

TÜRKİYE'DE TELEVİZYON DRAMA YAZARLARININ EMEK SÜREÇLERİ

Evrım YÖRÜK¹

ÖZ

Bu çalışma, Türkiye’de televizyon sektörünün hâkim üretim formu olan dramalara odaklanmakta ve televizyon drama yazarlarının emek süreçlerini tartışmaya açmaktadır. Televizyonda yaratıcılığın mümkün olup olmadığı, eğer yaratıcılık söz konusu ise, bu yaratıcı sürecin temel aktörünün kim olduğu epey tartışmalı bir konudur. Bu tartışmaya doğru bir katkı sunmak için, televizyon üretimindeki yaratıcılığı kolayca reddetmek ya da tam tersinden yaratıcı insanlara övgü düzmek yerine, kapitalist kültürel üretime ve kültür işçilerinin çalışma pratiklerine ilişkin dikkatli bir sorgulama yapmak önemlidir. Televizyon drama yazarlarının çalışma pratikleri, bu tür bir sorunsallaştırmanın somutlaştırılması bakımından oldukça elverişlidir. Bu çalışma, 2011-2014 yılları arasında yürütülmüş olan saha araştırmasına dayanmaktadır. Çalışmanın saha araştırması, İstanbul’da ve Ankara’da senaryo yazarlığı atölyelerindeki katılımlı gözlemlere, 18 senaryo yazarı ile yarı yapılandırılmış görüşme tekniğiyle yapılan görüşmelere bağlıdır. Bu çalışmada ayrıca, yakın tarihe kadar, senaryo yazarlarının kaleme aldıkları kitapların yanı sıra senaryo yazarları hakkında basından ve internet kaynaklarından elde edilmiş çeşitli haber, söyleşi, rapor vb. veriler de incelenmiştir. Çalışmanın giriş bölümünde, yaratıcı endüstriler ve yaratıcı emek tartışmaları hakkında genel bir değerlendirme sunulmuş ve de Türkiye’de televizyon drama üretiminin karakteristik özellikleri gözden geçirilmiştir. Ardından gelen başlıklarda ise, Türkiye’deki televizyon drama yazarlarının güvencesizlik ve özerklik sorunları tartışmaya açılmış, yazarların kendi metinleri ve izleyicileri ile kurdukları ilişki tarzları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yaratıcı emek, Türk televizyon dramaları, televizyon drama yazarları, senaryo yazarlığı, - kültürel üretim.

THE LABOR PROCESS OF TELEVISION DRAMA WRITERS IN TURKEY

ABSTRACT

This study focuses on television dramas which is a dominant form of production in television sector in Turkey and discusses the Turkish television drama writers' labor process. There has been an ongoing debate about whether creativity is possible on television, and if so, who can be accepted as the main actor of this creative process. In order to contribute to this discussion properly, it is important to carefully examine the capitalist cultural production and the working practices of cultural workers, instead of easily rejecting creativity in the production of television, or conversely praising the creative people. The working practices of television drama writers are quite convenient for conducting such an investigation. This study is based on the field research conducted between 2011-2014. The fieldwork of this study is based on participant observation research in the writing workshops located in İstanbul and Ankara, the interviews with 18 professional writers using a semi-structured in-depth interview technique. In addition, the study examines the recently published how-to books written by screenwriters and as well as various news, interviews, reports etc. about screenwriters obtained from the press and internet sources. The introduction part of the study presents a general overview of the creative industries and creative labor discussion

¹ Arş. Gör. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, eyoruk@media.ankara.edu.tr,
ORCID ID: 0000-0003-2779-3525

and also reviews the characteristic features of Turkish television drama production sector. In the following sections, the problems of precarity and autonomy of television drama writers have been discussed and the ways in which television writers establish relationships with their own texts and audiences have been examined.

Keywords: Creative labor, turkish television dramas, television drama writers, screenwriting, cultural production.

Giriş

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 tartışmaya açmaktadır.

Buradaki çalışma, 2011-2014 yılları arasında yürütülmüş olan saha araştırmasına dayanmaktadır. Buna göre, çalışmada 2011-2014 yılları arasında 18 profesyonel drama yazarı ile yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşme tekniğiyle görüşmeler gerçekleştirilmiş; 2012 yılında İstanbul’da ve 2013 yılında Ankara’da olmak üzere iki senaryo yazarlığı atölyesinde katılımcı olarak bulunulmuştur. Çalışmada, saha araştırması sırasında tanışılan yazarların anonimliğini korumak için, katılımcı olunan atölyelere ve görüşülen yazarların kimliğine ilişkin bilgilerin gizlenmesi uygun görülmüştür. Çalışma kapsamında görüşülen yazarlar, "Senarist" kelimesinin kısaltması olarak "S" harfi ile anılmış ve her bir görüşmeye 1’den 14’e kadar numara verilmiştir. Söz konusu numaralandırmanın 18 yerine 14’te bitirilmesinin nedeni, S-9 olarak numaralandırılan görüşmenin beş kişilik bir senaryo ekibinin üyeleriyle gerçekleştirilmiş olmasıdır. Çalışmanın omurgasını kuran bu saha araştırmasının yanı sıra, yakın tarihe kadar, senaryo yazarlarının kaleme aldıkları kitaplar, senaryo yazarları hakkında basından ve internet kaynaklarından elde edilmiş çeşitli haber, söyleşi, rapor vb. veriler de incelenmiştir. Yapılan tüm bu araştırma ve incelemelerden çıkan sonuçları paylaşmak üzere kaleme alınmış olan bu makalede, çalışmanın kuramsal temellerine ilişkin bilgi vermek adına, ilkin hemen burada yaratıcı endüstriler ve yaratıcı emek tartışmalarına ana hatlarıyla bakmak ve de Türkiye’de televizyon drama üretiminin karakteristik özellikleri üzerinde kısaca durmak istenmektedir. Makalenin takip eden başlıklarında ise, sırasıyla, Türkiye’deki televizyon drama yazarlarının güvencesizlik ve özerklik sorunları, yazarların kendi metinleri ve izleyicileri ile kurdukları ilişki tarzları gibi konular üzerinde durulacak ve son olarak da ele alınan konulara ilişkin bir değerlendirme yapılacaktır.

Medya endüstrileri ve medya üretimi incelemelerinde "kültürel emek" ya da sıklıkla "yaratıcı emek" terimleriyle anılan çalışmalara yönelik ilgi, neo-liberal politikaların emek süreçlerinde yarattığı dönüşümle yakından ilişkilidir. Bu dönüşüm, medya üretimi-kültürel üretim bağlamında, Keith Negus'un işaret ettiği gibi (2006: 197), "Adorno ve Horkheimer'in, tekil, eleştirel 'kültür endüstrisi' kavrayışından, çoğul ve betimleyici bir kavram olan 'kültürel endüstriler' kavrayışına, sonrasında da 'yaratıcı endüstriler' kavrayışına giden kuramsal kaymayı" ortaya çıkarmıştır.

Negus'un (2006: 199) belirttiği kuramsal kaymanın ilk ayağını temsil eden örnekler, 1982'deki UNESCO raporu ve yine 1980'li yıllarda Bernard Miège ve Nicholas Garnham'ın çalışmalarıdır. Söz konusu 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 kavrayışdır (Negus, 2006: 200). Bu kavrayış içinde, "reklamcılık, mimari, sanat ve antikacılık, bilgisayar oyunları, el sanatları, tasarım, moda tasarımı, film, müzik, gösteri sanatları, yayıncılık, yazılım, televizyon ve radyo" şeklinde sıralanan üretim alanları, yaratıcı endüstrileri tarif eder durumdadır (Negus, 2006: 200). Buradaki temel vurgu ise, bu endüstrilerin "kalkınma, istihdam sağlama ve ithalat gelirleri elde etmenin" bir aracı olmasıdır (Negus, 2006: 200).

Yaratıcı endüstriler araştırmalarının düşünsel temelleri, İngiltere'de Charles Leadbeater, Amerika'da Richard Florida gibi isimlerde bulunmaktadır. Buna göre Tony Blair hükümetinin "yetenek-temelli 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 mükâfatın" 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" söylediği "yeni yaratıcı sınıfın yükselişi" bağlamında, "sınıf sisteminin kendisinde bir değişim" gerçekleştiğini iddia etmektedir (Hesmondhalgh, 2008: 561).

Son yıllarda, kültürün üretimi ve kültür üreticilerinin emek süreçleri konularına akademik düzeyde belirgin bir ilgi artışı olmuştur. Ancak bu konuların iletişim ve medya çalışmalarında uzun süre ihmal edildiği, hatta bu ihmale ilişkin bazı eleştirilerin

de çeşitli araştırmacılar tarafından dile getirildiği söylenmelidir. Örneğin, David Hesmondhalgh'ın gerek kendi çalışmasında gerek Sarah Baker ile yaptığı çalışmada dikkat çektiği üzere (2010: 231-232; 2011a: 393), ekonomi politik gelenek, uzun bir süre boyunca kültür üreticilerinin emek süreçleri üzerine araştırmalar yapmaktan uzak durmuş, bu "garip ihmali" gidermeye yardım eden araştırmalar ise kültürel çalışmalardan gelmiştir. Rosalind Gill ve Andy Pratt (2008: 14), yaratıcı endüstrilerle ilgili "bir dizi niteliksel ve etnografik çalışmanın, sanatçıların, moda tasarımcılarının, televizyon yaratıcılarının ve yeni medya çalışanlarının hayatlarını incelediğini, bu çalışmaların çokça övülmüş esneklik, özerklik ve enformellik konuları hakkındaki eleştirel soruları çoğalttığını" belirtmişlerdir. Bu çalışmalarda ortaya çıkan veriler ise genel hatlarıyla şöyle sıralanmaktadır: "Gelip geçiciliğin baskın oluşu; kesintili ve kırılğan işler; uzun çalışma saatleri, bulimik çalışma örüntüleri; çalışma ve eğlence arasındaki sınırların çökmesi veya silinmesi; düşük ücret; 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).

Ekonomi politiğin, yaratıcı endüstrilerde emek süreçlerinin tartışmaya açılmasına yönelik ilgisi uzun bir süre boyunca kültürel çalışmalara göre daha sınırlı bir nitelik arz etse de, bu yaklaşımın eleştirel ekonomi politik geleneğinin takipçisi Hesmondhalgh, son dönemde bu tartışmalara katkı sağlayan önemli isimler arasındadır. Hesmondhalgh (2008; 2010: 243), bir yandan yaratıcı endüstriler kavrayışının neo-liberal politikalarla yakın bağına işaret ederken, öte yandan yaratıcı emeğe dair "özerklik" ve "kendini gerçekleştirme" gibi pozitif unsurların kolayca yadsınamayacağı düşüncesindedir. Burada, Hesmondhalgh'ın yaklaşımının, bu çalışma kapsamında yol gösterici olduğu söylenmelidir.

Kültür işçilerinin deneyimlerini şekillendiren özgül koşulları tartışmaya açmak üzere neden televizyon drama üretiminde çalışan senaryo yazarlarının örneklem alındığı hususuna değinmek, çalışmanın temel araştırma sorularına açıklık getirmek

bakımından yerinde olacaktır. Çalışmanın bu yönelimi, ilk elden televizyon drama 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 şüpheyle yaklaşanlar ya da bu tür bir kavrayıştan söz edilemeyeceğini savunanlar yer almaktadır (Butler, 2012). İkinci hatta ise, televizyonda yaratım sürecinin temel aktörü olarak, yönetmene, yapımcıya, yazara, yapımcı-yazara işaret edenler bulunmaktadır (Thompson, 1990: 4-15). Bu çalışma kapsamında, 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 üretime ait çelişiklere ve bu çelişikler bağlamında kültür üreticisinin çalışma pratiklerine bakılması gerektiği savunulmaktadır.

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 birliği; rekabetçi ve hiyerarşik, marjinalize ve tali" çalışma deneyimlerine sahip olabilmektedir (Conor, 2010: 41-42). Bu çelişik deneyimleri televizyon drama yazarlarının çalışma pratikleri 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 bağıni tartışmaya kışkırtmakta öte yandan bu imgeye bitişik duran, yaratıcılık retoriğiyle işaretli imtiyazlı mesleki kodları sorunsallaştırmayı gerekli kılmaktadır. Yine, son yıllarda televizyon drama üretiminde yaratıcı-yazara referans veren bir üretim anlayışının hâkim olmaya başlaması da böyle bir sorunsallaştırma

yapmayı gerektiren bir gelişmedir. Amerika'da HBO yayın geleneğine özgü olup sonradan onu takip eden kablolu ve ulusal televizyon kanalları ve nihayet Netflix gibi internet yayın portallarına taşınmış olan yaratıcı-yazarı öne çıkartmaya dönük pazarlama anlayışının, son yıllarda Türkiye'deki televizyon kanalları ve çeşitli internet yayın portalları tarafından da yavaş yavaş benimsenmeye başladığının işaretleri vardır.

Türkiye'de televizyon drama üretimini incelerken, TRT'li yıllar ile ticari televizyon kanallarıyla tanıştığımız yıllardan bugüne gelen süreci karşıtlık ilişkisi içinde değerlendirme eğilimine yakalanmadan edemeyiz. Bu eğilim, ister istemez, geçmişe ilişkin özlem ve bugüne ilişkin kaygılarla örülü bir bakış açısı yaratır. Söz konusu bakış açısının yol açacağı tuzaklardan kaçmak için, öncelikle, 1960'ların sonları gibi geç sayılabilecek bir tarihte televizyonculuğu kurumsallaştırdığımızı, ilk yerli televizyon dramalarımızın 1970'lerin ortalarına tarihlendiğini, güçlü bir özerk kamu hizmeti yayıncılık anlayışını hayata geçiremediğimizi, 1990'lı yıllarda ise ticari televizyon yayıncılığının kuralsız ve plansız bir şekilde hayatımıza girdiğini hatırlamak gerekir. Dolayısıyla şimdilik elimizde kısa diyebileceğimiz bir televizyonculuk geçmişi, özerklikten uzak bir kamu hizmeti yayın kurumu, kaotik bir üretim faaliyetiyle şekillenmiş ticari televizyon kanalları ve bu tarihsel süreçte üretilen drama yapımları bulunmaktadır.

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 gelir. Bu bağlamda, 1970 ve 80'lerdeki TRT'li yirmi yıllık deneyim, drama üretimimiz açısından önemli bir tarihsel aralıktır. 1980'li yıllara dair not düşülmesi gereken önemli bir gelişme de TRT'nin *İcraatın İçinden* adlı programını “kurum dışı yapım” modeliyle gerçekleştirerek, 1985'ten itibaren televizyon program üretiminde bağımsız yapım şirketlerinin önünü açmasıdır. (Çelenk, 1998: 75-79). Bağımsız yapım şirketleri, Türkiye'de 1990'lı yılların başında “ticari televizyon sahipliğine yönelik belli bir güven ve güdülenme” (Çelenk, 1998: 87) yaratmış ve sonraki yıllarda televizyon drama üretiminin başat aktörü olarak yerini sağlamlaştırmıştır. 2000'li yıllara gelindiğinde ise, televizyonculuk sektörü büyük bir ivme kazanmış, “2000-2007 yılları arasında altı yüze yakın dizi film, 179 yapımcı tarafından hayata geçirilmiştir” (Özkan Töre, 2010: 70). Yine yakın tarihli bir sektör

izleme raporunda (Deloitte Türkiye, 2014: 13-17), "2010-2014 arasında, en az bir dizisi önde gelen TV kanallarında yayınlamış 85 civarında yapım şirketi bulunduğu", "her sezon yaklaşık 50-70 civarında dizinin yayına girdiği" belirtilmiştir. Günümüzde Türkiye'de televizyon drama sektörü, gerek iç pazarda yarattığı canlı bir üretim ortamıyla gerekse son yıllarda yerli yapımların özellikle Ortadoğu ve Balkan pazarına girmesi sonucunda elde edilen ihracat gelirleriyle öne çıkmış durumdadır.

Televizyon drama sektörünün tarihine ait bu genel resme, sektörde çalışan kültür işçilerinin emek süreçleri açısından bakıldığında, televizyonun kurumsallaştığı ilk yıllardan itibaren, çalışanların sendikal hak arama arayışlarının budanmış olduğu gerçeği karşımıza çıkar. Öyle ki 12 Mart 1971 askeri darbesi memurların sendikalaşma hakkına son vermiş, TRT çalışanları TRT-DER adlı bir dernekte örgütlenmiş, 12 Eylül 1980 askeri darbesi ise dönemin Yeşilçam emekçilerinin örgütlendiği Sine-Sen'in de içinde olduğu tüm sendikaları ve TRT-DER gibi memur derneklerini kapatmıştır. Sendikal örgütlenmenin önüne set çekildiği yıllardan ticari televizyon kanallarının sektöre girdiği 1990'lara gelindiğinde, "Magic Box'un TRT'de yetişmiş personeli yüksek transfer ücretleriyle bünyesine kattığı" (Yengin, 1994: 122) haberleri yayılmış, TRT geleneğinde siyasi baskılar ve hantal bir bürokrasi altında ezilen televizyon çalışanı imgesinin yerini, TRT'ye alternatif olma iddiasıyla yola çıkan ticari kanallardaki özgür ve mutlu televizyon çalışanları imgesi alır gözükmüştür. Gerçekten de Türkiye'de ticari televizyonculuğun ilk yıllarında emek gücü ihtiyacını karşılamak üzere ciddi anlamda vasıflı emeğe ihtiyaç duyulmuş ve televizyon çalışanlarının lehine işleyen bir üretim ortamı doğmuştur. 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, dramaları üreten emek gücü açısından, taşeron çalışma pratiklerinin en vahşi haliyle deneyimlendiği bir kültürel üretim ortamı anlamına gelmektedir. Burada hemen belirtilmelidir ki, günümüzde televizyon yayıncılığının yoğun bir rekabet içeren dünyasında vasıflı emek ihtiyacı ortadan kalkmış değildir. Öyle ki, 2000'li yıllardan itibaren Türk sinemasının gelecek vaat eden genç yönetmenleri televizyon drama üretiminde yer almaya başlamış, tiyatro ve sinema tecrübesi olan oyuncular, isim yapmış senaristler televizyon kanallarının

çalışmayı tercih ettiği kişiler arasında olmuştur. Dolayısıyla burada bir yandan vasıfsızlaştırma, çalışanları birbirinin yerini kolayca alabilecek sıradan çalışanlar haline dönüştürme, öte yandan vasıflı emek ihtiyacı nedeniyle bazı çalışanları diğerlerinden daha avantajlı hale getirme gibi ikili bir durum söz konusudur. Böyle bir üretim ortamında televizyon çalışanlarının hak arama arayışlarına baktığımızda ise, 2010 yılında senarist, yönetmen, oyuncular, set çalışanları ile bazı belli başlı yapımcıların da destek verdiği "Yerli Dizi Yersiz Uzun" sloganıyla düzenlenen eylemin öncüsü olan Senaryo Yazarları Derneği (SENDER); 2013 yılında kurulan Senaryo ve Diyalog Yazarı Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SENARİSTBİR); 29 Mart 2011'de kurulan Oyuncular Sendikası ve 6 Ocak 2015'te kurulan Sinema ve Televizyon Sendikası gibi çeşitli örgütlenmelerle karşılaşmaktadır.

1. Yazarların Güvencesizliği

Türkiye'de çalışma hayatındaki güvencesizliğin gerek kamu sektöründe gerek özel sektörde yaygınlık kazanmasına dair son yıllarda genişleyen bir literatür vardır (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. 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.

Türkiye'deki televizyon sektöründe güvencesiz çalışmanın bedelini en ağır şekilde ödeyenler, çizgi-altı tabiriyle anılan, set çalışanları ve figüranların içinde olduğu, oldukça geniş bir emekçi kitesidir. Ancak sektördeki üretim örgütlenmesinin çizgi-altı işçiler aleyhine işleyen mevcut tablosu, Konuşlu'nun öne sürdüğü (2013: 175), "güvencesiz çalışma durumunun, ücretli emek içerisinde çizgi üstünde bulunan tasarım işçileri için pratikte bir gerçekliğe tekabül etmediği" anlamına gelmemektedir.

Bu bağlamda, sektördeki güvencesizliği, tasarım işçilerini değil teknik işçileri ilgilendiren bir sorun şeklinde ele alan analizler yetersiz bir bakış açısı ortaya koymaktadır.

Burada ilk olarak, Türkiye'de drama sektöründe çalışmak isteyen bir yazarın sektöre nasıl girdiğini ve sektöre girdikten sonra iş sürekliliğini nasıl koruduğunu sorgulamakla işe başlanabilir:

Bir şey söyleyeyim mi maalesef şans çok önemli bir faktör, gerçekten. Tanıdığımız 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 yapım 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 tanışlıktan, 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.(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. (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. Sektöre yazar olarak ilk adımı atabilmek için, akrabalık ve arkadaşlık gibi ilişkilerin kişisel ağlar kurabilme açısından taşıdığı yerlerle ilgili olarak, görüşme yapılan yazarlardan birinin (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 çağırma" 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 yeteneği öne çıkartma eğilimindedir. Bu bağlamda yazarlar arasında yaygın biçimde dile getirilen bir diğer görüş de, sektörle bağlantı kurmayı başarabilmiş 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.

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 (2011: 550), bu mekanizmanın aynı zamanda "bir dışlama mekanizması" işlevi taşıyıp taşımadığı da burada sorgulanması gereken önemli bir husustur. Buna göre, Türkiye'de sektöre ilk elden bakıldığında, sınıf, cinsiyet ve ırk temelinde açık bir ayrımcılık yok gibi gözükmemekte, medya eğitimi veren fakülte ve yüksekokulların sayısı giderek artmakta ve bu okullardan her yıl binlerce insan medya sektöründe çalışmak üzere mezun edilmektedir. Dolayısıyla 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. 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 vurgulanmıştır. Bu noktada yazarların (S-5; S-4; S-6); "adım duyulsun diye" yapımcılara çeşitli tavizler vermek, "çok direnerek yırtmak", "bunu yaptım ya da şurada yer aldım" demek için uğraşmak gibi ifadelerine dikkat etmek gerekmektedir. Çünkü, bu ifadeler, Lee'nin

vurguladığı şekliyle (2011: 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.

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, Gillian 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 verili bir durum olarak ele alınmaktadır:

(Sektöre) İlk girdiğiniz zaman para yok. Kahrımı 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 yaptığına 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)

Buradaki ifadelerde görüldüğü üzere, sektördeki ücret hiyerarşisi bağlamında kabullenici bir tavır açık edilse de, yazarlar arasında, geçmişte kendilerinin ve son yıllarda özellikle sektördeki deneyimsiz yazarların ücretler konusunda uğradıkları hak ihlallerine ilişkin olarak 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.

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. 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 tablodan da söz etmek mümkündür.

Türkiye'de televizyon drama sektöründeki güvencesiz çalışma koşullarıyla ilgili en çok gündeme gelen konulardan biri, çalışma saatlerinin yüksekliğidir. Bu konunun öne çıkmasındaki en büyük etken, basına da sıklıkla yansıdığı 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 oyuncular 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)

Sektöre hâkim olan uzun çalışma saatleri konusuna yazarların çalışma hayatı açısından bakıldığı zaman, yukarıda yer verilen yazarın (S-7) "senaristlerin çok

yorulduğunu söylemeye utandığını" söylemesinden de anlaşılacağı gibi, ilk planda yazarlar, sette çalışanlara göre daha rahat bir çalışma ortamına ve daha insani çalışma saatlerine sahip görünmektedir. Ancak, yazarların pek çoğunun vurguladığı gibi, uzun dizi sürelerinin bir noktadan sonra hikâye üretme noktasında tıkanıklıklara yol açması ve sürekli olarak mevcut süreyi dolduracak yeni hikâyeler üretme zorunluluğu, 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. Öte yandan, tüm bu sorunlara rağmen, yazarların ifadelerinde, kendilerini yaptıkları işin tüm hayatlarına yayılmasından geri alamadıklarına dair açık işaretler vardır:

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? Manyığım. 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)

Bu ifadelerdeki 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 gönülden ya da tutkuyla yapılmıyorsa, yazarlık diye bir meslek de ortada yok gibidir.

Bu başlıkta son olarak sektördeki örgütlülük konusuna bakılırsa, Türkiye'de 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanununda, "eser sahipleri" arasında anılan senaryo ve diyalog yazarlarının, 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 durumda olduğu söylenmelidir. Yazarlar, sektördeki örgütlenme çabalarından söz ederken; yapımcıların kendilerini fikrin sahibiymiş gibi gösterme alışkanlıklarını ve eserin tüm haklarını yapımcılara devrettiklere ilişkin sözleşmeler altına imza atma baskısı altında olmalarını, sektörde yaşanan önemli hak ihlalleri arasında anmışlardır. Yine, sektördeki tüm bu hak ihlalleri karşısında ise 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)

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. Örgütleniyoruz. 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. Anlaşılır 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 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.

2. Yazarların Özerkliği

Kapitalist meta üretim mantığına bağımlı bir kültürel üretim olan televizyon drama üretiminde senaryo yazarlarının emek süreçlerini tartışmaya açarken, Ali Artun'un sözleriyle (2014), "beş asırdır sanatın adım adım, çarpışa çarpışa inşa ettiği özerklik" düşüncesini, bu tartışmanın konu 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 olduğumuzu farz edersek, soruların formüle edilmiş şekli de çıkartılabileceği gibi, yanıtlarımızın olumsuz olması kuvvetle muhtemeldir. Öyle ki yapılan görüşmelerde de yazarların pek çoğunun endüstriyel üretim koşullarına dikkat çekerek televizyon drama formunu bir sanat yaratısı olarak anmaktan kaçındıkları görülmüştür:

Ben sanat yapmıyorum. Dizi işinde zanaatkâрім. 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 kulağımıza 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)

Görüldüğü gibi, yazarların hemen hepsi, televizyon drama üretimini sanatsal bir üretimin konusu olan ürünlerden ayırmak isteğiyle, sanat ile zanaat arasında bir karşıtlık kurma, kendilerini sanatçı değil zanaatkâr olarak tanımlama eğilimindedir. Bununla birlikte, 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, zanaata

özgü uzmanlık bilgisinin "nispeten bir miktar özerklik ve bağımsızlık kazandırdığı" (Wayne, 2009: 33) söylenebilir:

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 alıyor], karışabilirdi ama hiçbir şeye karışmadı ama koşulum oydu. (S-11)

Buradaki ifadelerde görüldüğü gibi, zanaat emeğinin kendilerine sağladığı görece özerk üretim pratiğine sahip çıkan yazarlar, kendilerini, kanalla ya da yapımcıyla müzakereye açık bir üretim sürecinin öznelere olarak konumlandırmışlardır. Ancak üretim sürecindeki bu müzakerenin, senaryo yazarının geçmişteki başarılı işlerine ya da halihazırdaki yapılan işin başarısına büyük ölçüde bağlı olduğunu vurgulamak gereklidir. Yine, yazarların müzakereye yönelik bir tutum takınmasının önemli belirleyenleri arasında sektörde uzun yıllar iş yapmış olup olmamak bulunmaktadır. Örneğin sektörde görece kısa bir geçmişe sahip olan bir yazar (S-3), "sözünü geçiren", "inatçı" senaristler ile "şu anda öyle bir noktada olmayan, çekip gidecek forsu olmayan" senaristler arasında bir ayrım yapmıştır.

Bill Ryan'ın ayrıntılı biçimde tartışmaya açtığı gibi (1992), kapitalist kültürel üretimin pazarlanabilir metalara dönüştürülebilir orijinal ürün ihtiyacı, yaratım safhasındaki kültür işçilerinin emek süreçlerinin müzakereci bir mantıkla yönetilmesini zorunlu kılmış, emeğin işbölümü uyarınca yapımcılar, yönetmenler ile senaryo yazarları gibi kültür işçileri arasında karşılıklı ödün ve uzlaşılara bağımlı bir üretim ortamı ortaya çıkmıştır. Örneğin, görüşülen yazarlardan biri (S-1), kariyerinin ilk yıllarındaki kavgacı karakterinin sonraki yıllarda uzlaşmacı bir karaktere evrildiğinden söz etmiştir. Aynı yazar, zaman içinde geliştirdiği taktiksel-uzlaşmacı bir yaklaşımla yaratım safhasındaki müdahalelere karşı direnmeye çalıştığını

söylemiş, en nihayetinde de "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 bir 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 yanıtı alınmıştır. 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, "kâtip 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.

3. Yazarların Metinleri

Hesmondhalgh ve Baker (2011b: 181), "pek çok yaratıcı işçinin, seçme şansını verildiği takdirde, düşük nitelikli ürünlerdense yüksek nitelikli, başkalarının iyiliğini ihmal eden ürünlerdense başkalarının iyiliğine katkı sunan ürünler üretmeyi

yeğlediğini" ileri sürmüşlerdir. Buradan hareketle yazarlar (Hesmondhalgh ve Baker, 2011b: 182), "yaratıcı işçilerin kendi ürünlerini fazlasıyla önemseme eğilimlerine" dikkat çekmiş, "iyi ve kötü ürünler anlamındaki iyi ve kötü çalışma anlayışı dışarıda bırakıldığında, yaratıcı emeği anlamanın olası olmadığını" söylemişlerdir.

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 yanıtlara bakılabilir:

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 durmadığımız, bize yarenlik eden... İnsanların ilgisini çekip orada bir şey yaratabilmek çok heyecan verici. (S-8)

(...) televizyon artık çok ciddi bir medya, çok ciddi, sinema kadar önemli, küçümsemeyiz 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 basının bütününe baktığımızda bir gazete de tehlikeli olabilir. İddia ettikleriyle, şunlarıyla bunlarıyla kendi kitlelerini 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 mıknaatıs, herkesin çekileceği alan farklı ama özünde de aynı. (S-12)

Yazarların televizyonla ilgili ifadelerinde (S-8; S-11; S-10; S-2; S-1; S-12), televizyonun kültürel, ekonomik ve toplumsal boyutlarıyla ilgili olarak kabaca iki karşıt bakış açısı ayırt edilebilmektedir. 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 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 yazarlar kendilerini sadece televizyonun kültürel içeriğini üreten kişiler olarak değil, televizyon kültürünün muhatapları olarak da konumlandırmışlardır 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 görülmektedir.

Yazarların televizyon drama formatı hakkındaki fikirleri sorulduğunda da, pek çok yazarın, anlattıkları hikâyeye ve karakterleri derinleştirme olanağı vermesi bakımından televizyon dramasını kendileri için çekici bir anlatı formu olarak değerlendirdikleri görülmüştür. Örneğin bir yazar (S-11), drama yazarlığını "çocukken arkadaşları tarafından oyuna davet edilme ve oyun kurma" benzetmesiyle tarif etmiştir. Yine bir başka 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, "bir senaryo yazarının mesleğini yaparken bütün işlere bir ucundan bulaşabilme ihtimalinin kendisi açısından değerini" vurgulamıştır. Ancak tam da bu noktada, yazarlığın verdiği mesleki keyfin, televizyonun mevcut üretim şartları içinde kırılğan bir dengede durduğu söylenmelidir. Örneğin, bir yazar (S-12), hikâyelerin ve karakterlerin ilk kuruluş aşamasında hissettiği heyecanı, yukarıda aktarılan oyun kurma metaforuna benzer bir şekilde, "çocuk gibi", "salakça

bir heyecan" sözleriyle tarif etmiş, ne var ki yarattığı senaryo metniyle kurduğu bu duygusal bağın, ilerleyen zamanlarda işin klişeleşmeye ve rutinleşmeye yüz tutması yüzünden sarsıldığını da söylemiştir.

Yazarların iyi drama anlayışının ne olduğu sorgulandığında ise, kültürel ve etik açıdan doğru mesajlar verebilme, izleyiciye hayatı sorgulama ve dönüştürme cesareti aşılama gibi kaygıların, iyi dramayı tanımlamada belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir. Dolayısıyla yazarların ne kadar kendi etik anlayışları ve hayat görüşleri doğrultusunda metinler kaleme alabildiğine bağlı olarak, işlerinden duydukları memnuniyet de artıp azalabilmektedir. Yine, bir yazarın kendi üretimine verdiği değer 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 görüşlerdendir. Buradan hareketle, yazarların üretimlerinin niteliğine ilişkin yargılarının, kişisel olarak kendilerini mutlu hissettikleri işlerin içinde olup olmadıklarına göre şekillendiği söylenebilir.

Yazarlar, yaptıkları işler arasında kendilerini en iyi ifade edebildiklerini düşündükleri işlerini sıklıkla iyi ürünler olarak referans almaktadır. Örneğin, "yapı itibarıyla 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 konuşurum 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 seyrederek 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 not düşülmelidir. Çünkü yazar, "en büyük yazar hastalığı, yazdığına aşık olmak" demekte ve de televizyon drama formunun iyi ürün olma potansiyeli hakkında açık bir inançsızlık beslemektedir.

Yapılan görüşmelerin hemen hepsinde, yazarların iyi ürünler üretme isteğini koruma çabası görülmektedir. Ancak, yine yazarların hemen hepsi, Türkiye'de televizyonda iyi ürünler üretebilme olanaklarına ilişkin pek de parlak olmayan bir tablo çizmişlerdir. Örneğin 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. Bu noktada belirtilmelidir ki, görüşülen yazarların, ürünlerinin niteliğiyle ilgili kaygıları bakımından üzerinde en çok durdukları konulardan biri, uzun dizi süreleridir. 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), "yazdıklarımı git gide daha az beğendiğini" söylemiştir. Aynı yazar, "Oysa mesela yazı çizi işiyle uğraşan insanlar ellili yaşlarına gelirken kalemleri daha incelik, daha dantelleşir, bizim sektörümüzde böyle olmadı bizim kuşağımızda, kalemimiz dantelleşemiyor yani, tam tersi başa döndük, kaba kaba makromeye döndük yani, inanamıyorum..." sözleriyle, mesleki olarak yaşadığı hayal kırıklığını yansıtmıştır.

Yukarıda 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 yabancılaştıkları söylenebilir. 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 dramının kendisi için ne olduğu sorusuna, *Süper Baba* ve *İkinci Bahar*'ı anıp, bu gibi dizilerin "Yeşilçam melodramlarına, klişelere yaslıysalar 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 kaygı, son

yıllarda reyting kaygısıyla şiddet dozu yükseltileen anlatıların karşısında durmak ve televizyonun iyi anlatıları olarak değerlendirdikleri yapımlara yer açmaktır.

4. Yazarların İzleyicileri

Hesmondhalgh ve Baker (2011b: 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. Gerçekten de görüşmeler esnasında yazarlara mesleklerinin kendileri için neleri çekici bulduklarına dair sorulan sorulara alınan yanıtlar bağlamında, izleyicilerle kurulan duygusal bağın, mesleki tatminle ilgili önemli bir gösterge olduğu görülmüştür:

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 yazdığım 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)

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.

Yazarlarla yapılan görüşmelerde, televizyon izleyicisinin ekonomik, eğitsel ve sosyo-kültürel düzeyleri düşük insanlardan oluşan büyük bir kitle olarak ele alındığı ve bu kitlenin televizyonda gördükleriyle arasına mesafe koyamayan, özdeşleşmeye açık bir kitle olarak tarif edildiği sıklıkla görülmüştür. Bu durum, anlatılan hikâyelerdeki temaların da bu kitleye göre seçilip, dikkatli biçimde işlenmesi gerektiğine dair bir inancı beraberinde getirmektedir. Örneğin yazarlar (S-10; S-13), televizyon izleyicisinin hayatlarında televizyon dışında başka seçeneklere ulaşmalarını, başka zevkler edinmelerini sağlayabilecek ekonomik ve kültürel donanımlarının yetersizliğini vurgulamış ve izleyicileri televizyon karşısında pasifleştirilmiş tüketiciler olarak konumlandırmıştır. Yine başka yazarlar da (S-12; S-3), televizyon izleyicilerinin, televizyona bağımlı bir hayat sürmelerinden ve karşularına çıkan kötü içerikleri sorgusuz sualsiz kabullenme hallerinden duydukları rahatsızlığı dile getirmiştir. 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 rastlanmışsa da, kanal yöneticilerinin ve yapımcıların izleyiciler hakkındaki benzer tutumlarına hararetle itiraz edilebilmektedir. Bu itirazın ardında ise, kanal yöneticilerinin ve yapımcıların yüksek reyting getireceğine inandıkları hikâyelerin

üretimini, izleyicinin beğeni ve tercihleriyle meşrulaştırma girişiminin, yazarlar tarafından hoş karşılanmaması yatmaktadır. Örneğin bir yazar (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.

Burada, 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 konusu üzerinde de bir miktar durulmalıdır. 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), "eğitilmiş 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 ifadelere rağmen, "Televizyon izleyicisi kimdir?" sorusunun zihinlerdeki kitle izleyicisine işaret eden çağrışımlarından ötürü, söz

konusu eğitilmiş izleyicinin gerçek anlamda televizyon izleyicisi olmadığı inancı da yazarlar arasında yaygın biçimde muhafaza edilmektedir. Örneğin, bir yazar (S-5) dizileri internetten takip eden eğitilmiş 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 değerlendirmedeğini 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

Türkiye'de televizyon drama 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.

Türkiye'de televizyon drama üretiminin tarihine bakıldığında, 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.

Bu çalışma kapsamında, televizyon drama yazarları örneği üzerinden yaratıcı emek süreçleri incelenirken, özellikle son dönemdeki yaratıcı endüstriler literatürünün yaratıcılığı kutsayan liberal yorumlarına kapılmama isteği gözetilmiştir. Ancak bunu yaparken, yazarların yaratıcı üretim faaliyetlerinin değeri teslim edilmeye çalışılmış, televizyon drama üretiminde emek süreçlerinin ve üretilen kültürel metinlerin niteliğini kırılganlaştıran çalışma koşulları sorgulanmıştır.

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 işlerine tutkuyla bağlı olmalarının bir sonucu olarak görüp, öz-sömürüyü meşrulaştırdıkları ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada da görüşülen yazarlar arasında öz-sömürüyü aralayan benzer ifadelere 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 duyduğu mutluluğun 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. Denilebilir ki buradaki en sağlıklı yaklaşım, kapitalist üretim ilişkilerinin çalışma hayatında yol açtığı temel sorunları 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 anlaşılabilir hem de kültür işçilerinin çalışma şartlarının düzeltilmesine yönelik hak arama çabalarına destek çıkılabilecektir.

KAYNAKÇA

- ARTUN, Ali (2014). "Sanatın Özerkliği Üzerine", e-skop, <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749>, Erişim Tarihi: 10.10.2017.
- BORA, Tanıl; BORA, Aksu; ERDOĞAN, Necmi; ÜSTÜN, İlknur (2012). "Boşuna mı Okuduk?": Türkiye'de Beyaz Yakalı İşsizliği, İstanbul: İletişim.
- BRAVERMAN, Harry (2008). Emek ve Tekelci Sermaye: Yirminci Yüzyılda Çalışmanın Değersizleştirilmesi, (Çev: Çiğdem Çıdamlı), İstanbul: Kalkedon.
- BUĞRA, Ayşe (Ed.) (2010). Sınıftan Sınıfa: Fabrika Dışında Çalışma Manzaraları, İstanbul: İletişim.
- BULUT, Ergin (2016). "Dramın Ardındaki Emek: Dizi Sektöründe Reyting Sistemi, Çalışma Koşulları ve Sendikalaşma Faaliyetleri", İleti-ş-im, 24, s. 79-100.
- BUTLER, Jeremy G. (2012). Television: Critical Models and Applications, New York: Routledge.
- CONOR, Bridget Elizabeth (2010). Screenwriting as Creative Labour: Pedagogies, Practices and Livelihoods in the New Cultural Economy, http://research.gold.ac.uk/2642/1/MED_thesis_Conor_2011.pdf, Erişim Tarihi: 10.11.2017.
- ÇELENK, Sevilay (1998). Türkiye'de Televizyon Program Endüstrisi: Bağımsız Prodüksiyon Şirketleri Üzerine Bir İnceleme, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- DELOITTE TÜRKİYE (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: 10.12.2017.

- GILL, Rosalind; PRATT, Andy (2008). "Precarity and Cultural Work In the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work", *Theory, Culture & Society*, 25 (7-8), p. 1-30.
- GÖZTEPE, Özkan (Ed.) (2012). *Güvencesizleştirme: Süreç, Yanılgı, Olanak*, Ankara: NotaBene.
- HESMONDHALGH, David (2008). *Cultural and Creative Industries*, (Editors), Tonny Bennett ve John Frow. *The SAGE Handbook of Cultural Analysis*, London: Sage, p. 552-569.
- HESMONDHALGH, David (2010). "Normativity and Social Justice in the Analysis of Creative Labor", *Journal for Cultural Research*, 14 (3), p. 231-249.
- HESMONDHALGH, David; BAKER, Sarah (2011a). *Toward a Political Economy of Labor in the Media Industries*, (Editors), Janet Wasko, Graham Murdock, Helena Sousa. *The Handbook of Political Economy of Communications*, MA, Oxford: Blackwell, p. 381-400.
- HESMONDHALGH, David; BAKER, Sarah (2011b). *Creative Labor: Media Work in Three Cultural Industries*, London: Routledge.
- KIRAN, Ayşe (2010). *Türkiye'deki Sinema Emekçileri ve Sine-Sen*, (Editör) Ayşe Buğra. *Sınıftan Sınıfa: Fabrika Dışında Çalışma Manzaraları*, İstanbul: İletişim, s. 69-88.
- KONUŞLU, Fırat (2013). "Emek Süreci Analizinden Sınıf Tartışmasına Bir Yol Denemesi: Türkiye Özel Televizyon Dizilerinin Üretim ve Emek Sürecinde Sınıfsal İlişkiler", *Praksis*, 32, s. 165-189.
- LEE, David (2011). "Networks, cultural capital and creative labour in the British independent television industry", *Media, Culture & Society*, 33 (4), p. 549-565.
- MCROBBIE, Angela (2011). "Re-Thinking Creative Economy as Radical Social Enterprise", *Variant*, 41, p. 32-33.
- NEGUS, Keith (2006). *Rethinking Creative Production Away From the Cultural Industries*, (Editors), James Curran ve David Morley. *Media and Cultural Theory*, London: Routledge, p. 197-208.

ÖZKAN TÖRE, Evrim (2010). İstanbul Kültür Endüstrisi, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

RYAN, Bill (1992). Making Capital From Culture, Berlin, New York: Walter de Gruyter.

THOMPSON, Robert J. (1990). Adventures on Prime Time: The Television Programs of Stephen J. Cannell, New York: Praeger Publishers.

URSELL, Gillian (2000). "Television production: Issues of exploitation, commodification and subjectivity in UK television labour markets", Media, Culture and Society, 22 (6), p. 805-825.

WAYNE, Mike (2009). Marksizm ve Medya Araştırmaları: Kilit Kavramlar ve Çağdaş Eğilimler, (Çev: Barış Cezar), İstanbul: Yordam.

YENGİN, Hülya (1994). Ekranın Büyüsü, İstanbul: Der.

YÜCESAN-ÖZDEMİR, Gamze (2014). İnatçı Köstebek: Çağrı Merkezlerinde Gençlik, Sınıf ve Direniş, İstanbul: Yordam.