TÜRKİYE CUMHURİYETİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA

ANABİLİM DALI

DİZİ SEKTÖRÜNDE ÖZERKLİK SORUNU: BOURDIEU'CU BİR YAKLAŞIM

Doktora Tezi

Dilek EVİRGEN

Ankara, 2023

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA

ANABİLİM DALI

DİZİ SEKTÖRÜNDE ÖZERKLİK SORUNU: BOURDIEU'CU BİR YAKLAŞIM

Doktora Tezi

Dilek EVİRGEN

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Sevgi Can YAĞCI AKSEL

Ankara, 2023

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA

ANABİLİM DALI

DİZİ SEKTÖRÜNDE ÖZERKLİK SORUNU: BOURDIEU'CU BİR YAKLAŞIM

Dilek EVİRGEN

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Sevgi Can YAĞCI AKSEL

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı	**İmzası**
Doç. Dr. Sevgi Can Yağcı Aksel	
Prof. Dr. Onur Dursun	
Doç. Dr. Deniz Tansel İliç	
Doç. Dr. Eren Yüksel	
Doç. Dr. Oğuzhan Taş	

Tez Savunma Tarihi

24/01/2023

T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Doç. Dr. Sevgi Can YAĞCI AKSEL danışmanlığında hazırladığım "DİZİ SEKTÖRÜNDE ÖZERKLİK SORUNU: BOURDIEU'CU BİR YAKLAŞIM" adlı doktora tezimdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Tarih: 21/12/2022

Dilek EVİRGEN

ÖNSÖZ

Türkiye'de dizi alanı, hem izleyici kapasitesi, hem üretim hacmi hem de ürünlerinin toplumla kurduğu ilişkisi göz önüne alındığında en önemli kültürel üretim alanlarından birisidir. Bu önem, ticari dinamiklerle şekillenen ve özerkliğinden ödün veren alanın üretim pratiklerini araştırmaya değer hale getirmektedir. Çalışma, alandaki ticari dinamiklerinin üretim pratiklerine etkisine odaklanmakta, dizi alanındaki özerklik potansiyelinin mikro ölçekteki izlerini sürmektedir.

Dizi alanına yönelik araştırma yürütmeye karar verdiğim andan itibaren bana desteğini esirgemeyen **Doç. Dr. Sevgi Can Yağcı AKSEL**'e, fikirleri ve yönlendirmeleriyle beni besleyen **Prof. Dr. Onur DURSUN**'a ve **Doç. Dr. Tuğba TAŞ**'a, görüşleri ve eleştirileriyle desteğini hep hissettiren **Doç. Dr. Deniz Tansel İLİÇ**'e ve **Doç. Dr. Eren YÜKSEL**'e, eleştirileri ve yönlendirmeleriyle çalışmanın gelişmesine büyük katkı sunan **Oğuzhan TAŞ**'a,

dostluklarıyla bana güç veren, fikir alışverişleriyle çalışmaya katkı sağlayan **Dr. Öğrt. Üyesi Merve Şıvgın ÖNSOY**'a, **Semiha SAYAN**'a, **Gamze GÖKER**'e, ve hayat boyu bana güç veren **aileme**

Teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ i
İÇİNDEKİLER ii
GİRİŞ 1
BİRİNCİ BÖLÜM MEDYAYI BİR ALAN OLARAK TANIMLAMAK 16
1.1. Bourdieu Sosyolojisi ve Ayırt Edici Karakteri: Eylem Teorisi 17
1.1.1. Yapılandırılmış Yapıların Uzamı: Alan 24
1.1.2. Yapılandırılmış Yapılar Olarak Doxalar ve İllusio İlişkiselliği 31
1.1.3. Doxaları Edinme Eğilimindeki Bilinç: Habitus 37
1.1.4. Toplumsal Mücadelenin Amacı: Sermaye Biriktirmek 45
1.1.4.1. İktisadi Sermaye: Egemenliğin İfadesi 47
1.1.4.2. Kültürel Sermaye: Kültürel Üretimin Gücü 49
1.1.4.2.1. Bedene Özgü Bir Sermaye: Somutlaştırılan Kültürel Sermaye 49
1.1.4.2.2. Doğrudan Metalaşan Kültür: Nesneleştirilen Kültürel Sermaye 51
1.1.4.2.3. Belgelenen Sermaye: Kurumsallaştırılan Kültürel Sermaye 54
1.1.4.3. İlişkiler Ağı: Sosyal Sermaye 57
1.1.4.4. Güç Olarak Sembolik Sermaye 60
1.1.5. Sembolik Gücün Tahakkümü: Sembolik Şiddet 62
1.2. Bourdieu Sosyolojisinde Kültürel Üretim Alanı ve Özerklik 70
1.2.1. Kültürel Üretim Alanı Olarak Medya ve Özerklik 74
1.3. Türkiye'de Dizi Sektörü ve Sektörün Alana Dönüşüm Süreci 80
1.3.1. Dizi Alanına TRT'nin Kamusal Mirası 82
1.3.2. Dizi Alanına Özel Televizyon Yayıncılığın Etkisi 89
1.3.3. Türkiye'de Dizi Alanı: Endüstriyel Üretim İle Aşılan Sınırlar 99
1.3.4. Türkiye'de Dizi Alanında Dijitalleşme 107
İKİNCİ BÖLÜM FAİLLERİN BAKIŞ AÇISIYLA TÜRKİYE'DE DİZİ ALANI: DOXALAR VE ÖZERKLİK MÜCADELESİ 112
2.1. Dizi Alanındaki Faillerin Medya-Sanat Alanıyla İlişkilenme Biçimleri 114
2.2. Alanda Uzmanlaşma ve İş Bölümü: Faillerin Sermayeleri ve Konumlanma Biçimleri 119
2.3. Alan Olarak Dizi Sektörünün Doxaları ve Faillerde Habituslaşması 137
2.3.1. Dizi Alanının Temel Doxası: Reyting 138

2.3.2. Uzun Süre Doxası: ‘Bu Sistem Değişmez’ 151
2.3.3. Seri Üretim ve Hız Doxası: ‘Fabrikasyon Üretimde Zamanla Yarış’... 162
2.3.4. Güvencesiz Üretim Doxası: ‘Kuralsızlığın Kuralları’ 173
2.3.4.1. Yoğun Çalışma Doxası: ‘Mücadele Ettik Ama Değişmedi’ 175
2.3.4.2. Güvencesiz İstihdam Doxası: ‘Alıştıştık Artık’ 179
2.3.4.3. Düzensiz Ücret Doxası: ‘Peşine Düşmüyorum’..... 183
2.3.4.4. Örgütsüzlük Doxası: ‘Başarı Bireyseldir’ 187
2.3.5. İçeriklerde ‘Niteliksiz’lik Doxası: ‘Bu Tempoda Ancak Bu Kadar’ 194
2.4. Doxalar, Failler ve Özerklik Mücadeleleri..... 202
2.5. Doxalardan Yayılan Sembolik Şiddet ve Özerklik 219
2.6. Sahaya Dair Genel Değerlendirme..... 230
SONUÇ..... 242
KAYNAKÇA 244
EKLER 264
ABSTRACT 266
ÖZET..... 268

GİRİŞ

Türkiye, dizi üretimi açısından dünyanın önde gelen ülkeleri arasında yer almaktadır. Küresel ölçekteki pazar hacmi bakımından dünyada ikinci sırada yer alan (Eyüpoğlu, 2020) ve Rusya'dan Çin'e, Kore'den Latin Amerika'ya 700 milyondan fazla izleyiciye ulaşan (KASAM, 2021) Türkiye'deki dizi sektörü, ulusal ölçekte de geleneksel ve dijital mecralarda artan üretim kapasitesi, ürün çeşitliliği ve izleyici oranı ile öne çıkan kültürel üretim alanıdır. Sektör, 2000'li yıllarda kurumsal dinamiklerini kazanarak gelişmiş ve toplumsal alanla kurduğu bağlar her geçen gün daha da derinleşmiştir. Kamusal değer üretimindeki rolüyle öne çıkan dizi alanı, 2000'li yıllardan bu yana ticari üretim ilişkileri ile örgütlenmekte, ürünlerinden üretim pratiklerine barındırdığı birçok sorunla kamusal ve akademik gündemde tartışmaların merkezine yerleşmektedir. Alanın ticari dinamiklerinden beslenen bu sorunlar, birbiriyle bağlantılı sorunlardır. Alana yönelik doğru tespitlerde bulunabilmek ve gerçek çözüm önerileri sunabilmek için bu sorunları sistematik bir yaklaşımla, birbirleriyle ilişkisel ve aynı zamanda bütünlükçü bir çerçevede ele almak gerekmektedir.

Sektörü bütülüklü açıdan ele alabilmek onu öncelikle bir alan olarak kavramsallaştırmayı gerektirmekte ve sektörün yapısal dinamiklerini ve üretim pratiklerini tanımlamak önem kazanmaktadır. Dijitalleşmenin etkisiyle genişleyen ve çeşitlenen medya araştırmaları en genel düzlemde, üç ana başlık altında toplanmaktadır. Bunlar, üretim ve dağıtım, ürün/metin ve izleyici çalışmalarıdır (Adaklı, 1999: 230). Bu çalışma, dizi sektörünün bu üç analiz düzeyinden ilkine, yani üretim sürecine; bu süreci şekillendiren dinamiklere odaklanmıştır.

Çalışma, dizi sektörünün üretim sürecinde set arkası olarak kavramsallaştırılan teknik ekip ve sembolik ve kültürel sermayeleriyle kamusal değer üretiminde etkin rol alan ve göreli özerklikleriyle içerik üretimine yön veren yaratıcı ekip olarak iki konuma

ayırmıştır. Bu iki konum arasından ikinciye -senarist, yönetmen (sanat yönetmeni, görüntü yönetmeni dahil), oyuncu ve yapımcı gibi konumlarda yer alan- sembol yaratıcılarına[1] ve üretim pratiklerine odaklanılmıştır. Bir diğer deyişle bu çalışma, sektördeki ticari üretim dinamiklerinin sembol yaratıcılarının üretim pratiklerini nasıl şekillendirdiğini araştırmakta, kuramsal ve metodolojik olarak Bourdieu sosyolojisine yaslanmaktadır.

Çalışma, dizi alanındaki üretim pratiklerini ve sembol yaratıcılarını Bourdieu sosyolojisi çerçevesinde ele alması bakımından önem taşımaktadır. Medya araştırmalarında, metin analizlerinin ve izleyici çalışmalarının sürdürdüğü egemenlik, alanın üretim pratiklerine ve emek süreçlerine yönelik araştırmaların uzun yıllar ihmal edilmesine neden olmuştur. Ancak David Hesmondhalgh'ın belirttiği gibi (2010:11), 1990'lı yıllardan bu yana medya endüstrisi ve üretim süreçlerine ilişkin çalışmalarda hatırı sayılır bir artış yaşanmıştır. 1980'li yıllara kadar ihmal edilmiş olan emek çalışmaları, bilgi ve hizmet sektörlerinin gelişimiyle ortaya çıkan yeni emek biçimlerinin etkisi, post-fordist üretim dinamiklerinin gelişimi ve neo-liberal politikaların emeğin üretim koşullarında esnekleşme ve proleterleşme yönünde yarattığı dönüşümler, emek süreçlerine yönelik literatürü canlandırmıştır. Emek araştırmalarına koşut olarak gelişen yaratıcı endüstriler yaklaşımının yaratıcı emeği odağına alarak vaad ettiği özerk ve yaratıcı üretim pratiklerine yönelik eleştiriler, medya emeğine odaklanan araştırmaların da hareketlenmesine neden olmuştur.

Ekonomi politik ve ağırlıklı olarak kültürel çalışmalar geleneklerinden beslenen bu araştırmalar, "medya üretimi çalışmaları" ya da "medya endüstrilerinin kültürel çalışmaları" (Yörük, 2017: 2) olarak anılan mikro ölçekli yönelimlerinin gelişmesini de

[1]David Hesmondhalgh (2013: 6) kültürel endüstrilerde sanatsal (ve yaratıcı) üretimde yer alanları kapsayıcı bir kavram olarak tanımladığı sembol yaratıcıları olarak, sanatla bağlantılı olarak yapılan işi de sembolik yaratıcılık olarak tanımlamaktadır. Bu çalışmada da Hesmondhalgh'ın yaklaşımına benzer şekilde, dizi sektöründe sanatsal ve yaratıcı iş yürütenler (yönetmen, senarist, oyuncu, yapımcı) sembol yaratıcılarıolarak tanımlamaktadır. Sembol yaratıcıları, Bourdieu'nun yaklaşımında ise somutlaştırılan ve nesneleştirilen kültürel sermayeye sahip sembolik üretimi yürüten failler olarak karşılık bulmaktadır.

beraberinde getirmiştir. Araştırmalar, medya çalışanlarının kültürel üretimi nasıl yürüttüğü ve üretim sürecinde emeğin nasıl proleterleştiği üzerine yoğunlaşmaktadır. "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" (Yörük, 2017: 2). Bu çalışmalar, medya alanının birbirlerinden katı sınırlarla ayrılan araştırma geleneklerinin arasındaki yakınlaşmaya dair izler de taşımaktadır.

Eleştirel ekonomi politik, kültürel çalışmalar gibi makro araştırmalar ya da medya üretimi çalışmaları gibi mikro araştırma yönelimleri, medyadaki üretim pratiklerine ve süreçlerine yönelik önemli açılımlar sunmakla birlikte medyayı daha geniş bir sosyal uzam içinde anlamaktan uzak kalmakta, medyaya tek yönlü (yapı ya da fail) bir yaklaşım sunmakta ve Couldry (2006), Hesmondhalgh ve Toynbee (2008)'in belirttiği gibi araştırma alanını "medya merkezli" bir yaklaşıma sıkıştırarak hapsetmekte ve "içe bakış" dışında medya alanına bir açılım sunmamaktadır. Bourdieu'nun sosyal medya teorisi ise medyaya yönelik "indirgemeci veya "atomize" bir okumaya düşmeden (Lindell, 2015: 361), medya üretimini çok düzeyli iktidar ilişkileri ile birlikte okumayı ve medya üreticisini işgal ettiği geniş sosyal alan (toplumsal uzam) içinde anlamayı mümkün kılmaktadır.

Bu çerçevede bu çalışma, ekonomi politik ve kültürel çalışmalar gibi makro ve medya üretimi çalışmaları gibi mikro medya araştırma geleneklerini reddetmeyerek ancak bunların sınırlarını aşarak medya alanına yönelmesi bakımından önem taşımaktadır. Çalışma özelinde de dizi sektörüne odaklanarak, alandaki üretim pratiklerini yapı-fail ilişkiselliğinde bütüncül çerçevede ele alması bakımından değer kazanmaktadır. Nitekim Türkiye'de dizi alanında yürütülen çalışmalar, ağırlıklı olarak ekonomi politik ve kültürel çalışmaların araştırma geleneklerinden beslenmekte, üretim süreci ya da emek tek yönlü ve ağırlıklı olarak indirgemeci bir çerçeveden

değerlendirilmektedir.[2] Oysa bu çalışma, dizi alanına makro (yapı) ve mikro (fail) ölçekli olarak yaklaşmakta ve alandaki önemli bir boşluğu doldurmaktadır.

Bir medya metni olarak dizilerin Türkiye'deki tarihsel gelişimi, televizyonla ve dolayısıyla da kültür ve toplumla doğrudan ilişkilidir. "Türk toplumunun kendisine farklı etkileşim alanları oluşturamamış ve yeterince örgütlenememiş" (Çaplı ve Dündar, 1995: 1376) yapısında, Çelenk'in (2005:16) de belirttiği gibi televizyon, Türkiye'de "hakiki değeri"nin ötesinde bir öneme sahiptir. "Çağdaş hikâye anlatıcısı" olarak televizyon, elli yıllık Türkiye deneyiminde, geçirdiği yapısal değişimlere rağmen ilk günlerinden itibaren kültür ve toplumsal yaşam ile yoğun bir ilişkiye girmiştir (Çelenk, 2005). Bu ilişki çoğu zaman "değer yitimi" ya da "kültürel yozlaşma" (Çelenk, 2005: 15) şeklinde ilerleyen tartışma evreniyle tanımlanmış ve diziler her zaman tartışmalarda öncelikli yerini korumuştur.

Türkiye'de dizi[3] üretim sürecinin bir sektöre ya da alana dönüşmesi 2000'li yıllarda gerçekleşmiştir. Diziler, Türkiye'ye gecikmeli olarak gelen televizyonun ilk günlerinden itibaren hakim anlatı formu olmuş, 2020'lere uzanan süreçte toplum ve kültür üzerinde dönüştürücü ve yeniden üretici rolünü arttırarak sürdürmüştür. Her dönem izleyiciden yoğun rağbet gören diziler, televizyonların üzerinde önemle durduğu üretimine önem verdiği bir anlatı formu olmuştur. 2000'lerde dizilerin artan üretim hacmi, dizi alanını bir sektör haline getirmiştir. Dizi alanın sektörleşmesi 2000'li

[2]Türkiye'de dizi alanındaki üretim dinamikleri üzerine yürütülen çalışmalar; Betül Pazarbaşı (1994) "Türkiye'de Özel Televizyonculuk ve Prodüksiyon Şirketleri" (1994), Sevilay Çelenk (1998) "Türkiye'de Televizyon Program Endüstrisi: Bağımsız Prodüksiyon Şirketleri Üzerine Bir İnceleme", Evrim Yörük (2018) "Türkiye'de Televizyon Drama Üretiminde Senaryo Yazarlarının Emek Süreçleri ve Televizyonda Nitelik Sorunu", Fırat Konuşlu (2013) "Emek Süreci Analizinden Sınıf Tartışmasına Bir Yol Denemesi: Türkiye Özel Televizyon Dizilerinin Üretim ve Emek Sürecinde Sınıfsal İlişkiler, Fırat Konuşlu (2015), "Bir Mücadele Alanı Olarak "Otonomi": Türkiye'de Dizi Üretim Süreçleri Üzerinden Sömürü-Tahakküm İlişkilerini ve Siyasal Özneyi Tartışmak", Korkut Akın (2018) "Dizi Setlerinden Basına Yansıyan ve Yansımayan Sorunlar", Ergin Bulut (2016), "Dramın Ardındaki Emek: Dizi Sektöründe Reyting Sistemi, Çalışma Koşulları ve Sendikalaşma Faaliyetleri".

[3]Dizi; aynı karakterler, bazen sürekli bir mekân ortak paydasına dayanan ama birbirinden farklı olay dizilerinden oluşan, dramatik anlatılar bütününü dile getirmektedir (Mutlu, 2008:155). Bu çalışmada dizi kavramı, endüstriyel üretimin hakim olduğu bir sektörü tanımlamak üzere kullanılmaktadır. Nitekim resmi politikalarda yaratıcı endüstrilerinin bir alt dalı olarak konumlandırılan alan, dizi sektörü olarak tanımlanmakta, çeşitli rapor ve araştırmalarda endüstriyel dinamikleri vurgulanmaktadır. Sahada üretim yürüten aktörler de alanı dizi sektörü olarak tanımlamaktadır.

yıllarda gerçekleşse de, bu oluşumun yaklaşık otuz yıllık bir geçmişi bulunmaktadır. Her on yıllık dönemlerde sektörde dönüşümler ve gelişmeler yaşanmıştır.

1960'lı yılların sonlarında yayın hayatına başlayan TRT'nin kamu çıkarları hedefiyle yürüttüğü yayıncılık anlayışı etkisini diziler üzerinde de göstermiştir. Kamusal çıkarları hedefleyen yayın anlayışı, 1970'li yıllardaki ilk yerli dizilerin sinema, tiyatro ve edebiyat gibi sanat alanlarından beslenerek üretilmesini sağlamıştır. TRT dönemini, dizi sektörünün temellerinin atıldığı dönem olarak da tanımlamak gereklidir. 1980'li yılların ortalarında ulusal ve uluslararası ekonomi politikalarında başlayan neo-liberalleşme eğilimlerinin etkisiyle gelişen bağımsız yapım şirketleri, TRT olanakları dışında ortaya çıkan bir televizyon yayıncılığı için altyapı yaratmış (Çelenk, 2005: 313) ve bu durum ticari televizyona yönelik güdülenmenin de oluşmasını sağlamıştır (Çelenk, 1998: 87). Sektörleşme adımları, 1990'larda özel televizyonculuk deneyimi ile büyüyerek devam etmiştir.

1990 yılında yayın hayatına başlayan özel televizyonlar, kamusal yayıncılık anlayışını derinden sarsmış, eğlence ve magazin ağırlıklı içerikleriyle yeni bir yayıncılık anlayışı getirmişlerdir. 1994 yılında yasal zemine kavuşan özel kanallar için izleyiciyi artık müşteri olarak haline gelmiş (Çelenk, 2005: 189) ve dolayısıyla bu kanallar daha fazla izleyici kapma yarışına girmişlerdir (Aksel, 2011: 28-29). Reklam pastasından daha fazla pay alma çabasındaki televizyonlar için diziler üretimine öncelik verilen formlar olmuştur. Sayıları hızla artan özel televizyonların program ve dizi ihtiyacı, yapım şirketlerinin de sayısının hızla artmasına yol açmıştır. 1988-1993 yılları arasında dizi ve program üretimi gerçekleştiren 300'ün üzerinde bağımsız yapım şirketi ortaya çıkmıştır (Serim, 2007: 157).

TRT döneminde olduğu gibi özel televizyonculuğun ilk yıllarında da dizilerin ilk örnekleri sinema alanının aktörleri tarafından çekilmiştir (Scognamillo, 2004: 426). Bu ilişkiden hem sinema hem de televizyon alanı karlı çıkmıştır. Televizyon, bu yıllarda

sinemanın yanında tiyatro, müzik, reklam ve moda gibi alanlarıyla da yakın ilişkiler geliştirmiştir. Alanlar arasında kurulan bu ilişkiler ağırlıklı olarak diziler üzerinden ilerlemiştir. En fazla bir iki yıllık trendlerle ekranlarda yer alan dizilerin başarılı örnekleri benzerlerini ortaya çıkarmış, ekranları birbirine benzeyen temalar, oyuncular, mekanlar ve biçimlerle üretilen dizi örnekleri kaplamıştır (Çelenk, 2005). Örneklere hakim olan eğilim ise, müzik, magazin, moda gibi eğlence sektörlerinin şöhretlerini ekrana taşımak, bu şöhretlerin sembolik sermayesinden faydalanmaktır. Şarkıcılar, mankenler, magazin şöhretleri, sinema ve tiyatro alanındaki ünlüler, dizilerin reyting yarışında işlevsel hale getirilmiştir.

2000'li yıllara gelindiğinde ise diziler, tüm televizyon ekranlarını ve ulusal kanalların ana yayın kuşaklarını kaplamış, dizi enflasyonu ortaya çıkmıştır. İstanbul Serbest Muhasebeci Mali Müşavirler Odası (İSMMMO)'nın "Dizi Ekonomisi-Mayıs 2010" araştırmasına göre, dizi ekonomisinde 2005-2008 yılları arasında ekranlarda adeta bir patlama yaşanmıştır (2010: 403). Yapım şirketlerinin arttığı, peşi sıra cast ajansları, ışık şirketleri, post prodüksiyon şirketleri gibi yan sanayinin ortaya çıktığı bu yıllarda İSMMMO (2010) verilerine göre dizilerin üretimi, 1 milyar TL'lik ekonomik hacme ulaşmış, 2008'de dizi alanında çalışan sayısı 150 bini bulmuştur (2010: 403). Hızla artan yapım şirketleri, sayıları yüzleri bulan oyuncu ajansları, 60-100 kişi arasında değişen çekim ekipleri ile (2010: 403) her yıl yükselen üretim hacme ve artan katma değere ulaşarak sektörel bir yapı kazanmıştır. 1975 yılında TRT ile başlayan ancak 2007'de yeniden canlanan dizi ihracatı (Bozkuş, 2017), kısa sürede Latin Amerika'dan Ortadoğu'ya, Balkanlardan Avrupa'ya kadar 146 ülkeyi kapsayan uzanan geniş bir coğrafyaya yayılmış (Bozkuş, 2017) ve sektörü iktisadi anlamda güçlendirmiştir. 2023 yılı itibariyle sektörün 750 milyon dolar katma değer üretmesi hedeflenmektedir (Bozkuş, 2017).

Son 20 yıllık süreçte televizyon yayıncılığı çeşitlenmiş, Digitürk, Teledünya, D-Smart gibi dijital yayın platformları ve pay-TV uygulamaları gelişmiş, televizyon internet ve mobil uygulamalarda yerini almıştır. Televizyonun yeni pratikleri, dizilere yönelik izleme pratiklerini de çeşitlendirmektedir. 2016 yılında BluTV ile başlayan dijital yayıncılık ise, internet üzerinden dizi izleme deneyimine alışmış olan izleyicinin alternatiflerini arttırmaktadır. 2022 yılına gelindiğinde, PuhuTv, Netflix, Gain, Exxen, MUBİ, Amazon Prime, Disney Plus gibi platformlar da sektörde yer almış ve sektörün üretim ve tüketim dinamiklerini de yavaş yavaş dönüştürmeye başlamıştır. Platformların dizilere verdiği öncelik alandaki üretimi de hareketlendirmektedir. Kılıç'ın belirttiği gibi, 2010 ile 2020 yılları arasında ulusal ve dijital kanallara yönelik olarak yıllık ortalama elli dizinin üretildiği görülmektedir (Kılıç, 2022: 103). 2020 yılı itibariyle dizi sektörü, yaklaşık on dört bin yapım şirketinin yer aldığı, aynı anda kırk dizi setinin işlediği (Kılıç, 2022: 104), çeşitli alanlardan gelen binlerce yaratıcı ve teknik emeğin çalıştığı, her geçen yıl ihracat gelirlerinin ve yatırımlarının arttığı, yaratıcı endüstrilerin birçok alanını besleyen büyük bir sektör görünümündedir.

Sektör, yaklaşık elli yıllık gelişim süreci sonucunda kendi yapılarını ve kurallarını inşa etmiştir. Sektörünün kuralları, ticari televiyonculuk politikalarıyla biçimlenmekte, kar hedefiyle üretim yürütülmektedir. Bu kurallar, sektördeki üretim pratiklerini şekillendirmekte ve dizi sektöründe çalışan tüm ekipleri, özellikle de sembol yaratıcılarının çalışma koşullarını olumsuz yönde etkilemektedir. Televizyonun ticari dinamikleriyle apılanan dizi sektörü reyting baskısı altında işlemekte, çalışma koşulları esnek üretim dinamikleriyle işlemekte, üretim pratikleri 'kuralsızlık', 'dengesizlik' ve 'belirsizlik' dinamikleriyle yürütülmektedir.

Buradan hareketle bu çalışma Bourdieu'nun alan, habitus, sermaye, doxa, illusio gibi kavramları ekseninde Türkiye'deki dizi sektörünü bir alan olarak kavramsallaştırarak analiz etmeye çalışmaktadır. Bu kapsamda kuramsal olarak

öncelikle Bourdieu'nun alan teorisinden hareketle, dizi alanının özerklik derecesi, yapısal dinamikleri, üretim ilişkileri ve alanın diğer alanlarla kurduğu ilişkiler çerçevesinde değerlendirilmiştir. Ardından alanın özerklikliğin izleri, sembol yaratıcıları odağında sürülmüş, faillerin üretim pratikleri alanın ticari dinamikleriyle şekillenen doxalarla ilişkili olarak değerlendirilmiştir. Bu sayede, yapı ve fail ilişkisini bütüncül açıdan görmeyi, alandaki sorunları hem yapı hem de fail düzeyinde tespit etmeyi amaçlayan Bourdieu sosyolojisi, kuramsal ve metodolojik izlek olarak işlevselleştirilmiştir.

Bourdieu, 20. yüzyıl sosyolojisine yön veren önemli düşünürlerden birisidir. Toplumu analiz etmek için öncelikle alanlara ayırmak gerektiği düşüncesinden hareket eden Bourdieu toplumu, makro-kozmos ve toplumu oluşturan her bir yapıyı ise mikro-kozmos olarak kavramsallaştırarak analiz etme önerisinde bulunmuş ve tüm çalışmalarında geliştirdiği alan teorisini ve metodolojisini takip etmiştir. Metodolojisinde birbirleriyle ilişkisel olarak geliştirdiği kavramsal araçları olan alan, habitus, sermaye, doxa, illusio ve sembolik şiddet, alanların yapılarını ve alanlarda devam eden mücadeleleri tanımlamak üzere işlevselleşmektedir. Bu sayede Bourdieu, habitus ve alan kavramlarını merkeze alarak yapı ve fail arasındaki birbirlerini yapılandıran ilişkiselliği ortaya koymakta, sadece yapı ya da sadece özneyi odağına alan metodolojilerden uzaklaşmaktadır. Bourdieu'nun alan teorisi ve birbirleriyle ilişkisellik içinde tanımladığı bu kavramsal araçlarıyla birçok sektörün, yani alanın incelenmesine öncülük edebilecek bir metodoloji sunmaktadır. Aynı şekilde bu metodoloji, gerek medya alanını gerekse medyanın alt alanlarını incelemeye yönelik de önemli bir potansiyele sahiptir.

Bu çalışma, Bourdieu sosyolojisinden hareketle Türkiye'deki dizi sektörünü televizyonun bir alt alanı olarak kavramsallaştırmayı tercih etmiştir. Dizi alanı, yukarıda da vurguladığımız gibi, son elli yıllık tarihsel gelişiminde televizyonun bir alt alanı

olarak ticari dinamiklerle biçimlenmiş, sanat, reklam ve eğlence sektörleriyle ilişkisellik içinde yapılanmış, ulusal ve ulus aşırı pazarlarda artan ekonomik hacmi ile dikkate değer bir kültürel üretim alanı haline gelmiştir. Ürünlerinin toplum ve kültürle kurduğu ilişkisi dikkate alındığında alanın kamusal değer üretimindeki rolü giderek daha önemli hale gelmekte, dizilerin toplumsal söylemi belirleme ve bireysel anlam haritalarını şekillendirme gücü önem kazanmaktadır. Nitekim Bourdieu da kültürel üretim alanlarından biri olarak tanımladığı medyanın ve alt alanı olarak televizyonun kamuoyunu şekillendirme gücüne vurgu yapmakta ve diğer bütün alanlar üzerinde tahakküm kurduğuna dikkat çekmektedir (Bourdieu, 1997a: 59-60). Bu tahakkümün toplum açısından küçümsenemeyecek ölçekte sonuçları olmaktadır. Zira modern toplumun sembolik değer üreticisi ve dağıtıcı olan medya ve alt alanı olarak televizyon, Bourdieu'ya göre giderek daha fazla tecimsel baskılara maruz kalmakta, artan oranda ulusal ve küresel düzeyde işleyen değişimlerle yapılanmakta ve özerkliğinden ödün vermektedir.

Kültürel üretim alanlarının özerklik derecesine özel önem vermiş olan Bourdieu için özerklik, alandaki üretim dinamiklerinin ekonomik ve siyasal alanla olan mesafesiyle bağlantılıdır. Bir diğer deyişle Bourdieu (2006) için özerklik, alanının yapısal dinamiklerinin dış müdahalelere de ne oranda açık ya da kapalı olduğunun bir göstergesidir. Medya alanı, özelinde de televizyon alanı ise giderek daha yüksek oranda dış baskılara maruz kalmakta ve ekonomik güçlerin hakimiyetine girmektedir (Bourdieu, 1997a). Medya alanındaki üretim, reklam ve reyting gibi ticari dinamiklerin baskısıyla biçimlenmekte, televizyon ürünlerinin değeri izlenme oranları ile belirlenmektedir. Bourdieu (1997a), televizyonun, bağlı olduğu sermaye gruplarının çıkarlarını korumak ve reklam gelirlerinden daha fazla pay elde edebilmek adına reytinglerini yükseltmeye çalışırken içeriklerini de benzer popüler örnekler çerçevesinde tektipleştirdiğini iddia etmektedir. Ona göre bu alan, göreli özerkliğine rağmen son

kertede üretimde iktisadi alana bağlı kalmakta, toplumsal uzamdaki kültürel yapıları da dönüşüme uğratmaktadır.

Dizi alanının da iktisadi dinamiklere göre yapılanan televizyonun bir alt alanı olması sebebiyle, ticari üretim dinamikleri çerçevesinde ortaya çıkan yapısal birçok sorun barındırması normaldir. Bununla beraber, bu sorunlar sürekli yeniden üretilerek alanın devamlılığını sağlamaktadır. Bu devamlılık yapılarla olduğu kadar, bu yapılarla mücadele etmeyen ya da örgütlü davranmayan bireylerden, yani alanın faillerinden de kaynaklanmaktadır. Alanın yapısal kuralları ve kanaatleri olarak somutlaşan doxaları olduğu gibi kabullenmek ve sorunları sadece yapıyla ilişkili olarak tanımlamak sınırlı bir yaklaşım olacaktır. Bu nedenle Türkiye'deki dizi sektörü alan olarak kavranmalı, yapıları ortaya konulmalı ve faillerin konumlarına ve alandaki eylemlerine bakılmalıdır. Başka bir anlatımla alandaki faillerin ticari dinamiklerle şekillenmiş yapılardan özerkleşebilme isteklerine ya da yeteneklerine odaklanılmalıdır. Bu sayede alandaki faillerin hem özerkleşebilme becerileri hem de bu becerilerinin alanın özerkliğini dönüştürebilme potansiyelinin anlaşılması mümkün hale gelecektir.

Alanda ayrıcalıklı konumlarıyla öne çıkan sembol yaratıcılarının üretim pratiklerini ve özerklik mücadelelerini tanımlamak, alanın sürekli yeniden üretilen doxalarıyla nasıl ilişki kurduklarını anlamak açısından önem taşımaktadır. Bu sayede göreli özerklik potansiyelleriyle alandaki doxaları dönüştürebilme gücünü kısmi de olsa ellerinde bulunduran sembol üreticilerinin bu ayrıcalığı nasıl kullandığını anlamak mümkün hale gelebilmektedir. Böylece dizi alanı genelinde de medya alanının özerklik potansiyeli de görünür olacaktır.

Bourdieu'nun kuramsal ve metodolojik zeminini kullanarak bu çalışma temel olarak şu sorulara cevaplar aramaktadır: Dizi alanının üretim pratiklerini şekillendiren ticari dinamikler nelerdir?, Bu dinamikler, sembol yaratıcılarının üretim pratiklerini nasıl etkilemektedir?, Dizi alandaki sembol yaratıcıları alanın doxaları ile nasıl

ilişkilenmektedir? , Sembol yaratıcıları alandaki doxalar ile nasıl ve ne tür yöntemlerle mücadele etmektedir? ve Sembol yaratıcılarının mücadele pratiklerinin alanın özerkliğine etkisi nedir?

Bu sorular çerçevesinde çalışmanın temel amacı, dizi alanındaki sembol yaratıcılarının, ticari üretim sürecinde yapısallaşmış üretim pratiklerindeki sorunları tespit etmek ve sembol yaratıcılarının bu sorunlarla ilişkiselliğini, mücadelesini ve özerkleşme pratiklerini açığa çıkarmaktır. Bourdieu sosyolojine yasalanarak yürütülen bu çalışma sayesinde dizi alanının yapısal dinamiklerini ve özerklik potansiyelini yapı-fail ilişkiselliğinde bütüncül bir çerçeveden açıklamak mümkün hale gelecektir.

Çalışmanın ikincil amacı ise, akademik araştırmalarda sınırlı sayıda konu edinilen Türkiye'de dizi alanının temel dinamiklerini, alanda devam eden üretim süreçleri ve güvencesiz çalışma koşulları çerçevesinde ortaya koymak ve alanda yer alan faillerin karşılaştıkları sorunları açığa çıkarmaktır. Nitel ve nicel verilerinin sınırlı olduğu alana yönelik olarak bu çalışma, Türkiye'de dizi endüstrisine yönelik önemli bir kaynak ve çeşitlilik oluşturacaktır. Nihayetinde dizi alanı, ulaştığı ekonomik hacim, hitap ettiği yüksek izleyici kitlesi ve çeşitlenen yayın platformlarındaki anlatı hakimiyeti ile araştırılmaya değer bir önemdedir. Bu önem alanın, toplumsal ve kültürel yaşamla olan güçlü ilişkisinden ve yaratıcı endüstriler arasında sıyrılarak öne çıkan bir kültürel üretim alanı olmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla alanın ve onun ayrılmaz parçası olan faillerinin sorunları göz ardı edilemez niteliktedir.

Çalışmamızın evreninde medya alanın alt alanında yer alan dizi sektörü yer almaktadır. Çalışmanın örnekleminde ise alanda konumlanan sembol yaratıcıları ve üretim pratikleri yer almaktadır. Türkiye'deki dizi alanına bütünlüklü bir yaklaşım sunabilmek adına, alanın yapısal dinamikleri, ilk yerli üretim örneklerinin verildiği 1974 yılından 2022'ye uzanan tarihsel süreci içerisinde değerlendirmeye alınmıştır. Aynı zamanda 2016 yılında yayın hayatına başlayan dijital yayın platformlarındaki

üretim süreçleri de çalışmaya dahil edilmiştir. Alandaki güvencesiz, belirsiz ve kuralsız üretim pratiklerini tartışmaya açabilmek için içerik üretiminde etkin rol üstlenen senarist, oyuncu, yönetmen (sanat yönetmeni ve görüntü yönetmeni dahil) ve yapımcı olarak konumlanan sembol yaratıcıları, örnekleme dahil edilmiştir. Çalışmanın ilk bölümünde yer alan kuramsal tartışmayı yürütebilmek adına kitap, makale, tez, gazete verileri ve araştırma raporlarından faydalanılmıştır. Tezin saha araştırması için yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır.

Saha araştırması, İstanbul ve Ankara'da dizi üretim sürecinde yer alan/almış olan 16 sembol yaratıcısı ile gerçekleştirilmiştir[4]. Bu görüşmelerin 14 tanesi İstanbul'da yaşayan ve üretim sürecine dahil olan sembol yaratıcısı ile yapılmıştır. Alanın üretim dinamiklerine daha kilit bir noktadan bakabilmek adına, Türkiye'de dizi üretiminin merkezi olan İstanbul'daki üreticilere odaklanılmıştır. Sınırlı da olsa alana yönelik üretimin Ankara'da da devam ettiği hesaba katılmış ve bu şehirden 2 sembol yaratıcısı seçilmiştir. Katılımcıların ulusal kanallara ve dijital platformlara yönelik üretim süreçlerinin içinde yer almasına dikkat edilmiştir. Aynı zamanda çalışmanın amacı çerçevesinde, katılımcıların konumlarının çeşitliliği dikkate alınmış, 4 yönetmen-yapımcı, 2 sanat yönetmeni, 6 oyuncu, 4 senarist ile görüşme yürütülmüştür. Görüşmeler, 2018-2022 yılları arasında, sembol yaratıcılarına ulaşabilmenin mümkün olduğu farklı dönemler arasında yürütülmüştür.

Alandaki üretimin dinamik yapısı, saha araştırmalarına yansımış, görüşmeler sürecinde çeşitli zorluklar ile karşılaşılmıştır. Bu zorluklardan ilki, sembol yaratıcılarına ulaşmada yaşanmıştır. Tesadüfi örnekleme ile seçilen üreticiler, çalışma saatlerinin

[4] Malterud, Siersma ve Guassora (2015), nitel araştırmalarda seçilen örneklemin büyüklüğünün katılımcı sayısı ile değil, katılımcılardan elde edilen bilginin "doygunluğu" çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiği belirtmektedirler. Yazarlar, sayısal nicelikten çok, örneklemin uygunluğu, verinin kalitesi, tema değişkenliğinin önemine vurgu yapmaktadırlar. Yazarlara göre, nitel araştırma için görüşme yürütülen katılımcıların verdiği bilgilerin niteliğinin değerinin nicelikle ters orantılı olabileceğini belirtmektedirler. Nitekim onlara göre çalışma boyunca katılımcı sayısı sürekli gözden geçirilerek çalışmanın amaçları ve bulguları arasındaki uygunluğa bakılmalıdır. Bu çalışma için katılımcı olarak seçilen 16 sembol üreticisi, konumlarının çeşitliliği ve araştırmanın sorularına verdikleri cevapların niteliği bakımından araştırmanın amacına ve bulgulara yönelik kapsayıcı bir veri tabanı sunmuşlardır. Dolayısıyla bu sayı çalışma için yeterli görülmüştür.

yoğunluğu nedeniyle görüşme konusunda isteksiz kalmıştır. Aynı zamanda çalışma tempolarını gerekçe göstererek görüşmeleri kısa tutma eğilimi göstermişlerdir. Sembol yaratıcılarının görüşmedeki kayıt süresince kimi sorulara cevap vermede yetersiz kalmaları da çalışmanın verimliliğini etkileyen bir dinamik olmuştur. Yaratıcların kayıt dışında daha gerçekçi cevaplar verdikleri tespit edilmiştir. Görüşme sürecinde yaşanan bir diğer zorluk, güçlü sembolik sermayeye sahip oyunculara ulaşabilme konusunda yaşanmıştır. Yaşanan zorluk zaman içinde kurulan çeşitli bağlantılar ile çözüme ulaştırılmıştır. Ayrıca, yaşanan bu zorlukları aşmak için katılımcıların set ortamlarına gidilmiş, görüşmeler yürütülmüştür. Set ortamında aktif olarak yer almayan katılımcılarla da yüz yüze ya da online yöntemler ile saha araştırması tamamlanmıştır.

Alanın dinamik yapısı ikinci bir zorluğu daha ortaya çıkarmıştır. Alanda aktif olarak çalışanlarla görüşme yürütülmesi amaçlanırken, randevusu alınan kimi katılımcıların randevu tarihine kadar işsiz kalabildiği gözlenmiştir. Dolayısıyla alanın örneklemi genişletilmiş, sadece aktif olarak çalışanlar değil, öncesinde çalışmış olanlara da yer verilerek örneklem sorunu aşılmıştır. Saha araştırmasında karşılaşılan bir diğer zorluk ise alanda sembol yaratıcılarının mesleki konumlarındaki, diğer deyişle uzmanlık alanlarındaki esnekliktir. Nitekim görüşme yürütülen yaratıcıların çoğunluğu sembol üretiminin farklı konumlarında çalışmıştır ya da çalışmaktadır. Yönetmen senarist olabilmekte, yapımcı yönetmenlik de yapabilmekte, oyuncu hem yapımcı hem yönetmen hem de senarist olabilmektedir. Aynı zamanda katılımcılar hem televizyon hem de dijital platformlar için yürütülen üretim süreçlerine dahil olabilmektedir. Alandaki bu hareketli yapı katılımcıları konumlarına göre sınıflandırma zorluğu yaratmıştır. Yaşanan zorluk, görüşmecilerin kendilerini etkin olarak tanımladıkları konumları üzerinden sınıflandırmaya gidilerek aşılmış, soruları da bu konumlarına göre cevaplamaları istenmiştir. Alanın uzmanlaşmayı zorunlu kılmayan işbölümü, zorluklarının yanında çalışmaya katkı da sağlamış, görüşmecilerin soruları çok boyutlu

olarak cevaplamalarına ve üretim pratiklerini farklı konumlar açısından değerlendirebilmelerine olanak tanımıştır.

Çalışma iki bölümden oluşmaktadır. "Medyayı Bir Alan Olarak Tanımlamak" başlıklı ilk bölümde, çalışmanın kuramsal ve metodolojik perspektifini sunan Bourdieu'nun sosyolojisine odaklanılmaktadır. Araştırmanın dayandığı Bourdieu sosyolojisinin ayırt edici karakterinin tanımlanmasının ardından sosyoloğun ortaya koyduğu alan teorisine açıklık getirilmektedir. Bu kısımda çalışmanın metodolojik zeminini oluşturan alan, habitus, sermaye, doxa, illusio kavramları birbirleriyle ilişkili olarak ortaya konulmaktadır. Aynı zamanda bu bölümde, Bourdieu'nun kültürel üretim alanı olarak tanımladığı medya alanına yönelik yaklaşımı, bu alanın üretim dinamikleri ve özerklik temelinde açığa çıkarılmaktadır. Bu bölümde, Bourdieu'nun alan teorisiyle bağlantılı olarak Türkiye'deki dizi alanı da incelenmiştir. Alanın gelişim dinamikleri tarihsel perspektif içerisinde ortaya konulmaktadır. Bu süreç, dizi alanının diğer alanlarla kurduğu ilişkisellik içinde açığa çıkarılmaktadır. Bu sayede, iktisadi alan başta olmak üzere dizi alanın sektörleşmesini hızlandıran ve alandaki doxaların şekillenmesini sağlayan ticari dinamikler görünür hale getirilmiştir.

Çalışmanın "Faillerin Bakış Açısıyla Türkiye'de Dizi Alanı: Doxalar ve Mücadele Pratikleri" başlıklı ikinci bölümde, alandaki ticari dinamiklerin yarattığı doxalara faillerin üretim pratikleri üzerinden odaklanılmaktadır. Araştırmanın analizinin yürütüldüğü bu bölümde, kategoriler görüşmeler sonucunda katılımcıların tümünün ısrarla ve sıklıkla üzerinde durduğu konular dikkate alınarak oluşturulmuştur. Saha araştırmasının verileri, fail-yapı odağında analiz edilmektedir. Analiz, faillerin üretim pratiklerinde doxalarla kurdukları ilişkiler üzerinden yürütülmektedir. İlk olarak, alanın faillerinin konumları ve alanda yer alma gerekçeleri açığa çıkartılmıştır. Daha sonra faillerin alandaki sermaye ve konum mücadele biçimleri, iş bölümü ve uzmanlaşma ile ilişkili olarak değerlendirilmiştir. Ardından alanda hakim olan üretim doxalarına, bir

diğer deyişle alanın kurallarına odaklanılmış, faillerin bu doxalarla ilişkisinin izi sürülmüştür. Ticari dinamiklerin yarattığı reyting, çalışma yoğunluğu, seri-hızlı üretim, ücret dengesizliği, uzun dizi süreleri, örgütsüzlük ve bireysel başarı doxalarıyla faillerin ilişkisi analiz analiz edilmiştir. Yine faillerin üretim pratikleri üzerinden alandaki 'niteliksiz'lik doxası değerlendirilmiştir. Bu bölümün son kısmında ise alandaki doxaların neden olduğu üretim pratikleriyle faillerin mücadele biçimleri değerlendirilmiş, doxalarla mücadele yöntemleri ve dereceleri faillerin konumları ile bağlantılı olarak açığa çıkartılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MEDYAYI BİR ALAN OLARAK TANIMLAMAK

Türkiye'de dizi sektörü medyanın bir alt sektörü olarak gelişmiştir. Günümüzde Yaratıcı Endüstriler kapsamı içinde değerlendirilmektedir. Sektör, Türkiye'nin tek kanallı televizyon döneminde ortaya çıkmış, özel yayıncılıkla birlikte yapılanmış ve 2000'li yıllarda genişleyen üretim dinamikleri, aktörleri, kurumları ve kuralları belirginleşerek endüstriyel dinamiklerle yapılanan bir sektöre dönüşmüştür. Televizyonun bir alt sektörü olarak gelişen dizi sektörü, sinema, tiyatro, müzik gibi bir çok alandan beslenerek, bu alanlarla bitişik şekilde yapılanmıştır. 2020'li yıllara gelindiğinde dizi sektörü üretim hacmi, ihracat kapasitesi, geleneksel ve dijital yayın mecraları, aktörleri ve işleyiş dinamikleriyle Türkiye'de kültürel üretime yön veren bir sektör görünümündedir. Dijitalleşmenin yayıncılık alanında yarattığı etkiler giderek geleneksel yayın mecralarını ve izleyici pratiklerini dönüştürürken, dizi sektörü dijital ve geleneksel üretim ve tüketim kalıplarını bütünleştiren dinamik bir sektör olarak gelişmeye devam etmektedir. Ticari üretim pratikleriyle yapılanan sektörün, reyting baskısı ile yürüttüğü kültürel üretim süreci, çeşitlenen sorunlar ortaya koymakta ve özerkliğinin sınırlarını tartışma konusu haline gelmektedir. Dolayısıyla alanın yapısal dinamiklerinin, üretim sürecindeki işleyiş mekanizmalarının ve bu işleyişin devamlılığında rol alan alan aktörlerinin tanımlanması önem kazanmaktadır.

Fransız sosyolog Bourdieu, geliştiştirdiği alan teorisi ile toplumsal uzamı ve bu uzamda işleyen mücadele ve tahakküm mekanizmalarını ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Alan teorisi, toplumsal uzamı, kendi kuralları ve işleyiş mekanizmaları olan alt alanlara ayırarak incelemeyi önermektedir. Alt alanlardaki mevcut yapısal dinamikler, kurallar ve mücadele ilişkileri alanın failleri yani habituslar ile ilişkisellik içinde anlaşılması gerekmektedir. Bu sayede mevcut yapıların, ilişkilerin ve mücadele pratiklerinin devamlılığını tanımlamak mümkün olmaktadır. Bu çalışmada da dizi sektörü

Bourdieu'nun teorisinden hareketle, bir alan olarak tanımlanmakta ve alandaki özerkliğin derecesi üretim dinamikleri, failler ile ilişkisellik içinde ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır. Bourdieu'nun alan teorisi, kültürel üretim alanı olarak medya ve özerklik yaklaşımları çalışmanın yaslandığı teorik ve metodolojik zemini oluşturmaktadır. Bu çerçevede bu ilk bölümde alan teorisi, birbirleriyle bütünsellik içinde geliştirdiği alan, habitus, doxa, illusio, sermaye ve sembolik şiddet kavramlarıyla birlikte tanımlanmakta ve işlevsel hale getirilmektedir. Sosyologun kültürel üretim alanı olarak tanımladığı medya ve özerklik yaklaşımları da değerlendirilmekte, Türkiye'deki dizi sektörünün alan olarak yapılanma sürecinin ve özerklik dinamiklerinin izleri sürülmektedir.

1.1. Bourdieu Sosyolojisi ve Ayırt Edici Karakteri: Eylem Teorisi

> Birçok durumda bilim, ancak genellikle birbirlerine karşı oluşturulmuş olan karşıt teoriler ilişkiye sokulmak koşuluyla ileriye götürülebilir (Bourdieu, 1997b:24).

Sosyal teorinin öncü isimlerinden biri olan Pierre Bourdieu'nun sosyolojisini tanımlamak, onu anlamak kadar zorlu ve meşakkatli bir çabayı gerektirmektedir. Onu anlatmanın zorluğu; birbiri ile ilişkili biçimde anlaşılmayı gerektiren kavramsal araçlarının, sosyal teori geleneğinde egemen olan düaliteleri aşmaya çalışan paradigmasının karmaşık bir dile sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bu zorluklar, Bourdieu sosyolojisinin çoğu zaman yanlış anlaşılmasına ve sosyal teoride hak ettiği değeri yeterince görememesine neden olmuştur. Nitekim, Bourdieu'nün araştırmalarındaki organik, kuramsal ve ampirik bağların farkına varanlar çok az sayıdadır. Bu nedenle, Bourdieu entelektüel muamma olarak kalmaya devam etmektedir (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 14-15).

Bourdieu, karmaşık ve zorlu anlatımına rağmen, sosyal teoriye oldukça özgün, bütüncül ve kapsamlı bir paradigma sunmaktadır. Yaşamı boyunca çeşitlenen disiplinlerin etkisiyle ürettiği külliyatında, büyük bir tutarlılık ve süreklilik bulunmakta, birbiriyle ilişkili şekilde örülen teorik ve kavramsal ilkeler yer almaktadır. Toplum bilimlerinin kuramsal ve yöntemsel yaklaşımlarına alternatif bir kavşak olarak beliren Bourdieu sosyolojisi, başlangıcından bu yana sosyal teoriyi egemenliği altına alan nesnellik-öznellik dualitesini kökten sarsmakta, sosyal bilimlerin her alanını bütünlüklü bir çerçeveden tanımlamayan düşünümsel (reflexive) bir açılım sunmaktadır. Swartz'ın belirttiği gibi bu denli kapsamlı, karmaşık ve yaratıcı bir külliyata rastlamak zordur. Eserleri, ampirizme, pozitivizme, yapısalcılığa, varoluşçuluğa, fenomenolojiye, Marksizm'e ve büyük kurama karşı yürütülen sürekli bir tartışma niteliği taşır (Swartz, 2011: 16-17).

Bourdieu, otuz yılı aşan fikirsel üretim sürecinde, yapısalcı ve öznelci sosyal teorilerin dualiteler üzerine kurulu yaklaşımlarını reddederek aşmaya çalışmış, özgün bir sosyolojik paradigma geliştirmiştir. Bu özgünlük, sosyal gerçekliğin nesnel ve öznel boyutlarını ilişkisel sosyoloji ile bütünleştirebilmesinde yatmaktadır. Bourdieu, "oluşumsal (genetique) yapısalcılık" yoluyla [dualiteleri] aşmaya çalışmıştır (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 15-16). Bourdieu, kendi sosyolojik yaklaşımını iki kelimeyle; "yapısalcı inşacılık ya da inşacı yapısalcılık" olarak tanımlamıştır (1989: 14). Bourdieu'nun ilişkiselliğe yönelik vurgusunun kaynağında onun toplumsal yaşamdaki eşitsizliklerin her an failler tarafından nasıl yeniden üretildiğini anlama çabası bulunmaktadır.

Felsefe alanında aldığı lisans eğitimine rağmen, Cezayir'de yerliler üzerine yürüttüğü saha araştırmaları deneyimiyle sosyolojiye yönelen Bourdieu, sosyal gerçekliğin işleyişini ve doğasını anlamaya çalışmıştır. Toplumsal yapının, doğalmış gibi görünen örtük iktidar ve tahakküm ilişkileriyle yapılandığını belirten Bourdieu,

sosyolojinin görevini ise "örtük iktidar örüntülerini açığa çıkarmak" (Bourdieu, 2016: 59) ve "tahakkümün nasıl yeniden üretildiğini ortaya koymak" (Bourdieu ve Wacquant, 2003:17) olarak tanımlamıştır. Sosyoloji, toplumsal fizik (Comte) gibi işleyerek toplumsal gerçekliğin yasalarını ortaya koymalı ve eşitsizliklerin kurgulanmış olduğunu ortaya çıkarmalıdır (Bourdieu, 1997b: 45). Daha geniş ifadeyle, bireylerin zihinlerinde yapılanan iktidar yapılarını ortaya çıkarmalı, bireylerin kendi sefaletlerine katkıda bulunmalarına aracı olan mekanizmaları anlamalarını (Bourdieu, 2016: 40) sağlamalıdır. Nitekim bireyler, toplumsal ilişkilerde gömülü olarak yer alan iktidar ilişkilerini anlamaktan yoksundur ve tahakküm ilişkilerini yeniden üretmektedirler. Bu sayede sosyal bilimler, toplumsal dünyanın işleyişinin algılanmasını arttırarak, "toplumsal dünyanın yasalarına ilişkin daha iyi bir kavrayış ile daha fazla özgürlük sağlayacaktır" (Bourdieu, 2016: 55). Bilimsel işlevini yerine getirdiği oranda iktidar yapılarını sorgulayacak olan sosyoloji, aynı ölçüde "rahatsız edici bir bilim" de olacaktır (Bourdieu, 1997b: 87-90).

Bourdieu'ya göre toplumsal yaşamdaki sosyal gerçeklik ve onun altında yatan tahakküm ilişkileri dualiteler ile inşa edilmektedir. Bu düaliteler, "görünür ile görünmezi; düşünülebilir ile düşünülemezi tanımlar ve toplumsal kategorilerin tümü gibi ya onları açığa çıkartır ya da gizlerler" (Bourdieu, 2014: 40). Toplumsal ve siyasal yaşamın gündelik algılarına da sirayet ederek sosyal gerçekliği şekillendirmektedirler. Bu karşıtlıklar materyalizm-idealizm, ekonomi-kültür, alt-üst, erkek-kadın gibi şekillerde somutlaşarak sosyal gerçekliği üretmekte, sosyal bilimin pratiklerini biçimlendirmektedir (Bourdieu, 2014: 44).

Bu dualiteler, "bilimsel pratiğe oldukça zararlı"dır (Bourdieu, 2014: 41). Bourdieu'ya göre bilimsel teorinin özüne aykırı olarak gelişen öznelcilik ve nesnelcilik dualitesi sosyal teorilerin geneline sirayet etmiştir. Bu türden ikilikler, bazen yorumsamacı ile pozitif yaklaşım arasındaki zıtlığı, bazen makro ile mikro analizler

arasındaki zıtlığı, bazen de dış gözlemci ile iç gözlemci arasındaki zıtlığı ifade etmektedir (Swartz, 2011: 80).

19. yüzyılda kurumsallaşmaya başlayan sosyal teori, toplumsal gerçekliğin farklı tabakalarını oluşturan durumların işlem mantığını içeren bir araştırma programı bulma çabasıyla şekillenmiştir (Arlı, 2014: 144). Bu arayış, nesnelci ve öznelci yaklaşımlardan gelen dualitelerle şekillenmiş, iki kutuplu bir sosyal bilimin gelişmesine neden olmuştur. Comte'un pozitivist idealizmi ile gelişen sosyoloji, 20. yüzyılda Durkheim ve Weber ile birlikte "öznelcilik ve nesnelcilik çatışması olarak tarihe geçen bir metodolojik sorun üzerinde inşa edilmiştir" (Arlı, 2014: 146). Tatlıcan ve Çeğin'in (2014: 304) de belirttiği gibi başlangıcından bu yana sosyal bilimlerin gündemini meşgul eden bu karşıtlıklar, 1960'lı yıllara kadar makro yaklaşımlarda egemen olmuştur. 1960'lara gelindiğinde aşınmaya başlayan makro sosyal teoriler yerini çeşitli mikro yaklaşımlara (post-yapısalcılık, yapıbozumculuk, sembolik etkileşimcilik, etnometodoloji vb) bırakırken, Bourdieu, dualite temeline oturan sosyal teorilere karşı durmuştur. Bourdieu'nun çalışmaları, pozitivizme, ampirizme, yapısalcılığa, varoluşçuluğa, fenomenolojiye, ekonomizme, Marksizm'e, metodolojik bireyciliğe ve büyük kurama karşı yürütülen bir tartışmadır (Küçük, 2021: 132). Diğer deyişle düşünürün külliyatı, klasik sosyoloji geleneği ile 1960 sonrasında gelişen teorik açılımları sentezlemenin özgün bir modelidir. Nitekim sosyal teorideki ana konsesüsün çökmesiyle bile varlığını devam ettiren dualiteler, Bourdieu'ya göre yıkılması güç yanlış bir paradigma geliştirmişlerdir (Bourdieu ve Wacquant'tan akt. Meder ve Çeğin, 2011:240).

Bourdieu, sosyal bilimler tarihi boyunca farklı biçimler altında (mikro ve makro yaklaşımlar) kendisini dayatan bu ikiliklerin (1995: 8) toplumsal yaşama önemli ölçüde ışık tuttuğunu ancak birbirlerinden ayrı olarak ele alındıklarında yanıltıcı olduklarını savunmuştur. (Swartz, 2011: 82) Bourdieu'ya göre, "failleri tatile götüren mekanik

yapısalcılıktan; bireyleri aşırı toplumsallaştırarak kültürel olarak sersemleştiren yaklaşımdan, yani erekselci bireycilik yaklaşımından kurtulmak gerekmektedir" (Bourdieu ve Wacquant, 2003:20). Bourdieu'ya göre nesnelci bilgi toplumsal dünyanın teorik bilgisini üretmekte doğası gereği eksik kalmakta, öznelci bilgi ise bireye odaklanan yapısı ile gerçekliğin toplumsal üretiminin niçin ve hangi ilkeye göre gerçekleştirildiğini açıklayamamaktadır.

Toplumsal gerçekliğin sağduyusuna sirayet etmiş olan bu yapı-eylem, mikro-makro, teori-pratik gibi tüm dualitelerin aşılması zorunluluktur. Düşünür, iki paradigmanın dünya hipotezlerini, toplumsal eylem teorisinde bir araya getirmiş, *Pratiklerin Bilimi* olarak tanımladığı toplumsal failler ve toplumsal yapılar anlayışını savunmuştur (Meder ve Çeğin, 2011: 241). Bourdieu'nun "otuz yılı aşkın bir zaman diliminin ürünü olan eserleri[nde] (…) bu çatışkının [dualitelerin] üstesinden gelmek, eserlerine yön veren en değişmez amaç" olmuştur (Swartz, 2011:80). Bourdieu'nun dualiteleri aşma hedefi, ona habitus kavramını geliştirmeye yöneltmiştir. Toplumsal yapılarla zihinsel yapıların karşılıklı şekilde birbirini inşa ettiğini düşünerek habitus kavramında nesnelci ve öznelci yaklaşımların epistemolojik çıkmazlarını birleştirmeye çalışmış ve aralarındaki diyalektiği öne çıkarmıştır. Habitus, alan ve pratiği birlikte düşünen, ilişkiselliğini vurgulayan bir kavram olarak gelişmiştir.

Öğrencisi Wacquant (2014), Bourdieu'nun sosyolojisinin ayırt edici karakterini dört ana başlıkta özetlemiştir. Buna göre, Bourdieu'nun ilk özelliği toplumsal eylem kavramının, yapı ve bilgiye yönelik yaklaşımlarının düalizme karşı olması ve bunları çözmeye çalışmasıdır. İkincisi, bilimsel düşünce pratiğinin hem disipliner hem de sentetik olmasıdır. Bourdieu, Marx, Durkheim, Weber başta olmak üzere öznelci ve nesnelci yaklaşımları paradigmasında bütüncül bir biçimde birleştirmiştir. Nitekim Marx ve Weber arasındaki karşıtlığın sosyal teorinin temel düalist karşıtlığı olduğunu belirterek, bu iki sosyologun yaklaşımlarını bağdaştırıcı bir bakış açısıyla bir araya

getirmiştir (Ünal, 2014: 169). Sosyologlar ile yoğun etkileşime giren Bourdieu, Swartz'ın da belirttiği gibi Durkheim ve Weber'dan daha çok etkilenmiştir (Swartz, 2011: 60-61).

Bourdieu, Weber'in "dinin siyasal iktisadını" geliştirdiğini düşünmüş, Weber'in bu modelini kültürel ve toplumsal yaşamın içine alacak şekilde genişletmiş ve genelleştirilmiş ve radikal bir iktisat geliştirmeyi amaçlamıştır (Swartz, 2011: 62-63). Weber'in etkisiyle sembolik ve kültürel sermayenin yanında alan kavramlarını da geliştirmiştir. Bourdieu'nun yaklaşımını besleyen diğer düşünür Durkheim'dır. Durkheim'ın *İntihar* adlı eserinden etkilenen Bourdieu, bireysel gibi görünen durumların temelinde toplumsal unsurların bulunduğunu kavramış ve bunu yapı-fail ilişkiselliği temelinde geliştirmiştir. Daha genel ifadeyle Bourdieu, bireysel olanı psikolojik temellerde değil sosyolojik açılımla açıklama yoluna gitmiştir.

Bourdieu'nun Marx ile ilişkisi daha farklıdır. Marx'ı hem eleştirmiş hem de onun yaklaşımının dinamiklerden faydalanmıştır. Tarihsel materyalist yaklaşımın yeniden inşasını yürüten Bourdieu bu noktada, Marx'ın tarihsel ve eleştirel yaklaşımına yakın bir tavır sergilemiştir. Buna karşın Marx'ın sınıf yaklaşımını eleştirmiş, sınıfın maddi yaşamın tek boyutlu yansıması olarak tanımlanamayacağını düşünmüştür. "Bourdieu için sınıf, sosyal çözümlemenin kalkış noktası değil, sosyal alanların incelenmesinde kullanılabilecek analitik araçlardan birisidir" (Palabıyık, 2020: 6). Bourdieu, Marx'ın altyapı ve üstyapı arasında yaptığı ayırımı reddetmiş, bu ayırımın dualiteden ileri geldiğini öne sürerek iki yapıyı birbiri ile ilişkili olarak ele almayı önermiştir. Ona göre toplum alanlardan oluşmakta, bu alanlarda maddi ve kültürel yapının birbiriyle ilişkili olarak üretilmektedir. Genel olarak düşünür, Marx'ın toplumu bütüncül gören yaklaşımından farklı olarak, hem eylemin hem de failin etkin olduğu bir sosyal teori geliştirmiştir (Ünal, 2014: 161-187). Arlı'nın da belirttiği gibi Marx'ın sınıf kavramı, Weber'in insan eylemi, Durkheim'ın toplumsal olgular yaklaşımı Bourdieu

sosyolojisinin hareket noktası olmasa bile araştırma sürecinin önemli bir parçası haline gelmişlerdir (Arlı, 2014: 147-150).

Wacquant, üçüncü olarak Bourdieu'nun toplum yaklaşımının rekabetçiliğini tanımlamıştır. Mücadeleli toplum anlayışı onun merkezi noktasıdır. Wacquant son olarak, Bourdieu'nun felsefi antropolojisinin yanlış tanımaya dayalı olduğunu belirtmiştir. Wacquant, "Bourdieu'nun teorisi bireylerin bilinçli bir gelir, statü veya güç arttırma stratejileri içinde olduklarını savunan faydacı bir eylem teorisi değildir" (Wacquant, 2014: 58) diyerek Bourdieu sosyolojisinde faillerin çıkar üzerinden değil, sosyal gerçekliği yanlış tanıma üzerinden eylemde bulunduklarını dile getirmiştir. Wacquant'ın ana başlıklar halinde belirlediği gibi Bourdieu, geliştirdiği eylem (alan) teorisi ile toplumsal olguları ilişkisel olarak ele almakta, toplumun her alanında uygulanabilir bir teori ve epistemoloji ortaya koymaktadır. Bourdieu bunu geliştirdiği kavramsal araçlarıyla mümkün kılmakta, yapı ve faili, alan ve habitus ilişkisinde işlevselleştirmektedir.

Habitus, toplumsal eylem (alan teorisi) kuramının da temellerini oluşturmaktadır. Bourdieu, "habitus kavramıyla yakalamak ve kısaca ifade etmek istediğim şey işte bu nesnellik ve öznellik diyalektiğidir" (Bourdieu, 2014: 46) diyerek yapı-fail ilişkiselliğine odaklanmış ve habitus/alan kavramsallaştırması ile de bu dualiteyi aşmaya çalışmıştır. Bourdieu, habitus ve alanın yanına sermaye, oyun, doxa, illusio kavramlarını da alarak "özgün kavramsal bir cephanelik" (Wacquant, 2014: 61) yaratmıştır. Teorisi ve geliştirdiği kavramlar, sosyal olayları ilişkisel biçimde açıklamaya olanak vermektedir. Her bir mikro alana uygulanabilen bu kavramsal araçlarıyla, sosyolojiye bir yandan teorik bir çerçeve, diğer yandan metodolojik bir zemin sunmaktadır. Dolayısıyla teorisi bir çözümleme yöntemi olarak da işlevselleştmekte, toplumsal yapıları mikro bölümlere ayırarak incelemeyi, bu yapılardaki işleyişi anlamayı önermektedir. Geliştirdiği kavramsal araçlarla yürütülecek

olan bu çözümleme her bir mikro alandaki yapısal dinamikler, makro yapı ve mikro yapılar arasındaki ilişkiler ve bu mikro yapılardaki habitusları analiz etmeyi gerektirmektedir. Bu sayede yapılardaki tahakküm ilişkilerinin nasıl devam ettiğini ortaya çıkarmak mümkün olmaktadır. Medya alanını, özelinde de dizi alanını üretim dinamikleri çerçevesinde analiz etmeyi, yapıyı ve faili odağa alarak değerlendirmeyi hedefleyen bu çalışma, Bourdieu'nun yapı-fail ilişkiselliğini öneren alan teorisini ve metodolojisini temel almaktadır. Dolayısıyla çalışmanın bu kısmında Bourdieu'nun alan teorisine ve kavramsal araçlarına açıklık getirmek önem kazanmaktadır.

1.1.1. Yapılandırılmış Yapıların Uzamı: Alan

Bourdieu'nun alan teorisi, toplumsal evreni anlamaya olanak veren bir çözümleme yöntemidir. Bourdieu'ya göre, toplumsal uzam makro kozmosu, makro kozmosta yer alan her alan da mikro kozmosu oluşturmaktadır. Alanlar, eksiklikleriyle, kusurlarıyla ve belirsizlikleriyle sosyal olguların egzersiz çalışması yapılacağı yapılardır (Bourdieu, 2005: 30). Bourdieu, alanlardaki nesnel bağıntıların anlaşılmasının gerektiğini çünkü bunların toplumsal yaşamdaki ilişkileri tanımladığını vurgulamaktadır (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 83). Toplumsal yapıda gerçekleşen olayları, eylemleri, mücadeleleri ve sosyal gerçekliği anlamak ve toplumsal yaşamdaki eşitsiz ilişkileri ortaya çıkarmak için makro uzam mikro alanlara ayrılarak incelenmelidir. Ancak bu sayede toplumsal yapıda, sosyal gerçeklikte devam eden tahakküm ve mücadele ilişkilerini ortaya çıkarmak mümkün olacaktır. Bu ilişkileri anlamak için alanlardaki dinamikler üç aşamlı olarak incelenmelidir. Yani, alanların toplumsal uzamdaki yeri ve diğer alanlarla olan bağlantıları, alanın iç yapısal dinamikleri ve alanın habitusları yapıyla bağlantılı şekilde çözümlenmelidir. Bu çözümleme sayesinde mikro alanlarda işleyen dinamikleri, alanın diğer alanlarla olan ilişkiselliği ve özerklik derecesi tanımlanabilecektir.

Bourdieu, alanları hem yapısal dinamikler hem de failler çerçevesinde çözümlemeyi önermektedir. Habitus ve yapı arasındaki ilişkisellik, Bourdieu'nun alan teorisinin ve çözümleme yönteminin de temelini oluşturmaktadır. Çünkü Bourideu'nun da belirttiği gibi alan, toplumsalın içindeki bireyselliği, bireyselin içindeki geneli/toplumsalı anlamaya olanak sağlamaktadır (Bourdieu, Wacquant, 2003: 60). Dolayısıyla dualiteler üzerine kurulu sosyal teorilerden ve epistemolojilerden farklılaşan Bourdieu'nun alan teorisi dizi alanına fail-yapı ilişkiselliğinde yaklaşmayı mümkün kılmakta, alanın yapısal dinamiklerinin yanında alandaki habituslara ve bunların yapıyla kurdukları etkileşime odaklanmayı mümkün kılmaktadır. Bourdieu'nun geliştirdiği terminolojisini ve ilişkisel alan teorisini tanımlamak önem kazanmaktadır.

Bourdieu'ya göre toplumsal uzamdaki sanat, eğitim, din, hukuk, medya gibi her bir alan kendine özgü kuralları, farklılaşan dinamikleri ve sermaye biçimleri olan birimlerdir. Alanlar, makro ölçekte birbirleriyle sıkı ilişkiler içerisinde olsalar da kendilerine göre de işlem ilkeleri barındırmakta, başka bir deyişle görece özerklik ile işlemektedirler. Kendilerine özgü kurallar ve işleyiş dinamikleri sayesinde alt alanlar kendi habituslarını yaratarak diğer alanlardan göreli olarak özerkleşebilmekte, baskılardan nispeten kurtulabilmekte ve sınırlarını belirginleştirebilmektedir (Peillon'dan akt. Dursun, 2018: 76). Bourdieu'ya göre bu alanlar, "içinde yer alan faillerin konumlarına göre farklı amaç ve çıkarlar için mücadele ettikleri, alanın korunması ya da dönüştürülmesine katkıda bulundukları bir mücadele alanı"dır (1997a: 46-47). Diğer deyişle, meşruiyet mücadelesinin yürütüldüğü arenalardır (Swartz, 2011: 174) Swartz Bourdieu'nun alan yaklaşımını, mal, hizmet, sembolün üretildiği ve dolaşıma girdiği, bireylerin de sermaye için egemenlik mücadelesi yürüttüğü konumlardan oluşan bir arena olarak tanımlamıştır (Swartz, 2011: 167). Tanımdan da anlaşılacağı üzere Bourdieu'nun alan kavramı statik bir yapının tersine dinamik bir oluşumu ifade etmekte, mücadeleler ile sürekli biçimlenmektedir. Alanın sınırları,

kuralları, işleyişi, sermaye için yürütülen egemenlik mücadeleleri ile sürekli şekillenmektedir.

Toplumsal uzamda çok sayıda mikro alan bulunmakta, ancak bu arenaların alan niteliği kazanabilmesi için egemenlik mücadelesinin de yoğunlaşması gerekmektedir (Ölçer, 2019: 37). Örneğin herhangi bir sanatın alan niteliği kazabilmesi için işleyiş kurallarının, kurumlarının, faillerinin oluşması ve alanda başarı ve sermaye için yürütülen egemenlik mücadelelerinin belirginleşmesi ve yoğunlaşması gerekmektedir. Wacquant'ın belirttiği gibi, bilim adamı olmak isteyen bir fail bilimsel ortamın gerektirdiği kurallara uymak ve bilimsel sermayeye ulaşmak için mücadele etmek durumundadır (Wacquant, 2014: 63). Buradan da anlaşılacağı üzere her bir alanın kendisine özgü bir sermaye biçimi vardır. Mücadeleler alana has olan bu sermaye için ya da sermaye ile yürütülmekte, alandaki konum almalar bu mücadeledeki egemenlik durumuna oluşmaktadır. Örneğin ekonomi alanına has olan sermaye iktisadi sermayedir ve alanda yürütülen mücadeleler, iktisadi sermaye için ve bu sermaye biçimi ile yürütülmektedir. Alanda egemen ve hakim konumda olmak için yüksek iktisadi sermayeye sahip olmak gerekmektedir. Diğer bir deyişle alanda neyin değerli olduğu, alandaki sermayenin niteliğine ve niceliğine bağlı olarak, alanın kültürel ve maddi işleyiş kurallarına belirlenmektedir. Aynı toplumsal yapıyı paylaşan bireylerin, birbirlerinden farklılaşması da buradan kaynaklanmaktadır. Sahip olunan sermaye ve verilen mücadele faillerin alandaki konumlarını farklılaştırmakta, failler de konumlarına göre alanlara has pozisyonlar için farklı pratikler ortaya koymaktadırlar.

Alanlara güç mücadelesinin hakim olması, alanda hakim ve ezilen konumların da varlığını işaret etmektedir. Bu mücadele arenasında konum sahipleri bir yandan kendi konumlarını korumak diğer yandan daha güçlü konumlara erişebilmek için rekabet halindedirler (Bourdieu, 1997a: 46-47). Alanlardaki bu hiyerarşik konumlanma, toplumsal uzamda hakim olan sınıfsal hiyerarşilerden beslenerek oluşmakta, alanlardaki

güç ilişkilerini de şekillendirmektedir. Bourdieu'ya göre de, "toplumsal alan içerisindeki diğer alanlar hiçbir şekilde tam anlamıyla bu genel alandan bağımsız değildir" (Peillon'dan akt. Dursun, 2018: 76). Daha genel ifadeyle, görece özerk olarak yapılanan her bir alan genel toplum uzamından bağımsız kalamamaktadır. Makro uzamda devam eden egemenlik ve iktidar ilişkileri her bir alt alandaki nesnel yapıyı doğrudan etkilemektedir. Bunun yanında, her bir alt alanın kendisine has kuralları da bulunmakta ama her bir alt alandaki işleyiş genel toplumsal güç ve iktidar mücadelesindeki mantıkla işlemektedir. Yani, alanda egemen olanlarla onların yerine göz koyanlar arasındaki ilişki, farklı alanlarda ve aynı alanların farklı toplumsal süreçlerinde farklılaşsa da, mücadele sergileme konusunda ortaklık barındırmaktadırlar.

Bourdieu'nun deyimiyle, alanlar sermayenin hangi gruplara nasıl dağıtılacağının mücadelesinin yürütüldüğü (Bourdieu, 1997b: 104-105) arenalar olarak, hakim sınıfların da kendi imkanlarını arttırma eğiliminde oldukları alanlarıdır. Bu gruplar alanları kendi yararları için düzenlerken ezilen grupların da direnişini dikkate almak durumundadırlar (Bourdieu, 2017b: 124). Örneğin entelektüel alanı tanımlarken Bourdieu, kuvvetlerin karşıtlık ve birliktelik ile var ettiği bir yapıyı işaret etmektedir. Ona göre, "güç hattı [alan]….birbirinden yalıtılmış faillerin basitçe bir araya gelmesine ya da basitçe yan yana gelmesine indirgenemez…alanı oluşturan failler, karşıtlık ya da birliktelik sisteminin özgül yapısını belirleyen çok sayıda kuvvet olarak betimlenebilir" (Bourdieu'dan akt. Swartz, 2011: 175). Birbirine karşıt olan bu güçler arasındaki ilişki rıza üzerinden kurulmakta, ezilen grupların rızası habitusların şekillendirilmesi aracılığıyla sağlanmaktadır. Habitusların rızası, alandaki kuralları kabullenerek oyuna dahil olmaya gönüllü özneler yaratmakta ve alanların hem işlerliği hem de devamlılığı sağlanmaktadır.

Daha sonraki bölümlerde de tartışılacak olan habitus, bireyleri sürekli yeniden ve yeniden şekillendirmektedir. Habituslar bireylerin eylemlerinin sınırlarını çizen, yapıyla

yapılanan, yapıyı yapılandıran yatkınlık olarak, yapıdan beslenmekte ve yapıyı yeniden üreterek onu belirlemektedirler. Bourdieu'nun da belirttiği gibi habitusun yaratıcılığı, alanın sınırları içinde kalan bir yaratıcılıktır (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 28). Yani, habitusların işlev göreceği ortam ve toplumsal koşullar, alanlar tarafından şekillenmektedir (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 81). Diğer yandan failler, Bourdieu'nun da belirttiği gibi özne konumları ile alanlarda etki yaratmabilme gücüne sahiptirler (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 93). Alanın nesnel kurallarını, sınırlarını ve hatta mücadele ilişkilerini dinamik şekilde yeniden ve yeniden biçimlendirmektedir. Her ne kadar habituslar, alanın kuralları ve olanakları çerçevesinde şekillenen yatkınlıklar olsa da faillerin özne konumlarının göreli özerklik potansiyeli de Bourdieu tarafından gözardı edilmemektedir.

Failler alanlarda devam eden mücadelelere habituslarının zihin yapıları çerçevesinde katılmaktadırlar. Dolayısıyla alanların işleyişini alandaki bireysel habituslar ile birlikte düşünmek gereklidir. "Farklı alanların nesnelliklerinin tahlili, sosyal yapıların vücutlarda tezahür etme biçiminin ve sosyal yapıların ortaya çıkış biçiminin tahlilinden ayrı olarak düşünülemez" (Bourdieu'dan akt. Bayraktar, 2020: 27). Alandaki nesnel koşullara uyum sağlamak ve bu koşulları devam ettirmek alana uygun habitusu da gerektirmektedir. Bourdieu, alanları yatkınlıklarla şekillenen dinamik arenalar olarak tasavvur etmiştir. Habitusların yatkınlığı, alanların sürekliliğinde de bir ön şart haline gelmektedir. Habituslar bireyleri alanlardaki oyunun yani mücadelenin oynanmaya değer olduğunu (Bourdieu, 1995: 143) sorgulamaya yönlendirmektedir. Her alanın kendisine özgü sermayesi olduğu gibi illusioları da bulunmakta ve bu alandaki oyunu [mücadeleyi] değerli hale getirmektedir (Bourdieu, 2006: 227). İllusioların içselleştirilmesine katkı sağlayan habitus sayesinde birey, alana girerken belli bir bilgiye sahip olarak o alanda yer almaktadır. Yani failler alanların kendilerine has paylaşılan

inançları, kanaatleri olan doxaları bilerek, tanıyarak alan girmekte ve mücadeleye [oyuna] katılmaktadır.

Failler ya da gruplar, güç mücadelesine de farklı stratejiler ile katılmaktadır. Örneğin mücadelede baskın olan gruplar –ki bunlar alana erken girerek sermaye biriktirmiş olanlardır- alana yeni girenlere karşı savunmacı stratejiler geliştirmektedirler. Buna karşılık, alana yeni giriş yapanlar da egemen grupları yerinden etmek için alanın yeniden üretimini gerçekleştiren doxayı sarsmaya yönelik farklı ve yeni taktikler geliştirmektedirler (Bourdieu, 1997b: 105). Konumlarına göre çıkarlarına yönelen failler, alanlardaki sonsuz sayıda çıkar için mücadelelerini yürütmektedirler. Kaya, alana yeni giriş yapanların heterodoks tavırlarıyla egemen grupların ortodoks tavırlarının, alanın hareketli yapısının ve statüsünün devamlı olarak korunmasını, dönüştürülmesini ve yeniden üretilmesini sağladığını belirtmektedir (Kaya, 2014a: 401). Bourdieu'nun deyimiyle, alana yeni giriş yapanlar alanın temel kurallarını bilerek hareket ederken, alanda yapılacak değişimin de dinamiklerini tespit etmeye çalışmaktadırlar (Bourdieu, 1995: 144).

Bourdieu, alanda yürütülen mücadele stratejilerini *koruma*, *takip* ve *altüst etme* biçiminde tanımlamaktadır. (Kaya, 2014a: 401). Koruma stratejisi, alandaki baskın grupların statülerini devam ettirmek için izledikleri strateji biçimidir. Alanda yaşanacak herhangi bir değişim, baskın grupların sermayesinin dağıtımı ve yeniden üretimi konusundaki hakimiyetlerini kaybetmelerine neden olacağından alandaki mevcut durumun korunması yönünde strateji geliştirmelerine neden olmaktadır. Bourdieu, iktidar konumundaki baskın grupların stratejilerini; "ortodoksluğun korunmasına yönelik strateji" (Bourdieu, 1997b: 105) olarak tanımlamaktadır. Egemen gruplar, alanda yaşanacak bir değişimin kendi kontrollerinde yürütülmesini isterler. Dolayısıyla da yeniliklere karşı ihtiyatlı davranma eğilimi gösterirler. Bourdieu, alana yeni girenlerin stratejisini ise *takip* olarak tanımlamıştır. Özgül sermayesi az olan bu gruplar

güç mücadelesi içinde yer almaya çalışmakta, egemen konuma gelebilmek için oluşabilecek fırsatları kaçırmama eğilimine girmektedirler. Takip stratejisini geliştiren bu failler, her ne kadar heterodoks heyecanlarla alana girmiş olsalar bile alanın cazibesine kapılıp ortodoks söyleme kapılabilmekte ve alanın doxasını egemenler lehine yeniden üretme eğilimine girebilmektedirler. Bir diğer deyişle, takip stratejisi yeni olan kimi faillerin alanın ortodoks söylemine kayabildiklerinin de göstergesi olmaktadır.

Bourdieu'nun sözünü ettiği üçüncü strateji olan *altüst etme* ise marjinal grupların yöneldiği bir strateji biçimidir. Bourdieu, bu stratejiyi *sapkınlık* olarak tanımlamaktadır. "Egemenleri sessizlikten çıkaran ve ….ortodoksluğun savunmacı söylemini üretmeyi dayatan şey, eleştirel kopuş olarak doxa ile birlikte genellikle krize bağlı olan sapkınlıktır" (Bourdieu, 1997b: 195). Swartz ise bu stratejiyi *bozgun* olarak tanımlamış ve egemen gruplardan fazla beklentisi olmayan failler tarafından benimsendiğini belirtmiştir. Bozgun stratejiyi benimseyenler, hâkim grupların alandaki meşruiyetlerine meydan okuma konusunda az çok kopuş gösterenlerdir (Swartz, 2011: 177). Swartz'ın ve Bourideu'nun da vurguladığı gibi bozgun stratejileri benimseyenler, özneleşme becerisine sahip, habituslarını alanın dinamiklerinden bağımsızlaştırabilen, sorgulama yetisi olan faillerdir. Daha genel ifadeyle, hem kendilerini hem de alanı özerkleştirebilme potansiyeli taşıyan faillerdir.

Bireyler geliştirdikleri bu stratejilerle alandaki konumlarını kazanmakta ve kendilerine yer edinmektedirler. Mücadele stratejileri sonucunda alanda egemen ya da ezilen konumda yer alabilmektedirler. Alanın sınırlarını, kurallarını ve doxalarını dinamik biçimde bu mücadeleleriyle biçimlendirmektedirler. Faillerin stratejileriyle yürüttükleri her mücadele alanda kimlerin egemen olduğunun, hangi kanaatlerin [doxaların] hakim hale geldiğinin de bir göstergesi olmaktadır. Dolayısıyla sermayeler ve konumlar zaman içinde değişebilmekte, güç dengeleri yeniden ve yeniden şekillenebilmekte, stratejiler de bunlara uygun olarak çeşitlenmektedir. Bu nedenle

faillerin alandaki konumlarını incelemek ve alan içindeki sermaye evrimlerine de odaklanmak önem taşımaktadır.

Her bir alan, Bourdieu'nun deyimiyle oyun alanı olarak şekillenmektedir. Failler, zihin yapıları ve yatkınlıklarının (habitusları) doxalara uygunluğu ölçüsünde alandaki oyuna katılmakta, oynamaya değer bulmaktadır. Nitekim habituslarının şekillendirdiği illusiolarla hareket eden failler çoğu zaman, alanın doxaları tarafından ele geçirildiklerini bile fark etmeyebilmekte, doxaları sorgulamadan oyuna katılmakta ve simgesel şiddetin taşıyıcısı ve üreticisi olmaktadırlar. Dolayısıyla alanları anlamak, içinde işleyen dinamiklere odaklanmak, alanların diğer alanlarla kurduğu ilişkileri tanımlamak, faillerin doxalarla kurduğu ilişkilere de odaklanmayı zorunlu kılmaktadır. Nitekim alan teorisinde yapıların sürekliliği doxalar üzerinden yürütülmekte, egemenlik mücadelesi doxalar için verilmektedir. Doxaların nitelikleri alanların özerklik derecelerini de belirleyebilmektedir.

1.1.2. Yapılandırılmış Yapılar Olarak Doxalar ve İllusio İlişkiselliği

Doxa ve illusio, Bourdieu'nun alan teorisinin temelini oluşturan yapı-fail ilişkiselliğinde kilit önem taşıyan kavramlardır. Faillerin habituslar aracılığıyla yer aldıkları alanların yapısal dinamikleriyle, işleyişle, sınırlarla ilişki kurabilmeleri, alanlardaki güç ve mücadele ilişkisine katılabilmelerini sağlayan mekanizmalar doxa ve illusiodur. Sosyolog doxayı, faillerin çevresiyle iletişimini kurmasını sağlayan, doğal ve sosyal yapıları birleştiren bir platform olarak tanımlamıştır (Suveren, 2022: 6). Doxa kavramı, alan teorisinde ideoloji ile bağlantılı bir kavram olarak düşünülebilir. Bourdieu da, "doxayı, spontane inanç ya da kanaat gibi kavramları kullandığınızda, bunlar sizin için bir anlamda ideoloji nosyonları olarak işliyor, doxa sorgulanamaz ve doğal görünüyor" (Bourdieu ve Eagleton, 1992) şeklinde tanımlamıştır. Daha genel ifadeyle doxa, alanlardaki eşitsiz ilişkileri kuran ve devam ettiren, sorgulanmayan hakim kanaatlerdir ve faillerin alanlardaki sınırlarını ve hareket alanlarını belirlemektedir.

Genel olarak kanaat, inanç, sabit fikir anlamlarına gelen doxa kavramının etimolojik kökeni Antik Yunan'a kadar uzanmaktadır (Öztürk, 2020: 36). Yunanca'da kanaat, kanı, görüş gibi anlamlara gelen doxa, Husserl felsefesinde 'doksik deneyim' olarak tanımlanmaktadır (Ölçer, 2019: 39). Bourdieu, Husserl felsefesinden beslenerek işlevselleştirdiği doxa kavramını, 'sabit fikir' vurgusuyla kullanmıştır. Bu doksik deneyim, bireye sosyal yaşamdaki bölünmeyi doğalmış gibi yaşatarak egemen güçlerin meşruiyetinin tanınmasını sağlamaktadır (Bourdieu'dan akt. Ölçer, 2019: 39). Calhoun(2007: 101) da Bourdieu'nun doxa kavramının gerçekliği sorgulanmayan, bilinç-ötesi anlayışları tanımladığını ifade etmiş, bunların failler tarafından gerçek olarak hissedildiğini ve itiraz edilmediğini belirtmiştir. Doxalar, kültürlere göre de değişiklik göstermektedir. Daha genel ifadeyle, doxayı failler için doğallaşan, sabitlenen, sorgulanmadan kabul edilen sabit fikirler olarak tanımlamak mümkündür (Öztürk, 2020: 36). Gündelik yaşamımızda aklımıza ilk gelen, düşünmeden ifade ettiğimiz, gerçek olarak iddia ettiğimiz hakim kanaatleri doxa olarak nitelendirebiliriz. Bu düşünceler bireyler için öylesine içselleştirilmiştir ki artık doğallaşmıştır, gerçeklik olarak kabul edilmekte ve sorgulanmamaktadır. Dolayısıyla bireyler için değişmesi zor olan, hatta değiştirmeyi istemediği sabit kanaatleri ifade etmektedir.

Bourdieu sosyolojisinde bireysel habitusun edinilmesine doxa öncülük etmektedir. Doxa kanıdır, sabit fikirdir ama daha önceki bölümde de değindiğimiz gibi Bourdieu'ya göre, toplumsal oyunun başlayabilmesi için de bir hareket noktasıdır. Failler, alana ait hissederek eyleme geçebilmek için öncelikle mevcut ön kabullerden yola çıkmakta ve alandaki süregiden oyuna dahil olmaktadırlar ki, bu da Bourdieu sosyolojisinde doxalarla mümkün olmaktadır (Bourdieu, 1997b: 145). Doxalar, alandaki düzeni sorgulamadan oyuna [mücadeleye] katılmayı sağlamaktadır (Bourdieu, 2006: 405). Alandaki hakim olan işleyiş ya da kurallara ilişkin olan kanaatler, habitus sayesinde doğallaşarak inanç haline gelmekte ve deneyimlenmektedir (Mücen, 2014: 426). Yani,

doxa bireyin habitusuyla içselleştirilmekte, rahatça hareket edebilmesini sağlamaktadır. Doxalar failler tarafından sorgulanmadığı sürece de yeni doxaların alandaki egemenlerin lehine üretilmesine de olanak sağlamaktadır. Bu sayede alanlardaki mücadele ve rekabet sürdürülebilir hale gelmektedir. Doxalar özellikle, dil ile habituslar üzerinden hareket etmekte ve alanda simgesel şiddetin de üretilmesine, doğallaştırılmasına neden olmaktadır (Ölçer, 2019: 38).

Bourdieu'ya göre doxa, alanda egemen olanların görüşüdür ve alanda evrensel dünya görüşü olarak sunulmaktadır (akt. Öztürk, 2020: 37). Bu yönüyle doxa, daha önce de belirttiğimiz gibi ideoloji kavramına benzemektedir. Calhoun (2014: 101-102) ideolojiyi, çarpıtılmış olan ve özel toplumsal çıkarlara hizmet eden inançlar olarak tanımlanmıştır. İdeoloji kavramı yerine doxayı tercih eden Bourdieu'ya göre, egemen ideolojinin kendisini devam ettirmesini sağlayan ve bireylerde yanlış tanımayı oluşturan doxadır. Bourdieu, ideoloji kavramını kullanmaktan kaçınma eğiliminin ardındaki nedenin kavramın yanlış kullanılması ve sahip olduğu belirsiz içerik olduğunu belirtmiştir (Bourdieu ve Eagleton, 1992). İdeoloji kavramının kullanımındaki suistimalleri kontrol etmek için sembolik tahakküm, sembolik güç, sembolik şiddet, doxa gibi kavramları ikame etmeye çalıştığını ifade eden Bourdieu (Bourdieu ve Eagleton, 1992), doxaya yaptığı vurguyla gerçek ve yanlış bilginin birlikte kullanılabildiği bir kavram sunmaya çalışmıştır. Bu yönüyle Bourdieu, ideoloji kavramını kullanmayarak bir yandan Marksizmden uzaklaşırken diğer yandan, ideoloji ve iktidar kavramlarını tanımlayacak şekilde sembolik güç ve sembolik şiddet kavramlarını kullanarak Marksizmle benzeşen bir yaklaşım sunmuştur (Öztürk, 2020:37).

Bourdieu, ideoloji kavramının neden kullanılmaması gerektiğini iki gerekçe ile açıklamıştır. Bunlardan ilki, ideolojinin temsil kavramına dayanıyor olması ve temsil modellerinin sorgulanmaya başlamasıdır. Diğeri ise, 'aydınlanmış yanlış bilinç'tir.

Sosyolog, yeni dönemde yanlış bilincin geçersizleştiğini, insanların aslında [gerçekliğin] değerlerinin ima ettiğinden çok fazla fazla farkında olduklarını düşünmektedir. (Bourdieu ve Eagleton, 1992). İdeoloji kavramından tamamen vazgeçilmesine de şüpheyle yaklaşan Bourdieu, kavramın korunmasını ancak doxa olarak tanımlanmasını önermiştir. Bourdieu, Marx'ın yanlış bilinç kavramını da 'yanlış tanıma' olarak yeniden tanımlamış ve doxa ile ilişkilendirmiştir. Yanlış tanıma, doxalar ile oluşmakta ve bireyin kendisine yabancılaşmasına neden olmaktadır. (akt. Öztürk, 2020: 38-39).

Bourdieu'nun yanlış bilinç kavramı yerine yanlış tanıma kavramına neden yöneldiği de önem kazanmaktadır. Bourdieu kavramdan, "Marksist geleneğin Kartezyen felsefesinden, (…) yanlış temsil tarafından yönlendirilmediği farklı bir felsefeye doğru hareket etmeliyiz" (Bourdieu ve Eagleton, 1992) diyerek uzaklaşılması gerekliliğini ifade etmiştir. Faili odağına teorisinde Bourdieu, failin yapı ile yapılanan niteliğini göz önünde bulundurarak failin öznelik [aktiflik] konumuna merkezi bir önem vermiştir. Dolayısıyla sosyolog, maddi yapının etkisiyle 'pasifize' olan bireyleri ve grupları ifade eden yanlış bilinç yaklaşımı yerine, teorisine uygun olarak faile ve onun aktifliğine vurgu yapan yanlış tanıma kavramını öne çıkarmıştır. Calhoun da Marksist araştırmacıların bireylerin zihinlerinin güç ve iktidar yapıları tarafından nasıl biçimlendirildiğini ile ilgilendiklerini, Bourdieu'nun ise bireysel pratikleri düzenleyen yanlış tanımaya odaklandığını ifade etmiştir (Calhoun, 2014: 101-102). Daha açık ifadeyle Calhoun, Bourdieu'nun makro yapılardan çok faillere ve onların pratiklerinin ardındaki bilince, yani mikro birime odaklandığını vurgulamaktadır. Calhoun'a göre, Bourdieu'nun ideoloji kavramı yerine doxayı kullanmasının ardındaki neden, sosyolog için çarpıtılmış bilgiyi tanımlanan ideolojinin yanlış bir kavrayış olmasıdır. Çünkü Bourdieu, aksi bir durumun sosyal gerçekliğin doğru ve çarpıtılmamış bir toplumsal yaşamı tanımladığı, oysa böyle bir toplumsal yaşamın mümkün olmadığı görüşündedir.

Bourdieu'ya göre doxa olmadan bireylerin yaşaması mümkün değildir (akt. Öztürk, 2020: 37-38)

Egemen sınıfın görüşlerini benimseyen ve bunları hakim kanaatler olarak kabul eden ezilen sınıflar yanlış tanıma içindedir. Doxalar yani bu kanaatler egemenlerin hakimiyetlerini yeniden üreten fikirlerdir ve yanlış kanaatler olarak işlemektedir (Karataş, 2019: 256, 261). Dolayısıyla alanlarda işleyen eşitsizlik ve tahakküm ilişkileri doxalar aracılığıyla, doxaların habitusları yanlış tanıma üzerinden biçimlendirmesiyle işlemektedir. Yanlış tanıma içindeki bireyler kendilerini özel hissetmekte ve muhalefet yeteneğini kaybetmektedir. Bourdieu, doxanın bireyler tarafından içselleştirilerek nasıl habituslaştırıldığını, sorgulanmadan nasıl pratiklerde etkinleştirildiğini tanımlarken oyun ve illusio kavramlarına başvurmuştur. Oyun kavramı, Bourdieu için metaforik bir anlatımdır ve alanlardaki güç mücadeleleri arasında varolan rekabeti tanımlamaktadır. Ona göre (2013: 74), alanlarda da tıpkı oyunlarda olduğu gibi belli amaçlar ve ödüller için mücadele yürütülmekte, bireyler sermayeleri oranında rekabete katılmaktadırlar. Başarılı olmalarını sağlayan ise habituslarıyla gösterdikleri yeteneklerdir. Sosyoloğun alanlardaki mücadeleleri oyuna benzetmesindeki temel amaçlardan biri de alanların da tıpkı oyunlarda olduğu gibi eşitsiz rekabet ortamına sahip olmasıdır. Bireylerin alanlardaki oyunlara gönüllü biçimde katılmasına ise illusio neden olmaktadır. Daha basit ifadeyle, faillerin oyunlara katılma motivasyonlarını ve rekabete teslim olarak işleyişe ayak uydurmalarını sağlayan olgu faillerin illusiolarıdır.

İllusio, faillere oyundan elde edecekleri çıkarını sorgulatarak, bu çıkarlara göre rekabete katılma arzusu yaratmaktadır. "İllusio'nun karşıtı ataraxia'dır, kayıtsızlık halidir" (Kaya, 2014b: 88). Bourdieu'nun da belirttiği gibi bir alana ilişkin uygun habitusun olmaması ve o alanda işleyen oyuna yönelik bir merakın olmaması, failde kayıtsızlık yaratmaktadır. Tersine alanın yapılarına ilişkin zihniyetin uygun olması durumunda birey oyuna katılmayı istemekte, hatta oyunun oynanmaya değer olup

olmadığını bile sorgulamadan rekabete katılmaktadır. İllusio, oyunlarlarla bireyler arasındaki "büyülü ilişki"yi tanımlamaktadır (akt. Dursun, 2018: 82). Diğer deyişle illusio, alanın vaat ettiği çıkarların tartışılmaması geretiğini faile hissettiren yanıltıcı oyun duygusudur (Kotyak, 2012: 92). Her alanın kendine özgü bir çıkar biçimi ve bu çıkara ulaşabilmeyi sağlayacak illusiosu vardır. Bu illusio, alanda bireyin oyuna katılıp katılmayacağını ya da oyuna katılmaya değer bir yanının olup olmadığını bireye söylemektedir (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 105-106). Bourdieu'nun çıkar kavramıyla, fail için ilginç ya da önemli görünen herhangi bir olguyu, hedefi tanımlamaktadır.

Oyunda çıkarı olduğunu düşünen failler, ilgileri ve istekleri doğrultusunda hareket etmekte, rekabette başarı kazanabilmek için strateji geliştirmektedirler. Bunu yaparken üretken bir yapıya sahip olan habituslarını harekete geçirmekte, alanın doxalarına uygun davranarak başarı kazanmak ve rekabette öne geçmek için çok çeşitli stratejiler geliştirmektedirler. Stratejilerinin başarısı ise çıkar peşinde olduğunu hissettirmemesine bağlıdır. Teorisyenin geliştirdiği strateji kavramı da yapısalcıların özneyi yok eden yaklaşımına bir karşı çıkıştır (Kaya, 2014b: 89). Görüldüğü üzere Bourdieu, illusio, habitus, oyun, strateji gibi kavramlarla faillerin öznelik pratiklerini ortaya koymuş, buna karşın yapının sınırlarını oluşturan rolünü de doxalara yüklemiştir. Doxaların ve illusioların birbirini yapılandıran dinamikleri, Bourdieu'nun ilişkisel sosyolojisinin de temellerini oluşturmaktadır.

Sosyolog, tahakküm ve eşitsiz ilişkilerin doxa-illusio-habitus üzerinden yürütülmesine de suç ortaklığı benzetmesini yapmıştır. Alanın yapısına uyum sağlayarak konumlanan habitus, alanın kurallarını ve ilişkilerini doğallaştıran doxa ve faillere alandaki çıkarların mücadeleye değer olduğu duygusu vererek oyuna dahil eden illusio ile yapılanan bu suç ortaklığı, eşitsizlik ilişkilerinin de kaynağıdır (Koytak, 2012: 92). Alanda hakim olan tahakküm ilişkileri üreten pratiklerin kaynağı olan bu suç

ortaklığı, yanlış ve sorunlu yapıların yıkılamamasına neden olmaktadır. Fail-yapı ilişkiselliğinde işleyen bu suç ortaklığında okların önemli bir kısmı da faillere çevrilmektedir. Bu bağlamda Bourdieu, insanı nesne konumundan özne konumuna da terfi ettirmekte (Bourdieu, 2015a: 67), ona görece özerklik tanımaktadır. Bourdieu'nun sözünü ettiği suç ortaklığı özellikle habitus kavramıyla pratiğe dökülmekte, illusiolar habituslar aracılığıyla doxa üretimi gerçekleştirmektedir. Yapı-fail suç ortaklığındaki kilit kavram olan habitus, faillerin hareket biçimlerini, yönelimlerini, stratejilerini de belirlemektedir. Dolayısıyla doxaların yeniden üretiminde habitusların nasıl etkinleştiğini tanımlayabilmek için Bourdieu'nun habitus kavramının anlaşılması önem kazanmaktadır. Bu sayede alanların yapısal dinamiklerini ve bu dinamiklerin habituslar aracılığıyla nasıl şekillendiğini anlamak mümkün hale gelmektedir.

1.1.3. Doxaları Edinme Eğilimindeki Bilinç: Habitus

Habitus, Bourdieu sosyolojisinin temelini oluşturan merkezi bir kavramdır. Sosyal teorinin Durkheim, Mouss, Weber, Hegel gibi önde gelen isimleri kavramı farklı şekillerde kullanmıştır (Palabıyık, 2020: 8). Felsefe geleneğinde teorik bir çerçevede yaklaşılan habitusun faile yön veren merkezi bir role sahip olması ise Bourdieu sosyolojisinde mümkün olmuştur (Tatlıcan ve Çeğin, 2014: 313-314). Kavram, bireylerin toplumsal eylemlerini ifade etmekte ve yatkınlık, yeti anlamına gelmektedir (Koytak, 2012: 87). Toplumsal öznelliğe vurgu yapan ve bireysel olanın aslında toplumsal olduğunu ifade eden habitus (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 116) kavramı Bourdieu'nun teorisinde, yapı-fail ilişkiselliğini ortaya koymaktadır. Çünkü sosyoloğa göre, bireyler çocukluklarından yetişkinliklerine hatta ölümlerine kadar sosyalleşme süreci geçirmekte, toplumun kurallarını, sembolik yapılarını ve kanaatlerini içselleştirmekte ve bunlara uygun eylem şemaları geliştirmektedirler. Bu sayede habitus, bireylere toplumsal dünyayı benzeri şekilde açıklamalarını, sınıflandırmalarını, seçimler yapmalarını, hareketlerini ve değerlendirmelerini olanaklı hale getirerek

duygusal ve bilişsel bir rehber sunmaktadır (Çeğin ve Göker, 2014: 19). Nesnel yapıdan beslenen bireyler habitus ile hareket yeteneği kazanarak, yeni pratikler ortaya koymaktadırlar.

Bourdieu, habitus kavramında somutlaştırdığı yapı-fail ilişkisi üzerine kurulu teorisinin temellerini, Cezayir'de yürüttüğü çalışmalar sırasında atmıştır. Cezayir'de kaldığı yıllarda Fransa'nın sömürgecilik politikalarının yerli halk üzerindeki etkilerini inceleyen Bourdieu, kentlere yerleşen köylülerin yeni ortamlarında gündelik yaşamlarını devam ettirmelerini sağlayan davranış kalıplarını yürütemediklerini keşfetmiştir. Bourdieu'nun bu keşfi, yerli halkın habituslarının alışık oldukları varoluş koşullarından farklı bir ortamda işleyememesinin de belirgin bir kanıtı olmuştur (Koytak, 2012:87). Nesnel koşullarla diyalektik ilişki içinde oluşan bireysel habituslar, alışık olmadıkları yapısal dinamikler karşısında etkisiz hale gelebilmektedir. Bourdieu, Cezayir'de yaptığı bu etnografik saha çalışmaları sonucunda, habitus kavramına odaklanmış ve alan - birey arasındaki ilişkileri tanımlayacak şekilde geliştirmiştir (Hanks, 2005: 72). Habitus sayesinde, yapıları öznesizleştiren nesnel yaklaşımlarla, özneyi merkezi kılan felsefi yaklaşımlar arasında köprü kurmuş, yapı ve özne ilişkiselliğini bütünsellik içinde tanımlamıştır. Alanlardaki habitusların hem üretken olduğunu hem de üretildiğini ifade eden Bourdieu, alan ve habitus arasındaki döngüsel ilişkiyi de (Bourdieu, 1990: 10-13) *inşacı yapısalcılık* teorisinin merkezine yerleştirmiştir. Bu sayede, toplumsalın faili yapılandıran niteliğine vurgu yaparak (Bourdieu, 1990: 10-13) ilişkiselliği tanımlamıştır.

Bourdieu, habitusun, gündelik yaşamda failler, ortamlar ve pratikler arasındaki ilişkiselliğe bütünlük kazandıran birleştirici bir köken olduğu düşüncesindedir (Bourdieu, 1995: 21). Lizardo (2004: 316) da habitusun, toplumsal yapıda kendini sürekli üreten, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bağlantılar oluşturan, algı, değerlendirme ve hareket arasındaki ilişkiyi düzenleyen bir yeti olduğunu belirtmiştir

(ayrıca bkz. Bourdieu ve Wacquant, 2003: 29). Habitus, alanlardaki doxaları yapılandırırken alanın doxaları da bireyin alana yatkınlığını sağlayacak habitusu zihinlerde inşa etme eğilimindedir (Bourdieu, 2014: 48). Bu inşa, illusio yoluyla sağlanmaktadır. Böylece Bourdieu'nun alan, habitus, doxa, illusio kavramları birbirleriyle ilişkilenmektedirler. Bu kavramlar, yapının oluşumundan bireyin bilincine işlemesine kadar bütün süreci bütünsel bir şekilde açıklamaya yönelik sosyolojik bir yaklaşım inşa etmektedir. Bireysel pratiklerin kaynağı, hem toplumsal hem de bireysel zihinler arasındaki ilişkiselliktir. Bourdieu'ya göre toplum, hem kurumlar hem de faillerin bedenlerinde içselleştirilmiş olarak düşüncelere ve pratiklere yönelik yatkınlık şemalarıyla habitus olarak var olmaktadır (akt. Koytak, 2012:88). Dolayısıyla habitus, bireylerin içindeki nesnelliği ve toplumsallığı işaret etmektedir.

Bourdieu, habitus'u tanımlamanın çok da kolay olmadığı kanısındadır. Habitus, insanın bedenselleşmiş toplumsallığı olarak bireye dünya anlayışı ve anlamlar yükleyen (Bourdieu ve Wacquant, 2003:118) bir mekanizmadır ama bunun yanında yapıları yapılandırma ve işlevselleştirme görevi de görmektedir (Bourdieu, 1984:170). Bu nedenle habitus, hem yapının yani toplumsalın kendisidir hem de bu yapının inşacısı haline gelmektedir. Yapıları yapılandırarak habitus, bireylerin ya da grupların tarihsel deneyimlerini kendi içinde birleştiren ve kalıcı yatkınlıklara dönüştüren, tarihi kendi içinde bütünleştiren bir kavrama biçimi olarak hareket etmektedir (Calhoun, 2014: 79). Sosyalleşme sürecinde bireysel zihinlerde oluşan eylem şemaları, habitusun üretkenliğinde yeni pratikler ve eylemler üreterek toplumsalı da yeniden oluşturmakta ve aktarmaktadır. Habitusun, yeniden harekete geçirilmeyi bekleyen güçlü bir "tortulaşmış durum" olarak anlaşılması gerekmektedir (Bourdieu veWacquant, 2003: 29). Kavramı, kültürel ve toplumsal olanın taşıyıcısı olarak tanımlamak da mümkündür. Çünkü bireyler, ait oldukları yapıların tarihsel-kültürel koşullarını da bedenlerinde ve zihinlerinde taşımaktadırlar. Dolayısıyla habitus, geçmiş ile gelecek arasında bireye ve

topluma bağlantı yaratmakta, köprü gibi işlemektedir. Habitusun bu tarihselliği, iki şekilde; "her bireyin –hiyerarşik bir sosyalleşmeler setine dayalı- kişisel biyografisinin tarihselliği ve oyuncuların içselleştirdikleri farklı nesnel/dışsal toplumsal yapıların tarihselliği" (Tatlıcan ve Çeğin, 2014: 316) olarak işlemektedir. Daha genel ifadeyle tanımlarsak, toplumsal tarih ve nesnel yapı, somutlaşmış bedenlerle iç içe geçerek varolmakta ve bu yapı bireysel pratiklerde yeniden yeniden üretilmektedir. Geçmiş deneyimler, bireysel mekanizmalara yerleşerek kolektif pratiklerin üretilmesini ve aktarılmasını sağlamaktadır. Wolfreys'in (2000) de belirttiği gibi, bireylerin erken yaşlarında edindiği bilgiler, algılar, pratikler ve eğilimler habitus aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılarak, kültürel ve toplumsal yapıların devamlılığı sağlanmaktadır.

Bourdieu'da habitus, kendiliğindenlik hissiyatı veren inançların ve düşüncelerin kavranmasına imkân tanıyarak, bireyin pratikleri ile alanlar arasındaki ilişkiselliği temellendiren genel kanıları inşa etmektedir (Wolfreys, 2000). Oysa habitusun bu kendiliğindenlik hissi bir yanılsamadır, çünkü habitus, düzenlilik aracılığıyla nesnel bir şekilde tanımlanan koşullar çerçevesinde ve bunlar sayesinde yaratılmaktadır (Bourdieu, 1995: 243). Bu edinimler ise yapıları tekrarlı biçimde deneyimleme sonucunda gerçekleşmekte (Calhoun, 2014: 79) ve bedene derinlemesine işlemektedir (Bourdieu & Wacquant, 2003: 29). Dolayısıyla habituslar bireylerde kalıcı hale gelmekte, daha sonrasında da değişime direnen bir özellik göstermekte, farklı ortamlarda farklı pratikler ortaya çıkarmaktadır (Koytak, 2012: 89). Diğer özelliği de, kendisini sadece düşünsel, söylemsel ve temsili yollarla değil aynı zamanda bedende ve bedenin hareketlerinde de açığa çıkarmasıdır (Wolfreys, 2000). Yani, bireyin düşünce, algı, temsil, davranışlarını yapılandırırken, bilinç düzeyinde farkında olmadan işleyen bir mekanizma gibi hareket etmektedir. Bu kendiliğinden oluşma hissi ile hareket eden birey ise, toplumsal eylem ve gündelik pratiklerinde bedenselleşmektedir. Bir diğer

deyişle bireyin öznel yorumu olarak pratiği yeniden üretmekte, Tatlıcan ve Çeğin'in (2014:315) dediği gibi güdüsel bir mekanizma gibi işlemektedir:

> Belirli toplumsal ortamlar ve koşullardaki deneyimlerimiz, dünyaya, bu koşullarda edindiğimiz bilgi ve kaynaklara yaklaşımımızı derinden etkiler. Böylece habitus, aktörün içinde bulunduğu toplumsal bağlamının etkisini devreye sokan bilişsel ve güdüsel bir mekanizmadır; bilgi ve kaynakların bu bilgi ve kaynakların biçimlendirdiği etkinliklere aktarıldığı bir kanal, araç/ortam sağlar. Böylece, nesnel bağlamın karşılıklı ilişkileri ve dolaysız etkinlik durumları habitus aracılığıyla geri getirilir ve oluşturulur (Tatlıcan ve Çeğin, 2014: 315)

Toplumsal alanda failler, mevcut kurallar bağlamında konumlara sahiptirler. Sermayelerinin niteliği ve niceliği oranında yer aldıkları bu konumlarda nasıl davranmaları gerektiğini, neyi nasıl uygulamaları gerektiğini habitusları sayesinde edinmektedirler. Nitekim her alanın olduğu gibi (Koytak, 2012: 91) her bir konumun da kendine özgü kuralları, özellikleri, gereklilikleri, kalıpları yani habitusları bulunmaktadır.

Örneğin akademisyen konumunda olmak, bilimsel araştırma yapabilmeyi, yayın yapmayı, bilimsel toplantılara katılmayı, eğitim vermeyi ve almayı gerektirmektedir. Kültürel sermayeye sahip olmayı ve bunu biriktirmeyi zorunlu kılmaktadır. Dolayısıyla akademisyenin de habitusunun kültürel sermayenin biriktirilmesi yönünde eğilimlere sahip olması doğaldır. Konumunu korumak için failler konumlarının gerektirdiği kuralları öğrenmek ve bunları pratiklerinde uygulamak durumundadırlar. Yine akademisyen, konumunu korumak adına, alandan edindiği habitusunun etkisiyle çoğu zaman farkında bile olmadan bilimsel birikimini arttırma yönünde eylemde bulunacaktır. Bu eylemlerde, her ne kadar bireyler kendilerini özne gibi hissederek hareket ediyor olsa da konumlarının kendilerinde oluşturduğu bu habituslar, pratiklerini de büyük oranda yönlendirmektedir. Nitekim Peillon'un da ifade ettiği gibi failler, habitus ile stratejik hamlelerde bulunma yetkinliği kazanarak ve bulundukları alanın kaynaklarını kullanarak kendilerine bir eylem planı belirleyerek hareket etmektedirler.

Bu eylem planları ise bilinçsizce yapılan ama habitusun belirlediği planlardır (Peillon'dan akt Dursun, 2018:81).

Bourdieu, habitusu açıklarken oyun kavramına sıklıkla başvurmaktadır. Çünkü toplum da büyük bir oyun alanıdır ve toplumsal oyunda başarılı olmak için kuralları takip etmek gerekmektedir. Diğer bir anlatımla, toplumun veya toplumsal yapıların kurallarını bilmek ve ona göre hareket etmek, faile başarı sağlamaktadır. Daha önceki bölümde de ifade ettiğimiz gibi oyunlar ile habitusların uyumu faillerin alanda başarılı olmasını, rekabette öne geçmesini ve mücadele ilişkilerinde hakim konumda yer almasını sağlamaktadır. Bourdieu, şöyle bir örnekle durumu açıklamaktadır:

> Saint-Simon'da takke kavgasına ilişkin (kim önce selam vermeli?) parçayı okuduğunuzda, eğer bir saltanat ortamına doymamışsanız, saltanat adamlarına özgü Habitus'unuz yoksa ve eğer kafanızda oyunda da mevcut olan yapıları taşımıyorsanız, bu çatışma size boş ve gülünç gelir. Eğer tersine, oyun oynadığınız dünyanın yapılarına uygun olarak yapılanmış bir zihniyetiniz varsa, her şey sizin için apaçıktır ve oyun oynanmaya değer mi gibi bir soru aklınıza gelmez (…) Sizin için önemli olan oyunların önemli ve ilginç olduğunu düşünürsünüz çünkü bunlar sizin kafanıza, bedeninize, oyunun anlamı olarak adlandırılan şey tarafından dayatılmış ve ithal edilmiştir (Bourdieu'dan akt. Dursun, 2018: 82).

Habitusun toplumsal oyunlardaki temel rolü, faillere illusiolar aracılığıyla oyunculuk rolü yüklemek ve oyun oynama yetkinliği sağlamaktır. Bu nedenle failin oyuna yönelik habitusunun iyi edinilmiş ve oyun sürecinde bu habitusun takip ediliyor olması önem kazanmakta, rekabetteki başarı şansını da arttırmaktadır. Bourdieu'nun belirttiği gibi, habitus öyle kuvvetlidir ki kuralların bilgisi olarak sadece zihinlerde değil, aynı zamanda fiziksel olarak bedenin hareketlerinde de kendisini açığa vurmaktadır (Bourdieu, 2015a: 676-677; Calhoun, 2014: 103). Dolayısıyla oyunlarda yer alan failler hem zihinsel hem de bedensel olarak kendilerini ortaya koymaktadırlar.

Bourdieu'nun (1997b) belirttiği gibi, alana giren faillerin o alana yönelik ortak çıkarlarının olması da önem taşımaktadır. Alana girebilmek daha önce de belirttiğimiz gibi, o alana yönelik uygun ya da edinilmiş bir habitusu gerektirmektedir. Akademisyen olabilmek için sertifikalarla belgelenmiş kültürel sermayenin edinilmiş olması ve alandaki diğer failler tarafından bu sermayenin uygun olduğunun onaylanması kurallar

gereği bir zorunluluktur. Bu çerçevede, bireysel habituslar tarafından da alanın kimler tarafından oluştuğu, iktidar sahipleri, alanın sınırları ve kurallarının tanımlanması, bilinmesi gereklidir. Doxalarla oluşan sınırlar ve kurallar, alana uygun habitusların girişine izin vermektedir. Alanlara giriş yaptıklarında ise, devam eden mevcut oyuna kendiliğinden ve yeni stratejilerle katılmakta, oyunu yeniden üretmeye katkıda bulunmaktadırlar. Bourdieu (1997b:105), faillerin habituslarının oyun alanında nasıl bir hareket kazandığını da şöyle açıklamaktadır:

> ...bir alana katılan bütün insanların, alanın varlığına bağlı olan şeyler gibi ortak olarak belli sayıda temel çıkarları vardır: bütün uzlaşmazlıkların altında bulunan nesnel suç ortaklığı buradan kaynaklanır. Mücadelenin, kendiliğinden olanın içine bastırılmış, doksa durumuna terk edilmiş, yani alanın kendisini, oyunu, hedefleri ve oynuyor olunduğu için, oyuna girildiği için zımni olarak, farkına bile varmadan kabul edilen bütün ön kabuller ile uğrunda mücadele etmeyi hak etmis sey üzerine hasımlar arasında bir anlaşma gerektirdiği unutulur. Mücadeleye katılanlar, hedeflerin değerine inandırmaya, alanlara göre az veya çok eksiksiz olarak katkıda bulunmakla, oyunu yeniden üretmeye katkıda bulunurlar (Bourdieu, 1997b:105)

Habitusun bir diğer özelliği de, farklı alanlarda benzer konumlara sahip failler arasında benzerlik yaratmasıdır (Gorski, 2015:61). Habitus sayesinde eş konumlara sahip faillerin davranış ve tutumları benzeşmekte ve birbirleriyle uyum sağlamaktadır. Bu benzerlik, ortak sınıfsal konumlara sahip bireyler arasında da ortaya çıkmaktadır. Bourdieu Ayrım Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi (2017a) adlı eserinde, farklı sınıfsal konumlara sahip olan bireylerin, benzer habituslara sahip olduğunu zevk ve beğenileri üzerinden ortaya koymuştur. Bourdieu bu çalışmasında, benzer sınıfsal habituslara sahip bireylerin ortak kolektif bilinçleri olduğunu, benzer durumlar karşısında benzer davranış eğilimlerine yöneldiklerini açığa çıkarmıştır. Toplumsal yapıdaki eşitsiz ilişkileri sınıf temelinde değerlendiren Bourdieu, sınıf yaklaşımında Marx'ın ekonomik belirleyici sınıf teorisinden farklılaşarak, sınıfı hem ekonomik hem de kültürel boyutlarıyla bütünsellik içinde değerlendirmiş, burjuvazi, küçük burjuvazi ve halk sınıfı olarak üç sınıf tanımı yapmıştır (Bourdieu, 2017a). Tanımladığı her üç sınıfın da kendisine özgü habitusu olduğunu, her bir sınıfsal habitusun ortak

yatkınlıklara, eğilimlere ve zihinsel şemalara sahip olduğunu ve sonucunda da benzer yaşam tarzlarına ve kültürel beğenilere sahip olduklarını belirlemiştir (Bourdieu, 2017a). Bourdieu'ya göre, farklı yaşam tarzları, bireylerin zevk ve beğenilerini etkileyerek sınıfsal ayırımları da belirginleştirmektedir (Bourdieu, 2017a:25-26). Sınıfsal habituslar, bireysel habitusları belirleyerek sınıf içinde benzer tavır ve davranış kalıplarının oluşmasını sağlamaktadır.

Bireysel ve sınıfsal habitusların bir özelliği de dinamik ve üretken karakterli olmalarıdır. Bourdieu'nun belirttiği gibi bu dinamik karakter habitusa, bireye gündelik yaşamındaki beklenmedik ve değişen koşullarla mücadeleye girebilmesini, farklılaşan koşullarda baş edebilmesini sağlamaktadır (Bourdieu, 2018: 158). Bu dinamik karakter aynı zamanda, bireyin yaşamını da değiştirebilen bir nitelik kazandırmaktadır. Nitekim, yapı ile dinamik biçimde şekillenen habitus, kişinin yaşamının gelecek yıllarındaki dönüşümlerine göre, yeti ve yetkinliklerinin değişmesini de sağlamaktadır (Bourdieu ve Wacquant, 2003:127). Habitusun değişebilen bu dinamik yapısı, failin öznellik konumunu da harekete geçirebilen bir vurgu taşımaktadır. Değişebilen ve farklı koşullara uyum sağlayabilen bu üretken yapısı, mevcut nesnel koşullara uyum sağlayarak mümkün hale gelmektedir. Diğer yandan yukarıda da ifade ettiğimiz gibi habitusun yeniliklere direnç gösteren de bir yapısı vardır. Zira habitus, "kendi yaratıcı ilkelerinin üretiminin nesnel koşullarına içkin olan düzenlilikleri yeniden-üretme eğilimli pratikler üretmektedir" (Tatlıcan ve Çeğin, 2014: 317). "Nesnel koşulların kalıcı biçimde telkin ettiği yatkınlıkların, nesnel olarak bu koşullar ile uyumlu ve bir anlamda nesnel gereklerine uyarlanmış istekler ve pratikler ortaya çıkarması" (Bourdieu, 2018: 160) nedeniyle değişimi kolay kabullenmemekte, bazen tamamen reddetmektedir.

Bourdieu'nun habitus kavramı, faili ve yapıyı ilişkisellik içinde kavramaya olanak vermesi bakımından önemli ve merkezi bir kavramdır. Bireydeki toplumsallığı

tanımlayan kavram, dinamik, üretken, değişebilen, yapılaşan özellikleriyle bir yandan inşa edilen, diğer yandan inşa eden bir karaktere sahiptir. Dolayısıyla Bourdieu'nun da öerndiği gibi, alanların yapılanmasında ve şekillenmesinde habitusların aktif rolünü dikkate almak önem taşımaktadır. Üretken yapısını alandaki oyuna katılma sürecinde geliştirdiği stratejiler ile göstermektedir. Bu stratejiler, failin oyunda sahip olduğu sermaye ve konum üzerinden geliştirmekte ve çeşitlenmektedir. Doxalar ile sınırları belirlenen alanlarda yürütülen her mücadele ve rekabetin amacı çeşitli sermayeler biriktirmektir. Alanda hakim konuma erişmek ise habitusun üretkenliği oranında mümkün olmaktadır. Örneğin medya alanında yürütülen özerklik mücadeleleri için alandaki faillerin habituslarının ne tür sermaye biriktirmek için nasıl stratejiler geliştirildiğini gözlemek önemlidir. Bourdieu'nun kavramsal araçlarından biri olan sermaye, alanlardaki mücadelenin temel amacını ve rotasını belirleyen bir kavramdır ve diğer kavramları ile ilişkisel biçimde tanımlanması durumunda anlam kazanmaktadır. Dolayısıyla, sermaye kavramına alanlarda yürütülen mücadele bağlamında yaklaşmak, dizi alanındaki özerklik mücadelesini ortaya çıkarmaya odaklanan çalışmamız açısından da önem taşımaktadır.

1.1.4. Toplumsal Mücadelenin Amacı: Sermaye Biriktirmek

Bourdieu sosyolojisinin temel kavramlarından birisi de farklı formlarda kendisini sunabilen ve yine düşünürün sosyolojisi ile tutarlı biçimde birbirleriyle sıkı bir ilişki içerisinde olan sermaye kavramıdır. Bourdieu için her bir alanı, sınırlı kaynaklar için mücadelenin devam ettiği arenalar olarak tanımlamış ve her bir alanın kendisine has sermayesi, yani sınırlı kaynağı bulunduğundan söz etmiştik. Failler alana has bir çıkar için bu sermayeleri kullanarak ve (veya) sermayeye ulaşmak için hakim konumlara ulaşmaya çalışmaktadırlar (Bourdieu'dan akt. Koytak, 2012: 91). Bu mücadelenin yürütülmesinde temel araçlardan biri olan sermaye kavramı Bourdieu için maddi sınırların ötesinde, kültürel ve sembolik kaynakları da içeren niteliklere sahiptir

(Bourdieu, 1986). Bourdieu, sermaye kavramını ve türlerini birçok çalışmasında anlatsa da, bu bağlamdaki temel yazısı *The Forms of Capital* (1986) başlığını taşımaktadır. Sermayeyi maddi ve kültürel olguları kapsayacak şekilde birlikte bütüncül bir şekilde ele alan Bourdieu bu eserinde sermaye kavramını, iktisadi, kültürel ve sosyal olmak üzere üç gruba ayırmaktadır. Fakat bu üç tür sermayenin hareketliliğiyle oluşan bir de sembolik sermaye türü tanımlamaktadır. İktisadi, kültürel, sosyal ve sembolik sermaye türleri, her ne kadar birbirinden bağımsız olarak tanımlansalar da alanda ya da toplumsal uzamda birbirleriyle sıkı ilişkiler içerisindedirler. Bourdieu'nun ifadesiyle birbirlerine dönüştürülebilir nitelik taşımaktadırlar (Bourdieu, 1986).

Toplumsal uzamdaki failler, bu uzamda dört sermaye türünün niteliği ve niceliğiyle konumlanmaktadır. Failler, sosyal uzamda öncelikle sermayelerinin toplam hacmine; ikinci olarak kendi sermayelerinin yapılarına ve yoğunluklarına göre konumlanmaktadırlar (Bourdieu, 1989: 17). Bu konumlanma, sermaye türlerinin oranlarına ve niteliklerine göre değişmektedir. Bourdieu (1986: 241) sermayeyi, faillerin iktidar mücadelesinin amacı ve bu mücadelede izleyecekleri stratejilerin de belirleyeni olarak nitelendirmektedir. Faillerin konumlarını tanımlayan sermaye, onların sınıfsal durumlarına da gönderme yapmaktadır. Dursun (2018:83), sermaye türlerinin birbirleriyle ilişkisini Bourdieu'dan yola çıkarak değerlendirirken, sermayenin paraya dönüştürülebilen ve mülkiyet yapıları içerisinde kurumsallaşan niteliğine dikkat çekmektedir. Bourdieu'ya göre sermaye biriktirilebilen ve birbirine dönüştürülebilen özellik taşımaktadır (Bourdieu, 2018). Örneğin iktisadi sermaye, hem kültürel hem de sosyal sermayeye en kolay dönüştürülebilen özelliği ile öne çıkarken, toplumsal uzamdaki hakimiyet konumunu da ifade etmektedir. Kültürel sermaye de yine sermaye türleri arasında iktisadi sermayeye çabuk dönüşebilen özelliği ile önem kazanmaktadır (Dursun, 2018: 83).

Sermayeyi koruma ya da elde etmek üzerine yürütülen alan mücadelesinde Bourdieu, sermaye türlerinin hepsini önemsemekle birlikte, en belirleyici rolü iktisadi ve kültürel sermayeye vermiştir. Faillerin alandaki konumlarını da bu sermayelerin niceliği, ağırlığı ve zaman içindeki değişimi belirlemektedir (Göker, 2014: 281). İktisadi ve kültürel sermayenin hızlı dönüştürülebilir olma özellikleri, hakimiyet konumu için yürütülen mücadelede avantaj sağlamaktadır. Bu nedenle Bourdieu (1986), alanlarda hakim konumlarda, diğer deyişle sınıf hiyerarşisinde üst sıralarda yer alanları iktisadi sermayesinin ikinci sırada da kültürel sermayesinin niceliğine göre sınıflandırmaktadır. İktisadi ve kültürel sermayeye iktidar konumu açısından özel önem vermiş olmakla birlikte Bourdieu, dört sermaye türünün de brbirini destekleyen, besleyen ve geliştiren nitelikleri üzerinde de önemle durmuştur. Nitekim her bir sermaye türü alan mücadelesinin amaçlarından biri olarak işlemekte, faillerin habituslarıyla geliştirdikleri stratejiler ile işlevselleşmektedir. Sermaye kavramı, alan ve habitus ile sıkı biçimde ilişkilenmekte, birbirlerinin nedeni ve sonucu haline gelmektedirler. Bu noktada Bourdieu'nun sermaye türlerini nasıl farklılaştırdığı önem kazanmaktadır. Alandaki belirleyici gücü iktisadi sermayeye vermekte ve temel sermaye formu olarak tanımlamaktadır.

1.1.4.1. İktisadi Sermaye: Egemenliğin İfadesi

Bourdieu, iktisadi sermayeyi alanların ve uzamın temel belirleyici sermaye formu olarak ele almıştır. En somut ve belirgin haliyle iktisadi sermaye, 'para'yı tanımlamaktadır. Bunun yanında para olarak karşılık bulan mülk, üretim biçimi, ürün şeklinde somutlaşan metaları da bu kapsamda değerlendirmiştir. Bourdieu için iktisadi sermaye, toplumsal uzamda egemenlik ilişkilerinin ve yeniden üretiminin de temel belirleyenidir. Bu form, kendisini doğrudan açığa vurmakta ve açık biçimde tahakküm barındırmaktadır (Dursun, 2018: 83-84). İktisadi sermayenin temel önemi hızla kullanılabilir olmasından ileri gelmektedir.

Kavramı Marx'tan almış olan Bourdieu, egemenlik ilişkilerinde bu sermayeye determinist rol verme konusunda Marx'a benzerlik göstermiş ancak kavramı geliştirerek (akt. Öztürk, 2020: 44), bütüncül bir çerçevede işlevselleştirmiştir. Marx, iktisadi sermayenin mülkiyet ve sınıf ilişkilerindeki belirleyici rolünü öne çıkarmış, kapitalist üretim ilişkilerindeki güç ve iktidar mücadelesinin temellerini bu sermaye biçimi üzerinden tanımlamıştır. Marx, toplumsal yapıdaki eşitsiz ilişkilerinin kaynağını iktisadi sermayenin dağıtım ve bölüşüm süreci üzerinden tek yönlü olarak tanımlarken Bourdieu, iktisadi sermayenin yanında kültürel, sosyal ve sembolik sermayeye de rol vermiştir (Öztürk, 2020: 44-45). Genel bir ifadeyle, Bourdieu sermaye kavramında, iktisadi sermayeyi tüm sermayelerin temelinde yer alan (2018:70) ve sınıfsal ayırımları yaratan tür olarak Marx'a benzer şekilde tanımlamış ve buna sosyal ve kültürel boyutlardaki sermaye kaynaklarını ve dönüştürülebilir olma özelliğini eklemiştir.

Bourdieu, diğer sermaye türlerini iktisadi sermayeye dönüştürülebilme özellikleri ile tanımlamıştır. En hızlı iktisadi sermayeye dönüşen sermaye biçimlerini öncelikli olarak değerlendirmiştir. Örneğin üniversite mezunu olan birey, kültürel sermayesinin avantajı ile hızla iş bulabilecek ve para kazanabilecektir. Buna karşın sosyal sermayesi yüksek bireyin ilişkiler süreci üzerinden iş bulabilmesi daha uzun bir zaman ve çaba gerektirebilecektir. Sembolik sermaye ise yine bu türler arasında nispeten daha hızlı biçimde paraya dönüşebilecek bir özellik barındırmaktadır. Hızla ve yüksek oranda kazanılan iktisadi sermaye ise egemenlik mücadelesinde bireyin konum artışı olarak yansıyacaktır. Bir diğer deyişle, toplumsal yaşamda toplumsal ayrımlar iktisadi sermayenin hacmi ile belirlenmekte, bu forma hızla dönüştürülen diğer formlar belirleyici konuma yükselmektedir. Bourdieu'ya göre alandaki belirleyici gücü yaratma konusunda ikinci sırada kültürel sermaye gelmektedir. Dizi alanının da temel sermayelerinden biri olan kültürel sermaye, çeşitli şekillerde toplumsal uzamda görünüm kazanmaktadır.

1.1.4.2. Kültürel Sermaye: Kültürel Üretimin Gücü

Bourdieu'nun egemenlik ilişkilerinde belirleyicilik açısından ikincil rol yüklediği kültürel sermaye, Bourdieu sosyolojisinde üç farklı şekilde kavramsallaştırılmaktadır (Bourdieu, 1986: 243). Bunlardan ilki somutlaştırılan kültürel sermayedir ve bedenin yetisi olarak gelişmektedir. İkincisi nesneleştirilmiş kültürel sermayedir ve kültürel ürünler olarak kendini sergilemektedir. Üçüncüsü ise resmi ve gayri resmî kurumlarca bireye verilen diploma, unvan, sertifika vb. dereceleri kapsayan kurumsallaştırılmış kültürel sermayedir. (Bourdieu, 1986: 243)

1.1.4.2.1. Bedene Özgü Bir Sermaye: Somutlaştırılan Kültürel Sermaye

Somutlaştırılan kültürel sermaye, bedenle doğrudan bağlantılı bir sermaye türüdür. Bireyin, kendi çabalarıyla ya da dış kaynaklı çabalarla kendisini geliştirerek edindiği bireysel yetilerdir ve bedenin ya da benliğin bir özelliği olarak bedende birikmektedir (Bourdieu, 1986: 244). Bourdieu'ya göre, somutlaştırılan kültürel sermaye kişisel bir zenginliktir. Bu sermaye türü kalıtsal nitelik taşımadığından ne gelecek nesillere aktarılabilir ne doğrudan satılabilir ne de mübadele edilebilir. Bu sermaye türü, doğrudan bireyin kendisiyle bağlantılıdır ve o birey olduğu sürece kendisini ortaya koyabilir. Diğer bir deyişle, somutlaştırılan kültürel sermaye, bireyin fizikselliğinin dışında başka bir şekilde biriktirilemeyen, bireyin kendisine özgü bir sermaye türüdür. Bu sermaye türü bireyin biyolojik niteliğine bürünmüştür, kendisini doğrudan bireyin fizikselliği ile ortaya koyma eğilimindedir (Bourideu, 1986: 244-245).

Bourdieu, somutlaştırılan kültürel sermayenin doğuştan getirilen özelliklerin değer edinimiyle birleşmesi sonucunda oluştuğu üzerinde durmaktadır (Bourdieu, 1986: 246). Somutlaştırılan kültürel sermaye, bireylerin bilince konumlanarak ya da bedenin herhangi bir alanda doğuştan gelen yetisi, becerisi olarak ortaya çıkmakta ve bireye iktisadi getiri olanağı sağlamaktadır. Somutlaştırılan kültürel sermayeyi, sembolik

sermayeye yakın bir sermaye olarak da kavramak mümkündür. Çünkü sermayenin bu türü, meşru bir yetenek şeklinde kendisini göstererek ve bireyin sembolik sermayesini güçlendirme niteliği barındırmaktadır. Özellikle kültürel alanlarda sahip olunan yetenekleri, bu sermaye türüne örnek olarak göstermek mümkündür. İyi bir sese sahip olmak, tiyatral yetenek, resim yapabilmek vb. özellikler, Bourdieu'nun somutlaştırılan kültürel sermaye formu altında yer alırlar (Bourdieu, 1986: 245). Bu sermaye türünün değeri, bireysel bir yeti olmasından kaynaklı olarak ortaya çıkmakta ve toplumsal uzamdaki diğer bireylerde olmayışıyla ölçülebilmektedir. Örneğin resim yapma becerisi herkeste olmayan bireysel bir yeti olarak bireyi diğerlerinden ayıran, ona diğerlerinin sahip olamayacağı iş, aktivite, sosyallik vb olanaklar sağlayabilen bir sermayedir. Bu beceri, iktisadi sermayeye çevrilme hızı düşük olsa da bireysel çabalar ile olanakların arttırılması mümkün hale gelmektedir.

Somutlaştırılan kültürel sermayeyi, aile ile de yakından ilişkili bir sermaye olarak tanımlamak önemlidir. Bourdieu, bu kültürel sermayenin, belirli bir zaman sürecinde ve aile ortamında belirginleştiğini düşünmektedir (Bourdieu, 1986: 245). Yani, ailenin bu türden sermaye miktarıyla da yakından ilişkili ve doğru orantıdadır. Çünkü somutlaştırılan kültürel sermayesi güçlü olan aileler, kendi çocuklarını da bu yeti doğrultusunda eğitme eğilimine girerler; bu sermaye türünün kalıtsal olduğu kanısına kapılırlar ve üyelerini bu yönde motive ederek kalıtsallık hissiyatı yaratırlar. Böylece kalıtsal olmayan somutlaştırılan kültürel sermaye ya da genel olarak bireysel yetiler aileye özgüleştirilerek nesillere aktarılırlar (Bourdieu: 1986: 246).

> Somutlaştırılan kültürel sermayenin aktarımı, aile içerisinde, zamanla bağlantılı biçimde gerçekleşmektedir. Daha doğrusu, entelektüel, üst-sınıf aileler içerisine doğan bireyler, somutlaşan kültürel sermayeyi doğal olarak edinirler. Bu da somutlaşan kültürel sermayeye, kalıtsal yollarla aktarım özelliği katar. Diğer bir söylemle, somutlaştırılan kültürel sermaye, kültürel-kalıtsal bir özelliğe dönüştürülür (Bourdieu, 1986: 246).

Bu kültürel sermayenin birikimi, bu türden sermayesi güçlü ailelerde daha hızlı bir biçimde gerçekleşir. Örneğin sinema ya da tiyatro sanatıyla uğraşan ebeveynler

çocuklarına da küçük yaştan itibaren sanatsal eğitim vermeye eğilim gösterdikleri görülmektedir. Buna karşın sanata görece uzak ailelerin çocuklarının bu eğitim konusunda çekinceli davranabilmektedirler. Dolayısıyla kültürel sermaye aktarım hızının en yüksek olduğu kültürel sermaye türünün somutlaştırılan sermaye olması da olağan bir sonuç olarak ortaya çıkmaktadır. Özetle, kalıtsal olmayan ama kalıtsallık özelliği yüklenilen sermaye türü de yine Bourdieu'ya göre somutlaştırılan kültürel sermayedir. Sosyoloğun üzerinde önemle durduğu bir diğer sermaye türü ise nesneleştirilen kültürel sermayedir.

1.1.4.2.2. Doğrudan Metalaşan Kültür: Nesneleştirilen Kültürel Sermaye

Bourdieu'da, kültürel sermayenin diğer bir formu da sanat, edebiyat ve estetik alanlarında üretilen ürünleri içeren, nesneleştirilen kültürel sermaye formudur. Bourdieu, *Sanatın Kuralları* (2006) kitabında bu formun tarihsel olarak izini sürmüştür. Bu form, bedenlerde somutlaşan/cisimleşen kültürel sermayenin fizikselleşerek ürüne dönüştüğü emtiaları içermektedir. Bourdieu, resim yapma, yazma, anı tutma, müzik eseri üretme vb. biçimlere bürünen maddi nesneleri kültürel sermayenin nesneleştirilmiş boyutu olarak görmektedir. (Bourdieu, 1986: 246-247). Yani Bourdieu, bireysel yetilerle üretilen kültürel ürünleri, nesneleştirilen kültürel sermaye kapsamında değerlendrmektedir. Nesneleştirilen kültürel emtiaların, maddi bir karşılığa sahip olduğunu ve böylece de iktisadi sermayeye dönüşme özelliğinin yüksek oluğunu belirtmektedir (Bourdieu, 1986: 146-47). Hatta bu tür kültürel sermayeler öncelikle iktisadi sermayeye ve beraberinde sembolik sermayeye dönüşülbe özelliği taşımaktadır. Örneğin yazılan bir kitap ya da üretilen bir sinema filmi izleyicisi ya da okuruna satışa sunulduğunda sermaye sahibine maddi getiri sağlarken, diğer yandan tanınma, ün ve şöhret getirebilmektedir. Geniş kitleler ile buluşmak üzere üretilen bu nesneleşen eserlerin, ürünlerin de dolayısıyla iktisadi sermayeye dönüştürülme özelliği öne çıkmaktadır.

Yeni bir örnek, nesneleştirilen kültürel sermayenin daha açık bir şekilde anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Yapım ve müzik şirketleri örneğin, doğrudan nesneleştirilen kültürel sermaye üretim alanındadır. Bu sermaye türü, diğer sermaye türleriyle, yani iktisadi, sosyal, sembolik sermayelerle de oldukça ilişkiseldir. Bir müzik şirketinin albüm çıkarması veya bir yayınevinin kitap basması, öncelikle kültürel sermayenin nesneleştirilen boyutunda bir üretim anlamına gelmektedir. Şarkı söylemenin ve kitap yazmanın bir yetenek olduğu düşünüldüğünde bu sermaye türü, bireysel bedende somutlaşan kültürel sermayenin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Çıkan ürün, maddi bir karşılığa sahip olduğu için iktisadi sermayeye dönüşecektir. Böylece biriken iktisadi sermaye sosyal ilişkileri, yani sosyal sermayeyi; ardından da piyasada var olma yoluyla da sembolik sermayeyi getirecektir. Görüldüğü üzere Bourdieu'nun sermaye türleri birbirine dönüştürülebilme özelliği taşımaktadır. Sadece dönüşüm hızları ve dönüştükleri biçimler farklılaşmaktadır.

Bourdieu, nesneleştirilen kültürel sermayeyi bizzat üretenlerin yanısıra, kültürel sermaye üzerinde egemenlik kurmaya ve bu yolla para kazanmaya çalışan iktisadi sermaye sahiplerinin, kültürel sermaye üretim alanındaki konumlarını da açıklamaya girişmiştir (Dursun, 2018: 87). Bourdieu, kültürel sermaye üretim alanında yer alan faillerin (nesneleştirilen kültürel sermayeyi sahipleri), kullandıkları üretim araçlarının sahipleri olmadıklarını, ürettikleri ürünler ile iktisadi sermaye sağladıklarını belirtmektedir (Dursun, 2018: 87). Diğer bir ifadeyle, kültürel sermayenin geniş çapta işlerliğini sağlayan mekanizmalara sahip olamamaktadırlar (Bourdieu, 1986: 247). Çünkü bu mekanizmalar genellikle alanda iktisadi sermayeleriyle hakim konumda yer alanların elinde bulunmaktadır. Özetle Bourdieu, alanda kültürel üretim alanında nesneleştirilen-somutlaştırılan sermayeleriyle üretim yürüten faillerin egemen konumda yer alamadıklarını ifade etmektedir. Ancak Bourdie'nun bu yaklaşımı, Türkiye'den örnekler düşünüldüğünde kimi zaman geçersiz hale gelmektedir. Örneğin yıllarca müzik

eseri üreten birçok sanatçının yapım/müzik şirketi sahibi olabildiği, ya da sinema yönetmen ve oyuncularının da benzer konumlara yükselebildiğine şahit olunmaktadır. Alanda egemen konumlara yükselmek sembolik sermayenin dolayımıyla mümkün olmaktadır.

Kültürel sermaye üretimi, bireysel bir çaba olarak görünse de aslında tarihin bir ürünüdür (Dursun, 2018: 89). Her üretim alanında olduğu gibi, kültürel üretim alanlarının kuralları da tarihsel bir sürece sahiptir. Bu kurallar, diğer deyişle doxalar alanda yer alan faillerin pratikleri yoluyla üretilmeye de devam etmektedir. Bourdieu'nun habitus-alan ilişkisi hatırlanacak olursa, kavramlar arasındaki ilişkiselliğin bu alanda da mevcut olduğunu belirtmek önemlidir. Nitekim Bourdieu'nun yaklaşımında kültürel üretim alanı, toplumsal uzamın bir parçası olarak kendi içinde bir alt alan olarak işlemekte ve yapı-fail ilişkiselliği bu alanda da doxalar ve habitus aracılığıyla yürütülmektedir. Bu alana has sermaye ise kültürel sermayedir ve failler bu sermaye türünü biriktirmek ve bu sermaye yoluyla alanda hakim konumlara yerleşmek için stratejiler geliştirmektedirler. Alanla uyumlu habitusların kültürel üretim alanındaki oyuna katılabildiği düşünüldüğünde, nesneleştirilmiş sermaye sahiplerinin de alanın doxalarına uygun hareket ettiklerini ve etme eğiliminde olduklarını belirtmek gereklidir. Dolayısıyla alanın tarihselliği içinde yerleşen ve gelişen doxalara göre üretim yürütmektedirler. Örneğin alanda popülerliğin başarı olarak doxalaşmış olması, bu alanda yer alan faillerin de ağırlıklı olarak popüler türlere ve üretimlere yönelmesini ve bu yöndeki üretimi de başarı olarak tanımlaması doğallaşmaktadır.

Bu çalışmada da, bir kültürel üretim alanı olan dizi alanında yer alan failler konu edilmektedir. Dizi alanında sembolik üretime katılan failler, bir yandan somutlaştırılan diğer yandan nesneleştirilen kültürel sermaye sahipleri olarak alanda yer almaktadırlar. Nitekim dizi alanı sanat, edebiyat, tiyatro, oyunculuk, müzisyenlik gibi kültürel ve sanatsal yetileri ve üretimin doğası gereği nesneleştirilmiş kültürel ürünler ortaya

koymayı gerektirmektedir. Somutlaştırılan ve nesneleştirilen kültürel sermaye sahipleri, farklı sanat alanlarından ya da medyadan ve kimi zaman toplumun farklı kesimlerinden gelerek bu alana katılmakta ve üretimlerini/becerilerini ortaya koymaktadırlar. Dolayısıyla bu çalışmada, dizi alanının temel sermayelerinden biri olarak kültürel sermaye tanımlanmış, kültürel sermayenin somutlaştırılan ve nesneleştirilen biçimleri dikkate alınmıştır. Çalışma kapsamında Bourdieu'nun kültürel sermaye yaklaşımı dikkate alınarak kültürel sermaye sahipleri 'sembol yaratıcıları' olarak tanımlanmaktadır. Çalışmanın merkezi kavramlarından biri olan sembol yaratıcılarına yönelik kuramsal tartışmalar ilerleyen bölümlerde genişletilecektir.

1.1.4.2.3. Belgelenen Sermaye: Kurumsallaştırılan Kültürel Sermaye

Bourdieu, kültürel sermayenin son formu olarak kurumsallaştırılan kültürel sermayeyi tanımlamıştır (Bourdieu, 1986). Basit anlatımla, kurumsallaştırılan sermayeyi, kurumlarda üretilen ve eğitim ile kazanılan sermaye olarak tanımlamak mümkündür. Kültürel sermayenin diğer türlerinden farklı olarak bu sermaye türü, yetenek ve beceriden ziyade belgenmiş ve resmi bir onay almış bir form olarak kavramsallaştırmak mümkündür. Sermayenin dönüştürülebilir özelliğine bu noktada da dikkat çeken Bourdieu, kurumsallaştırılan kültürel sermayenin sosyal uzamda da nesnelleştirilerek ya da somutlaştırılarak ifadesini bulduğunu ve iktisadi sermayeye dönüşebildiğini belirtmiştir (Bourdieu, 1988: 247).

Homo Academicus (1988) kitabında detaylıca söz ettiği kurumsallaştırılan kültürel sermaye Bourdieu'ya göre, eğitim kurumları içinde birikmektedir ve bireylerin yetenek, beceri ve yetilerini de güvence altına almaktadır. Bireyler, sahip oldukları becerileri, yetenekleri ve aldıkları eğitimleri, sertifikaları aracılığıyla belgelemekte ve bunlar üzerinden iktisadi sermaye kazanabilmektedirler. Taşıyıcısından göreli özerkliği olan bu sermaye formu (Bourdieu, 1988: 247-248), kurumsal tanınma ve onama olanağı da yaratmaktadır. Nitekim bireylerin aldıkları eğitimler, kazandıkları beceri ve başarılar ne

kadar yüksek ve fazla olursa olsun kamusal ortamda kabul görebilmesi ancak bu başarıların resmi bir kabul ve onay kazanmış olması önem kazanmaktadır. Aksi durumda geçerliliği olmayacak ve edinilen becerilerin ve eğitimlerin uygulamaya konulmasına izin verilmeyecektir. Nitekim edinilmiş olan kurumsallaştırılan sermaye liyakat sahibi olmayı da tanımlamaktadır. Kurumsallaştırılan sermaye ile aynı zamanda edinilmiş olan birikimler ve eğitimlerin yasal olarak güvence altına alınması da mümkün hale gelmektedir. Bourdieu'nun da belirttiği gibi sahip olunan becerilerden çok belgelenmiş yetenekler kabul görmektedir (Bourdieu, 1986: 248). Diğer yandan bu türe sahip olmak failler arasında rekabet ve kıyaslamada da önemli bir fark olarak ortaya çıkmaktadır. Nitekim mezun olunan üniversiteler arasındaki farklılaşma, geliri yüksek ve statülü iş sahibi olma konusunda da fark yaratmaktadır. Dolayısıyla bu sermaye formu, istihdam edilen bireyin şirketine, kurumuna etki edebilmekte ve faile iktisadi sermaye kazandırarak onun alandaki konumunu tayin etme noktasında da belirleyici olmaktadır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Bourdieu, kültürel sermayenin faillerin alanlardaki hakimiyet konumlarında belirleyici rolüne dikkat çekmiştir (Bourdieu, 2017a). Kurumsallaştırılan kültürel sermaye, iktisadi sermayeye dönüştürülebilir olma hızı bakımından diğer sermaye formlarından öne çıkmakta ve faillerin konum atlamalarında avantaj yaratma potansiyeli taşımaktadır. Bu özelliği ile toplumsal uzamdaki eşitsizliklerin de üretilmesi ve sürdürülmesinde de etkili olmaktadır (Smith, 2005: 190). Bourdieu, sınıflar arası ayrışma ve bölünmelerin beğeniler ve yaşam tarzları üzerinden nasıl oluştuğunu *Ayrım Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* (2017a) adlı eserinde detaylı olarak analiz etmiştir. Bourdieu'nun bu çalışmasında, iktisadi sermayenin yanında kurumsallaşan başta olmak üzere kültürel sermayenin toplumsal hiyerarşilerin ve eşitsiz ilişkilerin devamlılığındaki rolü ortaya konmuştur. Nitekim kurumsallaştırılan

kültürel sermaye iktisadi sermayeye dönüşebildiği gibi, bu sermayeye sahip olabilmenin koşulu da iktisadi sermayeye sahip olmaktan geçmektedir.

Toplumsal eşitsizliği yaratan dinamikler, kültürel ve iktisadi sermayelerin birbirine dönüştürülebilir bu özellikleriyle ortaya çıkmaktadır. Bireyin iyi bir okulda okuyabilmesi, statüsü yüksek bir üniversitede eğitim alabilmesi iktisadi sermaye birikimi gerektirmektedir (Bourdieu, 2017a). Üst sınıf ailelerin çocuklarının küçüklükten itibaren iyi eğitim olanaklarına sahip olması, gelecek yaşamlarını da etkilemekte, nitelikli eğitim olanaklarına ilişkin fırsatlara ulaşabilmeleri kolaylaşmaktadır. Benzer şekilde, kurumsallaştırılan kültürel sermayeye sahip bireyler de iktisadi sermaye birikimi yaparak, sınıfsal konumlarını arttırabilmekte, alanda hakimiyet mücadelesinde öne geçme fırsatı yakalamaktadırlar. Diğer yandan kurumsallaşan kültürel sermaye sonucu iktisadi sermaye elde eden bireyler yeniden kültürel sermayeye yatırım yaparak alanlardaki hakim konumlarını da garantiye alabilme fırsatı yakalayabilmektedirler. Dolayısıyla, bireyler arasındaki eğitime yapılan yatırım farkı, bireylerin gelecek yaşamlarında da devam eden bir farklılaşmayı ve eşitsizliği de beraberinde getirmektedir.

Yine benzer şekilde, kültürel sermayelerin kendi aralarında da dönüştürülebilme özelliği de faillerin iktisadi sermayeye ulaşabilme olanaklarını arttırmaktadır. Sermayenin somutlaştırılan formuna, yani yeteneklere ve becerilere sahip bireyler, eğitim ile bu becerilerini belgelendirebilmekte ya da nesneleştirerek ürün haline dönüştürebilmektedirler. Örneğin birey, güzel sanatlar eğitimi almakta, çizim becerisi kazanmakta ve resim yaparak kültürel sermayesini somutlaştırabilmekte, toplumsal uzamdaki konumunu da garantiye alabilmektedir. Sonuç olarak, kültürel sermayenin kurumsal başta olmak üzere tüm formları, bireylerin toplumsal uzamdaki güç mücadelelerinde etkinleşmekte ve kaynaklık etmekte, sınıfsal eşitsizliğin yaratılmasında ve sürdürülmesinde de başlı başına bir etmen haline gelmektedir. Bourdieu, kültürel

sermayenin yanında sosyal sermayenin de toplumsal uzamdaki önemine dikkat çekmiştir. Bu sermaye türü, toplumsal mücadelede faillerin sosyal becerileriyle öne çıkmasında avantajlar yaratmaktadır.

1.1.4.3. İlişkiler Ağı: Sosyal Sermaye

Bourdieu, sosyal sermaye kavramıyla toplumsal uzamdaki bireylerin kurdukları ilişkiler ağını ve bu ağın bireylere sağladığı kaynakları tanımlamaktadır (Bourdieu, 1986: 248). Bu kaynaklar kimlik ve aidiyet duygusundan, iş ve eğitim olanaklarına kadar uzanabilen maddi kaynaklar olabileceği gibi, faillerin ihtiyaç duyduğu insani ve psikolojik kazanımlar da olabilmektedir. Sosyal sermaye, kimi zaman aile, kimi zaman kurum, kimi zaman örgüt, birlik adı kimi zaman da partide somutlaşabilmekte ve buralarda işleyen düzenli eylemlerle de kurumsallaşmaktadır. Bourdieu'ya göre, toplumsal yapılar içindeki ilişkilerde stratejilerini ve başarılarını iyi kullanarak geliştiren failler kazandıkları sosyal sermaye ile sosyal yaşam içinde tanınma sağlamakta (Bourdieu, 1986: 249) ve konumlarını güçlendirmektedirmektedirler. Aynı alanlar içinde olan bireylerin birbirlerini tanımasıyla gelişen ilişkiler sonucunda bireyler, sosyal sermaye elde ederek çeşitli kazanımlar elde etmektedirler (Öztürk, 2020: 45). Örneğin alanlarda ve dolayısıyla toplumsal uzamda kurumsallaşan çeşitli yapılarda, faillerin birbirleriyle kurdukları yakın ilişkilerde elde ettiği en önemli kazanımlardan biri aidiyet desteği olmaktadır. Grupların, toplulukların ya da ilişkilerin sunduğu bu aidiyet desteği, bireylerin de maddi pratiklerine ve sembolik mücadelelerine de güç kazandıran bir etmen olarak belirmektedir.

Bourdieu, sosyal sermayenin edinilme biçiminin iki şekilde mümkün olduğu kanaatindedir (2017a: 32-33). Bunlardan ilki aile ilişkilerinden sağlanan kazanımdır. Diğeri ise yukarıdak örnekte de verdiğimiz gibi, kurumsallaşan gruplardan edinilen sosyal sermayedir (Öztürk, 2020: 46). Aile ilişkilerinden edinilen sosyal sermaye, bireyin tercih hakkının olmadığı ve aile-akrabalık bağları üzerinden edinilen bir

sermayeyi tanımlamaktadır. Güçlü sosyal ağlara sahip ailelerin sosyal ağları da bireylere aktarılmakta, birey bunları kullanıp kullanmamakta kişisel tercihleri ile hareket etmektedir. Aile ile edinilen sosyal sermayeyi, iktisadi ve kültürel sermayesi yüksek olan ailelerinin ve çocuklarının sosyal ilişkileriyle örneklendirmek uygun olacaktır. Sınıfsal hiyerarşide yüksek konumda olan bir aileye sahip olan birey, ailesinin önceden edindiği ilişkiler ile iş fırsatlarından daha kolay haberdar olabilmekte, olanaklara daha hızlı ulaşabilmektedir. Toplumsal mücadeleye daha güçlü bir konumdan başlayan bu bireyler aktarılan sosyal sermaye ile mücadele süreçlerini de daha güçlü konumdan yürütebilme şansı edinmektedirler.

Bourdieu'nun tanımladığı ikinci kazanım yöntemi, bireyin kişisel tercihleri ve çabaları ile grup ve derneklere katılarak ilişkiler ağını genişletmesidir (Bourdieu, 1986: 249). Daha önce de örneklendirdiğimiz gibi bu sosyal sermayede bireyler, grupların düzenli eylemler ağına kabul edilmekte ve aidiyet desteği almaktadırlar. Bourdieu'nun ifadesiyle bu tür sermaye bireysel çabalarla edinilmektedir (1986: 249). Bu durumda da bireylerin sosyal ortamlarda ne tür stratejiler geliştirerek ilişkiler ağına katıldıkları, sahip oldukları konumlar, bu konumların onlara sağladığı habituslar gibi etmenler belirleyici nitelik haline gelmektedir. Diğer bir deyişle sosyallaşme konusunda uyguladıkları stratejiler, sahip oldukları ün, şöhret, zenginlik gibi konumlar, aldıkları eğitim ve sahip oldukları iletişim becerileri onların bireysel çabalarını da şekillendirmektedir. Bourdieu (1986: 248-249), bu gruplarda işleyen ilişkiler ağını tanımlarken, bilinçli ya da bilinçsiz yatırım stratejileri üzerine kurulu ilişkilenme biçimlerinden söz etmektedir. Örneğin gruplar, klüpler, birlikler, derneklerde yürütülen ilişkilerin güçlendirilmesi ve yeniden üretilmesi hediye alışverişleri, özel günler, sosyal toplantılar gibi etkinliklerle sosyal sermaye kazanılmakta ve güven ilişkisi yaşatılmaktadır. Dolayısıyla kurumsallaşan gruplarda bilinçli ya da bilinçsiz şekilde

Yine benzer şekilde bireylerin rastlantısal ilişkilerinde de güven ilişkisi, kalıcılık açısından elzem olmaktadır.

Sosyal gruplarda ilişkiler, yeniden üretilmek üzere kurumsallaşmışlardır. Bu kurumsallaşma ile gelişen ilişkiler ağının kuralları, gruba katılanların ya da grupta yer almaya devam edenlerin, bu bağlantılar içinde nasıl hareket edeceğini belirleyen kurallar silsilesi yaratmaktadır (Bourdieu'dan akt.Dursun, 2018: 92). Bir diğer deyişle Bourdieu'ya göre, gruplarda sosyal sermayenin üretimi, ilişkiler ağında süreklilik içinde devam eden alışverişlerle yürütülmekte, işleyen alışverişin ve kuralların değiştirilmemesini gerektirmektedir. Bu kurumsallaşmış ilişkiler ağlarının bir diğer önemi de yüksek oranda sosyal sermaye yaratmak, tanınmış ve ünlü isimlerin etkin olmasını sağlamak, ilişkilerdeki bireysel ihmalleri ortadan kaldırmak yönünde önemli bir güç oluşturmalarıdır (Bourdieu, 1986: 251). Aynı zamanda gruplarda önem ve prestij taşıyan isimlerin olması, grubun bağlarını ve bağlantılarını da güçlendiren nitelikleriyle işlevsel olabilmektedir. Bourdieu da, sosyal ilişkilerde asalet, unvan, prestij gibi kavramlara vurgu yaparak, sosyal sermayenin kurumsallaşmış görünümlerindeki sosyalleşmeyi ve kurumsallaşmayı arttıran etkisine dikkat çekmiştir (Bourdieu, 1986: 251-252).

Özetle, sosyal sermaye Bourdieu'da, bireyin ilişkiler ağını tanımlarken, bu ağdan elde edebileceği iktisadi sermaye ve güç kazanımlarına gönderme yapmaktadır. Bireyin kurduğu ilişkilerde kendi sermayesi işlevsel olurken, diğer bireylerin sermayesinin türü ve hacmi de önem kazanmaktadır. Nitekim iktisadi ve kültürel sermayesi bakımından güçlü olanlarla kurulan ilişkiler, bireyin kişisel sermayelerini de arttırma potansiyeli taşımaktadır. Dolayısıyla toplumsal uzamda bireyler, sosyal sermayesiyle güçlü isimlerle ilişkilenmeye daha çok meyletmektedirler. Bu çalışma açısından sosyal sermaye, dizi alanında belirleyici sermaye türlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Nitekim alana giriş yapabilmek, kalıcı olabilmek, çalışabilmek ve konum elde

edebilmek genellikle sosyal sermaye kazanımları ile mümkün olmaktadır. Bu alanda belirleyici olan bir diğer sermaye türü ise sembolik (simgesel) sermayedir.

1.1.4.4. Güç Olarak Sembolik Sermaye

Bourdieu, sermaye formları arasında son olarak sembolik sermayeyi tanımlamıştır (2015). Sembolik sermaye, iktisadi, kültürel ve sosyal olmak üzere tüm sermaye türlerini kapsayan bir form olarak tanımlanabilir. Kavramı, ün, şöhret prestij, derece, rütbe gibi ifadelerle tanımlayan Bourdieu (Bourdieu'dan akt. Öztürk, 2020: 51) için sembolik sermaye, diğer sermaye türlerinin türlerinin birikmesiyle oluşan ve bireye toplumsal uzamda güç ve ayrıcalık kazandıran, ulaşılmaya çalışılan temel formdur. Toplumsal uzamda tanınmış isimler, ünlüler, sanatçılar, siyasi erk sahibi olanlar, bu sermayeleriyle öne çıkarlar. Nitekim sembolik sermaye, prestij ve üne vurgu yapmakta ve bireylerin alanda söz sahibi olabilmesinin de ön koşulu olmaktadır (Bourdieu, 2018:241). Dolayısıyla toplumsal alanda hakim konumlar üzerine mücadele yürüten failler için sembolik sermayeye ulaşma çabası da temel amaçlardan biri haline gelmektedir. Daha genel ifadeyle sembolik sermaye, faillerin alanlardaki konumlarını ve statülerini arttırma ve pekiştirme çabasının sonucunda ortaya çıkmakta (Dursun, 2018: 95), bireylerin zaman, emek ve enerji harcamalarını gerektirmektedir (Bourdieu, 2014: 202).

Sembolik sermayenin para gibi somut bir karşılığı yoktur ama her sermaye türü gibi paraya yani iktisadi sermayeye çevrilebilir (Dursun, 2018: 95) niteliktedir. Nitekim sembolik sermaye, sağladığı konum itibariyle bireye güçlü bir iktisadi sermaye yaratabilecek özelliğe sahiptir. Bunun yanında iktisadi sermayenin de sembolik sermayeye dönüşmesi gerekliliğine vurgu yapan Bourdieu, sembolik sermayeye dönüşmeyen iktisadi sermayeyi önemsiz görmektedir (Öztürk, 2020: 51). Bireylerin alanlarda sahip oldukları diğer sermayeleri ile yürüttükleri mücadeleler sonucunda zaman ve emek harcanarak dönüştürülebilen sembolik sermaye, elde edildiği noktada

bir kredi gibi işlemekte ve faile sembolik güçle bağlantı kurma olanağı da yaratmaktadır (Dursun, 2018: 97). Bu noktada iktisadi ve kültürel sermayesi yüksek olan ve dolayısıyla alandaki hiyerarşik yapıda önemli konumlarda yer alan bireylerin sembolik sermayeye ulaşma ve edinme kapasitelerinin de yüksek olduğu gözlenmektedir.

Toplumsal uzamda bireylerin bilgisi ve kabulü dahilinde sermaye türüne dönüşen sembolik sermaye, biriktirilen özelliğinden öte, "etki olarak hissedilen, varlığını ve kaynağının farkedilmezliğinden alan ve belki de bu yüzden en yaygın ve etkili olan sermaye türüdür" (Bourdieu'dan akt. Yüce, 2007:61). Bir diğer deyişle, simgesel sermaye insanlardan kabul görmeye ve onanmaya muhtaçtır. Bu sebeple de toplumsal uzamda kabul görmesiyle geçerlilik kazanarak, rütbe, derece, prestij gibi niteliklerde somutlaşarak failini alanda egemen bir konuma yerleştirmektedir. Bourdieu'ya göre sosyal gerçekliği kendi çıkarlarına göre yönlendirme amacındaki sembolik güçler, toplumsal uzamda hakimiyet mücadelesi vermekte (Bourdieu, 1989) ve bu mücadelede failler konumlarını koruma ya da arttırma yönünde pozisyon almaktadırlar. Sembolik sermayeye sahip olanların sembolik güç sahibi olarak yer aldığı bu mücadelede, failler kendilerinin belirlediği alan doxalarının da değiştirilmemesi yönünde mücadele vermektedirler. Doxaların sarsılması ya da sorgulanması bu faillerin konumlarını da tehlikeye sokacağından mücadele yöntemlerinde sembolik şiddet kullanmaktadırlar. Kısacası sembolik şiddet, özellikle sembolik sermaye sahibi olan egemenlerin devamlılığının sağlanmasına olanak tanıyan, ezilen gruplar üzerinde rıza yaratarak işleyen bir şiddet biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Bourdieu, medya, eğitim, din, aile gibi birçok alanda ortaya çıkan ve toplumsal eşitsizliğin devamlılığını sağlayan sembolik güç ve şiddete merkezi bir önem vermektedir. Özelikle kültürel üretim alanlarında işleyerek toplumsal uzama yayılan güç ve şiddet ilişkilerinin tanımlanması ve Bourdieu'nun yaklaşımı çerçevesinden üretim ve tüketim dinamiklerini nasıl şekillendirdiği çalışmamız açısından önem kazanmaktadır.

1.1.5. Sembolik Gücün Tahakkümü: Sembolik Şiddet

Sembolik güç ve sembolik şiddet, Bourdieu sosyolojisinin merkezi kavramları arasında yer almaktadır. Egemen sınıfların/güçlerin konumlarını meşrulaştırma yöntemlerine odaklanan Bourdieu, güç ve tahakküm ilişkilerinin nasıl sürdüğünü açıklamaya girişmiştir. Bu noktada sembolik şiddet kavramını da, toplumsal düzenin sınıf ve statü farkını yaratan ve güç ilişkilerinin devamlılığını sağlayan bir mekanizma olarak geliştirmiştir. Genel bir ifadeyle, insanlar arasındaki güç farkının simgesi olarak algılanan bu şiddet, toplumsal sınıflar arasındaki güç ilişkilerinin korunmasını ve sürdürülmesini sağlamaktadır. Yani, toplumsal yapılarda egemenlerin eşitsiz ilişkileri sembolik şiddet aracılığıyla kurulmakta, failler ise tanlış tanıma ile sembolik şiddete suç ortaklığı yaparak eşitsizliğin devamlılığını sağlamaktadır. Sembolik yapılar, medyadan eğitim kurumlarına, aileden, kadın-erkek ilişkilerine, entelektüel üretim alanlarından gündelik yaşam pratiklerine kadar her alanda sembolik şiddetin üretimine izin veren mekanizmalar aracılığıyla işlemekte ve eşitsiz toplumsal yapının devamlılığı sağlanmaktadır.

Swartz'a göre Bourdieu, egemen gücün kültürel yapılarda nasıl işlediğini açıklarken (2011: 43), Weber'in karizma ve yasallık kavramlarını ödünç almıştır. Sembolik şiddet, hayranlık ve rıza ile işbirliği yapmakta, modern toplumsal yapılarda görünmez şekilde işleyerek güç ilişkilerinin devamlılığını sağlamaktadır. Modern toplumsal yapılarda, güç ve tahakküm soyut şekilde, bireylerin bilinçleri aracılığıyla varolmaktadır (Dursun, 2018: 95). Diğer deyişle, güç ve iktidar sembolik yapılar ile bilince baskı kurmakta, sembolik şiddet ile de tahakkümünü devam ettirilmektedir. Foucault'a benzer şekilde Bourdieu için güç/iktidar kavramı sabit ve tek merkezli değildir ve güç ilişkileri sürekli inşa edilmektedir (Lakomski, 1984: 156). Toplumsal yapıların içinde dağınık, görünmez ve gömülü olan güç/iktidar ise tahakkümünü sürekli kılmak için faillerin suç ortaklığına ihtiyaç duymaktadır (Dursun, 2018: 96). Farkında

olmadan/yanlış tanıma ile sembolik şiddete maruz kalan failler, tahakküme rıza göstermekte ve Bourdieu'nun deyimiyle onların suç ortaklığında toplumsal eşitsizlikler inşa edilmektedir.

> Gören ve inanan insanlar oluşturma, verilen ifadeler/konuşmalar yoluyla yapılandırma, dünyanın vizyonunu dönüştürme ve doğrulama ve dolayısıyla dünya üzerinde eylemde bulunma gücü olarak; böylece dünyanın kendisi ve hatta mobilizasyonun özel etkisiyle, fiziksel veya ekonomik olsun olmasın sihirli bir güç aracılığıyla eşit olarak ne olanaklıysa onu olanaklı kılan bir güç olarak sembolik güç, sadece kabul edilmesi şartıyla uygulanabilir bir güçtür. (Bourdieu'dan akt. Dursun, 2018: 96).

Bourdieu, toplumsal yapıda faillerin suç ortaklığı ile devam eden bu tahakküm ve güç ilişkilerini daha önce de anlattığımız alan teorisi yöntemiyle çözümlemeyi önermiştir. Teorisinde, geliştirdiği kavram setine sembolik güç ve şiddet kavramlarını da eklemiş, alanlardaki güç ve tahakküm ilişkilerinin nasıl açığa çıkarılacağına ilişkin bir metodoloji sunmuştur. Bu sayede, mikro toplumsal alanlardaki sembolik yapılarda pratiklerle işleyen tahakküm ilişkilerinin nasıl süreklilik kazandığını açıklamıştır.

Farklı konumlanmaların mücadele arenası olan alanlarda failler, farklı hacim ve türde sermayelerini habituslarına göre kullanmak/biriktirmek üzere hareket etmektedirler (Bourdieu, 2019). Daha önceki bölümlerde de aktardığımız gibi Bourdieu'nun alan teorisine göre, her alanın kendine özgü egemen ve tabi konumları bulunmakta, alandaki güç ve sermaye sahibi egemenler, işleyişi ve kuralları da düzenlemektedir. Farklı sermaye türlerinin, alana özgü çıkar için egemenlik mücadelesine girdiği bu alanlarda habitusa hareket kazandıran ise doxalardır. Alanın sınırlarını, kurallarını oluşturan ön kabuller/kanaatler olarak doxalar, katılımcıya alana ait olma duygusu vererek alandaki işleyişin ona doğal görünmesini sağlamaktadır (Koytak, 2012: 91). Doxalar sayesinde alanda egemenlerin lehine işleyen güç ve tahakküm doğallaşmakta, failler oyunun amaçlanmaya değer olduğuna ilişkin yanıltıcı düşünce ve duygularla –illusiolarla- (Bourdieu, 2019) doxaya katılmakta ve habituslarını da doxayı yeniden üretecek şekilde harekete geçirmektedirler. Diğer bir deyişle; doxa faile alanın kurallarını doğallaştırarak, illusio failde alanın çıkarını

amaçlanmaya değer duygusu yaratarak ve habitus alanın nesnel yapısına yatkınlık ve uyum oluşturarak (Kotyak, 2012: 92) işlevselleşmekte ve failin mevcut tahakküm ilişkilerini yeniden üretmesine neden olmaktadırlar. Çünkü doxa, habitus ve illusionun işbirliği, failleri tahakkümü anlama, sorgulama ve mücadele etme konusunda hareketsiz bırakmaktadır. Bu nedenle failler, farkında olmadan yapılardaki sembolik şiddeti ve dolayısıyla tahakkümü yeniden üretmektedirler. Bir diğer deyişle yanlış tanıma içindeki failler şiddeti, rıza ile üretmektedirler.

Bourdieu sosyolojisinde sembolik şiddet, habitus, doxa ve illusio ile ilişkisellik içinde, toplumsal yeniden üretim mekanizmasını tanımlayan bir kavram haline gelmektedir. Sembolik şiddet bu kavramlarla ilişkili olarak değerlendirildiğinde pratiklerde ortaya çıkmakta, faillerin davranışlarında ve eylemlerinde somutlaşmaktadır. Yani, yanlış tanıma içindeki failler toplumsal yapıları ve bu yapılardaki mekanizmaları, bilgileri, düşünceleri, eylemleri pratiklerle edinmekte ve yeniden bu pratikler aracılığıyla tahakküme ilişkilerine dayalı yapıları yapılandırmaktadırlar. Simgesel şiddete maruz kalan bireylerin, toplumsal yaşamın ve tahakkümün gerçekliğine ilişkin bilgi üretmeleri de sınırlı olmaktadır. Bourdieu, yapıların tahakküm stratejilerinin açığa çıkarılması noktasında düşünümsel sosyolojiyi önerirken, düşünümselliğin "bireylere kendi habituslarını ve katıldıkları tahakkümün yeniden üretim mekanizmalarını doğru tanıtma" (Koytak, 2012: 93) imkanı sunabileceğini ifade etmektedir. Nitekim düşünümsellik kabullerden, sabit fikirlerden arınmayı, gündelik rutinin akışına kapılan faillerin toplumun işleyişi hakkında sahici bilgi üretmeyi ve tahakküme hükmedebilme yeteneğini mümkün kılmaktadır (Bourdieu, 2016).

Görüldüğü üzere Bourdieu, sembolik şiddet tanımında yanlış tanıma ve rıza arasındaki organik ilişkiye odaklanırken, bu ilişkinin habitus ile nasıl işlevselleştiğini de ortaya koymaktadır. Sembolik şiddet, tabi konumda yer alan faillerin habituslarıyla uyum gösterdiği oranda ortaya çıkmakta ve suç ortaklığı yaparak sembolik şiddetin

yeniden üretimine katkı sağlamaktadır. Bourdieu, sembolik şiddetin failler üzerinde etkisini hissettirmeden rıza oluşturabilmesinin ardından sevgi ve hayranlıkla oluşan bir bağlılıktan söz etmiştir (Bourdieu, 2015a: 180). Rıza ve itaat halinin sevgi ve bağlılık yaratabilmesi Bourdieu'nun belirttiği gibi, egemen olanların çıkarlarına göre düzenlenmiş olan toplumsal sembolik algı kategorilerinin ve şemalarının tahakküm edilenlerin bedenlerine kalıcı olarak işleyen iktidarın etkisi (Bourdieu, 2019: 203-4) ile ortaya çıkmaktadır. Tahakküm ilişkilerine ilişkin kategori ve şemalar, egemenlerin bakış açısıyla/çıkarlarına uygun olarak oluşturulmakta ve habituslara işleyerek faillerde doğallaşmış bir görünüm kazanmaktadırlar. Nitekim bu şemalar, failin de kendisini algılama ve anlamada başvurduğu (eril/dişil, siyah/beyaz, güzel/çirkin, iyi/kötü), onun toplumsal varlığını da kazandıran kategorilerin somutlaşmış halidir (Bourdieu, 2015b: 51). Daha genel ifade ile faillerin sembolik şiddet kategorilerine ilişkin geliştirdikleri bağlılık, kendi toplumsal gerçeklikleri olarak düşündükleri sembolik yapılara bağlılık olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu kategoriler, habitusu; bilinci ve bedeni şekillendirirken, faili farklı bir gerçeklik algısından da uzaklaştırmaktadır. Nitekim tahakkümün başarılı şekilde işleyebilmesi de failler tarafından kabul edilmesine, rıza kazanmasına bağlıdır (Bourdieu, 2019: 127). Daha açık ifadeyle tahakkümün başarısı, kabul gördüğü oranda artmaktadır. Yani nesnel yapılarla bireysel bilinçlerin uyumu tahakkümün başarısına da etki etmektedir. Uyum, tahakkümün sorgulanmadan kabul edilmesini, zararlı etkilerine rağmen rıza gösterilerek başarıyla yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Bourdieu ve Wacquant, "gizli ikna"ın en etkili şekilde şeylerin [sosyal gerçekliklerin] içine sızarak oluştuğunu (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 167) ve bazı şartlarda polisiye ve politik şiddetten daha etkili olabildiğini dile getirmişlerdir (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 165). Gündelik yaşamda da sembolik tahakküm yöntemleri fiziksel şiddetten daha etkili

olabilmektedir. Örneğin bir öğrencinin eğitime katılması için fiziksel şiddet uygulamak onun eğitime karşı direniş geliştirmesiyle sonuçlanabilmektedir.

Sembolik şiddet, toplumsal yaşamın her alanında faillerin karşı karşıya kaldığı, deneyimlediği ve pratiklerinde yeniden ürettiği bir şiddet biçimi olarak varolmaktadır. Habitusun eylem şemalarını şekillendirerek onun nasıl hareket etmesi gerektiğini dikte eden sembolik şiddet, görünmez ve yumuşak bir şekilde uygulandığından kurtulmak ya da başkaldırmak da zordur. Bireyler doğdukları ve büyüdükleri toplumsal yapıların kurallarını fark etmeden öğrenerek yapıya dahil olmakta, sorgulamadan habitusuna dahil ederek gündelik pratiklerinde tekrar eden şekilde uygulamaya koymaktadır. Günlük rutinin hızlı temposuna kapılan bireyler, alışkanlıklara dayalı pratiklerini habituslarıyla açığa çıkarmaktadırlar. Genelleyici bir anlatımla, habituslar toplumdaki sembolik şiddetin ve ideolojinin üretimini ve aktarımını yapmaktadır. Terry Eagleton, Bourdieu'nun habitus kavramını ideoloji ile ilişkilendirerek değerlendirmiştir. Toplumsal dünyanın bilinç yerine pratikler ve mekanizmalar ile işlediğini belirten Bourdieu Eagleton'a göre, "daha çok ideolojinin günlük yaşama nüfuz etme mekanizmaları üzerinde durmaktadır" (Suveren, 2022: 9). Eagleton'a göre, Bourdieu'daki iktidar, öznel ve nesneli birleştirerek, yani habitusla kendisini garanti altına almaktadır (Suveren, 2022: 9). Yine benzer şekilde Rehmann da (akt. Suveren, 2022: 9) ideolojik dönüşümlerin ancak habitus ile ilişkilendiği sürece işlev kazanabileceği görüşündedir. Rehmann da habitusun güçlü bir kavram olduğuna dikkat çekerek, ideolojinin gündelik yaşam örüntülerinin içine sızabilmesinin ancak habitus ile mümkün olabildiği görüşündedir (akt. Suveren: 2022: 9).

Bourdieu'nun Marx'a yönelik eleştiri ve benzeşme noktalarından biri de daha önce de vurguladığımız gibi ideoloji kavramı üzerinden şekillenmektedir. İdeoloji kavramını kullanmamış olan Bourdieu, bir yandan Marx'tan etkilenmiş diğer yandan Marx'a eleştiriler yöneltmiştir. Swartz, Bourdieu'nun Marx'ın yeniden üretim

sosyolojisini devşirdiğini, Marx'ın modern toplumsal yapıdaki eşitsizliklerin kaynağının son kertede sınıf çatışması ve maddi çıkarlar olduğuna yönelik vurgusunu kabul ettiğini ama kültürel yaşamı sınıf indirgemeci bir yaklaşımla tanımlamasına karşı çıktığını belirtmiştir (Swartz, 2011: 61). Bourdieu da Marx'a benzer şekilde bireylerin bilinçlerinin maddi temellerden kaynaklandığını düşünmekle birlikte bunu eksik bumaktadır. Ona göre Marx'ın ideoloji görüşü, sembolik malların ve pratiklerin eşitsizliği yaratan işlevini ortaya koyarken, bu pratiklerin hayata geçirilmesindeki rolünü [faillerin rolünü], görmezden gelmektedir (Swartz, 2011: 61). Ona göre, toplumsal yaşamın sembolik boyutu maddi yapıdan ayrı ve bundan türeyen bir boyut değildir ve altyapı/üstyapı dualitesinin aşılması gereklidir (Swartz, 2011: 62).

Bourdieu, alan teorisiyle, altyapı ve üstyapının birbirine görece özerk ama yapısal dinamikleri açısından benzeşik karakterlere sahip, birbirini üreten yapısına dikkat çekmiştir. Dolayısıyla Marksizmin maddi temellerle oluşan, yanlış bilinç üzerine kurulu ideoloji yaklaşımı yerine, yanlış tanıma üzerine kurulu habitusu kavramsallaştırmış, yanlış tanıma içindeki habitusun hem yapıdaki sembolik şiddetle şekillendiğini hem de bu yapıyı devam ettiren sembolik şiddeti ürettiğini ortaya koymuştur. Buroway de Marx ve Bourdieu'nun yaklaşımlarındaki farklılaşmaya değinmiş; Marx'ın, egemen ideolojinin etkinliğini ekonomik ilişkilere ve bu ilişkilerdeki mistifikasyona bağladığını, Bourdieu'nun ise sembolik şiddet kavramını merkezine alarak habitusun derinlerine işleyen yanlış tanımanın rıza oluşturma gücüne vurgu yaptığını belirtmiştir (Suveren, 2022: 8). Genel ifadeyle, Bourdieu ve Marx toplumsal yapıda işleyen tahakküm ilişkilerine ve eşitsizliğin üretimine benzer yaklaşımlar sunmakla birlikte, bunları yeniden üreten ideolojik mekanizmaları makro ve mikro ölçekte tanımlama bakımından farklılaşmaktadırlar. Bourdieu, habitus kavramını işlevselleştirerek sembolik şiddetin bedenler aracılığıyla yürütülen pratik üretimini ön plana çıkarmaktadır.

Bourdieu, sembolik şiddet kavramını ağırlıklı olarak dil, eğitim, toplumsal cinsiyet, medya gibi konularla ilişkili olarak ele almış, yaptığı çalışmalarda bu alanlardan yola çıkarak toplumdaki tahakküm sistemlerini açıklamaya odaklanmıştır. Sembolik güç ve şiddetin en etkin kullanıldığı alanlardan birisi olarak da dil sistemini göstermiş, dilin sembolik şiddetin sürdürülmesindeki etkin rolünü *Language and Symbolic Po*wer (1991) adlı eserinde detaylıca incelemiştir. Bourdieu, *Ayrım* adlı eserinde de aile, eğitim, toplumsal cinsiyet, din, akademi, beğeni, yaşam tarzı gibi sembolik yapıların yanında dil aracılığıyla sembolik şiddetin, bir diğer deyişle toplumsal ayrışmaların işlevsel hale geldiğini, toplumsal ayrışmaların bu sayede zihinlere yer ettiğini ifade etmiştir (Ayrım, 2017a: 680-681). Çünkü her bir dilsel alışveriş ya da dilsel ifade belli bir toplumsal konumla bağlantılı iktidar yapısı içinden üretilmekte, failler arasındaki iktidar ilişkilerini içermektedir. Dilsel ifadelerin, anlamların anlaşılabilmesi de ancak bu iktidar ilişkilerinin anlaşılması ile mümkün hale gelmektedir (Bourdieu ve Wacquant, 2003:137). Failler, sembolik şiddeti üreten iktidar ilişkilerini de çoğu zaman farkına bile varmadan dil yoluyla yeniden üretilmesine aracılık etmektedirler. Zira Bourdieu'nun da belirttiği gibi dilsel alışverişte anlamların sembolik şiddetin aracı haline gelebilmesi, iletişime girenlerin şiddeti algılamaması sayesinde mümkün olmaktadır (Bourdieu, 2016: 171).

Bourdieu, sembolik şiddetin nasıl üretildiğini ve toplumsal yapılara işlediğini en etkili şekilde *Yeniden Üretim* (2015) adlı eserinde ele almıştır. Passeron ile birlikte yazdığı bu eserinde Bourdieu, eğitim sistemi ve toplumsal sınıf arasındaki ilişkiye eleştirel bir yaklaşım getirmiştir. Kültürel sermaye kavramına odaklanarak Bourdieu, toplumsal sınıfların bu sermayenin edinilmesindeki ayrıcalıklı rolüne dikkat çekmiştir (Bourdieu, 2015a). Ailede başlayan kültürel sermaye aktarımı, okulda eğitim sisteminde bireyleri ayrıcalıklı konuma taşımaktadır. Egemen sınıflardan gelen bireyler, okul müfredatında zorluk ve sıkıntı yaşamazken, sisteme daha kolay uyum sağlayabilmekte,

başarıya daha kolay ulaşabilmektedir. Buna karşılık alt sınıflardan gelen bireyler, eğitim sürecinde kültürel sermaye yoksunluğu nedeniyle eğitim sürecine geriden başlamakta, sınavlarda, yarışmalarda geride kalmaktadırlar. Bourdieu, miras alınan kültürel sermayenin ayrıştırıcı niteliklerine yaptığı vurgu yaparak okulun bireyler arasındaki eşitsizlikleri derinleştiren etkisine dikkat çekmektedir (Bourdieu, 1995: 37). Eğitim sistemini, sembolik şiddetin en etkili uygulandığı alanlardan biri olarak tanımlayan Bourdieu, eğitim sistemlerinin kategorilendirme ve sınıflandırma özellikleri nedeniyle bireyleri sınırlama ve disipline ettiğini, sembolik şiddetin bu sistemin esnetilemeyen kuralları içinde öğrenildiğini ve doğallaştırıldığını ifade etmektedir. Eğitim ve bürokratik rutinler, kategorilendirme sistemi ile medeni bir zihin yapısı için bölümleme algıları empoze eder (Özsöz, 2014: 295-96). Okul müfredatları bile ayrıma neden olan kategorilendirme ile oluşturulmakta, egemen sınıfların yararına olacak şekilde kurallar empoze edilmekte, sembolik şiddet okul sisteminde meşrulaştırılmaktadır. Nitekim eğitim sistemi habitusları şekillendirerek bireylerin pratik ve algı kategorilerini de sembolik şiddeti gelecek yaşamında da yeniden üretecek şekilde düzenlemektedir. Özetle Bourdieu ve Passerson, toplumsal yapıların, hiyerarşilerin, sembollerin, anlamların ve ayrımların eğitim sistemi ile yeniden üretilerek faillerin bilinçlerine işlediğini, eğitim yoluyla sembolik şiddetin üretildiğini ve aktarıldığını dile getirmişlerdir (Bourdieu ve Passeron, 2015:36).

Modern toplumsal yapılar, güç ilişkilerini barındıran, nesnel güç ilişkilerini de sembolik boyutlarıyla yeniden üreten ve bu üretimi faillerin rızası ile yürüten mekanizmalardır. Failin yeri geldiğinde karşı koyabileceği, özneleşme konumuyla reddedebileceği bir tahakküm sistemi olarak sembolik şiddet, Bourdieu'nun medya çalışmalarında da fazlasıyla yer almaktadır. Kültürel üretim alanı olarak tanımladığı bu alandaki sembolik şiddetin, diğer deyişle tahakküm sisteminin farklı alanları da kapsayacak şekilde genişlediğini, göreli özerk olan bu kültürel üretim alanının giderek

diğer sembolik sistemleri ve sosyal düzeni şekillendiren özelliğine dikkat çekmiştir. Asıl amacı toplumsal dünyayı bçimlendirmek olan sembolik güç (Bourdieu, 1989: 22), bu hedefine büyük oranda kültürel üretim alanı ve genişleyen medya alanı üzerinden ulaşmaktadır.

1.2. Bourdieu Sosyolojisinde Kültürel Üretim Alanı ve Özerklik

İnsanlar arasındaki etkileşimin zemini olan kültür, Bourdieu'ya göre tahakkümün kaynağı olarak işlemekte, sanattan edebiyata medyadan sosyal bilimlere tüm kültürel üretim alanları, simgesel sistemler olarak gerçeklik algımızı şekillendirmekte ve toplumsal hiyerarşilerin yeniden üretimine katkıda bulunmaktadır (Swartz, 2011: 11). Bourdieu'nun sosyolojisi kültüre merkezi bir önem vererek, bireyler ve gruplar arasındaki güç ilişkilerinin kültürel düzeyde nasıl üretildiğine odaklanmıştır (Swartz, 2011). Nitekim ona göre toplumsal tahakküm sistemleri, toplumun bireylerince farkına varılmadan yeniden üretilmekte ve aktarılmaktadır. Dolayısıyla, "kültürel olanakların, süreçlerin ve kurumların, bireyleri ve grupları rekabetçi ve kendi kendini idame ettiren tahakküm hiyerarşileri içinde tutma yollarını incelemek gerekmektedir" (Swartz, 2011: 11). Mücadeleleri ve tahakkümün yeniden üretimini tanımlamak için de iktidar alanının ne olduğu ve toplumsal uzamda nasıl şekillendiğinin anlaşılması önem kazanmaktadır.

Bourdieu için toplumsal uzam, faillerin "her bir durumda, sermayenin belli bir türünün dağılımı içinde sahip oldukları yerle farklılaşan konumların yapısı"ndan (Yüce, 2007:70) oluşmakta ve bu konumların yapısı, iktisadi ve kültürel sermayelerin hacim ve yapısına göre belirlenmektedir. Dolayısıyla da iktidar alanı, bu iki sermaye için yürütülen mücadelelerden oluşmaktadır. Bourdieu, bu mücadelede iktisadi sermayeye iktidar alanı konusunda da belirleyicilik vermektedir (Yüce, 2007:77). Kültürel üretim alanlarına ise özel önem vererek, bunları edebiyattan, sanata, sosyal bilimlerden medyaya sembolik üretimin yürütüldüğü alanlar olarak tanımlamaktadır. Kültürel üretimin yürütüldüğü bu alanları, iktidar alanı içinde ve kültürel sermaye yoğun niteliği

ile tanımlamaktadır (Bourdieu'dan akt Yüce, 2017: 77) Nitekim kültürel üretim alanları, kendilerine has özellikleriyle de görece birbirlerinden özerk yapılar olarak toplumsal uzamda yer almaktadırlar.

Bourdieu, kültürel üretim alanlarının, kendilerine has üretim özellikleriyle görece özerk olma özelliklerinin önemini tanımlayarak, alandaki üretimin yapısının anlaşılabilmesi için, alanın iktidar alanı içindeki konumunun, alanın iç yapısının ve ilişkilerin ve alandaki faillerin habituslarının incelenmesi (Yüce, 2007: 78) gerekliliğini belirtmiştir. Bu sayede alanlardaki eylemleri ve özerk üretim koşullarını açıklamak mümkün hale gelmektedir. İktisadi alanın giderek daha fazla kültürel üretim alanlarına sızdığı, alanın kurallarına iktisadi kuralların egemen olmaya başladığı ve bu baskılarla şekillendiği düşünüldüğünde, Bourdieu'nun alanların özerkliğine yaptığı vurgu da önem kazanmaktadır. Nitekim kültürel üretim alanları, bu kurallar ile şekillenerek iç yapının kurallarını da dönüştürmektedir. En genel anlatımla Bourdieu'ya göre özerklik, alanın kurallarının kendi iç dinamikleriyle belirlenmesidir. Bourdieu bu yaklaşımını, sanat ve edebiyat alanlarının bağımsızlaşma süreçleri üzerinden geliştirmiş, *Sanatın Kuralları* (2006) eserinde, yapısal dinamikler, sanatçıların habitusları, yürütülen mücadeleler ve ilişkiler çerçevesinde alanların özerkleşme süreçlerini ortaya koymuştur.

Bourdieu'ya göre sanatsal alan, kendine has işleyiş mekanizmaları ve kuralları olan bir alandır ve dinamikler üretime katılan faillerin mücadeleleriyle belirlenmektedir. Bourdieu'ya (1984:31) göre, diğer alanların yapısına benzer özelliklerinin yanında, edebi ve sanatsal alan, 'tersine ekonominin işlediği' bir alandır. Tersine ekonomi, sanatçı ve yazarların ekonomik çıkarlarıyla ters orantılı olarak işlemekte, iktisadi anlamda kaybederken sembolik olarak kazanmayı tanımlamaktadır. 'Saf bakışla' yürütülen sanat, iktisadi anlamda kaybetmeyi hedeflemektir. Diğer yandan, kitle odaklı sanatsal üretim, tanınma ve ticari başarıyı beraberinde getirmektedir. Bourdieu, iç dinamiklerle –tersine ekonomi- üretimi yürütmeyi özerklik ile eşdeğer görürken, ticari

başarıyı –iktisadi alanla ilişkilenmeyi- de özerkliğin karşısına yerleştirmiştir (Bourdieu, 1984:38). Bourdieu'nun yaklaşımında sanat-kültür alanındaki üretimin, iktisadi alanla kurduğu ilişkilenme biçiminin sınırları, alana yönelik müdahale miktarını da belirleyeceğinden alanın özerkliğini de şekillendiren bir dinamik olarak belirmektedir. Ona göre, bir sanat yapıtının değeri parayla ölçülemez ve doğası gereği ekonomik olanı dışlar (Bourdieu, 2006: 139). Bourdieu'ya göre sanatsal alanda iktisadi çıkarlardan arınmak, tanınmayı ve itibar görmeyi, uzun vadede ekonomik kazancı beraberinde getirmektedir (Bourdieu, 2006: 141) Yani, sanatçı, ekonomik çıkarını dışladığı sürece, özerklik derecesi de artmaktadır. Diğer deyişle, salt sanat dışında başka amacı olmamak ve ticari pazarın yaptırımlarına izin vermemek özerkliğin temel koşuludur. Sanat ve edebiyat alanında 19. yüzyılda yaşanan bağımsızlaşma sürecini alandaki ikili üretim biçiminin mücadelesi ile tanımlarken Bourdieu, bunları sınırlı üretim ve kitlesel üretim olarak ayırmıştır. Ona göre, sınırlı üretim özerkliği içerirken, kitlesel üretim iktisadi hedeflidir ve özerkliğinden kayıplar vermiştir.

> …(edebi ve sanatsal alan) bağımsız ve aşamalanmış iki ayrımlaşma ilkesine göre düzenlenme eğilimine girer: Yalnızca üreticilerden oluşan kısıtlı bir piyasaya yönelik olan katıksız üretimle geniş kitlelerin beklentilerinin karşılanmasına yönelik büyük üretim arasındaki temel karşıtlık, kısıtlı üretim alanının özünde yatan, ekonomik düzenden temel kopuşu yineler…(Bourdieu, 2006:200)

Bu ikili üretim dinamiklerinde sınırlı-kısıtlı üretim alanı Bourdieu'ya göre otonom, kitlesel üretim alanı ise heteronom ilkelere sahiptir ve bu ilkeler alanlara yönelik müdahale derecelerini de belirlemektedir. (Bourdieu, 1984:41). Bourdieu'ya göre, heteronom ilke dış taleplere açıklığı, dolayısıyla da dış etkilere maruz kalmayı tanımlamakta, diğer yandan otonom ilke de dış baskılardan arınmış olmayı ifade etmektedir.

> [alan]ne kadar özerk olursa, yani bir alan olarak kendi mantığını ne kadar eksiksiz yerine getirirse, hiyerarşikleştirmenin baskın ilkesini o kadar fazla askıya alma veya tersine çevirme eğiliminde olduğu gerçeğiyle tanımlanır. Ama aynı zamanda, bağımsızlık derecesi ne olursa olsun, kendisini kapsayan alanın yasalarından, ekonomik ve politik kâr yasalarından etkilenmeye devam eder (Bourdieu, 1984: 38)

Bourdieu, alanlardaki faillerin habituslarının da alanı tanımlamak için gerekliliğini ifade etmektedir. Nitekim alanlardaki faillerin arasındaki ilişkiler, eylemleri ve konumları alanın işleyişini ve özerkliğini yeniden üreten, şekillendiren ya da dönüştüren özellikleriyle öne çıkmaktadır. Alandaki otonom ilkenin hakimiyeti, simgesel güç dengesini özerk üreticiler için elverişli hale getirmektedir (Bourdieu, 1984: 39). Nitekim özerklik derecesi –yani alanın özel yasalarını oluşturan çıkar gözetmeyen değerlere bağlılık- kamu başarısı için de ayırd edici hale gelmektedir (Bourdieu, 1984: 39). Dolayısıyla Bourdieu alandaki iç yapıya ve ilişkilere bakılması gerekliliğini ve yayıncılar, galeri yöneticileri, sanatçılar gibi tüm faillerin ilişkilerinin çıkar temelinde analiz edilmesi gerekliliğini önermiştir (Bourdieu, 1984: 39) Çünkü farklı sermaye seviyeleriyle farklı konumlarda yer alan faillerin arasında işleyen iktidar mücadelesi alanın değişim ve işleyiş dinamiklerinin de belirleyicisi haline gelmektedir. Bir diğer deyişle, alanda hakim olacak olan doxaların neler olacağı, bu doxaların üretimini ya da yeniden üretimini kimlerin nasıl yapacağı üzerinden yürütülen mücadele alanın özerklik derecesinin de belirleyicisidir.

David Hesmondhalgh'a göre Bourdieu kültürel üretimi, diğer alanlarla özellikle iktidar alanını oluşturan ekonomik ve politik alanlarla bağlantılı şekilde ele almıştır (Hesmondhalgh, 2006:217). Bu karşılıklık ilişkisi içinde güç ilişkilerine yapılan vurgu, kültürel üretim teorisini kültürel sosyoloji perspektifiyle ele alan en güçlü çalışmalardan birini oluşturmaktadır (Hesmondhalgh, 2006:217) Çünkü Bourdieu'nun sosyal teorisi, kültürel üretimi yapı ve faili bütünleştirerek teorileştirmektedir (2006:217). Hesmondhalgh, Bourdieu'nun her ne kadar kitlesel kültürel üretim konusundaki çalışmalarının sınırlı olduğunu belirtse de, Amerika'daki ana akım Marksist ekonomi politikçiler Herbert Schiller, McChesney'den daha üstün öneriler getirdiğini de dile getirmektedir (2006: 217). Bourdieu, Hesmondhalgh'ın belirttiği gibi çalışmalarında medya alanına fazla yer ayırmamıştır. Kitlesel üretimin gerçekleştiği alan olarak

değerlendirdiği medyayı, gazetecilik ve televizyon alanları özelinde incelemiş ve alanlardaki serbest ticari kurallara göre şekillenen kültürel üretimin özelliklerini ve etkilerini yürüttüğü az sayıdaki çalışmada ortaya koymuştur.

1.2.1. Kültürel Üretim Alanı Olarak Medya ve Özerklik

Bourdieu, medya alanında kapsamlı bir çalışma yürütmemiş olmakla birlikte, kültürel üretim alanı çerçevesinde değerlendirdiği gazetecilik ve televizyon alanlarına getirdiği yaklaşımlarla, medya araştırmalarına önemli katkılar sunmuştur. Sosyal teoride olduğu gibi medya araştırmalarında da değeri geç keşfedilen, ancak giderek önemsenen konumuyla öne çıkmakta, medya ve sosyal teori arasında önemli bir köprü oluşturmaktadır. Hesmondhalgh (2006), Neveu (2005, 2007), Benson (1998), Couldry (2003, 2006), Bolin (2011) gibi araştırmacılar, Bourdieu'nun kültürel üretim ve alan teorilerini medya ile ilişkilendirmeye yönelmişlerdir.

Bourdieu'yu takip ederek Benson, gazeteciliği alan olarak kavramsallaştırırken 'mezzoyu haritalandırmak' (1998: 479) tanımını kullanmış ve medya alanındaki iç ve dış yapısal dinamikleri, güç mücadelelerini ortaya çıkarmıştır. Yine Benson ve Neveu (2005), medya alanını, içindeki baskın konumlar ve iç yapıda devam eden mücadeleler çerçevesinde ele almışlardır. Bolin (2004) de televizyon alanını Bourdieu'nun alan teorisi ile analiz ederek, üretim sürecindeki faillere odaklanmıştır. Bolin, Bourdieu'ya benzer şekilde faillerin alandaki özerklik oranlarının farklılaştığını ortaya koymuştur. Couldry (2003:3) de medyanın etkilerini analiz ederken Bourdieu'nun "sosyal evreni oluşturan farklı sosyal dünyaların derine gömülü yapılarını ve yeniden üretimini ve dönüşümlerini sağlama eğiliminde olan mekanizmaları" analiz etmeyi öneren sosyal teorisinin oldukça işlevsel olduğu ancak çeşitli sınırlılıklar da taşıdığı düşüncesindedir. Bourdieu, kültür ve ekonomi alanlarının kendine özgü ancak birbirleriyle bağımlı doğasını ortaya koyması, sınıf, güç ve ekonomik ilişlerin kültürü nasıl biçimlendirdiğini açığa çıkarması ve faillerin gündelik yaşamlarındaki yeniden üretim pratiklerini,

kültürel dinamiklerle ilişkili olarak ortaya koyması bakımından, kültürel ekonomi yaklaşımının da atası olarak kabul edilmektedir (Hinde ve Dixon, 2007).

Bourdieu'nun medya alanına katkısı kültürel üretim alanına yönelik geliştirdiği çalışmalar ile öne çıkmaktadır. Bourdieu'nun yapı ve fail ilişkiselliğini temel alan alan teorisi, 'medya merkezli' hale gelen medya araştırmaları için yapının yanında üreticilere ve tüketicilere de odaklanmayı sağlayan geniş bir açılım olanağı tanımaktadır. Buna karşın Bourdieu'nun medya çalışmaları sınırlı sayıda kalmakta, Lindell'in (2015: 367) de belirttiği gibi, kitlesel üretimden ziyade küçük ölçekli üretim biçimlerine odaklanmaktadır. Bourdieu'nun medya alanına sınırlı katkısının yanında asıl önemi, medyada mikro ve makro alanlarını ilişkisel düşünmeye izin veren teorisinden kaynaklanmaktadır (Neveu, 2007: 335). Bourdieu'nun sosyolojik yaklaşımı, medyayı ilişkiler alanı olarak kavramsallaştırmayı ve üretimi iktidar alanıyla ilişkili olarak değerlendirmeyi olanaklı kılmaktadır (Benson, 1998: 489). Hesmondhalgh (2006: 217) da, Bourdieu'nun çalışmalarının kültürel üretim alanında giderek değer kazandığını belirterek, düşünürün kültürel üretim analizinin önemini ortaya koymuştur. Bourdieu, medyayı bir alan olarak kavramsallaştırmış, ticari kurallarla işleyen ticari üretime önemli eleştiriler getirmiş, alanın sınırlı özerkliğine dikkat çekmiştir. Bourdieu'nun medya alanındaki yaklaşımlarına, temel olarak *Televizyon Üzerine (1997a), Sanatın Kuralları(2006)* ve *Kültürel Üretim Alanı (1984)* kitapları ışık tutmaktadır.

Bourdieu, medya alanına, özelinde de alt alanlar olarak tanımladığı gazetecilik ve televizyon alanlarına görece özerk alanlar olarak yaklaşmıştır. Bourdieu için bu alanların önemi, sembolik üretimi etkin şekilde yönetmelerinden, hatta bu üretimin diğer tüm kültürel üretim alanlarının üzerinde tahakküm kurmalarından kaynaklanmaktadır. (Bourdieu, 1997a: 11). Ona göre medya alanları, toplumsal uzamda neyin önemli olduğunu belirlemekte (Couldry, 2003: 10), birçok bilim insanı, medya alanında yer alarak toplumsal uzamdaki sembolik şiddetin yaratılmasında etkin

olmaktadır (Bourdieu, 1997a:11). Bourdieu, alan teorisinden hareketle, gazetecilik ve televizyon alanını kitlesel üretimin yürütüldüğü, ticari kurallarla ve baskılarla şekillenen ve bu özellikleriyle de sınırlı özerklik dereceleri olan alanlar olarak değerlendirmektedir. Temel olarak bu alanları, siyasi ve iktisadi alanlarla kurdukları yakın bağlar çerçevesinde ele almıştır.

Siyaset, sosyal bilimler ve gazetecilik alanına özel önem veren Bourdieu, bu alanlar arasında gazeteciliği, görece yüksek ama giderek zayıflayan özerkliği ile tanımlamıştır. Bourdieu'nun (2005: 41) deyişiyle alan siyasi ve ekonomik baskıların öznesi durumundadır. Nitekim güç dengelerinin merkezinde yer almakta, hem bunlara bağımlı hem de bunlar üzerinde etkin hale gelebilmektedir.

Bourdieu, gazetecilik alanındaki üretim ilişkilerini anlamanın yolu olarak, üretimin kimler tarafından finanse edildiğini ve reklamverenlerini tanımlamayı önermiştir (Bourdieu, 1997a: 25). Bir yayın organının özerklik derecesi, "hiç şüphesiz ilanlardan ve devlet yardımlarından kaynaklanan gelirlerinin payına ve ilan verenlerin yoğunluk derecesine" (Bourdieu, 1997a: 42) göre ölçülmektedir. Giderek artan oranda baskılara maruz kalan gazetecilik alanının, özerk olduğunu ve kendine özgü yasalarının olduğunu söylemek, alanda cereyan eden olayların iç yapısına bakmadan mümkün değildir (Bourdieu, 1997a:25). Bunların yanında alanın iç yapısında, failler arasında devam eden güç ilişkilerinin de iyi anlaşılması gereklidir. Bourdieu (2005:33), ancak bu sayede ürünlerin anlamlandırılabileceğini belirtmiştir. Nitekim Bourdieu'ya göre alanların dış baskılara açık hale gelmesi, alanda özgül değerlere sahip faillerin az olmasından, kendisinin ifadesiyle, heteronom ilkeye sahip insanların yoğun olmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim bu failler, alanın içinde kutsanmamışlardır ve Truva atı olarak, ekonominin yasalarını alana sızdırmaktadırlar (Bourdieu, 1997a:43).

Bourdieu'ya göre, gazetecilerin konumu, yapacakları haberi de belirlemekte, gazetecinin bu alanda kapladığı alan, neyi değerli bulup, neyi dışarıda tutacağını, neyi

düşünüp düşünmeyeceğini de şekillendirmektedir (Bourdieu, 1997a: 14). Gazeteciler, alanın gerekliliklerine uygun olarak, haberlerinde olayların magazinel boyutuna yer vermekte, bu haberleri bağlamlarından koparak sunmaktadırlar. Bir diğer deyişle, sosyal gerçeklikler ve sorunlar medya gündeminde yer almamaktadır. Bourdieu, gazetecileri eleştirirken onların özel gözlükler kullandığını, ayıklama işlevi yaptıklarını ve görmek istedikleri haberleri, konuları dikkate aldıklarını belirtmektedir. Daha da ötesi, gazeteciler bu gözlükler ile konuları belli bağlamlara yerleştirerek sunmaktadırlar (Bourdieu, 1997a: 24).

Alandaki faillerin bağımlı yapılarına yönelik yoğun vurgusuyla dikkat çeken Bourdieu için, gazetecileri bireysel olarak eleştirmek yanlış bir değerlendirmedir, aksine alana odaklanılmalı ve genel yapı içerisinde değerlendirme yapılmalıdır. Zira gazetecilerin habituslarını ve eylemlerini, alanın yapısından bağımsız değerlendirilemez Dolayısıyla gazetecilerin özerkliği de alanın özerkliğinden bağımsız değildir. (Bourdieu, 1997a: 42) Bourdieu, gazetecilerin özerklik derecelerinin; gazetecilik alanının yoğunlaşma derecesine, gazetecinin yer aldığı gazetenin bu uzamdaki yerine, gazetecinin çalıştığı statüye (konuma) ve üretim sürecindeki özerliğine bağlı olduğunu (Bourdieu, 1997a: 42) belirtmiştir. Yapının belirleyiciliğini önceliğine alsa da Bourdieu, alanda yer alan faillerin göreli özerkliklerinin de mümkün olabildiğini işaret etmektedir.

Kültür üreticileri ne oranda özerk ise, yani alana özgü sermaye bakımından güçlüyse ve rakiplerine yönelik üretim hedefindeyse, direnişe yatkınlık oranı da o oranda artmaktadır. Aksine kitlesel üretime yönelen, alan dışı güçlerle işbirliği yapmaya ve onların taleplerini yerine getirmeye gönüllü failler, bağımlılık eğilimi göstermektedirler (Bourdieu, 1997a: 43). Bourdieu, alanın özerklik derecesinin ve kurallarının bilindiğini ve alana girenlerin bu kuralları kabul ederek buna uygun davranmayı tercih ettiklerini (2005: 44) belirterek yapının belirleyiciliğine de dikkat çekmektedir. Bourdieu, alanda eski olan gazetecilerin de genç olanlara oranla alanın

kurallarına uymaya daha bağlı olduklarını da dile getirmiş (Bourdieu, 1997a: 80), yapının tarihselliğinin habitusu büyük oranda şekillendirdiğini dile getirmiştir.

Medyadaki özerkleşme derecesini, ticari piyasa yaklaşımı çerçevesinden değerlendiren Bourdieu, reyting ve rekabet odaklı üretim yapısının, yayınlarda sansasyon ve magazine dayalı içerikler yarattığını ve yayınların giderek türdeşleştiğini dile getirmektedir (Bourdieu, 2005: 27-28). Ona göre, kamu talebine göre şekillenen medyada, ticaret ve sermaye baskısı sembolik üretimi tehdit etmektedir. Bourdieu, benzer eğilimlerin televizyonda da olduğunu dile getirerek, bu alanın artan gücüne dikkat çekmektedir (Bourdieu, 1997a: 43) Nitekim, televizyon tekel haline gelerek, gazetecilik de dahil olmak üzere tüm kültürel üretim alanlarını dönüştürmekte ve baskı altına almaktadır. (Bourdieu, 1997a: 43).

Ticari bir rekabet içinde olan televizyonlar, piyasa koşullarına göre hareket ederek, içeriklerde türdeşleşmenin önünü açmakta (2005: 25), benzer konulara, haberlere, olaylara yer vermekte, reyting savaşı ile hareket etmektedirler. Birbirinin aynı olan, kopya içerikler üreten kanallar, yayının değerini de reyting üzerinden ölçmektedirler. Bourdieu'nun televizyona dair bir diğer eleştirisi de içeriklerin sıradanlaştırılmasıdır (Bourdieu, 1997a: 26). 'Göstererek saklama' yeteneği olan televizyon, 'omnibüs', yani herkes için geçerli, herkesin ilgisini çekecek türden olarak konulara yer vererek önemli konuları gizlemektedir (Bourdieu, 1997a: 13). Bourdieu, televizyonun bireylerin beyinlerini şekillendirme konusunda tekel olduğunu, olaylara sıradanlık görünümü vererek bireylerin zamanlarını 'boş bir hiçlik'le doldurduğunu ifade etmiştir. Bourdieu'ya göre "eğer bunca değerli dakikalar bunca önemsiz şeyler söylemek için kullanılıyorsa, bunun nedeni, bunca önemsiz bu şeylerin, değerli şeyleri gizledikleri ölçüde, aslında çok önemli olmalarıdır" (Bourdieu, 1997a: 13). Aynı zamanda televizyonlar, sansasyonel olanı bulma, olayları dramatikleştirerek abartma, dramatik niteliğini sansasyonel kılma eğilimleriyle bireylerin dikkatini ve ilgisini

kendinde tutmaya çalışmaktadır (Bourdieu, 1997a: 14). Yayınlarını yürütürken de hız yarışına giren televizyonlar, bu hız içinde birbirinin kopyası aynı içerikleri farklı şekillerde sunmakta, içeriklerde türdeşleşmeye neden olmaktadırlar.

Televizyonu anlamak için alan olarak analiz etmeyi öneren Bourdieu'ya göre bu alan, ticarileşme, çıkar mücadeleleri, siyasi baskılar ile giderek özerkliğini kaybetmiştir. Tecimsel dinamiklerle işleyen televizyon ve gazetecilik alanı, ona göre kamusal söylemi de giderek sınırlamaktadır (Bourdieu, 1997a: 39) Diğer yandan alanda yer alan failler de habituslarını alanın kurallarına göre şekillendirerek, özerkliğin sınırlanmasında etken olmaktadırlar.

Bourdieu, medya çalışmalarında kitlesel üretim dinamiklerine odaklanmış, Hesmondhalgh'ın da belirttiği gibi sınırlı üretim alanlarına yönelik şaşırtıcı şekilde açıklamalar getirmemiştir (2006: 217). Sanat alanında yürüttüğü detaylı analize rağmen, kültürel üretim alanındaki dönüşümü araştırmamış olmasıyla alanda hayal kırıklığı yaratmıştır (2006: 220). Çağdaş kültürel üretimin yeni görünümünde küçük ölçekli üretim, kitlesel üretimin içine geçmiş durumdadır ve seri-sınırlı üretim bir arada yürütülebilmektedir (2006:222). Dolayısıyla Bourdieu'nun medya analizi Hesmondhalgh'a göre, çağdaş kültürel üretimi analiz etme konusunda sınırlılıklar taşımaktadır.

Lindell de (2015), teknolojinin getirdiği olanakların kültürel üretim alanlarında köklü bir dönüşüm yarattığını ve üretimde geleneksel doxalarının dışına çıkıldığını dile getirmektedir. Çağdaş medya üretimi, giderek daha karmaşık hale gelmiştir (Lindell, 2015: 373). Kâr amacı gütmeyen sosyal paylaşım siteleri, bloglar, yurttaş gazeteciliği, hayran üretimi üzerinde kullanıcı tarafından oluşturulan içerikler ve daha genel olarak amatör medya üretimi (Lindell, 2015:360) söz konusudur. Her ne kadar Bourdieu, medyanın çağdaş yapısına ilişkin olarak çalışma yapmamış olsa da Lindell'ın belirttiği habitus kavramı ve espitemolojisi yeni dönemin üretim ve tüketim biçimlerini analiz

etme noktasında oldukça işlevseldir. Bu sayede 'medya merkezli' iletişim araştırmalarından uzaklaşmak mümkün olabilecek (Lindell, 2015: 361) ve Bourdieu etkileşimiyle medya araştırmaları daha verimli hale gelebilecektir (Hesmondhgalh, 2006:229).

Çağdaş kültürel üretim alanında, kitlesel üretimin sınırlı üretim yan yana ilerlemekte, esnek üretim modelleri artmakta, heteronomi ve özerklik arasındaki ilişki de daha karmaşık hale gelmektedir. Dolayısıyla yeni ortamda otonominin nasıl şekillendiğini, ne tür kurumlarda, hangi üretim pratiklerinde ne oranlarda özerklik potansiyelinin olduğunu araştırmak, eleştirel medya araştırmalarının temel tezlerine yeni açılımlar sunabilecektir. Bourdieu'nun fail-yapı ilişkisinde yapıya yaptığı ağırlıklı vurguyu dikkate alarak ama habitusun üretkenliğini de gözden kaçırmayarak alandaki üretim yapısına ve ilişkilerine odaklanmak gereklidir.

1.3. Türkiye'de Dizi Sektörü ve Sektörün Alana Dönüşüm Süreci

Türkiye'de ilk yerli dizi üretimi 1974 yılında başlamış fakat, alanın sektörleşmesi -dünyadaki örneklerine göre geç sayılabilecek bir tarihi- 2000'li yılları bulmuştur (Çelenk, 2005; ISMMMO, 2010). Yaşanan bu gecikmenin nedenlerini Türkiye'de televizyon alanının gecikmeli serüveninde aramak gereklidir. Batılı örneklerinden yaklaşık otuz yıl sonra yayın hayatına başlayan televizyonun, Türkiye'de yayın politikalarını ve üretim dinamiklerini sabitleyebilmesi, içeriklerinde de "anlatısal doygunluğa" (Çelenk, 2005) ulaşabilmesi için uzun bir deneyimi tecrübe etmesi gerekmiştir. Televizyonun bu olgunlaşma sürecinde diziler, televizyonun kültür ve toplumla bağlarını güçlendiren en önemli anlatı formları olmuştur. Yüksek izlenme oranları ile ulusal kanalların yayın akışlarına hakim olan diziler, 2000'li yıllardan itibaren kendilerine özgü üretim pratikleri, aktörleri, organizasyon yapısı ve ilişkiler ağını yaratarak sektörleşmiş, televizyonun alt alanı olarak şekillenmiştir.

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. Türkiye'de televizyon dizi sektörünün kazandığı ivme bağlamında bu yılların 'sektörün altın çağı' ifadesiyle anılmayı hak etmektedir.

Televizyon alanının hakim endüstriyel dinamiklerine uygun olarak şekillenen dizi alt alanında, endüstriyel üretim dinamikleri işlemekte, kar maksimizasyonu hedefiyle meta üretimi yapılmaktadır. Alandaki aktörlerin eylemleri, üretim dinamikleri, organizasyon biçimleri, çalışma koşulları ve ilişkiler ağı doğal olarak endüstriyel üretim dinamiklerine göre düzenlenmektedir. Tarihsel ve coğrafi koşullar itibariyle İstanbul film endüstrisiyle bitişik bir sektörleşme karakterine (Yörük, 2017: 129) rağmen, dizi alanı üretim ve bütçe hacmi ile giderek sinema sektörünün önüne geçmekte, bu alanın kurallarından ayrışmaktadır.

Resmi politikalarda Yaratıcı Kültürel Endüstriler alanı içinde, katma değer yaratan sektörlerden biri olarak tanımlanan dizi alanı günümüzde, çok sayıda ulusal kanala ve dijital platforma içerik üreten büyük bir sektör konumundadır. İç pazara yönelik üretiminin yanında alan, ürünlerini dış pazarlara ihraç etmektedir. Ortadoğu'dan Balkanlara, Avrupa'dan'dan Güney Amerika'ya kadar dünyanın çeşitli coğrafyalarında büyük bir izleyici kitlesine ulaşmakta (Bozkuş, 2017), ihracat gelirleriyle ülke ekonomisine önemli bir katkı sağlamaktadır. Her yıl iç pazara ortalama 50-60 ürün sunan dizi alanın, yakın gelecekte televizyon alanını domine edeceğini ve kamusal söylemi giderek daha fazla şekillendireceğini öngörmek yanlış olmayacaktır. Dizi alanının yapısal dinamiklerini ve diğer alanlarla olan ilişkilerini ortaya koymadan önce temellerinin atıldığı TRT dönemini ve bu dönemin dizi alanına sağladığı katkıları tanımlamak önemlidir.

1.3.1. Dizi Alanına TRT'nin Kamusal Mirası

Türkiye'de 1953 yılında kapalı devre yayıncılık olarak başlayan televizyon, 31 Ocak 1968 yılında TRT (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) ile kurumsal ve düzenli yayınlarına başlamıştır. Kamusal yayıncılık anlayışı ile yapılanan TRT, ilk yıllarında eğitimin iyi bir tamamlayıcısı olarak görülmüş, toplumsal eşitsizlikleri ortadan kaldıran kalkınmayı geliştirecek bir rol kazanmıştır. Bu gerekçelerle, ilk yıllarında TRT kültür, eğitim ve aydınlanma ülküleriyle (Mutlu, 1999: 219-220) yayınlarına başlamış, ciddi bir yayıncılık anlayışıyla, eğitim odaklı programcılık yürütmüştür (Aziz, 1999: 28).

Kamusal yayıncılık misyonu gereği, izleyici çeşitliliğini gözeterek toplumun her kesimine ulaşmayı ve özellikle örgün eğitime destek olmayı amaçlayan (Aziz, 1999: 31) kurum, 1970'li yıllar boyunca *Çocukların Televizyonu, Tarım Sohbeti, Bildiklerimiz, Gördüklerimiz, Duyduklarımız, Televizyonda Tiyatro* (Çankaya, 1990:28), *Televizyon Okulu, Açık Öğretim, Sınava Doğru* gibi programlarla dengeli bir eğitim – kültür programcılığı yürütmeye çalışmıştır. Ancak, Çankaya'nın (1990:11-12) da belirttiği gibi siyasi erk ve baskılara maruz kalan, yöneticilerin keyfi isteklerine fazla yer veren TRT'nin bu yıllardaki programcılık pratiği, ilkesiz ve "rastgeleci" bir yaklaşımla ilerleyebilmiştir.

Kamusal yayıncılık anlayışı gereği eğlendirme işlevini önceleri geri planda tutan kurum, giderek bu işlev için yayın akışında ayırdığı zamanı arttırmış, program ihtiyacını da yabancı dizi yapımlarla karşılamaya yönelmiştir. *Kaçak, Sirk Dünyası, Uzay Yolu, Zengin ve Yoksul, Charlie'nin Melekleri, McMillian ve Karısı, Görevimiz Tehlike, Aşk Gemisi, Küçük Ev, Dallas, Beyaz Gölge* gibi ağırlığını Amerikan yapımlarının oluşturduğu bu diziler (Serim, 2007:67), halkın yoğun ilgisi ile karşılaşmıştır. Tek kanallı televizyon yayıncılığının olduğu bu yıllarda yabancı diziler, oldukça yüksek sayıda izleyici çekmiştir. "Hatta bazı dizilerin final bölümleri insanları evlerinde ekran

başına kilitlemiş ve bu bölümün yayın saatinde sokaklar hemen hemen boş kalmıştır" (Doğanay & Aktaş, 2021: 858).

Tiyatro oyunlarının da televizyonda yer bulduğu bu yıllar, aynı zamanda Yeşilçam sinemasının krize girdiği ve önemli ölçüde izleyici kaybettiği dönemi tanımlamaktadır. Film yapım maliyetlerinin artması ve bu maliyetlerin bilet fiyatlarına yansıması izleyiciyi sinemadan uzaklaştırmıştır. Buna ek olarak aynı yıllarda Yeşilçam anlatılarının giderek kısırlaşması, seks filmlerinin artması ve elbette ekonomik ve siyasal alanda yaşanan istikrarsızlığın sokaklarda yarattığı güven sorunu izleyicinin sinema ile olan ilişkisini zayıflatmış ve onları televizyon başına toplayarak, dizilere yönelik ilgiyi arttırmıştır (Sevim, 2016: 290). Her ne kadar bu yıllarda sinema filmlerinin üretiminde düşüş gözlense de, televizyon dizileri, sinema sektörünü hareketlendirmiş, az sayıda üretilen Yeşilçam örneklerinde bu dizilerin etkisi yansımıştır. Dolayısıyla televizyonun ilk yıllarından itibaren sinema ile yakın ilişki kurduğunu ve bu ilişkinin karşılıklı olarak birbirini besleyerek günümüze kadar geldiğini belirtmek gerekir. Nitekim Aksel de bu ilişkiyi şöyle dile getirmiştir: "İki endüstrinin arasındaki büyük aşkın ve kavgaların miladı da bu günlerdedir. Serinin ilk örnekleri, Hulki Saner yönetmenliğinde *Uzay Yolu* ve *Pembe Panter,* Kayhan Volkan yönetmenliğinde *Tatlı Cadı*'dır" (Aksel, 2011:17). Bu örnekler ilk adımlarını atan televizyonun sinema alanını nasıl etkilediğinin ve içeriklerinde dönüşümler yarattığının bir göstergesidir. Bunun yanında sinema da televizyonu en etkileyen, biçimlendiren alan olmuştur.

TRT'nin ilk yerli dizisi, *Hayattan Yapraklar* adlı yapımdır (Çankaya, 2003: 130). Sitcom türüne bir örnek olarak görülebilecek komedi dizisi *Kaynanalar* ise 1974 yılında yayınlanmıştır (Mutlu, 1991: 273-274). İzleyicinin bu dizilere gösterdiği yoğun ilgi, 1974 yılında genel müdür olan İsmail Cem döneminde karşılığını bulmuştur. Bu yıllarda dış yapımların yayın akışındaki ağırlığından şikayetçi olan kurum, iç yapımları

arttırma yolundaki arayışlarını yerli dizi üretimi ile gidermeye çalışmıştır. TRT'nin %50 oranında bile kendi programını üretemeyen ve yabancı programlara ağırlıklı olarak yer veren görünümünden dem vurulmuştur.

Bunun üzerine İsmail Cem, "toplumun tümünü yansıtmak hedefiyle toplumun ortak kültürüne yönelmeyi" (Cem, 2010: 39) TRT'nin amacı olarak belirlemiştir. Kurum, "yerli edebiyat kaynaklarından yola çıkarak dramatik eserler meydana getirme" kararı uyarınca (Yörük, 2017: 131), Yeşilçam sinema yönetmenleri Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan ve Halit Refiğ ile yerli dizi üretimi için anlaşma yapmıştır. Anlaşma sonucunda 1975 yılında Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* adlı romanı uyarlanarak, Halit Refiğ yönetmenliğinde çekilmiş (Çelenk, 2010: 20) ve büyük ilgi görmüştür. Özden Çankaya (2003: 137), TRT'nin sanatsal değeri olan bir dizi yapma isteği için tüm imkanlarını kullanmasının izleyicide karşılık bulduğunu ve dizinin başarı kazandığını belirtmiştir. Haluk Şahin ise, diziye yönelik ilgiyi TRT'deki yeni kültür anlayışının bir yansıması olarak değerlendirmiştir (akt. Sevim, 2016: 291).

Evrim Yörük, İsmail Cem'le başlayan yerli drama üretiminin TRT'nin sahip çıktığı bir programcılık anlayışına karşılık geldiğini belirtmektedir (Yörük, 2017: 132). Yukarıdaki yazarların da vurguladıkları gibi, TRT'nin, toplumun eğitim ve kültür seviyesini arttırmak için içeriklerinde belli bir niteliği yakalamayı amaçlaması ve bu amacı gerçekleştirmek için sinema sanatı ile işbirliğini diziler üzerinden kurması olumlu sonuçlar vermiştir. Ziya Öztan da, bu işbirliğini sinema ve televizyon açısından bir milat olarak değerlendirmiştir:

> Bu diziler, TV seyircisine soylu ve güzel yerli drama seyretme olanağını vererek, onların TV'den yerli yapım beklentilerini artırırken TV yönetmenleri için de drama sanatına girişin hazırlık ortamını sağlıyordu. Bu, yakınlaşmanın TV ile ilgili yanı. Sorunun, Yeşilçam'la ilgili yönü ise bence daha önemli. Yıllarca yapımcı ve işletmecilerin sınırlamalarından bunalan sinema yönetmenleri için TV yeni bir umut getiriyordu. Sanat kaygısının gişe kaygısı altında ezilmediği yeni bir dönemdi bu. Bu ilk dönemde sinema-TV ilişkisi her çevrede olumlu değerlendirildi. Bu konuda bir tartışma gereği duyulmadı. Sinema birikimi TV'ye omuz vermiş, kendisi de yeni bir soluk kazanmıştı. Bu arada TV yönetmenleri de emeklemeye başlıyor, sinematografik kusurlarla dolu yapımlar hep hoşgörü buluyordu (akt. Sevim, 2016: 291).

TRT ve sinema işbirliği 70'li yılların sonlarında Feyzi Tuna ve Ülkü Erakalın'ın çektiği, *Darısı Başınıza, Sakinler Apartmanı, Cesaret Ana ve Çocukları, Kiralık Konak* gibi diziler ile devam etmiştir. Ancak Özden Çankaya'nın deyimiyle, İsmail Cem sonrası dönemde, TRT'de ideolojik yönelimleri artmış, sinemanın birikiminden yeterince yararlanılamamış (2003: 139-140) ve iki alan arasındaki işbirliği sekteye uğramıştır.

1980'li yıllara gelindiğinde ise TRT'nin yaşadığı yerli yapım oranlarını arttırma ihtiyacı, sinema ve televizyon işbirliğini yeniden gündeme getirmiştir. Bu yıllarda Turgut Uyar, Memduh Şevket Esendal, Sait Faik Abasıyanık gibi romancıların eserlerinin uyarlamaları çekilmiştir. *Dördüncü Murat (1981), Üç İstanbul (1983), Küçük Ağa (1983), Kartallar Yüksek Uçar (1984), Bugünün Saraylısı (1985), Parmak Damgası (1985), Çalıkuşu (1986), Kanun Namına (1986), Osmancık-Kuruluş (1986), Ateşten Günler (1987), Yaprak Dökümü (1987), Dudaktan Kalbe (1988)* gibi büyük bütçeli yapımlar ve edebiyat uyarlamaları bu dönemin öne çıkan yerli drama örnekleridir (Sekmeç, 2012). Yapımlar sinema ve televizyon arasındaki işbirliğinin yansıması olarak, dizilerdeki niteliğin devam ettiğinin de bir göstergesidir.

Bunların yanında aynı dönemde, daha küçük bütçeli, *Kuruntu Ailesi (1983), Perihan Abla (1986), Bizimkiler (1989), Kaynanalar* gibi aile ve mahalle konularını merkeze alan diziler de izleyici ile buluşmuştur. Türkiye'ye özgü konuları ve karakterleri merkeze alan bu diziler, izleyicinin gündelik yaşamında kolaylıkla karşılaşabileceği olayları mizahi bir dille işlemişlerdir. Bu diziler, "görece daha küçük maliyetli, aileyi, muhafazakar, mütevazi toplumsal yaşamı konu alan; rejime, düzene ve ekonomik sorunlara uyumlu yapımlar olarak giderek [yukarıda söz edilen edibi niteliği yüksek eserlerle karşılaştırıldığında] daha fazla tercih edil[miştir]"(Aksel, 2011: 26).

1990'lı yıllara kadar uzanan süreçte sinema ve televizyon alanlarının arasındaki sipariş usülü bu işbirliği, Kejanlıoğlu'nun (2004) da belirttiği gibi, televizyona da

sinemaya da farklı şekillerde katkı sağlamıştır. Televizyon bu işbirliğinden hem nitelikli içeriklerini izleyicisine ulaştırma imkanı sağlamış hem de yerli yapım sayısını arttırarak faydalanmıştır. Bu sayede, bu yıllarda da TRT kamusal yayıncılık ilkelerinin gereklerini yerine getirebilmiş, "Cumhuriyetin modernleşme, sanayileşme/kalkınma söylemleriyle keskin bir paralellik taşıyan, ilkesel olarak da tanımlanmış misyonuyla uyum içinde" (Çelenk, 2005: 137) hareket edebilmiştir.

Sinema ise, bu işbirliğinden televizyon kadar faydalanamamıştır. Hatta sinemanın üretim hacmi televizyon nedeniyle düşmüştür. Hatırlamak gerekirse sinema, 1970'li yıllarından bu yana ekonomik kriz ile baş etmeye çalışmaktadır. 1970'lerin ikinci yarısında sinemada yıllık olarak üretilen film sayısı giderek azalmış, 1980 yılında da 36'ya düşmüştür (KTB, 2022). Sinemanın yaşadığı krizin çok çeşitli nedenleri olmakla birlikte, bunların başında televizyonun geldiğinden söz etmek önemlidir. Yeşilçam benzeri hikayeleri televizyonda, evinden çıkmadan izleyebilen izleyici için sinemaya ihtiyaç giderek azalmıştır. Yeşilçam'ın anlatı kalıplarının değişen çağa ve gelişmelere adapte olamaması, klişeler ile tekrara düşmesi gibi nedenler, televizyon anlatıları ile dünyaya açılan izleyiciyi de tatmin edemez hale gelmiştir. Aynı yıllarda siyasi arenadaki istikrarsızlık ve sokaklarda yaşanan güvenlik sorunlarının giderek artması, izleyiciyi de televizyon başına daha çok kilitleyen etmenler haline gelmiştir.

Ekonomik hacmi giderek daralan sinema, yaşadığı sorunları tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de büyüyen video sektörünün parasal desteği ile -geçici bir süre için yeniden canlan[arak]- atlamaya çalışmıştır. Video filmi çeken şirketler yerli filmlerin pazar açısından önemini keşfederek film üretimine girmişlerdir. (KTB, 2022). Ancak bu iki alan –sinema ve video- arasındaki işbirliği uzun sürmemiştir. Sinema giderek, seyirci çekmek için farklı akımlara yönelmiş, bu sebeple içerik kalitesi gün geçtikçe düşmüş (KTB, 2022) ve oyuncu, yönetmen ve yapımcıların günü kurtarma hedefiyle üretime katıldığı bir alana dönüşmüştür. Sinema, bu krizden televizyonla ilişkiselliğini

arttırarak çıkma yoluna girmiştir. Başka bir deyişle diziler sinema ve televizyon alanlarını yakınlaştıran bir köprü işlevi görmüştür. Bu durum hem sinema hem de televizyon açısından bir dönüm noktasını da tanımlamaktadır. İki alan arasındaki yakınlaşma dizi sektörünün alanlaşma sürecini hızlandıran bir etmen olmuştur.

Bu dönemde dizi alanının gelişmesini tetikleyen farklı dinamikler de söz konusudur. Bu dinamiklerden birisi, ülkenin ekonomi politikalarında neo-liberalleşme yönünde yaşanan dönüşümlerdir. Bir diğeri ise yine bu dönüşümün etkisiyle TRT'nin yayıncılık politikalarına yansıyan liberalleşme eğilimleridir (Aksel, 2011: 19-20). Bu eğilimler, kurumun dış yapımlara açılmasına neden olmuş ve bağımsız yapım şirketleri gelişme göstermiştir (Aksel, 2011: 19-20). Bu şirketler dizi üretimini hareketlendirerek, alanın sektörleşme dinamiklerini tetiklemiştir.

1983 yılında 2954 sayılı Türkiye Radyo ve Televizyon Yasası ile yayın içeriklerinde denetim artmış, diğer yandan TRT'nin yayın süreleri uzamış ve program ihtiyacı kronikleşmiştir. 1980'li yılların başlarında dış kaynaklı yapımları hala yüksek olan kanal, dizileri kurum dışına sipariş etme yoluna gitmiştir. Pazar koşullarına göz kırpan kurumun yayın akışlarında bağımsız yapımlar ve reklamlara sıkça rastlanır olmuştur. (Aksel, 2011: 20). Bağımsız yapımcılığın önünü açan bir diğer kırılma noktası 80'li yılların ilk yarısında gerçekleşmiştir. Hükümet politikalarını konu edinen "İcraatın İçinden" programının üretiminin kurum dışı olarak gerçekleştirilmesi, televizyon program üretiminde de bağımsız yapım şirketlerine kapı aralamıştır (Çelenk, 1998: 75-79). Bu yıllardan itibaren özel yapım şirketleri, sinema ve video üreticileri, reklamcılar, eski TRT'cilerin kurduğu bağımsız şirketler giderek çoğalmaya başlamıştır (Kejanlıoğlu, 2004: 263). Nitekim TRT'nin ekranını "kaset teslim" dış yapımlara açması (Çelenk, 2005: 317- 319), 1988-1993 yılları arasında dizi ve program üretimi gerçekleştiren 300'ün üzerinde bağımsız yapım şirketinin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır (Serim, 2007: 157). Çelenk'in belirttiği gibi bağımsız yapım şirketleri,

TRT olanakları dışında ortaya çıkan bir televizyon yayıncılığı için altyapı yaratmış (Çelenk, 2005:. 313), bu durum ticari televizyona yönelik güdülenmenin de oluşmasını sağlamıştır (Çelenk, 1998: 87). Nitekim bu şirketler sayesinde, "1970'li yıllardan itibaren on yıllık dönemlerde 35-40 [rakamlarında olan]… yerli dizi üretimi 1980 ve 1990'lı yıllarda [yıllık] ortalama 100 civarına ulaşmıştır"(Kılıç, 2022: 101).

Dış yapımlara giderek daha çok kapılarını açan TRT, 1980'li yıllarda daha fazla sayıda diziyi izleyicisi ile buluşturmaya başlamış, 1985 yılına geldiğinde toplam yayın süresinin yüzde 30'unu yerli ve yabancı dizilere ayırmaya başlamıştır. Kurum dışı üretime verilen izin ile TRT'de haftada 7 yerli dizi yayınlanmaktadır (Çelenk, 1999: 318). Sinema sektörünün de üretimine katıldığı dizilerin nitel artışı, reklam sektöründen de destek alarak ilerlemiştir. Bu yıllarda yabancı reklam şirketlerinin Türkiye'de yerli ajanslarla ortaklıklar kurması, reklamcılıkta teknik ve estetik kalitenin artmasını sağlamıştır. Reklam sektörü dizi sektörüne "bir taraftan deneyimli ve nitelikli iş gücünün ortaya çıkmasın[d]a katkıda bulunurken, diğer taraftan sektöre yapılan yatırımlar sayesinde teknik teçhizatın iyileşme[sini]" (Ateşalp, 2016: 19) hızlandırmıştır.

1980'li yılların sonundan itibaren reklam sektörü hızla büyümüş, telekomünikasyon alanında atılımlar yapılmış, kablolu televizyon yayın hayatına başlamış, iletişim teknolojilerini kurma ve işletme görevi TRT'ye verilmiş, program yapımı özel sektörün kontrolüne bırakılmıştır (Kejanlıoğlu, 2004 : 271). 1990'lı yıllarda özel televizyonlar, televizyon alanının çehresini değiştirirken bu değişimdeki öncülerden biri de bağımsız yapım şirketleri ve üretim süreçleri olmuştur. Dizilerin sektörleşmeye doğru yol almasında ve alana dönüşmesinde özel televizyonculuk deneyimimizin ayırt edici bir yeri vardır.

1.3.2. Dizi Alanına Özel Televizyon Yayıncılığın Etkisi

1990 yılında özel televizyonların yayın hayatına başlaması, yayıncılık alanında yeni bir süreci başlatmıştır. Yeni iletişim düzeninde politikaların belirleyicileri artık kültürel değil ekonomiktir (Çaplı, 2002: 46). 1994 yılında Anayasa'da tecimsel yayıncılığa izin verilmesiyle, şirket çıkarlarını gözeten, kar ve pazar hedefiyle hareket eden özel yayıncılık gelişmiş, izleyici de yeniden konumlandırılmıştır. "Kamusal yayıncılık ilkeleri, toplumsal gereksinimler ve 'kültürlendirme' gibi görev tanımları temelinde bir televizyon yayıncılığı benimse[yen]" (Çelenk, 2005: 192) ve izleyiciyi ekran başında tutma kaygısı gütmeyen TRT'nin aksine özel televizyonlar için izleyici artık tüketici veya müşteri haline gelmiştir.

> …ticari televizyonun bir bütün olarak deneme sürecinden geçtiği bu dönemde, izler kitlenin yeniden konumlanışının ve tanımlanmasının oldukça net biçimde yapılmış olduğu açıktır. Finansmanını reklam gelirlerine bağlı özel bir televizyon şirketi için izleyicinin öncelikle reklam ve duyuru stratejileri aracılığıyla 'müşteri' ya da 'tüketici' olarak konumlandırılması ve buna alıştırılması gerekmekteydi (Çelenk, 2005: 189).

Star 1 televizyonu ve peşi sıra kurulan *TELE ON (1992), Show Tv (1992), HBB (1992), TGRT (1993), Kanal D (1993)* gibi televizyonlar, en yüksek izlenirlik oranlarına ulaşmak ve dolayısıyla da reklam pastasından en büyük payı kapmak için eğlence odaklı içerik yarışına girişmişlerdir. Bu yarışa özel televizyonlar, çeşitlenen türler ile girmiş ancak yarışın öncüsü TRT döneminde de olduğu gibi diziler olmuştur. Hatta Aksel'in de belirttiği gibi 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren diziler, insanların dinlenme zamanlarında vakit geçirmeye yarayan bir işlevin ötesine geçmiş, bütün bir yaşam biçimini dönüştürmeye yönelik bir pazara dönüşmüş ve kapitalist rekabetin yön verdiği kültür ve eğlence sektörünün vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. (Aksel, 2011: 28-29).

1995'li yıllardan itibaren oluşumundan, 2000'lerden itibaren de kurumsal dinamiklerinden söz ettirmeye başlayan dizi alanı, televizyonun alt alanı olarak gelişirken, ekonomi, siyaset ve medya alanıyla olduğu kadar sinema, müzik, reklam,

tiyatro, edebiyat gibi sanat alanlarıyla ve moda, reklam gibi alanlarla da yakın bir ilişkisellik kurmuştur. Özel kanallar, TRT'nin kültürel sermaye hedefinden farklı olarak bu alanlarla ticari hedefler, yani iktisadi sermaye hedefiyle ilişkilenmiş, bu ilişkisellik özel yayıncılığın tarihsel süreci içerisinde oluşan dönemsel ihtiyaç ve dinamiklere göre de farklılaşmıştır.

TRT döneminde olduğu gibi özel televizyonlar döneminde de dizi türlerine yönelik yoğun ilgi devam etmiştir. Tüketici elde etme rekabetine giren özel kanallar için bu ilgi dizi üretimini hızlandıran etmen olmuş, rekabetçi bir piyasanın temelleri atılmıştır. Yeşilçam sinemasının ortadan kalktığı bu yıllarda, sinema alanının ana aktörleri, büyük oranda ekonomik potansiyel gördükleri dizi üretim alanına kaymışlardır. Dizi üretiminde ilk harekete geçen *Türker İnanoğlu* ve yapım şirketi *Erler Film*'dir. Şirket, *Hülya Avşar* ve *Tolga Savacı* gibi dönemin yıldız oyuncularının yer aldığı *Sevginin Gücü (1993)* adlı diziyi çekmiştir (Scognamillo, 2004: 426). Ardından *Halit Refiğ, Zirvedekiler* adlı büyük prodüksiyonlu yapımıyla büyük izleyici başarısı yakalamış ve dizi üretiminin önü giderek açılmıştır. 90'ların ilk yarısında sayıları sınırlı olmakla birlikte *Mahallenin Muhtarları (1992-2002), Süper Baba (1993-1997), Gülşen Abi (1994), Kaygısızlar (1994), Çiçek Taksi (1995-2003), Tatlı Betüş, Tele Flaş, Varsayalım İsmail* gibi başarılı yapımlarla özel televizyonlar, izleyiciyi ekran başına kilitlemeyi başarmıştır. TRT'ye benzer şekilde özel televizyonculuk döneminde de dizi üretiminde ilk adımlar sinema alanının aktörlerince atılmış (Scognamillo, 2004: 426), sinema alanı da televizyondan beslenerek ayakta kalmaya çalışmıştır. Ancak bu dönemde TRT'li yıllardan farklı olarak, her iki alan da birbirleriyle karşılıklı olarak iktisadi ve sembolik sermaye amacıyla ilişkilenmiştir.

Özel televizyonlar döneminde –yine TRT'ye benzer şekilde- dizi üretimi, tiyatro alanından da beslenmiştir. Örneğin dönemin dizilerinde *Erkan Can, Cihat Tamer, Sümer Tilmaç, Bülent Polat, Bennu Yıldırımlar, Sevket Altuğ, Seviç Erbulak, Haluk*

Bilginer, Halit Ergenç, Selim Naşit Özcan, Halit Akçatepe, Ercan Yazgan gibi tiyatro ve sinema oyuncuları yer almış, bu kişiler televizyonun popüler isimleri haline gelmişlerdir. Dizi üretimi, TRT'li yıllardan itibaren tiyatro alanını birçok sermaye türüyle besleyerek güçlendirmiştir. Diziler ile sembolik sermaye biriktiren tiyatro oyuncuları, bu sermayelerini tiyatroya aktararak tiyatro seyircilerini arttırma, dolayısıyla da iktisadi sermayelerini arttırma yoluna gitmişlerdir. Hatta çoğu zaman iktisadi sermayelerini sahip oldukları tiyatrolara aktararak alandaki iktisadi sermaye birikimine katkıda bulunmuşlardır.

Günümüzde de birçok tiyatro sanatçısı televizyon dizilerinden elde ettikleri sermaye birikimlerinin ve sermaye aktarımlarının tiyatroyu ayakta tutan temel dinamik olduğunu belirtmektedir. Örneğin Ali Poyrazoğlu televizyonun tiyatro alanını ve oyuncuları sembolik ve iktisadi sermaye ile beslediğini ve bu sayede tiyatronun ayakta kaldığını belirterek alanlar arasındaki ilişkiselliği olumlamaktadır:

> Televizyona çıkmak tiyatroda işe yarıyor çünkü geniş kitlelerin tanıdığı bir şöhret haline geliyorsun. Oyunlar daha fazla seyirci bulabiliyor. Benim için iki taraflı çalıştı. …Televizyonda şöhret olan insanların tiyatroda önleri açılıyor. Seyirci de yıldız olmuş isimleri gelip tiyatroda canlı görmek istiyor (Poyrazoğlu, 2016).

Müjdat Gezen de benzer şekilde, tiyatro alanının dizilerden gelen iktisadi sermaye ile beslendiğini belirtmektedir:

> Tiyatro okuyan gençlerin hayallerini tiyatro değil, diziler süslüyor. Hem para, hem de şöhret açısından gençler tiyatro okuyor ama dizilerde oynamak istiyorlar. Bu bence olumlu bir olay. İyi ki televizyon var, diyorum ben. Gazanfer Özcan bile diziden kazandığıyla tiyatrosunu ayakta tutuyor. (Müjdat Gezen, 2016)

Bu çalışma kapsamında görüşme yapılan oyunculardan F-15, dizi oyunculuğuna başlamadan önce uzun yıllar tiyatro oyunculuğu yaptığını ancak izleyici azlığı nedeniyle tiyatrosunun gelir elde edemediğini, iktisadi zorluklar yaşadığını belirtmiştir. F-15, "televizyon dizilerinde oynamaya başladıktan sonra şöhrete ulaştım ve oyunlarımın da

izleyicisi arttı" diyerek televizyondan elde ettiği sembolik sermayenin tiyatro alanında da etkili olduğunu ortaya koymuştur.

Televizyon ve tiyatro alanları arasındaki ilişkiselliği olumlayanlara karşılık, televizyonun tiyatro alanındaki iktisadi sermayede tahribat yarattığına yönelik de eleştiriler yüksek sesle dile getirilmektedir. Örneğin tiyatronun duayen isimlerinden biri olan Genco Erkal, televizyon dizilerindeki sayısal artışın oyuncuları tiyatrodan caydıran bir etki yarattığını belirtmektedir (2011).

> [Tiyatroda] oyuncular, çalışmıyor olsalar bile, 'dizilerden bir teklif gelir de ben bir tiyatroya bağlı olursam ve fırsatı kaçırırsam' korkusuyla özel tiyatrolarda çalışmak istemiyorlar. Hele bizim gibi çok turne yapanlar için bu durum, oldukça zor oluyor' (Erkal, 2011)

sözleriyle, televizyon alanındaki ücretlerin cazibesinin oyuncuları tiyatro alanından kaçmaya yönelttiğini ve tiyatronun sürdürülebilirliğinin azalttığını ortaya koymaktadır. Televizyonun tiyatroya olan etkisi kadar tiyatronun da dizilere yönelik etkisi tartışmaları şekillendirmektedir. Nitekim tiyatro oyuncusu Nilgün Belgün, tiyatro ve diziler arasındaki ilişkiselliği, "televizyon dizilerinde tiyatro oyuncuları oynamaya başladıktan sonra daha kaliteli diziler yapılmaya başlandı" (Belgün, 2016) sözleriyle olumlamaktadır.

Tiyatronun dizi alanı ile etkileşimi günümüzde de yoğun şekilde devam etmektedir. Tiyatronun yanında daha önce de vurguladığımız gibi diziler özellikle 1990'lı yıllardan sonra birçok alan ile yoğun bir ilişkisellik içinde gelişim göstermiştir. "1990'lı yıllarda televizyonculuğun hızlı gelişimiyle sektördeki konu ve oyuncu açığını kapatmak için diğer kültürel alanlardan yararlanılmıştır. Aslında diziler televizyon, sinema, tiyatro, müzik dünyasının birleştiği alanlara dönüşmüştür" (Fidan, 2018: 127).

"Özel yayıncılık sektörü, Türk sinemasındaki ekonomik krizi lehine çevirip sinema sektörünü dizi yapımcılığına eklemleyerek 1990'lı yılların ortalarında ilgiyi yerli yapım dizilere çekmeyi başarmış ve TRT'nin alandaki hâkimiyeti sarsılmıştır"

(Fidan, 2018: 126). Sevilay Çelenk'in belirttiği gibi 1994-1995 yılları arası televizyonda yerli drama sayılarının artmaya başladığı bir geçiş dönemini ifade etmektedir (2005: 297-300). 90'ların başında *Türker İnanoğlu* ve *Halit Refiğ* gibi yönetmenlerle hareketlenen dizi üretimi, asıl atılımını 1990'lı yılların ikinci yarısında yine sinemanın desteği ile yapmıştır. Buna karşılık bu yıllarda sinema da televizyon ve dizi üretimi ile varlığını devam ettirebilmiş, iki alan arasında ilişkisellik her iki alanı da desteklemiştir.

1990'lı yıllarda Türk sinema alanının güvenilir bir yatırım aracı olmaması, *Arzu Film* haricinde film üretimi ile ilgilenen film yapım şirketinin neredeyse kalmaması (Erus, 2007: 127) ve televizyon ve reklam yapımlarının giderek artması, sinema alanındaki aktörleri dizi üretimi konusunda cezbetmiştir. Erler Film'in televizyon alanında giderek artan üretimine 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren Mine Film, Kemal Film gibi şirketler eşlik etmiş, *Mirasyediler, Bizim Aile* gibi örnek üretimleriyle televizyon ekranlarındaki yerlerini almışlardır (Erus, 2007: 127). Şirketler bir yandan televizyon filmleri de çekerek alandan elde ettikleri iktisadi sermayeyi sinema alanına aktarmışlardır. Televizyon alanının yanı sıra reklam şirketlerinin de sinema alanına desteği ile 1990'ların ikinci yarısından itibaren sinema film üretim sayısı da artmaya başlamıştır. Erus, 1996-2005 yılları arasında bir milyonun üzerinde gişe hasılatı yapan filmlerin, asıl işi televizyon ve reklam yapmak olan şirketlerce çekildiğini belirtmektedir (Erus, 2007: 127) Örneğin belirtilen yıllarda sadece televizyon üretimi yürüten yapım şirketleri olan *ANS, Sinegraf, BKM* ve *Avşar* televizyon yapımlarına ek olarak sinema filmleri çekmişlerdir.

90'lı yılların sinema ve televizyon arasında kurduğu güçlü ortaklık daha önce de belirttiğimiz gibi işgücü konusuna da etkin şekilde yansımıştır. Bu yıllarda sinemacılar için televizyon artık bir ek iş olmaktan çıkmış, varlıklarını televizyon üretimi üzerinden yürütür hale gelmişlerdir. Dizi üretimi sinemaya istihdam olanağı sunmuş, "pek çok yönetmen, oyuncu ve yapımevi hem sinema hem de televizyon ve reklam sektörleri için

üretimde bulunmaya başlamıştır" (Ateşalp, 2016: 19). Sinema oyuncularının dizilerde yer almasına benzer şekilde bu yıllarda çekilen çok sayıda filmde de televizyon ekranlarından tanınan oyuncular rol almıştır. Bunlar arasında *Demet Akbağ, Okan Bayülgen, Özge Özberk, Özcan Deniz, Nurgül Yeşilçay* gibi günümüzde de öne çıkan ünlü isimler bulunmaktadır. Erus, alanlar arası şöhret aktarımını tanımlarken, yıldızlık sisteminin sinemanın eski bir geleneği olarak 1990'lı yıllarda televizyon üzerinden yaratıldığını ve bu şöhretlerin sinemaya da destek verdiğini belirtmiştir. Erus, oyunculuk geçmişleri olmayan bu isimlerin sinemadaki başarılarının sınırlı kaldığını da ortaya koymaktadır (Erus, 2007: 130).

Benzer şekilde 1996-2005 yılları arasında televizyon alanında etkin olan *Yılmaz Erdoğan, Ezel Akay, Abdullah Oğuz, Ömer Faruk Sorak, Osman Sınav* gibi yönetmenler, *Kemal Ergen, Raci Şaşmaz* gibi senaristler televizyon alanındaki dizi üretimlerinin yanında sinema alanında da etkin rol almışlardır (Erus, 2007: 129). *Mahinur Ergun* gibi sinema kökenli senaristler de televizyon alanına destek vermişlerdir (Erus, 2007: 129). Televizyonun sinema alanıyla olan etkileşiminde öne çıkan bir diğer nokta da televizyon alanında çekilen filmlerdeki anlatıların televizyon dizilerine benzer niteliklerle öne çıkmasıdır. Erus, Atilla Dorsay ve Burçak Evren'in, Yılmaz Erdoğan'ın *Vizontelesi*'ni bir skeçler bütünü olarak tanımladıklarını ifade etmiş, benzer şekilde *GORA, Hababam Sınıfı Merhaba* gibi dönem filmlerinde de ana tema noksanlığına dikkat çekmiştir (Erus, 2007: 128). Televizyonun sinema anlatısında yarattığı tahribata karşın, filmlerin reklam ve popülerleşme konusunda işlevsel bir rol üstlenmesi ve alandaki gişe gelirlerini sinema alanına iktisadi sermaye olarak yansıtmıştır. Sinema anlatılarına dizilerin etkisinin yanında Yeşilçam'ın da dizilerin anlatılarında yoğun etkilerini görmek mümkündür.

1990'lı yılların ikinci yarısı televizyon dizilerinde gözlenen ana eğilim, hızla popülerleşen türlerin ortaya çıkmasıdır. Çelenk'in de belirttiği gibi (2005) reytingi

yüksek olan başarılı bir örnek peşi sıra kopyalarını yaratmıştır. Bu dönemde bu trendy eğilimleri şarkıcı dizilerinde görmek mümkündür. Birçok ünlü şarkıcıya ardı sıra dizi çekilmiştir. Bu yıllarda müzik sektörünün hızlı yükselişi, artan kaset satışları, klip sektörünün yükselişi ve şarkıcıların popüler ikonlara dönüşmesi gibi etmenler, özgün içerik ihtiyacı duyan televizyonlar için önemli bir açılım sağlamıştır. Nitekim bu furya, dizi ve müzik alanları arasında varolan ilişkiselliği de görünür kılmış, alanların birbirleri arasında sembolik ve iktisadi sermaye aktarımına olanak tanımıştır.

Seda Sayan (Akasya Durağı, 2008), Mahsun Kırmızıgül (Aşka Sürgün, 2005), Özcan Deniz (Asmalı Konak, 2002-2003), Emrah (Kınalı Kar, 2002-2004), İbrahim Erkal (Canısı,1997), İbrahim Tatlıses (Fırat, 1997-1998), Ebru Gündeş (Fırtınalar,1996-1997; Deli Divane, 1993-1994), Alişan (Aynalı Tahir, 1998-2001), Gülben Ergen (Marziye, 1998-2000), Yonca Evcimik (Çılgın Bediş, 1996), Gökhan Özen (Yıldız Masalı, 2011), Nihat Doğan (Sultan, 2001), Muazzez Ersoy (Kalbimi Kıra Kıra,1997) gibi birçok şarkıcı/ sanatçı dizi çekmiş, televizyonun popüler isimleri haline gelmiştir (Çelenk, 2005). Çelenk'in de belirttiği gibi televizyon, seyirlik dünyasını izleyicide cazip hale getirebilmek için popüler şarkıcıları anlatısına yerleştirerek kısa ve kazançlı bir yol izlenmiştir (Çelenk, 2005). Özel televizyonların başvurduğu bu yönteme, Yeşilçam tarafından da 1970'li yıllarda başvurulmuş, sinema yaşadığı krizi aşmak için arabesk müzik sanatçılarının filmlerini çekmeye yönelmiştir (Kırık, 2014:106) Sinema alanı ile farklı yöntemlerle yoğun bir ilişkisellik kuran müzik alanı, diziler ile de yoğun bir ilişki kurmuştur. Diziler ve müzik alanı arasındaki ilişkinin temellerini, televizyon ve müzik arasındaki ilişkide aramak gereklidir. TRT'li yıllardan bu yana müzik alanı ile kurulan bağlar, özellikle özel televizyonların kurulmasından sonra kuvvetlenmiş ve birbirinden beslenen, birbirini yaratan bir karakter sergilemiştir .

1980'li yıllara kadar Türkiye'de sektörel bir yapılanma gösteremeyen popüler müzik, bu yıllarda küresel teknolojilerin de etkisiyle rahat ve hızlı üretim olanaklarına

kavuşmuştur. Üretim teknolojilerindeki gelişmeler, yapımcılar, şarkı sözü yazarları, besteciler, yorumcular, derlemeciler, yönetmenler arasındaki uzmanlaşmayı arttırmış, müzik ürünlerinin de üreticisinden bağımsızlaşarak kitleselleşmesinin önünü açmıştır (Özbek, 2012: 21). 1990'lı yıllara gelindiğinde ise özel televizyonlarla birlikte popüler müzik kendisine ifade alanı bulmuştur. TRT'de yıllarca sansürlenen birçok müzik türü ve şarkıcı özel kanallarda izlenmeye başlamış ve televizyonlar müziğin endüstrileşme sürecine katkıda bulunmuştur. Televizyon da daha çok izleyiciye ulaşabilmek için hızlı tüketilebilir isimleri dizilerinde ve program içeriklerinde kullanmış, pop müzik starlarını yaratmıştır (Kuyucu, 2014: 48). Müzik icracıları dizilerde sembolik sermayelerini arttırırken, dizi alanı da popüler isimlerin sembolik sermayesini izlenirlik oranlarını arttırmak için kullanmış, televizyonun iktisadi sermayesine katkıda bulunmuştur.

Diziler ile müziğin ilişkiselliği sadece oyuncuların yer aldığı türler ile sınırlı olmayan, daha kapsamlı bir ilişkilenme biçimini içermektedir. Diziler, tıpkı sinema filmleri gibi görsellik, senaryo ve müzik gibi üç ögeden oluşan anlatı kalıplarıdır. Müzik, senaryoyu güçlendiren, görselliğin etkisini arttıran, dramatik anlatıdaki duyguları uyarma gücüne sahip etkisiyle öne çıkmaktadır. Dizilerde müzik, jenerik, efektler ve duyguları pekiştirici şekilde sahnelerde kullanılan kısa ya da uzun müzik kesitleri olarak kullanılabilmektedir. Yüksek bütçeli, büyük prodüksiyonlarda bu müzikler diziye özel olarak bestelenmekte, hatta dizinin bütçesinin en önemli kalemi olmaktadır. Örneğin 2006 tarihli dizi müzikleri üzerine yürütülen bir araştırmada dizi dizi müzikleri pazarının 150 milyon dolarlık bir pazar büyüklüğüne ulaştığı ortaya konulmuş, dönemin popüler dizilerinin besteciliğini yapan *Gökhan Kırdar* ve *Kıraç* gibi bestecilerin piyasada en yüksek gelirleri elde ettikleri de ifade edilmiştir (Habertürk, 2007). Diziler müzik alanı için önemli bir iktisadi ve sembolik sermaye alanı olarak var olmakta, müzik endüstrisindeki failler dizi alanında yer alarak sermayelerini arttırmaktadırlar (Habertürk, 2007). Dizi alanı günümüzde hatırı sayılır bir pazar

yaratmış, müzik endüstrisinin de gelişmesine katkıda bulunmuştur. Aynı zamanda televizyon ve diziler, müzik alanına reklam ve promosyon ortamı yaratarak sektörün gelişmesini de hızlandırabilmektedir.

90'lı yıllar mankenlerin de dizilerde yer aldığı, televizyon alanının moda/magazin sektörü ile diziler üzerinden yoğun ilişkisellik kurduğu dönemdir. *Demet Akalın (Sibel, 1998), Çağla Şikel (Cennet Mahallesi, 2004-2007), Petek Dinçöz (Nehir, 2005), Pınar Altuğ (Çocuklar Duymasın, 2002-2019), Kıvanç Tatlıtuğ (Gümüş,2005; Kuzey Güney,2011-2013; Aşk-ı Memnu, 2008-2010), Cansu Dere (Sıla, 2006-2008; Ezel,2009; Sadakatsiz, 2020-2022), Kenan İmirzalıoğlu (Ezel, 2009), Selma Ergenç (Yarım Elma, 2002-2003; Asi, 2007-2009; Muhteşem Yüzyıl, 2011-2013; Camdaki Kız, 2022-2023), Burak Özçivit (Çalıkuşu,2013; Kara Sevda, 2015-2017), Çağatay Ulusoy (Adını Feriha Koydum, 2011-2012), Tuba Büyüküstün (Çemberimde Gül Oya, 2004-2005; Ihlamurlar Altında, 2005-2007; Asi, 2007-2009; Gönülçelen, 2010-2011), Sedef Avcı (Menekşe İle Halil, 2007-2008; Yaprak Dökümü, 2006-2010), Serenay Sarıkaya (Adanalı, 2008; Lale Devri, 2010-2014), Gamze Özçelik (Arka Sokaklar, 2006-2009; Tatlı Hayat, 2001), Arzum Onan (Poyraz Karayel, 2015-2017), Hande Subaşı (Diriliş Ertuğrul, 2014-2015)* gibi birçok manken için dizilerle oyunculuk kariyerine adım atmıştır. Bu yıllarda başlayan manken oyuncu eğilimi günümüzde de devam etmektedir. Hatta *Cansu Dere, Burak Özçivit, Kıvanç Tatlıtuğ, Kenan İmrzalıoğlu, Selma Ergenç* gibi birçok manken, kariyerlerini oyunculuk üzerinden sürdürmektedir.

Bu yıllarda televizyon dizilerinde mankenlerin oyuncu olarak yer alması kamuoyu gündeminde özellikle de tiyatrocular arasında önemli tartışmalar yaratmış, televizyonun gösteri dünyasının önemli ikonları haline gelen mankenlerin oyuncu olup olamayacağı, mankenlerin ne denli başarılı olacağı tartışmaların merkezine yerleşmiştir. Atilla Saral, "tiyatro da defile de görsel bir sanattır. (…) Dizilerin reyting yapması için güzel mankenler önemli rol oynuyor" diyerek özel televizyonun ticari kültürünü onaylarken,

Yıldız Kenter de "hiçbir şey yalnız bizimdir diyemeyiz. Ama o yapılan mesleğe zarar vermemek, dejenere etmemek şartıyla" diyerek mankenlerin oyunculuğuna şüpheci bir yaklaşım sergilemiştir (Mahmure, 2022). Nurseli İdiz ise mankenlerin yetenekleri varsa oynayabileceklerini ancak tiyatrocuların özeleştiri yapmaları ve daha yaratıcı işlere imza atmaları gerektiğini belirterek televizyonun gösteriye dayalı dünyasının tiyatro alanındaki kültürel sermayenin sorgulanması gerekliliğini ortaya koymaktadır (Mahmure, 2022)

1980'li yıllardan itibaren neo-liberal söylemlerin etkisiyle tüketim ideolojisinin hakimiyetinde yer alan kültürel alan ve gündelik yaşam, 'gösteri' dünyası olarak şekillenirken televizyon, pazar güçleri ve reklam paraları için kitleleri peşinden sürükleyen gösteri kültürünü (Keane, 1992: 69), yeniden üretmektedir. Televizyon dramatik ve popüler bir araçtır ve doğası gereği de 'star'lara ihtiyaç duymaktadır. Televizyon şöhretleri, gösteri dünyasının gerçekliğine uygun hale getirmekte, çekici, güzel, arzu edilir, tüketilebilir, sansasyonel, popüler olanları ekonomik çıkarlarına göre yeniden şekillendirerek gösteriye dahil etmektedir. Böylece izleyiciler monotonlaşan gündelik yaşamın rutininden kurtularak ünlülerin ve şöhretlerin cilalı, keyifli ve eğlenceli yaşamlarına dahil olmakta, kaçış ve özdeşlikle ödüllendirilmektedir.

Değerlerin, başarı ölçütlerinin, erdemlerin yeni ekonomiye göre sorgulandığı, bireyselliğin öne çıktığı (Blackman, 2006: 209), "köşe dönme"nin Türkiye'de yükselişe geçtiği 1980'li ve 90'lı yıllarda, Çelenk'in belirttiği gibi (2005) televizyon, hayatın tümünü ikame eden kapsayıcılığıyla öne çıkmıştır. Bu ikamede televizyon ticari hedefleri için şöhretlerin cazibesine yaslanarak gösteri kültürüne eklemlenmiştir. Bireysellik ve köşe dönmeci başarı kodlarını, şöhretlerin gösterileri üzerinden üretmiştir. 90'lı yılların televizyonunun ve dizilerinin, diğer alanlardan neden ve nasıl beslendiğini anlamak için ticari televizyonun 'gösteri' kültürünü pazar ve kar hedefleri çerçevesinde okumak gereklidir. Tiyatrocuların da şüpheyle karşıladığı gibi dizilerde ve

içeriklerde magazin ikonlarının ve mankenlerin kullanılması, televizyonun iktisadi sermaye birikimini arttıran bir amaca hizmet etmektedir.

Özetle, özel televizyonculuğun geliştiği 1990'lı yıllardan itibaren diziler, televizyonun sinema, tiyatro, müzik, moda gibi birçok alanla ilişkiselliğinin arttığı, alanların birbirlerini iktisadi ve sembolik sermayeleriyle beslediği, birbirlerini endüstriye dönüştürdüğü bir ortamın temellerini atmıştır. Bu çerçevede diziler tüm bu alanlardan beslenerek gelişmiş, televizyonun ticari dinamikleriyle yapılanmış ve yan sanayi kuruluşlarını geliştirerek 2000'li yıllarda sektör haline gelmiştir.

1.3.3. Türkiye'de Dizi Alanı: Endüstriyel Üretim İle Aşılan Sınırlar

Dizi alanı 2000'li yıllarda çok sayıda yapım şirketinin üretim yürttüğü, yan sanayisinin geliştiği, sendika ve meslek örgütlerinin etkin hale geldiği, alana yönelik yatırım hacminin arttığı, işbölümü ve üretim ilişkilerinin giderek profesyonelleştiği bir alan olarak kendisini göstermiştir. Sektörel yapılanmasını büyük ölçüde tamamlayan alanda aktör sayısı artmış, İSMMMO'nun raporunda da belirtildiği (2010:403) gibi çalışan sayısı 150 bin kişiyi bulmuştur. Çok sayıda dizi ekranları kaplamış, prodüksiyon ve anlatı kalitesi görece yüksek sayılabilecek üretim yürütülmeye başlanmıştır. Çelenk de 1990'lı yılların sonu ve 2000'li yılların dizilerin yükseliş yılları olduğunu, "Türkiye ile karşılaştırılabilecek nitelikteki ülkelerin hiçbirinde görülmemiş bir dizi fenomeninin doğuşuna tanık olun[muştur]. İstanbul'da kısa sürede büyüyen bir dizi sektörü kuruldu ve güçlendi" (Çelenk, 2010: 21) sözleriyle ifade etmiştir.

Çelenk'in belirttiği gibi dizi sektörünün, diğer deyişle alanın gelişimini tetikleyen dinamik, izleyici taleplerindeki artış ve televizyon kanallarının hızla bu talebe karşılık vermesidir. İzleyici kapma yarışındaki ulusal kanallar prime time kuşaklarını dizilere ayırmışlardır. Aileleri ekran başına toplayan diziler, çeşitlenen örnekleriyle kamusal tartışmaları şekillendirmiş, karakterleri, konuları olayları ile tüm ülkenin gündemine yerleşmiştir. Kültürel alan ile bu denli geniş bir buluşma yaşayan dizilerin ardında bu

yıllarda çekilen örneklerinde yaşanan göreli bir nitelik artışını aramak mümkündür. Nitekim anlatı kalıpları ve tekniklerinin daha geliştiği, teknik ve prodüksiyon kalitesinin ekranlara yansıdığı bu diziler, *Asmalı Konak (2002-2003), Ekmek Teknesi(2002), Bir İstanbul Masalı (2003-2005), Çemberimde Gül Oya(2004), Avrupa Yakası (2004-2009), Aliye (2004), Gümüş (2005-2007), Hatırla Sevgili (2006-2008), Yaprak Dökümü (2006-2010), Elveda Rumeli(2007-2009)Aşkı Memnu (2008-2010),* gibi örnekleriyle günümüzde bile tekrarlarıyla ekranlarda yer almaya devam etmektedirler.

Mustafa Sönmez'in derlediği 2004-2005 yıllarına ait veriler de bu dönemde yaşanan talep artışını şöyle açıklamıştır; "reyting verilerine göre prime time'da yayınlanan diziler arasında yerli diziler rakip tanımıyor. Gişe rekorları kıran sinema filmleri ile yarıştırılan yerli dizilerin reytingleri sadece milli maçların yayınlandığı gece düşüyor" (Sönmez, 2006). Dizilere gösterilen ilgi, iç pazarların da hareketlenmesine neden olmuş, dizilerde giyilen kıyafetlerden kullanılan aksesuarlara kadar her ürün, mekan, mobilya vb ilgiyle takip edilerek tüketim nesnesine dönüşmüştür.

> …dizilerin çekildiği mekanların dizi yıldızlarının giydiği nesnelerin, dizilerde kullanılan her türlü mobilya, mutfak cihazı, ev dekorasyonuna ilişkin gösterilenlerin gerçek yaşamda izleyiciye satılmak istenen mecralara dönüşmesi yeni yan sanayiler üretir (Aksel, 2011: 39).

Dizilere yönelik ilgi iç turizmi de hareketlendiren bir dinamiktir. Nitekim çok sayıda dizi çekildiği şehre yönelik iç turist sayısını arttırmıştır. Örneğin *Asmalı Konak (2002)* dizisinin çekimlerinin gerçekleştirildiği Nevşehir bölgesine gelen turist sayısı dizinin yayınlandığı dönemde iki kat artmıştır (Şahin, 2022, 131). Tüketimi ve iç turizmi canlandıran dizilerin sahip olduğu popülarite reklam sektörünün de temel odağına yerleşmiştir. Ekranlarda ardı ardına yayınlanan birçok dizi, televizyonlar için önemli bir reklam hacmi yaratmış, diziler televizyonların önemli bir gelir kaynağı haline gelmiştir. Bu yıllarda 80 dakika olarak yayınlanan diziler, yarım saatlik reklam almakta, kanallara göre de reklam tarifeleri de değişmektedir. Örneğin 2007 yılı 10-16 Aralık haftasında yayınlanan diziler arasında en yüksek reytingi alan dizi olan *Kurtlar Vadisi*

Pusu, 75 markanın reklamını alarak (PusulaTV, 2007), SHOW TV'nin de gelirini arttırmıştır. Nitekim reklam sektörünün gösterdiği bu ilgi dizi sektöründe sponsorluk uygulamasının da yaygınlaşmasını sağlamıştır (Sönmez, 2010: 78). 2005-2008 yılları arasındaki verilere göre, marka bilinirliklerini arttırmak isteyen şirketlerin dizilere ana sponsorluk ücretleri de 10-70 bin TL arasında değişmektedir (ISMMMO, 2010: 410).

2000'li yıllarda dizilerinde dikkat çeken önemli bir nokta da büyük bütçeli ve kaliteli prodüksiyonlar olmalarıdır. Örneğin 2003 yılına ait haber, kanalların dizi yarışında öne geçmek için yüksek maliyetlerin altına girdiklerini, "birbirinden farklı mekanlarda çekilen ve ilginç konuların işlendiği diziler, içerikleri kadar görsellikleriyle de dikkat çekiyor. Televizyonlar, yükselen izleyiciyi memnun etmek, reyting yarışında geride kalmamak için büyük harcamalar yapmayı göze alıyor" (Haber Vitrini, 2003) cümleleriyle ortaya koyarken televizyonların kalite arayışının da odağında izleyici kazanmak olduğunu dile getirmiştir.

Kamuoyunda paylaşılan bu haberlerin de ortaya koyduğu gibi dizi alanı, izleyicilerin türe yönelik ilgisi ile gelişme göstermiştir. İzleyiciyi kapma yarışında olan kanallar, izleyicinin bu ilgisine yönelik talep yaratmaya yönelmişlerdir. Dolayısıyla hem anlatı hem de prodüksiyon tekniklerinin geliştiği, senaryoların, çekim teknilerinin, oyunculukların, tasarımların, mekanların, müziklerin profesyonelleştiği ve bunların yanında ekiplerin yetkinleştiği, endüstriyel üretimin hız kazandığı dizi üretim alanı ortaya çıkmıştır. Talepler karşısında yoğun bir üretimin başladığı bu yıllar, üretim dinamiklerinin, iş bölümü ve uzmanlaşmanın oluştuğu, yan sektörlerinin geliştiği ve endüstriyel üretime geçildiği bir dönem söz konusudur. Dizi alanının gösterdiği hızlı gelişme üzerinde araştırma yürütülmeye başlanan araştırılan bir sektör olarak da dikkatleri üzerinde toplamaya başlamıştır. Alanın televizyon, reklam, tiyatro, sinema, edebiyat, müzik gibi birçok sektörden beslenmesi sınırlarının tanımlanmasını ve sektöre ilişkin net verilerin oluşturulması da zaman almıştır.

Bu yıllarda alana yönelik yürütülen en kapsamlı ve ilk araştırmalardan biri ISMMMO tarafından yapılmıştır. 2005-2008 yılları arasında alanın sektörel hacmi ve dinamiklerini ortaya konulduğu bu çalışmada, dizi sektörü 2005-2008 yıllarında adeta 'patlama' yaşamış ve 1 milyar TL'lik ekonomik hacme ulaşmıştır (2010, 403). Aynı rapor, sektörde çalışan sayısının tahmini olarak 150 bini bulduğunu ortaya koyarken (ISMMMO, 2010: 404), ekran önü ve arkasında olmak üzere 60-90 kişilik kalabalık ekiplerle üretimin yürütüldüğüne dikkat çekilmektedir. Ekip çalışması, iş bölümü organizasyon süreçlerinin de profesyonelleştiği bu yıllarda yan sanayinin de hızla geliştiğini ifade etmek önemlidir. Raporda da belirtildiği gibi bu yıllarda cast ajansları hızla gelişmiş, oyuncu fabrikaları gibi çalışmaya başlamıştır (2010:405). Nitekim sayıları 100'lere ulaşan ajanslara (2010:405), sıradan insanların da yoğun başvuru gösterdiği bu yıllar, alanın da sıradan insan deneyimlerine açıldığını da işaret etmektedir. Alanın sinema, tiyatro, edebiyat gibi alanlarla bağlantılı olarak yürüttüğü üretim bu yıllarda da daha profesyonelleşerek devam etmiştir.

Bu yılların belirgin özelliklerinden bir tanesi de müzik endüstrisi ile dizi sektörünün de giderek profesyonel bir bütünleşmeye girdiği ve birbirini beslediği yıllar olmasıdır. Aksel'in de ifade ettiği gibi diziler müzik sektöründe rekabet ortamı yaratmış (Aksel, 2011:38), büyük prodüksiyonlu projelerin dizi müzikleri ünlü sanatçılar tarafından bestelenir hale gelmiştir. Dizi müziklerinin albüm satışları da önemli rakamlara ulaşmıştır. Örneğin Deli Yürek dizisinin müzik albümü 7 ayda 500 bin satış rakamına yakalamıştır (Aksel, 2011:38). Dizilerin başarısını da arttıran müzikler, yapımcıların isteği üzerine bestelenerek, projenin bütçesinde de önemli bir kalem olarak yer almaya başlamıştır. Bu yıllarda özellikle *Kıraç* ve *Toygar* Işıklı'nın ismi dizi müziklerinin bestecisi olarak öne çıkmıştır (ISMMMO, 2010: 409). Alanlar arası bütünleşme süreci yüksek ücretler alan bu bestecileri öne çıkarırken, müzik

sektöründeki aktörlerin kimi zaman haklarını alamadığı bir süreç olarak da işlemiştir (Bianet, 2008).

Bu yıllar alanın egemen aktörlerinin belirginleşmeye başladığı yılları da temsil etmektedir. Her ne kadar 1980'li yıllardan itibaren alanda çok sayıda yapım şirketi ortaya çıkmış olsa da endüstrileşen süreçte, her bir yapım şirketinin alanda etkin olarak yer alamadığını da ifade etmek gereklidir. Kanallar ile proje bazlı anlaşma yürüten yapım şirketleri, proje bitiminde eserin haklarını kanala devretmektedir. Taşeron bir üretim biçiminin hakimiyetindeki süreçte maliyeti yapım şirketleri karşılamakta ve riski üstlenen aktör olmaktadır. 2008 verilerine göre, bölüm başına 100-300 YTL arasında bütçeye sahip olan diziler, ancak ilk on bölümden itibaren maliyetini karşılayabilir hale gelmektedir (Bianet, 2008). Reytingi düşük olan ve ekrandan kaldırılan diziler ise yapımcıları zor durumda bırakan ve kimi zaman şirketlerin batmasına kadar neden olan bir risk taşımaktadır. ISMMMO'nun (2010, 406) raporunda da belirtildiği gibi alanda yer almak isteyen yapım şirketlerinin maliyetleri karşılayabilecek finans kaynağına da sahip olması önemli bir dinamik haline gelmektedir. Ortalama 6 aylık hazırlık aşamasından sonra çekimlerine başlanan dizilerin bütçesinin neredeyse yarısı oyuncu bütçelerine ayrılırken, yaratıcı kadrolar bütçenin kısmını almakta, prodüksiyon ve teknik ekibe ise düşük bir pay ayrılmaktadır. Reyting rekabeti sürecinde yapımcıların bu yüksek maliyetli ve riskli üretim sürecini karşılayabilmeleri güçlü finansman kaynağına sahip olmalarını gerektirmiş, alanda az sayıdaki yapım şirketi egemen üretim aktörleri olarak öne çıkmışlardır. ISMMMO verilerine göre 2010 yılı itibariyle *Pana Film, Ay Yapım, TMC, Erler Film* gibi yapım şirketleri en çok dizi üreten yapım şirketleri olarak öne çıkmaktadırlar (ISMMMO, 2010: 407).

2000'li yıllarda dizi alanını şekillendiren ve endüstrileşme sürecini hızlandıran bir diğer etmen de dizi ihracatının yükselişe geçmesidir. Uluslararası alanda ihraç edilen ilk Türk dizisi 1981'de TRT'nin 1975 yılında yapımını üstlendiği *Aşk-ı Memnu* dizisidir

(Uştuk, 2019). 1980'li yıllarda başlayan ihracat, 2000'li yıllara gelindiğinde süreklilik kazanmıştır. 1999'da yayınlanan *Deli Yürek (1998-2002)* dizisinin Kazakistan'a satılması (Uştuk, 2019) ile yeniden ivme kazanan ihracat, 2007 yılında *Gümüş (2005-2007)* dizisinin Ortadoğu ve Bulgaristan'a satılmasıyla devam etmiştir (Doğanay ve Aktaş, 2021: 861). Dizinin ülkelerde yüksek izlenirlik oranlarına ulaşması, alanın Ortadoğu ve Afrika pazarlarına açılmasını sağlamıştır. *Binbir Gece (2006-2009)* dizisi ile de alan sınırlarını Latin Amerika'ya kadar genişletmiştir (Doğanay ve Aktaş, 2021: 861). Dizi, 80 ülkede gösterilmiş, kazandığı yüksek reyting oranları ile Türk dizilerinin uluslararası anlamda ilgi kazanmasını sağlamıştır (Uştuk, 2019). Alanın uluslarası düzeyde kazandığı başarılar, üretimin niteliğini de arttıran dinamikler oluşturmuştur. 2000'li yıllarda ve sonrasındaki yıllarda dizi içerikleri ve prodüksiyonları ulusal pazarlarda olduğu kadar uluslararası pazarlarda da talep görecek şekilde hazırlanmasına yönelik üretim eğilimi yaratmıştır.

2000'li yıllarda ihracat alanında yaşanan bu gelişmelerle 2012 yılına gelindiğinde, Türkiye'de dizi alanı Ortadoğu'dan Kafkaslar'a, Balkanlar'dan Latin Amerika'ya kadar uzanan bir coğrafyada toplam 39 ülkeye dizi ihracat yürüten (Kılıç, 2022: 136) ve gün geçtikçe ekonomik hacmini arttıran bir sektör haline gelmiştir. Japonya'ya satılan *Muhteşem Yüzyıl (2011-2014)* dizisi de sektörün başarısını körüklemiştir. Dizi 150'den fazla ülkeye satılarak ve 150 milyonun üzerinde izleyiciye ulaşarak Türk dizilerinin de tanıtımını yapmıştır (Kılıç, 2022: 137). 2016 yılına gelindiğinde Eurodata adlı uluslararası araştırma şirketinin verileri dünya geneline ithal edilen 4 içerikten birinin Türk içerikleri olduğunu ortaya koymaktadır (Kalkınma Bakanlığı, 2018: 24). Rakamlar ve veriler 2020'li yıllara kadar süren dizi ihracatı macerasının hızlanarak yol kat ettiğini ve uluslararası pazarlarda da önemli bir başarıya imza attığını göstermektedir. İTO Başkan Yardımcısı İsrafil Kuralay, 2022 yılı itibariyle dizi alanında üretilen ürünlerin yüzde 75'inin 150 ülkeye ihraç edildiğini ve 400 milyon izleyicisi olduğunu ifade

etmiştir. 600 milyon dolar üzerinde ihracat hacmine ulaşan dizi alanı, dünyada tanınırlık konusunda ve hakim olduğu pazarlar bağlamında dünyanın ikinci sırasına yerleştiğini ifade etmiştir (Türkyılmaz, 2022).

2010'lu yıllardan 2020'li yıllara uzanan sürede dizi alanı, ulusal ve uluslararası üretim dinamiklerini arttırmış, geniş izleyici kitlelerine ulaşan bir Pazar yaratmıştır. Alanın bu üretim dinamikleri her ne kadar olumlu gelişmeleri işaret etse de üretim pratiklerinde başlangıcından bu yana baş gösteren çeşitli sorunların derinleştiğini ortaya koymak önemlidir. Dinamik bir sektör olan televizyona bağlı olarak üretimini sürdüren dizi alanı, televizyonun yaşadığı dönüşümlere göre kurallarını ve işleyişini düzenlemek durumunda kalmıştır. Dolayısıyla kurallarını ve işleyişini dinamik şekilde dönüştürmek durumunda kalmıştır. 2011 yılında RTÜK tarafından reyting ölçüm sisteminin değiştirilmesi ile televizyonların reklam yayınlanma koşullarını da değiştirmiştir. Bu yıla kadar her 20 dakikada program akışına reklam alabilen televizyon kanalları 2011 yılı itibariyle bir saatlik yayın akışında en fazla 12 dakika reklam yayını ile sınırlandırılmıştır. Bu durum dizi üretimini de doğrudan etkilemiştir. Bu yıllarda 80-90 dakika olan dizi süreleri kanallar tarafından 120-130 dakikalara çıkarılmıştır. Sürelerin uzaması da üretim pratiklerine uzun çalışma saatleri olarak yansımıştır. Dizi alanında oluşan en belirgin sorunlardan biri olarak tanımlanan uzun dizi süreleri, dünyadaki 45 dakikalık örneklerinden farklı olarak 2020'li yıllara kadar süregelen bir uygulama olarak devam etmektedir.

Uzun dizi süreleri üretimde çalışanlar için oldukça büyük bir iş yükü oluşturmakta, yaratıcı ve teknik ekipler haftalık olarak teslim etmeleri gereken iş için günde ortalama 16-18 saat çalışmak zorunda kalmaktadır. Nitekim 2022 yılında 425 dizi çalışanı ile yürütülen anket araştırmasının sonuçlarında da çalışanlar açısından alanın temel sorunlarının başında %86 oranıyla çalışma sürelerinin uzunluğu gösterilmiştir. Araştırmaya göre alandaki diğer sorunlar sırasıyla, ücretlerin düşük

olması (%73), sigortasız çalışma/yanlış sigortalı çalışma (%70), çalışma ortamının yetersizliği (%55), yemeklerin kötü olması (%52), mobing (%48), dinlenme sürelerinin yetersizliği (%38), teknik yetersizlik (%29), projelerin içeriği (%25) şeklinde sıralamaktadır (Özbulduk, 2022: 273). Yine 2016'da yayınlanan bir araştırmada da oyuncuların telif hakları konusundaki sikayetleri dile getirilmiş, denetimsizlikten şikayet edilmiştir (Kanburoğlu, 2016:76).

Güncel araştırmalarında da gösterdiği gibi alanda esnek çalışma koşullarının da yarattığı ama Türkiye'de dizi alanına özgü temel problemler çalışanlar tarafından da dile getirilmiştir. Yaratıcı ve teknik kadrolarda yer alan dizi çalışanlarının ortak şikayeti uzun dizi sürelerinden kaynaklanan uzun çalışma saatleridir. Bu konuda alanda uzun yıllardır süren mücadeleler sonuçsuz kalmıştır. Uzun dizi süreleri nedeniyle yaşanan bu sorun araştırmanın analiz kısmında detaylıca değerlendirilmektedir. Ancak belirtilmelidir ki uzun dizi süreleri yukarıdaki araştırmanın da ortaya koyduğu gibi alanda kimi zaman iş kazalarına ve ölümlere neden olmaktadır. Bu nedenle riskli meslek gruplarına dahil edilen dizi çalışanları, çeşitlenen sosyal güvenlik sorunları da yaşamaktadır. Nitekim alanda dile getirilen önemli sorunlardan biri de ücretlendirme politikalarında yaşanan dengesizliklerdir. Özellikle üretim kadrolarında yer alan çalışanların üretim pratiklerini ve üretimde nitelik sorunlarını şekillendiren bu sorunlar çalışmanın analiz kısmında detaylıca tartışılmıştır. Ancak belirtilmesi gereken nokta, üretim pratiklerinde yaşanan bu sorunların içeriklerin niteliği üzerindeki etkisi hem kamuoyunda hem de akademik çevrelerde ciddi tartışmaların konusunu da oluşturmaktadır. Buna karşın alanda yaşanan dijitalleşme içeriklerdeki nitelik tartışmalarına yeni bir boyut kazandırmıştır. 2016 yılında alana dijital platformların girmesiyle hem içeriklerde hem de içeriklerin üretildiği dinamiklerde önemli değişimler yaşanmıştır.

1.3.4. Türkiye'de Dizi Alanında Dijitalleşme

Türkiye'de dijital yayın platformları, 2016 yılında *Puhu TV* ve *BLU T*V ile başlamıştır. Yine 2016'da kürsel düzeyde yayın yürüten *Netflix* yerel piyasaya girmiştir. Ardı sıra gelişen bu dijital kanallar, günümüzde televizyon dizi alanına eklemlenmekte ve 'nitelik'li içerikleri ve 'nitelik'li çalışma koşullarıyla alana önemli bir açılım sağlamaktadır.

Dünyada dijital yayıncılık platformları, *Netflix, Hulu, Amazon Prime, Prime Video, Disney Plus* gibi abonelik sistemleri üzerinden gelişerek küresel düzeydeki yaygınlık kazanmışlardır. Türkiye'de de yayın hayatına Netflix'in ulusal pazara girişi ile başlayan bu yayın platformunun peşi sıra ulusal ölçekte *Blu TV, Exxen, Puhu Tv, Gain, Mubi* olarak öne çıkan ulusal yayın platformları gelişmiştir. İstanbul Kalkınma Vakfı'nın görsel yayın alanı üzerine hazırladığı raporda dijital yayın platformlarının 2018 yılı verilerine göre sektörel büyüklüğün 48,9 milyar dolara ulaştığı belirtilmiş, 2026 yılında 108 milyar dolarlık bir büyüklüğe ulaşması beklendiği dile getirilmektedir (Kanburoğlu, 2016: 21).

Ulusal pazara girdikleri dönemlerden itibaren izleyici ilgisini üzerine çeken ulusal ve uluslararası platformlar, 2022 yılında Türkiye'deki hanelerin %75'inde abonelik sağlamış durumdadır (Avşar ve Terzi, 2022: 58). Avşar ve Terzi dijital platform aboneliği konusunda Türkiye'nin Birleşik Krallığın arkasında ikinci sırada yer aldığını ve ülkedeki toplam abone sayısının da 10 milyonu aştığını ifade etmişlerdir (Avşar ve Terzi, 2022: 58-59). Platformlara yönelik bu talep, dijital ve sosyal medya mecralarının toplumsal yapıda oluşturduğu alışkanlıkların etkisi büyüktür. Youtube, Twiter, Instagram gibi etkileşime izin veren sosyal medya mecraları izleyicinin 'aktif'özelliğini harekete geçirerek, ifade araçlarını geliştirmiş, zaman, mekan ve bilgiye erişim konusunda izleyiciye/tüketiciye özgürlük alanı yaratmıştır. Sarı ve Türker'in de belirttiği gibi "içeriği almakla yetinmek zorunda kalan ve bundan dolayı pasif durumda

olan birey Web 2.0 ile içeriğe katkı sunabilir hale gelerek aktif (katılımcı) bir konuma yükselmiştir" (Sarı ve Türker, 2021: 64). Web 2 teknolojisi ile aktif bir katılımcı hatta üretici (prosumer) olarak etkileşim ortamına katılan izleyiciler, yeni izleme alışkanlıkları ile dijital yayın platformlarına da hızla adapte olmuşlardır. Abonelik sistemi üzerinden belirledikleri hedef kitlelere yönelik içerik üreten bu kanallar, izleme pratiğini zamandan ve mekandan özgürleştirmenin yanında, izleyiciye içerikleri kategorize edebilme, benzer içeriklere ulaşabilme, reklamsız içerik izleme deneyimi gibi tüketiciye izleme sürecini özgürleştiren ve aktifleştiren bir deneyim sunmaktadır (Sarı ve Türker, 2021: 61).

İzleme pratiklerinin yanında Türkiye açısında dijital platformların önemi dizi alanına kazandırdıkları dinamikler çerçevesinde önem kazanmaktadır. Yayıncılık alanına girdikleri günlerden bu yana hem ulusal hem de uluslararası dijital yayın platformlarında yayınlanan dizi içerikleri ve nitelik tartışması, geleneksel dizi alanı üzerinden devam eden tartışmalara yeni bir boyut kazandırmıştır. Mesut Bostan dijital platformlar üzerine yazdığı derlemesinde, dijital platformlarla birlikte ülkede birbirinin izlediklerini izlemeyen iki grup izleyici kitlesi oluştuğunu ifade etmektedir (Bostan, 2023: 42). Televizyona alternatif olarak gelişen platformların içeriklerini nitelik çerçevesinde değerlendiren Bostan, dijital dizilerin total dizisi olmamak gibi bir eğilimleri olduğunu, hikaye seçimlerinde bu özelliğin ortaya çıktığını ifade etmiştir (Bostan, 2023: 43). Televizyondan farklı olarak bu dizilerin izleyicide bir 'yüzleşme' deneyimi yaşattığını ifade eden Bostan, *Klüp* dizisini örnek göstererek dizinin atmosfer oluşturma, dramatik açıdan derinlik gibi özellikleriyle sinemasal anlatımına dikkat çekmektedir. Diğer yandan dizinin zorluklarla baş etmeye çalışan bir kadın karakter üzerine oturmasıyla sıradanlaştığını ancak, televizyondan farklı olarak dramatik kurguda eril bakışın egemenliğinden kurtulan anlatımın başarısını vurgulamaktadır (Bostan, 2023: 43).

Bostan'ın *Klüp* dizisi üzerinden yürüttüğü tartışma, akademik literatürde 'nitelikli televizyon' tartışmalarının temel varsayımları üzerinden geliştirilen yaklaşımlar ile benzerlik göstermektedir. Bostan'ın vurguladığı nitelik kriterleri sinemasal anlatıma yakınlık, izleyiciye farklı bakış açısı sunabilmek, dramatik derinlik gibi özellikler nitelikli televizyon yaklaşımlarında da temel alınan kriterler olarak öne çıkmaktadır. HBO ve MTM gibi kanalların ürettiği nitelikli dizilerin ortaya çıkmasıyla, Robert Thompson tarafından tartışmaya açılan televizyon anlatılarında nitelik kriterleri olarak, anlatılarda yerleşik kuralların kırılmasına yönelik anlatılar, edebi eserlerin anlatıya olan etkisi, çoklu karakterler ile farklı bakış açılarının sunulması gibi etmenler belirlenmiştir (Ateşalp, 2016:18). Bostan'ın da *Klüp (2021)* örneğinde tartışmaya açtığı gibi dijital platformlarda yayınlanan *Bir Başkadır (2020), Masum(2017), Fi (2017), Gibi (2021), 10 Bin Adım(2020), Atiye (2019), 50 Metrekare (2021), Saygı (2020)* gibi örnekler kamuoyunda da çok çeşitli nitelik tartışmalarına yerleşmiş birkaç örnek olarak öne çıkmaktadır. Dizilerin evreninde oluşan bu nitelik tartışmaları aynı zamanda dizilerin üretim dinamiklerine yönelik eleştiriler ile de birleşmektedir. Nitekim bu örnekler, televizyonun şablona dayalı standart üretim ile her hafta ekranlara taşıdığı içeriklerin yerine nitelikli üretimin de mümkün olduğuna yönelik algının gelişmesini de sağlamıştır. Her iki alanın da ticari dinamikler üzerinde yapılanması üretimin nasıl farklılaştığının da sorusunu gündeme getirmektedir.

Ticarileşme ortak olmakla birlikte dijital mecralarda yürütüllen üretim dijital alanın sunduğu olanaklar ile daha rahat ve nitelikli üretimi de beraberinde getirmektedir. Geleneksel televizyon, reyting baskısı altında haftalık kaset teslimi yapabilme hedefiyle yürüttüğü üretim sürecinden farklı olarak dijital kanalların geleneksel reyting sisteminden azade olması üretim süreçlerini de zaman baskısı olmadan yürütebilmelerini mümkün kılmaktadır. Bu nedenle üretilen dizlerin hazırlık ve tasarım aşaması daha planlı ve organize olmaktadır. Senaryonun tamamının yazılması ile

başlayan çekim sürecinde tüm ekip üretimin detaylarına hakim olabilmektedir. Dolayısıyla üretim sürecinde oyunculuklar çekime hazırlanabilmekte, anlatının niteliğini arttırma yönünde çalışabilmektedirler. Avşar ve Terzi'nin de ifade ettiği gibi, "dijital dizilerin süreleri daha kısadır…[üretim sürecinde zaman] proje bazında planlandığı için çalışma şartları görece daha iyidir….Süreyi arttırma zorunluluğu ortadan kalkan kreatif ekip detaylara odaklanarak daha nitelikli işler ortaya koyma imkanına kavuşmaktadır" (Avşar ve Terzi, 2022: 61). Avşar ve Terzi, aynı zamanda kanalların risk alma olanaklarının daha yüksek olmasının bilinen oyuncuların dışında bilinmeyen veya sıradan isimlere yer verilerek gerçekçi anlatı dokusunun sağlanabildiğini de ifade etmişlerdir (Avşar ve Terzi, 2022: 61).

Dijital platformların abonelik sistemi üzerinden işleyen doğası, faklı hedef kitelerine yönelik beğeni ve tercihlerin dikkate alınmasını da zorunlu kılmaktadır. Televizyon anlatılarına birer alternatif olarak beliren dijital kanallar, izleyicilerinin çeşitlenmesi nedeniyle içeriklerini geliştirme sürecinde bu kitlelerle buluşabilecek özgün ve yaratıcı içeriklere yönelmelerini de beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla özellikle senaryoların hazırlanma sürecinde evrensel temalar, kalıplar ve şablonlar yerine kişiselleştirilen içeriklerin hazırlanmasını da beraberinde getirmektedir. Avşar ve Terzi bu durumun özellikle senaristler için, farkı anlatı türleri üzerine çalışma olanağı yarattığını, türsel çeşitlenmenin oluşabildiğini ifade etmişlerdir (Avşar ve Terzi, 2022: 62).

Sunduğu özgürlükçü, yaratıcı ve demokratik üretim dinamiklerine rağmen pratikte sürecin farklı işlediği de dile getrilmektedir. Gelişmekte olan dijital dizi alanı, üretimini yürütebilmek için kalifiye eleman ihtiyacı duymaktadır. Dolayısıyla dijital alan farklı televizyon alanından beslenerek işlemekte, aynı ekipler her iki alanda da çalışmaktadır. Aynı pazarın içinde farklı yayın mecralarına yönelik olarak yürütülen süreçte televizyonun üretim kalıpları ve gelenekleri de dijital üretime sızabilmektedir. Blu Tv

içerik sorumlusu Sarp Kalfaoğlu, alanda yürütülen üretim sürecindeki durumu, "dijital içerik üreticisi diye bir şey yok henüz. Sinemadan, reklamdan ve açık kanal dizilerden üretici devşiriyoruz. Senarist, yönetmen, yapımcı. Bu devşirme süreci tamamlanıp, bu alana uygun üreticiler geliştikçe daha kaliteli işlerden bahsedilebilir" şeklinde özetlemektedir. (akt. Ayerdem, 2019: 67).

Dijital üretim pratiklerinin ve içeriklerin daha detaylı tartışıldığı analiz kısmında da ifade edildiği gibi, dijital üretim alanı gelişmekte olan bir mecradır. Gelişmeye başladığı 2016 yılından bu yana çok hızlı bir yol kateden dijital yayıncılık aynı hızda dinamiklerini de inşa etme yolundadır. Televizyon alanıyla bitişik biçimde ilerleyen mecrada yer alan ulusal menşeili dijital kanallar ve yine küresel menşeili kanallar birarada yer almakta ve farklı dinamikler üretim süreci yürüterek alanda bir dönüşüm sürecini de harekete geçirmektedirler. Nitekim küresel kanalların üretim dinamikleri sert kurallar ile işlemekte, her üretici küresel alanda üretim yürütememektedir. Küresel kanalların şartlarını zorunlu kıldığı teknik ve içerik zorunlulukları alandaki üreticiler için eşitsizlik potansiyeli barındırırken diğer yanda Bourdieu'nun ifadesiyle küçük ölçekli üretim birimlerine benzer şekilde örgütlenen ulusal dijital kanalların demokratik ve özgürlükçü üretim pratikleri kültürel üretimin özerklik dinamikleri için potansiyel barındırmaktadır. Hem televizyon hem de dijital kanalların üretim dinamiklerinin işlediği alanın pratikte nasıl işlediğini alanda yer alan faillerin gözüyle değerlendirmek, alana ilişkin öngörü geliştirebilmeyi de mümkün kılacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

FAİLLERİN BAKIŞ AÇISIYLA TÜRKİYE'DE DİZİ ALANI: DOXALAR VE ÖZERKLİK MÜCADELESİ

Bourdieu'nun alan kavramı, toplumsal evreni anlamaya olanak veren bir çözümleme yöntemidir. Bourdieu'ya göre, toplumsal uzam makro kozmosu, makro kozmosta yer alan her alan da mikro kozmosu oluşturmaktadır. Toplumsal yapıda gerçekleşen olayların çözümlenebilmesi için öncelikle alanın tanımlanması ve kurallarının belirlenmesi gerekmektedir. Alanlar, eksiklikleriyle, kusurlarıyla ve belirsizlikleriyle alandaki sosyal olguların egzersiz çalışmasının yapılacağı yapılandırılmış yapılardır (Bourdieu, 2005: 30).

Makro kozmos olan toplumsal alanda yer alan eğitim, hukuk, sağlık, sanat, bilim vb. tüm alanlar, birbirleriyle ilişki içerisindedirler ve aynı zamanda birbirlerine etki ederek değişim ve dönüşümlerine neden olmaktadırlar. Bu alanların hiçbiri genel toplumsal alandan bağımsız değillerdir. Bu alanlar, 'değişmez yasaları' ya da 'evrensel mekanizmaları' olan yapılardır ve değerli kaynakların denetimi üzerinde yürütülen mücadele arenaları olarak var olmaktadırlar (Swartz, 2011: 174). Bir diğer deyişle bu alanlar, kendi oyunlarının kurallarına göre yönetilirler ve göreli özerklik taşırlar.

Bourdieu kültürel üretim alanlarından biri olarak medyayı tanımlamış, bu alanın öne çıkan alt alanları olarak da televizyon ve gazeteleri kavramsallaştırımıştır. Kendilerini görece özerkleştirmiş ve benzer özelliklere sahip bu iki alanın öne çıkan özelliği ise toplumsal uzamın bütün alanları üzerinde tahakküm kurmaya başlamalarıdır. Alanları özerklik derecelerine göre ayıran Bourdieu, özerkliği alanların dış müdahalelere açıklığı ile ilişkilendirmiştir. Her ne kadar gazetecilik ve televizyon alanını görece yüksek özerklik derecesiyle tanımlasa da, alanın ekonomi ve siyasetle kurdukları yapısal bağıntılar bu alanların özerkliğini oldukça sınırlı hale getirmektedir. Ulusal ve ulus aşırı tekellerle şekillenen medya kurumları gün geçtikçe daha karmaşık

bir üretim yapılanmasına girmekte, ekonomik baskılar ve dinamikler, alanın yapısını ve kurallarını doğrudan biçimlendirmektedir.

Çalışmamızın konusu olan dizi sektörü de Bourdieu'nun tanımıyla dünyada ve Türkiye'de medyanın bir alt alanı olarak şekillenmiştir. Nitekim Türkiye'de dizi sektörü alanı, yerli üretimine TRT deneyimi ile başlamış, 1990'lı yıllarda özel kanalların program ihtiyacı ile üretim dinamikleri hızlanmış ve 2000'li yıllar sonrasında bağımsız yapımcılarla, ulusal kanallarla, cast ajanslarıyla, post-prodüksiyon şirketleriyle, yaratıcı kadroları ve set çalışanlarıyla büyük bir alana dönüşmüştür. Bu alan, resmi politikalarda Yaratıcı Kültürel Endüstriler alanının katma değer yaratan sektörlerden biri olarak tanımlanmaktadır. Bu alanda çok sayıda ulusal kanala ve dijital platforma dizi içeriği üretilmektedir. Tarihsel ve coğrafi koşullar itibariyle İstanbul film endüstrisiyle bitişik bir sektörleşme karakteri gösteren dizi sektör alanı, bütçe ve yapım süreçleri ile sinema filmleriyle yarışan bir konuma gelmiştir. Alan aynı zamanda tiyatro, medya, moda/magazin, edebiyat ve müzik alanlarıyla ilişkisellik içinde üretimini yürütmektedir. Ülke iç turizmini de canlandıran alan, aynı zamanda reklam sektörü ile de bütünleşik şekilde işlemektedir. Dizi alanında üretilen ürünler, her yıl 150'den fazla ülkeye ihraç edilmektedir. Türkiye ekonomisine yıllık 600 milyon dolar katkı sağlamaktadır (Türkyılmaz, 2022).

Çalışmanın bu bölümünde Türkiye'deki dizi sektörü, medyanın bir alt alanı olarak değerlendirilerek ve çalışmanın örneklemini oluşturan faillerin (oyuncu, yönetmen, sanat yönetmeni ve senaristler) bakış açısından öncelikle medya alanıyla ilişkisi analiz edilecektir. Ardından dizi alanının Türkiye bazındaki yapısal özellikleri, başka bir anlatımla doxaları yine araştırmaya katılan bu faillerin gözünden irdelenecektir. Ardından bu doxalar ile faillerin illusioları arasındaki ilişkisellikleri (Bourdieu'nun ifadesiyle suçortaklığı) ve mevcut doxaları yıkmaya/yeniden üretmeye yönelik mücadeleleri elde alınacaktır. Böylece bir yandan faillerin alandaki potansiyel özerklik

dereceleri tartışılacak, genel düzlemde de dizi alanının özerkliğine olan etkileri ortaya çıkartılacaktır.

Çalışmaya 16 sembol yaratıcısı, görüşmeci olarak katılmıştır. Bu faillerden 6'sı oyuncu, 4'ü senarist, 4'ü yönetmen-yapımcı, 2'si sanat yönetmenidir. Faillerin temel özellikleri, somutlaştırılmış, nesneleştirilmiş kültürel sermayeye ve sosyal sermayeye sahip olmalarıdır. Az sayıdaki fail de sembolik sermaye sahibidir. Faillerin dizi alanıyla ilişkilenme biçimleri ise çeşitlilik göstermektedir.

2.1. Dizi Alanındaki Faillerin Medya-Sanat Alanıyla İlişkilenme Biçimleri

Dizi alanı, medya ve sanat alanlarıyla doğrudan ilişkili bir alandır. Bu ilişkisellik dizi alanındaki faillere de büyük oranda sirayet etmektedir. Görüşme yürütülen failler, yeri geldiğinde reklam ve sinema filmlerinde oynayabilmekte, tiyatroda çalışabilmekte, senaryo yazabilmekte, yazılı, görsel ve işitsel medya ortamlarının çeşitli konumlarında görev alabilmektedirler. Başka bir deyişle, bu çalışmaya dahil edilen oyuncu, yönetmen, sanat yönetmeni, senarist, yapımcı konumlardaki failler, medya ve sanat alanlarının farklı konumlarında eylemde bulunabilmektedirler.

Reklam yönetmenliği, yardımcı prodüksiyon, kameramanlık, klip yönetmenliği, televizyon programı yönetmenliği gibi işlerde çalıştığını belirten sanat yönetmeni, medya alanları arasındaki ilişkiselliğini şöyle anlatmaktadır:

> Sanat yönetmenliği konusunda atölyeler düzenledim. (…) Üniversitesi'nde kısa film ve sanat yönetmenliği dersleri veriyorum. 1991'den itibaren dizi, film, reklam, tiyatro dekoru olmak üzere medya-sanat alanının neredeyse tüm alanlarında çalıştım. (…) 8 yıldır da daha çok danışman sanat yönetmeni olarak devam ediyorum (F-1).

Bu bağlamda temel olarak dizi alanında yer alan failler

(1) dizi alanına medya ve sanat alanlarından gelerek ve

(2) dizi alanından medya ve sanat alanlarına yönelerek,

bu alanlarla süreklilik gösteren bir ilişkisellik kurmaktadırlar. Araştırmaya katılan faillerin dizi alanındaki geliş-gidiş yönündeki bu eylemlerinin çeşitli gerekçeleri

olmakla birlikte ağırlıklı olarak iktisadi gerekçelere bağlı olduğu gözlenmektedir. Ağırlıklı olarak sanat alanında çalışma yaşamlarına başlayan failler, bu alanda genellikle kendilerini geçindirmekte zorlanmaktadırlar. Kimi zaman yaşam kalitelerini arttırmak kimi zaman da yaşamlarının devamlılığını sağlamak için dizi alanı ile iktisadi gerekçeler ile ilişkilenmektedirler. Örneğin edebiyat alanında ünlü bir yazar olan F-6 dizi alanına geçiş sürecini yaşam kalitesini arttırmak olarak tanımlamaktadır.

> Ben bir yazarım. Edebiyat alanında kendimi ispatladım. Birçok eser çıkardım. Alanımda tanınmış bir yazarım. Benim dizi sektörüne geçmem çok eskilere gitmiyor. 50'li yaşlarımda dizi senaryosu yazarı haline gelmek varmış kısmette. Tabii ki bu işi para için seçtim başlangıçta. Oğlumu yurtdışında okutuyorum. Para lazımdı (F-6).

Sanat alanında yaptığı işten keyif almasına rağmen yaşamını idame ettiremeyen F-12, dizi alanında çalışmaktan keyif almadığını, buna karşılık sanat alanındaki konumunu devam ettirebilmek için iktisadi gerekçelerle dizi alanına geldiğini itiraf etmektedir.

> Motivasyonum asla dizi değil. Orada bir kukla ya da işçi gibisiniz. (…) Keyif aldığınız alanlar sınırlı. Sadece tiyatro yaparak geçinmek mümkün değil. Tiyatro aksine para kaybettiğiniz bir alan. O yüzden de burada para kazanmaya çalışıyorum (F-12).

Sembolik sermaye açısından öne çıkan F-14, sanat alanında farklı işlerde çalıştığını, dizi alanına geldiğinde ise para kazanmaya başladığını ortaya koymaktadır. F-14 dizi alanında sembolik sermayeye ulaşmış, yüksek reyting alan dizileri ile şöhret ve ün sahibi olmuştur. F-14'ün elde ettiği sembolik sermaye, sanat alanında da dizi alanında da daha çok gelir elde etmesini sağlamıştır. Sembolik sermayesi arttıkça F-14'ün medya ve sanat alanları ile ilişkiselliği artmıştır. Başka bir deyişle, sembolik sermaye alanında güç kazanan F-14, bu gücünü iktisadi ve sosyal sermayeye dönüştürebilmiştir.

> Tiyatro mezunuyum. Bu işe tiyatrocu olarak başladım. Ben bugüne kadar seslendirme de yaptım, tiyatro oyunculuğu da yaptım, sinemada da dizilerde de oynadım. [Medya-sanat] alanının neredeyse her konumunda çalıştım. Dijital platformlardaki dizilerde de yer aldım. Yapımcı olarak çalıştım ve çalışmaya devam ediyorum. Dizi sektöründen çok para kazandım. Yumurtaların tümünü aynı sepete koymazsın. Kazandıklarımla sinema filmi de

yaptım. Şu an dijital platforma yapımcı olarak dizi çekiyorum (F-14).

F-15 tiyatrocu olarak meslek yaşamına başlamıştır. F-15 sanat alanındaki konumunu dizi alanına hem iktisadi gerekçelerle hem de dizi alanında gözlediği 'niteliksiz'liğe yönelik tepkiyle kaydırdığını dile getirmektedir.

> 15 yaşından bu yana oyunculuk yapıyorum. Yani bu işe tiyatroyla başladım. Sonradan başladım ben dizilere. Bizim dönemimizde şarkıcılar mankenler oyuncu olmaya başlamıştı. Dizi içerikleri çok kısırdı. Param da azdı. Biraz da onlara tepki olsun diye (…) dizi projesini hazırladık. Hem projeyi hazırladım arkadaşlarımla hem de oynadım (F-15).

Sanat alanındaki oyunculuğu ile güçlü bir sembolik sermayeye sahip olan F-5, sinema alanında yaşanan krizin kendisini parasız bıraktığını, dizi alanına da iktisadi gerekçelerle girdiğini belirtmektedir. Bir diğer deyişle F-5 sinema alanında yaşanan kriz nedeniyle konumu kısıtlanmış, yaşamını idame ettirebilmek için 'düşük kültür'ü gerekçe göstererek küçümsediği ve uzak durduğu dizi alanına yönelmek zorunda kalmıştır.

> Seks filmleri furyası vardı. O dönem ara verdim sinemaya. Sonra dizi işleri başladı. Sinema yapmak isteyen arkadaşlar o dönem diziler çekiyordu ve film çekme lezzetini yaşıyorlardı. Birçok sinemadan gitme yönetmen ve oyuncular… Ama asıl diziler özel televizyonlar ile başladı. Ben pek itibar etmiyordum. (…) Param da yok o sıralar. Yakın bir arkadaşım, dizi çekiyoruz, gel dedi, hiç istemedim ama ısrar ettiler. Biz film çeken insanlarız, dizi hiç istemedim. Dizi hafif geliyordu. Tiyatrocular filan oynuyor dizilerde ama aynı zamanda şarkıcılara dizi çekiliyor. Arkadaşım tekrar aradı, ne diyorsun dedi. Eşi de dedi ki, yapamazsan seni trafik kazasında öldürüveririz dedi, başla dedi. Bir yandan da işime geliyor, para mara iş. Hiç para konuşmadım, ne koyarlarsa olur dedim. Başladık ve 4 sene gitti (F-5).

Kimi failler de medya alanından dizi alanına gelmektedir. Bu failler medyanın teknik konumlarında çalışırken sanatsal merak ve deneyimlerini biriktirmiş ve bunu birikimi dönüştürerek dizi alanında konum elde etmişlerdir. F-13, alanda edindiği deneyimler ile nesnelleştirilmiş sermaye ortaya koymuştur.

> Kurguculuktan kameramanlığa birçok iş yaptım. En son yönetmen olarak dijitale iş çektim. Şu an kendi yapım şirketimi açtım. Küçük, butik bir kurum. Paramı da kazanıyorum. Kendimi geçindirebiliyorum, belirli bir birikim yapıyorum. Bu işten keyif alıyorum. Yapabildiğim kadar bu işi [yapımcılık-yönetmenlik] yapacağım (F-13).

Kültürel sermayesini medya alanındaki eğitimi ile kazanan F-3, hem sinema hem de dizi alanında çeşitli konumlarda yer almıştır. Resmi devlet kurumunda başlayan konumunu dizi ve sinema alanının her alanında ilerletme şansına sahip olmuştur. Bir diğer deyişle F-3 TRT'yi bir eğitim alanı gibi kullanmış, dizi ve sinema alanında nesnelleştirilen ve somutlaştırılan kültürel sermaye kazanmıştır.

> Mezun olduğumdan beri bu işi yapıyorum. 1984-86 arası reklam filmi prodüksiyonları yaptım. Ankara'da (…) film stüdyolarında. (…) dergisinde stajyer muhabir olarak çalıştım. TRT'de yardımcı prodüktör olarak sınavla kazandım sonra prodüktör oldum. TRT'de olduğum süre içinde mutfağın her tarafında oldum. Senaryo yazdım, program metni yazdım, yapımcılık yönetmenlik yaptım. Sinema çektim, dizi çektim. Yönetici kademelerde yer aldım. 1997 yılından İstanbul TRT'ye tayin oldum. 2007'de (…)'un ilk kuruluşu ile ilk genel müdür yardımcısı oldum. Sonra da artık piyasada serbest çalışıp dizi ve film yapmaktı. Ondan beri de sektörde yapımcılık ve yönetmenlik yapıyorum. Artık ağırlıklı olarak yapımcılık yapıyorum (F-3).

> Sektör çetrefilli bir sektör. Biz Ankara'da kısmen İstanbul'un vahşi koşullarına karşı korunaklı durumdayız. Burada çalışmaya gelen arkadaşlar genellikle okullardan gelir, ya da sektör içinde belli bir alaylı eğitimi almış, haberde filan çalışmış ama orada aradığını bulamamış, kimi zaman da işsiz kalmış insanlar arasından gelir (F-11).

Dizi alanında çalışan failler medya-sanat alanlarından genellikle iktisadi amaçlar için gelmekte ve aynı zamanda medya-sanat alanı ile de bağlarını koparmayarak bu alanla ilişkiselliklerini bir biçimde devam ettirmektedirler. Bir geçiş alanı gibi kullandıkları dizi alanından yine medya-sanat alanına yönelmektedirler. Örneğin yazmaktan büyük keyif aldığını belirten F-8, sanat ve medyanın her alanında yer aldığını, dizilerden boş kalan zamanlarında çeşitli alanlara yazılar yazdığını dile getirmiştir:

> Yine yayıncılık sektörü içinde ek iş yapabiliyorum. Köşe yazıları yazıyorum. Aslında bugüne kadar akademik yazılardan hikâyeye, köşe yazılarından şiire, yorumlara kadar her alanda ve mecrada yazılar yazdım (F-8).

Faillerin medya-sanat alanına yönelme gerekçeleri ise ağırlıklı olarak 'yaptığı işten tatmin olma', 'kendini gerçekleştirme', 'yaşama sebebi' gibi gerekçelerle açıklamışlardır. Hesmondhalgh ve Baker (2011: 36) kültürel üretim alanında iyi çalışma/işin tanımını yaparken, iyi işin unsurlarından biri olan 'kendini gerçekleştirme',

failler için geçerli olmamaktadır. Aksine sanat alanlarına geçişlerini kendini gerçekleştirme amacıyla tanımlamaktadırlar. Nitekim dizi alanının faillerinden bazıları, bu alanın kendilerini mesleki açıdan fazla motive etmediği kanısındadırlar. Bu durumu, alanın kuralsızlığına ve bundan kaynaklanan sorunlara bağlamaktadırlar. Yine Hesmondhalgh ve Baker'ın kötü iş unsurları olarak tanımladığı, 'kontrol altında olma, sıkıntı, izolasyon, düşük özgüven, kendini gerçekleştirememe, aşırı çalışma ve risk' dizi alanında yer alan faillerin yaşadığı deneyimlerdir. Örneğin F-12, dizi alanındaki aşırı çalışma koşullarından şikayet etmekte, kendisini bu alanda gerçekleştiremediğini düşünmektedir. Dolayısıyla tiyatro alanı ile ilişkiselliğini kesmediğini ve iyi çalışmayı bu alanda gerçekleştirebildiğini şu sözlerle dile getirmektedir:

> Dizi sektöründe iş çıktıkça çalışabiliyorum. (…) Dizi sektörü beni hiçbir zaman oyunculuk konusunda motive etmedi zaten. İnsanlıktan çıktığınız bir iş düzeninde ürettiğiniz şeyin sizi tatmin etmesi mümkün değil. Tiyatro yapmaya hep devam ettim. Şimdi de kendi ekibimi kurdum ve kendi oyunumu oynuyorum, bu inanılmaz tatmin edici. İnsanlara ulaşması ve iyi ya da kötü yorum yapılması. Sözümü burada söyleyebiliyorum, para çok arka planda o tiyatroda benim için (F-12).

Benzer şekilde F-15 de oyuncuğu ve yazarlığı sevdiğini, kendisini bu şekilde var edebildiğini, Hesmondhalgh ve Baker'ın ifadesiyle bu işin kendisi için iyi iş tanımına girdiğini ifade etmekte ama bu işi dizi alanında yapmak istemediğini ve alanda kalıcı olmadığını ifade etmektedir.

> Oyunculuğa ve yazarlığa yapabildiğim kadar tabii ki devam edeceğim. Niyetim o yönde ama tabi hayat bu. (…) Ama bu işleri tiyatroda yapmayı tercih ederim ileride de… Yazmak, oynamak kendimi var etme şeklim ama dizilerde değil (F-15).

Dizi alanında, oyunculuk, yönetmenlik, senaristlik gibi konumlarda eylemde bulunmak, medya-sanat alanlarının diğer alt alanlarında birtakım becerilerin gelişmesine neden olmaktadır. Bu alanda biriktirilen kültürel, sosyal ve sembolik sermaye medya-alanlarının diğer alanlarında faile eylem alanı açmaktadır. Başka bir anlatımla, dizi alanının failleri buralarda edindikleri sermayeleriyle radyo

programcılığından mizah programcılığına, eğitmenlikten yapımcılığa kadar geniş bir medya-sanat alanının diğer alanlarıyla ilişkilenmelerine neden olabilmektedir.

> 1991 yılında bir dizide oynayarak başladım sektöre. 28 yıldır sektördeyim. Tanınmam ise 1999'da başlayan …dizisi ile oldu. Ama tabii diziler dışında başka işlerde de çalıştım. … profesyonel olarak radyo programcılığı yaptım. Mizah programıydı ve birçok ödül aldım. Bunun dışında sinema filmlerinde oynadım ve 2015'te film yapımcılığı yaptım. Seslendirme işini çok yaptım bir de. Şimdilerde de …Oyunculuk Akademisi'nde eğitmenlik yapıyorum. Sektör dışında da bazı işler yürütüyorum (F-9).

Görüldüğü gibi dizi alanında yer alan failler, dizi alanını bir geçiş alanı olarak kullanmakta, iyi iş olarak tanımladıkları sanat alanındaki işlerinde kendilerini geçindirememekte ve dizi alanına iktisadi sermaye mücadelesi için gelmektedirler. Diğer bir deyişle alandaki kötü iş koşullarına razı olmakta, ancak bunu iyi iş koşullarına sahip olabilmek, kendilerini bu işlerde var edebilmek adına yapmaktadırlar. Bu nedenle alanı ve bu alanda edindikleri konumları genellikle sahiplenmemekte, gelecek görmemekte ve alana yönelik bir yatırıma girmemektedirler. Alanda kimi zaman kimi zaman yürütülen katılımcı gözlem çalışmaları sırasında da faillerin genel eğilimlerinin de alanda kalıcı olmama yönünde olduğu ortaya çıkmıştır.

2.2. Alanda Uzmanlaşma ve İş Bölümü: Faillerin Sermayeleri ve Konumlanma Biçimleri

Televizyon alanı, üretim koşulları bakımından özgül dinamiklere sahip bir alandır. Televizyonda program üretimi, özellikle de dizi üretimi sanat alanıyla ilişkili olarak biçimlenen yaratıcı bir süreci işaret etmektedir. Ancak bu sürecin kolektif bir üretim doğasına sahip olması, üretimde yüksek oranda bir "uzmanlaşma ve iş bölümü"nü (Mutlu, 1995: 9) de beraberinde getirmektedir. Endüstriyel üretim ilişkileri içinde örgütlenmiş olan televizyon ve dizi alanı, Ellis'in (2003) de belirttiği gibi standartlaşmış, tekrara dayalı ve anonim üretim pratikleri barındırmaktadır. Fabrikasyona dayalı üretim biçimi, belirli rutinlerle işleyen ekip çalışmasını, uzmanlaşmayı, görev paylaşımını ve hiyerarşiyi gerektirmektedir (Ellis, 2003).

Rutinleşen üretim dinamikleri faillerin yaratıcılığı, Sennet'in "gelişmiş beceri" (Sennet, 2009: 33) olarak tanımladığı zanaat benzeri üretim pratikleriyle bitişik şekilde deneyimlemelerini zorunlu kılmaktadır. Nitekim, haftalık zaman dilimlerinde teslim edilmesi gereken 'bir iş' olarak diziler, zaman baskısı altında üretilmekte ve sürecin alanında uzman ve görev tanımları belirgin ekipler tarafından yönetilmesi gerekmektedir.

Dizi alanı, daha önce de vurguladığımız gibi birçok alan ile ilişkisellik içinde gelişen ve esnek sınırlarla yapılanan bir arenadır. Bu esneklik, alandaki işbölümü ve uzmanlaşmaya da yansımaktadır. Zaman ve hız baskısıyla şekillenen üretim sürecinde iş bölümü ve uzmanlaşma dinamikleri, öznel, kuralsız, dinamik ve esnek karakteristikler sergilemektedir. Çalışma kapsamında alanda yer alan faillerle yürütülen görüşmeler sonucunda; çoğunluğunun uzmanlığına yönelik lisans eğitimine sahip olmadığı, uzmanlığın usta-çırak ilişkisiyle (Konuşlu, 2013 21) ya da kurslarla edinildiği belirlenmiştir. Aynı zamanda görüşmeler alanda, konumlar arası mobilizasyonun yüksek olduğunu, yatay ve dikey hareketliliğin nesnel kurallar içermediğini ortaya çıkarmıştır. Alanda gözlemlenen bu sonuçlar, çeşitli araştırmalarda da ortaya konulmuştur. Örneğin *Sinema ve Televizyonda Mesleki Yeterlilik ve Kalkınmaya Etkisi* (Büker, 2017) başlıklı çalışmada, televizyon alanındaki işgücünün mesleki yeterlilik ve uzmanlaşma düzeyi araştırılmış, işgücünün alana yönelik kurumsallaştırılan sermayesinin zayıf olduğu ifade edilmiştir. Araştırmaya göre, televiyonda sertifika gerektirmeyen, "herkese açık meslekler" icra edilmektedir (Büker, 2017: 443). Çalışma aynı zamanda, televizyon çalışanlarının çoğunluğunun 'alaylı' olduğunu ortaya koymakta ve çalışanların kariyer süreçlerinde kurumsallaşan eğitim sertifikasına ihtiyaç duymadığını, dolayısıyla da eğitim düzeylerinin ortak standartlara sahip olmadığını belirtmektedir. Çalışmada televizyon alanında yaşanan uzmanlaşma sorunun nedeni olarak, Türkiye'deki özel yayıncılık serüveninin yasal olmayan başlangıç aşaması

gösterilmekte ve bunun düzenleme ve kurallara "çarpıklık" olarak yansıdığı ifade edilmektedir (Büker, 2017: 443).

Fırat Konuşlu (2013) da, alandaki teknik ekiplerin üretim sürecine yönelik olarak yürüttüğü çalışmada, mesleki eğitimin sektöre giriş için yeterli olmadığını ve alana giriş ve kariyer edinme koşullarının alan içi sosyal ağlarla belirlendiğini, uzmanlığın usta-çırak ilişkisiyle, mesleğin icrası sırasında "alaylı" olarak edinildiğini ve usta ile kurulan bağlılık ilişkisinin kariyer gelişimini de belirlediğini dile getirmiştir. Konuşlu bunlara ek olarak, teknik kadroların çizgi üstü olarak kabul ettikleri yaratıcı kadrolara geçiş için alanda mücadele verdiklerini ortaya koymuştur. İstanbul Kalkınma Vakfı tarafından (Kanburoğlu, 2016: 66) . İstanbul'daki film sektörü üzerine yürütülen araştırmada da, alanda oyuncu olarak yer alan faillerin %53'ünün oyunculuk eğitimini kurslardan edindiği, sadece %35'inin lisans düzeyinde oyunculuk eğitimine sahip olduğu ortaya çıkmıştır. Araştırmada ilginç olan bir sonuç da, eğitim düzeyi ile oyunculuk deneyimi arasındaki ilişkidir. Buna göre, en fazla filmde rol oyuncuların uzmanlıklarına ilişkin hiç eğitimi (%49) bulunmaktadır (2016: 67). İSMMMO tarafından 2010 yılında hazırlanan araştırma raporunda da, yönetmenler ve senaristlerin usta-çırak ilişkisi içinde yetiştiklerini, sektördeki eleman ihtiyacının giderilmesi için SenDer (Senaryo Yazarları Derneği) gibi meslek birliklerinin, bir çok insana 20 haftalık programlar ile senaryo yazmayı öğrettiğini ifade edilmiştir. Mühendislerden öğretmenlere kadar tüm meslek gruplarının katıldığı bu kursların yoğun ilgi gördüğü de dile getirilmiştir (2010: 407).

Büker'in (2017) ve diğer araştırmaların ortaya koyduğu gibi dizi alanı, herkese açık mesleklerin icra edildiği bir alan olarak yapılanmıştır. Bourdieu, alan yaklaşımında, her bir mikro alanın kendisine has işleyiş kuralları ve sermayesi olduğunu belirtmiş, alana girişin ve mücadelenin de bu kurallara ve sermayeye göre şekillendiğini ifade etmiştir. Bourdieu'nun yaklaşımı çerçevesinden araştırmalar değerlendirildiğinde, dizi alanına giriş kuralları arasında belirgin bir uzmanlık alanın ve alana özgü

kurumsallaştırılan sermayenin - eğitim standardının tanımlanmadığı ortaya çıkmaktadır. Bu çalışma kapsamında da alandaki sembol yaratıcılarının uzmanlık alanları ve uzmanlıklarına yönelik sermayeleri sorgulanmış, kurumsallaştırılan kültürel sermayelerinin niteliği ve niceliği ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Sonuçta, görüşmeye katılan 16 sembol yaratıcısından %25'inin lise mezunu olduğu, %68'inin lisans diplomasına sahip olduğu, %7'sinin ise yüksekokul mezunu olduğu gözlenmiştir. Rakamlar failler arasında lisans eğitiminin, yani niceliğin yüksek olduğunu göstermektedir. Ancak sembol yaratıcılarının eğitimlerinin niteliği sorgulandığında, çoğunluğunun alandaki konumlarına yönelik lisans eğitimi almadığı ortaya çıkmıştır. Diğer deyişle, faillerin lisans eğitim niteliği ile yaptıkları iş arasında bir doğru orantıdan söz etmek söz konusu değildir.

Büker'in alanda "herkese açık mesleklerin icra edildiği"ne yönelik tespti çalışmamız açısından da geçerli hale gelmektedir. Nitekim, alandaki lisans uzmanlık eğitiminin niteliği sorgulandığında; görüşme yürütülen 6 oyuncunun 1 tanesinin medya alanında, 1 tanesinin de tiyatro alanında eğitimi bulunmaktadır. Bunun dışında kalanların 2 tanesinin lise mezunu olduğu diğerlerinin de mühendislik, işletme gibi farklı alanlarda üniversite eğitimi aldığı gözlenmiştir. Çalışmaya katılan 4 senaristten 1 tanesinin medya alanında lisans eğitimi bulunurken, 2 tanesi lise mezunu olarak alanda yer almakta, diğerinin de iktisat eğitimi bulumaktadır. Benzer şekilde görüşme yürütülen 2 sanat yönetmenin 1 tanesinin grafik tasarım mezunu olduğu, diğerinin de muhasebe konusunda iki yıllık eğitim aldığı görülmüştür. Alanda yönetmen ve yapımcı olarak yer alan 4 failin ise 3 tanesinin medya alanında üniversite eğitimi aldığı, diğerinin ise tiyatro yönetmenliği konusunda yüksek öğretime sahip olduğu ortaya çıkmıştır. Sonuçların da gösterdiği gibi lisans düzeyinde bir kurumsallaştırılmış sermaye, alana giriş ve alandaki oyuna katılmak zorunlu bir koşul olmamaktadır. Ancak faillerin eğitimlerinin niteliği ve niceliği daha detaylı sorgulandığında, İstanbul

Kalkınma Vakfı (Kanburoğlu, 2016) tarafından yapılan çalışmaya benzer sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Alana yönelik lisans uzmanlık eğitimi olmayan faillerin kurslara, eğitimlere katılarak ya da mesleklerini icra ederek, usta-çırak eğitimi sırasında uzmanlaştıkları belirlenmiştir. Dolayısıyla alandaki yaratıcı kadrolarda uzmanlaşan bu faillerin belirli bir kısmının kurumsallaşan kültürel sermayeleri olduğunu ancak bu sermayelerin nitelik ve nicelik bakımından farklılaştığını, kimi faillerin de meslek içi eğitim ile alanda yer alabildiğini belirtmek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla alanda yer alabilmek ve uzmanlaşmak için kurumsallaştırılan kültürel sermaye bir zorun kriter olarak tanımlanamamaktadır.

Alana giriş ve oyuna katılma kuralları arasında somutlaştırılan ve nesneleştirilen sermayelerin de zorunlu bir kriter olmadığını, ama faillere alana giriş ve konum alma mücadelelerinde avantaj sağladığı belirtmek gerekmektedir. Faillerle yapılan görüşmelerde alandaki uzmanlaşmanın dinamikleri sorgulanmış, faillerin alan için zorunlu olarak tanımladıkları sermayeler ve stratejiler belirlenmeye çalışılmıştır. Bu noktada faillerin sahip oldukları konumlar, sermayeleri ve alanda konum alma süreçleri de dikkate alınmıştır. Alandaki uzmanlaşma ve işbölümü, sermaye ve konum ilişkisi çerçevesinden değerlendirilmiş ve alana has dinamikler ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Özellikle alanda hakim konumlara yerleşerek kuralları belirleme gücüne göreli olarak erişen faillerin görüşleri alınmıştır. Veriler ilginç sonuçlar ortaya koymaktadır. Alana has olduğu düşünülen kültürel sermaye türlerinin, alandaki oyunda avantaj yarattığı ama zorunlu olarak tanımlanmadığı, buna karşın sosyal sermayenin alandaki konum mücadelesinde temel kriter olarak görüldüğü gözlenmiştir.

F-14, alana tiyatro alanından gelmiş ve dizi alanında ün kazanarak sembolik sermaye sahibi olmuştur. F-14, tiyatro eğitimini, Türkiye'nin önde gelen üniversitelerinden birinde tamamladığını belirterek, bu eğitimin oyunculuk yeteneğinin gelişmesine katkı sağladığını, özellikle alanda sembolik sermaye kazanabilmesinde

büyük etkisi olduğunu ifade etmiştir. F-14, dizi alanında oyunculuk konusunda lisans eğitiminin asgari zorunlu koşul olmadığını dile getirerek, alanın herkese açık olduğuna ilişkin bir doxayı da dile getirmiştir. F-14 alana girebilmek ve burada kalıcı olmak için ise 'risk alabilmek ve disiplinli olmak' gibi bireysel ve öznel niteliklere vurgu yapmıştır. F-14, kendi mesleki deneyiminde yarattığı avantaja rağmen kültürel sermayeyi alanın zorunlu bir koşulu ya da sermayesi olarak tanımlamamaktadır. Bourdieu, *Sanatın Kuralları* (2017: 384) adlı eserinde, sanat alanındaki özerklik koşullarını yaratan dinamiklerden birinin alandaki egemen olan faillerin alana girecek olan failleri onaması olarak ifade etmiştir. Bourdieu'nun bu yaklaşımını daha açık ifade edersek, resim yapan bir failin ressam olarak tanımlanabilmesi için alandaki otoriteler tarafından onay almış olması, beceri, yetenek ve eserlerinin alanda hakim olan kurallara uygun olması gerekmektedir. Dizi alanının eski faillerinden biri olan F-14, sembolik sermayesi ile alanda otorite olarak tanımlanabilecek konuma sahiptir. Dolayısıyla F-14'ün alana giriş ve mücadele kriterleri konusunda tanımladığı sermayeler önem kazanmaktadır. F-14'ün sahip olduğu eğitim, beceri, yetenek gibi kültürel sermayeleri bir kültürel üretim alanı olarak dizi alanı için zorunluluk olarak görmemesi, Bourdieu'nun yaklaşımında hareketle alanın kurallarının kültürel üretim dinamiklerinden farklı şekillerde belirlendiğinin de bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Nitekim, alanda kültürel üretim yürütülmekte ancak alanın otoritesi tarafından bu sermaye türü ve bu sermaye ile kazanılan uzmanlık, yürütülecek mücadele, geliştirilecek stratejiler alanda yer alabilmenin bir koşulu olarak görülmemektedir. Nitekim F-14, alanda sembolik sermaye için yürüttüğü bireysel mücadelesinde kullandığı stratejileri de "çok çalışmak, risk almak ve kurallara uymak" olarak tanımlamış, kültürel sermayesini ise bu stratejiler arasında tanımlamamıştır.

Alanda sanat yönetmeni olarak yer alan F-1 ise grafik eğitimi konusunda üniversite diplomasına sahip olduğunu ve ek olarak ailesinden kültürel aktarımı ile sanat

eğitimi aldığını, aynı zamanda da çizim konusunda yetenekli olduğunu belirterek, hem kurumsallaştırılan hem de somutlaştırılan kültürel sermayesiyle kendisini tanımlamıştır. Kariyerine reklamcılık gibi medyanın farklı alanlarında başladığını dile getiren F-1, dizi alanına mesleğinin olgunluk dönemlerinde girdiğini belirtmiştir. F-1, dizi alanını, sahip olduğu kültürel sermayeleri kullanabileceği bir alan olarak görmüş ve bu nedenle yönelmiştir. F-1, aldığı lisans eğitiminin dizi alanında kendisine konum elde etme konusunda yardımcı olduğunu dile getirmiş ama alandaki diğer faillerin kültürel sermayelerinin yaptıkları iş için yetersiz olduğunu ifade etmiştir. F-1, asistanlıktan sanat yönetmenliğine hızlı yükselebilmesinin ardındaki nedenlerden birinin lisans eğitimi olduğunu düşünmektedir. F-1, "ailemde ressam ve yönetmen var, tabi çocukluktan itibaren sanatın içindeydim hep. Gözüm eğitimliydi en başta sanat konusunda, renk konusunda. Bu da bana çok katkı sağladı" sözleriyle kültürel aktarımın kariyer yükselişindeki etkisini de ortaya koymuştur. F-1, "bence eğitim çok çok önemli. Ben hiç bırakmadım mesela eğitim almayı, öğrenmeyi, kendimi hep geliştirdim. Yurtdışında, yurt içinde tasarımla ilgili eğitimlere ve workshoplara katıldım. Şimdiki gençlerde bunu göremiyorum" diyerek kültürel sermayesini her anlamda arttırmayı hedefleyen karakterini de ortaya koymuştur.

F-1'in alandaki diğer faillerden sahip olduğu kültürel sermaye bakımından oldukça ayrıştığını ifade etmek gereklidir. Buna ek olarak F-1, eğitim yoluyla uzmanlığını geliştirmeye odaklanmış ve alana geç girmiş olmasına rağmen hızla konumunu yükseltebilmiştir. F-1, sahip olduğu kültürel sermayesinin yanında işinin yaratıcılık yönünü çok sevdiğini dile getirerek, "işimi, yaratıcılığı sevmesem bu sektörde devam edemezdim. Koşulları ağır, insanlar yetersiz, tatmin edici çok az şey var bu alanda" diyerek alandaki mücadeleye katılmasının illusiosunu da "işini ve yaratıcılığı sevmek" olarak ortaya koymuştur. F-1, "çalışmak, ama disiplinli çalışmak benim karakterim. Emek vermek gerekli yaptığın işe" ifadesiyle çalışma disiplinin de konum

edinmesindeki rolüne dikkat çekmiştir. F-1, alana giriş ve alanda kalıcı olabilmek için gereken nitelikleri ise şaşırtıcı biçimde kültürel sermaye çerçevesinde tanımlamamıştır. F-1'e göre alana girebilmek için "istekli olmak" gerekmektedir. Kalıcı olmak ise F-1'e göre, "şans meselesi"dir:

> Sektörde kalabilmek biraz şans meselesi. Çok yetenekli, çok başarılı asistanlarımın bir kısmı yok oldu, iş bulamadılar. Hem sektörel hem kişisel koşullar yüzünden kayboldular. (…) Sektörde ağzı yapan, becerikli olmasa da kendisini becerikli gibi gösterenler daha ilgi çekici oluyor. Ama benim seçtiğim asistanların çoğu sesini yükseltmeyen, iş yaptığını hissettirmeden, tartışmaya kavgaya girmeden işi yürüten insanlar olduklarından, zira benim mizacım da öyle ve onlarla uyuyor. Maalesef bazıları çok yetenekli olsalar da kalamayabiliyorlar. Mesela bir asistanım için bir yapımcı dedi ki, o sakinlikle o sanat yönetmeni olamaz. Çok çalışkan ve çok yetenekliydi. Yapımcı bir şans vermedi ona çünkü iş yapmıyor görünüyor. Ama diğer taraftan iş yapmayıp başkasının sırtından, başkasının cümleleriyle konuşup iş yapıyor görünenler daha kıymetli oluyor. (F-1).

F-1, alanda kalıcı olabilmenin koşullarının yapımcının kişisel tercihlerine göre değiştiğini dile getirirken, alanda kalıcı olup mücadeleye dahil olabilmenin koşulunu sosyal sermaye ile tanımlamakta, sosyal sermayenin de "ağzı laf yapmak", "iş yapar görünüp, başkasının cümleleriyle konuşmak" gibi negatif yönlerini vurgulamaktadır. F-1, yapımcının alandaki kalıcılık ve mücadele kurallarını öznel tanımlarla belirlediğini de açık etmektedir. Lee'nin de belirttiği gibi alana girebilmek için "geniş bir bağlantı ağının yaratılması" ve alanda kalıcılığın sağlanabilmesi için de failin kendisini "dinamik ve hevesli sunabilmesi" gerekmektedir (akt. Yörük, 2017: 249). Dinamik, istekli hatta 'tuttuğunu koparan' ve esnek olabilmek alanın uygun habitusu haline gelmekte, aksi takdirde bireyler 'özgüvensiz' olarak tanımlanarak eleme sürecine dahil edilmektedir.

Televizyon alanında 30 yıllık, dizi alanında da yaklaşık 15 yıllık bir deneyime sahip olan F-3 ise, iletişim fakültesinden mezun olmuş ve sadece medya alanında çalışmıştır. Alanda hem senaristlik hem yönetmenlik hem de yapımcılık yapmış olan F-3, kendisini uzmanlaştığını düşündüğü yönetmenlik konumu ile tanımlamaktadır. F-3, genç yaşlarda somutlaştırılan sermayesinin olduğunu ve bu sermayeye güvenerek alana yöneldiğini şu sözleriyle dile getirmektedir:

> Yazıya çizime yeteneğim vardı. Lise yıllarımda kalemi güçlü olarak anılırdım, güzel ifade eder, kompozisyonu iyidir denirdi. Görsel hafıza iyi filan, böyle bir imajım vardı. Üniversitede ne okumam gerektiğini bilerek girdim. Mezun olduğumda ise yönetmen olmak istediğimi artık biliyordum. Bunun için sabretmem gerektiğini de biliyordum.(F-3).

Medya alanındaki lisans eğitimini bilinçli bir şekilde tercih ettiğini ifade eden F-3, alandaki konum mücadelesindeki başarısını "çok çalışmak, disiplinli olmak, usta-çırak ilişkisiyle ve farklı alanlardan beslenerek kendini eğitmek" gibi özelliklerine bağlamaktadır. F-3, kültürel sermayesi ve disiplinli çalışma temposuyla alanda kaldığı süre boyunca konumunda yatay ve dikey hareketlilik yaşamış, farklı pozisyonlarda uzmanlaşmış ve alanın otorite konumlarından birine yerleşerek iktisadi, kültürel ve sembolik sermayesini güçlendirmiştir.

> Mezun olunca reklam filmi prodüksiyonları yaptım. Ankara'da AFM film stüdyolarında. ta dergisinde stajyer muhabir olarak çalıştım. TRT'de yardımcı prodüktör olarak sınavla kazandım sonra prodüktör oldum. TRT'de olduğum süre içinde mutfağın her tarafında oldum. Senaryo yazdım, program metni yazdım, yapımcılık yönetmenlik yaptım. Sinema çektim, dizi çektim. Program müdürü oldum. Yönetici kademelerde yer aldım. …TRT'ye tayin oldum. Orda müdürlük yaptım. (…) kanalının ilk kuruluşu ile genel müdür yardımcısı oldum. Sonra da niyetim artık piyasada serbest çalışıp dizi ve film yapmaktı. Ondan beri de sektörde yapımcılık ve yönetmenlik yapıyorum. (F-1).

F-3'ün alandaki istikrarlı yükselişinin bir diğer nedeni de, alana eski girişli olmasından kaynaklanmaktadır. Alanın henüz oluşmadığı dönemlerde medya alanına giren F-3, TRT kurumundan edindiği tecrübeleri televizyon ve dizi alanın gelişimine aktarmış ve alanın yapılanmasına katkı sağlamıştır. Alandaki rekabetin az olduğu bir dönemde alanda yer alması, failin konum elde etmesinde de önemli bir avantaj yaratmıştır. Alanda uzun yıllar yer alabilmesinin ardındaki temel illsuioyu "yaratıcılığı sevmek" ifadesiyle tanımlayan F-3, dizi alanından çok sinema alanında çalışmayı sevdiğini de itiraf etmiştir. F-3, kurumsallaştırılan ve somutlaştırılan sermayeye sahip olarak alana giriş yapmış olsa da, alanda asıl önemli olanın mesleği icra ederken öğrenmek olduğunu, "mutfağında öğrenmek" sözleriyle dile getirmiştir. Alandaki otorite konumu ile kuralların belirleyicilerinden biri olan F-3, alana giriş ve alanda kalıcılık, yani mücadelede yer alabilme kriterleri konusunda ise kurumsallaştırılan bir

sermaye tanımı yapmamakta ancak kültürel sermaye birikimine açık olmayı ön koşul olarak görmektedir. F-3, alanın dinamik karakterini göz önünde bulundurarak, işin mutfağında öğrenilmesi gerektiğini, usta-çırak ilişkisinin önemli olduğunu ve failin "istekli" karakter yapısını öne çıkarmaktadır:

> Yapımcı ya da yönetmen olmak istersen eğer, sektöre başlarken kendini uzun bir eğitim yolculuğuna hazırlamalısın. Alaylı da olsan akademik eğitimli de olsan bu böyle. Usta-çırak eğitiminin gerekliliğine inananlardanım bu sektörde. Her anlamda. Hem işin teknik, felsefi, hem de sanatsal boyutunu öğrenebilmek için ustalarla uzun süre vakit geçirmek gerekli. İş disiplinini, işin inceliklerini, yönetmenliğin gerektirdiği öngörüyü yakalayabilmek için pişmek, olgunlaşmak gerekiyor. Günümüz gençlerinin ilk olarak bu noktada falso verdiklerini düşünüyorum. Emek vermek konusunda biraz cimri buluyorum onları. İstek oluyor birçoğunda, hani yönetmenlik de biraz havalı. (…) Onun dışında dizi sektörü zaten sektöre giren birini doğrudan yönetmen olarak almaz zaten. Sektörün kendi içinde böyle bir eleme yöntemi var. İzleyicilerle süreklilik gösteren bir buluşma sağlamak istiyorlarsa, gösteri sanatlarının ruhunu da biraz hissetmek gerekiyor. Sanat ve medya ürünlerin on yıllardır, yüzyılı akşın süredir süren bir geçmişi var, deneyimlerle, tecrübelerle edinilmiş bir anlam yaratma süreci var. Özetlersem, isteklilik, arzulamak, coşku duymak ve çok çalışmak. Tabi ben ekibime yeni insan alırken bir de karakterine dikkat ederim. Tutarlı, dengeli, dürüst olması önemlidir. İşi hızlı öğrenmesi, vizyon sahibi olması, işin bir sonraki aşamasını görebilecek yeteneğe sahip olması ayırt edicidir. Kalıcı olabilmesi de bu becerilere bağlıdır aslında. İçindeki işine yönelik coşkuyu çalışma ve doğru projelerle buluşturabilmesine bağlıdır. Yönetmenlik dersen, geniş bir estetik, sanat, felsefe, edebiyat, kamera, insan yönetimi ve içindeki duyguyu izleyiciye aktarabilme ruhu gerektirir. Zor iştir. Ama en keyifli iştir bana göre. Dirençli ve mücadeleci olmayı da gerektirir bu arada. (F-3).

F-3, alanda zorlu ve emek gerektiren bir iş yapıldığını, dolayısıyla teori ve pratiği birleştirebilen bir kültürel sermayeyi ve bu sermayenin bireysel karakterde somutlaşan "direnç, vizyon, hızlı öğrenme, geleceği görmek" gibi özelliklerini alanda kalıcılık koşulları olarak tanımlamıştır. Diğer faillerden farklı olarak alanın neredeyse her bir pozisyonunda uzmanlaşmış, konum yükseltmiş ve dolayısıyla da alanda sembolik sermaye kazanmış olan F-3, alandaki mücadele stratejilerini ve sermayelerini kültürel sermayenin geliştrilmesi olarak tanımlamaktadır. Fail F-3, Carr'ın da ifade ettiği gibi faillerin beceri ve yeteneklerini sürekli güncellemesini, teknolojik ve anlatısal yeniliklere ayak uydurmasını alanda beklenen bir nitelik olarak öne çıkmaktadır (akt. Kaya, 2016: 57).

Görüşme yürütülen F-3, F-14 ve F-1, alanın eski ve göreli otorite konumuna sahip olan faillerdir. Farklı görev tanımlarına sahip olmalarına rağmen ortak olan noktaları,

alandaki uzmanlıklarına uygun kurumsallaştırılmış lisans eğitimine ve somutlaştırılmış sermayeye sahip olmalarıdır. Alanın dinamiklerine, işleyişine ve kurallarına uygun olarak habituslarını şekillendirmişler, bu şekillendirme sürecinde disiplinli çalışmaya, özellikle de kendilerini geliştirme ve yeni eğitimler alma konusunda istekli davranmışlardır. Faillerin konum alma mücadelesinde geliştirdikleri ortak strateji, alanın dinamik yapısına uygun olarak kültürel sermayelerini arttırmaktır. Bu stratejiler, faillerin 'istekli olma', 'işini sevme' gibi illusiolarıyla birleşince konumları yükselmiş, alanda göreli hakimiyet kazanbilmişlerdir. Konum artışlarında, sahip oldukları kültürel sermayenin katkısına rağmen F-1 ve F-14'ün yer alma kriterleri arasında kültürel sermaye ilk sırada yer almamaktadır. Failler, alanın dinamik ve ağır koşullarını işaret ederek bu kriterlere uyumlu olabilecek habitusları ve alanın ticari dinamikleri içinde mücadele yürütebilecek negatif vurgulu sosyal sermaye formlarını tanımlamaktadırlar.

F-3, alana girişte olmasa bile alanda kalıcı olmanın, yani mücadelede konum edinebilmenin koşulunu kültürel sermayenin geliştirilmesi olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla alanın egemen konumlarının ağzından, alanda yer alabilmenin, uzmanlaşmabilmenin ve mücadele edebilmenin reçetesi değişiklik göstermektedir. Bir yandan kültürel sermaye işaret edilirken, diğer yandan F-1 ve F-14'ün görüşleri görüşme yürütülen diğer faillerden edinilen izlenimler de birlikte değerlendirildiğinde, alanda yer alabilecek habitusların esnek karakterli ve sosyal sermayeye sahip nitelikte olmaları beklenmektedir. Sosyal sermayenin öznel içerikleri bu noktada devreye girmekte, "yırtık olmak", "ağzı laf yapmak", "az işe rağmen iyi ilişkiler geliştirmek", "sakin olmak", "dirençli ve hırslı olmak" gibi negatif nitelikler vurgulanmaktadır. Alandaki ticari dinamiklerin etkisiyle, failler arasındaki temel mücadelelerin iktisadi sermaye ve sembolik sermaye edinmek yönünde olduğu düşünüldüğünde, negatif vurgulu sosyal sermayenin mücadelede avantaj yaratan sermaye olarak öne çıkarılması, alanın özerklik derecesini belirleme açısından da önemli bir veri olarak ortaya

çıkmaktadır. Nitekim bu veri, alandaki mücadele ve ilişki dinamiklerinin kamusal değer hedefinden saptığını, farklı çıkar mücadelelerine açık hale geldiğini ortaya koymaktadır. Bu niteliğiyle alan, sosyal sermayesi güçlü olan herkesin yer alabileceği, bir uzmanlık edinerek para kazanabileceği bir alan görünümü sergilemektedir.

Alana ilişkin bu görünüm, bu çalışmaya katılmayan ancak alanın otoriteleri olarak gösterilen sanatçılar tarafından da dillendirilmektedir. Bu durum, Büker'in (2017) alanın "herkese açık mesleklerin icra edildiği"ne yönelik iddiasını da güçlendirmekte, alandaki habitusları ve habitusların uzmanlaşma dinamiklerini belirsizleştirmekte, konumlar arası mücadele stratejilerini kuralsız hale getirmektedir. Örneğin oyuncu Fırat Tanış (Ayaz, 2016), oyunculuğun herkes tarafından yapılabilecek bir meslek olduğunu dile getirmiş, televizyonda herkesin oyuncu olabileceğini ifade etmiştir. Tanış (Ayaz, 2016), televizyonun bir ticarethane olduğunu belirterek "televizyon için illa oyuncu olmak gerekmiyor. Hatta oyuncu olmak için okul bitirmek gerektiğini de düşünmüyorum. Akli iradesi herkes (…) oyuncu olabilir" sözleriyle alanda ve hatta sanat alanında da yer almak için belli bir kültürel sermayeye, hatta akıl dışında hiçbir sermayeye ihtiyaç duyulmadığını belirtmiştir. Alanın otoritelerince sarf edilen bu sözler, alana vasıflı ve vasıfsız herkesin dahil olabileceği ve alandaki üretime ilişkin herkesin bir kanaati, becerisi olabileceği yününde bir sonuç ortaya çıkarmaktadır. John Ellis (2003) de alandaki üretim süreçleri konusunda herkesin fikir sahibi olduğunu belirtmiştir. Küçükoruç (2011: 5-6) da benzer bir eleştiriyi senaryo yazarlığı konusunda yapmış, herkesin senaryo yazmak konusunda uzman gibi davrandığını ve herkes tarafından kolayca yapılacak bir meslek olarak algılandığını belirtmiştir.

Alanda uzmanlaşma ve konum edinme mücadelesine ilişkin sınırları nesnel olarak belirlenmiş bir sermayenin olmaması, varolan sosyal sermayenin de öznel ve negatif vurgularıyla değerlendirmesi, yürütülen mücadelelerin de 'kuralsızlık' temelinde işlemesine neden olmaktadır. Türkiye'de dizi alanının oluşumundan bu yana varolan bir

nitelik olarak, alanın özerklik dinamiklerinde de tahribata neden olmaktadır. Nitekim Bourdieu için alanların özerkliği, kendilerine has ve belirgin dinamiklerinin-kurallarının olması ve bunların farklı alanların baskılarına karşı korunması ile mümkün olmaktadır. Oysa alandaki kurallar, 'kuralsızlık' ve 'herkese her alana açıklık' olarak işlemekte ve alanın dinamiklerini her etkiye açık hale getirmektedir. Dolayısıyla alandaki işleyiş, üretim, üretimde yer alan failler ve icra edilen meslekler kamusal algıda da 'vasıfsız', 'düşük' gibi tanımlarla ifade bulmaktadır.

Alandaki kuralsızlık ve belirsiz kriterlerle şekillenen kurallar, alandaki iş bölümü ve konum edinme mücadelesine de yansımaktadır. Konum edinme mücadelesinde geliştirilen stratejiler, iş bölümü, görev dağılımı ya da başarı kriterleri kuralsız ve öznel dinamiklerle belirlenmekte, alanda dengesiz, standartsız ve suistimale açık bir işleyiş ortaya çıkmaktadır. Yürütülen çalışmalarda da alandaki işbölümü ve uzmanlaşmada yaşanan kuralsız ve standart dışı işleyiş dile getirilmiştir. Örneğin 2022 yılında İstanbul Sanayi Odası tarafından dizi sektörü üzerine yürütülen alan araştırmasında, 425 dizi çalışanı ve sendika temsilcileri ile görüşülmüş, alandaki sorunlara ilişkin bir rapor hazırlanmıştır. Raporda, alandaki uzun çalışma saatleri ve bütçe yetersizliği nedeniyle dizi çalışanlarının büyük bir kısmının kendi meslek tanımlarında yer almayan işler yapmak zorunda kaldıkları, iş bölümünde özellikle teknik kadrolarda yer alan ışık, reji, prodüksiyon birimlerinde çalışanların, çeşitlenen iş yükü altında ezildikleri belirtilmektedir (Özbulduk, 2022: 271).

Yürütülen bu çalışmadan gerilere, 2011-2015'li yıllara gidildiğinde de, benzer sorunların dizi alanında yaşandığı *Türkiye'de Film Endüstrisi* (2017) adlı raporda da dile getirilmiştir. Raporda dizi sektöründe özellikle teknik kadrolar arasında hiyerarşik ilişkilerin egemen olduğu, usta-çırak ilişkisi içinde üretimin yürütüldüğü, bu ilişki biçiminin suistimallere açık olduğu, mesleki ve görev tanımlarının standardize edilmediği ifade edilmektedir (2017: 176). Aynı raporda, yaratıcı kadrolarda yer alan

senarist, yönetmen ve oyuncuların da benzer sorunlarla farklı şekillerde karşı karşıya kaldığı görülmektedir. Yaratıcı kadroların iş yoğunluğu nedeniyle işlerini hızlı ve özensiz yapmak zorunda kaldığı, senaryo yazma ve çekim süreçlerinin mekanikleştiği (2017: 73-74) ifade edilmekte, sembol üreticilerinin yaşadığı vasıfsızlaşma dile getirilmektedir. Raporda ayrıca oyunculuk kimliği ve iş tanımında standartların olmadığı, herkesin potansiyel oyuncu olarak kabul edildiği, oyunculuk için asgari bir mesleki eğitim belgesinin zorunlu koşul olmadığı ortaya konulmaktadır. Senaristler de benzer şekilde uzmanlaşma ve ayrışmaya yönelik üretim yürütememektedir (2017: 74-75). Bu sorunlar, alanda iyi-kötü, başarılı-başarısız gibi tanımları muğlaklaştırırken ücretlerde de dengesiz bir dağılım yaratmaktadır. Aynı zamanda alanda eş-dost keyfiliği ve hukuki düzenlemesi olmayan hiyerarşik bir yapılanma hüküm sürmektedir (2017: 74-75). Susan Christopherson (2008: 75), dizi alanında üretim pratiklerinde gözlenen sorunları, Amerikan'daki endüstrileşme sürecinin yarattığı dönüşüm üzerinden tanımlamaktadır. Ona göre, endüstrileşme ile birlikte çekirdek ve çevre çalışanlar arasında kırılma yaşanmış, uzmanlaşma kaybolmuş, profesyonel-zanaatkar kimlikler dönüşmüş, çalışanların örgütsüzleşme süreçleriyle baş edebilmesini sağlayan sosyal ağlar artmıştır (akt. Yörük, 2017: 139) Türkiye'de dizi alanında da birkaç işi bir arada yürütebilen, uzmanlık koşulu sağlamayan bireyler talep edilmekte, iş bulma ve konum edinme süreci, Christopherson'un da belirttiği gibi sosyal ağlar ile yürütülmektedir. Dolayısıyla faillerin sosyal sermayelerinin güçlü olması iş bulma ve konum hareketlerinde belirleyici hale gelmektedir.

Çalışmamız kapsamında görüşme yürütülen faillerin de konum edinmek için sosyal sermayenin önemini vurguladıkları gözlenmiştir. Örneğin, alanda yönetmenlik yapan ve otorite konumu ile dikkat çeken F-3, "sektörde birini tanımak çok önemli. İşler böyle gelişiyor, böyle geliyor" diyerek sosyal sermayenin alandaki önemini dile getirmiştir. Benzer şekilde alanda senarist olarak yer alan F-8 de "Bazen sen bir proje

üretirsin, bazen bir projeye dahil olursun. Tanıdıklar vasıtasıyla işler gelişir. Genellikle tanıdık çevre ile kurduğum ilişkilerle iş alırım" şeklindeki sözleriyle sosyal sermayenin iş alma ve kariyer geliştirme sürecindeki rolünü dile getirmiştir. Alanda oyunculuk yapan F-4 ise sosyal sermayenin alandaki işleyişini ve önemini şöyle ifade etmektedir:

> Ben iş aramıyorum ve çoğumuz aslında aramaz. Bir işe başladığınız zaman o setin içinde 200-250 kişi çalışır. Sonra o 250 kişi o setten ayrıldıktan sonra herkes başka işlere başlar. İnanılmaz bir ağ var. Başka işe başlarsın, orda bir 250 kişiyle daha tanışıyorsun. Sürekli herkes birbiri ile ilişkili. Teknik ekip hep belli şirketlere bağlı, aynı şirkette 20 sene çalışıp emekli olanlar oluyor. Ama bizim gibi freelancerlar ağlar ile çalışıyor. (F-4).

Oyuncu F-9 da, alandaki sosyal ilişkilerin önemine dikkat çekerek, iş alma konusunda hem sosyal sermayenin hem de oyunculuğun sağladığı ün ve şöhrete dikkat çekmektedir:

> Sektör küçük, herkes birbirini tanır, az ya da çok tanır. Nasıl ilişkiler kurduğun da önemlidir tabi, nasıl bilindiğin. Kast ajansı ile çalışmıyorum. Zaten bilindik bir oyuncuyum. Bana uygun karakter varsa teklif gelir, ben de değerlendiririm genelde böyle olur.(F-9).

F-9'un da belirttiği gibi tanınmış olmak sosyal sermayenin kimi zaman önüne geçerek iş bulma konusunda avantaj yaratmaktadır. Ancak F-9'dan farklı olarak, F-12 bireysel olarak iş seçmenin riskli olduğunu, "çok iyi bir iş diye giriyorsunuz kötü çıkıyor. Bunların hepsi olabilecek şeyler. Bu bilinmezlik içinde dans etmeyi öğretiyor bu sektör" sözleriyle sosyal ağlara duyduğu güvensizliği dile getirmiş, menejerle çalıştığını ifade ederek, "menejer kariyerimi yönetmeme de yardımcı oluyor" sözleriyle sosyal ağların risklerine karşı geliştirdiği çözümü menejerlik kurumuna başvurmak olarak tanımlamıştır. F-12, iş bulma konusunda daha profesyonel yöntemlere başvurduğunu itiraf etse de dizi alanına girmek ve kalıcı olabilmek için sosyal sermayeyi bir ön koşul olarak görmektedir:

> En büyük konu bağlantısı olmalı. Yeteneğin olması ve sevmenizde gerekiyor. Ama çok yeteneksiz oyunculara dizilerde oynayabiliyor. Yönetmen de çekim ustalıklarıyla sizi iyi gösterebilir. Çok aktif olmak çok insan tanımak ve sürekli bir sosyal ağın içinde olmak gerekiyor. Sabırlı olmak belirsizlikler içinde psikolojiyi sağlam tutmak gerekiyor. Süreç emek istiyor.(F-12).

Görüşmeye katılan faillerin neredeyse tümü alandaki sosyal ilişkilere ve bu ilişkilerle ilerleyen konum edinme mücadelesine dikkat çekmişlerdir. Faillerin alanda konum edinmenin temelini sosyal sermaye olarak görmektedir. Ursell'in (2000) ifadesiyle, "tanıdıklar ve yakın illişkileri kullanarak" alanda hareket eden failler, sosyal sermayelerini geliştiremediklerinde alandan elenme riski ile karşı karşıya kalmaktadırlar. Geniş bir ağ kurabilen failler ise bu sermayeyi "kariyerlerini geliştirmek" ve alandaki "riskleri azaltmak" için kullanmaktadırlar

Alanda yer alan faillerin konum hareketliliği de düzensiz, kuralsız ve öznel deneyimlerle işlemektedir. Genellikle usta-çırak ilişkisiyle çalıştıkları alanda failler, deneyim süresi üzerinden 'kaşe'lerini, yani konumlarını yükseltebilmekte, ancak bu deneyimin süresi ve niteliği üzerinde belirli bir standart ya da kriter bulunmamaktadır. Bu durum konumsal hareketliliği de suistimale açık ve keyfi hale getirmektedir. *Türkiye'de Film Endüstrisi* (2017: 72-74) başlıklı raporda da belirtildiği gibi, alanda deneyimi fazla olan yönetmenler asistan muamelesi görebilmekte, deneyimli oyuncular, deneyimsizlere göre daha fazla ücret alabilmekte, standart ve kriterlerin olmadığı ortamda beceri ve deneyimler keyfi derecelerle sınıflandırılmaktadır. Alanda yer alan failler, birden çok görevi aynı anda yürütebilmekte, uzmanlaştıkları alanları değiştirebilmektedirler. Dolayısıyla alanda öznel çıkarlarla işleyen, sosyal sermayeler ile yönetilen yüksek bir mobilizasyon gözlenmektedir. 'Herkes her işi yapabilir' yaklaşımının hakim olması, yönetmenin hem senaryo yazabilmesine, hem kameramanlık yapabilmesine hem de yapımcı olabilmesine neden olmaktadır. Alandaki işleyiş eleştirilere de neden olmaktadır. Tarih yazarı Beyazıt Akman, alandaki konumlar arası hareketliliğin dinamiklerine dikkat çekerek, uzmanlaşmada yaşanan geçişkenliği şöyle özetlemektedir:

> Son yıllarda Türkiye'de tüm dizi ve sinema sektörüne şöyle bir hastalık sirayet etti; kendin yaz, kendin yönet! Biri bir yerden üç beş kuruş para veya sponsor buldu mu bir bakıyorsun senarist de oluyor, yönetmen de, yapımcı da! Ya kardeşim sen oyuncu musun, yazar mı, yönetmen mi, yapımcı mı? Yoksa bir tüccar mısın? Komedi ya da drama, son zamanların

> en meşhur filmlerine baksınlar; bunu görecekler. Hâlbuki bir film endüstrisi kurulmak isteniyor ise, Hollywood gibi bir sanayi yapılmak isteniyorsa profesyonelleşme şarttır. Bizdeki ise tam bir amatörlük. Her alanda da aynı kişinin uzmanlaşması beklenemez (Akman, 2019).

Eleştirilere rağmen alanda işleyen bu hareketliliğin ardında sanat alanından beslenen dinamikler yer almaktadır. Sanat alanında, özellikle film alanında da konum hareketliği gözlenen bir durumdur. Bireyler farklı alanlarda somutlaştırılmış ve bendenselleşmiş sermayelere sahip olabilmekte ve bunları farklı konumlarda kullanabilmektedirler. Sanat alanıyla bitişik şekilde işleyen dizi alanında yer alan faillerin de çoğunluğunda bu –somutlaştırılmış ve nesneleştirilmiş- sermayelerin olduğu göz önüne alındığında, alandaki faillerin farklı uzmanlık alanlarında yer alabilmeleri olağan bir durumu işaret etmektedir. Aynı zamanda alanda usta-çırak ilişkisi üzerinden ilerleyen ustalaşma-uzmanlaşma süreci de sanat alanına benzer şekilde işlemektedir. Ancak dizi alanını sanat alanlarından farklı kılan, alanda somutlaştırılan ve nesneleştirilen sermayesi olmayanların da yaratıcı konumlarda yer alabilmesi ve öznel dinamiklerle konum yükseltebilmesidir. Dolayısıyla konumlar arası geçişler, suistimale açık hale gelmektedir. Daha genel ifadeyle, dizi alanı sanat alanlarına ait geleneklerin endüstriyel pratiklerle harmanlandığı karmaşık bir görünüm sergilemektedir ve bu yapılanmadaki belirsiz ve netleşmemiş kurallar kuralsızlık olarak işlemektedir.

Konumlar arası hareketliliğin, görüşme yürütülen failler arasında da yoğun şekilde yaşandığı gözlenmiştir. Görüşme yürütülen faillerin alandaki oyuna katılma gerekçeleri arasında iktisadi gerekçelerin ağırlıkta olduğu gözlenmiştir. Dolayısıyla alanda yürüttükleri mücadelelerde gelir elde edebilecekleri pozisyonları gözettiklerini ifade etmek yanlış olmayacaktır. Ancak ifade edilmesi gereken bir diğer nokta da, faillerin geliri, yatkın olduklarını ya da sevdiklerini ifade ettikleri pozisyonlara yönelerek elde etmeye yöneldikleridir. Örneğin F-14, alanda hem oyunculuk, hem seslendirme, hem yönetmenlik hem de yapımcılık yaptığını dile getirmektedir. Oyunculuk alanında uzman olan F-14, meslek içindeki deneyimlerin kendisini bu uzmanlıkları da yürütebilir hale

getirdiğini ifade etmiştir. F-14, alanda hem yatay hem de dikey yönde hareketlilik göstermiştir. F-14 bu hareketliliği usta-çırak ilişkisine girmeden yürütmüş, deneyimleriyle konumunu hareketlendirmiştir. F-14'ün hareketliliği alanda uzmanlık edinmenin diğer alanlardaki uzmanlık alanlarına göre nispeten kolay olduğunu, dolayısıyla alanda konum edinmenin de alandaki her fail için olası olduğunu da ortaya sermektedir.

Diğer bir örnek olan F-15, dizi alanına oyuncu olarak başladığını, dizi alanındaki oyunculuğu ile ün ve şöhreti yakaladığını, ancak son on yıldır alanda senaristlik yaptığını dile getirmiştir. Yazmayı daha çok sevdiği ifade eden F-15, dizi oyunculuğu konusunda doygunluk yaşadığını, setlerdeki çalışma şartlarının ağır olduğunu ve senarist olarak kariyerine devam etmeyi tercih ettiğini belirtmiştir. Fail F-15, oyunculuktan senaristliğe geçerken herhangi bir birim, kurum ya da kişiden bir onay almak gerekmediğini, isteyen herkesin bu geçişi yapabileceğini ifade ederek alanda işleyen kuralsızlığı da açık etmiştir. Fail F-15, oyunculuktan senaristliğe geçişinin alan failleri tarafından zamanla benimsendiğini, ancak geçen sürede alandakilerin kendisinin senarist konumuna da alıştığını ve alanda oyunculuk da senaristlik de yapabildiğini de sözlerine eklemiştir. Failin bu sözleri, alanda konumlar arası geçişin bireysel kararlar ile ilerlediğini, geçişin alanda zaman içinde kabul gördüğünü ve farklı uzmanlıkların aynı anda yürütülebildiğini de ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla alandaki uzmanlaşma tanımı da sorgulanmaya değer bir nitelik taşımaktadır.

Konumlar arası hareketlilik konusunda önemli bir örnek de F-13'tür. Alana teknik bir pozisyonda başlamış olan F-13, bireysel çabaları ve meslek içi deneyimleri ile konumunu yaratıcı kadroya –yönetmenliğe- yükseltmiştir. İletişim fakültesi mezunu olan F-13, alana girişinden itibaren kendisini yaratıcılık yönünde geliştirmeye çaba gösterdiğini, alana yönelik tüm eserleri izlediğini ve alana yönelik okumalar yaptığını belirtmiştir. Mesleğin icrası sırasında da "olgunlaştığını" düşünen F-13, yönetmenliğe,

"meraklı olduğu konularla ilgili hikaye anlatma deneyimi edinmek için" başladığını ve dizi film çektiğini, eserinin de alanda ve izleyicide kabul gördüğünü ifade etmiştir. F-13, teknik bir kadroda çalışırken nesneleştirilmiş bir sermaye ortaya koyarak konum atlamıştır ve bu konumu ile alandaki mücadelesine devam etme kararı vermiştir. Failin ortaya koyduğu eser, kendisine alanda dikey hareket etmeyi mümkün hale getirmiştir. F-13, dijitalleşme ile birlikte, herkesin birşeyler anlatmaya başladığını dile getirirken, "hikaye anlatıcılığında artık bir kıstas kalmadı bence. Youtube gibi platformlar, sosyal medya mecraları artık hepsi insanların ifade aracı haline geldi" diyerek alandaki üretim pratiklerinin yaşadığı dönüşümü de açık bir dille ifade etmiştir.

Dizi alanı, habitus, sermaye ve mücadele özellikleri bakımından esnek, dinamik, belirsiz karakteristikler taşımaktadır. Kültürel üretim alanı olarak alanda, ototritelerce kültürel sermayenin alandaki mücadeleleri ve ilişkileri belirleyen öncelikli sermaye türü olmaması alanın özerkliğine gölge düşüren bir dinamik olarak belirmektedir. Buna karşılık öznel ve negatif kriterlere açık vurgular içeren sosyal sermayenin alanda hakim sermaye olarak öne çıkması alanın özerkliğine ilişkin dinamikleri daha da sarsmaktadır. Alandaki belirsiz ve kuralsız işleyiş, alandaki uzmanlaşmadan iş bölümü tanımlarına, uzmanlaşma ve iş bölümü için yürütülen konum mücadelelerine kadar yansımakta, alandaki mücadelenin rotasını ve kurallarını iktisadi dinamiklere çevirmektedir. Alandaki kuralsız, esnek ve belirsiz işleyiş alana uygun habituslar ile eşleşmekte, alanın kuralsızlığı habitusları, habituslar da alanın kuralsızlığını derinleştirmektedir. Yapısal karakter kazanan alandaki kuralsızlığı alandaki doxalarda aramak ve faillerin habituslarında nasıl yeniden yapılandırıldığını tanımlamak alana yönelik dinamikleri daha belirginleştirecektir.

2.3. Alan Olarak Dizi Sektörünün Doxaları ve Faillerde Habituslaşması

Dizi alanı, televizyonun alt alanı olarak ticari dinamikler ile şekillenmiştir. Alandaki üretim dinamikleri ve çalışma pratikleri bu dinamiklere göre yapılanmaktadır.

Dolayısıyla alandaki doxalar da ticari üretim dinamiklerinin gerekliliklerine göre biçimlenmiş, alanda yerleşmiştir. Bourdieu, alanda yer alan faillerin habituslarının alanda devam eden ilişkileri ve yapıyı anlamanın bir koşulu olarak görmektedir. Ntekim habitus bir yandan yapıyla şekillenmekte, diğer yandan alanı yapılaştırmaktadır. Bu bölümde dizi alanında yer alan faillerin gözünden alanın doxaları değerlendirilmekte, habituslarının doxalarla kurduğu ilişkilenme biçimlerinin alanın dinamiklerinin devamlılığındaki rolleri incelenmektedir.

2.3.1. Dizi Alanının Temel Doxası: Reyting

Türkiye'de televizyon, kurulduğu ilk günlerinden bu yana hakim izlence aracı olma rolünü korumuştur. Televizyonun bu hakimiyeti, RTÜK'ün 2006-2018 yılları arasında düzenli aralıklar ile yürüttüğü izleyici araştırmalarında da ortaya konulmuştur (RTÜK, 2006, 2009, 2018).[5] Araştırmalar, son yıllarda televizyonun bu egemenliğini giderek dijital platformlar ile paylaşmaya başladığını da göstermektedir. Nitekim 2006 yılında Türkiye'de televizyon günlük ortalama 5 saat izlenirken, 2018 yılına gelindiğinde bu rakam günlük ortalama 3 saat 34 dakikaya kadar düşmüştür (RTÜK, 2018: 14). RTÜK'ün yaptığı 2018 tarihli araştırmada, bu düşüşün ardında yeni medya araçlarının izleyiciye sağladığı kolaylıkların olduğu belirtilmektedir. Yeni medya araçları taşınabilirlik kolaylığı ve izleyiciye zaman ve mekandan bağımsız izleme pratiği sunduğu için televizyona ciddi bir alternatif olarak belirmiştir.

Yakın gelecekte dijital platformların televizyonun hakimiyetini ele geçireceği kesin gibi görünse de araştırmalar henüz bu aşamaya gelinmediğini de ortaya çıkarmaktadır. Uluslararası araştırma şirketi Ipsos, 2022 yılında 'Türkiye'yi Anlama

[5] 2006 yılında RTÜK tarafından Türkiye çapında yürütülen "Türkiye'de Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması", en geniş izleyici araştırmalarından birisidir. Bu araştırmada, Türkiye'de hafta içi günlerde ortalama televizyon izleme düzeyinin günlük 5,09 saat olduğu ortaya belirtilmiştir. 2009 yılında RTÜK tarafından gerçekleştirilen "Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması-2"ye göre, Türkiye'de hafta içi ortalama televizyon izleme süresinin en çok % 20.5 ile 3 saat olduğu görülmektedir. RTÜK'ün son olarak gerçekleştirdiği "Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması 2018"de ise hafta içi televizyon izleme oranı günlük en yüksek %27,3 ile 2-3 saat olarak gerçekleşmiştir.

Kılavuzu' adı ile gerçekleştirdiği araştırmasında, dijital yayın platformlarının popülerleşmesine rağmen televizyona yönelik rağbetin devam ettiği belirtilmiştir. 2022 yılında televizyon, % 69 oranında bir izleyici kitlesi tarafından her gün izlenmekte ve 'modası geçti' olarak tanımlanmasına rağmen halen en çok tercih edilen mecra olmaktadır (Uyan, 2022). Araştırmaların ortaya çıkardığı bir diğer gerçeklik de, televizyonun bu denli tercih edilmesinin nedenleri arasında dizilerin yer almasıdır. Nitekim dünyada olduğu gibi Türkiye'de izleyicilerin ilgisi %43 oranında kurgusal yapımlara yönelmekte (Şentürk, Gülçur ve Eken, 2017: 255) ve televizyon reklamlarından elde edilen gelirlerin büyük kısmı dizilerle sağlanmaktadır. Benzer şekilde dijital platformlar da popülerliklerini diziler üzerinden kazanmaktadırlar.

RTÜK tarafından 2006 yılında yürütülen ilk "Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması"nda % 56,8 oranıyla en çok tercih edilen ikinci program türü olan diziler, Deloitte'in 2014 yılında yaptığı "Dünya'nın En Renkli Ekranı Türkiye'de Dizi Sektörü" araştırmasında da en popüler içeriklerden biri olarak gösterilmiştir (Deloitte, 2014). Yine RTÜK tarafından 2018 yılında yürütülen araştırmada ve 2020 yılında Televizyon İzleme Araştırmaları (TİAK) Kurumu tarafından yürütülen çalışmada da dizilerin en çok tercih edilen türler olduğu ortaya konulmaktadır. Türkiye İstatistik Kurumu'nun 2021 yılı "Hanehalkı Bilişim Teknolojileri Kullanım Araştırması" da en çok satın alınan dijital içeriğin ise %30,6 ile dizi ve film olduğunu ortaya konmuştur (TÜİK, 2021). Diğer bir deyişle, 2015 yılından bu yana Türkiye'de dijital yayın platformları, televizyonun dizi izlenme oranlarından pay alsa dahi her iki mecrada da yıllar içinde türe yönelik artan bir ilgi söz konusudur.

İzleyicinin bu ilgisi, dizilerin çok çeşitli örneklerinin televizyonların prime time kuşaklarında hakimiyet kurmasını da beraberinde getirmiştir. Örneğin, yine Deloitte'nin 2014 tarihli araştırması, reyting verileri ışığında televizyon kanallarının prime time yayınlarının % 60-65'inin televizyon dizilerinden oluştuğunu göstermektedir. Nitekim

2011-2015 yılları arasında ulusal kanallarda toplam 358 dizi yayınlanmış, bu dizilerin % 88'i prime time kuşağında yer almıştır (Şentürk, Gülçur ve Eken, 2017: 210). Günümüzde de dizilerin televizyonların ana yayın kuşaklarında kapladığı alan tartışılmaz bir noktadadır.

Bütün bu veriler, dizileri reklamcıların da odağına yerleştirmektedir. Nitekim televizyona ve son yıllarda dijital platformlara yapılan reklam yatırımlarının büyük bir kısmı yüksek reyting alan dizilere yönelmektedir. Mecraların büyük oranda diziler üzerinden takip edildiği düşünülürse diziler, sahip oldukları reyting oranları ve platformlara kazandırdığı izleyici üyelikleri ile kanalların reklamlar üzerinden artı değer üretiminin merkezinde yer almaktadır. Örneğin 2015 yılı verileri baz alınırsa, yıllık çekilen dizi projelerinin ortalama 24 bölüm yayında kaldıkları düşünüldüğünde, dizilerin tüm kanallara toplam ortalama 2-2,5 milyon TL'lik bir kazanç getirdiği tahmin edilmektedir (Şentürk, Gülçur ve Eken, 2017: 79).

Reklam tarifesi, yıllık bazda değişmekle birlikte, dizinin yayın zamanına, kanala ve dizilerin reyting oranlarına göre değişiklik göstermektedir. Örneğin 9 Haziran 2005 yılında yayınlanan *Kurtlar Vadisi* dizisinin final bölümü 198 adet reklam almış ve 29 milyon dolarlık reklam geliri sağlamıştır (İHA, 2005). 2022 yılında üçüncü sezonunda olan, Total ve AB'de en yüksek ilk üç sırada reyting alan Kanal D'nin *Camdaki Kız* dizisinin reklam ücretinin güncel birim fiyatı 8200-12000 TL arasında değişmektedir (Toxmedia, 2022). Dizi her hafta, tekrarı ile birlikte yaklaşık 165 dakika sürmekte, fragman ve tanıtımları da içine alarak 90 dakikalık reklam kuşağına yer vermekte ve bu durum dizinin toplam süresini 4 saat 15 dakikaya kadar çıkarmaktadır. Yayınladığı reklamlardan kabaca hesapla dizinin kanala kazandırdığı gelirin 2.000.000 TL'nin çok üzerinde olduğu tahmin edilmektedir. Fox TV'de 2022 yılında ilk sezon yayınında olan ve yine prime time kuşağında yer alan *İyilik* dizisinin reklam birim fiyatı 1600-2800

TL'dir. Rakamların *Camdaki Kız* dizisine göre nispeten düşük olması, reyting ve kanal farkından ortaya çıkmaktadır.

Görüldüğü üzere, dizilerin reytingleri, kanalların gelir kaynağını belirleyen temel ölçüttür. Bourdieu (2005: 25), televiyondaki reyting sistemine yönelik olarak eleştiriler getirmiş, kanallar arasındaki reyting yarışının içeriklerde yarattığı türdeşleşmeye dikkat çekmiştir. Ona göre kanallar reyting savaşı içinde hareket ederek birbirinin kopyası ürünleri yayınlamakta, yayının değerini de reyting üzerinden ölçmektedirler (2005). Eleştirel ekonomi politik yaklaşımın öncü isimlerinden Dallas Smythe de Bourdieu'ya benzer şekilde reyting sistemine yönelik eleştiriler yapmıştır. Smythe'nin ifadesiyle, kanallar izleyicilerinin ilgi ve dikkatlerini şekillendirmekte, izleyiciyi reytinge -yani orana- indirgeyerek metalaştırmakta ve reklamverene satmaktadırlar (2006: 130-131). Mosco'nun da belirttiği gibi reytingler kültürel metadır (Mosco, 1996: 151-152). Bu sayede, izleyicinin medya takip zamanı reytinge dönüştürülerek, nitel ve nicel özellikleriyle reklam fiyatına indirgenmektedir.

Bir diğer deyişle, izleyiciyi sömürü sistemine dahil eden reyting sistemi, kanalların varolabilmesi, artı değerin arttırılabilmesi için temel ölçüt haline gelmektedir. Bu nedenle yüksek reyting alan programlar ve içerikler yaşamsal önem kazanmaktadır. Ticari yayıncılık anlayışının izleyiciye duyduğu bu ihtiyaç, reyting sistemi içinde nicel verilerde somutlaşarak kanalların yayın politikalarını, hedeflerini, yayın akışlarını şekillendiren temel doxaya dönüşmektedir. Bourdieu'nun da belirttiği gibi, medya alanı reyting aracılığıyla tecimsel baskılara güçlü şekilde maruz kalmaktadır. Bu doxa, televizyonun en popüler türleri olarak dizilerin türlerini, yayın planlamasını, devamlılığını ve üretim dinamiklerini de biçimlendirmektedir.

Günlük olarak takip edilen reyting oranları, dizilerin yayına girmesine, ya da yayından kaldırılmasına, var olan dizilerin de sürekliliğine yön vermektedir. 2016-2021 yılları arasında 341 yerli dizi televiyon ve dijital platformlarda yayınlanmıştır. Bu

dizilerin 108 tanesi 10 bölüm ve daha az yayınlanarak yayından kaldırılmıştır (Kılıç, 2022:32-37). Örneğin 2020-21 sezonunda ulusal kanallarda toplam 56 dizi yayınlanmıştır. Bu dizilerin 34 tanesi ilk defa yayına başlamış, ancak 16 tanesi kalıcı olabilmiştir (Alpay ve Okur, 2021). Bir diğer deyişle reyting oranları, ulusal kanalların yayın akışlarında yer alan dizilerin yarıdan fazlasının yayın hayatını sona erdirmiştir.

Diziler arasındaki rekabet, alanda üretim yürüten yapım şirketleri arasında da süregitmektedir. Örneğin 2015 yılında üretilen 57 dizinin %42,1'lik kısmı yılda sadece bir dizi üretebilen yapım şirketleri tarafından çekilmiştir (Şentürk, Gülçur ve Eken, 2017: 169). 2020-2021 sezonunda da 16 yapım şirketi ulusal kanallara toplam 26 dizi üretmiştir. Bu dizilerden sadece 11 tanesi yayın hayatına devam edebilmiştir (Alpay ve Okur, 2021). Şentürk, Gülçur ve Eken'in de belirttiği gibi dizi üretiminin rekabete katılabilen az sayıdaki yapım şirketleri tarafından yürütülmesi alanın istikrarsızlığının da bir göstergesidir (2017: 169). Bu istikrarsızlık, her sezon yayınlanan dizilerden yaklaşık olarak %50'sinin 20. bölümden önce sona ermesine de neden olmaktadır. Nitekim bu denli yüksek sayıda dizinin reyting alamayarak yayından kaldırılmasının ardında, yapımcı şirketlerin finansal ve kreatif anlamda yeterince güçlü olmaması ve araştırma - tasarım çalışmalarının yeterince yapılamaması gibi nedenler yer almaktadır. Ancak alandaki rekabet yarışı yok olanın yerini hemen doldurmakta, sona eren dizilerin yerine yenileri gelmekte, sezon dilimi olmayan sektörde üretim ve tüketim durmadan devam etmektedir.

Günümüzde reyting başarısı gösteren veya gösteremeyen birçok dizi televizyonda izlendiği kadar dijital ortamlarda da takip edilmektedir. İzleme pratiklerinde kitleselliğin yerini giderek bireyselliğin aldığı yeni dönemde izleyiciler, dijital arenalarda istediği diziyi, istediği zaman ve tekrar izleyebilmekte ve dizilerin günlük reyting ölçümlerini de değiştirebilmektedirler. 2015 yılında merkezi ölçüm sisteminde reytingi düşen *Kurtlar Vadisi* dizisinin, dijital ortamda aylık 180 milyon civarında izlenme oranına ulaşması

veya yine, reyting başarısı yakalayamayan *46 Yok Olan* dizisinin her bölümünün internette 2 milyon izleyiciye ulaşması, bu duruma örnek teşkil etmektedir. Yaşanan dönüşüm, reklamcıların reklam verme mecralarını değiştirdiği gibi, yapımcıların da dizileri finanse etme yollarında televizyona alternatif alanlar için açılım sunmaktadır.

Gözlendiği gibi reyting, alanın tüm dinamiklerini şekillendirmekte, artı değerin paylaşımına yön vermekte, hatta dijital olanaklar ile üretim ve tüketim pratiklerini de dönüştürmektedir. Dolayısıyla alanın doxası olarak reyting sistemi, alandaki egemenlik mücadelesinin yürütüldüğü ana arena haline gelmekte, ölçüm sistemleri de bu mücadeleler çerçevesinde dönüştürülebilmektedir. Türkiye'de ilk kez 1989 yılında AGB Anadolu şirketi tarafından başlatılan reyting ölçümlemesi, 1992 yılında AGB Nielsen şirketine devredilmiştir. Şirket, reyting ölçümlerini 2010 yılına kadar yürütmüş, TRT 2009-2012 yılları arasında yürütülen bu ölçümleme sistemine dahil olmamıştır. Aralık 2011'de ise Televizyon İzleme Araştırmaları Şirketi TİAK, AGB Nielsen'in ölçüm sistemini şüpheli bulmuş ve "ölçüm sisteminin güvenilirliğinin ortadan kalkmasını" (Acar, 2020:48) gerekçe göstererek şirketin sözleşmesini iptal etmiştir. TİAK, TNS ile yeni bir sözleşme imzalamıştır. Panel kurulumunun gerçekleştirilemediği 2012 yılı Eylül ayına kadar izleyici ölçümleri de yapılamamıştır.

TNS'nin faaliyetlerine başlaması ile ölçüm yaptığı örneklemin büyüklüğü ve yapısındaki farklılaşma önemli tartışmaların da konusu haline gelmiştir. Nitekim TNS'nin ölçümleme sisteminde, önceki sistemdeki eğitim ölçütü, hane halkının sosyo ekonomik geliri ile yer değiştirmiştir (Bulut, 2016:89). Türkiye'de 1989 yılında 150 haneye yönelik olarak başlatılan reyting ölçümleri, TNS'nin sistemiyle üç bin haneye ve nüfusu yirmi binin üzerindeki yerleşim yerlerini kapsayacak şekilde genişletilmiş ve ölçüm sistemi karmaşık bir hale getirilmiştir. Panelin ölçüm sistemindeki bu değişiklik, toplumun tümünün temsilinden ziyade harcama eğilimi olan kesimin temsil edilmesini öne çıkarmıştır (Acar, 2020:150). Reyting, ölçüm sisteminin ötesinde, üzerinde

ekonomik aktörlerin mücadele arenası olarak işlemekte, reklam pastasının dağılımı bu işleyişe göre yapılmaktadır. Reyting sisteminin ölçümlemesinde yaşanan bu dönüşüm, 2012 yılından itibaren dizilerin içeriğini, süresini, üretim biçimini doğrudan etkilemektedir. Son on yıllık tarihsel süreç içerisinde reyting sistemi dizi alanının üretim pratiklerini ve içerikleri 'niteliksizlik' yönünde bir dönüşüme uğratmış görünmektedir.

Televizyonun ve dolayısıyla da dizi alanının temel doxası olan reytingin, alanda yer alan sembol yaratıcıları için de tartışma götürmez bir doxa olduğu gözlenmiştir. Hatta failler tarafından üzerinde konuşulmaya bile gerek duyulmayan, dile getirilmeyen bir kurala dönüştüğü görülmektedir. Failler, reytingi alanın varoluşunu sağlayan, devamlılığını belirleyen ve alandaki başarıyı gösteren temel kural olarak görmekte ölçüm sistemine yönelik herhangi bir eleştiri veya sorgulama geliştirmemektedirler. Bir diğer deyişle, bu doxa yeniden üretilmektedir.

Reyting üzerinden kanalın dizi alanına olan baskısının farkında olan ama bunun kısmen gerekli bir kural olduğunu düşünen F-8, reytingin oyuncularla yapılan sözleşmelere sirayet ettiğini belirtmektedir. F-8, 'ünlü oyuncuya parayı çok vermek, diğer oyunculukların parasından kısmak demektir' diyerek reytingin oyunculuk ücretlerini şekillendiren dinamiğini dile getirmektedir. Nitekim F-8, bu yaklaşımında yapımcıları kısmen haklı gördüğünü de dile getirmektedir. F-8, reyting doxasının alandaki belirleyiciliğini şu sözleriyle aktarmaktadır:

> (…) yapımcılar oyunculuğa o kadar para vermek istemiyor. Kısmen haklılar, kısmen değiller. Ünlü oyuncular çok para istiyorlar. Bazıları reyting sözleşmesi yapar, bazen süreç içinde karakteriniz tutuldukça, dizi devam edecekse fiyatlarını yükseltiyorlar. Ünlü oyuncuya parayı çok vermek, diğer oyunculukların parasından kısmak demektir. Dengeli bir paylaşım olamıyor maalesef. Baştan ünlü oyuncular ve prodüksiyonla başladıklarında ve izlenme oranlarını yakalayamadıklarında zarar daha büyük oluyor. Sektörün de kendi doğasının akışının riskleri var. Biliyoruz tabii bunları. Ama hızlı bir tempoda noname oyunculara iş öğretmek, onunla işin tutmasını sağlamak da oldukça uğraştırıcı bir mesele (F-8).

F-8, reytingin alanın hem temel başarı ölçütü olduğunu hem de alanın devamlılığı için gerekli bir kural olduğunu da belirtmektedir. Nitekim F-8'e göre dizilerde başarıyı

yakalamak için ünlü oyunculara ihtiyaç vardır, dolayısıyla ünlü oyuncuların yüksek ücret talep etmesi de doğaldır. Buna karşılık noname isimler dizilerin reytingleri için risk barındırmaktadır. Reyting doxasını kabullenerek habituslaştıran F-8, bu doxayı yeniden üreten ve hatta yapımcıları mağdur göstererek doxayı doğallaştıran bir görüş ortaya koymaktadır.

Dizi alanında hem yönetmen hem de yapımcı konumundaki F-3, reyting doxasının dizi üretim sürecini ne yönde etkilediği üzerinde durmaktadır. Bazı kanalların reyting üzerinden üretim sürecine doğrudan müdahalede bulunduğunu belirtmekte ve bunu da "Bu iş onların [kanallar] sorumluluğunda, sonuçta bu işin bir performansı var, ben bunu yayınlarım ve reytinglerden işi takip ederim" diyerek reytingi doğallaştırmaktadır. Hatta F-3, "(…) her yeni işin ilk bölümünü mutlaka izlerim. Tabii ki performansları ertesi gün reytingden takip ediyorum" sözleriyle alandaki reyting doxasını başarı ölçütü olarak gördüğünü de ortaya koymaktadır. F-3, durumla ilgili düşüncelerini şu şekilde dile getirmektedir:

> Bazı kanallar işe çok müdahil oluyorlar. Daha fikir aşamasından, senaryonun her taslağını görmek, kastın en ufak rollerini bile bilmek gibi tavırları oluyor. Bu tüm kanallarda olabiliyorlar. (…) Bu iş onların sorumluluğunda, sonuçta bu işin bir performansı var, ben bunu yayınlarım ve reytinglerden işi takip ederim. Ona göre gidişatı düzenlerim. Fazla işe karışmam, gerekli yerlerde işin yürümesi için müdahalemi yaparım, senaryo gibi, oyunculuk gibi belirgin müdahaleler. Televizyondaki diğer dizileri de fazla takip etmem. İlk bölümleri mutlaka izlerim, konudan temadan haberim olur, sonrasının nasıl gelişeceğini zaten bilirim. Birçok zaman annem izler mesela, o izlerken ben ne yaşanacağını söylerim. Annem şaşırır dediğim şeyler çıkınca. Ama bu benim işim ve dizilerde tutan belli kalıplar vardır ve bu şekilde ilerlemesi gerekir (F-3).

F-3, dizi alanında geçirdiği yaklaşık 20 yıllık deneyiminde senaristlik, yönetmenlik, yapımcılık gibi çok çeşitli konumlarda yer almıştır. Alanda faaliyet gösterdiği süre boyunca somut ve nesneleşen kültürel sermayesini geliştirerek hem dizi alanında hem de sinema alanında ortaya koyduğu film, senaryo, dizi filmler ile sembolik ve iktisadi sermayesini arttırmıştır. Sanatsal anlamda kendisini gerçekleştirmek ve tatmin duygusunu yakalamak için sinema alanına yöneldiğini belirten F-3, görüşme sürecinde dizi alanının ticari dinamiklerle yapılanan kuralları

olduğunu, alanda faaliyet gösterebilmenin bu kurallara uygun davranmak olduğunu belirtmiştir. Bir diğer deyişle F-3, sermayelerini arttırdığı 20 yıllık süreç içinde reyting doxasını habituslaştırmış ve bu doxayı sorgulamadan yeniden üretmeye yönelmiştir.

Bourdieu, alana erken girerek sermaye biriktirmiş olan faillerin korumacı stratejiler geliştirdiğini ve ortodoks tavırlarıyla statülerinin devamlılığını sağlamaya çalıştıklarını belirtmektedir. Egemen konumdakilerin ortodoks tavırları ve geliştirdikleri bu koruma stratejileri, alanın doxalarının yeniden üretilmesinde etkili olmaktadır. Nitekim alanın eski faillerinin habitusları da yapısal dinamikler ile daha fazla ilişkilenmekte ve doxaları yeniden üretme eğilimleri de artmaktadır. Dizi alanına erken girerek sermaye biriktirmiş olan F-3, egemen konumuyla doxayı koruma stratejisi geliştiren bir faildir. Yaşamının geri kalanında, çalışmasa bile kendisine yetecek iktisadi sermaye biriktirdiğini ve dizi alanında yapımcılığı ve yönetmenliği zevk için devam ettirdiğini belirten F-3, alanda biriktirdiği somut ve nesneleşmiş kültürel sermaye, iktisadi sermaye, sosyal sermaye ve dolayısıyla edindiği sembolik sermaye ile egemen konumda yer almakta, reyting doxası ile mücadele etmek yerine yeniden üreterek alanın hakim kurallarının devamlılığını sağlamaktadır.

Görüşmeye katılan bir diğer fail F-15, tiyatro alanından dizi alanına gelmiştir. F-15 her iki alanda da farklı konumlarda yer almaya devam etmektedir. 2000'li yıllardan itibaren dizi alanında oyunculuk ve senaristlik yaptığını belirten F-15, dizi alanında senarist olarak tiyatro alanında da oyuncu olarak yer almayı sevdiğini belirtmektedir. F-15 yaklaşık 20 yıllık dizi alanı deneyimini özetlerken "bu alan sert rekabet kurallarıyla işleyen bir sektör. (…) Kanallar bir meta ürettirir ve vitrine koyar. Bu ürün rakipleri arasından sıyrılıp öne çıkmalıdır. Reyting bu ürünün rekabetteki yerini gösterir. (…) Kim ister ki beğenilmeyecek bir ürünü vitrine koymayı? Kimse istemez" sözleriyle alanın temel doxasının sarsılmazlığını dile getirmektedir. F-3'ü hatırlatarak F-15 de, 20 yıldır alanda sembol yaratıcısı olarak yer almaktadır. Kendisinin sergilediği somut ve

nesnel kültürel sermayeler üzerinden sosyal ve sembolik sermaye kazanan ve alandaki konumunu güçlendiren F-15, iktisadi sermayesinin birikimi konusunda F-3'ten daha zayıf bir konumda yer almaktadır. Ancak F-15, tıpkı F-3 gibi alanın eski faillerinden olma noktasında benzeşerek, reyting doxasını habituslaştırmakta, doxayı koruma stratejisi geliştirerek yeniden üretimine katkıda bulunmaktadır. F-15, "sistem böyle işliyor" diyerek reyting sistemini alanın 'kader'i olarak tanımlamaktadır.

Bir diğer fail olan F-7, dizi alanında yapımcı, yönetmen ve senaryo yazarlığı gibi çeşitli konumlarda faaliyet göstermiş ve yaklaşık 18 yıldır Ankara'da çalışmıştır. İstanbul'un rekabet ortamından hep uzak kalmak istediğini belirten F-7, TRT'ye diziler çektiğini ve bu yapımlarda hem yapımcı hem yönetmen hem de senaryo yazarlığı yaptığını ifade etmiştir. F-7, TRT'nin, alanın reyting doxasından kısmen bağımsız durabildiğini ancak bunun yine de hakim işleyişten yeterli bir sapma olmadığını belirtmektedir. Nitekim F-7'ye göre TRT de reytingi bir başarı ölçütü olarak görmekte ve ölçütün altında kalan dizilere yer vermeyebilmektedir. F-7, TRT'ye çektikleri dizinin reytinglerinin düşük olduğunu belirtmekte ve bu ölçüte takıldıklarını, "(…) TRT tamamen bu sistemin dışında değil.(…) Dizide istediğimiz tempoyu ve izlenme oranlarını yakalayabilseydik maaşlı sisteme geçecektik" sözleriyle ifade etmektedir. F-7'de diğer faillere benzer şekilde alanın hedefinin reyting olduğunu ortaya koymakta ve habitusuyla doxayı yeniden üretmektedir.

F-10, Ankara dizi alanında faaliyet gösteren, şirketi ile alanda egemen ve belirleyici bir konumda yer alan, bunun yanında yönetmenlik de yaparak sembolik üretime katılan bir diğer faildir. F-10, 25 yılı aşkın bir süredir televizyon alanında yer almanın yanı sıra, aktif olarak da 10 yıldır dizi alanında yer aldığını belirtmiştir. F-10, televizyon alanında yetişmiştir ve bu alanda biriktirdiği kültürel sermayesini dizi yönetmenliğine ve yapımcılığa aktarmıştır. Dolayısıyla F-10, reyting doxasını hem bir sembol üreticisi olarak değerlendirmekte, hem de alanın egemen aktörü olma

konumundan görmektedir. Katılımı ile yürütülen görüşme süresince F-10'nun yapımcı konumuna yönelik habitusunun daha baskın hale geldiği gözlemlenmiştir. Bunun nedeni, failin ticarileşmenin yön verdiği alanın doxalarını sıklıkla bakış açısının zeminine yerleştirmesidir. Örneğin; F-10 oyuncuların iş sözleşmelerinde tamamen dezavantajlı olduklarını anlattıktan sonra bile "tek taraflı bir sözleşme imzalatılıyor oyunculara. İmzalatmak zorundayız. (…) Her şeyin patronu reklamdır" diyerek paranın en başat belirleyen olduğunu söyleyerek durumu rasyonalize etmiştir. F-10, reyting doxasını da yeniden üretmiş ve alandaki üretimin istikrarı için gerekli olduğunu, "dizilerin belli bir izlenme oranına gelmeleri, istikrarlı olmalarına bağlıdır. Bu biraz da baştan kaynaklanır, senaryo, doğru programlama, doğru yere doğru insanı koyma gibi düzenlemeler işin başında yapılmalıdır" şeklindeki ifadeleriyle ortaya koymuştur. Böylece, F-10 için reyting, sorgulanması bile söz konusu olmayan alanın en temel kuralıdır ve istikrar onun ön koşul olmaktadır.

Kanalların dizilere reyting üzerinden dizi üretim sürecinde baskı yaptığını dile getiren senarist F-8, haftalık üretim süreçlerinde bu baskıyı fazlasıyla hissettiklerini dile getirmektedir. Reyting doxasının bilincinde olan F-8, reyting sisteminin, üretim pratiğini tümüyle domine ettiğini dile getirmektedir: "(...) Reytinge göre değişimler olabilir senaryonun gidişinde. İşe müdahaleyi reyting belirler. Reyting düşükse kanal müdahale etmeye başlar." (F-8).

Görüldüğü gibi reyting, dizi ve televizyon alanının temel doxasısıdır ve bu doxa alanın tüm failleri tarafından da dile getirilmektedir. Öte yandan dijital mecralarda da reytinge yaklaşım, geleneksel mecralar ile benzer içerik taşımaktadır. Ölçümleme sistemi farklı olsa bile dijital mecraların kar maksimizasyonu üzerine kurulu olan işleyişi, reyting doxasının sürekliliğini sağlamaktadır. Dijital platformlar, geleneksel yayıncılığın günlük yayın akışından farklı olarak, izleyiciye bir içerik seçkisi sunmakta, kişiselleştirilmiş ve çeşitlendirilmiş listelerle izleyicilerine zaman ve mekandan

bağımsız bir izleme deneyimi tecrübe ettirmektedirler. Platformların sunduğu bu liste sistemi, izleyicinin içeriklere tekrar tekrar ulaşabilmesini, kimi zaman da seri izleme (binge watching)[6] pratiği geliştirmesini sağlamaktadır.

Çeşitlenen ve küçük ölçekli izleyici kitlelerine yönelik içerik üretimi hedefleyen dijital yayıncılık, ücretli abonelik sistemi üzerine kuruludur. Platformların kar getirisinin abolerin ücretleri üzerinden karşılandığı bu sistemde izleyicinin ilgi ve beklentilerinin gözardı edilmesi mümkün değildir. Ancak bu sistem televizyonun merkezi ölçüm sisteminden farklı dinamiklerle işlemektedir. Algoritma üzerine kurulu olan dijital yapı, izleyicinin tercihlerinin kaydını tutarak onları ortaklaştırmakta ve benzer profillerin reytinglerini yönlendirerek eşleştirmektedir. Diğer yandan platformlar, izleyici etkileşimine izin vermekte, izleyicilerin beğenilerine açılmaktadır. İzleyiciyi orana indirgeme konusunda televizyon ile benzer yönelimlere sahip olmakla birlikte, dijital yayın sisteminin reyting sistemi daha parçalı, görünmez ve informel şekillerde işlemektedir. Özetle, platformların kar maksimizasyonu üzerine kurulu ticari yapısı, televizyonun reyting doxasından azade olmamaktadır.

Dijital platforma içerik üreten F-13, yönetmen ve yapımcı konumuyla alanda yer alarak dizi ve belgeseller üretmekte ve satmaktadır. F-13, dijital mecrada da reytingin – tıpkı geleneksel yayın alanında olduğu gibi- temel doxa olduğunu ifade etmektedir:

> Dijital platformlar üzerinden baktığın zaman, dijital platformların amacı ücret elde etmek, para kazanmak. Üyelik üzerine kurulu sistemler. Haliyle ilk hedefleri aslında anaakım yayıncılığın benzeri olarak üye kazanmak istiyorlar. Bu işin sürdürebilir olması için üye lazım. İçeriklerin de tüketilebilir olması gerekli. Yoksa üretim de olmaz. (F-13).

F-13, dijital reyting olarak tanımladığı abonelik sistemini, üretimin devamlılığının bir koşulu olarak görmektedir. Dolayısıyla da F-13, Netflix gibi küresel ve geniş abone sayısına sahip olan dijital platformların dijital reytinglerini -yani aboneliklerini- arttırmak için üretim ve içerik standardı geliştirdiklerini belirtmektedir. Netflix gibi

[6]'Binge watching' kavramı Türkçe'de 'aşırı izleme' olarak tanımlanmaktadır. Kavram, Selin Tüzün Aşealp ve Gülşah Başlar'ın, 2020 tarihli "İnternette Dizi İzleme Pratiklerinin Dönüşümü: Aşırı İzleme (Binge Watching) Üzerine Bir Araştırma" başlıklı çalışmasında detaylı olarak tanımlanmaktadır.

küresel bir şirketin reyting hedefini, anlatı ve teknik üretimdeki standart şablonlarla açıklamakta ve doğallaştırmaktadır. F-13 Netflix'in reyting hedefini şöyle açıklamaktadır:

> Evrensel bir dil yaratmak istiyor. Çünkü dünya pazarını düşünyor. Her kesimden her ülkeden her yaştan ve profilden abonelik istiyor. İçeriklerini yerelleştiriyor belki ama üretimin teknik boyutunda ciddi standartlara önem veriyor. Şablonları var ve dışına çıkılmasını istemiyor. Fabrikasyon bir üretimi var, risk almak istemiyor. (F-13)

F-13, diğer faillere benzer şekilde dizi alanının reyting doxasını, dijital alan üzerinden yeniden üretmektedir. Dizi alanına televizyon alanından gelmiş olan F-13, ilk somut kültürel sermayesini dijital platforma satarak sembolik ve iktisadi sermaye kazanmıştır. Henüz alana yeni giriş yapmış olmakla birlikte alanın devamlılığının sağlanabilmesinin koşulunu reyting olarak tanımlamakta ve Bourdieu'nun da belirttiği gibi takip etme stratejisi ile egemen doxayı yeniden üretmektedir.

Tüm katılımcı faillerin sözlerinden de anlaşıldığı gibi, izleyiciyi nicel bir orana indirgen, alanın aktörlerinin kar maksimizasyonunda işlevselleştirdikleri reyting sistemi, temel başarı ölçütü olarak doxalaşmakta, alanın üretim pratiklerini şekillendirmekte, ve alanın varlığının temel koşulu haline gelmektedir. Her ne kadar ticari yayıncılık sisteminin yarattığı bir doxa olsa da alandaki failler, reyting doxasını habituslaştırarak sorgulamadan hatta gerekliliğine vurgu yaparak yeniden üretmekte ve alanda bu doxayı sürekli kılmaktadırlar. Görünen odur ki, doxanın yeniden üretiminde alanda eski, yeni ya da konum sahibi olmak bir fark yaratmamaktadır.

Reytingin alanı domine eden ve alandaki ticarileşmenin boyutlarını her geçen gün arttıran dinamiklerinin failler tarafından yakın zamanda dönüştürülemeyeceği gözlenmektedir. Buna karşılık alanda hızla gelişen teknolojik yapılanma, reyting ölçümleme sisteminin yapısını ve kriterlerini yakın gelecekte oldukça değiştirecek görünmektedir. Televiyonun dijital ve mainstream yayıncılığın giderek yakınsadığı ortamda artık sosyal reyting ölçümlemeleri yapılabilmekte, sosyal medya ağları

üzerinden izleyici beğeni ve tepkileri alınabilmektedir. İzleyicinin aktif biçimde yorumda bulunduğu, görüş ve beğenilerini ayrıntılı olarak dile getirebildiği sosyal ağlar sayesinde televizyonun izleyiciyi sayısal bir veriye dönüştüren merkezi ölçümleme sistemi giderek geçersizleşmektedir. Televizyon ve dijital ağlardan oluşan hibrit ölçüm sistemlerinin yakın gelecekte alanı belirleyeceği düşünülürse, izleyiciyi nicel bir verilere indirgemeden, ona ifade alanı açarak gerçek taleplerine göre üretimi şekillendiren bir dizi alanını hayal etmek mümkündür. Bir diğer deyişle faillerinin dönüştüremediği alanı yapısal dinamiklerin dönüştürme potansiyeli umut vaad edicidir.

2.3.2. Uzun Süre Doxası: 'Bu Sistem Değişmez'

Reyting doxanın ve buna bağlı olarak reklam uygulamalarının kanallar üzerinde yarattığı baskı, alandaki rekabet ortamını sertleştirmekte ve üretilen ürünlerin-yani dizilerin- sürelerinin uzamasına, bir diğer deyişle standartların bozulmasına neden olmaktadır. Türün tarihteki ilk örneklerini veren ve küresel dizi alanını domine eden Amerika ve Avrupa'da dizi süreleri 40-45 dakika olarak standartlaşmaktadır. Ellis de (2003), Amerika'da dizi sürelerinin 44 dakika, BBC'de 56 dakika olduğunu belirtmiştir. Aralarındaki süre farkının ise reklamlardan kaynaklandığını ifade etmiştir. Türkiye'de ise 2010'lu yıllardan bu yana diziler, 90-135 dakikalık yayın süreleri ile hem şikayet ve eylemlerin hem de resmi ve kamusal tartışmaların merkezinde yer almaktadır.

Eleştiriler, dizi alanında yer alan sembol üreticileri tarafından yükseltilmektedir. Nitekim tekrarları ve reklam kuşaklarıyla ulusal kanalların prime time kuşaklarında her gün yayın akışının yaklaşık 3-4 saatini kaplayan diziler, yoğun ve zorlu bir üretim sürecinin sonunda ortaya çıkabilmektedir. Sürelerdeki uzunluk, reyting doxasının baskısı ile ortaya çıkmakta, dizi alanındaki üretim pratiklerinde varolan güvencesiz ve belirsiz koşulları da ağırlaştırmakta, düzensiz ve kuralsız üretimin önünü açarak çalışanları vasıfsızlaştırmaktadır. Dizi alanında çalışan hem teknik kadroların hem de sembol yaratıcılarının alandaki en önemli sorunlardan biri olarak gösterdiği dizi

sürelerinin uzunluğu, alanın kurumsallaşmasının ve üretim pratiklerinin standartlaşmasının da önünde önemli bir engel olarak belirmektedir.

Televizyondaki ortama karşılık, abonelik sistemiyle tüketicisinden aldığı gelirlerden kazanç sağlayan dijital platformlarda dizi süreleri, 40-45 dakika ile sınırlanmaktadır. Zaman baskısı olmadan üretilen dijital dizilerin süreleri, alanda üretim pratikleri için de alternatif bir açılım sunmaktadır. Ancak dijital üretim, henüz alanı domine edecek hacime ulaşmamıştır. Aynı zamanda dijital platformlar, geleneksel mecralara benzer şekilde faillere eşit fırsatlar sunmamaktadır. Dolayısıyla dizi alanında dizi sürelerinin uzunluğu kronik bir sorun olarak ortaya çıkmakta, karşı eylemlere ve tepkilere rağmen alandaki üretim dimaiklerini şekillendiren temel doxalardan biri haline gelmektedir. Dizi sürelerine yönelik bu doxa, siyasi alanın yasal düzenlemelerinin etkisi ile ortaya çıkmış, alandaki üretimin belirleyicileri konumunda yer alan yapım şirketleri ve kanalların dizi maliyetlerini karşılama gerekçesi ile gelişmiş, yine bu aktörlerin artı değer üretimi hedefleriyle derinleşmiştir. Dizi sürelerinin alanın üretim dinamiklerindeki belirleyici rolü, siyasi otoritelerinin ve alandaki egemen faillerin kayıtsızlığı ile giderek kronikleşmektedir.

Dizi sürelerine yönelik sorunlar, 2010'lu yıllardan itibaren dile getirilmeye başlamıştır. 1970'li yıllarda başlayan yerli dizilerin sürelerinin, bu yıllara kadar dünya standartlarında olduğu, dış kaynaklı yapımlara benzer şekilde yerli dizilerin de 40-45 dakika ile sınırlı tutulduğu görülmektedir. Ancak, 2011'de RTÜK'ün reklam sürelerine yönelik müdahalesi, kanallar ve yapım şirketleri arasındaki rekabet koşullarının bu yıllarda derinleşmeye başlayarak reklam pastasından pay alma yarışlarının hızlanması, kanal sayısının artmasıyla alandaki arz ve talep dengelerinin değişmesi ve dizi maliyetlerinin artması gibi nedenler dizi sürelerinin de her yıl düzenli olarak arttırılmasına neden olmuştur. Sürelerin uzamasına yol açan en temel neden ise, RTÜK'ün televizyon reklamlarının yayın süreleri ve sıklığında yaptığı değişikliktir.

RTÜK, 6112 sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun ve Yayın Hizmeti Usul ve Esasları Hakkında Yönetmeliğiyle, 2003 yılından bu yıllara kadar yürürlükte olan ve film yayınlarına 20 dakika aralıklarla reklam alabilme olanağı tanıyan düzenlemeyi değiştirmiştir. Yeni düzenleme, televizyonlara bir saatlik yayın süresinde en fazla 12 dakikalık – yani yayının en fazla %20'si oranında- reklam alabilme şartı getirmiştir. Düzenleme aynı zamanda bir saatlik yayında 3 dakikaya kadar olan program tanıtımlarının ve ürün yerleştirme reklamlarının yayınlanmasına izin vermekte, bant reklamlarının da en fazla 8 saniye olacak şekilde kullanılmasına olanak tanımaktadır. 30 dakikayı aşan programlarda ilk 30 dakikadan sonra reklam girilmesi zorunlu hale gelirken, 30 dakika sonrasında verilecek reklamların zamanı program sahibine bırakılmıştır. RTÜK'ün yaptığı bu düzenleme, daha önce esnek kurallara göre yürütülen reklam kuşaklarının kullanımını sınırlandırmış ve kanalların verebileceği reklam süresini de kısaltmıştır. Ürün yerleştirme ve sponsorluk gibi getirisi yüksek olmayan reklamlara olanak tanınması ve reklam sürelerine getirilen sınırlamalar, kanalları dizi maliyetlerini bile karşılayamayacak noktaya getirmiş ve kar etmeleri zorlaşmıştır. Nitekim yeni düzenleme ile 40-45 dakikalık bir dizide ancak iki kuşaklık reklama yer verilebilmekte ve bu reklam süresi kanalların deyimiyle dizi üretim maliyetini karşılamaya yetmemektedir.

Kanallar arasındaki rekabetin yüksek reytingli diziler üzerinden işlediği bu yıllarda, RTÜK'ün getirdiği düzenlemenin en belirgin etkisi dizi sürelerinde ortaya çıkmıştır. Bourdieu'nun deyimiyle siyasi iktidar, dizi alanına müdahale ederek alanda yeni kuralların oluşmasını sağlamış, dizi maliyetlerini karşılamak ve kar elde etmek isteyen kanalların baskıları ile dizi süreleri 100 dakikanın üzerine çıkmıştır. "2011-2015 yılları arasında yayınlanan dizilerin ortalama sürelerine bakıldığında, toplam dizi sayının % 45'lik bir bölümünün 100 dakikanın üzerinde bir yayın süresine sahip olduğu anlaşılmaktadır" (Şentürk, Gülçur ve Eken, 2017:212). Aynı yıllarda yapılan reyting

ölçümlerinin izleyicinin uzun süreli dizilere daha yoğun ilgi gösterdiğini ortaya çıkarması, kanalların rekabet iştahını kabartmış ve 2015 yılından itibaren dizi süreleri, % 87'lik bir oranla 120 dakika ve üzerinde bir sürede yayınlanır hale gelmiştir (Şentürk, Gülçur ve Eken, 2017:214).

Sürelerin uzaması, kanalların yayınlarda dört kuşak reklam alabilmesini ve yüksek dizi maliyetlerini finanse etmeyi de olanaklı kılmaktadır. Nitekim dizi maliyetleri incelendiğinde yüksek girdi ücretleri görünür hale gelmektedir. Örneğin, 2020-2021 sezonuna ait veriler bir dizi bölümünün ortalama tahmini bütçesinin 1.350.000 TL olduğunu göstermekte, bu rakam daha yüksek bütçeli yapımlarda 2.000.000 TL'yi bulmaktadır (Alpay ve Okur, 2022). 2010'lu yıllarda yüksek maliyetlerin ardındaki en önemli gerekçenin oyuncu ve çalışan kadroların aldığı yüksek ücret giderleri olduğu belirtilmektedir. Örneğin Deloitte'nin 2014 yılında yürüttüğü Dünyanın En Renkli Ekranı Türkiye'de Dizi Sektörü başlıklı sektörün yapısını ortaya koyan araştırmada "reytingler ve rekabet gibi nedenlerden dolayı ünlü aktörlerin, senaristlerin, yapımcıların tercih edilmesi dizi maliyetlerini artırmaktadır" (2014, 10) denilmektedir. Benzer tespit, dönemin RTÜK başkanı Davut Şahin tarafından da dile getirilmiştir:

> Avrupa'da 20 dakikadan kısa 60 dakikadan uzun dizi yok. (…) Bizde ise dört saate kadar çıkan süreler söz konusu. (…) Kanallar ile yaptığımız görüşmelerde dizi sürelerinin uzunluğunun nedenlerini oyuncuların yüksek ücret alması, rekabet ortamı ve reklam yerleştirme gibi nedenler sundular.(…) Bu uzun sürelere artık müdahale etmek gerekir (Şahin, 2011).

Uzun dizi sürelerinin dizi çalışanlarının iş koşullarına uzun çalışma saatleri olarak yansıması, dizi sürelerine yönelik tartışmaları alevlendirmiş, RTÜK de soruna çözüm bulmak adına alanın aktörleri ile yürüttüğü görüşmeler sonucunda sürelerin ardındaki nedeni, çalışanların ücretleri olarak açıklamıştır. Nitekim Şahin, alanda yaşanan yeni durumun suç ortaklığından "yaptığımız çalışmada dizi sürelerini RTÜK benzeri düzenleyici otoritelerin değil, arz talep dengesinden hareketle yayıncıların belirlediğini tespit ettik" cümleleriyle sıyrılmıştır.

2010'li yılların ortalarından itibaren dizi alanında geleneksel yayın kurumları arasında devam eden rekabete dijital mecraların da katılması, alanda yer alan oyuncu ve üretim ekibine yönelik talebi arttırdığı bir gerçektir. Alanda nitelikli iş gücünün ve sembolik sermayesi güçlü olan oyuncu sayısının az olması, ücret dengesine de yansımıştır. Günümüzde hala devam eden yüksek ücret sorunu, bir yandan çalışanlar arasıda ücret dağılımında dengesizlik yaratmakta, diğer yandan dizi maliyetlerini arttırmaktadır. Örneğin 2022 dizi sezonuna ait veriler, özellikle yıldız oyuncu diyebileceğimiz yüksek sembolik sermayeye sahip oyuncuların astronomik rakamlar aldığını göstermektedir. *Camdaki Kız* dizisinin başrol oyuncusu Burcu Biricik bölüm başına 75.000.000 TL, *Kuruluş Osman* dizisinin başrol oyuncusu Burak Özçivit de yine bölüm başına 250.000.000 TL almaktadır (Dizioyuncu.com, 2021).

Alanda sınırlı sayıda yıldız oyuncunun aldığı yüksek ücretler, geriye kalan ekibin düşük ücret skalasını gizleyen bir etki de yaratmaktadır. Çoğu zaman kanal ve yapımcıların dizi sürelerinin uzunluğu söz konusu olduğunda, bu astronomik rakamları örnek göstermeleri ve maliyet gerekçesinin ardına sığınarak diziler üzerinden reklam gelirlerini maksimize etmeleri uzun dizi sürelerinin alanda doxalaşmasına neden olmaktadır. Nitekim veriler kanalların, dizilerden önemli oranda kar ettiklerini de göstermektedir.

Dizilerin kanallara kazandırdığı reklam ücretlerine yönelik araştırmalar, kanalların maliyet gerekçesinin ardına gizlenerek uzun dizi sürelerini doxalaştırmaya çalıştıklarının bir göstergesi olarak da okunabilir. Örneğin, 2010 yılı sezonunda yayınlanan *Muhteşem Yüzyıl, Fatmagül'ün Suçu Ne? ve Öyle Bir Geçer Zamanki* gibi reytingi yüksek olan diziler, kanallarına tahmini olarak bölüm başına ortalama 272.000.000 TL- 2.300.000.000 reklam getirisi sağlamışlardır. Nitekim bu gelirler RTÜK'ün reklam düzenlemesinin ardından elde edilmiş, yeni düzenleme reklam gelirlerini arttırıcı bir etki yaratmıştır. Güven, kanalların bir saatte 12 dakika reklam

girebilme haklarını stratejik olarak kısa aralıklarla kullandıklarını ve izleyicinin 'kaçırırım' korkusuyla ekran başından kalkamadığını dolayısıyla da kanalların reklam gelirlerinin arttığını dile getirmektedir (Güven, 2011).

2017 yılında Forbes Dergisi'nin yaptığı araştırmaya göre de, 2017-2018 sezonunda 76 dizi yayınlanmış ve diziler kanallara toplamda 1,4 milyar TL'lik ciro geliri sağlamıştır (Berkant, 2018). Dizilerin ihracat gelirlerinden de kar ettiği ve bu karın da kanal tarafından alındığı düşünüldüğünde dizilerin, özellikle de yüksek reytingli dizilerin kanallara kazandırdığı karın oldukça yüksek olduğu görünmektedir. Dolayısıyla kanallar, uzun dizi sürelerinden vazgeçme eğilimi göstermemekte ve uzun dizi süreleri alanda hakim dinamik haline gelmektedir. Nitekim 2010'lu yıllardan bu yana, çalışanlar ve meslek örgütleri tarafından sürelerin uzunluğuna ve bunun yarattığı 'vahşi' çalışma koşullarına yönelik talepler, şikayetler, görüşmeler ve eylemler sonuçsuz kalmaktadır.

Uzun dizi sürelerine ilişkin doxanın alanda yarattığı tahribatın birbiriyle ilişkili olarak iki boyutu öne çıkmaktadır. Bunlar yoğun ve ağır çalışma koşulları ve içeriklerde ortaya çıkan 'niteliksizlik' sorunudur. Doxanın alanda yarattığı bu tahribatı Oyuncular Sendikası Genel Sekreteri Sercan Gidişoğlu, "dizi süreleri gerçekten çok uzun Türkiye'de. 150 dakikalık bir bölüm de çekebilirsiniz; ama bunun kanuna, çalışma şartlarına uygun ve insani şartlara çekerseniz (…). Bu zaten dizilerin kalitesini düşürüyor (…). Ama esas konu çalışma koşullarıdır (akt. Atmış, 2019) sözleriyle dile getirmiştir.

Alandaki faillerin vasıfsızlaşmasına ve sömürü koşullarına mahkum edilmesine neden olan süre doxası, tüm failler tarafından dile getirilmekte, eleştirilmekte, alandaki örgütlenme mücadelesini de harekete geçirmektedir. Ancak yürütülen mücadeleye rağmen doxanın değişmemesi faillerin de giderek doxayı kabullenmesine ve mücadeleden vazgeçmesine neden olmuştur. *Bana Sevmeyi Anlat,* ve *Sadakatsiz* gibi

birçok yapımda görüntü yönetmenliği yapmış olan Ahmet Bayer, doxa ile mücadelesini tarihsel süreç içinde nasıl sonuçsuz kaldığını,

> 2000'lerde bu işe başladığımda diziler 50 dakika civarındaydı. Daha sonra dizilerin daha çok talep görmeye başlamasıyla (…) reklam kuşakları ile birlikte kazanç da yükseldi. Süreler yavaş yavaş arttı, 90 dakikaya çıktığında Taksim'de çok büyük bir yürüyüş yaptık. O zaman 90 dakika herkes için çok büyük bir sorundu ve ilginç bir şekilde daha sonra sürelerin 120-150 dakikaya çıktığı bir sürece girdik (akt. Ağkoç, 2021)

sözleriyle ifade etmiştir. Doxanın değişmezliğine ilişkin umutsuzluk *Vatanım Sensin* ve *Atiye* dizilerinde senaristlik yapan Nergis Otluoğlu'da da hakim eğilimdir. Otluoğlu "zamanında bunun için çeşitli eylemler de yapıldı ancak değişen bir şey maalesef olmadı" (akt. Ağkoç, 2021) diyerek doxanın değişmezliğine ilişkin alanda hakim olan inancı paylaşmaktadır.

Süre doxasının değişmezliğine ilişkin umutsuzluk ve vazgeçmişlik bu araştırmaya katılan failler tarafından da paylaşılmaktadır. Failler, alandaki diğer faillere benzer şekilde sürelerin uzunluğundan şikayet etmekte, kimi zaman yürüttükleri mücadeleleri dile getirmekte ancak doxanın değişmezliğini vurgulamaya yönelmektedirler. Faillerin çalışma koşullarını, üretim kapasitelerini, yaratıcılıklarını ve kendilerini gerçekleştirme becerilerini zayıflatan bu doxa, faillere göre alanın temel doxalarından biri haline gelmiştir. Sembolik sermayesiyle alanda ve toplumsal uzamda söz sahibi olan F-14, Türkiye'deki dizi sürelerinin dünyadaki standartlardan farklı şekilde işlediğini belirtmekte, 160 dakikalara uzayan dizilerin nedeninin kanalların para kazanma ihtiyacı olduğunu belirtmektedir:

> Dizi süreleri pandemiden önce de çok uzundu. Pandemiden sonra da hala çok uzun. 150 dakika, 160 dakika. Dünyada örneği olmayan şeyler aslında bunlar. Ulusal kanallarda dizi çektiğiniz zaman kanalların para kaynağı reyting ve reklam olduğu için tutan bir diziyi çekmeye çalışıyorlar. Ne kadar tutarsa o kadar çok reklam alıyorlar. Kanalın gelir kaynağı reklam olduğu için dizi ne kadar uzun olursa o kadar para kazanıyor (F-14).

Dizi alanına tiyatro alanından gelen ve yer aldığı diziler ile şöhrete ulaşarak, sembolik sermayesini güçlendiren F-14, yapılan görüşme sürecinde, failin alanın kurallarına uyduğu ve başarı kazandığı izlenimi edinilmiştir. Fail artık kendi kurllarını

kendisi koymaktadır. F-14, alının doxalarına her zaman uymuş, uymak zorunda kalmıştır. Alana girişinden bu yana, Bourdieu'nun ifadesiyle egemen doxaları takip ederek şöhrete kavuşmuştur. F-14, Türkiye'deki dizi sürelerinin uzunluğunu eleştirmiş ancak bu eleştirisini dünya standartlarına uygunluğu çerçevesinde dile getirmiştir. F-14'e göre, önemli olan ticari sistemin nasıl işlediğinden çok sistemin dünya standartlarından giderek ayrışan bir yapı ortaya çıkarmasıdır. F-14'e görüşme sürecinde 'sembolik gücünün alanda egemen ve belirleyici bir konum kazandırdığı hatırlatılarak alandaki bu doxaya yönelik herhangi bir mücadele verip vermediği' de sorulmuştur.

F-14, alandaki yapının kendisinin sembolik sermayesinden güçlü olduğunu ifade ederek, mücadele etmenin gereksiz olduğunu düşünmektedir. Bireysel ve kolektif mücadeleden kaçınan F-14, alanın doxalarını dönüştürmeye yönelik stratejilerden kaçınarak süre doxasını korumayı tercih etmektedir. Bir diğer deyişle, sembolik sermayesi güçlü olan F-14, alanın egemenlerinden birisi haline gelerek, alandaki doxanın yeniden üretilmesi yönünde bir tavır almaktadır. F-14'ün yaklaşımı, alanda sembolik sermaye bakımından güçlü konumda yer alanların alanın doxalarını dönüştürmek için mücadele etmek yerine sürekli kıldıklarının bir göstergesidir.

Görüşmemize katılan bir diğer fail F-5 de toplumsal uzamda şöhret sahibidir ve güçlü bir sembolik sermayeye sahiptir. Uzun yıllar sinemaya emek vermiş olan ve sembolik sermayesini bu alanda kazanan F-5, dizi alanın en önemli sorunlarından birinin uzun dizi süreleri olduğunu belirtmiştir. Televizyon ekranlarında yüksek reytingler alarak uzun yıllar süren bir dizide yer alan ve sonrasında da alandan ayrılan F-5, alanı bırakmasının nedenlerini dizi sürelerinin neden olduğu 'vahşi' çalışma koşulları olduğunu belirtmiştir. F-5, dizi sürelerinin alanda yer alan tüm çalışanları etkilediğini belirterek, doxaya yönelik tepkisini ve eleştirisini dile getirmiştir.

> Yani beni dizilerde en çok rahatsız eden vahşi bir çalışma koşullarının olmasıydı. Sendikal şartların hiç işlemediği, oyuncu performansının hiç dikkate alınmadığı, meselenin sadece haftaya iş yetiştirmenin olduğu, insan üstü gayretle yazar için de yönetmen için de aktör için herkes için böyle vahşi koşullar var. 90 dk için kıyamet kopuyordu, şimdi 120 dkya

> çıkmış. Bir geceyi kapatma noktasına gelmiş. Türkiye'de çok fazla rastladığımız bindiğin dalı kesme noktasına geldi dizi sektörü. Oysa yapılması gereken, buradan kazanılan paralarla daha kaliteli, daha insanları mutlu edecek şartları oluşturmak gerekirdi. Ama sinemada da aynı şeyler yaşanmıştı. Paraları kazanıp başka yerlere aktarmak, teknik olarak geliştirmek, daha modern şartları oluşturmak diye bir niyet olmamış prodüktörlerde. Aynı kültürü bugün televizyon dizileri uyguluyor duyduğum kadarıyla (F-5).

Dizi sürelerinin kısaltılması için eylemlere katılan F-5, doxaya yönelik mücadele yürütmüş olmasına rağmen değişmediğini belirtmiştir. F-5 doxa ile ilgili olarak alanda işleyen ticari sistem yerine, bu sistemin yanlış uygulamalarını işaret etmektedir. Hatta, F-5 sinemanın da ilk dönemlerinde de dizi sektörüne benzer şekilde politika hatalarının yapıldığını ancak zaman içinde gelişmelerin kaydedildiğini belirtmektedir. F-5, görüşmede dizi sektörüne ilişkin olarak 'su akar yolunu bulur, dizi sektörü de zaman içinde yolunu bulacak, taşlar yerine oturacak' diyerek doxayı eleştirmekten ve buna yönelik mücadele vermekten vazgeçtiğini ortaya koymaktadır. Hatta F-5 alandaki işleyişe yönelik mücadelenin tehdit olarak geri döneceğini dile getirmektedir:

> Ama bak, bu tür maceralarında bu tür tavırlar sonrasını çok belirler. Düşmanca ilişkilere dönüşür. Kimse bunu göze alamaz. İnsani bir mesele olur, mesela yemek içmek ya da baskı vs, tavır alırım. Sağlık hikayesi vs konularda çok tavır aldığım oldu. Ama bizim zamanımızda zaten biraz daha gevşekti koşullar. Bir de bu iş bir mekanizma işi" (F-5)

Alanda eski olan ve güçlü sembolik sermayesi ile dikkat çeken diğer bir fail senarist F-16'dır. Yüksek reyting alan dizilere imza atmış olan ve alanda yüksek bir saygınlık elde eden F-16 da alandaki en önemli sorunun dizi süreleri olduğunu dile getirmekte ve televizyonların yayın platformlarına eleştiri getirmektedir. Süre doxasına umutsuzlukla yaklaşan F-16, dönüşümün bireysel değil yapısal süreçlerde mümkün olacağını ifade ederek sorumluluğu ve umudu yine yapıya yüklemektedir:

> Dizi Sektörün en önemli sorunu, dizi süreleri. Bunun da sebebi televizyonların yayın politikaları. Televizyonlar sadece dizi televizyonları olmaya devam ettikçe, bu durum devam edecek. Yeni projem bir digital platformda yayınlanacak. Hem süresi hem içeriği açısından Televizyon'a göre daha özgür olduğumu söyleyebilirim. (F-16)

Alanın en temel sorunu olarak nitelendirdiği süre doxasından F-16, sembolik sermayesinin de etkisiyle yarattığı alternatiflere kaçış eğilimi göstermekte, eylemsiz

kalmaktadır. Doxayı yeniden üretmese bile çözümü de yine yapının yeni alternatiflerinden beklemektedir. Konumunun da etkisiyle bireysel çözümler ile alanda kendisine yer açmaktadır. F-15, dizi sürelerinin uzunluğunun yoğun ve ağır çalışma olarak kendisine yansıdığını ve yaratıcılığı tahrip ettiğini dile getirmiştir. Eski faillerden biri olan, oyuncu ve senarist olarak alanda yer alan ve kendisini ağırlıklı olarak senarist olarak tanımladığını ifade eden F-15, doxayı kendisine çalışma pratiklerinde yansıdığı için eleştirmektedir:

> Her hafta film süresinde film çekmek korkunç bir işe dönüşüyor bir süre sonra. Yaratıcılığınız bitiyor. Bu yüzden dijital kanallara yönelmeye başladım. TRT Dijitale senaryo yazıyorum şuan. Mümkün olduğu kadar bu platformlarda kalmaya devam edeceğim. Aslında dijitale senaryo yazmak daha zor. Kısa sürede çok şeyi iyi anlatmalısınız. Tam tersi gibi düşünülür ama değil. Zorlanıyorum aslında ama diğer yandan geliştiğimi hissediyorum, paslanmışım televizyonda. (F-15)

F-15, 16'ya benzer şekilde doxayı eleştirmekle birlikte eylemsiz kalmakta ve bireysel çözüm üretmekte, kendisine dijital alanda konum sağlama yoluna gitmektedir. Alanda eski olan faillerin, doxaya yönelik olarak ortak bir umutsuzluğu, eylemsizliği ve bireysel yöntemlerle alternatif konumlar ürettiği gözlenmektedir.

Dizi süreleri konusu alanda yer alan faillerin ortak mücadele konusu olmuştur. Konu, ilk ortaya çıktığı 2010'lu yıllarda alandaki birçok faili bir araya getirmiştir. Alanda güçlü sembolik sermayeleri ile yer alan Haluk Bilginer, Bergüzar Korel, Engin Günaydın, Beren Saat, Halil Ergün, Okan Yalabık, Olgun Şimşek, Berna Laçin, Tomris Giritlioğlu, Şevval Sam gibi sembol yaratıcıları, 2010 yılında yapılan eyleme destek vermiştir. Ancak zaman içinde birçok güçlü sembolik sermayeye sahip olan failin aktif mücadeleden vazgeçtiği gözlenmektedir. Aradan geçen zaman içinde değişim yönünde bir gelişmenin olmamasının bu failler üzerinde etkili olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmada da faillerin benzer bir umutsuzluk içinde oldukları, alandaki ticari yapının dinamiklerinin değişmeyeceğini düşündükleri görülmekte, hatta doxayı yeniden üretmeye eğilim gösterdikleri gözlenmektedir. Habitus geçmiş deneyimlere dayalı strateji üreten bir ilke olarak, değişen durumlar karşısında faillere belli bir eğilim

kazandırmaktadır. Alanda yer alan failler de, mücadele deneymlerinin verdiği sonuçsuzlukla koşullara uyum sağlama yolunu seçmişler, yapıyla yapılandırılmışlardır.

Örneğin Engin Günaydın "televizyon dizilerinde, süreleri ve çalışma şartlarından dolayı çalışmayı düşünmüyorum, ileride düzenleme olursa devam edebilirim" (akt. Arman, 2022) diyerek alandan ayrılma gerekçesini dizi sürelerinin uzunluğu olarak göstermiş, dijital platformlara iş yapacağını dile getirmiştir. Dijital platformlar, süre doxası konusunda televizyona alternatif oluşturmaktadır. Alandaki birçok failin dönüştürmek için mücadele ettiği ancak değiştiremediği için kabul ederek uyum sağlamayı seçtiği doxa, yine yapının sunduğu dijital alternatifi ile dönüşüm potansiyeli taşımaktadır.

Alana yeni giren kimi failler doğrudan dijital platformlara yönelmekte, dijital platformlardan 'iş kapmaya' çalışmaktadır. Örneğin görüşme yürütülen F-13, ilk işini dijital platformlara yapmış, yönetmen olarak bir belgesel-dizi çekmiştir. F-13, dijital platformu tercih etmesinin ardında "içerik üretiminde özgürlüğün daha fazla olduğu bir alan" diyerek açıklarken, hem dizi sürelerinin hem de çalışma koşullarının dijital platformlarda daha "insani" olduğunu düşünmektedir. Televizyon alanındaki ticari üretim dinamiklerinin ve işleyişin üretim pratiklerinde yarattığı tahribatı "bu işin doğası böyle" diyerek habituslaştıran F-13, doxaları takip etmektedir. F-13, dijital yayıncılık alanında iş yapma motivasyonu da "bu alan yenilikçi bir alan, dizi süreleri de kısa, çalışma koşulları da daha makul, karışan da yok" sözleriyle kendi işinde denetim sahibi olarak tanımlamakta ve Hesmondhalgh'ın belirttiği gibi iyi iş koşullarında olduğunu dile getirmektedir.

Alandaki yer alan bir diğer fail olan F-12, dizi alanında 10 yıldır yer alan ancak sembolik sermayesini güçlendirememiş olan bir oyuncudur. F-12 süre doxasını eleştirmekle birlikte, "dijital platformlar geliyor, çok şey değişmek zorunda kalacak ama zamanı var" diyerek doxanın dönüşümünün yapıdaki teknolojik değişimlerle mümkün

olacağını dile getirmektedir. F-12, dijital platformların izleyiciye alternatif yarattığını ve farklı dizi örnekleri ile karşılaşma fırsatı verdiğini düşünmektedir:

> (…) dijitalde farklı sürelerde diziler var. 15 dk,40 dk,5 dklık diziler var bu alanlarda. İzleyici yeni ve dinamik dizi örnekleri görmeye, izlemeye başladı. Televizyonun dayattığı uzun ve niteliksiz örnekler yerine yeni bakış açıları kazanmaya başladı. Bence bu çok önemli. (F-12)

F-12, alanda yeni olmamasına ve yeterince iktisadi, kültürel ve sembolik sermayeye sahip olmamasına rağmen alanın doxalarını kabul etme ve yeniden üretme konusunda mesafeli durmaktadır. Görüşme sürecinde de gözlenen nokta F-12'nin dinamik, mücadeleci ve örgütlülüğe yönelik eğilimleri onun doxaları sorgulayan bir yapısı olmasıdır. F-12, dizi doxasını sorgulamasına ve eleştirmesine rağmen dönüşümün yapı tarafından mümkün olacağı konusunda diğer faillerle benzer bir tutum sergilemektedir.

Süre doxası ile ilgili olarak alanda dikkat çekici olan nokta, alanda ortalama 10 yıl ve altında çalışmış olanların dijitalleşmeye yönelik inançlarının yüksek olması ve bu alanda daha çok yer almaya çalışmalarıdır. Televizyon alanına yönelik bir umut beslemeyen ve bu alandaki üretimi ve içerikleri niteliksiz olarak tanımlayan yeni failler, dijital platformların yaratıcı ve yenilikçi olduğunu düşünemtedirler. Dolayısıyla televizyon alanındaki doxaları dönüştürmeye çalışmak yerine dijital mecranın doxalarını kabullenmeye ve televizyon alanına uyarlamaya eğilim göstermemektedirler.

2.3.3. Seri Üretim ve Hız Doxası: 'Fabrikasyon Üretimde Zamanla Yarış'

Dizi alanı, -dünyada olduğu gibi- Türkiye'de de kapitalist ekonomik sistemin içinde şekillenen endüstriyel üretim dinamiklerine göre yapılanmıştır. Alanda yapım şirketleri, seri üretim modellerine uygun olarak dizi üretmekte ve pazara sunmaktadırlar. Meta üreten şirketler olarak var işlemektedirler. Smythe de reklamverenler için, izleyicinin dikkatini sürekli kılmak için çalışan özel şirketler olarak örgütlenen ve seri üretimle içerik üreten medya yapısına dikkat çekmiştir (2006). Türkiye'deki dizi alanı

artı değer üreterek, yayın mecralarının ve diğer ilişkili alanların artı değer üretmesine katkı sağlayarak meta üretimine katılmaktadır. Alan, reyting ve süre doxalarının etkisiyle ağırlıklı olarak seri ve hızlı üretime yönelmiş ve doxalaştırmıştır.

Medyadaki üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerini kapitalist ekonomik yapı çerçevesinde açıklamaya odaklanan ekonomi politik yaklaşım, ürün ve üretim ilişkilerini merkezine alarak sembolik üretimin sermayenin çıkarları çerçevesinde nasıl yürütüldüğünü anlamaya yönelmiştir. Yaklaşımın da ortaya koyduğu gibi medya kurumları, kapitalist toplumsal yapıda diğer meta üreten kurumlardan farklı olmayan üretim örgütlenmesi ve kurmsal yapı görünümü sunmaktadırlar. Garnham'ın da belirttiği gibi medya kurumları sermaye yoğun üretim ve dağıtım yöntemlerine, yoğun ve gelişmiş işbölümüne ve kar hedefiyle örgütlenen hiyerarşik bir yapıya sahiptirler (akt. Çakmur, 1998: 124). Nitekim medya kurumlarının, kamusal değere sahip sembolik ürünleri, 'farklılık', 'yenilik' üzerine kurulu ayırd edici bir karaktere sahiptir. Bu ürünler, sembolik bir kullanım değerine sahip olan, tüketilip bitirilmeyen, sembolik değerini kaybettiğinde tüketilen ürünlerdir (Çakmur, 1998: 123). Ürünlerin ayırd edici karaktersitikleri, egemen sermayenin de üretimdeki örgütlenmenin nasıl yürütüleceğinin karar verme sürecinde belirleyici olmaktadır. Sembolik ürünlerin tahmin edilemeyen, riskli yapısı, ona yönelik talebin de nasıl olacağının bilinmezliğini beraberinde getirmekte, her bir medya üretim alanında farklı üretim dinamikleri ve metalaşma süreci işlemektedir.

David Hesmondhalgh da kültürel endüstrilerin ayırd edici özelliklerinden birisinin risk olduğunu ifade etmektedir. Kültürel endüstrilerde, ticarileşme-yaratıcılık geriliminin hakimiyetinde, kamusal değer içeren sembolik üretim yürütülmekte, doğası riskli olan üretim sürecinde artı değer, yüksek üretim maliyetlerine karşlık düşük yeniden üretim maliyetlerinin getirisi ile dengelenmektedir (Hesmondhalgh, 2013:26) "Uçucu" ve "tahmin edilemez" olan kültürel ürünlerin risklerini en aza indirmenin

yollarından biri de formatlama ve yıldız sistemini kullanmaktır. Ryan'ın (1992) da benzer şekilde alandaki riskin tutulan formatlarla asgariye indirildiğini ifade etmiştir. Tür sistemi ve formatlama, izleyicinin beklentilerine ve beğenilerine uygun olarak içerik üretebilmeyi mümkün kılarak riskin kayıplarını azaltmaktadır (Hesmondhalgh, 2013: 31-32). Picard da, kültürel ürünleri, tek kullanımlık ve süreklilik gösteren ürünler olarak ikiye ayırmıştır. Süreklilik gösteren ürünlerin, üretildikten ve izleyicide alışkanlık oluşturduktan sonra başarısızlık oranları düşmektedir (akt. Kara, 2014:54).

Türkiye'de dizi alanı, televizyonun alt alanı olarak, yüksek riskli doğası ile öne çıkmakta, riski azaltmak için seri ve hızlı üretim dinamikleriyle denenmiş tür, format ve temaların egemenliğindeki üretim biçimi egemenleşmiştir. Daha açık ifadeyle alanda, dönemsel olarak popülerleşen farklı temalar ve formatlar standartlaştırılarak izleyiciye sunulmakta, tutan örnekler haftalık yayın periyoduna hızlı üretimle yetiştirilmektedir. 'Hit' olacağı öngörülen ürünlerde sıklıkla yıldız sistemine başvurulmakta, izleyici ekrana çekilmekte ve süren serial benzeri diziler ile alışkanlık yaratılmaya çalışılmaktadır. Dizilerin yüksek maliyetleri, özetler ve tekrarlar ile dengelenmektedir. Kanal D'nin Dizilerden Sorumlu Müdürü Pelin Diztaş, özetlerin maliyeti düşürmenin en iyi yöntemlerinden biri olduğunu, "saat 8 ve 9 arasını sıfır maliyetle geçiriyorsunuz. (…) oraya yeni bir şey yapmak yerine özetle geçiriyorsunuz. Tamamen maliyet hesabı bu.(…) Özetteki reklamı da alıyorsunuz" (akt. Akın, 2018: 63) sözleriyle özetlemektedir.

Dizilerin ne oranda talep görecekleri televizyonun en temel sorunu haline gelmektedir. Talep belirsizliğinin yarattığı bu risk, üretimin pratiklerini belirsizlik yönünde etkilemektedir. Kanal D Dizi Sorumlu Müdürü Pelin Diztaş kimsenin kaç bölüm çekeceğini bilmediğini, dolayısıyla da stok yapmanın mümkün olamadığını belirtmektedir. Diztaş, "[yapımcıya] ancak 4 bölüm garanti veriyorum ve yolda bakacağız diyorum. Çok fazla stok yapma şansı kalmıyor. Hep yetişme telaşına

düşüyorlar" (akt. Akın, 2018:62) sözleriyle seri üretim ve hız doxasının altında yatan gerekçelerini alanın belirleyicisi olarak dile getirmektedir. Ona göre, işin riskli ve belirsiz olması, üretime hız baskısı olarak yansımaktadır. Hızlı üretim doxasını yaratan bir diğer neden de dizi sürelerinin uzun olmasıdır. Süre doxası, haftalık periyodlarda 120-130 dakikalık ürünü üretmeyi gerektirmekte ve üretim sürecini de hızlı üretim ve yoğun çalışma olarak yansımaktadır. Kimi zaman sipraiş kimi zaman projelendirme usulü ile üretime başlanan alanda, dizi öncesi tasarım ve planlamanın yapılamamakta, stok çalışmak mümkün olmamakta, senaristinden yönetmenine, oyuncusundan set ekibine tüm birimlerde hızlı bir üretim gerçekleştirilmektedir.

İş akış sürecinde yapımcı, senariste iş siparişi vermekte ve izleyicinin alışılagelen kalıplarına ve şablonlarına uygun ama yüksek reyting alacak bir ürün ortaya koymasını istemektedir. Endüstrinin yapısı, bir yandan emeğin özgün ve farklılık içeren yaratıcılığına ihtiyaç duyarken diğer yandan bunu denenmiş ve tahmin edilebilir kalıplar içinde kalarak yapmasını istemekte, senaristlerin giderek vasıfsızlaşmasına da kapı aralamaktadır (Kaya, 2016). Televizyon gibi dizi üretiminin de uzmanlaşma ve işbölümü üzerine kurulu olan kolektif üretim süreci, senaristin yanında yönetmen, sanat yönetmeni, görüntü yönetmeni kadrolarının ve bunlarla birlikte çalışacak teknik ekiplerinin de belirlenmesi ile başlamaktadır. Yapım şirketi ve televizyonların son kararı ile netleşen oyunculukların da oluşturulmasıyla ekibin örgütlenmesi tamamlanmakta, tasarım, araştırma ve geliştirme sürecinin ardından üretim başlamaktadır. Üretimde prodüksiyonun büyüklüğüne ve iş yoğunluğuna göre genellikle iki ekip olarak çalışmaktadır. Genellikle az sayıda stokla işe başlanmakta ve dizi ekibi reyting savaşının içinde, haftalık 'kaset yetiştirme' hedefiyle günde 13-16 saati bulabilen çalışma süreçlerine maruz kalmaktadır. Doğası gereği hızlı olan üretim süreci, süre doxasının da etkisiyle daha da hızlanmaktadır.

John Ellis (2003), televizyon üretiminin sinemaya oranla daha rutinleşmiş, kolektifleşmiş ve standartlaşmış dinamikleri olduğunu dile getirmiştir. Ellis, televizyonun rutinleşen üretiminin alandaki nedenin riski asgariye indirmek olduğunu, standartlaşmanın ise prodüksiyon ekibinin üretimini hızlandıran ve kolektif bir iş yapabilmelerini sağlayan bir dinamik olarak işlediğini ifade etmektedir. Ellis standartlaşmanın ülkelere ve bölgelere de göre farklılaştığını, üretimin bağlamına göre çeşitlilik arz ettiğini ortaya koymaktadır. Türkiye'de dizi alanındaki standartlar da, alanın yerel doxalarına göre şekillenmektedir. Nitekim, süre doxası seri ve hızlı üretimi kural haline getirmekte, yoğun çalışma temposu yaratarak vasıfsızlaşmanın önünü açmaktadır. Sembol yaratıcıları, standartlaşmış ve şablonlaşmış formatları hızlı, seri ve yoğun üretim koşullarında üretmek, 'yaratıcı' lıklarından çoğu zaman ödün vermek durumunda kalabilmektdirler.

Şentürk, Gülçur ve Eken, dizi alanındaki endsütriyel üretimi "sürümden kazanma" şeklinde tanımlayarak hız ve seri üretimin, herşeye anlık karar vermeyi gerektirdiğini, kaliteden daha çok yayına yetişme telaşının öne geçtiğini ve içeriklerde de tekrarlara ve tutarsızlıklara neden olduğunu belirtmişlerdir (2017:175). Hızlı üretim içeriğe yönelik olumsuz etkilerinin yanında alanda yer alan çalışanların sıkça iş kazaları yaşamalarına da neden olmaktadır. Tüm bu dinamiklere rağmen seri ve hızlı üretim, alanın yerleşik doxası haline gelmiştir. Bu dönüşümün ardında reyting ve süre baskısının yanında F-16 gibi, "televizyona, herkesin izlediği saatlere senaryo yazmanın bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de kuralları var. Bu kurallar çerçevesinde işinizi yapmak mecburiyetindesiniz" şeklinde alanın doxalarını içselleştrerek uyum sağlama ve sorgulamama eğilimi gösteren faillerin de etkisi büyüktür. Zira bu doxalar, Bourdieu'nun de ifade ettiği gibi alanda artık üzerine düşünülmeyen inançlar haline gelmiştir.

28 yıldır televizyon ve dizi alanında senarist olarak yer alan, tarihsel gelişim süreci içinde alanın tüm kurallarını ve dinamiklerini yakından tanıyan F-16, hız doxasını dizi süreleri çerçevesinde değerlendirmiştir. "Televizyonlar dizi televizyonuna dönüştü. Bu devam ettikçe süre sorunu devam edecek" diyerek sürenin hız doxasına etkisini dile getirmiştir. Yüksek kültürel, sembolik ve iktisadi sermayesi ile dikkat çeken F-16, kolektif üretimin televizyonun kurallarından biri olduğunu "kolektif şekilde bir üretim yapılır. Stresli bir iş ama ben stresi seviyorum.(…) 6 gün sabahtan akşama kadar çalışırım" sözleriyle alanın dinamiklerine uygun şekilde yaşadığını vurgulamaktadır. Alanın hız doxasını sorgulamak yerine "her konuda işlerini iyi yapanlar bir araya gelir ve işlerini iyi yaparlarsa ortaya mükemmel bir iş çıkar" sözleriyle yapıdan öte faile odaklanan bir habitus ortaya koymaktadır. Alanın eski faillerinden biri olan F-16, alana uyum sağlamayı ve habituslaştırarak doxaları korumayı tercih etmektedir. F-16, alanın üretim doxalarına 'doğallık' halesi kazandırmakta ve alanın devamlılığını sağlamaktadır. F-16, konumu ile alanın doxalarının dönüştürülmesinde belirleyici bir güç potansiyeline sahip olmasına rağmen aksiyönde hareket etmekte ve "düzenin [alanın] sembolik kolluk kuvveti pozisyonu"na (Karataş, 2019:266) yerleşmekte, doxaları düzenin çıkarları doğrultusunda üretilmesine katkı sağlamaktadır.

Alanın bir diğer faillerinden biri olan, güçlü sermayesi ve alanın doxalarını yeniden üretme eğilimi yüksek olan F-14 de alandaki hız doxasının alandaki süre doxasından kaynaklandığını şu sözleriyle belirtmektedir:

> (…)Her şeyi hızlı yapmak zorundayız vakitle yarıştığımız için şu sahneyi tekrar mı çeksek deme şansımız olmuyor. Her hafta ringe çıkıyorsunuz aslında. Kaseti kanala teslim etmek ve işi yetiştirmek zorundasınız. Bu her hafta olmak zorunda. Her hafta bir yüzüklerin efendisi uzunluğunda dizi çekmek zorundasınız. (…) Fabrika üretimi gibi içerikler ortaya çıkıyor mecburen. (F-14).

F-14, yürütülen görüşme sürecinde alanın kendisine has bir doğası olduğunu belirtirken hızlı üretimin de bu doğasından kaynaklandığını belirtmekte ve "dünya standartlarında değiliz, üretim dinamikleri de bu standartlarda değil" sözleriyle alandaki

fabrikasyon üretim dinamiklerine dikkat çekmekte ve kıyaslamaya gitmektedir. F-14, egemenleşen hız doxasını eleştirmekle birlikte, 'muhalefet etme', 'direnç gösterme' yeteneğini de alanda geçirdiği 25 yıllık süre içinde kaybetmiş görünmektedir. Alanın eski faillerinden biri olan F-14'ün alanın kurallarıyla şekillenen habitusu doxalara uyma ve yeniden üretme eğilimi göstermektedir. Nitekim F-14, sembolik ve iktisadi sermayesini dizi alanı sayesinde kazanmış, sermayelerinin hacmi bakımından güçlü bir konuma yükselmiştir. F-14'ün alandaki doxaları sorgulamak yerine bunları hakim konumuyla devam ettirmeye yöneldiği gözlenmektedir.

Alanda yönetmenlik ve yapımcılık yapan F-10, seri ve hızlı üretim doxası söz konusu olduğunda habitusunun da etkisiyle yapımcılık mesleğinin refleksleriyle yorumlarını yapmıştır. Ankara'da günlük dizi çekimi yaptığı süreçten söz eden F-10, "Ankara'da alternatif bir fabrikasyon üretim merkezi oluşturduk" cümlesiyle tekeli kırdıklarını övgü ile anlatmıştır. Yapımcılık konumuyla alanın belirleyicilerinden biri olan F-10, yürüttükleri işin günlük kaset teslimi şeklinde ilerlediğini, sistemli çalışma ve aynı ekiplerle çalışmanın işi hızlandırdığını "çoğu elemanımız bizde yetişti ve kim nerede ne yapmasını iyi biliyor. (…) Senaryo, doğru programlama, doğru yere doğru insanı koyma gibi sistemin parçalarını doğru yerleştirirsen üretim de istikrarlı olur" sözleriyle alandaki seri üretimin nasıl yürütülmesi gerektiğini tanımlamıştır. Yaptığı işin kolektif karakterini, dile getirerek F-10, alandaki seri ve hızlı üretimin de sistemli çalışma ile aşılan özelliğine dikkat çekerek doxayı sıradanlaştırmaktadır. F-10, yapımcı konumuyla alana hakim olan üretim doxalarını yeniden üretirken yönetmenlik mesleğini göz ardı etmektedir. Nitekim F-10 için yapımcılık habitusu yönetmenlik habitusuna göre daha fazla gelişmiştir.

Alanın eski faillerinden biri olan ve sanat yönetmeni olarak görev yapan F-3, alandaki üretim sürecinin başlangıç aşamasındaki yoğun ve hızlı tempoya dikkat çekmektedir.

> Şu ara yeni bir projeye başladık ve yeni başındayız. Her türlü projelerin başlangıcı ağır çalışma koşullarıdır. Saat, süre yoktur. Ancak iş yayına girip birkaç hafta geçtikten ve izlenme oranları belli düzeye ulaşınca iş oturmaya başlamıştır ve o noktadan sonra daha fabrikasyon bir sürece girersin. Şimdilik tempom çok ve saat vermek zor.(F-3)

Sanat yönetmenliği yapmayı ve çalışmayı sevdiğini görüşme sürecinde sıkça dile getiren F-3, sektörün yoğun temposunun kendisine 'iyi geldiğini' dile getirmekte, alanda kötü iş olarak tanımlanan yoğun çalışmayı iyi işin unsurlarından birine dönüştürmektedir. F-3, sanat yönetmeni olarak proje başlangıçlarında daha yoğun çalıştığını dile getirmektedir. Nitekim F-3 proje başlangıçlarında 'kendisi için yaratıcı bir sürecin işlediğini', buna karşın işin devamının 'fabrikasyon bir üretim' gerektirdiğini dile getirerek alanın doxasını yeniden üretmektedir. Alanın eski faillerinden biri olan F-3 için üretimin hızı, yoğunluğu ve standartlaşan seri üretimi işin doğasının bir koşuludur. Görüşme sırasında 'sanatsal bir üretim yürütmediklerini' dile getiren F-3'e göre televizyon işinin belli standartları bulunmaktadır ve buna uyulmaktadır. Sanat ve grafik eğitimi almış olan F-3, kültürel sermayesi yüksek bir aileden geldiğini, babasının yönetmen dedesinin de ressam olduğunu ve sanatın kendisine aileden miras kaldığını ifade etmiştir. Kendisinin de çizim yeteneğinin yüksek olduğunu ve sanatsal bir uğraş olduğunu düşünerek sanat yönetmenliği yapmayı seçtiğini dile getiren F-3, yaklaşık 30 yıldır medyanın çeşitli alanlarında sanat yönetmeni olarak yer aldığını ve 15 yıldır da dizi alanında daha yoğun olarak bulunduğunu ifade etmiştir.

Aile aktarımının da etksiyle güçlü ve çeşitlenen kültürel sermayesi olan F-3, sınıfsal habitusuyla alandaki diğer faillerden kısmen farklılaşmaktadır. Alanın sanatla ilişkisi olduğunu düşünerek başladığını dile getiren F-3, dizi alanındaki deneyimleri sonucunda alanın doxalarını kimi zaman sorgulasa da habituslaştırarak içselleştirmiş, alanın kolektif habitusuna ve kurallarına uyum sağlamaya yönelmiştir. Nitekim Bourdieu'nun da belirttiği gibi habitus, tarihten devralınan deneyimleri içinde barındırmakta ve organizmanın algı setlerine güçlü bir biçimde yerleşmektedir.

2000'li yılların başında dizi alanına giren F-9, 20 yıllık deneyiminde dizi alanını hız doxası ile tanımlamakta, bu doxanın kendisinde adrenalin yaratan illusiolarını açık etmektedir:

> Ama sektör kendi içinde farklı dinamikleri olan bir sektör. Bir yandan çok cazibeli diğer yandan çok sert koşulları var. Bu iki kutuplu dünya sende heyecan ve adrenalin yaratır. Özellikle de dizi sektörüne bakarsak. Hızlı akan dinamikleri vardır. O tempoya uyumlu olabilecek bir karakter ve vizyon gereklidir. İki kutba da yuvarlanmamayı gerektirecek denge mekanizmalarına ve zekaya, karaktere sahip olmayı gerektirir.(F-9)

Uzun yıllarını alanda geçirmiş olan F-9, seri ve hızlı üretim doxasından öte, alana yönelik daha genel bir kanaati dile getirmekte, alanın dinamik karakterli özelliklerine vurgu yapmaktadır. Nitekim alandaki dinamik ve hızlı akan üretim koşulları, alanın tüm yapısal dinamiklerini de şekillendirmektedir. F-9 bu dinamiklerin, diğer deyişle doxaların kendisini motive eden özellikler olduğunu dile getirirken, doxaları yeniden ürettiğini hatta bu doxalar için alanda bulunduğunu da itiraf etmektedir. Nitekim F-9'un alanda iyi iş deneyimi yaşadığından söz etmek yanlış olmayacaktır. Edebiyat alanında sembolik sermayeye ulaşan ve sonrasında dizi alanına gelen, kısa süreli alan deneyimi ile alandaki üretimi tanımlayan F-6, alanın eski faillerden daha hızlı ve etkin şekilde doxaları kabullenmiş görünmektedir. F-6 alandaki seri ve hızlı üretime yönelik kuralları matematiğe benzetmektedir:

> İzleyicinin nabzını tutmak önemli. Dizilerin belli kalıpları var, ve pek tabi toplumsal kabullerimiz, retlerimiz var. Biraz bu işin matematiği var aslında. Kitap yazmak gibi değil ama var olan matematiğin içinde hızlıca hareket etmek ve izleyiciye haftalık bir anlatım sunmak da bana göre çok kıymetli.(F-6)

F-6, alanın üretim dinamiklerindeki standartlaşma ve rutinleşmeyi somut ve kurallı bir bilimiyle eşleştirerek tanımamış, dinamikleri geldiği alan olan edebiyattan ayırarak ayrıştırmıştır. Görüşme sürecinde F-6 alana geliş nedenini, "para kazanmak" olarak tanımlamış ve bu alanın kurallarını baştan bilerek geldiğini de itiraf etmiştir. F-6, edebiyat alanının dinamiklerinden farklı olarak dizi alanının seri ve hızlı üretim yapısı içinde kendisini denemek istemiştir. Bir diğer deyişle, sembolik sermayeye sahip olan

F-6, hızlı üretim koşullarında ve farklı kurallarda yazabilme yeteneğini görmek istemiş, kitlelerin yaptığı işe nasıl tepki vereceğini test etmek istemiştir. Diğer bir deyişle, popüler bir alanda yeteneklerini ve kendisini var etme biçimlerini sınamak için gelen F-6, alanın doxalarını yeniden üretmeye gönüllü olmuştur. F-6'ya benzer şekilde dizi alanında daha kısa olarak tanımlanabilecek 5 senelik bir deneyime sahip olan F-7, alanda hem yapımcı hem de yönetmen olarak görev almıştır. F-10'a benzer şekilde F-7 yapımcılık konumundan kazandığı habitusun etkisiyle görüşmeye katılmıştır.

Bourdieu habitusun faile kendiliğindenlik hissi veren, inançların ve düşüncelerin kavranmasına imkan tanıyan, eylemde bulunduğu alanla ilişkiselliğini kurmasını sağlayan mekanizma olarak tanımlamaktadır. F-7, alanda yönetmen ve yapımcı olarak yer almış, görüşme sırasında aktif olarak çalışmayan bir faildir. Kendisini yönetmen olarak tanımladığını ifade eden F-7, alandaki üretim sürecine yönelik değerlendirmelerinde 'kendiliğinden' bir habitus ile yapımcı konumu ile yapmıştır. Nitekim F-7'nin her ne kadar yönetmenliği daha çok sevdiğini ve kabullendiğini belirtse de yapımcılık habitusuna yatkınlık geliştirdiğini, üretim sürecine yönelik değerlendirmelerinin de bu reflex ile yapıldığı gözlenmiştir. Nitekim hız ve seri üretim doxasını, 'işin doğası ve olması gereken kural' olarak önemsizleştirerek tanımlamış ve bu üretimin sürdürülebilirliği için gereken dinamikleri de dile getirmiştir: "Sürekli çekim yapıldığı için, uzun vadede de işi sürdürmek gerektiği için, bu işi bilen bir ekiple çalışmak önemli. Çünkü hızla yarışıyorsun günlük dizide, işi baştan öğreteceğin eleman seni geride bırakır". F-7, alanın doxalarını kurallaştırarak dile getirmekte, bir yanda da alanın düzenliliğini ve sürekliliğini sağlayan 'kolluk kuvveti' olarak olarak konumlanmaktadır.

Alanda eski ve göreli olarak daha yeni olan faillerle yürütülen görüşmeler, seri ve hızlı üretimin alanın doxası olduğunun, bu doxaların üretim süreçlerinde standartlaşma, rutinleşme ve vasıfsızlaşma gibi etkiler yaratsa da doğallaştırmaya meylettiklerini

ortaya çıkarmaktadır. Failler, Bourdieu'nun belirttiği gibi nesnel koşulların kalıcı biçimde telkin ettiği yatkınlıkların etkisiyle alanın doxaları ile uyumlanma ve sürekliliğini sağlama yönünde hareket ettiklerini dile getirmek gereklidir. Bir diğer deyişle, failler habituslarıyla alanın doxasını alanla kurdukları ilişkinin tarihsel sürecinde edinmişler ve geleceğe taşımaktadırlar. Alanda 10 yıl ve daha az süredir bulunan faillerin alanın doxaları ile ilişkiselliği çeşitlenmektedir. F-13, yer aldığı dijital platform üzerinden üretim ve hız dinamiklerini değerlendirmekte, bu alanın da kendisine özgü standartları olduğunu dile getirmektedir. Bourdieu'nun kavramsallaştırmasında küçük ölçekli üretim alanlarına görece daha benzer karakteristiklere sahip olan dijital platformların seri üretim doxasından azade olmadığını F-13 dile getirmektedir. F-13, dijital platformların içerik ve teknik standartların özellikle geniş kitleleri hedefleyen platformlar için önemli bir standart olduğunu şu sözleriyle ifade etmektedir:

> Netflix'in elinde bir takım standartlar var. Sen bu standartların dışına çıkaramıyorsun. Anlatı kalıpları standart. Evrensel bir dil yaratmak istiyor. Çünkü pazarı sadece Türkiye değil, dünya pazarını düşünüyor. Ve herkesin herkesin tüketebileceği bir içerik oluşturmaya çalışıyor. Bu noktada da müdahil oluyor. Şablonu var içeriklerde ve teknikte.Bu şablonun dışına çıkılmasını istemiyor. Aslında hepsi bir yandan bence aynı. Sadece platformların alacağı risk değişken olabilir. Netflix fabrikasyon çalışıyor mesela. (F-13).

F-13, özellikle kitlesel üretim hedefinde olan Netflix gibi platformların standartlaşmaya önem verdiğini, bu standartlaşmanın da 'evrensel bir dil' oluşturmak için gerektiğini vurgulamaktadır. F-13, platfomların ticari dinamiklerle ve kar etme mantığı ile şekillendiğini ifade ederek alandaki seri üretim doxalarını sorgulamaksızın kabullenirken, alanın doxalarını takip etme ve yeniden üretme eğilimi göstermektedir. Nitekim, F-13 tüm platformlarda bu doxanın yer aldığını, alacakları riske göre standartlaşma derecelerinin farklılaştığını da vurgulamakta ve alandaki üretim dinamiklerine ilişkin bir izlek sunmaktadır.

F-13'e benzer şekilde F-12, dijital platformlarda yaptığı işler üzerinden kanalların üretim dinamiklerini değerlendirmiş, televizyon ile benzer, hatta daha ağır üretim

pratiklerinin söz konusu olduğunu dile getirmiştir. F-12, dijital üretim süreçlerinde de televizyon üretim pratiklerine benzer kuralsız, düzensiz ve ağır koşulların hakim olduğunu dile getirmekte ve bunun her iki alanda da aynı ekiplerin çalışmasına ve aynı geleneklerin devam etmesine bağlamaktadır. Nitekim F-12'ye göre, "alan değişse de gelenekler değişmemektedir". F-12, her iki alanın da doxalarına eleştirel yaklaşmakta ancak para kazanma zorunluluğu olduğunu ve işin doğasını değiştiremeyeceğini ifade etmektedir. Diğer bir deyişle F-12, doxalara sorgulamakta ancak yeniden üretmeye gönülsüz de olsa devam etmektedir.

2.3.4. Güvencesiz Üretim Doxası: 'Kuralsızlığın Kuralları'

Türkiye'de dizi sektörünün temel sorunlarından birisi de kuralsızlığın egemen olduğu bir yapı sergilemesi ve kurumsallaşamamasıdır. Bu kuralsızlık alanda yürütülen üretim pratiklerini de belrlemekte, ticari dinamiklere göre şekillenen alanan sömürü ve vasıfsızlaşmayı arttıran 'kötü iş koşulları' daha da ağırlaşmaktadır. Nitekim birçok üretim sürecinde ve pratiğinde 'despotik hegemonik' denetim biçiminin de yaygın olduğu gözlenmektedir. Güvencesiz ve esnek üretim pratiklerinin egemenliğinde olan alanda, kuralsızlıkların özellikle esnek istihdam pratikleri, sosyal güvenlik koşulları, iş güvenliği, ücret dinamikleri gibi dinamikleri güvencesiz ve belirsizleştirdiği gözlenmektedir. Alanda kolektif ve örgütlü mücadele dinamikleri de yetersiz kalmaktadır. Kuralsız esnek üretim pratikleri alana giderek hakim olmuş ve doxalaşmıştır.

Aile Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı'nın hazırladığı *Dizi Sektöründe Çalışanların Çalışma Koşullarının İyileştirilmesi* başlıklı raporda dizi alanında çalışma saatlerinin düzensizliği ve fazlalığı, ücretlerin düşük oluşu ve zamanında ödenmeyişi, güvencesiz çalışma koşulları, iş güvenliği ve mobbing gibi temel sorunlar üzerinde durulmuştur. Rapordaki araştırmaya katılanların %54'ü düzensiz çalışma saatlerini en önemli sorun olarak belirtmişlerdir. Günde ortalama 15,2 saat çalıştıklarını dile

getirerek bunu da insani-fiziksel sınırların üzerine çıkmak olarak nitelendirmişlerdir. Katılımcılar en önemli diğer sorunun ise %35'lik bir oranla ücretlerin zamanında ödenmeyişini göstermişlerdir.

Bu sorunlara ilaveten Türkiye'deki dizi alanındaki faillerin iş yapma pratikleri ve maruz kaldıkları çalışma koşulları, konumlarına ve hatta aynı konumdaki faillere göre dahi ciddi oranda farklılık göstermektedir. Alana özgü sermaye türünde başarılı olma oranına göre çalışma koşullarında ciddi uçurumlar oluşabilmektedir. F-12, ilgili sorunları şöyle dile getirmektedir:

> Bir yıl iyi kazanıyorsunuz. Ama iki yıl hiç kazanamıyorsunuz. Burada kendinizi iyi dengelemeniz gerekiyor. Belirsizliğe karşı kendinizi güvenceye alamıyorsunuz. Kazanılan paralar çok cüzi miktarlar. İyi kazanan çok az insan var. İki elin parmakları kadar. Bizim için geçinmek zor. Çevremdeki arkadaşlarım da aynı durumda. Kendimizi güvende hissetmiyoruz. Bu belirsizlik yoğun bir stres ve mutsuzluk yaratıyor (…) Bu stresi kaldıramayacak noktaya geliyorsunuz. (F-12).

Bu çalışmaya dahil olan dizi alanı faillerinin en çok şikayetçi oldukları konu, güvencesiz ve kuralsız çalışma koşulları ve bu koşullarının konumlar arasında yarattığı dengesizliktir. Dizi alanındaki failler, bu süreçlerden her ne kadar şikayet etseler de bir taraftan da üretim pratiklerine ilişkin doxaları kabullenerek yeniden üretmektedirler. F-14, çalışma koşullarının konumlar arasında farklılaştığını ama bunun da işin doğasında yer aldığını dile getirmektedir: "(…) kazanılan paralar farklı, anlaşma şartları farklı. Birçok insan haftada 7 gün çalışıyor. Gece gündüz çalışılıyor. Bazen üç bölüm sonunda dizi yayından kaldırılıyor ve tamamen işsiz kalıyor, işin doğasında düzensizlik var."

Türkiye'deki dizi alanında kuralsızlığın etkileri üretim pratiklerine çalışma saatlerinde oluşan yoğun çalışma, sorunlu ücret politikaları, sosyal güvenlik, örgütsüzlük ve bireyselleşme gibi pratiklere yansımakta ve doxalaşmaktadır. Pratiklerin doxalaşmasında faillerin habitusları öenmli bir etmen olmaktadır. Dizi alanına alanın kurallarını bilerek gelen failler, Bourdieu'nun da belirttiği gibi alanın dinamikleriyle uyumlu habituslara sahiptir. Bu uyumlu habituslar alanın dinamikleriyle de yapılanarak egemen olan doxaları yeniden üretmekte ve alanın devamlılığını sağlamaktadırlar.

2.3.4.1. Yoğun Çalışma Doxası: 'Mücadele Ettik Ama Değişmedi'

Türkiye'deki dizi alanının temel sorunlarından birisi de yoğun çalışma saatleridir. Alanda çalışma süreleri/saatleri hem uzun hem de düzensizdir. Bu durum, set önünden set arkasına kadar birçok konumdaki faili olumsuz yönde etkilemektedir. Oyuncular Sendikası Genel Koordinatörü Yeşim Girgin, setlerde 16-18 saat çalışıldığını dile getirmekte ve koşulların 'insanlık' dışı olarak tanımlamıştır. Girgin, çalışma saatlerinin oyuncularla set ekibi arasında da büyük oranda farklılaştığını, 15-40 saat aralığında değişen saatlerden söz etmenin mümkün olduğunu dile getirmiştir. (akt. Bekçi, 2015) Gingin'in 2015 yılında ifade ettiği yoğun çalışma süreleri, alanda üzerinde en çok konuşulan, şikayet edilen sorundur. Süre ve reyting doxalarının etkisi ile artan çalışma süreleri alandaki tüm failleri olumsuz etkilemektedir. "Yerli dizi yersiz uzun" sloganıyla 2010 yılında başlayan ve 2017'de basın açıklamasıyla yinelenen önce başlayan mücadeleler henüz tam anlamıyla bir sonuca ulaşamamıştır. Sanat yönetmeni F-2, örgütlü hareketlerin bu konuda girişimlerde bulunduğunu ama sonuç alamadıklarını şöyle anlatmaktadır: "Sendikalarla birçok çalışma yaptık dizilerin uzunluğu konusunda. (…) Sendikaların da çaresiz kaldığı şeyler oluyor. (…) Ödemeler, haksız işten çıkarmalar gibi sorunlarda dahil oluyorlar ama uzun çalışma saatlerini aşamadı sendikalar."

Katılımcı F-5, dizi sürelerinin zamanla azalmadığı gibi giderek arttığını ve çalışma koşullarının da "vahşi"leştiğini dile getirerek şunları söylemektedir:

> Çalışma saatleri arttı, bizim zamanımızda daha kısaydı. Ki o bile fazla gelirdi bize, yoğun çalışırdık. Ama şimdi hem saatler uzun hem de insanlar paralarını alamıyorlar. Türkiye krizde, sektör nasıl olmasın. (…) Yani beni dizilerde en çok rahatsız eden vahşi bir çalışma koşullarının olmasıydı. Sendikal şartların hiç işlemediği, oyuncu performansının hiç dikkate alınmadığı, meselenin sadece haftaya iş yetiştirmenin olduğu, yazar için de yönetmen için de aktör için herkes için insan üstü gayretle işleyen vahşi koşullar var. 90 dakika için kıyameti kopartırdık. Şimdi 120 dakikaya çıktı diziler. Bir geceyi kapatma noktasına geldi. Türkiye'de çok fazla rastladığımız bindiğin dalı kesme noktasına geldi dizi sektörü.(F-5)

Türkiye televizyonlarının prime time kuşağındaki dizilerin neredeyse tümü özetleriyle birlikte 120-150 dakika arasındadır. Çeşitli dernekler, sendikalar ve meslek kuruluşları dizi süreleri/saatlerinin uzunluğu ve düzensizliği konusunda girişimlerde bulunmuşlardır. Bu kolektif hareketler dizi alanında, 4857 sayılı İş Kanunu'nun yasal sınırları olan günlük azami çalışma süresini 8 saat ve artı 3 saat de mesai kanunu çerçevesinde işlem yapılması talebinde bulunmuşlardır. Yine bu girişimler, süre uzunluğu konusunda caydırıcı önlemlerin alınması ve konuyla ilgili farklı ülkelerdeki uygulamalara bakılmasını önermektedirler.

Bu çalışmaya katılan dizi alanının farklı konumlarındaki failleri, hem profesyonel hem de gündelik yaşamlarını olumsuz yönde etkileyen dizi süreleri/saatlerinin uzunluğundan şikayetçidirler. Buna rağmen failler, alandaki dinamiklere uyum sağlamak zorunda olduklarını dile getirmektedirler.

> Çalışma saatleri evet çok yoğun, günde şu kadar saat çalışıyorum diyemem ama dizi çekerken günde ortalama 12-13 saat çalıştığımız oluyor. Ama dediğim gibi bu saat meselesine çok fazla takılmıyorum, işi sevdiğimden. Ama yaşlanıyorum, bu tempo daha ne kadar böyle gidebilir bilemiyorum (F-6).

F-6, çalışma saatlerinin uzunluğunun farkında olmakla birlikte, işini sevmesinden dolayı uzun çalışma saatlerinin kendisi için sorun olmadığını belirterek doxaya rıza göstermektedir. F-1 de "Pek boş kalmayı sevmem" ifadesiyle alanın süre/saat düzensizliği doxasına rıza gösterdiğini dolaylı yoldan dile getirmektedir.

> Çalışma saati konusunda şu kadar saat bu kadar saat demek zor. Hayatım çalışmak aslında, evde burada hep çalışıyorum. Pek boş kalmayı sevmem, kalmıyorum da. Şu ara yeni bir projeye başladık ve yeni başındayız. Her türlü projelerin başlangıcı ağır çalışma koşullarıdır. Saat, süre yoktur. Ancak iş yayına girip birkaç hafta geçtikten ve izlenme oranları belli düzeye ulaşınca iş oturmaya başlamıştır ve o noktadan sonra daha fabrikasyon bir sürece girersin (F-1).

> Tüm hayatım çalışmak aslında. Masa başından 12 saat kalkmadan yazdığımı biliyorum. Daha çok geceleri kullanıyorum. (…) Okumak, yeni diziler, filmler izlemek en büyük keyfim. (…) Günde ortalama 10 saate yakın çalışıyorum. Ama bunu seviyorum. Başka türlü bir hayat düşünemiyorum (F-8).

> Çalışmayı ve stresi çok seviyorum. Bağımlıyım. Her ikisi de bu sektörde var. Pazar hariç hergün sabah 9'da masa başına otururum akşam kalkarım. Farklı bir hayat bilemiyorum. (F-16)

Alandaki çalışma saatlerinin belirsizliğinden söz eden F-1, bundan dolayı gün boyunca çalışmak zorunda kaldığını belirtmekte, bu temponun proje başlarında daha da arttığını söylemektedir. Çalışma saati düzensizliğinin, reytingin belirli bir istikrara oturmasıyla düzenli hale geldiğini söylese de çalışma saatlerinde bir azalma olmadığını "fabrikasyon" ifadesiyle açığa vurmaktadır.

Saat ve süre düzensizliği dizi sektörü faillerinin hayatının birçok noktasında etkisini göstermektedir. Bunlardan birisi de bu faillerin, farklı etkinliklere ve işlere, özellikle de ek işlere zaman ayırmasına engel olmaktadır. F-12, günde 23 saat çalıştığı zamanların olduğunu dile getirmekte ve şunları söylemektedir:

> İnsanlıktan çıktığınız bir iş düzeninde ürettiğiniz şeyin sizi tatmin etmesi mümkün değil. (…) Ek iş olarak drama öğretmenliği yaptım birkaç yıl. (…) Bizim işlerde şöyle oluyor. İş geldi, 3 gün sonra set deniyor. İş geldi akşama gelebilir misin deniyor. Öyle olunca da diğer işlerle ilgili sorun yaşıyorsunuz. (…) Bu nedenlerle drama öğretmenliğini bırakmak zorunda kaldım. Çünkü ne dizi işine ne de dramaya gereken zamanı ayıramaz hale gelmiştim. (…) (F-12)

F-2, çalışma koşullarını, alanın bir özelliği olarak görmekte ve böylece doxayı meşrulaştırmaktadır. Hatta dizi alanındaki süre/saat sorununu işin doğası olarak görmekte ve bu sürece yatkınlık kazandıklarını dile getirmektedir. F-2 şöyle devam etmektedir:

> Bu işte çalışıyorsanız, çalışmayı seçtiyseniz bu çalışma biçimine de uyum sağlamak zorundasınız. Sektör saatsiz çalışıyor, doğal olarak bizler de saatsiz ve mesaisiz çalışıyoruz. (…) Bu sisteme alıştık, avantajları var tabii ki. Zamanını kendine göre planlıyorsun. Benim işim doğası gereği zaten zamansız da bir iş. İşten kalan zamanlarımı kendime göre planlayabiliyorum aslında.(F-2)

F-6 da benzeri şekilde dizi alanındaki süre/saat sorununu doğallaştıranlar arasındadır. Bu doğallaştırmayı, hayatının tüm süreçlerini kapsamasına rağmen yaratım sürecinin bir özelliği olarak görerek meşrulaştırmaktadır. Bu meşrulaştırmayı, yine "iş sevgisi" söylemiyle gerçekleştirmekte ve süre/saat doxasını "Bunlara takılmıyorum" sözleriyle yeniden üretmektedir.

> Zaten yaptığım işi belli saatlerin içine sığdıramam ki. Hangi saatte ne ilham geleceğini

> bilemem, bazen oturur saatlerce yazarım. Gece gündüz, bazen günlerce yazamam. Ama dizi sektöründe saatlerce, günlerce yazan kısımdayım. Mecburen böyle, iş gereği böyle. Günler, geceler, saatler belirsizdir hayatımda. Bu tempo tabii ki dengesiz bir tempo, sıradan bir hayat vermiyor sana. Diğer insanlar ile saatlerini uydurmakta zorlanıyorsun, bu da seni aslında akıp giden yaşamın bazen dışına itebiliyor. Çocuklarının eşinin yüzünü göremediğiniz zamanlar oluyor. Ama sanırım ben yazmayı bu devam eden hayata tercih ediyorum. Öylesine bir haz alıyorum ki, saat merhumu bende geçersiz kalıyor. Bunlara takılmıyorum (F-6).

F-6 da benzeri şekilde dizi alanındaki süre/saat sorununu doğallaştıranlar arasındadır. Bu doğallaştırmayı, hayatının tüm süreçlerini kapsamasına rağmen yaratım sürecinin bir özelliği olarak görerek meşrulaştırmaktadır. Bu meşrulaştırmayı, yine "iş sevgisi" söylemiyle gerçekleştirmekte ve süre/saat doxasını "Bunlara takılmıyorum" sözleriyle yeniden üretmektedir.

> Freelance çalışıyorum. Bizim mesleğimizde farklı biçimlerde çalışmak söz konusu değil. İlk yıllarımda maaşlı çalıştım. Onlar günlük dizilerdi. Onun dışında hep bağımsız çalıştım ve bunu tercih ediyorum. Çünkü zamanımı kendim yönetebiliyorum. Çoğunlukla geceleri çalışıyorum zaten. Bilgisayar başında 18 saat aralıksız geçen zamanlarım oluyor. Böyle bir tempoda çalışınca aslında mesai kavramından iyice uzaklaşıyorsunuz (F-8).

Alanın süre/saat doxasını "Oyunculuk yaptığım zamanlar iş hangi şartları gerektiriyorsa ona göre hareket ediyorsun. Oyunculukta mesai kavramı zor bir mesele" sözleriyle dile getiren F-9, "uyumlu olunca işlerin daha kolay ilerlediğini görüyorum." diyerek de doxaya uyum sağladığını ortaya koymaktadır. F-9:

> O yüzden setin gerektirdiği saatler ve koşullarda çalışıyorum. Bu sayede parçalı bir hayatın da oluyor aslında. Farklı farklı işlerde kendini var edebiliyorsun. Kendine ve ailene zaman yaratma fırsatı sana kalıyor. Bu işin bu kısmı güzel. Ama ben bu çalışma biçimi yüzünden oyunculuğu seçmedim. Oyunculuğu seçtim ve beraberinde düzensiz saatleri, belirsiz koşulları olan bir dünyaya girdim. Memnun muyum aa evet, çünkü ben de düzeni seven biri sayılmam. Eleştirel bir yapım var zaten. Kurallar sınırlardan hoşlanmam. (…) Senin sahnelerin vardır, iş planı çıkarılır ve sana gönderirler. Bazen hemen işin biter, bazen de saatlerce beklersin. Çünkü o mekânda başkalarının da sahnesi vardır. Yapım ekibinin kararına göredir iş planlaması. Kapris yapan çok çıkar, oyuncu milleti biraz fazla egoludur. Beklemekten hoşlanmaz, onu ister bunu ister. Benim derdim daha çok işimden keyif almak, uyumlu olursan işlerin daha kolay ilerlediğini görüyorum. Ama yine de verdiğim emeğin kimi zaman suiistimal edildiğini de görüyorum. Bu tür durumlarda benim şalterler atıyor tabi. Dediğim gibi saatlerimiz değişken. Haftalık belirleniyor iş planı. O hafta şansınıza ne çıkarsa. (F-9)

F-12 dijital platformlar için üretilen dizilerin televizyon dizisi üretim sürecinden çok da farklı olmadığını, beklenenin aksine bu alanda da süre konusundaki doxanın devam ettiğini belirtmektedir. Bunu "Aslında dijitalde daha farklı olabilir ama

alışkanlıklar devam ediyor" sözleriyle dijital platformlara yönelik dizi üretiminde de süre/saat doxasının aynı şekilde işlediğini dile getirmektedir.

> Dijitalde çalışan diğer arkadaşlarımın yorumu bu oldu. Yine çok uzun saatler çalışmak zorundayız, çok hızlı çıkmalı iş ve ön hazırlık zamanı yok. Çok nadir iş çalışma koşullarına uyarak yapılıyor. Dijitalden kazanılan para daha az. Ekrana bir buçuk saatlik dijitalde 20 dk lık iş yapılıyor ama parası da ona göre oluyor. Aslında dijitalde daha farklı olabilir ama alışkanlıklar devam ediyor. Bu gerçekten sektördeki herkes için hayal kırıklığı oldu. Ben tek işte çalıştım ama farklı platformlarda çalışan çok arkadaşımdan aynı şeyleri duydum. Bunun sebebi de aslında bir buçuk saatlik bir diziyi bu insanlar 5 günde çektiler bu oyuncular, biz neden yirmi dakikalık diziyi 2 haftada çekip 2 hafta boyunca çalışan parası, yemek parası, kamera kirası ödeyelim diye düşünüyorlar. Aslında masraftan kısmak için (F-12).

Dizi alanındaki çalışma süreleri ve saatlerindeki dengesizlik, çalışmaya katılan bütün failler tarafından dile getirilen temel bir sorun olmakla birlikte, bu failler bu sorunu "işi sevmek", "işin doğası", "yaratım sürecinin gerekliliği" gibi ifadelerle doğallaştırmakta ve böylece de mevcut doxayı yeniden üretmektedirler.

2.3.4.2. Güvencesiz İstihdam Doxası: 'Alıştıştık Artık'

Türkiye'deki dizi alanının önemli sorunlarından biri de faillerin, sosyal güvenceden yoksun çalışma biçimleridir. Alanın proje bazlı bir alan olması ve işlerin belirli sürelerde tamamlanarak son bulması, alanda güvencesiz şartların oluşmasına neden olmuş ve alana kuralsızlık hakim olmuştur. Bu koşulları düzenlemek üzere çeşitli sendikal ve kolektif hareketler yürütülmüş ancak diğer birçok sorun gibi bu bağlamda da henüz olumlu bir sonuç alınamamıştır.

Dizi alanında çalışan failler, serbest meslek erbabı olarak tanımlanmaktadırlar. Bu tanımlama onları birçok haktan mahrum bıraktığı gibi güvencesiz çalışma koşullarına da sürüklemektedir. Dizi alanının ana faillerinden olan oyuncular, Sosyal Güvenlik ve Genel Sağlık Sigortası Kanunu'ndaki (5510) bir maddeye dayanarak "Biz maça 2-0 geriden başlıyoruz" başlıklı bir kampanya başlatarak statülerinin 4B'den, yani serbest meslek erbabından 4A'ya, yani işçi statüsüne çevrilmesi talebinde bulunmuşlardır. Oyuncular temel olarak serbest değil de bağımlı çalışan olarak sektörde vara olmayı,

işçi olarak tanınmayı talep etmişlerdir. İlgili kanuna göre 4B statüsünde serbest meslek erbabı olarak çalışanlar, kendi sosyal güvenlik primlerini ödemek ve emeklilik için de daha fazla beklemek zorundadırlar. Fakat 4A statüsünde çalışmak hem yapım şirketlerinin sözleşmelerinden görece özerkleşme hem de sorun oluşması halinde imzaladıkları mevcut sözleşmeleri feshedebilme hakkına kavuşmak demektir (Bulut, 2016: 92).

Bu çalışmaya dahil olan ve dizi alanının farklı konumlarında çalışan faillerin neredeyse tümü çalışma koşullarından ve özellikle de güvencesiz çalışma düzeninden yakınmaktadırlar. Sanat yönetmeni F-2, güvencesiz çalışma koşullarının ortadan kaldırılmasına yönelik sendikalarla birlikte çalışmalar yürüttüklerini söylemekte ve bu durum karşısında sendikaların da çaresiz kaldığı bilgisini vermektedir. "Aslında ağır işçi statüsündeyiz. Bizim koşullarımız gerçekten zor aslında. Çünkü mesaisiz çalışıyoruz. Sosyal güvencemiz eksik. O kadar ciddi sorunlar ki bunlar." (F-2).

Alandaki failler, güvencesizlik ve belirsizlik durumunu farklı yollardan ve bireysel çabalarla gidermeye çalışmaktadırlar. Bu bağlamda çareyi, özellikle ek iş yapmakta bulmaktadırlar. F-9, alanın güvencesizliğinin cazip tarafları olduğunu düşünmekte ve bundan heyecan duyduğunu dahi dile getirmektedir. İlaveten bu güvencesizliğin, alanda bireysel gelişim için motivasyon kaynağı olduğunu da düşünmektedir. Böylece alanın belirsizlik ve güvencesizlik doxasını yeniden üretmektedir.

> Ek işler yaparak kendimi güvenceye almaya çalışıyorum. Belirsizlikle yaşamak zorundasın. İşimizin doğası belirsizlik. Hatta bu belirsizliğin cazip tarafları bile var. Ne zaman nerede olacağını bilmemek belli oranda heyecan da yaratıyor. Kendini geliştirmeye mecbur bırakıyor aslında bu kaygı. İşten atılmamak için, tutulmak için. Hatta olgunlaştırıyor zaman zaman. Kendini yönetmeyi, zamanı yönetmeyi, paranı yönetmeyi öğrenmek, ayarlamak gibi. Ama bu belirsizlik piyasada birçok arkadaşımızı olumsuz etkiliyor. Rekabeti arttırıyor ama olumsuz yönde. Menfaat ilişkilerini fazlasıyla arttırıyor. Bunları görmek, yaşamak beni üzüyor. Ama alıştım artık. Hep savunmalı hareket ediyorum sektörün bu yapısıyla. Kiminle çalışacağınızı baştan iyi bilmek önemli (F-9).

Alanda oyuncu konumunda bulunan fail F-12, alandaki belirsizlikle mücadele içerisinde olduklarını belirtmektedir. Kazanılan paraların cüzi miktarda olduğunu belirten F-12, iyi para kazananların da olduğunu ama bu sayının çok az olduğunu dile getirmektedir. Belirsizlikle mücadele etmek için mücadele içinde olduğunu vurgulayan F-12, belirsizlik ve güvencesizlik doxasının ağır ve yıpratıcı olduğunu şöyle anlatmaktadır:

> Çok zor. Bir yıl iyi kazanıyorsunuz. Ama bir yıl hiç kazanamıyorsunuz. Burada kendinizi iyi dengelemeniz gerekiyor. Belirsizliğe karşı kendini güvenceye alamıyorsunuz. Kazanılan paralar çok cüzi miktarlar. İyi kazanan çok az insan var. İki elin parmakları kadar. (…) Benim çevremdeki arkadaşlarımda aynı durumda. Kendimizi güvende hissetmiyoruz. Bu belirsizlik yoğun bir stres ve mutsuzluk yaratıyor. Bunun dışında çok sayıda görüşmeye gidiyorsun. Birçok planını iptal ediyorsun. Umutlanıyorsun. Olmayınca büyük hayal kırıklığı yaşıyorsun. Aslında çok stresli bir süreç.(F-12)

Sektördeki belirsizlik ve güvencesizlik, kuşkusuz alanın örgütsüzlüğünden kaynaklanmaktadır. Başka bir anlatımla alanda sendikalaşmanın yeterince yapılanmış olmaması, derneklerin vb. kolektif hareketlerin işlevini tam anlamıyla yerine getirememesi, belirsizlik ve güvencesizliğin ortadan kaldırılamamasının temel nedenleridir. Alanın farklı konumlarındaki failleri de bu durumun farkındadırlar.

> Sektördeki en büyük sorun iş güvenliği. Herkesin A'dan Z'ye ağız birliği yapması gerekir. Çalışanların alternatifinin olması ağız birliğini bozuyor. Kimse ağız birliği yapmıyor. (…) Olsun bakarız bakış açısı, iş güvenliğimizi yok ediyor. İş ve işçi güvenlik uzmanı geliyor, yarım saat konuşuyor, herkes form dolduruyor bir durum olduğunda çalışana sorumluluğu bırakıyorlar (F-4).

F-4, belirsizlik ve güvencesizlik durumuyla ilgili girişimlerin olduğunu dile getirmektedir. Ama bu girişimlerin kâğıt üzerinde kaldığını ve en nihayetinde sorumluluğun çalışana bırakıldığını söylemektedir.

Esnek çalışma, alandaki güvence durumunu farklı şekillerde etkileyebilmekte ve alanın farklı konumlarındaki failleri bu bağlamda farkı düşüncelere itebilmektedir. Bazı failler, esnek çalışmayı olumlayarak avantajlı olduğuna vurgu yapmakta, bazıları da esnek çalışmanın kendilerinde yaratmış olduğu kaygılara dikkat çekmektedirler.

F-2, esnek çalışma sistemine alıştığını belirtirken bu çalışma pratiğinin avantajlar içerdiğini düşünmektedir. İşin doğasında esnek çalışma olduğunu düşünen F-2, şunları anlatmaktadır: "Zamanını kendine göre planlıyorsun. Benim işim doğası gereği zaten zamansız da bir iş. İşten kalan zamanlarımı kendime göre planlayabiliyorum aslında." (F-2).

F-1, esnek çalışma pratiğini F-2'ye göre eleştirmekte ve yorucu bir süreç olduğuna dikkat çekmektedir. Her ne kadar F-2 gibi esnek çalışmanın dizi alanının doğasında olduğunu ifade etse de bu çalışma türünün yarattığı/yaratacağı olumsuzluklar üzerinde durmakta ama doxayı yine de yeniden üretmektedir. F-1:

> Şimdi sigorta yapılıyor ama eskiden yapılmıyordu. Yıllardır çalışır durumdayım ama yıllarca kaçak çalıştık ve bunun bilincinde olmadan böyle çalıştık. Emekli olabilecekken şimdi olamıyorum. Normali buydu. Bir şey çok olursa normalleşiyor. Herkes öyle çalışıyordu ve biz de gerek yok dedik hep. Sigorta yapılmıyordu. Şimdi yapılıyor. Ben ilk başladığım zamanlar ücretimizi haftalık alırdık. Bölüm başı almazdık. Daha sonra dizi süreleri uzadıkça, bu durum yapımcılar için pahalı olmaya başladı ve ücret ödemeleri bölüm başı üzerinden yapılmaya başlandı.(F-1)

Dizi alanı failleri, alandaki belirsizliğin ve güvencesizliğin yarattığı durumların oldukça farkındadırlar. Bu doxayı isteyerek ya da istemeyerek yeniden üretmektedirler.

> Ben bu anlayışla hareket ediyorum. Mecbur tutuyorlar beni, yok eziliyorum, köle oldum gibi yaklaşımlara bana ters biraz. Olmayacaksın. Acemisin, iş öğreniyorsun, tabii ki herkes kadar almayacaksın, koşulların biraz zor olacak. Hepimiz bu yollardan geçtik. Az para aldık, çok çalıştık filan. Ama bu senin gelişim evrende çok normal olan bir durum. (F-4)

Alandaki failler, "yıllardır böyle", "işin doğası bu", "avantajları var", "istediğimiz saatte çalışıyoruz". "normali bu" gibi söylemlerle güvencesizliği doğallaştırarak mevcut doxayı kabullenmekte ve meşrulaştırmaktadırlar. Böylece alanın bu doxasına, illusio aracılığıyla ve oyun duygusuyla suçortağı olmaktadırlar. Başka bir anlatımla, mevcut duruma karşı bir mücadele geliştirmekten daha ziyade çıkar elde etmek arzusuyla oyunu kurallarına göre oynamayı tercih etmektedirler.

2.3.4.3. Düzensiz Ücret Doxası: 'Peşine Düşmüyorum'

Dizi alanında üretim süreci, yapım şirketlerinin aktörlüğünde, projelendirme yöntemiyle ilerlemektedir. Proje bazlı esnek üretim sürecinde ücretlendirme politikaları da 'bölüm başı ödeme' sistemiyle yürütülmektedir. Üretimin maliyetini yapım şirketlerine aktaran kanallar ekonomik risklerini azaltmakta, yapım şirketleri de bu riski 'bölüm başı ödeme' sistemiyle faillere aktarmaktadırlar (Bulut, 2016:86) Bu ödeme sitemi beraberinde farklı sorunlar da getirmektedir. Ücret sistemi haftalık iken, dizi sürelerinin uzamasıyla 2010'lı yıllarda bölüm başı ücretlendirmeye geçilmiştir. F-1, durumu şöyle anlatmaktadır: "Ben ilk başladığım zamanlar ücretimizi haftalık alırdık. Bölüm başı almazdık. Daha sonra dizi süreleri uzadıkça, bu durum yapımcılar için pahalı olmaya başladı ve ücret ödemeleri bölüm başı üzerinden yapılmaya başlandı."

Bölüm başı ödeme, kanala bağlı olduğundan ve kanalın da ücretlendirmesi reyting üzerinden gerçekleştirildiğinden dolayı, alandaki faillerin ücretleri de bu doğrultuda belirlenmektedir. Reytingin yüksek olması işin sürekliliğini sağladığından, ücret politikaları da görece istikrara kavuşabilmektedir. Fakat reytingin düşük olması, kanalın projeyi yayından kaldırmasıyla sonuçlandığından, failler işlerini kaybetmekte ve ücret anlamında sorun yaşamaktadırlar. Medya alanının bu türden örüntüleri dizi alanındaki failleri ücret anlamında belirsiz bir gelecekle baş başa bırakmaktadır. Alanın ücretlendirme politikası 'bölüm başına ödeme' yöntemi olarak şekillendiğinden ücretlerde 'düzensizlik ve belirsizlik' bir doxaya dönüşmüş durumdadır. Bu nedenle failler, reytingin belirleyiciliğinden dolayı bir sonraki hafta çalışıp çalışmayacaklarını bilememektedir. Haftalık olarak ödenen ücretler ise faillerin deyimiyle gecikmekte, düzensizleşmekte, zaman zaman da hiç alınamamaktadır.

> Ücretlerde tabii ki aksamalar oluyor. Başladığım zaman da vardı aksama. Ama bugünlerdeki kadar değildi. İşe başlarken paranın belli bir kısmını alırsın, sonra kalanı gelir. Senin nasıl bir anlaşma yaptığına başlıdır. Bazen bölüm başına bazen toplu anlaşırsın. Hangisi daha çok işine geliyorsa. Şimdiye kadar büyük paralarımı alıkoyan kimse olmadı, kaldıysa da ufak tefek meblağlar (F-6).

Bölüm başı ücretlendirmenin yaratmış olduğu diğer bir sorun ise projenin yayım tarihine bağlı olmasından kaynaklanmaktadır. Projelerin başlama ve yayına girme zamanları farklı olduğundan ve bazen bu süre uzadığından alandaki failler, işlerini yapmalarına rağmen ücretlerini alamamaktadırlar. Fakat "işin doğası" ifadesiyle bu doxa, alanın failleri nezdinde meşrulaştırılmakta ve yeniden üretilmektedir.

> Ücretler bölüm başına alınmaya başlayınca çok vahim sömürüler söz konusu olmaya başladı. Mesela en ünlülerinden bir yapım şirketinin projesi için, bugün başlıyor yarın başlıyor denerek 5 ay iş başlamadı. Ama 5 ay boyunca bekledik, iş başlayınca sadece bir buçuk bölüm parası ödendi. Ve biz 5 ay boyunca sürekli ofisteydik, hep çalıştık. En başında 2 hafta sonra başlayacağız dendi ama beş ay beklettiler. Bana reklam filmi geliyordu örneğin sakın başlama biz yarın başlayacağız dendi hep, diğer işlerim de engellendi. İş kaybım, psikolojik kaybım ve ekibe duyduğum sorumluluğun getirdiği mahcubiyet fazlasıyla büyük bir sömürüdür. Ekibe ödenen bir buçuk haftalığa ekipten habersiz ücretlerine bir de ben ekledim (F-1).

> Dizi yayına girmeden paranı alamazsın, kimi arkadaşlarımın dizi yayına girse de çok uzun zamanlar ücretlerinin ödenmediğini biliyorum. Kimileri de mahkemelik. Piyasa çok karışık. Kimi az sayıdaki oyuncu da çok fahiş fiyatlar alır. Tabii onlarla kendimizi karşılaştırmıyoruz ama bu uçurumlar da fazla eşitsiz. Ama bu iş böyle, doğası böyle kabul etmek lazım (F-9).

Alandaki ücretlendirmeyle ilgili diğer bir sorun ise konumlar arası ücret farklılıklarıdır. Ücretler, faillerin konumlarına bağlı olarak değişmektedir. Senarist, yapımcı, yönetmen ve oyuncuya ödenen ücretler birbirinden farklı olduğu gibi, aynı konumda çalışanlar arasında da astronomik düzeyde ücret farklılıkları mevcuttur. Her failin farklı bir ücret miktarına göre yapım şirketiyle anlaşma yapması, ücret farklılıklarının temel nedenidir. Özellikle alanda sembolik sermayesi güçlü olan fail, hem konumlar arası hem de aynı konumdaki diğer faile göre oldukça yüksek ücret alabilmektedir. F-14, "Bir avuç insan çok iyi para kazanır. Şöyledir mesela; çok az kazananlar, idare edenler, çok iyi para kazananlar vardır. Kimsenin ücreti de aynı değildir." sözleriyle durumu doğrulamaktadır.

> Bizim sektörde herkesin çalışma şartları farklı. Konumlar farklı, kazanılan paralar farklı, anlaşma şartları farklı. Birçok insan haftada 7 gün çalışıyor. Gece gündüz çalışılıyor. Bazen üç bölüm sonunda dizi yayından kaldırılıyor ve tamamen işsiz kalıyor, işin doğasında düzensizlik var (F-14).

> Bir yıl iyi kazanıyorsunuz. Ama iki yıl hiç kazanamıyorsunuz. Burada kendinizi iyi

> dengelemeniz gerekiyor. Belirsizliğe karşı kendinizi güvenceye alamıyorsunuz. Kazanılan paralar çok cüzi miktarlar. İyi kazanan çok az insan var. İki elin parmakları kadar. Bizim için geçinmek zor. Çevremdeki arkadaşlarım da aynı durumda. Kendimizi güvende hissetmiyoruz. Bu belirsizlik yoğun bir stres ve mutsuzluk yaratıyor (…) Bu stresi kaldıramayacak noktaya geliyorsunuz. (F-12).

Yapım şirketlerinin ücret politikaları da faillerin ücretlerine olumsuz yönde yansıyabilen diğer bir etmendir. Bazı yapım şirketleri, ücretleri düzensiz bir şekilde ödemektedir. Alanda sermayesi güçlü olmayan yapım şirketleri kanaldan proje ücretini alamadığı durumlarda faillerin finansmanını da yapmakta zorlanmaktadır. Ücretlerini hiç ödemeyen ya da geç ödeyen yapım şirketlerinin olduğu konusunda failler şikâyet etmektedir ve hatta en büyük sorunlardan birinin de bu olduğunu düşünmektedirler. Haftalık kaşe sistemi üzerinden bir ücretlendirme politikasının hâkim olduğu dizi alanında, ücretlerin haftalık olarak ödenmemesi de önemli bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır.

> O kadar ciddi sorunlarımız oluyor ki, mesela ödemeleri alamıyoruz, ne zaman işsiz kalacağımız belli değil. Bazılarımız biraz şanslı olabiliyor, ben de bu grubun içindeyim, seçici olabildiğim için. Paramı alabileceğimi bildiğim işleri seçiyorum, çok iyi tanımadığım yönetmenlerle çalışmamaya dikkat ediyorum. Ama sonuçta bu koşullar bizi de geriyor, ucu bize de dokunuyor. Bu işte çalışıyorsanız, çalışmayı seçtiyseniz bu çalışma biçimine de uyum sağlamak zorundasınız. Sektör saatsiz çalışıyor, doğal olarak bizler de saatsiz ve mesaisiz çalışıyoruz (F-2).

Sektörde yaklaşık 20 yıldır çalışan, sanat yönetmeni konumuna yükselen F-2, sektördeki ücret ve para politikalarındaki düzensiz-kuralsız işleyişi, ‘bu işi seçmenin bir sonucu’ olarak değerlendirmekte ve doxanın yeniden üretimini sağlamaktadır. Medya alanında geçirdiği yaklaşık 30 yıllık yönetmenlik, senaristlik, yapımcılık deneyimlerinden sonra 15 yıldır da dizi alanında uygulayıcı yapımcı-yönetmen olarak görev almaya devam eden F-3, ödemelerin gecikmelerini doğal bir süreç olarak görmektedir. F-3, sektörde yönetmen, yapımcı ve senarist olarak çalıştığı süre boyunca alan içindeki failler arasında itibar ve saygınlığını ortaya koyduğu somut kültürel sermayesi ile kanıtlamıştır. Dizi ve sinema alanı ilişkiselliğinde ürettiği somut kültürel sermayesini zaman içinde sembolik sermayeye dönüştürmüş olan F-3, bu sermayesini

de iktisadi sermayeye dönüştürerek yapım şirketi açmıştır. F-3, alana yön veren egemen faillerden biri olduğu halde bu alanda iktisadi sermayesini arttıramadığı için şirketini kapatarak, kültürel sermayesi ile işini yapmaya devam etmiştir. Sembolik, kültürel ve iktisadi sermayesi ile alanda belirleyeci konumlardan birine ulaşan F-3, sektörün ücret ve para politikalarındaki dengesizliği olağan olarak tanımlamaktadır.

> Uygulayıcı yapımcı-yönetmen olarak çalıştığım şu sıralar ücret konusunda şimdilik sıkıntı yaşamıyorum. Arkadaşlarımla çalışıyorum. İşin yapımcısı arkadaşım, ödemelerde gecikmeler olabilir belki ama şimdilik benim için sorun yok (F-3)

Sektörde hem yapım yönetim süreçlerinde hem de oyuncu olarak çalışan F-4, sektörün ücretlendirme politikalarının değişken olduğunu, ücretlerin tecrübe ve deneyim ile arttığını düşünmektedir. Ücretlendirme politikalarına yönelik doxasıyı yeniden üreten F-4'e göre, ücretlerin değişkenliği ve düzensiz ödenmesi, sektörün ve işin esnek doğasından kaynaklanmaktadır. F-4, düzenli ve iyi ücret almanın yollarını bireysel çabalarla açıklamakta, disiplinli olmayı öne çıkarmaktadır.

> Ücretlerini uzun süre hiç alamayanlar oluyor. Ücretlendirme projeye göre değişir. (…) Bir de ücretler hiyerarşiye göre, oynadığınız dizi sayısına göre değişir. Düzenli ve sürekli bir istikrarla çalışırsan bu sektörde iyi kazanabilirsin. Ama ücretini her zaman alacağını garanti edemezsin. Ben 15 yıl sonunda daha yeni kendimi geçindirebiliyorum, hakkımı alıyorum. (…) Acele edip daha erken de gelebilirdim, ama farklı bir yol izlemem gerekirdi. Şimdiki işimden düzenli alabiliyorum (F-4).

> Ücretimi üç yıl sonra aldığım oldu. Hukuksal bir mücadelem olmadı. İmzalattıkları sözleşmede vizyona girdikten sonra paramı alacağıma dair bir ifade vardı. O benim menajersizken imzaladığım bir sözleşmeydi. Ama üç yıl sonra parayı ödediklerinde paranın değeri çok düşmüştü. Sözleşmedeki vizyona girdikten sonra para alma maddesini sonradan hep reddettim. İlki biraz deneyimsizlikti ama sonradan öğrendim (F-12).

F-12, alanda deneyimsiz olduğu dönemlerde ücret politikalarının kuralsızlığının mağduru olduğunu ifade etmiş, hukuksal bir mücadele yürütmediğini de dile getirmiştir. Fail 12, bu deneyimin ardından kurumsal bir mücadele pratiği geliştirerek menejerle çalışmaya başlamış ve alandaki kuralsızlığa karşı kendisini koruma altına almıştır. F-1 de alandaki ücretlendirme politikalarındaki kuralsızlığın kendisine olumsuz yansıdığını

ifade etmiş, bu konuda alanda mücadele geliştirememesini habitus özellikleriyle açıklamıştır:

> Ücret konusuna hiç girmeyelim aslında. Bu konu bir yanıyla çok derin bir sorun bir yanıyla çok değişken. Dizinin bitmesi bize bildirilmez, sette söylentiler başlar birkaç gün ya da hafta öncesinden. Dizi yayından kalkıyor ödemeler üç ay sonra denir mesela. 3 ay sonra da paramızı alamadığımız çok oldu. Buna karşın yapabileceğiniz hukuksal bir şey artık var ama eskiden yoktu. Hiçbir şey yapamıyordunuz, edepsiz davranırsanız belki paranızı alabilirdiniz ama insani davranırsanız, çok param gitmiştir. Çünkü o diyaloglara giremiyorum, girsem beceremiyorum, kendimi de çok kötü hissediyorum zaten (F-1).

Dizi alanının failleri ücretlerini genellikle bölüm başı almaktadırlar. Reytinglere bağlı olarak şekillenen bölüm yayınları failleri her an işsiz bırakabilme riski taşımaktadır. Alanın ücretlendirme politikaları failleri sömürüye oldukça açık hale getirmektedir. Yapımcının keyfiliğine kalabilen bu ücret ödemeleri kimi zaman düzensiz, kimi zaman da hiç olmayabilmektedir. Ücret politikalarındaki bu kuralsızlık alanda doxalaşmış durumdadır. Bu doxa ile hukuksal mücadele yürütmeyen failler bireysel mücadele yöntemlerine başvursalar da genellikle başarısız olmaktadırlar. Dolayısıyla alanda güvendikleri insanlar ile çalışmayı tercih ederek kendilerini korumaya almaktadırlar. Alanda dikkat çeken bir diğer önemli nokta da ücret politikasının konumlar arasında oldukça dengesiz olmasıdır. Farklı konumlar arasında hatta aynı konumdaki failler arasında bile astronomik farklar oluşmakta, hangi failin ne kadar ücret alacağı failin yapımcıyla yapacağı bireysel pazarlığına bağlı olarak değişmektedir. Failler her ne kadar bunun kendileri için önemli bir sorun olduğunu belirtseler de, mevcut doxayı "bu işi seçtiyseniz uyum sağlamak zorundasınız" gibi söylemlerle meşrulaştırarak alandaki kuralsız ve dengesiz ücretlendirme doxasını yeniden üretmektedirler.

2.3.4.4. Örgütsüzlük Doxası: 'Başarı Bireyseldir'

Dizi alanının birçok sorununun çözüme kavuşamamasının ve alandaki faillerin mevcut doxalara uyum sağlamalarının ana nedeni, alanda örgütsel bir mücadelenin

yeterli düzeyde olamayışı ve mücadelenin bireysel biçimde yürütülmesidir. Türkiye'de sinema sektöründeki sendikal hareketler 1960'lara kadar uzanmaktadır. 1962 yılında kurulan SİNE-İŞ bir süre sonra kapatılmış ve 1978 yılına kadar herhangi bir sendika kurulamamıştır (Saraç, 2019:429-430). 1978 yılında Sinema Emekçileri Sendikası kurulmuş ve sinema alanının ilgili işkollarına yönelik örgütlü yapılar tek çatı altında toplanmaya çalışılmıştır Alanda mücadele veren bu dernek, 1980'li yıllarla birlikte zor süreçler yaşamış ve DİSK'e bağlı diğer sendikalar yargılanmaya başlayınca Sinema Emekçileri Sendikası da 1991 yılına kadar yargılanmış ve kapatılmıştır. Bunun üzerinde üyesi bulunan Sinema Emekçileri Sendikası, 1990'lı yıllarda tekrardan kurularak gelişmekte olan televizyon dizi sektörünü de kapsar hale gelmiştir. Bu yıllarda sinema sektörünün daralmaya başlaması ve televizyon alanının ön plana çıkmasıyla sendika televizyon emekçilerini de bünyesine dahil etmiştir (Saraç, 2019:429-430).

Alandaki diğer bir örgütsel yapılanma ise "Oyuncular Sendikası Girişimi" adı altında başlatılan ve 550 oyuncunun katılımıyla 2010 yılında kurulan Oyuncular Sendikası'dır (Sahne, Perde, Ekran, Mikrofon Oyuncuları Sendikası Raporu, (2011: 2) Bu sendika figüranlar dışında set önü ve set arkası tüm emekçileri kapsamaktadır. Sendika, sinema ve dizi alanındaki tüm faillerin haklarını korumaya yönelik çeşitli girişimlerde bulunmakla birlikte temel olarak, çalışanların statüsünü 4/a statüsüne çekmeye çalışmaktadır. Diğer bir örgütlenme ise Yapımcılar Derneği'dir ve Türkiye'de dizi üretimi gerçekleştiren yapımcılar tarafından 2012'de kurulmuştur (Çeliker Saraç, 2019).

Sinema ve televizyon alanının yapısallaşma sürecinde başlayan ve doxalaşan durumlar, yukarıdaki başlıklarda da tartışıldığı gibi alanda işlemeye devam etmektedir Genel anlamda dizi alanının failleri, alandaki mevcut sorunların giderilmesinde alandaki örgütlenmenin önemli olduğu düşüncesindedirler.

> Örgütlenme işlerinin tabii ki içinde olduk, üyeliğimiz devam ediyor. Yapımcılar birliği.

> Hukuksal mecralar da işimizin tabi ki bir parçası, ilgilenmek zorundayız. Ülkede ve dünyada sektörel hukuksal düzenlemeler konularıyla ilgilenmek zorundayız. Sektörde birlikte yer aldığımız insanları tanımak gerekli (F-10).

> İstanbul'da çoğu arkadaş sendikaların içinde artık. Kurgucuların ayrı, yönetmenlerin ayrı rejinin ayrı sendikaları var. Bunların hepsinin ayrı bir şeyi var. Sendikanın belirlediği alt taban ücretleri üst taban ücretleri var. Bunlara tam ve uyulmazsa bile uyumaya çalışıldığını biliyorum. Yine sendikanın belirlediği çalışma saatleri… Eskiden yoktu ama artık sendikaların koyduğu kurallar denetleniyor ve uygulanıyor (F-13).

> Oyuncular Sendikası üyesiyim. Mezun olduğum ilk gün üye oldum. Küçük adımlar atılsa da çalışma oluyor. Mesela reklamlarda saat kısıtlaması bu sendika çalışmaları ile geldi. Dizi için böyle bir güçleri olmadı. Telif hakları için yıllardır uğraşıyorlar. Eninde sonunda olacağına inanıyorum. (…) Susma bitsin diye bir oluşumun içindeyim. Sektördeki kadınların topladığı bir oluşum. Sette tacize uğrayan biri varsa destek olunuyor ve bilgisi diğer kadınlarla paylaşılıyor (F-12).

Sinema-dizi-televizyon alanlarında sendikal ya da kolektif örgütlenmeler yaklaşık 60 yıllık tarihsel bir geçmişe sahiptir. Ama bu örgütlenmeler sinema ve televizyon emekçilerinin haklarını koruma ve geliştirme konusunda önemli başarılar elde edebilmiş görünmemektedir. Türkiye'deki sendikaların birçok konuda başarısız olduğuna yönelik genel kanı, dizi alanı failleri arasında da kendi alanlarındaki örgütlenmeler için geçerlidir. Alandaki örgütsüzlük doxası, toplumsal yapının politik kültürüyle doğrudan ilişkilidir. Sendikalara ya da örgütlere üye olmanın politik bağlamda, avantajlarından ziyade dezavantajları olduğu kanısı, dizi alanındaki faillerin de habitusuna dönüşmüş durumdadır. Failler, her ne kadar sendikalara üye olmanın avantajlarının farkında olsalar da siyasal kültürden kaynaklı dezavantajları üzerinde daha fazla durmaktadırlar.

> Ülke sendikal olgunlukta, örgütlülük cesaretinde değil, hatta sektördeki genel eğilim bu tür yapılanmalardan giderek uzaklaşma eğiliminde. Korku kültürü de etken. İnsan kalitesi de etken, birlikte çalışma ve hareket etme beceriksizlikleri de etken. Çay, kahve içme, kulis oluşturma yerleri olarak görüyorum maalesef sendika ve dernekleri. Gerçek böyle maalesef (F-3).

> Dernek ve sendikaların içinde olmaya çalıştım hep. Örgütlülük önemli, hele böylesine dağınık ve düzensiz çalışma koşulları olan sektörler için çok önemli. Karakter olarak da hakkını savunmak gerektiğine inanan, bunun da örgütlü bir yoldan geçtiğine inanan bir yapım var. Oyuncu derneği var. Ona üyeyiz ama umut vaat eden bir ortam değil maalesef. Siyasi entrikalar çok dönmeye başladı. Zaten sektörde de iş alma yakalama konusunda yandaşların, siyasi yakalıların sayısı çoğaldı. Değerlerinden çok çabuk vazgeçebilen ya da gerçekten aslında o değerlere sahip olmayıp öyleymiş gibi görünen ama rüzgâr farklı yönden estiğinde ona göre şekil değiştiren çok fazla insan var. Vurgunları yapıyorlar mesela (F-6).

> Sinesen'in atıllığı da geçmiş siyasetle yoğrulmuş insanlar oldukları için onların mücadelesi

> daha çok sağ-sol mücadelesine dayanıyor. Son dönemdeki siyasi ayırımlarla meşguller. Emeğe sahip çıkmak konusunda biraz gerideler. Tabii ki yaptıkları çok değerli işler var ama biraz göstermelik. Devlete de pek yanaşmıyorlar uzlaşma için. Bir diğer sorun da o. Aslında ağır işçi statüsündeyiz. Bizim koşullarımız gerçekten zor aslında. Çünkü mesaisiz çalışıyoruz. Sosyal güvencemiz eksik. O kadar ciddi sorunlar ki bunlar (F-2).

Dizi alanının failleri, alandaki örgütsüzlüğün ya da mevcut örgütlenmenin yeterli olmayışının, alandaki doxalaşmış sorunlarla mücadeleyi zayıflattığı ve bireysel düzeye indirgediği kanısındadırlar. Bireysel mücadele, dizi alanında doxalaşmış durumdadır. Alanın faillerinin neredeyse tümü, alanın sorunlarıyla bireysel olarak mücadele ettiklerini ve bunun da yine alanın doğası gereği olduğu düşüncesindedirler. Bu da faillerin örgütsüzlük ve bunula gelen bireysel mücadele doxalarını onayladığı ve yeniden ürettiği anlamına gelmektedir.

Failler, örgütlü mücadele yürütürken, bireysel olarak hedefe konma, yargılanma ve yargısal süreçlerde yalnız bırakılma ve hukuksal yollarla hakkını arama nedeniyle alanda kaldıkları süre içinde iş bulamama gibi kaygılar taşımaktadırlar. Hukuksal mücadelelerin, mücadele edeni hedefe koyabildiğini düşünen F-4, "aslında sendikalar vs. var. Hukuksal düzlemde uğraşan insanlar var ama uğraşan, uğraşılan haline dönüşüyor. Bu sefer kara listeye giriyorsun, çalışılacak insan olmuyorsun" sözleriyle alandaki mücadelenin hukuksallığının yaratacağı soruna dikkat çekmektedir. F-6 da benzeri bir noktaya dikkat çekmektedir: "Siyasi olarak karalanmaktan, dışlanmaktan ve işsiz kalmaktan korkan da çok insan var. Ses çıkarmakta zorlanıyorlar. Dediğim gibi sendika üyesiyim ama inancım pek fazla yok." Diğer bir fail ise sendikal hareketlere katıldığını ama yalnız bırakıldığını, yakınarak şunları dile getirmektedir:

> Tek başıma bu tür hak meseleleriyle çok uğraştım. …sendikalar için hapis yattım. İşkence gördüm. Hiç kimse de kapımı çalmadı. Seni yalnız bırakıyorlar, o yüzden dışında kalıyorum ben biraz. Çok meraklıydım bir yerlerde elini taşın altına koymak konusunda. Böyle bir mekanizmanın bütünü var ve sen tek başına durduramıyorsun (F-5).

Dizi alanındaki sorunların giderilmesine yönelik örgütsel mücadeleler yürütülmüştür ve son yıllarda artan oranlarda da yürütülmeye devam etmektedir. Fakat genel olarak, alandaki sorunlara çözümler ya kısmi olarak üretilmekte ya da hiç

üretilememektedir. Failler, alandaki örgütlü hareketlerin devam ettiğini ancak bazı noktalarda tıkandığını düşünmektedirler. Hatta F-2'nin de örneği olduğu gibi failler, alandaki sorunların çözümü noktasında örgütsel yapılara olan inançlarını kaybetmiş durumdadırlar.

> Sendikalarla birçok çalışma yaptık dizilerin uzunluğu konusunda. Ben SineSen üyesiyim. Başka sendikalarımız da var. Sendikaların da çaresiz kaldığı şeyler oluyor. Sendikalar daha çok uzlaştırmacı platformlar. Ödemeler, haksız işten çıkarmalar gibi sorunlara dahil oluyorlar ama uzun çalışma saatlerini aşamadı sendikalar (F-2).

Dizi alanındaki failler, örgütlü yapıyı bozan bireysel davranışların da önemine dikkat çekmektedirler. Bu bağlamda özdüşünümsellik içerisinde olan, başka bir anlatımla örgütlü mücadeleyi alanın faillerinin yıktığını düşünen failler mevcuttur. Bu nedenle örgütlü mücadeleye inancını kaybeden failler bulunmaktadır. Failler, alandan dışlanmamak, önemli projelerde yer alabilmek ve uyumlu görünebilmek adına örgütlü mücadeleleri eleştirebilmektedirler.

> Güvenilmez insan kalabalığı çok fazla. Siyasi ortam bizleri çok etkiliyor aslında. O yüzden güvenilmez bir kitle ile beraberim ve derneklerde de kavgalar bitmiyor. Eskiden böyle değildi. Hep vardı kaypak insanlar ama bu oranda değildi belki de. İş ahlakı ve sevgisi yine de daha ağır basardı. (…) Dediğim gibi sendika üyesiyim ama inancım pek fazla yok (F-6).

> Örgütlülüğe hep inandım, ama sektöre ve sektörde çalışanlara inanmıyorum. Sendika üyesiyim ama aktif faaliyetlerim olmadı. Çözüm üretilemiyor, bir araya gelme sorunları var. Gelince konuşamama sorunları var. Buna benzer birçok sorunlar var o meselelerde (F-7).

> Bu yüzden de büyük paralar dönüyor. Bir haftalık bir set maaliyeti 1.5 milyonu falan bulabiliyor. Şimdi sen böyle bir paranın döndüğü yerde, sendikalaşma işine ne kadar girebilirsin emin değilim. İşinin sürekliliğini istediğinde bu örgütlenme işlerinden uzak duruyorsun (F-13).

Alanın örgütlü mücadelesinin sınırlı olduğunu düşünen ya da örgütlü mücadelelerde zarar göreceği endişesi taşıyan failler, kendilerine özgü mücadele yöntemleri geliştirebilmektedirler. Failler, bazen zorunlu bazen de gönüllü olarak örgütlü mücadelelerden uzak durmayı ve mağduriyetlerini fiili yollardan gidermeyi tercih etmektedirler. Bu da alanın örgütlü yapısını olumsuz yönde etkilemekte ve

bireysel ve fiili hak arama mücadelesini ön plana çıkartarak olumsuz bir durum yaratmaktadır. F-14, durumu telif hakları üzerinden şöyle anlatmaktadır.

> Bu sorunun bir orta yolu yok. Bizim işimiz bireysel başarıya dayalı olduğu için, siz bir şey [mücadele] başlatmaya çalışsanız F-14'ün para kazanması için mi uğraşacağım diyecek. Çünkü herkesin dizisi benim kadar gösterilmiyor. Her koyun kendi bacağından asılıyor ve herkes kendi başına telif mücadelesini götürmeye çalışır. (…) Bir oyuncu dizisi üç kere tekrarlanmış, benim dizim 900 ile 4100 kez tekrarlanmış. Çok ciddi bir fark var. Bu oyuncuyla benim sesimin çıkması arasında fark oluşuyor, gelir de aynı olmayacak tabii. Bir de şöyle bir durum var. Diyelim ki siz sözleşme yaparken anlaşmayı yaparken ikinci tekrardan sonra ben telif isterim dediniz mesela. Baştan kabul etmiyor kanal bu durumu. Sözleşmeyi yaparken baştan bütün hakları veriyorsunuz. Aksi takdirde sizinle görüşmüyor bile, elinizi kolunuzu bağlıyor sözleşmeler. Artık hatta sözleşmelerde dizileri uzayda bile gösterilse hak iddia etmeyeceğim ibaresi yer alıyor. Bütün haklarınızı alıyorlar. (…) Sözleşmelere benim konumumda bile müdahale söz konusu değil (F-14).

Türkiye'deki birçok çalışan çeşitli nedenlerle ücretlerini ya alamamakta ya da geç almaktadır. Bu tutumun dizi alanı için de geçerli olduğunu anlatan alanın failleri, ücretlerini alabilmek için örgütlü mücadeleye başvurmadıklarını ifade etmekte ve bireysel yöntemler geliştirdiklerini anlatmaktadırlar. F-4, parasını alabilmenin yolunu, bildiği ve tanıdığı kişilerle çalışmakta bulduğunu şöyle anlatmaktadır:

> Genel olarak ülkede para alma konusunda bir aksama var. Bunun krizle ilgisi yok, bu hep böyleydi. Hep 3-5 bölüm geriden alınır. Para almak hep mücadele işidir. Benim için seçtiğim işlerde hep gönül bağı ve para alabileceğim bir iş seçmek önemli oldu. İki denklemi bir arada düşündüm hep. Paramı alamadığım zamanlarda anlayış gösteren pek sesini çıkarmayan bir tipim. Eninde sonunda alacağıma güvenerek. Paramın kalmış olduğu bir sürü insan var (F-4).

Senarist F-6, alanda mağduriyet yaşaması durumunda kendine özgü güçlü bir mücadele yönteminden söz etmektedir. F-6, ufak tefek paralarını alamadığını söylemekte ve en güçlü yönteminin işini yapmamak olduğunu şöyle anlatmaktadır: "Param ödenmezse en fazla senaryoyu yazmam ben de." F-4 ise, ücretini alamadığında yasal yollara ve sendikalara başvurmadığını ve kendi yöntemini geliştirdiğini söylemektedir. Dizi alanında herkesin birbirini tanıdığını belirten F-4, ücretini vermeyenlerle ilgili alana bilgi yayarak mücadele ettiğini, diğer deyişle alanda negatif bir network oluşturduğunu dile getirmektedir. Alanın failleri, taciz, saldırı gibi durumlarla mücadele etmek için de sendikalardan ya da örgütlü yapılardan bağımsız

davranmadıklarına ilişkin bilgiler vermektedirler. F-12 şöyle bir örnekle durumu açıklamaktadır:

> Küçük adımlar atılsa da çalışma oluyor. Mesela reklamlarda saat kısıtlaması bu sendika çalışmaları ile geldi. Dizi için böyle bir güçleri olmadı. Telif hakları için yıllardır uğraşıyorlar. Eninde sonunda olacağına inanıyorum. (…) Susma bitsin diye bir oluşumun içindeyim. Sektördeki kadınların topladığı bir oluşum. Sette tacize uğrayan biri varsa destek olunuyor ve bilgisi diğer kadınlarla paylaşılıyor (F-12).

Genel olarak değerlendirildiğinde, failler arasında kolektif ve sendikal mücadeye yönelik inancın olmadığı görülmektedir. Alandaki sendikalar, dernek ve örgütler her ne kadar faillerin çalışma koşulları konusunda çeşitli dönemlerde siyasi otorite ve kurumlara baskılar yapmış olsalar da alanın sorunlarını çözmekte yetersiz kalmışlardır. Failler, 2010 ve devam eden yıllarda 'uzun dizi süreleri' ve alandaki 'ağır çalışma koşulları' üzerine eylemlere, basın bildirilerine, görüşme ve toplantılara katılmış ancak koşulların değişmediğini gördükçe kolektif mücadeleye ve alanın dinamiklerine dair inançlarını da büyük oranda kaybetmişlerdir. Umutsuzluk özellikle alanın eski faillerinde hakimdir. Alandaki örgütlülüğü engelleyen bir diğer önemli nokta da, alanın dinamiklerinin failler üzerinde yarattığı baskıdır. Failler sorunlara karşı hukuksal ya da örgütlü mücadele yürüttükleri süre içinde alandaki oyundan dışlandıklarını, iş alamadıklarını, önemli projelere dahil edilmediklerini dile getirmekte ve hak arayışlarından vazgeçmektedirler. Dolayısıyla bireysel ve hukuksal olmayan mücadele yöntemleri geliştirmeye yönelmektedirler. Failleri örgütlü mücadeleye yönlendirmeyen bir diğer etmen de faillerin bireysel başarıya dayalı habitus geliştirmeleridir. Alanın bireysel başarıyı ve mücadeleyi destekleyen doxaları faillerin birbirlerini rakip olarak görmelerine neden olmakta, alanda az olan sembolik ve iktisadi sermayeyi elde etmek için bireysel mücadele stratejileri geliştirmekte ve başarıda ilk sıraya yerleşebilmek için 'her yolun denenmesi gerektiği' yönünde kanıyı meşrulaştırmaktadırlar.

2.3.5. İçeriklerde ‘Niteliksiz’lik Doxası: ‘Bu Tempoda Ancak Bu Kadar’

Dizi alandaki reyting ve süre doxaları, üretim sürecinin koşullarını olduğu kadar ürünlerini de doğrudan şekillendirmektedir. Reyting baskısının yarattığı hızlı ve seri üretim biçimi sembol üreticilerinin yoğun tempoda çalışmalarını zorunlu kılmakta, ortaya çıkan ürünün niteliğini de tartışmalı hale getirmektedir. Alandaki seri üretim biçimi, dizilerde standartlaşan temaları, şablon öyküleri, abartılı ve gerçeklikle bağı olmayan karakterleri ortaya çıkarmakta ve ekranlar birbirine benzer dizi örnekleri ile dolmaktadır. Aydan Özsoy, televizyon endüstrisinin dayattığı pazar anlayışının dizi sayılarında yarattığı artışa dikkat çekerken içeriklerin de tektipleştiğini dile getirmiştir (Özsoy, 2023). Tektipleşen televizyon dizilerindeki içerik sorunu, özellikle özel televizyonların gelişmesinden bu yana ‘niteliksiz’lik çerçevesinde hem akademik, hem sanatsal hem de kamusal arenalarda üzerinde en yoğun tartışmaların sürdüğü sorun olmaya devam etmektedir.

Alanındaki ‘kuralsız’ işleyen dinamikler içeriklerin de kalitesini tahribata uğratmakta ve içeriklerdeki ‘niteliksiz’liği doxalaştırmaktadır. Oyuncu Ulaşcan Kutlu’nun da işaret ettiği gibi kuralsızlık niteliksizlikle sonuçlanmaktadır. “[Uzun dizi süreleri ve yoğun çalışma temposu] içeriklerdeki kaliteyi kesinlikle düşürüyor. Bir süre sonra ser üretim gibi oluyor.(…) Sürenin geçmesi için yapılan uzun bakışma sahnelerini görüyoruz. (…) 6 günde çekilen bir dizi ne kadar kaliteli olabilir” (T24 Gazetesi, 2021). Dolayısıyla hazırlık aşaması yeterince oluşturulmamış, günü kurtarma üzerine kurulu, tekrara dayalı sahnelerle oluşturulan, reyting riskine girmeyen içerikler, ortalama beğeniyi yakalama hedefiyle ekranlarda yerini alarak izleyicinin rutin yaşamının döngüsünde tüketilmektedir. Yaratıcı üretimi kısıtlayan kuralsız işleyiş, bir yandan da kanal ve yapımcı baskısı diğer yandan siyasi konjenktür ve RTÜK kaygısı ile birleşince sembol yaratıcılarının yaratıcı üretim süreçlerinde özerklik dinamiklerinin işaretini yakalamak da mümkün olmamaktadır. Çok çeşitli ve yoğun baskılar altında yürütülmesi

gereken bir üretim biçimine dönüşen diziler, hem konular,senaryolar, hem oyunculuklar 'vasat' tanımları ile karşılık bulmaktadır. Tanımlar sadece kamudan değil, alan içinde üretimi gerçekleştiren faillerden de yapılmaktadır. Örneğin alanda senarist olarak yer alan F-16,

> Şimdi vasat çağ var. Aslında tamamen bir tüketim çağı olduğu için hızlı tüketim…ve dizilerde nitelik zor. Zaman yok, talep yok.. Ayrıca hızlı bir üretim ortamı var..Nitelik zor mesele..Dijitallerde belik biraz umut olabilir, farklı ve bağımsız işler olabilir ama o da kanaldan kanal göre değişebiliyor.(F-16)

Dizilerin birer tüketim nesnesi olduğunu ifade eden F-16, üretimin de tüketimin de hızlı olduğunu dizilerin de bu hız içerisinde üretildiğini ifade etmekte, özgün, yaratıcı ve yenilikçi ürünlerin de talep edilmediğini ifade etmektedir. F-16 bir yandan nitelik konusunda yaşanan kısır döngüyü vurgularken 'niteliksizliği' alanın doğası ve değişmez kuralı olarak görmekte ve doxalaştırmaktadır. F-16, televizyon alanına nazaran göreli içerikleri ile öne çıkan dijital alana umut bağlamış durumdadır. Ancak F-16 ile yapılan görüşmeden edinilen izlenim, failin dijital kanalların alanı dönüştürücü potansiyel etkisine rağmen dizi alanındaki nitelikliğe yönelik umutsuz ve tartışmalı bir yaklaşımının olmasıdır.

Alanda güçlü sembolik sermayesi ile öne çıkan F-14, televizyona üretilen işlerde kalite aranmaması gerektiğini ifade etmektedir. Oyuncu olarak alanda yer alan F-14, böylesine yoğun çalışma temposunda herkesin en yüksek performansı sağladığını ifade etmektedir:

> Bu alan ticari bir alan. Dizilerde oyunculuklardan da senaryolardan da çok şey beklememelisin. Herkes canla başla çalışıyor. Her hafta film çekiyoruz aslında ama ne yaparsan yap kaliteli olmaz, zaman dar. Senaryolar zor yetişiyor, prova yapma şansın olmuyor. Çekimlerin hızlı olması gerekli o yüzden tekrar çekemiyorsun. (F-14).

Televizyon alanındaki yoğun temponun sonucunu niteliksiz üretimle açıklayan F-14 için bu tempo değişmediği sürece niteliksizlik de bir sonuç olacaktır. F-14, alandaki

üretim pratikleriyle ilişkilendirerek niteliksizliği değişmez bir kural olarak görmekte ve doxalaştırmaktadır. F-16'ya göre durum daha farklıdır.

> Yıllar içinde tv raiting ölçümüne baz alınan izleyici profili çok değişti, bu nedenle üretim kalitesi de değişti. Şu anda televizyona birbirinin benzeri yapımlar üretiliyor. Ben yine de farklı işlerin, kaliteli yapımların mutlaka karşılık bulacağı inancındayım.(F-16).

F-16, alandaki niteliksizliğin farkındadır ancak bunu doğrudan dile getirmemekte ve F-14'ten daha farklı bir yaklaşımla reyting sistemine bağlamaktadır. F-14, alandaki güçlü sembolik sermayesi ile öne çıkmaktadır. Senarist olarak alandaki üretimi doğrudan gerçekleştirenlerden biri olarak F-16, niteliksiziği de yine alanın bir doxası ile açıklamaktadır. Alanda önemli işlere imza atan ve yüksek reyting alan birçok diziyi yazmış olan F-16, kaliteli yapımların mutlaka karşılık bulacağını ifade ederken kendi deneyimlerine dayanmaktadır. F-16, niteliksizliği eleştirmekle birlikte reyting sistemiyle bağlantılı şekilde açıklarken alanın bu doxasını da yeniden üretmeye odaklanmaktadır.

> Uzun zamandır dizi çekmiyorum. 7 yılı geçti dizi işinde uğramayalı. Tamamen bırakmadım ama gelen teklifler, projeler pek hoşuma gitmiyor. Dizilerdeki kalite iyice düştü. Ama elbette iyi bir projenin içinde yer alırım. Çok yoğun çalıştım, hem sanatın hem sektörün hem siyasetin hem de sendikal örgütlenmenin içinde yer aldım. Yorgunum artık. (F-5).

F-5, alanın güçlü sembolik sermaye sahibi faillerinden biridir. Sinema alanında kazandığı sembolik sermayesi ile dizi alanına teklif ile gelmiş, ancak ilk zamanlarında hiç alana girmek istememiştir. Dizi alanını 'düşük kültür' ile eleştirmiş ve yer almaktan yıllarca kaçındığını dile getirmiştir. Arkadaşını kıramayarak geldiği alanda az da olsa dizi projesinin içinde yer almıştır. F-5, alandaki çalışma şartlarının ağır olduğunu ve bu şartlarda üretilen ürünlerde nitelik aramanın mümkün olamayacağı görüşündedir. F-5, alandan ayrıldıktan sonra şartların daha da ağırlaştığını dile getirmiştir. Niteliğin de giderek azaldığını ifade edefn F-5, alanda yeniden yer alabilmesinin koşulu olarak da projenin niteliğinin önemine dikkat çekmektedir. Fail 5'in sembolik sermayesinin gücü kendisine tercih hakkı yaratmaktadır. Aynı zamanda hem sinema hem de dizi alanında

güçlü olan bu sermayesini nitelikli işler ile korumaya çalıştığı dikkat çekmektedir. Niteliksizliğe ilişkin eleştirel davranmak dışında F-5, alanın bu doxasını değiştirmek için bir doğrudan bir mücadele vermemiştir. Ancak niteliksizliği yaratan dinamiklerden biri olarak gördüğü uzun dizi saatleri ve çalışma koşulları konusunda F-5 eylemlere katılmış, çeşitli örgütlü eylemlerde yer almış, siyasi kurumlara da baskı yapma yoluna gitmiştir. Birçok fail gibi çabalarının sonuçsuz kaldığını ifade eden F-5, değişim konusunda da umutsuzluğa kapılmıştır.

Alandaki 'niteliksiz'lik sorunu daha önce de belirttiğimiz üzere uzun yıllardır tartışılan bir konudur ve alanın failleri bu konuyu çözümsüz bulmaktadırlar. Çalışma şartlarının ve reyting baskısının altında yaratıcı bir üretim yapamadıklarını ifade eden failler için televizyon alanında bu dönüşüm umutsuz görünmektedir. Çalışma kapsamında görüşme yürütülen failler, Televizyondaki nitelik konusunu kendi çalışma koşulları çerçevesinde, alanın doxalarıyla olan ilişkileri çerçevesinde değerlendirmektedirler. Alandaki çalışma koşullarının ve dizi sürelerinin niteliği ve yaratıcı üretimi sınırladığı yönündeki hakim kanı alanda yer alan diğer failler tarafından da paylaşılmaktadır. Örneğin senarist İlker Barış yapılan bir araştırmada, bir senaristin 7/24 çalıştığını, kendilerini yetiştirme ve geliştirme için bile zamanlarının kalmadığını ve bir senaristin alanda izleyici profiline uygun iş yapmaya başladıktan belli bir süre sonra tükendiğini ifade etmiştir (akt.Ateşalp, 2016: 25). Aynı çalışmada oyuncu pozisyonu ile değerlendirmelerde bulunan Janset Paçal, çalışma koşullarının çok ağır olduğunu ve dizi çekim süreçlerinin çok hızlı ilerlediğini, anı kurtarma hedefiyle hareket edildiğini ifade etmiş, bu koşullar altında oyunculardan verim alınamayacağını vurgulamıştır. Paçal, bu koşullarda çalışan bir oyuncunun eleştirilemeyeceğini ve ancak şartlar değişip rahat koşullarda yürütülen işlerdeki oyunculukların değerlendirmeye tabi tutulabileceğini dile getirmiştir (akt. Ateşalp, 2016: 26).

Alanda yer alan faillerin ortak görüşü, uzun dizi süreleri ve ağır çalışma koşullarına ilişkin doxaların içeriklerde ve performanslarda yarattığı 'niteliksiz'liktir. Ancak alanda egemen ve belirleyici konumda olan kanallar ve yapımcılar, tarihsel süreç içinde dizi sektörünün prodüksiyon, estetik ve teknik anlamda oldukça geliştiği düşüncesindedirler. Hatta dizilerin anlatım ve prodüksiyon kalitesinde yaşanan gelişmelerin dizi ihracatını da büyük oranda şekillendirdiği kamusal alana da hakim olan bir yaklaşım olarak belirmektedir. Örneğin 2014 yılında Star Tv'nin Drama Müdürlüğü'nü yürüten Büke Ürküt, dizi sektörünün 2000'li yıllardan itibaren özellikle teknik anlamda büyük yol aldığını, prodüksiyon kalitesinin çok yükseldiğini ve üretim ekiplerinin profesyonelleştiğini ifade etmiştir (akt. Ateşalp, 2016: 22). ATV İçerik Satış Danışmanı Emir Düzel ise alandaki nitelik kriterlerini 'iyi senaryo ve cast ekibi' olarak tanımlamış, "iyi olan senaryo, projenin ayakta durmasını, iyi sonuçlar almasını ve sürekliliğini sağlar" ifadesiyle alanda yer alabilecek dizi projelerinin kriterlerini belirlemiştir (akt. Ateşalp, 2016: 23).

Alanın hakim konumlarında yer alan ve oluşturdukları doxalar ile alanı belirleyen kanallar, içeriklerdeki nitelik ve kalite tartışmasını prodüksiyonun yanında ticari üretim dinamikleri çerçevesinden tanımlamaktadırlar. Örneğin ATV İç Yapımlar Müdürü, dizilerin içerik anlamında yetersiz ancak teknik anlamda çok kaliteli olduğunu itiraf ederken kaliteli programların reyting almadığına ilişkin bir doxayı da ortaya koymuştur. Bürküt de benzer şekilde dizilerin kaliteli olduğunda sorun yaşadıklarını ve izleyiciden karşılık alamadıklarını ifade etmiştir (akt. Ateşalp, 2016: 22). Risk almak istemeyen kanallar, aşk, acı, nefret, tutku gibi güçlü duygular üzerine kurulu izleyicinin ilgisini çeken temalara odaklanmakta, tüm dizi türlerini melodram türüne dönüştürerek uzun sürelerle izleyiciyi ekran karşısında tutmaya çalışmaktadırlar. Alanın egemenleri tarafından ticari hedefler ve risk analizi çerçevesinde yapılan nitelik tanımları, içeriklerin de dolayısıyla üretim koşullarının da temel belirleyici kriterlerine

dönüşmektedir. Ancak F-16'nın da belirttiği gibi 'farklı işlerin, kaliteli yapımların her zaman karşılık bulacağı'na yönelik yaklaşım, televizyonun dizi deneyimi sürecinde de kendisini göstermiştir.

Alanın gelişim sürecinde *Süper Baba, Gümüş, Ihlamurlar Altında, Yaprak Dökümü, Çemberimde Gül Oya, Hatırla Sevgili, Aşkı Memnu* gibi, örnekler (Çelenk, 2010: 22) bir yandan sinemasal anlatı kalitesine yaklaşan nitelikleri diğer yandan prodüksiyon kaliteleri bakımından izleyiciden buldukları karşılık ile popülerleşen diziler olmuşlardır. Dönemsel aralıklarla da olsa televizyon dizilerinde sinemasal anlatıya yakınlaşan, kadın, şiddet, tacis gibi kamusal alanda tartışmalı konulara yönelen, edebi senaryoların popüler konularla harmanlandığı özgün ve nitelikli örnekler ortaya konulmaktadır. Hatta bu örnekler yurtdışına da satılarak, ülke ekonomisine önemli kazançlar sağlamaktadırlar. Ancak az sayıdaki bu örnekler, hızla üretilen kopyalarıyla alanın ekranlarını kaplamakta, kanallar risk faktörlerini azaltmak için yöneldikleri bu yaklaşım nedeniyle alanın 'düşük kültür''çerçevesinde tanımlanmasına da neden olmaktadırlar.

Televizyon içeriklerindeki nitelik tartışmaları, sanat alanından da beslenerek gelen, televizyonun anlatı dinamikleriyle birleşen geniş bir kuramsal zemine sahiptir. Temel olarak yüksek kültür-popüler kültür tartışma dinamikleri çerçevesinde şekillenen bu tartışmalarda televizyonun anlatı yapısının sanatsal üretime ne oranda izin verdiği değerlendirilmektedir. HBO ve MTM gibi kanalların içerikleri üzerinden gelişen nitelikli televizyon (quality television) yaklaşımında televizyon anlatılarındaki nitelikli içeriklerin dinamikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Niteikli televizyon tartışmalarının başlamasında Robert J. Thompson'ın çalışmaları etkili olmuş, içeriklerin nitelikli olarak tanımlanabilmesi için gereken özellikler ortaya konulmuştur (Ateşalp, 2016: 17-18). Buna göre; içeriklerin yerleşik kuralları yıkması, yaratıcılarının bağımsız sanat alanından gelmesi, içeriğin ticari kanallar tarafından riskli bulunması, hedef kitlesinin

iyi eğitimli ve genç olması, anlatıda çok sayıda karaktere yer vererek farklı bakış açılarına olanak tanıması, senaryoların edebi değer taşıması, kamusal alanda tartışmalı konulara yönelmesi, gerçekliğe önem vermesi, farklı türlerin karışımıyla üretilmesi gerekmektedir (Thompson'dan akt. Ateşalp, 2016:18).

Nitelikli televizyon örneklerinin günümüzde dijital yayın platformlarında örnekleriyle sıklıkla karşılaşılmaktadır. Uluslararası platformların yanında ulusal düzeyde gelişen Blu Tv, Gain, Exxen, Puhu Tv gibi kanalların içeriklerine yönelik nitelik tartışmaları kamuoyunda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Tematik kanallar olarak hareket eden dijital platformların her biri, ağırlıklı olarak genç ve eğitimli kitleleri hedefine alarak Thompson'un tanımladığı kriterler çerçevesinde ürettiği örneklerini her geçen gün arttırarak dizi alanının hakim anlatı geleneklerini ve 'niteliksiz'lik doxasını da sarsmaktadır. Örneğin 2017 yılında Blu TV'de yayınlanan ve ilk dijital dizi olan *Masum* dizisi, polisiye-gerilim türlerinin melezleştirilmesiyle üretilmiştir ve eleştirmenlerden gerçekçi oyuncu performansı, özgür ve baskıdan arındırılmış anlatısı, edebi eser gibi derinlikli işlenen öyküsüne (RaniniTv, 2017) yönelik değerlendirmeler almıştır. Benzer şekilde Exxen'de 2021 yılında yayınlanan *Gibi* dizisi de yerleşik kalıpları kırabilen yapısını "Türkiye'deki bu her şeye karışma refleksini yüzümüze vuruyor" (İnansal, 2022) ifadesinde somutlaşarak nitelikli örnekler arasına yerleşmektedir. Benzer şekilde Netflix'te yayınlanan *Klüp* (2021) ve *Bir Başkadır (2020)* dizileri de kamusal alanda nitelikli içerikleriyle yoğun tartışmalar yaratmıştır. Çelenk, dizilerin neden nitelikli olarak tanımlanabileceğini, "popüler anlatıdan çok uzun zaman boyu dışlanmış hikâye ve karakterlere yer vermeleri" (Çelenk, 2021) şeklinde anlatı dinamikleri üzerinden tanımlamaktadır.

Dijital alanda yer alan örneklerin dizi alanındaki nitelik tartışmalarına önemli ve olumlu bir açılım getirdiği aşikardır. Genç ve eğitimli hedef kitlelerine yönelik olarak toplumsal yapıdaki yerleşik doxaları sorgulayan, karakterler ile bakış açısı çeşitliliği

sağlayan, edebi eserlere benzer sinemasal anlatı özellikleri, gerçekçi oyunculukları ve melez türsel yapıları ile geleneksel televizyonun tektipleşen anlatılarını derinden sarsmaktadırlar. Kültürel üretim alanında kamusal değer üretimi gerekliliklerine nitelikli cevaplar niteliğindeki dijital platformlardaki dizilerin üretim pratiklerinin televizyon alanına oranla daha rahat ve özgür dinamiklerde işlediği gözlenmektedir. Platformların yenilikçi ve özgün içerik arayışında olan izleyici gruplarının taleplerini karşılamaya yönelen platformların da ticari alan içinde yapılandıkları, ticari kar hedefiyle hareket ettikleri unutulmamalıdır. Ancak platformların ticari hedeflerini yaratıcı ve özgün içerik üzerinden kurgulamaları, Bourdieu'nun belirttiği gibi televizyonun kitlesel üretiminden farklı olarak küçük izleyici gruplarını kazanma çabasından kaynaklanmaktadır. Her ne kadar alanda *Netflix, Amazon Prime, Disney Plus* gibi küresel platformların egemenliği ve belirleyiciliği gözlense de *Gain, Exxen, Blu Tv* gibi platformarın alternatif içerikleri alanın özerklik sınırlarını genişleten ve bu sınırları daha da genişletme potansiyeli taşıyan örneklerdir.

Özellikle ulusal ve küçük ölçekli üretim birimleri olarak yapılanan Gain, Exxen, Puhu Tv, Blu Tv gibi platformlar ve küresel düzeyde faaliyet göstererek Türkiye'deki dizi alanınına belirleyici olarak sızma potansiyeli taşıyan küresel platformların dizi üretim pratiklerinin de özerk dinamikler barındırdıkları görüşme yürütülen failler tarafından da ifade edilmiştir. Örneğin F-14, F-13 ve F-12, alandaki deneyimleri çerçevesinden ele aldıkları dijital dizi üretim süreçlerini iki farklı açıdan ele almaktadırlar. F-14 ve F-13 alandaki üretim pratiklerini içeriğe müdahale çerçevesinde değerlendirirken 'özgürlükçü ve denetimsiz' olarak tanımlarken F-12, alandaki üretim pratiklerini televizyon geleneklerinin hakim olduğu ve daha sert koşulların hakim olduğu doxaları dile getirmiştir. Alanın özerklik sınırlarına yönelik etkisinin zaman içinde şekilleneceği düşünülen dijital dizilerin üretim pratikleri bir sonraki bölümde detaylı olarak değerlendirilmiştir.

2.4. Doxalar, Failler ve Özerklik Mücadeleleri

Mücadele, tahakkümün olduğu her alanda potansiyel olarak bulunmaktadır. Bourdieu da alan teorisi ile tahakküm ve mücadelenin diyalektik doğasını ortaya koyarak, bu diyalektiği habitus kavramıyla işlevsel hale getirmiştir. Mücadelenin merkezleri olarak tanımladığı alanlarda tahakkümün nasıl süreklilik gösterdiğini açığa çıkarmaya çalışırken Bourdieu, egemen doxaların nasıl kabullenildiğini ve reddedildiğini de habitusun üretken niteliği üzerinden tanımlamıştır. Ona göre habitus, insanın bedenselleşmiş toplumsallığı olarak bireye dünya anlayışı ve anlamlar yükleyen (Bourdieu ve Wacquant, 2003:118) bir mekanizmadır ve bunun yanında yapıları yapılandırma ve işlevselleştirme görevi de görmektedir (Bourdieu, 1984:170).

Habitus, bireyin gündelik yaşamındaki beklenmedik ve değişen koşullarla mücadele edebilmesini sağlamaktadır (Bourdieu, 2018: 158). Birey ya da fail her ne kadar son kertede yapı tarafından yapılandırılsa da yapıyı üreten, geliştiren, dönüştüren bir öznelliğe de sahiptir. Bireyin doğumundan ölümüne kadar geçen süre içinde toplumun işleyiş, kural ve dinamiklerini içselleştirerek şekillenen habitusu, sahip olduğu eylem şemalarını zamanı ve yeri geldiğinde yeniden ve farklı şekillerde üretebilme kapasitesine sahiptir. Bu özellik bireyin yaşamını değiştirebilmesini ve farklı alanlara uyum sağlayabilmesini sağlamakta, ilerleyen yıllarda bireyin yaşadığı dönüşümlere göre dinamik şekilde biçimlenerek ona yol göstermektedir (Bourdieu ve Wacquant, 2003:127). Bireylerin öznellikleri vardır ve alanlar tarafından tamamen pasifize ve atomize edilmiş değillerdir. Bu niteliği ile habitus bireye, içinde yapılandığı alanların egemen doxaları ile mücadele edebilme, onları sorgulama, direniş gösterme ve strateji geliştirebilme becerileri kazandırmaktadır. Habitus, son kertede büyük oranda yapıdan yapılansa da üretken ve etkin karakteriyle potansiyel direniş pratikleri barındırmaktadır.

Bourdieu'nun, alanların işleyişinin tanımlanması için analiz edilmesini önerdiği dinamiklerden biri de alandaki habituslardır. Doxalar alandaki habitusların hareket

alanlarını belirlemekte, faillerin sermaye ve konum mücadelesine yön vermekte ve stratejilerini şekillendirmektedir. Dolayısıyla alan kendisine uyumlu habitusları kabul etmekte ve aksi durumda eleme yoluna gitmektedir. Failler habituslarına uygun olan alanlarda, bulundukları alanın kaynaklarını kullanarak ve kendilerine bir eylem planı belirleyerek hareket etmektedirler. Bu eylem planları, bilinçsizce yapılan ama habitusun belirlediği planlardır. Dolayısıyla her bir alanda ne tür habitusların yer aldığı, bu habitusların hangi ortak çıkarlar için alanda bulundukları, ne tür sermaye biçimi için nasıl mücadeleler verdikleri, Bourdieu'nun alanın işleyişini ve aynı zamanda özerkliğini tanımlamak için üzerinde önemle durduğu noktalardır. Bourdieu, özellikle kültürel üretim alanları olarak tanımladığı medya ve sanat alanlarındaki özerkliği sorgulamış, "tersine ekonominin işlediğini" bu alanlardaki özerkliğin derecesini, iktisadi baskılardan uzaklaşabilme oranlarıyla tanımlamıştır. Habitusların alanın özerklik derecesinin oluşmasındaki rollerinin incelenmesine de özel önem vermiştir. Dolayısıyla alanlardaki faillerin mücadelelerine ve iktisadi alanla ilişkili doxalara yönelik faillerin direniş pratiklerinin incelenmesi alandaki özerklik derecesinin de belirleyicisi olmaktadır.

Dizi alanının iktisadi dinamiklerle yapılanan bir alan olduğu, bu araştırmanın da temel tezlerinden birini oluşturmuş ve çalışma boyunca bu tezin izleri sürülmüştür. Alanın özerklik dinamikleri ve derecesi alanda sembol yaratıcı olarak yer alan faillerin doxalar ile ilişkilenme biçimleri üzerinden değerlendirilmiş ve faillerin doxaları yeniden üretme yönündeki yoğun eğilimleri tespit edilmiştir. Buna karşın faillerin üretken habitusları dikkate alındığında, doxalara yönelik direniş mücadelelerinin de ortaya konulması, bu mücadelelerin konumlar ve habituslar çerçevesinde nasıl farklılaştığının anlaşılması alandaki potansiyel özerkliğin de sınırlarını ortaya koymak bakımından önem taşımaktadır.

Bourdieu da sınırlı özerklik alanı olarak tanımladığı medyada [gazetecilik alanında] faillerin özerkliklerinin alanın tekelleşme derecesine, çalışılan kurumun alan

uzamındaki yerine, sembol yaratıcılarının pozisyonuna, bu pozisyonun statüsüne ve failin üretim sürecindeki özgürlüğüne bağlı olduğunu (1997a: 78-79) belirtmiştir. Sembol yaratıcıları, alanda yaratıcı üretimi gerçekleştiren failler olarak alanın "çizgi üstü" olarak tanımlanabilecek konumlarında yer almaktadırlar. Amerika ve İngiltere'de dizi ve film alanlarındaki üretim süreçleri üzerine yürütülen araştırmalarda alanda çalışanların arasındaki hiyerarşi, "çizgi üstü/çizgi altı" kavramlarıyla tanımlanmış ve sembol yaratıcıları üretim sürecini kontrol eden konumlarıyla "çizgi üstü" olarak değerlendirilmiştir (Christopherson, 2008; Ursell, 2000). Bourdieu'ya benzer şekilde Marxist literatürden beslenen eleştirel medya araştırmalarında da "orjinalin üretimine yönelik sanatsal eğilimli iş" (Banks, 2010:252) yürüten ve kamusal içeriği oluşturan sembol üreticilerinin, "yeni eserler ortaya çıkarmaları için [özerk olmaları] gerekmektedir" (Ryan, 1992: 121). Eleştirel ekonomi politik medya araştırmacılarının belirttiği gibi, sermayenin de sembol yaratıcılarının yaratıcı üretimin ticari hedefler için vazgeçilmez doğası, sembol yaratıcılarının da göreli özerkliklerini zorunlu kılmakta, özerklik değer üretiminin bir ön şartı haline gelmektedir (Banks, 2010: 251). Nitekim Bourdieu da alandaki özerkliği, araştırmacılara benzer şekilde yaratıcıların konumları ve nitelikleri üzerinden tanımlamakta, habituslarının üretkenliğini de özerklik cephaneliğinde hazır bulundurmaktadır.

Yapılan görüşmelerin sonuçlarından elde edilen veriler, faillerin üretim sürecinde alanın doxalarına karşı gösterdikleri direniş pratiklerinin 'sınırlı' ve 'bireysel' olduğunu, konumlarına, sermayelerine ve kimi zaman da habituslarının niteliklerine göre çeşitlilik arz ettiğini göstermektedir. Faillerin genel olarak, "yaratım sürecine yönelik müdahaleler", "çalışma şartları", "telif hakları", "ücretler" söz konusu olduğunda direniş pratikleri geliştirdikleri görülmektedir. Bireysel çabalar ile yürüttükleri bu direniş pratikleri alanda örgütlü bir direniş yaratmamaktadır. Nitekim direnişte geliştirebildikleri stratejiler, "işi bırakma", "çalışacağı ekibi seçme", "dijital mecraya

yönelme", "projeye başlamama", "negatif sosyal ağ yaratma" gibi bireysel çabalardan oluşmaktadır. Direniş pratiklerinde, pozisyonlara göre belirgin bir farklılaşma gözlenmemekle birlikte, sahip oldukları sermayeler ve konumları stratejilerinin niceliğini ve niteliğini değiştirebilmektedir. Güçlü sermayeye sahip faillerin doxalara 'rest çekebilme' ve doxalara alternatif yaratabilme gücü daha yüksek olmaktadır. Dikkat çekici bir nokta da, alanda yer alan kadın faillerin toplumsal cinsiyet ayırımı ve kadına yönelik şiddet temalı içeriklere ve projelere benzer direniş pratikleri geliştirmeleridir. Örneğin alanda oyunculuk yapan F-12, alanda yaklaşık 10 yıllık deneyimi ile yer almakta ve iş seçiminde titizlik gösterdiğini, içinde yer alacağı projenin içeriğinin ve temasının iş seçimini belirlediğini ifade etmektedir:

> Genelde iş geldiğinde gittim fakat reddettiğim işler oldu. Filmin ya da dizinin mesajı çok uç bir noktadaydı ya karakterin vereceği mesaj benim arkasında duramayacağım bir karakterdi. Hatta bu durumlarda fiyatı ikiye katlıyorlardı. Hayır parayla alakası yok dediğinde 3'e ,4'e katlanıyordu. O zaman bu paraları verebiliyor muydun diyorum. Kabul etseydim demek ki ucuza çalışacakmışım diyorsun. Mesela siyasi mesajını beğenmediğim ve içinde yer almak istemediğim birkaç işi reddettim. Ya da çok cesur sahneler istendiği birkaç işi reddettim. Onun dışında kim yönetiyor? Yapımcı kim? Paranı alamayacağın yapım şirketleri vardır bilinir. O işlere girmem. Böyle seçimler yaptım bu güne kadar. Mesela yapım şirketi çok güçlü ama yönetmenin çok sömürdüğü ve bayan oyunculara tacizde bulunduğu konuşulur ve bilinir bizim aramızda. Bu yönetmenle çalışmam mesela. Yönetmeninin sıkıntılı olduğunu öğrenip işten ayrıldığım işler de oldu. (…) Alanda iş etiği, iş ahlakı ve bunun yasayla korunması gerekli. Hakların korunduğu bir sistem gerekli.Oyuncular sendikasına üyeyim. (F-12).

F-12, iş seçimi konusunda gösterdiği direnişin "dizinin-filmin mesajını onaylamamak", "cesur sahneler içinde yer almak istememek", "siyasi mesajını beğenmemek" gibi etmenler söz konusu olduğunda projelerin içinde yer almadığını ifade etmitir. F-12, iş tekliflerini reddetmesinin fiyat artışıyla karşılık bulduğunu dile getirmiştir. Fail 12'nin "kadın sömürüsü"nün söz konusu olduğu ya da olabileceği projelerden uzak durduğunu ifade etmiştir. F-12, bireysel yaşamında da kadın sömürüsüne ve kadın şiddetine karşı olduğunu dile getirmiş, hatta bu konudaki örgütlülük sürecinden söz etmiştir. F-12, görüşme yürütülen failler arasında alandaki örgütlenmeye inanan ve bu konuda girişimlerde bulunan az sayıdaki failden birisidir. Alandaki kadın oyuncularla biraraya gelerek 'kadın kolektifi' çalışmaları yürütmekte ve

kadın çalışanlara yönelik taciz, mobing gibi şiddet içerikli durumlarla örgütlü direniş pratikleriyle mücadele etmektedir. F-12, üretim sürecinde benzer şiddet eylemleri ile de karşılaştığını ve işi bıraktığını da dile getirmiştir. F-12'nin alanda direniş gösterdiği bir konu da parasını alamayacağı, üretimin düzenli ve sistemli olmadığı projelerdir. Bu nedenle yapımcı ve yönetmenlerin seçimine dikkat ettiğini de itiraf etmiştir. F-12, üretim sürecinde karşılaştığı engeller ya da sorunlar karşısında 'işi bırakmak' şeklinde ya da 'işi almamak' şeklinde bir direniş pratiği geliştirmiştir.

Alanın kadın senaristlerinde biri olan F-8, çalışma hiyerarşisinde yapımcıya bağlı olduğunu, üretim sürecinde kimi zaman sipariş kimi zaman bireysel ürettiği projeleri yapım şirketlerine sunarak başladığını, senaryonun kabul edilmesi ve projenin başlaması durumunda bağlayıcı sözleşmelerin yapıldığını belirtmiş, işine müdahalenin reytingler düştüğü zaman ortaya çıktığını belirtmiştir. "Reyting düştüğü zaman dizideki kurgunun, anlatımın, karakterlerin değişmesine yönelik talepler gelebilir. Büyük değişiklikler istendiğinde kabul etmiyorum. Müdahalenin boyutları işi bırakmaya kadar götürebilir. Ya da müdahale edecek kişilerle çalışmazsın. Etrafımda oluyor böyle şeyler. Ama bu oranda bir müdahale ile ben karşılaşmadım" şeklindeki sözleriyle, F-8 üretim sürecine yönelik müdahanin reyting oranlarıyla olan ilişkisini ifade etmiştir. F-8, alanda yaşanan müdahalelere yönelik direnişin, F-12'ye benzer şekilde "iş bırakma", "iş almama" pratiği ile şekillendiğini de ortaya koymuştur. F-8, "siyasi olarak yakın hissetmediğim ya da hayat görüşüme aykırı olan işleri pek tercih etmyorum. Mesela kadına şiddeti az ya da çok işleyecek bir senaryo yazmam. Zaten bunu hissedemeyeceğim için de yazmayı beceremem. Bu şekilde bir mesajın kamuya verilmesi taraftarı değilim. Aksine yazdığım senaryolarda kadının kendi ayakları üzerinde durabilen ve hakkını arayan niteliklerini senaryo gerektirmese bile eklerim" şeklindeki sözleriyle yine F-12'ye benzer şekilde "kadına şiddet" konusunda sınırlarını belirlemekte ve direniş pratiğini kısmi oranda da olsa üretim sürecine dahil edebildiğini

ortaya koymaktadır. Yaklaşık 15 yıldır alanda yer alan ve bu özelliği ile alanın eskilerinden biri olan F-8, medya alanında yazdığı köşe yazıları ile sembolik sermayesini güçlendirmiştir. Buna karşın alandaki nesneleştirilmiş sermayesiningüçlü bir sembolik sermayeye dönüşemediği gözlenmiştir. Failin alanda güçlü bir konumu olmamasına rağmen kısmi de olsa direniş pratiği geliştirebildiği, bunu da sahip olduğu dünya görüşüne uygun olarak pratiğe döktüğü görülmektedir.

Alanda güçlü bir sembolik sermaye edinmiş olan F-16, birçok yüksek reytingli dizilerin senaryosuna imza atmıştır. F-16, yazdığı dizilerde özellikle kadınları ana karakter olarak belirlemiş, bu karakterlerin şiddet biçimlerine yönelik gösterdikleri direnişi işlemiştir. F-16, "(…) dizisi bir kadın haykırışıydı ve dünyada büyük yankı buldu. Kadınların ortak yarasını gündeme getirdi ve Avrupa'ya satılan ilk dizi oldu. Bugüne kadar yazdığım her dizi bir yönüyle yeniydi ve karşılığını buldu" sözleriyle hem kadın konusundaki üretim sürecini hem de alanda kazandığı sembolik sermayenin gerekçelerini ortaya koymuştur. F-16, alanda sahip olduğu konum nedeniyle kendi işlerine müdahalenin olmadığını, buna da izin vermediğini şu sözleriyle ifade etmektedir:

> Ben televizyona iş yaparken hiç bir işimde mesaj verme kaygısı yaşamadım, ama yanlış mesaj vermemeye özen gösterdim, beni tek bağlayan durum budur. Bunun dışında bana hiç kimsenin bir müdahalesi olmamıştır. İzlenme oranları hikayelerin gelişimini etkileyebilir, eğer izlenme oranları düşerse kanal, müdahale eder edebilir, bu da dizinin yayından kaldırılmasına kadar giden bir süreçtir. Senaristbir'e üyeyim. (…) Yazarken özgürüm, işimi anlatırken özgürüm, üreten ben olduğum için "iş seçme" gibi bir durum söz konusu değil. Televizyona iş yaparken çalışacağım prodüksiyon şirketine de ben karar veririm. Çalışacağımız kanala prodüksiyon şirketi karar verir. (F-16).Özgürlüğümden hiçbir ödün vermedim. Bunu da talep eden olmadı zaten. Dizi sürelerinin çok uzun olması yüzünden televizyona iş yapmayı bıraktım. Süreler değişmedikçe de televizyona iş yapmayacağım. Digital platformlar için dizi üreteceğim. Film yazacağım.(F-16).

F-16, televizyona yönelik üretim süreci, yapacağı iş ve çalışacağı şirketi belirleme gibi özgürlüklerine rağmen alanın uzun dizi süresi doxası yüzünden yayın alanı değiştirmek istemektedir. Bir diğer deyişle, F-16'nın alanın doxalarına yönelik direniş pratiği, dijital platforma yönelmektir. F-16, kazandığı sembolik sermaye ile üretim sürecine yönelik müdahaleyi bertaraf edebilmekte, alanın doxaları ile mücadele

edemediği noktada da ‘daha özgür üretimin mümkün olduğunu’ düşündüğü dijital platformlara yönelmektedir. F-16’nın sahip olduğu sembolik sermaye, ona her alanda diğer faillere göre daha özerk olmasını sağlayabilecek bir konum kazandırmaktadır. Çalışmanın önceki kısımlarında vurgulandığı gibi dijital platformlarda işleyen üretim süreci de ticari dinamiklerle ilerlemekte ve bu alanda varolan abonelik-reyting sistemi dijital içerikleri standartlaştırabilmektedir. Ancak Bourdieu’nun belirttiği gibi dijital dizi alanında küçük ölçekli, dolayısıyla da nispeten daha özerk üretim mecralarının bulunması televizyon dizi alanı ile kıyaslandığında üretim pratiklerinde daha özgür ve özerk bir potansiyel dinamikler barındırmaktadır. Ancak dijital dizi üretim pratiklerinin televizyon alanından beslendiği ve dijital alanda henüz yeterince kurumsallaşamamış olan ticari ticari dinamiklerin rotasının belirsizliği bu alanın üretimdeki özerklik potansiyellerini de uzun vadede tartışmalı hale getirmektedir.

Alanda kadın bir senarist olarak yer alan F-6, alan edebiyat alanında kazandığı sembolik sermaye sonrasında giriş yapmıştır. Alanın doxalarını ve üretim pratiklerini hızla öğrenen ve kısa sürede yüksek reytingli dizi senaryoları ortaya koymaya başlayan F-6, üretim sürecine müdahale olduğunu, bu müdahalelerin genellikle reyting oranları ile doğru orantılı olarak işlediğini, senaryoların anlatı izleğinde değişiklikler istendiğini, dile getirmiştir. F-6, “anlattığınız hikayede geleneksel, tutan kalıpları istiyor yapımcılar, kanallar. Eğer dizinin oranları düşüyorsa bildiğimiz ezbere aşk, şiddet, acı, ayrılık gibi tutan hikayeleri arttırmamızı isteyebiliyorlar. Bazen de kabul edilebilir istekler geliyor. Ama anlatıyı büyük oranda değiştirecek müdahaleler gelmedi bana” şeklindeki sözleriyle üretim sürecinde karşılaştığı sorunlara yönelik F-8, “tanıdıklar ile çalışma” yönünde stratejiler geliştirerek mücadele ettiğini ifade etmiştir.

> Şu sıralar yeni bir projenin senaryosunu yazıyorum. Bir ekibimiz var. Daha önceden tanıdığım çocuklar bu ekip. Çok yoğun bir tempo. Sorumluluğum her bölüme senaryoyu yetiştirmek. Rahat, ortak dili kullandığın bir ekiple olduğun zaman her şey çok kolaylaşıyor. O yüzden daha önce birlikte çalıştığım insanlarla ekip kurmayı tercih ediyorum ama tabi bazen müdahale oluyor buna. Müdahaleye izin vermemek adına tanıdığım, işine, tarzına aşina olduğum yönetmenlerin iş tekliflerini kabul etmeyi tercih

ediyorum. (F-6)

F-6, diğer failler gibi alandaki doxaları bilerek hareket etmekte ve müdahaleyi önceden engelleme yoluna gitmektedir. F-6, ekip seçme konusunda geliştirdiği strateji yanında işin içeriği konusunda da seçici davrandığını dile getirmiştir. F-6, dizi alanına iktisadi gerekçelerle geldiğini, ama para için bile olsa "şiddeti teşvik eden projelerin içinde yer alamayacağını" ifade etmiştir:

> Kadın çalışmaları, kadın derneklerinin içinde aktif rol almaya çalışıyorum. Kadınlık meselesi benim için özel bir konu, yaşamsal bir konu ve kadınlar daha umut vaad ediyor bana. Ezilenler oldukları için. (F-6).

F-6, ürettiği dizi senaryoları ile alanda sembolik sermayesini güçlendirmiş bir faildir. Alandaki göreli belirleyici konumu ona iş seçebilme, çalışacağı ekibi belirleme, ücretini almadan işe başlamama gibi özerklik alanı sunmuştur. Ancak failin alanın özerkliği için alandaki egemen ticari doxalara yönelik örgütlü bir direnişe geçmediği ya da Bourdieu'nun belirttiği gibi bozguncu bir strateji geliştirmediği-geliştiremediği gözlenmiştir. Bu özelliği ile yukarıdaki faillere benzer bir direniş pratiği geliştirmektedir.

Alanda ve hatta kamusal alanda ün ve şöhretiyle öne çıkan oyuncu F-5, güçlü sembolik sermayesi ile alandaki egemen konumu ile dikkat çekmektedir. F-5, görüşme yürütüldüğü sırada dizi alanından ayrıldığını, çok çok iyi bir proje teklifi gelmediği sürece alana geri dönmek istemediğini dile getirmiştir. Fail 5'e göre oyuncuların alandaki en önemli sorun telif haklarıdır. Fail 5, bu sorunu çözebilmek için sosyal sermayesine başvurmuş, alanda sorunla ilgili örgütlü mücadele yürütülebilmesi için alandaki failleri, grupları bir araya getirmiş, siyasal iktidara baskı yapmış ancak sonuç alamamıştır:

> …telif haklarının her yerde işlemesi gerektiğini söylediğim için, bu konuda çok uğraştım, danışmalık yaparken, sendikal örgütün başlarındayken filan. Hala oyuncuların telif hakları yok. İnsanlar bunun için savaşmak için cesaret edemiyorlar. Şu an baksanız biz milyonlar kazanmak zorundayız yaptığımız filmlerden, dizilerden. (…) tekrar tekrar dönüyor, beş kuruş alamıyorsun.(F-5)

F-5, direniş pratiklerinin örgütlü bir mücadeleye dönüşememesini alana hakim olan "cesaretsizlik" olarak tanımlamaktadır. Alana hakim olan ataletsizlik ve örgütlü mücadelenin sürekli kılınamaması, güçlü sembolik sermayesi ile siyasal baskı mekanizmaları yaratmaya çalışan F-5'in bireysel direniş pratiklerini de geçersiz kılmaktadır. Oyuncu F-12 ise, alanda yaşanan önemli sorunlardan birinin ücretleri alamamak-düzenli alamamak olduğunu, birçok arkadaşının bu sorunlarla sıkça yüzyüze kaldıklarını ifade etmiş, kendisinin de ilk yaptığı işlerde kimi zaman para alamadığını itiraf etmiştir.

> Ücretimi 3 yıl sonra aldığım oldu. Hukuksal bir mücadelem olmadı. İmzalattıkları sözleşmede vizyona girdikten sonra paramı alacağım diye bir ifade vardı. O benim menejersizken imzaladığım bir sözleşmeydi. Ama 3 yıl sonra vizyona girdiğinde verecekleri paranın değeri düşmüştü. Çok cüzi miktara ya da ücretsiz çalıştığımda oldu. Hadi görünmüş olmak için gittiğim.(F-12).

F-12, alanın ücret doxası karşısında ilk başta hukuksal hak arayışına girmemiş ancak daha sonrasında kurumsal bir çözüm yoluna giderek menejer ile çalışmaya başlamıştır. F-12, menejeri sayesinde ücret sorunlarını çözme konusunda daha avantajlı olabildiğini de dile getirmştir. Nitekim ücret ve iş sözleşmesini menejeri yürütmekte, F-12 göreli olarak daha rahat davranabilmektedir. F-12, alanda yaklaşık 10 yıllık oyuncu olmasına rağmen, sembolik sermaye ve hatta iktisadi sermaye edinme konusunda yetersiz kalmıştır. Hatta eşinin desteği ile yaşamını idame ettirdiğini de itiraf etmiştir. Edinilen gözlemler, F-12'nin genç, dinamik, yenilikçi ve hevesli bir karaktere sahip olduğu, alanın doxalarını sorgulamaya eğilim gösterdiği ve direniş pratiklerinde de örgütlü ve kurumsal çözümler barındıran direniş pratikleri geliştirdiği yönündedir. Ancak F-12, ücret vermeyen, düzensiz veren yönetmen, yapımcı, yapım şirketlerini sosyal ağlar içinde açık ettiğini, herkese anlattığını ve alandaki itibarlarını zedelemeye çalıştığını da itiraf etmiştir. F-12, "alan zaten sınırlı bir alan herkes birbirini tanır ve neler yaşandığını da anında herkes öğrenir" diyerek alanın güçlü sosyal ağlarına işaret etmekte ve alanın doxalarına ilişkin olarak legal olmayan sosyal bir örgütlenmenin bu

ağlar tarafından yaratıldığını da ifade etmektedir. Nitekim benzer bir direniş pratiğinin de F-4 tarafından geliştirildiği dikkat çekicidir.

F-4, parasını uzun süre alamadığı yapımcıyı sürekli arayarak talep ettiğini ama yıllar geçmesine rağmen parasını alamadığını ifade etmiş, "paramı alamadığım süre boyunca yapımcının her bir sosyal ortamda dedikodusunu yaptım, kötüledim, ifşa ettim" sözleriyle alanda network oluşturarak baskı kurmaya çalıştığını itiraf etmiştir. Her ne kadar legal yollara başvurmasa da F-4, alanda bir direniş pratiği geliştirerek alanın egemen gücü olan yapımcıya baskı unsuru oluşturmuştur. F-4, F-12'nin belirttiği sözler ve diğer faillerden de edinilen izlenimler, alandaki temel mücadele ve direniş pratiğinin sosyal ağlar üzerinden de yürütülmekte olduğunu göstermektedir.

Alandaki tüm faillerde gözlenen ortak sorun dizi sürelerinin uzunluğu ve bunun yarattığı ağır çalışma koşullarıdır. Failler yoğun temponun yaşamlarını olumsuz etkilediğini, yaratım süreçlerini sınırladığını, iş güvenliği sorunları yaşadıklarını, ntelikli işler çıkaramadıklarını ortak bir ağızdan ifade etmektedirler. Dizilerin uzunluğu konusunda yürütülen eylemlere, toplantılara, basın bildirilerine bir kısmı katılmış ve örgütlü bir hak arayışına yönelmişlerdir. Hak mücadelesi yürüten birçok fail sendika ve derneklere katılmış, doxanın dönüşmesi için siyasi otoritelere, ilgili kurum ve kuruluşlara, hukuki mercilere baskılar yapmışlardır. 2010-2020 yılları arasında birçok kez başvurduklarını ifade ettikleri hak arayışlarının sonuçsuz kalması faillerde 'bezginlik' ve 'umutsuzluk' yaratmıştır. Dolayısıyla görüşme yürütülen faillerin bu mücadele konusundaki görüşlerinin ağırlıklı olarak 'inaçsız' ve 'umutsuz'luk içeren ifadelerden oluştuğunu belirtmek gereklidir. Edinilen izlenimler, alanda eski olan ve hak mücadelesini yürütmüş olan faillerin, konumlarının yükselmesinin getirisi olarak sağladıkları göreli özerklik ile 'umutsuz' buldukları bu mücadeleden vazgeçtikleri yönündedir.

Alanda göreli olarak daha yeni olan failler –bu failler daha az sayıdadır- çalışma saatleri, iş güvenliği, ücretler, uzun dizi saatleri konusunda yürütülen hukuksal ve örgütlü mücadele pratiklerini takip etme konusunda daha eğilimli davranmaktadırlar. Bu eğilim alanın geleceği konusunda potansiyel bir özerklik barındırmaktadır. Alanda potansiyel özerklik yaratan bir diğer dinamik de dijital platformlardır. Dijital platformlardaki dizi içerikleri ve üretim sürecine yönelik kamusal, sanatsal ve akademik ortamlarda olumlu bir kanaat oluşmuştur. Platformlar, televizyon anlatılarına alternatif içerikleriyle, televizyon dizilerine yönelik 'nitelik'sizlik eleştirilerini yoğunlaştırırken, bu alanda yürütülen üretim sürecinin de televizyonun koşullarına oranla daha 'nitelikli' olduğu ve yaratıcı üretime olanak verdiğine yönelik görüşler artmaktadır. Her ne kadar ticari dinamikler ile şekillense de dijital dizi alanı, Netflix, Gain, Exxen, Blu TV, Disney Plus gibi göreli olarak daha küçük üretim birimlerini bünyesinde barındırmakta, alternatif içerik üretimlerini mümkün kılmaktadır.

Bourdieu, kültürel üretim alanının özerklik derecesini otonom ve heteronom ilkeye, diğer deyişle kitlesel üretim ve sınırlı üretime göre kategorize etmiştir (Bourdieu, 1984). Nitekim ona göre, "[alan]ne kadar özerk olursa, yani bir alan olarak kendi mantığını ne kadar eksiksiz yerine getirirse, hiyerarşikleştirmenin baskın ilkesini o kadar fazla askıya alma veya tersine çevirme eğilimindedir" (Bourdieu, 1984: 38). Bourdieu, heteronom ilke ile kitlesel üretim alanlarını, bu alanlardaki yoğun dış müdahaleyi ve sınırlı özerkliği tanımlamış, otonom ilke ile de küçük üretim alanlarının kendi kurallarını uygulayarak dış baskılardan arınabilmeyi ve o oranda da genişleyen özerklik derecesini vurgulamıştır. Kültürel üretim alanı olarak kamusal değer üretimi hedefiyle oluşturulması gereken alan kurallarının Bourdieu'nun belirttiği gibi küçük ölçekli üretim alanlarında oluşması potansiyel olarak mümkündür.

Kitlesel üretim alanı olarak örgütlenen dizi alanı, 2000'li yıllardan bu yana dijital gelişmeler ile yeniden şekillenmekte, dijital içerik ortamları alanın kurallarını

etkilemekte, alternatif üretim pratikleri sunmaktadır. Sıradan insanları bile birer hikaye anlatıcısına dönüştüren, özgür ve özerk ifade biçimlerinin önündeki sınırları kaldıran Youtube ve sosyal medya gibi dijital platformlarının ardından gelişen dijital yayın platformları, çeşitlenen izleyici gruplarına sundukları tematik, yenilikçi, göreli özgün içerikleri ile geleneksel televizyonun kalıplara sıkışmış dizi anlatılarına ciddi bir alternatif oluşturmaktadır. Dijital yayın platformları, televizyonun üretim gelenekleri ve kurallarına göre örgütlenen dizi alanı üretim dinamiklerini ve pratiklerini de sarsmakta, göreli olarak yaratıcı üretim olanakları sunmaktadır. *Netflix, Disney Plus* gibi örnekler her ne kadar kitlesel üretim dinamikleriyle dizi alanına katılsalar da *Gain, MUBİ, Exxen, Puhu TV* gibi daha küçük ölçekli üretim yürüten örnekler, Bourdieu'nun da belirttiği gibi yüksek özerklik potansiyelleri barındırmaktadırlar. Her ne kadar gelişim aşamasında olsalar da dijital dizi alanı üretim pratiklerinin özerkliğe ne oranda izin verdiğinin anlaşılması önem taşımaktadır.

Yapılan araştırmalar, dijital platformlarda yürütülen dizi üretim süreçlerinin yaratıcı üretime daha çok olanak tanıdığını ortaya koymaktadır. Örneğin 2023 yılında İstanbul Sanayi Odası tarafından yürütülen geniş kapsamlı bir sektör araştırmasında, dijital platform dizileri ile televizyon dizileri arasındaki üretim farklılaşmasının projenin hazırlık aşamasında başladığı belirtilmektedir. Televizyon dizilerinde genellikle 13 bölüm planlanarak hazırlık yürütülmekte, dizi yayına başladıktan sonra reyting oranlarına göre dizinin devamlılığına karar verilmekte, dizinin gidişatına göre yayıncı kanaldan gelen talepler doğrultusunda dizinin gidişatında değişiklikler yapılabilmektedir. Haftalık periyodlarla üretilen dizilerin senaryoları çok kısa sürelerde ve çok uzun yayın saatleri için yazılmakta, çekim süreci de haftalık yayına yetiştirme temposundaki en az iki ekibin günde ortalama 12-16 saatlik çalışma saatiyle mümkün olmaktadır (Avşar ve Terzi, 2022:59-60). Dolayısıyla alandaki üretim pratikleri daha önce de tartıştığımız gibi dinamik ve değişkendir.

Televizyon üretim sürecinden farklı olarak dijital platform dizileri, kapsamlı bir hazırlık, proje geliştirme aşamaları içermekte, dizinin tüm bölümlerine ait senaryoların yazımı tamamlandıktan sonra çekime geçilmektedir. "Böylece kreatif ekip ve oyuncular, hikayenin başından sonuna kadar tüm detaylarına hakim olmaktadır. Bu durum bireylerin kreatif kararlar alırken daha planlı hareket edebilmesine olanak tanımaktadır" (Avşar ve Terzi, 2022: 60). Çekim sürecinin planlı yürütülebilmesi, maliyeti de düşürebilmekte, zaman ve çekim planı belirlenmiş önceden süreç, risk maliyetini düşürmektedir. Gözlendiği gibi dijital üretim geleneksel çekimden farklı olarak yeni bir üretim sürecinin gelişmesine de olanak sağlamakta, geleneksel üretimdeki süre ve reyting doxalarının baskısının ortadan kalkması, göreli olarak yaratıcılığın da önünü açmaktadır.

Sembol yaratıcıları, özellikle bağımsızlaşan üretim ve denetim sürecine vurgu yaparak alana yönelme gerekçelerini ortaya koymaktadırlar. 2021 yılında Oduncu ve Karaduman tarafından yürütülen *Türkiye'deki Senaristlerin Bakış Açısıyla, Değişen Dizi Sektörü Üzerine Bir Araştırma*'ya katılan senaristler, dijital dizilerin hem izleyiciye hem de üreticiye çeşitlilik ve avantaj yarattığı görüşünde ortaklaşmışlardır. Araştırmaya katılan senarist, dijital üretim sürecinin kendi yaratıcı üretimine nasıl yansıdığını, "dijital dünyaya açıldığımızda daha özgürce, daha başka türlerle hikâye anlatma ve dediğim gibi bunu yaparken de bir yandan da tepenizde bir RTÜK baskısı yok" (Oduncu ve Karaduman, 2021: 80) şeklinde özetlemiştir. Üretim dinamiklerinin denetimden bağımsızlaşması senaristler için "non-family hikâyeler", "evrensel standartlar" (Oduncu ve Karaduman, 2021: 80) yaratırken aynı zamanda zorlukları da beraberinde getirmektedir. Örneğin senaristler, 40-45 dakikalık dijital diziler için, yoğun bir içeriği kısa sürede anlatma zorluğu yaşamaktadırlar. Nitekim televizyonun 120-140 dakika arasında değişen dizi sürelerinde uzun sahneler yazmaya alışık olan senaristler, konsantre bir anlatım geliştirmekte zorlandıklarını dile getirmişlerdir (Oduncu ve

Karaduman, 2021: 80). Üretim geleneklerini değiştirme sürecinde olan sembol yaratıcılarının yaşadığı bu zorluk, her ne kadar onlara yoğun çalışma temposu yaratsa da alanın özerklik dinamiklerini sınırlayan bir potansiyel barındırmamaktadır.

Dijital üretimin alandaki alanın dinamiklerinde yarattığı bir diğer değişim de üretim sürecinde yatay hiyerarşinin gelişmeye başlamasıdır. Söğüt'ün (2020, 3) belirttiği gibi, dijital üretim, üretici kadroların projenin başından sonuna kadar iş birliği içinde olduğu yaratıcılığı ortak kararlar ile geliştirebildikleri bir üretim ortamı sunmaktadır. Bunun yanında dijital üretimin, televizyon geleneğinden farklı olarak sembol yaratıcılarına daha rahat olanakları sunmakta, daha geniş zaman aralıklarında yürütülen çekimler içeriğin kalitesi ve niteliğine de yansımaktadır. Özdemir (2022), dijital üretimin alana getirdiği en önemli değişikliğin günlük 16 saatlere varan çalışma saatlerinin 12 saat ile sınırlandırılması, ücretlerin haftalık ödenmesi ve çalışma ortamındaki yemek, dinlenme saatleri gibi olanakların iyileştirilmesi olduğunu ifade etmiştir. Dijital dizi üretiminde set ekibinde yer alan Tuğçe Koçyiğit de, televizyon üretiminden farklı olarak kalifiye insanların çalıştığını, set çalışanlarının bile senaryoyu çekimden önce okuma şansı olduğunu, çekim mekanlarına ekibin ortak karar verme olanaklarının olduğunu ifade etmiş, üretimde tüm kadrolarda yaratıcılık ve çalışma şevkinin arttığını belirtmiştir (akt. Özdemir, 2022).

Dijital alanda *Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi* ve *Saygı* adlı dizilerin senaristliğini yapan Ercan Mehmet Erdem de dijital platformlara iş yapmanın en büyük avantajının dizinin çekimlerine senaryo bittikten sonra başlanması olduğunu ifade etmiş, "bu da hikayeyi geliştirirken kervan yolda düzülür kafasından çıkmanıza ve hikayenin matematiğini daha özenli kurmanıza olanak tanıyor" diyerek alanın yaratıcı üretime olan katkılarını ortaya koymuştur. Alanda üretim yürüten bir diğer senarist ise dijital alanın daha özgür bir çalışma ortamı olduğunu, ana akım alanda belli konuların dışına çıkmanın mümkün olmadığını ifade etmiştir (Oduncu ve Karaduman, 2021: 80). Dijital

alanın sunduğu zaman avantajı oyuncuların da rollerine daha iyi hazırlanabilmelerini olanaklı hale getirmekte ve performansların da artmasını sağlamaktadır. Reyting baskısından göreli olarak azade olan ortam, bir yandan ünlü oyunculara daha fazla ihtiyaç duyarken diğer yandan yeni oyunculara da iş olanağı sunmaktadır. Hatta alandaki alternatiflerin artması, bir yandan tüm yaratıcı kadrolar için iş olanağı arttırırken, diğer yandan yaratıcı üretim için performans rekabeti yaratmaktadır. Nitekim, "dizi alanında üretim hiç olmadığı kadar artmakta, profesyoneller proje seçme ve kaşe yükseltme şansı yakalamaktadır" (Güler, 2022).

Netflix, Hulu, Amazon Prime, Disney Plus gibi uluslararası dijital yayın platformlarının yanında ulusal ölçekte yayın yürüten *Gain, Exxen, Puhu TV, Blu TV* gibi platformlar, televizyon alanının dinamiklerine alternatif yaratırken, diğer yandan hedef kitle özelinde yürüttükleri göreli daha nitelikli içerikleriyle geniş izleyici kitleleri buluşmaktadırlar. Ancak platformların da abonelik-reyting sistemi üzerinden işlediği dolayısıyla ticari dinamikler üzerinde şekillenen yayın kurumları oldukları göz ardı edilmemelidir. Nitekim dizi alanındaki failler ile yürütülen görüşmeler sonucunda, uluslararası ölçekli *Netflix, Disney Plus* gibi platformların sert ve esnetilemez üretim standartlarına sahip olduğu, her isteyen yapımcı ya da bağımsız yapımcının bu platformlarda yer alamadıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Örneğin alanda yer alan F-13 de özellikle Netflix'in özellikle teknik standartlar konusunda çok sert şartları olduğunu, içeriklerde seçici davrandığını ifade etmiştir. F-13'ün dile getirdiği bu gerçeklik alanda yürütülen gözlemlerden de elde edilen bir sonuçtur. Netflix, kalite standartları gereği ortak çalışacağı içerik üreticilerinden de belirli teknik standartları tutturmasını istemektedir. Ancak bu standartların yüksek maliyet gerektirmesi, alanda birçok bağımsız yapımcının, küçük ve orta ölçekli yapım şirketinin üretime giremeden elenmesine de neden olmaktadır. F-13, ürettiği dizinin Netflix'in talep ettiği teknik ve tematik koşulları sağlamadığını dolayısıyla bu alana

projesini satmak için girişim bile yapmadığını dile getirmiştir. F-13 Netflix'in bu kuralları asla esnetmediğini, "ulusal televizyon kanallarında yer almak bile daha kolay" ifadeleriyle platformun alandaki belirleyici ve seçici konumunu açık etmiştir. Elde edilen bu sonuçlar, Netflix'in tür sistemine dayalı, fabrikasyon üretim yapısı oligopolistik dinamikleri ile birlikte düşünüldüğünde, ulusal dizi alanındaki mevcut yapıdan farklı işlemediğini, hatta ulusal alandaki dinamikleri de tahribata uğratarak eşitsiz üretim koşullarını arttırabilecek dinamikler barındırdığını ortaya çıkarmaktadır. Bourdieu'nun ifadeleriyle, uluslararası platformlar, dizi alanına dış etkiler olarak sızarak alanın hakim kurallarını domine etme ve varolan kuralları bile özerkliği daha da sınırlandıracak şekilde dönüştürme potansiyeli barındırmaktadırlar.

Alandaki ulusal dijital platformlar değerlendirildiğinde ise, emekleme sürecinden sıyrılmaya çalışan, üretim, tüketim ve dağıtım süreçlerinde rota arayışı içinde olan bir yapılanma ortaya çıkmaktadır. Uluslararası dijital platformlara göre bağımsız yapımcıya ve içeriklere daha fazla olanak tanıyan ve göreli olarak daha küçük üretim birimlerinden- Blu Tv, Gain, Exxen vb- oluşan bu alan üretim pratikleri açısından da göreli özerklik potansiyeli taşıyan özellikleriyle öne çıkmaktadır. F-13, bağımsız bir yapımcı olarak alanda herhangi bir konum sahibi olmadan alana giriş yapabilmiş ve kendisine yer bulabilmiştir.

> Dijital kanallarda bagımsız yapımcıya yer var, işte ben mesela.Benim projem normal kanallarda, geleneksel ana akımda hiç bir sekilde yer alabilecek bir proje degil. Ben ya bunu bir dijital platformda yayınlayacaktım ya da Youtube'da yayınlayacaktım. Aslında iki tane seçeneğim vardı. Dijital kanallar normal yayın geleneklerini değiştiriyor. Bunu yaratan hazırlayan sosyal medya, youtube. Artık herkes bu mecralarda hikaye anlatıyor. Herkes bağımsız yapımcı, yönetmen. Dijitallesmenin aslinda herkese açık hale gelmesi, sıradan insanın da her üretim biçimine, anlatısına katılması söz konusu. Dolayısıyla, bağımsız yapımcı ve yönetmenlerin de anlatım alanı ve imkanı arttı. (F-13).

F-13'ün de belirttiği, ulusal dijital platformlar bağımsız yapımcılara hatta sıradan insanların üretimlerine bile açık platformlardır. Bu alanın gelişim aşamasında olması ve tematik üretim hedefiyle farklı izleyici kitlelerini kapma rekabeti, alanın küçük üretim birimleri olarak yapılanan ulusal dijital platformlarının görece daha özerk olarak

örgütlenebilmelerini sağlamaktadır. Dolayısıyla *Bir Başkadır, Atiye, 10 Bin Adım, Masum,* Fi gibi geleneksel anlatı ve karakter kalıplarını kıran 'nitelikli' diziler üretilebilmektedir. Özellikle Gain ve Exxen gibi kanallar, *10 Bin Adım* gibi örnekleriyle düşük bütçeli üretimlerin yer aldığı ancak Mesut Bostan'ın (2021) da belirttiği gibi, "içerik açısından kendisini nitelikli kılan, nitelikli Türk dizilerindeki sinema estetiğine yaklaşma kaygısı gütmeden farklılaşabilen" içerikleri ve bağımsız yapımcıya ve hatta sıradan insanların üretim pratiklerine imkan tanıyan yayın alanlarıdır. Alanda alternatif üretim alanlarının gelişmesine sıcak baktığını dile getiren F-12 de Gain platformunu işaret ederek alana getirdiği alternatif üretimi işaret etmiştir:

> Gain biraz daha özel bir alan. Farklı işler çıkıyor. Mesela Disney Plus geleceği zaman hepimiz heyecanlanmıştık. Olanaklar ve maddiyat anlamında. Ama o da Türk gibi seyircisinin alıştığı yerden yürüdü. Ekrandaki oyuncularla çalıştı ve alışılan senaryolar ile geldi. Nitelik değişmese de farlı anlatı teknikleri gelişti. Mesela 10 dk lık dizi yoktu daha önca ya da' gibi gibi 'diye bir dizi yoktu daha önce. Ya da ekranda yayınlanamazdı. Anlatı biçimlerinde çeşitlilik arttı.(F-12).

Bu mecraların da gösterdiği gibi dijitalleşme, dizi alanında egemen ticari doxaları sarsabilecek potansiyeller barındırmaktadır. Ancak bu potansiyelin ne yönde genişleyeceğini dijital alandaki oligopolistik-özerk yapıların mücadele ilişkisinde ortaya çıkacaktır. Bu süreç, dijital dizi üretim pratiklerinde ortaya çıkan dijital-geleneksel karmaşasına da yön verebilecektir. Nitekim dijital alan, özerklik potansiyeli ile umutları beslese de üretim pratikleri bakımından daha sert koşullar yaratmaya da adaydır. Kalifiye eleman ihtiyacını geleneksel dizi alanından karşılayan dijital üretim, kimi zaman geleneksel üretimi bile aratan koşullar ortaya koymaktadır. Özbulduk (2022: 272), Türk dizi sektöründeki çalışma koşullarını araştırdığı çalışmasında dijital alanda "başlangıçta iyi standartların olduğunu ancak süreç içinde televizyon yayınlarının çalışma prensiplerine dönüldüğü"nü ifade ederek alanın yaşadığı tehlikeyi ortaya koymuştur. Geleneksel dizi alanından ve dolayısıyla mevcut doxalardan beslenen dijital dizi alanındaki üretim pratiklerine yönelik deneyimini F-12 şöyle özetlemiştir:

> Bulu Tv'de çalıştım ilk başladıklarında. Hiç fark olmadığını gördüm dijitalde ve buna çok şaşırmıştım. Yine neden bu kadar hazırlık yapılmadan hızlı olmak zorundayız diye çok şaşırmıştım. Dijitalde çalışan diğer arkadaşlarımın yorumu da bu oldu. Yine çok uzun saatler çalışmak zorundayız, çok hızlı çıkmalı iş ve ön hazırlık zamanı yok. Çok nadir iş çalışma koşullarına uyarak yapılıyor. Dijitalden kazanılan para daha az. Ekrana bir buçuk saatlik, dijitale 20 dakikalık iş yapılıyor ama parası da ona göre oluyor. Aslında dijitalde daha farklı olabilir ama alışkanlıklar devam ediyor. Bu gerçekten sektördeki herkes için hayal kırıklığı oldu. Ben tek işte çalıştım ama farklı platformlarda çalışan çok arkadaşımdan aynı şeyleri duydum. Bunun sebebi de aslında bir buçuk saatlik bir diziyi bu insanlar 5 günde çektiler bu oyuncular, biz neden 20 dakikalık diziyi 2 haftada çekip 2 hafta boyunca çalışan parası, yemek parası, kamera kirası ödeyelim diye düşünüyorlar. Aslında masraftan kısmak için.(F-12).

F-12'nin de ifade ettiği gibi dijital alan, televizyon üretim pratiklerini daha sert koşullara uyarlayarak alana hakim olan doxaları üretme yönünde bir hareketlilik sergilemektedir. Dolayısıyla alanın içeriklerde ve üretim dinamklerinde oluşan potansiyelin özerkliğin üretim pratiklerinde de ortaya konulması ve bu alandaki mücadelelerin artması önem taşımaktadır.

2.5. Doxalardan Yayılan Sembolik Şiddet ve Özerklik

Bourdieu, simgesel şiddeti, ona maruz kalanların ve çoğu kez onu uygulayanların sessiz suç ortaklığı ile, her iki tarafın da uyguladıkları ya da maruz kaldıklarının farkında olmadıkları ölçüde [başarı kazanan] uygulanan şiddet olarak tanımlamaktadır (Bourdieu, 1997a :12). Görüldüğü gibi şiddetin temel dinamiklerinde, maruz kalanlar ve uygulayanlar vardır, suç ortaklığı gereklidir ve uygulandığının farkında olunmadığında başarı kazanan bir 'derece' söz konusudur. Çünkü şiddet farkedilmediği oranda rıza kaanmakta ve tahakküm işler hale gelmektedir. Kurulan egemen-tabi ilişkisinde varolan bir hayranlık derecesi şiddetin de etksini arttırmaktadır. (Bourdieu, 2015a: 180). Nitekim gönüllülük esası rızayı daha kolaylaştırmaktadır. Gündelik yaşam pratiklerinin, hızlı akan rutininde ortaya çıkmakta ve çoğunlukla farkında olmadan maruz kalınmaktadır. Egemenlerin lehine olan ve onların çıkarlarına göre düzenlenmiş sembolik algı kategorileri ile işlemektedir. Alanın doxaları aracılığıyla habituslara işlemekte, yerleşmekte ve yine habitus ile pratiğe dökülmektedir. Bourdieu'nun da ifade ettiği gibi egemenlerin çıkarına göre düzenlenmiş toplumsal sembolik algı

kategorilerinin ve şemalarının tahakküm edilenlerin bedenlerine kalıcı olarak işleyen iktidarın etkisi (Bourdieu, 2019: 203-4) ile her gün her pratiğe, bedene ve bilince sızarak habitusun bir parçası haline gelmektedir. Diğer deyişle, toplumsal kategorilere bağlanma yolu olarak işlemektedir. Gizli ikna ile habitusa sızarak gerçeklik algısından da uzaklaştırmakta, yanlış tanıma oluşturmaktadır. Bu sayede uyumu olanaklı kılmakta, zararlı etkilerine rağmen sorgulanmamaktadır.

Dizi alanı ticari dinamikler ile işleyen ve üretim dinamikeri bakımından kuralsız, belirsiz, dengesiz ve kurumsallaşamamış yapısal dinamiklere sahiptir. Nitekim bu kuralsızlık, üretim pratiklerinin her aşamasında ortaya çıkmakta, alanda yer alan faillerin çalışma koşullarını da dengesiz, belirsiz ve kuralsız hale getirmektedir. Doxalaşan bu dinamikler, sembolik şiddet aracılığıyla faillere baskı uygulamakta, faillerden kurallara rıza göstermeleri ve eşitsiz dinamikleri işler kılınmaları sağlanmaktadır.Bourdieu, sembolik şiddetin failde yanlış tanıma yaratarak rızasını kazandığını ifade etmektedir. Dizi alanı bağlamında değerlendirildiğinde gözlemlenen tespit, alandaki faillerin ağırlıklı olarak yanlış tanıma içinde olmadıklarıdır. Aksine faillerin çoğunluğu üretim pratiklerinde alanın dayattığı sembolik şiddetin farkına varmakta ancak kimi zaman illusiolara sığınarak kimi zaman özdenetim mekanizması geliştirerek kimi zaman da farkında olmayarak şiddete maruz kalmaktadırlar.

Belirlenen bir diğer tespit ise konum ile maruz kalınan şiddet arasında ters orantının olmasıdır. Alanda güçlü sembolik sermayeye sahip konum alan bireyler göreli olarak bu şiddetten özerk kalabilmektedirler. Nitekim bunu yaratan da alanda sahip oldukları kültürel sermayeleridir. Her ne kadar alanda mücadele süreçlerinde ‘network oluşturmak’, ‘iyi ilişkiler kurmak’ gibi sosyal sermaye hakim görünse de alanda konum alabilenler, genellikle somutlaştırılan ve nesneleştirilen sermayesi yüksek olan faillerdir. Bu failler şiddete karşı daha korumalı kalabilmektedirler. Ancak dikkat çekici bir diğer nokta da kimi konum sahiplerinin, bu şiddeti içselleştirmiş olması, kabul ederek hatta

habitusuna dahil ederek hareket etmesidir. Faillerin alandaki egemenlik konumları düşünüldüğünde ise şiddeti yaygınlaştırma potansiyellerinin de yüksek olacağının göstergesidir. Tüm failler açısından değerlendirildiğinde ise, aladaki sembolik şiddet ve mekanizmalarına rıza gösterme ve gönüllü katılma eğilimidir. Alanın baskı ve şiddeti, 'her işini kaybedebilirsin' tehdidi ile 'her an en tepede yer alabilirsin' ödülü arasında şekillenen oyunda fail ve alan arasındaki suç ortaklığında şekillenmektedir. Dolayısıyla failler alana sembolik şiddeti tanıyarak girmekte, esnek ve dinamik kurallar içinde şiddete de razı olarak oynamayı kabul etmektedirler. 'Yaratıcı' olarak anılan alan, 'pırıltılı, dinamik ve havalıdır'dir. Yoğun ve sert şiddetini uygulasa bile mücadeleden kazançlı çıkanlar statü, ün, itibar, para elde etmektedir. Dolayısıyla alanın şiddeti ile suç ortaklığı ilişkisi kurarak rıza göstermeye eğilim göstermekte ve mücadele boyunca şiddetle baş edebilmek için çeşitli bireysel yöntemler geliştirmektedirler.

Örneğin F-9'un doxalardan sızan sembolik şiddete, 'bu benim sorumluluğum' şeklindeki cümlesiyle rıza gösterdiğini, "sorumluluğum yönetmenin istediği, senaryonun gerektiği rolü başarıyla canlandırmak. Mümkün olduğunca gerçekçi olabilmek, karakter yaratabilmek, ona ruh verebilmek" sözleriyle dile getirmektedir. F-9 alanın kurallarını 'işi', 'sorumluluğu' olarak kabul etmiştir. Fail, oyunculuk için 'herşeyi yapabilecek' hevesli ve esnek bir karakter izlenimi ortaya koymaktadır. Nitekim alandan sızan yoğun, belirsiz ve kuralsız çalışma saatlerine de rıza gösterdiğini daha açık ifadelerle dile getirmektedir:

> Oyunculuk yaptığım zamanlar işim hangi şartları gerektiriyorsa ona göre hareket ediyorsun. Oyunculukta mesai kavramı zor bir mesele (…) setin gerektirdiği saatler ve koşullarda çalışıyorum. Bu sayede parçalı bir hayatın da oluyor aslında. Farklı farklı işlerde kendini var edebiliyorsun. Kendine ve ailene zaman yaratma fırsatı sana kalıyor. Bu işin bu kısmı güzel. Ama esnek çalışma biçimi yüzünden oyunculuğu seçmedim. Oyunculuğu seçtim ve beraberinde düzensiz saatleri, belirsiz koşulları olan bir dünyaya girdim. Memnun muyum evet, çünkü ben de düzeni seven biri sayılmam. Eleştirel bir yapım var zaten. Kurallar sınırlardan hoşlanmam.(F-9)

> Sözleşmeler çok bağlayıcıdır ve tamamen sömürü maddeleri ile dolu. Tek taraflı fesih etmeyi sağlayan maddelerle doludur. Vazgeçtiğin zaman öylesine yüklü meblağların altına girersin ki, ayrılamazsın diziden. Çok çok çeşitli kuralları var, yüzünü, seni kiralamışlardır ve artık sen sana ait olmamaya başlarsın. Ama bu iş rutin bir iş değil, mesleğimi seviyorum.

> Çalıştığın zaman gerçekten öne çıkmış, kısmen kurumsallaşmış yapım şirketleri ile çalışmalısın. En azından paranı düzenli alabilirsin. Dizi yayına girmeden paranı alamazsın, kimi arkadaşlarımın dizi yayına girse de çok uzun zamanlar ücretlerinin ödenmediğini biliyorum. Kimileri de mahkemelik.. Piyasa çok karışık. Kimi az sayıdaki oyuncu da çok fahiş fiyatlar alır. Tabi onlarla kendimizi karşılaştırmıyoruz ama bu uçurumlar da fazla eşitsiz. Ama bu iş böyle, doğası böyle kabul etmek lazım. (F-9).

Fail 9'un ifadeleri, alandan sızan neredeyse bütün sembolik şiddeti sergiler niteliktedir. Diğer yandan alandaki şiddeti farkında olduğunu açık edercesine açık etmekte, bu şiddete rızasının da gönüllü olduğunu dile getirmektedir. Nitekim onun için önemli olan oyunculuk yapabilmektir. Dolayısıyla oyunculuğa duyduğu 'hayranlık' için alandan sızan şiddete de rıza göstermektedir. Diğer deyişle, şiddetin farkındadır, baş etmeye çalışmaktadır, 'zorunlu gönüllülük' geliştirmekte ve 'işini, oyunculuğu sevme' illusiosu ile kendisine alanda maruz kaldığı şiddetin gerekçesini açıklamaya çalışmaktadır. 'Oyunculuğu sevme' nin yanında F-9'un faklı illusioları da vardır. Esnek çalışma koşullarının yarattığı sembolik şiddet kendisinde kaygı uyandırmaktadır. Ancak yine de 'rutin iş olmaması', 'ailesine zaman ayırabildiği', 'rekabet ve belirsizlik ortamının kendisini disipline etme ve geliştirme fırsatı verdiği' gibi gerekçeler ile yaşadığı eşitsizliği yumuşatmaya çalışmaktadır. Nitekim F-9, "sürekli kaygıyla yaşıyorsun, işini kaybetme kaygısı, rekabet arkadaşlıkları da etkiliyor" ifadeleriyle de alanda şiddetten gördüğü zararı da itiraf etmiştir. Ancak bu iş böyledir ve "alıştık artık" sözleriyle bu duruma rıza göstermektedir.

F-9, alana lise mezunu olarak gelmiş, tiyatro kursuna giderek somutlaştırılmış sermayesini arttırmış, tiyatroda çalışmaya başlamış, ardından da alana girmiştir. Failin allt-orta sınıf olarak tanımlanabilecek bir aile geçmişi bulunmaktadır. Alana oyuncu olmak için gelmiştir, belli oranda da sembolik sermayeye ulaşmış, ün kazanmış ancak popülerliğini kaybetmiştir. Kazandığı sembolik sermayeyi de yeteri oranda iktisadi sermayeye aktaramamıştır. Failin alanda kalma mücadelesi, 'yaşamını idame ettirme' mücadelesine dönüşmüş durumdadır. Failin alandaki konumu alanın şiddetine daha

kolay rıza göstermesine, doğallaştırmasına ve kendisine illusiolar yaratarak bu şiddetle başa çıkmasına neden olmaktadır.

Alanda güçlü sermayesi ile öne çıkan F-12 de alandan yayılan şiddetin farkındadır. Fail 12, oyuncudur ve sembolik ve hatta iktisadi sermaye kazanamamaktadır. Buna karşın alana yönelik sorgulama, eleştiri ve göreli de olsa mücadele pratikleri geliştirebilmektedir. Ancak bu her zaman mümkün olmamaktadır:

> İşin size müdahalesi çok fazla oluyor. Onu yapma ,bunu deme, tiwiterına dikkat et, instagramıda paylaşımlarına dikkat et. Sosyal medyanda içkili fotoğrafın varsa (…) dizilerinden iş alamayacağın çok net. Benim işe katkım çok olamadı bu güne kadar. Daha popüler insanların olabilir belki ama onlar da çok fazla etkileyemezler bence. Çok ağır sözleşmeler imzalıyoruz. Bu sözleşmelerle bütün haklarımı teslim ediyorum, şu an var olan bütün teknolojiler, ilerde bulunabilecek her türlü teknoloji ve bütün Evrende bulunabilecek sistemlerde hakkınız bizdedir gibi bir madde var. Mesela (…)'ya yapamıyorlardır bunu. Ama onun da çok ciddi maddelere imza attığını duyuyoruz. Bu alanda büyük sömürüye maruz kalıyorsunuz mesela benim dizim çok ülkede gösterime girdi ama asla bir hak idda edemiyorsunuz üstünde. Telif hakları biraz biraz başladı. Reklamda var mesela. Reklamdaki çalışma saatleride düzenlendi. Reklamda da 20 saat çalışmışlığım var. Sonra düzenleme geldi 12 saati geçemiyorlar. Ama onun dışında hiçbir telif hakkın yok. Hatta görüntülerini alamıyorsun.(F-12)

F-12'nin ifade ettiği gibi alandaki sembolik şiddet, üretim pratiklerinden yaşamının her alanına yayılmaktadır. Özel yaşamına dikkat etmek, sosyal medyada bunlara dair paylaşımlar yapmamak zorundadır. Fail 12, alanın herkese sembolik şiddet uyguladığını ancak bu şiddetin derecesinin konumlara göre farklılaştığını ifade etmektedir. Ona göre failin alandan gördüğü şiddet sembolik sermaye sahibi başka bir oyuncuya göre daha fazladır. F-12, F-9'a benzer şekilde alandaki konumunun şiddete karşı koymaya yetmeyeceğinin farkındadır. Rıza göstermek durumunda kaldığını farklı cümleler ile dile getirmektedir. Bourdieu, sembolik şiddetin yanlış tanıma ile rızayı sağladığını belirtmektedir. Nitekim F-9 ve F-12 alandaki şiddetin farkındadır ancak yanlış tanıma içinde değildir.

Fail 16 ise alanın eski faillerinden biridir. Alanda güçlü sembolik sermayesi ile yer almaktadır. Birçok popüler diziye imza atmış bir senaristtir. Sahip olduğu ve alanda kazandığı kültürel sermayesini hem sembolik hem de iktisadi sermayeye dönüştüren F-16, ağırlıklı olarak alanın doxalarına uyarak, kabul ederek ve sorgulamayarak hareket

etmektedir. Dolayısıyla F-16'nın alandaki şiddeti işin bir kuralı olarak içselleştirdiği şu sözleri sözleri ile açığa çıkarmaktadır.

> Televizyona, herkesin izlediği saatlere senaryo yazmanın bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de kuralları var. Bu kurallar çerçevesinde işinizi yapmak mecburiyetindesiniz. Ancak zaman içinde (…) Türk televizyonlarındaki kısıtlamalar arttı.(F-16).

Fail, alanın yaratıcı üretimine uyguladığı sınırlamalara yönelik sembolik şiddete rıza göstererek alandaki eşitsizliği meşrulaştırmakta ve devamlılığını sağlamaktadır. Nitekim failin alandaki yükselişinin ardında da bu kurallara, yani doxalara uyma becerisi olduğu gözlenmiştir. Alanın kurallarına uyarak egemen konuma gelmiş ve alanın sembolik şiddetini kimi zaman fark etse bile bunları bir kural olarak içselleştirmiş ve pratiklerinde yeniden üretmiştir. Failin alanda egemen konumda olması, göreli olarak alanın belirleyicilerinden biri olması ve sembolik şiddeti içselleştirmesi failin alanda bu şiddeti farklı üretim pratiklerinde üretebileceğinin de potansiyelini barındırmaktadır. Nitekim Bourdieu, sembolik şiddeti uygulayan ve uygulanan olarak her yönlü açıklamaktadır. Fail 16'nın konumu alanın kurallarına yön verebilecek güçlü bir konumdur. Dolayısıyla failin alandaki şiddeti meşrulaştıran ve bu meşruiyeti yayan özelliği dikkat çekçidir. Şiddete yönelik yanlış tanıma içinde olduğunu da "üretim sürecimde özgürlüğümden hiç ödün vermedim, talep eden de olmadı" sözlerini ifade ettikten sonra alana yönelik dile getirdiği şikayeti ile şu sözlerle ifade etmiştir:

> Dizi sürelerinin çok uzun olması yüzünden televizyona iş yapmayı bıraktım. Süreler değişmedikçe de televizyona iş yapmayacağım. Digital platformlar için dizi üreteceğim. Film yazacağım. (F-16).

F-16'nın alanda yaşadığı bireysel baskı hissettiğinde kendisini ifade etmekte, alandaki devam eden eşitsizliklere ilişkin olarak ise kendisini açık etmemektedir. Dizi süreleri kendisinin üretim sürecini kısıtlamaktadır ve buna karşı mücadele yöntemi olarak alanı terk etmeyi tercih etmektedir. Fail 16, F-12 ve F9'dan farklı olarak alanda

aranan bir isimdir, konum ve sermaye sahibidir ve şiddete karşı mücadelesini bireysel yöntemler ile çözmektedir. Nitekim failin, alanın şiddetine karşı alternatif olanakları vardır ve bunu kullanmaktadır.

F-7, alanda yer alan senaristlerden biridir. Edebiyat alanında edindiği sembolik sermayenin ardından alana gelen F-7, alanın kurallarını hızla edinmiştir. Faile göre alanın sembolik şiddeti, kendisinin yaratım sürecinde ortaya çıkmaktadır. Kendisinden sınırlandırılmış bir alanda üretim yapması istenmekte, üretiminde ahlaki hassasiyetlere dikkat etmesi işaret edilmektedir. Fail, bu baskıya karşı gelirse alandaki oyundan atılma tehlikesi yaşayacağını ve zaten ürettiği eserin de hemen eleneceğinin farkındadır. Dolayısıyla F-7 risk almamayı seçmekte, şiddetten kaçınabilmek için onunla uzlaşıya geçmektedir. Hatta habituslaştırarak özdenetim mekanizması geliştirmektedir.

> Özellikle tema açısından bakarsak, ahlaki, hassasiyetlerin korunmasına dikkat edilir. Ama zaten biz, aile temalı günlük dizi çektiğimiz için bu sınırları çok zorlayacak bir senaryo hazırlamadık zaten. Bu reflekslerle hareket ederiz zaten. Bizim diziye müdahale daha çok teknik düzeylerde ve oyunculuklarda olmuştu. Daha estetik meseleler nedeniyle. Ama dediğim gibi biz de baştan nasıl bir formatın, içeriğin kanaldan geçebileceğini bilerek işe başlamıştık (F-7)

Fail, sınırları çok zorlamamıştır ve zorladığında aşamayacağını da bilmektedir. Yaşadığı bu şiddetin farkındadır ancak alanın habitusunu edinmiştir, bu habitusa karşı gelemeyecektir, gücü yoktur, alandan talepleri vardır ve buradaki mücadeleye devam etmek istemektedir. Dolayısıyla şiddete rıza gösterme yoluna gitmekte, şiddeti içselleştirmekte ve buna uygun olarak habitusunu yeniden şekillendirmekte ve özdenetim mekanizması geliştirmektedir. Failin alandaki konumu göreli olarak güçlüdür. Dolayısıyla şiddete karşı geliştirdiği, geliştireceği stratejiler önemlidir. Fail şiddete ilişkin olarak yanlış tanıma içinde olmamakta ancak tahakküm ilişkilerini dönüştürebilecek güçte olmadığını düşünerek korunma stratejisi geliştirmektedir. Diğer bir deyişle fail, kendisiyle göreli eşit konuma sahip F-16 ile benzer bir strateji geliştirmektedir.

Alanın bir diğer senaristi olan F-8, alanda uzun süredir çalışıyor olmasına rağmen sembolik sermayesini henüz güçlendirememiştir. Fail, alanda yaşanan sorunları 'dışsallaştırarak', ifade etme yoluna gitmekte, bir yandan özneliğini ortaya koymakta kendisini alanla ilişkili olarak tanımlamakta, diğer yandan alanın sorunları söz konusu olduğunda bu kimlikten kaçınmaktadır. Edinilen gözlemler, failin alanın habitusunu henüz tam olarak yerleştiremediği yönündedir. Dolayısıyla alandaki üretim pratikleri sürecinde nasıl bir mücadele pratiği geliştireceği görüşme sürecinde de merak konusu olmuştur. Alana ilişkin tanımladığı şiddet mekanizmaları ise ücretlendirme politikaları, üretim sürecine müdahale ve sözleşmelerdir. Fail bu konularda şunları ifade etmiştir:

> Genellikle ücretimi düzenli alıyorum. Alamadığım zamanlar oluyor tabi ama bunda yapabileceğim çok fazla bir şey yok. Davalık ya da avukatlık fazla durum yaşamadım. Çünkü zaten kişisel ilişkiler üzerinden çalışıyorsun. Sözleşmelerde de bağlayıcı maddeler tabi ki oluyor. Sözleşmesiz çalışmalar da çok yaygın. Ama ben sözleşme ile çalışmayı tercih ediyorum. Bu sözleşmeyi de bir avukatla değerlendirmeyi tercih ediyorum. Sana 2 yıl boyunca aynı alanda/temada iş yapamazsın sınırı koyabiliyor sözleşmeler. Sözleşmeler her zaman yapımcıların lehinedir. Maddeler vardır ve paranı ne zaman alacağın yazar. Önce avansla başlarsın sonra düzenli ödeme beklersin. İşten çıkarılma durumunda pek fazla hakkın olmaz. (F-8).

Fail, dışsallaştırarak tanımladığı ücretlendirme ve sözleşme pratiklerine ilişkin olarak, bu yöndeki şiddetin kendi başına gelmediğini ancak alanda bu tür sorunların yaşandığını dile getirmiştir. Süreçleri hukuksal yollardan çözmeyi seçeceğini dile getiren nadir faillerden biridir F-8. Ancak şiddet ile doğrudan karşılaştığında hukuksal süreçlerden söz etse de nasıl davranacağını bilememekte, alanın belirleyici gücüne karşı koyamayacağını düşünmektedir. F-8'in henüz alandan belirlenen habitusu oluşmamıştır ve sembolil şiddet karşısında alacağı tavır belirsizdir. Ancak diğer faillerin de durumunu gözeterek kendisinin de farklı davranamayacağı görüşmeciden edinilen izlenimdir.

Diğer bir F-5, alanın en güçlü sembolik sermaye sahiplerinden biridir. Sinema alanında edindiği sermayeyi dizi alanında da kullanmıştır. Alandan geri çekilen fail, ona kapılarını da tamamen kapamapıştır. Alanda mücadeleci karakteri ile öne çıkmaktadır.

Sinema-dizi alanlarında edindiği yıllar süren deneyimleri ve yaş itibariyle olgunluk hatta yaşlılık dönemindedir. Deneyimleri faile bir 'soğukkanlılık' vermektedir. Nitekim fail, gençliğinde birçok siyasi ve sanatsal mücadele vermiştir ve kendisini yorgun hissetmektedir. Görüşmenin yürütüldüğü süreçte alandan bir süredir uzak olduğunu belirten fail, alanda işleyen üretim baskılarına, doxalarla yayılan şiddet pratiklerine sakin ve 'umursamaz' yaklaşmaktadır. Önemli olanın sanat ve oyunculuk olduğunu belirten fail, işini çok severek, 'aşkla' yaptığını dile getirmiş ve oyunculukta iyi olabilmek için hep kültürel sermaye biriktirdiğinden söz etmiştir. Sinema alanındaki başarısını dizi alanında da perçinleyen F-5, sahip olduğu sermayeyi 'arka fonda' vurgulayarak dizi alanında her zaman sorun olduğunu dile getirerek sıradanlaştırmıştır:

> Ben hep haddimi yerimi bildim. İyi bir oyuncuyum. İşimi hep sevdim. Sorumluluklarım dersen, izleyicime karşı sorumlu olduğumu düşünüyorum. O yüzden hep kendimi geliştirmeye çalıştım. İçimde oyunculuk coşkusu hiç bitmedi. Biraz keyifsiz son yıllarda sektör. Heyecanlı projelerle karşılaşmıyorum. Çalışma koşullarının da benden sonra epey sorunlu olduğunu duyuyorum, ama her zaman sorun vardır her işte. Genellikle tanıdığım yönetmenlerle çalıştığım için ve yılların deneyimi ile pek karışılmaz bana.(F-5).

Fail bu sözleriyle, çalışmamız açısından da önemli bir noktayı dile getirmiş, alanın kendisine şiddet gösteremeyeceği oranda güçlü bir sermayeye sahip olduğunu açık etmiştir. Failin sanat deneyimi dahi dizi alanından eskidir, uzundur. Fail de bunu bilerek hareket etmekte sanat alanında elde ettiği 'saygın' ve 'itibar'lı konumunu dizi alanında sembolik şiddetten azade şekilde tanımlamaktadır. Nitekim alan kendisini davet etmiştir ve burada kaldığı süre boyunca da özerk konumu ile yer almıştır. Bourdieu, bir kültür üreticisinin sermaye yönünden zengin olması ve kendi pazarına dönük üretim yürütmesinin kendisine o derece de direniş pratiği kazandıracağını ifade etmiştir (Bourdieu, 1994a: 34). Bourdieu'nun dediği gibi F-5, alanda yüksek kültürel sermaye sahibi olarak özerk konumunu deneyimlemekte ve sembolik şiddetten azade kalmaktadır.

Sembolik şiddeti analiz ederken alanda gözlerin çevrilmesi gereken bir diğer nokta da dijital üretim alanıdır. Bu alanda yer alanlar arasında çeşitlenen görüşler söz

konusudur. Netflix alanına girebilmek için yeterince konum sahibi olamayan F-12 ve F-13 kendilerine Blu Tv'de yer bulmuşlardır. Ortak mecrada farklı zamanlarda çalışmış olan faillerin deneyimleri de farklılaşmaktadır. Ancak bu farklılaşmada faillerin mesleki pozisyonları da etkili olmaktadır. F-12, televizyon alanında 10 yıla ulaşan bir deneyimi olan bir oyuncudur. Oldukça düzensiz ve belirsiz koşullarda üretim sürecini yürütmektedir. Alandaki oyunculuk pozisyonu zorlu bir pozisyondur. Az sayıdaki kaynak için çok sayıda fail bu alanda mücadele vermektedir. Nitekim alan oyunculara hızla sembolik sermaye verebildiği gibi hızla da alabilmekte, ama çoğunlukla da vermemektedir.

F-12, görüşme sürecinde oyunculuk pozisyonu ile yaşadığı sembolik şiddetin farkındadır. Şansını dijital platformlarda da denemiş ancak 'televizyon alanını aratır' bir süreç geçirmiştir. Fail, dijital alanın üretim pratiklerinin geleneksel pratiklerle yürütülmesinin üretim sürecini daha da sömürüye açık hale getirdiğini düşünmektedir. Fail, dijital üretim sürecinde daha yoğun çalışmak zorunda kaldığını ve daha az ücret aldığını ve yaşadığı bu şiddete zorunlu olmadıkça rıza göstermek istemediğini dile getirmiştir.

Alanda yapımcı ve oyuncu olarak yer alan F-14 ise güçlü sembolik sermayesi ile Netflix'e dizi çekmekte, alanda hem konum hem de özerklik kazanmaktadır. Fail, alanın kurallarını içselleştirerek habituslaştırmıştır ve az sayıdaki sembolik sermayeyi elde etmiştir. Kazandığı bu sermayesi ile özerklik, egemenlik ve güç elde etmiştir. Bu sayede de her bir failin ulaşamadığı - giremediği Netflix mecrasına girmiştir. Bu sayede mevcut olan sermayesini arttıracak, özerkliğini pekiştirecek ve kültürel sermayesini güçlendirecektir. Konumu konumunu arttırmasını sağlayacaktır. 'Dijital çok farklı, her yönüyle çok daha nitelikli olanaklar sunuyor. Düzen var, işine odaklanman mümkün, daha uzun vaktin var bir kere rolüne hazırlanman için' sözleriyle alandaki çalışma pratiklerine ilişkin deneyimini aktaran F-14, güçlü konumunun kendisine getirisinin

üretimde özerklik olduğunu da açık etmektedir. F-14, alanda sahip olduğu konumu ilesembolik şiddete de göreli olarak uyramayanlardan biridir.

F-13 ise Blu Tv'de yönetmenlik deneyimi ile yer almıştır ve almaya da devam etmektedir. F-13, Blu Tv'nin ilk açıldığı dönemde, bağımsız bir yönetmen olarak kanala başvurduğunu ve şansın da kendisine güldüğünü ifade etmiştir. Ulusal ölçekteki dijital platformların ilk kurulduğu dönemde alana yönelen F-13, kanalların ihtiyaç duyduğu içeriği sağlayabilmiş ve bu olanak kendisine önemli bir konum kazandırmıştır. F-13, dijital alanda üretim yürüttüğü süreçte bağımsız kalabildiğini üretiminin her aşamasına kendisinin karar verebildiğini dile getirmiştir. Fail, kanalın kendisine öneriler sunduğunu ancak bunun ürünün niteliğini yükselten öneriler olduğunu da ifade etmiştir. Dolayısıyla F-13, F-14 gibi alanda sembolik şiddete maruz kalmadığını özerk üretim pratiklerini tanımlayarak ortaya koymuştur. Bourdieu, bir alan ne kadar özerk olursa simgesel güç dengesinin de özerk üreticiler için o derece elverişli olacağını ifade etmiş, sınırlı üretim alanı ile büyük üretim alanı arasındaki ayrımın net olacağını dile getirmiştir (Bourdieu, 1984: 39). Dijital alan F-13'ün ve F-14'ün ifadelerinden anlaşıldığı üzere televizyona orana daha özerk bir üretim alanıdır. Dijital platformların küçük ölçekli üretim yapısında özerk üretim koşulları, alandaki sembolik şiddetin de daha az deneyimlendiği alanlar olarak belirmektedir. Ancak F-12'nin de ifade ettiği dijital alan sembolik şiddet için potansiyeller de barındırmaktadır.

Sembolik şiddet daha önce de dile getirdiğimiz gibi egemenler lehine olan çıkarları içeren tahakküm mekanizmalarının rıza ile işler kılınmasını içermektedir. Alanın bu konudaki genel görünüme dikkatle baktığımızda, sembolik şiddetin oldukça etkin olduğu, bu şiddeti faillerin üretim pratiklerinde deneyimlediği ve faillerin çoğunluğunun bu şiddetin farkında olarak hareket ettikleridir. Alanda işleyen sembolik şiddetin derecesi konumlara göre değişiklik göstermekte, güçlü konumlara sahip olanlar daha az sembolik şiddet deneyimi yaşamakta ya da hiç yaşamamaktadırlar. Nitekim

yaşasalar bile kendilerine alternatif alan yaratabilme gücüne sahiptirler. Diğer yandan alandaki tüm failler bu şiddete karşı ağırlıklı olarak sosyal ağlar yaratarak ya da ilişkiler geliştirerek, bu ağlarda yaşadıkları deneyimleri yaygınlaştırarak ve bir dolaşım ağı yaratarak mücadele etmektedirler. İfade edilmesi gereken önemli bir tespit de faillerin geneline egemen olan nokta, şidddete rıza göstermeye eğilimli olmalarıdır. Alanın güçlü olduğunu ve kendilerini eleyeceğini düşünerek şiddete karşı koymaktan geri durmakta, illusiolar geliştirerek bu şiddeti kendileri için kabul edilebilir gerekçelere dönüştürmektedirler. Nitekim alandaki faillerin alana bilinçli geldikleri, alanın oyunun kurallarını bilerek oyuna katıldıkları düşünüldüğünde alan ve failler arasında suç ortaklığı şeklinde işleyen bir şiddetin söz konusu olduğundan söz etmek gereklidir. Faillerin şiddeti kimi zaman eleştirerek kimi zaman onaylayarak meşrulaştırmakta, özdenetim mekanizmaları geliştirerek kendilerini korumaya almaktadırlar.

2.6. Sahaya Dair Genel Değerlendirme

Türkiye'de dizi alanı, üretim hacminin artması ve çeşitlenmesi, yan sanayisinin oluşması, dernek ve mesleki kuruluşlarının etkinleşmesi, organizayon ve iş bölümünün kurumsallaşması ile iç dinamiklerini ve kurallarını yaratmış ve 2000'li yıllarda bir alan görünümü kazanmıştır. Yaratıcı endüstrilerin en çok katma değer üreten sektörlerinden biri olarak tanımlanan dizi alanı, ürünlerinin toplumsal ve kültürel alan ile kurduğu ilişki bakımından kilit bir noktada durmaktadır. Ulusal televizyon kanallarına ve dijital platfomlara yılda ortalama 50 dizinin üretildiği alan, kamusal değer üretimindeki yerini güçlendirmekte ve genişletmektedir. Bu güç, 2016 yılında dijital yayın platformlarının alana dahil olmasıyla birlikte daha da artmıştır. Dijitalleşme, izleme pratiklerini çeşitlendirmiş, ürünler zaman ve mekan sınırı olmadan tüketilebilir hale gelmiş, erişim kolaylaşmıştır. Bireyselleşmenin ve örgütlenmenin modern dinamiklerle yapılanamadığı, kültürel etkileşim biçimlerinin çeşitlenemediği toplumsal yapımızda, diziler her dönem artan oranlarda sosyal gerçek olduğu bu çalışmada da görülmüştür.

Dizilerin toplumla nasıl bir ilişki kurduğunu anlamak, ürünlerinin ardındaki üretim süreçlerine bakmayı da zorunlu kılmaktadır. Birer medya metinleri olarak bu ürünlerin, içinde üretildiği alanın yapısal dinamiklerine, bu dinamiklerde işleyen egemenlik mücadelelerine göre şekillendiği bilindiğinden, en genel düzlemde dizi alanının üretim pratiklerine odaklanmış, üretim alanın özgün dinamiklerini, bu dinamiklerde işleyen mücadeleleri açığa çıkarmayı hedeflemiş ve bu sayede alanın özerklik potansiyeline ilişkin öngörüler geliştirmeyi amaçlamış olan bu çalışmada dizi alanındaki özerkliğin izleri, alanda sembolik üretimi yürüten faillere odaklananılarak sürülmüştür. Çalışmada Pierre Bourdieu'nun kuramsal ve metodolojik zemini kullanılarak faillerin ve dolayısıyla alanın özerklik potansiyeli, üretim dinamikleri çerçevesinde yapı ve fail ilişkiselliğinde açığa çıkarılmıştır.

Bourdieu'nun önerdiği şekliyle bütünlüklü bir çerçeveden alanın diğer alanlarla, özellikle de iktisadi alanla kurduğu ilişkileri ve dinamikleri anlamayı ama bunu anlarken yapıyla ilişkilenerek alanda eylemde bulunan faili de hesaba katmayı denemiş olan bu çalışma, ticari dinamiklerin özerkliği nasıl tahrip ettiğini ve bu tahribatın faillerin eylemleriyle nasıl sürekli kılındığını onun kavramlarıyla anlamanın mümkün olduğunu göstermiştir. Kültürel üretim alanının iktisadi alandan özerklik derecesinin tanımlanmasında alanın doxalarını ve bu doxaların yapılaşma dinamiklerini bir etmen olarak kabul eden çalışma, doxaların alandaki eylemleri yapılandırdığını, daha ötesi faillerde habituslaşarak yeniden üretildiğini ve mücadele pratiklerini şekillendirdiğini görüşmelere de dayanarak ortaya koymuştur. Bu sayede alandaki özerklik mücadelesinin, faillerin alanın doxalarıyla kurduğu ilişkiler ve bunlara yönelik/karşı mücadeleler ile yapılandığı ortaya da ortaya çıkarılmıştır.

Ticari dinamiklerle şekillenen medya alanının, özelinde de dizi alanının göreli özerkliğine rağmen son kertede üretimin sermaye odaklarının çıkarlarına göre şekillendiği, Bourdieu'nun ve birçok medya araştırmacısının da gösterdiği gibi bu

çalışmada da saptanmıştır. Buna karşın sembolik üretimin nasıl yürütüleceği ve organize edileceğine ilişkin çatışmalarla şekillenen dinamik ve özgün doğası, sembol yaratıcılarına göreli bir özerklik alanı yarattığı, faillerin ifadelerinden anlaşımaktadır. Son kertede yapının belirleyiciliğini savunan, sembol yaratıcılarının göreli özerkliklerini öne çıkararak bu özerkliğin alandaki konumlarıyla şekillendiğini ifade eden Bourdieu'ya dayanarak dizi alanında 'orijinal', 'farklı', 'özgün' ve 'sanatsal karakterli' bir iş yapan, kültürel ve sembolik sermayelere sahip sembol yaratıcıları, ekranın ihtiyacı olan özgün içerikleri üretebilmek için sermaye ile 'ayrıcalıklı' konumları ile ilişkilendikleri söylenebilir. Konumlarının ayrıcalığı, onlara ticari dinamiklerle şekillenen ve üretim pratiklerinde 'belirsizlik', 'kuralsızlık', 'düzensizlik' ve 'dengesizlik' olarak işleyen doxalardan özgürleşebilme ve bunlarla mücadele edebilme potansiyeli de vermektedir.

Bu çalışmada odağa alınan dizi alanında sembol yaratıcısı olarak oyuncu, senarist, yönetmen, yapımcı gibi üretim sürecini yürüten faillerin üretimdeki göreli karar verici konumlarının, alanın özerklik derecesini de genişletebilecek mücadeleler yürütebilme potansiyeli taşıdığı varsayılmıştır. Ancak çalışmanın sonuçları, beklenenden büyük oranda farklılaşan bir tabloyu ortaya çıkarmıştır. Alandaki bu 'ayrıcalıklı' failler, üretim pratiklerinde sınırlı özerkliğe sahiptirler ve alanın özerklik sınırlarını genişletebilecek ortak ve kolektif bir mücadele stratejisi de geliştirememektedirler. Aksine ağırlıklı olarak alanın egemen doxalarını devam ettirme, yeniden üretme, doğallaştırma yönünde eylemler ortaya koymaktadırlar. Faillerin alanın temel amacı olan kamusal değer üretimine yönelik mücadeleleri 'sınırlı'dır ve 'bireysel karakterli'dir. Alanda güçlü sembolik sermaye sahipleri daha özerk davranabilmektedirler. Faillerin özerklik konusundaki ortaklaştıkları ve belirginleştikleri nokta ise, bireysel özerklik alanlarını arttırmaya çalışmaları, bunu iktisadi-sembolik sermaye kazanarak konum edinme

amacıyla yürütmeleri ve güçlü sembolik sermayesi olanların alanda daha özerk davranabilmesi ve bu mücadelede bireysel stratejilere başvurmalarıdır.

Faillerde hakim olan bireysel mücadele eğilimi, alanın habitusu ile doğrudan ilişkilidir. Alanda egemen olan 'örgütsüzlük' doxası faillerde 'başarı bireysel'dir şeklinde habituslaşarak kolektif mücadeleyi engellemektedir. Yapı-fail ilişkiselliği bu noktada kendisi ortaya çıkarmakta, bireysel başarıya duyulan inanç alanda örgütlenmeye yönelik inançsızlığı da beraberinde getirmektedir. Örneğin uzun dizi süreleri ve yoğun çalışma saatleri konusunda sembol yaratıcılarının çoğunluğu doxayı eleştiren bir habitus sergilemektedirler. Kanalların kar hedefiyle sürdürdüğü bu üretim doxasına ilişkin olarak faillerin yanlış tanıma içinde olmadıkları da gözlenmiştir. Çalışmaya katılan faillerin büyük kısmı dizi sürelerinin kısaltılması ve çalışma koşullarının iyileştirilmesi yönünde eylemlere, toplantılara ve basın açıklamalarına katılmışlardır. Özellikle alanın eski failleri, örgütlü mücadelenin içinde aktif olarak yer almışlardır. Ancak katıldıkları kolektif eylemle doxayı değiştirememiş olmaları, faillerde 'umutsuzluk' ve kolektif mücadelelere karşı da 'inançsızlık' yaratmıştır. Dolayısıyla çalışma koşullarına ilişkin doxadan sızan sembolik şiddete rıza göstermek durumunda kalmışlar, mücadele pratiklerinin rotasını 'bireysel kurtuluş'a çevirmişlerdir. Alanın habitusu ve doxaları belirleyici hale gelerek, faillerin habitusunu da 'başarı bireyseldir' inancıyla yeniden biçimlendirmiştir. Ancak dikkat çekici bir nokta da kolektif mücadeleye katılmamış olanlarda da 'başarı bireyseldir' doxasının habituslaşmış olduğudur. 'Başarı bireyseldir' doxası bu çalışmaya katılan neredeyse tüm faillerin strateji biçimlerine yön vermekte ve 'mücadelede de bireysel davranma' eylemi olarak ortaya çıkmaktadır. Yani; faillerin habitusları alanla uyum göstermekte ve alanın etkisiyle yapılanmaktadır. Nitekim 'bireysel mücadele' alanın habitusunun da bir bileşenidir.

Rekabetin en sert ve en dinamik tezahürleriyle işlediği bu alanda 'bireysel mücadele', üretim pratiklerinden faillerin konum alma stratejilerine kadar alanın bütün eylemlerini şekillendirmektedir. Bu habitus özelliği, alanın oyununda daha kolay hareket etmeyi, başarı kazanmayı güvence altına almaktadır. Alanda kazandığı ün ve şöhreti ile sembolik sermayesini arttıran ve konumunu güçlendiren fail de alanın bu habitusunu 'herkes kendi bacağından asılır' sözleriyle dile getirmiştir. Alandaki başarısını 'kurallara uymak ve 'risk almak' olarak tanımlayan bir diğer fail de alanın başarı reçetesini tanımlamaktadır. Faillere göre bu alanda, 'bireysel hareket etmek', 'kurallara uymak ve 'risk almak' gerekmektedir. Alan ticari üretim dinamikleri rekabet üzerine kuruludur ve bu rekabette risk almak, bireysel çıkarları gözetmek ve kurallara göre şekil almak önemlidir. Uyumlu olmayanlar elenmekte, hukuksal ya da örgütlü mücadeleler kaybettirmektedir. Faillerinin de dile getirdiği gibi alan kolektif ve yasal mücadele yürütenleri oyunun dışına atmaya çalışmaktadır. 'İş olanaklarını sınırlayarak' ve 'sosyal baskıyı arttırarak' sembolik şiddet uygulamakta, faili hareketsiz kılmakta ve oyundan elemeyi tercih etmektedir. Alanın eleme baskısından kaçınabilmek yine bireysel mücadeleyle mümkün hale gelmektedir. Ücretini alamayan ya da geç alabilenler, uğradıkları haksızlıkları sosyal ağlarda 'olumsuz network' oluşturarak ifşa etmeyi tercih etmektedirler. Ya da alanın kurallarını içselleştirerek oyun stratejileri geliştirmekte, 'işi bırakmakta', 'projeye başlamamakta', 'para vermeyenlerle çalışmayı tercih etmemekte' ya da 'dijitale yönelmektedirler'. Failler alanın kurallarını tanıyarak onu içselleştirmekte, kurallara karşı 'sınırlı' ve 'bireysel' özerklik mücadelesi vermektedirler.

Sembolik sermayeleri ile alanda göreli egemen konumlara yerleşen failler, sosyal sermayenin alanda ne denli önemli olduğunu farklı şekillerde dile getirmişlerdir. Onlara göre alandaki oyunda yer alabilmenin temel koşuludur. Oyuncu olabilmek, 'girişken', 'disiplinli', 'dirençli' 'istekli', 'kurallara uyumlu' olmayı gerektirmekte, 'az iş yapan

ama ağzı çok çalışan' ve 'kendisini yenileyebilen' karakterler oyunda başarı şansını arttırmaktadır. Dinamik ve rekabetçi bir karaktere sahip olan dizi alanı, esnek karakterli ve 'negatif' sosyal sermayesi yüksek habitusları kendi habitusu ile uyumlu olarak tanımlamaktadır. Diğer bir deyişle, kültürel bir üretim alanında olabilmek için kültürel sermaye zorunlu bir koşul olmamaktadır. Sosyal ve esnek olmak yeterlidir. Dolayısıyla bu alan kültürel üretim için ayırd edici kültürel sermayesi olmayan, 'herkes'in içinde yer alabileceği bir görünüm sergilemektedir. Alanda yer alabilmek, kültürel sermaye yerine rekabet ve bireysel mücadele ortamıyla başa çıkabilecek 'yırtık'lık gibi 'olumsuz' bir sosyal sermayeyi zorunlu hale getirmektedir. Görüşme yürütülen faillerin çoğunluğu da rekabet kurallarını ve bireysel mücadeleyi olduğu gibi, 'olumsuz sosyal sermaye'yi de doğallaştırarak egemen doxaları yeniden üretme yolunu seçmektedirler.

Çalışmaya katılan failler 'herkes'ten farklı olarak tiyatro, sinema, edebiyat ve medya alanlarından gelmişlerdir. Alana geldiklerinde hepsinin uzmanlaştıkları alan için kültürel sermaye edindikleri gözlenmiştir. Ancak bu sermayeleri kurumsallaştırılan lisans eğitimi yoluyla kazanan fail çok azdır. Farklı mesleklere yönelik lisans eğitimi almışlar ve ardından çeşitli mesleki kurslar, atölyeler ve eğitimler yoluyla kültürel sermayelerini edinmiş ya da geliştirmişlerdir. Faillerde hakim olan eğilim de alandaki oyuna katılmak için kültürel sermayenin zorunlu koşul olmamasıdır. Onlara göre usta-çırak ilişkisine dayalı, 'alaylı' olarak yürütülen eğitim alanda uzmanlaşma için yeterlidir. Nitekim alan dinamiktir, sürekli değişimi ve gelişimi gerektirmektedir. Eğitimin de dinamik olması ve alaylı olarak öğrenilmesi yeterlidir. Sanat alanına da hakim eğitim biçimlerinden biri olan usta-çırak eğitim biçimi, dizi alanının dinamik üretim süreci nedeniyle alaylılığa devşirilerek alanın hakim uzmanlaşma yöntemi olarak egemenleşmektedir. Görüşme yürütülen sembolik sermayesi güçlü olan ve eski failler için bile alandaki kültürel üretim, meslek içinde alaylı olarak öğrenilebilen, disiplinli çalışmayla, istekli ve hevesli bir karakter yapısıyla ve güçlü sosyal sermayeyle

yürütülebilen bir üretim biçimidir. Faillerin bu yaklaşımı, alanın habitusu ve doxaları edinerek yeniden üreten habituslarının da bir göstergesidir.

Görüşme yürütülen failler, sanat ve medyanın diğer alt alanlarından, dizi alanına iktisadi sermaye ve 'ifade edilmeyen' sembolik sermaye için gelmişlerdir. Ait olduklarını düşündükleri tiyatro, sinema ve edebiyat alanı ile ilişkilerini hiç kesmemekte, medyanın diğer alanından gelenler bile bu alanlar ile ilişkili kalmaya, bu alanlarda da üretim yapmaya devam etmektedirler. Bourdieu'nun deyişiyle failler alanın kurallarını bilerek ve bu kurallarla yürütülen oyunda yer alabilmek için alana girmişlerdir. Faillerin habitusları, alanın habitusu ile uyum göstermekte, alanda kaldıkları süre içinde de habitusları alanın doxalarına göre şekillenmeye devam etmektedir. Dolayısıyla alanda ticari dinamiklerin yarattığı 'kuralsızlık', 'esneklik' ve 'dengesizlik' üzerinden işleyen üretim pratiklerine kimi zaman eleştiri getirseler de alanın doxalarındna yayılan sembolik şiddete rıza göstermekte, alanda kaldıkları süre içinde doxalara uyum sağlamayı ve yeniden üretmeyi tercih etmektedirler. Diğer bir deyişle, alanın ticari kar mücadelesi görüşme yürütülen faillerin de temel mücadelesi olarak ortaya çıkmakta, alanda kaldıkları süre içinde kendilerini ait hissetmedikleri bu alanın doxalarını da yeniden üretmektedirler. Her ne kadar 'işi sevmek' gibi temel bir illusio ile alandaki mücadeleye katıldıklarını ortaya koysalar bile alanda kalıcı olmak istemedikleri de faillerin genelinde gözlenen bir tespit olarak belirmektedir. Dolayısıyla alanın üretim pratiklerinde 'dengesiz', 'kuralsız', 'belirsiz' olarak işleyen doxalar ile mücadeleleri de sınırlı kalmaktadır. Bireysel kültürel üretimlerinin ya da alanın kültürel üretiminin özerkliğinden ziyade konum kazanma yoluyla alandan iktisadi ve sembolik sermaye kazanmaya yönelik bireysel mücadele pratikleri geliştirmektedirler.

Yürüttükleri iktisadi-sembolik sermaye mücadeleleri, alanın ticari üretim dinamikleriyle kesiştiğinde genellikle bu doxaları onaylayan bir tavır sergilemektedirler. Örneğin alandaki ücret politikalarında gözlenen kuralsızlık ve dengesizlik failler

tarafından ‘işin doğası’ olarak görülmektedir. Zira alandaki bir oyuncu sembolik sermayesi ile astronomik bir rakam alırken diğer oyuncu çok düşük ücrete tabi olabilmekte hatta kimi zaman da bu ücreti de düzensiz almakta ya da alamamaktadır. Alanda ücret politikaları konusunda bir standart olmadığı gibi ücreti alamama sorunu da bulunmaktadır. Failler ise konumlar arası bir standart gözetilmeden uygulanan ücretlendirme sistemini ‘olağan’ olarak görmekte, hatta ‘hak etmek’ üzerinden tanımlamaktadırlar. Alanda az sayıdaki failin kazanabildiği astronomik ücretler faillerin rekabet oyunundaki motivasyonlarını arttırırken, ulaşılmaya çalışılan bir hedefe dönüşmekte, diğer yandan da ‘dengesiz’ ücretlendirme politikalarına yönelik doxadan yayılan sembolik şiddet görünmez hale gelmektedir. Dolayısıyla alana hakim olan ‘dengesiz ücret’ doxası failler tarafından sürekli kılınmaktadır. Ücretlerin ödenmesinde gözlenen ‘düzensizlik’ ve ‘kuralsızlık’ ise ‘işi bırakma’, ‘tanıdık ile çalışma’, ‘negatif network oluşturma’ gibi bireysel stratejilerle bertaraf edilmeye çalışılmaktadır. Dolayısıyla ‘bireyciliğin kutsanması’ üzerinden şekillenen alanın habitusu faillerin pratiklerinde somutlaşmakta ve bireysel-konumsal özerklik kazanılmaya çalışılmaktadır.

Görüşme yürütülen faillerin yaratım süreçlerine yönelik müdahalelere yönelik mücadelelerinin de sınırlı olduğundan söz etmek önemlidir. Özellikle senaristlerin şiddet ve kadına yönelik sömürüyü meşrulaştıran projelerde yer almayı reddettikleri gözlenmektedir. Kimi failler senaryoda ‘küçük eklemeler ile şiddeti’ eleştiren sahneler yazmakta, kimisi kendisine uyumlu olmayan siyasal eğilmli işleri reddetmektedir. Diğer yandan hepsine hakim olmamakla birlikte failler arasındaki genel direniş ve korunma stratejisi, yaratıcı üretimi birlikte yürütebilecekleri ekiplerle uzun süreli çalışma eğilimidir. Bu sayede üretim süreci içinde oluşabilecek müdahaleleri bertaraf etme yoluna gitmektedirler. Nitekim habitusları alanın kurallarını bilmekte, alandaki oyuncuları tanımakta ve doxaların sembolik şiddetinden göreli olarak korunmaya

çalışmaktadırlar. Çalışma koşullarındaki kuralsız, güvencesiz, belirsiz koşullar ile bile çoğu zaman mücadele etmemekte, direniş pratikleri mücadeleden öte 'kaçınma' olarak belirlemektedirler. Özellikle 'dijitalde iş yapma'ya yönelme alana giderek hakim olan bir direniş pratiği olarak belirmektedir. Alanın sembolik şiddetinden failler, 'kaçınarak' uzaklaşmaya çalışmakta, bu alanın doxalarını dönüştürmeyeceklerini düşünerek veya 'umursamayarak' alanın alternatifine yönelmektedirler. Nitekim failler arasında da kamusal alanda olduğu gibi dijital platformların içeriklerinin daha nitelikli ve yaratıcı, üretim koşullarının da özgür ve rahat olduğu görüşü yaygındır. Geleneksel alanda ağırlıklı olarak iktisadi ve sembolik gerekçeler ile yer alan bu failler için dijital alan ek olarak özgür, özerk ve nitelikli üretim koşullarıyla kültürel sermaye de vaad etmektedir.

Dijital alan geleneksel alana göre özerk ve özgür üretim koşulları bakımından önemli bir alternatiftir. Ancak bu alan dizi alanının özerklik dinamikleri için bir yandan önemli bir potansiyeli diğer yandan önemli bir tehlikeyi barındırmaktadır. Bu alan da geleneksele benzer şekilde ticari dinamklerle işlemekte ancak bir yandan küresel oligoplistik dinamikleri diğer yandan Bourdieu'nun belirttiği küçük ölçekli özerk üretim alanlarını içermektedir. Dijital alan getirdiği yeni üretim pratikleri ile de televizyon dizi alanının dinamiklerini ve doxalarını sarsmakta, gelişm sürecindeki yapı kendi kurallarını oluşturmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla alandaki tüm dinamiklerin nasıl bütünleşeceği ve bunun kültürel üretimin rotasını ne yöne çevireceği henüz belirsizlik taşımaktadır. Sembol üreticilerinin üretim pratiklerinde göreli özerklik ve içeriklerin niteliklerinde gözlenen bir artış söz konusudur. Ancak sembol yaratıcılarının pratiklerindeki özerklik artışının alana nasıl yansıyacağı tartışmalı bir konudur.

Kanalların özgün ve yaratıcı içeriklere kar elde etmek ve izleyici kazanmak hedefiyle yer vermesi, hatta kanalların özgünlük, yaratıcılık iddiası ile alternatif olarak alana girmesi, ticari üretim dinamikleri altında da sembol yaratıcıları için özerkliğin mümkün olabildiği gerçeğini de ortaya çıkarmıştır. Bir diğer deyişle ticari üretim

dinamiklerinin doxaları yine ticari dinamiklerle şekillenen bir alan tarafından sarsılmıştır. Ancak bu noktada farkı yaratan dijitalleşmedir. Dijital dizi üretimi, geleneksele oranla denetim mekanizmasının göreli olarak zayıf olduğu bir alandır. Alandaki üretimin geleneksel reyting doxasından azade olması, projeye hazırlık ve senaryo aşamasının tamamlanması ile çekimlere başlanması, üretim sürecinde ekip çalışmasındaki hiyerarşik yapının kırılarak ortak ve demokratik karar alma mekanizmalarının göreli olarak daha işler şekilde yürütülebilmesi, çekimlerin zaman baskısı olmadan nitelik kaygısı ile yürütülmesi gibi etmenler, dijital alandaki üretim pratiklerini geleneksel üretime oranla daha özerk kılmaktadır. Ancak görüşme yürütülen faillerin de vurguladığı gibi dijital alanın küresel kısmı alana girişte sert kurallar uygulamaktadır. Örneğin Netflix'te yer alabilecek projelerde, içeriklerde küresel ölçekli izleyiciye hitap edebilecek standart türsel anlatı kalıpların olması ve prodüksiyonda teknik olanakların kalitesinin yüksek olması temel koşullar olarak belirmektedir. Senaryo ve oyunculukların da denetimden geçtiği küresel platformlar, getirdikleri katı standartlar ve maliyet nedeniyle alanda yer alan aktörler için eşitsizlik koşullarını derinleştirmektedir. Televizyon alanından farklı olarak küresel kanallar alanlarına herkesin girişine izin vermemekte, sert bir denetim mekanizmasını da işler kılmaktadır. Dolayısıyla dizi alanında yer alan aktörlere açık bir üretim yürütülmektedir. Küresel kanallara giriş koşullarını sağlayabilen failler zaten alanda konum sahibi olan ve özerkliklerini göreli olarak arttırmış olan faillerdir. Küresel kanalların standartlaştırılmış üretiminde ne oranda özerk üretim yürütebildikleri, kanala sağladıkları kar oranlarıyla doğru orantılı olarak şekillenmektedir.

Diğer yandan ulusal ölçekli dijital platformlar, içeriklerde yaratıcılık ve özgünlük amacıyla hedef kitlesi ile buluşmakta, bağımsız üreticilere, yeni anlatı kalıplarına, biçimlere ve denemelere açık bir üretim biçimi benimsemektedirler. Alanda deneyim sahibi yönetmen failin de belirttiği gibi 'sıradan insanların filmlerine hikayelerine bile

açık' diyerek alandaki özerklik sınırlarını da dile getirmektedir. Gain, Exxen, Blu Tv gibi örnekleriyle gelişmekte olan ulusal dijital alan, aynı zamanda Bourdieu'nun ifade ettiği küçük ölçekli üretim birimleri olarak alanda yer almakta ve yarattığı çeşitlenen kültürel ürünleriyle ile özerk üretime de örnek oluşturmaktadır. Nitekim alanın üretimine katılan failler bu alana ilişkin olarak da farklı görüşler dile getirmişler ve alanda yaşanan 'kaosu' ortaya koymuşlardır. Ulusal dijital üretime katılan oyuncu fail, alandaki üretimin televizyonda yer alan ekipler tarafından yürütüldüğünü ve aynı geleneklerden beslendiklerini ifade etmiş, çalışma koşulları ve ücretler bakımından 'televizyondan bile daha sert bir çalışma ortamı deneyimlediğini' dile getirmiştir. Failin dile getirdiği şikayetler, dijital üretimde de ticari televizyon geleneklerinin devam ettiğini, hatta sembol yaratıcıları için daha da 'sertleşebilecek' koşullara yönelik dinamikler barındırdığı ifade etmek önemlidir.

Dijital üretim alanında yönetmen olarak dijital alanda yer alan fail de alana girişin kolaylığından söz etmiş, farklı anlatılara ihtiyaç duyan alanın üretimde gösterdiği zayıf denetim mekanizmalarına vurgu yapmıştır. Dolayısıyla dijital üretimin, alanı özerkleştirebilecek potansiyel barındırdığını, farklı anlatı ve bakış açılarına yönelik kültürel değer üretiminin mümkün olduğunu dile getirmiştir. Ancak unutulmaması gereken nokta, ulusal dijital dizi paltformlarının gelişme aşamasında olması ve içeriğe ihtiyaç duymasıdır. Dolayısıyla henüz kuralları tam yerleşmemiş olan ulusal dijital dizi üretim alanının rotasının dikkatle takip edilmesi gerekmektedir. Yakın gelecekte ulusal dijital dizi üretim alanının tüm dizi alanını ne yönde şekillendireceği belirgin hale gelecektir. Bu noktada alanda yer alan sembol yaratıcılarının nasıl rol alacağı, faillerin habituslarının alanda yaşanan değişim ve dönüşümü ne tür pratiklere dökerek alana yön verecekleri merak konusudur. Nitekim bundan sonra yürütülecek çalışmalarda da dijital üretim dinamiklerinin ve bu alanda yer alan faillerin özerklik pratiklerinin detaylıca

incelenmesi ve habituslarının alanın özerklik dönüşümünü ne yönde şekillendirdiğinin anlaşılması büyük önem taşımaktadır.

Alanda her gün yaşanan ve yaşanacak olan dönüşümlerde, sembol üreticilerinin televizyon geleneklerinden farklı olarak kamusal değer üretimine odaklanan, ticari kaygılardan arınmış, yaratıcı ve nitelikli üretimi hedef alan üretim pratiklerini hedef almaları, hem sembol yaratıcılarının üretim özerkliğini hem de alanın kültürel üretimdeki özerkliğini genişletecektir. Bourdieu'nun belirttiği gibi alan bireysel habitusları şekillendirirken habitusların eylemleri de alanı yapılanmaktadır. Bu dönüşüm için geleneksel televizyon alanında doxalara karşı yürütülen sınırlı mücadele pratiklerini arttırmak gerekmektedir. Ancak hepsinden önemlisi dizi alanını iktisadi ve sembolik sermaye hedefiyle gelerek bir geçiş alanı olarak kullanmayan, alanda kalıcılık geliştirerek kamusal değer hedefiyle yaratıcı üretime odaklanan ve alandaki ticari işleyiş ve baskıları dönüştürmek için bireysel yerine örgütlü mücadele veren, alanın kurallarını kültürel üretim temelinde inşa eden habitusların alandaki ağırlığının arttırılması elzem görünmektedir. Bu sayede alanın da ticari habitusu da dönüştürülebilecektir. Alanın ticari dinamiklerinden yapılanan habitusların yerine alanı özerklik yönünde yapılandıran yaratıcı habituslar dizi alanının özerklik sınırlarını da genişletecektir.

SONUÇ

Türkiye'de dizi alanı, ulusal ve uluslararası ölçekte yüksek izleyici sayısı bakımından tartışılmaz bir güce sahiptir. Kamusal alanın merkezinde yer alan incelenmeye değer önemli karakteristikler barındırmaktadır. Alanın temel özelliği, ticari dinamikler ile işlemesi ve özerkliğinin sınırlı olmasıdır. Kar maksimizasyonu hedefindeki ticari dinamikler alanın kurallarını, işleyişini ve üretim pratiklerini baskı altında tutmaktadır. Bu baskılarla ortaya çıkan ürünün 'nitelik'siz bir metaya dönüşmesi kaçınılmazdır. Diğer yandan alanın özerkliğinin sınırlanmasında alanda yer alan faillerin de önemli bir payı vardır.

Kültürel bir üretim alanından beklenen, kamusal değeri gözeterek kültürel ve sanatsal niteliğe dönük üretim hedefinde olmasıdır. Ancak dizi alandaki failler, alanın ticari dinamikleriyle uyumlu pratiklere yönelmektedirler. Bu yönelim faillerin bilinçli tercihleri ile yapının ticari baskısı altında şekillenmektedir. Alanın kurallarına yönelik bilinçli tercihler ile gelen faillere alan doxalarını dayatmakta ve onlardan alanın habitusunu edinmelerini istemektedir. Yapı ile uyumlanmak ve ticari baskılarla üretim yürütmek zorunda kalan faillerin özerklik derecesi de sınırlanmaktadır. Alanda işleyen bütün bu süreç mücadelelerden azade değildir. Fakat mevcut mücadelede faillerin sınırlı eylemleri, 'bireysel'dir, ağırlıklı olarak 'iktisadi çıkar' üzerine kuruludur ve kolektif bir karakter kazanamaktadır. İlişkisellik bu noktada ortaya çıkmakta, alanın özerklik sınırları da ticari baskı altında bireysel çıkarlarının hedefindeki faillerin pratiklerinde genişlemeyememektedir.

Alan özerklikten azade yapısına karşın kendi alternatifini de yaratmıştır. Dijitalleşme alanın özerklik dinamiklerinde yer açmış ve yeni bir potansiyel olarak kendisini göstermiştir. Bu yeni alt alan faillere de nitelikli üretim dinamikleriyle özerk ve rahat bir çalışma ortamı vaad etmektedir. Fakat daha dikkatli bakıldığında, alanda çift karakterli bir oluşumu gözlemek mümkündür. Alandaki küresel dinamikler, daha

sert iktisadi baskılarla belirmekte ve alana egemenliğini yayma tehlikesi barındırmaktadır. Ulusal ölçekli dijital alternatif ise özerklik açılımı sunmakta ancak üretim pratikleri bakımından televizyonun geleneksel üretim pratiklerine bağlı kalma riski taşımaktadır. Ticari yapının dijitalleşmenin yardımı ile kendi içinden ürettiği bu göreli özerk alternatif alanların dizi alanını nasıl şekillendireceği yakın gelecekte izlenebilecektir. Alanın dönüşümünde yapının yanında özerklik hedefiyle hareket eden faillerin dirençli ve kolektif yönelimlerin de ihtiyaç bulunmaktadır.

Makro ve mikro ölçeklerin birbirleriyle ilişkiselliği çerçevesinde dizi alanına bakıldığında, bu çalışma Bourdieu'nun sunduğu alan teorisi ile benzer sonuçlar ortaya çıkarmıştır. Elde edilen sonuçlar göstermektedir ki, dizi alanı esnek ve 'kuralsız' bir zeminde işlemekte ve 'yapılaşamayan' bir nitelik arz etmektedir. Sınırları ve kuralları bulanık olan bu alan kültürel alandan ziyade 'şirketleşen' bir habitusa sahiptir ve kamusal değer üretimini de sınırlamaktadır.

KAYNAKÇA

Acar, Ş. H., (2020), **Türkiye'de Televizyon İzleme Ölçüm Sistemi: İzleyicinin Üretimi**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.

Adaklı, G., (1999), "Televizyon Türlerinde Dönüşüm", (Özel Sayı), **Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık 1999**, s. 299-254.

Akın, K., (2018), **Dizi Setlerinden Basına Yansıyan ve Yansımayan Sorunlar**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Ana Bilim Dalı.

Aksel Yağcı, S., C., (2011), **Beyaz Camın Yerlileri Dokunaklı Öyküler Dokunulmaz Gerçeklikler**, Kocaeli: Umuttepe Yayınları.

Arlı, A., (2014), "Klasik Sosyolojide Derin Revizyon: Pierre Bourdieu Sosyolojisi", **Ocak ve Zanaat**, Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (der.) içinde, s. 131-161.

Ateşalp, S., T., (2016), "Nitelikli Televizyon: Medya Profesyonellerinin Perspektifinden Türk Televizyon Dizilerinde Nitelik", **Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi**, (25), s. 9-37.

Avşar, Z., Terzi, Ü., (2022), "Dizilerin Üretiminde Ortaya Çıkan Dijital Yeniliklerin Küresel, Kreatif Kararlar Üzerindeki Etkilerine Genel Bakış", **Kültürel Değişim ve Endüstrileşme Sürecinde Türk Dizileri 2010-2020**, İbrahim Sarıtaş ve Aydan Özsoy (ed.) içinde, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Sektörel Araştırmalar Yayınları, s. 57-66.

Ayerdem T., I., (2019), **Türkiye'deki Dijital Medya Platformlari ve İzler Kitle Profili**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı Genel Gazetecilik Bilim Dalı.

Aziz, A., (1999), **Türkiye'de Televizyon Yayıncılığının 30 Yılı**, Ankara: TRT Yayınları.

Banks, M., (2010), "Autonomy Guaranteed: Cultural Work And The 'Art-Commerce' **Relation, Journal for Cultural Research**, 14(3), s.251–269.

BAYRAKDAR, S., (2020), **Pierre Bourdieu Sosyolojisinde Sembolik Şiddet Bağlamında Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ana Bilim Dalı Uygulamalı Sosyoloji Bilim Dalı.

Benson, R., (1998), "Field Theory in Comparative Context: A New Paradigm for Media Studies", Theory and Society, (28), s. 463-498.

Blackman, L. (2006). **Lifestyle Magazines and the Fiction of Autonomous Self**, London: Routledge.

Bolin, G., (2004), "The Value of Being Public Service: The Shifting of Power Relations in Swedish Television Production", **Media, Culture and Society**, 26 (2), s. 277- 287.

Bolin, G., (2011), **Value And The Media: Cultural Production And Consumption in Digital Markets**, Farnham, Surrey: Ashgate.

Bourdieu, P., (1984), **The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature**, USA: Columbia University Press.

Bourdieu, P., (1986), "The Forms of Capital", **Handbook of Theory and Research For The Sociology of Education**, J. Richardson (ed.) içinde, New York: Greenwood, s. 241-258.

Bourdieu, P., (1988), **Homo Academicus**, California: Stanford University Press.

Bourdieu, P., (1989), "Social Space and Symbolic Power", **Sociological Theory**, 7 (1), Spring, s. 14-25.

Bourdieu, P., (1990), **The Logic Of Practice**, Stanford: Stanford University Press.

Bourdieu, P., (1991), **Language and Symbolic Power**, Cambridge: Polity Press& Blackwell.

Bourdieu, P., (1995), **Pratik Nedenler**, Çev., Hülya Tufan, İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Bourdieu, P., (1997a), **Televizyon Üzerine**, Çev., Turhan Ilgaz, İstanbul: KYK.

Bourdieu, P., (1997b), **Toplumbilim Sorunları**, Çev., Işık Ergüden, İstanbul: Kesit.

Bourdieu, P., (2005), "The Political Field, the Social Science Field, and the Journalistic Field", **Bourdieu and the Journalistic Field**, R. Benson, E. Neveu (der.) içinde, Cambridge: Polity, s. 29-47.

Bourdieu, P., (2006), **Sanatın Kuralları**, Çev., Necmettin Kamil Sevil, İstanbul: KYK.

Bourdieu, P., (2013), **Seçilmiş Metinler**, Çev., Levent Ünsaldı, Ankara: Heretik. Yayınları.

Bourdieu, P., (2014), "Simgesel Sermaye ve Toplumsal Sınıflar", **Cogito- Pierre Bourdieu**, (76), s. 192-203.

Bourdieu, P., (2014), "Sosyal Bilimlerde Heterodoksi Için", **Ocak ve Zanaat**, Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (der.) içinde, İstanbul: İletişim, s. 33-52.

Bourdieu, P., (2015a), **Pratik Nedenler**, Çev., Hülya Tufan, İstanbul: Hil Yayınları.

Bourdieu, P., (2015b), **Eril Tahakküm**, Çev., Bediz Yılmaz, Ankara: Bağlam Yayıncılık.

Bourdieu, P., (2016), **Sosyoloji Meseleleri**, Çev., Filiz Öztürk, Aslı Sümer, Mustafa Gültekin, Büşra Uçar, Ankara: Heretik Yayıncılık.

Bourdieu, P., (2017a), **Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi**, Çev., Derya Fırat, Günce Berkkurt, Ankara: Heretik Yayıncılık.

Bourdieu, P., (2017b), **Karşı Ateşler**, Çev.,Sertaç Canbolat, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Bourdieu, P., (2018), **Bir Pratik Teorisi Için Taslak- Kabiliye Üzerine Üç Etnoloji Çalışması**, Çev., Nazlı Ökten, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Bourdieu, P., (2019), **Akademik Aklın Eleştirisi Pascalca Düşünme Çabaları**, Çev., Burcu Yalım, İstanbul: Metis Yayınları.

Bourdieu, P., Passerson, J., (2015), **Yeniden Üretim**, Çev., Levent Ünsaldı, Aslı Sümer, Ankara: Heretik Yayıncılık.

Bourdieu, P., Wacquant, L., (2003), **Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**, Çev., Nazlı Ökten, İstanbul: İletişim Yayınları.

Bulut, E., (2016), "Dramın Ardındaki Emek: Dizi Sektöründe Reyting Sistemi, Çalışma Koşulları ve Sendikalaşma Faaliyetleri", **İleti-ş-im**, (24), s. 79-100.

Büker, N., (2017), "Sinema - Televizyonda Mesleki Yeterlilik ve Ekonomik Kalkınmaya Katkısı: Sayısal Verilerle Avrupa Ülkeleri Ve Türkiye Karşılaştırması", **Selçuk İletişim**, 10 (1), s. 433-453.

Calhoun, C., (2014), "Bourdeu Sosyolojisinin Ana Hatları", **Ocak ve Zanaat**, Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (der.) içinde, Çev., Güney Çeğin, İstanbul: İletişim, , s. 77-129.

Cem, İ., (2010), **TRT'de 500 Gün: … Bir Dönem Türkiye'sinin Hikâyesi**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Christopherson, S., (2008), "Beyond the Self-Expressive Creative Worker An Industry Perspective on Entertainment Media", **Theory, Culture & Society**, 25 (7-8), s. 73-95.

Couldry, N., (2003), "Media Meta-Capital: Extending the Range of Bourdieu's Field Theory", **Theory and Society**, (32), s. 653- 677.

Couldry, N., (2006), **Listening Beyond the Echoes: Media, Ethics and Agency in an Uncertain World, Boulder**: Paradigm Publishers.

Çakmur,B. (1998), "Kültürel Üretimin Ekonomi Politiği: Kültürün Metalaşmasında Genel Eğilimler", **Kültür ve İletişim**, 1(2), s. 111 – 148.

Çankaya, Ö., (1990), **Türk Televizyonunun Program Yapısı**, İstanbul: Mozaik.

Çankaya, Ö., (2003), **Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi: TRT 1927-2000**, İstanbul: YKY.

Çaplı, B., (2002), **Medya ve Etik**, Ankara: İmge.

Çaplı, B., Dündar, C., (1995), "80'den 2000'lere Televizyon", **Cumhuriyet Donemi Türkiye Ansiklopedisi – Yüzyıl Biterken** içinde, İstanbul: İletişim, s. 1376-1380.

Çeğin, G., Göker, E., (2014), "Sunuş", **Ocak ve Zanaat**, Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (der.) içinde, İstanbul: İletişim. s. 13-32.

Çelenk, S., (2005), **Televizyon Temsil Kültür**, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Çelenk, S., (1998), **Türkiye'de Televizyon Program Endüstrisi: Bağımsız Prodüksiyon Şirketleri Üzerine Bir İnceleme**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı.

Çelenk, S., (1999), "Türkiye'de Televizyon Programcılığının Gelişimi ve Genel Eğilimleri", **Yıllık 1999**, s. 305-335.

Çelenk, S., (2010), "Aşkı Memnu'dan Aşk-ı Memnu'ya Yerli Dizi Serüvenimiz", **Birikim Dergisi**, (256-257), s. 18-27.

Deloitte Türkiye (2014), **Dünyanin En Renkli Ekranı: Türkiye'de Dizi Sektörü**, https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/tr/Documents/technology-media-telecommunications/tr-media-tv-report.pdf (Erişim Tarihi: 11.10.2021).

Doğanay, M., Aktaş, M., K., (2021) "Türkiye'de Televizyon Dizisi Sektörü", **Öneri Dergisi**, 16 (56), s. 852- 878.

Dursun, O., (2018), "Toplumu Pierre Bourdieu ile Düşünmek", **Global Media Journal TR Edition**, 8 (16), s. 68- 123.

Eagleton, T., Bourdieu, P., (1992), "Doxa & Common Life", New Left Review, https://newleftreview.org/issues/i191/articles/terry-eagleton-pierre-bourdieu-doxa-and-common-life (Erişim Tarihi: 5.03.2022).

Ellis, J., (2003), "Television Production", **The Television Studies Reader, Robert Allen, Annetta Hill** (der.) içinde, London: Routledge, s. 275-292.

Erus, Z. Ç., (2007), "Son On Yılın Popüler Türk Sinemasında Televizyon Sektörünün Rolü", **Marmara Iletişim Dergisi**, 12 (12), s. 123-133.

Fidan, S., (2018), "Televizyon Dizilerinde Geleneksel Müzik Belleğinin Kullanımı", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 11 (60), s. 125-139.

Gorski, P., S., (2015), **Bourdieu ve Tarihsel Analiz**, Ankara: Heretik Yayıncılık.

Göker, E., (2014), "Ekonomik İndirgemeci mi Dediniz?", **Ocak ve Zanaat**, Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (der.) içinde, İstanbul: İletişim, s. 277-301.

Hanks, W. F., (2005), "Pierre and the Practises of Language", **Annual Review of Anthropology**, 34 (1), s. 67- 83.

Hesmondhalgh, D., (2006), "Bourdieu, the Media and Cultural Production", **Media, Culture & Society**, 28 (2), London: Thousand Oaks and New Delhi, s. 211–231.

Hesmondhalgh, D., (2010), "Medya Endüstrisi Üzerine Yapılan Çalışmalarda Siyaset, Kuram ve Yöntem", **Mülkiye**, XXXIV (269), s. 11-28.

Hesmondhalgh, D., (2013), **The Cultural Industries**, London: Sage Publications.

Hesmondhalgh, D., Baker, S., (2011), **Creative Labour Media Work in Three Cultural Industries**. New York: Routledge.

Hesmondhalgh, D., Toynbee, J., (2008), "Why Media Sudies Need Better Social Theory", **Media and Social Theory**, David Hesmondhalgh ve Jason Toynbee (der.) içinde, London: Routledge, s. 1-24.

Hinde, S., Dixon, J., (2007), "Reinstating Pierre Bourdieu's Contribution To Cultural Economy Theorizing", **Journal of Sociology**, 43(4), s. 401–420.

İstanbul Serbest Muhasebeci Mali Müşavirler Odası (İSMMMO), (2010), **Dizi Ekonomisi- Mayıs 2010 Yılı Faaliyet Raporu**,

https://archive.ismmmo.org.tr/docs/yayinlar/kitaplar/2010/10_10%20dizi%20arastirmasi.pdf (Erişim Tarihi: 25.08.2022).

Kalkınma Bakalığı (2018), **Görsel Hizmetler Sektörünün Geliştirilmesi Çalışma Grubu Raporu,** https://www.sbb.gov.tr/wp-content/uploads/2020/04/GorselHizmetlerSektorununGelistirilmesiCalismaGrubuRaporu.pdf (Erişim Tarihi: 23.5.2019).

Kanburoğlu, Ö., (2016), **İstanbul'da Film Sektörünün Durum Analizi ve Sektörün Geleceği Projesi Analiz Raporu**, https://www.istka.org.tr/media/67270/İstanbul-da-film-sektörünün-durum-analizi-ve-sektörün-geleceği-projesi-analiz-raporu.pdf, (Erişim Tarihi: 20.04.2022).

Kara, T., (2014), "Kültür Endüstrisi Kavramı Çerçevesinde Medya Ürünleri: Eleştirel Yaklaşım", **The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC**, (4) 1, s. 51-60.

Karataş, E,. (2019), "Medyada Kanaatler Üzerine: Kanaat Üreticileri Doksozoflar", **Etkileşim**, 4, s. 254-275.

Kaya, A,. (2014b), "Bourdieu'nun Materyalist ve Siyasal Din Okuması Üzerine", **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 15 (2), s. 85-96.

Kaya, A., (2014a), "Pierre Bourdieu'nün Pratik Kuramının Kilidi: Alan Kavramı", **Ocak ve Zanaat**, Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (der.) içinde, İstanbul: İstanbul: İletişim Yayınları, s. 397-419.

Kaya, E., (2016). "Kapitalist Emek Sürecinin Öğeleri Ekseninde Kültürel Endüstriler ve Yaratıcı Emek" **İletişim Araştırmaları**, 14 (1), s. 43-74.

Keane, J., (1992), **Medya ve Demokrasi**. Çev., Haluk Şahin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kejanlıoğlu, B., (2004), **Türkiye'de Medyanın Dönüşümü**, Ankara: İmge.

Kılıç, E., G., (2022), "Türkiye'de Dizi Üretim-İhracat Dinamikleri İlişkisi ve Kültürel Etkileşim", **Kültürel Değişim ve Endüstrileşme Sürecinde Türk Dizileri 2010-2020**, İbrahim Sarıtaş ve Aydan Özsoy (ed.) içinde, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Sektörel Araştırmalar Yayınları, s. 99-119.

Kırık, A., M., (2014), "Türk Sinemasi'nda Arabeskin Doğuşu Ve Gelişimi", **e-GİFDER**, 2(3), s. 90-117.

Konuşlu, F., (2013), "Emek Süreci Analizinden Sınıf Tartışmasına Bir Yol Denemesi: Türkiye Özel Televizyon Dizilerinin Üretim ve Emek Sürecinde Sınıfsal İlişkiler", **Praksis**, 0 (32), s. 165- 189.

Konuşlu, F., (2015), "Bir Mücadele Alanı Olarak "Otonomi": Türkiye'de Dizi Üretim Süreçleri Üzerinden Sömürü-Tahakküm İlişkilerini ve Siyasal Özneyi Tartışmak", **Modus Operandi**, (3), s. 75-110.

Küçük, M., (2021), Kültür Ve İktidar Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi David Swartz, Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi, 7(14), s.131-134.

Koytak, E., (2012), "Tahakküme Hükmetmek: Bourdieu Sosyolojisinde Toplum ve Bilim İlişkisi", İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi, 3(25), s. 85-101.

KTB, (2022), "Kriz ve Sonrası", **Kültür ve Turizm Bakanliği Resmi Web Sitesi e-kitap**, https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80307/kriz-ve-sonrasi.html , (Erişim Tarihi: 25. 07. 2022).

Kuyucu, M. M., (2014), **Müzik Dünyasini Anlamak**, file:///C:/Users/aa/Downloads/Muzik_Endustrisinin_Sorunlari.pdf (Erişim Tarihi: 09.02.2022).

Küçukoruç, V., (2011), **Senaryo Yazmak Isteyenlerin El Kitabı: Dizi Yazmak İstiyorum**, Istanbul: Avrupa Yakası Yayınları.

Lakomski, G., (1984), "On Agency and Structure: Pierre Bourdieu and Jean-Claude Passeron's Theory of Symbolic Violence", **Curriculum Inquiry**, 14(2), s. 151-163.

Lindell, J., (2015), "Bourdieusian media studies: returning social theory to old and new media", **Scandinavian Journal of Social Theory**, 16(3), s. 362-377.

Lizardo, O., (2004), "The Cognitive Origins of Bourdieu's Habitus", **Journal for the Theory of Social Behaviour**, 34 (4), USA: Blackwell Publishing, s. 375-401.

Meder, M., Çeğin, G., (2011), "Bourdieu'yü Okumak: Post-Pozitivist Bir Sosyolojinin İmkânı Üzerine", **Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 10 (1), s. 233 – 256.

Mosco, V., (1996), **The Political Economy of Communication**, London: Sage Publications.

Mutlu, E., (1991), **Televizyonu Anlamak**, Ankara: Gündoğan Yayınları.

Mutlu, E., (1995), **Televizyonda Program Yapımı**, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.

Mutlu, E., (1999), "Televizyonu Düşünmek", **Yıllık** 1999, s. 219-226.

Mücen, B., (2014), "Sabit Fikirlerle Yüzleşen Bilimsel Tutum", **Ocak ve Zanaat**, Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (ed.) içinde, İstanbul: İletişim, s. 421- 435.

Neveu, E., (2005), "Bourdieu, The Frankfurt School, and Cultural Studies: On Some Misunderstandings", **In Bourdieu and the Journalistic Field**, Roy Benson ve Eric Neveu (der.) içinde, Cambridge: Polity Press, s. 195- 213.

Neveu, E., (2007), "Pierre Bourdieu: Sociologist of Media, or Sociologist for Media Scholars?", **Journalism Studies**, 8 (2), s. 335- 347.

Oduncu, P., Karaduman, S., (2021), "Türkiye'deki Senaristlerin Bakış Açısıyla Değişen Dizi Sektörü Üzerine Bir Araştırma", **Akdeniz İletişim Dergisi**, 36, s.72-89.

Okur, Y. V., Alpay, G., (2021), **Türk Dizileri Reyting Sezonluk Dizi Listesi Raporu**, https://yamacokur.files.wordpress.com/2021/07/2020_2021_sezonu_tr_dizileri_istatistik_2021_07_31.pdf, (Erişim Tarihi: 18.06.2022).

Oyuncular Sendikası, (2011) **Sahne, Perde, Ekran, Mikrofon Oyuncuları Sendikası Faaliyet Raporu 29 Mart 2011-9 Ağustos 2011**, http://www.oyuncularsendikasi.org/wp-content/uploads/2014/01/oyuncular_sendikasi_ozet_faaliyet_raporu_29_03_2011_9_08_2011ekran_icin-1.pdf (Erişim Tarihi: 12.11.2022).

Ölçer, H., (2019), "Pierre Bourdieu Sosyolojisinde Simgesel Şiddet Sorunsalı Ve Biçimleri", **Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi**, (2), s. 34-49.

Özbulduk, S., C., (2022), "Türk Dizi Sektöründe Çalışma Koşulları: Sorunlar ve Çözüm Önerileri", **Kültürel Değişim ve Endüstrileşme Sürecinde Türk Dizileri 2010-2020**, İbrahim Sarıtaş ve Aydan Özsoy (ed.) içinde, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Sektörel Araştırmalar Yayınları, s. 263-278.

Özsöz, C., (2014), "Pierre Bourdieu: Simgesel Şiddet, Eğitim, İktidar", **Cogito**, (76), s. 290-311.

Öztürk, Ş., (2020), **Dijital Kültürde Alternatif Medyanın Haber Üretim Süreci ve Gazeticilik Alanının Dönüşmesi**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Ana Bilim Dalı.

Palabıyık, A., (2020), "Pierre Bourdieu Sosyolojisinde Habitus, Sermaye ve Alan Üzerine", **Toplumbilim Dergisi**, (1), s. 1-22.

RTÜK, (2006), **Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması Raporu**, https://www.rtuk.gov.tr/Media/FM/Birimler/Kamuoyu/televizyon-izleme-egilimleri-arastirmasi-20060053.pdf (Erişim Tarihi: 22.02.2022).

RTÜK, (2009), **Televizyon Izleme Eğilimleri Araştırması Raporu 2**, https://www.rtuk.gov.tr/Media/FM/Birimler/Kamuoyu/Televizyon%20%C4%B0zleme%20E%C4%9Filimleri%20Ara%C5%9Ft%C4%B1rmas%C4%B1-2_0101.pdf (Erişim Tarihi: 22.02.2022).

RTÜK, (2018), **Kamuoyu Televizyon Izleme Eğilimleri Araştırması**, https://www.rtuk.gov.tr/Media/FM/Birimler/Kamuoyu/televizyonizlemeegilimleriarastirmasi2018.pdf (Erişim Tarihi: 15.03.2022).

Ryan, B., (1992) **Making Capital from Culture**, Berlin: Walter de Gruyter.

Saraç, D., Ç., (2019), "Televizyon Dizilerinin Üretiminde Emek Süreci", **İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi**, 48 (Bahar), s. 419-441.

Sarı, Ü., Türker, H., (2021), "Dijital Platform Kullanıcılarının İzleme Alışkanlıklarına Yönelik Bir Araştırma: Netflix Örneği", **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 21 (1), s. 59-80.

Scognamillo, G., (2004), **Bay Sinema: Türker Inanoğlu**, Istanbul: Doğan Kitapçılık.

Sekmeç, A. C., (2012), **Türk Televizyon Dizileri: 1974-2011**, Antalya: Medya Ofset.

Sennett, R., (2009), **Zanaatkar**, Çev. Melih Pekdemir, Istanbul: Ayrıntı.

Serim, Ö., (2007), **Türk Televizyon Tarihi: 1952-2006**, İstanbul: Epsilon Yayıncılık.

Sevim, S., (2016), "Türkiye'de Yerli Televizyon Dizileri: Film Enflasyonundan Dizi Enflasyonuna", **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 4 (31), s. 288-301.

Smith, P., (2005), **Kültürel Kuram**, Çev., Selime Güzelsan, İbrahim Gündoğdu, İstanbul: Babil Yayınları.

Smythe, D. W. (2006). "Batı Marksizminin Kör Noktası", **Kitle İletişiminin Ekonomi Politiği**, Levent Yaylagül (der.) içinde, Çev., Levent Yaylagül, Ankara: Dalbaz Yayıncılık, s. 127-172.

Söğüt, F., (2020), "Dizilerin Yeni Mecrası Olarak İnternet Televizyon Dizileri ile İnternet Dizileri Arasında Karşılaştırmalı Bir Analiz", **II. Gelenekselden Dijitale Uluslararası Medya Araştırmaları Sempozyumu**, Aralık 2020

Sönmez, M., (2010)., **Medya Kültür Para ve İstanbul İktidarı**, İstanbul: Yordam.

Suveren, Y,. (2022), "Pierre Bourdieu'nun Sosyolojik Yaklaşımı ve Siyaset", **Muhakeme Dergisi**, 5 (1), s. 1-14.

Swartz, D., (2011), **Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi**, Çev., Elçin Gen, İstanbul: İletişim.

Şahin, E., T., (2022), "Türk Dizilerinin Kültür Endüstrisi İçindeki Konumu ve Rolü", **Kültürel Değişim ve Endüstrileşme Sürecinde Türk Dizileri 2010-2020** içinde, İbrahim Sarıtaş ve Aydan Özsoy (ed.) içinde, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Sektörel Araştırmalar Yayınları, s. 119-134.

Şentürk, R., Gülçur, A. S., Eken, I., (2017), **Türkiye'de Film Endüstrisi (2011-2015)**, İstanbul: İTO Yayınları.

Tatlıcan , Ü., Çeğin, G., (2014), "Bourdieu ve Giddens: Habitus veya Yapının İkiliği", **Ocak ve Zanaat**, Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (der.) içinde, İstanbul: İletişim, s. 303-363.

T.C. Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı, (2018), **Dizi Sektöründe Çalışanların Çalışma Koşullarının İyileştirilmesi Raporu**, csgb.gov.tr/medias/11980/dizi-sektoeruende-calisanlarin_press.pdf, (Erişim Tarihi: 22.10.2022).

Ursell, G., (2000), "Television Production: Issues Of Exploitation, Commodification And Subjectivity in UK Television Labour Markets", **Media, Culture, Society**, (22), s. 805-825.

Ünal, A. Z., (2014), "Rahatsız Eden Bir Adamın Bilimi: Sosyoloji", **Ocak ve Zanaat**, Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (der.) içinde, İstanbul: İletişim, s. 161-186.

Wacquant, L., (2014), "Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri ve Entelektüel Gelişimi", **Ocak ve Zanaat**, Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlican (der.) içinde, Çev., Ümit Tatlıcan, Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 53- 76.

Wolfreys, J., (2000), "In Perspective: Pierre Bourdieu", International Socialism Summer 2000, 2(87), https://www.marxists.org/history/etol/newspape/isj2/2000/isj2-087/wolfreys.htm, (Erişim Tarihi: 26.11. 2021).

Yörük, E., (2017), **Türkiye'de Televizyon Drama Üretiminde Senaryo Yazarlarının Emek Süreçleri ve Televizyonda Nitelik Sorunu**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı.

Yüce, E., (2007), **Simgesel Seçkinler ve Habitus: Hürriyet Gazetesinde Köşe Yazarlığı, Yayımlanmamış Doktora Tezi**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Ana Bilim Dalı.

Gazeteler, Dergiler ve İnternet Kaynakları

AA, Uştuk, H., (11.11.2019), "ABD'den sonra en fazla dizi ihraç eden ülke Türkiye", https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/abdden-sonra-en-fazla-dizi-ihrac-eden-ulke-turkiye/1641524 (Erişim Tarihi: 9.10.2020).

AA, Türkyılmaz, F., (2.11.2022) "İTO, Türk dizi sektörünün haritasını çıkardı" https://www.aa.com.tr/tr/yasam/ito-turk-dizi-sektorunun-haritasini-cikardi/2727429 (Erişim Tarihi: 2.11.2022).

Akşam Gazetesi, Akman, B., (25.11.2019), "Ünlü tarihçi Beyazıt Akman: Film sektöründe uzmanlaşma sağlanırsa kalite artar", https://www.aksam.com.tr/kultur-sanat/unlu-tarihci-beyazit-akman-film-sektorunde-uzmanlasma-saglanirsa-kalite-artar/haber-1024838 (Erişim Tarihi: 12.12. 2021).

Aljazeera, Özsoy, A., (6.1.2015), "Yerli diziler: Değişenler ve değişmeyenler" https://www.aljazeera.com.tr/gorus/yerli-diziler-degisenler-ve-degismeyenler (Erişim Tarihi: 13.8.2020).

Armanayse.com, Arman, A., (23. 10. 2022), "Engin Günaydın", armanayse.com, https://www.armanayse.com/50li-yaslar-bende-dusunmeyi-cok-artirdi-birisi-seslendiginde-nolur-biraz-daha-dusuneyim-diyorum-icimden-dusunmeyi-cok-sevmeye-basladim-bazen-uyandigimda/ (Erişim Tarihi: 24.11.2022).

Bianet, Sönmez, M. (5.1.2006), "Medyanın 2005 Bilançosu ve 2006", nethttps://bianet.org/bianet/ekonomi/73077-medyanin-2005-bilancosu-ve-2006 (Erişim Tarihi: 7.8.2020).

Bianet, (2008), "Dizilerde 150 Bin Kişi Çalışıyor; 1 Milyar YTL Dönüyor", https://m.bianet.org/kurdi/ekonomi/110051-dizilerde-150-bin-kisi-calisiyor-1-milyar-ytl-donuyor (Erişim Tarihi: 4.6.2022).

BBC News Türkçe, Özdemir, Ö., (14. 6. 2022), "Disney Plus Türkiye'de: Netflix ve televizyon kanallarının rekabeti dizi sektörünü nasıl değiştiriyor?" https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-61750471 (Erişim Tarihi: 3.8.2022).

Cins Dergi, Bostan, M., (27.1.2023), "Dijital Diziler, Nitelik Meselesi Ve Türk Sineması", file:///C:/Users/aa/Downloads/Dijital_Diziler_Nitelik_Meselesi_ve_Turk%20(1).pdf (Erişim Tarihi: 11. 21.2022).

Cumhuriyet Gazetesi, Atmış, O., (03.4. 2019), "TV Dizileri Krizde: Oyuncular İsyan Bayrağını Çekti", https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/tv-dizileri-krizde-oyuncular-isyan-bayragini-cekti-1328803 (Erişim Tarihi: 9.11.2022).

Dadanizm.com, İnansal, Z. N., (26.1.2022), "Her şeye müdahil olma refleksimiz ve yılgın bir hoşgörüyle benimsediklerimiz: Gibi dizi incelemesi", https://www.dadanizm.com/terapi-sayanlar-asiri-bulanlar-oversharing-yani-fazla-paylasma-haline-dair-birtakim-tartismalar (Erişim Tarhi: 21.5.2022).

Dizioyuncu.com., (22.04.2021), "Camdaki Kız Dizisi Oyuncularının Aldığı Bölüm Başı Ücretler Ne Kadar", https://dizioyuncu.com/camdaki-kiz-dizisi-oyuncularinin-aldigi-bolum-basi-ucretler-ne-kadar/ (Erişim Tarihi: 11.11.2022).

Economist, Bozkuş, F., (11.1.2017), "Dizi ihracatımız çok hızlı yükseliyor", https://web.archive.org/web/20220903140232/https://www.ekonomist.com.tr/medya/dizi-ihracatimiz-cok-hizli-yukseliyor.html (Erişim Tarihi: 2.3.2019).

Elele.com, Gezen, M., (26.6.2016a), "Sahnenin Duayenleri", https://www.elele.com.tr/magazin/roportajlar/sahnenin-duayenleri, (Erişim Tarihi: 10.05.2020).

Elele.com, Poyrazoğlu, A., (26.6.2016b), "Sahnenin Duayenleri", https://www.elele.com.tr/magazin/roportajlar/sahnenin-duayenleri, (Erişim Tarihi: 10.05.2020).

Gazete Duvar, Çelenk, Z., (20.11.2021), "Ses veremeyenin sesi olmak: Kulüp", https://www.gazeteduvar.com.tr/ses-veremeyenin-sesi-olmak-kulup-makale-1542490 (Erişim Tarihi: 22.5.2020).

Haber 7, Erkal, G., (22.4.2011), "Diziler tiyatroyu olumsuz etkiledi", Haber 7, https://www.haber7.com/kultur/haber/736225-erkal-diziler-tiyatroyu-olumsuz-etkiledi, (Erişim Tarihi: 07.03.2020).

Habertürk, (7.8.2007), "Dizi Müziklerinde Kim Ne Kadar Kazanıyor?" https://www.haberturk.com/yasam/haber/31477-dizi-muziklerinde-kim-ne-kadar-kazaniyor (Erişim Tarihi: 4.5.2019).

Habertürk Magazin, AYAZ, E., (29.2.2016), "Fırat Tanış: Herkes oyuncu olabilir", https://www.haberturk.com/magazin/herkes-bunu-konusuyor/haber/1139922-firat-tanis-herkes-oyuncu-olabilir (Erişim Tarihi: 12. 12. 2022).

Haber Vitrini, (13 Ekim 2003), "İşte Milyarlik Dizilerin Reytingleri", https://www.habervitrini.com/iste-milyarlik-dizilerin-reytingleri/87801 (Erişim Tarihi: 3.5.2019).

Hurriyet.com, Şahin, D., (23.2.2011), "60 Dakikadan Uzun Süren Dizi Yok", hurriyet.com.tr/gündem/60-dakikadan-uzun-suren-dizi-yok-17076965, (Erişim Tarihi: 13.11.2022).

İHA, (11.6.2005), "Kurtlar Vadisi"nden reklam rekoru", https://www.mynet.com/kurtlar-vadisinden-reklam-rekoru-110100159480 (Erişim Tarihi: 4.4.2019).

Instyle.com, Berkant, O. Y., (24.6.2018), "Sezonun En Çok Kazanan Dizileri", https://www.instyle.com.tr/sezonun-en-cok-kazanan-dizileri-12842 (Erişim tarihi: 10.06.2022).

KASAM, Tanrıkulu, F., (5.8.2021), "ABD'den sonra en fazla dizi ihraç eden ülke Türkiye", https://kasam.org/abdden-sonra-en-fazla-dizi-ihrac-eden-ulke-turkiye/ (Erişim Tarihi: 9.8.2022).

Mahmure Dergisi, (2022), "Hem Manken Hem Oyuncu Ünlüler",: https://www.hurriyet.com.tr/mahmure/galeri-hem-manken-hem-oyuncu-unluler-34934258/20, (Erişim Tarihi: 15.05.2022).

Myfikirler.org, Güven, A. A., (14.6.2011), "Reklamdan En Çok Kazandıran Diziler, Dizi Reklam Gelirleri", https://www.myfikirler.org/reklamdan-en-cok-kazandiran-diziler-dizi-reklam-gelirleri.html (Erişim tarihi: 13/11/2022).

Pusula TV, (25.12.2007), "Yerli Dizilerin Reklam Savaşı Son Durum", http://www.pusula.tv/detail.asp?Gundem=3184 (Erişim Tarihi: 23.5.2022).

Ranini Tv (20.3.2017), "Masum'u Neden İzlemeliyiz" http://www.ranini.tv/ozel/23068/1/masumu-neden-izlemeliyiz (Erişim Tarihi: 20.04.2021).

T24 Gazetesi, Ağkoç, İ., (02. 6. 2021), "Sektör çalışanlarının gözünden: Türk dizileri neden bu kadar uzun?", https://t24.com.tr/haber/sektor-calisanlarinin-gozunden-turk-dizileri-neden-bu-kadar-uzun,953151 (Erişim Tarihi: 21.06.2022).

Sky Ekran, Bostan, M., (17.2.2021), "Nitelikli Türk Dizilerinin Niteliği" https://www.gzt.com/skyroad/nitelikli-turk-dizilerinin-niteligi-3578824, (Erişim Tarihi: 4.6.2022).

Sol, Bekçi, E. (27.12.2015), " Setlerdeki Çalışma Koşulları İnsanlık Sınırlarını Zorlayan Düzeyde" https://haber.sol.org.tr/emek-sermaye/setlerdeki-calisma-kosullari-insanlik-sinirlarini-zorlayan-duzeyde-140659 (Erişim Tarihi: 12.5.2020).

Tiyatronline.com, Dursun, A., (12. 2. 2016), "Yola şöhret için değil, iyi oyuncu olmak için çıkan, kulis kahkahaları yasaklanan, Zelzele Hanım: Nigün Belgün", https://tiyatronline.com/nilgun-belgun-3229 (Erişim Tarihi: 03.07.2022).

Toxmedia.net, Mert, S., (2022), "TV Reklam Fiyatları",

https://www.toxmedia.net/tv-acik-hava-reklamlari/tv-reklam-fiyatlari (Erişim Tarihi: 25.7.2019).

Z Raporu, Eyüpoğlu, E., (2020), "Türkiye dünyanın en büyük kültür endüstrileri arasında", https://www.zraporu.com/medya/turkiye-dunyanin-en-buyuk-kultur-endustrileri-arasinda/#:~:text=T%C3%9CRK%C4%B0YE%20D%C4%B0Z%C4%B0%20%C4%B0HRACATINDA%20%C4%B0K%C4%B0NC%C4%B0%20SIRADA&text=T%C3%BCrk%20yap%C4%B1m%C4%B1%20diziler%20Rusya'dan,milyondan%20fazla%20izleyiciden%20ilgi%20g%C3%B6r%C3%BCyor (Erişim Adresi: 6. 7. 2020).

Webtekno, Uyan, G., (09.2022), "Televizyon Öldü Diyenler Burada mı? Bu Yıl Türkiye'de Kaç Kişinin Televizyon İzlediği Belli Oldu", https://www.webtekno.com/en-cok-tercih-edilen-yayin-platformlari-h126826.html, (Erişim Tarihi: 10.07.2022).

Yeni Şafak, Güler, A., (4.6.2022) "Sinema Sektöründe Dönüşüm Başlıyor" https://www.yenisafak.com/yazarlar/abdulhamit-guler/sinema-sektorunde-donusum-basliyor-2063098 (Erişim Tarihi: 7.7.2022).

EKLER

EK 1

DİZİ ALANINDA SEMBOLİK ÜRETİM SÜRECİNDE YER ALANLARLA YAPILAN GÖRÜŞME SORULARI

1. Alana ya da yaptığınız mesleğe dair eğitim geçmişiniz nedir?
2. Mesleğe girişte ne tür engellerle ya da yetersizliklerle karşılaştınız? Kendinizde ne tür nitelikleri geliştirmek zorunda kaldınız?
3. Ek iş yapıyor musunuz? Farklı kaynaklardan ek geliriniz var mı?
4. Türkiye dizi sektöründe nitelikli işler konusundaki görüşleriniz nelerdir?
5. Dijital ve geleneksel dizilerdeki niteliği nasıl tanımlarsınız?
6. Nitelikli üretim için denetim mekanizmalarına karşı geldiğinizde herhangi bir sorunla karşılaşıyor musunuz?
7. Esnek saatlerde çalışmak size ne tür özgürlükler sunuyor ya da dezavantajları nelerdir?
8. Dijital platformlarda dizi üretim sürecinde yer aldınız mı? Bu üretim sürecinin geleneksel televizyon üretiminden farkı nedir ?
9. Sözleşmelerinizi nasıl yapıyorsunuz? Bunlar üzerinde değişiklik hakkınız ya da olanağınız oluyor mu?
10. Ücretlerinizi almak konusunda ne tür sorunlarla karşılaşıyorsunuz?
11. Derneklere, sendikalara ya da mesleki örgütlere üyeliğiniz var mı? Bu konu hakkında genel düşünceleriniz nelerdir?
12. Dizi alanına girmek ve kalıcı olmak için gereken nitelikler sizce nelerdir?
13. Gelecek planlarınız nelerdir?

EK 2

ONANMIŞ RIZA FORMU

Sayın Katılımcı,

Bu görüşme Türkiye'de dizi alanının ticari dinamiklerinin üretim pratiklerine etkisini araştırmayı amaçlamaktadır.

Araştırma, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı'nda yürütülmekte olan "Dizi Sektöründe Özerklik Sorunu: Bourdieu'cu Bir Yaklaşım" başlıklı doktora tezinde kullanılmak üzere yapılmaktadır.

Araştırmada etik ilkeler çerçevesinde her türlü kişisel verileriniz korunacak, isim ve soyadınız anonimleştirilecektir.

Araştırmayla elde edilecek bilgiler, sadece bu çalışma ve bu çalışma kapsamında kitap, makale, bildirilerde kullanılacak olup başka bir çalışmanın konusu yapılmayacaktır. Bu araştırmaya katılımınız gönüllülük esasına dayanmaktadır. Çalışmaya katılmama veya katıldıktan sonra herhangi bir anda çekilme hakkına sahipsiniz.

****

Çalışmanın kapsamını ve amacını gönüllü olarak üzerime düşen sorumlulukları anladım. Bu çalışmaya tamamen kendi rızamla, istediğim takdirde çalışmadan ayrılabileceğimi bilerek, verdiğim bilgilerin bilimsel amaçlarla kullanılmasını kabul ediyorum.

Katılımcının Adı Soyadı:

Tarih:

İmza:

****
Bilgileri araştırma etik ilkelerine uygun bir şekilde kullanacağımı taahhüt ederim.

Araştırmacının Adı Soyadı:

Tarih:

İmza:

ABSTRACT

TV series is one of the prominent sectors in Turkey in terms of the production volume it has had since the 2000s, due to the audience it has reached, the national and transnational markets it is active in, and the added value it provides to the country's economy. The sector, which created its own rules and doxas, in Bourdieu's words, with its features such as the increase and diversification of production volume, the formation of several sub-industries, the activation of associations and professional organizations, and the institutionalization of the organization and division of labor, presents the appearance of a field in the 2000s. TV series, which is one of the sectors that create the most added value in the creative industries, stands out with its diversified products in digital and traditional broadcasting channels, and its relationship with the social sphere is getting stronger day by day. For this reason, it is important to investigate the role of this field in the production of public value.

This study focuses on commercial production practices of TV series in Turkey. It aims to reveal the unique structural dynamics of the field and the struggles taking place in these dynamics. In this way, it becomes possible to reveal the autonomy potential of TV series in Turkey, whose importance as a cultural production area is increasing day by day. The traces of autonomy are traced by focusing on the agent who carries out the symbolic production in the field. The theoretical and methodological ground of the study is based on Pierre Bourdieu's field theory. Bourdieu's field theory makes it possible to focus on the relationship between the structure and agent, to define the ongoing struggles for autonomy in this field structured with commercial production dynamics and moreover, the role of the agent shaped by the structure in these struggles. The study gains importance by presenting a holistic approach to the autonomy dynamics at both macro and micro scales.

Keywords: The Field of Television Series, Autonomy, Cultural Production, Bourdieu, Field Theory

ÖZET

Türkiye'de dizi alanı, 2000'li yıllardan itibaren sahip olduğu üretim hacmi, ulaştığı izleyici kitlesi, etkinlik gösterdiği ulusal ve ulus aşırı pazarları, ülke ekonomisine sağladığı katma değer bakımından Türkiye'nin öne çıkan sektörlerinden biridir. Üretim hacminin artması ve çeşitlenmesi, yan sanayisinin oluşması, dernek ve mesleki kuruluşlarının etkinleşmesi, organizayon ve iş bölümünün kurumsallaşması gibi özellikleriyle kendi kurallarını, Bourdieu'nun deyimiyle doxalarını yaratan sektör, bir alan görünümüne 2000'li yıllarda ulaşmıştır. Yaratıcı endüstrilerin en çok katma değer yaratan sektörlerinden biri olan dizi alanı, dijital ve geleneksel yayın mecralarında çeşitlenen ürünleriyle öne çıkmakta, toplumsal alan ile kurduğu ilişki her geçen gün güçlenmektedir. Bu nedenle alanın kamusal değer üretimindeki rolünün araştırılması önem kazanmaktadır.

Bu çalışma, Türkiye'de dizi alanının ticari üretim pratiklerine odaklanmaktadır. Alanın özgün yapısal dinamiklerini ve bu dinamiklerde işleyen mücadelelerini açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu sayede kültürel üretim alanı olarak önemi her geçen gün artan Türkiye'de dizi alanının özerklik potansiyelini açığa çıkarmak mümkün hale gelmektedir. Özerkliğin izleri alanda sembolik üretimi yürüten faillere odaklanılarak sürülmektedir. Çalışmanın kuramsal ve metodolojik zemini Pierre Bourdieu'nun alan teorisine dayanmaktadır. Bourdieu'nun alan teorisi, dizi alanına yapı-fail ilişkiselliğinde odaklanmayı mümkün kılmakta ve ticari üretim dinamikleri ile yapılanan alanda devam eden özerklik mücadelelerini, bu mücadelelerde yapı ile yapılanan failin rolünü tanımlamayı da olanaklı hale getirmektedir. Çalışma, dizi alanındaki özerklik dinamiklerine makro ve mikro ölçekte bütünlüklü bir yaklaşım sunarak önem kazanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dizi Alanı, Özerklik, Kültürel Üretim, Bourdieu, Alan Teorisi