da ortak biçimde, hükümetlerin yaratıcı endüstriler politikası söyleminin eleştirisine yönelik literatür üretilmesine ön ayak olmuştur (Hesmondhalgh ve Pratt, 2005; Garnham, 2005; McRobbie, 2011).

Yaratıcı endüstrilerde emek süreçlerine yönelik kültürel çalışmalar temelli ilk araştırmalar, antropolojik ve etnografik yaklaşımları takip ederek, yeni medya-bilişim teknolojileri sektörü, moda sektörü, film ve televizyon sektörü gibi yaratıcı

endüstriler terimi içinde değerlendirilen sektörlerdeki çalışma pratiklerine odaklanmıştır (Ross, 2004; McRobbie, 1998; Ursell, 2000). Bu araştırmalar, yaratıcı endüstriler anlayışının yaratıcı emek tanımına içkin olan özerk, esnek, yenilikçi, girişimci, bireysel çalışma pratiklerini post-yapısalcı kavram ve kabuller aracılığıyla tartışmaya açmıştır (Hesmondhalgh, 2010b). Buna göre söz konusu araştırmalarda, yaratıcı endüstriler anlayışının görmezden gelme eğiliminde olduğu negatif unsurlara dikkat çekilerek, yaratıcı endüstriler anlayışının sıklıkla olumladığı özerklik, gönüllülük, işine tutkuyla bağlı olma gibi unsurların çalışanların öz-sömürüsüne hizmet eden bir çalışma kültürünü beslediği vurgulanmıştır (Hesmondhalgh, 2010b). Nitekim bu araştırmaların ortaya koyduğu veriler; sendikal bir dayanışmaya değil, bireysel kurtuluşa inanan, sendikal bir örgütlülük içinde olmaktansa ağ toplumsallığı içinde bireysel ilişkilerini koruma yoluyla kendi emek pazarlarını yaratan, çok büyük oranda yüksek eğitilmiş ve genç çalışanların sahiplendiği bir çalışma kültürünün baskın olduğuna işaret etmektedir (Gill ve Pratt, 2008).

Ekonomi politiğin, yaratıcı endüstrilerde emek süreçlerinin tartışmaya açılmasına yönelik ilgisi kültürel çalışmalara göre daha sınırlı bir nitelik arz etse de, bu yaklaşımın eleştirel ekonomi politik geleneğinin takipçisi David Hesmondhalgh, son dönemde bu tartışmalara katkı sağlayan önemli isimler arasındadır. Hesmondhalgh (2008), bir yandan yaratıcı endüstriler kavrayışının fetişleştirilmesine karşı çıkarken, öte yandan bu kavrayışın üzerinde düşünmeyi tetiklediği, özerklik, haz, kişisel tatmin, kendini gerçekleştirme gibi çalışmanın pozitif unsurlarının kolayca yadsınamayacağı düşüncesindedir. Buradan hareketle Hesmondhalgh (2008, 2010c: 11, 27), “yaratıcı endüstriler” terimi yerine eleştirel ekonomi politiğin “kültürel endüstriler” terimine sahip çıkmakta ve “medya endüstrisi araştırmasının,

empirik çalışmadan ve sosyal teoriden beslenen bir kültürel üretim siyasetine gerek duyduğu” vurgusuyla kültürel üretimi ve yine bununla bağlantılı biçimde kültürel ya da son dönemdeki yerleşik tabiriyle yaratıcı emek süreçlerini sorgulamaktadır. Hesmondhalgh’ın söz konusu yaklaşımı, bu çalışma açısından önemli ölçüde yol gösterici olmuştur. Bu nedenle, Hesmondhalgh’ın Sarah Baker ile birlikte yaptığı araştırma üzerinde durmak ve hemen ardından söz konusu araştırmanın bu çalışma bağlamında nasıl değerlendirildiğine yer vermek istenmektedir.

Hesmondhalgh ve Baker (2011a: 10-11), televizyon, dergi gazeteciliği ve müzik sektörünü ele almak üzere, bu üç büyük kültürel endüstriyel faaliyet alanında “iyi çalışmanın” ne derece olası olabileceği meselesine odaklanan bir araştırma yapmışlardır. Bu çalışmada, kültürel endüstrilerde “yaratıcı çalışma”yı anlamak ve konu hakkındaki bilgi düzeyini geliştirmek bakımından üç yol izlenmiştir. Bunlardan ilki, yaratıcı çalışmayı sadece tek bir endüstriyel faaliyet alanıyla ve üretim türüyle sınırlı tutmadan farklı sektörlerden kültürel işçilerin çalışma deneyimlerine bakmak; ikincisi, kültür işçilerinin öznel deneyimleri ve çalışma ortamında yapılan gözlemlerden hareket etmek; üçüncüsü ise yaratıcı emeğin normatif boyutlarına açıklık getirmektir (Hesmondhalgh ve Baker, 2011a: 7). Buradan hareketle yazarlar, Marksist, post-yapısalcı ve liberal politik düşünce geleneklerinden beslenen bir yaklaşım geliştirmeye çalışmış, kültürel endüstrilerdeki yaratıcı emek faaliyetini “iyi ve anlamlı çalışma” ile “iyi ve nitelikli ürün” arasında bir bağ kurarak sorunsallaştıran bir araştırma kurgusu izlemişlerdir (Hesmondhalgh ve Baker 2011a: 8; 35-39).

Hesmondhalgh ve Baker'a göre (2011a: 36) iyi çalışmanın unsurları; "özerklik, ilgi ve iştirak, sosyallik, kendine güven, kendini gerçekleştirme, iş-hayat dengesi ve güvencedir." Bunlara karşıt olarak kötü çalışmanın unsurları ise, "başkalarının kontrolünde olma ya da onlara bağımlı olma, sıkıntı, izolasyon, düşük öz-güven veya utanç duygusu, engellenmiş kendini gerçekleştirme, aşırı çalışma ve risktir" (Hesmondhalgh ve Baker, 2011a: 36). Yazarlara göre, bu unsurlar temel olarak "ücretli emek sürecine ait" deneyimlerdir (2011a: 36). Hesmondhalgh ve Baker (2011a: 36), bu noktada özgün bir bakış açısı geliştirerek, iyi ve kötü çalışmayı, üretilen ürünlerin toplumsal ve kültürel değeri meselesini içerek şekilde yeniden gözden geçirmişlerdir. Buna göre, kötü çalışmayı, "adi mal ve hizmetlerin üretimi ve dağıtımı" ile "toplumdaki diğerlerinin iyiliğini azaltan, hatta onlara zarar veren ürünlerin" üretimi şeklinde tanımlanırken, bunun karşısında iyi çalışma ise, "mükemmel" mal ve hizmetlerin üretimi ile "kamu yararını destekleyen mal ve hizmetlerin üretimi" şeklinde ele alınmıştır (Hesmondhalgh ve Baker, 2011a: 36).

Hesmondhalgh ve Baker'ın kültürel endüstrilerde iyi çalışmayı, iyi ürün üretimi ile bir arada ele alan yaklaşımı, bu çalışma kapsamında iki nedenden ötürü önemli bulunmaktadır. Bunlardan ilki, bu tür bir yaklaşım tarzının, kültür üreticisinin emek süreçleri ile televizyonun içerik üretiminin kültürel bir üretim olma niteliği arasında normatif düzeyde doğrudan bir bağ kurmaya izin vermesidir. Diğeri ise, ilk düzeyde kurulan bu bağlantı aracılığıyla, ikinci düzeyde kültürel ürünün niteliğini sorgulamaya; dolayısıyla televizyon dramalarında nitelik sorununu tartışabilmeye elverişli bir zemin kurmasıdır. Ancak bu noktada, yazarların yaklaşımının olanak tanıdığı bu ikinci zeminin temellerinin, yaptıkları araştırmada bir bakıma zayıf bırakıldığı da altını çizmek gerekmektedir. Nitekim araştırmalarında üç farklı

kültürel endüstrideki çalışma deneyimlerine odaklanan yazarlar, bu üç farklı kültürel üretimin konusu olan ürünlere ilişkin bir nitelik tartışmasına yer vermeden, ideal sayılabilecek bir iyi ürün kabulü üzerinden hareket etmektedir (Hesmondhalgh ve Baker, 2011a: 36). Bu çalışma kapsamında ise, geniş anlamda televizyon metninin, spesifik anlamda ise televizyonun kültürel üretiminin özgül bir biçimi olan televizyon dramasının kültürel değer sorununa işaret eden bir araştırma kurgusunun gerekli görüldüğü söylenmelidir.

Bu araştırmada, Wayne'nin formüle ettiği şekliyle (2009: 31), "İnsanlar kendi emek güçlerini satar ve dolayısıyla pratikte bir 'bütün' olarak üretim araçları üzerindeki denetimi sermayeye bırakmak zorunda kalırken, aynı zamanda 'kendi' emekleri üzerinde de bir miktar gerçek ama sınırlı ve değişken bir denetim sahibi olmaya devam ettiklerinde ne olur?" sorusu önemli bulunmaktadır. Ancak burada belirtilmelidir ki, çalışma kapsamında yanıtı aranan bu temel soru, yalnızca kültür üreticisinin ücretli emek sürecine dair pozitif ve negatif göstergelerden söz etmek için değil, Hesmondhalgh ve Baker'dan hareketle (2011a: 7; 35-39), yaratıcı emeğin normatif boyutlarına ve kültürel ürünün niteliğine dair bir tartışmayı başlatabilmek için de hayati bulunmaktadır. Bu tür bir tartışmanın gerekli görülmesinin nedenleri arasında ise, Hesmondhalgh ve Baker'in (2011a: 36) ileri sürdüğü iyi çalışma-iyi ürün eşleşmesini Türkiye'deki televizyon draması üretimi bağlamında tartışabilme isteğinin yanı sıra, Susan Galloway ve Stewart Dunlop'u takip ederek (2011: 81, 87), kültürel üretimin, bilgi ekonomisi temelli bir anlayış içinde ele alınmasına karşıt bir tavra ve "kültürel ürünlerin doğrudan iletişim kurabilme yeteneğimize seslenen merkezi rolüne" sahip çıkma isteği yatmaktadır.

Burada, çalışmanın temel araştırma sorularına açıklık getirmek bakımından, kültür üreticisinin deneyimlerini şekillendiren özgül koşulları tartışmaya açmak üzere neden televizyon draması üretiminde çalışan senaryo yazarlarının örneklem alındığı hususuna değinilmelidir. Çünkü çalışmadaki bu yönelim, ilk elden, televizyon draması yaratım sürecinde senaryo yazarına ayrıcalıklı bir konum atfedilmiş gibi anlaşılmaya müsait durmaktadır. Oysaki, televizyonda yaratıcılığın mümkün olup olmayacağı, eğer bir yaratım sürecinden söz edilecekse, bu sürecin temel aktörü olarak kimin kabul edileceği epey tartışmalı bir konudur. Bu tartışmalı konuya yanıt arayan yaklaşımlar ise iki hatta ayrılmış gibi gözükmektedir. Buna göre ilk hat içinde, televizyonda yaratıcılık gibi bir kavrayışa şüpheyile yaklaşanlar ya da bu tür bir kavrayıştan söz edilemeyeceğini savunanlar yer almaktadır (Butler, 2009: 160). İkinci hatta ise, televizyonda yaratım sürecinin temel aktörü olarak, yönetmene, yapımcıya, yazara, yapımcı-yazara işaret edenler bulunmaktadır (Thompson, 1990: 4-15). Bu çalışma kapsamında ise, her iki yaklaşım hattı mesafeli bir konum içinden yeniden ele alınmakta, televizyonda yaratıcılığın mümkün olup olmadığını tartışmak ya da bir mesleki pratiği kutsamak yerine, kapitalist kültürel üretimin ürettiği çelişiklere ve bu çelişikler bağlamında kültür üreticisinin çalışma pratiklerine bakılması gerektiği savunulmaktadır. Nitekim televizyon senaryo yazarlarının çalışma pratikleri de bu tür bir sorunsallaştırmanın somutlaştırılması bakımından oldukça elverişlidir. Bridget Conor'un da dikkat çektiği gibi senaryo yazarlığı (2010: 41), tarihsel gelişim çizgisi itibariyle "endüstriyel bir doğaya" ve "kendine özgü karakteristiklere" sahip "bir yaratıcı emek formu" olarak hem kapitalist kültürel üretimi hem de bu üretim sürecinde kültür üreticisinin üstlendiği rolü sorgulamaya olanak veren, özgün bir mesleki pratiktir. Öyledir ki senaryo yazarları, "aynı anda,

bireyselleşmiş ve iş birlikçi; rekabetçi ve hiyerarşik, marjinalize ve tali” çalışma deneyimlerine sahip olabilmektedir (Conor, 2010: 41-42). Bu çelişik deneyimleri televizyon senaryo yazarlığı pratiği bağlamında yeniden düşünebilmek ise gerekli olduğu kadar epeyce zor bir tartışmanın kapılarını aralamaktadır. Örnek vermek gerekirse, televizyonda senaryo yazarı, televizyonun akış mantığı içinde görece seçkin, güvenceli ve sürekli bir işe sahip olma şansı elde etmiş ancak standartlaştırılmış üretim mantığı içinde yaratıcılık potansiyeline ket vurulmuş bir kültür üreticisi imgesini harekete geçirmektedir. Söz konusu imge, bu çalışma bağlamında, bir yandan iyi çalışma-iyi ürün bağına tartışmaya kışkırtmakta öte yandan bu imgeye bitişik duran, yaratıcılık retorikleriyle işaretli imtiyazlı mesleki kodları sorunsallaştırmayı gerekli kılmaktadır.

Bu çalışmada, senaryo yazarlarına odaklanma isteğinin bir diğer nedeni, televizyon draması üretiminde yaratıcı-yazara referans veren bir üretim anlayışının hâkim olmaya başlamasıdır. Amerika’da HBO geleneğine özgü ve sonradan onu takip eden kablolu ve ulusal televizyon kanallarının da drama üretim mantığını şekillendiren bu eğilimin temelleri ise, aslında televizyon draması üretiminin özgül tarihsel koşullarında aranmalıdır. Buna göre, yaratıcı-yazar kavrayışı, aslında Amerikan televizyon draması üretim geleneğindeki yapımcı-yazar kimliğinden türemiştir (Shattuc, 2010: 143-146). Yapımcı-yazar kimliği ise, reklam verenlerin beklentilerini gözetme motivasyonu ile hareket eden Amerikan televizyon kanallarının; en temel düzeyde fikir bulma, fikri projelendirme ve fikrin sürekliliğini muhafaza etme görevlerini bir kişiye devreden ticari üretim mantığına karşılık vermektedir. Dolayısıyla, söz konusu ticari üretim mantığının yarattığı mesleki hiyerarşiler bağlamında, yapımcı-yazara drama yaratım sürecinde görece özerk bir

rol yüklendiğini söylemek mümkündür. Nitekim yapımcı-yazara yüklenen bu rol, Amerika’da 1980’lerden itibaren “nitelikli drama” olarak anılan yapımların üretim geleneğinde de belirleyici olmuştur. Ancak tam da bu noktada bir parantez açıp, televizyon dramasında bir nitelik göstergesi olarak yazara işaret edilmesinin, televizyon tarihinde çok daha gerilere gittiği de söylenmelidir. Öyle ki, gerek Amerika’da gerek İngiltere’de 1950’li ve 1960’lı yıllarda televizyona hâkim olan canlı antoloji televizyon oyunları formu, yazarın özerk varlığına ilişik bir nitelik göstergesiyle işaretlenmiş ve bu tarihsel aralık için “televizyonun altın çağı” ifadesi yerleşik bir hale gelmiştir (Feuer, 2007: 146; Nelson, 2008: 16).

Türkiye’de TRT’nin başlattığı televizyon draması geleneğine bakıldığında ise, söz konusu dramaların nitelik göstergeleri arasında doğrudan senaryo yazarı anılmasa da, bu gelenekteki Türk edebiyatının önemli yazarlarının eserlerini televizyona taşıma mantığı hatırlandığında, yazarın varlığının bir nitelik göstergesi olarak kabul gördüğü söylenebilir. Öyle ki, 1990’lı yıllardan itibaren televizyon dramalarının uğradığı nitelik kaybı da, bir bakıma yazarın yokluğuna işaret ediyor gibidir. Nitekim televizyonun seri, seriyal ve süren seriyal formlarının üretiminin yaygınlık kazandığı bu yıllardan itibaren senaryo yazarlığı, standartlaştırılmış bir üretim anlayışı ve türlere özgü sınırlılıklar içinde çalışma zorunluluğuyla işaretli, yabancılaşmanın en üst düzeyde deneyimlendiği anonim mesleklerden biri gibi durmaktadır. Mesleğe ilişkin bu algıyı bir ölçüde yerinden eden gelişme ise, Miège’nin de ifade ettiği gibi (1989: 44), “kültürel endüstrilerde sürekli olarak bir yaratıcılık krizinin mevcut bulunduğu” gerçeğinin, Türkiye’de 2000’li yılların televizyon yayıncılık ortamında fazlasıyla hissedilmeye başlamasıdır. Nitekim Çelenk de (2005: 316), bu yıllarda *İkinci Bahar*, *Asmalı Konak* gibi yapımların

karşımıza çıkmasının nedenlerini sorgularken, Sarah R. Kozloff'tan hareketle, Türkiye televizyonlarındaki “anlatıya doymuşluğun” yol açtığı yeni arayışlara işaret etmektedir. Bu bağlamda, *İkinci Bahar* ve *Asmalı Konak*'la birlikte yaratılmış bulunan popüler metinlerdeki nitelik kaygısı, 2000'li yılların ortalarına gelindiğinde ve özellikle *Avrupa Yakası* dizisiyle birlikte, drama üretiminde senaryo yazarı kimliğinin giderek daha görünür kılınmaya başladığı bir kültürel iklimi de beraberinde getirmiştir. Yine, geçtiğimiz birkaç yıldan itibaren geçerli olmak üzere, televizyonda senaryo yazarı kimliğini görünür kılma eğiliminin, Çelenk'in (2005: 324) “dolaylı yabancı sızma” terimiyle bir arada düşünülmesi gerektirecek yeni bir boyut kazandığından da söz edilebilir. Çelenk'in, dış kaynaklı yapımların Türkiye'deki televizyon metinlerini etkileme düzeyi açısından tartışmaya açtığı “dolaylı yabancı sızma”, son dönemde sadece drama içerikleri düzeyinde değil, pazarlama ve tüketim düzeylerinde de etkili olmaya başlamıştır. Buna göre, Show TV'nin *Muhteşem Yüzyıl* belgeselinde senarist Meral Okay'ın ve Star TV'nin web sayfasında yayınlanan *Behzat Ç.* tanıtım videolarında da senarist Ercan Mehmet Erdem'in görünür kılınması örnekleri, HBO ve onu takip eden yayın kuruluşlarının yaratıcı-yazara referans veren pazarlama anlayışının, Türkiye'deki televizyon kanalları tarafından da yavaş yavaş benimsenmeye başladığının işaretlerini vermektedir.

Televizyon draması üretiminde yazarın yaratıcı etkinlik sürecine ilişkin yukarıda ana hatlarıyla aktarılan tartışmaların, televizyonun özgül üretim koşulları bağlamında dikkatli bir biçimde gözden geçirilmesi gerekliliği açıktır. Buna göre dikkat edilmesi gereken ilk husus, televizyon program üretiminin bir yandan “uzmanlaşma ve işbölümü”nü (Mutlu, 1995: 9), öte yandan ise dayanışma ve

işbirliğini gerekli kılan kolektif bir üretim süreci olma niteliğidir. Televizyonun bu niteliği ise, bizleri dikkat edilmesi gereken bir başka hususa, “sanatçı-zanaatkâr ayrımı” tartışmalarına götürmektedir. Buradaki kritik nokta, televizyonda program üretiminin “yüksek derecede gelişmiş bir beceri”ye (Sennett, 2009: 33) işaret eden zanaatkârlıkla anılması ve zanaatkârın “pratik” faaliyetinin sanatsal üretimin “yaratıcı” faaliyetinin karşısına yerleştirilmesidir. Söz konusu ayrımın ürettiği gerilim, yaratıcı emek teorisinde de “özerk, esnek, yenilikçi, girişimci, bireysel çalışma pratikleri kutsanırken, paradoksal olarak zanaat temelli çalışmanın değerinin düşürülmesi” (Conor, 2010: 27) şeklinde yeniden karşımıza çıkmaktadır. Televizyon draması senaryo yazarları örneğinde ise, bu gerilim çok daha karmaşık bir nitelik arz etmektedir. Örnek vermek gerekirse, televizyonda senaryo yazarları bir yandan “yaratıcı, eser sahibi” olarak tanımlanmakta ancak hemen paralelinde, televizyon draması yazım sürecinin; televizyonun uzmanlaşma ve işbölümü mantığına bitişik, senaryo yazarlarına özgü hiyerarşik konumlardan bağımsız olmaması itibarıyla bu tanım geçersiz kılınmaktadır. Çalışma kapsamında bu örnek biraz daha somutlaştırılırsa, Türkiye’de yapımcı-yazar gibi bir görev tanımı yerleşik olmamasına rağmen, özellikle yüksek bütçeli dramaların üretiminde, senaryo ekibinin başındaki bir ya da birkaç yazarın, yapımcı-yazarı çağrıştırır bir biçimde “yaratıcı”, ekipteki diğer yazarların ise “zanaatkâr” tanımlarına daha yakın durduğu söylenebilir. Ancak, televizyon draması senaryo yazarlarının yaratıcı emek süreçlerine ilişkin gerilim bununla da sınırlı değildir. Yine bir örnekle açıklamak gerekirse, söz konusu yapımın yüksek bütçeli bir yapım olması durumunda bile, eser sahibi senaryo yazarının artık o işin başında bulunmak istememesi ya da eser sahibi senaryo yazarının ölümü gibi durumlarla karşılaşıldığında, işi devam ettirmek üzere

hemen başka bir yazarla işe devam etme zorunluluğu söz konusudur. Dolayısıyla bu tür bir durumda işin başına geçen yeni yazar ve ekibinin görevi, “yaratıcı” bir faaliyete değil, o yapımın daha önce kurduğu anlatı evreninin uzlaşımını korumakla yükümlü “sıradan, pratik” bir faaliyete denk düşer gözükmektedir.

Yukarıda tartışmalardan hareketle, bu çalışmada; bireysel yaratıcılığı öne çıkartıp emeğin toplumsal işbölümüne dair hiyerarşilerin yarattığı eşitsizlikleri bulanıklaştırma yanlısına düşmeyen ancak iyi çalışma-iyi ürün bağlantısındaki özerklik vurgusunun büyük ölçüde bu bireysel yaratıcı faaliyete içkin olduğunu dikkate alan bir yaklaşımın gerekli görüldüğü söylenmelidir. Bununla birlikte çalışma kapsamında, senaryo yazarının yaratıcı emek faaliyetine; sanatçı-zanaatkâr gibi bir ayrımı üretmektense, drama yaratım sürecindeki zanaat faaliyetinin değerini teslim etmek üzere sahip çıkıldığı da belirtilmelidir. Bu tür bir yaklaşımı korumak için ise, Conor’un (2010: 28), Banks ve Hesmondhalgh’dan hareketle işaret ettiği gibi en geçerli yol, “esas itibarıyla estetik, sembolik/ifadesel ürünleri üreten yaratıcı, kültürel ve sanatsal emek biçimlerinin, zanaat üretimi koşullarında örgütlenmiş emek biçimlerine yakın durduğunu” kabul etmekten geçmektedir. Dolayısıyla bu tür bir yaklaşım içinde, kültür üreticisinin yaratıcı emek süreci, televizyonun ticari üretim mantığı ve televizyon dramasının türsel-metinsel sınırlılıklarının hemen karşısına yerleşmeye eğilimli, bireysel yaratıcılık vurgusuyla mistik kılınan faaliyetlere değil, ancak ve ancak bu mantık ve sınırlılıklar dahilinde tartışabileceğimiz bir yaratım faaliyetine işaret eder biçimde anlaşılmaktadır. Daha açık ifade etmek gerekirse, bu çalışmanın televizyon draması üretimi bağlamında senaryo yazarları örneği üzerinden tartışmaya açtığı yaratıcı emek süreçleri, televizyona rağmen değil, televizyonun özgül üretim koşulları içinde sorunsallaştırılmaya çalışılan faaliyetler

alanına denk düşmektedir. Yine belirtilmelidir ki, sorunsallaştırılmaya çalışılan bu faaliyetler, televizyonun düşük kültürel üretim statüsüne gönderme yapan bir bağlam içinde değil, televizyon dramalarında nitelik sorununa yer açan bir tartışma bağlamı içinde ele alınmaktadır.

Bu araştırma çok temel olarak şu sorulara yanıt aramaya çalışmaktadır: Türkiye'de televizyon sektöründeki üretimin örgütlenme mantığı, televizyon drama yaratım sürecini nasıl şekillendirmektedir? Türkiye'de drama üretim sektörünün ekonomik örgütlenme mantığı içinde emek piyasası hangi karakteristik özellikleri taşımaktadır? Türkiye'de televizyon drama üretiminde çalışan senaryo yazarlarının kendi emek süreçleriyle ilgili nasıl bir kavrayışları vardır? Türkiye'de televizyon drama üretiminde çalışan senaryo yazarlarının üretimlerindeki yaratıcılığı ve çeşitliliği sınırlayan temel ekonomik ve kültürel dinamikler nelerdir?

Bu çalışmanın araştırma evreni, Türkiye'de drama sektöründe senaryo yazarı olarak görev alan çalışanlardır. Bu araştırma evreni içinde, halen televizyon draması üretiminde çalışan profesyonel senaryo yazarları örneklem alınmıştır. Yine, Türkiye'de drama üretimi sektörünün örgütlenmesine ve drama içeriklerine dair bütünlüklü bir bakış sunabilmek için, 1975'ten bugüne kadar üretilen yerli dramalar da araştırma evrenine dahil edilmiştir. Televizyon metinlerine ilişkin nitelik sorununu tartışmaya açmak üzere ise, Türkiye'de yakın dönemde yayınlanmış bir dizi olan *Behzat Ç.: Bir Ankara Polisiyesi* örneklem alınarak analiz edilmiştir. Tezin ilk bölümündeki kuramsal tartışma için, ilgili literatürdeki kitap, makale, tez ve araştırma raporlarından yararlanılmıştır. Tezin saha araştırması için ise yarı yapılandırılmış görüşme ve katılımlı gözlem teknikleri bir arada kullanılmıştır.

Burada, tezin saha araştırmasının nasıl yapıldığı hakkında bilgi vermek ve sahada karşılaşılan zorluklara değinmek gerekirse: Tезin saha araştırması, büyük oranda İstanbul'da yaşayan senaryo yazarlarıyla yapılan görüşmelere dayanmaktadır. Dolayısıyla, Türkiye'de televizyon sektörünün İstanbul merkezinde yoğunlaşması nedeniyle, tezin saha araştırması için İstanbul'daki senaryo yazarlarına ulaşmak karşılaşılan ilk zorluk olmuştur. Bu da, İstanbul dışında yaşayan, şehri ve sektörü çok tanımayan her araştırmacının yaşabileceği türden bir zorluktur. Söz konusu zorluğun aşılması noktasında, öncelikle Ankara'daki sektörle bağlantısı olabilecek kişilerden yardım istenmiş, bu şekilde ilk bağlantı kurulmuştur. İstanbul'a gidip bu görüşmeyi gerçekleştirdikten sonra, bir süre sektördeki başkaca yazarlara ulaşabilmek için yol aramakla geçmiştir. Bu arayış sırasında, Türkiye'de o dönemde çoğunlukla İstanbul'da yapılan yazarlık atölyelerine katılmanın iyi bir yol olabileceği düşünülmüş ve çeşitli kültür-sanat sitelerinden bu tür atölyelerle ilgili ilanlar takip edilmeye başlanmıştır. Nihayetinde, İstanbul'da 2012 yılının Şubat-Mart aylarında, beş hafta süren, ilk dört haftasında, katılımcı yazar adaylarının deneyimli sekiz senaryo yazarıyla birlikte projelerini geliştirebilecekleri, son haftada ise bu projeleri yapımcılara sunabilecekleri bir atölyeye kayıt yaptırılmıştır. Atölyenin ilk gününden itibaren, yapılan saha araştırması hakkında hem atölyeye ders vermek üzere gelen yazarlar hem de katılımcılar bilgilendirilmiştir. Bu sayede, en başta atölye katılımcılarıyla görüşmeler yapılmaya başlanmış, sonrasında ise yine burada kurulan bağlantılarla başka yazarlara ulaşılmıştır. Söz konusu görüşmeler yapılırken, ilk etapta örneklemin nasıl kurulması gerektiği noktasında emin olunamadığı için, sektöre yeni adım atmaya çalışan, yeni adım atmış ve sektörde birkaç yıldır çalışan kişilerle de görüşülmüştür. Ancak sonrasında, örneklemin, sektörde en az beş-altı yıl

veya daha fazla deneyimi olan profesyonel yazarlarla sınırlı tutulmasına karar verilmiş ve diğer görüşmeciler analizden çıkarılmıştır. Böylelikle, İstanbul'daki altı haftalık süre boyunca, atölyedeki katılımcılarla birlikte toplam yirmi yedi kişiyle görüşme yapılmış olsa da bu analize dahil edilen görüşmeler sonradan on altıya düşürülmüş, 2014 yılında Ankara'da iki profesyonel yazarla yapılan görüşmeler de buna eklenip toplam on sekiz görüşmeci ile araştırmanın örneklemini kurulmuştur. Yine burada belirtilmelidir ki, bu tez çalışmasını sürdürürken, sektörü daha iyi tanıma, sektörle ilgili bilgi eksikliklerini giderme amacıyla çeşitli araştırmalar da yapılmıştır. Örneğin, Ankara'da bir yazarlık atölyesi ile bir dizi seti ziyaret edilmiş, yine Ankara'da çekilen bir başka dizinin yapım ekibinden bazı kişilerle görüşmeler yapılmıştır. Bunların yanı sıra, televizyon yazarlarının zaman zaman deneyimlerini paylaştıkları internet video portalları, bloglar, forum sayfaları, sosyal medya gibi mecralar da sektörle ilgili gelişmeleri izleyebilmek için oldukça faydalı olmuştur.

Bu tezin saha araştırmasını yapmak üzere İstanbul'a gidildiğinde konaklama yeri bulmakla ilgili zorluk, araştırmacının birinci dereceden yakın olduğu kişilerin yardımıyla aşılmıştır. Tezin İstanbul'daki saha araştırması için gereken bütçe ise, araştırmacının kendisi tarafından karşılanmış, herhangi bir kişi ya da kuruluştan maddi yardım alınmamıştır. İstanbul'daki bu yoğun süreçten sonra Ankara'ya döndüğünde görüşmelerin deşifresinin yapılması aşamasına geçilmiştir. Burada belirtilmelidir ki deşifresi yapılan bu görüşmelerin süresi, bir ila üç saat arasında değişmektedir. Dolayısıyla deşifre aşaması oyalayıcı ve yorucu bir süreç olmuştur. Ancak asıl sıkıntılı süreç, eldeki sayfalarca verinin nasıl değerlendirileceğini bilememekten kaynaklanmıştır. Bu sorunu aşma noktasında, sosyal bilimlerde

niteliksel analizlerle ilgili kitaplardan ve daha önce benzer araştırmalar yapan araştırmacıların deneyimlerinden önemli ölçüde faydalanılmıştır.

Bu çalışma iki kısma ayrılmaktadır. Çalışmanın "Yaratıcı Emek Süreci: Teori ve Pratik" adlı birinci kısmında, yaratıcı emek üzerine mevcut tartışmalar gözden geçirilmekte; kültürel üretim, kültürel ürün ve kültürel/yaratıcı emek kavramlarına açıklık getirmek üzere kuramsal bir tartışma yürütölmektedir. Buna göre, birinci kısmın "Yaratıcı Emek Üzerine Mevcut Tartışmalar: Olanaklar ve Sınırlılıklar" adlı ilk başlığında, kültür endüstrisinden kültürel endüstrilere ve buradan da yaratıcı endüstriler yaklaşımına evrilen tartışmalar içinde yaratıcı emek kavrayışının nasıl ele alındığına dair, temel olarak iletişim ve medya çalışmalarıyla bağlantılı bir literatür üzerinden eleştirel bir değerlendirme sunulmaktadır. Birinci kısmın, "Yaratıcı Emek Süreci Olarak Televizyon Drama Yazarları" adlı ikinci başlığının "Televizyonda Auteur Tartışmaları" alt başlığında, televizyon drama yazarlarının auteur söylemi içinde nasıl bir rol yüklendiklerine bakılmakta ve yazarların yaratıcı olarak kabulüne ilişkin gerilimli noktalar tartışmaya açılmaktadır. Bu başlığın, "İtibarlı Yazardan Yazarın Ölümüne" ve "Yazarın Ölümünden Muteber Yazara" alt başlıklarında da, televizyonda yazarın bir yandan itibarlı bir statü edinebilmesine olanak veren, diğer yandan bu olanağı bulanıklaştıran özgün üretim koşullarına ilişkin tarihsel bir değerlendirme yapılmaktadır.

Çalışmanın "Türkiye'de Yaratıcı Üretim ve Yaratıcı Emek Süreçleri: TV Draması Yazarları" adlı ikinci kısmında, ilk kısımda hatları çizilen kuramsal yaklaşımı, Türkiye'deki televizyon sektörüne, televizyon draması üretimine, televizyon dramalarının nitelik sorununa ve televizyonun kültür işçilerine taşıyan bir

analiz sunulmaktadır. Bu kısmın, "Türkiye'de TV Draması Üretimi" adlı ilk başlığının "Endüstriyel ve Kültürel Dinamikler" alt başlığında, Türkiye'deki televizyon sektörünün maddi ve kültürel koşullarına ilişkin bir değerlendirme yapılmakta; "Emek Dinamikleri" alt başlığında da, söz konusu koşulların kültür işçilerinin emek süreçlerini nasıl etkilediği hakkında bir tartışma yürütülmektedir. Bu kısımdaki, "Yaratıcı Üretimde Ürünün Niteliği: Behzat Ç. Örneği" adlı ikinci başlığı, televizyonun özgül bir üretim biçimi olan "nitelikli dramalara" odaklanmaktadır. Bu başlığın, "Televizyon Metninin Kültürel Değer Krizi", "'Nitelikli' Televizyon Dramaları", "MTM ve HBO'nun Niteliği" alt başlıkları altında, televizyonun nitelik sorunu, televizyon metninin 'kültürel değer' sorunu içinden tartışılmakta; 'nitelikli televizyon draması' adlandırmasının tarihsel olarak nasıl kurulduğuna bakılmakta ve nitelikli dramalar, Amerikan yapım şirketi MTM ve yine Amerikan ödemeli televizyon kanalı HBO örnekleri üzerinden ele alınmaktadır. Yine bu başlığın "Yerli Dramaların Niteliği", "Yerli Suç Dizilerinin Niteliği", "Televizyonun Sıradanlığı, Ç.'nin Gizemi: Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi" alt başlıklarında da nitelikli televizyon draması, yerli dramalar açısından tartışılmakta; TRT'deki örneklerinden bugüne yerli suç dizileri gözden geçirilmekte; Behzat Ç. gibi bir dizi formunu ortaya çıkartan endüstriyel, toplumsal, kültürel koşullar incelenmektedir. İkinci kısmın "Yazarların Emek Süreçleri" adlı son başlığında ise, Türkiye'deki televizyon draması üretimine ilişkin özgül koşullar, senaryo yazarlarının emek süreçleri üzerinden tartışmaya açılmaktadır. Buna göre, "Yazarların Kitapları: 'Bu çöpü ben de yazabilirim!'" alt başlığında, dünyadan ve Türkiye'den, çoğunlukla profesyonel senaryo yazarlarının kaleme almış olduğu senaryo yazımı kitaplarına dair eleştirel bir inceleme sunulmaktadır. "Yazarların Güvencesizliği: 'Dizi yapmak benim için afet

hali gibi bir şey..." alt başlığı Türkiye'deki televizyon drama yazarlarının güvencesiz çalışma koşulları hakkında bir tartışma yürütmektedir. "Yazarların Özerkliği: 'Hadi abi biraz hızlanalım, sanat yapmıyoruz burada!'" alt başlığında, yazarların verdikleri özerklik mücadelesine, hangi durumlarda ürünlerine müdahale etme gücünü elinde tutabildiklerine ve yazarların mevcut şartları müzakere etmeye yönelik tutumlarına bakılmaktadır. "Yazarların Metinleri: 'Televizyonları drama taşır.'" alt başlığı, yazarların ürettikleri ürünlerin niteliği hakkındaki düşüncelerine ve endişelerine odaklanmaktadır. Son olarak, "Yazarların İzleyicileri: 'İzleyiciyi Allah başımızdan eksik etmesin!'" alt başlığında, yazarların kafalarında televizyon izleyicilerine dair nasıl bir tahayyülün olduğuna, izleyicileriyle kendilerini nasıl ilişkilendirdiklerine ilişkin bir tartışma yapılmaktadır. Çalışmanın "Sonuç" bölümünde ise, tezin ilk kısmındaki kuramsal yaklaşımlara ve ikinci kısmındaki analizlere dair genel bir değerlendirme sunulmakta, tezdeki eksik bırakılan belli başlı noktalara işaret edilmekte ve ileride yapılacak benzer başka araştırmalar için çeşitli görüş ve öneriler dile getirilmektedir.

I. KISIM

YARATICI EMEK SÜRECİ: TEORİ VE PRATİK

1. Yaratıcı Emek Üzerine Mevcut Tartışmalar: Olanaklar ve Sınırlılıklar

a. Liberal Yaklaşımlar, 'Yaratıcı Endüstriler': Her İnsan Yaratıcı (Mı)dır?

David Harvey'in belirttiği gibi (2010: 170; 180), fordizmden esnek birikime geçiş süreci içinde, "emek süreçleri, işgücü piyasaları, ürünler ve tüketim kalıpları bakımından esnekliğe yaslanmış", "fordist modernizmin görece olarak istikrarlı estetiği, yerini, farklılığı, gelip geçiciliği, gösteriyi, modayı ve kültürel biçimlerin metalaşmasını yücelten postmodernist estetiğin bütün mayalanmasına, istikrarsızlığına ve bir yanıp sönen özelliklerine bırakmıştır." Harvey'in söz ettiği bu üretim koşulları, yaratıcılığın ve yaratıcı endüstrilerin yükselişe geçtiği, kimilerinin olan bitenden çokça memnun kimilerinin ise çokça kaygılı olduğu yeni ve de kaotik bir sürece işaret etmektedir.

David Hesmondhalgh (2010c: 14), "Yaratıcı endüstriler"; sanatın kültürel, eğitimsel ve ruhani değerinden çok ekonomik değerine odaklanan yeni yaklaşımları ifade etmek için tercih edilmektedir," diyerek, bu modelin "'İngiliz Modeli' (*UK Model*) olarak da adlandırıldığını" söylemektedir. Buna göre söz konusu modelde, "geleneksel sanatlar, ileri endüstriyel ekonomilerde en hızlı gelişen sektörleri içeren ticari medya endüstrileri ile birlikte gruplandırılmış", sonrasında ise Richard Florida

ve John Howkins gibi isimler "yaratıcı aktivitenin tanımını, 'ticari medya ve sanat'ın ötesine taşımıştır" (Hesmondhalgh, 2010c: 14).

Yukarıda anılan isimlerden Florida, yaratıcı endüstriler yaklaşımının Amerika'daki en ateşli liberal savunucusudur. Savunduğu kuramını "her insanın yaratıcı olduğu fikri" temeline oturtan Florida'nın (2010: 74), her insanın yaratıcı olduğunu söylerken ilk baktığı yer ise insan doğasıdır. Buna göre, "Doğamız gereği her bir insana, insanoğlunun özünde olan evrilme ve uyum sağlama becerisinin bir yan ürünü olarak inanılmaz bir yenileşme kapasitesi bağışlanmıştır" (Florida, 2010: 74-75). Buradan hareketle Florida (2010: 75), "yaratıcı sermayenin adeta sınırsız bir kaynak" olduğunu iddia etmektedir. Florida'ya göre (2007: 74), "Modern zamanların en büyük yanılgılarından bir tanesi yaratıcılığın belli yetenekleri olan küçük bir insan grubu ile sınırlı olduğudur." Dolayısıyla, eğer her insanın yaratıcı olduğunu söylemeye niyetliyse, en başta bu "yanlış inancı" (Florida, 2010: 74) terk etmemiz öğütlenmektedir. Söz konusu yanlış inancı terk ettiğimizde, Florida (2010: 75), "her bir insanın içindeki yaratıcı kıvılcımı ateşlemek ve canlandırmak" olan "zamanımızın en büyük meydan okumasının" gerçekleşeceği inancındadır. Bu noktada Florida'nın kullanmayı önerdiği kavram ise "yaratıcı sınıf" olmuştur (2010: 75). Yazarın ifadeleriyle (Florida, 2010: 75), "yaratıcı sınıf kavramı ne seçkinci ne de dışlayıcı bir kavram olarak anlaşılmalıdır." Çünkü yaratıcı sınıf kavramı, "büyük ölçüde 'bilgi işçileri', 'bilgi toplumu', 'yüksek teknoloji ekonomisi' gibi kavramların züppeliğinin yarattığı kişisel ve entelektüel hayal kırıklığının sonunda icat edilmiştir" (Florida, 2010: 75). Buradan anlaşılabilceği gibi Florida, yaratıcı sınıf kavramını, toplumu demokratikleştirmeye yönelik bir potansiyeli harekete geçirebilecek bir kavram şeklinde ele almaktadır. Öyle ki yazara göre "muhteşem bir eşitleyici" olan

yaratıcılığın , "cinsiyet, ırk, etnisite, cinsel yönelim ve dış görünüme boyun eğmeyen" bir yanı vardır (Florida, 2010: 75-76). Ancak belirtilmelidir ki yaratıcı sınıf kavramı sadece demokratik bir toplum ideali için öne sürülen bir kavram değildir. Burada esas olan, Florida tarafından yaratıcı sınıfın (2010: 75), "ekonomik değer üretiminin gerçek kaynağını tanımlamada daha isabetli ve de hangi çalışanların kendi içkin yaratıcılıklarını kullandıkları için parasal ve profesyonel olarak ödüllendirilip ödüllendirilmediklerini vurgulamada daha faydalı bulunmasıdır." Dolayısıyla yaratıcı sınıf, bir yandan toplumu demokratikleştirirken bir yandan da toplumsal refahı artıracak bir kavram olarak düşünülmüştür.

Yukarıda adı geçen diğer bir isim olan Howkins'in yaratıcı endüstriler hakkındaki görüşleri de Florida ile büyük ölçüde paraleldir. Buna göre Howkins (2013), yaratıcılığı "yeni bir fikir üretmek için fikirleri kullanma süreci" şeklinde tanımlamış ve bu yeni fikrin ekonomik anlamda değer ifade etmesi için yapılması gerekenlere ilişkin çeşitli ülkelerin karar alıcılarına rehber olma niteliği taşıyan çalışmalara kendini adanmıştır. Örneğin, "yaratıcı ekoloji" adını verdiği kavramı "Çin Eğitim Bakanlığındaki şüpheli bir görevliye" açıklarken, "her insanın yaratıcı olduğu, yaratıcılığın özgürlüğe ihtiyacı olduğu, özgürlüğün ise piyasaya ihtiyacı olduğunu" söylediğine ve o görevlinin "hem bu adlandırmadan hem de bu ilkelerden hoşlandığına" değinmiş, dolayısıyla gayet pratik ve pragmatik bir anlayışla yaratıcı endüstriler politikalarını yönlendirmeye çalışan bir birey konumu içinden hareket etmiştir (Howkins, 2013). İçinde bulunulan zamanın "fevkalade yaratıcı ve icatçı" ve geçmişe göre bugünlerde "insanların çok daha fazla yaratıcı oluşunu" mutlulukla karşılayan Howkins (2013), günümüz ülkelerinin ekonomik büyümenin yolunun yaratıcı sektörlerin güçlenmesinden geçtiğine inanmalarından ve bunun için çeşitli

politikalar geliştirmelerinden gayet memnundur. Aynı zamanda, günümüzdeki "yaratıcı insanların daha çok ticari kafalı olma, ticati işletmelerin ise daha fazla yaratıcılığa bağımlı olma" (Howkins, 2013) eğilimi de onun için bir diğeri mutluluk verici gelişmedir.

Avrupa'da 1980'li yıllardaki neo-liberal dönüşümün ardından, 1990'lı yıllarda iktidara gelen sosyal demokrat politikacıların eliyle aslında Florida'nın ve Howkins'in bu düşüncelerine çok yakın politikalar hayata geçirilmeye çalışılmış durumdadır. David Lee'nin belirttiğı gibi (2013: 3), 1994 yılında Avustralya'da, "'Australian Creative Nation' adlı bir raporda ilk kez 'yaratıcı endüstriler' terimi kullanılmış ve bu terim İngiltere'de iş başına gelmiş olan İşçi Partisi tarafından büyük bir şevkle çabucak devşirilmiştir." Söz konusu raporda, "kültürün zenginlik yarattığı" söylenerek, "Avustralya'daki kültürel endüstrilerin yılda 13 milyar dolar getirmesiyle", ayrıca bu endüstrilerin istihdam da sağlayıp "336 bin civarında kişiye iş vermesiyle" övünölmüş, "ulus, 'bilgi devrimi' ve 'yeni medya' gibi kavramları kucaklamaya çağırılmıştır" (Hesmonhalgh vd., 2015: 55). "Ekonomik faydacılık ve modernizasyonun bir karışımı" şeklinde görölebilecek bu rapor, İngiltere'de 1980'li yıllardan itibaren sol kesim içinden dillendirilmeye başlayan revizyonist fikirlerle uyumlu olmasının da etkisiyle, Tony Blair'in oldukça ilgisini çekmiştir (Hesmonhalgh vd., 2015: 54-55). 1990'lı yıllarda İşçi Partisi'nin yaratıcı endüstriler politikalarının fikir babalığını ise, *Marxism Today* dergisinin yazarları arasında olan Charles Leadbeater yapmıştır.

Leadbeater'in *Marxism Today* dergisinde çıkan bazı yazıları incelendiğı zaman, fikirlerinin neden İngiliz İşçi Partisi'nin politikaları için çekici bulunduğı

anlaşılabilmektedir. Örneğin, 1990'lı yıllarda sol düşüncenin yeniden güç kazanması için nasıl bir politik gündemle hareket etmesi gerektiğine ilişkin önerilerde bulunduğu bir yazısında Leadbeater (1988: 15-20), Thatcher hükümetinin "muhafazakâr-tüketici bireyciliğinin" karşısına "demokratik-ilerlemeci bireycilik" anlayışı ile çıkmayı savunmuştur. Yani bu da demektir ki, sol eğer başarılı olmak istiyorsa, eski sosyalist stratejilerini bir kenara bırakacak, Thatcher'in damgasını vurduğu yanlış bir bireycilik anlayışı yerine, insanların temel hak ve özgürlüklerine, farklılıklara ve çoğulculuğa duyarlı başka türlü bir bireyciliği gündeme alacaktır. Çünkü Leadbeater'e göre sol (1998: 19), "bireysel çıkarlar ile kolektif eylem arasındaki bağlantıları yenilemek zorundadır," ve bu da "kolektivizmin daha ateşli bir şekilde öne sürülmesiyle değil" ancak ve ancak "alternatif bir bireyciliğin öne sürülmesiyle" mümkün olabilecek bir şeydir. Bu yazının bütününe bakıldığında öyle anlaşılmaktadır ki, Leadbeater, solcuların artık komünist toplum gibi bir hedefi bulunmadığına, kapitalizmi en güzel şekilde solcuların idare edebileceğine herkesi inandırmak ister gibidir. Nitekim Angela McRobbie (2002: 106), Leadbeater'ı değerlendirirken tam da bu noktayı vurgulamış ve onun "Anglo-Amerikan bir bakış açısıyla" hareket ettiğini, "İngiltere'ye ve iktidardaki hükümetin dikkatine, Slikon Vadisi'nden öğrenilmiş dersleri sunma misyonuna" sahip bir kişi olduğunu söylemiştir. McRobbie'nin ifadeleriyle (2002: 106) Leadbeater, "her birimizin girişimciler olmasını istemekte", "imalat ekonomisinin gerileyip bilgi ekonomisinin yükselmesinin" buna olanak verdiğini, "kafamızın içinde ne varsa pazarlayabileceğimizi" söylemektedir.

Yaratıcı endüstrilere liberal yaklaşımın Avustralya'daki Queensland Teknoloji Üniversitesi'nde kümelenmiş ekolünün temsilcileri arasında olan John Hartley'in

(2005) görüşlerine bakıldığında da Florida'nın ve Howkins'in düşünceleriyle paralel noktalar görülebilir. Hartley (2005: 28), "Yaratıcılık, insanların bir şeyler yaptığı, ortaya çıkarttığı veya düşündüğü hemen hemen her yerde bulunabilir," ve "Herkes yaratıcıdır" demekte ve ardından da bu oldukça geniş ve kapsayıcı yaratıcılık anlayışına bir düzeltme getirmektedir. Buna göre, nasıl "herkesin (az ya da çok) yumurta pişirebilmesi, düğme dikebilmesi veya düşünebilmesi, herkesin aşçı, terzi veya entelektüel olduğu sonucunu doğurmaz" diyorsak, "aynısı yaratıcılık için de geçerlidir" (Hartley, 2005: 28) Çünkü Hartley'in yaklaşımında (2005: 28), insanlara yaratıcı diyebilmemiz için, onların "yaratıcılıktan ekonomik veya kültürel değer üretiyor olmaları" gerekmektedir. Görülebildiği gibi burada, Florida'daki gibi, her insanda potansiyel olarak bulunan yaratıcılık ile yaratıcılığın kültürel ve ekonomik değer üretme potansiyeli arasında yapılan bir ayrım söz konusudur.

Yaratıcı emeğe liberal yaklaşımların, insanlığın kültürel üretim faaliyetleri açısından ne anlama geldiği sorgulandığında, herkesin yaratıcı olduğu, hemen her sektörün ekonomik değer üretiminin yanı sıra kültürel değer üretmekle mükellef sayıldığı, yaratıcılığın demokratik, eşitlikçi bir refah toplumunu garanti altına aldığı düşünülüyor bir ortamda, gerek kültürel-sanatsal üretim gerekse kültür işçileri-yaratıcı işçiler gibi terimlere ironik biçimde arkaik terimlermiş gibi muamele edileceğini söylemek zor değildir.

Laikwan Pang (2009: 55), "yaratıcı ekonomileri göklere çıkaran söylem içinde, stratejik olarak görmezden gelinmek zorunda olan şeyin, yaratıcı üretim için temel olan emek boyutu" olduğunu ileri sürmüş ve bu görmezden gelme halini gidermek bakımından yaratıcı ekonomideki emek faktörünü Marksist bir okuma

aracılığıyla ayrıntılı bir değerlendirmeye almıştır. Pang'ın en temel eleştirilerinden biri (2009: 55), "yaratıcı ekonominin, yaratıcı emeğin maddiliğine yaslanması fakat aynı zamanda bu maddiliği dışlamasıdır." Bu eleştiri temelinde öncelikle, maddi olmayan emek tartışmalarına eğilen Pang (2009: 56), "yaratıcı emeğin, kol emeği ile zihin emeği arasındaki sınırların kaybolmasında somutlaşmadığı, fakat bu iki mantık arasındaki çelişkilerin yoğunlaştığını gösteren emsalsiz bir işlevi olduğu" düşüncesindedir. Pang'ın bunu söylerken dikkat çektiği konu ise, "hâlihazırdaki yaratıcı ekonominin geleneksel kol emeğine nefretle doyurulmuş olmasıdır." Oysaki, "geleneksel emek daha az önemli değildir, sadece daha az görünür olmuştur" (Pang, 2009: 56). Çünkü, "İzbe işyerleri gelişmiş ülkelerin çoğunda görünmez kılınp uzak diyarlara sürülmüş, gelişmiş ülkelerde yalnızca en çok 'arzu edilir' türden işler elde tutulmuştur" (Pang, 2009: 56). Hal böyledir ki "geriletici, sömürülebilen kol emeğinin modasının geçtiğini, bunun yerini yaratıcı işlerin ve bilgi üretiminin alması gerektiğini" söyleyen bir Batı dünyası ve bu dünyanın "geleneksel emeğin kökünü kazıması ve yaratıcı emeği romantize etmesi" sayesinde "üçüncü dünya ülkelerindeki sömürüye olanak sağlama" durumu karşımıza çıkmıştır (Pang, 2009: 56-57). Ancak mesele sadece bu kadar değildir ve Batı dünyasının yaratıcı ekonomi anlayışı içinde yüceltilen yaratıcı emeğin de bizzat kapitalist sömürünün odağında olduğunun ortaya konulması gereklidir. Bunun için, modernite projesine özgü sanatçı-deha kavrayışıyla yaratıcı ekonominin kültür işçisi kavrayışını karşılaştıran Pang (2009: 58), "yeni ekonomi içinde bu iki mantığın zıtlaşmadığına, estetik üretim ve endüstriyel üretim mantığının aynı anda yaratıcı emeği şekillendirdiğine ve böylelikle de yaratıcı emeğin ürünlerinin hem sanatsal hem de kitlelerin erişimine açık olabilir şekilde düşünülebildiğine" dikkat çekmiştir. Ancak estetik üretim ile

endüstriyel üretim böylesine yakınlaşmışken ve bu iki üretim mantığı, yaratıcı ekonominin kültür işçisinin bünyesine olanca karmaşıklığıyla ve gerilimleriyle çökmüşken, "yaratıcılığın cazibesi, bizi endüstriyel emek ile yaratıcı emek arasındaki samimi ilişkiyi görmekten alıkoymayı sürdürmektedir" (Pang, 2009: 66). Söz konusu cazibenin nasıl bu kadar korunabildiğini anlamak için de "yaratıcı emek etrafında kurulu 'yetenek' söyleminin, hâlihazırda ekonomiye yön verenin kapitalistler değil yaratıcı sınıf olduğu yanılsamasını sürdürerek, işçilerin ayrıcalıklı bir sınıfa adım atmalarını sağlamasına" (Pang, 2009: 58) bakmak gereklidir.

Pang'ın üzerinde durduğu meselelerden biri de yaratıcılığın demokratikleştirilmesidir. Buna göre, "yaratıcı ekonomi mantığı içinde, yaratıcılık kıtlığı ile yaratıcılık demokrasisi arasında diyalektik bir ilişkinin varlığına" işaret eden Pang (2009: 66-67), yaratıcı ekonominin bir yandan "yaratıcı mülkiyet söylemini meşrulaştırmak adına yaratıcı failin kıtlığı söylemini" dolaşıma soktuğuna diğer yandan da "yaratıcı işçilerin kıtlığı mitinin, yaratıcılığın demokratikleştirilmesi karşıt söylemi yoluyla hem yalanlandığına hem de desteklendiğine" dikkat çekmiştir. Bu noktada Pang (2009: 69), *American Idol* televizyon programını örnek vermiş ve toplumda "günün birinde bir idol olunabileceği" beklentisinin nasıl uyanık tutulduğunu açıklamıştır.

Pang'ın yukarıdaki eleştirilerini tamamlaması açısından, liberal yaklaşımların yaratıcı emek kavrayışına eleştiri getiren araştırmacılar arasında olan Jim McGuigan'ın (2010: 323), "evrensel bir insan etkinliği olarak yaratıcı emek ile bir anlam üretme pratiği olarak kültürel iş arasında bir ayırım yapılması gerektiğine" ilişkin uyarısıyla, kültürel üretim alanındaki neoliberal politikalar, yabancılaşma ve

bireyselleştirme konularına yer açma çabası üzerinde bir miktar durmak faydalı olacaktır. McGuigan (2010: 323), "'Yaratıcılık' fikri, hem itibarını kaybetmiş hem de olağanüstü derecede moda olan bir fikirdir," dedikten sonra "Bu nasıl olabilir? Neden böyle bir paradoks var?" sorularını sormuştur. Buna göre, söz konusu paradoksun varlığı, yaratıcılığın "özel bir insan etkinliği" sayılıp "Tanrı tarafından seçilmiş kişilere bahşedilen" bir kavram olduğu düşüncesinin yerini "göz boyayıcı bir demokrasi kültürü" içinde "hepimizin yaratıcı olduğuna dair genel bir kaniya" bırakmasında aranmalıdır (McGuigan, 2010: 323). Ne var ki McGuigan, bu durumu oldukça sorunlu bulmaktadır. Çünkü, yaratıcılığı elitizmden arındırıp demokratikleştirmek istediğimizde, "yaratıcılık, tüm özgüllüğünü yitirmekte", neyin yaratıcı olup neyin yaratıcı olmadığını söylememiz için gereken "hiyerarşiler yıkılmakta, sınırlar bulanıklaşmakta, analitik ayrımlar silinmektedir" (McGuigan, 2010: 323). Bu bağlamda McGuigan (2010: 324-326), yaratıcı emeğin değerini teslim edebilmek adına, Marx'ın insan emeği ve yabancılaşma hakkındaki fikirlerini hatırlatmış, "insanlığın iletişimsel kapasitesi ile yaratıcı emek arasındaki yakın bağa" vurgu yapmış ve insanların "fikirle uygulamayı birleştirebileceklerine ilişkin ümit verici bazı beklentiler içinde olup yabancılaşmamış emeğe benzer bir şeye erişme motivasyonu" kültürel işlere yöneldiklerine dikkat çekmiştir. Ancak tam da burada, "neoliberal ekonomi politikalarının, çalışma hayatını daha güvencesiz ve kırılgan hale getirdiği", kültürel üretim alanına yansıyan tüm bu olumsuzlukların "yönetimsel söylemdeki 'güçlendirme-yetkilendirme' (*empowerment*) retoriğiyle bağlantılı olan 'yaratıcılık' retoriğiyle maskelendiği" gözden kaçırılmamalıdır (McGuigan, 2010: 324). Üstelik bu retorik, çalışma hayatında ortaklaşmacı ve dayanışmacı ilişkiler kurmayı özendirmeyen, bunun yerine bireyselliği öne çıkaran

bir çalışma kültürüyle de beslenmektedir. McGuigan (2010: 333), "bireyselleştirmenin, bireysel öznenin kendi seçili eylemlerinin niyetlenmemiş sonuçlarından kendisini sorumlu tuttuğunu", bireysel kişi için "suçlanacak başka herhangi birinin" veya "güvenilir bir sığınağın olmadığını" söylemiştir. Öyledir ki; "Tıpkı risk toplumunun endüstrileşmenin negatif sonuçlarıyla yüzleşmesi gibi, bireyselleşmiş kişi de bir şeyler ters gittiğinde tüm yükü omuzlarına almak zorundadır" (McGuigan, 2010: 333). Bunların sonucunda ise, "bireyselleştirmenin, günümüzün çalışma ve gündelik hayatına taşıdığı, bazı bakımlardan özgürleştirici ancak bunun yanında acımasız ve izole edici paradoksal karakteri" ile karşılaşılmaktadır (McGuigan, 2010: 334). Dolayısıyla burada, yaratıcılık retoriğiyle büyülenmeyen ve çalışma hayatındaki güçlükleri örtbas etmeyen bir bakış açısının ne derece hayati olduğu anlaşılmaktadır.

b. Marksist Emek Süreci Yaklaşımı: Arı ve Örümcek, Mimar ve Dokumacı

David Hesmondhalgh ve Sarah Baker (2011a: 3), yaratmak (*to create*) fiilinin, "basitçe, bir şeyi oluşturma getirmek" anlamına geldiğini söylemekte, "üretmek (*to produce*) fiilinin de benzer anlamı olduğu halde, yaratmak fiilinde yenilik, icat, inovasyon, bir şeyi yeni baştan yapma gibi güçlü içerimler bulunduğu" işaret etmektedir. Buna göre yazarlar (Hesmondhalgh ve Baker, 2011a: 3), "köken itibarıyla, ilahi müdahaleye mahsus kılınan bir anlam taşıyan yaratıcı (*creative*) sözcüğünün, on dokuzuncu yüzyıldan bu yana giderek sanat, düşünce ve öğrenimle

ilişkilendirildiğini" belirtmektedir. Raymond Williams'ın da açıklamış olduğu gibi (2012: 99-102), "yapmak ya da üretmek" anlamına gelen "*create*" kökünden türemiş ve "başlangıçta dünyanın Tanrı tarafından ilk yaratılışı bağlamında kullanılmış" olan "*create*" fiiline yaslanan yaratıcılık (*creativity*), "*creative*'nin sanat ve düşünceyle önce bilinçli, sonra geleneksel olarak ilişkilendirilmesiyle" birlikte, "insan edimlerini" ve "insan yeteneğini" vurgulayan bir bağlama yerleşmiştir. Günümüzde ise, "politik ve akademik düzlemde yaratıcılığın fetişleştirilmesi" olgusu, pek çok ülke için geçerli olacak şekilde karşımıza çıkmış durumdadır (Hesmondhalgh ve Baker, 2011a: 3-5).

Burada şu sorular hemen akla gelmektedir: İnsanın bir faaliyetini yaratıcı kılan nedir? Yaratıcı olmayan herhangi bir insan faaliyeti olabilir mi? Bu sorulara yanıt vermek için, en başta, insan doğası ve emek süreci tartışmalarına Marksist bir yaklaşımla bakmakta fayda vardır.

Karl Marx'ın (2011: 182), "Bir örümcek, dokumacının çalışmasını andıran faaliyetlerde bulunur ve bir arı, bal peteğini yaparken bazı mimarları utandırır. Ama en kötü mimarı en iyi arıdan daha en başından ayırt eden şey, mimarın, peteği balmumundan yapmadan önce kafasında kurmuş olmasıdır," ifadeleri Marksist yaratıcı emek kavrayışı tartışmalarında en çok başvurulan ve de en çok bilinen ifadeler arasında olagelmıştır. Marx'ın burada, yaratıcı faaliyeti, insana özgü, bilinçli bir faaliyet olarak ele aldığı görülebilmektedir. Örümcek ve arı, ağ örmek ve petek yapmak konusunda ustadır, ortaya çıkan ürün kıskanılacak güzelliktedir ancak her ikisinin de faaliyeti insana özgü olan bilinçten yoksundur. Dokumacı ve mimar, dokuma ve yapı çizme işinde mükemmel örnekler ortaya koymuş olmayabilirler

ancak yaptıkları faaliyet bilinçlidir. Dokumacının ve mimarın ellerinin işlemesi, öncesinde zihinlerinde o işlere dair yaptıkları kurgunun bir yansımasıdır ve bu da insan faaliyetlerini doğadaki diğer canlıların faaliyetlerinden ayırt edilebilir kılar. Meseleye böyle bakıldığında, insanın tüm yapıp ettikleri de yaratıcı faaliyet olarak gözükür. Peki, insanların, örümcek ve arıdan farklı olarak çalışmasının anlamı nedir? İnsanın çalışma gereksinimi, insan doğasından mı kaynaklanır?

Sean Sayers (2008: 80), insanda "çalışma gereksinimi" üzerine tartışırken, çalışmayı "sahte", "yapay" bir gereksinim olarak ele alanlarla, "sahici", "gerçek" bir gereksinim olarak ele alanlar arasında bir ayrıma gitmiştir. Buna göre, "insanların çalışma sayesinde gerçek ve önemli bir tatmine ulaştıkları" düşüncesinde olan yazar, "çalışma gereksiniminin sahici ve gerçek olduğunu" savunmaktadır (Sayers, 2008: 80). Ancak hemen burada kendi tavrını, "çalışma gereksiniminin insan doğasının yapısal ve evrensel bir özelliği olduğunu" öne sürenlerden, "Protestan inancının çalışmayı bir ödev ve insan soyunun görev arzusu olarak betimlemesinden" ve de ayrıca "daha çağdaş ifadelerle, insanlara eşsiz bir yaratıcılık bahşedildiği ve bunun insan doğasının temel bir özelliği olduğunu" düşünenlerden ayrıştırma gereği duymuştur (Sayers, 2008: 80). Bu ayrıştırmayı ortaya koyduktan sonra ise sosyalist düşünceye dönmüş ve "çalışmaya ilişkin sosyalist görüş ve fikirlerin bu fikirlerle bir parça benzerlik göstermesinin doğru" olduğunu söyleyerek, Marksist düşüncenin "evrensel ve öncesiz-sonrasız bir insan doğası fikrini yadsıdığı için bunlardan temel olarak ayrıldığına" dikkat çekmiştir (Sayers, 2008: 81). Yine bu noktada Sayers (2008: 81), "Marx'a göre, insan doğasının tarihsel olarak geliştiğini ve değiştiğini" vurgulamış ve Marx'ın "Dış dünyayı etkilemekle ve değiştirmekle, [insan] aynı zamanda kendi doğasını da değiştirir" sözünü hatırlatmıştır.

Sayers'in ifadelerinden hareketle, insana ait yaratıcı faaliyetin, ilahi tınılardan sıyrılan, insanın hem kendisini hem de çevresini değiştiren ve dönüştüren bir faaliyet olarak düşünölebileceğini söylemek mümkündür. Ancak insanın yaratıcı faaliyeti üzerine düşünürken gözden kaçırılmayacak kritik konu, Tölin Öngen'in de işaret ettiği gibi (1996: 77), "ne soyut bir emek sürecinden ne de yalnızca insanla doğa arasındaki ilişkiyle sınırlı bir emek etkinliğinden söz edilebileceğidir." Çünkü, "her emek sürecinin belli bir tarihsel biçimi, daha doğrusu içinde yer aldığı bir toplumsal formasyon söz konusudur" (Öngen, 1996: 77). Buna göre, "örneğin, kapitalist emek süreci, feodal emek sürecine benzememekte", kapitalist üretimde "işçinin, emeğini satın alan kapitalistin denetimi altında çalışması ile gerçekleşen ürünün, onu üreten işçinin değil, kapitalistin malı olması" gibi iki olgu karşımıza çıkmaktadır (Öngen, 1996: 77). Bu iki olgunun varlığı, kapitalist üretimde, işçilerin sermayedarların boyunduruğu altında üretim yaptıkları, emeklerine yabancılaştıkları bir sömürü sürecinin mevcut olduğu anlamına gelir. Söz konusu sömürü sürecini kuran ilişkilerin nasıl üretildiğinin aydınlatılması için ise emek süreci incelemeleri kritik bir önem taşımaktadır.

Emek sürecini Marksist bir anlayışla ele alan yazarlar arasında ilk akla gelen Harry Braverman (2008), tekelci kapitalizmde işçi sınıfının ve emek sürecinin geçirdiği dönüşümlerle ilgili klasikleşmiş çalışmasında, kapitalist üretim sürecinin, insanın dış dünyayı ve kendi doğasını dönüştürme kapasitesini nasıl sakatladığını çarpıcı biçimde aktarmıştır. Bakırcılık mesleğiyle başlayan kendi çalışma hayatındaki tecrübelerinden de beslenmiş olan bu çalışmada Braverman (2008: 40), "Zanaatkârlık mirasından sistematik biçimde soyutlanan işçiye bunun yerine koyacağı nasıl da azıcık bir şeyler veriliyor ya da hiçbir şey verilmiyordu,"

ifadesiyle, hem kendisini bu kitabı yazmayı iten temel derdi ortaya koymuş hem de bu dertten etkilenen bir zanaatkâr olarak yaşadığı kişisel kırınlığı sergilemekten geri durmamıştır. Söz konusu derdi daha açık ifade etmek gerekirse, "başından itibaren, düşünce ve eylemin, kavrama ve uygulamanın, elin ve zihnin birliğini tehdit eden" bir üretim sistemi olarak kapitalizm, "becerileri dumura uğratılmış", "vasıfsızlaşmış" işçiler yaratmakta, bunun sonucunda da "emek süreci üzerindeki bilinçli ve amaçlı ustalıktan doğan zanaatkârca tatmin duygusuna" yer kalmamaktadır (Braverman, 2008: 175, 265, 40).

Braverman (2008: 374), "Marx'ın temelde, kapitalizm koşulları altındaki üretken emeği sermaye için meta değeri ve bu nedenle de artı değer üreten emek olarak tanımladığını ve bu tanımın sermaye ile mübadele edilmeyen emeğin tamamını dışarıda bıraktığını" söylemiştir. Buna göre, "serbest mesleklerden mülk sahipleri, çiftçiler, zanaatkârlar, el sanatçıları, esnaf, profesyoneller, diğer meslek sahiplerinin tümü" üretken işçi sayılmamaktadır (Braverman, 2008: 374). Braverman (2008: 379), "sermaye ile emek arasındaki sosyal ilişkiyi temsil eden üretken işçiler için Marx'ın, "üretken işçi olmak, en ufak bir şans değil, kadersizlik getirir" sözlerine yer vererek, bunun karşısında üretken olmayan işçilerin ise üretken işçilerden "bir ölçüde şanslı" olabildiklerine işaret etmiştir. Çünkü, "sermayesinin dolaşımı, karının realize olması ve emeğin yönetilmesinde kapitaliste yardım eden" üretken olmayan işçiler, "bu görev sayesinde ayrıcalıklar, güvenceler ve statü elde etmişlerdir" (Braverman, 2008: 378). Ancak Braverman (2008: 380), "üretken olmayan işlerin, bir zamanlar üretken işçi olma 'kadersizliğinden' kaçmanın araçları iken, en altlarında istihdam edilen emek orduları arasındaki çekiciliklerini çoğunlukla yitirmekte ve yalnızca bir başka sömürü biçimi haline dönüşmekte" olduklarını da vurgulamıştır.

Braverman'ın işaret ettiği üretken emek ile üretken olmayan emek arasındaki ayrımla ilgili olarak, Marx'ın şu sözleri üzerinde bir miktar durmak gereklidir:

Aynı tür emek üretken emek de olabilir, üretken olmayan emek de olabilir. Örneğin beş pound karşılığında *Paradise Lost*'u [*Yitik Cennet*'i] yazan Milton üretken olmayan bir emekçidir. Buna karşılık yayıncısı için sinai emek harcayan yazar üretken emekçidir. Milton, *Paradise Lost*'u, bir ipek böceği, ipeği hangi amaçla üretirse, o amaçla üretmişti. Bu onun doğasının bir etkinliğiydi. Daha sonra ürünü 5 pounda sattı. Ama Leipzig'in yayıncısının yönlendiriciliği altında kitap üstüne kitap üreten (örneğin ekonomi ciltleri üreten) yazın proleter, bir üretken emekçidir; çünkü ürünü, daha en başından itibaren, sermayeye katışmıştır ve yalnızca o sermayeyi artırma amacıyla varlık kazanmıştır. şarkısını kendi hesabına satan bir şarkıcı üretken-olmayan emekçidir. Ama bir girişimci tarafından, kendisine para kazandırması için tutulan şarkıcıya üretken emekçi denir; çünkü sermaye üretir (Marx; Engels, 2009: 133).

Bertell Ollman (2012: 173), "Marx, "Milton, *Kayıp Cennet*'i bir ipek böceğinin ipek üretmesiyle aynı nedenden üretir. Bu doğasının bir etkinliğidir," derken Milton'un yaratıcı gücünü küçümsemediğini söylemiştir. Yine Ollman'a göre Marx (2012: 173), "çarkı söylemekten bir 'çalışma' ve bir 'etkinlik' olarak bahsederken, çarkı söylemenin içerdikđi yaratıcılığı reddetmez." Marx'ın bu ifadelerinde, Milton, doğasının bir etkinliği olan yaratımını para karşılığında satmıştır, aynı şekilde bir şarkıcı da etkinliğini kendi hesabına satabilmektedir. Her ikisinin de emeği yaratıcıdır ve her ikisi de üretken emekçi değildir. Ancak bir yazar, yayıncısına bağlı olarak üretim yaptığında ya da bir şarkıcı örneğin bir müzik şirketinin sahibine bağlı olarak üretim yaptığında artık üretken emekçi olur. Peki, ikinci örnekte üretken emekçiler olarak adlandırılan yazar ve şarkıcının yaratıcılığına ne olmuştur? Ollman'ın (2012: 174-175), "etkinlik, çalışma ve yaratıcılık" arasında yaptığı ayrım bağlamında, "Marx'a göre insanın 'makinanın bir dişlisine' indirgendiği kapitalist fabrikadaki çalışmaya 'yaratıcı' denemiyorsa", ikinci örnekteki yazar ve şarkıcının sermaye artırımına hizmet eden seri üretimi, "bir çemberin içinde

koşmaya" benzeyen yararsız bir "etkinlik" gibi bir şeyin içine itilmiş olduklarını mı göstermektedir? Theodor W. Adorno'ya göre (2017), Marx burada tam da bunu kast eder bir tavır takınmıştır. Öyle ki Adorno, "Marx, piyasaya toplumsal açıdan yararlı bir emek olarak görünmeyen *Kayıp Cennet* eseri karşılığında Milton'a ödenen üç kuruşu horgörmüştür; onun bu tavrı, yararlı emeği reddetmesi bakımından, sanatın burjuvazi tarafından işlevselleştirilmesine karşı en güçlü savunmadır," demektedir. Yani Milton, doğasının bir etkinliği olarak, yazarlık yetisinin ürünü olan bir eser ortaya çıkarttığında, insana yakışan yaratıcı bir faaliyet içindedir. Ancak eserini üç kuruş karşılığında satmak zorunda kalan Milton'un sanatı işlevselleştirilmiş, yaratıcı emeğinin değeri düşürülmüştür. Ognian Kassabov (2016), Adorno'nun yorumunu andırır biçimde, "Marx'ın Milton'u, Kantçı anlamda 'özgür bir sanatçı'" olarak ele aldığını, Milton'un karşısına ise "yazın proleterini" çıkardığını söylemiştir. Marx'taki yazar örneğinde, bir yazarın üretken emekçi olup olmadığının "sermayenin bakış açısına" göre değişkenlik gösterdiğine işaret eden Ognian'a göre Marx (2016), "yazar örneğini seçerek, sanatsal yaratıcılık ürünlerinin mübadele değerine indirgenemeyeceğini ima etmektedir." Bu da demektir ki, Marx, sanatsal yaratıcılık içeren çalışmayı, sermayenin boyunduruğuna sorunsuzca ve kolayca teslim olmayacak bir çalışma örneği olarak düşünmüştür.

Tartışmanın bu noktasında, sanatsal işlerin ve sanatçı emeğinin diğer çalışma faaliyetlerinden ayrılmasının tarihsel temellerinden de söz etmek gereklidir. Bunun için, kültürel üretim alanındaki üretim ilişkilerine sosyolojik açıdan bakan çalışmalar önemli ölçüde yol göstericidir. Kültürel üretim ilişkilerini tarihsel materyalist yaklaşımla analiz eden Raymond Williams'ın *Kültür* (1993) çalışması, söz konusu çalışmalar arasında ilk akla gelenlerden biridir. Williams (1993: 38-43), kültürel

Üretim sürecinde mesenlik ilişkilerinden piyasa ilişkilerine uzanan, her iki ilişkinin de "uzun bir dönemde yaşanan bir i i geçme süreci" ile anlaşılabileceği bir dönemleştirme sunmuştur. Buna göre, "kurumlaşmış saray şairlerinin soyluluk şairlerine dönüşmesiyle başlayıp, sanatçıların saray ve güçlü ailelerde bireysel bir meslek erbabı olarak barındırılmasına, sonrasında sanatçıların doğrudan hizmete alınması ve görevlendirilmesiyle korunup desteklenmesine, daha sonrasında sanat ürününün satışa sunulmasının olağan olduğu bir dünyada, sanatçıların bazı projelerini desteklemek için onlara ilk desteği ya da ilk teşviki sağlamak şeklindeki hamilik sistemine ve buradan da genel bir kamu politikası içinde sanat dallarının bilinçli biçimde korunması ve yaygınlaştırılmasını sağlayan kamu mesenliğine" doğru dönüşüm, sanatçı emeğinin kültürel üretim ilişkilerindeki yerini anlamanın ilk adımıdır (Williams, 1993: 38-43). Williams'a göre (1993: 43), "pazar için üretim, sanat ürününü bir meta olarak ve her ne kadar kendisini başka türlü tanımlasa da sanatçıyı özel bir meta üreticisi olarak kavramlaştırmayı getirmiştir." Pazar için üretim anlayışı bağlamında Williams'ın ayırıtırdığı evreler, sırasıyla (1993: 44-53); "zanaat tipi meta üretimi", "zanaat sonrası üretim", "mesleki açıdan pazar" ve "mesleki işbirliği (korporasyonlar)" şeklinde-dir. Bu evrelerin ilki olan zanaat tipi meta üretiminde, "reticinin bütünüyle aracısız pazara bağımlı olduğu, fakat bu koşullar içinde ürününü bütün aşamalarda kendisinin yönlendirdiği ve buna bağlı olarak da kendisini bağımsız sayabildiği" bir yapı karşımıza çıkmaktadır (Williams, 1993: 44). İkinci retim evresi olan zanaat sonrası üretimde, iki aşama söz konusudur. Birinci aşamada, "retici ürününü doğrudan satmayarak dağıtımı sağlayan bir aracıya vermekte"; ikinci aşamada ise "retici, ürününü (nceden) retimi sağlayan bir aracıya satmakta ve böylelikle tipik kapitalist toplumsal ilişkiler

kurumlaşmış olmaktadır" (Williams, 1993: 44). Bu aşamaların somut örneği ise, "kitapçıların yayıncılara dönüşmesidir" (Williams, 1993: 44). Üçüncü evre olan mesleki açıdan pazar evresine gelindiğinde bu kez, "yazarlar arasında özel bir tür olarak profesyonelleşmenin yükselişi ile üretken araçların -modern yayımcıların- kapitalistleşmesindeki artış" gibi kritik dönüşümlerle karşılaşmaktadır (Williams, 1993: 46). Nitekim, "yayım hakkı" (*Copyright*), "telif ücreti" ve "edebi ajanslar gibi yeni araçlar" bu dönemin ürünleridir (Williams, 1993: 46-47). Son olarak, mesleki işbirliği (korporasyonlar) evresi ise, "esas olarak kültürel üretim araçlarındaki önemli gelişmelerle ve özellikle sinema, radyo, televizyon gibi yeni medyanın kullanımıyla ilişkilidir" (Williams, 1993: 50-52). Bu evrenin önemli göstergeleri, "üst düzeyde örgütlenmiş ve tamamen kapitalistleşmiş pazar", "aylığa bağlanmış profesyoneller" ve "yeni bir kültürel üretim formu olan reklamcılık" şeklinde sıralanabilir (Williams, 1993: 51-53).

Williams'ın buradaki analizinden anlaşılabileceği gibi, sanatçı ile piyasa arasındaki ilişkiler, ikisi arasında birbirini dışlayan bir karşıtlık kurulamayacak kadar iç içe geçmiştir. Dolayısıyla, üretken emek, üretken olmayan emek ayrımı hatırlandığında, sanatçıların üretken işçilere göre daha şanslı oldukları iddiasının üzerine gölge düşmektedir. Ancak yine de, mesenlik sisteminin sanatçıyı koruma ve kollamaya dönük mirası, sanatçı emeğinin halen diğer emek türlerinden ayrıcalıklı bir emek türü şeklinde düşünülmesine imkân sağlayabilmektedir. Nitekim, Williams'ın pazara dayalı ilişkilerin yanı sıra, (1993: 53-55), "modern mesenlik, aracılık ve devlete dayalı destekler gibi pazar ötesi kurumların" varlığına dikkat çekmesi de söz konusu mirasın çok kolay terk edilemediğinin bir göstergesidir.

Sanatsal işlerin ve sanatçı emeğinin kültürel üretim ilişkileri temelinde aldığı biçimler ve dönüşümlere tarihsel olarak bakılması yararlı olsa da, halen yanıtlanmayı bekleyen bir soru kalmaktadır. Bu soru, eğer sanatsal çalışma piyasa ilişkilerine bu derece bağımlıysa, sanatsal çalışmanın nasıl olup da diğer çalışma türlerine göre daha yaratıcı bir çalışma şeklinde düşünülebileceğidir. Söz konusu sorunun yanıtını aramak için ise, "estetik özerklik" ve "özerk yaratıcı özne" (Jimenez, 2008: 25; 31) kavramlarının ana hatlarıyla gözden geçirilmesinde fayda vardır.

Marc Jimenez (2008: 25-26), "11. yüzyıldan başlayarak Latince *ars*: etkinlik, beceriklilik sözcüğünden kaynağını alan sanat sözcüğünün, Batı'da, 15. yüzyıla değin yalnızca tekniğe, mesleğe, beceriye, yani temel olarak elle yapılan işlere bağlı etkinliklerin tümünü belirtmeye yarayan bir sözcük" olduğuna dikkat çekmiştir. "Batı'da sanatsal yaratı kavramının hem düşünülmesi hem de benimsenmesi için, Rönesans'ı beklemek gerekmiş, bu dönemde dahi sanatçının yaratıcı gücünün bilincine varılmış ve deha bir Tanrı vergisi olarak kalmıştır" (Jimenez, 2008: 28-30). 15. yüzyıla gelindiğinde de "özerk yaratıcı özne düşüncesi" ortaya çıkmış, buna göre, "15. yüzyılın sonunda zanaatçı üretimden kapitalist üretime geçişle birlikte, sanatçının yaratıcı olarak tanımlanması, birdenbire yaygınlık kazanan bir sanat pazarında alınıp satılan yapıtının ve yeteneğinin kesin sahibi olduğunu tanımak" anlamına gelmiştir (Jimenez, 2008: 31-33). "Modern anlamda estetik düşüncesinin" ortaya çıkışı için ise 18. yüzyılı beklemek gerekmiş ve bu durum "sanatın herhangi bir teknisyenin işine indirgenmez, düşünsel bir etkinlik olarak benimsenmesi" ile mümkün olabilmıştır (Jimenez, 2008: 26). Dolayısıyla burada, kapitalist pazar ilişkilerinin gelişimi içinde, sanatçıların hem Tanrı vergisi deha anlayışından hem de

zanaatkârlardan ayrılıp özerk yaratıcı özneler olarak kabul edilmesine doğru giden bir süreç söz konusudur.

Jimenez'in aktardığı bu süreç bağlamında, *Kayıp Cennet*'in yazarı Milton'un yaratıcı emeğini kendi doğasının bir etkinliği olarak yücelten Marx'ın, moderniteye ve modern anlamdaki estetik düşünceye bağlı bir zihinle hareket ettiği söylenebilir. Modernite, zanaat-sanat ayrımıyla piyasa için yararlı olan ve olmayan emek arasında bir ayrım yaparken aslında bir değerler hiyerarşisi yaratmış olmakta, zanaat emeğini toplumsal olarak yararlı ancak özerk olmayan bir emek olarak kurarken, sanat emeğinin değerini toplumsal yararıyla değil, özerk bir insani faaliyete karşılık gelişile açıklamaktadır. Marx da, yazarın yaratıcı faaliyetinin gerçek değerini özerkliğinde bulmuş, yayıncısı için bir dizi üretim içinde olan yazarı özerk yazardan ayırt etmiştir. Ancak fark edilmelidir ki buradaki ironik nokta, sanatçının özerkliğinin tam da kapitalist üretim güçlerinin gelişmesinin bir eseri olmasıdır. Öyle ki, kapitalizm, Milton'u bir üretken emekçi kılamazken, ona sahibi olduğu eseri üç kuruşa sattırabilmektedir.

Burada, gerek zanaat-sanat ayrımına gerekse yaratıcılık kavramına mesafeli duran yaklaşımların da olduğu söylenmelidir. Örneğin Richard Sennett (2009: 16), "hocası Hannah Arendt'in *Animal laborens* (çalışan hayvan) ile *Homo Faber* (araç yapan insan) ayrımını" eleştirel bir değerlendirmeye tutarak, "*Animal laborens*'i, Arendt'in yaptığı aşağılamadan kurtarmayı amaçlamış ve Çalışan insan-hayvanın, becerileri sayesinde gelişebilir ve zanaatkârlık ruhu sayesinde onurlandırılabilir" olduğunu iddia etmiştir. Öyle ki Sennett (2009: 378), "çok fazla Romantik bir yük taşımasından ötürü, yaratıcılık kelimesini kitabında mümkün olduğunca az görünür"

şekilde kullandığını, ayrıca "zanaatla sanatı birlikte resmetmeyi amaçladığını" belirtmiştir. Yine Janet Wolff (2000: 23), "sanatsal çalışmanın benzeri olmayan, aşkın bir süreç olduğu savına" itiraz etmiş ve bu savın "özgül tarihi koşullar içerisinde üretilmiş, yanlış genellemeler sonucu sanatın gerçek doğası olarak kabullenilmiş, geçerliliği olmayan bir tez" olduğunu ileri sürmüştür. Bunun yanında Wolff (2000: 25), "yaratıcılık kavramını da salt sanatsal yaratı özelinde değil, tüm insani etkinlikler açısından ele alma" tavrı göstermiştir. Çünkü Wolff'a göre (2000: 25), "özgül tarihi nedenlerden dolayı, sanatsal çalışma, diğer iş türlerinden farklılaşıp yaratıcı bir niteliğe bürünürken, diğer iş türleri artan bir ivmeyle özgürlüklerini, özgünlüklerini yitirmişler; buna karşılık sanatçılar yalnızlaşarak toplumla uyumlarını yitirmiş, marjinalleşmiş ve yalıtılmışlardır."

Sennett ile Wolff'un düşüncelerinin bir değerlendirmesini yapmak gerekirse; Sennett'in zanaatkârlık savunusunun, Braverman'ın da temel dertlerinden biri olan, kapitalizmin zihin ile elin birliğini yok etme çabasına karşı çıkarak, zihin ile el arasındaki bağlantının önemini vurgulaması açısından değerli olduğu söylenmelidir. Ayrıca Sennett'in (2009: 377-378), "maddi şeyleri imal etme zanaatının, başkalarıyla olan ilişkilerimizi de şekillendirebilecek tecrübe tekniklerine bir yaklaşım sağladığı", "iyi iş yaparken karşılaştığımız hem imkânlar hem zorlukların, insanlarla ilişki kurarken de geçerli" olduğuna ilişkin argümanı da taşıdığı etik potansiyel açısından üzerinde düşünmeye değerdir. Wolff'un çalışmasına bakıldığında da yazarın (2000: 135, 25), "sanat içerisinde kullanılan yaratıcılık kavramını gizemli olmaktan çıkarma" çabası ve "kapitalizm koşulları altında sanatsal çalışmanın, diğer çalışma türleri ile aynı düzeye gerilemiş, yabancılaştırılmış ve köleleştirilmiş" olduğuna ilişkin vurgusu, kapitalist sömürü ilişkilerini görmezden gelen naif bir yaratıcılık

savunusuna düşmemek için oldukça önemlidir. Ancak bu noktada Sennett'in ve özellikle de Wolff'un, yaratıcılık üzerindeki Romantik örtüyü kaldırmak adına, gerek insanlığın özerk üretim yapabilme kapasitesi ve mücadelesine gerekse bu mücadeleyle edinilmiş olan tarihsel ve felsefi birikimin özgürleştirici potansiyeline yer açmamaları eleştiriye açıktır. Bu bakımdan Hesmondhalgh ve Baker'in (2011a: 65), "estetik özerkliğe ilişik tüm sorunlara rağmen, özerkliğin içinde barındırdığı özgürlük isteğinin gözden yitirilmemesi" uyarısını dikkate almakta fayda vardır. Çünkü, "bu istek, kültür ve iletişimin toplumsal değeriyle bağlantılıdır" ve de "eğer bir çeşit anti-romantizm veya anti-elitizm adına bu bağın potansiyel değeri tümüyle gözden kaçırılırsa, kaba bir indirgemeciliğe düşme riski olacaktır" (Hesmondhalgh ve Baker, 2011a: 66).

Buraya kadar yürütölen tartışmada, Marx'ın yaratıcılığı ve yaratıcı çalışmayı insanın kendini gerçekleştirme özleminden ve bununla bağlantılı bir özgürleşme isteğinden bağımsız olarak düşünmediğı gibi bir sonuç çıkarmak mümkündür. Yukarıda yer verilen Braverman'ın çalışmasında da bu özlem kendini tümüyle hissettirmektedir. Michael Burawoy'un işaret ettiğı üzere (2015: 39-40) Braverman'ı kapitalizmin dönüşüm sürecinde emek sürecini "nesnel" yönleriyle incelemeye iten, "işin 'öznel' bileşenlerini hesaba katmayan" bir kapitalizm eleştirisi geliştirmesine neden olan da bu özlemin yoğunluğudur. Oysaki Burawoy (2015: 65), "Her türlü işin bağlamı ekonomik boyut (şeylerin üretilmesi), politik boyut (sosyal ilişkilerin üretilmesi) ve ideolojik boyuta (bu ilişkilerde bir deneyimin üretilmesi) sahiptir," demektedir ve böylelikle emek süreci incelemelerinde özne ve nesnel boyutların birbirinden ayrılamayacağını söylemektedir. Yine Burawoy (2015: 89), Braverman'ın kapitalist denetimi tasarım ile uygulamanın ayrılmasına indirgeyerek bir eleştiri

nesnesi haline getirmesini de eleştirmiş "zanaat işçisinin de kapitalizmin bir parçası olduğunu ve aslında kimi yerlerde hala da öyle olduğunu" söylemiştir. Burawoy'a göre (2015: 89-90), "tasarımla uygulamanın yeniden birleştirilmesini sosyalizm ile özdeşleştirmek, iş denetimi ile işçilerin iş üzerindeki denetimini, üretim içi ilişkiler ile üretim ilişkilerini birbirine karıştırma" gibi bir sonuç doğurmaktadır.

Burawoy, üretim içi ilişkiler ile üretim ilişkilerinin incelenmesini kültürel üretim alanına taşımasa da, incelemesindeki kimi vurgular, sanatçı emeği ve özerklik meseleleri üzerinde eleştirel bir zemin kurmaya epeyce yardımcıdır. Örneğin Burawoy'un (2016: 164), Braverman'ı, "ileri kapitalizm dönemini vasıfsızlaştırmanın pekiştirilmesine indirgemek mümkün değildir," sözleriyle eleştirmesinde, özellikle günümüzdeki kültürel-sanatsal üretim alanı açısından belirgin bir doğruluk payı vardır. Ayrıca Burawoy'un (2015: 195-196) kapitalist denetime ilişkin dönemselleştirmeyi, Braverman'daki gibi vasıfsızlaştırma sorunsalıyla değil, "işçilerin işverenler sınıfına bağımlılığı, işgücünün yeniden üretiminin ekonomi ve ekonomi-dışı bağlarla üretim sürecine bağlanması" gibi sorunlar aracılığıyla yapması ve bu bakımdan "zorun baskın olduğu despotik rejimler ile rızanın baskın olduğu hegemonik rejimler" arasında bir ayrıma gitmesi de kültürel-sanatsal üretimin günümüzdeki hegemonik karakteri üzerinde düşünmek için önemli bir alan açabilir. Gerçekten de konu kültürel-sanatsal alandaki üretim faaliyetleri olduğunda, kapitalizmin, bu işlerde çalışan emekçiler için yeni vasıflar yaratmaktada da emekçileri içinde bulundukları üretim ilişkilerine ikna etmekte de bariz bir mahareti vardır. Günümüzde yaşadığımız süreç, sanatkar çalışmaya özgü niteliklerin, örneğin Milton'un kendini eserine adanması gibi bir niteliğin, tam da kapitalizmin beklentilerine karşılık veren bir işçi profiline denk düşmesidir. Öyle ki neredeyse

eserini üç kuruşa satan Milton'un, günümüz yazarlarından çok daha şanslı olduğu bile düşünülebilir. Marx'ın yaptığı gibi, Milton'un eserini değişim değerine indirgemekten rahatsızlık duyacakken ya da Adorno'nun yaptığı gibi, Milton'un yaratıcı emeğinin değerini ona ödenen üç kuruşu kınayarak teslim edebilecekken, bugün eğer Milton'un emeğine ayrı bir üstünlük yüklersek kendimizi kapitalizm tarafından kapana kısıtılmış hissedebiliriz.

Kültürel-sanatsal üretimin hegemonik karakteriyle ilgili en sorunlu noktalardan biri, bir yandan sanatsal emeğin ve yazarlık gibi özerk bir üretim deneyiminin insanlığın özgürleşme isteğine hiç durmadan göz kırpması, öte yandan sırf bu isteğin kefareтини ödetircesine, yazarların eserlerini yaratırken çile çekmeyi göze alması gibi durumları sorgulamadan geçmek gibi durmaktadır. Örneğin, yakın zamanda hayatını yitiren yazar ve çevirmen Ahmet Cemal'in ardından Tuğçe Isıyel tarafından yazılmış bir anma yazısında şu satırlarla karşılaşmaktayız:

Çevirdiği eserlerle öyle bir özdeşim kurardı ki, kendisini hasta eden kitapları biliyorum. Ingeborg Bachmann'ın *Malina*'sı mesela, onun için özel kitaplardan biriydi. Her seferinde, "Beni o kitap verem etti," derdi. Lafın gelişi filan değil. Zaten var olan öksürük *Malina* çalıştığı dönemde daha da artmış. Çalıştığı bir gece saat 3 suları yine bir öksürük tutmuş ve ilk kez eline kan gelmiş. "Bu hayra alamet değil, beni bu kitap hasta etti." Sonradan öğreniyor ki verem olmuş.

O hastalık sürecinde yaşadıklarını *Malina*'nın önsözünde şöyle ifade ediyor: "Benim için çok yoğun bir çeviri çalışmasıydı *Malina*; çevirinin sonuna yaklaştığımda, oldukça ciddi sağlık sorunlarıyla yüz yüze gelmeme yol açan yoğunlukta bir çalışma; ve ben bu çalışmamı, gerçek bir sevgi ortamında bitirdim. *Malina* iç dünyamda seçilmiş sevgilerin doruklarında olduğum bir dönemde çevrildi. Var ise, başarısını buna borçlu olacaktır. Bu çeviri başlanmış bir çeviriydi. Hiç bitmeyebilirdi."

Bir diğer önemli çevirisi, "Ancak bu çeviriyi tamamlarsam kendimi çevirmen sayacağım," dediği, yine Hermann Broch'un *Vergilius'un Ölümü* kitabı. Bunu 40 yılda çevirdi ve bu çeviri ile 2014'te Avusturya Büyük Devlet Ödülü'ne layık görüldü. Bu kitabı çevirisinin 20. yılında bir kalp krizi geçirdi. Ve ölümün kıyılarına yaptığı yolculukta içinden geçen cümleler

şöyle: "*Vergilius*'u tamamlayamadım. Tamamlayamadığım bir şeyi bırakıyorum" (İsiyel, 2017).

İsiyel'in, Türkiye'nin kültürel ortamında saygın bir yere sahip olan bir yazar-çevirmenin ardından kaleme aldığı buradaki ifadelerinde, okuyucuya, "çevirdiği eserlerle özdeşim kuran", yani emeğiyle ürünü arasında parçalanmamış bir ilişki kurabilmiş, emek sürecine yabancılaşmamış bir kişi profili çizdiği görülebilmektedir. Ahmet Cemal'in çevirmenlik deneyimi öyle bir deneyimdir ki, harcadığı zihinsel çaba bedenine yansımakta, bir eseri Türkçeye kazandırmak için çalışması onu kan tükürecek kadar hasta eden boyutlara getirse de iyi bir iş çıkarmaktan aldığı tatmin tüm bunların üzerini örtebilmektedir. Yine buradaki deneyim öyle bir deneyimdir ki, yazarın hayatında iş zamanı ve boş zaman gibi kavramlara yer yok gibidir. Çevirmenlik, Ahmet Cemal'in tüm hayatını kaplamış, zorlu eserler çevirirken yaşadığı ciddi sağlık sorunları, şanslıdır ki çevresindeki insanların sevgisiyle aşılabilmiştir. Bütün bu sürecin sonucunda ortaya çıkan ürünler ise onu saygın bir yazar-çevirmen olarak görülmesini hiç şüphesiz sağlamıştır. Anlaşılmaktadır ki, yabancılaşmamış bir emek sürecinin de büyük bir bedeli vardır ve sanki bu bedeli ödemedi saygınlık elde etmek mümkün değildir. O zaman burada, Hesmondhalgh ve Baker'in dikkat çektiği üzere (2011b: 383), "işini önemsemenin, işe duygusal yatırım yapmanın, en az yabancılaşma kadar sıkıntı verici sonuçlar doğurabildiği" konusuna özen göstermek gereklidir. Bugün, "uzun çalışma saatleri, yüksek stres ve kaygı vb." şekillerde karşımıza çıkan "kendi kendini sömürü", çalışma hayatının çok önemli bir sorunudur (Hesmondhalgh ve Baker, 2011b: 383). Sorunun bir diğer ayağını ise, yaratıcı işler gibi arzu edilir işlerde çalışmayan büyük emekçi kitlelerinin durumunu ihmal etmek oluşturmaktadır. Nitekim, Annie Thébaud-Mony'nin çok

çarpıcı verilerle ortaya koyduğu gibi (2016: 14), günümüzde nükleer, demir-çelik, otomobil, elektronik ve hizmet sektörü" gibi pek çok sektörde, çalışanların hayatına, sağlığına ve onuruna yönelen saldırılar" sürekli artmaktadır. O halde Hesmondhalgh ve Baker'in belirttiği gibi (2011b: 384), hem "kültürel ve medya endüstrilerinde çalışan insanlardan çok daha fazla sömürülen pek çok işçinin olduğu" gerçeğini unutmamak hem de yaratıcı işlerde çalışanların, diğer sektörlerle göre yabancılaşmamış bir emek süreciyle müjdelenmelerinin yetmediğini bilmek önem taşımaktadır. Bu ikili bakış açısını gözden kaçırmamak, bugün Marksist bir zemini korumak isteyen emek süreci incelemelerinin de bir ödevi olmak zorundadır.

c. Eleştirel Teori, 'Kültür Endüstrisi': Özerklik Yitimi

Kültürel üretimde endüstri ile yaratıcılık arasındaki ilişkiler tartışmaya açıldığında, "Adorno'nun modernist sanatı tavizsiz bir biçimde savunup kitle kültürünü 'kültür endüstrisi'nin ürünü olarak tavizsiz biçimde eleştiren" (Bernstein, 2009: 9) anlayışına sıklıkla atıf yapıldığı görülmektedir. Ancak bu atıflar, genellikle, Adorno'nun "herkese açık bir kültüre karşılık kendi içine kapalı sanatsal modernizmi savunan bir elitist" (Bernstein, 2009: 9) olduğu söylenerek yapılmaktadır. Yine, Adorno'nun Horkheimer'le birlikte geliştirdiği kültür endüstrisi yaklaşımının, herhangi bir empirik araştırmaya dayanmamış olması da sıklıkla eleştirilmektedir. Bu eleştirilere karşın belirtmek gerekir ki, Adorno'nun yaklaşımı kaba bir yüksek sanat-düşük sanat ayrımına yaslanmadığı gibi, modernist sanat hakkında da eleştireliliğini

korumaktadır. Bernstein'in de dikkat çektiği üzere (2009: 21), Adorno, "özerk sanatın tam anlamıyla masum olduğunu düşündürmeye çalışmamış", "özerk sanatın sınıflı bir toplumda ancak işçi sınıfının dışlanmasıyla tam anlamıyla gelişebildiğinin" farkında olmuştur. Bu bağlamda Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrisi eleştirisine, yaratıcı emek süreçlerine dair yakalanabilecek eleştirel noktaları tespit etmek adına yeni bir gözle bakabilmek önem taşımaktadır.

Burada en başta, Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde yer alan 'Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma' bölümündeki (2009: 48), "Sinema ve radyo günümüzde kendilerini sanatmış gibi göstermek zorunda değildir. Herhangi bir işten farklı olmadıkları hakikatini, bilerek ürettikleri zırvaları meşrulaştıran bir ideoloji olarak kullanırlar," ifadeleri üzerinde durulabilir ve bu ifadelerin yaratıcı emek süreçleri açısından ne anlama geldiği sorgulanabilir. Bu ifadelerin en çarpıcı yanı, artık kendisini sanatmış gibi göstermek zorunluluğunu dahi hissetmeyen bir kültürel üretim anlayışının, estetik değer ve özerklik gibi sorunları kendine dert etmeyeceğini, dolayısıyla da yaratıcı öznelere özgürlük potansiyeline daha en başından ket vuracağını hatırlatmasıdır. Özgürlük potansiyeli böylesi bir ideolojik hamleyle baş aşağı edildiğinde, yaratıcı öznelere üretim sürecindeki etik sorumluluklarına da darbe vurulmakta, niteliksiz ürünler meşrulaştırılmaktadır. Öyle ki Adorno (2003: 81), 'kültür endüstrisi temsilcilerinin sanatla uğraşmadıkları yönünde bir tepki vermeleri bile bir ideolojidir' demiş ve bu tepkinin "sorumluluktan kaçmaya yaradığına" işaret etmiştir. Adorno bu noktada (2003: 81), "Hiçbir kötülük kötülük olarak tarif edilmekle düzeltilememiştir," demekle kendini sanat gibi sunmak zorunda olmama olgusunun başlı başına kötülüğü ürettiğini vurgulamıştır. Hemen burada kültür endüstrisi eleştirisinin bir başka

argümanına dikkat çekilmelidir. Bu argüman, "standartlaştırma ve seri üretim" mantığına göre dizayn edilen endüstrinin, "eski şemaya bağlı kalıp yeni etkiler yaratma zorunluluğunun sürekli baskısı" (Adorno ve Horkheimer, 2009: 49; 57) altında üretim yapmasıdır. Daha anlaşılabilir şekilde ifade edilirse, eğer üreticiler ürünlerinde yeni etkiler yaratamazlarsa yani ürünleri tüketicileri için sürekli cazip hale getiremezlerse ekonomik açıdan zarara uğramaları kaçınılmazdır. Böyle bir sonuçla karşılaşmamak için ise endüstri, "stilleştirmeye" başvurmayı, "nitelik hiyerarşisi" kurmayı, sürekli olarak "fikir, yenilik ve sürprizden" (Adorno ve Horkheimer, 2009: 57-58; 50-52; 65) söz etmeyi elden bırakmayacak, yine de üretilen ürünlerin hiçbirisi standartlaşma mantığını aşamayacaktır. Adorno ve Horkheimer'in ifadeleriyle (2009: 58), "hesaplanmış sapkınlıklar olarak sistemin geçerliğini daha da büyük bir hevesle pekiştirdiği" içindir ki "Orson Welles'in mesleğinin geleneklerine ters düşen tüm aykırılıkları bağışlanır" hale gelecek, ne var ki ortada gerçek bir sapma söz konusu olmayacaktır. Bu ifadeyi yaratıcı emek süreçleri bakımından değerlendirirsek, söylenebilecek olan şey, isim yapmış bir yaratıcı öznenin bile aslında özgür ve özerk bir üretim yapamadığıdır. Görüldüğü gibi, kültür endüstrisine yönelik epeyce kasvetli bir üslupla dillendirilmiş tüm bu eleştirilerde bugün için de güncelliğini koruyan önemli tespitler bulunmaktadır. Bu bakımdan, "kasten polemikçi ve kışkırtıcı tonda" (Negus ve Pickering, 2004: 49) kaleme alınmış kültür endüstrisi makalesinin eleştirel potansiyeli, argümanlarının empirik olarak sınanmamış olması ya da üslubunun sertliği gibi gerekçelerle bir kenara bırakılmamalıdır.

Keith Negus (2006: 198), Adorno ve Horkheimer'in pozitivist sosyal bilimler geleneğine karşıt bir biçimde, "kasti olarak polemikçi ve provokatif" bir tarzının

olduğunu söylemektedir. Negus’a göre (2006: 198), buradaki kültür endüstrisi kavrayışını -akılcı olarak standartlaştırılmış bir montaj hattı olarak kültür endüstrisi- olduğu gibi okumamak, bu kavrama sanki ampirik olarak tarif edilmiş veya istatistiksel olarak doğrulanmış bir şeymiş gibi muamele etmemek gerekmektedir. Bu bağlamda ‘Kültür Endüstrisi’nin son cümlesine dönen¹ Negus (2006: 199), J. M. Bernstein’in “görmek ve itaat etmek, aynı anda hem inanmak hem de inanmamak” vurgusuna dikkat çekmekte ve Adorno’nun astroloji sayfaları analizine değinmektedir. Negus’a göre (2006: 199), Adorno ve Horkheimer’in ne pasif tüketiciyi ne de yaratıcı sanatçılar tarafında bir pasifliği ima ettikleri, aksine, hem üreticilerin hem de tüketicilerin, kültür endüstrisinin kendi eylemleri üzerindeki etkisinin farkında olma yeterliğine sahip olduğunu söylemeleri görmezden gelinmiştir. Böyle yapıldığı için de, "Adorno'nun fazlaca spekülatif ve kavgacı düşüncelerine zaman zaman ruhunu veren paradokslar, gerilimler, alternatif ve hatta mistik bir insanlık olasılığına duyulan umut, sonradan ortaya çıkan çoğullaştırılmış kültürel endüstriler kavrayışında yitirilmiş bulunmaktadır" (Negus, 2006: 199).

J. M. Bernstein (2009: 10), Negus’a benzer şekilde, “Adorno’nun metinlerini, özellikle kültür endüstrisi üzerine yazdıklarını okurken, ele aldığı fenomene dair nesnel, sosyolojik bir analize girişmediğini akılda tutmanın şart” olduğunu belirtmektedir. Bernstein’e göre (2009: 10), “Adorno’nun yaptığı, kültür endüstrisi meselesini, toplumsal dönüşüm imkânlarıyla ilişkisi çerçevesinde gündeme getirmektir. Kültür endüstrisi, ‘tam özgürlüğü’ teşvik eden ya da engelleyen potansiyelleri bakımından ele alınmalıdır.” Robert W. Witkin de (2003: 185) Adorno’nun, “diğer modern düşünürlerin daha önce yapamadığı bir şeyi yapmış,

¹ “Reklamın kültür endüstrisindeki zaferi budur işte: tüketicinin, sahte olduklarını gördüğü halde, bastırılması zor bir istekle kültür metalarını almaya ve kullanmaya devam etmesi” (Adorno ve Horkheimer, 2009: 107).

hem ciddi hem de popüler olanı modernite teorisinin tam merkezine yerleştirmiş, dönemin akademik psikolojisi ve sosyolojisinin arka odaya sürgüne gönderdiği ve pek az ilgilendiği sanata gereken önemi vermiş olması" noktasında değerini teslim etmektedir.

Adorno'nun düşüncesinde, Bernstein'in de dikkat çektiği (2009: 17), "yüksek sanat ile düşük sanatın diyalektik birliği" vurgusunun atlanmaması gerekmektedir. "Adorno'nun derdi, yalnızca yüksek sanatın 'ilerlemeci' boyutları değil, yüksek sanat ile düşük sanatın kopmuş birliği, kitle sanatının aldatıcı evrenselliği ile özerk sanatın soyut, kısıtlanmış tikelliğidir" (Bernstein, 2009: 17). Adorno ve Horkheimer'e göre:

"Ciddi" sanat, çarkın başında geçirmedikleri zamanları gevsemeye ayırabildiklerine sevinecek durumda olan insanları reddetmiştir; doğrusu, varoluşun yoksunluklarına ve baskılarına maruz kalan bu insanların kulağına "ciddiyet" sözcüğü alay gibi gelir. Hafif sanat bu özerk sanatı gölge gibi izlemiştir. Hafif sanat, ciddi sanatın toplumsal vicdan azabıdır. Dayandığı toplumsal önkoşullar nedeniyle ciddi sanatın gözden kaçırdığı hakikat, hafif sanata nesnel bir hak görüntüsü kazandırır. Aralarındaki bu bölünmüşlük hakikatin kendisidir, çünkü en azından bu iki alanın toplamından oluşan kültürün olumsuzluğunu dışa vurur. Hafif sanatı ciddi sanata katarak ya da tersi yolla bu karşıtlık uzlaştırılabilir. Kültür endüstrisinin yapmaya çalıştığı tam da budur (2009: 66-67).

Adorno'nun kültür endüstrisi kavrayışı, bu kavrayışın güncelliğini koruyup korumadığı, karmaşık ve çok boyutlu bir hal alan kültür endüstrilerinin çözümlenmesinde yeterli olup olmadığı bakımından da tartışılmaya devam etmektedir. Örneğin, Jennifer Holt ve Alisa Perren (2009: 3-5), medya endüstrine dair çalışmaları, tarihsel, kuramsal ve yöntemsel açıdan gözden geçirdikleri yazılarında, alana ilişkin ilk kurucu fikirlerin Frankfurt Okulu'ndan geldiğini belirttikten sonra Adorno ve Horkheimer'e tanıdık bir dizi eleştiri (elitist bir tavır,

monolitik bir endüstri ve pasif izleyici anlayışları) getirmektedirler. Hemen ardından 1930’lu yıllardaki kitle toplumu ve kitle iletişimi tartışmalarına değinen yazarlar, bu ilk dönem çalışmaların “Fordist bir üretim alanıyla ilişkili olduğunu” ve “artık geçerliliğini yitirdiğini” belirtmekte, bu çalışmaların değerinin, “geniş anlamda tarihsel bir değer olarak ele alınmak durumunda” olduğu sonucuna varmaktadırlar (Holt ve Perren, 2009: 3-5). Bu bağlamda, her ne kadar değerini teslim etmeye çalışsalar da, yazarlarca, kültür endüstrisi kavrayışının çoktan tarihin derinliklerine gömülmüş bir kavrayış olarak görüldüğü açıktır. Bu türden bir değerlendirmenin karşı kutbunu en iyi temsil eden düşünürlerden biri J. M. Bernstein’dir. Bernstein’e göre (2009: 41), “kültür endüstrisinin yol açtığı etkisizleştirmeler ve gerilemeler, aynen Adorno’nun tasvir ettiği gibidir (...) En kötümser tahminlerinin zamanla gerçekleşmesi, kültür endüstrisi üzerine yazdıklarının, rahatsız edici de olsa, ne kadar çağdaş olduğunu gösterir.” Bu karşıt kutuplar arasında Witkin’in (2003: 185), “Adorno’nun güncelliği sorusunun onun son kertede haklı çıkıp çıkmadığı, doğruluğunu ya da yanlışlığını kanıtlayıp kanıtlamadığı veya modernite ve kültür endüstrisi üzerine başka bakış açılarının göz önüne alınıp alınmaması gerektiği sorusundan tamamen farklı” olduğu, vurgusunun değeri büyüktür. Witkin (2003: 185), “kişisel olarak Adorno’nun pek çok yargısı konusunda şüpheli olduğunu” söylemekle birlikte, “onun sanat sosyolojisi ve daha geniş olarak kültür sosyolojisinde güncelliğini koruduğundan asla şüphe duymadığını” eklemektedir. Witkin’e göre (2003: 185), “Adorno’nun çalışmalarının her bir eleştirisi, geç kapitalist bir toplumda ahlaki sorumluluk ve hakiki bir toplumsallık zeminini keşfetme sorunuyla er geç yüzleşmek zorundadır.”

Burada, Adorno'nun pozitif mirasının neden kolayca bir kenara bırakılmayacağı konusuna, Türkiye'den bir tartışma örneği üzerinden bir miktar değilinebilir. Bu örnek, (Yeni) dergisinin 2011 tarihli ikinci sayısının 'kültür endüstrileri' dosya konusu bağlamında, İsmail Ertürk, Serhan Ada, Orhan Tekelioğlu ve Beral Madra'nın katılımıyla, "kapitalizm ile kültür ilişkisinin piyasadan kamu politikasına uzanması", "aydının kültürle ilişkisinde yaşanan değişim", "bu süreçte aydının rolü" üzerine yapılan bir yuvarlak masa tartışmasıdır (2011: 37-66). Buna göre, "İngiliz Hükümetinin, İşçi Partisi'nin 1997'deki manifestosunda ilan edilen, kültüre 'yaratıcı endüstriler' diyerek, kültürü istihdam yaratma ve bir büyüme modeli olarak kullanma politikalarını, bu bağlamda bazı şehirlerin kültürel olarak canlandırılma girişimlerini" hatırlatan Ertürk (2011: 37), "bütün bu gelişmeler dikkate alındığında Adorno'dan bu yana pek çok şeyin değiştiği" yorumunu yapmaktadır. Ertürk burada (2011: 37-38) kültürün "(...) hem küresel, hem de Türkiye ölçeğinde piyasada -devlet ve yerel yönetim politikası olarak- kamunun özellikle ilgilendiği bir şey haline geldiğini" belirtmektedir. Buna karşılık Tekelioğlu (2011: 38-39), "bu tartışmanın kendisine İngiliz ve biraz daha Avrupa merkezli bir tartışma gibi geldiğini, her ülkenin kendi refleksi olduğu düşünülmesini" söylemektedir. Tekelioğlu (2011: 39-40), "kültür çalışırken Türkiye'de anlamakta en zorlandığı şeyin, Adornoculuğun oldum olası bu kadar güçlü olmasıdır" demek ve "başka türlü bir kültür anlayışı da var" diye eklemektedir. "Bütün bu tartışmaların, çabaların asıl amacının bir *audience* yaratmak olduğunu" belirten Tekelioğlu (2011: 39-40), "*audience* merkezli bir şeyden bahsettiğimizde Adornocu problematikle sorun yaşanacağını" düşünmekte ve "kültürün yönetilmesi olgusunun kendisinde tepeden inme bir modele gitme kaygısına yol açtığını" söylemektedir.

Tekelioğlu'na göre (2011: 39-40) konuya, “mevcut potansiyelleri dikkate alarak, çeşidin, seçme şansının ve heterojenliğin olması bağlamında” bakılmalıdır. Çünkü “özgürlük” oradadır. Bu bağlamda söz alan Ada (2011: 41), İstanbul'daki kültürel eşitsizliği hatırlatmış, “13 milyonluk bir şehrin ancak 2 milyonunun kültür hayatından bir şeyler alabildiğine” işaret etmiştir. Ada (2011: 44-45), kültüre yapılan yatırımların azlığından, politikasızlıktan söz ettikten hemen sonra, “...Adorno muhabbetinin üzerine hepimiz gidiyoruz; hoş da geliyor; şöyle dedi, böyle dedi ama bir yandan da aydının rolü diye bir gerçeklik de var...” diye eklemektedir. Aydın rolüyle ilgili bu tartışma bağlamında, Madra ise (2011: 46-47) “aydının yaptırım gücünün zayıf olmasını, hükümetlerin modernist refleksten kurtulamamalarına” bağlamakta; “Biz aydınız ve muhalifiz. Asla bizi işin içine almıyorlar. Gidip mesela reklamcılıkta, halkla ilişkilerde ve iletişimde çalışan insanları istihdam ediyorlar” diye yakınmaktadır.

Bu tartışma bağlamında en dikkat çekici olan, Adorno'dan bu yana pek çok şeyin değiştiği kabulüne konuşmacılardan hiçbirinin itiraz etmemesi, ‘yaratıcı endüstriler’ kavrayışını esaslı bir sorgulamaya girişmeksizin Türkiye’deki kültür-sanat ortamının yapısal sorunlarının masaya yatırılmasıdır. Örneğin, bu tartışmayı önemli ölçüde çevreleyen, Ertürk'ün (2011: 37), “kültürün (...) hem küresel, hem de Türkiye ölçeğinde piyasada -devlet ve yerel yönetim politikası olarak- kamunun özellikle ilgilendiği bir şey haline gelmesi” meselesinin ne derece yeni bir olgu olduğu tartışmalıdır. Eğer Tekelioğlu'nun iddia ettiği gibi Türkiye’de Adornoculuk bu kadar güçlüyse, Adorno’nun ‘Kültür ve Yönetim’indeki;

Kültürden söz eden, bilerek ya da bilmeyerek yönetimden de söz ediyor demektir. Felsefe ve din, bilim ve sanat, yaşam tarzları ve töreler gibi birbirinden farklı ve bu kadar çok şeyin ve ayrıca bir çağın nesnel tininin tek bir ‘kültür’ sözcüğüyle özetlenişi, daha en baştan, tüm

bunları yukarıdan bakarak bir araya toplayan, taksim eden, ölçüp biçen, organize eden bir idari bakışı ele veriyor.

(...)

Kendini beğenmiş tınısına karşın kültür sözcüğünden vazgeçilemeyişi, yüzlerce kez haklı olarak eleştirilmiş olan bu kategorinin, dünyamıza yani yönetilen dünyaya ne kadar uygun olduğunu ve o dünyaya adanmış olduğunu kanıtıyor. Bununla birlikte bir nebze duyarlılığı olan hiç kimse, yönetilen bir kültürün verdiği rahatsızlıktan kurtulamayacaktır (Adorno, 2009: 121-122).

sözlerinin neden hiç tartışılmadığı düşündürücüdür.

Yine Ada'nın (2011: 44-45), “Adorno muhabbetinin üzerine hepimiz gidiyoruz; hoş da geliyor; şöyle dedi, böyle dedi ama bir yandan da aydının rolü diye bir gerçeklik de var...” sözlerinin nasıl olup da Adorno'nun,

Bu iki kategori [kültür ve yönetim] gerçekte ne kadar şeyleştirilmişlerse de tamamen şeyleştirilmiş de değildir; en maceralı sibernetik makine gibi hala canlı öznelere işaret ederler. Bu yüzden, henüz tam ele geçirilmemiş kendiliğinden bilinç, içlerinde dile geldiği kurumların işlevlerini değiştirebilir. Şimdilik, liberal-demokratik düzende, bireyin kurumun içinde ve kurumun yardımıyla, onun düzeltilmesine katkıda bulunma olanağı var. Yönetim araçlarından ve kurumlardan, yanılgıya kapılmadan, eleştirel bir bilinçle yararlananlar, salt yönetilen kültürden başka bir şeyi gerçekleştirme olanağına hala sahiptirler (...) umut farkın kendisinde –sapmada yoğunlaşmıştır (2009: 148-149).

sözlerini görmezden gelebildiği sorulmalıdır.

Tekelioğlu, Madra, Ada ve Ertürk, yürüttükleri bu tartışmada, Türkiye’de kültür alanıyla ilgili bir politikasızlık hali olduğu noktasında hemfikir gözükmektedir. Bu politikasızlığa çözümler sunmak adına, Tekelioğlu, tüketim pratiklerinin dikkate alınmasından; Madra, kendisi gibi aydınların değerinin bilinmesinden; Ada, kültürel alana daha fazla yatırımın teşvik edilmesinden yanadır (2011: 39-40; 47; 44). Konuşmacıların kültür kavrayışlarının tezahürleri olarak görülebilecek bu çözüm önerileri popüler kültüre ilişkin düşünce farklılıklarına da işaret etmektedir. Örneğin, Madra (2011: 56), “Eserlerin dizilerdeki haline ne diyorsunuz? Özellikle *Aşk-ı Memnu* ile *Hanımın Çiftliği*... Türkiye’nin en büyük iki

romanını pejmurde etti televizyon” demek; Ada (2011: 63-64), Türkiye’de ihraç edilen kültürel ürünlerle ilgili olarak “meselenin sürekli olarak bir popülerite çerçevesinde döndüğü”, “bunun, işin yüzünün aslında satışa dönük olduğunu gösterdiği”, “bir sanat eseri satmakla *Renault Transporter* satmak arasında bir fark kalmadığı”nı söylemektedir. Tartışma bağlamında, tahmin edilebileceği gibi popüler kültür ürünlerinin dışlanmaması gerektiğine yönelik müdahale Tekelioğlu’ndan gelmiştir. Tekelioğlu (2011: 65), “popülerin kötü ve pejmurde örnekleri yerine popülerlerin sanatlaştığı yerler olabileceği”ni hatırlatmakta , “aydının yer ve işlevini her açıdan konuşuyorsak eğer, onun böylesi örneklerle doğru kışkırtıcı bir rolü de olmalıdır,” demektedir. Bunun üzerine Madra (2011: 65), popüler kültürden beslenen görsel sanatçıların ortaya koydukları güzel işlerden söz etmekte ancak “popüler kültür dendiğinde televizyonda gündeme getirilen konuların akla gelmesine” karşı bir duruş sergilemektedir. Tekelioğlu ise (2011: 65), yeniden söz almakta ve *Bu Kalp Seni Unutur mu?* dizisinde “Diyarbakır’daki işkencenin gösterilebilmesinin çok önemli bir şey” olduğunu belirterek sözlerine devam etmektedir: “Bunun görülebilmiş olması bile bence başlı başına bir açılımdır. Oradaki o sahneler ne kadar uysallaştırılmış, az gösterilmiş bir şey olsa da o bile yetti ve dizi bence bu nedenle gösterimden kaldırıldı.”

Denilebilir ki, yukarıda ana hatları verilen bu tartışmanın çok temel sorunlarından biri, seçkin kültür-popüler kültür karşıtlığını sıradan biçimde yeniden üretmesidir. Böyle yapıldığı için, söz konusu bu tartışma içinde, kapitalizmde sanatın ve kültürün üretim sürecine ilişkin sancılı konuların üzeri örtülmekte, popüler kültür ürünleri ise “pejmurde-kötü/sanatlaşan-iyi” karşıtlığıyla açıklanan vakalar haline getirilmektedir. Oysaki Adorno (2008: 163), kültür eleştirisinin imkânlarını

tartışmaya açan ‘Kültür Eleştirisi ve Toplum’da, "dikkatini sadece kültürün ticaretle kaynaşmasına" veren, "yüzeysellik ve töz yitimi karşısında esip yağan" bir kültür eleştirisini reddetmiştir. Çünkü buradaki ana mesele, seçkinci-popüler ve kötü-iyi gibi karşıt kategorilere sığmayacak kadar derindir. Adorno'ya göre (2008: 168), "aslında bütün kültür toplumun suçluluğunu paylaştığı içindir ki ticaret gibi kültür eleştirisi de varoluşunu ancak üretim alanında çoktan gerçekleşmiş bulunan haksızlık sayesinde sürdürür." Bu haksızlık ise, "tinsel ve bedensel çalışma ayrımına" yaslanan bir toplumda yaşıyor olmaktan başka bir şey değildir (Adorno; 2008: 166-170). Bernstein’in doğru biçimde yorumladığı gibi,

[Adorno]Yüksek sanat ile kültürün muhafazakâr bir yaklaşımla savunulmasının kültürün tözselleşmesine dayandığını, bu yaklaşımda kültürün ekonomik statükoyu koruyan, düşünümsel olmayan bir şekilde tözselleştirildiğini öne sürer. Ona göre, kültürün amacı şeyleşmiş statüsünü askıya almak, toplumun gerçek hayat süreçlerine dahil olmaktır. Kültür ile toplumun bu şekilde birleşmesi, kafa emeği ile kol emeği ayrımını da ortadan kaldıracaktır –kültür, varlığını bu ikisi arasındaki köklü ayrışmaya borçludur (Bernstein, 2009: 29).

Adorno ve Horkheimer’in yaratıcı emek tartışmalarına önemli bir katkı sunma potansiyeline sahip oldukları bir diğer nokta, emek, çalışma ve boş zaman kavramları üzerinde akıl yürütme biçimleridir. Bu bağlamda, düşünürlerin (2013: 9), "1956 baharında yeni bir *Komünist Manifesto* yazma niyetiyle gerçekleştirdikleri" tartışmalarına baktığımızda, en başta çalışma kavramına yönelik eleştirel bir sorgulamaya girişmeleri epey anlamlıdır. Çalışma kavramına ilişkin olarak, hem Adorno'nun hem de Horkheimer'in temel derdi, çalışmanın kutsallaştırılmasıdır. Ancak belirtilmelidir ki, düşünürlerin her ikisi de çalışmanın kutsallaştırılmasına karşı olmalarına rağmen, eleştirilerini yıkıcı bir çalışma karşıtlığına çevirmemeye özen göstermişlerdir. Horkheimer, "çalışmanın tanrı mertebesine yükseltilerek içinin

boşaltılması"na itiraz ederken, Adorno, "çalışmanın kendi kendinin amacı haline gelmesine" dikkat çekmiştir (2013: 16). Dolayısıyla, aslında buradaki çalışmanın kutsallıktan arındırılmasını isteyen entelektüel bakış, çalışmanın insanlık için ne anlama geldiğine ilişkin düşünce üretilmesini kışkırtmaya hizmet etmektedir. Öyle ki Marksist bir devrim gerçekleştirmiş bir toplumda yaşıyor olma durumunda bile, çalışmanın anlamı üzerine düşünce üretme ihtiyacı sürecektir.

Adorno'ya göre Marx, bir yandan "çalışmaktan kurtulmayı tahayyül etmiş", öte yandan "toplumsal emeğin üzerine muazzam bir parıltı kondurmuştur" (2013: 21). Böyle yapmakla, "emeğin ideolojisini eleştirmemiş" bir Marx karşımıza çıksa da Adorno, Marx'ın bu ikircikli tavrını "burjuvaziyle hesaplaşmak için emek kavramına ihtiyacı oluşu" ile açıklamaktadır (2013: 21). Ne var ki, Adorno'nun belirttiği üzere, kapitalist toplumda "çalışmaktan azade olma" gibi bir fikrin yerini, "insanın kendi işini seçme olanağı" almış durumdadır (2013: 21). Üstelik Horkheimer'in belirttiği gibi (2013: 25), "kapitalist toplumda üretim güçleri sayesinde ihtiyacımız olan her şeye sahip olduğumuz" ve "çalışmayı bir zorunluluk olmaktan çıkarabileceğimiz" gibi bir olgu da ortaya çıkmış durumdadır. Peki bu gerçekleşecek midir? Adorno'nun sorduğu gibi, "İnsanlar o kadar çok boş zamanı ne yapacaktır?" (2013: 25). Horkheimer'in buna yanıtı, "insanların işlerini şeylerle esaslı bir hesaplaşmaya girmeyecek şekilde yapmak zorunda oldukları" için "gerçekte boş zamanların insanlara hiçbir faydasının olmadığıdır." Adorno ise, içinde bulunulan koşullarda "insanların çok çalışmak zorunda olduklarını" söylemekte ve "insanların boş zamanlarında dahi farkında olmadan çalışmayı taklit ettiklerine" işaret etmektedir (2013: 26). Bu noktada, gerek Adorno gerek Horkheimer, kapitalist bir toplumda ortada ne hakiki çalışmanın ve de ne hakiki boş zamanın var olduğu noktasında

ortaklaşmış gibidir. Hal böyleyken, çalışma zorunluluğu ya da çalışmaktan kurtulma tartışmalarının yanına, Horkheimer "çalışmanın saptırılmış oluşunu" eklemiştir (2013: 36). Horkheimer burada, "Başkalarına yardım etmeyi, doğru malları doğru kişilere ulaştırmayı, hastalıklara çare bulmayı daha çok dert edinmemiz gerekiyordu," demiş ve "çalışmanın yanlış biçimde ortadan kaldırıldığına" dikkat çekmiştir (2013: 36).

Adorno ve Horkheimer'in 1950'lerin ortalarında yürüttükleri bu tartışmadan günümüze uzanırsak, çalışmanın kutsallaştırılması olgusu halen geçerliliğini korurken, finans kapitalin yarattığı istikrarsız bir dünyada geniş emekçi kitlelerinin her geçen gün artan işsizlik ve yoksullukla yüzleştikleri yıkıcı bir toplumda yaşıyor olduğumuz gerçeği aklımızdan çıkmamalıdır. İçinde yaşadığımız toplum, halen çalışmayı bir zorunluluk olmaktan çıkartamamışken, özelleştirme, güvencesizleştirme, taşeronlaştırma kısılcasına alınmış işçilerin eski kazanımları dahi günden güne budanırken, dünya, insanlığa saptırılmış bir çalışma anlayışı sunan bir yer olmaktan da kurtulabilmiş değildir. Bugünün saptırılmış çalışma dünyasında, kendi işini seçme olanağı başlı başına bir ideolojiye dönüşmüş, insanlar, kendilerini gerçekleştirme olasılığını binlerce kişisel gelişim kitabının satırlarında arar olmuştur. Çalışma, ortak iyiye ulaşmaya yönelik bir toplumsallık halinin göstergesi olmaktan sıyrılmış, bireysel bir maddi-manevi iyi olma halinin göstergesine dönüşerek gerilemiştir. Bir yandan çalışmayı bir zorunluluk olmaktan çıkartamayan, öte yandan çalışmayı yanlış biçimde ortadan kaldıran günümüz toplumundaki kültürel üretim - ve hatta içinde akademik üretimin de olduğu pek çok üretim- ise, kapitalizme uyumlu hale getirilmiş bir yaratıcılık övgüsü içinde yaratıcı endüstriler politikalarının konusu haline gelmiştir.

Tartışmanın burasında, Adorno ve Horkheimer'in 'Kültür Endüstrisi' metnine karakter veren kavramlardan biri olması ve ayrıca Adorno'nun estetik teorisinin başat kavramı olması nedeniyle özerklik üzerinde bir miktar durulmalıdır. Yaratıcı endüstrilere yönelik ilginin yükselmesinde de çok temel bir payı olan bu kavramın incelenmesi, Adorno ve Horkheimer'in tespitlerinden günümüze uzanan süreç içinde, saptırılmış çalışma dünyasının aldığı biçimleri görmek açısından önemlidir.

Gerald Raunig (2014: 222), 'Kültür Endüstrisi' metninde üreticiler ve tüketicileri arasında, etkin özne-edilgin özne gibi bir ayrım yapılmadığına dikkat çekmiştir. Öyle ki, "kültür endüstrisinin evrildiği kurumsal form" olan, "devasa bir müzik, eğlence ya da medya şirketi"nde üretici tarafındaki kişilerin de "bizzat bağımlı çalışma biçimi yüzünden yaratıcılıkları bastırılır" (Raunig, 2014: 224). Dolayısıyla, gerek üreticiler gerek tüketiciler, özerk kişiler değil, kültür endüstrisine bağımlı kılınmış kişilerdir. Ancak yaratıcı endüstrilerden söz edilen günümüz koşullarına gelindiğinde, "bu sorun tamamen ters dönmüş gibi görünmektedir" (Raunig, 2014: 230):

Kinizmden biraz nasiplenmiş biri, Adorno'nun özerkliğin yok olmasına boşuna hayıflandığını, yaratıcı endüstrilerdeki çalışma koşullarının artık özerkliği hayata geçirdiğini söyleyebilir: Yaratıcılar özgül bir özgürlük, bağımsızlık ve özyönetim alanına salınmışlardır. Esneklik burada despotik bir norma dönüşür, işin güvencesizliği kural olur, çalışma ile boş zaman, iş ile işsizlik arasındaki ayrım silinir ve kırılmalı çalışma alanından hayatın tüm yönlerine yayılır (Raunig, 2014: 230).

Bu noktada Raunig (2014: 231), Isabell Lorey'in "biyopolitik yönetimsellik ve kendi kendini güvencesizleştirme" tartışmasından hareketle, yaratıcı endüstrilerdeki aktörlerin özerklik iddialarını eleştirel bir gözle değerlendirmek istemiştir. Lorey'in, liberal ve neoliberal yönetimsellik arasında yaptığı ayrıma göre,

“Güvencesizleşme, liberal yönetimselliğe içkin bir çelişkiyken, neoliberal yönetimsellikte normalleşmenin bir işlevi haline gelmiş; toplumun çeperlerinde kapsamlı bir dışlama iken, toplum geneline yayılan bir sürece dönüşmüştür” (Raunig, 2014: 231). İşte burada Raunig’in temel meselesi, söz konusu dönüşüm sürecinde aktörlerin nasıl bir rol üstlendikleridir. Bu soruya, neoliberal yıllardaki özneleştirme tarzlarına bakarak yanıt vermeye çalışan Raunig (2014: 233-234), yaratıcı endüstrilerdeki kendi kendini güvencesizleştiren özneleri, “Adorno ve Horkheimer’in bir yana bir bütünsellik olarak işleyen bir sistemi, öte yana o sistemin edilgin nesneleri olan aktörleri koydukları sistem fikrine bağlı kalarak” anlayamayacağımız düşüncesindedir. Çünkü neoliberal dönemde, “özneleştirme tarzları bütünselliği durmadan yeniden inşa etmekte” ve artık “kitlelerin aldatılması” gibi bir şeyden söz etmek zorlaşmaktadır (Raunig, 2014: 234). Raunig’e göre (2014: 234), “yaratıcı endüstriler bağlamında, kendi kendini güvencesizleştirmenin bir veçhesi olarak ‘kitlel kendini aldatma’dan bahsetmek daha uygun görünmektedir.”

Raunig’in buradaki tartışması, Adorno ve Horkheimer’in, kültür endüstrisinin üreticileri ve tüketicilerini özerk olmayan, kültür endüstrisine bağımlı kişiliklerden ibaret kıldıkları ve böylece herhangi bir direniş olasılığına yer bırakmadıkları şeklindeki eleştirileri de hatırlatmaktadır. Gene Ray’in belirttiği gibi (2014: 244-245), bu konuda eleştiri yöneltenler arasında başlıca iki grup, "hâkim kültür formları içinde bile popüler direniş kültürlerinin varlığını Marksist bir çerçevede ısrarla savunan" kültürel çalışmaların temsilcileri ile "Marksist toplumsal iktidar kavramını reddeden", "özgül iktidar ilişkilerinin oluşturduğu özneleşme [*subjectivation*] biçimleri ya da tarzları"nı öne çıkartan post-yapısalcılardır. Bu eleştirilere karşılık Ray (2014: 245), Adorno'nun "kitle kültürü tüketicilerinin, ilelebet şeyleştirmeye

mahkûm edilgin köleler olduklarını iddia etmediğini", "eleştirel özerklik için gereken boşlukların ve açıklıkların var olduğunu kabul etmeye özen gösterdiğini" söylemiştir. Ray'a göre (2014: 245), Adorno'daki iddia, "hâkim sürecin bu tür boşlukları sistemli biçimde daraltması", "bu anlamda, sistemin 'bütünselleştirici' olmasıdır." Bu bağlamda, "bütünselleştirici" ile "bütünselleşmiş" arasında bir ayrım yapan Ray (2014: 245), "bütünselleştirici, bütünselleşmiş anlamına gelmez, gelemmez; yani, her boşluğu kapatarak eleştirel öznelere ortaya çıkmasını kalıcı biçimde engelleyen tam ve eksiksiz bir bütünselleşme gerçekleşemez," demektedir. Peki o halde 'Kültür Endüstrisi' yaklaşımındaki kötümserlikle nasıl baş edilecektir? Ray'ın bu soruya yanıtı (2014: 249), "özerklik kavramını -tabii yaratıcı endüstriler söylemlerinde geri dönen gizemleştirilmiş biçimini değil- zorlayarak, gerçekten bize ait olan potansiyeli ortaya çıkarmaktır." Bunun için de "'özerklik' kavramını 'görelî özerklik' olarak okumak" ve de "kültür endüstrisinde bile, el konacak ve harekete geçirilecek bir nebze görelî özerklik bulunduğunu" kabul etmek gerekmektedir (Ray, 2014: 249). Yine burada, bütünselleştiricinin, bütünselleşmiş anlamına gelmediği mevzusunun, kültür endüstrisinin tüketicileri için de geçerli olduğuna dikkat edilmelidir. Buna göre Beybin Kejanlıoğlu'nun (2005: 188), Adorno ve Horkheimer'in Kültür Endüstrisi metninde geçen "kültür endüstrisince bütünüyle emilmeye karşı, yine bu endüstrinin olanaklarıyla, sinema salonunda insan olma hallerinin dışavurulduğu"na dair satırları hatırlatması önemlidir. Kejanlıoğlu'nun belirttiği gibi (2005: 188), "Sorun, bu direnç noktasının muhalif insan eylemiyle bir harekete dönüşme yollarının kapanmasıdır; parayla satın alınan konforun ve zevkin geçici bir fiziksel rahatlama sağlaması, sadece bunu sağlamasıdır." Dolayısıyla, hem üreticilerin hem tüketicilerin kendi potansiyellerini ortaya çıkartmalarını engelleyen koşulları

değiştirmek üzere uğraş vermesini gerektiren, epeyce zorlu bir mücadele alanı söz konusudur. Bunun için de Horhkeimer ve Adorno'nun savunduğu anlamdaki özerklik kavramını, başlıca politik müdahale araçlarımızdan biri olarak elde tutabilmenin yolları aranmalıdır. Öyle ki, John W. Kim'in çok verimli bir tartışmayla işaret ettiği üzere (2009: 138), "kapitalist üretim içine alınan kültürün, kültür endüstrisinin dışında kalan yaratıcı form olasılıklarını tehlikeye attığı" gerçeği önümüzdeyken, "özerklik, sırf meta doğasından türemiş bir kültür anlayışına alternatif kültür olasılıklarını aydınlığa çıkartma" gücünden kaynaklı vazgeçilmez önemini korumaktadır.

d. Ekonomi Politik, 'Kültürel Endüstriler': Müdahale Arayışı

İletişim çalışmalarında kültürel üretimi ekonomi politik bir zemin üzerinden eleştirel bir biçimde ele almaya niyet etmiş araştırmacıların alana ne gibi katkılar sunduğuna ilişkin tartışmalar, bu yaklaşımın hem ana akım ekonomi bilimiyle hem de Marksist gelenekten gelen kültürel çalışmalar yaklaşımıyla ihtilafa düştüğü belli başlı konular hatıra getirilmeden ne geçmişte ne de şimdilerde yürütülemez gibidir. Öyle ki bu durum, ekonomi politik yaklaşımın savunucularının yaratıcı emek konusunu kavrama ve sorunsallaştırma şekillerine de ister istemez sinmiştir.

Buradaki ihtilaflar üzerinde kısaca durmak gerekirse, en başta, eleştirel ekonomi politik yaklaşımın İngiltere'deki önemli temsilcilerinden Peer Golding ve Graham Murdock'un kendi yaklaşımlarını ana akım ekonomi biliminden farklı olarak

nasıl tanımladıklarına bakılabilir. Golding ve Murdock (1997: 53), "eleştirel ekonomi politik yaklaşımın ana akım ekonomi biliminden başlıca dört bakımdan farklılık gösterdiğini" söylemiştir. Buna göre, eleştirel ekonomi politik; "bütüncül, tarihsel, merkezi olarak kapitalist teşebbüs ile devlet müdahalesi arasında dengeyle ilgilenen, adalet, eşitlik ve kamu yararı gibi temel ahlaki sorunlarla ilgilenebilmek için verimlilik gibi teknik konuların ötesine geçen" bir yaklaşım olarak tanımlanmıştır (Golding ve Murdock, 1997: 53-54). Yaklaşımın bu unsurlarla tanımlanmasının ardında yatan en önemli itki ise, aslında sadece ana akım ekonomi biliminden ayrı durmak değil, aynı zamanda kültür endüstrilerini incelerken ya sadece simgesel ya da sadece ekonomik boyutları öne çıkartmış olan yaklaşımlarla araya mesafe koymaktır. Nitekim eleştirel ekonomi politik, "kamusal iletişimin simgesel ve ekonomik boyutları arasındaki etkileşime odaklanmış olması" nedeniyle diğer yaklaşımlardan kendisini ayırmaktadır (Golding ve Murdock, 1997: 49). Dikkat edilmelidir ki burada iletişimin kamusalılığına yönelik bir vurgu yapılması tesadüf değildir. Çünkü, Golding ve Murdock (1997: 59), "ekonomi politiğin dünyayı çözümlediği ölçüde onu değiştirmekle ilgilendiğini" söyleyerek, kendi yaklaşımlarının, kültürel üretimi belirleyen iktidar ve mülkiyet ilişkileri, kültürel formlar ve kültürel tüketim gibi bir dizi alana müdahale etmeye istekli olduğunu hiç gizlememişlerdir.

İletişim literatüründe ekonomi politik yaklaşım ile kültürel çalışmalar arasındaki gerilimi temsil eden en iyi örnek, 1995 yılında *Critical Studies in Mass Communication* dergisinde, Nicholas Garnham ile Lawrence Grossberg arasındaki tartışmadır. Buna göre Garnham (2008b: 116), "Ekonomi Politik ve Kültürel Çalışmalar: Uzlaşma mı Boşanma mı?" başlıklı makalesinde, ekonomi politik ile kültürel çalışmalar arasındaki "kurucu bir antagonizmadan" söz etmiş, "bu

antagonizmanın ekonomi politiğın esaslı bir yanlış anlaşılması üzerine temellendiğini ve kültürel çalışmaların ancak ekonomi politikle köprüyü yeniden inşa ederse aşılacağını” öne sürmüştür. Garnham’a göre (2008b: 119), ekonomi politik ve kültürel çalışmalar ilişkisindeki temel problem, “kültürel çalışmaların bağımlılık biçimleri ve ilgili kültürel pratiklerin -ki kültürel çalışmalar analitik öncelik verir- kapitalist üretim tarzı içinde temellendiğine ilişkin kendi iddialarının ima ettiklerini düşünmeyi reddetmeleridir.” Bunun çarpıcı sonuçlarından biri, “kültürel tüketime kültürel üretimden ve boş zamana ilişkin kültürel pratiklere çalışmaya ilişkin olandan daha fazla ve bunaltıcı derecede odaklanmalarıdır” (Garnham, 2008b: 119). “Kültürel çalışmalar literatürü içinde özgül iktidar örgütleri ve yapıları olarak kültür endüstrilerinin incelenmediğini” belirten Garnham (2008b: 121), makalesinin sonunda şöyle bir soru formüle etmiştir: “Pembe dizileri onları üreten, dağıtan ve kısmen de seyredilmeleri için izleyici yaratan yayın kuruluşlarını incelemeksizin, bir kültürel pratik olarak anlamak nasıl mümkün olabilir?” (Garnham, 2008b: 129). Anlaşılabileceği üzere, yanıtı kendi içinde verilen bu soru bağlamında Garnham, kültürel ürünlerin doğru bir biçimde ele alınıp incelenebilmesi için, öncelikle o ürünlerin üretildiği ortamın sorunsallaştırılmasından yanadır.

Garnham'ın kültürel çalışmalara getirdiği eleştirilere "Kültürel Çalışmalar Ekonomi Politğe Karşı: Bu Tartışmadan Başka Sıkılan Var mı?" başlıklı makalesinde yanıt veren Grossberg ise (2008: 134), "kültürel çalışmaların ekonomi politiği özünde reddetmediği, kapitalizm tartışmalarının her zaman çalışmalarının merkezinde yer aldığı, onların asıl reddettiğinin ekonomi politikçilerin ekonomi politiği uygulama biçimi olduğunu" belirtmiştir. Grossberg'e göre (2008: 137, 138), Garnham'ın ekonomi politik versiyonu, “toplumsal pratiklerin çelişkili doğası

üzerine düşünmeyi pratikte reddetmekte” bunun karşısında kültürel çalışmalar, “yalnız kültür içindeki değil, fakat iktidar, kültür ve insanlar arasındaki ilişkilerin karmaşıklığına ve çelişkilerine vurgu yapmaktadır.” Makalesinin sonunda Grossberg (2008: 145), Garnham’ın uzlaşma davetini reddettiğini, “hiçbir zaman evli olmadığımız için bir boşanmaya da ihtiyaç duymadığımızı vurgulamak zorundayım” sözleriyle açıkça belirtmiştir.

Garnham ve Grossberg arasındaki bu tartışmayı, her iki düşünce geleneğinin temsilcilerinin kendi akademik rüştlarına sahip çıkmak adına birbirlerini itham ettikleri bir tartışma görüntüsünden çıkarmak için, ortadaki anlaşmazlık yaratan noktaların, Barış Çakmur'un işaret ettiği gibi (1998: 114), "medya etrafında örgütlenen kültürel üretimin (kültür endüstrilerinin) oldukça karmaşık bir yapıya sahip olmaları"ndan kaynaklanan bir yanı da olduğunu göz önünde tutmak gereklidir. Çünkü buradaki asıl önemli hususlar, kültürel metaların gerek üretim gerekse tüketim pratiklerinin "kendisine ait özgöl bir doğası" (Çakmur, 1998: 115) olduğu gerçeğini yadsımamak, elimizde ne tek başına kültürel çalışmaların ne de ekonomi politiğın tek başına çözümlemeyi kotaracağı karmaşık meselelerin olduğunu bilmek ve bu karmaşıklığa yanıt verebilecek çözümleme yöntemlerini geliştirebilmektir.

Peki, ekonomi politik yaklaşım kültürel pratiklerin anlaşılabilmesi için öncelikli olarak üretime bakmak gerektiğini savunurken, kültür üreticilerinin pratiklerini nasıl ele almıştır? Bu soru sorulduğunda, karşımıza ekonomi politik içinden geniş bir literatür çıkacağı beklentisinin doğması doğaldır. Ne var ki, David Hesmondhalgh ve Sarah Baker'in belirttiğı gibi (2011b: 388), "ekonomi politikçiler, işyerleriyle ilgili bazı sosyolojik çalışmalar gerçekleştirmiş, fakat daha çok, ikinci

elden, çağdaş gelişmelerin gözden geçirilmesine dayalı kuramsal incelemelere odaklanmışlardır." Nitekim ekonomi politik yaklaşımın temsilcilerinin, kültürel endüstriler, yaratıcı endüstriler ve yaratıcı emek meseleleri hakkındaki yazılarında, esasen, kültürel üretim alanındaki mevcut gelişmeleri ve bu gelişmeler bağlamında ortaya çıkan teorik eğilimleri materyalist bir hat üzerinden sorgulama isteğini öne aldıkları görülebilir.

David Lee'nin belirttiği üzere (2013: 2), "1970'li ve 1980'li yıllarda birbirleri ile gevşekçe bağlantılı bir grup akademisyen Adorno'nun tezlerini yeniden değerlendirmeye başlamıştır." Aralarında Garnham gibi ekonomi-politikçilerin, Bernard Miège ve Bill Ryan gibi sosyologların olduğu bu araştırmacıların en belirgin özelliği, Adorno ve Horkheimer'in "kültür endüstrisi" terimi yerine çoğul "kültürel endüstriler" terimini gündeme getirmeleridir (Lee, 2013; Banks, 2007: 21). Buradaki çoğul terimin seçilmesinin ardında ise, kapitalist kültürel üretimin kendine özgü yapılanmasının ve kültür üreticilerinin üstlendikleri rollerin, kültür endüstrisi kavrayışının çizdiği çerçeve içinde kalınırsa yeterince anlaşılamayacağı düşüncesi yatmaktadır. Buna göre, örneğin Garnham gibi araştırmacılar, kültürel endüstrilerin temelde kâr üreten metalar olarak metinleri üretirken, bu üretimi ancak büyük bir risk alarak gerçekleştirilebildiklerine, pazarın istikrarsızlığının ve belirsizliğinin doğurduğu açıkların ve buna karşı alınan önlemlerin kültür endüstrileri incelenirken ihmal edilmemesi gerektiğine dikkat çekmişlerdir (Lee, 2013: 3). Dolayısıyla burada, hem kültürün metalaştırılmasının tamamlanmamış, çekişmeli bir süreç içinde gerçekleştiğine hem de bu sürecin yenilikçi metinler üretme arayışı içinde olan kültür üreticilerine eylem alanı açtığına dair bir vurgu söz konusudur (Lee, 2013: 3). Bütün bu vurgular ise, bir önceki bölümde tartışılan Adorno'nun özerklik yitimine ilişkin

eleştirilerine belli bir mesafeyle yaklaşılmasına yol açmış ve kültürel endüstrilerin kâr üretimi için pazara yenilikçi ürünler getirebilmeye muhtaç olması, bu yenilikçiliğin ancak zanaat bilgisini elinde tutan kültür işçilerince ortaya konulabilmesi gibi özgün koşulların incelenmesine yönelinmiştir.

Miége'nin çalışmasının yaratıcı emek tartışmaları bağlamında en önemli yanı, daha önceki kültürel endüstriler çalışmalarında ihmal edilmiş bir konu olan yaratıcı özneleri gündeme getirmesidir. Miége (1989: 67), "kültürel endüstrilerin sanat erbabıyla ilişkilerinin hesaba katılmasında başarısız olduğunda veya sanatsal yaratımın üretim süreci içine yerleştirilmesi ihmal edildiğinde, gerek sanatsal yaratıcılık üzerindeki sermaye etkisinin hafife alınması gerekse kültürel endüstrilerin diğer bütün endüstrilerden hiçbir farkı yokmuş gibi ele alınması şeklinde büyük bir riske girileceği" düşüncesindedir. Dolayısıyla Miége (1989: 67), kültürel endüstriler analiz edilirken, "sanatsal yaratımı kültürel endüstriler içinde konumlandırmayı" gerekli görmekte ve bu konumlandırmanın da "hem teorik hem pratik düzeyde, hem araştırmacılar hem de kültürel politikalara yön veren sorumlu kişiler için tatminkâr bir bakışa ulaşmanın aracı" olduğunu savunmaktadır. Buna göre kültürel endüstrilerde sanatsal yaratımın ve sanat erbabının mevcut durumunu çeşitli başlıklar altında tartışmaya açan Miége'nin üzerinde durduğu önemli konulardan biri (1989: 80-81), sanatsal yaratımın, kültürel metaların üretim süreci içindeki ilk evre olan fikir yaratma evresi içinde tanımlanmasıdır. Burada Miége (1989: 81-85), yazarlar, yönetmenler, teknik uzmanlar ve oyuncu, şarkıcı gibi icracılara kadar çeşitli aktörlerin fikir yaratma evresi içindeki statü farklılıkları ile işlevlerini sorgulamış ve fikir yaratım evresindeki profesyonel çalışanların hangi terimle adlandırılacağı konusunu gündeme getirmiştir. Bu bağlamda Miége (1989: 84), "Avrupa Ekonomik

Topluluğu'nun yayımladığı belgelerde yer alan kültürel işçiler ifadesini yetersiz bir ifade" olarak değerlendirmektedir. Çünkü bu ifade, "çalışma üzerindeki vurgusuyla çalışanların haklarını telif meselesinden daha geniş bir düzeyde ele almayı sağlıyorsa da öte yandan statüsü birbirinden farklı olan profesyonel işçileri ve daha özel olarak da onların toplumsal işlevlerini ortaklaştırmaktadır" (Miége, 1989: 84). Yine, bunun da ötesinde söz konusu ifade, "sanat veya sanatsal üretime hiçbir referans vermemektedir" (Miége, 1989: 85). Bu noktada Miége (1989: 85), "sanat erbabı ifadesini tercih ettiğini" söylemekte ve "bu ifadenin (sanat işçileri ifadesinin karşılayamadığı) statü, işlev ve hatta toplumsal prestij farklılıklarını göz önüne aldığına" işaret etmektedir. Ayrıca burada dikkat çekilmelidir ki Miége'nin sanat erbabı ifadesini tercih etmesinin ardında, "yaratıcılar ya da yaratıcı gibi gizemli terimleri kullanmaktan kaçınmak" istemesi de yatmaktadır (1989: 85). Çünkü yazara göre (Miége, 1989: 85), "yaratıcılar ya da yaratıcı gibi ifadeler, bireysel sanatçının hâkim yaratıcı rolü üzerinde aşırı bir vurgu yapmakta ve sanat üretimindeki kolektif çalışmayı görmezden gelmektedir." Anlaşılabileceği gibi Miége, kültürel endüstrilerdeki sanatsal yaratımın varlığına ve yaratım işini üstlenen öznelere rollerinin anlaşılmasına kültürel endüstrilerin analizi açısından özel bir önem atfetmiştir.

Miége'nin kültürel endüstrilerdeki sanatsal yaratıma ve sanat erbabının kültürel üretim süreci içindeki yerine dikkatleri yönlendirme çabası, kültürel endüstrilerde sanat, yaratıcılık, yaratıcı aktörler gibi konuları sosyolojik düzlemde, empirik verilerle tartışmaya açan bir dizi çalışmada da bulunmaktadır. Bunlar arasında Bill Ryan'ın çalışması (1992), konu ile ilgili önemli sayılan çalışmalardan biridir.

Ryan'ın çalışmasının çıkış noktasında (1992: 39-40), "sanat pratiğinin modern çağın erken döneminde kurumsallaşmış unsurları olan, yetenek sahibi, yaratıcı deha olarak sanatçı statüsü ile biricik ve orijinal bir ifade olarak sanat çalışması anlayışının modern kültürel pratik içinde önemli düzeyde yerleşik olduğu" fikri bulunmaktadır. Bu fikirden hareketle Ryan (1992: 41), "sanat ve sanatçıların romantik inşasının kalıntılarının modern çağda halen mevcut olduğunu" söylemiş ve bunun da "sanat-sermaye karşıtlığını temellendirdiğini" iddia etmiştir. Ryan'a göre (1992: 41), söz konusu bu karşıtlıkları, "sanatçı-kapitalist ilişkisindeki karşıtlıklar ve kültürel metadaki karşıtlıklar" şeklinde "iki temel tarihsel form içinde görmek" mümkündür. Ryan'ın (1992: 41), kültürel üretimi sanat-sermaye karşıtlığı üzerinden okumaya dönük bu tutumu, "sanatçıların, diğer pek çok işçinin aksine, sermayenin birikim güdüsüne bütünüyle boyun eğdirilemeyeceklerine" dair iddiasında somutlaşmaktadır. Bu iddiayı temellendiren de, somut emek-soyut emek ayrımıdır. Buna göre, "sanatçı-sermaye karşıtlığını anlamanın anahtarı, tarihsel ve ideolojik olarak kurulu şekilde, sanatçının, en sonunda soyut değere indirgenemez olan somut emeğin özel bir örneğini temsil ettiği olgusunu kavramaktan geçmektedir" (Ryan, 1992: 44). Dolayısıyla, "sanatçılar, emek-gücü olarak, kapitalizmin hükmü altındaki anonim üretim unsurları olarak çalıştırılmazlar" (Ryan, 1992: 44). Bu durumda, "sanatçıların görece özerkliği", "yaratıcı sürecin ekonomik irrasyonelliği", "sanatçı emeğinin yüksek değeri" gibi sermayenin baş etmesi gereken bir dizi sonuç doğar (Ryan, 1992: 46-50). Ancak sermaye, kendisini koruyacak önlemler almakta hiç gecikmeyecek, "yaratıcı süreci rasyonalize etme" yolunu seçecektir (Ryan, 1992: 50). Bütün bu konularla bağlantılı olarak, kültürel metanın çelişkili karakteri üzerinde de duran Ryan (1992: 50), nasıl sanatçı "yaratıcı deha" olarak anlaşılıyorsa

sanat çalışmasının da "biriciklik halesi" ile tanımlandığını söylemiştir. Ne var ki, "sanat nesnelerinin değışim değeri için üretimi, kullanım değerini aşındırmaktadır" (Ryan, 1992: 50). Başka bir ifadeyle, kültürel ürünlerin metalaşmasındaki temel çelişki, "biricikliğin ve orijinalliğin, yeniden üretim, aşinalık ve fazlaca maruz bırakma yüzünden yıkıma uğramasıdır" (Ryan, 1992: 54). Özetlemek gerekirse Ryan'ın çalışmasında, bir yandan somut emek-soyut emek öte yandan kullanım değeri-değişim değeri ayrımlarının yarattığı sorunları kendi ekonomik çıkarları için rasyonalize etmesi gereken sermaye ile bu üretim koşullarına ait çatışmalar, müzakereler ve uzlaşımrlarla yüklü bir kültürel üretim dünyası karşımıza çıkmaktadır.

Miége ve Ryan'ın 1980'lerin sonu ve 1990'ların başında kültürel endüstrilerde yaratıcı emek süreçlerine yönelik olarak yaptıkları bu ilk değerlendirmeler, Adorno ve Horkheimer'in karamsarlığını dağıtan bir yaklaşım ortaya koysa da, burada basitçe kültür üreticilerinin özerk bir alanda eyleyen kişiler oldukları gibi bir çıkarıma varılmadığını da belirtmek gereklidir. Bu tür bir çıkarımın neden akıllara geldiğini ve yine bu tür bir çıkarıma ekonomi politik cehpeden nasıl karşı çıkıldığını anlamak için ise Garnham'ın kültürel endüstriler terimini hangi bağlamda kullandıklarını açıklayan satırları yol göstericidir.

Garnham (2005: 17-18), kültürel endüstrilerden yaratıcı endüstrilere yönelen kayma üzerine yazarken, 1960'ların sonlarında ortaya çıkmış olan kültürel dönüş tartışmalarını anımsatmakla işe başlamış ve bu tartışma bağlamı içinde kültürel endüstriler terimini kullanan yaklaşımların araştırma gündemlerindeki farklılıklara değinmiştir. Buna göre, kültürel çalışmalar yaklaşımı, iktisadi altyapı/üstyapı paradigmasından uzaklaşıp, kültüre görece özerk bir toplumsal pratik ve

hegemonyanın anahtar mahalli olarak yaklaşmaktadır (Garnham, 2005: 18). Meseleye böyle yaklaşıldığında, muhalif politik pratikler geleneksel anlamda fabrikalardaki işçilerin mücadelesinde, sendikalarda ve siyasi partilerde değil de evde, rock konserinde ve dersliklerde aranmaya başlanmış, medya üretimi bağlamında ise izleyicilerin medyada sunulan içerikleri yıkıcı biçimde kodaçımına uğratma gücüne odaklanan çalışmalar ortaya çıkmıştır (Garnham, 2005: 18). Buradan ekonomi politiğin kültürel endüstriler terimini kullanımına dönen Garnham (2005: 18), Frankfurt Okulunun analizindeki temel sorunu, bu analizin kültürel karamsarlığından ziyade ekonomik analizinin yüzeyselliği olarak nitelemiştir. Dolayısıyla kendisinin de dahil olduğu ekonomi politikçiler, kültürel endüstriler terimindeki 'endüstriler' sözcüğünü ciddiye almakta ve sembolik formların üretimi, dağıtımı ve tüketiminin ekonomik açıdan analizine önem veren bir konuma yerleşmektedir (Garnham, 2005: 18).

Peki böyle hat içinde, sembolik formların üretim kısmında yer alanlar hakkında nasıl bir analiz önerilmektedir? Bu soruya yanıt vermek için, öncelikle, Garnham'ın (2008a: 78-83) entelektüeller ve kültür işçileri hakkında yazarken, tarihsel bir fenomen olarak kafa emeği-kol emeği ayrımı ile kapitalist işbölümü temelinde uzmanlaşma bilgisinin iktidarı meselelerine önemli bir pay ayırdığı söylenmelidir. Yine, Garnham (2008a: 79), Pierre Bourdieu'nun görüşlerine yaslanarak, "kıt ekonomik kaynakların ve zamanın eşitsiz dağılımının, özerk bir kültürel farkmış gibi meşrulaştırılması" meselesine de önem atfetmiştir. Tüm bu meseleler ise Garnham'ı (2008a: 81), kültür üreticilerinin rollerini incelerken "idealist eğilimlere direnmek" gerektiğini düşünmesine ve buna göre aşağıdaki üç unsurun incelenmesinin önerilmesine götürmüştür:

1. Entelektüellerin durumunun, kapitalizm altındaki diğer kültür işçileri ile hangi bakımlardan benzerlikler gösterdiği;
2. İşbölümü temelindeki genel toplumsal farklılaşma süreci nedeniyle, entelektüellerin durumlarının belirli özgül karakteristikleri sergileme biçimleri ve;
3. Bu özgül karakteristiğin kültür işçilerinin kendileri tarafından yanlış tanınması ve diğerlerine, tarihsel olarak kültürel üretimin özgüllüklerinin doğurmuş olduğu ve şimdi de hem kültür endüstrileri içindeki üretim ilişkilerini hem de bu endüstrilerle işçi grupları ve daha geniş toplumsal formasyon arasındaki özgül ilişkileri etkileyen özgül ideolojik formlar içinde yanlış temsil edilme yolları (Garnham, 2008: 81).

Burada sayılan unsurlar, sembolik formların üretiminde rol alan kişilerin incelenmesine taşındığında, entelektüelin sınıfsal rolü, entelektüel çalışmayı diğer çalışma alanlarına göre daha değerli kılan ideolojik formlar ve kültür üreticisinin iktidar ve tahakküm ilişkilerinin yeniden üretilmesindeki payı gibi bir dizi konunun soruşturulmasına gerek duyulacağı görülebilir. Ayrıca böyle bir soruşturma dahilinde, Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrisi yaklaşımındaki özerklik konusuna verilen özel değerin ve özerklik yitimi hakkındaki eleştirilerin yerini, kültürel endüstrilerde özerkliğin "sembolik işin pratik ve ideolojik özel karakteristiklerinden" biri olarak görülmesi ve "özerklik yanılsamasının" eleştirisi almaktadır (Garnham, 2008a: 82). Garnham'ın burada bu türden bir eleştirel düzlem getirmek istemesinin ardındaki temel kaygı ise, "kapitalist sistemin derinleşen ekonomik krizini çözme girişimi içinde", bilgi toplumu güzellemelelerinin ortalığı kaplamış oluşudur (Garnham, 2008a: 83). Nitekim, kültürel endüstrilerden yaratıcı endüstriler politikalarına geçiş meselesini tartışırken de benzer bir kaygıyı taşıyan Garnham (2005), "kültürel" teriminin yerini "yaratıcı" terimine bırakmasını, bilgi toplumu politikaları bağlamında ortaya çıkmış bir gelişme olarak değerlendirmiş, her ne kadar kültürel üretim alanını demokratikleştirme, erişimi genişletme ve niteliği

artırma gibi fikirlerle savunulsa da, yaratıcı endüstriler politikalarındaki "yaratıcı işçi olarak sanatçı" adlandırmasına pek sıcak bakmamıştır.

Ekonomi politik, kültürel üretimde özerklik meselesini, yukarıdaki tartışmadan anlaşılabilceği üzere, Mike Wayne'nin ifadesiyle (2009: 43), "kültür işçilerinin çelişkili konumu" içinden anlamaya çalışmıştır. Bununla ne kast edildiğini anlamak bakımından, Wayne'nin verdiği şu örnekler üzerinde bir miktar durulmalıdır:

Siyasal hip hop punk/rock grubu *Rage Against the Machine*'nin yeri plak şirketleri tarafından öyle kolayca siyasal olarak daha yumuşak başlı kişi ve ürünlerce doldurulamaz, çünkü kişilerle ürün ayrılmaz şekilde birbirlerine bağlıdır. ITV'nin 1990'ların sonlarındaki orta sınıf endişeleri üzerine başarılı dizisi *Cold Feet*'in yaratıcı personeli, emeklerinin tatsızlaşacağı ve standartlaşacağı korkusuyla beşinci bir sezon daha yapmak istemediklerine karar verdiklerinde, bu kültürel ürünü daha da sömürmek isteyen ITV, öyle hemen yeni yazarlar, oyuncular vb. işe alarak diziyi tekrar yaratamazdı çünkü o diziyi kendisi yapan ve ona farklı bir kimlik kazandıran dizi üzerinde çalışan kültür işçilerinin emek performans güçleriydi (Wayne, 2009: 43-44).

Görüldüğü gibi burada, "kişilerle ürünün ayrılmaz biçimde birbirlerine bağlı oluşu" kültürel üretimde kültür işçilerini sermayeye karşı ister istemez korunaklı bir duruma getirmektedir. Ancak sermaye açısından bu durum, ilk bakışta sadece sorun yaratan bir olgu olarak algılanmaya müsaitse de yönetilebilir hatta kimi yerlerde de arzu edilir bir olgudur. Çünkü *Rage Against the Machine*'nin ya da *Cold Feet*'in yerinin bir çırpıda doldurulamaması, sermaye ile kültür işçilerinin birbirlerine bağımlı oldukları bir üretim ortamının sinyallerini verir ve bu sinyaller muhatap taraflarca daima kendi çıkarlarına uyum sağlayacak şekilde değerlendirilir. Örneğin sermaye, *Cold Feet*'in yaratıcı ekibini dizinin yeni bölümlerinin çekilmesi için ikna edememiş olabilir ancak yine de diğer diziler arasında öne çıkan bir yapıyı hayata geçmesindeki payıyla, ileride aynı ekibin kendileriyle başka ses getirecek projelerde

çalışmasını garantileyebilir. Bu arada, *Cold Feet*'in yaratıcı ekibi de, diziyi tam tadında bırakma kudretindeki bir ekip olarak hafızalara kazınıp, izleyicilerce takdir edilebilir. Üstelik *Cold Feet*'in yaratıcı ekibi, diziyi sonlandırma tercihleriyle, ilerisi için, hem üretecekleri içerikler hem de elde edecekleri maddi kazanç düzeyinde pazarlık yapacak gücü elinde tutmuş olacaktır. Burada hemen şu sorular sorulabilir: Kültür işçileri, elde etmiş oldukları bu ayrıcalıklarla ne yapmaktadır? Bu ayrıcalıkları, sermaye karşıtı güçlerin yararına olacak şekilde kullanabilmekte midirler? "Her ne kadar çelişkili bir sınıf konumunda bulunsalar da entelektüeller yalnızca arada sırada muhalif konumlarda bulunmuşlardır," diyen Wayne'yi (2009: 44) dikkate alırsak, sorulan sorulara olumlu yanıtlar vermek ne yazık ki çok kolay değildir.

Garnham'ın kültürel endüstrilerde kültür işçilerinin konumunu tartışırken idealist yorumlardan kaçınma eğilimi, ekonomi politik yaklaşımın diğer temsilcilerinde de görülebilmektedir. Bu temsilciler arasında Murdock (2003), kültürel üretim incelemelerinde çalışma ve emek pratiklerine yönelen literatürü gözden geçirdiği bir yazısında, özerklik, yaratıcılık gibi konuları, Garnham'a yakın bir çizgi izleyerek, çağdaş kapitalizmin kendi değişim ve dönüşüm dinamikleri bağlamında okumaktan yana bir tutum almıştır. Örneğin, kültürel üretimin farklı üretim mantıklarına ilişkin olarak, Patrice Flichy'nin "yayım-yayın" (*publishing*) ve "akış" (*flow*) arasında yaptığı ayrım üzerinden bağımsız yaratıcı üretim ile seri üretim ayrımından söz edilen bu yazıda, söz konusu ayrımlar etrafında sanat-ticaret çatışmasına hakkında yürütülmekte olan tartışmalara bakılmıştır (Murdock, 2003: 23). Bu bağlamda, Marx'ın Milton hakkındaki satırlarını hatırlatan Murdock (2003: 23), "sanatçının içsel, ticari üreticinin ise dışsal bir yönetime sahip olduğuna dair

görüşün Alman Romantizmi geleneğine sıkı sıkıya bağlı" oluşuna işaret etmektedir. Murdock'un buradaki kendi bakış açısı ise, bu tür ayrımları doğrudan kabullenmekten öte, el altındaki bu ayrımların kültürel üretim pratiklerinde nasıl işlediklerini soruşturmadır. Nitekim Murdock için (2003: 24), analitik düzeyde, seri üretim mantığına uygun bir kültürel üretim anlayışının anlam çeşitliliğini ne ölçüde sınırlandırdığını ya da yayım-yayın ile akış mantıklarının kültür işçisinin istihdam güvencesine ne ölçüde hizmet ettiğini görebilmeyi sağlamaları bakımından bu ayrımlar anlamlıdır. Murdock'un aynı yazısında, kültürel üretimdeki yaratıcılık, işbirliği ve kontrol tartışmaları üzerinde durulurken de, benzer bir yaklaşımın takip edildiği söylenebilir. Örneğin burada ilk belirtilen husus, "kültürel üretimin bütün alanlarının, çıkarları ve kaynaklarıyla birbirlerinden ayrılan tüm üyelerin daha avantajlı bir konum elde etmek ve üstünlük sağlamak için yarıştıkları çatışma alanları" olduğudur (Murdock, 2003: 32). Mesele böyle kurulduğunda, kültür işçilerinin yaratıcılığı ile ilişkili sorunlar, Romantik geleneğe ait sanat-ticaret gerilimi bağlamında ele alınmak yerine, sosyolojik bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Bu bağlamda Murdock (2003: 32-34), "kendi çalışma takvimlerini belirleme, istedikleri gibi giyinme ve kendi görüşlerini açıkça sergileme" gibi nitelikleriyle kendilerini sanatçılara özgü bir konum içinden tarifleyen reklamcılar, olay müşteri ve satışla ilgili işlere geldiğinde hissettikleri gerilimler; eskiden kendilerine daha özgür bir alan açıldığını düşünen televizyon senaryo yazarlarının, kendilerine bu fırsatı vermeyen tecimsel televizyon ortamı hakkındaki şikayetleri gibi hususlardan söz etmiş, ancak "yalnız sanatçı" romantik imgesine yakın durmayıp, Howard S. Becker'in (2013) sanatı kollektif bir eylem alanı olarak tarifleyen yaklaşımından yana olmuştur. Bir kişinin "her şeyi yaptığı, her şeyi icat ettiği, bütün fikirleri ürettiği, eseri icra ettiği

veya uyguladığı, onu deneyimlediği ve takdir ettiği, bütün bunları başka hiç kimsenin desteği ve yardımı olmadan yaptığı" bir durumun "güçlkle hayal edilebileceğini", "bildiğimiz bütün sanatların, bildiğimiz bütün insan faaliyetleri gibi başkalarının işbirliğini gerektirdiğini" savunan Becker'in (2013: 41) bu yaklaşımı ise, anlaşılabilirliği üzere, Murdock gibi ekonomi politikçilerin karşısında oldukları Romantik, idealist bakış açılarını dağıtmaya oldukça elverişlidir.

Buraya kadar yapılan tartışmalar bağlamında, ekonomi politikçilerin, kültür işçilerinin yaratıcı emek süreçlerini, esasen kapitalist kültürel üretimin dinamiklerini ortaya koyma ve bu dinamikleri demokratik ve adil bir iletişim ortamına ne kadar hizmet edip etmedikleri bakımından sorgulama isteklerine bağlı biçimde ele aldıklarını söylemek mümkündür. Bu durumun sonucu ise, kültür işçilerinin yaratıcı emek süreçleri hakkında özgül araştırma gündemleri kuramamaları olmuştur. Yine de, Hesmondhalgh ve Baker'in belirttiği üzere (2011b: 391), Vincent Mosco, bu durumu kırarak şekilde, iletişimin ekonomi politiğine emek çalışmalarını katma girişiyle ekonomi politik yaklaşım içinde önemli bir yer teşkil etmiştir. Mosco, 1996 yılındaki *The Political Economy of Communication* çalışmasında, emek konusunu ekonomi politik için önemli bir çalışma alanı olarak görmüş; Miége'nin "sanatsal girdi" içeren ve içermeyen kültürel üretim şeklinde yaptığı ayrımı ve bu ayrıma göre, emek-sermaye çelişisini sanatsal emekle açıklamasını eleştirmiş; sonrasında Catherine McKercher ile yaptığı çalışmada da (2007), emek sorununu, sadece medya endüstrilerinde çalışanları değil tüm bilgi emekçilerini kapsayacak şekilde ele alan bir yaklaşım geliştirmiştir (Hesmondhalgh ve Baker, 2011b: 391). Mosco'nun (2006: 63) böyle bir yaklaşımı öne çıkarmasının temel gerekçesi, "yeni iletişim ve enformasyon teknolojileri ile küresel medyanın yaygınlaştığı" bir üretim

ortamda, emek sorununu, bilgi emekçilerinin örgütlenme sorunlarından bağımsız bir sorun olarak düşünmemesidir. Buradaki yaklaşım ise, anahatlarıyla; "medya, telekomünikasyon ve enformasyon sektörlerinin yöndeşmesi" olgusuna dikkat çeken, bu olguyu "bilginin üretimi ve dağıtımındaki emeğin metalaşması" sorunuyla bağlantılı düşünen ve yöndeşme olgusunun daha önce farklı farklı sendikalarda örgütlenen işçilerin de çıkarlarını ortaklaştırdığından hareketle, ortak bir sendikal mücadele için bir araya gelebilme koşullarını gündemine alan bir yerde durmaktadır (Mosco, 2006: 68-71). Mosco'nun bu yaklaşımı, kültürel üretim araştırmalarında ihmal edilen bir konu olan sendikal örgütlenme üzerine yapılabilecek çalışmalara ilham vermesi ve ayrıca demokratik bir iletişim ortamı için mücadele etme olanaklarına kapı aralaması bakımından oldukça önemli olsa da, Hesmondhalgh ve Baker'in vurguladığı gibi (2011b: 392), kültür işçilerinin sanatsal ve sembolik formların üretim sürecinde üstlendikleri özgün rolleri incelemeyi ihmal etmesi nedeniyle çarpıcı eksiklikler barındırmaktadır.

Burada, ekonomi politik yaklaşımların uzun bir süre kültürel endüstrilerde emek konusuna yeteri kadar ilgi göstermediği şeklinde bir sonuç çıkarılması yanlış değilse de, son dönemde bu eğilimin tersine dönmeye başladığını da söylemek gereklidir. Nitekim Funda Başaran (2014: 16-17), sayısal teknolojilerin iletişim alanıyla birleşmesi sonucunda ortaya çıkmış "niteliksel ve niceliksel değişimleri" anlama ve sorgulama ihtiyacı içinde, "Marksist kavramsal seti titizlikle işe koşan, yeni bir eleştirel ekonomi politik geleneğinin doğduğuna" dikkat çekmiştir. "Bu yeni geleneğin üç hat üzerinden ilerlediğini" söyleyen Başaran'a göre (2014: 17-18), söz konusu üç hattın ilki, iletişim teknolojilerinin emek süreçlerini değiştirmesi temelinde, "ücretsiz emek" ve Dallas Smythe'nin "izleyici metası/emeği" kavramları

eşliğinde emek konusuyla ilgilenmekte; ikinci hat, Marx'ın meta kavramını araştırmalarına dahil etmekte ve "meta fetişizmi dolayısıyla ideoloji tartışmasını da içine katarak" çalışmalar yapmakta; üçüncü hat ise, ilk iki hattaki konuları da içine alarak, "yeni kapitalizm içi çelişkileri ortaya koyma ve tartışma" çabasını sürdürmektedir. Başaran'ın söz ettiği bu yeni yönelim içinden Christian Fuchs (2015) gibi önemli araştırmacıların son dönemde Türkçe literatüre kazandırılmış olması da, emek konusunun, hem ekonomi politik yaklaşımlar açısından hem de Türkiye'deki iletişim ve medya çalışmaları açısından artık ihmal edilemeyecek denli önemli bir çalışma alanı olduğunu gösteren bir gelişme olsa gerektir.

e. Kültürel Çalışmalar, 'Özellik': Teslimiyet, Müzakere, Mücadele

Bir önceki başlık altında yürütülen tartışmada, ekonomi politikçilerin temsilcilerinin kültürel çalışmaların temsilcilerine yönelttikleri en temel eleştirilerden birinin, kültürel üretimi incelerken üretimden ziyade tüketime öncelik vermeleri olduğu belirtilmişti. Gerçekten de kültürel çalışmalar denildiğinde ilk aklı gelen, medya metinlerini ve izleyicilerin metinleri yorumlama biçimlerini ideoloji, hegemonya, temsil gibi kilit kavramlar aracılığıyla eleştirel düzeyde inceleyen geniş bir literatürdür. Ancak son dönemde kültürel çalışmalar; kültürel üretim ve yaratıcı emek konuları hakkındaki akademik tartışmalara, ekonomi politik yaklaşımdan çok daha fazla katkıda bulunmuştur. Nitekim kültürel çalışmalar, "yaratıcı emeğin, çağdaş kapitalizmin bazı yeni özelliklerinin özel bir örneği olarak görülmesi ve yeni

medya içindeki emek pratiklerine bitişik unsurlar içermesi" olgusunun etkisiyle, "kültürel emeğe dönüş" şeklinde nitelendirilebilecek akademik çalışmalar arasında yerini almış; yine, çeşitli ülkelerdeki hükümetlerin karar alıcılarının yaratıcı endüstriler politikalarına hız vermesi olgusuna karşı eleştirel bir tavır alma gereksinimi de, kültürel çalışmaların yaratıcı emek konusuna yönelmesini sağlamıştır (Hesmondhalgh ve Baker, 2011b: 393). Bilindiği üzere yaratıcı endüstriler politikaları, insanlardaki yaratıcılık potansiyelinin harekete geçirilebileceği ve bu yaratıcılık potansiyelinden daha demokratik ve daha refah bir toplum çıkartılabileceği inancıyla, kapitalist esnek birikim sürecinde emeğin aldığı duruma ilişkin olumlu bir resim çizme eğiliminde olmuştur. Bunun karşısında kültürel çalışmalar yaklaşımında ise, bir yandan insanlığın yaratıcı emek faaliyetlerinde daha adil ve özgürlükçü bir toplumun ortaya çıkmasına hizmet edebilecek büyük bir potansiyelin mevcut olduğunu yadsımamaya, öte yandan da bu potansiyelin, hükümetlerin karar alıcılarının ellerinde kapitalist gelişme adına kullanılabilecek yararlı bir aygıtla dönüştürülme tehlikesini dile getirmeye yönelik bir eğilim vardır. Buradan anlaşılabilmektedir ki, ekonomi politikçilerin, küresel bilgi toplumu politikalarına uyumlu bir hal içinde gördükleri yaratıcı emek politikalarına ilişkin huzursuz hisleri kültürel çalışmalarca da paylaşılmaktadır. Ancak kültürel çalışmaların farkı, bu meseleyi ekonomi politikçiler gibi makro bir kültürel materyalist çerçeve içinden okumayıp, kültürel üretimde kültür işçilerinin öznelliklerini ve deneyimlerini sergilemeye dönük mikro araştırmalara yönelmeleridir. Kültürel çalışmaların, bu tür araştırmalarının teorik temellerine bakıldığında ise, Otonomist Marksist yaklaşımdan, Foucault'un yönetsellik yaklaşımına, post-endüstriyel toplumdaki çalışma pratiklerini tartışmaya açan

feminist yaklaşımlardan ağ toplumsallığı ve prekarite yaklaşımlarına kadar epey geniş bir alanda hareket edildiği görülmektedir.

Burada öncelikle, Otonomist Marksist yaklaşımın temel kavramlarından biri olan "maddi olmayan emek" kavramına bakmak gereklidir. Maurizio Lazzarato (2005: 227), maddi olmayan emeği, "metanın enformasyonel ve kültürel içeriğini üreten emek" şeklinde açıklamıştır. Buna göre, metanın enformasyonel içeriğini üretmek bakımından maddi olmayan emek, "dolaysız emek için geçerli olan becerilerin artan şekilde siberetik ve bilgisayar hâkimiyetine (ve yatay ve dikey iletişim) dair beceriler gerektirdiği endüstri sektörü ve üçüncü sektörlerde büyük şirketlerde çalışan işçilerin emek süreçlerinde gerçekleşen değişimlere doğrudan bir gönderme yapar" (Lazzarato, 2005: 227). Metanın kültürel içeriğini üretmek bakımından maddi olmayan emek ise, "normalde 'iş' olarak kabul edilmeyen bir dizi etkinliği", "kültürel ve sanatsal standartları, modayı, zevkleri, tüketici normlarını ve daha stratejik olarak kamuoyunu belirlemeye ve kurmaya yönelik etkinlikleri" içermektedir (Lazzarato, 2005: 228). Bu noktada Lazzarato (2005: 228), "Bir zamanlar burjuvazi ve çocuklarının ayrıcalıklı dünyasına ait olan bu etkinlikler, 1970'li yılların sonu ile beraber bizim 'kitlesel entelektüellik' diye tanımlayageldiğimiz dünyanın parçası haline gelmişlerdir," demektedir. Dikkat edilirse bu ifadelerde, eskiden ayrıcalıklı bir kesime ait olan etkinliklerin kitleselleşmesi meselesinin vurgulanmasında, liberal yaklaşımlarla bir ortaklık kurulmuş gözükmemektedir. Ancak belirtmek gerekir ki, Otonomist Marksistler için, maddi olmayan emeğe yönelik bu vurgu, esasen, "maddi olmayan emek etkinliklerinin bizi, iş ve işgücü gibi kavramların klasik tanımlarını sorgulamaya zorlaması" (Lazzarato, 2005: 233) noktasında değerlidir. Yine belirtilmelidir ki

Otonomist Marksistlerin, "fabrikanın dört duvarı ile sınırlı olmadığı için bariz şekilde gözle görülür olmama", "doğrudan kolektif olan biçimlerde kendini kurma", "yalnızca ağlar ve akışlar biçiminde var olma" (Lazzarato, 2005: 233) şeklinde açıkladıkları ve bu yönleriyle "yeni yaratıcılık ve ortak etkinlik biçimleri yakalamaya çalışmak" (Hardt, 2005: 27) adına olumladıkları maddi olmayan emeğin, sömürü ilişkilerinden bağımsız kalabileceği gibi bir iddiaları bulunmamaktadır. Harry Cleaver ve Massimo de Angelis'in ifadeleriyle (2005: 94), "Maddi olmayan emeğin' dayatılması, tıpkı 'maddi' emeğinki gibi bir tahakküm biçimidir." Buna göre, "Beyninizle çalışmak zorunda bırakılmanız -ki bu her zaman işin ayrılmaz bir parçası olagelmıştır- sömürünün koşullarını değiştirir, ama gerçekliğini değiştirmez" diyor Cleaver ve Angelis (2005: 94), burada değişen şeyin "yalnızca baskının işleyiş koşulları ile reddiye ve başkaldırı fırsatlarının doğası" olduğuna işaret etmişlerdir. Örneğin, "televizyon yazarları ya da oyuncuların *sit-com* senaryolarının içine çaktırmadan yıkıcı öğeler katmaları" maddi olmayan emeği reddetme yollarından biridir (Cleaver ve Angelis, 2005: 95). Ancak Otonomist Marksistler açısından, maddi olmayan emekteki esas reddiye ve başkaldırı fırsatı, "devletin ve sermayenin denetiminden otonom, alternatif bir toplumsallığı kuran döngüye" işaret eden "kendini değerlendirme" (Hardt, 2005: 26) yollarını açabilmek ve nihayet buradan da ücretli emek ilişkisini sorgulayan bir toplumsallığa ulaşabilmekte gizlidir.

Otonomist Marksist yaklaşımın savunduğu bu görüşlerin, kültürel çalışmalar yaklaşımı içinde neden kendisine yer bulduğunu anlamak bakımından, Stefano Harney'in (2010) yürütmüş olduğu yaratıcı endüstriler tartışması oldukça fikir vericidir. Harney öncelikle, yaratıcı endüstrileri gündeme getiren ve yaratıcı endüstriler tartışmalarını şekillendiren iki olguyu tespit etmekle işe başlamıştır.

Bunlardan ilki, ekonomi ve yönetim alanıyla ilgili dilin sanat alanına geçmesi, ikincisi ise sanatın ve estetiğin dilinin yönetim alanına geçmesidir (Harney, 2010: 431-436). Harney'e göre (2010: 435), bu iki olgu birbirinin tersi gibi görünse de, aslında bu olgular etrafında yürütülen tartışmalar birbirlerine benzemekte; her iki tartışma hattında da yaratıcı endüstrilerin sağladığı yararlar ya da getirdiği tehlikelere dikkat çekilirken benzer şeyler söylenmektedir. Bu noktada Harney'in iddiası, her iki hattın da yaratıcı endüstrileri anlamak bakımından yetersiz olduğu, yaratıcı endüstrilerin tartışıldığı bağlamı yeniden kurmak gerektiği, bunun için de kültürel çalışmaların kültür anlayışının temelleri ve Otonomist Marksistlerin "toplumsal fabrika" kavrayışı üzerinde yeniden düşünmek gerektiğidir. Burada, yaratıcı endüstrilerin başka bir hat içinden ele alınmasının önerilmesinde ise, "sanatın tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar insanlara yakın bir hale gelmesi", kültürün artık geniş kitlelerin gündelik yaşamına içkin olan bir değer üretimi alanı olması gibi kültürel çalışmaların çok çok önceden sorunsallaştırdığı konuları hatırlatma amacı vardır (Harney, 2010: 436-437). Öyle ki, eğer yaratıcı endüstrilerdeki emek mücadelesini kavramak istiyorsak, öncelikle kültürel formların geniş bir nüfus içinde giderek genişleyen dolaşımına, bu dolaşımın her yerde değer yaratmasına bakmak gereklidir (Harney, 2010: 437-438). Bu bağlamda Harney'e göre (2010: 439-440), metanın ve emeğin bitmemiş, asla sonlanmayan, her yere yayılan, fabrikanın sınırlarının ötesine geçen yeni halini, yani Otonomist Marksistlerin toplumsal fabrika adlandırmasıyla tartışmaya açtıkları durumu, önce kültürel çalışmaların kavradığını bilmek önem taşımaktadır. Çünkü bu kavranabildiği takdirde, ekonominin sanata ya da sanatın ekonomiye sirayet etmesi meseleleri etrafında dönen sorgulamalarda işaret

edilen sorunlar ve bu sorunlara önerilen çözümler yerine, başka türlü direniş ve mücadele yolları aranabilecektir.

Harney'in kendisinin de belirttiği gibi (2010: 431), "spekülatif ve geniş kapsamlı" bu tartışmada yer alan Otonomist Marksist yaklaşımla ilişkili fikirleri somutlaştırabilmek için, Nick Dyer-Witheford ve Greig de Peuter'in (2006) maddi olmayan emek anlayışına katkı sunmak üzere yaptıkları saha araştırması üzerinde bir miktar durulabilir. Dyer-Witheford ve de Peuter'in (2006) araştırmalarının çıkış noktası, 2004 yılında ünlü bir online video oyun şirketi olan Electronic Arts (EA)'ın bir çalışanın, şirkette yaşadığı ağır çalışma koşullarına dair bir internet bloguna yazdığı açık bir mektuptur. Söz konusu mektupta, şirket çalışanı, şirketin haftada doksan saate varan bir çalışma temposu beklemesi sonucunda nasıl ağır fiziksel ve ruhsal sorunlarla baş etmek zorunda kaldığını çarpıcı ifadelerle anlatmıştır. Yayınlandığı dönemde "çok fazla web sitesine yayılan ve tek bir kişiye ait bir vaka olmaktan ziyade, oyun endüstrisindeki çalışanların birikmiş öfkelerine ve huzursuzlarına" (Dyer-Witheford ve de Peuter, 2006) işaret eden bu mektup, herkesin çalışmaya can attığı bir sektörde gerçekte neler olup bittiğini sergilemesi açısından oldukça önemlidir. Bu saha araştırmasındaki tespitlere yer vermeden önce, önemli bir nokta vurgulanmalıdır. Şöyle ki, yazarların belirttiği gibi (Dyer-Witheford ve de Peuter, 2006), buradaki inceleme dünyanın kuzey ülkelerinde konuşlandırılan, teknik ve sanatsal işlerle uğraşan maddi olmayan emekçilerle, yani oyun endüstrisinin ayrıcalıklı işçiler sayılan bir kesimiyle ilgiliyse de, diğer dijital endüstriler gibi oyun endüstrisinde de, Orta ve Güney Amerika, Asya ve Afrika ülkelerine dağıtılmış bir emek hiyerarşisi hâkimdir; bu da demektir ki işçilerin bir bölümü Kuzey Amerika'da ya da Kanada'da işin teknik ve sanatsal yanlarıyla

ilgilenirken, diğerk bir bölümü Meksika sınırındaki fabrikalarda imalat işiyle uğraşmakta, yine diğerk bir bölüm işçisi ise Kongo'da ya da Hindistan'da teknolojik ürünler için kıymetli bir maden olan tantaliti çıkartmaya çalışmaktadır. Kanımızca, yazarların bu noktayı vurgulamaları, yaratıcı emek çözümlemeleri üzerinde çalışırken, maddi olmayan emekle ilgili gözü kapalı güzellemelere düşmemek adına uyarıcı nitelikte oluşuyla oldukça değerlidir. Bu bağlamda, Dyer-Witthford ve de Peuter'in araştırmasına bakıldığında ise (2006), "keyif" alt başlığı altında, işyerindeki yaratıcılığın, takım çalışmasının ve resmiyetten uzak, rahat bir çalışma ortamının işçilerin olumlu değer biçtikleri unsurlar olduğu ve bu unsurların işe ilişkin gönüllülük duygularını nasıl harekete geçirdiği; "dışlama" alt başlığı altında, oyun endüstrisinin erkek egemen bir kültüre ve çalışma anlayışına yaslanıp kadın çalışanları bünyesine katmaktaki isteksizliği; "sömürü" alt başlığı altında, oyun endüstrisinde gençliğe, enerjikliğe, işin tutkuyla bağlı olmaya sürekli atıf yapan çalışma kültürünün, işçileri nasıl uzun ve ağır çalışma saatlerine tolerans göstermeye sürüklediği, bu toleransı gösteremedikleri anlarda nasıl işlerine son verilme tehdidiyle yüz yüze geldikleri; "çıkış" alt başlığı altında ise, işçilerin sektörü tamamen terk etmeyi planlama ya da terk etme eğilimleri ile sektörde kalanların örgütlenme yollarını arama çabaları gibi bir dizi konuyu gündeme getirdikleri görülmektedir.

Dyer-Witthford ve Greig de Peuter'in saha araştırmasından çıkan bu veriler, kültürel çalışmalar yaklaşımı içinde yaratıcı emek süreçlerini inceleyen pek çok araştırmacının yaptığı saha araştırmalarında sıklıkla dile getirilmiştir. Bu araştırmacılar arasında, hem alana ilişkin akademik üretimin ilk örneklerini vermiş hem de çalışmalarında sağladığı verilerin başka çalışmalar için yol göstermiş olması

itibariyle Angela McRobbie'nin önemli bir yeri vardır. McRobbie (1998), ilk olarak Londra'daki moda tasarımı sektörüne ilişkin bir çalışma yapmıştır. McRobbie'nin bu çalışmayı yapma gerekçesi, İngiltere'de 1980'li yıllarda hükümetin yürüttüğü neo-liberal politikalar sonucunda çalışma hayatında ağırlıkları artan "yeni kültür işçilerine" ilişkin olarak sol düşünce içinden yapılan değerlendirmelerin yetersizliğidir. Buna göre, sol düşünce, bu işçileri, ya "'Thatcher'in çocukları'; Tory hükümetinin, İngiliz toplumunu yüksek ölçüde bireyci bir hat üzerinden yeniden inşa etme hayallerini yerine getiren, 'girişimcilik kültürünün' mükemmel örnekleri" ya da "girişimcilik jargonuyla ve 'kendi kendisinin patronu olma' sevinçleriyle beslenmelerinin" karşılığını, "on dokuzuncu yüzyıldaki bir işverenin çalışanlarından talep edebileceğinden çok daha uzun saatlerde çalışıyor olmak" ile ödeyen "kullanışlı aptallar" şeklinde değerlendirmiştir (McRobbie, 1998: 1-2). McRobbie ise (1998: 2), böyle yaklaşımları spekülâtif ve kestirmeci bulmakta, İngiltere'de 1970'lerin sonu ve 1980'li yıllarda toplumculuk yerine bireyciliğin geçmiş olduğu bir politik ortam içinde yetişmiş gençlerin kariyer edinme biçimlerini, "sosyolojik ve politik" düzeyde incelemek gerektiğine inanmaktadır. Çünkü McRobbie (1998: 2), kendisinin de eğitimcilik deneyiminden hareketle, bu gençlerin 1960'lı ve 1970'li yıllardaki daha toplumcu bir bakış açısıyla yetişen gençlerine oranla daha bireyci olduklarını kabul etse de, onların "azgın Thatcher savunucularına" dönüşmedikleri düşüncesindedir. Öyle ki bu gençler, dönemin muhafazakâr hükümetinin idealindeki toplum düşüne de pek uymamakta, dönemin 1980'li yıllar boyunca yeni açılan üniversitelerine ve sanat fakültelerine devam eden gençlerin çoğu, etnik köken ve cinsel tercihleri itibariyle dezavantajlı sosyal çevrelerden gelmektedir (McRobbie, 1998: 2). McRobbie'ye göre (1998: 2), toplumcu dayanışma pratiklerinin hükümet politikalarıyla eritildiği bir

ortamda iş hayatına atılan bu genç insanlar için "kendine güvenmek, politik bir beyanattan ziyade bir hayatta kalma stratejisi" olmuştur. Ayrıca McRobbie (1998: 3), meselenin cinsiyet boyutuna bakıldığı zaman, bu dönemde eğitim alan kadınların, ekonomik açıdan bir erkeğe bağımlı kalmadan kendi kariyerlerini inşa etme motivasyonlarını da önemli bulmaktadır. Peki, bu gençlerin gerçek çalışma şartlarına bakıldığında nelerle karşılaşmışlardır? McRobbie'nin tespitlerinden biri (1998: 178), moda sektöründe çalışmanın, bir dizi 'geçici iş sözleşmesi' yapmaktan ibaret olmasıdır. Bu durum, "mali güvencesizliği, sigortasız çalışmayı ve muazzam bir kendi kendini sömürme potansiyelini barındıran bir dizi toplumsal sonuç" ortaya çıkarmıştır (McRobbie, 1998: 178). Bir diğer tespit, moda sektöründe, sendikal üyelik ve kolektif örgütlenme gibi süreçlerle bağıyı koparmış, "iş tecrübesinin bireyselleştiği" bir çalışma hayatının geçerli olmasıdır (McRobbie, 1998: 178). Bu noktada McRobbie'nin, çalışma hayatındaki bireyselleşmeyi, çalışanların içinde bulunduğu şartları gözетerek hem olumlu ve olumsuz yanlarıyla ele alma isteği fark edilmektedir. Örneğin, McRobbie (1998: 186-187), "genç kadın moda tasarımcılarının, iş dünyasını sıkıcı ve rutin bir hayattan daha başka bir şeye dönüştürme" heveslerinin anlaşılması gerektiği düşüncesindedir. Öte yandan, "ücretli işin bireysel yaratıcılıkla birlikteliğinin, emeği disipline eden gizli, görünmeyen" bir çeşit mekanizma şeklinde işlediğine de dikkat çekmiştir (McRobbie, 1998: 179). Bunun anlamı, geçici sözleşmelerle çalışan, böylece kendi bağımsız konumlarını koruyan işçilerin, yaptıkları işleri yaratıcı bir çalışma saydıkları için, çok daha fazla çalışmaya güdülenmeleridir (McRobbie, 1998: 179).

McRobbie, İngiltere'deki moda tasarım sektörüyle ilgili bu çalışmayı yaptıktan sonraki yıllarda, yaratıcı endüstrilerdeki çalışma pratikleriyle ilgili alan

araştırmalarını sürdürmüştür. Bu alan araştırmaları sonucunda açığa çıkan en temel veri ise, McRobbie'nin Londra'daki moda tasarım sektörünü incelenirken betimlediğı, 1990'ların "ilk dalga", "küçük ölçekli, bağımsız mikro-ekonomik" kültürel üretim anlayışının yerini, 2000'li yıllarda "ikinci dalga", yoğun kapitalist çıkar ilişkileriyle örölü bir kültürel üretim ortamının almış olmasıdır (2005: 375). McRobbie'nin bu duruma ilişkin olarak sunduğı önemli göstergelerden biri, "dönemin gençlik kültürüne ait olan dans ve parti kültürünün enerjik ve girişimci dünyasının, yaratıcı sektörlerle ihraç edilmesidir" (2005: 377). Öyle ki bu yeni dönemde sanat ile ticaret, eğlence ile iş birbirinin içine geçmiş, bizzat sanat fakültelerindeki akademisyenler tarafından öğrencilerine, sektörde kendilerini tanıtabilmeleri, arkadaşlık ağıları kurabilmeleri için dans ve parti kültürüne dahil olmaları gerektiğı öğütlenmiştir (McRobbie, 2005: 379). Kültürel sektörlerde iş bulabilmenin, gençlik kültürünün pompalandığı böylesi ortamlardan geçmesi ise, yaşlılık ve ailevi sorumluluklar gibi insani durumlara tahammülsüz bir çalışma hayatı ortaya çıkarmıştır (McRobbie, 2005: 385). McRobbie'nin (2005: 380), bir diğerk önemli tespiti, kültürel üretim sektöründeki hızlı iş görme anlayışına bağı bir şekilde, aynı anda birkaç işi üstlenen, daima hareketli ve değışken bireylerin olduğı bir istihdam ortamının yerleşik kılınmasıdır. Çalışma hayatındaki "zaman ve mekân" kavrayışını ilgilendiren bu yeni dinamikler içinde ise, "demokratik usuller, fırsat eşitliğı, ayrımcılık karşıtlığı gibi konular etrafında işyeri politikaları geliştirme olasılığı belirgin bir şekilde yok olmuştur" (McRobbie, 2005: 380). Burada söylenmelidir ki McRobbie, moda tasarımcılarının bireyselleşme meselesiyle ilgili olarak önceki çalışmasındaki iyimser tespitlerini, sonraki yıllarda yaptığı alan araştırmalarının yoğun şekilde bireyselleşmiş, kendi çıkarlarını gözetken kültür

işçilerine işaret etmesiyle birlikte koruyamamıştır. Yine McRobbie'yi, ikinci dalga kültürel üretim anlayışına ilişkin rahatsız eden verilerden biri de, önceki yıllarda ele aldığı bağımsız yaratıcı işçi konumunun yeni dönemde büyük ölçüde sarsılmış olmasıdır. Örneğin, "önceki çalışmasında görüştüğü moda tasarımcılarının, uzun çalışma saatlerine ve nakit para akışını sürdürme sıkıntılarına rağmen, 'kendi işine' konsantre olabilme lüksünü ellerinde tuttuklarını" belirtmiş, 1990'ların sonundan itibaren "moda tasarımcılarının 'bağımsız' olabilmelerinin tek yolunun Kookai, Debenhams, Top Shop gibi büyük firmalara 'bağımlı' olmaktan geçtiğini" söylemiştir (McRobbie, 2005: 383). Üstelik, "bu zincir firmalar, yeni mezun yıldız moda tasarımcılarının çok çok azını işe 'kabul etmekte', işe alınmış bu genç tasarımcılar sıklıkla aynı yıl içinde ıskartaya çıkarılabilmektedir" (McRobbie, 2005: 383).

McRobbie'nin Londra'daki genç sanatçıların gündelik çalışma pratikleri ile ekonomik durumları üzerine yaptığı bir başka alan araştırmasında ulaştığı veriler de, yukarıda sözü edilen dönüşüm hakkında çok somut bir resim çizmiştir. Buna göre, 2000'li yıllara ait en çarpıcı verilerden biri, sendikal bir örgütlenmenin yerini arkadaşlık ağlarının aldığı bir üretim ortamında, Goldsmiths College gibi sanat eğitimi veren kurumların, söz konusu ağ ilişkilerinin kurulmasına hizmet etmek bakımından önemli bir rol üstlenmesidir (McRobbie, 2004: 134-135, 138). Bu araştırmada ortaya çıkan verilerden bir diğeri, sanatçıların mekânsal olarak Londra'nın güneyinde toplanmalarına rağmen, mekâna ilişkin bir bağlılık ilişkisi geliştirmeyip yüksek düzeyde mobilize bir hayat tarzını benimsemeleridir (McRobbie, 2004: 137). Yine bir diğer veri, genç sanatçıların "haftanın yedi günü, gün batımından şafak vaktine kadar", "oldukça hummalı bir faaliyet" içinde olmalarıdır (McRobbie, 2004: 137). Şöyle ki bu genç sanatçılar, bir yandan ücretli

bir işte çalışmakta bir yandan kendi sanat çalışmalarına zaman ayırmakta, boş vakitlerinde arkadaşlarıyla birlikte yemek pişirmek ya da sinemaya gitmek gibi etkinliklerini bile iş ile bağlantılı etkinliklere dönüştürmektedir (McRobbie, 2004: 137). Genç sanatçıların tüm bu yoğun bireysel faaliyetleri karşılığındaki maddi kazançlarının oldukça düşük düzeylerde seyretmekte olduğu da McRobbie'nin ortaya koyduğu verilerden bir diğeridir (2004: 137-138).

McRobbie'nin araştırmalarından çıkan verilere bakıldığında, yaratıcı sektörlerde tutunmaya çalışan işçilerin, arkadaşlık ağlarını tesis etme ve sürdürme zorunluluğundan kaçamadıkları çok belirgin bir olgu olarak görülebilmektedir. Gerçekten de bu olgu, Manuel Castells'in 1990'larda ortaya attığı "ağ toplumu" kavrayışından hareketle, ağ ilişkilerini anlamaya yönelik empirik çalışmalara da hız vermiştir. Söz konusu çalışmalar arasında Andreas Wittel'in (2001) "ağ toplumsallığı" kavrayışını öne sürerek yaptığı, Londra merkezli etnografik çalışmasının önemli bir yeri vardır. Wittel (2001: 53), "ağ toplumsallığının bilhassa görünür olduğu alanlardan birinin kültürel endüstriler, özellikle de yeni medya alanı" olduğuna işaret etmiş ve Londra'daki yeni medya endüstrisi ile ilgili iki yıl süren bir alan araştırması yürütmüştür. Wittel'in temel tartışma noktaları (2001: 52-53), yeni bir oluşum olmayıp tarihsel köklerinin epeyce eskiye dayandığını söylediği ağ toplumsallığının bir yükseliş içinde olması, bu yükselişin post endüstriyel kentsel mekân ve muhitlerde özellikle görünür olması ve de en çok kültürel bakımdan eğitilmiş, medya ve bilgisayar okuryazarı olan yeni orta sınıflar arasında görünür olmasıdır. Buna göre, ağ toplumsallığı olgusunun yükselişini gösteren örneklerden biri, *First Tuesday* gibi, yeni medya sektöründeki kişileri bir araya getiren çok sayıdaki etkinliğin düzenlenişidir (Wittel: 2001: 56). Wittel (2001: 56), bu

etkinliklerin araçsal ve işlevsel etkinlikler olmalarına rağmen öyle değilmiş gibi yapıldıklarına, bu etkinliklerde toplumsal ilişkilerin metalaştırıldığı (iş ilişkileri kurmak, maddi kaynak bulmak vs. için düzenlendikleri) hayli açık olmasına rağmen insanlara kendilerini rahat hissettiren bir ortamın yaratılmasıyla (müzik, alkol vs.), metalaştırmanın gizlendiğine işaret etmiştir. Ağ toplumsallığı olgusunun insan ilişkilerini nasıl araçsallaştırdığına ilişkin bir başka çarpıcı örnek de BBC'de on yıl boyunca *Any Questions?* adlı bir radyo programının yapımcısı olarak çalıştıktan sonra kendine ait medya danışmanlığı şirketi kuran Carole Stone'un kariyer sürecidir (Wittel, 2001: 59). Buna göre, 6 Nisan 2000 tarihli *The Guardian*'da, "veri tabanında kayıtlı 13.700 arkadaşı bulunduğu" yazılan Stone'un, 18 Mart 2001 tarihli *The Observer Magazine*'de "14.000 arkadaşı olduğu" yazılmakta, "yani Stone bir yıldan az bir süre içinde 300 yeni arkadaş eklemeyi" başarmış olmaktadır (Wittel, 2001: 59). Stone'un *Networking: The Art of Making Friends* adlı kitabının girişinde yazılan satırlar ise oldukça çarpıcıdır: "Arkadaş edinmek bir sanattır ve bu sanat öğrenilebilir" (Wittel, 2001: 59). Görüldüğü gibi burada, insanları bir araya getiren etkinliklerdeki metalaştırma nasıl eğlenceli ortamlarla gizleniyorsa, arkadaş edinmenin araçsallaştırılması da üzerine sanat cilası çekilerek meşrulaştırılmaktadır.

Wittel'in araştırmasına göre ağ toplumsallığını kuran unsurların neler olduğuna bakıldığında ise karşımıza şunlar çıkmaktadır (2001: 65-71): Bireyselleşme, gelip geçici fakat yoğun ilişkiler, ortak deneyimlere yaslanan anlatılar yerine hızlı bilgi edinmeye dönük ilişkiler, çalışma ile oyunun özdeşleşmesi ve ağ toplumsallığının teknolojik bir toplumsallık karakteri taşıması. Buradaki unsurlar biraz incelendiğinde, ağ toplumsallığının bir yandan toplumsallık olgusunu beslediği ancak bu toplumsallığın ancak ve ancak yoğun bir şekilde bireyselleşmiş insanların

dünyasına ait bir olgu olduğu görülebilmektedir. Çünkü, Wittel'in makale boyunca yer yer işaret ettiği üzere, söz konusu toplumsallığın vuku bulduğu dünya, kısa süreli işlerin, esnek çalışmanın, göçebe çalışanların dünyasıdır ve böyle bir dünyada bir kişinin kendi bireysel kariyerini inşa edebilmesi için sürekli yeni ortamlara girmesi, yeni insanlarla tanışması, ayrıca teknolojiyi çok iyi kullanma becerisine sahip olması gerekmektedir.

Yukarıda yer verilen, Dyer-Witheford ve Greig de Peuter, McRobbie ve Wittel gibi araştırmacıların yaptıkları saha araştırmalarıyla şekillenen tartışma hattı kültürel çalışmaların, kültürel üretim ve yaratıcı emek konularına nasıl yaklaştığını sergiler niteliktedir. Nitekim, söz konusu hat, kültürel çalışmaların yaratıcı emek süreçleriyle ilgilenen diğer araştırmacıları tarafından da -aralarında bazı yaklaşım farklılıkları bulunsa da- takip edilmiş, yapılan saha araştırmalarında çok benzer benzer sonuçlara ulaşılmıştır. Örneğin, İngiltere'de televizyon sektörünün neo-liberal dönüşümü bağlamında televizyon çalışanlarının emek süreçlerinin ne gibi karakteristik özellikler sergilediği konusunda erken tarihli, önemli bir çalışma yapmış olan Gillian Ursell (2000), kuramsal temellerini Marksist emek süreci yaklaşımı ve de Nicolas Rose'un Foucault yorumundan alan bir tartışma yürütmüştür. Ursell'in (2000: 821) böyle ikili bir hat içinde bir tartışma kurmasının temel gerekçesi, geleneksel emek süreci yaklaşımıyla hareket edildiğinde, neo-liberal dönüşümün çalışma hayatında yarattığı olumsuzlukları göstermek çok da zor değilken, tek başına bu yaklaşımın televizyon çalışanlarının motivasyonlarını anlamak bakımından yetersiz kalmasıdır. Açmak gerekirse, televizyon çalışanlarının hiç para almadan çalışmaya gönüllü olmaları gibi bir olgunun açıklanmasında, emek süreci yaklaşımı, onları "kapitalizmin kurbanları" şeklinde görebilir ya da "sınıf

bilincine sahip olmadıklarını" söyleyebilir (Ursell, 2000: 821). Ancak televizyonda çalışmak, pek çok kişi açısından kendileri için bir tür bireysel, duygusal yatırım yapmak anlamına geldiğinden, buradaki gönüllülük olgusu, Foucault'un özneleşme yaklaşımı çözümlemeye dahil edildiğinde çok daha iyi anlaşılabilir (Ursell, 2000: 821). Çünkü, Ursell'in ifadeleriyle televizyonda çalışmak (2000: 821), "duyumsal hazlarının peşinde koşabilirsin, eğer şanslıysan, insanlar seni alkışlar ve eğer şanslıysan sana para bile ödeyebilirler" şeklinde baştan çıkarıcı bir inancı harekete geçiren ve bu inancın gücüyle de insanların post-modern, bireyci, hazcı bir anlayışla kendilerini üretim ortamına kattıkları bir çalışma anlayışına karşılık gelmektedir.

Burada, hem yaratıcı emek üzerine pek çok saha araştırmasından çıkan sonuçların genel bir özetini vermeleri hem de bu çalışmaların şekillenmesinde büyük bir payı olan maddi olmayan emek ve prekarite kavramlarını ana hatlarıyla eleştirel bir şekilde gözde geçirmeleri nedeniyle Rosalind Gill ve Andy Pratt'in yaptığı tartışma üzerinde bir miktar ayrıntılı durulabilir. Gill ve Pratt (2008: 2), "refah toplumlarındaki işçilerin, sayıları her geçen gün artacak şekilde, güvencesiz, gelip geçici ve düzensiz emekle ilişkilendirilmeleri" olgusuna işaret etmiş ve "kültürel ve yaratıcı işçileri" bu olguyu en iyi şekilde sembolize eden işçiler olarak ele almıştır. Aynı zamanda yazarlar, kültürel endüstriler ile yaratıcı endüstriler terimlerinin kullanımı bağlamında "hatırı sayılır ölçüde bir ihtilaf bulunduğunu" söyleyerek, "yaratıcı endüstriler terimini, açıkça, kültürel endüstriler teriminin politik yeniden etiketlenmesi" olarak gördüklerini de ifade etmişlerdir (Gill ve Pratt, 2008: 2). Gill ve Pratt'in (2008: 5-9), Otonomist Marksist fikirleri tartışırken, "bilgi ve enformasyon işlerinin tahakkümündeki toplum imgesinin, kapitalizm

peygamberlerinin ve işletme gurularının kullandığı dili çokça anımsattığına" dair eleştirilere dikkat çekmeleri oldukça önemlidir. Ayrıca yine burada; bilgi, iletişim ve enformasyona bağlı işlerin ağırlık kazanmasının, "farklı işçi grupları arasındaki derin farklılıkların -örneğin düşük ücretli bir kasiyer ile yüksek ücretli bir kültür analisti-gözden saklanması" olgusunu ürettiğine işaret edilmesi de kayda değer bir eleştiri noktasıdır (Gill ve Pratt, 2008: 9). Yazıda çizilen bu eleştirel hattın, kapitalizme alternatif çalışma, üretim ve dayanışma biçimleri arayışındaki prekarite aktivistlerinin fikirlerinin incelenmesinde de iş başında olduğu görülmektedir. Buna göre yazarlar, prekarite aktivizmini, Avrupa merkezli ve genç işçiler tarafından temsil edilen bir hareket olarak ele almış ve prekarite politikalarını tartışmaya açmıştır (Gill ve Pratt, 2008: 10-11).

Gill ve Pratt'in (2008: 11), prekarite tartışması bağlamında işaret ettikleri ilk husus, "otonomist fikirlere yükseltilecek bazı itirazların, prekarite politikaları içerisinde de canlanmış olmasıdır." Şöyle ki burada, "prekarite deneyimini kimin en iyi temsil ettiğine dair bir anlaşmazlık" söz konusudur (Gill ve Pratt, 2008: 11). Bu noktada yazarlar (Gill ve Pratt, 2008: 11), "*precariat*'ın öncü kolu olarak idealize edilen bekâr erkek şehirli sanatçı veya yaratıcı işçi'nin, "prekarite politikalarının kalbindeki hayali bir özne" olduğunu ileri süren Laura Fantone'in feminist eleştirisine yer vermiştir. Fantone'e göre, "Kadınlar daima maddi olmayan emeğin ve duygulanımsal emeğin özneleryken ve bu her iki alanda da çok az fark edilirken, kırılganlık, ancak Batılı erkek işçinin, yeni post-endüstriyel esnek istihdam piyasasının negatif etkilerini hissetmeye başlamasından sonra tartışılmıştır" (Gill ve Pratt, 2008: 11). Yazarların işaret ettiği ikinci husus (Gill ve Pratt, 2008: 12), prekarite politikalarının, "sanatçılar ve yaratıcılar, fabrika işçileri, kayıt altına

alınmamış göçmenler, seks işçileri, öğrenciler gibi" çeşitli grupları mobilize etme isteği altında, "fark etrafında dayanışma" örmenin mümkün olup olmadığına dair tartışmalardır. Gill ve Pratt (2008: 12), böyle bir potansiyelin varlığına doğrudan itiraz etmemekle beraber, farklı işçileri birbirleriyle ortaklık kurabilecekleri bir temelde birleştirebilmenin zorluğuna dikkat çekmişlerdir. Son olarak yazarlar (Gill ve Pratt, 2008: 12-13), prekarite politikalarının amaçlarına dair bir karmaşanın varlığından söz etmiş ve bu karmaşanın vatandaşlık geliri, iş güvencesi, emeklilik gibi konularda ikircikli taleplerin dillendirilmesine yol açtığını vurgulamıştır.

Gill ve Pratt (2008), Otonomist Marksistlere ve prekarite aktivistlerine dair yürüttükleri tartışmayı, kültürel işlerde çalışan emekçilerin deneyimleri konusuna da taşımak istemişlerdir. Buna göre yazarlar (Gill ve Pratt, 2008: 14), "Son yıllardaki bir dizi niteliksel ve etnografik çalışmanın, sanatçıların, moda tasarımcılarının, televizyon yaratıcılarının ve yeni medya çalışanlarının hayatlarını incelediğini, bu çalışmaların çokça övülmüş esneklik, özerklik ve informellik konuları hakkındaki eleştirel soruları çoğalttığını" belirtmiştir. Bu çalışmalarda ortaya çıkan veriler ise genel hatlarıyla şöyle sıralanmaktadır: "Gelip geçiciliğin baskın oluşu; kesintili ve kırılgan işler; uzun çalışma saatleri, bulimik çalışma örüntüleri; çalışma ve eğlence arasındaki sınırların çökmesi veya silinmesi; yüksek düzeylerde mobilite; çalışmaya ve yaratıcı işçi kimliğine (örneğin, web tasarımcısı, sanatçı, moda tasarımcısı kimliği) tutkuyla bağlılık; bohem hayat tarzını ve girişimciliği harmanlayan kişisel zihin yapısı; informel çalışma ortamları ve özgün sosyallik biçimleri; derin güvencesizlik deneyimleri ve iş bulma hakkında endişe; yeter miktarda para kazanma ve hızla değişen ortamlara 'ayak uydurma'" (Gill ve Pratt, 2008: 14).

Buraya kadar aktarılanlar bağlamında yaratıcı emekle ilgili saha araştırmalarının verilerine bakıldığında, yaratıcı endüstrilerdeki emek süreçlerinin pek parlak bir tablo sunmadığı fark edilebilmekle birlikte, neden halen yaratıcı-kültürel işlerde çalışmanın pek çok kişi açısından arzu edilen bir durum olduğunu sorgulamak ve bu durumun, kültürel işlerde çalışmaya dair etik-normatif bir düzeyde verimli bir tartışmanın kapılarını aralama potansiyeli üzerinde düşünmek de önemlidir. Bu bağlamda, tartışmayı sonlandırmadan önce, yaratıcı emeği böylesi bir yaklaşımla tartışmaya açan Mark Banks ile David Hesmondhalgh ve Sarah Baker'in fikirlerini gözden geçirmek yararlı olacaktır.

Banks'ın yaklaşımını anlamak için, ilk başta kültürel endüstrileri ve yaratıcı emeği nasıl ele aldığına bakılmalıdır. Buna göre Banks (2007: 2-3) kültürel endüstrileri, "'estetik' ve 'sembolik' malların ve hizmetlerin üretimiyle" ilgili faaliyetler alanına yerleştirmiştir. Söz konusu faaliyetler alanında, "yaratıcı kültürel işçiler" terimiyle andığı çalışanlar da, "sembolik metaların üretiminden birincil derecede sorumlu olan kişilerdir" (Banks, 2007: 7). Banks'ın yaklaşımında en temelde (2007: 15), "kültürel işin hem geriletici hem de ilerletici unsurlarını, peşin hükümlerden uzak durarak sorgulamak" isteği ile "kültürel işi kınamak ya da övmek değil, kültürel işin örgütlenmesini, iktidar yapılarını, toplumsal ve politik etkilerini serinkanlı biçimde incelemek" amacı yatmaktadır. Bunun için ise, "Frankfurt Okulu Marksizminden türeyen eleştirel teori yaklaşımları, Neo-Foucaultcu, yönetsel yaklaşım ve liberal demokratik yaklaşım" olmak üzere "üç temel geleneğe" başvurarak bir tartışma yürütmüştür. Banks (2007: 94-95), ilk iki yaklaşımı, yaratıcı endüstrileri ticari gelişme ve büyümenin bir aracı olarak kullanma niyetindeki neo-liberal politikalara karşı eleştirel bir hat açmaları açısından önemli bulmuş ancak her

iki yaklaşımda da epeyce kötümser bir tonda dile getirilmiş eleştirileri tamamen kabul etmeyerek, sanatsal ve yaratıcı işlerin kapitalizme karşı alternatif toplumsallık alanlarını açabilme potansiyelini sorgulamak üzere Ulrich Beck, Elisabeth Beck-Gernsheim, Anthony Giddens, Russell Keat, Scott Lash, John Urry gibi modernleşmeyi liberal-demokratik bir çerçeve içinden okuyan araştırmacılardan yararlanmıştır. Söz konusu araştırmacıların ilk iki yaklaşımdaki araştırmacılara göre çok daha olumlu bir bakış açısı taşımaları, modern toplumlardaki bireyselleşmeyi, insanların seçim yapabilme, düşünümsel bir tavır alabilme ve kendi hayatlarına ilişkin kararlarını özgürce verebilme kapasitelerini güçlendirici etkileri temelinde değerlendirmelerine bağlıdır. Buradan hareketle Banks (2007: 101), modern sanatsal ve yaratıcı üretim içinde, "estetik", "pratik" ve "etik" ekonomiler düzeyinde üç eğilim ayırt etmiş ve bu eğilimleri kapitalist pratiklere bir reddiye veya alternatif olma olasılıkları açısından tartışmaya açmıştır. Açmak gerekirse, ilk olarak estetik düzeydeki eğilim, son dönemde sanatsal pratiklerin çoğalması ve yaygınlaşması neticesinde özerk üretim olanaklarının ve ütöpik arayışlarının artması; ikinci olarak pratik düzeydeki eğilim, sanatsal işlerin yanı sıra zanaat temelli işlerin de artışı neticesinde daha özgün ve anlamlı üretim formlarının ortaya çıkması ve bunun da hem yaratıcı işçiler hem toplum için içsel mükâfatlar ve faydalar getirmesi; üçüncü olarak etik düzeydeki eğilim ise, kültür işçilerinin sadece ekonomik ya da estetik değeri esas alan bir kültürel üretimi değil, toplumsal değeri de gözeten etik bir kültürel üretim zemini kurma çabası içine girmeleridir (Banks, 2007: 101-124).

Hesmondhalgh ve Baker'in yaklaşımında da Banks'ın yaklaşımıyla birtakım ortaklıklar göze çarpmaktadır. Bu ortaklıklardan biri, yaratıcı emeğin kültürel endüstrilerdeki "sembol üretimi faaliyetine" karşılık gelecek şekilde kullanılması ve

bu faaliyeti gerçekleştiren aktörlerin de "yaratıcı işçiler" olarak anılmasıdır (Hesmondhalgh ve Baker, 2011a: 9). Bir diğer ortaklık ise, yaratıcı emeğin ya övgücü/liberal ya da kötümser/eleştirel bir yerden tartışılmasına karşı çıkma tavrında görülebilir. Nitekim, Hesmondhalgh ve Baker (2011a: 7), "ne övgücülerin ne de kötümserlerin iyi ve kötü çalışmayı neyin tesis ettiği konusunda yeterince açık olmadıklarını ve bunun da çağdaş yaratıcı emeği tartışmayı ve yaratıcı emeğin anlamını kavramayı engellediğini" söylemişlerdir. Buradaki düşüncelerini temellendirmek üzere, Raymond Williams'ın "'hiçbir sözcük yaratıcılık sözcüğü kadar istikrarlı bir biçimde olumlu referans taşımamıştır," ifadesine yer veren yazarlar, bu ifadenin Williams tarafından, yaratıcı faaliyetlere yüklenen değerlerden "memnun olmak" gerektiği vurgusuyla kullanıldığını söylemiştir (Hesmondhalgh ve Baker, 2011a: 2). Buna göre, "yaratıcı faaliyetler bizi eğlendiren, bilgilendiren hatta aydınlatan ürünler üretmeyi içerdiği gibi", söz konusu ürünler "en iyi şekilde ortaya konulduğu takdirde, hayatlarımızı zenginleştirme ve dünyayı daha iyi bir yer haline getirme" potansiyeli de taşımaktadır (Hesmondhalgh ve Baker, 2011a: 2). Bu noktada yazarlar (Hesmondhalgh ve Baker, 2011a: 2), kendi yaklaşımlarının "romantizm, mistisizm veya elitizm" gibi algılanmasını istememiş ve tıpkı Williams gibi kendilerini de "eşitlik, toplumsal adalet, esenlik ve yaratıcılığın demokratikleştirilmesi" değerlerinin motive ettiğini söylemişlerdir.

2. Yaratıcı Emek Süreci Olarak TV Drama Yazarları

a. Televizyonda Auteur Tartışmaları

Mark Banks (2010b: 305), "akademisyenlerin, yaratıcı endüstrilerde 'emek' üzerine yazarken, sanatçıların, 'yaratıcıların' ve diğer sıra dışı bireylerin işlerine üstünlük tanıma eğiliminde" olduklarını söylemiştir. Bu eğilimin en temel nedenlerinden birisi, Simon Faulkner vd.'nin (2011: 297) Raymond Williams'a atıfla aktardıkları üzere, "Romantik Çağ boyunca 'sanat için sanat' ilkesinin ve sanat-ticaret karşıtlığının etkili olması" olgusunun takibidir. Buna göre sanat için sanat ilkesi, "'Estetik İnsan-Ekonomik İnsan' arasında ikili bir karşıtlık kurarak, sanatçının yaratıcı kimliğinin ve psikolojik olarak yaradılışının ticari ve yönetsel çıkarlardan ayrıldığını savunmaktadır" (Faulkner vd., 2011: 297). Faulkner vd. (2011: 297), "sanat için sanat peşindeki sanatçıya dair bu romantik tasavvurun, televizyon yapımcıları üzerine bir dizi yorumda yeniden ortaya çıktığını ve yapımcıyı mali ve kurumsal kısıtlılıklardan kurtarma arayışındaki politik ortamı güçlendirmeye hizmet ettiğini" belirtmektedir. Bu bağlamda yazarlar (Faulkner vd., 2011: 297-298), söz konusu tasavvurun, ilki "BBC'deki yapımcılar üzerine yapılan tarihsel çalışmalarda" ve ikincisi "kültürel çalışmalar içinde, yapımcıyı yaratıcı yazar olarak ele alan çalışmalarda" olmak üzere iki tür çalışmada karşımıza çıktığına dikkat çekmektedir. Bu tasavvurun izlerini, Türkiye'de televizyon üretimi üzerine yazılmış akademik çalışmalarda, televizyon profesyonellerince kaleme alınan çeşitli anı kitapları ve televizyon tarihi çalışmalarında ve yine popüler televizyon eleştirisi yazılarında bulmak mümkündür. Örneğin, "Türkiye'deki televizyon sistemi" üzerine düşünce

üretmeyi amaçlayan, "televizyon yapımcılarına ilişkin ampirik veri toplama" açısından "ilk çalışma niteliğini taşıyan" bir araştırma tasarımına sahip olması itibariyle önem arz eden Erol Mutlu'nun çalışmasında (1986: 14), Faulkner vd.'nin dikkat çektiği bu tasavvurun izlerini görülmektedir. Nitekim Faulkner vd.'nin ayrımına göre ilk türe yakın sayılabilecek bir yaklaşım sergileyen bu çalışmada Mutlu (1986: 16), yapımcıları "televizyon mesaj üretiminin en önemli ögesi" saymış ve yapımcıların, TRT'deki profesyonellikten uzak yayıncılık anlayışına rağmen, "katılımcı, etkin, toplumsal sorumluluk sahibi bir mesleki rol eğilimi" içinde olduklarını söylemiştir. Yine, Mutlu'nun çalışmasının yazıldığı tarihten çok daha önce, 1970'li yıllarda Türkiye'de televizyonculuk eğitimi kitaplarının ilk örneklerini veren Mahmut Tali Öngören'de de televizyonda bireysel yaratıcılığa yönelik bir vurgu vardır. Buna göre Öngören (1973: 1), televizyonda yazarın yaratım sürecine öncelik vermekte; "televizyon yazarının kamera arkasındaki görevliler arasında en önemli kişi" olduğunu söylemektedir. Ancak hemen burada belirtilmelidir ki bu örneklerde Banks'ın ve Faulkner vd.'nin ifadelerini geçerli kılan bir yönelim gözükmesine rağmen, televizyonda bireysel yaratıcılığa veya yaratıcının kim olduğuna dair net bir uzlaşımın varlığından söz etmek mümkün değildir. Bu bağlamda, auteur tartışmalarından yola çıkarak televizyonda yaratıcılık üzerine bir çerçeve çizerek işe başlamak yararlı olacaktır.

Michael Z. Newman ve Elana Levine (2012: 39), "müzik ve resimden tiyatro ve sinemaya, estetik kültürlerde yazarlık söylemi (*authorship discourses*) olmaksızın sanatın yerini tespit etmenin son derece nadir olduğuna" dikkat çekmiş ve Shyon Baumann'a atıfta bulunarak, "özerk film sanatçılarının takdir görmesi" ile "sinemanın 1960'lar boyunca bir sanat formu olarak meşruluğunu artırması" arasındaki

bağlantıya işaret etmişlerdir. Newman ile Levine'nin (2012) işaret ettiği yazarlık söyleminin, sinemanın bir sanat formu statüsüne yükselmesi bakımından kritik bir önemi bulunsa da, Bridget Conor'un tartışmaya açtığı gibi (2010: 46), yazarlık teorilerinin film teorisine adapte edilmesinin çeşitli sorun ve itirazları da beraberinde getirdiği bilinmelidir. Bu itirazlar arasında "film yapımının kolektif doğası nedeniyle filmin tek bir yazarın ürünü gibi adlandırılmayacağı" sıklıkla dile getirilmiştir (Conor, 2010: 46). Yine klasik Hollywood üretim tarzında, yönetmenlerin değil stüdyo kimliğinin, başka bir deyişle "her bir stüdyoyu birbirinden ayıran özgül üretim tarzlarının" hâkimiyetine dair film tarihçileri tarafından yöneltilen çeşitli itirazlar da auteur fikrinin sorgulanmasına yol açmıştır (Caldwell, 2008: 198-199). Ancak tüm eleştirilere rağmen, auteur teori 1950'lerden bu yana film teorisinde hayli etkilidir ve günümüzde de yaratıcı yazar olarak yönetmen fikri hem popüler hem de akademik düzlemde canlılığını muhafaza etmektedir (Conor, 2010: 46).

Burada, senaryo yazarları bağlamında, auteur teorisinin ürettiği iki ayrı gerilimden söz edilmelidir. Bu gerilimlerden ilki, Conor'un belirttiği gibi (2010: 47-48; 52-53), yazarların "birkaç tekil çalışma dışında" auteur tartışmaları içinde ele alınmaması, bugüne kadar sinemada ancak "yazarlık ve yönetmenlik rollerini aynı anda üstlenebilen ('hyphenate' figures)" bazı senaryo yazarlarının auteur olarak adlandırılabilmesi ve bu yazarlar dışında "'isim'-siz 'profesyonel yaratıcılar' sayılan yazarların" ise auteur tartışmaları içinde "müphem bir görüntü" vermesidir. Meseleye televizyon üretimi açısından bakarsak, ikinci gerilimin ise, özgün üretim koşulları itibarıyla yazarlığın yönetmenliğe kıyasla görece daha itibarlı gözüktüğü, ancak sinemaya göre daha az itibarlı bir kültürel form sayılan televizyon dramalarına auteur

teorisinin uygulanışında ortaya çıktığı söylenebilir. Aşağıda, bu ikinci gerilim üzerinde biraz daha ayrıntılı durulacaktır.

Robert J. Thompson'un tartışmaya açtığı üzere (1990), televizyon çalışmalarının 1970'lerin sonlarındaki erken dönem televizyon çalışmalarından bu yana auteur teorisinden etkilendiği bilinmektedir. Örneğin, Christopher Wicking ve Tise Vahimagi'nin 1979 tarihli *The American Vein* kitabında, Andrew Sarris'in sinemada auteur yönetmenleri sınıflandırma mantığı bu kez televizyon yönetmenlerine uyarlanmaya çalışılmıştır (Thompson, 1990: 4). Yine, bu kitaptan bir yıl önce yayımlanan John Ravage'in *Television: The Director's Viewpoint* kitabında da yönetmenler Amerikan televizyonun yaratıcıları olarak ele alınmıştır (Thompson, 1990: 6). Gelgelelim Thompson (1990: 4-7), her iki kitaptaki, adeta televizyonun yönetmenin aracı olmadığını ispatlamaya çalışan ifadelere dikkat çekmektedir. Buna göre, Wicking ve Vahimagi, yaptıkları sınıflandırmaya yönetmen olmayan yazar ve yapımcıları veya yazar-yapımcıları dahil etmek durumunda kalmış; Ravage'in görüşlerine yer verdiği yönetmenlerin çoğu ise kendilerinin, yapımcıların ve genellikle de yazar-yapımcıların hizmetinde oldukları konusunda ortaklaşmıştır (Thompson, 1990: 5; 6). Aslında Thompson'un belirttiği gibi (1990: 7), endüstriyel müşterek bilgiye dayanmaktansa sinemadan ödünç alınan bir yaklaşımı televizyona taşımayı tercih eden bu çalışmaların çok öncesinde, Muriel G. Cantor'un 1971 tarihli *The Hollywood TV Producer: His Work and His Audience* adlı sosyolojik çalışmasında, televizyonda yapımcının etkili rolüne işaret edilmiş bulunmaktaydı. Nitekim, Wicking ve Vahimagi'nin ve Ravage'in çalışmalarından birkaç yıl sonra yayımlanan çalışmalarda da auteur vurgusu yapımcıya yöneliktir. Örneğin, 1981'de David Marc'ın "TV Auteurism" makalesinde televizyonda auteur çalışmalarının

uygun öznese olarak yapımcı veya yönetici-yapımcı (*executive producer*) önerilmiştir (Thompson, 1990: 8). Bu öneri, 1983 yılında Horace Newcomb ve Robert Alley'in *Television: The Producer's Medium* adlı çalışmalarından sonra meşruiyetini pekiştirmiştir. Çünkü bu çalışmada televizyon apaçık bir biçimde "yönetmenin değil 'yapımcının aracı' olarak tanımlamış" ve "televizyonda, televizyon dizilerinin çekimi boyunca gelip giden usta yönetmenlerden çok yazar-yapımcının (*writer-producer*) etkili olduğuna" dikkat çekilmiştir (Caldwell, 2008: 199). 1990'lardan günümüze kadar gelen süreçte ise, "1995'te *New York Times*'ta *ER* hakkındaki bir makalede ilk kullanımına rastlanan yaratıcı-yapımcı (*showrunner*)" (Newman ve Levine, 2012: 39), televizyon çalışmalarında auteur tartışmalarının öznesi konumuna yerleşmiştir.

Yukarıda aktarılanlardan yola çıkıldığında, televizyonda yönetmense yapımcıyı yaratıcı sayan anlayışın yaygın bir kabulünden söz etmek mümkündür. Ancak Thompson'un da işaret ettiği gibi (1990: 10) bu kabul, televizyon drama üretimindeki tüm yapımcılar için geçerli değildir. Nitekim Thompson (1990: 10-11), Amerikan televizyonunda bir dereceye kadar özerkliğini garantileyebilenlerin; "yazar-yapımcı, yazar-yönetmen-yapımcı, yaratıcı-yapımcı gibi çoklu unvanlar edinmiş kişiler" arasından çıktığını belirtmektedir. Bununla birlikte Thompson'un (1990: 13) "televizyon dizisi üzerinde azami miktarda bağımsız kontrolü elinde tutanların, unvanları arasında 'yazar' bulunan yapımcılar" olduğunu vurgulaması gözden kaçırılmamalıdır. Thompson ayrıca (1990: 11), televizyonda sese üstünlük veren bazı televizyon teorilerinin, yazara yüksek derecede bir önem atfettiğini de hatırlatmaktadır. Yine bu noktada Thompson'un (1990: 13), televizyonda görüntüyü ses kadar önemli bulduğunu ve televizyonda sadece diyalogların değil, "görsel unsurların da büyük ölçüde yazarın kontrolünde olduğunu" söylemesi dikkat

çekicidir. Thompson'un bu ifadelerinden yola çıkıldığında, film üretimine göre televizyon drama üretiminde yazara çok daha hayati bir rol biçildiğini söylemek zor değildir. Ne var ki burada hâlâ televizyonun yazarın aracı olduğuna dair bir iddia öne sürülememektedir. Thompson'a göre (1990: 13), televizyon yazarın aracı sayılamaz, çünkü yazar-yapımcı diziyi bir kere yarattıktan sonra yazarlara düşen görev, kendi yaratmadıkları bir anlatı evreni içindeki karakterlerin hikâyelerini anlatmak, o anlatı evreninin kurallarına uymaktır. Yazarlar, dizinin her hafta aksamadan sürmesi için oradadırlar, bu yüzden anlatıda "radikal değişiklikler yapma yetkileri yoktur" (Thompson, 1990: 13). Dolayısıyla Thompson'a göre (1990: 13), yazarların üstlendiği, "sözcüğün geleneksel anlamıyla yazma" sayılamayacak tüm bu süreç; yaratıcılık değil, zanaatkârlıktır. Bu bağlamda, televizyonda yazarın bir yandan itibarlı bir statü edinebilmesine olanak veren, diğer yandan bu olanağı bulanıklaştıran özgün üretim koşullarının, İngiliz ve Amerikan televizyon dramalarının tarihsel gelişimi içinde değerlendirilmesi, buraya kadar yürütülen tartışmayı daha anlaşılır kılacaktır.

b. İtibarlı Yazarlardan Yazarın Ölümüne

Erol Mutlu (1991: 88), "televizyon tarihinde, 1940 sonları ve 1950-1960 arasındaki" dönemin, "film ve *videotape* tekniklerinin henüz televizyonun yapım unsurları olarak kullanılmadığı ve yayınların hemen tümüyle canlı yapıldığı" bir

yayıncılık ortamına tekabül ettiğine işaret etmiştir. Bu yayıncılık ortamına "damgasını vuran" program türü ise, "televizyonla tiyatro arasındaki yakın işbirliğinin bir ürünü" olarak ortaya çıkan, "tek bölümlük canlı televizyon oyunlarıdır" (Mutlu, 1991: 88). İngiliz televizyonunda Amerikan televizyonuna göre daha uzun süre kalıcılığını korumayı başarmış bu türün televizyon tarihine bıraktığı en çarpıcı mirası, "televizyonun altın çağı" adlandırmasıdır. Böyle bir adlandırmanın yapılabilmesini olanaklı kılan en temel etken, başlangıçta klasik drama ve roman uyarlamalarının, sonrasında ise yazarların televizyon için kaleme aldıkları orijinal metinlerinin sahnelendiği televizyon oyunlarının, yazarın yaratıcı varlığından kaynaklı bir prestij söylemiyle işaretlenmesidir. Öyle ki, David Marc ve Robert J. Thomson (1995: 119-120), bu dönemde Amerika'da "Paddy Chayefski, Reginald Rose, Rod Serling, Robert Alan Aurthur ve Gore Vidal gibi yazarların, televizyonun kamera arkasındaki diğer kişilerden çok daha fazla tanındığını" söylemekte ve hatta bu yazarların "kimi kez kamuoyunun ilgisini, kendi yazdıkları oyunlarda rol almış oyuncularla paylaştığına" dikkat çekmektedir. İngiltere'de ise, *Armchair Theatre* (ITV, 1956-74), *The Wednesday Play* (BBC, 1964-70) ve *Play for Today* (BBC, 1970-84) adlarını alan televizyon oyunları kuşağı geleneğinde, Nigel Kneale, Alun Owen, Clive Exton, Robert Muller, Jeremy Sandford, David Mercer, Tony Parker, Dennis Potter gibi yazarların adları, prestijli pek çok yapımın yaratıcıları olarak öne çıkmıştır.

Amerika'da televizyon yayıncılığının erken döneminde, drama yazarlarının ayrıcalıklı bir statü elde etmelerinin ardındaki nedenlere bakıldığında, Marc ve Thompson'un belirttiği üzere (1995: 120), "televizyon oyunları formunda diyalogların hâkim olması, çoğunlukla apar topar dönüştürülmüş radyo stüdyolarında

çekilen, canlı yayınlanan, ucuza mal edilen bu yapımlarda görsel heyecan uyandıracak sahnelerin çok az yer bulabilmesi" gibi bir dizi ticari ve teknik sınırlılığın etkisi gözden kaçırılmamalıdır. Bu sınırlılıklar dahilinde, izleyiciyi ekranlara bağlayabilmenin, anlatılan hikâyelerin çekiciliğinden geçtiği ve o günlerin koşullarında yazarların, yönetmenler ve oyuncularla kıyaslandığında yaratım sürecinin başat aktörleri olarak bir adım öne çıktığı anlaşılabilmektedir. Ancak bu noktada, televizyonun altın çağı adlandırmasıyla anılan bu dönemdeki "televizyon dramalarının çoğunun vasat ve de içlerinden pek çoğunun unutulmuş olduğunu" (Marc ve Thompson, 1995: 121) söylemek gereklidir. Dolayısıyla burada, dönemin bütün yazarlarını ve dramalarını kapsayacak şekilde yüksek nitelikli bir üretim faaliyetinin gerçekleştiği bir altın çağdan ziyade, "bazı yazarların diğerlerden daha kıymetli" (Marc ve Thompson, 1995: 120) sayıldığı bir üretim ortamında, dönemin isim yapmış yazarlarıyla anılan, televizyon tarihine iz bırakan yapımların mevcut bulunduğu bir altın çağdan söz etmek daha doğrudur. Ayrıca belirtmek gerekir ki, bu dönemde dramalara sponsor olan büyük firmaların da katkısıyla, her ne kadar bazı yazarlar sektördeki prestijli yapımların yaratıcıları olarak kendilerini kabul ettirmiş olsalar da, yazarların üretimleri, dönemin ticari ve ideolojik ortamına uyum göstermek durumunda kalmıştır. Örneğin, Paddy Chayefski imzalı *Marty*'nin, tekerlek üreticisi sponsor firması *Goodyear*, oyunun bir sahnesinde, hikâyedeki ana karakter *Marty*'nin, kız arkadaşı *Clara*'yı tren yerine arabayla eve bırakmasını talep etmiştir (Marc ve Thompson, 1995: 125). Buna karşın, Chayefski'nin, *Marty* karakterindeki gibi dönemin New York şehrinde yaşayan alt sınıftan birinin kendi arabasına sahip olmasının gerçekliğe aykırı olacağını söyleyip tepki göstermesi üzerine, orijinal senaryodaki tren sözünün otobüs sözüyle değiştirilmesi noktasında

uzlaşmıştır (Marc ve Thompson, 1995: 125). Yine, "televizyonun altın çağının, aynı zamanda Senatör Joseph McCarthy'nin de altın çağı" olduğu hatırlandığında, Chayefski gibi yazarların, dönemin politikalarının yarattığı toplumsal sorunlara temas etmeden, "oyunlar içindeki tüm gerilimleri tamamen kişisel sorunlardan türetmek zorunda kaldıkları" bir anlatı dünyası karşımıza çıkmaktadır (Marc ve Thompson, 1995: 123).

Jon Kraszewski (2008: 271), "Amerika'da 1950'li yıllarda, bir grup televizyon yazarının kamusal kültür içinde ünlü yazarlar ortaya çıkmaları" olgusunun ardında yatan dinamikleri sorguladığı çalışmasında iki temel noktaya işaret etmiştir. Buna göre, 1955 ile 1962 yılları arasında yazarların, televizyon yazarları olarak kendi kimliklerini yaratmalarında, sektöre girmeye hevesli kişiler için kaleme aldıkları senaryo yazarlığı kitaplarının ve televizyon için kaleme aldıkları senaryoların daha sonradan sinema filmlerine uyarlanması sırasında, haklarındaki tanıtım faaliyetlerinin önemli bir payı vardır (Kraszewski, 2008: 272; 275-276; 278). Buradan hareketle Kraszewski (2008: 272), "bu her iki mevzi içinde, yazarların kendilerini sanatçılar olarak sunduklarını, kitle kültürünün hak ettiği değerleri tartışmaya açtıklarını, televizyonu bir sanat aracı olarak övdüklerini ve endüstriyi ise estetikten ziyade ticareti daha çok önemseydiği için yerdiklerini" söylemiştir. Bu konuyu Paddy Chayefski örneği üzerinden bir miktar irdelersek, Kraszewski'nin aktardığı şekliyle (2008: 277-278) Chayefski'nin, yazdığı senaryo yazarlığı kitaplarında "televizyon yazarlığının sanat değil, bir iş olduğunu" vurgulayan ve amatör yazarlara "pazarlanabilir bir senaryoyu nasıl yaratacaklarını" öğretmeye çalışan bir yazar görüntüsü çizdiğinden söz edebiliriz. Yine, yazarın, ünlü eseri *Marty* temelinde televizyonun estetik ilkelerine değinirken, "televizyonun sıradan,

gündelik bir dünya sunmasına" vurgu yaptığı da belirtilmelidir (Kraszewski, 2008: 278). Chayefski'nin bu ifadelerine ilk elden bakıldığında, düşük nitelikli, ticari bir kültürel üretim faaliyeti gibi etiketlenen televizyon yazarlığının, mesleki tatmin arayışındaki herhangi bir yazarın seçmek isteyeceği pek doğru bir iş gibi durmadığı düşünülebilir. Ancak ironik biçimde, yazarın edindiği başarı, tam da ticari bir üretim anlayışı içinde, gündelik, sıradan konular ve karakterler etrafında kendine özgü bir anlatı evreni kurabilmekten geçmiştir. Öyle ki, *Marty*'nin sinema uyarlamasında Chayefski, yapımcıya senaryoda tek bir sözü bile değiştirme hakkı vermeyen bir sözleşmeyle, eserin esas yaratıcısı olarak kendini kabul ettirmiş, ayrıca dönemin gazetelerinde *Marty* hakkında çıkan tanıtım yazılarında, televizyon dramalarının ve televizyon drama yazarlarının gerçekçi anlatılar kurabilme başarısı övülmüştür (Kraszewski, 2008: 282). Chayefski'nin buradaki konumu ise, "televizyon endüstrisinin sansür politikalarına daima dudak büken" bir kişi oluşuna rağmen, "televizyon muazzam, sınırsız bir araç" diyerek televizyonu övmek ve "televizyonun, kendisini nasıl sanatçı yaptığını anlatmak" olmuştur (Kraszewski, 2008: 282).

Yukarıda, İngiliz televizyon oyunları geleneği içindeki drama yazarlarının da üretim sürecinde başat bir yer edindiklerine değinilmişti. Bunun nedenleri arasında, ilk olarak, Amerikan deneyimine benzer biçimde, İngiliz televizyon yayıncılığının erken dönemindeki teknik ve ekonomik sınırlılıklarını göstermek mümkündür. Nitekim, Oliver Wake'in belirttiği üzere, "canlı yapımlar, yayıncılar için, stüdyo zamanını en aza indiren ve post-produksiyon işini ortadan kaldıran, nispeten hızlı ve ucuz" bir üretim anlamına gelmekteydi.² Bu üretim anlayışının, günümüz dramalarına kıyasla ilkel bir estetiğe sahip olduğu açıksa da, yine Wake'in işaret

² bfi screenonline, <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/1351821/index.html> (Erişim Tarihi: 10.11.2016)

ettiğinde, "iyi bir yapımcının, dikkatle çalışılmış oyunculuklar ve hikâye anlatımındaki samimiyetle, bu sınırlılıkları avantaja çevirebildiği" görülmekteydi.³ Hal böyleyken, yapımcıların ve oyuncuların yanı sıra, iyi kotarılmış hikâyeler kaleme alan yazarların, televizyon oyunlarının popülaritesini ve kalıcılığını artırmadaki payları büyüktür. Hatta, Mark Duguid'in ifadesiyle, "televizyonun tacı üzerindeki mücevher"⁴ olarak anılan televizyon oyunu türünün edindiği itibarın, büyük ölçüde yazarların yaratıcı varlığına bağlı olduğu söylenebilir. Ayrıca tam da bu noktada, Jonathan Bignell'in belirttiği gibi (2013: 106), "İngiliz televizyonunun erken döneminde televizyon yazarlarının öne çıkartılmasının, televizyon yöneticilerinin, televizyonun değer taşımadığı suçlamasını geri püskürtmelerine olanak sağladığı", dönemin yazarlarının, "tiyatro dramacılarına, romancılara ve şairlere benzetildiği" de akılda tutulmalıdır.

Duguid'in ifade ettiği üzere, "İngiltere'de 1950'li yıllarda televizyon izleyicilerinin hızla artmasıyla birlikte, orijinal materyal talebi de artmıştır."⁵ Bu talebi karşılamak adına, "1951 yılında BBC ilk kez kadrolu yazarlar birimini kurmuş, söz konusu birime alınan ilk yazarlar arasında olan Nigel Kneale, George Orwell'in 1984 adlı eserini uyarlamış (1954) ve kendisini İngiliz televizyonunun ilk büyük ihtilafının ortasında bulmuştur."⁶ Şöyle ki, "uyarlamadaki işkence sahnelerinin vahşiliği kızgınlığa yol açmış ve bu sahneler mecliste sorgulanmıştır."⁷ Televizyon yayıncılığının erken dönemine ait bu olay, televizyon gibi geniş kitlelere ulaşma kabiliyeti yüksek olan bir iletişim aracına dair kaygıların, drama gibi insanları etkileme kabiliyeti yüksek bir forma dair kaygılarla birleştiğinde, yazarlara sağlanan

³ bfi screenonline, <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/1351821/index.html> (Erişim Tarihi: 10.11.2016)

⁴ bfi screenonline, <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/445349/index.html> (Erişim Tarihi: 11.12.2016)

⁵ bfi screenonline, <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/445349/index.html> (Erişim Tarihi: 11.12.2016)

⁶ bfi screenonline, <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/445349/index.html> (Erişim Tarihi: 11.12.2016)

⁷ bfi screenonline, <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/445349/index.html> (Erişim Tarihi: 11.12.2016)

görece özerk alanın nasıl kırılabilirleştiğini gösteren iyi bir örnektir. Ancak burada hemen belirtilmelidir ki, mevcut dönem içinde, her ne kadar toplumdaki yöneticilerin ve halkın tutucu kesimlerinin kaygılarını artırsa da, drama formunun, televizyonun en prestijli üretimlerinden biri olarak görüldüğü de açıktır. Örneğin Duguid, 1950'lerde ticari televizyon kanalı ITV'nin de, "popülist programlarla yayıncılık standartlarını aşağıya çektiği eleştirilerini göğüslemek için prestijli, ciddi dramalara yöneldiğinden" söz etmektedir.⁸ Üstelik ITV mevcut dönem içinde drama formunu ekranının prestijli ürünleri arasına yerleştirmekle kalmamış, *Armchair Theatre*'nin başına Sydney Newman'ı getirerek drama üretimine yeni bir ivme kazandırmıştır.⁹ Çünkü Newman, bu kuşağı, "özellikle televizyon için yazılmış, dinamik, toplumsalla ilişkili drama yapımlarına" yer verecek şekilde dönüştürmek yolunda adımlar atmış ve nihayetinde bu durum, dönemin pek çok genç yönetmeni ve yazarı için, televizyonda üretken olabilecekleri bir alanın kendilerine açılması anlamına gelmiştir.¹⁰ 1962 yılına gelindiğinde ise, BBC'nin Drama Başkanlığına atanan Newman, ITV'deki yaklaşımını *The Wednesday Play* kuşağına aktarmış ve bu kuşak içinde yapımcı James MacTaggart'ın televizyona kattığı yeni yazarlara birlikte, "gerçekçi ve çoğunlukla ihtilafli tarzdaki" drama yapımları 1960'lara damgasını vurmuştur.¹¹

Madeleine Macmuraugh-Kavanagh'ın belirttiği gibi (2002: 149), İngiliz televizyon yayıncılığının 1960'lardaki *The Wednesday Play* kuşağının, "televizyon dramalarının gelişimi içinde ayrıcalıklı ve hatta mitolojikleşmiş bir yeri olduğu hususunda ortaklık vardır." Nitekim bu dönem, ilerleyen yıllarda, "hem İngiliz

⁸ bfi screenonline, <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/445349/index.html> (Erişim Tarihi: 11.12.2016)

⁹ bfi screenonline, <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/445349/index.html> (Erişim Tarihi: 11.12.2016)

¹⁰ bfi screenonline, <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/534786/index.html> (Erişim Tarihi: 12.12.2016)

¹¹ bfi screenonline, <http://www.screenonline.org.uk/people/id/522017/index.html> (Erişim Tarihi: 14.12.2016)

televizyon dramasının altın çağını hem de kamu hizmeti vizyonunun ve erdemliliğin kayıp çağını ifade eder şekilde ele alınmıştır" (Macmurraugh-Kavanagh, 2002: 149). Ne var ki Macmurraugh-Kavanagh (2002: 149-150), döneme ilişkin olarak BBC arşivlerini incelemeye tabi tuttuğu çalışmasında elde ettiği veriler ışığında, *The Wednesday Play* hakkındaki "popüler, eleştirel ve kurumsal mitolojiye karşıt biçimde, bu kuşağın 1960'larda BBC sayesinde değil, BBC'ye rağmen hayatta kaldığını" ileri sürmektedir. Bu bağlamda yazar (Macmurraugh-Kavanagh, 2002), BBC'nin, drama yazarlarını denetleme, ihtilaflı içerikleri engelleme ve televizyon oyunları yerine, ticari açıdan daha karlı ve politik açıdan daha tarafsız bulunan seriyal yapımları ekranlara taşıma gayretini ayrıntılarıyla açıklamıştır. Burada belirtmek gerekir ki, Macmurraugh-Kavanagh'ın bu araştırması, İngiliz televizyon tarihinin belli bir dönemini, mitolojik anlatılardan uzak bir biçimde, tarihi olgulara yaslanarak ele alabilmek bakımından oldukça önemliyse de, söz konusu dönemde, televizyona özel kaleme alınmış, seçkin drama örneklerinin verilebilmesi, göz ardı edilemeyecek bir gerçeklik olarak durmaktadır. Bu bağlamda, BBC'nin *The Wednesday Play* kuşağının öne çıkan yazarlarından biri olan Dennis Potter'in yazarlık kariyeri üzerinde bir miktar durmak, hem dönemin üretim şartlarına hem de bir yazarın kendisini yaratıcı otorite olarak kabul ettirebilmesinin ardında yatan özgün dinamiklere ışık tutacaktır.

Yael Zarhy-Levo (2009: 37), "Potter'in sanatçı şöhretini nasıl yarattığını" incelediği çalışmasında, "çeşitli ünlü oyun yazarlarının kariyer gelişimlerine" bakıldığında, "yazarların şöhretlerini ilk elden imal edenlerin, genellikle eleştirmenler ve akademisyenler gibi aracı figürler" olduğunu söylemiştir. Ancak Zarhy-Levo (2009: 37), "İngiltere'de 1960'ların başlarında, televizyon eleştirisinin ve

televizyon dramasının emekleme dönemi içinde oluşunun yardımıyla, bir medya figürü olarak Potter'ın süregelen görünürlüğünün ve artan nüfuzunun, kendisine, yenilikçi çalışmalarının değerlendirilmesi için zemin kurma olanağı sağladığına" dikkat çekmiştir. Buna göre, İngiltere'deki ilk televizyon eleştirmenlerinden biri olan Potter, 1962'de *Daily Herald*'daki ilk köşe yazısında,

"Bir tarafta, ihtiyatlı olmak, oyunları ve fikirleri doğrudan tiyatrodan almak isteyenler vardır. Diğer tarafta da bir şeyleri bir miktar silkelemek isteyen devrimciler vardır. Onlar, yeni formları, taze teknikleri ve cüretkar temaları televizyon oyunlarına taşımaya heveslidir,"

satırlarını yazmış ve BBC'nin o günlerde devrimci kanatta duran isimlerinden yana bir tavır sergilemiştir (Zarhy-Levo, 2009: 39). Ayrıca Potter, televizyon eleştirisi yazılarında, "kendi kişisel görüş ve tercihlerini" sergilemekten geri durmamış, "sınıf züppeliğini ve muhafazakârlığı eleştirmiş, sansüre karşı çıkmış, İngiliz işçi sınıfı hayatına inancını ve popüler müziğe ilgisini" saklamamıştır (Zarhy-Levo, 2009: 40). Daha önemlisi, Potter, kariyerinin başından itibaren, gerek yazılarında gerekse verdiği pek çok söyleşide, kendi dramalarını yorumlamaktan çekinmemiştir (Zarhy-Levo, 2009: 41; 45-46). Bu bağlamda Zarhy-Levo'nun dikkat çektiği husus (2009: 41), Potter'ın kendi çalışmaları hakkındaki yorumlarının, "eleştirmenlerinin görüşlerini de adım adım şekillendirmiş" olmasıdır.

Potter örneğinde görüldüğü gibi, İngiltere'de büyük oranda yazarlar lehine gelişen görece özgür ve özerk bir kültürel üretim iklimi sayesinde, İngiliz televizyon dramalarında yazarın yaratıcı varlığına ilişkin güçlü bir kabul ortaya çıkabilmiştir. Ayrıca belirtilmelidir ki etkileri günümüze kadar gelen bu kabul, İngiltere'de televizyon dramaları hakkındaki akademik çalışmalarda da gerek savunulan gerekse

sorgulanan yönleriyle uzun süre tartışılmıştır. Örneğin George Brandt, İngiliz televizyon dramalarıyla ilgili, 1981 tarihli derleme çalışmasında, her bir başlıkta bir drama yazarının incelendiği bir sınıflandırma tercih etmiştir. İngiltere'de yazar temelli bir form olma niteliğiyle anılan televizyon oyunlarının giderek etkisini yitirdiği bir dönemde kaleme alınan bu çalışmada, Brandt'in sunuş bölümündeki kaygılı ifadeleri ise hemen göze çarpmaktadır. Buna göre Brandt (1981: 22), BBC ve ITV'de 1970'li yıllar boyunca seri ve seriyal formlarının büyük hâkimiyetinden söz etmiş ve televizyon oyunlarının gerileme eğiliminin nedenleri üzerinde durmuştur. "Eğer reytinglerin ve yurt dışı satışların çekiciliği program yöneticilerinin temel motivasyonları ise, kolayca pazarlanabilir bir ürün cazip bir tercihtir" diyen Brandt (1981: 22), bu durumun en başta ekonomik nedenlerden kaynaklandığı düşüncesindedir. Bir diğer faktör ise, "yazar veya yazarlara kısıtlı bir çerçeveye bırakan seri formatı içinde, drama içeriklerinin daha fazla kontrol edilebilmesidir" (Brandt, 1981: 22). Bu noktada Brandt (1981: 22), "televizyon oyunlarındaki niceliksel ve niteliksel gerilemenin, televizyon dramasına açıkça bir tehdit olarak görüldüğüne" dikkat çekmiş ve de seri ve seriyal formatlarının üretim standartlarını düşürdüğüne ilişkin olarak sektördeki bazı önemli isimlerin görüşlerine yer vermiştir. Ancak hemen ardından, bu tür görüşleri, "İngiliz serilerine karşı abartılı bir biçimde dillendirmemek gerektiğini" (Brandt, 1981: 23) söyleyip ihtiyatını korumuştur. Öte yandan, "İngiltere'de altmışlı ve yetmişli yıllar boyunca, yüksek itibarlı dramaların izleyiciler ve yurt dışındaki alıcılar tarafından beğenildiğinin ve bunun sadece üretim standartlarındaki mükemmeliyete değil, her şeyden önce yazarlığın niteliğine bağlı olduğunun asla unutulmaması gerektiğini" hatırlatan Brandt'in (1981: 30),

kitabındaki asıl tercihini, televizyon oyunları yazarlarından yana yaptığı da görülebilmektedir.

Brandt (1993), önceki çalışmasının devamı niteliğindeki 1980'li yıllarda İngiliz televizyon dramaları konulu derleme çalışmasında ise, bu kez, kitaptaki alt başlıkları yazarlara değil çeşitli türlerdeki drama yapımlarına göre düzenlemiştir. Brandt'in kitaba yazdığı giriş bölümünde, gerek ilk çalışmanın ardındaki motivasyona gerekse yeni çalışmadaki değişime ilişkin bir değerlendirme sunması önemlidir. Buna göre, "ilk çalışmanın, muteber bir drama yazarlığı biçimi olarak televizyon oyun yazarlığının, en az diğer oyun yazarlığı formları kadar saygıyı hak ettiğini, dolayısıyla çalışmaya değer olduğunu gündeme getirme amacına" değinen yazar, "yine de bunun ne kendi açısından ne de çalışmaya katkıda bulunan diğer yazarlar açısından herhangi bir auteurçü yanılsama içerme niyetiyle yapılmadığını" belirtmiştir (Brandt, 1993: 1). Bu bağlamda, "zaman akışı baskısı, spesifik izleyici planlaması, reyting tiranlığıyla gerçek televizyon dünyasını görmezden gelmediklerine" işaret eden yazar, aynı zamanda televizyonun yapımcısı, yönetmeni, kameramanı, set teknisyenleri, makyaj sanatçılarıyla, işbirliğiyle kotarılan bir iş olduğunu da vurgulamıştır (Brandt, 1993: 1-2). Ancak Brandt (1993: 1), bir televizyon dramasının ortada yazarlık faaliyeti olmadan ortaya çıkamayacağı düşüncesiyle, televizyon yazarlarının üretimdeki kritik rolünü teslim etme isteğinden vazgeçmiş de değildir. Öyleyse bu kitapta neden bu kez drama yapımlarını temel alan alt başlıklar seçilmiştir? Brandt'e göre (1993: 2), "televizyon oyun yazarlarının üretimlerinin edebi değerini tasdik etme gibi bir tartışma ihtiyacı artık mevcudiyetini yitirmiştir." Çünkü, "geçen yıllar içinde televizyon çalışmaları katlanarak büyümüş", -bu çalışmalar, "kuşkusuz ki çoğunlukla estetik olmaktan ziyade sosyolojik

yönelimli" olsalar da- "İngilizce konuşan dünyadaki üniversitelerde televizyon, televizyon draması da dahil, çağdaş kültürün önemli bir faktörü olarak kabul edilmiştir" (Brandt, 1993: 2). Bu durum ise, "çalışmaya katkı verenlerin, yazılı drama metninden başka, daha doğrusu yazılı metnin de yanı sıra, pek çok geniş açıdan drama yapımlarına bakabilmelerine olanak sağlamıştır" (Brandt, 1993: 2). Görülebildiği gibi Brandt, her ne kadar drama yapımlarını öne çıkartan bir değişime karşı koyamasa da drama metninin, dolayısıyla da drama yazarlığının önemini satır aralarında yine muhafaza etmektedir. Nitekim yazar (Brandt, 1993: 3-17), ilk kitaptaki yaklaşımı için kendisine yapılan akademik eleştirilere yanıt vermiş, televizyon dramalarında estetik ve nitelik tartışmaları zeminine yer açma gereğini vurgulamış, İngiliz televizyonun seksenli yıllarda hızla ticarileşmesi nedeniyle artan kaygılarını dile getirmiştir.

Brandt'in bu çalışması gibi 1993 yılına tarihlenen, İngiliz ulusal televizyonunda yapımcılara odaklanan Jeremy Tunstall'ın çalışmasına bakıldığında da, televizyon dramalarında yazarlık işine biçilen değerin İngiltere'nin televizyon üretimine ilişkin ayırt edici bir faktör olarak ele alındığı görülmektedir. Buna göre Tunstall (1993: 107), "İngiliz televizyon dramasında, yazıma muazzam bir vurgu yüklendiğine, bazı yazarların diğer aktörlere nazaran endüstri içinde daha tanınır olduklarına ve ciddi gazetelerden daha çok övgü aldıklarına" dikkat çekmiştir. "İngiltere'deki bu yazar kavrayışının tiyatro geleneğinden türediğine" değinen Tunstall (1993: 107-108), "yapımcının en önemli işlevine ilişkin yaygın kabulün, iyi yazarlar bulmak, projelerin geliştirilmesi ve hayata geçirilmesinde yazarlarla birlikte çalışmak" olduğunu söylemiştir. Aynı zamanda yazar (Tunstall, 1993: 120-121),

drama yapımcılarının geçmişlerinde tiyatro deneyiminin veya televizyon yazarlığının bulunduğunu da belirtmiştir.

Tunstall'ın çalışmasını gerçekleştirdiği dönem (1993: 12), İngiltere'de yapımcıların ve diğer sektör çalışanlarının, 1960'lı ve 1970'li yıllarda olduğu gibi kadrolu, güvenceli çalışma koşullarında değil, geçici ve güvencesiz koşullarda iş ürettikleri yıllara denk düşmektedir. Yazarın ifadeleriyle (Tunstall, 1993: 16), "son yıllarda yapımcılar, daha fazla sorumluluk edinirken daha az güvenceli olmuşlardır." Bu meseleyi drama üretimi açısından ele alır ve yapımcıya yüklenen bu fazla sorumluluğu, televizyon oyunları formatının giderek terk edilmesi, seri, süren seriyal gibi formatlara ağırlık verilmesi üzerinden okursak, yapımcıların ürün üzerindeki etkisi artarken, yazarların üretim sürecindeki prestijli konumlarının önceki yıllara kıyasla sarsıldığı anlaşılabilecektir. Şöyle ki Tunstall (1993: 122-124), "televizyon kurmacasının sanatsal başarısının yeni zirvesi olarak görülen seriyalleri" kaleme alan Denis Potter ve Alan Bleasdale gibi yazarların adlarını ansa da, bu dönemde kanallar esasen izleyici yakalayabileceklerine inandıkları formatlarda "popüler-nitelikli drama" üretimine dönmüşlerdir. Dolayısıyla, kanalların bu üretim anlayışına yanıt vermek üzere, gelen pek çok hikâye arasından seçim yapma ve uygun projelerin hayata geçirilmesini sağlama bakımından yapımcılar, dönemin kilit aktörleridir (Tunstall, 1993: 124). Buradan anlaşılabileceği üzere, yapımcıların ürün hakkındaki belirleyici rolü yazarların önüne geçmiştir. Ancak bu belirleyiciliği, yapımcıların eskiye oranla daha özerk oldukları şeklinde değerlendirmek de yanıltıcıdır. Hemen belirtmelidir ki, yapımcıların, televizyon oyunu veya seriyal gibi, kısa dönemli, bir veya birkaç yazarla kotarılabilen formatların sorumluluğunu üstlenmeleri ile, örneğin, *soap opera* gibi senaryoda bütünlüğün ve sürekliliğin esas olduğu, çok geniş

yazar ekibiyle kotarılabilen formatların sorumluluğunu üstlenmeleri arasında üretim anlayışı açısından derin farklar vardır.

Brandt ve Tunstall'ın aktardıkları, İngiliz televizyonunun yıllar içinde daha ticari ve daha rekabetçi bir yapıya evrilme politikasını görebilmek bakımından önemli işaretler sunmaktadır. Nitekim, bu politika takip edilerek 1990'lı yıllara gelindiğinde, Lez Cooke'un (2015: 174) Robin Nelson'a atıfla söylediği gibi, "İngiliz televizyon draması üretiminde bir paradigma kayması" gerçekleşmiştir. Söz konusu kayma, "'yazar ve yapımcı yönetimindeki' drama üretimi modelinden, 'tüketici yönetimindeki' drama üretimi modeline" geçilmesidir. Buna göre önceki model, "yazarların orijinal ve çoğunlukla ihtilafli yapımları üretecek özerkliğe sahip oldukları, yazarlarla duygudaşlık içindeki yapımcılar ve yönetmenlerin de bu süreçte iştirak ettikleri modern bir evreye" denk düşmekteydi (Cooke, 2015: 174). İkinci model ise, "fragmanlaşmış bir yayıncılık ortamında, televizyon kanallarının izleyiciyi kazanmak ve elinde tutmak için giderek daha endişeli bir hale gelmesinin sonucu olarak, sorumluluğun 'izleyiciye', yeni pazar güdümlü bir terminoloji kullanımıyla 'tüketiciye' geçtiği, Thatcher sonrası, postmodern bir evreyi" anlatmaktadır (Cooke, 2015: 174). Bu bağlamda Nelson'un andığı *Heartbeat* (ITV, 1992-2010) adlı polisiye bir dizi, kanalın yakalamak istediği izleyici profili üzerinde nasıl ince ince çalıştığını çarpıcı biçimde sergileyen bir örnektir. Bu gelişmeleri yorumlayan Cooke'a göre (2015: 175), "televizyon oyunlarının kayboluşu ve 1990'larda tüketici yönetimindeki dramaya geçişle birlikte, bir zamanlar seçkin olan yazarın konumu alçaltılmıştır, daha doğrusu, yazarlık vizyonuna sahip yazar konumu, artık televizyon kanallarının çoğu tarafından maliyetini karşılayamayacakları bir lüks sayılmıştır." Öyle ki, 1994 yılında Dennis Potter'in

ölümü, "İngiliz televizyon dramasında 'Yazarın Ölümü'nü sembolik olarak temsil eden büyük bir anlam edinmiştir" (Cooke, 2015: 175).

c. Yazarın Ölümünden Muteber Yazara

Amerikan televizyonunda 1960'lı yıllarda televizyon oyunları formatının terk edilmesi, üç büyük televizyon kanalının (ABC; CBS; NBC) seri ve süren seriyal formatlarına bağlı bir üretim anlayışından yana bir tercih ortaya koymasından sonra, önceki yılların itibarlı yazarlarının sektördeki durumunun ne olduğuna bakılarak tartışmaya başlanabilir. Jon Kraszewski'nin belirttiği üzere (2008: 284), kanalların 1950'lerin ortasından itibaren televizyon oyunlarını birer birer iptal etmesinden sonra, sektördeki itibarlı yazarların bir kısmı Broadway sahneleri için oyunlar ve müzikaller üretmiş, bir kısmı ise sinema endüstrisinde senaryo ekipleri ve yönetmenlerle birlikte çalışmak durumunda kalmıştır. Geçmiş dönemlerdeki yazarlardan Rod Serling ve Reginald Rose ise "1960'larda, sahip oldukları televizyon yazarı unvanını, kendi televizyon serilerini yaratmak ve bu serilerin yapımcılığını üstlenmek yönünde kullanmışlardır" (Kraszewski, 2008: 284). Kraszewski, "standart televizyon tarihinde, kanallarca o dönemin prestijli televizyon serilerinin iptalinden sonra, Rose ve Serling dışındaki televizyon antoloji yazarlarının endüstriden topluca uzaklaştırıldıklarının iddia edildiğini" söylemektedir. Oysaki, "bu gerçekte, kısmen doğrudur" (Kraszewski 2015: 284). Bu noktada Kraszewski (2015: 284), televizyon

serileri yazmaya devam etmiş çokça yazar bulunduğunu belirttikten sonra, "bu yazarların adlarının hatırlanmayışını, onların asla 1950'lerdeki gibi bir itibar edinmemiş olmalarıyla" açıklamakta ve bu durumun da "yazarların kariyerlerine yıkıcı etki yaptığına" dikkat çekmektedir.

Roberta Pearson'un Michele Hilmes'e atıfla söylediği üzere (2005: 12), Amerikan klasik yayıncılık sisteminde (1960-1980), üç büyük televizyon kanalının, "1947'den önceki film stüdyolarının dikey entegrasyon modeline benzer biçimde üretim, dağıtım ve gösterimi sıkı bir biçimde kontrol altında tuttuğu" bir yapı söz konusuydu. Böyle bir yapıda, kanalların kendilerini ticari olarak zarara uğratmayacaklarını düşündükleri formatlarda, olabilecek en rasyonel üretim örgütlenmesini planlama amacı güttükleri ve drama yapımcılarının da bu planlamayı hayata geçirecek en temel aktörler arasında oldukları açıktır. Pearson (2005: 12), "klasik yayıncılık sisteminde yapımcının rolüyle ilgili en iyi açıklamanın, Muriel Cantor'un çalışmasında sunulduğunu" söylemiştir. Bu çalışmada Cantor, "yazarların büyük çoğunluğunun kariyerlerine serbest yazar, sözleşmeli yazar veya senaryo danışmanı olarak başladıklarını ve pek çoğunun kendilerini çoklu unvanlara sahip olarak (*hyphenates*) gördüklerini" belirtmiştir (Pearson, 2005: 12). Ayrıca yapımcılar, "'hem yönetici hem yaratıcı otorite' olduğundan, oyuncu ve yönetmenleri işe alma, kanalla yapım stüdyosu arasındaki ilişkileri koordine etme, programın nihai kurgusunda karar hakkı olma, yazarları işe alma ve onlarla birlikte çalışarak senaryonun içeriğine, nüanslarına yön verme" gibi yetkilerle de donanmış durumdaydılar (Pearson, 2005: 12). Pearson, "bu meslek tanımının yapımcılar için bir hayli özgürlüğe işaret ettiğini fakat ekranlara neyin çıkacağı hususunda son karar hakkının önünde sonunda güçlü kanallara ait olduğunu" vurgulamıştır. Dolayısıyla

burada, yazar vasfına da sahip yapımcıların şahsında, bir yandan yetkilerinin genişliğiyle itibarlı duran, öte yandan kanalların izleyici beklentilerine uygun gördükleri ürünlerin ekranlara taşınması sürecini yönetmekle yükümlü kılınan, kanalı zarara uğratmama motivasyonu benimsemiş olan bir çalışan figürüyle karşılaşmaktadır. Bu figür dışında kalan diğer yazarların ise, seri üretim mantığı içinde oluşturulmuş yazım ekipleri modelinde, yapımcının kurallarıyla iş üreten çalışanlara dönüştüklerini tahmin etmek zor değildir.

Yukarıda tarif edilen üretim anlayışıyla 1970'li yıllara gelen Amerika'nın üç büyük kanalı, bu yıllardan sonra ise, reklam verenlerin istekleri uyarınca, kentli, yüksek gelirli, genç, spesifik bir izleyici kitlesini yakalamaya dönük yapımlar üretme eğiliminde olmuştur. Bu eğilim uyarınca, 1970'lere en çok iz bırakan yapımları üreten Mary Tyler Moore, Grant Tinker ortaklığındaki yazım şirketi *MTM Enterprises* ile birlikte de yazarların 1950'lerdeki itibarlı statüsünü geri çağıran bir dönemin kapıları aralanmıştır. Pearson'un belirttiğine göre (2005: 16), "Tinker, kendisi yazar olmamasına rağmen, şirketinde olağanüstü bir yazar kadrosu yetiştirmiş ve bu yazarların pek çoğu daha sonra önde gelen yapımcı yazarlara dönüşmüşlerdir."

Amerika'da 1980'li yıllara gelindiğinde, John Thornton Caldwell'in (1995) "tele-görsellik" (*televisuality*) adıyla tartışmaya açtığı bir dönem karşımıza çıkmaktadır. Tele-görselliği, televizyonun söze yaslanan bir mecra olmaktan görselliğe yaslanan bir mecra olmaya doğru bir dönüşüme uğraması şeklinde ele alan Caldwell (1995: 4), bu dönüşümün "televizyonun basitçe daha fazla görsel olması" şeklinde anlaşılamayacağı görüşündedir. Çünkü Caldwell'e göre (1995: 5),

"bu dönemdeki stilistik vurgu, endüstrinin üretim tarzı, programcılık pratiği, izleyici ve izleyicinin beklentileri ve televizyon kanallarının ekonomik krizi gibi birbiriyle ilişkili bir dizi yönelim ve değişimin sonucu olarak ortaya çıkmıştır." Buna göre tele-görsellik, çok genel hatlarıyla söylenirse, kablolu yayıncılığın gelişimiyle kendilerini ticari tehdit altında hisseden televizyon kanallarının, değişen ve çeşitlenen izleyici beklentilerini karşılamak üzere, yapımcı-yazarların veya ünlü sinema yönetmenlerinin imzasını ürünlerinde güçlü biçimde öne çıkarma gibi taktikler kullanarak televizyon yayıncılığını stilize etme uğraşı içine girmeleri temelinde düşünülebilir (Caldwell, 1995: 5-17, 105-108).

Amerikan televizyon yayıncılığında, söz konusu stilize edilmiş yapımların hem ilk hem de çarpıcı biçimde etkili örneklerinden biri olması açısından, MTM'nin ürettiği Stephen Bochco imzalı *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987) dizisi oldukça önemlidir. Pearson'un belirttiği gibi bu dizi (2005: 16), "yapımcının kanalla kurduğu ilişkiyle" ve "düşük reyting-'doğru' izleyici kombinasyonuyla" televizyon yayıncılığının yeni dönemini temsil eden bir örnek olmuştur. Buna göre, "NBC'nin diğer kanalları yakalayıp geçme ihtiyacı, kanal yöneticilerinin tehlikeli derecede yenilikçi bir iş sipariş etmelerine, Stephen Bochco'nun yapımın özerk ve sansürden muaf olması yönündeki taleplerini kabullenmelerine, başlangıçtaki felaket derecede düşük reyting oranları karşısında telaşa kapılmaya direnç göstermelerine yol açmıştır" (Pearson, 2005: 16). Bunun yanında NBC, *Hill Street Blues*'la beraber 'nitelikli izleyici' stratejisini endüstriyel bir norm olarak hayata geçirmiştir" (Pearson, 2005: 16-17). Böylelikle, Amerikan televizyonunda muteber yazarlar ile makbul izleyiciler arasında, kanalların ticari kazanca dönüştüreceği yeni bir ortaklığın temelleri de atılmıştır.

Buraya kadar yürütülen tartışma, günümüzde Amerikan televizyon dramalarının yaratıcı-yapımcı (*showrunner*) ile anılıyor oluşunun tarihsel dayanakları hakkında genel bir resim çizmiştir. Bu konuyu, Michael Z. Newman ve Elena Levine'nin (2012: 40) "televizyonun üretim pratikleri" ve "televizyonun meşruluk söylemi" boyutlarıyla değerlendiren analizi bağlamında ele almak, yapımcı-yaratıcı figürünün nasıl ortaya çıktığını ve nasıl işlevselleştirildiğini daha iyi görebilmeyi sağlayacaktır.

Newman ve Levine (2012: 40), "yapımcı-yaratıcı-auteur'ün doğuşunun, birbirleriyle bağlantılı bir nedenler kümesinin ürünü" olduğunu söylemişlerdir. Buna göre, "üretim boyutuna" bakıldığında, "yapımcı-yaratıcı-auteur, prime-time televizyon dizilerinin büyük oranda seriyalleşmesi, bu uzun formatlı hikâyelerin aktif bir yönetim gerektirmesi, eğilimiyle birlikte doğmuştur" (Newman ve Levine, 2012: 40-41). Bu da "tarihsel olarak, Norman Lear ve Aaron Spelling gibi örneklerde görüldüğü şekliyle, hikâyenin anbean yazımına katılması gerekmeyen, gözlemci rolüyle yapımı denetleyen ve yapımla ilgili sorunları çözen" bir figüre karşılık gelmektedir (Newman ve Levine, 2012: 40-41). "Daha yeni, daha aeteurcü yapımcı-yaratıcı nosyonu" ise, anlatının yaratılması sürecinde doğrudan yer almakla yetkili, bireysel bir figürü karşımıza çıkarmıştır (Newman ve Levine, 2012: 41). Bu durum, "serbest çalışan yazarların yerini, yapımcı-yaratıcının yönetimi altındaki yazarlardan oluşan bir ekibin almasının yardımıyla, auteur'ün tutarlı vizyonunu hayata geçirmekle görevli yazarların hep birlikte tüm sezonu ve bölümleri planladıkları" bir üretim tarzının ortaya çıkışı anlamına gelmektedir (Newman ve Levine, 2015: 41). "Üretim tarzındaki bu dönüşümün, kanalların, az sayıdaki üst tabaka izleyicilerin peşinde koşması gibi bir olguyla çakışması da, yapımcı-yaratıcının, kültürel

meşruluğun bir nişanesi olarak apaçık bir yaratıcı kontrol pozisyonuna yerleşmesine yardım etmiştir" (Newman ve Levine, 2015: 41). Tüm bu gelişmeler sonucunda yapımcı-yaratıcı-auteur, ticari açıdan "ürün farklılaştırma stratejisine", televizyon izleyicisi açısından ise "estetize edilmiş bir okuma stratejisine" hizmet etme işlevleriyle, televizyonun kültürel meşruluğunu sağlamlaştıran etkili bir figür olagelmıştır (Newman ve Levine, 2015: 42).

Burada son olarak, Amerika'daki ve İngiltere'de televizyonun başlangıç yıllarında yazarların ayrıcalıklı statüsü, gelişim yıllarında bu statünün sarsılması, olgunlaşma yıllarında ise bazı yazarların bu statüyü yeniden edinmesi şeklinde genel hatlarıyla özetlenebilecek tarihsel süreç hakkında eleştirel bir değerlendirme yapmak yerinde olacaktır. Bu noktada sorulması gereken ilk soru, günümüzde bazı drama yazarları, yapımcı-yaratıcı unvanıyla muteber sayılırken, sektördeki geri kalan pek çok yazarın yaratım sürecindeki payının ne anlam ifade ettiğidir.

Caldwell'in tartışmaya açtığı üzere (2008: 211), yazma faaliyetinin zamanlaması açısından "film üretimindeki görece rahat tempoya sahip olmayan", her hafta sayfalarca metin üretmeleri beklenen televizyon yazarları için, ekip çalışması gibi bir zorunluluk söz konusudur. Nitekim Amerikan televizyon tarihine bakıldığında, yazım ekibinin, "erken dönem canlı televizyon yayıncılığının başlıca ürünü" olduğu görülmektedir (Caldwell, 2008: 212). Bu dönemde yapım şirketleri, "yazım ekiplerini kendi bünyelerine taşımış" ve yazım ekipleri sayesinde, "anlatının gelişim süreci sistemli-sürekli" kılınarak "endüstriyel olarak rasyonelleştirilmiştir" (Caldwell, 2008: 212). Dolayısıyla, burada yazarlık setlerden uzak, yalıtılmış, ayrı bir faaliyet değil, yazım ile çekim süreçlerinin iç içe geçtiği, yazarların üretimin

bizzat içinde olduğu bir faaliyet şeklinde örgütlenmiştir ve Caldwell'in belirttiği gibi bu sistem Amerika'da *sit-com* üretiminde halen geçerlidir (2008: 212). Üstelik, "üretim sürecinde daha fazla kontrol sağlamaya izin vermesi" nedeniyle, yazım ekibi, sonraları sinema filmi üretimine de sirayet etmiştir (Caldwell, 2008: 212-213). Yine, yukarıda değinilmiş olan, yapımcı-yaratıcıyla anılan dramaların üretiminde de, yazım ekibi, yapımcı-yaratıcının vizyonunu gerçekleştirmek üzere iş başındadır. Bu noktada Caldwell'in (2008: 213), televizyonun ilk yıllarından başlayıp günümüze kadar gelişimi içinde, yazım ekibi deneyiminin ideolojik ve kültürel anlamının değışikliğe uğradığına dikkat çekmesi önemlidir. Caldwell'e göre (2008: 213-214), Carl Reiner'in *The Dick Van Dyke Show*'unda "katılım, işbirliği ve fikir birliğini" temel alan, "aile" vurgusunun öne çıktığı yazım ekibi ile günümüzün yazım ekibi deneyimleri arasında çok az benzerlik vardır.¹² Bu bağlamda, *Murphy Brown*'nun yönetici-yapımcısı Diane English'in, yazım ekibini, "on iki saat havasız bir odaya tıkmışlık, bitkinlik, odadaki çöp tenekesine yenmeden atılmış akşam yemeğinden gelen çürük koku, adrenalin artışı" gibi ifadelerle anlattığına değinen Caldwell, yazarların üzerindeki baskının ne kadar ağır olduğunu çarpıcı biçimde aktarmıştır (2008: 214).

Caldwell'in bu tartışmasından hareketle bir değerlendirme yapmak gerekirse, televizyon drama üretimindeki yapımcı-yaratıcı önderliğindeki yazım ekibi modelinde, yapımcı-yaratıcının muteber yaratıcı aktör şeklinde öne çıkartılması gibi bir kabulün, hem üretimdeki işbirliğini hem de yazarların çalışma koşullarının ağırlığını gözlerden ırak kılmaya hizmet ediyor olması bağlamında dikkatli bir şekilde gözden geçirilmesinde fayda vardır. Eğer televizyonda yazarların kalem

¹² *The Dick Van Dyke Show*, Amerikan CBS televizyon kanalında 1961-1966 yılları arasında yayınlanan, Rob Petrie adlı bir televizyon yazarının çalışma ve aile hayatını hikâye eden *sit-com* türünde bir dizidir.

işçiliğine hak ettiği değeri vermek isteniyorsa, bunun en başta televizyonun ticari, rekabetçi, kaotik üretim tarzının sorgulanmasından geçtiği açıktır.



II. KISIM

TÜRKİYE'DE YARATICI ÜRETİM VE YARATICI EMEK SÜREÇLERİ: TV DRAMASI YAZARLARI

3. Türkiye'de TV Draması Üretimi

a. Endüstriyel ve Kültürel Dinamikler

Türkiye’de televizyon draması üretimi, tarihsel ve coğrafi koşulları itibariyle İstanbul film endüstrisine bitişik bir sektör olma karakteri taşımaktadır. Bu nedenle, televizyon drama yapımlarına ilişkin sektörel araştırmalarda da, genellikle, televizyon sektörünü film endüstrisi içinde ele alma eğilimi vardır. Türkiye’de film endüstrisine ilişkin hükümet politikalarına bakıldığında ise, film endüstrisinin, 1990’lardan itibaren pek çok ülke hükümetinin sahiplendiği yaratıcı endüstriler politikaları merkezli bir kültürel politika alanına yerleşmediği görülmektedir. Nitekim, Türkiye’de yaratıcı endüstriler politikaları, Avrupa Birliği'ne üyelik müzakereleri ve AB müktesabatına uyum sağlayan politikaların hayata geçirilme süreci içinde gündeme getirilmiş, son dönemde hükümetle AB ülkeleri arasındaki mevcut gerilim nedeniyle de kesintiye uğramış gözükmektedir. Örneğin, Türkiye AB Komisyonu çatısı altında yapılanmış olan Yaratıcı Avrupa (*Creative Europe*) programına 2014 yılında katılmış, 2016 yılında ise bu programdan tek taraflı olarak çekilme kararı alınmıştır (*Milliyet Sanat*, 30.09.2016; *L'Internationale*, 2017: 151-152).

2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti projesi kapsamında, “İstanbul Kültür Mirası ve Kültür Ekonomisi Envanteri” adlı bir dizi çalışma yayımlanmıştır. Söz konusu envanter, neo-liberal, ana-akım yaratıcı şehirler yaklaşımının düşünsel dayanaklarından beslenen, kültür ekonomisi, sanat yönetimi geleneğini takip etmektedir. Dolayısıyla bu envanter kapsamında yapılan çalışmalarda, kültüre, küresel ekonomilerde değer üreten bir kaynak gözüyle bakılmakta; film ve reklam endüstrilerini destekleyen bir sektör olarak televizyon sektörü, İstanbul’un ekonomik değer üreten “temel kültür aktörleri” (Aksoy ve Enlil, 2011: 13) arasında anılmaktadır. Nitekim bu envanter dizisinin, Evrim Özkan Töre’ye ait İstanbul Film Endüstrisi başlıklı yayınında İstanbul film endüstrisi “rekabetçi yeni ekonomiler arasında sayılan ‘kültür ekonomileri’”ne dahil edilmekte ve televizyon sektörü, film endüstrisiyle ilişkili bir “yaratıcı endüstri” şeklinde tanımlanmaktadır (2010: 15). Televizyon sektörüne böylesi bir ilgiyle yaklaşılmasının en temel nedeni ise, Türkiye’de yerli drama üretiminin son yıllarda kazandığı ivmedir. Söz konusu ivme, üretilen ürün sayısının artışı ve son dönemde yerli dramaların özellikle Ortadoğu ve Balkan pazarına girmesi yoluyla artan ihracat gelirleri anlamına geldiği kadar ürünlerin tematik çeşitliliğine yönelik arayışların da hızlanması anlamına gelmektedir.

Türkiye’de televizyon draması üretiminde son dönemde tanık olunan ivmeyi yorumlamak ve bu ivmenin yaratıcı endüstriler tartışmaları bağlamında nasıl anlaşılabilirliğine ilişkin bir çerçeve çizebilmek adına, Hesmondhalgh’ın kültürel endüstrilerin incelenmesine dair dikkat çektiği (2011: 3), “değişim ve süreklilik örüntülerini” göz önünde bulundurmak yararlıdır. Kültürel endüstrilerdeki değişim ve süreklilik örüntülerini birbiri içine dokunmuş ilişkiler içinde kavramaya çalışan bu

anlayış, kültürel endüstrilerdeki değişim örüntülerine ilişkin abartılı vurguya karşı eleştirel bir mesafe sağladığı kadar, süreklilik örüntülerine ilişkin abartılı vurgu nedeniyle kapitalist kültürel üretimin “karmaşık, kararsız ve çekişmeli” doğasını görmezden gelme eğilimine de karşı çıkmaktadır (Hesmondhalgh, 2011: 3-4).

Türkiye’de televizyon endüstrisine ilişkin değişim ve süreklilik örüntülerini ortaya koyabilmek için, öncelikle endüstrinin genel iklimini belirleyen koşullara bakmak ve söz konusu koşulları “televizyonun içerik yapılaşmasının özgül karakteri” (Çelenk, 2005: 330) bağlamında sorgulamak gereklidir. Temel bir başlangıç noktası olarak bu tür bir sorgulama, Türkiye’de yerli drama üretiminin özgül endüstriyel ve kültürel dinamiklerini ayırt edebilmek bakımından da önemlidir. Buna göre, belirtilmesi gereken ilk hususlardan biri, Çelenk’in tespit ettiği şekliyle (2010: 19-20), “televizyonun hayatlarımızda işgal ettiği mühim yer, bu geçmişin ne denli yakın olduğunu kavramayı da güçleştiriyor” ise de, Türkiye’de televizyonun tarihsel olarak çok uzak sayılmayacak bir geçmişe sahip oluşudur. İsmail Cem’in (1976: 58), “yerli edebiyat kaynaklarından yola çıkarak dramatik eserler meydana getirmek” kararı uyarınca Halit Refiğ’in TRT için çektiği Aşk-ı Memnu (1975), bu çok da uzak sayılmayacak tarihsel geçmişte karşımıza çıkan ilk yerli drama örneğidir.

Hesmondhalgh’ın belirttiği üzere (2011: 3), kültürel endüstrilere ilişkin temel sürekliliklerden biri, "televizyonun bir eğlence ve enformasyon kaynağı olarak büyük bir rol oynamayı sürdürmesidir". Bu tespitin Türkiye için de geçerli sayılabileceğini, hatta Çelenk’in işaret ettiği gibi (2005: 330-331), “Türkiye toplumunun 'televizyon'dan çok şey bekleyen bir toplum” olduğu düşünüldüğünde, ülkemiz için “televizyonun farklı bir toplumsal önem” taşıdığını söylemek

mümkündür. Televizyona ilişkin bir diğer süreklilik ise, televizyonun tarihsel seyri içinde dramaların, izleyicinin televizyonla kurduğu bağı kuvvetlendiren bir anlatı türü olmasıdır. Nitekim, Türkiye’de İsmail Cem’le başlayan yerli drama üretimi, sonraki yıllarda birtakım mali ve siyasi nedenlerle kesintiye uğrasa da, TRT’nin sahip çıktığı bir programcılık anlayışına karşılık gelmektedir. Bu bağlamda, 1970 ve 80’lerdeki TRT’li yirmi yıllık deneyim, yerli drama üretimi geleneği açısından önemli bir tarihsel aralık olarak ele alınmalıdır.

TRT’li 1980’li yıllar, yerli drama üretiminin endüstriyel dinamiklerinin temel belirleyenlerinden çok temel bir süreklilik örüntüsünü günümüze taşıması nedeniyle özel bir öneme sahiptir. Bu örüntü, TRT’de 1980’lerin ilk yarısında, “Özal Dönemi’nin icraat ve politikalarının tanıtıldığı İcraatın İçinden” adlı programla “kurum dışı yapım” kavramının önünün açılmasıyla, 1985’ten itibaren televizyon program üretiminde bağımsız yapım şirketlerinin varlık göstermesidir. (Çelenk, 1998: 75-79). Bağımsız yapım şirketleri, Türkiye’de 1990’li yılların başında “ticari televizyon sahipliğine yönelik belli bir güven ve güdülenme” (Çelenk, 1998: 87) yaratmakla kalmamış; özel televizyon kanallarının kurulduğu ilk yıllardan günümüze kadar, bu kanalların ana yayın kuşaklarının vazgeçilmez içeriklerinden televizyon dramalarının üretiminde başlı başına bir aktör olarak yerini sağlamlaştırmıştır.

Türkiye’de sıklıkla televizyon dramaları türüyle ilişkili bir biçimde tartışılan nitelik sorunu, ülkemizdeki televizyon deneyimine ait bir başka süreklilik örüntüsüdür. Bu sorun, özel televizyon yayıncılığıyla birlikte yaşadığımız dizi enflasyonu nedeniyle tartışma gündemimize giren bir sorun olarak gözükse bile, sorunun kökenleri ilk yerli drama örneklerinin verilmeye başladığı 1970’li yıllara

kadar gitmektedir. TRT deneyiminde, İsmail Cem'in başlattığı geleneği takip eden, Türk edebiyatının önemli eserlerinin televizyona uyarlandığı seriyal formundaki yapımların karşısında, çoğu ABD kökenli olmak üzere, dış ülkelere alinan, çoğunluğu seri formunda olan yapımlar ve nihayet 1980'lerde TRT'nin "arkası yarı" olarak adlandırdığı süren seriyal formundaki yapımlar durmaktadır. Bu karşıtlık, bugün için de bir ölçüde geçerli sayılabilecek nitelikli yayın-popüler yayın şeklinde bir ayrım seti üretmiştir. Nitelikli-popüler ayrım seti, başlarda TRT'nin kurum dışı ısmarlama programcılık anlayışının, sonrasında ise özel televizyon kanallarının yayın içeriğinin eleştirisine dayanak sağlayan temel argümanların üretilmesinde kilit konumundadır.

Türkiye'de televizyona ilişkin değişim örüntülerinden söz ederken, daha önce değinildiği gibi, ülkemizdeki televizyon deneyiminin kısa sayılabilecek bir tarihsel geçmişe sahip olduğu akılda tutulmalıdır. Bu kısa geçmişte, 1960'ların sonlarına doğru televizyon yayıncılığını kurumsal bir faaliyet olarak düzenleyebilmiş, 1970'lerin ortalarında televizyon dramaları gibi televizyona özgü anlatı türlerinin yerli örneklerini vermeye başlamış, güçlü bir özerk kamu hizmeti yayıncılık anlayışını hayata geçirememiş, 1990'larla başlayan özel televizyon yayıncılığını ise bugüne kadar kaotik diyebileceğimiz bir kültürel üretim anlayışıyla şekillendirmiş bir televizyonculuk tarihi yatmaktadır. Dolayısıyla, eğer Türkiye'de televizyon deneyimini doğru yorumlamak istiyorsak, tarihsel olarak kısa sayılabilecek televizyonculuk geçmişimizi, ticari televizyon kanallarının kazanç güdüsüyle adeta el yordamıyla yürüttükleri yayıncılık anlayışımızı, yine özellikle son yıllarda iktidar sahiplerinin dikte ettiği dünyaya uyum sağlamak zorunda kalmış olan kültürel üretim dünyamızı iyi değerlendirmek gereklidir.

Türkiye’de 1990’lı yıllar, John. B. Thompson’un medya endüstrilerinin değişimiyle ilgili, “yoğunlaşma, çeşitlenme, küreselleşme ve kuralların kaldırılması” (aktaran Adaklı, 2006: 35-36) şeklinde saydığı ekonomi politik düzeydeki dört temel eğilimin giderek benimsendiği bir kültürel üretim ortamına denk düşmüştür. Böyle bir kültürel üretim ortamında, Türkiye’nin televizyon deneyimine şekil veren en temel değişim örüntüsü, çok açıktır ki, 1990’ların başında özel televizyon kuruluşlarının yayın hayatına başlamasıyla gerçekleşmiştir. Nitekim, özel televizyon kuruluşları, TRT yayıncılığına rakip ve alternatif bir yayıncılık anlayışını harekete geçirmiş, Çelenk’in belirttiği gibi (2005: 124), “TRT televizyonu içeriklerinden oldukça farklı karakterde programların üretilmesinin ve yeni bir anlatıya sahip bir ‘yayın akışı’ yapılaşmasının önünü açmışlardır”.

Türkiye’de özel televizyon kuruluşlarının önünü açtığı yeni yayın akışı yapılaşması, televizyon izleyicisi tanımını da değiştirmeye zorlamıştır. Açmak gerekirse, TRT televizyonu her ne kadar güçlü bir kamu hizmeti yayıncılık modelini hayata geçirememiş olursa olsun, Çelenk’in de değindiği üzere (2005: 192) izleyiciyi “tüketici” ya da “müşteri” konumuna yerleştirmemiştir. Oysaki ticari yayın kuruluşlarının doğrudan reklam gelirlerine bağlı ekonomik mantığı gereği, izleyici 1990’lı yıllardan itibaren tüketici ya da müşteri olarak konumlanmaya, buna bağlı biçimde “tüketilebilir olanın imgesi” (Çelenk, 2005: 197) televizyon ekranlarından yayılmaya başlamıştır. Dolayısıyla, izleyici kavrayışındaki bu çarpıcı dönüşüm, Türkiye’de televizyona ilişkin en temel değişim örüntüleri arasında sayılmalıdır.

Türkiye’de 1990’lı yıllardan bu yana, televizyon dramaları bağlamında iki temel değişim örüntüsü hayata geçmiştir. Bunlardan ilki, televizyon dramalarının

1990'ların ortalarından başlamak üzere, ancak özellikle 1999 sonrasında ve 2000'lerde ana yayın kuşağına hâkim bir anlatı türü haline gelmesidir (Çelenk, 2005: 300-303). Öyledir ki, “2004 yılında beş büyük televizyon kanalının program türlerinin yüzde %49'unu diziler oluştururken, 2010 yılında bu oran %66'ya yükselmiştir” (Sözeri ve Güney, 2011: 90). İkinci temel değişim örüntüsü ise, TRT yayınlarında da daha önce örnekleri görülen ancak TRT drama geleneği tanımı içine çok kolay yerleşmeyen yerli televizyon dramalarına ait alt-türlerin 1990'ların ortalarından itibaren yaygınlık kazanmaya başlamasıdır (Çelenk, 2005: 300, 304-308).

Gülseren Adaklı (2006: 35-36), Thompson'un medya endüstrilerinin değişimi bağlamında “medya endüstrilerinin giderek artan yoğunlaşması” şeklinde söz ettiği düzeyin süreçlerinden birinin “uluslararasılaşma” olduğuna dikkat çekmektedir. Buna göre, “ürünlerin ulusal pazarların yanı sıra uluslararası pazar için de üretilmesi” ve “sürekli bir kâr sıkışması tehdidiyle yüz yüze olan dev şirketlerin, ulusal pazarlardan çok uluslararası pazarlarda ortaklıklara ve satın almalara girişmesi” söz konusu sürecin işaretleridir (Adaklı, 2006: 37). Türkiye'de televizyon yayıncılığında 1990'ların sonları itibariyle etkileri artan uluslararasılaşma süreci, gerek televizyon içeriklerine doğrudan ya da dolaylı etkisi, gerekse geleneksel televizyon izleyicisi kavrayışında yarattığı dönüşüm bakımından önemlidir. Örneğin, Doğuş Grubu-Amerikan CNBC televizyonu ortaklığındaki CNBC-E kanalının, güncel Amerikan ve İngiliz drama yapımlarından verdiği örneklerle, genç-eğitimli-şehirli izleyici kitlesine hitap eden yayınlarının, Türkiye'de televizyon yayıncılığında bu tür bir değişim örüntüsünü yaratması bakımından yadsınamaz bir payı vardır. Yine, bu değişim örüntüsünün hayata geçmesinde, Türkiye'de 2000'lerin başından bu yana

yayıncılık alanına girmeye başlayan dijital yayın platformlarına ait çok sayıdaki tematik kanalın da payı olduğu unutulmamalıdır.

Televizyonun değişim örüntüleri arasında üzerinde durulması gereken konuların bir diğeri, televizyon-yeni medya ilişkisinin yarattığı sonuçlardır. 1990'ların sonları ve 2000'li yıllar itibariyle; izleyicinin yayın akışını kontrol edebildiği yeni teknolojilerin piyasaya sürülmesi, televizyon içeriklerinin bilgisayar ya da telefon üzerinden izlenebilmesine imkân veren uygulamaların pazarda kendine yer bulması gibi gelişmeler, başta Amerika olmak üzere pek çok ülkede “televizyonun sonu” (Saktanber, 2010a: 96), “televizyonun ölümü” (Penenberg, 2005; McRae, 2006) tartışmalarını beraberinde getirmiştir. Televizyon kültürünün bu dönüşümünü, henüz “televizyonun sonu” gibi iddialı bir ifadeyle tanımlamak için yeterli koşullar oluşmuş değildir ancak bu dönüşümün özellikle televizyon izleme pratiklerinin değişimi açısından anlamlı sonuçları vardır. Bu bağlamda, Türkiye’de de “televizyonun sonu” gibi bir iddiayı öne sürmek çok geçerli gözükmemekle birlikte, Çelenk’in de dikkat çektiği gibi (2010: 27), son yıllarda ülkemizde “internet üzerinden online dizi izleme”, “internet üzerinde eski ve yeni dizilerin arşivlenmesi”, “izleyicilerin online olarak gibi birçok yabancı ve yerli diziyi izleyebilmesi” gibi televizyonun dönüşümüne dair gelişmelerden söz edebilmek mümkündür. Ayrıca, ülkemizde bu gelişmelere uyum sağlamaya çalışan kanalların web sitelerinde, dizilere ait fan sayfası, forum, anket gibi uygulamalar belirlemeye başlamıştır (Saktanber, 2010b: 75). Bu gelişmelerin yanı sıra, izleyicilerin twitter üzerinden dizi karakterleri adına açtıkları hesaplar da, televizyonla izleyici arasında kurulan yeni bir tür etkileşim biçiminin habercisi sayılabilecek niteliktedir (Saktanber, 2010b: 76). Ayrıca son dönemde, Türkiye'deki bazı önemli ulusal kanalları elinde bulunduran

holding sahiplerinin, örneğin Doğu Holding'in "puhu tv", Doğan Holding'in "blutv" ve "netd" adları ile internet yayın portalı hizmeti işine girmiş olmaları önemli bir gelişmedir. Yine, son bir yıldan bu yana, dünyaca ünlü Amerikan internet medya portalı Netflix'in, Türkiye'yi hizmet vermeye başladığı ülkeler arasına alması da, yeni medya-televizyon ilişkisinin getirdiği dönüşümlerin, ülkemizde gerek endüstriyel gerekse kültürel açıdan önemli bir karşılığı olduğunu göstermesi nedeniyle oldukça önemlidir.

b. Emek Dinamikleri

Bir önceki alt başlık altında, Hesmondhalgh'dan hareketle (2011: 3-4), “kültürel endüstrilerdeki değişim ve süreklilik örüntüleri” dikkate alınarak, Türkiye’de televizyonda drama üretiminin endüstriyel ve kültürel dinamiklerine dair genel hatlarıyla bir çerçeve çizilmeye çalışılmıştır. Burada ise, kültürel üretimin emek süreçlerini sorunsallaştırma çabası içinde çizilen bu çerçevenin emek tartışmaları bağlamında ne ifade ettiği konusuna açıklık getirilecektir.

Derya Çetin’in işaret ettiği gibi (2010: 24), kapitalist sistemde fordist üretimden post-fordist üretime geçiş hakkında fikir üretenler, “farklı teorik konumlarda yer alsalar da (...) esneklik kavramı üzerinde” uzlaşmaktadırlar. David Harvey’e göre (2010: 171), “esnek üretim (friksiyonel işsizlikten farklı olarak); yüksek ‘yapısal’ işsizlik düzeyleri, vasıfların hızla yok edilmesi ve yeniden oluşması,

gerçek ücrette ancak alçakgönüllü artışlar (o da olduğu zaman) ve Fordist rejimin ana direklerinden biri olan sendikaların gücünün geriletilmesi” gibi özelliklere sahiptir. Ancak Harvey (2010: 171), bütün bu özelliklerinin yanı sıra, esnek üretimde “daha da önemlisinin sürekli istihdamdan yarım zaman, geçici ya da taşeron türü istihdama yaslanmaya doğru geçiş” olduğunu belirtmektedir.

Gillian Ursell (2006: 137), esnek üretimin, medyada çalışma pratikleri bağlamında ne tür bir görünüm aldığı konusuyla ilişkili olarak, İngiliz televizyon sektöründen istatistiki verilere yer vermektedir. Buna göre, İngiliz yayıncılığında 1987-1994 arasında BBC’de kalıcı olarak istihdam edilenlerin sayısı otuz binden, yirmi bine gerilerken; ITV’de bu oran, on altı bin beş yüzden, dokuz bin beş yüze gerilemiştir (Ursell, 2006: 137). Buna karşın aynı tarihsel aralıkta serbest çalışanların oranı, kabaca, yüzde otuz üç’ten yüzde elli’ye yükselmiştir (Ursell, 2006: 137). Yine İngiltere’de televizyonun da içinde bulunduğu sektörlerde “sendikalaşma, birliktelik ve pazarlık gücü 1980-1990 tarihleri arasında istikrarlı biçimde gerilemiştir” (Banks ve Hesmondhalgh, 2009: 420). 1980’lerde Thatcher hükümetinin, BBC’yi hantallıktan kurtarma projesinin bir uzantısı olan bu değişimler (Çelenk, 1998: 51), 1996’da Blair hükümetinin yaratıcı endüstriler politikaları ile yeni bir biçim almış, serbest ve güvencesiz çalışma pratikleri, özgürlük vaadiyle işaretli, ütöpik bir çalışma tanımı ardına gizlenmiştir (Banks ve Hesmondhalgh, 2009).

Türkiye’deki duruma bakıldığında ise, 12 Eylül Askeri Darbesi’nin ardından toplu pazarlık ve sendika hakkına getirilen kısıtlamalar ve yasakların hüküm sürdüğü 1980’li yıllarda, TRT’nin drama yayınları için işbirliği halinde olduğu Yeşilçam’da, sinema sektöründe çalışanların sendikası Sine-Sen’in faaliyetlerinin kısıtlandığı

görülebilecektir (Çetin, 2010: 124). Üstelik 12 Mart 1971 Askeri Darbesi'nden sonra TRT'nin memur kadrosunda çalışanların sendikalaşma hakları, zaten hali hazırda ellerinden alınmış durumdadır ve 12 Eylül darbesiyle de TRT memurlarının derneği TRT-DER'in faaliyetlerine son verilmiştir. Dolayısıyla, TRT'nin drama yayınlarını bağımsız yapımcı şirketlere yaptırmasının önünün açıldığı 1980'li yıllarda, ne sinema sektörü çalışanları ne de TRT çalışanları arasında güçlü bir sendikal örgütlü mücadele geleneği vardır. Sendikasız, güvencesiz çalışma pratiklerinin neredeyse norma dönüştüğü bu tür bir kültürel üretim ikliminde, 1990'lara gelindiğinde ise, "Magic Box'un TRT'de yetişmiş personeli yüksek transfer ücretleriyle bünyesine kattığı" (Yengin, 1994: 122) haberlerinin yayılmasının etkisiyle, Türkiye'de televizyon, çalışanlara büyü, ışıltılı bir çalışma pratiği vaat ediyor gibi gözükmiştir. Ayrıca TRT geleneğinde siyasi baskılar ve ağır bir bürokrasi altında ezilen televizyon çalışanı imgesi de, 1990'lı yıllarda özel televizyonların TRT'ye alternatif olma iddiası içinde dönüşüme uğramış; çalışanların kendilerini özgür ve mutlu hissedebilecekleri yeni bir kültürel üretim ortamı imgesi yavaş yavaş belirmeye başlamıştır.

Susan Christopherson (2008: 75), Amerikan film ve televizyon endüstrilerinde 1980'lerden itibaren dramatik bir yeniden yapılanma sürecinin söz konusu olduğuna dikkat çekmekte ve bu sürecin yaratıcı emek pratiklerini nasıl şekillendirdiğine ilişkin üç husus üzerinde durmaktadır: Bunlardan ilki, çekirdek ve çevresel işçiler arasında genişleyen kırılmadır. Buna göre, emek gücü genişlerken, bu genişleyen emek gücünün içinde sadece küçük bir kesim bir yıllık tam zamanlı projelerde istihdam edilebilmektedir. İkinci husus, serbest çalışanların teknolojik uzmanlaşması ve sendika kontrolünün yitirilmesine bağlı olarak, bilhassa bütçe

dağılımının en alt kalemlerindeki yapım projelerinde, profesyonel ve zanaatkâr kimliklerindeki değişimdir. Son husus ise, film ve televizyon endüstrilerinin proje temelli üretim yapısı nedeniyle aslında daima mevcut oldukları bilinmekle birlikte, çalışanların işe erişimdeki belirsizliklerle baş edebilmesini sağlayan sosyal ve ekonomik ağların giderek güçlenmesidir. Christopherson’a göre bu ağlar (2008: 75), kadınların ve farklı etnik grupların iş ve kariyer fırsatlarını engellemek suretiyle, ayrımcı çalışma pratiklerini beslemeye de hizmet etmektedir.

Christopherson’un (2008) işaret ettiği unsurlar, Harvey’in (2010) “yüksek ‘yapısal’ işsizlik düzeyleri” ve “vasıfların hızla yok edilmesi ve yeniden oluşması” şeklinde ifade ettiği, esnek üretim anlayışının temel özellikleriyle büyük ölçüde paralellik göstermektedir. Yine bu unsurlar ile, Harvey’in (2010) esnek üretimdeki en önemli özellik olarak gördüğü “taşeron”, “geçici” çalışma pratikleri arasında da çok sıkı bağlar bulunmaktadır. Gamze Yücesan-Özdemir’in de dikkat çektiği gibi (2010: 39), “taşeron çalışma, sermaye birikim mantığının, sermayeyi sürekli olarak üretim sürecini yenilemeye itmesi sonucu ortaya çıkmıştır”. Dolayısıyla bu sürekli yenileme mantığı içinde “sermayenin emeği vasıfsızlaştırmayı tercih ettiği durumlar olabileceği gibi; emeğin vasfına gereksinim duyacağı durumlar da olabilir” (Yücesan-Özdemir, 2010: 39).

Bu tartışmalar bağlamında yeniden Türkiye’ye dönmek gerekirse, Türkiye’de 1990’ların başında özel televizyon kuruluşlarının emek gücü ihtiyacını karşılamak üzere ciddi anlamda vasıflı emeğe ihtiyaç duyduğu söylenebilir. Ancak kanal sayısının çoğaldığı ve reklam pastasından pay almaya çalışan kanalların yayın akışını dolduracak programları hızla üretme ihtiyacının arttığı 1990’ların ortalarından

itibaren, bu süreç vasıflı emeğin aleyhine dönüşmeye başlamıştır. Söz konusu dönüşüm, 1990'ların sonlarından itibaren ana yayın kuşağına hâkim olacağı anlaşılmış bulunan dramaları üreten emek gücü açısından, taşeron çalışma pratiklerinin en vahşi haliyle deneyimlendiği bir kültürel üretim ortamı anlamına gelmektedir.

Türkiye’de 1990’lı yıllardan bu yana işverenlerin sahip çıktığı esnek çalışma rejimi, 2000’li yıllara gelindiğinde kendine yasal zeminde kendine yer bulmuş ve ülkede hemen hemen bütün sektörlerde esnek ve güvencesiz çalışma pratikleri yaygınlaştırılmıştır (Çelik, 2007). Söz konusu bu tabloya, Harvey’in (2010) işaret ettiği “yüksek yapısal işsizlik” düzeyleri de eklenmelidir. Bu bağlamda, televizyon drama üretimi sektöründe çalışanların koşullarının giderek ağırlaşması, ülkedeki bütün ücretli çalışanların ve işsizlerin uğradığı hak kayıplarından ayrı düşünülmemelidir. Ancak, yine de sektöre özgü dinamikler dahilinde, Christopherson’un (2008) dikkat çektiği unsurları göz önünde bulundurmakta fayda vardır. Çünkü, Türkiye’deki televizyon sektörü açısından da büyük oranda geçerli olan bu unsurlar, televizyonun yaratıcı endüstriler söylemine eklemlenebilmesini mümkün kıldıkları kadar, yaratıcı endüstriler söyleminin görmezden geldiği eşitsiz çalışma pratiklerini de açık etmektedirler. Açmak gerekirse, çekirdek ve çevresel işgücü arasında genişleyen uçurum (Christopherson, 2008: 75); Hesmondhalgh ve Baker’ın (2011a: 36) “iyi çalışma” tanımına yakın bir çalışma deneyimi olanağının sektörde bazı meslek gruplarına tanındığı, bazılarının ise bu olanaklardan mahrum bırakıldığı bir kültürel üretim ortamını beslemektedir. Yine, özellikle ucuz maliyetli projelerde profesyonel ve zanaatkâr kimliklerindeki aşınma, sektörün prestijli işlerinde çalışan çekirdek işgücü tarafından sektördeki varlıklarının yadsınma

eğiliminin gözlemlendiği, esnek, tanımsız ve ucuz iş gücünün giderek artması anlamına gelmektedir (Christopherson, 2008: 75; 2009: 86-87). Christopherson'un işaret ettiği sonuncu unsur olan (2008: 75), sosyal ve ekonomik ağların giderek güçlenmesi konusunun ise, Türkiye'nin özgül kültürel üretim koşullarında mutlaka üzerinde durmayı gerektiren bir yanı vardır. Çünkü, ardında Amerika ya da İngiltere'deki gibi güçlü bir sendikal örgütlenme tarihi bulunmayan Türkiye'nin kültürel üretim ikliminde söz konusu ağlar, sektördeki belirsizliklerle mücadele etmeyi kolaylaştıran bir dayanışma aracı olmaktan çok, vahşi bir sektörde tutunabilmenin neredeyse en önemli koşuludur.

Sektöre ilişkin dinamikleri göz önünde bulundurduğumuzda, karşımıza çıkan bir başka önemli sorun ise, Hesmondhalgh ve Baker'ın (2011a) iyi çalışmayı, iyi ürünle bir arada ele alan yaklaşımını, sermayenin vasıflı kültür üreticisiyle kurduğu bağımlılık ilişkileri açısından yeniden düşündüğümüzde gün yüzüne çıkan çelişkilerdir. Mike Wayne'nin işaret ettiği gibi (2009: 33), yaratıcı emeğin özerklik ve bağımsızlık gibi unsurlarla bir arada düşünülmesinin nedeni, “düşüncelerin içeriğinin insanların kafalarının içinden veya (ekrandaki yıldızlar söz konusu olduğunda) emek güçlerinin (veya emek performanslarının) ayrılmaz bir parçası olan bir performanstan gelmesidir”. “Sermaye için değer, izleyici için ise kullanım değeri üreten, kültür üreticisinin zihinle bedeni arasındaki ayrılmaz bağıdır” (Wayne, 2009: 33). Buna göre değere el koyabilmek için, sermayenin kültür üreticisiyle iş birliği içinde olması kaçınılmazdır. İşte tam da bu noktada, kültürel ürünün toplumsal ve kültürel değerinin maddileştirilme mantığı ile bu mantık içinde yaratıcı emek süreçlerinin aldığı görünümün tartışılma gerekliliği kendisini göstermektedir. Bu tür bir tartışmayı somutlaştırmak adına, televizyonun 2000'li yıllarda yaratıcı endüstriler

literatürüyle eklemlenmesini hızlandıran koşullardan söz etmek ve daha sonra burada karşımıza çıkan tabloyu Türkiye’deki özgül kültürel üretim koşulları içinde yeniden ele almak yararlı olacaktır.

Lynn Spigel ve Max Dawson (2008: 281), Harvey’in post-endüstriyel kapitalizm çözümlemesindeki “esnek emek” vurgusundan yola çıkarak, “yirmi birinci yüzyıl medya ortamının kurucu unsurunun esnek boş zaman” olduğuna dikkat çekmektedirler. “Tarihsel olarak modern toplumda, reklam verenlerin hedef kitlesi orta sınıf ailenin çalışma zamanı ve boş zaman döngüsüne uyumlu bir biçimde planlanan yayın akışı” kavrayışının sorgulanmasına yol açan bu unsur (Spigel ve Dawson, 2008: 281), televizyonun kültürel üretim mantığının esnek üretim rejimine uyarlanma zorunluluğunu da beraberinde getirmiştir. Buna göre, niş dijital kanalların tekrar yayınlarını artırma eğilimi, geleneksel yayıncıların çoklaştırma (multiplexing) ve internet üzerinden yayın stratejileri, nihayet TiVo gibi DVR teknolojisi servis sağlayıcılarının sunduğu olanaklarla, televizyon; ortak deneyim üreten bir araç olmaktan çok, yeni bir ideal kişisel tüketim medyasına dönüşmeye başlamıştır (Spigel ve Dawson, 2008: 281-282).

Geleneksel anlamıyla, televizyonda yayın akışı planlaması, izleyici beklentilerinin doğru tahmin edildiği oranda, piyasanın belirsizliğiyle baş etmeyi sağlayan bir tür emniyet subabı gibi düşünülebilir. Oysaki, çalışma-boş zaman ayrımı bulanıklaşmış, her türden daha fazla kültürel ürünle karşılaşmış, beğenileri çeşitlenmiş izleyici için, yayın akışı eski anlamını yitirmiş gibidir. Nitekim Spigel ve Dawson’un örnek verdiği (2008: 283), bir televizyon kanalını basan iki gangsterin, ofisinde oturan bir televizyon yöneticisini camdan aşağı atmasını hikâye eden

TiVo'ya ait reklam filmi, yayın akışı kavrayışının girdiği krizi anlamak açısından çarpıcıdır. Söz konusu krizin ardında, sadece neyi ne zaman izleyeceğine dair kararın başkaları tarafından alınmasına değil, programların içeriğine onun adına karar verilmesine itiraz eden yeni bir izleyici tasavvuru yatmaktadır. Bu yeni izleyicinin beklentilerini karşılamak adına televizyon yayıncılığının bulduğu çözümlerin başında ise, tıpkı yayın akışı mantığının görece işler olduğu yıllarda yapıldığı gibi ürün farklılaştırma stratejisine başvurmak ancak bu kez aynı stratejiyi televizyonun bizzat kendisine içkin kılmak gelmektedir. Söz konusu stratejiyi, Amerika'da ilk kez etkili biçimde kullanan, abonelik sistemi mantığıyla hizmet veren HBO (Home Box Office) kanalıdır. HBO, Amerikan NBC kanalının 1980'lerdeki ürün farklılaştırma stratejilerinden, Perşembe akşamı drama yayınlarına özgü "Must see TV" sloganını bir adım öne taşımış ve 1996 yılında "It's not TV. It's HBO" sloganıyla yeni bir pazarlama mantığını harekete geçirmiştir (Santo, 2008: 27; Nelson, 2006: 62). HBO'nun bu stratejisinin işler hale gelmesinde, Amerikan televizyonlarında 1980'lerden itibaren bağımsız yapım şirketi MTM'nin ürettiği dramalarla başlayan "nitelikli drama" geleneğini takip ederek, orijinal drama yapımları üretimine ağırlık vermesinin çok önemli bir payı vardır (McCabe ve Akass, 2008: 83; Feuer, 2007: 150). Ancak, HBO prestijli bir marka kimliği yaratmak adına, kendinden önceki nitelikli drama üretimi geleneğinden ayrılmak istegindedir (Feuer, 2007: 150). Bunun için izlediği temel strateji ise, ürünün toplumsal ve kültürel değerini yaratıcı deha retoriği içine yerleştirmek suretiyle, özgür ve özerk yaratıcı-yazara sahip çıkmaktır (McCabe ve Akass, 2008: 87). Sonuç olarak, bu modeldeki nitelikli televizyon iddiası, hem vasıflı kültür üreticisinden hem de vasıflı izleyiciden yana bir imtiyaz ilişkisi üretmekte ve bu açıdan toplumdaki eşitsizlik sorunundan ayrı

düşünemeyeceğimiz, televizyonun düşük bir kültürel araç olmakla işaretli üretim ve tüketim örüntülerini beslemektedir. HBO modeli, Hesmondhalgh ve Baker'dan hareketle (2011a), iyi çalışmayı, iyi ürünle ilişkilendiren bir yaklaşımı takip ederken, ideal bir iyi tanımından yola çıkmaktansa, televizyonun kültürel değer sorununa duyarlı bir yaklaşım içinde, televizyonda iyi olanı tanımlayan farklı üretim mantıklarını tartışmak gerektiği hususuna somut bir örnek teşkil etmektedir.

Bu tartışmalar ışığında, Türkiye'nin 2000'li yıllarında televizyon draması üretim iklimini şekillendiren koşullara bakılırsa, belirtilmesi gereken ilk husus, bu yıllarda sektörün çok hızlı ve plansız bir büyüme eğilimi gösterdiğidir. Dolayısıyla, dünyada televizyonun sonu tartışmalarının başladığı 2000'li yıllar, Türkiye'de televizyon drama üretim sektörünün kazandığı ivme bağlamında televizyonun altın çağı ifadesiyle anılmayı daha çok hak eder gibidir. Nitekim Türkiye'de "2000-2007 yılları arasında altı yüze yakın dizi filmin, 179 yapımcı tarafından hayata geçirildiğinden" (Özkan Töre, 2010: 70) söz edilmektedir. Bu tür bir kültürel üretim ikliminde en önemli sorun, kanalların izleyici bağlılığı yaratmasının artık eskisi kadar kolay olmamasıdır. Örneğin, 1990'lı yıllarda, atv'nin ürün farklılaştırma ve izleyici bağlılığı yaratma hamlesiyle ürettiği "Dizi atv'de izlenir" sloganı, 2000'li yılların ortalarına gelindiğinde arkaik bir slogan gibi durmaktadır. Çünkü, 2000'li yıllar, farklı kanallarda birbirinden farklı türlerde pek çok ürünle tanışmış, reyting gibi televizyona özgü kodlar gündelik diline yerleşmiş, televizyon kültürü gelişmiş çok büyük bir izleyici kitlesinin yerleşiklik kazandığı yıllardır.

Türkiye'de 2000'li yılların yayıncılık ortamında, televizyon kanallarının iki temel strateji izlediğinden söz etmek mümkündür. İlki, piyasanın belirsizliği

argümanından hareket edip, izleyiciyi elinde tutup tutamayacağını bizzat deneyip görmek isteğiyle, ardı ardına yeni ürünler yayınlamak; ikincisi ise özellikle son yıllarda yeniden yükselen bir eğilim olmak üzere prestijli yapımlara ekranlarda yer açmayı denemektir. Aslında bu ikinci strateji, atv'nin 1990 sonları ve 2000'lerin ilk yılları itibariyle önce *İkinci Bahar*, ardından ise *Asmalı Konak* dramalarıyla televizyona taşıdığı yüksek bütçeli, senaryo ve çekim teknikleri açısından özenli projeler sunma mantığının bir devamı gibidir. Bu bağlamda, geçmiş yıllarda atv'nin izlediği bu stratejinin, sonradan diğer büyük kanallar tarafından da benimsendiği söylenebilir.

Türkiye televizyonlarının 2000'li yıllarına özgü söz ettiğimiz üretim koşulları bağlamında, televizyonda çalışma pratiklerinin nasıl şekillendiği konusunda dikkat edilmesi gereken en temel husus, özel televizyonların yayın hayatına başladığı ilk yıllarda televizyon kuruluşlarının vasıflı emeğe ihtiyaç duymasına benzer biçimde, bu ikinci stratejinin izlenebilmesi için de ciddi oranda vasıflı emeğe ihtiyaç duyulduğudur. Televizyonun vasıflı emek ihtiyacı, 2000'li yıllardan itibaren Türk sinemasının gelecek vaat eden genç yönetmenlerinin, önemli sinema oyuncularının televizyon drama üretiminde yer almaya başlaması ve nihayet televizyon draması yaratım sürecinin en hayati aşamalarından biri olan senaryonun öneminin farkına varılmasıyla birlikte yayın kuruluşlarının tecrübeli senaristlerle çalışmayı tercih etmesi gibi somut gelişmeler ortaya çıkarmıştır. Bu gelişmeler ışığında 2000'li yılların ortalarına gelindiğinde, gerek senaryo gerek çekim teknikleri açısından belli bir olgunluk düzeyine erişmiş yapımlarla daha çok karşılaşıldığından söz edilebilir. Ancak burada kritik nokta, bu yapımlar arasında izleyici bağlılığını yaratabilenlerin sayısının sınırlı oluşudur. Gerçekten de özellikle 2000'li yılların ortalarından bu

yana, kanalların iddialı yapımları arasında gösterildikleri halde hızla yayından kaldırılan sayısız drama vardır. Bir diğer kritik nokta ise, yüksek bütçeli, özenli yapımların artışına rağmen, küçük veya orta ölçekli bütçeye sahip, herhangi bir nitelik iddiası olmayan yapımların da üretilmeye devam etmesidir. Dolayısıyla, yoğun bir belirsizlikle ve güvencesizlikle işaretli bu tür bir kültürel üretim ikliminde, sermayenin kültür üreticisiyle kurmak durumunda olduğu muhtemel ilişkileri, neredeyse günü birlik kararlar belirliyor gibidir.

Türkiye'de televizyon drama üretimi sektörünün gelişiminde, bir yandan yoğun bir vasıfsızlaştırma öte yandan vasıflı emeğin öneminin yadsınamaması durumunu, sektördeki örgütlenme çabaları temelinde tartışmaya açabileceğimiz en çarpıcı örneklerden biri, 2010 yılında Senaryo Yazarları Derneği (SENDER) üyeleri tarafından başlatılmış olan ve senarist, yönetmen, oyuncular, set çalışanları ile bazı belli başlı yapımcıların da destek verdiği "Yerli Dizi Yersiz Uzun" sloganıyla düzenlenen eylemdir. Bu eylem esnasında, SENDER'in sunduğu basın açıklaması şöyledir:

“Biz senaristler ölüme bir beyin kanaması kadar yakınız. Çünkü her hafta 90 dakikalık dizi senaryosu yazıyoruz. ‘Süper Baba’, ‘İkinci Bahar’, ‘Yabancı Damat’ gibi hafızalardan silinmeyen birçok televizyon dizisinin usta senaristi Sulhi Dölek, beş yıl önce televizyona dizi yazarken geçirdiği beyin kanaması sonucu aramızdan ayrılmıştı. ‘Ezel’ dizisinin senaristi Kerem Deren de geçen yıl beyin kanaması geçirdi. Çok şükür ki Kerem, gençliğinin verdiği güçle yeniden klavyesinin başına dönebildi.

90 dakikalık dizi senaryosu yazmak, her hafta bir uzun metraj film yazmak demektir. Senarist yaklaşık dört gün içinde senaryoyu yapımcıya göndermek zorundadır. Yaklaşık 100 sayfadır yazılan senaryo. Hayat akıp giderken senarist o diziye yazabilmek için günde 10-12 saat bilgisayar başından kalkmaz. İki ile dört saat arası uyur, çocuğunun çocuğunun arasında hayalet gibi dolaşır, onlarla zaman geçirmez, sadece pencereden başını uzatarak havanın nasıl olduğunu anlar, günlerce dışarı çıkmaz. Sık görülen rahatsızlıkların başında boyun fıtığı gelir. Uzun saatler çalışmanın sonunda kolları, parmakları uyuşur. Gastrit ve devamında ülser kaçınılmazdır. Çoğumuz ya tansiyon hastasıyızdır ya da migren... Sulhi Dölek, beyin kanaması geçirmeden önce tansiyonundan şikayet etmiş ama yetiştirmesi gereken 90

dakikalık bir senaryo olduğu için çalışmaya devam etmişti. İnsani koşullarda çalışabilseydi, bugün belki de hâlâ aramızda olacaktı.

Bu koşullarda niye çalışılır?

Her hafta 90 dakikalık bir dizi yetiştirmenin (c)ezasını yalnızca senaryo yazarları çekmez. Set ekibinin durumu daha fenadır. Aslında insani koşullarda, sekiz saat çalışmaları ve günde iki ya da üç sahne çekmeleri gerekirken, settekilere günde 18-20 saat çalıştırılır. Başka seçenekleri yoktur çünkü iş yetişmez. Gece yarısına kadar süren çekimden sonra evlerine gidip uyumaları için sadece iki-üç saatleri vardır. Sabahın erken saatlerinde yine set başlar. Ve bu tempo sette kaçınılmaz olarak kurbanlar alır. 24 yaşındaki Tülay Ergildi ve 20 yaşındaki Zehra Sezgin'i bu yüzden kaybettik. Kostüm sorumlusu bu iki genç kız sabaha kadar süren bir çekimin ardından eve dönerken bir trafik kazasında öldüler. Arabayı kullanan şoför kim bilir kaç gecedir uykusuzdu?

60 dakika aşılmamalı

Peki bu koşullarda niye çalışırız? En çok o kanal izlensin diye. Eğer reyting almazsa derhal dizi yayından kaldırılır ve oyuncu, yönetmen, rejî ekibi, set işçisi yani yaklaşık 60-70 kişi bir anda işsiz kalır. İçeride kalan paralar vardır, sigorta ve sözleşmemiz olmadığı için hak iddia edemeyiz, sesimiz çıkmaz, susarız.

Dışarıdan bakıldığında fazlasıyla eğlenceli, gayet ısıltılı bir sektör gibi görünüyordu oysa değil mi? Hayal kırıklığına uğradınız, ama olsun az sonra dizi başlıyor. Araya girecek reklamlarla birlikte 2,5 saat televizyon karşısına mihlanıp kalacaksınız. Biz ise bu zor şartlarda çalışmaya, hasta olmaya ve ölmeye devam edeceğiz. Siz de gün geçtikçe kalitesizleşen, birbirinin aynı, dikkat çekmek için sansasyonel yollara başvurmak zorunda kalan diziler seyredeceksiniz. Başka türlü bu koşullarda imkân sız çünkü. Öncelikle, dizilerin artık 90 dakika olmaması gerekiyor. İnsani düzene sahip hiçbir ülkede böyle bir şey yok! Bizde de, çok değil, 10 yıl öncesinde 45-60 dakikalık diziler yapılıyordu ancak yayım süreleri yavaş yavaş 90 dakikaya çıktı. Tekrarlarla birlikte bugün 1,5-2 saatlik diziler yayımlanıyor. Görünen sebep reyting savaşları ama bunun yasal bir dayanağı var: RTÜK yasasına göre, yayımcının, her 20 dakikada sekiz dakikalık reklam koyma hakkı var. Bunun kaç programda yapılacağı belirtilmediği için de bugün hepimiz bu sefaleti yaşıyoruz. Yeni RTÜK yasasıyla mecliste görüşülüyor ancak sürelerle ilişkin bir değişiklik bunda da yok. Tek değişiklik, sansür yapmak için RTÜK'e daha fazla yetki verilmesi! Oysa hükümetin 2003'te imza koyduğu AB anlaşmasına göre dizi süreleri 48 dakikası dizi, 12 dakikası reklam olmak üzere, 60 dakikayı geçemez. Bu anlaşmanın uygulanması gerekiyor.

Biz, Sender üyesi senaryo yazarları olarak, Türkiye tarihinde ilk defa, sesimizi yükseltmeye karar verdik. Bu gidişe bir dur diyeceğiz. Yayın süreleri AB standartlarına çekilene kadar durmayacağız. 8 Kasım 2010'da Galatasaray'da buluşup hazırladığımız yasal dilekçeyi Cumhurbaşkanı başta olmak üzere, ilgili bütün kurumlara yolladık. Gün geçtikçe bu haklı isyanımıza sektörün bileşenleri destek vermeye başladı. Bastığımız dalı kesmekte olduğumuzu fark etmeliyiz. Devleti ve hükümeti göreve çağırıyoruz. Yeni RTÜK yasasında, dizi süreleri düşürülmelidir. Ne 90 dakika yazmak ne de günde 18 saat çalışmak istiyoruz.

24 Aralık akşamı -iki genç meslektaşımızı bu acımasız çalışma koşullarına kurban verdiğimiz gün- saat 19.00'da Atatürk Kültür Merkezi önünde herkese haykırmak istiyoruz: “Yerli dizi yersiz uzun!”

Burada, SENDER'in bu eylemini ve eylemi düzenlerken ortaya koydukları taleplerini incelemek, hem Türkiye'deki televizyon üretim kültürüyle hem de televizyon çalışanlarının emek süreçleriyle ilgili önemli ipuçları sunacaktır. Öncelikle, yukarıdaki basın açıklaması metnine şöyle bir genel bakış atıldığında ilk göze çarpan şey, bizzat kapitalist kültürel üretim dinamiklerinin ifşa edilmiş olmasıdır. Ancak bu noktada, bu türden ifşa edimlerine televizyonun öz-düşünsel bir mecra olarak kuruluşu bağlamında çok da yabancı olmadığımız hatırlanmalıdır. Örneğin yakın tarihli, *Yalan Dünya* (2012-2014), *İşler Güçler* (2012-2013) gibi durum komedisi türündeki dizilerde, film ve televizyon üretimi dünyasına ilişkin pek çok konu, bir tür piyasa parodisi şeklinde aktarılmıştır. Dolayısıyla buradaki ifşanın, metni okuyanlarda tek başına kapitalist kültürel üretime ilişkin eleştirel bir uyanış yaratmayacağı söylenmelidir. Nitekim, bu basın açıklamasında dikkat edilmesi gereken esas nokta, ifşa edilen bu üretim anlayışının aktörlerinin kendilerini söz konusu üretim anlayışı içinde nasıl konumlandıklarıdır. Metne böyle bir gözle bakıldığında, kültür üreticilerinin kendilerini bir tür meşrulaştırma hamlesine başvurarak tarifledikleri sezilebilmektedir. Örneğin, senaryo yazarları, mevcut durum

bu denli korkunç iken neden yazmaya devam ettikleri sorusunu, reyting almayan dizinin sorumluluğunu kendilerinin üstlendiklerini açık eder şekilde, onlarca kişinin bir anda işsiz kalacak olmalarıyla açıklamışlardır. Öte yandan metindeki bir başka meşrulaştırma hamlesi de, çalışma koşullarının iyileştirilmesi talebinin, bu çalışma koşullarında üretilen 90 dakikalık dizilerin niteliksizliği vurgulanarak dile getirilmesinde gizlidir.

Metne ilişkin meşrulaştırma hamleleri olarak görülebilecek noktalar biraz daha sorgulanırsa, örneğin bu metnin televizyon dizileri yazarları değil de gazeteciler tarafından kaleme alındığını varsayarsak, “Peki bu koşullarda niye çalışırız?” sorusundan sonra verilecek yanıtın, muhtemelen “Siz haber okuyun diye,” şeklinde olacağı kestirilebilir. Çünkü bu kısacık yanıt, hem haberin değerini teslim edecek hem de bizzat 'yurttaşlara' seslenecektir. Öyleyse burada, neden gazetecilerin "En çok o gazete okunsun diye," bir yanıt vermekten kaçınacakları, televizyon çalışanlarının ise nasıl olup da "En çok o kanal izlensin diye," bir yanıtı açık açık yazabildikleri üzerine düşünülmelidir. Bu sorunun yanıtını vermek için, elimizdeki metinde televizyon dizilerinin niteliksizliğine işaret edilirken, kurban konumundaki kişilerin izleyiciler değil, kültür üreticilerinin kendileri olarak kurulduğuna dikkat edilmelidir. Denilebilir ki, varsaydığımız gibi bu metin gazeteciler tarafından kaleme alınmış olsa, kurban olarak işaret edilen kişiler gazeteci değil, gazetenin okurları olacaktır. Oysaki senaryo yazarları tarafından kaleme alınan metinde bize söylenen, televizyon izleyicilerinin bu niteliksiz dizileri izlemek üzere saatlerce ekrana mihlanıp kaldığıdır. Üstelik metinden anlaşıldığı kadarıyla, bu televizyon izleyicileri, televizyonculuğu "fazlasıyla eğlenceli, gayet ışıltılı bir sektör" olarak tahayyül eden, televizyon dizilerinde çalışanların ağır çalışma şartlarının bilincinde olmayan

kişilerdir. Kanımızca, senaryo yazarlarının izleyicilere bu ifadelerle hitap etmelerinin ardında, izleyicilerle endüstrinin hâkim kodları dışında bir bağ kurmaktaki ihmalleri yatmaktadır. Bu ihmal ise, ancak ve ancak, televizyon izleyicileri olarak tanımlanan kişilerin büyük oranda ülkemizdeki emekçi yurttaşlar olduğu ve ülkemiz emekçilerinin neredeyse tamamının ağır çalışma şartları içinde hayatlarını sürdürdüğü göz önüne alınırsa giderilebilecektir.

SENDER'in metnindeki Sulhi Dölek hakkındaki ifadeler üzerinden, senaryo yazarı imgesinin nasıl harekete geçirildiğine bakmak da faydalı olacaktır. Buna göre, Sulhi Dölek hakkındaki ifadelerde, bir senaryo yazarının ölümü, çalışma koşullarının insanlık dışılığına bağlanırken, diğer yandan yetiştirilmesi gereken bir senaryonun basitçe herhangi bir meta olmadığı, yetiştirilmesi gereken bir senaryoyu yazarken can vermenin de herhangi bir ölüm olmadığı alttan alta fısıldanıyor gibidir. Varsayalım ki buradaki kişi haber peşinde koşarken beyin kanaması geçiren bir gazeteci olsa, bu ölümü belki de haberciliğin kutsallığı parantezi içinde tartışıyor olabilecektik. Elimizdeki bu basın açıklaması metninde geçen niteliksiz üretime dair vurgulardan da anlaşılabilceği üzere, televizyon elbette habercilikteki gibi bir kutsallığa izin vermemekte, ancak yine de burada senaryo yazarının yaratıcı kimliği teslim edilmektedir. Yine, varsayalım, Çin'de yaşayan bir işçi de pekala “plastik bir oyuncak bebek” üretirken beyin kanaması geçirebilirdi. Ne var ki bu ölüm, büyük olasılıkla “Vardiyası bitene kadar beş yüz bebek üretmek zorunda olduğu için öldü,” diye not edilirdi. Örneğin, Çin'de oyuncak fabrikasında ölen işçinin ardından hiç kimse, “Aslında bıraksalar ormana gidecekti, en güzel bebeği hangi ağacın dalından üretebilir ona bakacaktı, en güzel dalı bulacak sonra bir köşeye oturacak saatlerce elindeki çakıyla dala şekil verecekti,” diye düşünmeyebilecekti. Ancak SENDER'in

basın açıklaması metninde görebildiğimiz üzere, bir senaryo yazarının ölümü, yaratıcı bir figürün hayattayken yapamadıklarına ve eğer yaşasaydı yapabileceklerine ilişkin kederi harekete geçirmiştir. Yine buradaki 'senaryo yazarken ölen usta yazar'a dair ifadelerin, tiyatro sanatını icra edenler hakkında duymaya alışık olduğumuz, 'sahnedeki son nefesini verme' söylemini kısmen harekete geçirdiği söylenebilir. Bu söylemin kısmen harekete geçmesinin nedeni, senaryo yazarının sanatkâr ile zanaatkâr; kişisel bir üretim/yaratıcı bir eser sahibi-kolektif bir üretim/endüstriyel bir ürünün ortağı arasında salınan kırılğan bir figür oluşudur. Örneğin, bir tiyatro eseri izlerken sahnedeki bir tiyatro oyuncusunun ölüm anına şahitlik edebilme ihtimalimiz söz konusuysa, bilgisayarının başında yalnız başına çalışırken ölen yazarın, hiçbirimizin görmediği, tanımadığı anonim bir figür olarak kalma ihtimali yüksektir. Dahası, izlediğimiz tiyatro eserini hayatımızın sonuna kadar unutamayabilecekken, senaryo yazarının ölümü anında kaleme aldığı o dizinin hayatımızda önemli bir yer kaplamayabileceği de açıktır. Öyle ki, senaryo yazarının kaleme aldığı eser 'biricik' değildir, yaratıcı öldükten sonra herkes kalındığı yerden işe devam etmiştir.

Türkiye'de televizyon draması üretiminde, emeğin vasfına ilişkin olarak 2010 yılında senaryo yazarlarının öncülüğündeki eylem örneği üzerinden yürütülen bu tartışmada işaret edilen temel konuların, halen güncelliğini koruduğu söylenebilir. Şöyle ki, kısa bir süre önce, yine SENDER tarafından kaleme alınmış olan, doksan yedi senaryo yazarının imzasının bulunduğu ve bir kez daha "Yerli Dizi Yersiz Uzun" sloganının kullanıldığı basın açıklamasında şu ifadelere yer verilmiştir:

"Türkiye dizi sektöründe, senaryo yazarları olarak mutsuzuz. Dünyanın hiçbir yerinde örneği olmayan, sadece hakkıyla üretme sürecini değil, izleme sürecini de imkân sız kılan 120-150 dakikalık diziler yazmaktan dolayı şiddetli mutsuzluk içindeyiz... 140 dakika, çarpı 30 küsür hafta boyunca, hikâye anlatmaya çalışırken, dramanın gereği olan tüm temel öğelerden verdiğimiz tavizlerden ötürü, temposuz, akmayan, uzun bakışmalar, müzik-altılar ve

flashback'lerle şişirilmiş bölümler yazmaktan ötürü mutsuzuz. Her hafta 140 dakikalık metin üretmek için, hayatımızda başka hiçbir şey yapmaya fırsat vermeyecek şekilde çalışmaya mecbur olmaktan ötürü mutsuzuz. Mesleğimize olan aşkımız, tutkumuz mevcut durumu devam ettirme gücünü bize verirken, bu tempoya ayak uyduramadığı ya da uydurmak istemediği için mesleği bırakmış pek çok ustamız, meslektaşımız adına mutsuzuz. Yazdığımız dizilerin her bir bölümünün, yurt dışına satılırken üçe bölünmesi ve çarpı 3 bölüm para kazandırması uğruna, sinema dilinden uzak, günlük hayat ritminde akan senaryolar yazdığımız için mutsuzuz. Bir hafta içinde 140 dakika, tempolu ve sürükleyici bir bölüm yazmanın imkân sızlığına rağmen, arada hasbel kader iyi yazdığımız bölümlerin de zamansızlıktan ötürü deforme edilmesi ya da etkisiz çekilmesi yüzünden mutsuzuz... Dünyanın hiçbir yerinde bu sürelerde dizi yazılmaz ve üretilmezken; yıllar önce 90 dakikaya hayır dediğimiz 'Yerli Dizi, Yersiz Uzun!' eyleminden bu yana yayın süreleri 150 dakikalara çıkmış olduğu için; mesleğimiz, işimize olan saygımız, hikâye ve senaryo üretirken sahip olduğumuz profesyonel görüşler ve insani şartlarda çalışma arzumuz yok sayıldığı için mutsuzuz. Bu tempo yüzünden çok hızlı yıprandığımız, yıprandığımız için de, yapımcıların kolayca senarist değiştirebilme halinden ötürü mutsuzuz. Süreler yüzünden hikâyelerimizi hızlı tükettiğimiz, sonrasında top çevirerek kendi hikâye ve karakterlerimize ihanet eder duruma düştüğümüz için mutsuzuz... Uzun süreler yüzünden hikâyesini sezon finalinden önce tüketen, tükettiği için de sezon ortasında final yapan diziler ve işsiz kalan bütün dizi çalışanları adına mutsuzuz. Yapım şirketlerinin, aynı saatte diğer kanalda yayınlanan diziden daha uzun süre yayında kalma hırsı uğruna, daha uzun bölüm talep etmesinden; hikâye süresini, hikâyenin kendisinin belirlemesi gerekirken, bu rekabetin mevcut süreyi belirler duruma gelmesi saçmalığından ötürü külliye mutsuzuz! Dizi sürelerinin kısaltmasının, Türkiye dizi sektöründe çalışan her birim ve her birey için, daha insani şartlarda yazmak, üretmek, çekmek, oynamak ve daha evrensel, daha kaliteli işler yapabilmek için hayati olduğunun altını çizerek, biz aşağıda ismi bulunan senaryo yazarları olarak 60 dakikadan uzun süren diziler yazmamak için bir araya geldiğimizi, güç birliği oluşturduğumuzu ve görmezden gelinemeyecek, gözden çıkarılamayacak bir çoğunluğa ulaşmak için çalıştığımızı sektöre ve kamuoyuna ilan etmek isteriz. Dizilerin ve kanalların gelir kaynağı olan reklam bütçelerinin, bu sürelerle göre revize edilmesini, tüm birimlerin bu konuda iş birliği içinde olmasını ve el birliğiyle, hızla bir batağa doğru giden Türkiye dizi sektörünün intiharına mani olmak için bu karar ve eylemimizin desteklenmesini bütün oyuncu, set çalışanı, yönetmen arkadaşlarımız ile yapımcılarımıza rica ile beyan ederiz."

Görülebildiği gibi bu basın açıklamasında, 2010 yılındakine benzer biçimde, televizyon sektöründeki insani olmayan çalışma şartlarına dikkat çekilmiş ve bu kötü çalışma şartlarının yarattığı sonuçlar, televizyon için üretilen ürünlerin niteliksizliğine ilişkin yoğun bir vurgu eşliğinde sergilenmek istenmiştir. Ancak bu basın açıklamasında, 2010 yılındaki basın açıklamasından farklı bir tonun da mevcut olduğu görülebilmektedir. Bu farklılığın neden kaynaklandığı sorgulanırsa, en başta, 2010 yılındaki eylemin senaryo yazarlarının öncülüğünde gerçekleşmiş olmasına

rağmen, yapımcılardan set çalışanlarına kadar geniş bir kesimin katıldığı bir eylem karakterine büründüğünü hatırlamak gerekir. 2017 yılındaki bu basın açıklamasında ise, metni kaleme alan ve metne imza atan senaryo yazarları, bizzat kendilerini sektördeki en temel muhataplardan biri olarak göstermiş, çalışma şartlarına ilişkin taleplerini daha net ifade etmiş ve her ne kadar sektördeki diğer aktörlerin desteğini istemiş olsalar da kendilerini diğer aktörlerden ayrı tutmuşlardır. Nitekim, senaryo yazarlarının kendilerini farklı bir konumlandırma içinden tarif etmelerini, 2013 yılında "SenaristBir" adı altında kurdukları meslek birliğini, "çalışma koşulları, tip sözleşmeler ve taban ücretlerinin belirlenmesi; üretim sonrası hak edilen telif bedellerinin alınabilmesi; bunların takibi, tahsili ve dağıtımı için güçlü bir mesleki örgütlenmeye ihtiyaç" duymaları temelinde tarif etmelerinde de görmek mümkündür. Ayrıca, senaryo yazarlarının kendilerini sektörün en temel muhataplarından biri olarak konumlandırmalarında, Türkiye'de televizyonculuk sektörünün gelişimine paralel olarak, gerek bazı ulusal kanalların gerekse televizyon-yeni medya birlikteliğinin açtığı pazarı değerlendirmek üzerine kurulmuş internet yayın portallarının, sektördeki isim yapmış yazarların adını öne çıkartarak, nitelikli televizyon dizilerini piyasaya sürme arayışının da önemli bir payı olduğu düşünülebilir. Örneğin, yakın dönemde blutv internet yayın platformu için Berkun Oya'nın kaleme aldığı, "Türkiye'nin ilk 'profesyonel' internet dizisi" sloganıyla tanıtımı yapılan *Masum* adlı dizinin, ulusal kanallardaki gibi yüz küsür dakika sürmeyeceği, altmış dakikalık bölümlerden oluşacağı ilan edilmiş ve yazar Berkun Oya, prestijli bir ürüne atılan imzanın sahibi olarak öne çıkarılmıştır.

4. Yaratıcı Üretimde Ürünün Niteliği: *Behzat Ç. Örneği*¹³

a. Televizyon Metninin Kültürel Değer Krizi

Erol Mutlu (1991: 14-15), bundan yirmi yıl önce “Televizyon nedir?” diye sormuş ve bu sorunun “çoğumuzun yanıtını çok iyi bildiğimizi düşündüğümüz ama bir türlü de doğru dürüst formüle edemediğimiz benzeri sorular gibi ilk anda oldukça tedirgin edeceğini” söylemiştir. Mutlu’nun Türkiye’deki televizyon çalışmalarına¹⁴ belki de en önemli ancak bugün bile değeri yeteri kadar anlaşılmayan katkısı, bu sorunun “televizyonla ilişkimizi tanımlamaya koyulduğumuzda” bir “başlangıç noktası oluşturduğu” (1991: 14-15) önermesidir. Gerçekten de bu arkaik bir soru olmadığı gibi, aksine, hızla dönüşüm geçiren bir araç -dolayısıyla hızla dönüşen içerikler; “anlatılar”- ve onunla kurduğumuz ilişkiyle ilgili sürekli yeni yanıtlar aramamızı gerektiren, yanıtlanması hiç de kolay olmayan bir sorudur.

Elbette bugüne kadar “Televizyon nedir?” sorusuna, aracın kendi karakteristiklerine bakmak suretiyle verilmiş yanıtlar yok değildir. Raymond Williams’ın (1974), “bir teknoloji ve kültürel biçim olarak televizyon” anlayışı ve “sürekli akış” kavramsallaştırması, daha sonra John Ellis’in (1992) bu

¹³ Tezin bu başlığı, "Televizyonda Nitelik Sorunu Hakkında Bir Tartışma: Behzat Ç. Örneği" başlığı ile 2012 yılında makale olarak yayınlanmıştır. Bu başlık altında, söz konusu makalede yer almayan bazı değişiklikler ve gerekli güncellemeler yapılmış olup, makalenin bazı kısımları da tezdeki diğer başlıklara dağıtılmıştır. bkz. Yörük, Evrim (2012), "Televizyonda Nitelik Sorunu Hakkında Bir Tartışma: Behzat Ç. Örneği", **SBF Dergisi**, 67(3), s. 219-263.

¹⁴ Buradan Türkiye’de İngiltere ya da Amerika’daki gibi az ya da çok kurumsallaşmış bir “televizyon çalışmaları geleneği” olduğuna dair yanlış bir çıkarımda bulunulmamalıdır. Bugün, Türkiye’deki televizyon çalışmaları alanı, hiç dokunulmamış konuları itibariyle epeyce boşluğa ve çalışılan konular açısından ise dağınık bir karaktere sahiptir. Ayrıca yayın anlamında da ciddi bir sıkıntı vardır. Televizyonla ilgili öncü metinlerden pek azı Türkçeye çevrilmiş durumdadır.

kavramsallaştırmaya itirazı ve “eve ait bir araç” olarak televizyonun “parçalı akışı” anlayışı, televizyonu tanımlama arayışında uzun süre etkisini korumuş, kurucu yaklaşımlardır. Ancak dikkat edilirse her iki yaklaşım da, Christine Geraghty’nin de işaret ettiği gibi (2003: 25), televizyona ilişkin “büyük anlatılar” arasındadırlar ve televizyonun özgül anlatı formlarına odaklanmaya kolayca izin vermezler. Daha açık ifade etmek gerekirse, televizyonun bir araç olarak kendi karakteristiklerini anlama çabası, televizyondaki özgül anlatı formlarını ve bu formlarla ilişki kurma yollarımızı da kuşatan kapsayıcı bir çabaya dönüşür. Söz konusu kapsayıcılık, gerekli olmakla birlikte, “televizyon(un) anlatıları”nı daima bu televizyonda “oluşundan” muzdarip “büyük anlatı”nın konusu haline getirmesiyle, bizi zorlu bir “kültürel değer” sorunuyla baş başa bırakır. Bu sorun, “Televizyon nedir?” sorusu üzerine düşünürken yaşadığımız ilk güçluktur.

Sorunun yanıtlanmasındaki ikinci güçlük, televizyonun daima “popüler” olanla gerilimli bir ilişki içinde oluşuyla ilişkilidir. Popüler olanla gerilimin aynı zamanda televizyonun “büyük anlatısına” hizmet eden bir yanı olduğu ve yine televizyonun özgül anlatı formlarını kuşattığı öne sürülebilir. Nitekim bu gerilimin farkında oluşu nedeniyle ki Mutlu (1991: 190), televizyona “toplumbilimsel yaklaşımlar” içinden yaklaşmanın kısıtlılıklarına işaret etmiş ve eğer bu kısır döngüden kurtulmak istiyorsak “bir televizyon estetiğinin geliştirilmesi yolunda çaba harcamak gerektiği” uyarısında bulunmuştur. Ancak Mutlu’nun bu uyarısının (1991: 190), belki de bu gerilimin kolay alt edilemeyeceğini kendisi de hissettiği için, kitabının “dizi ve seriyal”leri incelediği kısmında değil, “kökleşik tiyatro ve sinema eleştirisi, hatta estetiği” içinden ele alınmaya elverişli gördüğü “televizyon oyunu, televizyon filmi, belgesel drama ve mini-dizi”leri incelediği kısmında yer aldığı

söylenmelidir. Yine Mutlu'nun (1991: 190) bu tür estetik çözümlemelere “en elverişli anlatılar” olarak “televizyon filmlerini” işaret etmesi de tesadüf değildir.

Peki, bugün yapmamız gereken şey nedir? Bu büyük anlatıyı terk etmek midir? Burada, söz konusu büyük anlatıyı tamamen terk etmek yerine, televizyona ve televizyonun özgül anlatı formlarının gelişimine, dolayısıyla aracın tarihine ve endüstrinin farklı kültürel üretim kodlarına duyarlı bir analizin, televizyona ve televizyonun anlatılarına içkin nitelik sorunuyla baş edebilmek için iyi bir başlangıç olabileceği düşünülmektedir. Çünkü böyle bir analiz, hem “Televizyon nedir?” sorusuna yanıtlar aramak hem de buna paralel olarak “televizyon estetiği”ne dair bir arayış/olasılık üzerinde fikir yürütmek için önemlidir.

Raymond Williams'a göre akış (2003: 72) “gelişkin yayıncılık sistemlerinin tümünde”, televizyona özgü olan “karakteristik bir düzenleme”ye işaret ettiği kadar “karakteristik bir deneyim”e de işaret eder. Buna göre, eğer televizyonu anlamak istiyorsak yapmamız gereken şey akışa bakmaktır. Elbette televizyon metnini -örneğin dramaları- akıştan bağımsız bir biçimde ele alıp onlar hakkında konuşmak da mümkündür -ki zaten Williams da *The Listener*'a düzenli olarak televizyon eleştirileri yazmıştır- ancak bu ona “merkezi televizyon deneyiminden”, “akış gerçeğinden” uzak oluşu nedeniyle “rahatlatıcı ve kolay bir yol” gibi görünür (2003: 78). Williams, akış gerçeğini ilk kez İngiliz televizyonunda fark etmiş olsa bile, asıl akış “deneyimini” San Francisco'da bir otel odasında, Amerikan ticari televizyonunu izlerken yaşamıştır. Williams'ın otel odasında yaşadığı deneyim öyle sarsıcı bir deneyimdir ki bundan söz ederken “Bu akış bütünü içinde ne izlediğimden hala emin olamıyorum” diyebilmiştir (2003: 76). Çünkü Williams televizyonu bütünlüklü bir

metin olarak izlemek istemiş ancak metne yoğunlaşma çabası onu fena halde sersemletmiş, “(...) bazı olayların yanlış filmde geçtiğini, reklamlardaki kişilerden bazılarının filmin sahnelerinde yer aldığını” düşünebilmiştir (2003: 76). Bu durumda karakteristik bir deneyim olarak akış, hem Leavis’in edebiyat eleştirisi geleneğiyle hem de John Reith’in kamu hizmeti yayıncılık idealiyle tanışık bir İngiliz olan Williams’ı değil ancak dikkati çok dağınık bir kişiyi, epeyce sıradan tüketici-izleyiciyi çağırır gibidir. Nitekim akış, her ne kadar birbiriyle bağlantısız ögelerin yan yana getirilmesiye de, Williams aslında akışın “tutarlı bir kültürel ilişkiler bütününe” yönetildiğini sezdiği için, nihayetinde televizyonda “gerçek değer taşıyıcıları” olarak “tüketilebilir haberler ve ürünler” kalmış, metin tek başına değer taşıyamaz hale gelmiştir (2003: 87).

Peki televizyon, bu tür bir kültürel değer sorunuyla işaretliken televizyon çalışmalarında ne oldu? Aslında bu soru şöyle sorulmalıdır: Televizyon çalışmaları televizyon metnine nasıl ve ne tür bir değer yükledi? Televizyon çalışmalarında metnin değerine ilişkin sorunları açık eden -ve aslında bir bakıma hem “televizyonu” hem de “televizyon çalışmalarını” meşrulaştıran- ilk hamlelerden biri, bu sorunu televizyonun “televizyonda oluşundan” hareketle çözmeye çalışmaktır. Horace Newcomb ve Paul M. Hirsch’in (2000), art alanını Williams’ın akış kavrayışına borçlu, “bir kültürel forum” olarak televizyon görüşü bu hamlenin eseridir. Buna göre televizyon, izleyiciye “muazzam çeşitlilikte muhtemel ‘metin’” vaat eder (Newcomb ve Hirsch, 2000: 568). Pratikte basitçe, bir akşam evinde oturup elindeki kumandayla kanal değiştirme becerisine sahip olan herkes buradaki çeşitliliği deneyimleyebilecektir. Dolayısıyla televizyon metninin değeri, televizyonun izleyiciye vaat ettiği izleme deneyiminin çoğulluğunda gizlidir.

Televizyonda metnin değerine ilişkin sorunu açık eden bir başka hamle ise, yine bu sorunu televizyonun “televizyonda oluşuyla” çözmeye çalışan, dolayısıyla yine bir biçimde Williams’ın akış nosyonuna dönen, ancak televizyona “metinlerarasılık” boyutunu eklediği içindir ki akışı “talihsiz bir metafor” olarak niteleyen John Fiske’den gelmiştir (1990a: 108-127; 105). Fiske (1990a: 99-101), Williams’ın akışa bütönlü bir metin olarak yaklaşma işteğinin, onun televizyonda birbiri ardından gelen metinlerin birbiriyle çatışan anlamlar yaratma potansiyelini görememesiyle sonuçlandığına işaret eder. Bu durumda metnin değeri de, televizyonun “metinlerarasılığına” borçlu olduğumuz ve olsa olsa televizyonun anlam üretme potansiyeline bağlı bir değerdir.

Williams’ın, metnin değeriyle ilgili miras bıraktığı özömsözlük, onu takip eden İngiliz Kültörel alışmalar geleneğinin televizyon çalışmalarına da doğrudan taşınır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, İngiliz Kültörel çalışmalarının “kültör” kavramının “estetik ya da hümanist” bir vurgunun değil, “politik” bir vurgunun konusu olmasıdır (Fiske, 1990b: 254). Bu politik vurgu, popüler kültür teorisine önemli açılımlar sağlasa da, “popöler kültür”e içkin gerilimlerle -estetik soru ve sorunlarla- hesaplaşmayı ertelemiştir. İkinci neden ise, yine “kültör” kavrayışındaki vurgu farkına bağlı olarak İngiliz Kültörel alışmalarının, Leavis’in mirası “geleneksel edebiyat eleştirisi” anlayışı ile arasına bir mesafe koyma işteğidir (Allen, 1990: 7; Caughie, 2000: 21). Nitekim, İngiliz Kültörel alışmaları bizi, televizyon metnini çok büyük oranda dil ve temsil sorunu içinden tartışmaya meyilli bir literatörlle baş başa bırakmış, bu literatör ise bize metnin değerini -her ne kadar anlam yapısal koşullarla sınırlanmış olsa da ve bu yüzden sınırsız bir anlam oğulluğundan

söz edemeyecek olsak da- yine televizyonun anlam üret(ebil)me potansiyelinde aramamızı öğütlemiştir.

Televizyonda metnin değer krizine ilişkin sorunu, John Ellis'in "televizyon anlatısı"nı teorileştirme girişiminde de takip etmek mümkündür. Ellis (1992: 3), daha en başta kendi kişisel, kültürel geçmişinin televizyonla değil sinemayla haşır neşirliğini vurgulayıp, kendisini televizyon izleyicisi olarak tanımlamamıştır. Ancak yine de, televizyonun bazı metinlerini değerli bulabilmekte, *Hill Street Blues* gibi dizilerin farklılığını takdir edebilmektedir (Ellis, 1992: 4). Ellis'in (1997-1998: 146) çalışmasının hemen başında açık ettiği bu gerilimin sonucu, tahmin edilebileceği gibi, "televizyonun sinemaya kıyasla daha aşağı bir yerde durduğunu" hatırlatmak olmuştur. Dolayısıyla Ellis (1997-1988: 158), belki Williams'da olduğu gibi televizyonda bütüncül bir metinden söz etmese ve her parçanın kendi içinde bir bütünlük taşıdığına işaret etse de, aslında parçaların anlatısal özelliklerini bütün kılan, en açık örneğiyle "haber ve *soap operanın* anlatısal biçimleri arasında ciddi bir fark yoktur" diyen bir "televizyon anlatısı" modeli geliştirmiştir. Elbette bu televizyon anlatısının asıl muhatabı, evinde oturan, dikkati dağınık, rahatlama ve gevşeme isteğiyle dolu "televizyon izleyicisidir" (Ellis, 1997-1998: 147; 158).

O halde burada ikinci bir soru sorulmalıdır: Peki televizyonda metnin değerine ilişkin sorun ötelenmişken, bu sıradan televizyon izleyicisiyle ne yapılacaktır? Denilebilir ki bu noktada en işler gibi gözüken çözüm, Kant'ın saf estetik bakışına meydan okuyan Pierre Bourdieu'nun *Distinction*'una (1984) dönmekte bulunmuştur. İlk planda bakıldığında Bourdieu'nun "beğeni" tartışması, metnin değer sorununa ilişkin dertlere derman olacak bir hamle gibi gözükse de,

Bourdieu'nun “popüler olan”la gerilimi düşünüldüğünde bu hamlenin de çözümsüzlüğü çok geçmeden kendini hissettirir. Çünkü Bourdieu'nun temel çabası (1984: 1), “Kendine özgü ekonomik bir mantığı olduğunu” düşündüğü kültürel metaların ardındaki mantığı deşifre etmektir. Sıkça alıntılanan, “Beğeni sınıflandırır ve sınıflayıcıyı da sınıflandırır. Kendi sınıflandırmaları tarafından sınıflanmış toplumsal özneler, güzel ile çirkin, seçkin ve bayağı arasında yaptıkları ayrımlarla kendi kendilerini farklılaştırırlar...” (Bourdieu, 1984: 6) sözündeki saf estetik bakışa meydan okuma çabasının ardındaki itki, estetiği toplumsal iktidar mücadelesine bitişik biçimde ele almaktır ki Garnham'ın da işaret ettiği gibi (2000: 151), Bourdieu'nun asıl yaptığı bir sosyolog tavrıyla “büyü bozma” işidir. Bourdieu'nun “popüler olan”a mesafesi asla inkâr edilemediği, bununla beraber “beğeni”nin değer sorunuyla baş etmede çok işler gözüktüğü noktada ise yapılan Fiske'de olduğu gibi (1992), Bourdieu'yu ironik bir tersine çevirmeyle popüler kültür bağlamında yeniden yorumlamak olmuştur.¹⁵

Burada elbette, yukarıdaki tartışmalara ek olarak, televizyonda metnin değer sorununa işaret eden birkaç önemli çalışmayı da anmak gerekir. David Thorburn (1987), televizyonun estetik bir değerlendirmenin değil büyük oranda ideolojik bir çözümlemenin konusu olmasını eleştiren ilk isimlerden biridir. Thorburn (1987: 163), ideolojik çözümlemelerin değerini yadsımamakla birlikte, bu yaklaşım tarzının televizyon metinleri için başat eleştiri tarzı olmasına karşı çıkmış, popüler kültür,

¹⁵ Bourdieu (2007: 67), Loic J. D. Wacquant'la söyleşisinde, kendisine yöneltilen “egemen kültürü övme ya da tam tersine popüler yaşam tarzını kutsama suçlamalarını” reddeder. “Bu ikili bölünme hakkında kişisel olarak ne düşünürsem düşüneyim, o gerçeklikte vardır; hem toplumsal işleyişlerin nesnelliğinde (örneğin eğitim piyasasının yansımalarında olduğu gibi) hem de sınıflandırma sistemlerinin öznelliğinde, -benim gösterdiğim ve herkesin (pratikte) bildiği gibi- hiyerarşilemiş olan zevklerin bile öznelliğinde kayıtlı hiyerarşiler şeklinde vardır” diyen Bourdieu, “Hiyerarşiyi sözlü olarak teşhir etmek bir işe yaramaz; onu gerçeklikte ve beyinlerde var eden koşulları değiştirmeye çalışmak gerekir” sözleriyle aslında temel derdinin bu hiyerarşilerden birini övmek ya da yermek değil, bu hiyerarşileri yaratan koşulların ta kendisi olduğunu bütün açıklığıyla ifade eder (2007: 67-68).

özellikle de televizyon için estetik bir değerlendirme geleneğinin yokluğunu tehlikeli bulmuştur. Yine, televizyon programcılığı hakkında sistematik bir tarih bilgisinden ve televizyon anlatıları arasındaki estetik ayrımları analiz eden bir yaklaşım tarzından yoksun olmayı da önemli bir sorun saymıştır. Thorburn (1987: 167), antropolojik bir estetik anlayışını tartışmaya açmak suretiyle, “televizyon programlarına imal edilmiş kültürel yapıntılar oldukları kadar, kurmaca ve dramatik metinler olarak da” bakmak gerektiğine inanmaktadır. Ancak Thorburn de televizyona dair estetik bir yaklaşımı koruma zorluğunun farkındadır. Nitekim, makalesini ihtiyatlı sözlerle bitirmeyi tercih etmiş, buna göre; televizyonun hem reklama ve tüketim ideolojisine bağlılığının farkında, hem de görsel-işitsel karmaşıklığına, toplumdaki ana hikâye anlatıcısı müessesesi olma statüsüne duyarlı olan bir yaklaşım önermiştir (Thorburn, 1987: 172).

John Caughie de (2000) televizyonda değer sorununa işaret eden isimlerden biridir. Caughie de Thorburn’a benzer biçimde, televizyonun dil ve ideoloji sorunu içinden ele alınma geleneğinden söz eder ancak onun önerisi Thorburn’daki gibi, televizyonun popüler anlatılarını -ki Thorburn (1987: 167) estetik bir antropoloji vurgusuyla bunları “uzlaşımsal anlatılar” olarak adlandırır- estetik bir alana taşımak değildir. Bunun yerine önce sorunun ardında yatan nedenleri gözden geçirir. Caughie’ye göre (2000: 21-22), film ve televizyon çalışmaları, uzun süre bir metni değerli kılan nedir sorusundan ziyade bir metni çekici kılan nedir sorusuna odaklanmış, değer kendisinin de tıpkı metinler gibi ideolojik görülmesiyle, analizin asıl işinin bu değer söylemini anlamak olduğu düşünülmüştür. Caughie (2000: 22-23), geleneksel modernist eleştirinin, değeri, farklı, yaratıcı ve orijinal olana atfetmesine karşın, televizyonun ürettiği hazzın önemli bir bölümünün tekrarlara,

bilindik ve aşına olana bağlılığının da sorun yarattığını söylemektedir. Caughie'ye göre (2000: 23), bu soruna daha önce işaret eden isimler, örneğin Adorno ve Horkheimer kültürel karamsarlar olarak yaftalanmış ve bu sorunla baş etmeye çalışmak yerine sorunun üzerinden atlamak tercih edilmiştir. Bu bağlamda Caughie'nin (2000: 23), televizyonun türler etrafında (*soap opera*, *prime time drama*, *polisiye dizi*) veya bazen auterler üzerinde (Steve Bochco, Denis Potter gibi) bir düstur kurma çabası olduğunu söylese de, popüler televizyonu onu popüler kılan “haz”dan ayırmak mümkün olmadığı için televizyonda bir “değer” terimi olarak “farklılığı” genelleştirmenin zorluğunu vurgulaması önemlidir. Çünkü yazara göre, sinemaya kıyasla televizyonda, “farklılık” değil “tekrar” daha kurucu bir ilke gibi gözükmektedir ve auteur daha görünmez bir şeydir; bundan dolayı televizyonda değere ilişkin eleştirel yargı da sinemaya kıyasla daha müphem bir yargıya dönüşmektedir (Caughie, 2000: 23).

Buraya kadar, televizyon dramalarına ilişkin nitelik sorununu ele almadan önce televizyonda metnin değeriyle ilgili sorunların görünür kılınması gerektiği inancıyla, sorunun televizyon çalışmalarına nasıl nüfuz ettiğine dair çok genel hatlarıyla bir tartışma yürütmeye çalışılmıştır. Burada, makalenin asıl konusu olan televizyon dramalarına dönmek isteğiyle üçüncü bir soru sorulmalıdır: Televizyonda metin yoğun bir kültürel değer sorunuyla işaretliyen televizyon dramalarında nitelik nasıl anlaşılmakta, nasıl tanımlanmaktadır? Buna paralel olarak şu soru da sorulmalıdır: Televizyonda neyin nitelikli olduğuna, neyin olmadığına karar vermemiz mümkün müdür? Sonraki alt başlıkta bu sorulara yanıt aranacaktır. Ancak buradaki tartışmayı noktalamadan önce, birkaç önemli hususa açıklık getirmek istenmektedir.

Buraya kadar yapılan tartişmada, televizyonun nitelik sorununu, televizyon çalışmalarında büyük ölçüde metne dair estetik bir değerlendirme geleneğinin yokluğuna işaret ederek ele alınmıştır. Elbette bu televizyonun nitelik sorununun ancak bir parçasıdır ve hesaplaşlaşılması gereken ekonomik, kültürel-ideolojik, politik, etik soru ve sorunlar göz ardı edilemez. Ancak, televizyon dramaları, bugüne kadar sıklıkla yapıldığı gibi öncelikli olarak ideolojik bir vurgu içinden tartişmaya devam edilirse, -başka bir deyişle metnin değer sorununu sadece temsil sorununa indirgenirse- bu metinlerle kurulması olası estetik deneyim alanını büyük ölçüde hafife alınmış olacaktır. Bu bağlamda, Terry Eagleton'un (2010: 18), "estetik sanat ürününün (*artefact*) modern kavramının oluşturulmasının, modern sınıflı toplumların egemen ideolojik biçimlerinin oluşturulmasından ayrılamayacağını" söyledikten hemen sonra "estetiğin egemen ideolojik biçimlere karşı umulmadık ölçüde güçlü bir tehdit ve alternatif sağladığını", bu yüzden de "elişkili bir fenomen" olduğunu belirtmesi hatırlanabilir. Bu hatırlatmayla belirtilmek istenen şudur ki, bütün yadsınamaz çelişki ve gerilimlerine rağmen, estetiğin ihmali, televizyonun düşük nitelikli bir kültürel araç olarak elde var bir kabul edilmesiyle endüstrinin dinamiklerini meşrulaştırmaya hizmet etmekte, akademik üretim düzleminde ise popüler kültürün hakkını teslim etme motivasyonuna bitişik olarak estetik soru ve sorunların tartişma dışı bırakılışı televizyon çalışmalarını kısırlaştırmaktadır. Ne var ki tam da böyle bir soruna işaret etmişken şu da söylenmelidir ki, televizyonda nitelik sorununu estetik değer sorunuyla birlikte düşünmek, televizyon çalışmalarına önemli açılımlar getirebilecekken, televizyonun üretim ve tüketime ilişkin başkaca sorunları göz ardı edecek şekilde bir meşruiyet retoriğine aracılık etmek gibi çok tehlikeli bir işleve bürünebilir. Bu bağlamda, televizyonda nitelik sorununu

tartışırken bu tartışmaya “estetik değer” gibi bir terimi davet etmek hem gerekli hem de bir o kadar riskli bir çabadır. Yine de bu çaba tüm risklerine rağmen kolayca bir kenara bırakılmamalıdır. Çünkü estetikle ilgili tartışmalar, televizyonun niteliksel olarak olumlu yönde dönüşümüne aracılık eden politikaları harekete geçirme potansiyeli taşımaktadır.

b. “Nitelikli ”Televizyon Dramaları

Tarihsel olarak nitelikli televizyon draması kategorisine ilişkin iki belirgin dönem ayırt edilebilir. Bunlardan ilki, Amerika’da ve İngiltere’de “televizyonun altın çağı” olarak da nitelendirilen 1950’li ve 1960’lı yıllara denk düşer. Jane Feuer’in belirttiği gibi (2007: 146), Amerika’da televizyonda “nitelikli drama” fikri ilk olarak, “New York’un oyun yazarlarınca yazılan, elit izleyiciyi cezbeden ve prestijli ürünlerin sahibi şirket sponsorlarının finanse ettiği, 1950’lerdeki canlı antoloji televizyon oyunları formunda” ortaya çıkmıştı. İngiltere deneyimine bakıldığında ise nitelikli televizyon dramalarının uzun zaman, özellikle 1950 ve 1960’lı yılların tek bölümlük televizyon oyunları ile eşitlendiği bir gerçektir. Dolayısıyla, bu türe ilişkin algı esas alındığında İngiltere deneyiminin de Amerika’ya benzediği anlaşılmaktadır. Ancak, İngiltere’de tek bölümlük televizyon oyunları Amerika’ya göre daha kalıcı

olmuş, tür 1980'lere kadar varlığını sürdürmüştür.¹⁶ Örneğin George Brandt, 1993'teki çalışmasında, "Televizyon dramasının 80'lerdeki en parlak zamanlarını batan bir güneşin altın kızılığının bir kanıtı" olarak görmekte ve türün kayboluşundan esef duymaktaydı (Nelson, 2008: 16).

Tarihsel olarak ayırt edebileceğimiz ikinci dönemdeki nitelikli televizyon dramaları, Amerika'da 1970'ler ve özellikle 1980'lerde başta bağımsız bir yapım şirketi olan MTM'nin drama yapımları, yine 1990'larda MTM geleneğini takip eden yapımlar ve nihayet 1990'lardan itibaren HBO kanalının drama yapımlarıyla anılır. John Thornton Caldwell'in (1995: 105) "butik", Jeremy Orlebar'ın (2011: 177) "yazar-güdümlü dramalar" olarak adlandırdığı bu yapımlar sıklıkla stilistik farklılıkları ve edebîliklerine verilen referanslarla ayırt edilirler. Örneğin Orlebar (2011: 177-178) "*The Wire*'ın birçok yorumcu tarafından televizyonda bugüne kadar yapılan en incelikli suç dizisi sayıldığını" belirtmekte, ayrıca "*24*, *ER*, *CSI*, *Lost*, *Desperate Housewives*, *Ugly Betty* ve *The West Wing* gibi dizilerin İngiliz televizyonunda büyük övgüyle" karşılandığına değinmektedir. Bu bağlamda, bugün Amerikan dramalarının, yaygın bir nitelik kabulü içinde değerlendirildiklerini söylemek mümkündür. Bununla birlikte Amerika'da, Robin Nelson'un işaret ettiği üzere (2007: 42), 1950'lerin sonu ve 1960'larda, *The Avengers* gibi popüler örnekleri de içine alacak biçimde, İngiliz yapımlarına duyulan hayranlıktan da söz etmemiz gerekir. Öyle ki, "9 Ağustos 1969 tarihli *TV Guide*, Amerikalıların İngiliz televizyonunun *prime-time* program dengesini kıskanması gerektiğini" yazmıştır (Nelson, 2007: 42). Bu bakımdan, televizyon tarihinde belli tarihsel dönemlerde

¹⁶ Türe ilişkin tarihsel bir değerlendirme için bkz. Creeber, Glen (2008), "The Single Play" ve "The Wednesday Play and Play For Today," **The Television Genre Book**, Gleen Creeber (der.) içinde, New York: Palgrave Macmillan, s. 15-20; 19. ; ayrıca "televizyonun altın çağı" ve türe ilişkin bir değerlendirme için bkz. Mutlu, Erol (1991), **Televizyonu Anlamak**, Ankara: Gündoğan, s. 88-111.

belirli bir ülkeye ait anlatı formlarına bir nitelik kabulünün denk düşebileceği ve elbette bu kabulün dönüşüme uğrayabileceği unutulmamalıdır.

Televizyon dramalarında nitelik tartışmalarına ilişkin kuramsal olarak da iki ayrı eğilim ayırt edilebilir. Bunlardan ilki, televizyonda bir biçimde geleneksel anlamıyla “yazar” ya da “auteur” varlığına işaret eden dramaları nitelikli drama olarak kabul etme eğilimidir ve bu dramalar, kamu hizmeti yayıncılık anlayışı geleneğine bağlı olarak İngiliz televizyon deneyiminde daha belirgin biçimde karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu dramaların İngiltere’de “nitelikli drama” olarak değil, John Caughie de olduğu gibi (2000) “ciddi drama” ya da Susan Boyd-Bowman’ın belirttiği gibi (1985: 79), “ ‘prestijli’ seri ve seriyaller (*Jewel in the Crown, The Last Place on Earth*), medya ‘olayı’ (*Boys from the Blackstuff*) ya da ‘sanat televizyonu’ (David Hare’in *Dreams of Leaving*)” olarak adlandırıldığı bilinmelidir. Örneğin Caughie (2000: 7), “tiyatrodan türeyen televizyon oyunlarına; sinemayla bağlantılı *Channel 4* tarafından yaptırılmış filmlere ve az ya da çok televizyona özgü olmakla birlikte bir yazara ait olan, televizyona uyarlanmış seri ve seriyallere” odaklanmayı seçmiştir. Yine Caughie, “sanat televizyonu”  rneği olarak *Dreams of Living*’i analiz etmiştir (Boyd-Bowman, 1985: 79).

Kuramsal olarak takip edilmesi mümkün ikinci bir eğilim de popüler televizyon dramaları hakkında süren nitelik tartışmasıdır. Bu eğilimde özellikle *soap opera* türüne yönelik estetik bir ilgi söz konusudur. Newcomb, 1974 tarihli *TV: The Most Popular Art*’ta televizyonun estetik öncüllerinin -samimiyet (*intimacy*) ve devamlılık (*continuity*)- en iyi göründüğü tür olarak *soap operayı* ele almıştır (aktaran Gripsrud, 1995: 167). Bu bağlamda Newcomb’un “televizyonda olan”dan

yola çıkıp türe dair estetik ilkeler çıkardığı söylenebilir. Newcomb, her ne kadar televizyonu popüler bir “sanat” olarak ele almaya çalışsa ve *soap opera* türünü televizyon estetiğine aday bir tür olarak nitelese de, Robert Clyde Allen’ın belirttiği gibi (1985: 223), verdiği örnek bir *prime time* seriyali değil, BBC uyarlaması *The Golden Bowl*’dur. Yine Jostein Gripsrud’un da dikkat çektiği gibi (1995: 168), Newcomb, *Television: The Critical View*’in 1983 tarihli baskısında, *Roots* ve *Rich Man, Poor Man* gibi mini-serileri *soap opera* kategorisi içinde ele almıştır.

Popüler televizyon dramalarında niteliğe ve bununla bağlantılı olarak televizyon estetiğine dair bir tartışmayı sürdüren isimlerden Charlotte Brunsdon ve Christine Geraghty’in de anılması gerekir. Aslında her iki isim de sadece televizyon dramaları bağlamında değil, genel olarak televizyonda nitelik sorunu üzerine düşünce üreten isimlerdir. Brunsdon (1990a; 1990b; 1991), televizyonda nitelik sorununa ilişkin, televizyon hakkında öyle ya da böyle çeşitli yargılara sahip olduğumuz halde, bu yargılar hakkında konuşabilme hususunda bir çekincenin varlığına dikkat çekmeye ve bu çekincenin nedenlerini sorgulamaya çalışmıştır. Bunu yaparken bazı sorular sormuş, sorunlara işaret etmiş ancak çözüm önerileri sunmamıştır.¹⁷ Yine de yaklaşımında öne çıkan bazı unsurları ayırt etmemiz mümkündür. Brunsdon’un önemli bir vurgusu, televizyonu geleneksel anlamda yerleşik estetik bir söylem içine yerleştirmenin uygunsuzluğudur (1990a: 89; 1990b: 63). Dolayısıyla, eğer televizyon estetiğinden söz edeceksek bunun ancak ister istemez “anti-estetik olma” durumunda kalan bir estetik olabileceğini düşünmüştür (Brunsdon, 1990b: 63, 1991: 119). Brunsdon’un ikinci önemli vurgusu bir “iyi

¹⁷ Brunsdon, İngiltere’de 1980’lerin sonunda hükümetin televizyon yayıncılığını neo-liberal politikalara bağlı olarak düzenleme girişimlerinin sonucunda, İngiltere’de yoğun bir biçimde tartışmaya açılan nitelik sorunu hakkında epeyce geniş kapsamlı ancak “şematik”; dolayısıyla bu soruna nüfuz edebilme zorluğuna dikkat çekmekte başarılı ancak ileri sürdüğü zorlukları bertaraf edebilecek “yanıtlara sahip olmayan” bir makale kaleme almıştır (1990a: 67-68).

televizyon” tanımı ortaya koyabilmenin zorluğuna ilişkindir. Brunsdon’a göre (1990b: 59-60, 1991: 116), İngiliz televizyonunda iki tür “iyi televizyon” tanımı vardır. Bunlardan ilki, “meşruluğunu hâlihazırda değerli sanat formlarından, tiyatro, edebiyat ve müzikten alan”, dolayısıyla “yüksek kültür ve orta sınıf kültürünü geniş bir izleyici kitlesine taşıyan” televizyondur. İkincisi ise, “gerçeklikle ayrıcalıklı, dolayimsız bir ilişki kurulmasına bağlı olan bir söylem setine” yerleşmiş, “canlı yayınlanan spor, kamusal olaylar, aktüel olaylar, vahşi yaşam belgeselleri gibi programlar”ın televizyonudur. Brunsdon (1990b: 60, 1991: 116), bu iyi televizyon söylem setinin karşısında, 1955’te ITV’nin kurulduğu yıllara denk düşen “popüler televizyon ya da ticari televizyon söylem seti” bulunduğuna işaret etmiştir. Yani İngiltere’de popüler televizyon, iyi televizyonun karşıtı olarak kurulmayıp, kötü televizyon denildiğinde, “*soap operalar* ve yarışma programları” ile dolu Amerikan televizyonu kast edilmektedir (Brunsdon, 1990b: 60). Nitekim bu söyleme bağlı olarak, Brunsdon (1991: 117), İngiltere’de *Coronation Street* ve *EastEnders*’in *soap opera* olarak adlandırılmasına direnildiğine dikkat çekmiştir. Bu bağlamda televizyon çalışmalarına dönen Brunsdon (1991: 120-121), bu tür bir kültürel ortamı televizyonun popüler formlarına ilişkin nitelik yargılarını kendine saklayan ve Caughie’nin de işaret ettiğini söylediği gibi “çoğunlukla başkalarının hazları hakkında yazar görünen”, dolayısıyla dikkatleri “metin”den uzaklaştırıp “izleyiciye” çeviren bir araştırma geleneğinin de sorunu olarak görmektedir. Yine tam bu noktada “metin” nosyonuna geri dönmenin önemli olduğunu düşünmekte ve “televizyon çalışmalarının kendisini ‘iyi’ ve ‘kötü’ programları birbirinden ayırmaya adanması gibi bir dilekte bulunmadığını” söylese de izleyici çalışmaları yapan çoğu akademisyenin “ifade etseler de bastırsalar da aslında niteliksel kriterler

kullandığının” gözden kaçırılmaması gerektiğinin altını çizmektedir (Brunsdon, 1990b: 69; 1991: 125-126). Sonuç olarak Brunsdon’un uyarısı (1991: 126), izleyiciyi patolojikleştirmemek adına bu kriterlerin inşasının “sarih bir tartışma konusu olması” gerektiğidir.

Brunsdon’dan on üç yıl sonra Geraghty (2003), Brunsdon’un uyarısını takip eder biçimde ancak bu kez ondan bir adım öteye geçerek ortaya net kriterler koyabilme isteğiyle nitelik sorununa yeniden dönmüştür. Geraghty (2003: 26), televizyon dramalarının estetiğine ilişkin bir arayış içine girmeyi önemsemiş, çünkü böyle bir arayışın, izleyicilerin/öğrencilerin eleştirel yargı kapasitesinin geliştirilmesi bağlamında dönüştürücü bir etkisi olacağına inanmıştır. Bu arayış bağlamında ise, televizyon dramalarını sinemayla aralarındaki karşıtlık içinden ele almak yerine ikisi arasındaki bağları gözeten, anlatının biçimsel boyutlarını incelemeye duyarlı bir analiz önerisi vardır (Geraghty, 2003: 29). Geraghty’e göre böyle bir analiz (2003: 32-34); türsel anlamda hiyerarşiye gitmeyen, dolayısıyla *soap opera* gibi bir türü analiz dışına itmeyen, televizyonda senaryo ve diyaloglar konusuna hak ettiği ilgiyi gösteren, yine karakter temelli bir mecra olarak televizyonda iyi oyunculuk üzerine düşünen, televizyonun tekrarlara dayalı eğilimi göz önüne alındığında, bir türe bağlı olmaya çalışan ancak aynı türün diğer örneklerinden ilginç biçimde farklılaşan örnekleri övgüye değer bulan bir analiz olmalıdır.¹⁸

Buraya kadar aktarılan tarihsel arka planı ve kuramsal tartışmaları, televizyonda metnin değer kriziyle ilgili tartışmalarla birlikte düşünersek, çok genel ifadeyle, televizyon dramalarının, “televizyon olan”dan uzaklaştıkça televizyonun

¹⁸ Geraghty’nin bu argümanlarını somut bir analize nasıl taşıdığı hakkında bkz. Geraghty, Christine (2006), “Discussing quality: critical vocabularies and popular television drama”, Curran, James ve David Morley (der.) içinde, **Media and Cultural Theory**, London: Routledge, s. 221-232.

nitelikli metinleri arasında sayıldıklarını, öte yandan “televizyon olan”a yaklaştıkça nitelik kaybıyla işaretlendiklerini ileri sürmek mümkündür. Buradaki temel sorunlardan biri, “televizyon olan”dan uzaklaşan dramaların da -aslında- “televizyonda” oluşu, “televizyon olan”a yaklaşan dramaların ise -daima- “televizyonda” oluşudur. Dolayısıyla televizyon dramaları her iki şekilde de bir değer kriziyle yüz yüze gelirler. İlk kategorideki dramalar bu değer krizini, tiyatro, edebiyat ve sinemaya verdiği referanslarla alt etmeye çalışırken, ikinci kategorideki dramaların, örneğin *soap opera* formunun tek çaresi “televizyon olan”ı meşru kılmaya çalışmaktır. İşte tam da bu noktada tarihsel olarak nitelikli televizyon dramalarına ilişkin ayırt edilebilecek, ikinci dönemdeki MTM ve HBO dramalarına dönmek gerekir. Çünkü Amerika’da 1970’lerden itibaren beliren, 1980’lerden itibaren giderek yerleşik hale gelen ve günümüzde de örneklerini görmeye devam ettiğimiz bu dramalar “televizyon olan”ı meşru kılmaktan ziyade, ilk kategorideki dramaların meşruluk zeminine yerleşmeye, yüzünü “estetik bir söyleme” çevirerek kendilerini “televizyon olan”dan ayırmaya çalışırlar. MTM dramaları kendilerini “sıradan televizyon” dramalarından ayırırken, yayıncı kanal NBC bu dramaların yayınlandığı Perşembe akşamını “*Must See TV*” sloganıyla ayrıcalıklı kılar (Santo, 2008: 27). HBO ise bir adım daha öteye giderek, “*It’s not TV. It is HBO*” sloganıyla abonelerine “televizyon olmama” iddiasındaki bir televizyon sunar (Nelson, 2006: 62). Şimdi, nitelikli televizyon dramalarına ilişkin tarihsel olarak ayırt edilebilecek bu ikinci döneme biraz daha yakından bakılmalıdır.

c. MTM ve HBO'nun "Niteliği"

Amerikan nitelikli popüler televizyon dramalarına ilişkin kuramsal ilgiyi canlandıran iki önemli çalışma vardır. Bunlardan ilki, 1984 yılında Jane Feuer'in, Paul Kerr ve Tise Vahimagi'yle birlikte derlediği *MTM: 'Quality Television'*, diğeri ise 1996 yılındaki Robert J. Thompson'un *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER* çalışmasıdır. Bu iki çalışma, Amerikan nitelikli popüler dramalarını teorik bir zemine taşıyan çalışmalar oldukları kadar, bu dramalara ait "nitelikli drama" tanımının yerleşik hale gelmesinde de etkili olmuşlardır.

Jane Feuer'den hareketle MTM nitelikli televizyon dramalarına ilişkin üç önemli unsur ayırt edilebilir. Bunlardan ilki, MTM'nin nitelikli televizyon üreticisi bir yapım şirketi imajı; ikincisi, yapımlara bir yazar ya da yapımcının mührünün vurulması, dolayısıyla metnin akış söyleminden kurtarılıp metne bağımsız bir ürün olma niteliği yüklenmesi; üçüncüsü ise MTM yapımlarının liberal eğilimli politikalarına bağlı olarak bu dramaların hem nitelikli izleyiciyi, hem de kitle izleyicisini yakalama, bu iki izleyici arasında bir denge bulma çabasıdır (Feuer'den aktaran, Seiter ve Wilson, 2005: 137-139) . Buradaki nitelikli izleyicinin, Feuer'in "nitelikli demografi" terimiyle bir arada düşünülmesi gerekmektedir. Nitekim Feuer, MTM'nin "nitelikli televizyonu, nitelikli demografiyle değiş tokuş ettiğini" belirtir (aktaran Boyd-Bowman, 1985: 78). Örneğin, *Hill Street Blues* reytinglerde hit olmamasına rağmen, American Express ve Mercedes-Benz gibi şirketler NBC'nin Perşembe günü akşam saat 10 kuşağına dolarlarını yatırırken mutludurlar çünkü dizi

genç, hali vakti yerinde, eğitimli izleyiciye hitap etmektedir (Boyd-Bowman, 1985: 78).

Robert J. Thompson da (1997), tıpkı Feuer'in çalışmasındaki gibi Amerika'da MTM dramaları ile başlayan geleneği ele almış ve *Hill Street Blues*, *thirtysomething*, *St. Elsewhere*, *China Beach*, *Cagney & Lacey* gibi ABC, NBC ve CBS kanallarında yayınlanan çeşitli Amerikan televizyon drama yapımlarına odaklanmıştır. Thompson'un çalışmasının önemi, Amerika'da izleyicilerin ¹⁹, televizyon eleştirmenlerinin ve akademisyenlerin sıklıkla andığı bir terim olan nitelikli televizyon dramalarını "türsel bir ürün" olarak ele almasıdır. Buradan hareketle Thompson, bu türsel setin karakteristik özelliklerini aramış ve türe ait on iki özellik ortaya koymuştur. Buna göre (Thompson, 1997: 13-14); nitelikli televizyon, en başta "onun ne olmadığıyla" anlayabileceğimiz bir şeydir. Bu, "alışılmış televizyon değildir". İkincisi, "bir nitelik seceresine sahiptir". Burada kast edilen, bu programların yaratıcılarının daha önce nitelikli işler -örneğin bir sanat filminin yönetmenliği gibi- yaptıklarıdır. Üçüncüsü, bu televizyonun hitap ettiği izleyicinin "kalburüstü, iyi eğitimli, şehirde yaşayan, genç" bir nüfustan oluşmasıdır ve reklamcılar da bu nüfusa yönelir. Dördüncüsü, "bu nüfusun arzu edilirliliği bir yana, bu programların kâr peşinde koşan kanallar ve kadirşinas olmayan izleyicilere karşı soylu bir mücadele yürütmek" zorunda olmalarıdır. Ayrıca bu mücadele "sıklıkla programın yayında kaldığı süre boyunca" devam eder. Beşincisi, "büyük bir oyuncu topluluğuna sahip olma eğiliminde" olmalarıdır; bu da "bakış açılarının çeşitliliği" demektir. Altıncısı, "bir hafızaya sahip olmalarıdır". Önceki bölümlerdeki olay ve

¹⁹ *Cagney and Lacey*'in yayından kaldırılmasını protesto etmek için Dorothy Swanson tarafından örgütlenen ve kendilerine *Viewers for Quality Television* adını veren bir lobi grubu Amerika'da 1980'lerde nitelikli televizyon dramalarının savunucusu ve destekleyicisi olmuşlardır (Thompson, 1997: 13; Brower, 1992).

ayrıntıların ardından gelen bölümler için bir anlamı vardır. Sonraki maddelerde ise sırasıyla, “eski türleri harmanlayarak yeni türler yaratmaları”, “edebî ve yazar-temelli olmaları”, “kendilik bilincine sahip olmaları”, “ihtilafli konulara yönelmeleri”, “realizm arzusunda olmaları”, “ödül ve eleştirel övgüye boğulmaları” özellikleri yer almaktadır.

Burada, Amerika’nın 1980’li yıllarındaki bu kültürel üretiminin mantığına, aynı zamanda yapımların anlatısal ve biçimsel özelliklerine biraz daha yakından bakmak gereklidir. Bunun için, Behzat Ç.’deki nitelik sorununa ilişkin tartışmaya da zemin teşkil edecek en iyi örneklerden biri olan *Hill Street Blues*’a odaklanmak yerindedir. Lez Cooke (2008: 29), *Hill Street Blues*’un “Amerikan televizyon tarihinde bir dönüm noktası” olduğunu belirtmektedir. *Hill Street Blues*, “on üç on dört ana karakterin olduğu geniş bir oyuncu topluluğu, üst üste binen diyaloglar, birçok hikâyenin çözüme kavuşturulmadan birden çok anlatısal hatta ayrılması, belgesel stilinde kamera kullanımı, farklı etnik kökenlerde oyuncular, güçlü kadın karakterleri, emniyete ve toplumsal konulara ilişkin aldığı liberal tavırla” (Cooke, 2008: 29) anılan ve “televizyon polisiye dizisi, durum komedisi, *soap opera* ve *cinema verite* stili belgesel formlarını” (Schatz, 1997) bir arada kullanabilme başarısıyla “nitelikli televizyon dramaları” geleneğini başlatan önemli bir yapımdır.

Susan Boyd-Bowman (1985), Feuer’in ortak çalışmasından yola çıkarak, MTM yapımlarını nitelik, öz-düşünümsellik ve liberal ideoloji başlıkları altında tartışmakta ve özellikle *Hill Street Blues* üzerinde durmuştur. Bu bağlamda Boyd-Bowman (1985: 78), MTM dramalarının niteliğinin, yaratıcı özgürlüğe ve bu özgürlük için verilen mücadelelerin sonucunda kazanılan itibara bağlılığını

vurgulamaktadır. Yine bu dramalardaki “hümanist dünya görüşüne” dikkat çekerek, MTM dramalarının “seri formundansa seriyal formuna yönelmeleri karakterlerin kamusal ve özel hayatlarını birbirine ören bir dünya” yaratılmasına olanak tanıdığını belirtmektedir (Boyd-Bowman, 1985: 78). Buna ek olarak, “nitelikli televizyon izleme deneyimi, sadece eğlenmiş olmak” için izlenen bir televizyonla değil, “düşünceyle ve sarsıcı bir izleme deneyimiyle yükümlü kılan” bir televizyondur (Boyd-Bowman, 1985: 78). Ancak burada dikkat çekici nokta, tüm bu nitelik söylemine rağmen, Boyd-Bowman’ın (1985: 78), *Hill Street Blues*’un yaratıcılarının “televizyon hakkındaki ön yargılarımızı doğruladıklarına” işaret etmesidir. Buna göre, dizinin oyuncularından Barbara Bosson, televizyonu “uyuşturucu” olarak tanımlarken, uygulayıcı-yapımcı Steve Bochco, “televizyonun bir sanat formu değil, hatta eğlence formu bile değil, bir reklam aracı” olduğunu söylemiştir. Aslında yaratıcıların bu sözleri, MTM dramalarının üretim mantığına ilişkin de ipuçları verir. MTM dramaları, Boyd Bowman’ın da belirttiği gibi (1985: 78) “izleyicilerden yeni bir tür dikkat düzeyi” bekler ancak kitle izleyicisini de kaçırmak istemez.

Boyd-Bowman (1985: 79), öz-düşünümsellik tartışması içinde, MTM’nin dramalarında “stil”in bir nitelik belirleyeni olarak öne çıkması üzerinde de durmuş ve burada 60’ların sinemasının Yeni Dalga hareketindeki gibi stilin içeriğe üstünlüğüne dayalı eleştirel söylemin geri çağrıldığını vurgulamıştır. Buna göre, MTM dramaları, ilk ürettiği durum komedilerinden bu yana sergiledikleri öz-düşünümsellik ve metinlerarasılıkla ayırt edilirler (Boyd-Bowman, 1985: 79). Yine, MTM metinlerarası bir akrabalık sistemi yaratır, bir dizi karakterinden başka bir dizi üretir, yine bir dizi karakteri bir başka dizide tekrar karşımıza çıkar (Boyd-Bowman, 1985: 79). Boyd-Bowman (1985: 79), Feuer’in öz-düşünümselliği, MTM

dramalarının nitelik statüsüne ilişkin bir özellik şeklinde ele aldığını ancak televizyon zaten daima kendi kendisini besleyen bir araç olduğundan, Feuer'in bu özelliği doğrudan bir yenilikçilik ya da televizyonun kendine dönük bir eleştirisi gibi değerlendirmedemediğini söylemiştir. Bu bağlamda, *Hill Street Blues*'un stiline yenilikçi olduğu varsayılan özelliklerinin de -örneğin türlerin harmanlaması, melodramın kullanımı- derinlemesine incelenmesi gerektiğini düşünen yazar, dizinin anlatı yapısına dikkat çekerek, dizinin ilerleyen sezonlarında NBC'nin "her hafta en az bir hikâye çözülmeli" ısrarıyla önceki bölümlere oranla çözümsüz bırakılan hikâyelerden taviz verildiğini hatırlatır (Boyd-Bowman, 1985: 80-81). Kanımca tam da bu noktada Todd Gitlin'in *Hill Street Blues* ile ilgili tartışması anılmalıdır. Nitekim Gitlin de (1994: 239), *Hill Street Blues* hakkında, "birbirine örülen ve sıklıkla çözümsüz bırakılan hikâyeler", "takip etmesi güç, kafa karıştırıcı bölümler", "hızlı kurgu" gibi stilistik yeniliklere işaret ederek, "*Hill Street Blues*'un başarısı her şeyden önce bir stil meselesidir" şeklinde bir değerlendirmede bulunmuştur. Ne var ki Gitlin, dizinin uygulayıcı yapımcısı aynı zamanda yazarı Steve Bochco ve yardımcı Michael Kozoll'la yaptığı, Amerikan televizyon endüstrisinin işleyişi ile ilgili önemli ipuçları barındıran söyleşilerden hareket ederek, *Hill Street Blues*'un bir anlamda çöküş hikâyesini de betimlemiştir. Gitlin'e göre (1994: 238-239), Amerikan televizyonunda "biçimsel yenilikler çok geçmeden kalıplara dönüşmekte", "bu sezonun sıra dışı karakterleri bir sonraki sezonun stereotipleri olmaktadır".

Boyd-Bowman'ın son olarak üzerinde durduğu konu MTM dramalarındaki liberal ideolojidir. Boyd-Bowman (1985: 82), Feuer'in "nitelikli televizyon liberal bir televizyondur" tanımındaki liberalizmle, anlatıların pek çok farklı düzeyde okunmaya elverişli oluşunun, dolayısıyla hem kitle izleyicisinin hem de bu

izleyiciden farklı olarak nitelikli izleyicinin katılımına açıklığının kast edilmesini yetersiz bulmuş ve MTM dramalarına 60'ların liberalizminden sızdığını düşündüğü iki temel liberal ideoloji ilkesini tartışmaya açmıştır. Bunlardan ilki, liberal cinsel politikalar, ikincisi ise refahçı ideolojidir. Bu bağlamda ilk olarak *Hill Street Blues*'taki cinsel politikalara odaklanan Boyd-Bowman (1985: 82), dizinin erken bölümlerinde sadece amir Frank Furillo'nun karısı, yargıç Joyce Davenport'un hem kadını hem de kariyer sahibi bir kadın olarak temsil edildiğini söylemektedir. Ancak dizinin ilerleyen bölümlerinde, kısmen feminist eleştirilerin bir sonucu olarak, diğer kadın karakterlerde de dönüşümler söz konusu olmuş, -örneğin memur Lucy Bates kıdem almış, bir çocuk evlat edinmiş- ayrıca anlatıya yeni kadın karakterler dâhil edilmiştir (Boyd-Bowman, 1985: 82-83). Boyd-Bowman'a göre (1985: 83), refahçı ideolojinin *Hill Street Blues*'a yansması ise, "suçun bir psikopatoloji değil toplumsal mahrumiyetin bir sonucu olarak görülmesi ve 'biz' (kanun adamları) ve 'onlar' (sokaktakiler) arasındaki ayrımın bulanıklaştırılmasıdır." Bu iki liberal ilkenin izini MTM dramaları yaratıcılarının söylemlerinde de takip eden Boyd Bowman (1985: 84-85), MTM'nin toplumsal konulara bireysel vakalar şeklinde muamele ettiğinden söz etmekte ve bu noktada MTM dramalarındaki "melodramın stilize edilmiş karmaşıklığına" değinmektedir. Boyd-Bowman (1985: 85), liberalizmin "toplumsal eşitlik" ve "bireysel vicdan" vurgusuna bağlılığıyla *Hill Street Blues*'un "ahlaki konuları yorum bilgisel bir oyun gibi hikâye ettiği" düşüncesindedir. Bu bağlamda, dizinin kürtaj konusunun işlendiği bir bölümü örnek veren Boyd-Bowman (1985: 85), beş ayrı hikâye içeren bu bölümün olay örgüsünün karmaşıklığı ve pek çok farklı bakış açısıyla donatılmışlığı içinde yazarların veya yapımcıların bu konuyla ilgili nerede durduğunu söylemenin zor olduğunu söylemiştir.

Amerika’da MTM dramalarıyla işaretli nitelikli popüler drama türünün, HBO’nun “1997’de *Oz*’la başlayan 1999’da *The Sopranos* ile olgunlaşan orijinal dizileriyle” (McCabe ve Akass, 2008: 83) yeni bir döneme girdiği söylenebilir. Bu yeni dönemin nitelikli drama tanımı ise, kendinden önceki kültürel üretim geleneğinin nitelikli drama kodlarını takip eden ancak aynı zamanda bu gelenekten kopmak isteyen bir tavrın sonucunda şekillenmiştir (Feuer, 2007: 150). MTM dramaları, “sıradan televizyon”, “alışılmış televizyon” olmasa da geniş anlamıyla televizyondadırlar. Geniş anlamıyla televizyonda olmak; televizyonun reklama bağılılığı, reyting baskısı, kanal yöneticilerinin yaratıcılığa müdahalesi, sansüre karşı duramama gibi bir dizi negatif göstergeyle kuşatılmak demektir. Oysaki HBO kendi nitelikli dramalarını, “televizyon olmayan” HBO markasının kültürel ürünleri olarak sunmayı tercih etmektedir.

HBO’nun nitelikli drama üretimi mantığına ilişkin ayırt edici ilk özellik, programların reklamcılara değil, izleyicilere -aylık abonelik ücretini yatıran abonelerine- satılmasıdır. HBO’da reklam bağımlılığının ortadan kaldırılması, sadece ekonomik anlamda üretim mantığının bir farklılığı olarak kurulmaz; bu farklılık doğrudan bir yaratıcı özgürlük söylemine eklemlenir. Bu noktada, HBO’nun nitelikli dramalarında tıpkı MTM’nin üretim mantığındaki gibi metne bir yaratıcının mührünü vurma çabası sezilebilir. Ancak, bir nitelik belirleyeni olarak buradaki yaratıcının “yaratıcılığı”, yaratıcının “yaratıcı özgürlük” için giriştiği mücadelelerin -örneğin Steve Bochco ve Michale Kozoll’un NBC’nin Yayıncılık Standartları Şubesi ile çatışmaları (Cooke, 2008: 29)- bir sonucu olarak hakkı teslim edilen bir yaratıcılıktan farklıdır. Öyle ki *The Sopranos*’un yaratıcısı David Chase, *Sex and the City*’nin yaratıcısı Darren Star, *Six Feet Under*’ın yazarı Scott Buck gibi HBO

dizilerinin ardındaki isimler kendileriyle yapılan çeşitli söyleşilerde, yaptıkları dizilerin başka bir televizyon kanalında HBO’da olduğu gibi yapılmasına izin verilmeyeceğini tekrar tekrar söylemişlerdir (McCabe ve Akass, 2008: 89; Kelso, 2008: 51). Bu bağlamda, örneğin *Hill Street Blues*’ta cinsellik ya da şiddet içeren bir sahnenin Brunsdon’un deyimiyle metnin “estetik savunusunun” (1990a: 79) bir konusu olma gereğiyle haklılaştırılmasına ihtiyaç varken; HBO’da bu tür sahnelerin bir yaratıcının varlığına işaret etme -örneğin *The Sopranos*’taki kaba şiddeti David Chase’in kendi kişisel vizyonuna havale etme (McCabe ve Akass, 2008: 87)- yoluyla meşru kılındığı söylenebilir. Tam da bu noktada, HBO’nun nitelikli drama üretim mantığının ikinci ayırt edici özelliğinden söz etmek gerekmektedir. Bu ikinci özellik, HBO’nun izleyici tanımının farklılığıdır. HBO, yüksek nitelikli bir televizyon beklentisiyle kendilerine ödeme yapan, eğitim düzeyi yüksek, idrak yeteneği olan bir izleyiciye seslenmeyi tercih eder (McCabe ve Akass, 2008: 90-91). *The Sopranos*’un izleyicisi, sıradan bir televizyon izleyicisi -*soap opera* izleyicisi- değildir; o suçluluk duygusuyla dolu bir hazzı değil, estetik bir hazzı davet edilir (Anderson, 2008). Aynı zamanda *The Sopranos*’un nitelikli izleyicisi, *Hill Street Blues*’un nitelikli izleyicisi gibi -örneğin Todd Gitlin (1994)- kaygılı bir izleyici de değildir. Çünkü, HBO’nun izleyiciye vaadi gereğince, *The Sopranos*’un bir sonraki sezonu, bir önceki sezonun anlatısal ve biçimsel özelliklerinden kolayca taviz veremeyecektir.

Daha önce değinildiği gibi, MTM, nitelikli televizyonu, nitelikli demografiyle değiş tokuş ederken, NBC bu alışverişi meşrulaştırmak için “*Must See TV*” sloganıyla televizyon metnini akış söyleminden kurtarmaya dönük bir müdahaleye ihtiyaç duymuştur. Bu bağlamda HBO’nun, nitelikli televizyonu nitelikli demografiyle değiş tokuş etmek yerine, niteliği bir marka değeri olarak kendi

kültürel üretimine içkin kıldığını, dolayısıyla metni akış söyleminden kurtarmak yerine, “*It’s not TV*” sloganıyla, televizyonun kendisini akış söyleminden kurtarmayı denediğini ileri sürmek mümkündür. Oysaki burada HBO ile ilgili akademik çalışmaların farklı biçimlerde dikkat çektikleri üzere bir parça ihtiyatlı olmakta fayda vardır. Örneğin Avi Santo (2008: 19), HBO’nun televizyon üretimini “para-televizyon (*para-television*)” olarak adlandırmakta ve bu üretim şeklinin “bile isteye yaşayan ve tanıdık televizyon formlarını taklit etmek ve onlara ince ayar yapmak” olduğunu ileri sürmektedir. Yine Feuer (2007: 155), HBO’nun kendisini Amerikan nitelikli televizyon dramaları geleneğinden ayrı tutma isteğine haklı olarak bir eleştiri getirmekte ve bu noktada HBO’ya “Nasıl olur da bir program seriyalleştirmeyi çok aşikâr biçimde kullanır ancak ‘TV olmaz?’” sorusunu sorabileceğimizi belirtmektedir.

Yukarıda aktarılanlar, televizyon dramalarında niteliğin tarihsel ve kuramsal olarak hangi göstergeler aracılığıyla tanımlandığı hakkında genel hatlarıyla da olsa bir fikir vermiştir. Ancak tüm bu tartışmalar henüz “Televizyonda neyin nitelikli olduğuna, neyin olmadığına karar vermemiz mümkün müdür?” sorusuna bir yanıt vermemiştir. Bunun için, televizyon metninin kültürel değer sorununu, estetik değer sorunuyla bir arada düşünme çabasına geri dönmek gerekmektedir. Daha önce, Eagleton’dan hareketle, estetiğin “çelişkili bir fenomen” olduğuna işaret edilmiş, ancak buna rağmen estetiğin ihmalinin, televizyonun düşük bir kültürel araç olarak elde var bir kabul edilmesiyle endüstrinin dinamiklerini meşrulaştırmaya hizmet ettiği öne sürülmüştü. Dikkat edilirse HBO tam da bu çelişkiden/ihmalden beslenmekte ve kendini “televizyon olan”dan ayırmaya çalışarak hem televizyonu düşük bir kültürel araç olarak yeniden kodlamakta hem de kendi ekonomik üretim

anlayışını meşrulaştırmaktadır. Bu durumda nitelik her şeyden önce bir marka değerine dönüşmekte ve burada televizyonda metnin kültürel değerine ilişkin sorun iki şekilde yeniden üretilmektedir. İlki, nitelikli televizyon-alışılmış televizyon karşıtlığıyla, ya da türler açısından konuşursak, nitelikli drama-soap opera karşıtlığıyla, adı tam olarak böyle konulmasa da bir biçimde iyi ve kötü televizyona ilişkin bir ayırım yapılmakta ve David Hesmondhalgh'ın da vurguladığı gibi (2011: 288-289), işçi sınıfı izleyicileri maddi karşılığını ödeyebildikleri müddetçe ilkesel olarak erişimden dışlanmasalar da aslında HBO modeli, üst orta sınıf izleyici kitlesini, daha zengin, daha eğitilmiş bir kitleyi hedeflemektedir. Dolayısıyla bugün “sıradan televizyon” belki hala Ellis’in 1980’lere damgasını vuran tespitlerine bitişik duran bir televizyondur ve bu “kötü televizyonun” hala milyonlarca izleyicisi vardır. İkincisi, nitelik; sıradan olmayan, alışılmış olmayan, nihayet “televizyon olmayan” şeklinde kurulduğunda televizyonda nitelik kaygısının bizzat kendisi anlamsızlaştırılmaktadır. Feuer’in de işaret ettiği gibi (2003: 102; 2007: 155), “*The Sopranos*’un yaratıcısı David Chase, söyleşilerinde televizyon izlemediğini, televizyondan hoşlanmadığını” söylemişken ve “*The Sopranos*’un her bir bölümünü küçük bir sinema filmine dönüştürme” gayretinde olmuşken, bu durumda nitelik zaten televizyona ait değilken biz neyi tartışıyoruz? Dolayısıyla bugün hala milyonlarca insan “kötü televizyonu” izleye dursun, televizyonda “iyi olan” hakkında hala ortaya net kriterler koyabilmiş değiliz. Bu bağlamda, Brunsdon’un (1990b: 70), “Kötü televizyon hakkında ne yapacağız? Eğer onun var olduğunu kabul etmeye hazırlıklı değilsek, hiçbir şey” ifadesine işaret edilmelidir, çünkü bu ifade aslında bizim televizyonda metnin estetik değeriyle ilgili bir tartışmadan kaçamayacağımızı yankılar gibidir. O halde, eğer kötü televizyonun varlığını bir kere

kabul ettiyse ve kötü televizyon bizim için hakikaten bir sorunsay, televizyonda niteliğe ilişkin kriterler belirlemek için belki de Sarah Cardwell'in de işaret ettiği gibi (2007: 29), öncelikle "İyi televizyon nedir?" sorusunun yanıtını aramamız gerekmektedir. Bu soru sorulduğu andan itibaren üzerinde düşünölmesi gereken estetik sorular da televizyona davet edilmiş demektir.

d. Yerli Dramaların "Niteliği"

Sevilay Çelenk'in tespit ettiği gibi, "televizyonun hayatlarımızda işgal ettiği mühim yer, bu geçmişin ne denli yakın olduğunu kavramayı da güçleştiriyor" (2010: 19-20) olsa da, Türkiye'de televizyon, tarihsel olarak çok uzak sayılmayacak bir geçmişe sahiptir. Türkiye'de TRT tarafından ilk düzenli televizyon yayının başlatıldığı günden bugüne kırk dört yıl²⁰, ilk yerli televizyon dramasının²¹ yayınlandığı günden bugüne ise otuz yedi yıl geçmiştir. İlk yerli televizyon draması, İsmail Cem'in, TRT'de "yerli edebiyat kaynaklarından yola çıkarak dramatik eserler meydana getirmek" (1976: 58) kararı ve bunun için Türk sinemasının önemli yönetmenleriyle anlaşmasıyla, bu yönetmenlerden biri olan Halit Refiğ'in çektiği, Halit Ziya Uşaklıgil'in eserinden uyarlanan *Aşk-ı Memnu* (1975) olmuştur. İsmail

²⁰ Buradaki "kırk dört sene" ifadesi, TRT'nin "deneme yayınları" şeklinde olsa da, yayına ilk kez başladığı 31 Ocak 1968 tarihine işaret etmektedir. Bununla beraber, televizyon tarihimizin ilk yayıncılık girişiminin sahibinin İstanbul Teknik Üniversitesi olduğu da bilinmelidir. "1952-1953 akademik yılında İTÜ Televizyonu Cuma günleri 17.00-18.00 arasında düzenli yayına geçmişti" (Cankaya, 1997: 31).

²¹ Buradaki "yerli drama" ifadesi, televizyona özgü program türlerinden seri, seriyal ve süren seriyalleri kapsayan genel bir terim olarak kullanılmaktadır.

Cem'in başlattığı bu uyarlama geleneği daha sonra birtakım kesintilerle de olsa sürmüştür.²² İlk yıllardan itibaren, önceleri henüz olgunlaşmamış bir televizyon program yapımcılığı deneyiminin eksikliğini doldurmalarında önemli bir payı olan, sonraki yıllarda ise popülerliği ile kalıcı hale gelen yabancı drama yapımları da yerli dramalara eşlik etmiştir. Bu bağlamda, televizyona özgü bu anlatılara ilişkin türsel uzlaşımların anlaşılması ve izleyici bağının kurulması açısından 1970 ve 80'lerdeki TRT'li yirmi yıllık deneyimin önemi büyüktür.

1970'ler ve 80'lerdeki TRT'nin drama yayınlarına bakıldığında, popüler yayın-nitelikli yayın şeklinde bir ikiye bölünmüşlük hemen fark edilir. Bu ikiye bölünmüşlük, yayın tarihimizle ilgili elimizdeki sınırlı sayıdaki çalışmalarda da yeniden üretilmektedir.²³ Buna göre, popüler dramalar, çoğu ABD kökenli olmak üzere, dış ülkelere alınan, çoğunluğu seri formunda olan yapımlar ve nihayet 1980'lerde TRT'nin "arkası yarın" olarak adlandırdığı süren seriyal formundaki yapımlarken; nitelikli dramalar, İsmail Cem'in başlattığı geleneğin takipçisi olan, Türk edebiyatının önemli eserlerinin televizyona uyarlandığı seriyal formundaki yapımlardır. Bu ayrıma rağmen, televizyona özgü popüler anlatı formlarının İsmail Cem döneminde de fark edildiği, "Tekin Akmansoy'un yazıp yönettiği *Kaynanalar* dizisinin" (Serim, 2007: 82), bu döneme ait örneklerden biri olduğu not edilmelidir.

²² Bu kesintilerin ardında hem mali hem de ideolojik nedenler yatmaktadır. Örneğin, Doğan Kasaroğlu döneminde TRT tasarruf tedbirleri uygulamış ve çekimleri süren *Yorgun Savaşçı* dışında pahalı yapımlardan uzak durulmuştur. Yine Kasaroğlu döneminde *Yorgun Savaşçı*'nın orijinal kopyası siyasi bir kararla yakılmış, daha sonra Cem Duna döneminde bir kopyasının MİT'te olduğu ortaya çıkmış ve dizi TRT'de yayınlanmıştır (Serim, 2007: 107; 116; 157).

²³ Örneğin Özden Cankaya (1990: 110), "televizyonun 1968-1985 arası genel program yapısı bağlamında", "Türk televizyonunda hoşça vakit geçirtme ve eğlendirme daha ön planda gelmektedir. Genellikle en çok izlenen saatlere, topluma kültürel açıdan katkısı olmayan dış kaynaklı dizilerin konulması bu yargının en belirgin kanıtıdır" demekte, Ömer Serim (2007: 141) "İlk kez 1985 yılında *Köle Isaura* ile başlayan arkası yarın dizilere 'pembe dizi' adı verilmişti ve bu diziler özellikle ev hanımlarının ilgisini çekiyordu. Yeni yayın döneminde de bu tür dizilere devam edildi. Brezilya kaynaklı bu diziler özel kanalların kurulmasıyla da bir 'arkası yarın' enflasyonu yaşanacaktır" diyerek bu tür programları TRT'nin nitelikli yayınlarının karşısına yerleştirmektedir.

Türkiye’de 1990’lı yıllara gelindiğinde özel televizyonların yayına girişiyle birlikte, Çelenk’in belirttiği gibi (2005: 292-293; 303), başlangıç yıllarında yayın akışlarında daha çok yabancı dramaların ağırlığı görülmesine rağmen, “1999 sonrasında özellikle ana yayın kuşağında yayınlanan televizyon dramasının tamamına yakın bir oranını yerli dramalar” oluşturmaktadır. Burada Türkiye’nin özel televizyon yayıncılık ortamının izleyiciyi tanıştırdığı drama formlarıyla ilgili²⁴ ayrıntılı bir değerlendirme yapma imkânı bulunmamakla birlikte, 1990’lı yıllardan itibaren televizyon dramalarının, genel olarak yayıncılığın “içerik” sorununa bağlı bir “niteliksizlik sorunu”yla (Çelenk, 2005: 329) birlikte anıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim Türkiye’de televizyon dramaları, daima orada olduğu düşünülen bir “niteliksizlik” kabulüyle çoğunlukla çok kapsayıcı bir ideolojik eleştirinin konusu olmakta, örneğin bugün yerli dramalarda kadına yönelik şiddet, tecavüz gibi sancılı konuların görünür kılındığı örnekler, televizyona ilişkin çok genel bir “kötü”lkle işaretli varsayımlar içinden tartışmaya açılmakta, bu yaklaşım gazetelerde, internet sitelerinde, çeşitli televizyon programlarında sıklıkla dolaşıma girmekte ve konuyla ilgili çeşitli akademisyen görüşleri de değerlendirmelere eklenerek adeta hâkim bir televizyon eleştirisi anlayışı dayatılmaktadır.

Türkiye’de yerli dramalara ilişkin çok genel, güncel bir değerlendirme yapmak gerekirse, dramaların büyük çoğunluğunun İstanbul temelli bağımsız yapım şirketlerince üretildiğini, hâkim tür açısından uzun erimli seriyallerin başı çektiğini ve son dönemde gerek biçimsel özellikleri gerekse içerik çeşitliliği bağlamında, gözle görülür bir gelişim çizgisi içinde olduklarını söylememiz mümkündür. Ayrıca son dönemde “nitelikli dramalar” türsel setine yakın özellikler sergileyen anlatı

²⁴ Bu tür bir değerlendirme için bkz., Çelenk, Sevilay (2005), **Televizyon, Temsil, Kültür**, Ankara: Ütopya, s. 290-320.

formları da ortaya çıkmaktadır. Ancak burada belirtilmesi gereken bir nokta, Thompson'un (2007: xx) kendi on iki maddelik kategorisini daha sonradan değerlendirirken vurguladığı gibi artık bu özelliklerin neredeyse tüm dramalara sirayet ettiği, dolayısıyla bir dönem için yenilikçi sayılan özelliklerin, televizyonun kültürel üretiminin normuna dönüşebileceği, yine nitelikli televizyon türünün doğrudan "iyi televizyon"a karşılık gelen bir anlam içermediğidir. Dolayısıyla Türkiye'de Amerikan "nitelikli dramalar" türsel setinden etkilenen örneklerle rastlanmasını, televizyon dramalarında hakiki bir yeniliğin göstergesi saymak ya da bu türü "iyi televizyon" şeklinde anmak yanıltıcı olacaktır. Bir diğer önemli nokta da, Türkiye'de televizyon endüstrisinin hâkim trendlerden epeyce etkilenen yapısının farkında olma gereğidir. Bunun en çarpıcı örneği, Behzat Ç.'den sonra, Show TV'de yayınlanmaya başlayan polisiye türündeki *Karakol* dizisinde de bir anti-kahraman yaratılmaya çalışılmasıdır. Yine son dönemde televizyonda *Suskunlar* (Show TV), *Uçurum* (atv) gibi tematik açıdan sertleşme eğilimindeki örnekleri görebilmemiz de büyük oranda Behzat Ç.'nin başarısına bağlıdır.

e. Yerli Suç Dizilerinin “Niteliği”

Türkiye’de tarihsel olarak televizyonda suç dizileriyle kültürel ilişkimizi, 1970’ler ve 1980’lerde TRT’de yayınlanan, *Kaçak (The Fugitive)*, *Tatlı Sert (The Avengers)*, *Komiser Columbo (Columbo)*, *Baretta*, *Magnum (Magnum P.I.)*, *Mavi Ay (Moonlighting)* gibi yabancı kaynaklı popüler örnekler başlatmıştır. Bu yirmi yıllık dönem içinde yerli polisiye yapımları ise bir elin beş parmağını geçmeyecek kadar azdır. Popüler bir televizyon anlatısı olarak polisyeler, TRT’nin 1970’li yıllarda yerli dramalara biçtiği “nitelik” algısının dışında tutulmuşa benzemektedir. Örneğin, *Milliyet Gazetesi*’nin 29.01.1973 tarihli “Çay ocağından TV ekranına... TRT’nin odacısından sonra çaycısı da ‘tv şöhreti’ oluyor” başlıklı haberinde, TRT’nin “‘Yaşadığımız Günler’ programının sonunda”, *Görevimiz Vazife* adlı “kısa bir ‘polisiye film’”e yer vereceği yazılıyor ve haberde “Bu ‘Nazire Film’, TV’de kurgucu olarak çalışan ve ilk kez bir program yapmayı deneyen Emin Tuncer’in bir yapıtıdır. Filmin senaryosunu da Emin Tuncer yazıyor. Filmde rolü olan her iki oyuncu da TRT müstahdemlerinden Hüseyin Karaca ve Mehmet Akgöl” ifadeleri yer alıyordu. Haberde geçen, 1970’li yıllarda Uğur Dündar’ın hazırlayıp sunduğu *Yaşadığımız Günler* programı, dönemin popüler yapımları arasındaydı ve haber-magazin içerikli bir formata sahipti. Burada işaretleri görünmektedir ki polisiye, bir haber-magazin programının sonuna iliştilmiş, TRT’nin kurgucusu, çaycısı ve odacısına emanet edilmiş bir tür olarak, TRT’nin ünlü yönetmenler ve oyuncularla anılan büyük ve pahalı yapımları arasında yer almayacaktır. Nitekim bu algı itibariyledir ki İsmail Cem (1976: 41), görevi devraldığı 1974 yılında TRT

programlarının niteliksizliğinden yakınırken, “Bir polis hafiyesinin maceralarını dizileştirdiklerini söyleyip bana bol bol methetmişti o günün yöneticileri; yayına girdikten sonra iki örneğe zor dayanabilip programdan kaldırtmıştım...” yazacaktır.

TRT’de 1980’li yılların sonunda ve 1990’ların başında gördüğümüz polisiye örnekleri ise, Çetin Altan’ın aynı adlı yapıtından uyarlanan *Rıza Bey’in Polisiye Öyküleri* (1988) ve daha önce de değindiğimiz, televizyona ilişkin popüler hafızada yer etmeyi başarmış ilk polisiye yerli yapımlar arasında sayabileceğimiz *İz Peşinde* ve *Kanun Savaşçıları* adlı yapımlardır. Bu son iki dizi de, suç dizilerinin, polis-soruşturma (*police procedural*) alt türüne giren örneklerindendir. Yine aynı tarihsel dönemde TRT, polisiyenin komedi türüyle harmanlandığı *Mesela Muzaffer* (1987) dizisini de ekranlara taşımıştı. Burada, *İz Peşinde*’nin başarısının 1990’larda özel kanalların da dikkatini çektiği, ayrıca dizinin “TRT’de yayınlanmayan yeni bölümlerinin 1995’te *Kanundan Kaçılmaz* adıyla yayınlandığı” (*Milliyet*, 07.07.1995) söylenmelidir.

1990’larda özel kanalların yayına girmesiyle, yerli yapımların sayısının hızla arttığından daha önce söz edilmişti ancak gerek bu yıllarda gerekse bugün geçerli olmak üzere -belli dönemsel trendler haricinde- özel yayın kanallarında da TRT dönemine benzer biçimde yerli suç dizilerinin, özellikle polisiyelerin, diğer anlatı formlarına göre sayıca azlığını vurgulanmalıdır.²⁵ Bu yılların başlarında, çeşitli özel kanallarda yayınlanan polisiye yapımlar arasında *Polis* (1992), *Cellat* (1993) gibi yine polis-soruşturma alt türüne giren örneklerin yanı sıra polisiye-komedi türünde

²⁵ Çelenk (2005: 295) bu konuyu, “yerli romancılığımız ve Türk sinemasında da bu türün popüler bir ürün olmaması” ile ilişkilendirir. Türkiye’de yayınlanmış telif ve çeviri eserlerin derlendiği bir edebiyat tarihi çalışması için bkz. Üyepazarcı, Erol (2008), *Korkmayınız Mister Sherlock Holmes! Türkiye’de Polisiye Romanın 125 Yıllık Öyküsü I-II*, İstanbul: Oğlak.

Burnumu Keser Misiniz? (1992), *Kartal Kaya-Özel Hafîye* (1994) gibi yapımlara ve polisiye-gizem türünde *Sır Dosyası* (1998) gibi bir yapıma da rastlanmaktadır. Aynı dönem içinde TRT’de *Bay Kamber* (1994) gibi bir polisiye-komedi ve yarışma programı formatında *Dedektif Sizsiniz* (1991), *Suçlu Kim?* (1995) gibi örnekler de vardır. 1990’ların sonlarına gelindiğinde ise Kanal D’de yayınlanan *Yılan Hikâyesi* (1999) türün en popüler örneklerinden biri olmuştur. 1990’ların sonlarında sayıları arttığı gözlenen yapımlar arasında “uyuşturucu trafiği, mafya ilişkileri, rüşvet ve dolandırıcılık” hikâyeleri ağırlıklı “suç ve aksiyon serileri” (Çelenk, 2001: 182) ve seriyallerine dâhil edebileceğimiz örnekler de vardır. Bunlar arasında, *Tele-Flaş* (Kanal 6-1993), *Sıcak Saatler* (ATV-1998), *Deli Yürek* (Show TV-1998), *Aynalı Tahir* (Star-1998), *Köstebek* (Star-1998), *Kurt Kapanı* (TGRT-1999) gibi diziler sayılabilir.

Sevilay Çelenk (2005: 295), televizyonda 1990’lı yılların yayın akışını incelediği çalışmasında, Türkiye televizyonlarında polisiye türünün sınırlı bir yer edinen, “geleneksel uzlaşımları korunamayan” bir tür olduğunu belirtmektedir. Bu sınırlılığı, Türkiye’nin “sosyo-kültürel iklimi”ndeki “geleneksel ve himayeci bir ilişki sistemiyle” ilişkilendiren Çelenk (2005: 298-299), “kültürel gerçeğe benzerliğin sağlanması gerekliliği, bu dizilerin sıklıkla ‘çete-mafya dizileri’ olarak gruplandırılan bir alt-türe dönüşmesi yönünde baskı yapar” değerlendirmesinde bulunmaktadır. Gerçekten de bu durum Çelenk’in çalışmasının da ortaya koyduğu gibi 1990’lı yıllarda türü önemli ölçüde belirlemiştir. 2000’li yıllara geldiğimizde ise, 1990’lı yıllarla karşılaştırıldığında suç dizileri ve bu dizilerin alt türlerinde bir önceki döneme benzerlerinin yanında farklı içerikteki örneklerin de karşımıza çıktığı, ayrıca

sayılarının da yine bir önceki döneme göre artış eğiliminde olduğu söylenebilir.²⁶ Bu dizilerin pek çoğunun çok kısa ömürlü, reytinglerinin istenilen seviyeyi tutturamaması yüzünden yayından kısa sürede kaldırılan örnekler olduğu da bilinmelidir.

f. Televizyonun Sıradanlığı, Ç.'nin Gizemi: Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi

Robin Nelson (2006: 58), kendisinin “televizyonda nitelik konusunda yazmış az sayıda akademisyen arasında” olması ve bunun sonucunda da “zaman zaman yanlış anlaşılmış olmasının” getirdiği tepkisellikle, bir sohbet esnasında saygı duyduğu bir meslektaşının “*The Sopranos* bugüne kadar televizyondaki en iyi drama” sözlerini sorgulamaya kalkıştığında, meslektaşının kendisine “Benim naçizane fikrime göre öyle...” gibi bir yanıt vermeyi tercih ettiğine değinmekte ve akademisyenlerin kendi değer yargılarıyla ilgili konuşmak konusundaki

²⁶ 2000’li yıllardaki suç dizilerine bakıldığında, tematik olarak 1990’lı yıllardaki suç ve aksiyon seri ve seriyallerine daha yakın örneklerin yanı sıra *Savunma* (Star-2001), *Çaylak* (Show TV-2003), *Adak* (Show TV-2006), *Kod Adı* (Kanal D-2006), *Pars Narkoterör* (Show TV-2008), *Adanalı* (ATV-2008); polisiye-uyarlamalar, *Karanlıkta Koşanlar* (TRT-2001), *Şeytan Ayrıntıda Gizlidir* (TRT-2004), *Komiser Nevzat-Kanun Namına* (ATV-2007); polisiye-soruşturma ve polisiye-macera alt türündeki *Alacakaranlık* (Show TV-2003), *24 Saat* (Star-2004), *Arka Sokaklar* (2006), *Eksi 18* (Kanal 7-2006), *Korkusuzlar* (ATV-2007), *Gece Gündüz* (Kanal D-2008), *Kollama* (Samanyolu-2008), *Ateş ve Barut* (Fox TV-2008), *Hesaplaşma* (TRT-2009), *Kahramanlar* (Show TV-2009), *IV. Osman* (Samanyolu-2010), *Karakol* (Show TV-2011), *Kurşun Bilal* (ATV-2011), *Umut Yolcuları* (Star-2010), *Dedektif Memoli* (TNT-2011); polisiye/dedektif-komedi türü seriler *Bizim Karakol* (TGRT-2004), *Ah Polis Olsam* (Kanal D-2006), *Çok Özel Tim-Ç.Ö.T.* (Star-2007), *Dedektif Biraderler* (Fox TV-2008), *CSI: Canını Sevdığım İstanbul’u* (TRT-2009); polisiye-kriminal türü seriler *Suç Dosyası* (Fox TV-2007), *İpucu Kriminal* (TRT-2008), *M.A.T.* (TRT-2009), *Kanıt* (Kanal D-2010) gibi program örneklerine rastlanmaktadır. Bu son on yıllık dönemde, polisiye-melodram türünde bir seriyal *Hırsız-Polis* (Kanal D-2005) ile kayıp insanların hikâyelerine yer veren seriler gibi *Çemberin Dışında* (Show TV-2008), *Kayıp Aranıyor* (TRT-2011) gibi tematik olarak farklılaşan örnekler de vardır.

çekincelerine işaret etmektedir. Genel olarak popüler kültür ve özellikle de televizyon çalışmalarında bu çekinceyle baş etmeye hevesli ilk akademisyenler feminist yaklaşımlar içinden gelmişlerdir. Onlar, akademiye hem bir “kadın araştırmacı özne” hem de pembe dizi gibi kadına dair “araştırma konuları”nı dâhil ederek, bu ürünleri tüketen “gerçek” kadınlarla, “aydınlanmış” bir kadın -araştırmacı özne- arasında önceden “inşa edilmiş yüksek duvarı” yıkmaya çalışmışlardır (Binark, 1995: 8-9). Ne var ki bu görüldüğü kadar kolay değildir çünkü kadın araştırmacı öznenin, popüler kültür ürünlerinden haz alma gerçeği, onun aynı zamanda “yüksek kültür” ürünlerinin de tüketicisi olduğu, söz gelişi “operaya, sinemaya gidebildiği, müze ya da çağdaş sanat merkezleri gibi mekânları ziyaret edebildiği, feminizm ya da psikanaliz seminerlerine katılabildiği” (Gripsrud, 1989: 199) -en azından bunların bir kısmını gerçekleştirebilecek kültürel sermayeye sahip olduğu- gerçeğini değiştirmemiştir.

Türkiye’de “nitelik” değil “niteliksizlikle” kodlanan televizyona ve televizyon dramalarına, hem bir izleyici konumu hem de bir kısmımızın akademik çalışma konularından biri oluşu nedeniyle edindiğimiz konum içinden yaklaşmak, gerek gündelik gerek akademik düzeyde baş edilmesi epeyce zor bir gerilimdir. Bizler, -Batıdaki diğer meslektaşlarımız gibi- bu gerilimle, bugüne kadar televizyonu büyük oranda dil ve ideoloji tartışmaları içine hapsederek ve çoğunlukla başkalarının hazları üzerine yazıp çizmekten kendimizi alamayarak baş etmeye çalışmış durumdayız. Bunu söylerken, televizyonu dil ve ideoloji tartışmalarından kurtarma ya da başkalarının hazlarının aynı zamanda bizim de hazlarımız olduğunu hatırlatma amacı yoktur. Bunlardan ilkinin, Feuer’in “Nitelikli televizyon liberal televizyondur” argümanından hareketle Boyd-Bowman’ın *Hill Street Blues*’la ilgili liberal ideoloji

sorgusunun da gösterdiği gibi, doğrudan nitelik tartışmasına bağlı bir yanı olduğu, dolayısıyla ideolojik bir tartışmadan kaçınmanın nafieliği ortadadır. İkincisinin ise, popüler kültürden aldığımız hazzın, bir bakıma başkalarıyla aynı olan -yorgun geçen bir iş gününün sonunda teslim olunan, “geç kapitalizmde çalışmanın uzantısı olan eğlencenin” (Adorno ve Horkheimer, 2009: 68) hazzıyla aynı- ancak -o yorgunluk akademide ders verme ya da bir makale yazma çabasından kaynaklandığına göre- televizyona en teslim olmuş gözükülen anda bile o şanslı yorgunlukla ilişkisini kesememiş bir tarafı vardır. Buradaki amaç daha çok, niteliksizle kodlanan, hakkında sürekli şikayet ettiğimiz tecimsel bir araçta, uzun süredir ilk kez samimiyetle sevilen bir anlatı beliriverdiğinde, bu satırların yazarının da yaşadığı kaçınılmaz huzursuzluğa işaret etmek; bu huzursuzluğun, değer yargılarını kendine saklamaya dönük akademik bir konumu yeniden üretmektense, televizyonda nitelik sorunu hakkında söz söyleyebilen öz-düşünsel bir konumu harekete geçirmesine izin vermek ve nihayet Behzat Ç.’nin bizlere çekici gelen kültürel-estetik değer dünyasını eleştirel bir analize tabi tutmaktır. Yine belirtmek gerekir ki, burada sunulan analiz derinlikli bir metinsel okumaya ya da doğrudan ideolojik bir tartışmaya soyunan bir analiz değil, Behzat Ç.’nin, MTM dramalarının “nitelik” göstergelerini, Thompson’un “nitelikli dramalar” kategorisini ve HBO’nun “nitelikli dramaları”nı çağrıştıran özelliklerini -hem anlatı yapısı ve estetiği hem de söylemsel dolaşımı itibarıyla- tartışan, ancak dizinin doğrudan “nitelikli dramalar” kategorisine uygunluğunu sınamaktan çok, diziyi Türkiye’de “televizyonda olan”ın gerilimi içinde ele almaya çalışan betimleyici bir analizdir.

Burada ilk olarak dizinin anlatısal ve türsel özellikleri üzerinde durmak ve Thompson’un nitelikli dramalar kategorisine göre Behzat Ç.’nin, alıştığımız,

bildiğimiz anlamda televizyon olmayan dünyasına yakından bakmak istenmektedir. Behzat Ç. tıpkı, “nitelikli dramalar” geleneğinin öncüsü *Hill Street Blues* gibi, suç dizilerinin (*crime series*) alt türü olan polisiye dizilere dâhil edebileceğimiz bir televizyon anlatısı örneğidir. Dizi, Emrah Serbes’in ilki 2006 yılında *Behzat Ç. Her Temas İz Bırakır (Bir Ankara Polisiyesi)*, ikincisi ise 2008 yılında *Behzat Ç. Son Hafriyat* adıyla yayınlanan iki romanında yarattığı, Ankara Emniyet Müdürlüğü’nde görevli bir cinayet başkomiserinin hikâyesinden yola çıkan bir edebiyat uyarlaması olarak ilk kez 2010 yılının Eylül’ünde Star televizyonunda yayına girmiştir.²⁷

Behzat Ç., en genel ifadeyle televizyonun seri formuna ait polisiye türünün anlatısal uzlaşımlarına sadık bir anlatıdır. Dizinin her bir bölümünün başında bir cinayet işlenmekte, Behzat Ç., ekibi başta Harun, Hayalet ve Akbaba olmak üzere Selim, Eda ve Cevdet’in de yardımlarıyla ipuçlarının izinden giderek katili/katilleri yakalamaktadır. Dolayısıyla, televizyonun seri formunu temsil eden bir anlatı olarak Behzat Ç. ilk planda bize aşina olduğumuz bir polisiye dünya sunmaktadır. Bununla beraber dizinin, Türk televizyonlarındaki hâkim anlatı formu olan seriyallerin anlatısal uzlaşımlarından da etkilendiği de açıktır. Örneğin Behzat Ç.’nin geçmişinin hiçbir zaman peşini bırakmaması²⁸, yine eski aşkı Bahar’la ve Savcı Esra’yla olan ilişkisi, Harun’un Eda’ya karşılıksız aşkının açtığı dertler, Hayalet’in aşkları, Akbaba’nın geçmişindeki gizemler gibi merak yaratan anlatısal öğeler anlatının seriyalleşmesine izin vermektedir. Yine anlatısal olarak komedi türünün uzlaşımları

²⁷ Burada, dizinin 2010 Eylül-2011 Haziran arasında yayınlanan bölümlerini esas alan bir değerlendirme yapılmıştır.

²⁸ Emrah Serbes’in Behzat Ç. karakterine ilişkin ilk kitabı *Behzat Ç.: Bir Ankara Polisiyesi*’nde, anlatı Behzat Ç.’nin kızının intiharıyla sona erer. Hatta ikinci kitapta Behzat Ç. bu olayın yarattığı travma nedeniyle suskunluğa gömülür. Dizinin ilk sezonunda ise, -on birinci bölümden itibaren sinyalleri verilerek- Behzat Ç.’nin kızının intihar mı ettiği yoksa bir cinayete mi kurban gittiği bir muamma olarak kalır. Bu muamma, seriyalleşmeye katkıda bulunan önemli bir anlatısal öğedir. On üçüncü bölümde diziyi seri katil Ercüment Çözer’in dâhil edilmesiyle bir diğer önemli seriyal öge daha anlatıya eklenir. Son bölümde, Behzat Ç.’nin sürpriz bir biçimde kızı olduğu ortaya çıkan ve aynı zamanda muhtemelen diğer kızı Berna’nın da katili olan Şule’nin, Behzat Ç.’nin yakalamayı bir türlü başaramadığı Ercüment Çözer ile ilişkisi ortaya çıkar.

da -Behzat Ç.'nin abisi Şevket'in çocuksuluğu, Harun'un ergen oğlan çocuğu halleri gibi unsurların yardımıyla- anlatıya yedirilmiştir. Bu bakımdan Behzat Ç.'nin televizyonun seri formuna tam olarak sadık kalmayan melez bir form yarattığı söylenebilir. Ancak bu televizyona ilk kez Behzat Ç.'nin getirdiği bir yenilik değildir. Örneğin televizyon tarihimizdeki ilk yerli polisiye örneklerinden, Behzat Ç.'ye göre seri formuna daha sadık kalan *İz Peşinde*'de komediden anlatısal bir öge olarak yararlanıldığı gibi -dizinin polis karakterleri Tuncer, Esat ve Serap birbirleriyle sürekli atışır ve şakalaşırlar- güncel bir polisiye dizi olan *Arka Sokaklar*'da komedinin önemli bir anlatısal karşılığa sahip bir öge olarak kullanıldığı görülmektedir. Yine burada değinilmeden geçilmemelidir ki, Çelenk'in isabetle vurguladığı gibi (2005: 335-336) televizyonda gördüğümüz melez formlar sadece televizyon dramalarının değil, televizyonun genel endüstriyel, kültürel eğilimidir. O halde Behzat Ç.'yi türünün diğer örneklerinden farklı kılan nedir? Bu sorunun yanıtı, dizinin farklılığının büyük oranda, Amerikan popüler nitelikli dramalarına benzer bir biçimde *soap opera* formunun stilize edilmiş kullanımından kaynaklanmasında aranabilir. Televizyonun en televizyona özgü, en eve ait, en kadınsı formu *soap operanın*, televizyona ait bir başka forma, seri formuna sirayet etmesi; kanun ve düzen vurgusuyla, yoğun bir tutuculukla işaretli, televizyonun en erkeksi anlatısına müdahalesi ve bu müdahalenin sonucunda bizim “nitelik”ten söz edebilmemiz epey ironiktir.²⁹ Ancak Behzat Ç.'de bu formun stilize edilmiş kullanımı ortadan kaldırıldığında Behzat Ç. bize sadece denge, dengenin bozulması ve dengenin tesisi basit formülü üzerine temellenmiş bir anlatı ve bu temel formül içinde, Adorno'nun Amerika'da suç dizilerinin erken örneklerinden *Dante's Inferno* ile ilgili eleştirisinde

²⁹ Bu bakımdan Tania Modleski'nin (1995: 99), “Bana öyle geliyor ki, pembe dizilerin tüm özelliklerini içerdikleri halde, erkek pembe dizilerinin pembe dizi olarak düşünülmemesinin nedeni *erkekler için* (ya da erkekler hakkında) olmalarından kaynaklanmakta” sözlerine hak vermemek mümkün değildir.

işaret ettiği gibi (2005: 62-63), “sıradan bir izleyicinin, dekor ve mizanpajı görür görmez olacakları tahmin edebileceği” ve yine Adorno ve Horkheimer’in sözleriyle (2009: 70) “izleyiciden olayların çözümlenmesine şahit olma deneyimini bile esirgeyen” bir dünya bırakacaktır. Nitekim dizide -birkaç bölüm dışında- her bölümde şahit olduğumuz cinayet hikâyelerindeki muammaların çözülemeyecek hiçbir tarafı yoktur. Oysaki Behzat Ç., seri formunun izleyiciden esirgediği deneyimin yerine *soap operanın* Newcomb’un da işaret ettiği iki önemli estetik özelliğini, “samimiyet ve devamlılığı” koyarak ve geleneksel *soap opera* formundan bir adım öne geçip, bu iki özelliği karakterlerin derinleştirilmesinde önemli bir anlatısal araca dönüştürerek, izleyiciyi, Thompson’un deyişiyle bir “hafıza”ya sahip olan anlatısal bir evrene davet etmektedir. Üstelik bu evren, *soap operanın* duygu dünyasından önemli ölçüde yararlanırken öte yandan realizm iddiasını da korumaya çalışmakta ve bu iddia Behzat Ç.’nin, yerli dramalar içinde dillendirilmeyen, özellikle Türkiye’nin epeyce yakın, hatta güncel pek çok politik konusunu -örneğin Hrant Dink cinayeti, Festus Okey cinayeti, tutuklanan gazeteciler- dillendirebilme hevesine yansımaktadır.³⁰

³⁰ Aslında 2000’li yılların başından itibaren, Türkiye’nin yakın tarihine ilişkin politik konular yerli dramalara nüfuz etmeye başlamıştı. Bu bakımdan Behzat Ç. bir ilk değildir. Örneğin anlatısını bir ölçüde politik geçmişimizle hesaplaşmak üzere kuran *Çemberimde Gül Oya* (Kanal D, 2004), *Hatırla Sevgili* (ATV, 2006) gibi diziler hatırlanabilir. Ancak bu iki dizi de dönem dizisiydi. Yine 2009’da yayına girmesine rağmen, on altı bölüm yayınlandıktan sonra yayından kaldırılan *Bu Kalp Seni Unutur Mu?* (Show TV) dizisi de 1980 askeri darbesinden günümüze kadar gelmesi planlanan bir anlatısal akış içeriyordu. Bu dizi de en azından yayınlanabilmiş bölümleri itibarıyla bir dönem dizisi formundaydı. *Behzat Ç.*’de ise dizinin geçtiği zaman, geçmiş değil bugündür. Anlatının mekânı ise günümüz Ankara’sıdır. Dolayısıyla bugüne ait bir “söz söyleyebilme” cesareti diziye bu örneklerden epeyce farklılaştırmaktadır. Burada yine de belirtilmelidir ki örneğin, Kürt sorununa ilişkin halen yayına devam eden *Sakarya Fırat* (TRT), uzun süre yayında kalan *Tek Türkiye* (Samanyolu) gibi dizilerle, on bir bölüm yayınlandıktan sonra erken final yapan *Güneydoğudan Öyküler: Önce Vatan* (Show TV), yine yakın dönemde sona ermiş bir polisiye dizi olan *Kollama*’da (Samanyolu), Türkiye’nin güncel politik gündemine ilişkin konular görünür olmuştur. Hatta *Kollama*’da Ergenekon Örgütü, “Erkenkondu Örgütü” şeklinde anılmıştır. Son olarak elbette 1990’ların sonları ve 2000’lerde “mafya dizileri” diye anılan yerli dramaların da kendine has bir politik gündem içerdiği eklenmelidir. Aralarında en çarpıcı olanı, 2003’de Show TV’de yayına giren *Kurtlar Vadisi*’dir. Dizinin adı 2007’de *Kurtlar Vadisi: Pusu* (Show TV) olarak değiştirilmiştir ve dizi yakın dönemde yine bu adla, yeni bölümleriyle TNT’de yayınlanmaya devam etmektedir.

Bir önceki alt başlık altında Türkiye’de polisiye dizi türünün, türe ilişkin geleneksel uzlaşımları koruyamayan bir tür olduğundan ve kısa süre içinde yayından kaldırılan pek çok örnekle karşılaşıldığından söz edilmişti. Bu bağlamda, dizinin ikinci sezonu itibariyle hala yayında olduğunu düşünürsek, Behzat Ç.’nin nasıl olup da izleyici bağıını diğer örneklerine oranla daha sağlam kurabildiğini anlamak gereklidir. Bunun için, 2000’li yıllarda Behzat Ç.’nin ortaya çıkışını büyük oranda şekillendiren ipuçlarının varlığından söz edilebilir: 2000’li yıllara ilişkin ilk ipucu, daha önce de değinildiği gibi, çoğu başarısız olsa da önceki yıllardan daha çok polisiye dizilerle karşılaşılmasıdır, bu da türe ilişkin bir arayışa işaret etmektedir. Yine, bu dönemde Ahmet Ümit’in eserlerinden yapılan uyarlamalar, hem türün uzlaşımlarına daha sadık kalabilen hem de Türkiye’nin sosyo-kültürel iklimine - dolayısıyla kültürel gerçeğe benzerliğe- daha fazla uyum sağlayabilen yapımlara dair ümit vermiştir. Denilebilir ki, Behzat Ç.’nin başarısının ardındaki en büyük neden, televizyonda polisiye türünde son dönemde bu arayışa en iyi yanıtı veren, dolayısıyla “kültürel gerçeğe benzerliği” kuran bir metin üretebilmiş olmasıdır. Bu bakımdan, bir dönemin kültürel gerçeğe benzerlik gereksinimini karşılayan çete-mafya dizilerindeki “yalnız kahraman” vurgusunun, Behzat Ç.’deki “yalnız anti-kahraman”la ilişkili olabileceğini de düşünmek gerekir. Yine Türkiye’deki polisiyelerde, yine bir kültürel gerçeğe benzerlik gereksiniminin eseri olan “baba” vurgusu da -örneğin *Arka Sokaklar*’daki Rıza Baba- Behzat Ç.’deki “babalık kriziyle” ilişkilendirilebilir.³¹ Burada bir taraftan bağımsız, kendi kurallarına göre

³¹ ‘Baba krizi’ teması yalnızca Behzat Ç.’de değil, yakın dönemdeki pek çok yerli dramada hâkim temalardan biridir. Çarpıcı bir örnek vermek gerekirse, *Adını Feriha Koydum* dizisinde: Feriha’nın babası çocuklarının duygularından bihaberdir, Feriha babasından dayak yer; Gülsüm’ün -Feriha’nın kuzeni- babası, annesini aldatır; Emir’in babası annesini aldatmıştır ve o küçükken boşanmışlardır; Cansu’nun babası, Cansu’nun annesi öldükten sonra başka bir kadınla evlenmiştir ve kızının sorunlarıyla yeterince ilgilenmemiştir, dizinin son bölümlerinde nihayet babanın fiziksel varlığı da kaldırılır, baba kalp krizi geçirir ve ölür; Hande -babası ölmüştür- ve Lara da -babasını evdeki kadın çalışanla beraberken yakalar- babasızdır. Bu örnekte melodramatik anlatı yapısının bu tür

hareket edebilen “yalnız kahraman” arayışımız, öte yandan koruyan, kollayan bir “baba imgesi”ne gereksinimimiz çelişkili gibi görünebilir ancak “yalnız kahraman”ın bizzat “baba krizinden” çıkan bir figür oluşu aslında ikisinin de aynı kültürel iklime aitliğinin bir göstergesidir.³² Sonuç itibariyle, Behzat Ç.’yi anlatısal olarak hem bu kültürel iklime yakın hem de televizyondaki diğer örneklerden uzak kılan, yukarıda da değinildiği gibi, büyük oranda *soap opera* formunun etkisiyle bu krizle nasıl baş edeceğimize ilişkin verdiği açık uçlu yanıtlardır.

Önceki bölümlerde nitelikli dramalara ilişkin, stilin bir nitelik belirleyeni olarak öne çıkmasından, nitelikli dramaların sinemasal bir dünya yaratma çabasından söz edilmişti. Buna göre, Behzat Ç.’nin özellikle ilk sezonuna ait bölümlerinde, fotoğraf kameraları ve doğal ışık kullanımıyla birlikte sesli çekilen sahnelerinin, gerçekçi sinemaya öykünen estetik bir anlayışı televizyona taşıdığı söylenebilir. Ancak Behzat Ç.’nin en önemli stilistik tercihi, dizide olayların geçtiği şehri bir

ögelere izin verdiği, dolayısıyla babalık krizinin burada öne sürdüğümüz gibi yeni bir kriz olmadığı düşünülebilir. Bu bir ölçüde doğrudur elbette ancak buradaki asıl mesele bu krizin anlatılara çok yoğun olarak nüfuz edişi, hatta *Öyle Bir Geçer Zaman Ki, Bir Çocuk Sevdim* ve *Kuzey Güney* gibi yakın dönemdeki örneklerde, geçmiş dönemdeki yapımlara oranla krizin adının çok daha net biçimde ortaya konuluşudur. Üstelik son dönemde bu temanın epey cesur bir biçimde anlatıya taşındığı örnekler de belirmeye başlamıştır. Örneğin, Star TV’de çok kısa bir süre önce yayına giren -ve yine çok kısa bir süre içinde reyting alamadığı gerekçesiyle yayından kaldırılan- *Tek Başımıza*’da ana karakterlerden Hande’nin küçük bir kızken babasının tacizine uğraması konu edilmiştir.

³² Jale Parla (2010: 20), “Türk romanının doğuşunda belirleyici olan bilgi kuramını babalar ve oğullar eğretilmesi çerçevesinde” ele alır. Buna göre roman türünün ilk örneklerinin sahibi Tanzimat romancıları “kaybedilmiş bir baba arayışı içinde kendileri vesayet üstlenmek zorunda kalmış otoriter çocuklardır” (Parla, 2010: 20). Nurdan Gürbilek (2004), Parla’nın bu eğretilmesini takip ederek, Türk romanının modern örneklerinde de benzer bir babalık krizine işaret eder. Ancak Gürbilek (2004: 52), Parla’nın çalışmasını bir adım öteye taşıyarak, Türk romancılarındaki bu krizi, “Kemalettin Tuğcu romanları”, “Yeşilçam’ın çileli çocuk filmleri”, “80’lerin çocuk şarkıcılarının kederli sesleri” örneklerindeki gibi popüler kültüre de nüfuz etmiş bir kriz olarak tartışmaya açar. Gürbilek’e göre (2004: 64), aynı krizden muzdarip popüler kültür ile iyi edebiyat arasındaki fark ise, Oğuz Atay romanlarındaki gibi “açmazın çözümsüzlüğünden”, “ütopik ufkun devreye girmesinden” söz etmeye başladığımız yerde ortaya çıkmaktadır. Buradan hareketle, Behzat Ç.’nin de -ilk sezonu itibariyle- televizyondaki türünün benzer örnekleriyle kıyaslandığında, bu krizden bir erdem çıkarmaması, aksine krizi çözmeden bırakması noktasında “iyi edebiyat”tan beslendiğini düşündüren bir tarafı olabilir. Ancak dizideki bu tavır, ne yazık ki, dizinin *spin-off* u (yan ürün) *Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm* filminde -ana hikâyesi Emrah Serbes’in *Behzat Ç. Son Hafriyat*’ından alınmasına rağmen, üstelik filmin senaryosunu bizzat eser sahibinin kaleme almasına rağmen- korunamamıştır. Kitapta, kızının kendisi yüzünden intihar ettiğini düşündüğü için suskunluğa gömülen baba öyle trajik bir babadır ki, bu dilsiz babanın iktidarı ancak başka bir babasız çocuğa, bu ülkenin hırpaladığı ve nihayet bir katile dönüştürdüğü Red-Kit’i yok etmeye döner ancak bu babasız ‘oğul’ ölmez. Red-Kit’in son kurbanı olan tabutta gömülü genç ve güzel polis memurunun, Behzat’ın kızı yerine koyduğu için sevişmediği bir kadın oluşu bilgisiyle (!) bezeli filmde ise, Behzat Ç.’nin Red-Kit’e doğrulttuğu silahın onu öldürüp öldüremediği bilgisi bile izleyiciden esirgenir; sonuç itibariyle silah patlamış, ekran karamış ve kanımca filmin kahramanı “amirimiz” Red-Kit’i öldürmüştür.

dekor malzemesi olarak kullanmayıp, şehrin kendisini, Ankara'yı sinematografik bir öge haline getirmesidir. Çirkin apartmanlarda yaşayan, çirkin kanepelerde oturan insanların yaşadığı bu şehir dizinin başlıca hikâye anlatıcısıdır. Yine de tüm bu önemli unsurlara rağmen Behzat Ç.'nin televizyondaki diğer örneklerine kıyasla stilistik olarak çok çarpıcı bir yenilik getirdiğini iddia etmek mümkün değildir. Bunun en önemli nedeni, dizinin Türkiye'de mevcut televizyon draması üretim koşullarının vahşiliğinden kaynaklanan zaatlardan azade olmayışıdır. Her şeyden önce Behzat Ç. tıpkı bugün Türkiye'de üretilen diğer diziler gibi doksan dakikadır ve dizinin neredeyse uzun metrajlı bir filmin süresine denk bir bölümünün genellikle beş, altı günde çekilme zorunluluğu, bizi ister istemez inceliksiz bir görsel dünyayla baş başa bırakmaktadır. Ayrıca doksan dakikalık süreler sadece dizinin özen gösterilmiş estetik bir dünya yaratmasına engel olmakla kalmayıp, anlatısal akışa da ciddi zararlar vermektedir. Ellis, sinema ve televizyon anlatısı karşılaştırmasında (1997-1998: 149), “sinemanın ölü zamanı kesmelerle kaldırırken, televizyonun bu ölü zamanı içine alması, örneğin karakterin oda boyunca yürümesinin sinemada anlatısal hiçbir işlevi yokken televizyonda bunun anıdalık duygusunun yaratılmasına hizmet eden bir işlevi olduğuna” işaret eder. Ancak Türk televizyon dramalarının doksan dakikalık süresinde ölü zaman, izleyiciye anıdalık duygusunu yaşatmak için orada olan, televizyona özgü anlatısal bir tercih olmanın ötesinde, endüstrinin üretim kodları gereğince izleyicinin izlemeye mecbur bırakıldığı, kelimenin en düz anlamıyla “ölü” zamanlar üreten bir işleve sahiptir. Hal böyleyken Behzat Ç.'den bize sinemasal bir estetik haz yaşatmasını beklemek epey güç olduğu gibi, Behzat Ç.'nin televizyon estetiği bile tek başına sorunludur. Bu bağlamda, Behzat Ç.'de stilin önemli bir nitelik belirleyecisi olarak öne çıktığını iddia etmek

olanaksızdır ve diziyi nitelikli saymaya izin veren asıl belirleyici unsur, Thompson'un nitelikli dramalar hakkında saydığı özellikler arasında olan “edebî” ve “yazar temelli” bir anlatıya sahip oluşudur.

Daha önce de değinildiği gibi, Türk televizyon tarihinde yerli edebiyat kaynaklarına başvurma eğilimi yeni değildir. İlk televizyon dizimiz *Aşk-ı Memnu*'dan başlamak üzere TRT'nin uzun yıllar sürdürmeye çalıştığı bu eğilimin, son dönemde özel yayın kuruluşlarınca da takip edildiğini, ancak bu eğilimin yüzünü TRT geleneğindeki gibi “nitelikli olan”a değil, “popüler olan”a çevirdiğini bilmekteyiz. Gerçekten de kanalların izlenme oranı çok yüksek olan bu dizileri gereğinden fazla uzatmasıyla dizilerin derinliklerini yitirdiği düşünülmüş, hatta bu uyarlamalar “*Aşk-ı Memnu*’nun kitabı çıkmış tartışmaları”yla³³ anılmıştır. Behzat Ç. ise bir yerli edebiyat uyarlaması olarak bu tartışmaların hem içinde hem dışındadır. Bunun ilk önemli nedeni, belki de eserin bağlı bulunduğu türden ileri gelmektedir. *Aşk-ı Memnu*, *Yaprak Dökümü*, *Dudaktan Kalbe* gibi yerli edebiyat örneklerinin, Türk edebiyatının büyük yazarlarınca kaleme alınmış, klasikleşmiş ölümsüz eserleri olarak nitelenirken, polisiye edebiyatın yüksek edebiyat örnekleri arasında görülmediği, klişelerle bezeli, birbirinin tekrarı hikâyelerden oluşan bu edebiyatın ürünlerinin, suçluluk duygusuyla karışık bir hazla tüketilen düşük nitelikli ürünler olarak algılandığı söylenebilir.³⁴ Dolayısıyla, *Aşk-ı Memnu*’da ya da *Yaprak Dökümü*’nde olduğu gibi “Türk romanının en güzel eserlerinin pejmürde edildiğine” dair bir eleştiri, belki de hali hazırda pejmürde bir tür olduğu kabul edilen polisiye

³³ Bkz. Livaneli, Zülfü, “Aaa kız bak, Aşk-ı Memnu’nun kitabı çıkmış!,” (**Vatan**, 02.10.2009); İleri, Selim, “Zavallı Aşk-ı Memnu,” (**Radikal Kitap**, 30.10.2009).

³⁴ Örneğin Sevin Okyay (**Radikal**, 28.08.2001), “Polisiye sevdiğimi her vesileyle söylemişimdir sanıyorum. Bu türün iyi yazarlarının, kendini ‘ciddi’ ilan etmiş edebiyatçılar tarafından küçük görülmesine de her zaman sinirlenmişimdir. Çünkü aralarında gerçekten ‘iyi edebiyat’ tadı verenler var” diye yazdıktan hemen sonra, arkadaşlarıyla bir radyo programı üzerinde konuşurken aklına polisyelerin geldiğini söylemektedir. Kullandığı ifade ilginçtir: “Ben öyle yüksek edebiyat demiyorum” dedim. “Benim meramım, polisiye.””.

edebiyattan, üstelik klasikleşmeye zaman bulamamış, epeyce yeni tarihli eserlerden çıkmış bir uyarlama için olanak dışı kalmıştır. Ancak polisiye edebiyatın, Bourdieucü bir ifadeyle, edebiyat dünyasının “alan” kavgasında, uzun bir süre boyunca “düşük”, “niteliksiz” ürünlerle işaretlense de pekâla “yüksek” bir sanat formu olabileceğini göstermiş, bu anlamda rüştünü ispatlamış, saygınlık kazanmış örneklerinin de olduğu hatırlanmalıdır.³⁵ Dolayısıyla Behzat Ç., tıpkı diğer uyarlamalar gibi, “kutsanmış sanatların hâkim meşruluk bölgelerinden” (Göker, 2007: 535) biri olan edebiyatın nitelik halesinden dışlanamamıştır.³⁶ Behzat Ç.’nin bu tartışmaların bir ölçüde dışında kalabilmesinin ikinci önemli nedeni ise eserin yaratıcısının konumundan gelmektedir. Emrah Serbes’in televizyon dünyasına aşina bir isim olduğu bilinmektedir.³⁷ Her şeyden önemlisi, dizinin yaratıcı süreciyle bağları kopmuş olmadığı gibi her on bölümde bir, dizinin senaristi Ercan Mehmet Erdem’le birlikte senaryoya katkıda bulunmaktadır. Bu anlamda, çoğu hayatta olmayan edebiyatçıların eserlerinin başka ellerde “harcandığına” ilişkin bir tartışma, eser sahibi hayatta olan, üstelik yaratıcı sürece de müdahale edebilen biri söz konusu olduğunda bir ölçüde olasılık dışı kalmıştır.

³⁵ Bourdieu (2007: 86), sosyolojisinin kilit kavramlarından biri olan “alan”ı hem “fiili ve potansiyel kuvvetlerin bir mekânı”, hem de “bu kuvvetlerin biçimlerinin dönüşümü ya da korunması için mücadele edilen bir alan” oluşuyla tanımlar. Dolayısıyla, “alan” bu mücadelenin bir eseri olarak dinamik bir karaktere sahiptir. Yine, Dawid Swartz’ın belirttiği gibi (2011: 170) Bourdieu’nün “alan kavramını kültürel pratiklere dair idealist yorumları reddetmek amacıyla geliştirdiğini” de hatırlamak gerekir: “Alan analizi, kültürel üretimi şekillendiren mücadelenin toplumsal koşullarına dikkat çeker” (Swartz, 2011: 170). Edebiyat alanıyla ilgili somut bir örnek vermek gerekirse, “John Le Carre’nin *Perfect Spy*’ı 1986 yılında ilk kez yayımlandığında, Philip Roth *Observer*’da bir eleştiri yazmış ve ‘bu romanın savaş yıllarından beri yazılmış en iyi İngiliz romanı olduğunu’ ilan etmiş; sonrasında *Perfect Spy*’ın bir ‘roman’ mı yoksa ‘bir parça kurmaca’ mı, La Carre’in ise ‘modern bir romancı’ mı yoksa sadece ‘bir dedektif romanı yazarı mı’ olduğuna dair” tartışmalar gündeme gelmiştir (Negus, 2006: 205).

³⁶ Burada, edebiyatın ve özellikle de yerli edebiyatın televizyon için önemi yadsınmamakta, aksine yerli edebiyatın, “iyi televizyon” için önemli bir fırsat olduğu düşünülmektedir; burada asıl itiraz edilen konu “televizyonda olan”ın ötelenmesidir.

³⁷ Serbes (16.11.2011), 2006’dan beri Behzat Ç. de dâhil olmak üzere, *Yeni Evli*, *Balkan Düşünü*, *Şen Yuva* dizilerine en az 100 bölüm dizi senaryosu yazdığından söz etmektedir.

MTM dramaları, onu takip eden Amerikan popüler nitelikli televizyon dramaları ve HBO dramalarının kültürel üretim mantığının gerisinde iki gelenek bulunmaktadır. İlk gelenekte *Twin Peaks*'de David Lynch, *Homicide: Life on the Street*'te Barry Levinson gibi sinemada ün yapmış yönetmenlerin televizyonun butik dizilerine transfer olması söz konusudur (Caldwell'den aktaran Newcomb, 2004: 426). İkinci gelenekte ise *The Sopranos*'ta David Chase, *Six Feet Under*'da Alan Ball gibi yazarlar -Amerikan drama üretiminde uygulayıcı yapımcı ve yazarlık statüsünün iç içe geçme mantığının bir uzantısı şeklinde- “yaratıcı” olarak adlandırılır (Shattuc, 2010). Bu iki gelenekte olduğu gibi televizyona “nitelik” kazandırma çabası, bir ölçüde Behzat Ç. için de geçerlidir. Açmak gerekirse, Behzat Ç.'nin genel yönetmeni asıl olarak sinemada ün yapmış Serdar Akar'dır. Behzat Ç.'nin yapımcısı Adam Film ise, daha önce televizyonun prestijli işleri arasında sayılan *Elveda Rumeli* adlı bir dönem dizisinin yapımcı firmasıdır. Yine aynı firmanın, *Elveda Rumeli*'nin Balkanlar'da geçen öyküsünün getirdiği başarının etkisiyle *Balkan Düğünü* adlı ilki kadar iddialı olmayan bir başka projesi daha vardır. Bu iki dizinin de genel yönetmenliğini Serdar Akar yapmıştır. Adam Film'in web sitesinde yer alan, *Balkan Düğünü* ile ilgili bir gazete tanıtım yazısındaki “*Gemide, Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* ve *Barda* gibi filmlere imza atan Serdar Akar'ın...” şeklindeki ifadeden de anlayabileceğimiz üzere, televizyona nitelik en başta sinemadan transfer edilmektedir. Bununla birlikte Serdar Akar'ın deyim yerindeyse “nitelik sicilinde” bir yandan *Gemide*, *Barda*, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* gibi tematik olarak epeyce sert, sinematografik açıdan güçlü filmler, diğer yandan canlı bomba eylemcileri gibi ihtilaflı bir konuyu ele alma başarısı gösterse de *Gecenin Kanatları* gibi sinematografik açıdan çok kötü eleştiriler almış bir film, yine

televizyonda pek çok popüler dizinin yönetmenliğinin yanı sıra *Kurtlar Vadisi* gibi muhafazakâr bir erkeklik anlatısına sahip ve özellikle içerdiği şiddet düzeyi nedeniyle çokça eleştirilen bir dizi yer almaktadır. Dolayısıyla, Serdar Akar'ın yaratıcı kimliği “popüler olan”a bulaşmaktan kendisini alamamış, çelişkili bir kimliktir. Serdar Akar'ın sinemadaki prestiji söz konusu olduğunda, *Gecenin Kanatları* ya da televizyondaki *Kurtlar Vadisi*'nin yan ürünü *Kurtlar Vadisi: Irak*'ın *Gemide*'yi gölgeleyemeyeceği düşünülebilir. Buna karşın, niteliksizlikle işaretli bir mecra olarak, yönetmenin televizyon için çektiği *Kurtlar Vadisi*'nin günahının Behzat Ç.'ye de sirayet etmesi muhtemeldir. Bu noktada, *Barda* ile ilgili bir gazete tanıtım yazısında yer alan, “Şimdilerde Akar'ın son filmi *Barda*'da şiddeti sorgulamasının nedeninin yıllarca *Kurtlar Vadisi* gibi şiddet dozu yüksek bir yapıyı yönetmesi olup olmadığı konuşuluyor” (*Hürriyet*, 02. 02. 2007) ifadesine dikkat edilmelidir. *Barda*'daki şiddet, uykuları kaçırarak kadar rahatsız edici olsa da “sorgulanmak üzere” oradadır; *Kurtlar Vadisi*'ndeki şiddetin ise “temize çekilmesi” lazım gelmektedir ve bunun için yönetmen asıl kimliğini hatırlayacak ve yüzünü sinema estetiğine çevirecektir. Dolayısıyla televizyona, sinemadan gelen bir prestiji transfer edebilmek ve televizyonda bir nitelik belirleyeni olarak sinema yönetmenin adını anabilmek çok kolay değildir. Nitekim Behzat Ç., her ne kadar Serdar Akar'ın prestijiyle kuşanmışsa da, Behzat Ç.'nin asıl prestiji Emrah Serbes'in edebiyatçı kişiliğinden gelmektedir.³⁸

³⁸ Burada belirtmelidir ki dizinin asıl senaristi Ercan Mehmet Erdem, dizinin en fazla bölüm çeken yönetmeni de Doğan Ümit Karaca'dır. Yine dizinin bazı bölümlerinde yönetmen koltuğunda Zekeriya Kurtuluş vardır. Ayrıca Mustafa Altıoklar konuk yönetmen olarak, dizinin ikinci sezonunun 45. bölümünü çekmiştir. Televizyonda estetikten söz edilmediği ve estetik ancak sinemadan, edebiyattan ödünç alınan bir prestij aracına dönüştürüldüğü sürece, televizyon dramalarının gerçek yaratıcılarına da önemli ölçüde haksızlık edildiği gerçeği Behzat Ç. örneğinde karşımıza çıkmaktadır. Emrah Serbes, hemen hemen her söyleşisinde Ercan Mehmet Erdem'in adını anmasına rağmen, Behzat Ç. Emrah Serbes'le anılmaya devam etmektedir. Yine sadece bir bölüm yönetmesine rağmen Mustafa Altıoklar'ın adı, Doğan Ümit Karaca ve Zekeriya Kurtuluş'un önüne geçmiştir. Bu iki önemli yönetmenin adının, çok sınırlı bir izleyici kitlesi dışında kalanlarca bilinmemesi ve yayıncı kanal Yeni Star'ın,

Yukarıdaki tartışmadan hareketle, Behzat Ç.’nin bir nitelik belirleyeni olarak realizm iddiasına da geri dönebiliriz. Sinemada bir işin gerçekçi olarak adlandırılması kimi zaman o eserin prestijini besleyebilen bir unsurken, örneğin *Barda*’nın şiddet hikâyesinin gerçek bir olaydan alındığı bilgisinin söylenmesinde hiçbir mahsur yokken, Behzat Ç.’deki şiddet, dizinin genel yönetmeni Serdar Akar’ın şiddeti sorgulamaya soyunmuş prestijli işlerinden gelen bir meşruiyet zemininden çok, Behzat Ç.’nin bir edebiyat karakteri olarak inandırıcılığına referans veren bir meşruiyet zeminine ihtiyaç duymuştur. Yine, dizinin iki bölümünde konu edilen Hrant Dink’in, Festus Okey’in uğradığı şiddet her ne kadar düpedüz gerçek olsa da, Behzat Ç. televizyon izleyicisini her hafta “bu dizideki karakterlerin ve olayların gerçek kişiler ve kurumlarla ilgisi yoktur, tamamen kurmacadır” uyarısıyla rahatlatmaya çalışmak zorunda kalmıştır. Behzat Ç. eğer ulusal bir televizyon kanalında değil de, HBO modelindeki gibi niş izleyici kitlesine hitap eden bir kanalda yayınlansaydı, belki *The Sopranos*’taki gibi doğrudan sinemaya referans veren bir estetik gerçekçilik zeminine yerleşmek isteyecekti. Oysaki, “sıradan televizyon”un, Caldwell’in deyişiyle (1995: 105) “butik” ürünü Behzat Ç., Amerikan popüler nitelikli dramalarının ilk temsilcilerinden *Hill Street Blues* gibi, televizyonun tüm kısıtlılıklarına rağmen, televizyonda “nitelikli” bir ürün sunma gayretiyle şehirli, okumuş, eli kalem tutan, sıradan Türk dizilerini izlemeyi kendisine yakıştıramayan, dolayısıyla Behzat Ç.’deki şiddetten öyle kolayca etkilenmeyecek, şiddeti estetik, kurmaca bir dünya içinde okuyabilme becerisine sahip sınırlı bir izleyici kitlesini yakalamaya çalışmakta ancak öte yandan televizyonun asıl büyük izleyici kitlesini de

Mustafa Altıoklar’ın çektiği bölümü Behzat Ç.’nin “bugüne kadar yayınlanan en hareketli bölümü” diyerek övmesi, bu övgü esnasında Mustafa Altıoklar’ın birlikte çalıştığı senaristin, yönetmenin adı anılmamasına rağmen Altıoklar’ın sete getirdiği kızının adını öğrenebilmemiz “bir reklam aracı olarak televizyonun” cilvesidir (Star TV, 21.12.2011).

elinden kaçırmak istememektedir. Behzat Ç.'nin bu gerilimle başa çıkma yolu özetle şudur: Behzat Ç., şiddeti -argo ve cinsellik gibi öğeleri de ekleyebiliriz- dizide yaratılan estetik dünyaya değil, tıpkı televizyonun tüm o “sıradan” dizilerinin yaptığı gibi (!), televizyonun büyük izleyici kitlesinin aşına olduğu düşünülen hayatın kendi gerçekliğine yaslanarak aklamaya çalışacaktır.³⁹ Bu anlamda Ankara'nın “yerelliği” çok işine yarayacaktır. Öte yandan dizi, Emrah Serbes'in edebiyat eserine referans verdiği için ister istemez estetik bir dünyaya yüzünü dönecek, dolayısıyla dizideki şiddet eli kalem tutanları rahatsız etmeyecektir. Bu arada dizi “kurmaca” olduğu için başta RTÜK olmak üzere, her türlü muhafazakâr çevreden gelebilecek eleştirilere karşı kendini savunabilecektir. Yine, dizi “kurmaca” olduğu için, dizinin ikinci sezonunda muhafazakâr çevrelerden kanala gelen baskılar yüzünden Behzat Ç.'nin Savcı Esra'yla evlendirildiğine yönelik eleştirilerin de önüne geçebilecektir.⁴⁰

Buraya kadar aktarılanlar düşünüldüğünde, Behzat Ç.'nin de *Hill Street Blues*'a benzer biçimde televizyonun nitelikli izleyicisine gönderme yapan bir nitelik tanımına yaslandığını söylemek mümkündür. Behzat Ç. her ne kadar geniş izleyici kitlesini elinden kaçırmak istemese de televizyonda bir beğeni hiyerarşisi yaratmış ve bu hiyerarşi, yayıncı kanalın Behzat Ç.'yi nitelikli bir ürün olarak pazarlama mantığına yansımıştır. Örneğin, kanalın web sayfasında, hem dizinin uyarlandığı eserler (*Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi* ve *Son Hafriyat*) hem de bir biçimde diziye ilham vermiş diğer bir eser (*Erken Kaybedenler*) tanıtılmış, eserin sahibiyle yapılan

³⁹ Burada, ülkemizde son dönemde internette en çok tıklanan videonun, bir temizlik işçisinin mahallede kendisine efelenen bir oğlan çocuğunu “Oğlum bak git! ifadesiyle birkaç kez uyardıktan sonra, kendisine direnmeye devam eden çocuğun kafasına çalı süpürgesiyle vurması ve kafası yarılan çocuğun çılgınlarla koşarak uzaklaşması gibi bir hikâyeye sahip olduğu hatırlanmalıdır.

⁴⁰ Bu tür bir eleştiri için bkz. **Radikal** 2 (08.04.2012), Orhan Tekelioğlu, “Hayrola Amirim?”, Bu eleştirilere yönelik olarak Emrah Serbes ise, "Behzat Ç.'nin evlenme teklifi bölümünü senarist Ercan Mehmet Erdem'le beraber üç ay evvel yazdık. Ortada da 'Behzat Ç neden nikahsız yaşıyor' tartışmaları da yoktu"; "Behzat Ç. baskılar nedeniyle Savcı Esra'ya evlenme teklif etmedi. Bu tamamen senaryo gereği gerçekleşti" demiştir (**Bianet**, 30.04.2012).

söyleşilere bolca yer verilmiştir. En önemlisi de özellikle ilk bölümlerindeki reytinglerinin düşüklüğüne rağmen, kanal diziden kolayca vazgeçememiştir. Star televizyonu, son dönemlerde Türk televizyonlarında başka kanallarda benzer bir örneğini çok görmediğimiz biçimde, tercihini ilk elden yüksek reytingden yana değil, “prestij”den yana kullanmıştır. İlerleyen günlerde Behzat Ç., Ekşi Sözlük’ün de katkısıyla gitgide artan popülerliği, dolayısıyla izlenme oranlarının görece ancak istikrarlı biçimde yükselmesiyle kanalın umutlarını boşa çıkarmamıştır. Öyle ki dizi 2011 Eylül sezonu itibariyle artık paylaşılamaz hale gelmiş ve dizinin nihayet mevcut kanalından ayrılmak suretiyle, Doğuş Yayın Grubu’nun yeni ulusal kanalı olması planlanan TVn’e geçtiği açıklanmıştır. Ancak 2011 Ekim ayında Doğuş Yayın Grubu’nun, bu kanaldan vazgeçip Star TV’yi Doğan Yayın Grubu’ndan satın aldığı haberiyle birlikte Behzat Ç.’nin yine eski kanalında kaldığı anlaşılmıştır. Bu bir iki aylık sürenin önemi, Behzat Ç.’nin nitelik halesini büyük oranda görünür kılan bir kültürel iklim yaratmış olmasıdır.⁴¹ Bu iklimi yaratan neden ise, CNBC-e, e2 gibi niş izleyici kitlesine yönelik “nitelikli” kanalların sahibi olan Doğuş Yayın Grubu’nun, kitle medyasına alternatif bir yayın politikasına sahip yerli bir kanalı hayata geçireceğine, dolayısıyla Behzat Ç.’nin nihayet kendi mecrasına

⁴¹ TVn’in talip olduğu yapımlar arasında *Muhteşem Yüzyıl*’ın da adı geçmekteydi. *Muhteşem Yüzyıl*’da da nitelikli televizyon türsel setini çağrıştıran unsurlar söz konusudur. Tıpkı HBO dizileri gibi çok yüksek yapım giderlerinin harcadığı, geniş oyuncu kadrosu, kostüm, dekor ve çekim teknikleriyle izleyiciye ‘sinema filmi’ hazzını yaşamayı vaat eden bir yapımlar arasında *Muhteşem Yüzyıl*, aynı zamanda Osmanlı tarihinin en büyük padişahlarından birinin özel hayatını sergilediği için hakkında düzenlenen karşı kampanyalarla da gündeme gelmişti. Yine yakın dönemde bu yapımın daha önce yayınlandığı kanal Show TV tarafından, HBO’nun sıklıkla yaptığı gibi, yaratıcı ekibin ağzından yapımların hikâyesi edildikleri bir belgeselinin çekilmiş olması da dizinin “nitelikli” halesini beslemiştir. Nitekim *Muhteşem Yüzyıl*, Doğuş Yayın Grubu’na ait Yeni Star’a 2012 Ocak ayından itibaren transfer edilmiş bulunmaktadır. Yine, daha önce Digitürk’ün TürkMax kanalında yayınlanan *1 Kadın 1 Erkek* dizisi de bu kez adı *1 Erkek 1 Kadın* olmak üzere değiştirilerek Yeni Star’a transfer olmuştur. *1 Erkek 1 Kadın*, durum komedisinin anlatısal uzlaşımlarına sadık kalmayı başarmış anlatı yapısı, yarım saatlik saatlik süresi, zekice yazılmış diyalogları ve oyuncularını Demet Evgar ile Emre Karayel’in güçlü oyunculuk performanslarıyla, şehirli, eğitilmiş orta sınıf izleyiciyi daha önce yakalamış bir yapımlar arasında Yeni Star’ın “nitelikli” yayınlarına dâhil edilmiş gözükmektedir. Yeni Star’ın “nitelikli” yayınlarına dâhil ettiği son örnek ise Galip Tekin’in çizgi öykülerinden uyarlanan ve her hafta Cuma gece yarısı yayına giren “Acayip Hikâyeler” olmuştur.

kavuşabileceğine dair tahayyüldür.⁴² Söz konusu tahayyül öyle güçlüdür ki, dizinin ekranlardan ayrılmasından ve Türkiye'deki kanallarda bir daha kendine yer bulamamasından yıllar sonra, prestijli bir internet yayın platformu olan Netflix için devam bölümlerinin çekileceği haberleri yayılmış ancak senaryo yazarı Emrah Serbes'in ölüme sebebiyet veren bir trafik kazasının faili olarak hapse girmesi sonucunda, bu proje şimdilik rafa kaldırılmıştır.

Behzat Ç.'ye ilişkin bu tahayyül bir miktar sorgulandığında, bunun büyük oranda yaratıcı ekibin çeşitli söyleşilerinde dile getirdiği, “televizyonda olan” a dair mesafeli tutumundan beslendiği düşünülebilir. Örneğin Emrah Serbes, Ayça Örer’le yaptığı söyleşide (*Radikal*, 19. 01. 2011), Örer’in “Behzat Ç. gerçek hayata yakın olduğu halde yeterince reyting alamazken, küfürsüz, içkisiz olduğu için steril bulunan ‘*Kurtlar Vadisi*’ birinci sırada olduğu için eleştiriliyor” yorumuna cevaben “reytinglere göre dizileri kıyaslamayı doğru bulmadığını”, “mevzunun daha derin” bir mesele olan “televizyon seyretmenin insanı aptallaştırması, uyuşturması” olduğunu söylemiştir. Kendilerinin ise “televizyonun uyuşturucu etkisine zıt bir şeyler yapmak” gereksinimiyle, Türkiye’de mevcut dizi kültüründe dillendirilmeyen, “gaz kuyruğu”, “parasızlık”, “gecekondu”, “mahvolmuş hayatlar” gibi konulardan söz ettiklerine dikkat çeken Serbes, “Bunları anlattığımız için varsın reytinglerde birinci olmayalım. Zaten birinci olsak bunu başarı olarak görmeyiz, Ercan’la oturur, nerede yanlış yaptık diye düşünürüz” demiştir.

⁴² Orhan Tekelioğlu (*Radikal* 2, 08.01.2012), Doğuş Yayın Grubu’nun haber kanalı olan NTV’nin “şehirli, iyi eğitilmiş, hâli vakti yerinde izleyiciler”e, “Beyaz Türkler”e hitap eden yayıncılık anlayışının son dönemde daha muhafazakâr bir çizgiye evrilmesinden söz etmektedir. Aynı yazıda, NTV’deki bu değişimi Star’ın Doğan Yayın Grubu’ndan satın alınmasıyla ilişkilendiren Tekelioğlu -ki Tekelioğlu’na göre “Eski Star hiçbir zaman AB grubunun kanalı olmamıştır”- “Yeni Star”ın dizilerini analiz etmekte ve aynı kültürel muhafazakârlığın “Yeni Star” a da nüfuz ettiğini öne sürmektedir. Tekelioğlu’nun bu yazısındaki, Yeni Star’da “genç izleyici için ‘Behzat Ç.’ dışında pek bir alternatif yok” yorumu ve buradan hareketle “Durum Vahim Amirim!” ifadesine yer vermesi ilginçtir. Tekelioğlu’nun ifadelerinden anlaşılan odur ki Behzat Ç.’nin, tıpkı “Eski Star”daki gibi “Yeni Star”da da arafta kalmışlık hali sürmektedir.

Serbes'in yukarıdaki ifadelerinde, Behzat Ç.'nin en temel gerilimi saklıdır. Kendi nitelik farkını, "televizyonda olan"la bir karşıtlık içinde kurmaya çalışan Behzat Ç., İstanbul-Ankara, tanınmış İstanbullu popüler oyuncular-Ankaralı tiyatro kökenli oyuncular gibi başka karşıtlıkların da yardımıyla televizyonun hakim üretim kodlarına muhalif göstergeleri dolaşıma sokmakta, ancak televizyon endüstrisi, yukarıda da değinildiği gibi, aslında tam da bu muhaliflikten ticari bir başarı çıkarmaya çalışmaktadır. Bu durumda, bir yandan reyting kaygısı dışlanırken öte yandan reytingin temel hayatta kalma kuralı olduğu bir kanalda yayında kalabilme, bir yandan televizyonun uyuşturucu etkisine karşı çıkarken öte yandan ister istemez bizi bir tür Behzat Ç. mitiyle baş başa bırakma, yine anlatı uzadıkça sivri yanları törpülenen, sıradanlaşma tehlikesi oldukça yüksek seriyal formunun yarattığı baskılar da Behzat Ç.'nin gerilimlerine eklenebilir. Bütün bunlara, her hafta doksan dakikalık yeni bir senaryo yazabilme baskısıyla senaristin yaratıcılığının giderek köreldiği, her hafta doksan dakikalık yeni bir bölümü yayına yetiştirebilme baskısıyla set ekibinin performansının tükenme noktasına geldiği -elbette izleyicinin en çok gözüne çarpan oyuncuların performanslarındaki dalgalanmalardır- gerçeği de eklendiğinde, Behzat Ç.'nin "televizyonda olan"a dışarıklı bir söylem içinde kurulmaya çalışılan nitelik iddialarının yerleştiği zeminin fazlasıyla kırılğan olduğunu söylemek olasıdır.

5. Yazarların Emek Süreçleri⁴³

a. Yazarların Kitapları: "Bu çöpü ben de yazabilirim!"

"Bir yönetmen mükemmel bir senaryodan mükemmel bir film yapabilir. Ya da mükemmel bir senaryodan berbat bir film yapabilir. Ama berbat bir senaryodan mükemmel bir film yapamaz" (Field, 2013: 393). Senaryo yazımının klasikleşmiş baş ucu kitaplarından birinin yazarı Syd Field'e ait bu sözler, senaryo yazarının emek sürecine dair çok temel bir gerilimi ele vermektedir. Buna göre, mükemmel bir film için mükemmel bir senaryoya ihtiyaç olduğuna işaret eden ve yönetmeni de ancak o senaryoyu nihai ürüne dönüştüren kişi olarak işaretleyen bu mantık, film üretiminde senaryo yazarına ayrıcalıklı bir "yaratıcı" rol yükler. Bu rol, kitabın "İşbirliği Üzerine" adlı bölümünde, film üretiminin bireysel yaratıcılığa değil işbirliğine dayalı bir süreç olduğunun hatırlatılmasıyla bir miktar sarsılsa da, belirtmek gerekir ki bu bölümde işbirliği, senaryo yazarının yaratıcılığına engel bir faktör olarak olumsuzlanmaz, aksine senaryo yazarı işbirliğine özendirilir (Field, 2013: 353-370). Ancak ilginç olan, Field'in (2013: 392), kitabının sonunda "Kişisel Bir Not" başlığıyla kaleme aldığı kısa bölümde, Hollywood'u "bir hayal fabrikası", "bir gevezeler kenti" olarak betimlemesidir. Field (2013: 392), burada ironik bir tutum takınmış ve "Herkes yazardır" tabiriyle, hemen herkesin senaryoya müdahale etme arzusunun, kendisinde yarattığı rahatsızlığı dillendirmiştir.

⁴³ Tezin bu başlığı altında yer alan, tez çalışması kapsamında yürütülen saha araştırması sonucunda elde edilen verilere ait tartışmalar, 2018 yılı Mart ayında makale olarak yayınlanmıştır. bkz., Yörük, Evrim (2018), "Türkiye'de Televizyon Drama Yazarlarının Emek Süreçleri", **e-GİFDER**, 6(1), s. 806-835.

Bir diğerk temel gerilim, Field'in (2013: 11; 18) "kimseye senaryonun nasıl yazılacağını öğretemeyeceğı"ni söylemesine rağmen, senaryo yazımının "öğrenilmesi mümkün olan, yaratıcı bir süreç" olduğu iddiasında ortaya çıkar. Field (2013: 25), yeteneğın "Tanrı'nın bir armağanı" olduğunu söyler; "ya vardır sizde ya da yoktur" ama yazara göre "yazmak kişisel bir sorumluluktur; ya yazarsınız ya da yazmazsınız." Nitekim yazara göre (Field, 2013: 17; 25), senaryonun "değışmez ilkelerini" öğrenmeye sebat etmiş ve yazmak "kişisel sorumluluğuna" sahip herkes senaryo yazarı olabilir. Bu noktada Field'in üzerine düşen görev ise, bir senaryo fikrine sahip olan ve yazmaya heves eden okuyucuyu zanaatın kurallarıyla tanıştırmaktır. Anlaşılabileceğı gibi, senaryo yazarı bir yandan romantik gelenekte sanatçıya atfedilen yaratıcı deha nosyonuyla işaretlenirken, öte yandan bu nosyon, senaryo yazımının "bazen sanat seviyesine yükselen bir zanaat" (Field, 2013: 9) olduğunun vurgulanmasıyla bulanıklaştırılır.

Bridget Conor'un işaret ettiğı gibi (2010: 44), senaryo yazarlığı, standart yaratıcı emek literatüründeki yeni, esnek, post-fordist emek biçimlerinin bir örneğı şeklinde analiz edilmeye çok da elverişli değildir. Çünkü tarihsel olarak yoğun bir endüstriyel üretim ilişkiler ağı içinde örgütlenen senaryo yazarlığı, kendine özgü düzenli kontrol mekanizmalarına ve katılmış rutin üretim pratiklerine sahiptir (Conor, 2010: 41, 44). Bu durum, senaryo yazarlarının yaratıcı emek süreçlerini kendi yerleşik pratikleri içinden tartışmaya açmanın daha anlamlı olduğunu göstermektedir. Nitekim, yukarıdaki Field'den alınan ifadelere şöyle bir göz atmak da bu pratiklerin çok güçlü olup öyle kolayca değışmeyeceğini söyler gibidir. Conor (2010: 117-154), söz konusu yerleşik pratiklerin en iyi görülebileceğı mecralardan biri olarak, yazarlık dünyasındaki "nasıl yazılır kılavuzlarına" bakmış ve bu

kılavuzlardaki pedagojik çerçeveyi sorunsallaştırmayı denemiştir. Ancak burada hemen belirtilmelidir ki, senaryo yazarlarının yerleşik pratikleri, zaman içinde, üretim anlayışındaki değişikliklere bağlı olarak dönüşüme açık, esnek bir karakter de sergileyebilmektedir. Dolayısıyla, en genel düzeyde televizyon endüstrisinin ve daha spesifik olarak, televizyon dramasının özgün kültürel üretim koşullarını göz önüne alan bir analiz hattını takip etmek, hem televizyon draması yazarlığının kendine özgü üretim pratiklerini hem de bu pratiklerin dönüşümünü tartışmaya açabilmek bakımından gereklidir. Bu bağlamda, Conor'un açtığı yoldan gidilerek, söz edilen türde bir analiz hattı için bir başlangıç noktası oluşturmak üzere, televizyon drama yazarlığına ilişkin rehber kitaplar tartışmaya açılmak istenmektedir.

Televizyonda yaratıcılığın mümkün olup olmayacağı, eğer bir yaratım sürecinden söz edilecekse, bu sürecin temel aktörü olarak kimin kabul edileceği epey tartışmalı bir konu olsa da, Field'in film üretiminde senaryo yazarına yüklediği vazgeçilmez yaratıcı rol, televizyon drama üretiminde çalışan yazarlar için de kritik önemdedir denilebilir. Türkiye'deki senaryo yazarlarının derneği Sen-Der'in on maddelik anayasasının ilk maddesindeki "Başlangıçta senaryo vardır" cümlesinde en saf haliyle ifade edilen bu rol, televizyon drama yazarlığı kitaplarında da sıklıkla benimsenmektedir. Pek çoğu deneyimli senaryo yazarlarınca kaleme alınmış bu kitaplarda, televizyonda yazarak geçimini sağlayabilmenin temel koşulu olarak iyi bir senaryoya işaret edilmektedir. Örneğin, Ellen Sandler (2007: xiii), mesleğe adım atabilmek için her şeyden önce "insanları heyecanlandıran taze ve fevkalade bir şeyler yazmış" olmak gerektiğini söyler. Madeline Dimaggio (2012: 15), televizyon endüstrisine "üstünlüğüyle sıçrayarak giren" yazarlara dikkat çeker: "güzel fikri, iyi yazılmış senaryoyu ve biraz pazarlama bilgisini" onları başarılı kılan ortak yönler

arasında sayar. William Miller ise (2009: 2), "film ve televizyon yapımlarının gerçek dünyasında iyi bir senaryonun değeri konusunda en ufak bir kuşku yoktur" demektedir.

Senaryonun biricikliğine ve senaryo yazarının varlığının üretim sürecindeki vazgeçilmez yaratıcı rolüne ilişkin benzer vurgular, Türkiye'de televizyon drama yazarı olarak çalışmış kişilerce ya da senaryo yazımı konusunda uzman akademisyenlerce kaleme alınan kitaplarda da karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Vasıf Küçükoruç (2011: 31), senaryo yazarlığının neden ilginç bir meslek olduğunu açıklarken, senaryo yazarlığı "size 'Tanrı' rolü oynama şansı verir" der. Feridun Akyürek ve E. Nezih Orhon (2009: 15-16), "televizyon dizi senaryo çalışması"nı, "düşünce aşamasından başlayarak ürünün izleyici karşısına çıkartılmasına kadar uzanan kesintisiz bir süreç" şeklinde tanımladıktan sonra, "senaryo yazarının-yazarlarının beyinleriyle, yürekleriyle yüzde yüz katıldıkları, yaratıcılıklarını ortaya koydukları yazım çalışması"nın, "bu kesintisiz sürecin en önemli aşaması" olduğunu öne sürerler.

Televizyon draması üzerine yazılmış kitaplarda, tıpkı Field'deki gibi senaryo yazarlığı için yetenek gerektiği ancak senaryo yazarlığının öğrenilmesi mümkün bir zanaat olduğuna dair vurguya da yaygın biçimde rastlanmaktadır. Miller (2009: 2), senaryo yazarlığı için, "en azından belli bir zeka düzeyine; düşünceleri, karakterleri ve öyküyü ilginç ve anlamlı bir biçimde sunabilecek bir yeteneğe ihtiyaç duyulduğunu" söyler ancak "birinin otoriter bir tavırdaki 'yazarlığı öğretemezsiniz' demesi"nin kendisini "her zaman güldürdüğünü" ekler. Miller'a göre (2009: 2), "yazarlık, uygun teknikleri ve yöntemleri olan, öğrenilebilir ve uzmanlaşılabilir bir

beceridir." Dimaggio (2012: 14-15), senaryo yazarlığını ancak "ruhunda tutku olanların" yapabileceğini iddia eder ancak Dimaggio'nun da yeterince "azimli, kararlı" olanların ve "pes etmeyenlerin" senaryo yazarı olabileceğine inancı tamdır. Nitekim, geleceğin olası yazarları için kaleme alınmış kitabının amacı da, "endüstride nasıl yapmalı-ne yapmamalıyı bir arada sunmak" (Dimaggio, 2012: 16), bu zanaatın kurallarını öğretebilmektir. Küçükoruç ise (2011: 32), "sanatın doğuştan gelen bir yetenek olduğuna inandığını", "geliştirebileceğini ama sıfırdan öğrenilemeyeceğini" söyler ve bunun senaryo yazarı için bir "gurur duyma payı yarattığını" ekler. Küçükoruç (2011: 19), "yetenek ve hırsı", bu meslekten para kazanmak isteyenlerin "en büyük sermayesi" olarak görme eğilimindedir. Ancak yine de Küçükoruç'a göre (2011: 32), senaryo yazarlığı "belli bir eğitim alınarak yapılabilir bir meslektir. Üstelik bu eğitim "illa okulda değil", "bir ustanın yanında çıraklıktan başlayarak giderek ustalaşmak" yoluyla da alınabilir (Küçükoruç, 2011: 32). Carl Sautter ise (1992: 4), şimdiye kadarki yazarlığı tutkuya ya da yeteneğe bağlayan ifadelerden farklı biçimde, "içsel, ilahi bir yetenek olarak yazarlık" fikrinin "mit" olduğunu söylemektedir. Bununla birlikte Sautter de (1992: 4) "senaryo yazarlığının çok çalışarak öğrenilen bir beceri" olduğu konusunda diğerleriyle paralel bir konum almaktadır. Bütün bu örneklerin yanı sıra, yeri gelmişken belirtmelidir ki, Türkiye'de son birkaç yıl içinde sayıları giderek artan senaryo yazarlığı kursları da senaryo yazarlığının öğrenilebileceği fikrinden beslenmekte ve anlatacak bir hikâyesi olan herkesi senaryo tekniğini öğrenmeye davet etmektedir.

Televizyon program üretiminin bir yandan "uzmanlaşma ve işbölümü"nü, öte yandan ise dayanışma ve işbirliğini gerektiren "kolektif bir üretim sürecine" sahip

oluşu (Mutlu, 1995: 9; Ellis, 2003), Field'in (2013) Hollywood film üretimi bağlamında tartıştığı şekliyle, senaryo yazarının hem bireysel yaratıcılığa hem de işbirliğine bağımlı bir emek süreci pratiğinin öznesi olma gerilimini, televizyonda senaryo yazarları açısından da geçerli kılar. Nitekim, gerek film gerekse televizyon drama senaryo yazarlığı üzerine yazılmış pek çok kitap, bu gerilimden söz etmekte ve bu gerilimle nasıl baş edileceğine ilişkin tavsiyeler içermektedir. Çoğu deneyimli senaryo yazarlarınca kaleme alınmış bu kitaplardaki tavsiyeler farklılık gösterse de, buluşulan ortak nokta, geleceğin olası senaryo yazarlarını sektördeki işbirliği sürecine hazırlamaktır. Hatta öyle ki, işbirliği, Alex Epstein'in ifadelerinde gördüğümüz gibi (2002), esasında senaryonun ne olup ne olmadığını tanımlayan çok temel bir faktör olarak işin başından beri oradadır. Epstein'in (2002: 1), "Senaryo nedir?" sorusuna verdiği yanıt çok açıktır: "Senaryo, filme dönüşmek üzere yazılmış bir metindir." Epstein (2002: 1; 3), daha en başta, senaryo yazarlarına "senaryonun tek başına bitmiş bir iş, tek başına takdir gören bir metin olmadığı", "eğer üretime geçmeyecekse senaryo metni yazmanın bir manası kalmadığı", "eğer size kimse 'evet' demezse o senaryonun filme dönüşmeyeceği" uyarılarında bulunur. Benzer biçimde Dimaggio (2012: 248), "bu sektör içinde tek başınıza parlayabileceğiniz türden değildir" demek ve sektörün "yüksek seviyede işbirliği" gerektirdiğini vurgulamaktadır.

Senaryo kitaplarında en dikkat çekici noktalardan biri, yazarları endüstriyel üretim koşullarına hazırlamaya çalışan tüm ifadelere rağmen, senaryo yazarlığının yalnızca para kazanmak için yapılacak bir iş olmadığının sıklıkla vurgulanmasıdır. Örneğin Epstein (2002: 2-3), senaryo yazarlığının para kazandıran bir iş olduğunu gizlememekle birlikte dünyada para için yapılacak başka işler de olduğunu hatırlatır.

Epstein'e göre (2002: 3), bu sektörde çalışmayı tercih edenler "filmleri seven" kişilerdir; "yazarlar, hikâye anlatma istekleri" için oradadır. Dimaggio da (2012: 262), senaryo yazarının ilk ilgilenmesi gereken hususun senaryonun kalitesi olduğunu belirtir. Dimaggio (2012: 262), kaliteli bir senaryoyu ortaya çıkarma uğraşının zorluğunu ve bu uğraşın ortada kazanılan büyük paralar olmadan saatlerce çalışmak anlamına gelebileceğini söyler ancak kaliteli senaryonun günün birinde yazarına para kazandıracağı ümidini de aşlamaya devam eder. Aşılan bu ümit, sektördeki başarılı isimlerin "tutku"suna atıfla perçinlenir. Dimaggio şöyle der (2012: 262): "Steven Spielberg'i film yapma tutkusu zorlamıştı, dolar kazanma tutkusu değil." Nitekim Dimaggio'ya göre (2012: 290), senaryo yazarlığı "senaryosu satmasa bile yazarının sırf yaratıcı faaliyeti nedeniyle keyif alabileceği", "inanılmaz derecede doyum" vaat eden bir iştir. Benzer biçimde, Küçükoruç da (2011: 34), "öykücülüğün" senaryo yazarının "ruhunu teslim alacağını" söyler. Öyle ki, bu iş senaryo yazarının tüm hayatını etkileyecek, örneğin "evliyse, evliliği sarsılabilecektir" (Küçükoruç, 2011: 45). Çünkü, yazarın hayatında "önemli olan bir tek şey kalacaktır ki o da iyi bir hikâye, senaryo oluşturabilmektir" (Küçükoruç, 2011: 35). Bütün bu ifadelerden hareketle, senaryo yazarlığı pratiğinin, doğrudan bireysel yaratıcılık-kolektif üretim gibi bir karşıtlık kurmasa da bireysel yaratıcılığa dair mitsel bir kavrayış üretme eğiliminde olduğunu ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Nitekim işbirliği, senaryo yazarının yaratımını var eden temel unsur olsa bile, emek sürecinin tüm keyfi, tüm sıkıntısı ve hatta senaryo yazarının elde ettiği tüm maddi kazanç, bireysel yaratıcılığa yükleniyor gözükmektedir.

John Ellis'in de belirttiği gibi (2003), film endüstrisiyle kıyaslandığında televizyonun üretimi, daha çok standardize, tekrara dayalı ve anonim işlere

yaslanmaktadır. Ellis'e göre (2003), "televizyonda uzmanlaşma, yaratıcı görevlerde hiyerarşi ve yaratıcı faaliyetin paylaşımı, televizyonun standardize üretiminin" sonuçlarıdır. Televizyon senaryo yazımında bireysel yaratıcılık ve işbirliği örüntülerini tartışırken Ellis'in işaret ettiği bu husus mutlaka dikkate alınmalıdır. Çünkü bu husus, film üretimine göre televizyon drama yazarlığında yaratıcılığın sınırlarını çok daha kesin biçimde belirlemekte, daha önemlisi başlı başına televizyonda yaratıcılığın ne anlama geldiğini tanımlamaktadır. Buna göre, televizyonda senaryo yazmak için senaryo zanaatinde ustalaşp yaratıcı bir senaryo metnini kotarabilmek asla yetmemekte, televizyonda senaryo yazarı olmaya niyetlenen kişilere, farklı televizyon formatlarının kurallarına göre yazmayı bilmek, izleyici beğenisini göz önüne almak, başta yapımcı olmak üzere televizyon kanalındaki yetkili kişilerin beklentilerine kulak vermek öğütlenmektedir. Öyle ki televizyon drama yazarlığı kitaplarında yaratıcı olarak tanımlanan ve örneklenen senaryolar da bu beklentilere bir biçimde en iyi karşılık veren metinlerden seçilmektedir. Bu bağlamda, televizyon drama yazarlığında yaratıcılığın, ticari olanın karşısında, ticariliği olumsuzlayan bir nitelikte değil, bizzat ticari başarının bir gereği olarak işe koşulduğunu söylemek yanlış olamayacaktır. Dolayısıyla, televizyon drama yazarından beklenen işbirliği süreci de bireysel yaratıcılığın karşıtı gibi kurulmamakta, söz konusu ticari başarı gereğinin ayrılmaz bir diğer yüzü olarak görülmektedir.

James Paul Roberts (2010), 2007-2008 yıllarında İngiltere'de BBC, ITV, Channel 4 yayıncı kuruluşları ve büyük bağımsız yapım şirketlerinin drama üretiminde program geliştirme süreçleri üzerine yürüttüğü araştırmada, sürecin ticari tarafındaki yetkili kişiler ile yaratıcı personelin nihai ürüne karar verme

mekanizmalarının, ticari-yaratıcı gibi bir karşıtlıkla birbirinden kesin çizgilerle ayrılmadığı, aksine, ticari ve yaratıcı unsurlar arasındaki ilişkilerin birbirinin içine geçtiği sonucuna varmıştır. Roberts (2010: 769), "televizyon program geliştirme aşamasında en deneyimsiz yaratıcı personelin bile ticari ilişkilerin kesin biçimde farkında olduğunu; söz konusu personelin, kanalın izleyicilerinin beklentilerine ve kanalın yayın akışına denk düşen potansiyel programları seçme bilinciyle hareket ettiğini, aynı zamanda program bütçesine dair konulara derin bir farkındalık geliştirdiğini" belirtmektedir. Roberts'a göre tüm bu konular, sürecin daha yaratıcı ayağına yerleşen personelin ürünle ilgili karar alma süreçlerinde de iş başındadır. Bu bağlamda Roberts (2010: 769), "drama üretimi süreci içinde, belki de en yaratıcı unsur" dediği yazarlara işaret etmekte; yazarların, yaratım sürecinde bütçe ve izleyiciyi profili gibi konulara dair içerden bir kavrayışa sahip olduklarını söylemektedir. Burada belirtilmelidir ki Roberts'ın bu iddiası, televizyon drama yazarlığına ilişkin kitaplara baktığımızda da büyük ölçüde doğrulanmaktadır. Örneğin, Lee Goldberg ve William Rabkin (2003: 7), "bir televizyon dizisi yazmak için, dizinin konseptini, karakterlerini ve anlatı yapısını hep birlikte anlamak gerektiğini" ancak bunun "işin yalnızca bir kısmı olduğunu" söylerler. Buna göre, işin diğer kısmı ise, "kamera arkasında"; "ne yazacağınızı başka her şeyden çok biçimlendiren ve yeniden biçimlendiren, cazibeli olmayan unsurlardır ki burası gerçekliğin yaratıcılıkla çarpıştığı yerdir" (Lee Goldberg ve William Rabkin, 2003: 7). Goldberg ve Rabkin (2003: 7), "televizyon dizisinin bir iş" ve "dizinin bir bölümünün ise, her hafta, sayılı günler içinde, belirli bir ücretle üretilen ve belirli bir yayın süresine yetiştirilmek üzere, esnekliği olmayan bir tarihte teslim edilen bir ürün" olduğuna işaret ederler. Burada, "müşteri, televizyon kanalıdır ve kanal kendi

gereksinim ve arzularını tatmin edecek ürünler için para ödeme beklentisindedir" (Goldberg ve Rabkin, 2003: 7). Dolayısıyla bir dizi yazmak için, "üretim gerçeklerini, kanalın taleplerini anlamak zorunludur" (Goldberg ve Rabkin, 2003: 7). Goldberg ve Rabkin'in (2003: 11), sektörde yazar olarak kendine yer açmak isteyen yazarlara "eğer ayakkabı işine girseydiniz, ayakkabının nasıl yapıldığını, nasıl satıldığını ve nasıl pazarlandığını bilmek isterdiniz, ayakkabıyı etkileyen bütün bu şeylerin aynısı televizyon için de geçerlidir" demeleri ise Roberts'ın (2010) araştırmasında vardığı sonuçları desteklemesi açısından oldukça çarpıcıdır. Yine, Roberts'ın işaret ettiği gibi (2010), yazarların bütçe konularına nasıl duyarlı olduklarına ilişkin çarpıcı bir örnek, Dimaggio'nun (2012: 41-42) senaryo yazarlarına, "özel ses ve görüntülerden uzak durulması", "çocukların senaryonun dışında tutulması", "gece dış mekânlarının en aza indirilmesi", "köpek ve her cins hayvanın kullanılmaması" gibi öğütler vermesinde görülmektedir. Burada özellikle Dimaggio'nun çocuk oyuncuların senaryoda neden tercih edilmemesi gerektiğine dair sarf ettiği sözler, yazarın ticari olana nasıl içerden bir konum alarak baktığını çok açık biçimde sergilemektedir. Buna göre Dimaggio (2012: 41-42), "çocuk oyuncuların kanun nezdinde korunduğu ve bir set süresinden fazla çalışmasına izin verilmediğinden", "sette çocuklar için eğitici-koruyucu bulundurma zorunluluğundan" söz etmekte ve "bu sanayide zaman paradır" diyerek çocuk oyunculara itiraz etmektedir.

Televizyonda yaratıcı personelin, program üretiminde televizyonun ticariliğine yatkın kararlar almaya özendirilmesi konusu, Türkiye'de televizyon program yapımcılığı ve televizyon senaryo yazarlığı kitaplarında da, üstelik oldukça didaktik biçimde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin yakın tarihte Neşe Kars (2010: 1)

tarafından kaleme alınmış bir televizyon program üretimi kitabında, "bir televizyon programının yaratılmasında göz önünde bulundurulması gereken en önemli ölçüt"; izleyici beklentileri ile üretilen programın amacının örtüşmesi", "izleyicinin beklentilerinin karşılanması" şeklindedir. Kars (2010: 102), kitabında televizyonda yaratıcı kararları alan en önemli kişi olarak yapımcıya işaret etmekte ve yapımcının en temel nitelikleri arasında "televizyonda yaratılan karakterleri izleyici açısından değerlendirme" yetisini çok kez vurgulamaktadır. Akyürek ve Orhon (2009), senaryo yazarlarını, televizyon anlatı türlerinin, izleyici beklentilerinin, reklam aralarının dikkate alındığı, yapımcı kuruluşlara sunabilmek üzere "televizyonun gereklerine uygun" (Akyürek ve Orhon: 2009: 234) metnin nasıl yazılacağı hakkında ayrıntılı olarak bilgilendirmektedir. Buna göre örneğin, pembe diziler anlatılırken, "izleyicinin doyuma ulaşması" için "pembe dizi öyküsü/öykülerinin yoğun, karmaşık kavram ve tartışmalarla boğulmaması" uyarısında bulunulur (Akyürek ve Orhon, 2009: 54). Yine, dizi senaryosunda kişilik yaratımı anlatılırken, senaryo yazarının izleyici beklentilerini gözetmesi gereği, "öyküde/dizide ilgi çekici kişilikler ve ilgi çekici çeşitli durumlar yoksa, izleyici de yoktur" sözleriyle hatırlatılır. Aynı kitapta yazarlar, "tüm dizi öykülerinin, senaryo çalışmasından başlayarak zap yapmayı önlemeye yönelik düzenlendiği" vurgusuyla geleneksel anlatı yapısını yeniden ele alır ve reklam aralarına uygun bir metnin nasıl hazırlanması gerektiğini anlatır (Akyürek ve Orhon, 2009: 69). Ancak dizi senaryosu yazarlığı için, televizyonun gereklerine uygun bir metni kotarmayı bilmek de yetmeyecektir. Nitekim yazarlar, "işin böyle biteceğini sakın sanmayın" demek; "Deneyimli yazarların da yakındığı, canınızı burnunuzdan getirecek bir gerçek daha var: Pazartesi günü yazılan bir bölümün cuma gününe kadar neredeyse yüzde otuz ile kırk arasında değişiklik

önerisine uğraması" ifadesiyle, televizyonda senaryonun müdahaleye açık bir metin olma gerçeğine işaret etmektedirler (Akyürek ve Orhon, 2009: 133). Bu durumla karşı karşıya gelebilecek senaryo yazarlarına önerilen ise, "sabırla... sabırla.. sabırla... işi inada bindirmeden, ya ikna yeteneğinizi kullanmak ya da istenen değişiklikleri yapmaktır" (Akyürek ve Orhon, 2009: 133). Benzer öneriler, televizyonda dizi senaryosu yazımıyla ilgili kitabında kendisi de bir senaryo yazarı olan Küçükoruç (2011) tarafından da dile getirilmektedir. Küçükoruç (2011: 37-38), senarist adaylarının projelerinin satılabilir olması için, "yapımcıyı tanıma", yapımcının beğeni kıstaslarına karşılık verme; "projede hangi starların oynayabileceğini" göz önünde bulundurma, "o starın özelliklerine göre" senaryo kaleme alma; "çekim olanaklarının" farkında olma, "ülke koşulları ve televizyonların ödediği dizi ücretlerini araştırma" gibi hususlara dikkat edilmesi gerektiğini söylemektedir. Burada epey ilginç olan bir nokta, Küçükoruç'un (2011: 38) "Bu sözlerim yanlış anlaşılmasın; bir hikâye oluştururken ticari amaçlar güdün demek istemiyorum" demesi ve "senaryo yazarının hikâyesini özgürce geliştirmesi" gereğini vurgulamasının hemen ardından şunları eklemesidir: "ancak eğer o hikâyenin bir diziye dönüşmesini ve izleyiciye ulaşmasını amaçlıyorsanız ticari kuralları da unutmayın."

Burada, daha önce Field'in (2013) çalışmasındaki temel gerilimlerden söz ederken vurgulanmış olan, hemen herkesin senaryo konusunda bir fikre sahipmişçesine, senaryo yazarının işine müdahale etme arzusunun senaryo yazarında yarattığı gerilime, televizyon draması üretimi bağlamında biraz daha ayrıntılı bakılmalıdır. Çünkü televizyon drama üretiminde söz konusu gerilim, film üretiminde senaryo yazarlığı pratiğiyle kıyaslandığında farklılık göstermekte, ayrıca

senaryo yazarları açısından televizyonun kendine özgü üretim koşullarında değerlendirilmeye muhtaç başka türlü gerilimler üretmektedir. Bu gerilimleri tartışmaya açmak için, öncelikle, Ellis'in işaret ettiği (2003), "televizyonun gündelik hayatta herkesin ortak kabulünü elde etmiş, evrensel bir araç olma niteliğine" bakmak gereklidir. Çünkü bu nitelik, Ellis'in belirttiği gibi (2003), televizyonu, "olağanüstü istisnai biçimde, öz-düşünsel bir araç" kılmaktadır. Bu nitelik sayesinde ki televizyon, kendi yapım süreçlerinin bilgisini izleyicilere açık etmekte; televizyon izleyicileri "televizyon jargonu" ve "televizyonun üretim sırlarına" kadar hemen her şeyi biliyor gözükmektedir (Ellis, 2003). Oysaki Ellis'e göre (2003), izleyicinin televizyon yapımı hakkındaki bilgisi "kısmidir" ve izleyiciye açık olan bilgi "televizyonun kendi temsilinin bilgisidir." Daha açık ifade etmek gerekirse, izleyiciler, "televizyonda üretimin rutin unsurlarını", "özgül formları üreten kültürü" veya "arz-talep ilişkilerini düzenleme çabalarını" anlamaktan uzak tutulmaktadır: Gerçekte, "televizyonun kamera arkası, televizyonun kendi temsilinde görünenden daha az ışıltılıdır" (Ellis, 2003).

Televizyonda senaryo yazarlığı kitaplarında, televizyonla büyüdüğümüz ve çocukluktan itibaren hafızalarımızda yer eden diziler izlediğimiz gündelik gerçeğinden hareketle, herkesin dizi senaryosu yazabileceğine dair bir inanç içinde oluşundan sıklıkla söz edilmekte ve bu inanç yazarlar tarafından çoğunlukla eleştirilmektedir. Bu konudaki en iyi örneklerden biri, Goldberg ve Rabkin'in (2003), çocukken kendilerinin de takipçisi oldukları, Rob Petrie adında bir televizyon yazarının iş ve aile hayatının hikâye edildiği *The Dick Van Dyke Show* dizisinden hareketle, gerçek hayattaki televizyon senaryo yazarlığı pratiğinin, dizinin kurmaca dünyasındaki senaryo yazarlığı pratiğiyle ne derece örtüştüğünü tartışmaya

açmalarıdır. Goldberg ve Rabkin (2003: 2-3), televizyon dizisi yazarlığının tıpkı dizide hikâye edildiği gibi eğlenceli bir iş ortamına ve bol kazanca denk düşen dünyasını yadsımamakta ancak bütün bu ışıltılı dünyanın bir bedeli olduğunu hatırlatmaktadır. Buna göre yazarlar (Goldberg ve Rabkin, 2003: 3), "*The Dick Van Dyke Show*'un kurmaca dünyasındaki *The Alan Brady Show*'un müşkülpesent, yaratıcılıktan uzak yapımcısı Mel Cooley'in ekibe yazdıkları senaryonun çekilemeyeceğini söylemesine karşılık, yazar Buddy'nin, Mel'e kelliğiyle ilgili bir espri yapıp onu savmasına güldüğümüze ancak Mel oradan ayrılır ayrılmaz yazı ekibinin sil baştan yeni bir senaryo yazdığını asla fark etmediğimize" dikkat çekmektedirler. Yine, bölümlerden birinde, "geceleri uyumadan çalışan yazar Rob'un ufo gördüğünü sanmasına güldüğümüz, ancak Rob'un işlemeyen bir senaryoyu hale yola koyabilmek için bir hafta gece gündüz uykusuz kaldığını gözden kaçırdığımız" gerçeğini hatırlatırlar (Goldberg ve Rabkin, 2003: 3). Aynı şekilde, "oyuncu Alan Brady'nin öğle yemeğinde senaryoya bayıldığını söyleyip, akşam yemeğinden önce senaryoyu reddetmesi; konuk oyuncuların senaryoya itiraz etmesi, ekibin bütçeyle ilgili çıkan sorunları düzeltebilmek için mücadele etmesi" gibi örnekler de, yukarıdaki diğer örnekler gibi, gözden kaçırılanlar arasındadır (Goldberg ve Rabkin, 2003: 3). Ancak Goldberg ve Rabkin (2003: 4), televizyon sektöründe çalışmak isteyenleri sadece bütün bu zorluklar hakkında uyarmakla kalmayıp şöyle derler: "Bu koşullar altında kulağa tuhaf gelse de, senaryonuzu nasıl iyi tutacağınızı bilmek zorundasınız." Belirtilmelidir ki Goldberg ve Rabkin açısından bu konu, en az sektörün zorluklarına hazırlıklı olmak kadar kritik görülmektedir. Çünkü kötü yazılmış bir senaryoyla, televizyon yazarının sektörde kendine yer açma şansı pek yok gibidir. Nitekim Goldberg ve Rabkin'in (2003: 4), yazarlara verdikleri en temel

tavsiyelerden biri, "aynı dizi, her hafta aynı saatte yayınlansa da, aynı zamanda yeni, taze ve farklı olmalıdır" şeklindedir.

Sandler (2007: 13), televizyonun "hızlı, yüzeysel, basmakalıp" üretimini anlamakta ve televizyonun pek de önemli bulunmayan ve itibarlı olmayan statüsüne değinmektedir. Buna göre Sandler (2007: 13), televizyon endüstrisinde çalışan insanların, yaptıkları işle ilgili sıklıkla "Bu iş beyin ameliyatı değil" dediklerini duyabileceğimizi söylemektedir. Sandler (2007: 13-14), "Kibri yıkmanın bir yolu olarak bu kesinlikle güzel bir duygudur ancak bu duyguyu kendinizi düşük standartlarda iş yapmaya sevk etmenin bir bahanesi olarak kullanmayın. Çünkü eğer televizyonda bir şey yaratıyorsanız bu bir tür beyin ameliyatı yapıyorsunuz demektir; insanların algısını şekillendiriyor ve gerçekliklerini etkiliyorsunuz demektir" sözleriyle televizyon üretimindeki yazarlara, yazdıklarının niteliği konusunda kişisel bir sorumluluk yüklemektedir. Ancak burada yazara yüklenen, bir biçimde mesleki etik tınılı bu kişisel sorumluluk, aynı zamanda, sektörde hayatta kalmak isteyen bir yazarın gözetmek zorunda olduğu ticari dünyanın kurallarınca da yazara yüklenen bir sorumluluktur. Nitekim Sandler (2007: 15-16), senaryo yazarı açısından bu işin en temel motivasyonun para kazanmak olduğunu hiç saklamamakta ve bir yazarın televizyonda yazmak üzere işe alınma olasılığının "bilindik bir formda yazarken orijinal fikirler üretebilme yeteneğine doğrudan bağlı" olduğunu söylemektedir.

Yukarıdaki örneklere benzer biçimde Sautter de (1992), televizyonun içerik üretimin düşük statüsünden ötürü, televizyon yazarlığının herkese çok çaba harcamadan yapılabilecek gibi bir meslek gibi görünmesi meselesini, kendi kişisel deneyimini hikâye ederek ayrıntılarıyla ele almaktadır. Buna göre Sautter (1992: 1)

bir akşam televizyonda *Three's Company* adında "sersem" bir diziyi izledikten sonra kendini televizyon ekranına "Bu çöpü ben de yazabilirim!", "Ben olabilecekken neden başka biri bundan para kazanıyor? diye bağırırken bulduğunu, hemen daktilosunun başına koştüğünü ancak yenilgiye uğradığını söylemektedir. Çünkü Sautter (1992: 1-3), televizyonda senaryo yazarlığını "kolay" bir iş gibi görüp küçümsemiş ve işin kurallarını bilmeden yazar olabileceğini sanmıştır. Oysaki gerçek buna benzememiş, sonraki yıllar Sautter'in (1992: 2-3) senaryo yazarı olabilmek ve sektörde çalışabilmek için yoğun bir çaba harcamasıyla geçmiştir. Bu hikâyeden anlaşılabilceği gibi Sautter'in (1992: 10); kendi deneyiminden hareketle, geleceğin yazarlarına verdiği en önemli tavsiyelerinden biri televizyonu ve televizyon senaryo yazarlığını asla hafife almamak, kendi deyişle "ticariliği, özensizlikle karıştırmamaktır." Sautter şöyle der (1992: 10): "İlerde kariyerinde nasılsa pek çok ortalama işler yapma fırsatın olacak; şimdilik, elinden gelenin en iyisini yaz."

Burada, konuyu Türkiye'deki televizyon draması üretim pratiğinin özgün koşulları içinde yeniden değerlendirmek ve sonraki bölümler için temel tartışma noktalarını ortaya koymak bakımından, Küçükoruç (2011) ile Akyürek ve Orhon'un kitapları üzerinde daha ayrıntılı durulmalıdır. Dikkat edilirse, şimdiye kadar bu iki kitaptan örneklenen ifadeler, diğer Amerikan kaynaklı televizyon yazarlığı kitaplarındaki ifadelerle çok temel benzerlikler göstermektedir. Ancak her iki kitapta da söz konusu yabancı örneklere kıyasla, televizyon üretiminin yerel koşullarından ayrı düşünölmeyecek yaklaşım farklılıkları mevcuttur. Örneğin Küçükoruç da (2011: 5), senaryo yazarlığının herkes tarafından kolayca yapılabilir bir meslek olarak algılanmasını eleştirmekte ancak meseleyi "bizim insanımızın" bir zaafı olarak

görmektedir. Buna göre, "cerrahlık, savaş pilotluğu" gibi mesleklere "cesaret edemeyen bizim insanımız", "mesele senaryo yazmaksa kesinlikle uzmandır"; "yaşlısı genci herkes otursa kesinlikle iyi bir senaryo yazabileceğini düşünür" (Küçükoruç, 2011: 5-6). Oysaki "senaryonun ne olduğu, hikâyelerin nasıl bulunduğu, yapımcıların, televizyon kanallarının nasıl projeler istediği" gibi bir dizi soruya yanıt veremeden senaryo yazarı olmak mümkün değildir (Küçükoruç, 2011: 6). Bu bağlamda yazar, bütün bu sorulara yanıt veremeden işe başlamaya heveslenen senaryo yazarı adaylarına, "biraz da olsa faydası dokunabilir" (Küçükoruç, 2011: 6) fikriyle, kendi mesleki deneyimlerini aktarmak istemektedir.

Küçükoruç (2011: 5-7), kitabının hemen girişinde sektörün zor ve acımasız koşullarından söz açmıştır. Bu bağlamda yazar, "bir akşam bilgisayarının başında senaryo yazarken vefat eden Sulhi Dölek'i" hatırlatmakta ve mesleğin "para kazandırmasına rağmen oldukça zalim" olduğunu söylemektedir (Küçükoruç, 2011: 7). Ancak bu ifadelerin ardından, senaryo yazarlarının rekabetçiliğe hazırlanma çabası çok çarpıcı biçimde öne çıkmaktadır. Yazara göre (Küçükoruç, 2011: 34), senaryo yazarlığını meslek olarak seçmeye karar vermiş kişinin, "büyük mücadeleler sonucunda" kendini ispatlayıp, "istenmediği bir alanda kendisine zorla yer açması" gerekmektedir. Buradan anlaşılabileceği üzere, senaryo yazarı adayları, daha işin başından itibaren, hayatlarını dahi tehdit edebilecek bu zor çalışma koşullarını kabullenmeye ve sektörde ayakta kalabilmek için neredeyse bir kahraman gibi tek başına mücadele etmeye özendirilmektedir.

Küçükoruç'un (2011: 23) senaryo yazarı adaylarına bir başka uyarısı ise, "televizyon aptal kutusudur, ben izlemem" fikrini terk etmeleridir (2011: 23). Ancak

buradaki uyarı, yazar adaylarını nitelikli işlere özendirmekten çok, "tutmuş", "izleyicinin beğenisini kazanmış" dizilerle ilgili "mesleki takip" yapma gereğine işaret etmek içindir (Küçükoruç, 2011: 23). Nitekim Küçükoruç (2011: 23),"O aptal kutusu'ndaki hangi 'aptalların' neler yaptığını en iyi siz bilmek zorundasınız" demekte ve daha önce "reyting almış","tutmuş" dizileri izlemenin ve "onların başarılı olma nedenlerini anlamaya çalışmanın", "reyting alma amacındaki" senaryo yazarının "işinin bir parçası" olduğunu söylemektedir. Televizyonda senaryo yazarlığı pratiğini, yoğun düzeyde endüstriyel bağımlılık koşulları içinde tanımlayan bütün bu ifadelerinden sonra, Küçükoruç'un senaryo yazarlığı pratiğiyle ilgili herhangi bir özerklik iddiasına sahip çıkmayacağı düşünülebilir. Ancak televizyon söz konusuysa bu kadar net sonuçlara varmak pek de olası değildir. Burada işleri karmaşıktıratan temel nokta ise, televizyonda izleyici beğenisinin değişkenliğidir. Televizyonda "kimse neyin satacağını bilemez" (Küçükoruç, 2011: 36); en deneyimli yapımcılar bile tercihlerinde yanılabilirler. Küçükoruç'a, senaryo yazarı adaylarını yüreklendirme fırsatını veren de bu dinamiğin kendisidir. Nitekim bu konuda şöyle der (Küçükoruç, 2011: 37): "Bu piyasada bir projenin tutup tutmayacağının tek kriteri izleyicidir. Siz eğer bu işe gönül koymuşsanız ve projenize inanıyorsanız sonuna kadar direnmek durumundasınız."

Küçükoruç'a benzer biçimde, Akyürek ve Orhon'un da (2009), Türkiye'nin televizyon üretim ortamının, televizyon yazarlarının yaratıcılığını sınırlayan ve yazarları niteliksiz işler üretmeye sevk eden koşullarına dönük bir eleştiriye kitabın hemen girişinde yer verdiklerini görmekteyiz. Buna göre yazarlar (Akyürek ve Orhon, 2009: 13-14), bir televizyon yöneticisinin kanalı için yeni çekilen bir diziyi ekranda izlerken, "izleyicinin fazla nitelikli, akıllı, uslu işleri sevmeyeceği"

gerekçesiyle, "dizi filmin fazla nitelikli oluşundan şikayet etmesi"ni hikâye eden ve dizilerin niteliksizliğinden yakınan bir gazete yazısına yer verirler. Söz konusu gazete yazısındaki iddia; yöneticinin bu görüşüne rağmen, geçmiş yıllarda televizyonlarda "çok sayıda nitelikli dizi" izlendiği ve halkın bu nitelikli dizilere "daha fazla itibar ettiği" ancak niteliksiz yapımların "maliyetlerinin ucuzluğundan" ötürü kanal yöneticilerinin bu yapımları yayınlamayı tercih ettiği şeklindedir (Akyürek ve Orhon, 2009: 14). Bu yazıdan hareketle Akyürek ve Orhon (2009: 14), "bu ortamda senaryo yazarı olmak kolay değil" diyerek, televizyondaki hâkim üretim ortamının senaryo yazarlarına getireceği olası kısıtlılıklardan söz ederler. Buna göre bir kanal yöneticisinin, senaryo yazarından yazdığı sahneyi çıkarmasını, senaryonun sahnelerini değiştirmesini ve daha hızlı yazmasını istemesi, senaryo yazarının karşılaşılabileceği durumlardır (Akyürek ve Orhon, 2009: 14-15). Ancak yazarlar (Akyürek ve Orhon, 2009: 16), andıkları tüm bu endüstriyel bağımlılık ilişkilerine rağmen, senaryo yazarlığıyla ilgilenen kişilere televizyonda "aşındırıcı ve güçsüzleştirici değil, ulusal ve evrensel kültüre katkı sağlayıcı dizi senaryoları üretmeleri" için "yardımcı olmak" düşüncesindedir. Yazarların, "aşındırıcı ve güçsüzleştirici" bulduğu metinler ise, kitabın ilerleyen bölümlerinde "sığ düşüncenin hâkim olduğu töre cinayetlerine ilişkin diziler", "mafyatik kişilerin kahraman oldukları", "konu ve kişileştirme açısından sığ" diziler şeklinde tarif edilmektedir (Akyürek ve Orhon, 2009: 105). Burada belirtmek gerekir ki, yazarların "sığ" olduklarını düşündükleri bu diziler karşısında net biçimde ortaya koyabildikleri bir "nitelikli dizi" tanımı olmadığı gibi, kitapta "içerik ve biçim açısından başarılı özgün senaryo örnekleri" (Akyürek ve Orhon, 2009: 107-117) olarak anılan dizilerin hangi kriterlere göre "özgün" bulunduğu açık değildir.

Buraya kadar öne çıkan temaları gözden geçirirsek, öncelikle, Ellis'in işaret ettiği şekliyle (2003), televizyonun üretim süreçleri hakkında herkesin fikir sahibi oluşuna ilişkin yanılsamanın senaryo yazarları tarafından giderilmeye çalışıldığını söyleyebiliriz. Anlaşılabileceği gibi, senaryo yazarlarının bu yanılsamayı giderme yönünde sarf ettikleri ifadeler, televizyonda senaryo yazarlığını bir meslek olarak tanımlama ve kendi emek süreçlerini değerli kılma çabasıyla örtüşmektedir. Ne var ki senaryo yazarlarının emeklerini değerli kılabilimleri, ironik biçimde, ancak ve ancak televizyonda senaryo yazarlığı pratiğinin içinde şekillendiği katı endüstriyel bağımlılık ilişkilerini aşarak edebildikleri müddetçe geçerli olabilmektedir. Buna göre yazarlar, bir yandan televizyon için yazmanın görüldüğü gibi kolay olmadığı vurgusuyla televizyonun düşük statüsü meselesiyle hesaplaşmaya çalışmakta, öte yandan sektörle tanışıklığı olmayan senaryo yazarlarının kafasındaki ışıltılı resme, Ellis'in deyişle (2003) "televizyonun kendi temsilinin bilgisine" müdahale etmektedir. Ancak burada bir parantez açarak, geçtiğimiz yıllarda Türkiye'deki televizyonlarda oldukça popülerleşmiş, *Dizi Kolik* (TRT), *Dizi TV* (ATV) ve *En Güzel Bölüm* (Star) gibi, dizi üretiminin kamera arkasına dair ışıltılı bir resim çizen örneklerin yanı sıra, televizyon gazete yazarlarınca kaleme alınan yazılar başta olmak üzere, televizyon sektöründeki aktörlerin basında takip edilebilecek söyleşilerinde, yine son dönemde sayıları artan televizyon blogları ve diziler üzerine uzmanlaşmış haber sitelerinde, televizyon programcılığına dair kötümser bir tablonun sürekli olarak resmedildiği söylenmelidir. Örneğin son dönemde Türkiye televizyonlarında yayına giren dizilerin birbiri ardına yayından kaldırılmasının sorgulandığı bir gazete haberinde; değişen reyting sisteminden sansür mekanizmalarına, dizi sürelerinin uzunluğundan prodüksiyon ve senaryolardaki

özensizliğe, izleyici beklentilerinin yükselmesinden dizilerdeki nitelik sorununa kadar bir dizi konuya yer verilmiştir (Radikal, 25.01.2014). Bu tür haberler aracılığıyla, televizyonun üretim kültürüne ve endüstriyel dinamiklerine dair bütünlüklü bir kavrayış edinebileceğini iddia etmek pek olanaklı değilse de, izleyicilerin bu tür haberlerle tanışıklığının yeni olmadığını göz önüne almak gereklidir. Dolayısıyla, yukarıda yer verilen senaryo yazarlığı kitaplarında, televizyonun katı gerçekleriyle yüzleştirilmeye çalışılan senaryo yazarı adayları da televizyon üretiminin gerçekleriyle kısmi de olsa hâlihazırda tanışık kişilerdir. Bu durumda televizyon senaryo yazarlığı kitaplarında yapılan, televizyon üretimi hakkındaki popüler-gündelik düzeyde uzun yıllardır dolaşımda olan hâkim kötümser anlatıyı tekrarlamak ancak bu anlatıyı içeriden bir değerlendirmeye yeniden sunarak mesleğin kodlarını tesis etmeye çalışmaktır.

Ellis (2003), "televizyon üretiminin farklı türler ve farklı piyasalara göre çok belirgin biçimde farklılaşabileceğini" belirtmekte, bu nedenle "televizyon üretiminin doğası hakkında ileri sürülebilecek genel yargılara ihtiyatla yaklaşmak" gerektiğine işaret etmektedir. Örneğin, "*NYPD Blue* veya *ER* gibi birden fazla hikâyenin iç içe geçtiği dizi senaryolarının yazımı çok daha karmaşıktır ve bu tür diziler Amerikan dizi üretiminde sıklıkla görüldüğü üzere geniş bir yazar kadrosunun birlikte çalışarak kotarabildiği diziler" arasındadır (Ellis, 2003). Oysaki "Avrupa'da, prime-time pembe diziler dışında, sıklıkla tek bir yazarın üzerinde çalışabildiği, daha kısa sezonlar düşünülerek planlanmış diziler" bulmak mümkündür (Ellis, 2003). Bu bağlamda, televizyonun üretim anlayışındaki farklılıkların, televizyonda yaratıcı sürece müdahale ve yaratım sürecindeki işbirliği örüntülerini de şekillendirdiği, dolayısıyla tıpkı televizyon üretiminin doğası hakkındaki yargılara olduğu gibi,

senaryo yazarlarının emek süreçleriyle ilgili yargılara da ihtiyatla yaklaşmak gerektiği açıktır. Örneğin, Amerikan televizyon yayıncılığının, yazarlar için görece özgür bir yaratım sürecine olanak sağlayan "nitelikli drama" üretim anlayışı, Amerika'daki yakın tarihli senaryo yazarlığı kitaplarında senaryo yazarlarına verilen tavsiyeleri de dönüştürmüş gözükürken, Türkiye'deki mevcut yayıncılık ortamı henüz bu tür bir dönüşüme imkân vermemektedir. Öyle ki Amerika'daki yakın tarihli, popüler senaryo yazarlığı kitaplarından birinde, Pamela Douglas'ın (2011) televizyonun üretimi hakkındaki "mitler" olarak ele aldığı konular, Türkiye'deki senaryo yazarları açısından halen bağlayıcılığını muhafaza eden üretim gerçeklerine karşılık gelebilmektedir. Aşağıda bu kitabın temel argümanları üzerinde bir miktar durmak, televizyon üretim anlayışındaki farklılıkların senaryo yazma pratiğini etkileme düzeyini tartışmaya açmak açısından faydalı olacaktır.

Douglas'ın söz ettiği mitler (2011); "televizyon dizilerinin küçük filmler olduğu, televizyon dizilerinin ucuza mal edildiği, televizyon dizilerinde yazarların istedikleri hikâyeleri anlatamayacağı, bütün televizyon dizilerinin aynı, televizyonunsa çorak bir arazi olduğu" düşünceleridir. Douglas ise (2011), televizyonu "sinemadan farklı ve ondan daha büyük bir araç" olarak görmekte, "televizyonun kaçışa ya da fanteziye değil, gerçeğe ve kalbe hitap ettiğine; televizyon dizilerinin yüksek bütçelerle çekilebildiğine; televizyon anlatılarında ihtilafli konulara yer verilebildiğine; televizyonda rekabetin yenilikçiliği teşvik ettiğine" dikkat çekmektedir. Bütün bunlardan hareketle Douglas'ın en temel vurgusu (2011), "televizyon yazarlığını televizyondaki en iyi örneklerden öğrenmek gerektiğidir." Ancak burada Douglas'ın (2011), senaryo yazarlarına daha özerk bir yazma deneyimi vaat eden örneklere işaret ederken, televizyonun kurallarından

tamamen bağımsız bir üretim alanı resmetmediği söylenmelidir. Nitekim Douglas da (2011) diğer pek çok senaryo kitabında olduğu gibi yazarlara televizyonun kurallarını hatırlatır; "televizyon kanalları yazarlardan belli bir saat dilimini doldurmak üzere, belli bir sayfa sayısında, belli bir senaryo yapısına göre yazılmış, belli bir sürede teslim edilecek, pazarlama değeri olan orijinal bir metin" beklemektedir. Bunların yanı sıra Douglas (2011), "bitimsiz karakter öyküleri", "uzun anlatılar" ve "işbirliği" olmak üzere televizyon dizisi üretimine özgü üç nitelikten de söz etmektedir. Ancak tam da bu niteliklerden söz ettiği noktada yazarın hesaplaşması gereken kritik bir husus ortaya çıkmaktadır. Çünkü televizyon yazarlığı pratiğinin alamet-i farikası sayılabilecek bu üç nitelik, aynı zamanda televizyon dizilerinin düşük statülü kültürel ürünler olarak değerlendirilme gerekçeleri de olabilmektedir. Örneğin televizyon dizilerinde karakter dönüşümünün sürece yayılması, durağan bir anlatı ve basmakalıp karakterler anlamına gelebilmektedir. Yine, televizyona özgü uzun anlatılar, özellikle günümüz televizyon yayıncılığında hâkim anlatı türü olan seriyaller, Douglas'ın da belirttiği gibi (2011), pembe dizileri akla getirdiği için, kimi zihinlerde kötü bir çağrışım uyandırmaktadır. Nihayet, yazarın dahil olması beklenen işbirliği süreci de, yazarın bağımsız yaratımına ket vuran bir nitelik görüntüsü vermektedir. Bu noktada Douglas (2011), zihinlerde belirmesi muhtemel tüm bu olumsuz yargılara müdahale etmekte; televizyon karakterlerinin dönüşümünün sürece yayılmasının yüzeysel karakterler yaratmak anlamına gelmediğini, seriyal formun ise yazarlar açısından "zengin bir hikâye etme deneyimine fırsat verdiğini" söylemektedir. Televizyonda, "kendi nadide senaryosunu bir başına yazan yazar imgesinin gerçekçi olmadığını" da belirten Douglas (2011), televizyondaki işbirliği sürecini aile ilişkilerine benzemekte, buna

göre etrafta "sorunlu aileler bolca bulunsa da", senaryo yazımındaki işbirliği sürecinde "yaratıcılığın harmanlanmasının" ekiptekiler için "yürekendirici ve ilham verici" olduğuna dikkat çekmektedir. Douglas (2011), ayrıca bu sürecin işe yeni başlayan bir yazar için "muazzam biçimde öğretici" olduğuna da işaret etmektedir.

Buraya kadar yürütölen tartışmadan anlaşılabilirceği üzere televizyon drama yazarlığı, televizyonun en iyi örneklerinden yola çıkan bir yazarlık pratiğinden söz edilirken bile, Jonathan Nichols-Pethick'in de dikkat çektiği gibi (2011: 153), kültürel üretimin başka formlarına, örneğın edebiyat üretimine göre "daha az değeri bir uğraş" olarak görölme geriliminden muaf değildir. Nichols-Pethick (2011: 154), televizyon drama yazarlığını ele alırken bu gerilimi yeniden üretmek yerine, televizyon drama yazarlığını "kendine özgü bir kültürel pratik" kılan iki temel konuya odaklanmayı önermektedir. Bunlardan ilki, "televizyonun hikâye anlatıcılığının dizi yapısı", ikincisi ise "televizyon yazarlığının özgöl bir tür müzakereli aktivite" olmasıdır (Nichols-Pethick, 2011: 154). Kanımızca Pethick'in önerdiği bu iki konuyu tartışmaya dahil etmek önemlidir. Çünkü her ne kadar televizyonda farklı üretim anlayışları senaryo yazarlığı pratiğini dönüştüren bir etken olarak iş başında olsa da, Douglas'ın ifadelerinde de görebildiğimiz gibi televizyon dramasına özgü temel niteliklerden bağımsız bir üretimden söz etmek mümkün değildir. Öyle ki Pethick'in dikkat çektiği bu iki konu, buraya kadar örneklediğimiz senaryo kitaplarında da aralarındaki yaklaşım farklılıklarına rağmen kaçınılmaz olarak ortaklaşılan konulardır.

b. Yazarların Güvencesizliği: "Dizi yapmak benim için bir afet hali gibi bir şey..."

Türkiye'de çalışma hayatındaki güvencesizliğin gerek kamu sektöründe gerek özel sektörde yaygınlık kazanmasına dair son yıllarda genişleyen bir literatür söz konusudur (Buğra, 2010; Göztepe, 2012; Bora vd., 2012; Yücesan-Özdemir, 2014). Bu literatür içinde, Aysun Kıran (2010), Fırat Konuşlu (2013) ve Ergin Bulut'un (2016) çalışmalarında gördüğümüz üzere, film ve televizyon drama sektöründeki güvencesizlik meselesi de ele alınmaya başlamıştır. Kıran (2010) ve Konuşlu'nun (2013) çalışmalarında öne çıkan en temel husus, film ve televizyon drama sektöründeki güvencesizliğin, sektördeki işçiler arasında çalışma şartları bakımından çarpıcı bir eşitsizlik ürettiğidir. Konuşlu (2013: 173), "kanal, yapımcı ve entelektüel emeğin bir blok oluşturarak sermaye çıkarını temsil ettiğini", teknik işçilerin ise "'güvencesizleşme' süreci doğrultusunda mavi yakalı işçi konumuna yaklaşmaya başladığını ve proleterleşme sürecinin parçası haline getirildiklerini" söylemekte; Kıran da (2010: 85), film endüstrisinde taşeron oyunculuk ajanslarına bağlı olarak çalışan figüranların maruz kaldığı yoğun emek sömürüsüne işaret ederek, "bu manzara karşısında, Sine-Sen'in hem ödeme hem de çalışma koşulları bakımından hakları zaten gözetilen ve ayrıcalıklı olan bir kesime ulaşarak etki alanını genişletme" tavrını eleştirmektedir. Bulut'un çalışması ise (2016: 81), "dizi sektöründeki güvencesizliğin, sadece ekonomik ilişkiler ve istihdam boyutuyla ele alınmayacak kadar karmaşık" olduğunu söylemiş ve "güvencesizliğin, çalışanlar üzerindeki bedensel, fiziksel ve yasal boyutuyla kavranması" gerektiğini öne

sürmüştür. Bu çalışmalardaki temel tespitler, film ve televizyon sektöründeki çalışma koşullarına ilişkin medyada çıkan haberler ve köşe yazılarında da sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, yakın dönemde *Kaçak Gelinler* dizisinde, üç günde kırk beş saate varan çalışma temposunun içindeyken kalp krizi geçiren ve hayatını yitiren set şoförü Engin Küçüktopuz'un ardından, aynı dizide çalışan ve işsiz kalma korkusuyla ismini açıklamayan bir set işçisinin anlattıkları, söz konusu tespitleri doğrular niteliktedir (soL, 11.09.2014). Buna göre set işçisi, sette neredeyse dinlenme aralıklarının hiç olmadığı çok uzun çalışma saatlerinden söz etmiş ve setteki ağır çalışma şartları nedeniyle Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığına yaptığı şikayetlerin sonuçsuz kaldığını belirtmiştir.⁴⁴ Set çalışanları arasında sendikal bilincin yokluğuna da değinen set işçisi, bunun nedenleri arasında set işçilerinin setlerde hiçbir şeyin düzelmeyeceği inancıyla "öğrenilmiş çaresizliği" içselleştirmeleri kadar "sendikaların, çalışanların haklarını savunmamasının" yattığına dikkat çekmiştir. *Kaçak Gelinler* setindeki çalışma koşullarıyla ilgili bir başka gazete haberinde, muhtemelen aynı set işçisi, Engin Küçüktopuz'un ölümünden bir ay kadar önce, bir başka çalışanın sette baygınlık geçirdiğini ve yapım şirketinin ilgisiz tavrı nedeniyle bu kişinin istifa ettiğini söylemiştir (Evrensel, 11.09.2014). Bu haberde, set işçisinin, söz konusu çalışan gibi istifa etme seçeneğini kullanabilme ihtimalinin bile "sektörde bir isim yapmaya ve daha yüksek konumda olmaya bağlı olduğuna" işaret etmesi, sektörde çalışanlar arasındaki eşitsizlikleri sergilemesi açısından önemlidir. *Kaçak Gelinler*'deki set işçisinin setlerdeki çalışma koşullarıyla ilgili aktardıklarına, set işçilerince kaleme alınmış, daha eski tarihlerde çıkan yazılarda da rastlanmaktadır. Örneğin, bir set işçisi olan Berfu Şeker, "Set

⁴⁴ Haberde, set işçisi, şikayetini yaparken kimlik bilgilerini saklamak zorunda kaldığı için sonuç alamadığını söylemiştir.

içerisine girmek, yönetmenin ve/veya prodüktörün diktatör olduğu bir monarşiye katılmak gibi" demiş ve sektördeki dayanışma eksikliğinin başlıca nedeninin "çalışanlar arasındaki gelir eşitsizliği" olduğunu söylemiştir (*biamag cumartesi*, 26.09.2009). Buna göre, "dizi oyuncular, yönetmenler, görüntü yönetmenleri ve yapım sorumlularının setin geri kalanına göre çok daha fazla para kazandıklarına, dolayısıyla hiyerarşik olarak üst konumda bulunanların ekiplerinde çalışanlarla dayanışma içerisinde hareket etmediklerine" değinen Şeker, "Herkes 'paçamı ne kadar kurtarabilirim?'in derdinde" diyerek epeyce ümitsiz bir tablo çizmiştir.

Televizyon drama sektöründeki güvencesiz çalışma koşulları, setlerde yaşanan kaza ve ölüm olaylarının ardından çıkan haberler ve kimi zaman da yukarıda yer verildiği gibi set işçilerinin kendi deneyimlerini aktardıkları yazılar aracılığıyla görünür kılınırken, sektörle ilgili ısıltılı haberler de medyada sıklıkla yer bulmaktadır. Bu haberlerde çoğunlukla, sektörün milyon dolarlarla ifade edilen büyüklüğü ve ihracat gelirleri, oyuncular başta olmak üzere yönetmen ve senaristlerin bölüm başına aldıkları çok yüksek ücretler konu edilmektedir.⁴⁵ Ayrıca sektördeki oyuncu, yönetmen, senarist gibi aktörlerle yapılan söyleşilerde, çok uyumlu bir ekiple çalışılıyor olmaktan duyulan mutluluğa, çekimlerin çok eğlenceli geçmesine, işin tutkusuna ve keyfine ilişkin ifadelere de sıkça rastlanmaktadır. Örneğin, *Kaçak Gelinler*'in oyuncularından Romina Özipek, dizinin üç kadın başrol oyuncusuyla yaptığı söyleşide, diziyi; "Başlangıçtan itibaren oyuncu olarak içinde olduğum ve çok eğlenerek çektiğimiz (...)" ifadeleriyle anmıştır (*Yurt*, 16.11.2014).

Ancak burada hemen belirtilmelidir ki film ve televizyon drama sektöründe

⁴⁵ Bu haberlerdeki ifadelerden bir örnek vermek gerekirse; "Birol Güven, son dönemlerde yaygın uygulamanın reyting anlaşması şeklinde olduğunu belirtiyor. Yani dizilerin reytingi yükseldikçe yapımcıya ödenen ücret artıyor, yapımcı da bunu senaristin ücretine yansıtıyor. Öyle ki isim yapan bir senarist, bir şirket genel müdüründen çok daha fazla para kazanabiliyormuş. Güven'e 'Peki en çok parayı hangi senarist alıyor' diye soruyoruz. Fazla mütevazılığa gerek duymadan 'Tabii ki ben' cevabını veriyor." (*Para Dergi*, sayı: 115).

çalışmanın, eğlence, keyif, aşk, tutku gibi duygularla tarif edilmesi sadece tasarım işçilerine özgü bir durum değildir. Nitekim, *Kaçak Gelinler*'deki set işçisi de, "Sinema aşktır. Asla bırakmayı düşünmedim ta ki *Kaçak Gelinler* setiyle tanışana kadar. Amacım, aşkla çalıştığım bu sektörü daha insani şartlarda çalışılacak bir hale getirebilmek" demiştir (soL, 11.09.2014).

Televizyon drama sektörü ile ilgili haberlerde, özellikle üretimin yaratım aşamasında yer alanlar açısından neredeyse büyümlü bir çalışma ortamı algısı yaygın biçimde kuruluyor olsa da, diğer yandan, oyuncuların ve senaryo yazarlarının çeşitli söyleşilerinde bu algıyı dağıtan ifadelerle de karşılaşılabilir. Yine, internetteki çeşitli televizyon bloglarında, kişisel bloglarda, sektörel haberlerin yer aldığı sitelerde veya haber sitelerinde, sektöre ilişkin daha gerçekçi değerlendirmeler bulunabilmektedir. Bu bağlamda, *Kaçak Gelinler* üzerinden devam edilirse, dizinin hikâye sahiplerinden ve ilk iki bölümünün yazarlarından biri olan Perihan Özcan'ın, set işçisi Engin Küçüktopuz'un ölümü ardından yazdığı yazı iyi bir örnektir (*hthayat*, 16.09.2014). Özcan, dizinin bir diğer yazarı olan arkadaşı Aslı'nın "Buna biz mi sebep olduk? Keşke yazmasaydık" şeklindeki pişmanlık içeren sözlerini andığı yazısında, sektördeki çalışma şartlarını kendi tecrübelerinden hareketle tartışmaya açmıştır. Buna göre yazar, "temel geçim kaynaklarının yazı yazmak" olduğuna işaret ettiği kendisinin ve hikâye sahibi diğer arkadaşlarının "ev geçindirmek için" çareler aradıkları dönemde *Kaçak Gelinler*'in hikâyesini bulduklarını söylemiştir. Hikâyeyi bulmalarından üç yıl geçtikten sonra, kendileri o sırada başka işlerle meşgulken pek de hesapta olmayan bir şekilde dizi yazma işine koyulduklarından söz eden yazar, yazım süreçlerini ise şöyle anlatmıştır:

"Mevcut işlerimize devam ederken senaryo yazmaya çalıştık. Günde ancak dört saat uyuyabildiğimiz iki ayın sonunda fiziksel ve psikolojik açıdan iflas noktasındaydık. Birimizin sebepsiz burnu kanıyordu. Birimiz yakın çevresine karşı aşırı agresif tavırlar sergilemeye başlamıştı. Birimizin kolunu kaldırarak hali kalmamıştı. İlk iki bölümü ve on üç bölümlük yaz sezonunun genel hikâyesini tamamlayıp teslim ettik. Aylar sonra 'çam sakızı çoban armağanı' bir ödeme alıp sahneden çekildik."

Yukarıdaki ifadelerden çıkartılabileceği gibi, Özcan, sektördeki vahşi çalışma şartlarının, üretimin yaratım aşamasında yer alan kendileri için de geçerli bir sorun oluşuna dikkat çekmek istemiştir. Ne var ki buradaki kritik nokta, yazarların kendilerini "Buna biz mi sebep olduk?" gibi vicdani yükü ağır bir soru sormak zorunda hissetmeleridir. Öyle görünmektedir ki yazarlar, sektördeki güvencesizliği en şiddetli biçimde yaşayan kesimin set işçileri olduğu gerçeği ortadayken hem bu ağır soruyu kendilerine sormaktan kaçamamış hem de bu sorunun tüm ağırlığının kendi üzerlerine yüklenmesine itiraz etme ihtiyacı duymuştur. Nitekim Özcan, senaryo yazarları ve oyuncuların sektördeki vahşi çalışma şartlarının sürmesinin temel sorumlusu olarak gösterilmesine karşı çıkmış ve imzalamak zorunda kaldıkları sözleşmelerdeki "acımasız maddelere" değinmiştir. Bu bağlamda Özcan'ın, "O sözleşmeleri kimse keyfinden imzalamıyor, şu güvensiz ülkede çocuklarına, ailesine güvenli bir gelecek kurabilmek için imzalıyor" diyerek, sektör çalışanlarının çalışma şartlarını düzeltmek için mücadele edebilme iradelerine ilişkin epeyce güçsüz bir portre çizdiği söylenmelidir. Hal böyleyken yazar, sektördeki çalışma şartlarıyla ilgili sorunların çözülebilmesi bağlamında, "adalet sağlayacak kanunlara, adil kanun yapıcılara, kanunların nasıl uygulandığını denetleyen dürüst denetçilere" ihtiyaç olduğunu vurgulamış ve bu arada izleyicileri de "sevdikleri dizileri izlerken kameraların onlara göstermediği vahşi dünyayı akıllarına getirmeleri" hususunda uyarıp yazısını noktalamıştır.

Peki tüm bu tablo içinde, televizyon drama yazarlarının emek süreçleri nasıl değerlendirebilir? Yukarıda anılan Kıran'ın (2010) ve Konuşlu'nun (2013) çalışmalarında ve de sektöre ilişkin medyaya yansıyan haberlerde görülen şekliyle, işçiler arasındaki eşitsiz ilişkiler ağını veri kabul edildiğinde, yazarları, üretim sürecinde ayrıcalıklı bir konuma yerleşen işçiler olarak mı ele alınmalıdır? Dahası, söz konusu eşitsizliklerden yola çıkarak, örneğin Konuşlu'nun ileri sürdüğü (2013: 187) "dizilerdeki teknik işçilerin sermaye cephesi tarafından yaratıcı işçiler aracılığıyla sömürülüyor ve eziliyor oldukları" gibi bir iddiayı, yazarların emek süreçleri üzerinden dillendirebilmek mümkün müdür?

Yukarıdaki sorulara yanıt verebilmek için, kültürel endüstrilerde üretimin maddi koşullarına ve söz konusu maddi koşullarla belirlenmiş bir üretim anlayışının öznesi olan kültür işçilerinin kendi çalışma pratikleriyle ilişkilene biçimlerine dikkatlice bakılması gereklidir. Bu noktada, Hesmondhalgh ve Baker'in (2011a: 113), "kültürel endüstrilerde pek çok iş sözleşmesinin belirsiz ve kısa dönemli karakteri ile yaratıcı işçilerin yüksek düzeydeki öznel yatırımı" olarak işaret ettikleri, üretime ve emek süreçlerine özgü çok temel iki niteliğin göz önüne alınmasının, güvencesizliği sorunsallaştırma noktasında sağlam bir zemin sunduğu söylenebilir. Buradan hareketle Türkiye'de televizyon drama sektörüne dönüldüğünde, yakın tarihli bir raporda da ortaya konulduğu gibi (Deloitte Türkiye, 2014: 13-14), "pek çok bağımsız yapım şirketinin az sayıdaki televizyon kanalına ürünlerini satmaya çalıştığı 'oligopolistik bir yapı' görünümündeki" sektöre, yoğun bir ticari rekabetin ve belirsizliğin damgasını vurduğu gerçeği ilk planda karşımıza çıkmaktadır. Televizyon kanallarının yayıncılık anlayışına bakıldığında ise bir yandan kanalların hemen hepsinde *prime-time* kuşağının büyük oranda drama yapımlarına ayrıldığı, öte

yandan bu yapımların pek çoğunun reyting azlığı gerekçe gösterilerek kısa sürede yayından kaldırıldığı ve yerlerine hemen yeni yapımların getirildiği bir döngü görülmektedir. Böyle bir üretim ve yayıncılık ortamının yarattığı sorunlar, sendikal bilinç ve örgütlenme eksikliğinden kaynaklı sorunlarla birleştiğinde, Türkiye'de güvencesizliğin en kötü haliyle hayata geçtiği sektörler arasında televizyon drama sektörünü ilk sıralara yerleştirmek zor değildir. Ayrıca çok açıktır ki, sektörde güvencesiz çalışmanın bedelini en ağır şekilde ödeyenler, çizgi-altı tabiriyle anılan, set çalışanları ve figüranların içinde olduğu, oldukça geniş bir emekçi kitlesidir. Ancak sektördeki üretim örgütlenmesinin çizgi-altı işçiler aleyhine işleyen mevcut tablosu, Konuşlu'nun öne sürdüğüne (2013: 175), "güvencesiz çalışma durumunun, ücretli emek içerisinde çizgi üstünde bulunan tasarım işçileri için pratikte bir gerçekliğe tekabül etmediği" anlamına gelmemektedir. Çünkü her şeyden önce, sermaye sahipleri arasında değil, ücretli emekçiler arasında yer alan tasarım işçileri, Ryan'ın (1992) "sözleşmeli yaratıcılar-profesyonel yaratıcılar" ayrımından hatırlanacağı gibi, çoğunluğu profesyonel yaratıcılar konumundaki çalışanlardır. Dolayısıyla, tasarım işçilerinin sözleşmeli yaratıcılar konumundaki bir kesimi, Konuşlu'nun ifadeleriyle (2013: 173; 181) "sermayeyle çıkarları ortaklaşmış", avantajlı", "ayrıcalıklı" çalışanlar olarak değerlendirilebilse de, bu değerlendirmeyi tüm tasarım işçileri için genellemek hatalıdır. Aynı zamanda, Konuşlu'nun tasarım işçilerini (2013: 176), "sektöre çizgi altı işçi olarak çoğunlukla en alt kademedен giren ve sektörde sağladıkları devamlı çalışma ile kurdukları ilişkiler sayesinde yükselerek yapımcının süreklilik ağına dahil olmayı başaran kişiler" şeklinde tarif etmesinden anlaşılabileceği üzere, sektörde dikey hareketliliğe olanak veren dinamik bir emek örgütlenmesinin varlığı yadsınmamalıdır. Bu bağlamda, sektördeki

güvencesizliği, tasarım işçilerini değil teknik işçileri ilgilendiren bir sorun şeklinde ele alan bir analiz yerine, sektördeki mevcut esnek üretim anlayışı içinde, çalışanların kendi emek piyasalarını örgütleme mekanizmalarına ilişik öznel süreçleri sorunsallaştıran bir analiz çerçevesi kurma gereği kendini hissettirmektedir.

Burada ilk olarak, Türkiye'de drama sektöründe çalışmak isteyen bir yazarın sektöre nasıl girdiği ve sektöre girdikten sonra iş sürekliliğini nasıl koruduğu sorularından hareketle, yukarıda ana hatları çizilen analize başlamak istenmektedir.

"Bir şey söyleyeyim mi maalesef şans çok önemli bir faktör, gerçekten. Tanıdığınız insanlar çok önemli, birilerinin sizi refere etmesi çok önemli, ben eğer cast asistanı olarak başlayıp, ben mesela X'de (*başarılı bir gişe filminin adını veriyor*) çalıştım, aylarca yani süren bir set ve benim X'i, (*ünlü bir yönetmen adı veriyor*) tanımam, X'le tanışmam (*ünlü bir yapımcı şirketi adı veriyor*) orada bizim iyi anlaşmamız olmasaydı eğer ben istediğim kadar böyle aman aman çok yetenekli bir senarist olayım, yine de kendime piyasada bir yer bulamazdım, bir sinema filmi senaristi olamazdım büyük ihtimalle. Dolayısıyla ilişkiler hakikaten önemli ama bu şu demek değil, Cihangir'de bir kafede tanış, muhabbet et, kahve iç, gece orada takıl, burada takıl anlamında ilişkilerden bahsetmiyorum, bir tanışıklıktan, bir işte beraber çalışmış olmaktan, çünkü güvenebileceğimiz insanları yanımıza seçiyoruz, ben de bir asistana ya da alt ekibe ihtiyacım olduğu zaman tanıdığım kişilere öncelik veriyorum. Benim çok yakın bir arkadaşımın arkadaşı benimle tanışık oldu, X diye bir arkadaşımız vardı, 'Ben çok istiyordum ne olur bana bir iş olursa lütfen parası da önemli değil,' dedi, ısrarla böyle beş altı kez aramıştı, ihtiyacım olduğunda ben küt diye onu şey yaptım, çünkü şöyle bir vaktin de yok, biriyle tanış, ona ısın, ona güven, onunla aynı dili konuşmaya çalış, ona kendini anlatmaya çalış, ona bir dizinin, senaryonun mantığını anlatmaya çalış gibi vakitlerimiz olmadığı için. Yani şunu demek istiyorum, senarist olacağım diye yola çıkıp sadece evinde oturup yazmak diye bir şey yok yani, mutlaka yani gitsin sette figürasyondan sorumlu olsun, deneme çekimlerini o yapsın, set fotoğrafı çeksın, bir şekilde bu sektöre girip iki üç kişiyi tanıdıktan sonra aslında ilerleyebiliyorsun." (S-3)

"Ben biraz şanslıydım, beni kitapla arayan bir yapımcı vardı. O iş bittikten sonra yirmi bölüm mü yirmi altı bölüm mü ne sürmüştü, kaldı ki benim başka türlü bir şeyim de vardı, kitap yazmıştım, bir dizim yayınlanmıştı. Aslında başka da bir şey yoktu ya. Okuldan mezundum. Tabii ki sürekli telefonla yapımcıyı aradığımı hatta o civarda, o semtte dolandığımı (*Cihangir'den söz ediyor*) eğer ararsa gidebileyim diye, çok bekledim, çok zor süreçti oralar, yani fakat yetenekli olmayan beceremeyecek, bana öyle geliyor. Yani hızlı kavramak, akıllı olmak, yetenekli olmak gerekiyor." (S-4)

"Aynı metni iki isimle verin, birisi ismi duyulmamış genç bir çocuk ismi, diğeri çok önemli bir senaristin ismi olarak verin, elbette ki o önemli senaristin metni beğenilecektir. Daha çok beğenilecektir. Çünkü ön yargı burada çok önemli. Sizin bir senaryonuz paramparça edilebilir o yargıyla ya da tam tersine el üstüne çıkartılabilir, bunlar biraz imaj sıkıntıları, senaristler başlangıçta bu sıkıntıları yaşıyorlar (...) Ben de tabii ki (*benzer sıkıntılar*) yaşadım. Güvenmiyorlar başta. Siz bir iş deneyiminiz var onları söylüyorsunuz, çok tutmuş bir dizide X'de (*1990'lı yıllarda, yazı ekibinde yer aldığı başarılı bir dizinin adını veriyor*) ama onun bütün hepsini siz yapmadınız, bir güven yok ama daha sonra piyasadaki çalışmalarınızla kendinizi ispatlayınca, direnme, savaşıma gücünüz oluyor." (S-5)

Yazarların bu ifadelerinde, Türkiye'de televizyon sektörüne giriş ve sektördeki iş sürekliliğin sağlanması temelinde kişisel ağların, emek piyasasının örgütlenmesinde çok temel bir unsur olduğu görülebilmektedir. Sektörde yüksek düzeyde belirsiz bir üretim ortamının hâkim oluşu göz önüne alındığında, Susan Christopherson'un belirttiği gibi (2008: 89), kişisel ağların, çalışanlar açısından "hem kariyer gelişimlerini sağlamak hem de riskleri azaltabilmek" adına işe koşulması pek şaşırtıcı değildir. Buna göre, Gillian Ursell'in (2000) İngiliz televizyon sektöründe çalışanların emek piyasalarını örgütleme mekanizmalarıyla ilgili araştırmasında ortaya koyduğu verilere paralel biçimde, Türkiye'de televizyon drama sektöründeki yazarların, "tanıdıklıklar-yakınlıklar, önceki işlerdeki bağlantılar ve geçmiş başarılarına" (Ursell, 2000: 811) bağlı olarak, kişisel ağlar kurma ve bu ağları koruma çabası açıktır.

Sektöre yazar olarak ilk adımı atabilmek için, akrabalık ve arkadaşlık gibi ilişkilerin kişisel ağlar kurabilme açısından taşıdığı yere bakıldığında, yukarıda yer verilen yazarın (S-3), yakın arkadaşının arkadaşını ekibine aldığını ifade etmesi; başka bir yazarın (S-13), arkadaşlarının hevesli olduğunu söyledikleri bir kişi için "buyursun gelsin" deyip o kişiyi ekibe stajyer olarak aldıklarını belirtmesi; bir diğer yazarın (S-1), eşini kendi senaryo ekibine aldığını söylemesi; daha önce reklamcılık

sektöründe çalışan bir yazarın (S-8), "tesadüfler ve birbirini çağırmlar" sayesinde başka yazar arkadaşlarıyla buluşup drama yazmaya başladığına değinmesi ve bunların yanı sıra, aynı ekipte çalışan yazarların genellikle okul arkadaşlığı, iş arkadaşlığı gibi geçmişten gelen yakınlıklara sahip olmaları gibi örnekler karşımıza çıkmaktadır. Ne var ki yazarlar, gerek kendi kariyer gelişimlerinden gerekse ekiplerine katacakları yazarlarda aradıkları niteliklerden söz ederken, tanıdıklık ilişkilerinden daha ziyade, güçlü bir yazma isteğini ve yeteneğini öne çıkartma eğilimindedir. Örneğin bir yazar (S-6), sektördeki insanlarla tanışıklıklar, geçmişten gelen yakınlıklar, yazarlık yetenekleri gibi unsurların, ekibe yeni bir yazar alma kararında ne derece etkili olduğu sorusuna şu şekilde yanıt vermiştir:

"Kalemi tabii ki. Yani tanıdık olması şöyle, en fazla birazcık daha ilerlersiniz, ki yani tanıdık olduğu için kimse kimseye, öyle bir şey yok yani. Dedğim gibi öyle bir savaş ortamı ki yani siz silah arkadaşınızı seçiyorsunuz, tanıdık diye silah arkadaşı seçilir mi yani? Güm diye gidiverirsiniz alnınızın ortasından! (...) Şöyle faydası olabilir ancak, gösterme şansınız olabilir, X'le (*ünlü bir reklamcı, yönetmen ve senaryo yazarının adını veriyor*) ben bire bir çalışmadım zaten ama yani senaryo çalışmadım diyorum, X'le reklamcılıktan ahbaplığım olması ona okutmamı sağladı ama o bu kadar zor bir şey değil zaten, okunuyor gerçekten, gönderilen projeler okunuyor ve iyi şeyler varsa seçiliyor yani, kenara ayrılıyor." (S-6)

Görüldüğü gibi burada yazar, tanıdıklığın sektöre girme konusundaki etkisini tamamen yadsımamış ancak ekibe dahil edilecek bir kişide asıl aranan özelliğin tanıdıklık değil, yazarın kalemi olduğunu söylemiştir. Aynı yazar, kendi kariyer gelişimini anlatırken de bu konuya dikkat çekmiştir. Buna göre yazar, "reklamcılık işinde çalıştığı yıllarda senaryo yazmaya karar verdiği noktada oturup kendi kendine iki üç proje yazdığını, yazdığı senaryo metinlerindeki dilin, yazarlık yeteneğinin görülmesi üzerine, kendisine o projeler sayesinde hayattaki bütün kapıların açıldığını" belirtmiştir. Yine bir başka yazar (S-7), piyasada daha evvel yazarlık deneyimi bulunmayan ve sektöre girmek isteyen yazar adaylarında aranan niteliklere

ilişkin bir soruya, "iyi yazar olmak lazım, iyi okur olmak lazım, meraklı olmak lazım (...) merakınız yoksa bir iki enteresan hikâyeyle bir iki sezon gidersiniz" demiştir. Bunun üzerine aynı yazara, söylenen özellikleri taşıdığını farz edilen bir yazar adayını sektörde nelerin beklediğine dair bir başka soru yöneltilmiş ve yazardan şu yanıt alınmıştır:

"Çok deneyimli olmayan insanların önceliği deneyim kazanmak olmalı, onlara *pitch meeting* derler, toplanırsınız ve fikrinizi savunursunuz, satmaya çalışırsınız filan, deneyimsizse deneyim kazanmaya çalışmasında çok büyük fayda var, o deneyim de zaten fikrini satarken de işe yarar, valla Evrim Hanım, yapımcısına göre değişir. Bir yapımcının kâr hedefi çok yüksektir ona her istediğinizi satamazsınız, biraz değişir, biraz şuna ikna olması lazım yapımcının sizin fikrinizle ilgili buradan zarara girmeyecek, ha ne kadar kar edecek, ne kadar kar ederse ikna olur ve işe devam eder o yapımcısına göre değişir ama zarar etmeyeceğine inandırmanız lazım. Dolayısıyla bu hikâyenin merak edilir, seyretilir, enteresan, ilginç neyse işte ona ikna etmeniz lazım. Yapımcıların çok zamanı yoktur bunu yapabilmek için de aşağı yukarı dört ya da beş cümle kurulacaktır taş çatlasın aşağı yukarı, anlatmak lazım, vakti yoktur, okumaz ki. Okumaz ki, bu kadar şey gelir önüne, şu kadarını okur, 'Ay ay içim sıkıldı!' der, atar." (S-7)

Yazarın bu ifadelerinde, yapımcılara ulaşma ve yazdığı projeye yapımcıları ikna etme işinin, sektöre yeni adım atan bir yazara yüklenen bir ödev olarak düşünüldüğü aşıkardır. Bununla bağlantılı biçimde, görüşme yapılan yazarlar arasında yaygın biçimde dile getirilen bir diğer görüş de, sektörle bağlantı kurmayı başaranmış deneyimsiz bir yazar adayının, azimle bu işi öğrenme isteğini sürdürmek ve işi kotarabildiği yönünde güven tesis etmek ödevini yüklenmesi gerektiğidir. Örneğin bir yazar (S-1), dizi setinde yönetmen asistanlığı göreviyle çalışmaya başladığı sektörde, birkaç yıl sonra senaryo yazarlığına geçiş hikâyesini, çalışkanlığına ve yazarlık yeteneğinin görülüp teşvik edilmesine bağlamıştır. Buna göre yazar, sektörde başarılı olabilecek yazarlarda bulunması gereken meziyetleri, "yetenek, alt yapı, hırs, sorumluluk" şeklinde sıralamış ve bunların yanına "eşşek gibi

çalışacaksın, bir şeylere takmış olacaksın kafayı" uyarısını eklemiştir. Yazar, görüşme boyunca, sektörde tüm bu meziyetleri bünyesinde toplayabilen insanların az olduğuna ve kendisiyle çalışan stajyerlerde de bu meziyetleri aradığına çok kez değinmiştir. Bu konu bağlamında, "ünlü bir senaryo yazarının ekibinde birbirine yakın tarihlerde çalışmaya başlayan iki arkadaşından birinin, sonradan ekibe katılmasına rağmen ikinci yılın sonunda tretman yazarı konumuna yükseldiği, diğerinin ise uzun yıllar stajyer konumunda kaldığı" örneğini veren yazar, yazarlık kariyerindeki başarısının "tamamen kişinin yetenekleri ve kalitesiyle alakalı" olduğu inancını sıklıkla vurgulama gereği duymuştur. Öyle ki, tretman yazarına gereksinim duyduğu bir proje için, söz ettiği ünlü yazarın önerisiyle seçtiği kişinin, kendisini ispatlamış o arkadaşı olduğunu anlamadan geçmemiştir. Görüşülen bir başka yazar da (S-13), sektöre girmek isteyen yazar adaylarının, "yapım şirketleriyle ilişki kurması, işi yapabileceğini göstermesi ve bir süre para kazanmamayı göze alması gerektiğini" söylemiştir. Yazar, parasız çalışılan dönemin ne kadar süreceğinin, o kişinin "kendi yeteneğine bağlı olduğunu" belirtmesine rağmen, "sırf 'ben bu işi yapacağım, yapmak istiyorum' demek için" aylarca para almadan çalışan insanlara da işaret etmiştir. Ayrıca, "yapımcısına çok iyi kazandırdığını bildiği bir dizide, öykü sahipleri ciddi paralar kazanırken, ekipteki diğer yazarların aylık bin lira gibi çok düşük ücretlerle çalıştığına" değinen yazar, yine de bu durumun "her iş için geçerli olmadığını" belirtmiş ve bu noktada, yazarlara ödenecek ücretin miktarının "yapımcının ve öykü sahibi yazarların vicdanına kaldığını" sözlerine eklemiştir. Yazar, görüşme boyunca, meslekte başarıya erişmenin yolunun, yeteneğin yanı sıra, işe ciddiyetle yaklaşp işi öğrenmeye dair heves ve çabayı korumaktan geçtiği fikri üzerinde de çokça durmuştur.

Kişisel ağların sektördeki yeri hakkında buraya kadar aktarılanları gözden geçirirsek, Helen Blair'in (2001) İngiliz film endüstrisinde emek süreçleri ve emek piyasası ile ilgili gerçekleştirdiği vaka çalışmasından çıkan sonuçları andırır biçimde, Türkiye'de drama sektöründe yazarlık kariyerine ilk adım atılırken arkadaşlık ilişkilerinin sektörle bağlantıların kurulması noktasında önem taşıdığı, sonraki süreçte ise yazarın kendini ispatlamasına bağlı olarak, sektördeki kişilerle kurulan bağlantılar ve daha evvel birlikte çalışılan kişiler aracılığıyla iş sürekliliğinin sağlandığı görülmektedir.

Kişisel ağlar, esnek ve güvencesiz bir emek piyasasında yer alan yazarların işe erişimleri ve iş süreklilikleri açısından koruyucu bir mekanizma olarak anlaşılabilir de, David Lee'nin işaret ettiği gibi (2011a: 550), bu mekanizmanın aynı zamanda "bir dışlama mekanizması" işlevi taşıyıp taşımadığı da burada sorgulanması gereken önemli bir husustur.

Lee (2011a: 550), 2005-2006 yıllarında gerçekleştirdiği, İngiliz bağımsız televizyon yapımcılığı sektöründen yirmi serbest çalışanla derinlemesine görüşmelere dayalı araştırmasında, çalışanların sahip olduğu kültürel sermaye ve sosyal sermaye düzeylerinin, ağ ilişkileri geliştirebilmedeki rolünü tartışmaya açmıştır. Buna göre "ağ kültürünün, görünüşteki açıklığına ve erişilebilirliğine rağmen, gerçekte iyi bağlantılara ve iyi bir sosyal statüye sahip olanlara ayrıcalık tanıyıp farklılığı yadsıdığı" (Lee, 2011a: 555) araştırmadan çıkan çarpıcı sonuçlar arasındadır. Lee (2011a: 557), sektöre bakıldığında, "görünürde sınıf, cinsiyet ve ırk temelinde açık bir ayrımcılığa dair kanıtlar bulunmamakla birlikte, adam kayırmacı ve yabancıları dışlayıcı kapalı ağlara dair kanıtlar olduğunu" söylemektedir. Ayrıca,

"sektöre girebilmek için büyük ölçüde ücretsiz çalışma mecburiyetine" işaret eden Lee (2011a: 557), "daha yoksul, işçi-sınıftan gelen kişilerin sektöre girebilmeye maddi güçlerinin yetmeyeceğini" vurgulamıştır. Bunların yanı sıra Lee (2011a: 557), Jane Holgate ve Sonia McKay'in araştırmasına ⁴⁶ atıfta bulunarak, "'medyada' çalışmanın, sıklıkla orta-sınıftan beyaz insanların meşgalesi şeklinde algılanışına ilişkin kültürel beklenti faktörünün de iş başında olduğundan" söz etmiştir.

Lee'nin İngiliz televizyon sektöründeki ağ kültürüne ilişkin çizdiği bu olumsuz tablonun bir benzerinin, Christopherson'un (2008) Amerikan medya endüstrisindeki ağlarla ilgili tartışmasında da resmedildiği söylenmelidir. Öyle ki Christopherson da (2008: 91), "Amerikan medya endüstrisindeki işgücü ile ilgili yapılan son çalışmalardaki bulguların, çeşitli etnik ve ırksal kökenlerden kadın ve erkekler medya eğitimi alabildiği halde, medya endüstrisindeki en istikrarlı ve kariyer-temelli işlerin, orantısız biçimde beyaz erkeklerde kalmaya devam ettiğini gösterdiğine" dikkat çekmiştir. Amerika'daki çeşitli birlik ve sendikaların bu eşitsizliği gidermek için sürekli kampanyalar düzenlediklerine de değinen Christopherson (2008: 89), Amerikan Yazarlar Birliği'nin (*The Writers Guild of America*) 2007 yılına ait bir raporundaki, medya endüstrisinde cinsiyet, ırk, yaş gibi faktörlerin çalışma hayatına etkisinden söz eden satırlara da yer vermiştir.

Türkiye'de televizyon drama sektöründeki ağ kültürüne bakıldığı zaman, Lee'nin ve Christopherson'un araştırmalarında dikkat çektikleri bulgularla çakışan birtakım benzerliklerle karşılaşmaktadır. Şöyle ki, Türkiye'de de sektördeki ağ kültüründe sınıf, cinsiyet ve ırk temelinde açık bir ayrımcılık yok gibi gözükmekte,

⁴⁶ bkz., Holgate, Jane; McKay, Sonia (2007), **Institutional Barriers to Recruitment and Employment in the Audio Visual Industries: The Effect on Black and Minority Ethnic Workers**, London: Working Lives Research Institute.

medya eğitimi veren fakülte ve yüksekokulların sayısı giderek artmakta ve bu okullardan her yıl binlerce insan medya sektöründe çalışmak üzere mezun edilmektedir. Dolayısıyla buradan bakıldığında sektör, herkese açık ve herkes için erişilebilir gibi durmaktadır. Nitekim, sektörün gençlere ve yetenekli kalemlere daima açık olduğu görüşü de yazarlar tarafından sıklıkla dile getirilmiştir. Yine bazı yazarlar da (S-1, S-12) sektörle daha önce hiçbir bağı bulunmayan ve kendilerine sadece mail adresleri yoluyla ulaşan yazar adaylarının gönderdikleri senaryoları okuduklarını ve kimi zaman bu kişiler arasında yetenekli gördükleri kişileri kendi senaryo ekiplerine aldıklarını ifade etmiştir. Ancak, yazarlara yöneltilen sorular aracılığıyla sektörün herkese açık olma koşulları bir miktar sorgulandığında, sektöre girmeyi sağlayan bağlantılar kurma, bu bağlantıları koruma, sektördeki hak ihlallerine karşı kendini koruyacak gücü kazanma gibi kritik konularda karşılaşılan zorluklar ağırlıklı olarak vurgulanmaktadır:

"Duyuyorum ben, öyle sözleşmelere imza attırıyorlar ki, (*senaryoda*) her türlü değişikliği yapma hakkını istiyorlar: Danışmadan kısaltma, bir sahne araya koyma, her şey, her türlü değişiklik. Şöyle bir şeye imza attırabiliyorlar, en büyük yapımcılar da yapıyor bunu, sizin oraya geleceklerden biri de (*atölyeyi kast ediyor*), şöyle bir imza attırabiliyor; istediği zaman işten çıkartabilir, istediği zaman başka birine yazdırabilir, istediği zaman ekibe birini sokabilir gibi. Yani bir çalışan muamelesi yapılıyor o eser sahibine ve buna (*o tür bir sözleşmeye, imza*) atmayan atmıyor, deneyimli senaristle çalışmak istiyorsa yapımcı orada geri adım atıyor ama yeni birisi her şeye razı oluyor, sıfırdan o projeyi yazıyor. Eser sahibi, çok hakları var ama diyor ki 'Sen bak, sen bana böyle bir sözleşme yaptın, hadi git!' diyor ve yeni birine yazdırıyor. Halbuki o kişinin şu hakkı bile var, bu eserimin devamını başkasının yazmasını istemiyorum ve işi bitirir orada, bu kadar kuvvetli hakkı var ama piyasa kendini korumayı öğreniyor. Yapımcılar ne yapıyorlar, projelere kendi isimlerini yazıyorlar, bir senaristi toptan böyle çalıştırmıyorlar, güzel bir hikâye buluyorlar, ona bir para ödüyorlar. Diyelim ki deneyimsiz bir senarist geldi, ama bu gerisini yazamaz diye düşünüyor, ondan alıyor çok az bir paraya, zaten o kişi de adım duyulsun diye..." (S-5)

"Çok direnerek aslında bir şekilde yırtmak gerekiyor. O yırtmanın şeyi şu, tutan bir dizi ya da bir film. 'Bunu yaptım' ya da 'Şurada yer aldım' demesi gerekiyor. Bizde de mesela, bizle çalışmak isteyen genç senaristler oluyor, o hızlı rutin, rutin bile değil, o hızlı kargaşa içinde birisine izah etmek, öğretmekle uğraşmak istemediğimi ben düşündüm mesela. Çünkü anlatmak zorundayız ve bununla uğraşmak yerine bu işi bilen dört kişiyle biz bu işi çok

abuk yapmalıyız ama eğer (*dizi süreleri*) altmış dakika olsa, daha insani koşullarda çalışıyor olsak ben bütün bildiklerimi, tecrübelerimi paylaşmak isterim. O ocuğa emeğinin karşılığını da veririm. Fakat yle bir cangıl var ki, öyle bir hızla ilerlemek zorundayız ki hiç kimseyle uğraşamam diyorsun, ben bunu tek başıma dedim, kaldı ki ben başlangıçta 'şimdi seninle uğraşamam' diyen bir takım insanların kapısında beklediğimi de biliyorum. Benzer bir şey yapıyorum, farkındayım ama burada o kadar büyük bir numara yok. Yani o kadar herkesin geleceği ve milyarların kazanıldığı, prestijli bir şeyler yok (...)" (S-4)

"Sektörde bir ihtiyaç var bir yandan da çünkü aslında çok az yazar var, çok az yönetmen var, hani her zaman gerçekten büyük bir ihtiyaç var, özellikle iyi yazarlara çok ihtiyaç var. Dolayısıyla hala doymamış bir alan yine de ama gerçekten yapabilmek bu işi göründüğü kadar kolay değil, çok çaba harcamak ve çok çalışmak gerekiyor. Bir de mesela ben şeyi görüyorum, o kursların (*senaryo-yazarlık kursları*) tabii ki faydası var ama tabii ki size bağlı sonuçta yani o kurslara katılarak bir ekipte *junior* yazar olamazsınız, *junior* yazar olmanız için sizin yazmanız gerekir. Çünkü ben kimsenin sadece kaşına gözüne bakıp alamam ekibe. Çünkü ben şey değilim ki 'gel bakalım, oldu mu olmadı mı, hadi bakalım gle gle', öyle bir şeyi yapmak istemiyor insan, artı büyük bir zaman kaybı da oluyor aynı zamanda. Yetiştirmek için bir çaba harcıyorsunuz, dil dkyorsunuz, anlatıyorsunuz şu bu filan ve onu varsayıyorsunuz ama aslında olmayabiliyor yani onun için şey çok önemli, yazması, kalemini görmek, yani ben de öyle başladım (...)" (S-6)

Yukarıda alıntılanan ilk yazarın (S-5), deneyimsiz bir yazarın adını duyurabilmek uğruna yapımılara verdiği tavizleri aktarması, sektördeki ağ işiklerinin çalışanların kariyerleri üzerinde ne denli güçlü bir etkiye sahip olduğuna işaret etmesi açısından oldukça önemlidir. Nitekim, yukarıda da değinildiği gibi yazarlar, her ne kadar tanıdıklık işiklerinden ziyade yazma yeteneği ve çabasını ne çıkartma eğiliminde olsalar da, kendi kariyer hikâyelerinin de doğruladığı üzere, sektörde yaratılan ve korunan ağ işiklerinin gücü oranında başarıya erişebilmektedir. Gelgelelim, diğer iki yazarın ifadelerinde görülebildiği gibi (S-4; S-6), genç ve deneyimsiz yazarlar açısından sektöre ilk adımı atabilmek, bir yazım ekibine dahil olup kendini kabul ettirebilmek hiç de kolay değildir. İşte tam da bu noktada yazarların; "adım duyulsun diye" yapımılara çeşitli tavizler vermek, "ok direnerek yırtmak", "bunu yaptım ya da şurada yer aldım" demek için uğraşmak gibi ifadelerine dikkat etmek gerekmektedir. Çünkü, bu ifadeler, Lee'nin vurguladığı

şekliyle (2011a: 562), sektördeki ağ kültürünün "hegemonik ve normatif" düzeyde "güçlü bir söyleme" denk düştüğü gerçeğini gözler önüne sererken, sektördeki ağ ilişkilerinin işleyiş mantığının daha en başından itibaren avantajsız konumdaki birilerini dışlama ve daha avantajlı konumdaki birilerini içine alma üzerine kurulu olduğunu açık etmektedir. Burada yeri gelmişken hemen belirtilmelidir ki, Lee'nin vurguladığı bu konu, daha önce Ursell tarafından da dile getirilmiştir. Buna göre, İngiliz televizyon sektöründe "şahsi-girişimcilik çabası" şeklinde düşünülen ağ ilişkilerinin "norm" olarak kabul edildiğini vurgulayan Ursell (2000: 813), "ağ kurmayan ya da kuramayan kişilerin büyük oranda dezavantajlı" sayıldıklarına dikkat çekmiştir.

Sektöre adım atabilmek için ağ ilişkileri kurma zorunluluğuna sektör içinden bir ölçüde karşılık verir gibi gözüken senaryo/yazarlık kursları ve bu kurslara katılanlar hakkında yazarların dile getirdiği ifadeler de, ağ ilişkilerinin dışlayıcı ve ayrımcı bir mekanizma şeklinde işleyişine dair önemli ipuçları barındırmaktadır. Buna göre, son yıllarda senaryo/yazarlık kurslarının neden giderek yaygınlaştığı sorusu yöneltilen yazarlardan alınan yanıtlarda, yukarıda alıntılan yazarın ifadelerine çok benzer biçimde (S-6), sektörde yetenekli insanlar bulmanın zor olduğu ve bu insanlara daima büyük bir ihtiyaç olduğu hususunun öne çıkartıldığı görülmektedir. Bu husus etrafında yazarlar, yazma yeteneği olup senaryo mantığını bilmeyenlere senaryo yazmayı öğretebilme ve yetenekli yazarların sektörle buluşmasına olanak sağlayabilme açısından senaryo/yazarlık kurslarına olumlu bir yaklaşım içindedir. Ancak, sektörün yeni yazarlara açıklığı bakımından bu ilk elden epey olumlu ve iyimser tablonun ardından, senaryo/yazarlık kurslarının bir kısmının işi ticarete döktüğüne, kimsenin böyle kurslara katılıp kısa sürede yazar olabileceğini

düşünmemesi gerektiğine ve senaryo yazarlığını çok kolay bir iş sanan katılımcıların çoğunun sektörün cazibesine kapılıp büyük paralar kazanma hayalleri içinde kurslara geldiklerine ilişkin olumsuz ve karamsar bir tablo çizilmektedir. Örneğin, sektördeki ilk yıllarında kendisinin de bu tür bir kursa katılıp orada kendisini gösterebilmesinin yazarlık kariyerinin önünü açtığına değinen bir yazar (S-1), gittiği o kursun sektöre yetenekli insanlar kazandırabilmek adına açıldığına işaret etmiş ve daha eski yıllardaki kursların ya ücretsiz ya da çok ucuz olduğunu söylemiştir. Son yıllarda açılan kursları, "Sen oraya bin beş yüz, iki bin lira yatırdığın zaman ya da sen orada birilerinden bin beş yüz, iki bin lira aldığın zaman orada bir ticaret devreye giriyor," sözleriyle eleştiren yazar, kimsenin o kurslarda yazarlığı öğrenemeyeceğini belirtmiş ve ayrıca "yazarlık malzemesiyle" kurslara gelmemiş insanlardan yüksek ücretler talep etmenin de "insanları kandırmak" olduğunu vurgulamıştır. Yazar ayrıca, kendisinin gittiği kursa on beş yirmi civarında kişinin katıldığını belirterek, onca insan arasında kendisinin senaryo yazarı, bir arkadaşının da reklamcı olarak "yırtıklıkları" sayesinde sektörde kalmayı başardıklarına, diğerlerinin ise sektörde herhangi bir varlık gösteremeyip kayıplara karıştıklarına değinmiştir. Benzer biçimde bir başka yazar, son yıllardaki senaryo/yazarlık kurslarını (S-13), "bu kurslar çoğunlukla tuzak" ifadeleriyle anmış ve "insanların medet umup kurslara para yatırmalarını dehşetle seyrettiğini" söylemiştir. Yazarın buradaki inancı, "Ne var, ben evde oturuyorum dizileri izliyorum, ben de yazarım" diye düşünüp, kurslarda kısa sürede aldığı eğitime güvenerek "yazar havasına" girenlerin değil, bu işe "ciddi bir iş" olarak yaklaşıp sektörde çokça zaman ve emek harcayanların başarıya ulaşacağıdır. Yine, görüşmenin yapıldığı dönemde kendisi de bir senaryo kursunda ders vermekte olan bir başka yazar ise (S-14), kursların ticari kaygılarla "kötüye

kullanılma olasılığını" yadsımamakla birlikte, "iyi niyetle yapılan" kursların varlığından söz etmiş, kendisinin "suistimale izin vermediğini" ve kurs bitiminden sonra da katılımcılara desteğinin sürdüğünü belirtmiştir. Ancak bu yazarın da diğer yazarların söylediklerine paralel biçimde, kurslara gelen insanların pek çoğunun senaryo yazarlığını "popüler bir iş" olarak görmelerine, "senaryo yazmayı kolay sanmalarına", "sektördeki insanlarla bağlantılar kurmak" ve "kısa sürede şöhret olmak istemelerine" değindiği söylenmelidir. Yazara göre, senaryo yazarlığı kariyeri "sıfır noktasından başlayıp yukarı giden bir yoldur" ve bu yolda başarıya ulaşan çok az insanın olması da bu iş için yeterince yetenekli ve sabırlı insan sayısının çok az olmasına bağlıdır. Özetlemek söylemek gerekirse, ücretini karşılamak şartıyla kapıları herkese açık olan ve sektöre girmek isteyen insanlardan gelen yoğun talebe karşılık veren senaryo/yazarlık kurslarının, senaryo mantığını öğretme ve sektöre yeni yazarlar katma iddiası bir yanda dururken, öte yandan yazarlığın o kadar kolay öğrenilmeyeceğinin ve katılımcıların pek azının sektörde yer edinebileceklerinin yazarlar tarafından ısrarla vurgulanması çarpıcı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla burada, Lee'nin tartışmaya açtığı gibi (2011a: 552), "sektöre adım atabilmek, geniş bir bağlantı ağı yaratmaya ve yaratılan bağlantıları korumaya sıkı sıkıya bağlıyken, bu süreçte "kişinin kendisini esnek, hevesli ve dinamik olarak sunabilme" becerilerine büyük ölçüde kıymet verildiği, ağ ilişkileri kuramayan ve kişilik özellikleri sektöre uymayan pek çok kişinin ise en baştan kaybedenler arasına yazılıp sektörden dışlandığı söylenebilir. Oysaki, yine Lee'nin dikkat çektiği gibi (2011a: 556), bir kişinin sektördeki ağ ilişkileri kurma becerisinin gelişebilmesindeki en kritik faktörlerden biri -az önce ifadeleri aktarılan yazarın kendisini "yırtık" sözüyle nitelendirmesinden de anlaşılacağı üzere- "özgüveni yüksek" bir kişiliğe

sahip olmaktır ve böyle bir kişiliğin ardında da kültürel sermayenin önemli bir rolü bulunduğu unutulmamalıdır.

Televizyon drama sektöründeki güvencesizliği, yazarların emek süreçleri bağlamında sorgulamak için, sektördeki ücretler konusu üzerinde de durmak gerekmektedir. Aslında bu konu, yukarıda da bir miktar değinildiği üzere, sektördeki ağ ilişkilerinin dışlayıcı ve ayrımcı bir mekanizma işlevi taşıması konusuyla beraber düşünülmelidir. Bu bağlamda ilk olarak belirtmek gerekir ki Türkiye'de televizyon sektörü piyasası, Ursell'in İngiliz televizyon sektöründeki emek piyasasıyla ilgili tespitlerindeki gibi (2000: 814), "her yıl medya eğitimi veren okullardan mezun olan pek çok gencin, ileride bir gün çalışmalarının karşılığını alacakları umuduyla ücretsiz ya da çok düşük ücretlerle çalışmaya rıza gösterdikleri" bir piyasa görünümündedir. Belirtmek gerekir ki sektördeki bu durum, yazarlar tarafından büyük çoğunlukla, gerek kendi kariyer hikâyeleri gerekse kendi yazım ekiplerindeki kişiler arasındaki ücret hiyerarşisi hakkında konuşurken hâkim bir kabul olarak ele alınmaktadır:

"(Sektöre) İlk girdiğiniz zaman para yok. Kahrını çekiyorsunuz bir yıl, iki yıl. (Para kazanabilmeniz) ikinci işi buluyor. Bu işten para kazananlar yapımcılar. Senaristler çok büyük paralar kazanmıyorlar. Ne kadar kazanıyorlar deyince fikrim yok, on bin, on iki bin, otuz bin... Kanala, yapımcıya, reytinge göre değişiyor. Tamamen o günün koşullarına göre, ne kadardır bu işi yaptığa göre." (S-14)

"Gençler, cesaretiyle girecekler çünkü biz de, ben de gençliğimde hiç para kazanmadım. Her işi yaptım yani sette her işi yaptım, reji asistanlığı, yönetmenlik de yaptım, montajlara girdim, yapmadığım bir şey yok. Prodüksiyon yaptım, sanat ekibinde çalıştım. Senaryo asistanlığı da yaptım. İki üç sene (*para*) almamışım. Mesela reji asistanıysam, yönetmen cebime biraz para koyuyordu. Bir taraftan radyo yazarlığı filan, yazarlık da yapıyordum yine. Radyo oyunundan para kazanıyordum." (S-2)

"X'de (*ünlü bir dizinin adını veriyor*) iki yıl asistanlık yaptım. (*Kazancım*) 50 liraydı. İkinci sene zam aldım, 75 liraya çıktı. Bugünün parasıyla 250 liradan 500 liraya çıkmış gibi. Kiramı ödeyebiliyordum, sigaramı ve yemeğimi.

(...)

(*Kendi ekibine aldığı yazarlardan söz ederken*) Üçüncü dördüncü bölümde, 'Tamam bizimlesin,' derim ama önünü açık bırakırım ve 'Şu kadar para alacaksın,' derim, genelde bu 250 liradır bölüm başına. Yol, su, elektrik hiçbir şey karışmam. Katkısını görmeye başlarsam onu 500 liraya çıkarırım. O rakam asistanlık boyunca 500 liradır. Tretmana, senaryoya ya da hikâyeye ciddi bir katkıda bulunmaya başladığı zaman 1000 liraya çıkar. Tretman bütçeye göre ortalama 2000 lira ile 3500 lira arasında değişir." (S-1)

"Kurslar, seminerler, *workshop*'larda didinmek çok önemli. (...) Çok küçük paralarla çalışacaklardı zaten işletmeden de mezun olsalar." (S- 8)

"Bu her iş için böyle bence. Şu anda bir inşaat mühendisi de staj yaptığı yerde para almıyor, altı yedi ay çalışıp sonra başlıyor. Ben bedava çalışmak demiyorum hani sette kimse bedava çalışmaz, herkesin bir kaşesi vardır, çaycının da vardır, makyöz asistanın da vardır, stajyerlerin bile sanırım yol parasını filan veriyorlar." (S-3)

Burada görüldüğü gibi yazarlar, sektöre adım attıkları ilk birkaç yılı, ya ücretsiz çalıştıkları ya da cep harçlığı şeklinde çok küçük kazançlarla idare ettikleri yıllar olarak anmakta ve bu durumu olağan karşılamaktadır. Ancak bunun yanı sıra, yazarlar arasında, geçmişte kendilerinin ve son yıllarda özellikle sektördeki deneyimsiz yazarların ücretler konusunda yaşadıkları hak ihlallerine karşı eleştirel bir tavrın da sahiplenildiği söylenmelidir. Örneğin bir yazar (S-11), "geçmişten bu yana sektördeki para dağılımının çok adaletsiz olduğuna" değinerek, daha evvel dört kişilik bir ekiple yazdıkları bir dizinin, bir yıllık hikâyesini kaleme almış olmalarına rağmen kendilerine sadece üç bölümlük ödeme yapıldığını söylemiş; kaleme aldıkları bir diğer dizide de, kendilerine dizinin başrol oyuncusunun aldığı ücretin çok altında ücret verilmek istenmesi karşısında direndiklerini ve yapımcıyı oyuncunun ücretinden kırpmaya ikna edip istedikleri ücreti aldıklarını anlatmıştır. Başka bir yazar (S-4), sektördeki tecrübeli senaristlerin yapım şirketlerine, "ben önce

avansımı alayım, senaryo tesliminde paramı alayım" diyebildiklerini söylerken, kendisinin tanıdığı olduğu genç, tecrübesiz bir yazar ekibinin, "ünlü bir yapım şirketine üç bölüm yazıp beş kuruş para alamadıklarını" ve o ekibin hiç para kazanmadıkları o diziyi yazmak için "üç ay çalıştıklarını" bildiğini ifade etmiştir. Yine başka bir yazar da, "sektörün suistimale çok müsait olduğuna" değinmiş ve "canı yanan çok insan var, işsiz kalan ya da yaptığı ön çalışmaların ya da yazdığı birçok senaryonun parasını alamayıp (*senaryolarını*) çöpe atmak zorunda kalan çok insan var ya da (*senaryoları*) çalınan," diyerek sektördeki hak ihlallerine dikkat çekmiştir.

Yazarların maddi kazanç düzeylerine bakıldığında, sektörde uzun süre yazmış ve geçmişte reytingi yüksek dizilerin yazar kadrosu içinde yer almış olanların ücretlerinin epeyce tatminkâr rakamlara ulaştığı söylenebilir. Gerçekten de görüşülen yazarların bir kısmı (S-1, S-2, S-3, S-6, S-9, S-13), aldıkları ücretlerin gerek Türkiye'deki başka mesleklerle gerekse sektör içindeki pek çok çalışanla kıyaslandığında oldukça yüksek olduğunu dile getirmişlerdir. Ancak bunun yanı sıra, dizilerin çok kısa bir sürede yayından kaldırılması, dizilerin yeniden gösterimlerinden ve yurt dışı satışlarından yazarlara herhangi bir telif ücreti ödenmemesi gibi durumlar söz konusu olduğu için, yazarların hayatlarını sürdürmekte zorlandıkları dönemlerle karşı karşıya kaldıkları bir tabloda söz etmek mümkündür. Örneğin, hiçbir sektörde bu sektördeki gibi birkaç yıl içinde yükselme şansı bulunmadığına ve sektörde yazarların kazandığı paranın az olmadığına değinen bir yazar (S-2), "şansımız varsa, dizimiz iki yıl sürdüyse bir senede bir ev alabiliyoruz; bazı arkadaşlar var, üç ayda, bir ev alacak para kazanabiliyorlar" demiştir. Ne var ki yazar, bu sözlerinin ardından, "mevsimlik işçi

gibiyiz, iş garantimiz olmadığı için" diyerek yaptıkları işin "riskinin çok fazla olduğuna" da işaret etmiştir. Benzer biçimde bir başka yazar da (S-4), "Aslında biz ilk elden hakikaten güzel paralara yazıyoruz, on-on beş (bin) arası değişir" demiş ve "bu ücretle dört kişilik bir ekip olarak çalışıldığı ve dizinin yirmi bölüm sürdüğü farz edildiğinde herkesin çok iyi kazanıyor görüldüğünü" söylemiştir. Bu sözlerinin hemen ardından ise yazar, ücretler açısından oldukça avantajlı görünmelerine rağmen, yirmi bölüm süren bir diziden aldıkları paranın, yirmi haftalık bir çalışma sonucunda değil, öncesindeki altı ay gibi süren bir hazırlık süreciyle birlikte kazanıldığına, şayet dizi beşinci bölümde yayından kaldırılırsa onca aylık çabanın sonunda cepten harcamak zorunda kalındığına dikkat çekmiştir. Yazar ayrıca, "Düzenli maaşlı, üniversitede çalışan bir kadın arkadaşımla bir yılda kazandığımız parayı hesapladık, eşitti. Çünkü yazdığım dizi onuncu bölümde bitmişti ve o yıl başka bir şey gelmemiştii," sözleriyle, sektördeki iş sözleşmelerinin belirsizliğinin, yazarlar için maddi açıdan sıkıntılı dönemler yarattığını vurgulamak istemiştir. Bu noktada, yazarların işsiz kalınan dönemlerle baş etme kabiliyetlerinin, daha evvelki yıllarda yüksek reytingli dizilere imza atmış ve sektörde isim yapmış olmaları sonucunda elde ettikleri maddi birikimlerinin büyüklüğüne göre değişebildiği de söylenmelidir. Öyle ki bu yazarların kendilerini bir süre dinlendirmek adına bir süre yeni iş yapmama şansı da vardır. Ancak, henüz yazarlık kariyerinin başında olan ya da sektör ortalamasına göre daha makul ücretlerle çalışan yazarlar için, iş sözleşmelerinin belirsizliği baş edilmesi zor maddi krizler yaratabilmekte, bu yazarlar için bir sonraki projeyi kovalamaktan başka bir seçenek kalmamaktadır.

Türkiye'de televizyon drama sektöründeki güvencesiz çalışma koşullarıyla ilgili en çok gündeme gelen konunun, çalışma saatlerinin yüksekliği olduğunu

söylemek mümkündür. Bu konunun öne çıkmasındaki en büyük etken, daha evvel de değinildiği üzere, setlerdeki uzun çalışma saatleri nedeniyle yaşanan ve bazıları ölümle sonuçlanan iş kazalarıdır. Nitekim görüşülen yazarların hemen hepsi, setlerdeki insanlık dışı çalışma saatlerinin, setlerde çalışanlar için çok ağır olduğuna işaret etmiş ve bazı yazarlar da setlerdeki yoğun çalışma temposuna dair ayrıntılı bilgiler vermiştir:

"Ben burada senaristler çok yoruluyor demeye bazen utanırım. Şundan dolayı utanırım, sabaha kadar soğukta bekleyen oyuncularını düşünüp utanırım, set ekibini düşünür utanırım, en çok set ekibi için utanırım tabii ki. Şöyle bir şey de vardır ya 'oyuncular dünya kadar para kazanıyorlar, onlar beklesin' gibi. Soğuk herkes için soğuktur ve öldürücüdür. Böyledir. Ve o oyuncu, 'o kadar para kazanıyor, soğukta beklesin' dediğiniz oyuncu bizim vitrinimizdir yahu! Onun yüzünün sarkmaması, onun keyfinin yerinde olması, onun hikâyesini sevmesi, repliği söylerken duygusunu biliyor olması gerekir. Zordur. Çok çok zordur. Hele set ekibi için akıl almaz derecede zordur. (...) Daha yeni bir tane (*kaza*) oldu, şu sıralar oldu. TRT'deki *Mavi Kelebekler* ekibi kaza geçirmiş." (S-7)

"Ben reji asistanıydım X'de (*İstanbul'da çekilen bir dizinin adını veriyor*), senarist olmadan önce. Gece üçte bitiyordu mesela. Ankara'da o zaman evim, burada arkadaşlarımda kalıyorum. Diyelim birde bitiyor, paydos deniyor, gidiyorlar. Yönetmen filan hepsi gidiyor birde. Bizim çıkışımız üç. Birde giderken de sabah yedi hareket. Biz üçte çıkmışız, evimize vardığımızda dört buçuk, e bir saat uyuyamayacağız, geliyordum X'de (*yirmi dört saat açık bir kafe adı söylüyor*) oturuyordum, sabah servise biniyordum AKM'den tekrar Kanlıca'ya, (*dizi*) Kanlıca'da çekiliyordu." (S-2)

"(*Senaryosunu kaleme aldığı sete yaptığı bir ziyaretten söz ederken*) Saat gecenin dördü. Sabah sekizde başlayacak setin onda başlayacağını duyunca setteki herkes alkışladı. Yirmi üç saattir sette oldukları için. (...) Bir sürü ölümler yaşanıyor, bir an önce (*çalışma saatleri*) düzeltilmeli. Ancak bu (*uzun çalışma saatleri*) kanalın da yapımcının da işine geliyor." (S-14)

Buradaki ifadelerden hareketle, sektöre hâkim olan uzun çalışma saatleri konusuna yazarların çalışma hayatı açısından bakıldığı zaman, yukarıda alıntılan ilk yazarın "senaristlerin çok yorulduğunu söylemeye utandığını" söylemesinden de

anlaşılabileceği gibi, ilk planda yazarlar, sette çalışanlara göre daha rahat bir çalışma ortamına ve daha insani çalışma saatlerine sahip görünmektedir. Ne var ki, son yıllarda dizilerin doksan ila yüz yirmi dakika arasında değişen sürelerle uzaması ve bu boyuttaki bir işin, bir haftada yapım şirketine çekilmek üzere teslim edilmek zorunda olması, yazarların çalışma saatlerinin ciddi anlamda uzamasına yol açmıştır:

"Biz, X'de (*doksanlı yıllardaki ünlü bir dizinin adının veriyor*) bile çok zorlanıyorduk, kırk beş dakikadayken, yine zor bir şeydi, şimdi insanlık dışına çıktı artık. O zamanlar biz çok çalıştığımızı düşünüyorduk." (S-5)

"Doksan dakika hikâyesi yavaş yavaş gelişti. 'Bi dakika lan, ben ne ara doksan dakika yazmaya başladım?' olduk. (...) Senaryoda birinci mesele hikâyedir bizde. Bir noktadan sonra hikâye üretememeye başlıyorsun bu süreler içinde. Beynin duruyor. Onun için de bizim ekip hep kalabalık oldu. (...) Doksan dakika, çok fazla hikâye çalışılmasına sebep oldu. Bizim hikâye grubumuz haftanın beş günü toplantı yapardı. Tretmancımız iki gün yazardı, senaristimiz iki gün yazardı. Beşinci günün sonunda hikâye tretmancıya verilirdi. Tretmancı onu yazarken bir sonraki bölümü çalışmaya başlardı hikâye grubu. Bir iki gün ara verip ya da hiç ara vermeyip. Hikâye çok yoğun bir mesai gerektiriyor. İki üç gün tretmancı, iki üç gün de senarist. Bu ağır tempo bir süre sonra insanlarda su kaynatmaya sebep oluyor. Çok doğal olarak. Geçen sene çok yoğun çalışmadım X'te (*dört yıl yayında kalan bir dizinin adını veriyor*), genel hikâyeyi ve o hikâyenin doğru olarak kuruluşunu takip ettim. Ancak ondan önceki iki sene yedi gün yirmi dört saat çalışıyordum neredeyse, durmadan. Bu da çok zor bir tempo yani." (S-1)

"En az altı saatle sekiz saat arası (*çalışıyorum*), kesintisiz olursa. Aradaki kahve molaları vesaire saymıyorum. Böyle yamulup kalıyorsunuz sonunda (*güllüyor*). Boyun fitiği var bende. Dört tane fitik oldu. Bu çalışmaktan oldu. Sürekli masada da yazamıyorum. Yatakta bir tane aparat var, sehpa gibi onunla yazıyorum. Bitmiyor ama yani... Neyse yani..." (S-12)

"*Ezel* mesela, *Ezel* apayrı bambaşka bir kurguya sahip, çok başarılı bir işti ama o da on küsur bölümü senarist (*Kerem Deren*) iki yıl önce yazmış, haftalık yarışa girmeden iki sene öncesinde yazmış, çok güzel, çok kaliteli bir kurgu yapmış, oturmuş sonra yayın başladıktan sonra (...) elinde stok kalmadı, beyin kanaması geçirdi. Ki meslek hastalığımız bir taraftan da. Sulhi Dölek'i, beyin kanamasından kaybettik." (S-2)

"Ben haftada yedi gün yani ve yedi günün iki, üç gecesini sabahlamak şeklinde, böyle bir tempoda çalışıyorum. Ama bu biraz da yapı meselesi yani bazı insanlar oturur, çok kafasında oturmuştur her şeyi, bir günde de yazar ama otuz altı bölüm boyunca bunu yapamıyorsunuz.

Mutlaka o rezervler tükeniyor. 'Şimdi ne yapacağım ben? Bu karakter ne yapacak? Bununla bunu nereye bağlayacağım?' diye oturup kara kara düşündüğün oluyor ve sete hiçbir şekilde 'Siz bir durun ben bir düşünüyim' deme şansınız yok. Her hafta o gün o saatte sete o senaryo gitmek zorunda yoksa zincirleme olarak her şeyi aksatıyorsunuz ve bizim meslekte iyi yazabilmek kadar hatta belki bazen daha önemli olan şey bu dakiklik meselesi. Her hafta, zamanında, o senaryoyu herkesi aşağı yukarı tatmin edecek bir senaryoyu ortaya çıkarıp çıkaramadığın üzerinden aslında senaristlerin başarısı değerlendiriliyor." (S-3)

Yazarların bu ifadelerinde görüldüğü gibi, uzun dizi sürelerinin bir noktadan sonra hikâye üretme noktasında tıkanıklıklara yol açması ve sürekli olarak mevcut süreyi dolduracak yeni hikâyeler üretme zorunluluğu, yazarlar için yoğun bir zihinsel baskı ve bağlantılı olarak da giderek uzayan çalışma saatleri anlamına gelmektedir. Yine, ellerindeki stok bölümlerin ilerleyen haftalarda tükenmesiyle birlikte her hafta yeni bir bölümün yapım şirketine zamanında teslim edilmek üzere kaleme alınma zorunluluğu, yazarların zaman baskısı altında çok uzun saatler çalışmasına yol açmaktadır. Bu yoğun çalışma temposu sonucunda ise, katlanılması epeyce güç bir zihin yorgunluğu ve bazıları sağlığı ciddi anlamda tehdit eden bedensel rahatsızlıklar, yazarların hayatlarına yansımaktadır. Ancak, uzun çalışma saatleriyle ilgili olarak aktarılan tüm bu sorunlara rağmen, yazarların ifadelerinde, kendilerini yaptıkları işin tüm hayatlarına yayılmasından geri alamadıklarına dair açık işaretler vardır:

"(...) dizi yapmak benim için bir afet hali gibi bir şey, çok yoğun çalışma gerektiriyor ve başka bir şey hayatta... Yani hayatın normal akışını sürdürmek gerçekten biraz zor. Tabii ki yapmaya da çalışıyoruz çünkü biz bir yandan da beslenmek zorundayız, film seyretmek, kitap okumak, müzik dinlemek, bütün bunlar aslında işinizin bir parçası. O yüzden de işte daha fazla arkadaş çalışıyoruz ve yani bir ya da iki gün boş. (...) hiçbir zaman program yapamazsınız. 'Perşembe günü buluşalım seninle' diye Pazartesi'den söyleyemem ben hiçbir zaman. Onu ancak Çarşamba akşamı kesinleştirebiliyorum. Çünkü bazen istediğim gibi çıkmıyor bir şey ve ama yine de yetişmesi gerekiyor, bazen tersi de olabiliyor, yani çalışırım diyorum bakıyorum çok iyi çıkmış o gün boş kalabiliyor yani çok düzensiz bir iş aslında bir yandan da..." (S-6)

"Kendi yazdığım bir şeye duygulanıyorum, ağlıyorum mesela. Manyakça bir şey. (...) (*Başka işlerde*) paydos edip hayatına devam edersin ama ben uykumda kurgu yaparım. Kafa hiç durmuyor, uykumda sürekli bununla uğraşırım. (...) Bu iş gönlünü vermekle ilgili bir şey, 'Ah, çocuğum gibi!' geyiği... Ben hala duygulanıyorum karakterlerin süreç içindeki değişimine. Hastalıklı, manyak, komik bir şey. Naif bir şey bu. Buna kapılmamak lazım tabii..." (S-13)

"Valla ben X'in (*yazdığı bir dizi*) ilk bölümünü hastaneden yazdım. Zatürreydim, gece gündüz ilaç veriyorlar, dört gün hastanede tuttular ve ben bilgisayarı bırakmadım yani. En son doktorum, 'Bırak şunu artık, biraz uyu' dedi bana çünkü bu iş biraz şey işi, yani tutku işi olduğu için, iki yüz elli kişi çalışıyor neredeyse bir dizi için aşağı yukarı ortalama ve hani onların işini aksatmak, ekmeğini aksatmak, onları bekletmek gibi bir lüksün hiçbir zaman yok yani, hani ne olur çok, eşit bir ekip arkadaşın üstlenir senin yerine o bölümü ki biz X'le (*dizinin diğer yazarlarından biri*) bunu yapıyorduk, paslaşıyorduk ama yaşayacağınız hiçbir şey yapıcı ya da kanal için bir bahane teşkil etmiyor yani. Öyle bir durum var. Ben balayımda da çalıştım, hastaneden de çalıştım, vefat oldu cenaze günü de çalıştım, öyle bir iş, bunu kabul ederek yola çıkmak gerekiyor zaten." (S-3)

"Ben otuz yedi yaşındayım, yüksek tansiyon hastasıyım. Şeker başlangıcı var. Günde iki buçuk paket sigara içiyorum. Manyak mıyım ben? Manyagım. Bütün bunlar senaristliğin sonuçları oldu. Çünkü yedi gün yirmi dört saat. Ben X'i (*dört yıl süren bir dizi*) yazarken telefonum kapanmazdı. Beni gecenin dördünde ararlardı uyurken. Ya da uyanırdım kafamı toplar sorulan soruya cevap verirdim. Bunu yapabiliyorsan duruyorsun burada. Yoksa duramazsın." (S-1)

Yazarların bu ifadelerinde, yazarlık mesleğinin, iş ve boş zaman arasındaki ayrımı belirsiz kılan, uyku gibi hayati bir ihtiyaca sızan, hastanede gece gündüz ilaç alırken dahi bırakılamayan, bedensel hastalıklar yaratan bir iş olarak anlatılması, yazarların mesleklerini icra ederken ne denli güçlü bir içsel motivasyon geliştirdiklerini çarpıcı biçimde göstermektedir. Buradaki çok kritik nokta, yazarların tüm hayatını böylesine kuşatan bir işin olumsuz taraflarının, "işe gönül vermek", "tutku" gibi duygularla telafi edilmesi, üstelik bu duyguların adeta mesleğin icra edilebilmesi için bir zorunluluk olarak kendini dayatmasıdır. Öyle ki, eğer bu iş gönülünden ya da tutkuyla yapılmıyorsa, yazarlık diye bir meslek de ortada yok gibidir.

Türkiye'de televizyon drama sektöründeki güvencesizliği tartışmaya açarken, örgütlülük konusu üzerinde de durmak gereklidir. Türkiye'de 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanununda, "eser sahipleri" arasında anılan senaryo ve diyalog yazarları, dernek (Senaryo Yazarları Derneği-SENDER) ve meslek birliği (Senaryo ve Diyalog Yazarı Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği-SENARİSTBİR) olarak iki ayrı kuruluş çatısı altında örgütlenmiş durumdadır. Çalışmanın alan araştırması kapsamında, İstanbul'da yazarların büyük çoğunluğuyla görüşmelerin yapıldığı 2012 yılında, senaryo yazarlarının sadece dernek örgütlenmesi bulunurken, 2013 yılı itibariyle yazarlar, "mesleklerine sahip çıkmak ve telif haklarını hakkaniyete uygun bir şekilde toplayıp dağıtabilmek" amacıyla kurdukları meslek birliğini faaliyete geçirmiştir. Aslında, yazarların neden sadece dernek içinde bir örgütlenmeyi yeterli görmeyip birliğe ihtiyaç duydukları, görüşmeler sırasında sektörde yaşadıkları hak ihlallerini ve bu ihlallere karşı neler yapmak gerektiğini ayrıntılı biçimde aktarmış olan bazı yazarların ifadelerinden net şekilde anlaşılmaktadır:

"Şöyle diyor yapımcılar, sizi çağırıyorlar, 'bir fikrim var' diyorlar. Sonra bir bakıyorsunuz jeneriğe yapımcı kendisini öykü sahibi, proje sahibi olarak yazıyor. O fikir de zaten şöyle oluyor çoğunlukla, bilmem ne filminden aldığı öyküyle bilmem ne filminden aldığı öyküyü birleştirmiş size ama eser sahibi diye kendini tanıtıyor, koruyor. Senaristler kendilerini koruyabilecek yöntemleri keşfedemediler daha. Kişisel olarak koruyabiliyor insanlar ama böyle genel olarak ürettikleri sistem yok. Çoğunlukla senaristlerin anlaştıkları maddelerden dolayı hiçbir hakları yok." (S-5)

"(dizi sürelerinin uzunluğu hakkında) Şimdi biz, ben yazmayacağım, Ahmet yazmayacak, Mehmet yazmayacak, Ayşe yazmayacak ama gerideki bir ton Zeynep'ler ve işte Aykutların yazmayacağını kim garanti edebilir yani? Dolayısıyla siz işinizden olduğunuzla kalabilirsiniz. O yüzden de böyle daha sağlıklı bir örgütlülük şart tabii ki." (S-6)

"Yurt dışı satışlarındaki manevrayı hala anlamış değilim, 'Kanal satış haklarını yapımcıdan alıyor, devrediyor kanala' deniyor, bir takım şirketler araya giriyor, kanaldan o diziyi satın alıyor, işte atıyorum Orta Doğu ülkelerine satıyorlar filan, senaristin, müzisyenin vs. telif hakkı kimin elinde kaldı, hangi köşeye sıkıştı hiçbir fikrim olmuyor" (S-12)

"...örnek vereyim, koca çocukları kadına vermesin. Bu bir fikir şimdi. Çağırıyor yapımcı, işte böyle bir şey. Öyle mi tamam, siz çalışın. Avans mavans zorlarsan alıyorsun. O da az bir şey yani. Diyorsun ki kiramı vereceğim, eleman çalıştıracağım vs., diye biraz para alabiliyorsun belki ama almadan çalışanlar da çok fazla, o ayrı. Alıyorsun almıyorsun, oturuyorsun yazmaya. Dediğim gibi bu, az önce söylediğim gibi, projenin sahibi yapımcı. Yapımcı diyor ki ben söyledim hikâyeyi. Sen diyorsun ki bunun neresi hikâye, hikâye bu. Ben sana karakterleri kurdum, karakterlerin hikâyesini kurdum, karakterlere yan karakterler kurdum, çatışmaları kurdum, sekiz ay boyunca çalıştım, sekiz ay sonra dizi ortaya çıkacak ama sahibi o. Ya da sekiz ay uğraşıyorsun ondan sonra satamıyor. Sen o sekiz ay boyunca bir kere bir avans almış oluyorsun. Zorladıysan, ben ayrılıyorum filan dediyse hadi belki biraz daha kopardın filan. Bir bölüm parası alamamışsındır. Ama yazdıysam bölüm ben alıyorum, birinci bölümün parasını almadan ikinci bölüm teslim etmiyorum ama çok az benim gibi." (S-2)

Görüldüğü gibi buradaki ifadelerde yazarlar; yapımcıların, senaryo yazarlarının eser sahibi olarak haklarını talep etmesinin önünü kesmek için, kendilerini fikrin sahibiymiş gibi gösterme alışkanlıklarını ve yazarlar üzerindeki eserin tüm haklarını yapımcılara devrettiklere ilişkin sözleşmeler altına imza atma baskısını, sektörde yaşanan önemli hak ihlalleri arasında anmışlardır. Yine yazarların bu ifadelerinde, sektördeki hak ihlallerine karşı pek çok yazarın elinden bir şey gelmediğine ve yazarların mevcut şartlara rıza gösterme yönünde bir davranış geliştirdiklerine değinilmiş; yaşanan tüm bu sorunların çözümünün ise birlikte hareket etmekten geçtiğine yönelik bir inanç dile getirilmiştir. Ne var ki tam da bu noktada, görüşülen yazarların bir kısmının sektördeki yazarların örgütlenmesi hakkında epeyce karamsar oldukları söylenmelidir:

"Çok acı ama az önce konuştuğumuz gibi bu sektörde insanlar birbirlerine meslektaş değil rakip ya da başka bir gözle bakıyorlar. Kimse kimseyi beğenmiyor, kimse kimseyi bir başkasına referans olarak gösteremiyor. 'Aaa onu çok severim' denilemiyor. İkili çalışanlar var, onlar da bir süre sonra mutlaka ayrılıyor. O egolar, o rekabet duygusu geçmeden sendikalaşma ve o mesleki bir araya gelebilme filan çok zor görünüyor bana, belki ben karamsarıyım, bilmiyorum." (S-12)

"Türkiye’de çok ciddi bir örgütlenme sorunu var. Bu anlamda çok sektörel cümleler kuramayacağım, genel politik bir şey söyleyebilirim okulda dövülen, askerde dövülen, evde

dövülen insanlar sokağa çıkmaya korkarlar, bu kadar basit. Bir örgütlenirsem işimden olacağım, aç kalınarak bir hak elde ediliyor, aç kalmaktan korkarsanız bir hak elde edemezsiniz, bu kadar basit, bir zorluğu yok. Onun için de hayatınızı ona göre örgütlemeniz lazım, işlerinize yat kat ya da bir servet alacağım diye başlamamanız lazım, onu sevmeniz lazım, bu şartlar içinde isminizi koymaktan utanmayacağınız işlere kalkışmanız lazım. Böyle... Tercih meselesi." (S-7)

Ben (*derneğe*) üyeyim ama şu noktada şeyim yani birlikte toplu bir hareket yapılacaksa, doksan dakikaya hayır mı hayır, tamam, yürüdük. İş durduralım, tamam durduralım, durduracaksak durduralım, yazmayalım senaryoyu yani. Perişan vaziyetteyiz hepimiz sette çalışanlar ve bizler, bunu da yapalım dedik ama çok kişisel sürtüşmeler yüzünden Sen-Der biraz işlevsiz kaldı ve açıkçası benim gözümde de saygımı yitirdim ben oraya yani, güvenmiyorum, arkamda bir dernek var gibi hissetmiyorum yani. Tabii bir dernek hiçbir zaman sendika kadar söz söyleyen konumda olmuyor ama ne bileyim mesela o dönem çok popüler senaristler destek vermediler o kampanyalara. Şu anda reyting rekorları kıran o dizileri yazan senaristler yok. Biz gayet memnunuz, doksan yüz dakika gayet de yazıyoruz diyenler oldu, dolayısıyla evet yok öyle bir dayanışma. Bir de biz senaristler yapı olarak da bence genelleyecek olursak biraz daha içe kapanık, kendi ofisinde ya da evinde çalışan, diğer senaristlerle çok tanışmayan, öyle ortamları olmayan insanlar olduğumuz için öyle birbirimizin dertlerinden de çok haberdar değiliz aslında. (...) Öyle ben iki sene önce orada bir toplantıya gittim yani dertlerimizi konuşalım başlıklı, iki kişiydik. İki kişi gitmiştik yani, kimse yoktu başka. (...) Mesela hiçbir senaristle tanışmadım, hiçbirini bana 'Merhaba sen kimsin? demedi ya da 'Aaa siz yeni çıkmışsınız piyasaya, siz kimsiniz?' diyen olmadı yani." (S-3)

"Örgütlenmek o kadar zor ki, hayal gibi geliyor bana, yani o dernekte iki yüz bilmem kaç senaristin bir araya gelmesi bile imkânsızken, yani ne iki yüzü, biz haftalık toplantılarımızı on kişiyi geçirmiyoruz. (...) Benim umudum yok bu anlamda. Örgütlenmiyoruz. Örgütlenme sorunumuz var evet. Yani hep birlikte greve gitmeliyiz mesela, yazmamalıyız. Herkesi tek tek örgütlememiz lazım. X'ler (*sektörde isim yapmış bazı yazar adları veriyor*) yazmayacaklar ya da *junior* senaristler yazmayacak, 'Ama benim çocuğum aç, ben nasıl yazmayayım?' demeyecek bu adam, olursa böyle olacak." (S-4)

"('Yerli Dizi Yersiz Uzun' eylemleri hakkında konuşurken) Şimdi bizde tabii hani grev kırıcılar diyeceğim, çok sayıda. Ben yazmazsam nasılsa başka biri yazar düşüncesiyle herkes yazmaya devam etti ve onu da işte 'Ben para kazanmak zorundayım, ailem var, çocuğum var..' filan dedi. Anlaşılr bir şey, ben kimseyi suçlamıyorum..." (S-11)

Buradaki ifadelerden, yazarların örgütlülük hakkında karamsar bir tutum almalarının en temel nedeninin, yazarların kendi aralarındaki ciddi rekabet ve dayanışma eksikliği olduğu çok çarpıcı biçimde gözükmektedir. Yazarların

birbirleriyle dayanışma konusunda isteksiz davranmalarının gerekçeleri arasında ise, sektörde isim yapan ve yüksek ücretlerle çalışan yazarların kendi durumlarından memnuniyet duydukları için sektördeki hak ihlallerine karşı duyarsız kalmalarının yanında, yazarlık mesleğinin kolektif değil atomize bir karakter göstermesi nedeniyle, sektörde birbirinden kopuk, birbirini tanımayan, izole bir yazarlar topluluğunun mevcut bulunmasına sıklıkla işaret edilmiştir.

c. Yazarların Özerkliği: 'Hadi abi, biraz hızlanalım, sanat yapmıyoruz burada!'

Kapitalist meta üretim mantığına bağımlı bir kültürel üretim olan televizyon drama üretiminde senaryo yazarlarının emek süreçlerini tartışmaya açarken, Ali Artun'un sözleriyle (2014a), "beş asırdır sanatın adım adım, çarpışa çarpışa inşa ettiği özerklik" düşüncesini, bu tartışmanın başlıklarından biri kılmak anlamlı mıdır? Dahası, senaryo yazarlarının ısrarla "sanat olmadığını" vurguladıkları bir mecrada icra ettikleri kültürel işi, özerklik düşüncesi etrafında sorgulayabilmek mümkün müdür? Bu sorulara hemen yanıt vermeye istekli olunduğu farz edilirse, soruların formüle ediliş şeklinden de çıkartılabileceği gibi, gelecek yanıtların olumsuz olması kuvvetle muhtemeldir. Öyleyse, burada başka sorular da sorulmalıdır: Bu sorular neden bizi olumsuz yanıtlar vermeye zorlamaktadır? Acaba bunun ardında, "sanatsal işi diğer iş türlerinden üstün tutan mistik bir yaklaşımın" (Wolff, 2000: 19) etkisi mi

vardır? Özetle, sanat ve özerklik düşüncesi neden insanların gözünde bu kadar değerlidir?

Gavin Grindon'un ifade ettiği gibi (2013), "özerkliğin bir değer olmasının ve olumlu içeriğinin tarihsel köklerine" bakıldığında, "sanatın özerkliğinin, somutlaşmış özerk işgücü biçiminde olumlu bir anlamı olduğu" görülecektir. Özerkliğin böylesi olumlu bir anlam edinebilmesi ise "estetikğin ayrı bir bilgi alanı olarak kuruluşu ve sanatsal üretimin diğer tüm sosyal üretimlerden ayrı bir etkinlik olduğu anlayışı" (Grindon, 2013) içinde, "sanat ile emeğin birbirine karşıt şeyler" (Artun, 2014b: 11) olarak düşünülmesine bağlıdır. Buna göre; "'emek', amaçlı, yararlı, işlevsel, bilinçli ve akla dayalı bir iş" şeklinde tanımlanırken, "'sanat', tam aksine, amaçsız, yararsız, bilinçsiz ve hayal gücüne dayalı bir yaratı" şeklinde tanımlanır (Artun, 2014b: 11). Bu durumda, eğer özerklik düşüncesinin olumlu anlamı muhafaza edilmek isteniyorsa, sanat ile emek arasındaki bu karşıtlığı eritmeye, "her türlü insan etkinliğini egemenliği altına almaya" (Artun, 2014b: 12) çalışan kapitalist meta üretim mantığı ile özerk, yaratıcı bir etkinlik olarak görülen sanat arasında derin bir uzlaşmazlık kurma gereği kendini hissettirmektedir. Bu gereksinim, televizyon drama yazarlarının ifadelerinde şöyle yankılanmaktadır:

"Ben sanat yapmıyorum. Dizi işinde zanaatkârım. Ben hiçbir zaman televizyon bir sanattır, sanat biçimidir demedim. Ben kapitalist piyasa ekonomisi dahilinde bir ürün üretiyorum. Senaryo üretiyorum." (S-1)

"Zaman içinde o pratiğin içinde tecrübelenerek (...) aslında bu zanaatçı bir şey (...) bir tekniği var yani, bu bir film gibi kişisel bir şey değil aslında." (S-4)

"Şöyle bir laf var aslında dizi setlerinde kulağınıza çarpar işte, 'Hadi abi, biraz hızlanalım, sanat yapmıyoruz burada!' derler mesela. Böyle bir durum var çünkü canhıraş bir şekilde bir şeyler yetiştirmeye çalışıyorsunuz ve reyting bazlı... Reyting dediğiniz şey aslında şu,

kelimenin karşılığı şu, para kazandıran iş yapmaya çalışıyor herkes, reyting kaygısı demek bu demek. Para kazanma kaygısı." (S-3)

"Televizyon işi zanaat (...) [Televizyonda sanat] sinemada olduğu kadar olur. Sinemada da görüyoruz seyirci çekmek için televizyona benzer işler yapılıyor. (S-2)

"Bu bir iş, dolayısıyla sanat üretirkenki kadar özgür olmayı hiçbirimiz beklemiyoruz zaten, ben bir roman, şiir, bir şey yazarken hiçbir oto-sansür uygulamamam gerekir çünkü özgür hissetmem gerekir kendimi. Bu öyle değildir." (S-7)

"Zanaat diyorum ben [televizyondaki] yaratıcılığa. Gelip geçici bir şeye sanat diyemiyorum (...) İşçilik yapıyoruz bir nevi. Çeşitli kuralları var bu işin. Sanat özgür olmalı. Birine bir şey satacağım diye yapıyorsan sanat olmaz." (S-13)

Görüldüğü gibi, senaryo yazarları, endüstriyel üretim koşullarına dikkat çekerek televizyon dramasını bir sanat yaratisı olarak anmaktan kaçınmaktadır. Ayrıca yazarların hemen hepsi, televizyon drama üretimini sanatsal bir üretimin konusu olan ürünlerden ayırmak isteğiyle, sanat ile zanaat arasında bir karşıtlık kurma eğilimindedir. Bu eğilimin, Mark Banks'ın işaret ettiği gibi (2010b: 312), "yaratıcı endüstrilerde yaratıcılık, 'deha' ve estetik değerın aslı kaynağı sayılan sanat emeğinin edindiğı yüksek statüye karşın, zanaatkârların gündelik, sıradan, teknik işlerin icrası sayılmalarına" ilişkin yerleşik bir kabule denk düştüğü söylenebilir. Nitekim, televizyon drama yazarlığı dışında, edebiyat alanında da ürün veren bazı yazarların kendileri hakkında "bir edebiyatçı olarak..." (S-6), "aslında edebiyatçıyım" (S-4) gibi ifadeler kullanmaları, yine bazı yazarların asıl isteklerinin edebiyatla, sinemayla uğraşmak olduğunu söylemeleri, itibarsız bir statüyle anılan zanaat emeği ile aralarına mesafe koyma çabasına işaret etmektedir:

"Ben başlarken senaryo yazımını bir kariyer haline getirmek gibi bir düşüncem yoktu. Ben bir yerden sonra sinemaya atlayıp sinema filmi yönetmeni ve yazar olmak istiyordum. Hala bunun peşindeyim. Daha olmadı ama yavaş yavaş oluyor inşallah." (S-1)

"Ben sinema yapmak istiyorum' diyorsun, 'Sinema yok' diyorlar, on-on iki tane film çekiliyor, mecburen bir dizi setine girdim, ama benim için hep dizi seti geçti, temel hedef sinemaydı." (S-5)

"Yazmak benim için çok önemliydi her zaman. Ben hep edebiyat istemişimdir. Onun başına [edebiyat] geçtiğinde başka biri, burada [televizyon] başka..." (S-13)

"Dizi yazmak beni kısıtlıyor (...) Sınırlı bir çevrede, sınırlandırılmış olarak yazıyorsunuz. Sinema filmi senaryosu yazsanız orada kendi istediğinizi yazabilme ihtimali var." (S-14)

Peki senaryo yazarlarının, televizyon dramalarını sanat olarak adlandırmaktan kaçınmak ve kendilerini sanat iddiasını ortaya koyabilecekleri daha prestijli kültürel üretim alanlarında görmek istemeleri bize ne söylemektedir? Yazarların kendilerini sanatçı değil zanaatkâr olarak anmaları, üretim sürecinde hiçbir biçimde özerkliğe sahip olmadıkları ya da özerklik mücadelesi vermedikleri anlamına mı gelmektedir? Bu sorulara yanıt vermek üzere, kapitalist kültürel üretimde, kültür işçilerinin emek süreçlerinin sermaye tarafından nasıl yönetildiğine ilişkin tartışmalara kısaca dönülebilir.

Bill Ryan (1992: 107), kapitalist kültürel üretimin, yaratım ve yeniden üretim olmak üzere iki safhaya ayrıldığını söylemekte ve üretimin yaratım safhasındaki kültür işçilerinin görece özerk çalışma koşullarına işaret etmektedir. Yaratım safhasındaki kültür işçilerinin sahip olduğu görece özerkliğin ardında, sermayenin kârlılığı muhafaza edebilmesi için, pazara orijinal ürün akışını sağlama ihtiyacı yatmaktadır (Ryan, 1992: 107). Sermayenin bu ihtiyacı ise üretimin yaratım

safhasında emek sürecinin endüstriyel emek mantığına göre değil, zanaat tipi üretim mantığına göre örgütlenmesini zorunlu kılmıştır (Ryan, 1992: 109-111). Zanaat emeğinin, Harry Braverman'ın deyişiyle (2008: 124) "işçinin zihninde ve bedeninde, uzmanlık alanının kavramlarını ve fiziksel maharetlerini birleştirmesi" demek olan "vasıflı emek" kavramına denk düştüğü hatırlanırsa, üretimin yaratım safhasındaki kültür işçilerine özgü bu uzmanlık bilgisinin onlara "nispeten bir miktar özerklik ve bağımsızlık kazandırdığı" (Wayne, 2009: 33) söylenebilir. Nitekim Ryan'ın yaratım-yeniden üretim ayrımına göre, üretimin yaratım safhasına dahil olan senaryo yazarları da, zanaat emeğinin kendilerine sağladığı görece özerk üretim pratiğine sahip çıkma eğilimindedir:

"Şimdi tabii şöyle, dengeler var, kimi senariste çok karışmazlar. Mesela ben konuştuğum zaman yapımcımla, 'Ben katip senarist değilim, sizin düşüncelerinizi dinlerim, kanalın düşüncelerini dinlerim ama aklıma yatmayan bir şeyi yapmam, bunu baştan söyleyeyim diye...' konuşma böyle gidiyor..." (S-5)

"Biz hikâyeyle başladık, 'Biz bunu anlatmak istiyoruz, böyle anlatmak istiyoruz' diye başladık ve o beğenildiğinde o benimsendiğinde ondan sonra 'Bunu biz böyle yaparız' dedik yani mesleki olarak tavrımız neyse onu koyduk ortaya..." (S-6)

"Benim ve benim birlikte çalıştığım arkadaşlarım özelinde bizim ödün verebileceğimiz belli bir sınır var, ondan sonra da 'Biz bu işi yapmayız' diyoruz." (S-7)

"Yazdıklarına karışılmasına karşı çıkıyorum, genellikle de kabul etmiyorum (...) mesela (X-yapımcı) hiçbir satırıma karışmamıştır [televizyon için "riskli işler" dediği iki dizinin adını anıyor], karışabilirdi ama hiçbir şeye karışmadı ama koşulum oydu." (S-11)

Yukarıdaki ifadelerden anlaşıldığı gibi, senaryo yazarları kendilerini, kanalla ya da yapımcıyla müzakereye açık bir üretim sürecinin özneleri olarak konumlandırmışlardır. Ancak üretim sürecindeki bu müzakerenin, senaryo yazarının

geçmişteki başarılı işlerine ya da hâlihazırdaki yapılan işin başarısına büyük ölçüde bağlı olduğunu vurgulamak gereklidir:

"Bize çok baskı olmuyor çünkü biz işte dediğim gibi uzun yıllardır kendi çerçevesini oluşturmuş bir ekibiz. Yapımcımızla aşağı yukarı aynı dili konuşuyoruz, yaptığımız hikâyelerin eni boyu aşağı yukarı biliniyor, dolayısıyla biz biraz daha fazla rahat olabiliyoruz yani neyi yapıp neyi yapmayacağımızı herkes biliyor üç aşağı beş yukarı, orada yani şöyle bir şey var, tabii ki bu belli ahlaki ilkelere dayalı olarak iş üretmek, senaryo üretmek daha zor bir şey ve daha akıllıca, daha farklı, daha zor yollar bulmak gerekiyor. Ama onları bulmak gerekiyor yani. Kafa çalıştırmak gerekiyor yani başka yolu yok yani. Bir tek şöyle bir şey var, sizin reytinginiz iyi olduğu sürece kimse size dokunmaz. Bu sektörde her zaman böyleydi. Biz bu bağımsızlık alanını yarattıysak aslında bu sayede yarattık. Kaşımıza gözümüze değil yani..." (S-6)

"Biz oto-sansür uygulamadık. Biz kendimizi sınırlandırmayalım dedik. Kanal bunu niye tuttu? İyi bir seyircisi ve reytingi var. Tutmasın da ne yapsın? Para ile ilgili olduğunu düşünüyorum. Yapımcı, yönetmen içinse prestijli bir iş. Çok ses getirdi." (S-14)

"Biz yapımcımızı dinlemeye çalışırız, yaptığımız işi savunuruz kendimiz inanıyorsak. Tatsız bir dayatma olmadı. Reyting düşmeden müdahale gelmez zaten." (S-13)

Dikkat edilirse burada yazarlar, kendilerine açtıkları özerk alanı, sermayenin ticari hedefleriyle çatışan bir yaratım etkinliği içinden değil, sermayenin ticari hedeflerine uyumlu olma başarısını göstermiş bir yaratım etkinliği içinden tarif etmişlerdir. Bu durum, Jason Mittell'in de tartışmaya açtığı gibi (2012), televizyon hikâye anlatıcılığı işinde saf bir yaratıcılık-ticaret karşıtlığı aramanın yanıltıcı olacağına işaret etmesi açısından kayda değerdir. Gerçekten de hemen aşağıda ifadelerini paylaşılan yazara benzer biçimde, görüşülen pek çok yazar, televizyonun ticari doğasının bilinci içinde, kanalla, yapımcıyla ve ekiple uyumlu bir yaratım sürecinin önemli olduğu hususunda hemfikir gözükmektedir:

"Çünkü bu sektör yani, roman yazmıyorsun, tek başına resim yapmıyorsun, o insanlar senin yazdığın şeye milyarlarca lira para yatırıyor, bir sürü insan çalışıyor, dolayısıyla mutlaka

onların gördüğü hataları, açıkları, zaafı dinlemek, kale almak zorundasın. Ben bildiğimi okurum tarzı bir iş yapmıyoruz televizyonda özellikle. Daha amatör sinema yapıyorsundur, kendin yazıp kendin çekiyorsundur, istediğin telden çalarsın parayı da buluyorsan, yapımcı da buluyorsan, hiç kimse sana bir şey diyemez ama televizyonda öyle bir durum ben zannetmiyorum olsun yani. Vardır birkaç senarist yapımcıya her türlü sözünü geçiren, her istediği olan, olmadı mı çekip gidecek forsu olan ama ben şu anda öyle bir noktada değilim, yapı olarak da öyle değilim hani beni yönetmenim arayıp da 'Sağ ol eline sağlık ama ben şurasına takıldım, şurası şöyle mi olsa?' dediği zaman ben mutlaka onu dinlerim çünkü benim önceliğim işin yürümesi yani. Bu yapı meselesi aslında, daha inatçı senarist arkadaşlarım da var öyle senaristler de duyuyorum, yönetmen istediği gibi çekmedi diye işini bırakanları ama bende hep şeyin yükü var arkamda yani, iki yüz kişi çalışıyor orada sette soğukta sıcakta karda yağmurda çamurda ve o insanları zor durumda bırakacak, işsiz bırakacak, ortada bırakacak, setin durmasına sebep olacak şeyler yapmamaya çalışıyorum ben." (S-3)

Yazarın buradaki "sözünü geçiren", "inatçı" senaristler ile "şu anda öyle bir noktada olmayan, çekip gidecek forsu olmayan" senaristler arasında yaptığı ayrım, Ryan'ın (1992: 134) "sözleşmeli yaratıcılar" ile "profesyonel yaratıcılar" arasında yaptığı ayrımı akla getirmektedir. Buna göre, sektörde itibarlı bir statü edinmiş bazı yazarların, "proje ekibi içinde alternatif bir iktidar yapısı tesis edebildiklerini" (Ryan, 1992: 134-136); henüz böyle bir statü edinmemiş yazarların ise sektördeki güvenceli konumlarını koruyabilmek adına "profesyonellik ideolojisini" (Ryan, 1992: 140) işe koştuklarını söylemek mümkündür. Öyle ki sektördeki yeri itibarıyla Ryan'ın profesyonel yaratıcı tanımına denk düşen yazar da profesyonellik ideolojisini dillendirmiş, "işin yürümesi" için kendisinden beklenen görevleri makul biçimde yerine getirme rolünü üstlenmiştir. Ancak yazarın üstlendiği bu rolü, kabaca bir teslimiyet ilişkisi çerçevesine yerleştirmek hatalı olacaktır. Çünkü, Ryan'ın da belirttiği gibi (1992: 141), profesyonel yaratıcılar, yaratım sürecini yönetenlerle işbirliği içindeyken aynı zamanda kendi yaratıcı katkılarının değerini beyan etmektedirler. Dolayısıyla yazarın işbirliğinden yana bir tavır sergilemesi, boyunduruk altına alınmış bir yazar kimliğini benimsediği anlamına gelmemekte, tam aksine, sektörde "itibarlı bir kimlik kazanma mücadelesine" (Ryan, 1992: 141)

karşılık gelmektedir. Ayrıca yazarın, kendisinden senaryoda bir değişiklik rica eden yönetmenine olumlu yaklaşımı üzerinden aktardığı söz konusu işbirliği sürecinin, formel-kapalı-hiyerarşik bir ilişkiye değil, informel-açık-müzakereci bir ilişkiye dönük oluşu da dikkat çekicidir. Ne var ki tam da bu noktada, yaratım sürecini yönetmekle yetkilendirilmiş aktörler ile yaratıcı emek sahipleri arasındaki "nispeten eşit ve çoğunlukla arkadaşça ilişkilere" (Hesmondhalgh ve Baker, 2011a: 109) dayanan müzakere mantığının, pratikte epeyce gerilim üretmeye teşne olduğu söylenmelidir:

"Karakter gereği müzakereci ve mücadeleci bir insanımdır. Asla şey yapmam. Başlarda yapıyordum, hırslanıyordum, kavga ediyordum. Bu işin içinde birazcık şeyi de tanımaya başlıyorsunuz, insan malzemesini de tanımaya başlıyorsunuz. Zamanla zaten tanımak zorundasın bence. İnsan karakterleri, kim, kimdir, nasıldır, nasıl davranır bilmem ne, onu yaparken pratikte birtakım davranış biçimleri tanımaya başlıyorsunuz. Ben mesela bir yönetmenin benden hoşlanıp hoşlanmadığını ikinci dakikada anlarım. Bir yönetmenin sevdiği ve çalışmak istediği bir senarist arkadaşı varsa onu da onuncu dakikada anlarım. Çünkü arıza çıkartmaya başlar bana. Ve bunu minik minik yapar. Bunlarla hemhal olunca televizyon kanallarıyla ve yapımcılarla da aynı şekilde mücadele ve müzakere ediyorsun. Benim bir takım kırmızı çizgilerim var. O kırmızı çizgilere kadar al ver yaparım. Al ver ilişkisine girerim. Ha o zaman onu şöyle yapmayalım ama şöyle yapalım diye dönüştürebildiğim şeyler olur. Buna ben de ikna olmalıyım çünkü. Çünkü benim gitmek istediğim bir yol var. Radikal bir yol bazen ama oraya gitmek istiyorum. Oraya gitmek için, oraya giderken benim akışımı bozmayacak fikirlere karşı çıkmam. Akışımı bozacak şeyleri de akışımı bozmayacak şeylere çevirtirim. Çevirtmeye çalışırım. Ama reyting yükseltmek için mesela yapımcı lafıdır "Elimizde ne varsa patlatalım!" O zaman işte kaçırmalar, tabancalar, bilmem neler devreye giriyor. O zaman da işte sevmiyorum ben bunu yapmayı noktasına geliyorum. Geldim, çok geldim yani." (S-1)

Görüldüğü üzere yazar, kariyerinin ilk yıllarındaki kavgacı karakterinin sonraki yıllarda uzlaşmacı bir karaktere evrildiğinden söz etmiş ve sektördeki insanlarla kurduğu ilişkiler bağlamında kendisini müzakereci bir konuma yerleştirmiştir. Gerçekten de Ryan'ın ayrıntılı biçimde tartışmaya açtığı gibi (1992), kapitalist kültürel üretimin pazarlanabilir metalara dönüştürülebilecek orijinal ürün ihtiyacı, yaratım safhasındaki kültür işçilerinin emek süreçlerinin müzakereci bir

mantıkla yönetilmesini zorunlu kılmış, emeğin işbölümü uyarınca söz konusu yönetimi gerçekleştirmekle yükümlü olan yapımcılar ve yönetmenler ile yönetimin konusu olan kültür işçileri arasında ise buradaki senaryo yazarının betimlediği şekliyle karşılıklı ödün ve uzlaşılara bağımlı bir üretim ortamı ortaya çıkmıştır. Ancak kapitalist kültürel üretime özgü bu müzakerenin varlığı, yaratım sürecini yöneten aktörler ile kültür işçileri arasında eşitler arası bir ilişki olduğunu düşündürmemelidir. Ryan'ın dikkat çektiği üzere (1992: 126), kapitalist kültürel üretim olgunlaştıkça, yaratım safhasındaki kontrol ve denetim mekanizmaları sağlamlaşmış; kültür işçileri, sermayenin ticari hedeflerine iyice eklemlenmiş bir yaratım sürecinin öznelere kılınmıştır. Öyle ki buradaki yazar da, her ne kadar zaman içinde geliştirdiği taktiksel-uzlaşmacı bir yaklaşımla yaratım safhasındaki müdahalelere karşı direnmeye çalışsa da, en nihayetinde "Elimizde ne varsa patlatalım!" diyen yapımcıya, hiç istemediği halde rıza göstermek zorunda kaldığını ifade etmiştir.

Türkiye'deki televizyon drama üretim pratiğinde, yapımcılar, yönetmenler ve senaryo yazarları arasındaki ilişkilere bakıldığında, yaratım sürecindeki müzakere dengesinin giderek senaryo yazarları aleyhine bozulduğunu söylemek olasıdır. Ayrıca, yaratım safhasındaki denetimin, yapımcı ve yönetmenlerin denetiminden çok daha etkin bir şekilde, kanalların yönetici kadrosundaki aktörler aracılığıyla kurumsallaştırılmış olması da kültür işçilerinin müzakere olanaklarını sınırlandırmaktadır. Nitekim, araştırma kapsamında beş kişiden oluşan bir senaryo ekibiyle yapılan görüşmede de (S-9) yazarlar tarafından bu duruma dikkat çekilmiş; sektörde çalışmaya başladıkları 2000'lerin ilk yıllarında kendi sözlerinin daha çok geçtiği bir üretim anlayışının olduğu, son yıllarda ise kanal yöneticilerinin işe

doğrudan müdahale ettikleri, örneğin eskiden kanal yöneticilerini hiç tanımazken şimdilerde yazdıkları dizinin tretman toplantısına kanalın *CEO*'sunun da katıldığı söylenmiştir. Yazarların bu gelişme karşısındaki tavırları sorulduğunda ise kendilerinin kavgacı değil uzlaşımçı bir ilişkiden yana hareket etmeyi daha doğru buldukları görülmüştür. Buna göre yazarlar, kanal yöneticiliği pozisyonuna yükselmiş bir insanın aptal olmadığını, en az senaryo yazarları kadar bu işi bildiğini öne sürmüş ve o insanı ikna etme yollarını aramak gerektiğini vurgulamıştır. Ayrıca, üç beş kanal arasında yürüyen bir üretim sektöründe tekrar aynı kişiyle karşılaşma ihtimalinin oldukça yüksek olduğunu hatırlatan yazarlar; kavgacılıkta ısrarlı bir senaryo yazarının, adını uyumsuz bir insana çıkartacağından, kendisiyle bir daha çalışılmaması gibi olumsuz bir sonuçla karşılaşabileceğine işaret etmiştir. Öte yandan yazarların, "katip gibi" kendisinden ne isteniyorsa onu yazan senaryo yazarı kimliğine karşı çıktıkları da belirtilmelidir. Ancak hemen eklenmelidir ki yazarlar, kanal yöneticilerini ya da yapımcıları ikna edemediklerinde kendilerinden istenileni yazma noktasına geldiklerini söylemişlerdir.

Buraya kadar, televizyon drama üretimi pratiğinde yaratım safhasındaki denetimin, senaryo yazarlarının emek süreçlerindeki özerkliği ve müzakareyi kısıtlayıcı işlevine bakmaya çalıştık. Yaratım safhasındaki denetimin yanı sıra, yazarların kendilerini özerk bir yaratım süreci içinde tarif edememelerine yol açması bakımından üzerinde durulması gereken bir diğer mesele ise Ryan'ın belirttiği gibi (1992: 143), kapitalist kültürel üretimin "yaratım sürecini anlamlı ölçüde rasyonalize etme" araçlarından biri olan "format" sistemidir. Buna göre, "tarihsel olarak, proje ekibinin biçimlendirilmesi ve ekibin ilişki yapısının kurumsallaştırılması sürecinden doğan" (Ryan, 1992: 159) format sistemi, yaratım sürecinin kontrolü açısından

sermayenin elini güçlendirmekte önemli bir role sahiptir. Öyle ki format sisteminin bir kontrol aracı olarak güçlü ve yerleşik kılınması, sermayenin, yaratım sürecini denetleyen aktörlere "arzu edilen tipte işlerin hayata geçirilmesi için planlama yapma ve ekibin eldeki planlamaya sadık kalmalarını sağlama görevlerini" yüklemesine bağlıdır (Ryan, 1992: 161).

Format sisteminin en etkin haliyle işlediği kültürel üretimler arasında gösterilebilecek olan televizyon drama üretimi, senaryo yazarları için, ticari başarısı kanıtlanmış formlara ve uzlaşımına bağlı kalan bir yazım pratiğinin sürdürülmesi anlamına gelmektedir. Profesyonel yaratıcılar olarak yazarlar açısından bu pratiği, Ryan'ın ifadeleriyle (1992: 184) "iki ucu keskin bir kılıç" şeklinde nitelendirmek mümkündür. Şöyle ki format sistemi; "profesyonel yaratıcıların çoğuna, sanatçı karakterinin bir parçası olan idealizmden feragat etmeleri karşılığında iş güvencesi ve düzenli bir gelir getirmekte, onları bürokratik ve kapitalist şartlar içindeki bir sanatçının engellenmişlik hislerini kabullenmeye zorlamaktadır" (Ryan, 1992: 184). Ryan'ın dikkat çektiği bu durum, özellikle günlük dizi kaleme alan yazarlarda çok belirgin biçimde kendini göstermektedir. Örneğin, uzun yıllar günlük dizi formatında yazan bir yazar (S-13), "Ta Oedipuslardan gelen bir hikâye dizilimi var" diyerek, temelde herkesin yaptığı işin "belli" ve "aşağı yukarı birbirinin aynısı" olduğunu söylemiştir. Yazar böyle bir üretim ortamındayken farklı arayışlar içine girmeyi gerçekçi bulmadığını defalarca vurgulamış ve dizideki hikâyenin devamlılığı ile işinin devamlılığı arasındaki bağı, üretim sürecinde kendisi için çok temel bir belirleyici oluşuna işaret etmiştir. Yine başka bir yazar (S-14), günlük diziler hakkında "'Bu ne ya! Her gün aynı şey!'" diyenleri anmış ve "Evet, öyle. Senaristler bunu yapmak zorundalar" demiştir.

Peter Jukes'in (2009), BBC televizyonuna ait *Holby City* dizisindeki yazarlık deneyimiyle ilgili ifadeleri, format sistemine bağımlı bir yazım pratiğinin senaryo yazarlarına yaşattığı engellenmişlik hissini sergilemesi bakımından iyi bir örnektir. Jukes, BBC'nin *prime-time*'da yayınlanan *soap opera* formundaki dizilerine, ayrıca üretim aşamasında yazarlara yapılan müdahalelere sert bir eleştiri yöneltmiş ve *Holby City*'e kendi yazdığı iki bölümü "yazarlık kariyerimin en moral bozucu deneyimi" şeklinde anmıştır. Jukes'a göre, televizyonun *soap opera* formu, "yaratıcılığı baskılamakta ve yenilikçiliği yazardan çekip almakta"; "yazarları, 1960'lardaki İngiliz dramalarının 'bulaşık teknesi doğalcılığına (*kitchen-sink naturalism*) hapsederek, modası geçmiş, basmakalıp bir sınıf, karakter ve gaye yaratımına" zorlamaktadır. Bu bağlamda İngiliz televizyon dramaları ile günümüz Amerikan televizyon dramaları arasında bir karşılaştırma yapan yazar, İngiliz televizyonlarında *The Wire* gibi örneklerin yokluğunu, yazarlara üretim sürecinde etkin bir yaratıcı rol verilmemesine bağlamıştır. Anlaşılabildiği gibi Juke, televizyonun hâkim *soap opera* formuna ve bu formun üretim mantığının beraberinde getirdiği kısıtlamalara sıkışmış, dolayısıyla yaratıcı itibarı elinden alınmış bir yazar görüntüsü çizmektedir.

Çalışma kapsamında görüşülen senaryo yazarlarının büyük çoğunluğu da, Juke'in yukarıda yer verilen ifadelerine benzer biçimde, *soap opera* türüne sıkışmış bir yazarlık pratiğinin kendilerine dayatılmasından oldukça rahatsız olduklarını dile getirmişlerdir. Örneğin bir yazar (s-10), "masalsı, gerçek olmayan" hikâyeler yazdıklarını söylemiş ve "televizyon izleyen bin kişi arasındaki dokuz yüz seksen kişinin", dizilerdeki karakterler gibi müstakil evlerin olduğu mahallelerde değil, "çirkin, gri, 'Huzur Apartmanı' diye bir yerde yaşadığını" ifade etmiştir. Aynı yazar,

sezon başında "nispeten belli bir ses tonuyla başlamış" olduğunu söylediği, görece gerçekçi yazılmış hikâye ve karakterlere sahip dizilerin de, sezon ortasında reyting kaygısıyla içlerine "yeterince kan, ter ve gözyaşı sokularak" başlangıçtaki "orijinal halinden" uzaklaştırıldığını vurgulamıştır. Yine bir yazar (s-2), "baş rollerde daima peygamber erkeklerin" ve "çocuğunu asla terk etmeyen kadınların" olduğu hikâyelerin kaleme alındığını söylemiş; bir diğer yazar ise (s-4) "kendi içinde kaygıları, korkuları, çelişkileri olan, bildiğimiz insan gibi insanı yazmak yerine, esas oğlan esas kız klişelerine yaslanan, gerçekçi olmayan hikâyeler yazdıklarını" belirtmiştir.

Burada, televizyon yazarının yaratıcı itibarını, yazarın tam da televizyondaki hâkim formların üretimi içinde edindiği bir itibar olarak açıklayan, başka tür bir yaratıcılık savunusundan da söz edilmelidir. Bu yaratıcılık savunusu, büyük ölçüde yazarın kendi zanaatına sahip çıkma, yaptığı işi en iyi şekilde yapma motivasyonundan kaynaklanmaktadır:

"Zaman zaman her şeyine sizin karar vermediğiniz eserlerle yola çıkıyorsunuz, bu durumda o çelişkiler olur, doğal olarak olur ama eğer saygı duyuyorsanız yaptığınız işe başka olur yaklaşımınız, saygı duymuyorsanız başka olur. Saygı duymuyorsanız, 'Bu bir iştir, para kazanıyoruz' dersiniz ve 'Tamam abi, öyle yapalım' ya da yönetici bir şey söylediği zaman 'İdare edelim, aramızı iyi tutalım, kavga etmeyelim', yapımcı bir şey söylediği zaman 'O da olur, yayınlansın, para gelsin' duygusuyla yapıyorsunuz sonuç başka oluyor. Bu senaristlerin de senaristlik hayatları ya çok uzun ve verimli olmuyor ya da mutsuz oluyorlar. Piyasadan nefret ediyorlar, çok kötü bahsediyorlar. Ama ikinci bir yol var. Ne olursa olsun önünüze bir puzzle koyuyorlar, karakter bu, hikâye bu şu, bunun içerisinde size oyun öneriyorlar, burada kendinizi koyabilerseniz işe, kendinizi koyduğunuz küçük şeyler de olsa koyabiliyorsanız mutlu olursunuz, en iyisini yapmaya çalışırsanız zaten. O zaman kavga da edersiniz, yapımcıyla, kanalla, 'Hayır' dersiniz, 'Bu böyle olacak' dersiniz, 'Çünkü bu böyle böyle...' dersiniz. Mesela beni çok sevmezler o anlamda, huysuz bulurlar kavga ettiğim için ama öte yandan huysuz buldukları için de beni severler. Çünkü işin sahibi diye düşünürler." (S-5)

Görüldüğü gibi yazar, televizyonda her ne kadar hâkim formlara bağlı bir üretim anlayışı söz konusuysa da, bir senaryo yazarının o hâkim formlar içinde kendi sesini koruyabileceğine inanmakta, üstelik mesleğe duyulan saygının gereği olarak yazarların bunun için mücadele vermesi gerektiğini savunmaktadır. Ayrıca burada, yazarın; yaratım sürecindeki mücadelecî tavrının, kanal yöneticileri ya da yapımcılar tarafından bir yandan hoş karşılanmadığını ama öte yandan takdir edildiğini belirtmesi de gözden kaçırılmamalıdır. Çünkü bu durum, Ryan'ın da dikkat çektiği üzere (1992: 176-177), "formatların monolitik değil, gevşekçe-birbirine bağlı parametrelerden oluşan yapısını" gösterdiği kadar, "format sisteminin kendi çelişkilerini üretme niteliğini de" açık etmektedir. Formatların monolitik bir yapı yerine gevşek bir yapı sergilemesinin ardındaki temel neden, kültürel üretimdeki her projenin orijinal bir dokunuşa muhtaç oluşudur, aksi takdirde tek düze, yavan, izleyiciyi yakalayamayan ürünler piyasaya sürülebilir ve zarar edilebilir. Bu yüzden, kanal yöneticileri ve yapımcılar, piyasaya kâr getirecek ürünler sürebilmek için, senaryo yazarlarının özgün taleplerine belli bir ölçüde rıza göstermeyi seçebilmektedir. Yazarlar cephesinde ise mevcut formatlar içinde en iyiyi üretme itkiyle kendi kişisel yeteneklerini ürüne taşıma çabasının, yazarlara itibar ve maddi kazanç olarak geri dönme ihtimali gözden kaçırılmamalıdır. Yine burada söylenmelidir ki, hâkim formlardan farklılık gösterse de kendini kabul ettirmiş formların başarısı sayesinde, daha önceleri aykırı bulunan senaryolar bizzat kanal yöneticileri ya da yapımcılar tarafından talep edilebilmektedir. Nitekim, yazarlar (S-9) *Behzat Ç.*, *Ezel* gibi dizilerin başarısından sonra, kanal yöneticilerinin "farklı iş olsun, sert iş olsun" taleplerinden söz etmişlerdir. Ancak yazarlar (S-9) tam bu noktada, başlangıçta sert iş istediklerini söyleyen kanal yöneticilerinin, sonradan, "o

sertliği kırmak" yönünde bir tavır aldığına da değinmişlerdir. Buradan anlaşılmaktadır ki, senaryo yazarlarının kanal yöneticileri ya da yapımcılar gibi karar verici konumda bulunan kişilerle kurdukları ilişkiler müzakereye açık bir karakter taşısa da, en nihayetinde televizyon endüstrisinin tecimsel doğası bu müzakere sürecini kısıtlamaktadır.

d. Yazarların Metinleri: "Televizyonları drama taşır."

Televizyon drama üretiminde senaryo yazarlarının emek süreçlerinin anlaşılabilmesi için üzerinde durulması gereken konulardan biri de yazarların ürettikleri metinlerle nasıl ilişkilendikleridir. Bu konu, yazarların çalışma hayatlarını, "bu işe gönül vermek", "bu işe tutkuyla bağlanmak" gibi ifadelerle tarif etmelerini, "yaratıcı çalışmanın ayartısından kaynaklı bir büyülenme" (Lee, 2011b: 3) şeklinde değerlendirmek dışındaki olası başka dinamikleri, iyi ürün-iyi çalışma arasındaki bağ temelinde tartışmaya açabilmek açısından kritik bir önem taşımaktadır.

David Hesmondhalgh ve Sarah Baker (2011a: 181), "pek çok yaratıcı işçinin, seçme şansı verildiği takdirde, düşük nitelikli ürünlerdense yüksek nitelikli, başkalarının iyiliğini ihmal eden ürünlerdense başkalarının iyiliğine katkı sunan ürünler üretmeyi yeğlediği" varsayımını ileri sürmüşlerdir. Buradan hareketle yazarlar (Hesmondhalgh ve Baker, 2011a: 182), "yaratıcı işçilerin kendi ürünlerini fazlasıyla önemseme eğilimlerine" dikkat çekmiş," iyi ve kötü ürünler anlamındaki

iyi ve kötü çalışma anlayışı dışarıda bırakıldığında, yaratıcı emeği anlamının olası olmadığını" söylemişlerdir. Benzer bir bakış açısı, "ahlaki ekonomi" yaklaşımından hareket ederek, "etik kuralları, çalışma pratiklerini ve failliği" yaratıcı çalışmanın unsurları arasında ele almak gerektiğini söyleyen David Lee'de de (2011b: 3) görülmektedir. Buna göre Lee (2011b: 3), "yaratıcı işçilerin, çalışma hayatlarındaki olumsuz yönlerin ziyadesiyle farkında olduklarına" işaret etmiş ve "yaratıcı işçilerin, kendi çalışma tecrübelerinin niteliği yanında, içinde yer aldıkları üretimden çıkan kültürel ürünlerin niteliğine ilişkin de derinden endişe duyduklarını" vurgulamıştır. Görülebildiği gibi, gerek Hesmondhalgh ve Baker gerekse Lee, yaratıcı işçilerin üretim faaliyetlerini, kültürel ürünlerin niteliğine dair soru ve sorunlardan uzak bir düzlemde ele almak yerine, iyi ve kötü ürünler ile iyi ve kötü çalışma arasında bağ kurma yoluyla normatif düzlemde bir tartışmanın kapısını aralayabilme amacı gütmektedir. Burada, bu normatif düzlem takip edilerek, Türkiye'de televizyon dramalarının kalem işçileri olan senaryo yazarlarının, ürettikleri ürünlerin niteliği ile kendi emek süreçlerinin niteliği hakkındaki temel düşünceleri ve endişelerine yakından bakmaya çalışılacaktır.

Türkiye'de televizyon drama üretiminde iyi ve kötü ürünler ile iyi ve kötü çalışma arasındaki bağın sorgulanması noktasında, ilk olarak, televizyonun kendileri için ne ifade ettiği sorusuna yazarlardan alınan yanıtlar gözden geçirilebilir:

"Çok önemli buluyorum bir mecra olarak televizyonu. Üstünde başka bir şey olmadığını düşünüyorum, onu en tepeye yerleştirebiliriz iletişim araçları arasında. Etkili, talep gören, evimizin köşesinde, açmadan duramadığımız, bize yarenlik eden... İnsanların ilgisini çekip orada bir şey yaratabilmek çok heyecan verici. İnsanların gözünün üzerinde olması, beğeniliyor olmak, seyirciden tepki almak... 'Televizyonu bırak ya filme bak!' diyenlerden değilim ben. Hatta filmde, sinemadan çok daha çabuk değişebileceğini, asıl yenililikleri orada göreceğimizi düşünüyorum." (S-8)

"(...) televizyon artık çok ciddi bir medya, çok ciddi, sinema kadar önemli, küçümseyemeyiz artık onu, hani bir ara çok küçümsüyorduk, 'O diziler, pöh!' filan yapıyorduk, yapıyorlardı. Ben bunu hiçbir zaman yapmadım ama bence çok önemli ve ciddi olarak bütün evlere girdiğini düşünürsek hem çok kendimizi sorumlu hissetmemiz gereken bir alan, bir sürü açıdan, etik değerler, işte gençleri özendirici durumlar vs. açısından çok ciddi düşünülmesi gereken..." (S-11)

"Televizyon çok tehlikeli bir alet, gerçekten çok tehlikeli bir alet. Aslında mesela basın bütününe baktığımızda bir gazete de tehlikeli olabilir. İddia ettikleriyle, şunlarıyla bunlarıyla kendi kitlesini yaratabilir filan ama televizyonla kurduğumuz ilişki çok daha acayip bir ilişki çünkü televizyonun önünde çok daha uzun saatler geçiriyoruz. Gazeteyi günde bir saat okuyan bir Türk vatandaşı çok az sayıda ama herkes televizyonun önünde ciddi zamanlar geçiriyor. Bir de en fenası televizyon bizimle bir duygusal ilişki kurmaya çalışıyor, bunu başarıyor yani televizyon olmadığında kendini çok yalnız hisseden insanlar olduğuna eminim." (S-10)

"Televizyonun çok önemli olduğunu düşünüyorum, eğer buysa sorduğunuz. Halk için, kitle için çok iyi bir eğitim aracı olduğunu düşünüyorum. Sinemanın işlevi neyse televizyonun da çok geniş kitlelere daha rahat anlatarak ve daha kolay bir dille, daha kolay anlayabileceği bir dille anlatmak imkânı olduğu için çok önemli buluyorum ama bunun böyle kullanılmadığını düşündüğüm için de Türk televizyonlarında bu söylediğim özellikleri göremiyorum. Türk televizyonlarında sadece para kazanmak için yapılan, tamamen bildiğiniz liberal düzenin içerisinde ticarethane, televizyonlar bir ticarethane." (S-2)

"Televizyon müthiş bir şey bence. Kıbrıs'ta trafikte sıkışmıştık, müstakil bir evin önünden geçiyorduk, kadın balkona oturmuş, sırtını dönmüş, salondaki televizyona bakıyor. Televizyon çok garip bir şey. Sihirli kutu meselesi var ya, klişedir ama. Seni birtakım fantazmalar içine sokabiliyor. Çok şizoid bir şey esasında. Fakat biz bu şizoid şeyi o kadar rahat içselleştirmiş durumdayız ki bize hiç anormal gelmiyor. Ben mesela televizyon açık olmadan uyuyamam çok fazla." (S-1)

"Şöyle bir şey söyleyeceğim, televizyon benim için çok yabancılaştığım ve çok soğuk bir platforma işaret ediyor. Çok büyük bir yalan. Şey, yalnız burada diziler için söylemiyorum sadece. Yani dev bir miknatis, herkesin çekileceği alan farklı ama özünde de aynı. Ben televizyonu şu amaçla açıyorum. Aman ne belgeselleri izliyorum vs. değil. Yalnız olduğum için arkada bir ses olması adına haber kanalları açık oluyor. Genellikle kısık sesle ama ajite edici hiçbir görüntüye yer vermeden. Üzüntü verici bir şey çünkü hakikaten insanların kibrit kutularına konup, sadece evlerinde şu kadarcık bir aygıtın başına geçip başka hiçbir hayat yaşamadan onunla yaşayıp onunla kalkmaları dehşet bir şey, çok da anlaşılır bir şey. Bir din, ikincisi televizyon artık kitleleri kontrol altında tutan organlar. O da bir çeşit dine dönüştü." (S-12)

Buradaki ifadelerde, televizyonun kültürel, ekonomik ve toplumsal boyutlarıyla ilgili olarak kabaca iki karşıt bakış açısı ayırt edilmektedir. Bunlardan ilki, televizyonun kültürel üretimine iyimser bir tutumla yaklaşmakta ve televizyonu sinemayla rekabet edebilecek, yenilikçi bir mecra şeklinde tanımlamaktadır. İkincisi ise, televizyonun kültürel üretimine mesafeli bir tavır almakta ve televizyonu çok tehlikeli bir alet, liberal düzenin içinde bir ticarethane, şizoid kişilikler yaratan bir araç, dev bir mıknatıs gibi ifadelerle anmaktadır. Ancak dikkat edilirse, her iki bakış açısı da televizyonun yaygın toplumsallığını vurgulamakta ve her evde bulunan, herkese erişebilme kabiliyeti olan bu aracın tüm olumlu ve olumsuz potansiyelleriyle birlikte hayati bir önem taşıdığı noktasında birleşmektedir. Ayrıca görülmektedir ki yazarlar kendilerini sadece televizyonun kültürel içeriğini üreten kişiler olarak değil, televizyon kültürünün muhatapları olarak da konumlandırmaktadır. Bu birbiri içine geçmiş konumdan türeyen sorumluluk duygusu içinde, bir yandan etik değerleri, toplumsal yararı gözeten bir fail bilinciyle televizyon içeriklerine müdahale etme isteğini koruma eğilimi sürerken, öte yandan televizyonun mevcut ticari doğası içinde ürettikleri içeriklerin düşük niteliğinden kaynaklanan rahatsız bir ruh hali de kendini hissettirmektedir. Aşağıdaki ifadeler, bu durumu çok çarpıcı biçimde örnekleemektedir:

"Ben televizyonu çok önemsiyorum. Herkesin bindiği bir otobüs gibi benim için televizyon. Ben ona binmekten vazgeçersem ben de o dünyadan kopacağım, ayrıca o otobüsün içinde ben de olmak istiyorum. Çünkü bazen bana verilebilir direksiyon ve ben içeridekileri iyi bir yere götürebilirim. Televizyonu başkalarının eline bırakmak hissi hoşuma gitmiyor. Başkaları derken burada en ufak siyasi, sosyolojik hiçbir ayırım yapmıyorum. Tamamen oy verme hakkı gibi düşünüyorum. Madem yazabiliyorum televizyonu yazmak isterim. Anlatmak istediğim hikâyeler var, insanlara iyi geleceğini düşündüğüm şeyler var söylemek istediğim, bu yüzden televizyon yazarı olmayı seviyorum ama şu anda bunu iddia etmek yanlış olur yani, televizyonun önemine hala inanıyorum ama onun içinde olmak istiyorum muyum, çok emin değilim." (S-10)

Bu ifadelerde görüldüğü üzere, yazar, televizyon gibi geniş kitlelere ulaşabilen bir mecrada kendi hikâyelerini başkalarına ulaştırabilmeye dönük isteğini ve mesleki tatmin arayışını dillendirmiş fakat bu isteği ve arayışı koruyabilme noktasında umutsuzluğunu gizleyememiştir. Yine de burada, yazarın kendi yazarlık deneyimini, "insanlara iyi geleceğini düşündüğü hikâyeler anlatma" motivasyonu ile andığı düşünülürse, televizyon dramasının bir kültürel ürün olarak içinde barındırdığı olumlu potansiyele duyulan inanç fark edilmelidir. Nitekim görüşülen yazarlardan bir kısmı, televizyon drama formunun, hikâye anlatıcılığı açısından oldukça verimli bir alan açtığını, ayrıca bu alanda yüksek nitelikli ürünler verebilmeye dönük bir potansiyel olduğunu belirtmiştir:

"Dizi formunu tercih ederim. Dramatik çatışma açısından çok daha bereketli. Bence senaristlik bir oyun oynama biçimi. Bunu ne kadar uzatabilersen insana o kadar keyif veriyor. Derinleştirme şansın daha yüksek oluyor. Dedğim gibi, hikâye nüveleriyle alakalı bir şey bence. Bence o hikâyenin potansiyeliyle alakalı." (S-1)

"Süreci gösteriyor olmak. Bence zenginleştiriyor dizi olması. Dizinin içinde tek bir fikre bağlı kalmak zorunda kalmıyorsunuz. Onun anlatmak istediği cümle sabit kalabilir ancak içinde başka şeyler de anlatabiliyorsunuz. X (*Türkiye'nin yakın tarihine ışık tutan bir dizi*) film olurdu ama insanlar diziyi seyretmeyi tercih ederdi. O katmanları görmek, dizisini seyretmek isterdi insanlar. X de öyle (*yakın tarihli polisiye bir dizi*), filme gidenler hiç memnun kalmadılar çünkü artık o tekrar seyretmek istedikleri bir şey. Film onları başka bir dünyaya çeksin ve bıraksın. Tekrar o dünyanın içine girmek istemeyebilir. Dizide tekrar görmek istiyorsun. Üreten de öyle, metin üreticisi de böyle bakıyor zaten. Bu zevkli bir şey. Bir süreci anlatıyor olmak başka türlü bir ruh durumu, üretim durumu. Süreci anlatırken o insanların içine daha çok bakabiliyorsunuz." (S-8)

"Burada bu konuya drama diye bakmak lazım. Dizi onun bir parçası. Sinema da hikâye anlatan bir araç, televizyon dizisi de drama olarak aynı işlevi görüyor aslında. Bazı farklılıkları olabilir tabii, sansürüydü bilmem nesiydi filan. Bir şeyin dizi olmasından kaynaklanan yapısal farklılıkları olabilir. Ufak tefek farklılıkları olabilir ama o kadar birbirinden ayrılması gereken şeyler değil bunlar. Zaten Amerika'da da görüyorsun. Son beş on senedir Amerika'da dizi sektörü solladı gidiyor yani. Çok daha iyi işler çıkıyor. Amerikan popüler sinemasının çıkardığı işlerden çok daha iyi şeyler çıkıyor. Demek ki mesele dizi olma ya da film olma olayında değil. Başka bir şey yani. Olay televizyon kültüründe. Veya işte neyse ne..."

Yine bir yanlış algı, mesela: 'Ne zaman bitecek bu dizi furyası?' Bu da çok yanlış. Bitmeyecek ki. Amerika da öyle, Avrupa da öyle. Televizyonları drama taşır. Bu kadar basit. Drama bir ihtiyaçtır. Yüzyıllardan beri insanlar için bu böyle. Bitmeyecek yani." (S-9)

Buradaki ifadelerden anlaşılabilceğı gibi, yazarlar, anlattıkları hikâye ve karakterleri derinleştirme olanağı vermesi bakımından televizyon dramasını kendileri için çekici bir anlatı formu olarak görmektedir. Yine, nasıl ki televizyon draması anlatıcı tarafındakilere derinlikli karakterler yaratma ve çok katmanlı bir hikâye anlatma keyfi veriyorsa, bunun izleyici açısından da aynı şekilde keyifli bir izleme deneyimine karşılık geldiğı söylenmiştir. Ayrıca burada, televizyon dramasının, "drama bir ihtiyaçtır" vurgusuyla, yüzyıllardır süregelen anlatı geleneğinin taşıyıcı formlarından biri olarak kurulması da önemlidir. Çünkü böylelikle, dramaların televizyondaki niceliksel çokluğuna bağlı bir nitelik yoksunluğuyla anılmaları karşısında, insanlığın hikâye etme kültüründen miras alınan geniş ve dinamik bir anlatı evrenine göz kırpılmaktadır. Öyle ki bu anlatı evreni, oyuncu ve keyifli bir üretim vaadini de beraberinde getirmektedir:

"Bir dünyanın içine giriyorsunuz ve oradan bir yerlere çok büyüleyici bir şey yani bunu yazan herkes hissediyor ve bu işi bırakabilmek... Herhalde yani bir şekilde yazarak hayatımızı sonlandıracağız. İlla televizyon dizisi olmak zorunda değil, hikâye vesaire, vesaire... O başka bir dünya sanırım ama bir de tabii sanırım şöyle bir şey, birlikte bir oyun kuruyorsunuz. Yani nasıl küçükken hadi sokağa çıkalım, arkadaşımız çağırır işte, 'Ayşe aşağı gel hadi herkes toplandı!', herkes toplanır gelirsiniz ve bir oyun başlar işte sen şusun, sen busun, sen top oyna, sen kalede dur, sen bilmem ne yap ve bir oyun başlar ve o sinerji müthiş eğlenceli bir dünya yaratır size ve bu da büyüklerin oyunu aslında. Yani bir oyun kuruyorsunuz, ve o oyunun içinde yer alıyorsunuz, çok eğlenceli, çok hayal dünyanızı geliştiren, eğlendiren bir alan aslında bu." (S-11)

Yazarın burada, çocukken arkadaşları tarafından oyuna davet edilme ve oyun kurma benzetmesi üzerinden tarif ettiğı yazarlık deneyimi, kendisine kalemi

aracılığıyla başka bir dünya açma ve o dünyaya başkalarını davet etme özlemini içinde barındırmaktadır. Gerçekten de görüşülen diğer yazarların hemen hepsinde, yazarlık mesleğine duyulan bağlılık ve metin üretiminden alınan keyfin ardında bu türden bir özlemin varlığı fark edilir düzeydedir. Örneğin, bir yazar (S-3) mesleğine tutku düzeyindeki bağlılığını açıklarken, bir insanın elli sene, yetmiş sene yaşayabileceği tek bir hayatının olduğunu ve pek çok insanın ellerindeki tek hayatta ancak tek bir meslek yaparak hayatını sürdürdüğünü söylemiş, ancak bir senaryo yazarının mesleğini yaparken bütün işlere bir ucundan bulaşabilme ihtimalinin kendisi açısından değerini vurgulamıştır. Bu bağlamda yazarın, "Bu işi yaparken hayatı çoğaltıyormuşsun sanki, o yaşadığın kısıtlı hayatta her şeyin ucundan biraz öğreniyorsun ve bunu aktarıyorsun gibi bir his veriyor insana ve bu çok vazgeçilmez bir şey yani" ifadesi dikkat çekicidir. Çünkü öyle anlaşılmaktadır ki yazar, gündelik hayatın insana dayattığı sıkışmışlığı, bilmediği başka hayatlara dokunarak aşma çabası taşımakta ve bu çaba sonucunda yarattığı anlatı dünyasını başka insanlarla paylaşmaktan mutluluk duymaktadır. Ancak tam da bu noktada, yazarlığın verdiği mesleki keyfin, televizyonun mevcut üretim şartları içinde kırılğan bir dengede durduğu söylenmelidir:

"İlk kuruluş aşamasında, hikâye ilk oluşturulduğunda, karakterler ilk oluşturulduğunda kaçınılmaz bir şey duyuyorsunuz, çocuk gibi yani. Heyecanlanıyorsunuz yani. Öyle mi olur, böyle mi olur, şöyle mi olur. Daha tam klişeleşmemiş, rutine dönmemiş oluyor, onu seviyorum, o salakça bir heyecan ama duyuyorsunuz, bazı işlerin çok lezzetli kalan şeyleri oluyor." (S-12)

Görüldüğü gibi, yazar, hikâyelerin ve karakterlerin ilk kuruluş aşamasında hissettiği heyecanı, yukarıda aktardığımız oyun kurma metaforuna benzer bir şekilde, "çocuk gibi", "salakça bir heyecan" sözleriyle tarif etmiştir. Ne var ki yazarın

ifadelerinden, yarattığı senaryo metniyle kurduğu bu duygusal bağın, ilerleyen zamanlarda işin klişeleşmeye ve rutinleşmeye yüz tutması yüzünden sarsıldığı da açığa çıkmaktadır. Bu bağlamda, görüşülen diğer yazarların da, masa başında bir anlatının kurulması süreci ile o anlatının ekranlara taşınma süreci arasında, emek süreçlerinin ve ürünlerinin niteliği açısından sıklıkla bir ayrıma gittikleri vurgulanmalıdır:

"Ben üretmekten çok hoşlanıyorum, sevmesek olmaz zaten. Ben seviyorum bu işi. Egosu, heyecanı gerçi geçtik artık. İlk başlarda daha heyecanlıydık, yazdığım şeyi görüyorum, ben orada 'Bardağı fırlatır' diyorum, adam fırlatıyor filan. Bunlar tuhaf duygular. Tabii bu duyguları bir müddet sonra geçiyoruz, artık hatta küfür ediyoruz, 'Öyle mi fırlatılır!' filan diyoruz. Hiçbir zaman istediğiniz gibi çekilmez zaten. Zaten bir senaryonun yüzde yetmişi iyi çekilmişse bu bir başarıdır." (S-4)

"Zaten tam da savaş hali dediğim bunun kendisi yoksa oturup senaryoyu tek başınıza yazmak bir savaş hali değil ki. O dünyanın en zevkli şeyi yani. Bilgisayarın başındasınız, dünyalar kuruyorsunuz. O dünyanın en zevkli şeyi yani. O değil ki tam da bu yani, o yarattığınız şeyi ticari dünyanın kuralları içinde var edebilme çabası. Reyting denilen son derece saçma sistemin çarkı altında var olma mücadelesi. Tam da benim savaş hali diye, tırnak içinde afet hali diye belirttiğim şeyin kendisi bu." (S-6)

Bu ifadelerden çıkartılabileceği üzere, yazarlar, masa başındaki üretimlerini kendilerini gerçekleştirmeye dönük bir faaliyet gibi kurmaktadır.⁴⁷ Ne var ki, ürünün nihai olarak kültürel bir meta formuna dönüşmesi, yazarlar için yabancılaşmış bir üretim faaliyetine karşılık gelmektedir. Söz konusu iki üretim faaliyetinin birbiriyle çatışmasından kaynaklı gerilim sonucunda ise, senaryo metinlerinin televizyon ekranlarına taşınırken uğradığı müdahalelere ilişkin endişelerle, televizyona özgü ticari kurallara ve reyting sistemine bağlı bir üretim anlayışının yarattığı baskılara

⁴⁷ Zafer Kıyan (2016), kültür ve meta arasındaki ilişkiyi tartışmaya açtığı çalışmasında, Ankara'da dizi üretiminde faaliyet gösteren bir firmanın ürettiği bir televizyon dizisiyle ilgili olarak yaptığı saha araştırmasında, görüştüğü senaryo yazarlarının ifadelerinden yola çıkarak, "Senaryo ekibinin kendilerini farklı bir şey yapıyor duygusuna kapıldıkları yer, ilk aşamada gerçekleştirdikleri toplantı gibi görünmektedir," demiştir. Kıyan'ın buradaki yorumu, bu çalışma kapsamında da görüşülen yazarların hemen hepsinin dillendirdikleri bir duruma işaret etmesi bakımından dikkate değerdir.

ilişkin endişeler dillendirilmektedir. Buradan hareketle, hem kendi emek süreçlerinin hem de ürünlerinin nitelik kaybından duyulan endişelerin, yazarlarda hayal kırıklığı, kızgınlık, umutsuzluk gibi duyguları tetiklediğini görebilmek kadar, yazarların mevcut koşullar altında var olma mücadelesi içinde iyi ürünler verebilme kaygısı güttüklerini de akılda tutmak gereklidir.

Hesmondhalgh ve Baker (2011a: 186), yaratıcı işçilerde iyi ürün ve iyi çalışma arasındaki bağlantının nasıl şekillendiğini sorgularken, yaratıcı işçilerin, ürettikleri ürünlerin geniş kitlelere seslendiğini bilmelerinden kaynaklanan bir duyarlılıkla hareket ettiklerini görmüşlerdir. Buna göre, özellikle televizyonda, insanların beğeniyle izleyebilecekleri işlere imza atmak, yaratıcı işçiler için büyük ölçüde memnuniyet verici bir unsur olurken, bunun yanı sıra, dünyayı değiştirme kaygısı güden, toplumsal ve kültürel etkisi güçlü projelerin içinde yer almak da yaratıcı işçiler için gurur kaynağı olmaktadır (Hesmondhalgh ve Baker (2011a: 186-188). Benzer bulgular, Lee'nin (2011b) yaptığı araştırmada da ortaya koyulmuştur. Şöyle ki Lee (2011b: 8; 11-12), yaratıcı işçilerle yaptığı görüşmeler sonucunda, özellikle televizyondaki güncel haber, belgesel gibi formatların üretiminde çalışanlar arasında, "toplumu eğitmeye, bilgilendirmeye, toplum üzerinde olumlu bir etki bırakmaya" yönelik etik bir tavrın varlığına rastlamıştır. Bu bağlamda Lee (2011b: 8; 11-12), "toplumu değiştirmek", "insanları içinde yaşadığımız dünya hakkında düşünmeye yöneltmek", "insanları bir an durdurup adaletsizlik, ırkçılık ve önyargılar hakkında düşündürmek" gibi arzularını, umutlarını dillendiren yaratıcı işçilere işaret etmiş ve yaratıcı işçiler açısından tüm bunların, işlerinden haz almalarını sağlayan unsurlar olduğunu söylemiştir. Bu çalışma kapsamında görüşme yapılan bütün yazarlara, iyi bir dramının kendileri için ne ifade ettiğine ve kendilerinin en çok ne

tür işlerden keyif aldıklarına dair sorulan sorulara alınan yanıtlarda da, Hesmondhalgh ve Baker ile Lee'nin araştırmalarından çıkan bulgularla kesişmeler vardır:

"Sonuçta ben hayatımı idame ettirmek için de yapıyorum bu işi ama önemli olan bence yani sizin etik değerlerinizle çok çatışan şeylerin altına imza atmamak. Yani en azından orada bir duruş sergileyebilmek.

(...)

Bir yerlerde kalıyordur yazdıklarımız, birinin aklında ne bileyim küçücük bir fikri bile değiştiren, bir adamın kız çocuğuna, kızına karşı davranışını bile bir kez olsun gözden geçirmesine sebep olabiliyorsen değerli bir iş yapıyor oluyorsun, dolayısıyla evet bütün zorluklarına rağmen vazgeçemediğimiz bir iş bir taraftan, eğer keyif alıyorsan, hiç keyif almadan yapıyorsan zaten o mutlaka yansıyor seyirciye, mutlaka yansıyor." (S-3)

"Bakmayın siz, o onu sevdi, bu da bunu sevdi hikâyelerinin dışında bayağı dik yerlerde dolanmaya çalışıyordum kendi kafamda ve onu yansıtmaya çalışıyordum. (...) X (*uzun yıllar yazdığı bir gençlik dizisi*), modern, kentli kodlarla yaşayan bir jenerasyonun övüldüğü bir hikâyedir. 'Böyle olmak fena değildir, olun arkadaşlar!' dediğimi düşünüyorum ve bunun benim hayat görüşüme uygun olduğunu düşünüyorum. Ben annesinden babasından gizli bu diziyi izleyen muhafazakâr bir kafanın buraya döndüğünü biliyorsam bu benim için doğru. İyi bir şey yapmışım demektir. Bunu da bilinçli olarak yapmadım, kendi hayat görüşüme uygun bir iş yaparak yaptım." (S-1)

"Bir doktor-hasta sahnesi yazıldığında ya da bir hukuk sahnesi yazıldığında, psikiyatri sahnesi yazıldığında orada ilkesel olarak işin doğru olması gerektiğini avaz avaz bağıriyorum. Siz hikâyede, kurguda atabilirsiniz tutabilirsiniz ama ben uzmanlık gerektiren ve bir başkasının kafasını karıştıracak bir bilgiyi hikâye içinde aktarırken hata yapmak istemiyorum. (...) Bu tür konularda çok hassasiyet göstermek derdindeyim ben. Bunun için avaz avaz bağırabiliyorum yani." (S-12)

"Ben hayatım boyunca yazarak para kazandım hep, başka hiçbir türlü para kazanma yöntemi bilmiyorum. Yaptığım işten de keyif alıyorum bu arada. (...) Yapabileceğimizin, o şartlar içinde en iyisini yapmaya çalışıyoruz. Çünkü bu seni seyreden kişiye de saygı duymakla ilgili bir şey. Belli kaygıları tutuyorsun, mesela, kadının hayattaki yeri, kadının sınırları, kadın-erkek ilişkisinin boyutları. Çok yanlış mesajlar vermemeye özen gösteriyoruz. Ben tatmin olmaya çalışıyorum, ya biz tatmin olmaya çalışıyoruz ki öyle olmazsa, hakikaten onu hissettiğim zamanlar oluyor, X'in (*bir günlük dizi*) batış dönemlerinde nefret ediyordum yaptığım işten, iğrençti, o kadar sıkıcıydı ki ben yazamıyordum sıkıntıdan ve nitekim bitti. Çünkü senin sevmediğin bir şeyi, senin yazarken bu kadar sıkıldığın bir şeyi seyirci sevmez. Bu sağ duyuyu kaybetmemek gerekiyor." (S-13)

Bu ifadelerden, yazarların iyi drama anlayışının, kültürel ve etik açıdan doğru mesajlar verebilme, izleyiciye hayatı sorgulama ve dönüştürme cesareti aşılama gibi kaygılardan büyük ölçüde beslendiği anlaşılabilmektedir. Öyle ki, yazarlar ne kadar kendi etik anlayışları ve hayat görüşleri doğrultusunda metinler kaleme alabilirlerse, işlerinden duydukları memnuniyet de o kadar artıyor gözükmektedir. Yine, bir yazarın kendi üretimine verdiği değerin izleyicide de karşılık bulacağı, eğer yazar keyifle üretiyorsa, izleyicinin karşısına keyifle izleyeceği bir ürün çıkacağı; aksi halde ise, ne yazarın ne de izleyicinin o üründen keyif alacağı, yazarların savunduğu görüşlerden biridir. Buradan hareketle, yazarların üretimlerinin niteliğine ilişkin yargılarının, kişisel olarak kendilerini mutlu hissettikleri işlerin içinde olup olmadıklarına göre şekillendiği söylenebilir:

"Özgür olduğum dönemlerde çok keyif aldım. X diye bir şey yazdım, en zevkle yazdığım, en güzel iş o oldu. Çok da sevildi. Hiç karışan olmadı. Birincisi kendine göre tu kaka bir kanaldı. (...) (Dizi) Günlüktü, *sit-com*. O arada yapımcının başka büyük işleri vardı. Bu da sürümden kazanacağı bir iş. Dört beş tane büyük işi vardı. Onlarla uğraştı, biz böyle birdenbire serbest, kendi başımıza kaldık. İki set vardı. Elli dakika idi, üç arkadaş yazdık. Yayınlanmaya bir başladı, beşinci bölümde ilk beşe girdi. (*Kanalın*) ilk elliye hiçbir işi girmiyordu, üçüncü oldu. Aynı yapım şirketinin diğer işleri hep kötü gitti, biri yayından kalktı, uğraştı ve geldi yapımcı bizim işi de bozdu yani. 'Şurası da şöyle böyle!' geldi, bağırды çağırды. Neyse sonra bir şeye küstü gitti, biz tekrar özgürleştik. Sonuna kadar çok güzel gitti, yorgunluktan bitti o. (...) Set yoruldu, çekim ekibi yoruldu, biz yorulduk. Sonra devam eder belki diye bitirdik ama kimse o tempoya cesaret edemedi sonra. Onda çok keyif aldım. Bir sürü kendimizce doğru bildiğimiz kuralları uyguladık. Dört beş sayfalık uzun sahneler yazdık, yazılmaz derlerdi. Kamera peşinde kovalayarak odalardan odalara girdik. Bunlar hiç yapılmamıştı. Kısa kısa sürecek hemen sahneler de kahkaha efekti bilmem şuraya koyacaksın da filan. Üçümüz de Dil Tarihliydik ve biz Dil Tarihliiler matematiği çok iyi biliriz. Doğru bildiğimizi yaptık ve bitti o iş." (S-2)

"Güzel bir süreçti X. Bunca yaptığımız iş arasında X'in farkı ne diye sorarsan, ben hep şey diye düşünürüm, hep de öyle söylerim, Türk televizyon tarihinde söylenmeyen şeyleri söyledik, gösterilmeyen şeyleri gösterdik. Bu bizim için iyi bir tatmin oluşturdu aslında. (...) Özel bir yerdedir X, her zaman da öyle olacağını düşünüyorum." (S-14)

Buradaki ilk ifadelerde, başkalarının küçümseyerek baktığı bir kanalda yayınlanmış olan, yapımcının başka iddialı işlerine göre pek önemsemediği anlaşılan

bir günlük *sit-com* dizi işinin, yazar için ne denli keyif verici bir iş deneyimine dönüştüğü ayrıntılarıyla betimlenmiştir. Buna göre yazar, o günkü şartlar gereği öylece açılıvermiş özgür bir alanda çalışma fırsatı yakalayabilmiş, senaryo tekniği açısından sektörde yerleşmiş kuralların dışına çıkabilmiş ve üstelik dizi, beklentilerin üzerinde beğeni toplayabilmiştir. Ayrıca burada, yazarın mezun olduğu okulu anıp, senaryo yazımı konusundaki uzmanlık bilgisini hatırlatması da gözden kaçırılmamalıdır. Öyle anlaşılmaktadır ki, yazarın bu işinin diğer işlerine göre ayrıcalıklı bir yer edinmesinde, sahip olduğu uzmanlık bilgisini sektöre yenilikçi müdahalelerde bulunmak üzere taşıyabilmesinin yeri büyüktür. Benzer biçimde, diğer yazarın ifadelerinde de, sektörde daha önceden yapılamamış, yenilikçi bir işi kotarmaktan alınan tatmin fark edilebilmektedir. Yazarın anonimliğini korumak adına ayrıntılara girememekle birlikte, bu dizinin Türkiye'nin yakın tarihine ilişkin güçlü politik ve eleştirel mesajlara sahip olduğu söylenmelidir.

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere yazarlar, yaptıkları işler arasında kendilerini en iyi ifade edebildiklerini düşündükleri işlerini sıklıkla iyi ürünler olarak referans almaktadır. Örneğin, "yapı itibariyle biraz daha naif, gerçek hayattan esinlenen, daha insani hikâyeler anlatmayı sevdiğini" söyleyen bir yazar (S-3) için iyi ürün, "vicdanına hitap eden", "içine sinen" hikâyeleri anlatma şansı yakalayabildiği işler olmakta ve yazar bu tür işlerde kendini gerçekleştirdiğini düşünmektedir. Yine bir başka yazar (S-11), "belli bir kesim için çok sevilen bir iş" ifadesiyle andığı, Türkiye'nin yakın dönem politik tarihini konu alan dizinin başarısını, "bire bir yaşadığı bir dönemi çok içeriden anlatmasına", diziyi kaleme alırken "her aşamasını hissetmesine" bağlamaktadır. "Ben şimdi mesela oturup da bir mafya dizisi yazamam, yapamam ki, bilmiyorum bu dünyayı, hani yapmam gerekse

konusurum onlarla, böyle bir şey gerekiyor fakat o da çok sevdiğim bir alan değil" diyen bu yazar için de iyi ürünün, kendi dünyasını samimiyetle yansıtabildiği işler anlamına geldiği açıktır. Ancak hemen belirtilmelidir ki, yazarların çalışma hayatlarında her zaman kendi anlatmak istedikleri hikâyeleri hayata geçirebilme şansları olmadığı gibi, yazarlar büyük çoğunlukla, kanallardan ve yapımcılardan gelen hikâye isteklerine karşılık vermektedir. Böyle bir durumda, yazarların iş tatminleri epey düşük düzeyde seyretse de, yine de kendilerine gelen işi en iyi şekilde yapmak yönünde bir profesyonel mesleki tavır kendini gösterebilmekte ve bu sayede işten alınan keyif korunabilmektedir. Örneğin bir yazar (S-5), yıllar evvel, bedelli askerliğin çıktığı aylarda kendisine, günün popüler şarkıcılarının baş rolde olacağı iki dizi projesinin geldiğini ve bedelli askerlikten yararlanabilmek için bu işleri kabul ettiğini söylemiştir. Ne var ki, yazarın o günlerde birlikte çalıştığı ekip arkadaşları, bu projelerden birinde yer almayı kesinlikle istememiştir. "Herkes üniversite okumuş, İletişim okumuş ve kendilerini böyle ...tan bir adamla yan yana görmek istemiyorlar, çok doğal yani, utanıyorlar yani orada adlarının yazmasından bu projelerden birindeki şarkıcıyla" diye anlattığı bu durum karşısında yazar, ekibini mecburen ikiye böldüğünü ve böylece çalışmaya başladıklarını belirtmiştir. Bu bağlamda yazar, başlangıçta kimsenin içinde yer almak istemediğini söylediği bu işi, "öyle sahiplendik ki, öyle eğlenceli hale getirdik ki diğerleri bu işe geçmek istediler" diye anlatmış; işin küçümsenmemesi, işe ciddiyetle yaklaşılması ve işten haz almak istenmesinin, yazarların çalışma hayatında kalıcı bir yer edinmeleri açısından gerekli unsurlar olduğuna işaret etmiştir. Yine, bir başka yazar ise (S-13), "Bu ne iğrenç bir şey ya, kim seyrediyor bunu!" dediği bir dizinin yazım ekibinde çalışmaya başladıktan sonra, o süreç içinde, kendisini yazdığı sahneleri sever halde bulduğunu söylemiştir.

Ancak burada yazarın, kendisinin bizzat tecrübe ettiği bu hale mesafeli bir tutum takınmak gerektiğini düşündüğü de belirtilmelidir. Çünkü yazar, "en büyük yazar hastalığı, yazdığına aşık olmak" demektedir ve de televizyon dramasının iyi ürün olma potansiyeli hakkında açık bir inançsızlık beslemektedir.

İyi ürün ile iyi çalışma arasındaki bağ hakkında buraya kadar yürütülen tartışmada, iyi ürünler üretme isteğinin yazarların çalışma hayatlarında belirleyici bir önem taşıdığı görülebilmektedir. Ancak, Türkiye'de televizyonun mevcut üretim şartları içinde, yazarların, iyi ürünler üretebilme olanaklarına ilişkin pek de parlak olmayan bir tablo çizdikleri söylenmelidir:

"Benim dönemimdeki yazar arkadaşlarımın arasında çok umutsuzluk var çünkü yapılan işlerin kalitesinin, senaryo kalitesinin düştüğü, teknik kalite yükselirken senaryo kalitesinin düştüğünü düşünüyoruz, hepimiz aynı fikirdeyiz. Bence ilk bölümler çok güzel geliyor, ilk on bölüm, ilk on üç bölüm çünkü önceden hazırlanmış olduğu için, arkadan, hele ikinci sene dökülüyor işler, felaket yani." (S-11)

"Ürettiğimiz işler on sene önce yazdıklarımızdan kesinlikle daha kötü. Kesinlikle. Bu tartışılmaz. Toplamda da kötüdür, kişisel olarak da kötüdür." (S-10)

"Ben her sezon altmış yetmiş işin hazırlandığını son yıllarda biliyorum. Eskiden on tane olurdu, eli yüzü düzgün işler olurdu." (S-4)

"O kadar iyi diziler çekildi ki, *Bizimkiler*, *İkinci Bahar*, *Süper Baba*. Şimdi tahmin ediyorum *Süper Baba* gibi bir diziyi kimse izlemez diye geri gönderirler." (S-14)

"Şartlarımız güzel olsa çok daha güzel işler de çıkar. Güzele gidiyordu bence. Birden tersine döndü." (S-9)

Yazarların bu ifadelerinde, sektörün niceliksel ve teknik anlamda büyüyüp gelişmesine işaret edilmesine rağmen, geçmiş yıllarla kıyaslandığında, kaleme alınan senaryoların niteliğinin giderek düştüğüne dair ortak bir kanı içinde oldukları sezilebilmektedir. Ayrıca bu durumun, yazarlarda yaygın bir umutsuzluk ve karamsarlık hissi yarattığı da anlaşılmaktadır. Gerçekten de görüşülen yazarlardan, özellikle, TRT'li yıllarda veya özel televizyon yayıncılığın ilk yıllarında işe başlamış olanlar arasında, gerek kendi emek süreçlerindeki gerekse üretilen ürünlerdeki nitelik kaybına ilişkin endişeler yoğun bir şekilde dile getirilmiştir:

"Bir defa ilk başladığımda çeşitlilik vardı, çok özgürdük, reyting denilen şey çıkmadan önce, reytingi okuyucu mektuplarından öğrendiğimiz zamanlarda çok çeşitlilik vardı. Her tür dizi yazıyorduk. Korku dizisi bile vardı TRT'de hiç unutmuyorum. Yol dizileri, korku, fantastik, dolayısıyla çok özgürdük. En fazla elli dakikalık işler yazıyorduk artı müthiş derecede senaristin itibarı vardı. Yazdığınız her şey doğru çekiliyordu. Herhangi bir müdahale olmuyordu. Şimdi yazdığınız şeyler en az bir yapımcının elemanlarının süzgecinden sonra kanalın elemanlarının süzgecinden sonra başka bir yerlerden filan derken bambaşka bir şey oluyor, yönetmen geliyor, karman çorman." (S-2)

"(...) çok daha titiz bir çalışma oluyordu bir işe başlarken. Yani oturup altı ay, bir yıl ön hazırlığı oluyordu. Her karakter için ayrı bir profil yaratılıyordu. Tam anlamıyla bir karakter yaratmak çalışması yapılıyordu. Saçı başı, ne yer ne içer, neden onu öyle der, neden o adamı sever, neden duvarında şöyle bir resim vardır, bunlara varıncaya kadar çok detaylı bir dramaturji çalışması oluyordu. Sonra onlar hikâyelerini getiriyorlardı, o hikâyeler bölüm hikâyelerine dönüşüyordu, tretmana dönüşüyordu, senaryoya dönüşüyordu, otuz altı bölümlük bir kurgusu oluyordu. Ondan sonra yola çıkılıyordu. Biz şimdi sadece bir fikirle yola çıkıyoruz. (...) sonunun nereye gittiği belli olan, karakterlerin nerede kesişip sona doğru gittiğini bildiğimiz bir süreçti ve o zaman hakikaten insan bir haz ve saygı duyuyordun yaptığın işe. Şimdi işte dediğim gibi bir cümleden yola çıkarak onu yazdık, doldurduk gibi bir matematik gibi, çoğunluğu için söylüyorum ama hepsi için değil, bu acı verici bir şey aslında yani. Hem yaratan için, satan için değil, parayı kazanan değil ama yaratan için, yaratıcı için bence acı verici bir şey." (S-12)

Buradaki ilk yazar, 1980'lerin ortalarından itibaren sektörün içinde bir yazar olarak, TRT'de çalıştığı dönemdeki yazarlara tanınan özgürlüğün ve verilen itibarın, özel televizyon yayıncılığı ortamında yitirildiğini düşünmektedir. Bu düşünceye yol

açan en temel nedene bakıldığında, yazarın okuyucu mektupları ile reyting sistemi arasında kurduğu karşılıklıktan da anlaşıldığı üzere, kamu hizmeti yayıncılık anlayışının kültürel değerlerinden ticari yayıncılığın kâr üzerine kurulu değerlerine doğru evrilen yayıncılık ortamının, yazarların emek süreçlerinde ve üretimlerinde yarattığı tahribatla karşılaşmaktadır. Öyle ki yazarın da işaret ettiği gibi, ticari yayıncılık şartlarında, kanalların reyting baskısına, senaryoya yapılan çeşitli müdahalelere rıza göstermek ve makul standartlardaki süreleri kat kat aşan sürelerle uyumlu senaryo metinleri yazmak zorunda kalınmıştır. Televizyon drama yazarlığına, özel televizyon kanallarının ilk açıldığı yıllarda başlayan diğer yazarın ifadelerinde de, hazırlık aşaması uzun süren ve titizlikle yürüyen, kaç bölüm süreceği bilinen işlerde yer almış olmanın hazzını yaşıdıktan sonra, son yıllarda sadece bir fikirle yola çıkılan ve o fikrin dolgu malzemesine dönen senaryo metinleri kaleme alıyor olmaktan kaynaklı hayal kırıklığı okunabilmektedir. Dolayısıyla, TRT'li yıllardaki ve özel televizyonculuğun ilk yıllarındaki stabil sayılabilecek bir üretim ortamından, sektörün büyüdüğü ve ticari kanallar arası rekabetin kızıştığı kaotik bir üretim ortamına geçişin, yazarların ürünlerin niteliğiyle ilgili kaygılarını da bir hayli artırmış olduğu açıktır. Bu noktada belirtilmelidir ki, görüşülen yazarların, ürünlerinin niteliğiyle ilgili kaygıları bakımından üzerinde en çok durdukları konulardan biri, uzun dizi süreleridir:

"Kısa olması niteliğini de artıran bir şeydi zaten. Ne olur bir dramatik yapıda? Kız oğlana kızar, kavga eder, basar gider ve ikinci sahnesinde kızı basmış gitmiş görürsün ve orada başka bir durum gerçekleşir artık ama biz uzatabilmek için kız oğlan kavga eder, oğlan bunu arkadaşına anlatır, kız bunu annesine anlatır, annesi babaya anlatır, saçma sapan dolgu sahneler koymak zorunda kaldık uzatabilmek ve sündürebilmek için. Bu yüzden de daha kötü işler çıkmaya başladı." (S-4)

"Çok ciddi değişimler var. Birincisi biz kırk beş dakika yazıyorduk ve o süre zaten dünya standartlarında kabul edilmiş bir süre biliyorsunuz, hem insan dikkati açısından hem bir dramayı kotarabileceğiniz, haftada düşünsenize, haftada doksan sayfa yazmakla kırk beş sayfa yazmak arasındaki fark bu. Hem kotarabileceğiniz hem kontrol edebileceğiniz. Çünkü bir sürü hatalara açık da bir iş bu, her hafta yazıyorsunuz ve elinizden gözünüzden bir sürü şey kaçabiliyor ve onlar biliyorsunuz eleştiriliyor filan haklı olarak, bence çok ciddi..." (S-11)

"(...) biz başladığımız zaman kırk beş dakika yazıyorduk, bu dünya standartlarındaydı ve kırk beş dakikalık bir senaryonun yazım koşulları çok farklı, dinamikleri çok farklı hem kendi iç dramatik yapısı hem de bütün sezon boyunca sürecektir dramatik yapı çok farklı, şimdi doksan dakikaları da aştı, yüz-yüz yirmi dakika çoğu iş. Bu bence korkunç bir şey. Bu aslında birçok kalite düşkünü yazarın sektörden uzaklaşmasına, hikâyelerin inceliğinin azalıp daha kalın ve kaba çizgili hikâyeler oluşmasına içerik olarak daha büyük saçmalıklara sebep olur vaziyette, en önemli farklılık burada oldu." (S-6)

Bu ifadelerden, uzun dizi sürelerinin, nitelikli ürünler üretebilmenin önünde duran bir engel olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Burada en başta vurgulamak gerekir ki, uzun dizi sürelerinin yarattığı en büyük handikap; sinemadaki hikâye anlatıcılığı ile kıyaslandığında televizyondaki hikâye anlatıcılığının, hikâye ve karakterleri katmanlaştırma ve derinleştirme şansı tanınması açısından yazarlara verdiği üstünlüğün, yazarların ellerinden geri alınmasıdır. Nitekim yazarlar, dizi formunun kendilerine tanıdığı geniş bir zaman diliminde, dramatik bir yapının kendi içsel tutarlılığı içinde incelikli hikâyeler örme işiyle meşgul olmaktadır, giderek uzayan dizi süreleri içinde, mantık sınırlarını zorlama pahasına kaba hatlı dramatik çatışmalar kurma işiyle meşgul olma konumuna itildiklerini düşünmekte ve bundan büyük rahatsızlık duymaktadır. Örneğin, uzun dizi sürelerinin, ürettiği işler üzerindeki olumsuz etkisini, "Ben kariyerimde geriye doğru baktığımda kalite geriye doğru artıyor" sözleriyle ifade eden bir yazar (S-10), "yazdıklarını git gide daha az beğendiğini" söylemiştir. Aynı yazar, "Oysa mesela yazı çizi işiyle uğraşan insanlar ellili yaşlarına gelirken kalemleri daha incelikli, daha dantelleşir, bizim sektörümüzde

böyle olamadı bizim kuşağımızda, kalemimiz dantelleşemiyor yani, tam tersi başa döndük, kaba kaba makromeğe döndük yani, inanamıyorum..." sözleriyle, mesleki olarak yaşadığı hayal kırıklığını yansıtmıştır. Bir başka yazar ise (S-12), "uzun sürede çok şey anlatma telaşının" hikâye üretiminde kendilerine yaşattığı tikanıklıktan söz etmiş ve "kumaş az ama onun üzerine bezemeye çalışıyorsunuz, sonuçta ortaya çıkan desen çok da hoşunuza gitmiyor gibi geliyor bana" demiştir. Uzun dizi sürelerinin, "her karakterde bir zafiyet, her hikâyede bir zafiyet, bir erozyon yarattığını" söyleyen aynı yazarın, böylesi bir üretim süreci içinde olmaktan kaynaklı mutsuzluğu, "Foşşş diye bir şey döküyorsunuz, halbuki bir inci tozu yapmak gibi bir şey var, bir de bir kova çamuru boşaltmak var. Bana ikincisi gibi geliyor artık. Bir şey hissetmiyorum. Hissettirmiyor artık bana..." ifadelerinde tüm açıklığıyla görünmektedir.

Yazarlar, uzun dizi süreleri hakkındaki rahatsızlıklarını dillendirirken, uzun dizi sürelerinin hikâyelerin tek tipleşmesine yol açması ve tür çeşitliliğini engellemesine de dikkat çekmiştir. Örneğin bir yazar (S-2), doksan ila yüz yirmi dakikaya yayılan işlerin, melodram dışındaki türlere kapıyı kapattığını söylemiştir. Yazara göre, "dakikalarca dakikalarca, doksan dakika sündüre sündüre" yazılan senaryolarda niteliğe ilişkin beklentiler içinde olmak da pek mümkün değildir:

"Çünkü insanın aklına başka bir şey gelmiyor. Eğer tek tip iş yazıyorsan herkesin aklına aynı şey geliyor, dikkat edin, bütün dizilere bakın seyredilen, hepsi birbirinin aynıdır, birbirinden hiçbir farkı yok, sadece kişiler değişiyor, hepsi melodram, dolayısıyla hiçbir önemi yok diye düşünüyorum bu şekilde giderse.

(...)

Artık nitelik düşünmüyorsun. Dedim ya tretman yapmadan bile, bir final koymuşsundur ama oraya varmasa da olur. 'Varmazsa başka bir uyduruk final bulurum' diyor. Hele ki bir dizi on bölüm sürdüyse ve on bölüm seyircisi topladıysa ne yazsan artık seyirci alıyor. Ha buna herkes de inanıyor, güveniyor, öyle çok büyük bir hata yapmadığın sürece, çok seyirciyi

itecek bir problem yaratmadığın sürece o dizi seyrediliyor artık. Dolayısıyla kolay oluyor yani hiçbir nitelik, hiçbir sanatsal bir şey düşünmüyorsun, etik bir şey düşünmüyorsun, sadece birkaç bölüm ne olduysa tekrar tekrar, bir bakmışsın otuz sene önce yazdığın başka bir diziye benzemiş. Hatta daha önce yazdıkları işlerin dosyasını çıkartan arkadaşlarım var. 'Bak burada şunu şuraya koyalım, bak bu güzel olmuştu, bu da çok iyi tutmuştu' deyip üç yıl önce yazdığı bir diziyi tekrar burada uygulamaya başlıyor. Dolayısıyla tek tipe geliyor." (S-2)

Yazarın bu ifadelerinde, uzun dizi sürelerinin getirdiği niteliksizliğin, sektördeki yazarlar tarafından da doğallaştırılmasına dair kaygıları belirgindir. Buna göre yazarlar, yazdıkları diziler seyredildiği sürece tek tipleştirmeye itiraz etmemekte, hatta tek tipleştirmeyi besleyen belli kalıp formüllerle metinler üretmeye devam etmektedir. Belirtilmelidir ki bu durum, görüşülen diğer yazarların da kendi üretimlerinin mevcut niteliği bakımından kabul ettikleri bir gerçekliktir. Örneğin bir yazar ekibi (S-9), geçmiş yıllarda kendi projelerini kanallara götürüp kabul alabilirken, son yıllarda kanalların isteklerine uygun projeler yazdıklarını belirtmişlerdir. Ekipteki yazarlar, senaryo yazarlığını, her şeye rağmen severek yaptıkları bir iş olarak tarif etseler de, görüşme sırasında eski işleriyle şimdiki işlerini kıyaslayan bir ekip üyesi, geldikleri noktadaki üretimlerinden "kendi adına, eskiden olduğu gibi coşku duymadığını" söylemiştir. Yine bir başka yazar (S-3), doksan-yüz dakikalık, otuz altı bölümlük işlerin, "yazarları çok zorladığına" ve "yapılan işlerin kalitesinden çok çaldığına" değinmiştir. Ayrıca, bütün kanallarda "seksen ila doksan dizinin mevcut olduğuna, bunun da seksen doksan hikâyeye ve bin küsur tane karaktere tekabül ettiğine" işaret eden aynı yazar, böyle bir üretim ortamında başkalarının yazdıklarıyla kesişen sahnelerden dolayı taklitle suçlanma olasılığının, kendisinde "büyük bir stres kaynağı yarattığını" da söylemiştir. Yazarın bu ifadesi, neredeyse birbirinin aynısı olan hikâyeler ve karakterlerin biteviye ekranlara taşındığı, yenilikçiliğin tıkanıdığı bir sektörde üretmek durumunda kalan yazarların,

yaşadıkları sıkışmışlık duygusuyla baş edebilmelerinin pek de kolay olmadığını sergilemesi açısından düşündürücüdür. Yine, görüşülen bir diğer yazarın (S-7), dizi süreleri bu kadar uzun olduğu müddetçe, ana akım formlarda dahi kötü ürünler vermelerinin kaçınılmazlığından söz etmesi ve an itibariyle yaptığı işlerden mutlu olmadığını söylemesi de yaşanan sıkışmışlık duygusunun boyutları hakkında fikir vericidir. Şöyle ki yazar, *Yaprak Dökümü* ya da *Aşk-ı Memnu* gibi dizileri, *Dallas* standartlarında yapabilmenin de bir yazara mutluluk getirebileceğini fakat bunun yapılabilmesinin doksan dakikalık süreler içinde mümkün olmadığını belirtmiştir.

Yazarların, ürünlerini nitelik kaybına uğrattığını düşündükleri etkenlerden bir diğeri de Türkiye'deki yükselen muhafazakârlıktır. Buna göre yazarlar, son yıllarda hükümetin ve düzenleyici kurul RTÜK'ün televizyon içeriklerine daha fazla müdahale etme yönündeki tavrının, kanallar ve yapımcıları da eskiye oranla daha ihtiyatlı olmaya ittiği düşüncesindedir. Bu durum ise, sansürün ve oto-sansürün yaygınlık kazandığı bir üretim ortamını beraberinde getirmektedir:

"Son dönemde özellikle, geçen Şubat'tan sonra bizim yapımcımız bizi topladı ve alkollü içki sahnelerine dikkat edin dedi. (...) Bu muhafazakârlaşma beni fena halde rahatsız eden bir durum. Bu muhafazakârlaşmanın toplumda olduğunu zannetmiyorum ben ama hükümet ve hükümet kaynaklı bir kurum olan RTÜK'te var. (...) Kendi istediklerini yaptıramasalar da kendi istemediklerini yaptırmamaya başladılar." (S-1)

"(...) başlangıçta hikâyeler çok daha naifti işte Yeşilçam etkisiyle, şimdi biraz daha çeşitlenmeye başladı. Biraz daha fazla başka bakış açıları işin içine girmeye başladı ama bence yine de çok aşırı bir tutucu anlatım diliyle karşı karşıyayız. Benim şu anda en rahatsız olduğum konulardan bir tanesi bu. (...) Bugün hükümeti eleştiren bir dizi, bir senaryo yapısı ortaya çıkarsanız kıyamet kopar yani, yapamazsınız, kimse yaptırmaz, halbuki eskiden böyle değildi yani daha o anlamda bence hikâye yapıları bir yandan değişirken bir yandan da geriledi aslında. Toplumsal olarak tutuculaştıkça hikâye yapıları da farkında olmadan tutuculaştı. Belki kalemler daha renklendi, daha güçlendi ama hikâye yapıları aslında daha tutuculaştı ve buna karşılık da aslında daha ahlaksızlaştı. Çok tuhaf bir şekilde ters orantılı olarak daha sert bir şekilde bazı şeyler ama daha ahlaksız bir noktadan anlatılabiliyor yani." (S-6)

"Eskiden daha ahlaklı bir şey vardı, ahlaklılıktan kastım sansüre teşne olduğumdan değil ama daha özgündü mesela hikâyeler. Daha doğrusu kendi hikâyelerimizdi. (...) (*Bugünlerde ise*) var olan iktidardan da devlet politikasından da çok bağımsız hareket etmiyoruz. Yani politik mesajları olan dizi var mı? Yani vardı ne vardı, işkence sahnesini gördük değil mi mesela *Hatırla Sevgili*'de, ama sade suya tirit sahneler onlar, aslında oralar bile üstü kapalı (...) ama yine de politik mesajlar verilmiyor, işte bir çoğunluk var ve uyuşturulmaya yönelik bir çoğunluk var. Veremiyoruz. Verdiğimiz anda yok edecekler." (S-4)

"*In Treatment* dizisini biliyor musunuz? (...) Ne zorluğu var *In Treatment* dizisinin? Bir koltuk, iki kişi. (...) Irak'ta medrese bombalamış bir pilotun terapisini gösteriyorlar. Hadi bunu Türkiye'ye uyarlayalım. Ne koyacaksınız Irak'ta medrese bombalamış pilotun yerine Türkiye'de? Güneydoğu'da köy bombalamış bir asker koysanız iyi olur değil mi? İyi olur. Koyabilir misiniz? *Umutsuz Ev Kadınları* uyarlamasında gey karakter kullanılmadı en son..." (S-7)

Görülebildiği gibi, muhafazakâr bir dünya görüşüne uyumlu hikâyeler kaleme almaları yönündeki baskılar, yazarları oldukça daraltmakta ve kaygılandırmaktadır. Bu bağlamda yukarıdaki iki yazarın, geçmişteki naif ve özgün hikâyeler ile şimdilerdeki sertleşen, çeşitlenen ancak aynı zamanda tutuculaşan ve ahlaksızlaşan hikâyeler arasında kurdukları karşıtlık özellikle dikkat çekicidir. Çünkü kurulan bu karşıtlık, geçmişe kıyasla daha farklı veya daha politik hikâyelerin ekranlara taşınabiliyor olmasının, dramaları iyi kılmaya yetmediğini göstermektedir. Öyle ki hikâye tercihlerindeki çeşitliliğe ve cüretkarlığa bakıldığında, ilk elden liberal ve özgürlükçü bir üretim ortamından söz edilebilse de, istenildiği gibi anlatılamayan ya da hiç anlatılamayacak olan pek çok hikâyenin varlığı, yazarların kendilerini baskı altında hissettikleri, muhafazakâr bir üretim ortamı resmi çizmektedir. Böyle bir üretim ortamında, yazarlara göre, bir yandan "hikâye için gerekse de gerekme de sürekli şiddet gösterilebilmekte" (S-6), çocuk gelinleri konu alan "sözüm ona eleştirel (*bir dizide*) yirmi dakikalık gerdek gecesi (*sahnesi*) seyrettirilebilmekte" (S-4), öte yandan yönelttiği toplumsal ve politik eleştiriler bakımından güçlü duran

hikâyeler ise ekranlarda kolay kolay yer bulamamaktadır. Ayrıca, yukarıdaki diğer iki yazarın da ifadelerinde gördüğümüz üzere, alkollü içki sahneleri, ihtilaflı konular, gey karakterler gibi içeriklerin sakıncalı sayıldığı bu üretim ortamında, kanallar, yapımcılar ve yazarlar tarafından içselleştirilen sansürcü bir anlayış kendi kendini beslemektedir.

Buraya kadar aktarılanları toplamak gerekirse, yazarların, kendi hikâyelerini anlatma şansı yakalayabildikleri ve sektöre yenilikçi bir soluk getirebildikleri oranda üretimlerinden haz aldıkları; ticari, siyasi ve kültürel baskılara karşı koyamayıp tekdüze hikâyeler yazmaya itildikleri oranda ise üretimlerine yabancılaştıklarını söylemek mümkündür. Ancak hemen burada belirtilmelidir ki, yazarların emek süreçlerinin ve ürünlerinin niteliğiyle ilgili kaygılarının temelinde, ne başlı başına televizyonun ticari doğası ne de başlı başına televizyonun hâkim formatları yatmaktadır. Başka bir deyişle, kanalı da yapımcıyı da maddi zarara uğratmayan, televizyondaki yerleşik hikâye yapıları dışına çıkmayan işlerin üretilmesi demek, yazarlar için doğrudan o üretimin kötü olduğu anlamına gelmemektedir. Nitekim, görüşülen yazarların pek çoğu, özel televizyonculuğun doksanlı yıllarında, Yeşilçam anlatı yapısına bağlı kalan yüksek reytingli bazı işleri, iyi ürünler olarak anmışlardır. Örneğin, bir yazar (S-12), "Ya işte ben artık tam yaşlı senaristler gibi gözlerim dolar ya şey diye, keşke hani *Süper Baba* tadında bir şey olsa, keşke içinde hiç kimse ölmese yani, kimse kimseye tecavüz etmese, *İkinci Bahar*'da da öyle, 'O benim soğanım, senin kaşığın!' diye kavga etseler..." demiştir. Benzer biçimde bir başka yazar (S-4), iyi dramanın kendisi için ne olduğu sorusuna, *Süper Baba* ve *İkinci Bahar*'ı anıp, bu gibi dizilerin "Yeşilçam melodramlarına, klişelere yaslansalar da naif, çelişkileri, kendi içindeki kaygıları, korkuları olan

bildiğimiz insanları anlattıklarını" söyleyerek yanıt vermiştir. Bu ifadeler, yazarların iyi ürün anlayışının, televizyonun geniş kitlelere seslenmesinden kaynaklanan bir sorumluluk duygusuyla şekillendiğini gösterdiği kadar, televizyonda neyin ne kadar anlatılabileceğine ilişkin sınırlar çiziyor gibidir. Çizilen bu sınırlar, bir yandan sansürcü bir yaklaşıma açık kapı bırakıyorsa da, buradaki temel kaygının, son yıllarda reyting kaygısıyla şiddet dozu yükseltilen anlatıların karşısında durmak ve televizyonun iyi anlatıları olarak değerlendirdikleri yapımlara yer açmak olduğu bilinmelidir. Öyle ki yazarlardan birinin (S-12), "vurdulu kırdılı bir senaryo yazarına" dönüşmesinden, diğerinin ise (S-4), yazdıkları bir dizide kanal tarafından biraz sertlik istendiği için senaryoya ekledikleri bir yaralama sahnesinin, kendi yazmadıkları şekilde olabildiğince abartılı bir biçimde çekilmesinden duydukları rahatsızlık, iyi ürün-iyi çalışma bağına sahip çıkmak yönünde bir motivasyonu da barındırmaktadır.

e. Yazarların İzleyicileri: "İzleyiciyi Allah başımızdan eksik etmesin!"

Türkiye'de televizyon drama yazarlarının emek süreçlerinin analizinde, son olarak tartışmaya açılmak istenen konu, yazarların televizyon izleyicisi tasavvurlarını şekillendiren üretim şartları temelinde izleyicilerle kurdukları ilişkilene tarzlarıdır. Bu konu, bir önceki bölümdeki, iyi ürün ile iyi çalışma arasındaki bağla ilgili tartışmayı da bütünleyici mahiyettedir.

Hesmondhalgh ve Baker (2011a: 201), "yaratıcı işçilerin izleyicilere yönelik tutumlarının, metinlerin ve üretim deneyimlerinin niteliğine ilişkin sorunlarla derinden bağlantılı olduğunu" belirtmiştir. Bu bağlamda yazarlar (Hesmondhalgh ve Baker, 2011a: 201-202; 214-219), televizyon endüstrisindeki yaratıcı işçilerin, oldukça geniş bir izleyici kitlesine hitap eden bir üretim faaliyeti içinde olmaları, izleyici tepkisini tam anlamıyla kestirememekten kaynaklanan kaygılar taşımaları, yaptıkları işlerdeki başarılarının reyting sistemiyle ölçülmesinin yol açtığı endişe veya tatmin hisleri gibi etkenlerin, gerek üretilen metinlerin gerekse çalışma hayatlarının niteliğini etkilediğine dikkat çekmiştir.

Burada ilk olarak, görüşmeler esnasında yazarlara mesleklerinin kendileri için çekici buldukları taraflarına dair sorulan sorulara alınan yanıtlar bağlamında, izleyicilerle kurulan duygusal bağın, mesleki tatminle ilgili önemli bir gösterge oluşu hususu üzerinde durmak gereklidir:

"Kendi adıma söyleyeyim, X yayınlanırken basit bir dizi gibi başlamıştı, bir yaz dizisiydi, Çarşamba günleri yayınlanıyordu ve reytinglerde gün birincisi oluyordu. Hem totalde hem AB'de. Bu on beş-yirmi milyon kişinin sizin yazdığınız bir şeyi izlemesi demek. Güzel bir duygu. Hiçbir şeyde bunu elde edemezsin. Ne bir sinema filminde ne bir roman yazsan. Ama bunda hem bir şeyler yazıyorsun, Türkiye'de milyonlarca insan seni izliyor. Bir sürü genç etkileniyor orada yazdığın her şeyden filan. Bir yandan mutlu ediyor, bir yandan acayip de tehlikesi olan bir şey, bu kadar evlere giriyorsun, seyrediliyorsun. Mesela o dönemde İstanbul Üniversitesi'nde bir söyleşiye gitmiştik. Çok şaşırmıştık. Tıklım tıklımdı. Amfiye sığmamıştı insanlar. Güzel bir duygu, ben mutluyum yaptığım işten." (S-9)

"...televizyonla çok daha fazla sayıda insana ulaşıyorsunuz ve tepki duyduğunuz, sizi rahatsız eden, önemsedığınız ya da insanlarla paylaşmak istediğiniz şeyleri çok daha hızlı bir şekilde paylaşılabiliyorsunuz. Bu çok değerli bir şey. Sinemada bu çok daha uzun bir süreç, çok daha yıpratıcı bir süreç, sinemaya giden insan sayısı ortada. Ama televizyonda insanlara öykülerinizi, anlatmak istediklerinizi ne bileyim çok daha geçirgen yani, daha kolay anlatabiliyorsunuz. O yüzden seviyorum ve çok da değerli ve önemli buluyorum televizyon diziciliğini." (S-3)

"Muhteşem bir şey, muhteşem. Ben bir gün otobüste gidiyordum, yanımdaki adam, bir genç adam, yanındaki öbür genç adama benim iki hafta önce X'te (*dizideki bir karakter*) söylediğim bir lafı söyledi, (...) lafı tekrarladı, inanmadım yani, bunu herhangi bir şeyle karşılaştıramazsınız. Üstelik bütün bunları yaparken bir de anonim kalma şansınız da var, oyuncu da değilsiniz. Oyunculuk zor bir şeydir hep yargılanırsınız, bir performansınız bir sonraki performansınızın yargıcı olur yani, bizde öyle bir şey yok ki, ben anonimim yani, beni kimse bilmez. Siz biliyorsunuz, reytinglere de bakarsınız, o günlerde bakardık bazen, "Aaa! dün gece bu yayını dokuz milyon kişi seyretmiş!" diyorsunuz yani, dokuz milyon kişi dün benim yazdıklarımı izlemiş, bu önemli bir şey, çok tehlikeli derken söylediğim şey o yani. Bir hazzı var, kesinlikle var ama o hazzı ben reytinglerden filan çıkartmıyorum yani." (S-10)

Bu ifadelerde görüldüğü gibi, yazarlar, kültürel üretimin başka mecralarına kıyasla, televizyonda yaptıkları işin milyonlarca insana ulaşmasını kendileri açısından değerli ve mutluluk verici bulmaktadır. Ancak, yukarıdaki iki yazarın (S-9), (S-10) ifadelerine bakıldığında, bu durumun aynı zamanda tehlikeli bulunması da göze çarpmaktadır. Buna göre, beş kişilik bir yazım ekibinin üyesi olan yazarın ifadelerinden (S-9), kendilerinin "basit bir yaz dizisi" gibi değerlendirdikleri dizinin yakaladığı yüksek reyting oranından bir yandan memnuniyet duyarken, öte yandan bu dizinin milyonlarca insanı etkilemesinden ürktükleri anlaşılmaktadır. Ayrıca, reyting göstergelerinde on beş-yirmi milyon gibi büyük rakamlardan, soyut, uzak, kategorik bir kitleden ibaretmiş gibi duran izleyici algısını dağıtırcasına, üniversitede katıldıkları söyleşide, dizinin izleyicisi olan insanlarla yüz yüze, somut bir karşılaşma kendilerinde şaşkınlık uyandırabilmiştir. Diğer yazarın ifadelerinde ise (S-10), otobüste giderken tesadüfen kulak misafiri olduğu iki kişinin sohbetinde, dizideki bir karaktere söylediği sözü duymanın yazarda şaşkınlıkla karışık bir gurur duygusu yaşatmasının yanı sıra, yazarın o esnada kendisini otobüsteki diğer herkes gibi biri olarak konumlandırması da dikkat çekicidir. Burada, yazarla çok geniş bir izleyici kitlesi arasındaki temassızlık, yazarın kendi anonimliğini vurgulamasıyla

yeniden üretilmekte ancak buradaki mesleki haz, tam da bu temassızlığın bir anlığına yazar lehine kırılmasıyla gerçekleşmektedir.

Yazarların yukarıdaki ifadeleri ışığında denebilir ki, televizyon drama yazarlarının hitap ettiği kitlenin büyüklüğü, çok sayıda izleyiciye ulaşabilme şansı açısından olumlu karşılanırsa da bu kitlenin anlatılan hikâyelerle kurabilecekleri olumsuz etkilenme biçimlerinden ve verebilecekleri tepkilerden duyulan kaygılar da bir hayli büyüktür. Bu durum ise, yazarların, gerek kendi üretim faaliyetlerine gerekse izleyicilere temkinli bir mesafeyle yaklaşmaları gibi bir sonuç doğurmaktadır:

"Çok tehlikeli bir tarafı var. Yani, o kadar yaygın, o kadar çok insana ulaşıyor ki ve o ulaştığı kitle internetin ulaştığı kitle de değil. Son derece manipülasyona uygun bir kitle. Orta halli, sosyo-kültürel açıdan da yüksek değil mesela AB değil orada. CD diye adlandırdığımız reyting şeyimizde de. Elbette AB de seyrediyor ama son derece tehlikeli, son derece aslında tehlikeli mesajların çok kolaylıkla kitleler tarafından içselleştirilebilecek ve bu yüzden de çok dikkatli olmamız gerektiğine dair bir şey düşünüyorum ama bu etik mi ahlak mı biz nereye kadar ne yazmalıyız dizilerde? Tecavüzü yazmamalıyız mesela, tecavüzü olağan kılıyoruz. Adam her açtığında televizyonu bir tecavüzle karşılaşıyor, o var olan ideolojiyi yeniden üreten bir şey oluyor ya, kadın kendisine tecavüz eden adama aşık oluyor yani, bunu doğruluyoruz da. Bu bir insanlık suçu. Aşık filan olmamalı. Böyle bir şey yok. *Binbir Gece*'yle başladı bu, iki yüz elli bin dolara adamla bir gece yatacak filan, orada da aşık oldu adama. Çok cüretkar bir işti. Tecavüzcüsüne aşık olmak dramatik açıdan elbette güçlü bir çatışma, elbette tiyatrodan ve sinemada kullanılabileceğiniz bir şey ama bu kadar yaygın, insanlara bu kadar ulaşabilen bir televizyon üzerinden, yine altını çiziyorum, sansür değil ama biraz daha biz burada ne diyoruz, bunu yazarken neye işaret ediyoruz ve nasıl tehlikeli bir şey söylemiş oluyoruz sanırım dikkat etmek gerekiyor." (S-4)

"Tabii ki sonuçta televizyon çok geniş bir kitleye ulaşan ve aslında çok geniş bir kitleyi doğrudan etkileyebileceği bir mecra. Şunu gördük biz, gerçekten güçlü kadın karakterler yarattığımız zaman, onun hikâyesini güçlü bir şekilde anlattığımız zaman çok insan etkileniyor. (...) Bu anlamda televizyon karakterleri özellikle eğitim seviyesi daha düşük, daha genç insanlar için rol modeller oluyorlar. Ama şimdi entrikacı bir kadın karakter ne derece iyi bir rol modeli oluyor bilmiyorum yani." (S-6)

"...kahramanla özdeşleşen seyirciden dolayı, kahramana şiddet kullanırmak istemiyorum, şu an bir dizi yazıyoruz, orada kahramanlar şiddet kullanıyor ama bunu bir nefsi müdafaa ya da

meşru müdafaa ya da bu savaş ya da en azından o kişi, kahraman birini vurduktan sonra üzülüyor, 'Birini vurdum, ben katil miyim?' diye sorguluyor. Bunları yapıyoruz ama mesela bir Polat Alemdar gibi bir şeyi asla yapmak istemem. Çünkü o bir iyi adam, diğerleri kötü ve kötüler öldürülmeyi hak etmiştir, cezalandırılmayı hak etmiştir diye şiddeti meşru gösteren, herkesin linç kültürünü arttıran bir şeydir bu. Çünkü adaleti sen kendin tecelli et dedirtiyor, git buradan çöz demiyor." (S-5)

Yazarların bu ifadelerinde görüldüğü üzere, televizyon izleyicisinin ekonomik, eğitsel ve sosyo-kültürel düzeyleri düşük insanlardan oluşan büyük bir kitle olarak ele alınması ve bu kitlenin televizyonda gördükleriyle arasına mesafe koyamayan, özdeşleşmeye açık bir kitle olarak tarif edilmesi, anlatılan hikâyelerdeki temaların da bu kitleye göre seçilip, dikkatli biçimde işlenmesi gerektiğine dair bir inancı beraberinde getirmektedir. Kanımızca tam da bu noktada, Ien Ang'ın (1991: 3), "Gayet açıktır ki, televizyon olmadan önce, televizyon izleyicisi gibi bir şey yoktur," sözlerini ve "Televizyon izleyicisi, ontolojik olarak verili bir kategori değil, toplumsal olarak kurulmuş ve kurumsal olarak üretilmiş bir kategoridir," uyarısını hatırlamak gereklidir. Çünkü bu noktanın hatırlanması, Ang'ın tartışmaya açtığı gibi (1991: ix; 2), "genellikle tasavvur edildiği şekilde, bir örnekletirilmiş ve kontrol edilebilir bir izleyici" söylemi içinden konuşmak yerine, "gerçek izleyicilerin gündelik pratiklerine ve deneyimlerine duyarlılık gösteren bir anlayışa" kapı aralayabilecektir. Ne var ki, yazarların buradaki ifadelerine bakıldığında, Ang'ın eleştirdiği şekliyle, izleyiciler hakkında kurumsal bir kategoriye yaslanarak düşünce üretmeye yönelik bir tutum içinde olduğu görülmektedir. Bu tutum, izleyicilere karşı mesafeli bir duruşu da beraberinde getirmekte ve izleyiciyi televizyonun etkilerine doğrudan açık bir yığın olarak işaretleyerek metinlerin niteliğine dair sorunlar üzerinde düşünme yollarını tıkamaktadır.

Ang (1991: ix), "televizyonun, insanların dikkatini çekmek konusundaki görünüşte istikrarlı başarısına rağmen, televizyon izleyicisini tarif etmenin, cezbetmenin ve korumanın had safhadaki zorluğunun baki kaldığına" işaret etmiş ve "televizyon kuruluşlarının daima, 'umutsuzca izleyicinin peşinde koşmak' zorunda olduklarını" söylemiştir. Ang'a göre (1991: 3), televizyon kuruluşlarının bu zorluğa karşı verdiği uğraş bağlamında, televizyon izleyicisini "kontrol edilebilir" bir kitle olarak kategorize etmek gerekmiş ve televizyon izleyicisi hakkında bilgi toplamak üzere çeşitli araştırmalar ve ölçüm teknikleri işe koşulmuştur. Yine, "izleme pratiklerini kodlamak, rutinleştirmek, senkronize etmek ve böylelikle izleyicileri daha az değişken ve daha çok öngörülebilir kılmak adına, serial yapımlar, kalıp formatlar ve türler, *spin-off*lar, birbirini takip eden günlerdeki aynı saat dilimini aynı programa tahsis eden yayın akışı planlaması gibi risk azaltıcı teknik ve stratejiler de televizyon kuruluşları tarafından yıllar boyunca geliştirilmiştir" (Ang, 1991: 15).

Ang'ın, televizyon kuruluşlarının izleyiciyi tanımlama ve kategorize etme uğraşına dair bu ifadelerini somutlayan en iyi örneklerden biri, Roberta Pearson'un hatırlattığı gibi (2005: 13), 1977-1979 yılları arasında NBC'nin program müdürlerinden biri olan Paul Klein'in televizyon tarihine dahil ettiği "itiraz oranı en az program yapımı" (*least objectionable programming*) terimidir. Buna göre Klein, "izleyicilerin, bir programı itiraz edilebilir bulduklarında bir başka kanala geçecekleri" vurgusuyla; "düşünce", "eğitim" gibi içeriklerin kanal değiştireceğini, "öteye beriye serpiştirilmiş bir miktar gözyaşı, bir miktar kıssadan hisse" içeren melodramların ise izleyiciyi tutacağını düşünmektedir. (Pearson, 2005: 13). Bu noktada, Pearson (2005: 12-13), Muriel Cantor'un 1970'lerde Amerikan televizyonlarında yapımcıların rolü üzerine yaptığı çalışmasından söz ederek,

Cantor'un görüştüğü yapımcılar arasında Klein'in bu ifadelerine paralel bir anlayışın hâkim olduğunu belirtmekte ve yapımcıların, "izleyicileri, ilgileri ayırılmış bir topluluk olarak görmektense kitle izleyicisi olarak gördüklerine" dikkat çekmektedir. Örneğin Cantor'un görüştüğü bir yapımcı, "ihtilafli bir şeyler yapmaya ve yüksek idrak kabiliyetine sahip izleyicilere erişmeye çalışmadıklarını, televizyonda formüllerin işlediğini ve işlemeye de devam edeceğini" söylemiş ve televizyonda elde ettikleri başarıyı da bu tavırlarına bağlamıştır (Pearson, 2005: 13). Ancak Pearson (2005: 13), Cantor'un görüştüğü yapımcılardan bazılarının bu fikri paylaşmadığına da değinmektedir. Örneğin bir yapımcı, "kanalların muhafazakârlığının yüksek düzeyli programlar izlemeyi tercih edebilecek değerli bir izleyici grubunu kaçırdığını" söylemiş; yine bir başka yapımcı ise "aslında izleyicinin, kanalların düşündüğünden çok daha zeki ve kültürlü olduğunu" söyleyerek, "pek çok yapımın başarısızlığa uğramasının ardında, izleyicinin zeka düzeyinin hafife alınmasının yattığını" iddia etmiştir (Pearson, 2005: 13).

Ang'ın ve Pearson'un bu ifadeleri bağlamında, yazarların, televizyon izleyicisinin niteliği hakkındaki ifadelerine baktığımızda, televizyon izleyicisini kitle izleyicisi olarak görme eğiliminin yaygın olduğu söylenebilir. Buna göre yazarlar, televizyon izleyicilerini; eve hapsolmuş, kültür düzeyi düşük, ekonomik olanaklardan yoksun ve televizyona mahkum bir topluluk gibi nitelemelerle anmaktadır:

"TV izleyicisini zavallı, çaresiz görüyorum, kafası şişirilmiş görüyorum. Çok çaresiz çünkü televizyonu kapatıp dışarıya çıkamıyor. (...) Şimdi sinemaya gitmiyorsunuz, küçücük bir evde dört kişi beş kişi aynı evin içinde yaşıyorsunuz. Televizyonu çaresiz açacaksınız." (S-10)

"Televizyon seyircisi çoğunlukla başka bir eğlenceye para ayıramayacak seyircidir. Şimdi o AB'ler filan bile. Ya da başka bir eğlenceye kültürü olmayan insandır. Sizin eğlenecek başka bir şeyiniz varsa televizyonun karşısında vakit geçirmezsiniz yani. 'Bu akşam bir yerde bir konser var, bunu mutlaka görmeliyim!' diyen bir adamın televizyon karşısında ne işi var? Zaten belli gelir düzeyinde, belli eğitim düzeyinde insanlar çoğunlukla televizyon karşısında ve en iyi eğlencesi televizyon." (S-13)

"İzleyiciyi Allah başımızdan eksik etmesin! Hiçbir ülkede bu kadar tatlı, ulvi bir televizyon seyircisi yoktur bence. Yoktur yani. Tıptış tıptış evine gelen, 'Kaçta başlıyor?' diye birbirine soran, kanalları zaplayan, 'Aman benimki başladı, seninki başladı' diye birbirini yiyen, tam müşteri veli nimetimizdir hesabı, kadını erkeği çoluğu çocuğu..." (S-12)

"Çok izlenen bir iş çok fazla reklam alıyor, bir işin çok izlenmesi için de Türkiye'de gerçekten tuhaf kriterler var yani. Bağış çağrış, şiddet, silahlar, çıplaklık, çok alengirli ilişkiler, çok büyük entrikalar, çok büyük yalanlar, acılar yani bunları Türk halkı izliyor ve bu bence üzerine tez yazılması gereken bir konu. Keşke sosyologlar bunu değerlendirseler." (S-3)

Buradaki ilk iki yazarın ifadelerinde (S-10; S-13), televizyon izleyicisinin hayatlarında televizyon dışında başka seçeneklere ulaşmalarını, başka zevkler edinmelerini sağlayabilecek ekonomik ve kültürel donanımlarının yetersizliği vurgulanmakta ve izleyiciler televizyon karşısında pasifleştirilmiş tüketiciler olarak konumlandırılmaktadır. Diğer iki yazarın ifadelerinde ise (S-12; S-3), televizyon izleyicisinin televizyona bağımlı bir hayat sürmeleri ve de karşılıklarına çıkan kötü içerikleri sorgusuz sualsiz kabullenme hallerine ilişkin eleştirilerin dile getirildiği görülmektedir. Buradaki ilk iki yazar, televizyon izleyicilerini yapısal sorunlar içinden ele almış, diğer iki yazar ise televizyon izleyicilerini izleme edimindeki sorumlu failer olarak işaretlemiş olsa da, yazarların bu ifadelerinde, izleyiciye ilişkin totalize edici bir yaklaşım içinden konuşma hususunda ortaklık sezilmektedir. Ancak tam da bu noktada açığa çıkan ilginç bir durum şudur ki, izleyicileri kitle izleyicisi olarak gören ve ayrıca bu kitleyi büyük çoğunlukla kadın izleyiciyle özdeşleştirip

cinsiyetleştiren bir tutuma yazarların çoğunda rastlanmıssa da, kanal yöneticilerinin ve yapımcıların izleyiciler hakkındaki benzer tutumlarına hararetle itiraz edilebilmektedir. Bu itiraz, yukarıda değinildiği üzere, Cantor'un araştırmasındaki bazı yapımcıların, "izleyicinin zeka düzeyinin kanallarca hafife alınması" hususundaki eleştirileriyle de paralellik taşımaktadır:

"Ben, 'Seyirci bunu talep ediyor' denen dizilere bakmaya çalışıyorum, birbirinin aynısı ya onlar. Emin değilim bu laftan. Seyirci gerçekten onu mu talep ediyor yoksa üretim koşulları daha rahat olduğu için mi onlar tercih ediliyor. O yüzden soruyorum işte, kadının televizyon dizilerinden beklentisi değişmiş olmalı ama nerede hani, değiştiğini görebileceğimiz bir şey yok ortada. Bunun karşılığı henüz verilmiş durumda değil." (S-8)

"'İzleyici bunu seviyor' diyerek, yazarlara dayatılıyor (...) Duyuyorum ben bunları yani 'İzleyici bunu seviyor' diyerek inanılmaz derecede duygu sömürüsü içeren, çok kaba hikâyeler, çok kaba ama, hani öyle dalga geçiyorlar işte Kemalettin Tuğcu hikâyeleri filan gibi (...) Müstehcen derecede duygu sömürüsü yapılıyor ve bunları isteyen, bunları yayınlayan bence kanallar. Kanallar, reklam verenler, reklamcılar arasında bir para üçgeni var ve o üçgenin içinde her şey halloluyor ve bizler sadece piyonlarız orada." (S-11)

"Seyirci asla asla asla aptal değildir yani masal dinleyen cahil köylüler nasıl masaldan keyif alıp almamayı beceriyorsa televizyon seyircisi de öyledir. Bakar ve o masal onun ilgisini çekmezse zap diye bir ses çıkar yani o kadar basit. Böyle oluyor, yeni hikâyeler istiyorlar, onların iyi anlatılmasını istiyorlar, iyi anlatıldığı zaman hikâyeler anlıyorlar nedense. Evet, [bunları] genel izleyici için söylüyorum. En küçük bir endişem yok. Bal gibi anlıyorlar. Ya masalları nasıl anlıyorlardı? Okul eğitimi mi gerekiyor televizyon seyircisi olabilmek için? Masalı anlayan, kahvede arkadaşının anlattığı enteresan bir hikâyeye 'Vay!' ve 'Hadi canım!' diyen bir seyirci oradaki enteresan nüveyi keşfediyorsa televizyonda niye keşfetmesin?" (S-7)

Buradaki ifadelerde, kanal yöneticilerinin ve yapımcıların yüksek reyting getireceğine inandıkları hikâyelerin üretimini, izleyicinin beğeni ve tercihleriyle meşrulaştırma girişimine yazarlar tarafından yöneltilen itirazlar görülebilmektedir. Ayrıca, televizyonda dolaşıma giren bu hikâyelerin kendi hikâyeleri değil, kanalların dayatmasıyla üretilen hikâyeler oluşunun vurgulanmasından anlaşılabileceği gibi,

reyting baskısıyla üretim yapmanın yazarlarda yarattığı gerilim de fark edilmektedir. Ancak belirtmelidir ki bu gerilim, televizyonu bir yandan eve sıkışmış yoksun hayatlara ve çoğunlukla da kadın izleyiciye ait kılma anlayışının kolaylıkla terk edilememesiyle, öte yandan bu kabulün üretim pratiğinde yarattığı sıkışmayla mücadele etme isteğiyle beraber düşünülmelidir. Örneğin, görüşülen yazarlardan bir tanesi (S-2), yazdıkları senaryolardan birindeki kadın karakterin, kariyeri için çocuğunu ve kocasını terk ederek evden ayrılma sahnesinin, o günlerde yapımcının evinde çalışmakta olan söz konusu dizinin izleyicisi temizlikçi kadının "Bu nasıl anne, böyle anne mi olur?" demesi sonucunda "yapımcıyla yönetmenin kafa kafaya verip" sonradan kendilerinin bilgisi dışında değiştirildiğinden söz etmiştir. Yazarın "(...) yağmurun altında bir de güzel çekmişler, hüngür hüngür seyreden ağlıyor, kadına acıyorsun, babadan nefret ediyorsun" diye söz ettiği sahnenin yayınlandığı bölümden sonra "reytingler fırlamış", yükselen reytingler ise yapımcının "Biz size demedik mi? Asıl izleyici profili budur işte!" sözleriyle yapılan müdahaleyi haklılaştırmasına yol açmıştır. Ne var ki yazara göre, yapımcının bu müdahalesinden sonra dizinin "büyüsü kaçmış" ve ilerleyen bölümlerde dizi hızla inişe geçmiştir. Bu noktada yazarın, dizinin sonraki bölümlerinde bozulan senaryo mantığını kurtarmak için yazılan "uyduruk uyduruk" hikâyelerin "izleyiciyi kandırmaya" yetmediğini vurgulaması aynı zamanda "bu izleyiciye sabır gösterilirse izleyici doğruyu bulacaktır" inancını koruması dikkat çekicidir. Anlaşılabileceği gibi burada yazar, yapımcının "asıl izleyici profili budur" dediği izleyicinin varlığını yadsıyamamaktadır. Nitekim yazar da "televizyonun izleyicisi kitlesinin çoğunlukla kadın" olduğu fikrindedir. Ancak yazar, kanalların ve yapımcıların gözüyle "çayını koyan, fasulyesini ayıklayan", televizyonun "tek tipleştirdiği" izleyicinin anlam

evrenine kendini ait hissetmemekte, bu anlam evreni için kaleminden dökülen hikâye ve karakterlerin kendine ait olmadığını söylemektedir. Yazara göre, böylesi tek tip izleyici kitlesini yaratan da kanal yöneticilerinin ve yapımcıların tavrıdır:

"Şu andaki dizilerde senaryonun bir önemi yok. Çünkü herhangi bir sosyal sorumluluk taşıtmıyorlar bize. O tür işler elimizde kalıyor, kimse almıyor, seyredilmiyor, seyredilmez deniyor. Bunu da kanallar yarattı. Başlarına getirdikleri dramacılar, rekabet... Tek tip diziyi onlar yarattı, biz yaratmadık. Bize ya bunlar ısmarlandı ya da bizim verdiğimiz diziler bunlara dönüştürüldü. Melodram bunlar. Hatta şimdi *Turkish soap opera, novella* diye yaygın bir terim oluşmaya başlamış ama bunu senaristler yapmadı. Başarı diye görülüyor. Satmak başarıysa evet başarı ama hatırlayalım, bunu unutuyor herkes, Brezilya dizileri geldiğinde nasıl dalga geçerdik. Çok seyredilirdi ama hepimiz aşağılardık. Yunanistan'a gittim, orada da bazı dizilerimiz gösteriliyor fakat Yunanistan'daki o entelektüel insanlar tarafından aşağılanıyoruz. Bizim o ilk başta Brezilya dizilerine, *Köle Isaura*'lara yaptığımız burun kıvrımları ve yüz ekşitmeleri orada bugün bizim dizilerimiz için yapıyor." (S-2)

Bu ifadede görüldüğü gibi, yazar, televizyondaki *melodram, novella, soap opera* gibi hâkim türleri, televizyonun düşük nitelikli ürünleri saymakta ve bu türlerle arasına bir mesafe koymak istemektedir. Televizyondaki bu türlerle mesafelenme isteğine, çalışma kapsamında görüşülen başka yazarlarda da rastlanmıştır. Ancak yukarıdaki ifadelerin sahibi yazardan farklı olarak bazı yazarların, söz konusu türlerle aralarındaki mesafeyi korumakla birlikte, çoğunlukla kadın izleyicinin beğenisine karşılık geldiğini düşündükleri bu türlerde yazma gerilimini "profesyonellik" vurgusunu öne çıkarma yoluyla gidermeye çalıştıkları da söylenmelidir. Örneğin bu yazarlardan biri (S-5), "asla dizi izlemediğini, dizi izlemeye tahammül edemediğini", yakın çevresinden arkadaşlarının da televizyon izleyicisi olmadığını söylemiş ancak televizyon dizi izleyicisinin beğenilerini küçümsemediğini ve asla "ya halk ne anlar, abi yerler" gibi cümleler kurmadığını belirtmiştir. Bu yazara göre, televizyon izleyicisi "dizilerin hikâyelerine, hikâyelerin anlatımına bakmakta, izlediği diziden sıkılıyorsa, haz alamıyorsa, üzülüyorsa,

korkmuyorsa, heyecan duymuyorsa izlemeyi bırakmaktadır." Yazarın buradaki tavrı, senaryoya teknik bir iş olarak yaklaşmak ve tekniği en iyi şekilde icra etmek, kendi ifadesiyle "izleyiciye layık olmaya" çalışmaktır. Benzer biçimde, görüşülen yazarlar arasında aynı yazı ekibinde (S-9) çalışan yazarlardan biri "televizyon izleyicisine asla aptal demediklerini" söylemiş, bir diğeri ise herkesin "dizileri aşağılama" isteğine dikkat çekerek bunun bir "yarı-aydın" tavrı olduğuna işaret etmiştir. Yine, söz konusu yazı ekibinin yazarlarından biri dışında hepsi, yazı ekibinden birinin dile getirdiği "Eskiden şu işi yapmayalım gibi bir durum vardı ama şimdi istemediğimiz bir işi de yapabiliriz çünkü profesyonel olarak bu işi yapıyoruz aslında" sözüne hak vermiştir.

Burada son olarak, estetik yetkinlik ve tematik çoğulluk açısından sinemayla rekabet edecek düzeydeki yabancı orijinal seriyal yapımların, Türkiye'de özellikle yaşları daha genç bir izleyici kitlesi tarafından takip edilmesinin yazarlar tarafından nasıl karşılandığı konusuna bakmak istenmektedir. Çünkü bu yapımlar, televizyon dramalarındaki anlatı yapıları ve estetiğe dair bir dönüşüm getirdiği kadar geleneksel televizyon izleyicisi anlayışında da kırılmalara neden olmuştur. Nitekim, görüşülen yazarların çoğunun, hem sektördeki bir profesyonel hem de bir izleyici olma konumu içinden, söz konusu yabancı orijinal yapımlara ilgi ve duyarlılıkla yaklaştıkları görülebilmektedir. Örneğin bir yazar (S-7), "Mutluluk *Six Feet Under* gibi bir dizi yapabilmektir. Bu kadar basit" demiş ve televizyon yayıncılığının artık "niş seyircilere, niş kanallara iş üretmeye başlaması gerektiğini" ileri sürmüştür. Bir başka yazar (S-11), *Mad Man* dizisini anmış ve bu dizinin "sinema filmi değerinde bir iş" olduğunu belirttikten sonra "Şimdi bizim böyle hedeflerimiz neden olmasın ki?" diye sormuştur. Bu noktada, Türkiye'den *Behzat Ç.* dizisini örnek veren yazar,

bu dizinin "AB izleyici" kitlesi tarafından takip edildiğini hatırlatmış ve *Behzat Ç.*'nin AB izleyiciye hitap eden "bir işin eksikliğinin" fark edildiği "çok doğru ve güzel bir zamanda" ortaya çıkabilmesinin, dizinin "asıl tutma nedeni" olduğuna işaret etmiştir. Yine bir diğer yazar (S-10), "eğitimli izleyicinin" Türkiye'de yerli kanallarla "mesafesinin çok arttığı", geçmiş yıllarda yerli kanalları izleyebilen bu insanların, "bugün artık yerli kanallara neredeyse hiç bakmayan ciddi bir televizyon izleyicisi" topluluğuna denk düştüğü fikrindedir. Buna göre yazar, geçmiş yıllarda yazdığı diziler hakkında genç insanlardan "edebiyat gibi" yorumları aldığını ve o dizilerin bazı genç insanlarda "televizyon yazarlığı işini yapma isteği uyandırdığını" söylemiştir. Ancak buraya kadar yer verilen tüm bu ifadelerle rağmen, "Televizyon izleyicisi kimdir?" sorusunun zihinlerdeki kitle izleyicisine işaret eden çağrışımlarından ötürü, söz konusu eğitimli izleyicinin gerçek anlamda televizyon izleyicisi olmadığı inancının da yazarlar arasında yaygın biçimde muhafaza edildiğini belirtmek gereklidir. Örneğin, bir yazar (S-5) dizileri internetten takip eden eğitimli kitleyi "klasik televizyon dizisi izleyicisinden" ayırmakta ve "asıl dizi izleyicisi doğru dürüst interneti kullanmayan, bilmeyen, evde yatıp uzanıp, koltuğuna oturup o diziye bakan insanlardır" demektedir. Yine bir başka yazar (S-9), dizileri internetten izleyen kitleyi televizyon izleyicisi olarak değerlendirmediklerini söylemiş, aynı şekilde "internetteki dizi forumları ve *Ekşi Sözlük*'teki yorumların da kendileri için veri sayılamayacağına" işaret etmiştir. Bir diğer yazar ise (S-4), "ekşi sözlük jenerasyonu" diye tanımladığı internet izleyicisinin "çok derin bir eleştiriye sahip olmadıklarını" düşünmekle birlikte, "pırıl pırıl, çok zeki bir kuşak" şeklinde tarif etmektedir. Yazar, bu izleyiciler için, "domestik, evinde oturan, fasulye kırarken dizi izleyen seyirciden başka bir izleyici" demekte ve Türkiye'de yapılacak "değişik"

dizilerin de televizyondan değil, internet üzerinden bu "azınlığa" seslenebileceğini düşünmektedir. Çünkü yazara göre, televizyonda "doksan dakika, ağdalı, uzun melodram ve *soap opera*'lardan hoşlanan 'çoğunluk' hayatından mutlu" gözükmektedir.



SONUÇ

Bu çalışma, Türkiye'de televizyon draması sektöründe emek süreçlerine ilişkin bir araştırma düzlemi geliştirmek üzere, dramaların yaratım aşamasındaki kültür işçileri arasında yer alan senaryo yazarlarını, bir yaratıcı emek süreci örneği olarak ele almış; bu örnek bağlamında, hem kültür işçilerinin emek süreçlerine hem de kültürel ürünlerin niteliğine dair belli başlı sorunları gündeme getirmeyi amaçlamıştır.

Buradaki amaçlardan hareketle, çalışmanın ilk kısmında yaratıcı emek üzerine mevcut tartışmalar gözden geçirilmiş, senaryo yazarlarının emeğinin yaratıcılık ve yaratıcı emek tartışmaları açısından nasıl bir yere denk düştüğü sorgulanmış; çalışmanın ikinci kısmında ise Türkiye'deki televizyon sektörünün endüstriyel, kültürel dinamikleri ile emek dinamiklerini ana hatlarıyla değerlendirdikten sonra Behzat Ç. örneği üzerinden yapılan bir analizle televizyon dramalarının nitelik sorununa işaret edilmiş ve son olarak da Türkiye'de drama üretiminde çalışan profesyonel senaryo yazarlarının emek süreçleri, çalışma kapsamında yapılan saha araştırmasının sunduğu veriler ışığında tartışmaya açılmıştır.

Bu çalışmada, yaratıcı emek süreçleri ele alınırken, son dönemdeki yaratıcı endüstriler literatürünün, yaratıcılığı kutsayan liberal yorumlarına kapılmama isteği gözetilmiştir. Ancak bunu yaparken, insanlığın yaratıcılık potansiyeli ve insanların kültürel/yaratıcı işlerde çalışma özlemi gibi konuların önemsenmesi gerektiği, yaratıcılığın insanların zihninde taşıdığı olumlu anlamların daha iyi bir dünya kurabilmek adına önemli olduğu da vurgulanmıştır.

Peki hem yaratıcı endüstriler, yaratıcı ekonomiler gibi kültür ile ekonomiyi küresel kapitalizmin değerleriyle uyumlu ve sorunsuz bir birlikteliğe sürükleyen kavrayışlara kapılmamak hem de kültürel/yaratıcı üretimin insanlık için değerini yadsımadan, yaratıcı emeğe özgü sorunları açığa çıkartmak için nasıl bir yol izlenebilir? Bu soru, aslında bu çalışmanın başından beri yanıtlanmaya uğraşılan bir sorudur ve de bu çalışmanın bakış açısı ve sınırlılıkları dahilinde söz konusu soruya en sağlıklı yanıtların emek süreçleri konusuna titizlikle yaklaşmak yoluyla verilebileceği düşünülmüştür.

Chris Smith ve Alan McKinlay'in belirttiği gibi (2009a: 10), ne zaman yaratıcı endüstriler konusu açılrsa, ortalıkta "kolayca heyecan uyandıran şişirme laf" dolaşabilmektedir. Gerçekten de bu durum, özellikle İletişim, Medya, Güzel Sanatlar, Müzik, Tiyatro gibi bölümlerde okuyanlar için çok tanıdıkır. Örneğin, İletişim Fakültesinde Sinema eğitimi alan bir öğrencinin Hukuk Fakültesindeki bir arkadaşının, ona "okuduğu bölümün ne kadar eğlenceli" veya "sinema filmi çekmenin ne kadar hoş" olduğunu bir çırpıda söylemesi yüksek ihtimaldir. Çünkü insanların zihinlerinde, genellikle, yaratıcı işlere ve yaratıcı emeğe dair ilk elden pırıltılı bir resim belirmektedir. Oysaki yaratıcı endüstriler incelenirken atılması gereken ilk adım, bu pırıltılı resmin büyüüne kapılmamak ve hatta bu resme müdahale edebilmektir. Bu müdahalenin yapılabilmesi için ise, yaratıcı endüstriler hakkında sıklıkla kulağa gelen abartılı övgülerin kaynağına bakmak, başka bir deyişle, yaratıcı endüstrilerdeki üretimi ve emekçileri, diğer endüstrilerdeki üretimden ve emekçilerden farklı kılan noktaları sorgulamak şarttır.

Smith ve McKinlay'in (2009b), yaratıcı endüstrileri üç düzeyde ele alan tartışması, bu türden bir sorgulamayı yapmak adına yol gösterici olduğu gibi, bu çalışmada yaratıcı emeğe dair üzerinde durulmuş olan çok temel noktaları özetlemesi bakımından da önemlidir. Söz konusu tartışmanın birinci düzeyinde, yaratıcı endüstrilerdeki çalışmanın içeriğine, emeğe odaklanılmaktadır. Buna göre, yazarlar (Smith ve McKinlay, 2009b: 29), "Her türden emeğin bir dereceye kadar yaratıcılık içerme koşulu olsa da, yaratıcı endüstriler, rekabet üstünlüğünün ve kârlılığın, işin rutinleştirilmesine değil, bireysel ve kolektif yaratıcılığı kullanmaya bağımlı olması bakımından farklıdır," demektedir. Buradan hareketle, yaratıcı endüstrilerin, yaratıcılığı denetleme mekanizmaları ile yaratıcılığa açtıkları özgürlük alanı arasında hassas bir denge kurma mecburiyetleri nedeniyle diğer endüstriyel üretim faaliyetlerinden ayrı durduğu söylenebilir. Nitekim Smith ve McKinlay (2009b: 29), "yaratıcı endüstrilerin, çalışanları vasıfsızlaştırma stratejileri hususunda son derece ihtiyatlı olması muhtemel, farklı bir yönetim anlayışı gerektirdiğini" vurgulamıştır. Yazarların yürüttüğü tartışmanın ikinci düzeyinde, yaratıcı endüstrilerdeki iş sözleşmelerinin niteliği üzerinde durulmaktadır (Smith ve McKinlay, 2009b). Smith ve McKinlay'in burada ilk olarak işaret ettikleri husus (2009b: 29), "sektörün, içsel ve düzenlenmiş emek piyasalarından, atomize serbest sözleşmeliler şeklindeki işgücüne doğru ciddi bir değişim geçirmesidir." Söz konusu değişimin anlamı, yaratıcı endüstrilerde giderek "proje temelli bir üretim örgütlenmesinin" (Smith ve McKinlay, 2009b: 30) tercih edilmesi nedeniyle, işçilerin kadrolu olarak işe alınması yerine parça başı işlere göre düzenlenen süreli, geçici sözleşmelerle işe alınmasıdır. Böyle bir üretim örgütlenmesi içinde, kendilerini herhangi bir kuruma bağlamayan işçilere, iş seçme özgürlüğünü tattıkları bir çalışma ortamı göz kırparken, öte yandan

hayatı sürdürmeyi sağlayacak gelir elde etmek için fırsatlar yaratmak, bizzat işçilerin üzerine yüklenmektedir. Bu bağlamda, Smith ve McKinlay'ın belirttiği gibi (2009b: 29-30), "arkadaşlık ağları" ve "ortak deneyimler", gerek işverenler için gerekse işçiler için, iş sözleşmelerinin yapılmasındaki güven sağlayıcı unsurlar olarak devreye girmektedir. Smith ve McKinlay'ın yürüttüğü tartışmada üzerinde durulan son düzey ise, yaratıcı endüstrilerdeki denetim mekanizmalarıdır (2009b). Buna göre yaratıcı endüstrilerdeki denetim, yöneticiler tarafından doğrudan motive edilmekten ziyade "kendi kendini motive eden" işçilerin denetlenmesi şeklindedir (Smith ve McKinlay, 2009b: 30). Belirtmek gerekir ki burada bir otorite boşluğu kast edilmemekte, işçinin öz denetimini kullanan bir yönetim anlayışı tarif edilmektedir. Bu yönetim anlayışında, "yöneticilerin yaratıcı sürece kendi anlayışlarını ve varlıklarını kattıkları" ancak bunu yaparken "emek sürecine olabildiğince nazik biçimde müdahale etme" becerisini gösterdikleri bir denetim sistemi karşımıza çıkmaktadır (Smith ve McKinlay, 2009b: 30).

Smith ve McKinlay'ın yaratıcı endüstrilerin ayırıcı niteliklerine dair ortaya koyduğu bu üç düzey bağlamında, diğer endüstriyel üretim alanlarına kıyasla, yaratıcı endüstrilerde emekçiler için görece özerk bir çalışma ortamı vaat edildiği anlaşılabilmektedir. İşte tam da burada, bu vaadin karşılığında emekçilerden nasıl bir çalışma hayatının beklendiğini, emekçilerin özerklik, kendini gerçekleştirme, sevdiği işi yapma karşılığında ödediği bedellerin neler olduğunu sormak gerekmektedir.

Türkiye'de televizyon draması sektöründe emek süreçlerine dair bir araştırma düzlemi geliştirmek için dikkat edilmesi gereken hususların en başında, ülkemizdeki televizyon yayıncılığının ekonomik ve kurumsal örgütlenmesine, toplumsal ve

kültürel dinamiklerine ilişkin tarihsel bir bakış açısı geliştirebilmek gelmektedir. Bu bakış açısı, hem ülkemiz televizyonculuğunun özgün koşullarına duyarlılık göstermeyi hem de son dönemde akademik olarak popülerliği artan yaratıcı endüstriler, yaratıcı emek gibi konulara eğilirken, ülkemiz içinden eleştirel bir katkı sunma çabasını korumayı sağlayacaktır. Buna göre, Türkiye'de televizyon draması üretiminin tarihine baktığımızda, pek çok ülkeye göre geç kurumsallaşan yayıncılık geçmişimiz içinde, TRT döneminde İsmail Cem'in girişimleri ile başlayan, ticari televizyon kanallarının ortaya çıkmasıyla da giderek büyüyen bir sektör karşımıza çıkmaktadır. Bu sektör, bir yandan kültür işçileri açısından canlı bir istihdam ortamı sağlamakta, öte yandan televizyon tarihimizin başından bu yana sektördeki örgütlenme arayışları budanan kültür işçileri için güvencesiz çalışma koşullarını dayatmaktadır.

Burada belirtmek gerekir ki, yaratıcı emek konusu, kafa emeği-kol emeği, üretici emek-üretici olmayan emek, soyut emek-somut emek, sanat-zanaat ayrımları gibi yüklü akademik tartışmalarla epeyce mesai harcamayı gerektiren, hesaplaşması oldukça zor bir konudur. Bu zorluk, kapitalist kültürel üretim örgütlenmesinin en çarpıcı biçimde kurulduğu televizyon drama üretimi sektöründe çalışan bir meslek grubu üzerinde bir tartışma yürütmek istendiğinde ise katlanarak artmaktadır. Örneğin, televizyon, sinema, müzik gibi sektörlerdeki yaratıcı emek süreçleriyle ilgili pek çok akademik çalışmada, kültür işçilerinin tüm olumsuzluklara rağmen işlerini severek yaptıklarını söyledikleri, hatta işleri yüzünden yaşadıkları bedensel ve ruhsal rahatsızlıkları işe tutkuyla bağlılıklarının bir sonucu olarak görüp, öz-sömürüyü meşrulaştırdıkları ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada da yazarlar arasında öz-sömürüyü aralayan benzer ifadeler rastlanmıştır. İşine tutkuyla bağlı olma söylemi

üzerinde bir miktar durulduğunda, bu söylemin acı çeken sanatçı-deha mitini kapitalist kültürel üretime taşıyan bir yanı olduğu, hatta kültür işçileri tarafından bu söylemin kendilerini değerlendirme stratejisiyle işe sürüldüğü söylenebilir. Eğer liberal bir yaklaşıma sahipsek, bu söylem, öz-sömürüye işaret etmesinin tersine, kültür işçisinin yaptığı işten ne kadar mutlu olduğunun bir göstergesi olarak da okunabilir. Ancak, normatif bir düzlemde, kültür işçisinin sevdiği bir işi yapma ve iyi ürünler vermek isteğini önemli bir unsur sayarsak, söz konusu söylem ne tamamen öz-sömürü boyutuyla ne de yaratıcılığın kutsanması boyutuyla değerlendirilebilir. Öyleyse bu noktadaki en sağlıklı yaklaşım, kapitalist sömürü ilişkilerini gözden kaçırmadan, insanlığın özerk, özgür, yaratıcı üretim yapabilme kapasitesine ve mücadelesine yer açmak olmalıdır. Meseleye böyle bakıldığında, hem kültürel üretim faaliyetinin insanlığın iletişim kurma becerisine, daha iyi bir dünya kurma özlemine hizmet eden kamusal değeri anlaşılacak hem de kültür işçilerinin çalışma şartlarının düzeltilmesine yönelik hak arama çabalarına destek çıkılabilecektir. Ancak burada hemen belirtilmelidir ki, eğer kültür işçileri hak arama çabalarına diğer sektörlerdeki işçilerden destek bekliyorlarsa, en başta kendi zihinlerini yaratıcılığa dair büyümlü söylemlerden arındırmalı, kendi aralarındaki dayanışma eksikliğini aşmanın yollarını aramalı, iyi kültürel ürünler üretebilmek için mücadele etme kararlılığını göstermelidir.

Bu çalışmada, televizyona ve televizyonun özgül anlatı formlarının gelişimine, dolayısıyla aracın tarihine ve endüstrinin farklı kültürel üretim kodlarına duyarlı bir analiz gerektiği vurgulanmıştır. Bu tür bir analizi gerçekleştirebilmek için ise, televizyonun “büyük anlatısını” -yerleşik endüstriyel, kültürel ve toplumsal kodlarını- tamamen terk etmeyen, aksine onunla yüzleşme çabasını korumaya çalışan

bir yaklaşım tercih edilmiştir. Çünkü bizi televizyonun büyük anlatısına götüren koşullar, bizzat televizyonun kültürel değer krizini üreten koşullardır. Dolayısıyla, söz konusu koşulları tanımlamadan, sorgulamadan ve her şeyden önemlisi bu koşulları hakiki bir sorun olarak tartışmaya açmadan, televizyonun büyük anlatısını tamamen terk etmek olanaksızdır.

Bu çalışma, nitelikli televizyon dramaları olarak adlandırılan türün örneklerini, televizyon estetiği üzerine düşünmeyi tetiklemesi ve televizyon estetiğine ilişkin teorik bir zemin arayışını gündeme taşıması bakımından önemli bulmuştur. Son dönemde, gerek sektörel düzeyde gerek izleyiciler düzeyinde gerekse akademik güncel yazında bu arayışın izleri görülmektedir.⁴⁸ Elbette bu arayış, endüstriyel, teknolojik ve kültürel boyutlarıyla bugün televizyonun içinde bulunduğu dönüşümle yakından ilişkilidir. Başka bir deyişle söz konusu bu dönüşüm, televizyonla ilgili akademik çalışmaların da gündemini değiştirmeye ve televizyon üzerine geleneksel düşünme biçimlerini sarsmaya başlamıştır. Ancak yine de bu dönüşümü yorumlama hususunda iki açıdan ihtiyatlı olmakta büyük fayda vardır. Bunlardan ilki televizyonun yayın akışı gerçeğini yadsımamak; ikincisi nitelikli dramalar türsel setini kutsamadan, bu türsel seti estetik soru ve sorunlarla birlikte yorumlamaya çalışmak ve bu anlamda televizyon çalışmalarında titiz metin analizlerine yer açan bir yaklaşımı sahiplenmektir. Nitekim Türkiye'de televizyonun nitelikli dramalar türsel setini temsil eden bir örnek olarak ele alınmış olan Behzat Ç.'de de görüldüğü üzere, televizyonun nitelikli örnekleri, “televizyonun niteliksizliğinden” beslenmeye devam ettiği sürece, “televizyonun içerik yapılaşmasının özgül karakteri”ni (Çelenk, 2005: 330) sorunsallaştırma çabası

⁴⁸ Televizyon estetiğine ilişkin kuramsal tartışmalar hakkında bkz. Cardwell, Sarah (2006), “Television Aesthetic”, *Critical Studies in Television*, 1(1), s.72-80.

korunmalıdır. Burada, televizyonun kültürel değer kriziyle yüklü bir araç olmasından ötürü, televizyon metinlerinin niteliği hakkındaki tartışmaların ister istemez muğlak kalmaya mahkum olduğu da düşünülmektedir. Ancak bu sorun, kültür işçilerinin, televizyon izleyicilerinin ve akademisyenlerin televizyonda nitelik üzerine söz söyleyebilme kararlılığına engel olmamalıdır. Belki de yapılacak en iyi şey, öncelikle bu değer krizini yaratan koşulları sorgulamaktır. Çünkü televizyonda metnin değer krizi yadsındığında nitelik de muğlak bir kategori olmaktan öteye geçemeyecek, nitelik muğlak bir kategori olarak kaldığı sürece de “iyi televizyon” üzerine düşünebilme yolları tıkanacaktır. Ayrıca hemen bu noktada, televizyon metninin bir değer krizi içinde bulunduğu vurgulanırken, söz konusu krizin yol açtığı sorunlar ağının, sadece bir kültürel ürünü değil, o kültürel ürünün üretim sürecinde çalışanların emek süreçlerini de ilgilendirdiğine dikkat edilmelidir. Nitekim bu çalışma kapsamında yapılan saha araştırmasında, David Hesmondhalgh ve Sarah Baker'in (2011a) iyi ürün ile iyi çalışma arasında kurdukları bağdan hareketle televizyon drama yazarlarının yazdıkları metinlerle ve izleyicilerle ilişkilenebilir. Sorunları sorgulandığında, yazarların pek çoğunun yazdıkları metinlerden ve izleyicileriyle aralarındaki iletişimden memnuniyet düzeylerinin, bu bağın kurulup kurulmadığına göre değişkenlik gösterdiğine dair izlere rastlanmıştır.

Bu çalışmada, nitelikli televizyon draması türsel setine uyumlu bir örnek olarak ele alınan Behzat Ç. dizisinin, aslında televizyondaki kültürel değer krizini çok iyi ele veren bir metin oluşu dikkate değerdir. Öyle ki Behzat Ç. hem bu değer krizinden beslenmiş hem de söz konusu değer krizinin dizi üretiminde çalışan hemen herkesi kuşattığına dair sinyaller vermekten geri durmamıştır. Bu durum, dizinin "Senaristin Ölümü" adlı 87. bölümünde olabildiğince açık olarak görülmektedir. Söz

konusu bölümde, Behzat Ç. ve ekibi, cinayete kurban gittiği düşünülen Selim adındaki bir senaristin ölümünü araştırmaktadır. Selim, başındaki kesiklerden kan sızan bir halde, çalıştığı masanın başında ölü bulunmuştur. Ancak bundan önce, izleyiciler Selim'le tanıştırılmış durumdadır: Selim, çok yorgun bir ifadeyle evindeki çalışma masası başında bir dizi senaryosu yazmaktadır, o an kaleme aldığı sahnede ise bir aldatılma hikâyesi vardır. Yazdığı diyaloglardan memnun olmayan yazar, aynı sahneyi başka şekillerde tekrar tekrar yazdıktan sonra, eşini yakın bir arkadaşıyla yakalamış olan erkek karaktere şunu söyler: "Beni fark etmiyor musunuz?" Hemen ardından ise, içine düştüğü çıkmazı anlatan şu ifadeleri sıralar:

"Yazamıyorum. Ya eksik kalıyor demek istediğim ya fazla söylüyorum can sıkıcı oluyor. Kararı yazamıyorum. Kararı ne bilmiyorum. Yanlış ifade etmekten doğruyu unutuyorum. Kendime dışarıdan bakamıyorum. Eleştirel bir gözüm yok. Berbat yazdığımı anlamam için birinin bana berbat yazıyorsun demesi gerekiyor. Bunu dediğinde yazdığımın gerçekten berbat olduğunu görüyorum. O kadar açık ki iğrenç olduğu, yazarken nasıl olup da kusmadığıma hayret ediyorum. İçimde bir öfke yükseliyor. Her şeyi benden daha iyi bilen insanlar sarıyor etrafımı. Bu kadar insan ne zaman bu kadar okudu, ne zaman bu kadar şey yaşadı, ben o arada ne yaptım, kötü yazarım korkusuyla hiç mi yazmadım..."

Selim'in, yazarların dünyasında "yazma tıkanıklığı" denilen bir sendroma işaret eden ruh hali, o an kendi ağzından konuşturduğu erkek karakterin elindeki silahı kendisine çevirtir, yazar hemen oracıkta ölür. Behzat Ç.'deki bu sahne, senaryo yazarlığının ticari bir etkinlik olarak düzenlenmiş tüm yerleşik kurallarını ve bu kurallarla baş edebilmenin ne kadar güç olduğunu sergileyen iyi bir örnektir. Bu çalışmada, çeşitli yazarlık kitaplarının ele alındığı başlık altında tartışıldığı üzere, yazma faaliyetinin nasıl olması gerektiğine ilişkin olarak profesyonel yazarlar tarafından verilen tüm öğütler de, aslında tüm bu ticari etkinliğe yazar adaylarını hazırlamak, ideallerini törpüleyip kendilerini öldürtmemeyi sağlamak içindir.

Peki Selim kimdir? Nasıl bir yazardır? Selim'in ölümüne kim ya da kimler yol açmıştır? "Senaristin Ölümü" izleyicilere bu soruların yanıtlarını vermek için, izleyiciyi Selim'in komşusu, kız arkadaşı, daha önce yazarlık dersi aldığı hocası, bir yazar arkadaşı ve yazdığı dizinin setindeki çalışma arkadaşlarıyla tanıştır. Komşusuna göre Selim, "Genelde evde olur, sürekli yazar", kız arkadaşı ise Selim'i, "kimseyle geçinemeyen, problemleri olan" bir kişi olarak tanıtır, kız arkadaşına göre onu böyle bir insana dönüştüren yaptığı iştir; aslında eski günlerde neşeli olan, tiyatro oyunları yazan idealist bir insanken, dizi işini aldıktan sonra sinirli bir insana dönüşen Selim'e tahammül edemeyip onu terk ettiğini söyler. Dizi setindeki oyuncu arkadaşı Faik'e göre Selim, "egosantrik" tavırları ve "ters hareketleri" olan bir karakterdir, bu yüzden kavga etmişler ve araları bozulmuştur. Dizi setinden ışıkcı arkadaşı da Selim'den pek hoşlanmamaktadır, aslında Selim'i doğru dürüst tanımamaktadır ama senaryoya sürekli dış-gece sahneleri yazdığı, herkesi gece ayaz altında çalışmak zorunda bırakıp hasta ettiği için onu hiç sevmemiştir. Aslına bakılırsa Selim'i sette kimsenin çok sevdiği yoktur, herkesin onu sevmemek için çeşitli gerekçeleri vardır: Dizinin oyuncular, senaryodaki rollerinden memnun olmadıkları; dizinin yapımcısı, Selim'in aslında sevilen bir insan olduğunu söylemesine rağmen senaryonun teslimini iki gün geciktirdiği için ondan şikayetçidir. Yazar arkadaşı Turgut da birlikte geliştirdikleri senaryoya sonradan onu dahil etmeyip kendisinin işsiz kalmasına yol açtığı için Selim'e kızgındır. Senaryo hocasının ağzından ise Selim hakkındaki belki de en anlayış dolu ifadeler dökülür: Onunla birkaç yıl evvel tanıştığını, irtibatı kopartmayıp arada sırada görüştüklerini, onun çok daha iyi şeyler yazabileceğini, yazdığı tiyatro oyunlarından para kazanamadığı için dizi yazmaya başladığını söyler.

Selim hakkında yakınındaki insanlar tarafından söylenmiş bu sözler, yazarlık ideallerinden vazgeçmiş, hoşnut olmadığı bir iş yapmak zorunda kalmış bir yazarı hikâye ettiği kadar, ticari bir kültürel etkinliğin nasıl vahşi bir üretim ortamında hayata geçirildiğini de sergilemektedir. Öyle ki bu vahşete herkes bir ucundan dahildir; Selim yazar arkadaşına kazık atıp işi kendi adına üstlenmiş, yazar arkadaşı ise Selim'in öldüğünü duyduğunda yapımcıyla görüşmeye gidip işi kendi üstüne almak istemiştir. Sektörün vahşiliği, Behzat ve Harun'un dizinin yapımcısıyla görüşmeye gittikleri sahnede de açıkça vurgulanır. Behzat, yapımcıya "Nasıl la? Adam gece öldürüldü, sen sabahına yeni senarist mi buluyon?" diye sormuş, yapımcı ise "Maalesef, içim acıyor ama onca insan ekmek yiyor bu işten (...) Kuralları ben koymadım valla, kanalı var, reklam vereni var, hepimiz aynı gemideyiz ama kaptan ben değilim," demiştir. Peki, böylesi bir kültürel üretim faaliyetinin içinde olan insanların onca kötü koşullara tahammül edip ortaya çıkarttıkları kültürel ürün nasıl bir üründür? Behzat Ç. bu soruya, söz konusu ürününün düşük nitelikli bir ürün olduğunu hatırlatarak yanıt verir. Behzat, Selim'in not defterine düştüğü satırların, cinayetle ilgisi olmayan, berbat bir senaryo metnine ait satırlar olduğunu anladıktan sonra, ekip arkadaşlarına "İzleyen var mı la bu diziye?" diye sorar. Ekipteki tek kadın olan Eda, biraz mahcup bir ifadeyle "Ben izliyordum amirim," der. Buradaki diyalog, bu çalışmanın saha araştırmasında senaryo yazarları tarafından da sıklıkla dile getirilmiş olan, televizyon dizisinin kadınsı bir tür sayılmasına ilişkin söylemin gücüne ve bu söylemin handikaplarına işaret etmesi bakımından oldukça çarpıcıdır.

Burada, yaratıcı endüstrilerle ilgili saha araştırmaları yapan araştırmacıların yanıtını çok kez aradıkları şu soru tekrar sorulmalıdır: Peki, insanlar kültürel/yaratıcı işlerdeki şartlar böyleyken neden bu sektörlerde çalışmaya bu kadar can atmaktadır?

Sorunun yanıtını aramak için yine Behzat Ç.'nin yukarıda aktarılan bölümüne dönersek, Selim'in "Beni fark etmiyor musunuz?" ifadesine yeniden dikkatle bakmak gerekir. Çünkü bu ifade, emeğin maddiliğinin gözlerden ırak tutulduğu, yaratıcılığın göklere çıkartıldığı, herkesin zihinsel faaliyetlerini paraya çevirmek, başkaları tarafından fark edilmek istendiği bir çağın ve en önemlisi de tüm bunların kültür işçisinde yarattığı bedensel ve ruhsal tahribatın bir göstergesidir. Tahribat öylesine büyüktür ki, yaratıcı endüstrilerde işçilerin kendilerini gerçekleştirebilecekleri işlerde çalışmak gibi gerçekte gayet insani ve anlaşılır bir motivasyonla hareket etmeleri, herkesin kendi bacağından asıldığı, kendi çıkarının peşinden koştuğu, bencilleştiği, bireyselleşmiş bir çalışma dünyası içinde kendilerine yer bulmak zorunda olmaları anlamına gelmektedir. Tahribat öylesine büyüktür ki, herkesin her şeye rağmen çalışmak istediği bu sektörlerde işler öyle ya da böyle yürümeye devam etmekte, Behzat Ç.'nin bu bölümünde anlatıldığı şekliyle, senarist öldüğü için kimse yas tutmamakta, herkes kendi işine bakmaktadır. Bu çalışma şartları öylesine olağanlaştırılmıştır ki, sadece senarist değil, daha önce setteki kostümcü de iş dönüşünde bir kaza geçirip ölmüş ama kimse oralı olmamıştır. Öyleyse burada şu soruları sormakta da fayda vardır: Kültür işçileri bu çalışma şartlarının kurbanları olarak mı yoksa bu çalışma şartlarının üretilmesinde bizzat payı olan kişiler olarak mı ele alınmalıdır? Kültür işçilerinin bu çalışma şartlarına karşı çıkıp örgütlü bir şekilde mücadele etme imkânları yok mudur? Bu soruların yanıtlarını vermek için Yine Behzat Ç.'ye dönersek, Türkiye'de dizi üretiminin mevcut koşullarına dair anlatılan bu kasvetli hikâyede kültür işçileri lehine küçük de olsa bir umut ışığı yakıldığını görürüz. Nitekim, Selim öldükten sonra işi kendi üstüne alan yazar arkadaşı, sonradan bu durumdan çok rahatsız olmuş, yapımcıya işi almayı

reddettiğini söylemiş ve Selim'le birlikte senaryo dersi aldıkları hocasının yanına dertleşmek için gelmiştir.

Yaratıcı endüstrilere ve yaratıcı emeğe dair eleştirel bir hat içinde kalarak, bu çalışmanın başından beri sorunsallaştırılmış olan çeşitli konuları, Behzat Ç.'nin "Senaristin Ölümü" bölümünden hareketle bir kez daha görmek, yaratıcı endüstrilerde çalışan işçilerin emek süreçleri ile kültürel ürünlerin niteliğinin, bu araştırmadan daha başka araştırmalarda da ele alınması gereken, çetrefilli bir akademik çalışma alanı olduğunu göstermektedir. Nitekim, televizyon drama yazarlarının emek süreçleriyle ilgili olarak, bu çalışmanın sınırlılıkları dahilinde yeterince temas edilemeyen daha pek çok konu vardır. Örneğin, senaryo yazarlarının kendi aralarındaki hiyerarşik ilişkileri nasıl tesis ettiklerini, başka bir deyişle yazarlık dünyasındaki iktidar, karar ve kontrol mekanizmalarını mutlaka ayrıntılı olarak incelemek gereklidir. Çünkü, bu mekanizmaların incelenmesi, kimlere ve hangi ürünlere yaratıcı denilip ödüllendirildiği, kimlerin ise hangi gerekçelerle oyunbozan ilan edilip sistemden dışlandığı konularında önemli bilgiler verecektir. Aynı zamanda bu konu, sadece televizyon drama yazarları açısından değil, edebiyat, tiyatro, sinema, akademi gibi yazarlık ve yaratıcılık söyleminin işlediği pek çok mecra için özellikle tek tek ele alınıp soruşturulmalıdır. Yine bu konuyla bağlantılı olarak, kültürel endüstrilerde çalışanların maruz kaldığı eşitsizlik yaratan çeşitli mekanizmaların da başkaca araştırmalarda titizlikle incelenmesi gereklidir. Ancak bu noktada, tüm bu konuların, araştırmacıları oldukça zorlayıcı konular olduğu da söylenmelidir. Rosalind Gill'in (2013: 199-201), medyada çalışma hayatındaki eşitsizlikleri tartışmaya açtığı çalışmasında belirttiği üzere, medyada ve kültürel endüstrilerde "eşitliğe, çeşitliliğe, açıklığa ve meritokratik bir çalışma kültürüne sözdeki

bağlılığın" altı kazındığında sınıf ve toplumsal cinsiyet temelinde çok ciddi eşitsizliklerin yaşandığı bir üretim ortamı ile karşılaşmakta, üstelik bu eşitsizliklerin üstü sürekli örtülerek insanlar bunları dile getiremez bir hale getirilmekte, bu şekilde de "havalı, yaratıcı, siyasal ve toplumsal eşitlikçi olarak medya ve kültür endüstrileri miti, basitçe paradoksal değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin ve diğer eşitsizliklerin sürmesini sağlayan kilit mekanizmalardan biri haline gelmektedir." Dolayısıyla, bu eşitsizliklerin izini sürmek isteyen bir araştırmacı, bir saha araştırması kurguladığında, sadece kendisine söylenenlere değil, nelerin kendisinden gizlendiğine de dikkat etmek zorundadır. Yine burada belirtilmelidir ki, Türkiye gibi bir ülkede, belli başlı kültür-sanat cemaatlerinin birbirini koruma-kollama kültürü içinde iş ürettiği bir yerdeki iktidar ilişkilerini ve eşitsizlikleri masaya yatırmak da pek kolay olmayacak, bu tür araştırmalar pek çok kişiyi huzursuz edecektir. Bu yüzden belki de en başta, bu gibi konulara meraklı araştırmacılara verilebilecek en iyi tavsiye, her şeyden önce bağımsız karakterli olmaları ve ruh sağlıklarını sağlam tutmalarıdır.

Erman M. Demir'in belirttiği gibi (2014: 95; 103), Türkiye'de yaratıcı endüstriler kavramı resmi politikalar düzeyinde henüz yeterince yaygınlaşmamış olsa bile, "Türkiye'de özel sektör, girişimcilik ve yaratıcılığı çoktan keşfetmiş ve işlevsel olarak konumlamıştır." Yani bu da demektir ki, ülkemizdeki politikacıların şimdilik resmi politikalar üretmediği yaratıcı endüstriler, ilerleyen yıllarda özellikle akademiye de içine alacak şekilde hemen hemen bütün çalışma alanlarını kapsayacak şekilde gündeme getirilecek, insanlardan her geçen gün girişimci ve yenilikçi olmaları, esnek ve güvencesiz çalışma şartlarını içselleştirmeleri, piyasanın isteklerine göre üretim yapmaları, çalışma arkadaşlarını rakipleri olarak görüp onları

alt etmeleri, kendilerine verilen tüm görevleri itaatkâr biçimde yapmaları beklenecek, bu şartlara rıza göstermeyenler ise sistemin dışına teker teker itilecektir. Peki akademide çalışanlar başta olmak üzere bütün herkes tüm bunlara razı edilebilecek midir? İnsanların kendilerini gerçekleştirmek adına yöneldikleri işlerdeki faaliyetleri piyasanın diline bu kadar kolayca çevrilebilecek midir? Bu soruya, içinde bulunulan şu günlerde işçiler lehine bir yanıt vermek çok güç olsa da, şimdilik en azından, akademisyenler dahil olmak üzere tüm işçiler, Hans Heinz Holz'un şu satırlarını hatırlamaya davet edilebilir (2012: 44): "(...) kendini gerçekleştirme, başka insanları dikkate almadan ve onlarla ilişki içinde olmadan mümkün değildir. Kendini gerçekleştirme, diğer insanlara dirsek atma değildir: tam tersine, onun temelinde, kişinin sadece başkalarıyla dayanışma içinde kendisi olabileceğinin kavranması vardır." Aksi halde, Behzat Ç.'nin 87. bölümünde, Behzat'ın çözmeye çalıştıkları olayın cinayet değil, intihar olduğunu keşfettiği sahnede, Behzat ile Akbaba arasında geçen şu telefon konuşmasının, hepimizin ortak hikâyesine dönüşmesi muhtemeldir:

"Akbaba: Abi, raporu aldım. Salonda aldığımız kan örneklerinin hepsi Selim'e ait çıktı abi.

Behzat: Selim'i kimse öldürmedi la!

Akbaba: Ha biliyom abi, beyin kanaması. Rapor elimde. Kendi kendine yaptı anlayacağın abi.

Behzat: Yok be yok. Herkes bi şey yapmış ama fişi kendi çekmiş.

Akbaba: Eyvallah abi..."

KAYNAKÇA

Kitaplar ve Dergiler

Ada, S. vd., (2011), "Yuvarlak Masa: Kültür Endüstrileri  zerine", **Yeni**, 2, s. 37-66.

Adaklı, G., (2006), **Türkiye’de Medya Endüstrisi: Neoliberalizm  ağında Mülkiyet ve Kontrol İlişkileri**, Ankara: Ütopya.

Adorno, T. W., (2003), "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken", **Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe**, Cogito, 36, s. 76-94.

Adorno, T. W., (2005), "Television as Ideology", **Critical Models: Interventions and Catchwords**, New York: Columbia University Press, s. 58-70.

Adorno, T. W., (2008), "Kültür Eleştirisi ve Toplum", **Edebiyat Yazıları**, Orhan Koçak (der.) içinde,  ev., Sabir Yücesoy, Orhan Koçak, İstanbul: Metis, s.159-179.

Adorno, T. W., (2009). "Kültür ve Yönetim", **Theodor W. Adorno: Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi**, Ali Artun (der.) içinde,  ev., Mustafa Tüzel, İstanbul: İletişim, s. 121-149.

Adorno, T. W., Horkheimer, M., (2009), "Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma", **Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi**, Ali Artun (der.) içinde,  ev., Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İstanbul: İletişim, s.47-108.

Adorno, T. W., Horkheimer, M., (2013), **Teori ve Pratik  zerine Bir Tartışma (1956)**,  ev., Orhan Kılıç, İstanbul: Metis.

Aksoy, A., Enlil Z., (2011), "Giriş", **İstanbul Kültür ve Sanat Sektörü**, Deniz  nsal (der.) içinde, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 13-14.

Akyürek, F., Orhon, E. N., (2009), **Dizi Senaryosu Yazmak**, İstanbul: MediaCat.

Allen, R. C., (1985), **Speaking of Soap Operas**, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Allen, R. C., (1990), "Introduction: Talking About Television", **Channels of Discourse**, Robert C. Allen (der.) içinde, London: Routledge, s. 1-16.

Anderson, C., (2008), "Producing an Aristocracy of Culture in American Television," **The Essential HBO Reader**, Gary R. Edgerton, Jeffrey P. Jones (der.) içinde, Lexington: The University Press of Kentucky, s. 23-41.

Ang, I., (1991), **Desperately Seeking The Audience**, London: Routledge.

Artun, A., (2014b), "Sunuş/Sanat Emeği", **Sanat Emeği: Kültür İşçileri ve Prekarite**, Ali Artun (der.) içinde, İstanbul: İletişim, s. 11-29.

Banks, M., (2007), **The Politics of Cultural Work**, New York: Palgrave Macmillan.

Banks, M., (2010a), "Autonomy Guaranteed? Cultural Work and the Art-Commerce Relation", **Journal for Cultural Research**, 14(3), s. 251-269.

Banks, M., (2010b), "Craft labour and creative industries", **International Journal of Cultural Policy**, 16(3), s. 305-321.

Banks, M., Hesmondhalgh, D., (2009), "Looking for work in creative industries policy", **International Journal of Cultural Policy**, 15(4), s. 415-430.

Başaran, F., (2014), "Marx, Medya, Meta ve Sermaye Birikimi", **Marx Geri Döndü: Medya, Meta ve Sermaye Birikimi**, Funda Başaran (der.) içinde, Ankara: NotaBene, s. 11-20.

Becker, H., S., (2013), **Sanat Dünyaları**, Çev., Evren Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı.

Bell, D., (1973), **The Coming of the Post-Industrial Society**, New York: Basic Books.

Bernstein, J. M., (2009), “Sunuş”, **Theodor W. Adorno: Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi**, Ali Artun (der.) içinde, Çev., Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İstanbul: İletişim, s. 7-33.

Bignell, J., (2013), **An Introduction to Television Studies**. London, New York: Routledge.

Binark, M. (1995), “ Önsöz”, **Kadın ve Popüler Kültür**, Mutlu Binark (der.) içinde, Ankara: Ark.

Blair, H., (2001), "You're only as good as your last job": the labor process and labor market in the British film industry", **Work, Employment & Society**, 15(1), s. 149-196.

Bora Tanıl vd., (2012), **"Boşuna mı Okuduk?": Türkiye'de Beyaz Yakalı İşsizliği**, İstanbul: İletişim.

Bourdieu, P. ve Wacquant L., (2007), **Düşünümsel Bir Antropoloji için Cevaplar**, Çev., Nazlı Ökten, İstanbul: İletişim.

Bourdieu, P., (1984), **Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste**, Çev.: Richard Nice, Cambridge: Harvard University Press.

Boyd-Bowman, S., (1985), “The MTM Phenomenon: The Company, The Book, The Programmes”, **Screen**, 26 (6), s. 75-87.

Brandt, G., (1981), **British Television Drama**, Cambridge: Cambridge University Press.

Brandt, G., (1993). **British Television Drama in the 1980s**. Cambridge: Cambridge University Press.

Braverman, H., (2008), **Emek ve Tekelci Sermaye: Yirminci Yüzyılda Çalışmanın Değersizleştirilmesi**, Çev., Çiğdem Çıdamlı, İstanbul: Kalkedon.

Brower, S., (1992), “Fans as Tastemakers: Viewers for Quality Television”, **The Adoring Audiences: Fan Culture and Popular Media**, Lisa A. Lewis (der.) içinde, London: Routledge, s. 163-184.

Brunsdon, C., (1990a), “Problems with Quality”, **Screen**, 31(1), s. 67-90.

Brunsdon, C., (1990b), “Television: Aesthetics and Audiences”, **Logics of Television**, Patricia Mellencamp (der.) içinde, London: BFI, s. 59-72.

Brunsdon, C., (1991), “Text and Audience”, **Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power**, Ellen Seiter (der.) içinde, London: Routledge, s. 116-129.

Buğra, A., (der.), (2010), **Sınıftan Sınıfa: Fabrika Dışında Çalışma Manzaraları**, İstanbul: İletişim.

Bulut, E. (2016), "Dramın Ardındaki Emek: Dizi Sektöründe Reyting Sistemi, Çalışma Koşulları ve Sendikalaşma Faaliyetleri", **İletişim**, 24, s. 79-100.

Burawoy, M., (2015), **Üretim Siyaseti: Kapitalizm ve Sosyalizmde Fabrika Rejimleri**, Çev., Çağdaş Gümüşoluk, Ankara: NotaBene.

Butler, J., G., (2009), **Television: Critical Models and Applications**, London: Taylor and Francis.

Caldwell, J. T., (1995), **Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television Communication, Media, and Culture**, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

Caldwell, J. T., (2008), **Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television**, Durham, London: Duke University Press.

Cankaya, Ö., (1990), **Türk Televizyonunun Program Yapısı (1968-1985)**, İstanbul: Mozaik.

Cankaya, Ö., (1997), **Dünden Bugüne Radyo-Televizyon (Türkiye’de Radyo-Televizyonun Gelişim Süreci)**, İstanbul: Beta.

Cardwell, S., (2006), “Television Aesthetic”, **Critical Studies in Television**, 1(1), s. 72-80.

Cardwell, S., (2007), “Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgment”, **Quality TV: Contemporary American Television and Beyond**, Janet McCabe, Kim Akass (der.) içinde, London: I.B. Tauris, s. 19-34.

Castells, M., (2013), **Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür-Ağ Toplumunun Yükselişi**, Çev., Ebru Kılıç, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Caughie, J., (2000), **Television Drama: Realism, Modernism and British Culture**, (Oxford: Oxford University Press).

Cem, İ., (1976), **TRT’de 500 Gün... Bir Dönem Türkiye’sinin Hikâyesi**, İstanbul: Cem.

Christopherson, S. (2008), “Beyond the self-expressive creative worker: An industry perspective on entertainment media”, **Theory, Culture and Society**, 25(7-8), s. 73-95.

Christopherson, S. (2009), "Working in the Creative Economy: Risk, Adaptation, and the Persistence of Exclusionary Networks", **Creative Labour: Working in the Creative Industries**, Alan McKinlay, Chris Smith (der.) içinde, Houndsmills: Palgrave Macmillan, s. 72-90.

Cleaver, H., Angelis, M., (2005), "Otonomist Marksizm ve Sınıf Mücadelesi", **İtalya'da Radikal Düşünce ve Kurucu Politika**, Selen Göbelez (der.) içinde, Çev., Selen Göbelez, Sinem Özer, İstanbul: Otonom, s.79-109.

Conor, B., E., (2010), **Screenwriting as Creative Labour: Pedagogies, Practices and Livelihoods in the New Cultural Economy**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Goldsmiths Research Online.

Cooke, L., (2008), “Hill Street Blues”, **The Television Genre Book**, Glen Creeber (der.) içinde, London: Palgrave Macmillan, s. 29.

Cooke, L., (2015), **British Television Drama: A History**, London: Palgrave.

Creeber, G., (der.), (2008), *The Television Genre Book*, New York: Palgrave Macmillan.

Çakmur, B., (1998). "Kültürel Üretimin Ekonomi Politikası: Kültürün Metalaşmasında Genel Eğilimler", **Kültür ve İletişim**, 1(2), s. 112-148.

Çelenk, S., (1998), **Türkiye’de Televizyon Program Endüstrisi: Bağımsız Prodüksiyon Şirketleri Üzerine Bir İnceleme**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı..

Çelenk, S., (2001), “Turkish Televisual Landscape and Domestic TV Fiction”, **Kültür ve İletişim**, 4(2), s.175-184.

Çelenk, S., (2005), **Televizyon, Temsil, Kültür: 90’lı Yıllarda Sosyokültürel İklim ve Televizyon İçerikleri**, Ankara: Ütopya.

Çelenk, S., (2010), “Aşk-ı Memnu’dan Aşk Memnu’ya Yerli Dizi Serüvenimiz”, **Birikim**, 256-257, s.18-27.

Çelik, A., (2007), “Eğreti Emek-Parçalanan Sınıf”, **Birikim**, 217, s. 122-133.

Çetin, D., (2010), **Türk Sineması Çalışanlarının Örgütlenme Sorunları**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı.

Demir, E. M., (2014), "Yaratıcı Endüstriler", **İlef Dergisi**, 1(2), s. 87-107.

Dimaggio, M., (2012), **Televizyon İçin Nasıl Yazmalı?**, İstanbul: Parşömen.

Douglas, P., (2011), **Writing the TV Drama Series: How to Succeed as a Professional Writer in TV**. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.

Dyer-Witheford N., de Peuter G., (2006), "'EA Spouse' and the Crisis of Video Game Labour: Enjoyment, Exclusion, Exploitation, Exodus", **Canadian Journal of Communication**, 31(3),

<http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/1771/1893> (Erişim Tarihi: 12.10.2017).

Eagleton, T., (2010), **Estetiğın İdeolojisi**, Çev., Bülent Gözkân vd., İstanbul: Doruk.

Ellis, J., (1992), **Visible Fictions: Cinema, Television, Video**, London: Routledge.

Ellis, J., (1997-1998), "Televizyonun Anlatısı", Çev., Ayşe İnal, **Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık, 1997-1998**, s. 145-158.

Ellis, J., (2003), "Television Production", **The Television Studies Reader**, Robert Allen, Annetta Hill (der.) içinde, London: Routledge, s. 275-292.
[https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/television-production\(37bedc16-40c6-4311-95ec-da3afa6052ab\).html](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/television-production(37bedc16-40c6-4311-95ec-da3afa6052ab).html) (Erişim Tarihi: 10.10.2014)

Epstein, A., (2002), **Crafty Screenwriting: Writing Movies That Get Made**, New York: Owl Books.

Faulkner, vd., (2011), "Art for Art's Sake or Selling Up", **European Journal of Communication**, 23, s. 295-317.

Feuer, J., (2003), "Quality Drama in the USA: The New 'Golden Age,'" **The Television History Book**, Michele Hilmes (der.) içinde, London: BFI, s. 98-102.

Feuer, J., (2007), "HBO and the Concept of Quality TV", **Quality TV: Contemporary American Television and Beyond**, Janet McCabe, Kim Akass (der.) içinde, London: I.B. Tauris, s. 145-157.

Field, S., (2013), **Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri**, İstanbul: Alfa.

Fiske, J., (1990a), **Television Culture**, London: Routledge.

Fiske, J., (1990b), “British Cultural Studies and Television”, Robert C. Allen (der.) içinde, **Channels of Discourse**, London: Routledge, s. 254-289.

Fiske, J., (1992), “The Cultural Economy of Fandom”, **The Adoring Audiences: Fan Culture and Popular Media**, Lisa A. Lewis (der.) içinde, London: Routledge, s. 30-49.

Florida, R., (2010), **Yaratıcı Sınıf Adres Değiştiriyor: Yetenek İçin Küresel Rekabet**, Çev., Zeynep Kökkaya Chalar, İstanbul: MediaCat.

Fuchs, C., (2015), **Dijital Emek ve Karl Marx**, Çev., Tahir Emre Kalaycı, Senem Oğuz, Ankara: NotaBene.

Galloway, S., Dunlop, S., (2011), “Kamu Politikalarında Kültürel ve Yaratıcı Endüstri Tanımları Üzerine Bir Eleştiri”, Çev., Oğulcan Sumbüloğlu, **(Yeni)**, 2, s. 67-90.

Garnham, N., (2000), **Emancipation, the Media, and Modernity**, New York: Oxford University Press.

Garnham, N., (2005), “From cultural to creative industries: An analysis of the “creative industries” approach to arts and media policy making in the United Kingdom”, **International Journal of Cultural Policy**, 11(1), s. 15-29.

Garnham, N., (2008a), “Bir Kültürel Materyalizm Teorisine Doğru”, **İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar**, Sevilay Çelenk (der.) içinde, Ankara: De Ki, s. 67-84.

Garnham, N., (2008b), “Ekonomi Politik ve Kültürel Çalışmalar: Uzlaşma mı Boşanma mı?”, **İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar**, Sevilay Çelenk (der.) içinde, Ankara: De Ki, s. 115-130.

Geraghty, C., (2003), “Aesthetic and Quality in popular television drama”, **International Journal of Cultural Studies**, 6(1), s. 25-45.

Geraghty, C., (2006), “Discussing quality: critical vocabularies and popular television drama”, **Media and Cultural Theory**, James Curran, David Morley (der.) içinde, London: Routledge, s. 221-232.

Gill, R., Pratt, A., (2008), "Precarity and Cultural Work In the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work", **Theory, Culture & Society**, 25(7-8), s. 1-30.

Gill, R., (2013), "Inequalities in Media Work", **Behind The Screen: Inside European Production Cultures**, Petr Szczepanik, Patrick Vonderau (der.) içinde, Houndmills: Palgrave Macmillan, s. 189-205.

Gitlin, T., (1994), **Inside Prime Time**, London: Routledge.

Goldberg, L., Rabkin, W., (2003), **Successful Television Writing**. New Jersey: Wiley.

Golding, P., Murdock, G., (1997). "Kültür, İletişim ve Ekonomi Politik", **Medya Kültür Siyaset**, Süleyman İrvan (der.) içinde, Çev., Dilek Beybin Kejanlıoğlu, s. 49-76.

Göker, E., (2007), “Araştırma Tasarımı Açısından Pierre Bourdieu’nün Sanat Sosyolojisi”, **Ocak ve Zanaat**, Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (der.) içinde, İstanbul: İletişim, s. 525-558.

Göztepe, Ö., (der.), (2012), **Güvencesizleştirme: Süreç, Yanılgı, Olanak**. Ankara: NotaBene.

Gripsrud, J., (1989), “ ‘High Culture’ Revisited”, **Cultural Studies**, 3(2), s.194-207.

Gripsrud, J., (1995), **The Dynasty Years**, London: Routledge.

Grossberg, L., (2008), “Kültürel Çalışmalar Ekonomi Politğe Karşı: Bu Tartışmadan Başka Sıkılan Var mı?”, **İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar**, Sevilay Çelenk (der.) içinde, Ankara: De Ki, s.131-146.

Gürbilek, N., (2004), “Azgelişmiş Babalar”, **Kötü Çocuk Türk**, İstanbul: Metis.

Harney, S., (2010), "Creative Industries Debate", **Cultural Studies**, 24(3), s. 431-444.

Hardt, M., (2005). "İtalyan Laboratuvarı", **İtalya'da Radikal Düşünce ve Kurucu Politika**, (der.) içinde, Çev., Selen Göbelez, Sinem Özer, İstanbul: Otonom, s.19-29.

Hardt, M., Negri, A., (2011), **Çokluk**, Çev., Barış Yıldırım, İstanbul: Ayrıntı.

Hardt, M., Negri, A., (2012), **İmparatorluk**, Çev., Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı.

Hartley, J., (2005), "Creative Industries", **Creative Industries**, John Hartley (der.) içinde, Bodmin, Cornwall: Blackwell, s. 1-40.

Harvey, D., (2010), **Postmodernliğin Durumu**, Çev., Sungur Savran, İstanbul: Metis.

Havens, T. vd., (2009), "Critical Media Industry Studies: A Research Approach" **Communication, Culture and Critique**, 2, s. 234-253.

Hesmondhalgh, D., (2008), "Cultural and Creative Industries", **Handbook of Cultural Analysis**, Tonny Bennett ve John Frow (der.) içinde, Oxford and Malden, MA: Blackwell, s. 553-569.

Hesmondhalgh, D., (2010a), "Media Industry Studies, Media Production Studies", **Media and Society**, James Curran (der.) içinde, London: Bloomsbury Academic, s. 145-163.

Hesmondhalgh, D., (2010b), "Normativity and Social Justice in the Analysis of Creative Labor", **Journal for Cultural Research**, 14(3), s. 231-249.

Hesmondhalgh, D., (2010c), "Medya Endüstrisi Üzerine Yapılan Çalışmalarda Siyaset, Kuram ve Yöntem", **Mülkiye**, 269, s. 11-28.

Hesmondhalgh, D., (2011), **The Cultural Industries**, London: Sage.

Hesmondhalgh, D., Baker, S., (2011a), **Creative Labor: Media Work in Three Cultural Industries**, London: Routledge.

Hesmondhalgh, D., Baker, S., (2011b), "Toward a Political Economy of Labor in the Media Industries", **The Handbook of Political Economy of Communications**, Janet Wasko, Graham Murdock, Helena Sousa (der.) içinde, MA, Oxford: Blackwell, s. 381-400.

Hesmondhalgh, D., Oakley, K., Lee, D., Nisbett, M., (2015), **Culture, Economy and Politics: The Case of New Labour**, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Hesmondhalgh, D., Pratt, A., (2005), "Cultural industries and cultural policy", **International Journal of Cultural Policy**, 11(1), s. 1-13.

Holt, J., Perren, A., (2009), "Introduction: Does the World Really Need One More Field of Study?", **Media Industries: History, Theory and Method**, Jennifer Holt ve Alisa Perren (der.) içinde, Oxford: Wiley-Blackwell, s. 1-16.

Holz, H. H., (2012), **Sosyalizmin Yenilgisi ve Geleceği**, Çev., Yener Orkunoğlu, İstanbul: Yordam.

Howkins, J., (2013), **The Creative Economy: How People Make Money From Ideas**, London: Penguin.

Jimenez, M., (2008), **Estetik Nedir?**, Çev., Aytekin Karaçoban, İstanbul: Doruk.

Kars, N., (2010), **Televizyon Programı Yapalım, Herkes İzlesin**, İstanbul: Derin.

Kejanlıoğlu, D., B., (2005), **Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya**, Ankara: Bilim ve Sanat.

Kelso, T., (2008), "And now no word from our sponsor: How HBO puts the risk back into television", **It's Not TV: Watching HBO In The Post-Television Era**, Marc Leverette vd. (der.) içinde, London: Routledge, s. 46-64.

Kıran, A., (2010), "Türkiye'deki Sinema Emekçileri ve Sine-Sen", **Sınıftan Sınıfa: Fabrika Dışında Çalışma Manzaraları**, Ayşe Buğra (der.) içinde, İstanbul: İletişim, s. 69-88.

Kıyan, Z., (2016), **Metalaştırma ve Direnç: Kapitalizmde Kültürün İkili Üretim Yapısı**, Ankara: NotaBene.

Kim, J., W., (2009), "A Concept of Autonomy for Critical Communication Studies", **Journal Of Communication Inquiry**, 33(2), s. 126-142.

Konuşlu, F., (2013), "Emek Süreci Analizinden Sınıf Tartışmasına Bir Yol Denemesi: Türkiye Özel Televizyon Dizilerinin Üretim ve Emek Sürecinde Sınıfsal İlişkiler", **Praksis**, (32), s. 165-189.

Kraszewski, J., (2008). "Authorship and Adaptation: The Public Personas of Television Anthology Writers", **Quarterly Review of Film and Video**, 25(4), s. 271-285.

Küçükoruç, V., (2011), **Senaryo Yazmak İsteyenlerin El Kitabı: Dizi Yazmak İstiyorum**, İstanbul: Avrupa Yakası Yayınları.

Lash, S., Urry, J., (1987), **The End of Organised Capitalism**, Cambridge: Polity.

Lazzarato, M., (2005), "Maddi Olmayan Emek", **İtalya'da Radikal Düşünce ve Kurucu ve Politika**, Selen Göbelez ve Sinem Özer (der.) içinde, Çev., Selen Göbelez, Sinem Özer, İstanbul: Otonom, s. 227-246.

Leadbeater, C., (1988), "Power To The Person", **Marxism Today**, s. 14-20.
<http://charlesleadbeater.net/1988/10/progressive-individualism/> (Erişim Tarihi: 4.11.2017).

Lee, D., (2011a), "Networks, cultural capital and creative labour in the British independent television industry", **Media, Culture & Society**, 33(4), s. 549-565.

Lee, D., (2011b), "The Ethics of Insecurity: Risk, Individualization and Value in British Independent Television Production", **Television & New Media**, XX(X): 1-18.

Lee, D., (2013), "Creative Labour in the Cultural Industries", **Sociopedia.isa**, DOI: 10.1177/205684601181 (Erişim tarihi: 12.10.2017)

L'Internationale (2017), "Köprüleri Yıkarak: Türkiye'nin Yaratıcı Avrupa Programı'ndan (Creative Europe) Çekilmesi Üzerine", **Kültürün Bağımsız Cumhuriyeti**, Serhan Ada (der.) içinde, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 151-152.

Macmurrough-Kavanagh, M., (2002), "The BBC and the Birth of the Wednesday Play 1962-66", **Small Screens, Big Ideas: Television in the 1950s**, Janet Thumim (der.) içinde, London: I.B. Tauris, s.149-164.

Marc, D., Thompsen, R. J., (1995), **Prime Time, Prime Movers: From 'I Love Lucy' to 'L.A. Law'- America's Greatest TV Shows and the People Who Created Them**, Boston: Syracuse University Press.

Marx, K. (2011), **Kapital: Ekonomi Politğin Eleştirisi, Cilt-1**, Çev., Mehmet Selik, Nail Satlıgan, İstanbul: Yordam.

Marx, K., Engels, F., (2009), "Kapitalist Toplumda Sanatçının İşi", **Yazın ve Sanat Üzerine**, Muzaffer İlhan Erdost (der.) içinde, Ankara: Sol, s. 131-134.

Mayer, V., Banks, M., Caldwell, J., (2009), **Production Studies: Cultural Studies of Media Industries**, London: Routledge.

McCabe, J., Akass, K., (2008), "It's not TV, it's HBO's original programming: Producing quality TV", **It's Not TV: Watching HBO In The Post-Television Era**, Marc Leverette vd. (der.) içinde, London: Routledge. s. 83-93.

McGuigan, J., (2010), "Creative labour, cultural work and individualisation", **International Journal of Cultural Policy**, 16(3): 323-335.

McRae, P., (2006), “The death of television and the birth of digital convergence: (Re)shaping media in the 21st century”, **Studies In Media & Information Literacy Education**, 6(2), s. 1-12.

McRobbie, A., (1998), **British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?**, London: Routledge.

McRobbie, A., (2002), "From Holloway to Hollywood: Happiness at Work in the New Cultural Economy?", **Cultural Economy**, Paul du Gay, Michael Pryke (der.) içinde, s. 97-114.

McRobbie, A., (2004), "Making a Living in London's Small-Scale Creative Sector", **Cultural Industries and the Production of Culture**, Dominic Power, Allen J. Scott (der.) içinde, London: Routledge, s. 130-143.

McRobbie, A., (2005), “Clubs to companies: Notes on the decline of political culture in speeded up creative worlds”, **Creative Industries**, John Hartley (der.) içinde, Cornwall: Blackwell, s. 375-390.

McRobbie, A., (2011), “Re-Thinking Creative Economy as Radical Social Enterprise”, **Variant**, 41, s. 32-33.

Miège, B., (1989), **The Capitalization of Cultural Production**, Journeyman Press: London.

Miller, W., (2009), **Senaryo Yazımı: Televizyon ve Sinema İçin**, İstanbul: Hayalbaz.

Mittell, J., (2012), **Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling**, <http://mcpres.media-commons.org/complextelevision/> (Erişim Tarihi: 07.10.2014)

Modleski, T., (1995), “Günümüz Pembe Dizilerinde Geleceği Arama”, **Kadın ve Popüler Kültür**, Mutlu Binark, Süleyman İrvan (der.) içinde, Ankara: Ark, s. 99-118.

Mosco, V., (2006), "Bilgi Endüstrilerinde Emeğin Yöndeşmesi", Çev., Gamze Yücesan-Özdemir, **İletişim**, 23, s. 63-80.

Murdock, G., (2003), “Back to Work: Cultural Labor in Altered Times”, **Cultural Work: Understanding the Cultural Industries**, Andrew Beck (der.) içinde, London: Routledge, s.15-38.

Mutlu, E., (1986), **Karşılaştırmalı Televizyon Sistemleri ve Televizyon Yapımcılarının Mesleki Eğilimleri**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Mutlu, E., (1991), **Televizyonu Anlamak**, Ankara: Gündoğan.

Mutlu, E., (1995), **Televizyonda Program Yapımı**, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Mutlu, E., (1995), **Televizyonda Program Yapımı**, Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.

Negus, K., (2006), “Rethinking Creative Production Away From the Cultural Industries”, **Media and Cultural Theory**, James Curran, David Morley (der.) içinde, London: Routledge, s. 197-208.

Negus, K., Pickering, M., (2004), **Creativity, Communication and Cultural Value**, London: Sage.

Nelson, R., (2006), “ ‘Quality Television: ‘The Sopranos is the best television drama ever... in my humble opinion...’”, **Critical Studies in Television**, 1(1), s. 58-71.

Nelson, R., (2007), “Quality TV Drama: Estimations and Influences Through Time and Space”, **Quality TV: Contemporary American Television and Beyond**, McCabe, Janet ve Kim Akass (der.) içinde, London: I.B. Tauris, s. 38-51.

Nelson, R., (2008), “George Brandt, British Television Drama (1981) and John Tulloch, Television Drama: Agency, Audience and Myth (1990)”, **The Television Genre Book**, Glen Creeber (der.) içinde, London: Palgrave Macmillan, s. 16-17.

Newcomb, H., (2004), “Narrative and Genre”, **The Sage Handbook of Media Studies**, John D. H. Downing (der.) içinde, London: Sage, s. 413-428.

Newcomb, H., Paul M. H., (2000), “Television as a Cultural Forum”, **Television: The Critical View**, Horace Newcomb (der.) içinde, New York: Oxford University Press, s. 561-573.

Newman, M. Z., Levine, E., (2012), **Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status**, New York: Routledge.

Nichols-Pethick, J., (2011), "Nobody with a Good Script Needs to Be Justified", **Cinema Journal**, 50(2), s.153-159.

Ollman, B., (2012), **Yabancılaşma: Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı**, Çev., Ayşegül Kars, İstanbul: Yordam.

Orlebar, J., (2011), **The Television Handbook**, London: Routledge.

Öngen, T., (1996), **Prometheus'un Sönmeyen Ateşi: Günümüzde İşçi Sınıfı**, İstanbul: Alan.

Öngören, M. T., (1973), **Televizyon Piyasası Yazarlığı**, Ankara: A.Ü. SBF Yayınları.

Özkan Töre, E., (2010), **İstanbul Kültür Endüstrisi**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Pang, L., (2009), "The Labor Factor in the Creative Economy: A Marxist Reading", **Social Text**, 27(2): 55-76.

Parla, J. (2010), **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İstanbul: İletişim.

Pearson, R., (2005), "The Writer/Producer in American Television", **The Contemporary Television Series**, Michael Hammond, Lucy Mazdon (der.) içinde, Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 11-26.

Piore, M. J., Sabel, C. F., (1984), **The Second Industrial Divide**, US: Basic Books.

Raunig, G., (2014), "Kitlelerin Aldatılışı Olarak Yaratıcı Endüstriler", **Sanat Emeği: Kültür İşçileri ve Prekarite**, Ali Artun (der.) içinde, Çev., Elçin Gen, İstanbul: İletişim, s. 219-235.

Ray, G., (2014), "Kültür Endüstrisi ve Terör Yönetimi", **Sanat Emeği: Kültür İşçileri ve Prekarite**, Ali Artun (der.) içinde, Çev., Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim, s. 237-258.

Roberts, J. P., (2010), "Revisiting the creative/commercial clash: an analysis of decision-making during product development in the television industry", **Media, Culture and Society**, 32(5): 761-780.

Ross, A., (2004), **No-Collar: The Humane Workplace and its Hidden Costs**, New York: Basic Books.

Ryan, B., (1992), **Making Capital from Culture**, Berlin, New York: Walter de Gruyter.

Saktanber, B., (2010a), “Hatt-ı Televizyondan Sath-ı Televizyona”, **Birikim**, 253, s. 95-101.

Saktanber, B., (2010b), “TV Dizileri ve ‘İzleyici’ Katılımı: Bloglar Başrolde”, **Birikim**, 256-257, s. 69-76.

Sandler, E., (2007), **The TV Writer's Workbook: A Creative Approach to Television Scripts**, New York: Bantam Dell.

Santo, A., (2008), “Para-television and discourses of distinction: The culture of production at HBO”, **It's Not TV: Watching HBO In The Post-Television Era**, Marc Leverette vd. (der.) içinde, London: Routledge, s.19-42.

Sautter, C., (1992), **How To Sell Your Screenplay: The Real Rules of Film and Television**, New York: New Chapter Press.

Sayers, S., (2008), **Marksizm ve İnsan Doğası**, Çev., Şükrü Alpagut, İstanbul: Yordam.

Seiter, E., Wilson, M. J. (2005), “Soap Opera Survival Tactics”, **Thinking Outside the Box: A Contemporary Television Genre Reader**, Gary R. Edgerton, Brian G. Rose (der.) içinde, Lexington: The University Press of Kentucky, s.136-155.

Sennett, R., (2009), **Zanaatkâr**, Çev., Melih Pekdemir, İstanbul: Ayrıntı.

Serim, Ö., (2007), **Türk Televizyon Tarihi: 1952-2006**, İstanbul: Epsilon.

Shattuc, J. M., (2010), "Television Production: Who Makes American TV?", **A Companion to Television**, Janet Wasko (der.) içinde, London: Blackwell, s. 142-154.

Smith, C., McKinlay A., (2009a). "Creative Industries and Labour Process Analysis", **Creative Labour: Working in the Creative Industries**, Alan McKinlay, Chris Smith (der.) içinde, Houndsmills: Palgrave Macmillan, s. 3-28.

Smith, C., McKinlay A., (2009b). "Creative Labour: Content, Contract, Control", **Creative Labour: Working in the Creative Industries**, Alan McKinlay, Chris Smith (der.) içinde, Houndsmills: Palgrave Macmillan, s. 51-71.

Spigel, L., Dawson, M., (2008), "Television and Digital Media", **American Thought and Culture in the 21st Century**, Martin Halliwell, Catherine Morley (der.) içinde, Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 275-290.

Swartz, D., (2011), **Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi**, Çev., Elçin Gen, İstanbul: İletişim.

Thébaud-Mony, A., (2016), **Çalışmak Sağlığa Zararlıdır: Risklerin Alt İşverene Devri-Başkasını Tehlikeye Atma-Onura Saldırı-Duygusal ve Fiziksel Şiddet-Mesleki Kanserler**, Çev., Ayşe Güren, İstanbul: Ayrıntı.

Thompson, R., J., (1990), **Adventures on Prime Time: The Television Programs of Stephen J. Cannell**, New York: Praeger Publishers.

Thompson, R. J., (1997), **Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER**, New York: Syracuse University Press.

Thompson, R. J., (2007), “Preface”, **Quality TV: Contemporary American Television and Beyond**, Janet McCabe, Kim Akass (der.) içinde, London: I.B. Tauris, s. xvii-xx.

Thorburn, D., (1987), “Television as an Aesthetic Medium”, **Critical Studies in Mass Communication**, 4(2), s. 161-173.

Tunstall, J., (1993), **Television Producers**, London, New York: Routledge.

Ursell, G., (2000), “Television production: Issues of exploitation, commodification and subjectivity in UK television labour markets”, **Media, Culture and Society**, 22(6), s. 805-825.

Ursell, G., (2006). “Working in the Media”, **Media Production**, David Hesmondhalgh (der.) içinde, Oxford: Open University Press, s. 133-172.

Üyepazarcı, E., (2008), **Korkmayınız Mister Sherlock Holmes! Türkiye’de Polisiye Romanın 125 Yıllık Öyküsü I-II**, İstanbul: Oğlak.

Wayne, M., (2009), **Marksizm ve Medya Araştırmaları: Kilit Kavramlar ve Çağdaş Eğilimler**, Çev., Barış Cezar, İstanbul: Yordam.

Williams, R., (1974), **Television, Technology and Cultural Form**, London: Fontana.

Williams, R., (1993), **Kültür**, Çev., Suavi Aydın, Ankara: İmge.

Williams, R., (2003), **Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim**, Çev., Ahmet Ulvi Türkbağ, Ankara: Dost.

Williams, R., (2012), **Anahtar Sözcükler**, Çev., Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim.

Wittel, A., (2001), "Toward a Network Sociality", **Theory, Culture, Society**, 18(6), s. 51-76.

Witkin, R. W., (2003), **Adorno on Popular Culture**, London: Routledge.

Wolff, J., (2000), **Sanatın Toplumsal Üretimi**, Çev., Ayşegül Demir, İstanbul: Özne.

Yengin, H., (1994), **Ekranın Büyüsü**, İstanbul: Der.

Yücesan-Özdemir G., (2010), “Despotik Emek Rejimi Olarak Taşeron Çalışma”, **Çalışma ve Toplum**, 4, s. 35-50.

Yücesan-Özdemir, G., (2014), **İnatçı Köstebek: Çağrı Merkezlerinde Gençlik, Sınıf ve Direniş**, İstanbul: Yordam.

Zarhy-Levo, Y., (2009), "The Making of Artistic Reputation: Dennis Potter, Television Dramatist", **Theatre Research International**, 34(1), s. 37-49.

Gazeteler, Popüler Dergiler ve Çeşitli Elektronik Kaynaklar

Adam Film (Gazete tanıtım haberi), “Başka Olur Balkan Düğünü,” <http://www.balkandugunu.com/basinda.asp> (Erişim Tarihi: 08.05.2012).

Afili Filintalar, Serbes, E., (16.11.2011), “Behzat Ç. Filmi ve Yeni Sezon Senaryosuyla İlgili Açıklama,” <http://www.afilifilintalar.com/yazar/serbes> (Erişim Tarihi: 28.11.2011).

biamag cumartesi, Şeker, B., (26.09.2009), "Set Kazaları ve Zihniyet Problemleri", <http://bianet.org/biamag/diger/117221-set-kazalari-ve-zihniyet-problemleri> (Erişim Tarihi: 27. 09. 2016)

bfi screenonline, Wake, O., (2003-14), "Live TV Drama: From the 1930s to the 2000s.", <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/1351821/index.html> (Erişim Tarihi: 10.11.2016)

bfi screenonline, Duguid, M., (2003-14), "The Television Play: The rise and fall of the single drama", <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/445349/index.html> (Erişim tarihi: 11.12.2016)

bfi screenonline, Duguid, M., (2003-14), "Armchair Theatre: Hugely influential ITV anthology drama series", <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/534786/index.html> (Erişim Tarihi: 12.12.2016)

bfi screenonline, Vahimagi, T., (2003-14), "Sydney Newman: Producer, Director, Executive", <http://www.screenonline.org.uk/people/id/522017/index.html> (Erişim Tarihi: 14.12.2016)

Bianet, Karaca, E., (30.04.2012), "Serbes: Yazarım, Öğretmen Değil" <http://bianet.org/bianet/sanat/137993-serbes-yazarim-ogretmen-degil> (Erişim Tarihi: 09.05.2012).

Deloitte Türkiye (2014), **Dünyanın En Renkli Ekranı: Türkiye'de Dizi Sektörü**, <http://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/tr/Documents/technology-media-telecommunications/tr-media-tv-report.pdf> (Erişim Tarihi: 10.10.2017)

Encyclopedia of Television, Schatz, T., (1997), "Hill Street Blues", <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=hillstreetb> (Erişim Tarihi: 20.11.2012).

e-skop, Grindon, G., (2013), "Sürrealizm, Dada, ve Çalışmanın Reddi: Radikal Avangardda Özerklik, Eylemcilik ve Toplumsal Katılım", <http://www.e-skop.com/skopdergi/surrealizm-dada-ve-calismanin-reddi-radikal-avangardda-ozerklik-eylemcilik-ve-toplumsal-katilim/1587>, (Erişim Tarihi: 10.11.2017).

e-skop, Artun, A., (2014a), "Sanatın Özerkliği Üzerine", <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749>, (Erişim Tarihi: 10.10.2017).

e-skop, Ognian, K., (2016), "Yaratıcı Emek Vasıfsız Emeğe Karşı: Kant'ta Sınıf Mücadelesi", Çev., Ayşe Boren, Derya Yılmaz, <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-yaratici-emek-vasifsiz-emege-karsi-kantta-sinif-mucadelesi/3181> (Erişim Tarihi: 20.10.2017).

e-skop, Adorno, T. W., (2017), "İşbölümü, Fetişizm ve Sanatın Devrimci Niteliği", Çev., Ali Artun, <http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-isbolumu-fetisizm-ve-sanatin-devrimci-niteligi/3291> (Erişim Tarihi: 21.10.2017).

Evrensel, (11.09.2014), "Set çalışanı: Bazı günler 15-20 dakika uyuyoruz", <http://www.evrensel.net/haber/91821/set-calisan-bazi-gunler-15-20-dakika-uyuyoruz> (Erişim Tarihi: 12.12. 2014)

hthayat, Özcan, P., (16.09.2014), "Kaçak Gelinler", <http://www.hthayat.com/yazarlar/perihan-ozcan/1023404-kacak-gelinler> (Erişim Tarihi: 21. 10.2015)

Hürriyet, Gedik, Ö., (02.02.2007), , "Bu Barda Şiddet Serbest", <http://arama.hurriyet.com.tr/arsivnews.aspx?id=5883451> (Erişim Tarihi: 06.05.2012).

Milliyet Arşiv, (07.07.1995), "Kanundan Kaçılmaz" (Star TV Reklamı), s. 23.

Milliyet Arşiv, (29.01.1973), “Çay Ocağından TV Ekranına, TRT’nin Odacısından Sonra Çaycısı Da ‘TV Şöhreti’ Oluyor”, s. 8.

Milliyet Sanat, (30.09.2016). "Türkiye Yaratıcı Avrupa'dan çekiliyor mu?", <http://www.milliyetsanat.com/haberler/diger/turkiye-yaratıcı-avrupa-dan-cekiliyor-mu-/6915> (Erişim Tarihi: 20.10.2017).

Para Dergi, (Sayı: 115). "Senarist, genel müdürden daha çok kazanıyor!" <http://www.paradergi.com.tr/dos131,115@300.html> (Erişim Tarihi: 21.09.2016).

Prospect, Jukes, P., (21.10. 2009), "Why Britain can't do The Wire", <http://www.prospectmagazine.co.uk/features/why-britain-cant-do-the-wire> (Erişim Tarihi: 14. 06. 2014).

Radikal 2, Tekelioğlu, O., (08.01.2012), “Star kimlerin kanalı olacak?”, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&Date=&ArticleID=1074946&CategoryID=42> (Erişim Tarihi: 12.01.2012).

Radikal 2, Tekelioğlu, O., (08.04.2012), “Hayrola Amirim?”, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&ArticleID=1084419&CategoryID=42> (Erişim Tarihi: 04.05.2012).

Radikal Kitap, İleri, S., (30.10.2009), “Zavallı Aşk-ı Memnu,” <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&ArticleID=961826&CategoryID=40&Rdkref=1> (Erişim Tarihi: 20.10.2011).

Radikal, Örer, A., (19.01.2011), “Behzat Ç. Melankolik Çoğunluğun Kahramanı,” <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&ArticleID=1037035&CategoryID=41> (Erişim Tarihi: 20.11.2011).

Radikal, (25.01.2014). "20 Maddede Yerli Dizi Krizi."
http://www.radikal.com.tr/hayat/20_maddede_yerli_dizi_krizi-1172466

Radikal, (28.08.2001), Sevin Okay, "İçim Dışım Polisiye",
<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=607569&Yazar=SEVIN-OKYAY&CategoryID=113> (20.10.2011).

sabitfikir, Isiyel, T., (07.09.2017), "Anma/Çevrilen Hayat",
<http://www.sabitfikir.com/dosyalar/anma-cevrilen-hayat> (Erişim Tarihi: 16.10.2017).

SEN-DER, "Sen-Der Anayasası."
http://www.senaryo.org.tr/page_details.aspx?id=274 (Erişim Tarihi: 10. 11. 2012)

Slate Magazine, Penenberg, A. L., (17.10.2005). "The death of television: Will the internet replace the boobtube?", <http://www.slate.com/id/2128201/> (Erişim Tarihi: 10.10.2012).

soL, (11.09.2014). "10 dakika fazla uykuyu düşleyenler: Set çalışanları",
<http://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/10-dakika-fazla-uykuyu-dusleyenler-set-calisanlari-haberi-97122> (Erişim Tarihi: 09. 09. 2015).

Star TV, (21.12.2011), "Mustafa Altıoklar'ın Gözünden Behzat Ç."
<http://www.startv.com.tr/haber/behzat-c-bir-ankara-polisiyesi-34/mustafa-altioklarin-gozunden-behzat-c-15463.html> (Erişim Tarihi: 08.05.2012).

TESEV, Sözeri C., Güney, Z., (2011), **Türkiye’de Medyanın Ekonomi Politikası: Sektör Analizi**, http://tesev.org.tr/wp-content/uploads/2015/11/Turkiyede_Medyanin_Ekonomi_Politigi_Sektor_Analizi.pdf (Erişim Tarihi: 16.10.2016).

Vatan, Livaneli, Z., (02.10.2009), “Aaa kız bak, Aşk-ı Memnu’nun kitabı çıkmış!”
http://haber.gazetevatan.com/Aaaa_kiz_bak_Aski_Memnunun_kitabi_cikmis/262279/4/Haber (Erişim Tarihi: 20.10.2011).

Yurt, Özipekçi, R., (16.11.2014), "Kaçak Gelinler",
<http://www.yurtgazetesi.com.tr/magazin/kacak-gelinler-h65659.html> (Erişim Tarihi: 07. 11. 2015).



EK: Saha Çalışmasında Görüşülen Yazarların Profili

S-1:

Cinsiyet: Erkek

Eğitim: Üniversite

Sektör Deneyimi: 1998'den beri sektörde çalışıyor. Yönetmenlik deneyimi var. Senaryo asistanlığı ile başladığı kariyerine profesyonel yazar olarak devam ediyor.

S-2:

Cinsiyet: Erkek

Eğitim: Üniversite

Sektör Deneyimi: 1985'ten beri sektörde çalışıyor. Radyo oyunları yazarak sektöre ilk adımını atıyor. Sonrasında rejisi asistanlığı, montaj, sanat ekibi, prodüksiyon vs. gibi çeşitli işlerde çalışıyor. Senaryo asistanlığı yapıyor. Yıllar içinde sektördeki asli işi profesyonel yazarlığa dönüşüyor.

S-3:

Cinsiyet: Kadın

Eğitim: Üniversite

Sektör Deneyimi: 2001'den beri sektörde çalışıyor. Sektördeki ilk yıllarında film ve reklam setlerinde yönetmen yardımcılığı, cast direktörlüğü gibi görevler üstleniyor. 2007 yılında senaryo asistanı göreviyle yazarlık hayatına başlıyor

ve sonrasında da profesyonel olarak yazarlık mesleğini sürdürmeye devam ediyor.

S-4:

Cinsiyet: Kadın

Eğitim: Üniversite

Sektör Deneyimi: 2000'den bu yana sektörde çalışıyor. Gazetecilik, dergicilik gibi sektörlerde işler yapıyor. Edebiyat alanında çeşitli eserlere imza atıyor. Bir süre çeşitli dizilerin yazar ekiplerinde senaryo asistanı olarak görev aldıktan sonra kariyerini profesyonel yazar olarak şekillendiriyor.

S-5:

Cinsiyet: Erkek

Eğitim: Üniversite

Sektör Deneyimi: 1993'ten beri sektörde çalışıyor. Sektöre yönetmen yardımcısı olarak adımını atıyor ancak sonrasında bir televizyon dizisinin senaryo ekibine asistan olarak katılıyor ve ilerleyen yıllarda yazarlık mesleğinde profesyonelleşip kariyerini sürdürüyor.

S-6:

Cinsiyet: Kadın

Eğitim: Üniversite

Sektör Deneyimi: 1990'dan bu yana sektörde çalışıyor. Gazetecilik, reklamcılık gibi çeşitli sektörlerde deneyim kazanıyor. 1999 sonrasında film ve televizyon sektöründe yazarlığa yöneliyor. Edebiyat alanında da çeşitli eserlere sahip.

S-7:

Cinsiyet: Erkek

Eğitim: Üniversite

Sektör Deneyimi: 2000 yılından bu yana sektörde yazar olarak çalışıyor. Senaryo yazarlığından önce, tiyatro ve sinema filmi oyuncusu olarak bir kariyer ediniyor ve hem yazarlık hem de oyunculuk mesleklerini profesyonel olarak sürdürüyor.

S-8:

Cinsiyet: Kadın

Eğitim: Üniversite

Sektör Deneyimi: 2000'den bu yana sektörde yazar olarak çalışıyor. Bundan önce uzun yıllar reklamcılık sektöründe deneyim ediniyor. Sektöre senaryo yazarı olarak adım atması, reklamcılık sektöründeki deneyiminden gelen başarısı ve sektördeki yakın arkadaşlık ilişkileri sonucunda gelişen bir durum.

S-9:

Cinsiyet: Erkek (5 kişi)

Eğitim: Üniversite

Sektör Deneyimi: Beş kişilik bir ekip olan yazarların üniversite yıllarından gelen bir arkadaşlık ilişkisi var. Sektöre ilk adım attıkları yıllarda kameramanlık, kurguculuk gibi çeşitli işler yapıyorlar. 2003'ten bu yana sektörde profesyonel yazar olarak çalışıyorlar.

S-10:

Cinsiyet: Kadın

Eğitim: Üniversite

Sektör Deneyimi: 2001'den bu yana sektörde yazar çalışıyor. Bundan önce, reklamcılık sektöründe uzun yıllar reklam yazarı olarak çalışması, profesyonel yazar olarak sektöre adım atmasında büyük paya sahip.

S-11:

Cinsiyet: Kadın

Eğitim: Üniversite

Sektör Deneyimi: 1993'ten beri sektörde yazar olarak çalışıyor. Bundan önce reklamcılık sektöründe uzun bir kariyer sürecine sahip. Televizyon sektöründe profesyonel olarak pek çok projede çalışan yazar, çeşitli film senaryolarına da imza atıyor.

S-12:

Cinsiyet: Kadın

Eğitim: Üniversite

Sektör Deneyimi: 1986'dan beri sektörde çalışıyor. Kariyerinin ilk yıllarında TRT'de ve çeşitli sinema filmlerinde çalıştıktan sonra, 1992'den itibaren senaryo yazarı olarak kariyerini sürdürüyor.

S-13:

Cinsiyet: Kadın

Eğitim: Üniversite

Sektör Deneyimi: 2005'ten bu yana sektörde çalışıyor. Kariyerinin ilk yıllarında gazetecilik ile ilgileniyor, TRT'nin birkaç dizi projesinin yazım ekiplerinde asistanlık yapıyor. Kariyeri için en önemli adımı televizyondaki bir günlük dizinin yazım ekibine katılması ile atıyor, sonrasında da günlük dizilerde profesyonel olarak mesleğini yapmaya devam ediyor.

S-14:

Cinsiyet: Erkek

Eğitim: Üniversite

Sektör Deneyimi: 2006'dan bu yana sektörde çalışıyor. Kariyerinin ilk yıllarında tiyatroyla ilgileniyor, tiyatroda yazarlık, yönetmenlik ve oyunculuk yapıyor. TRT için çekilen bir dizinin yazım ekibine asistan olarak katılıyor, sonrasında da profesyonel olarak mesleğini sürdürüyor. Yazar, hem haftalık hem de günlük dizi projelerinin yazım ekiplerinde yer alıyor.

NOT: Yazarların anonimliğini korumak için, üniversitede okudukları bölümlere ilişkin bilgilerin verilmemesi uygun görülmüştür. Ancak burada, görüşülen

yazarların büyük çoğunluğunun (11 kişi), İletişim Fakülteleri ve Güzel Sanatlar Fakültelerinin Sinema ve Televizyon, Tiyatro-Yazarlık bölümlerinden mezun oldukları söylenmelidir. Geriye kalanlar ise, sektörle doğrudan bağı olmayan çeşitli bölümlerden mezun olmuştur.



ÖZET

Bu çalışma, Türkiye'de televizyon draması sektöründe emek süreçlerine ilişkin bir araştırma düzlemi geliştirmek üzere, dramaların yaratım aşamasındaki kültür işçileri arasında yer alan senaryo yazarlarını, bir yaratıcı emek süreci örneği olarak ele almış; bu örnek bağlamında, hem kültür işçilerinin emek süreçlerine hem de kültürel ürünlerin niteliğine dair belli başlı sorunları gündeme getirmeyi amaçlamıştır.

Buradaki amaçlardan hareketle, çalışmanın ilk kısmında yaratıcı emek üzerine mevcut tartışmalar gözden geçirilmekte, yine bu bölümde, senaryo yazarlarının emeğinin yaratıcılık ve yaratıcı emek tartışmaları açısından nasıl bir yere denk düştüğü sorgulanmaktadır. Çalışmanın ikinci kısmında öncelikle Türkiye'deki televizyon sektörünün endüstriyel, kültürel dinamikleri ile emek dinamikleri ana hatlarıyla değerlendirilmektedir. İkinci olarak, Behzat Ç. örneği üzerinden yapılan bir analizle televizyon dramalarının nitelik soruna işaret edilmektedir. Son olarak da Türkiye'de drama üretiminde çalışan profesyonel senaryo yazarlarının emek süreçleri, çalışma kapsamında yapılan saha araştırmasının sunduğu veriler ışığında tartışmaya açılmaktadır. Sonuç bölümünde ise, çalışmanın genel bir değerlendirmesi yapılmakta, çalışmada ele alınamamış olan bazı konulara işaret edilmekte, ileride yapılabilecek olan benzer başka araştırmalar için çeşitli görüş ve öneriler sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Yaratıcı Emek, Türk Televizyon Dramaları, Televizyon Drama Yazarları, Senaryo Yazarlığı, Kültürel Üretim.*

ABSTRACT

This study considers scriptwriters as an example of a creative labour process in order to develop a research agenda on labour processes in the television dramas sector in Turkey. In the context of this example, it aims to bring to light the major problems of both the labour processes of cultural workers and the quality of cultural products.

The first part of the work focuses on the academic literature on creative labour. In this part, it is also questioned how television scriptwriters' labour processes can be evaluated in terms of creativity and creative labour debates. In the second part of the study, first, the industrial, cultural and labour dynamics of the television industry in Turkey are being discussed generally. Second, in order to point out the problem of quality of the television dramas, Behzat Ç., which is an example of a Turkish television detective series, is examined. Finally, the labour processes of professional scriptwriters working in television drama production in Turkey were subjected to discussion through the findings of the field research conducted within the scope of the study. In the conclusion section, a general evaluation of this study is made, some issues not addressed in the study are pointed out, and various opinions and suggestions are presented for other similar research that can be done in the future.

Keywords: *Creative Labor, Turkish Television Dramas, Television Drama Writers, Scriptwriting, Cultural Production.*