

KÜLTÜREL ZEYNALAR ve NİNALAR

**Türkiye’de Sinema ve Dizi Endüstrilerinde Teknik
Alanda Yaratıcı Kadın Emeği**

Aysun ÖNER

Bu kitabın yayın hakkı PHOENIX YAYINEVİ'ne aittir. Yayınevinin ve yayıncısının yazılı izni alınmaksızın kısmen veya tamamen alıntı yapılamaz, hiçbir şekilde kopyalanamaz, çoğaltılamaz ve yayınlanamaz.

KÜLTÜREL ZEYNALAR ve NİNALAR

Türkiye'de Sinema ve Dizi Endüstrilerinde Teknik Alanda Yaratıcı Kadın Emegi

Yazar: Aysun ÖNER

Editör: Gülşen DEMİRCİ

Kapak ve Grafik Tasarım: İrem Nur ACAR

Fotoğraf: Erhan ARIK

Fotoğraftaki Kişi: Görüntü Yönetmeni Meryem YAVUZ

©Siyasal Kitabevi Tüm Hakları Saklıdır.

2025 Haziran, Ankara

ISBN No: 978-605-7789-68-6

Siyasal Kitabevi-Ünal Sevindik

Yayıncı Sertifika No: 14016

Şehit Adem Yavuz Sok. Hitit Apt. 14/1

Kızılay-Ankara

Tel: 0(312) 419 97 81 pbx

Faks: 0(312) 419 16 11

e-posta: info@siyasalkitap.com

<http://www.siyasalkitap.com>

Baskı: Vadi Grafik Ltd. Şti.

İvedik Organize Sanayi 1420. Cd. No: 58

Ostim Yenimahalle/Ankara

Sertifika No: 47479

Dağıtım: Siyasal Kitabevi

Şehit Adem Yavuz Sok. Hitit Apt. 14/1

Kızılay/Ankara

Tel: 0(312) 419 97 81 pbx

Faks: 0(312) 419 16 11

e-posta: info@siyasalkitap.com

<http://www.siyasalkitap.com>

Instagram: kitabevisiyasal

X: kitabevisiyasal

KÜLTÜREL ZEYNALAR ve NİNALAR

**Türkiye’de Sinema ve Dizi Endüstrilerinde Teknik
Alanda Yaratıcı Kadın Emeği**

Aysun ÖNER

YAZAR HAKKINDA

Aysun Öner, 1981 yılında Ankara’da doğdu. 2002’de İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) Elektronik ve Haberleşme Mühendisliği Bölümü’nde lisans, 2013’te Orta Doğu Teknik Üniversitesi (ODTÜ) Kadın Çalışmaları ve 2017 yılında Bilkent Üniversitesi Executive MBA programlarında yüksek lisans, 2025 yılında Ankara Üniversitesi Radyo, TV ve Sinema Doktora Programı’nda doktora eğitimini tamamladı. Profesyonel olarak fotoğraf sanatıyla da ilgilenen Öner, 2002 yılından bu yana “kent insanının kentle kurduğu ilişki”, “kentli kadınların iş ve ev yaşamı arasında sıkışmış halleri”, “sokak sanatı” ve “transseksüel bireylerin iş yaşamından dışlanmaları” gibi toplumsal yansımalar taşıyan fotoğraf çalışmalarıyla ulusal ve uluslararası sergiler açtı. “TransHayat” adını verdiği fotoğraf sergisinden bir seçki ile bu sergi üzerine Katarzyna Kosmala’nın kaleme aldığı bir inceleme aynı yazarın 2013’te Routledge Yayınevi’nden çıkan *Imagining Masculinities* adlı kitabında yayımlandı.

TEŞEKKÜR

Değerli destekleri için tez danışmanım Prof. Dr. Ferruh Mutlu Binark'a, kıymetli geri bildirimleriyle araştırmamın mevcut haline gelmesinde büyük katkı ve emeği olan jüri üyelerim Prof. Dr. Semire Ruken Öztürk, Prof. Dr. Ali Karadoğan, Prof. Dr. Tuğba Kanlı Taş ve Doç. Dr. Eren Yüksel'e, çalışmama destekleri için Doç. Dr. Burcu Sümer'e, Prof. Dr. Hülya Uğur Tanrıöver'e, görüntü yönetmeni Meryem Yavuz'a, görüntü yönetmeni Eyüp Boz'a, Kurtuluş Özyazıcı'ya ve Sinema ve TV Sendikası'na, Ufuk Demirbilek'e, yoğun iş tempoları arasında araştırmamın görüşmeleri için vakit ayıran ve bu çalışmanın kadın emek gücünün sesi olacağına inanarak bana güç veren görüşmecilerime ve araştırmam boyunca yanımda olup beni motive eden canım annem ve ablama çok teşekkür ederim.

Görüşmecilerime ve anneme,

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	5
KISALTMALAR.....	13
GİRİŞ.....	15
1.YARATICI EMEK.....	29
1.1. Yaratıcı Emekle İlgili Temel Tartışmalar.....	29
1.1.1. Yaratıcılık ve Yeni Ekonomide Yükselişi.....	30
1.1.2. Yaratıcı Emegın Gelişimi ve Tanımı.....	31
1.1.3. Yaratıcı Sınıfın Öznelliğini Oluşturan Unsurlar.....	36
1.1.3.1. Bireysellik.....	37
1.1.3.2. Girişimcilik.....	38
1.1.3.3. Meritokrasi.....	39
1.1.3.4. Çeşitlilik.....	40
1.1.3.5. Kendini Adama ve Öz Sömürü.....	40
1.1.3.6.Özerklik.....	43
1.2. Yaratıcı Emegın İstihdam Koşulları.....	44
1.2.1. Prekaryalaşma.....	44
1.2.1.1. Güvencesizlik.....	45
1.2.1.2. Kayıt Dışı Çalışma.....	48
1.2.2. Yaratıcı Emegın İstihdam Yapısının Dört Önemli Özelliğı.....	49
1.2.2.1. Düzensiz Gelir ve İstihdam Güvencesizliğı.....	50

1.2.2.2. Düşük Ücretli ve Ücretsiz Giriş Seviyesi İşler.....	52
1.2.2.3. Sosyal Ağ Tabanlı İşe Alım Uygulamaları.....	57
1.2.2.4. Sıkı, Mesaili, Çoklu ve Mobilize Çalışma.....	59
1.2.3. Yaratıcı Emegın Koşullarının Olumsuz Etkileri.....	61
1.3. Yaratıcı Emek ve Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği.....	63
1.4. Güvencesizlik ve Eşitsizliklerle Mücadele.....	70
1.4.1. Post-Endüstriyel Ekonomide Hak Mücadelesinin Kısıtları.....	70
1.4.2. Örgütlenmeler, Direniş Pratikleri, İşbirlikleri ve Mücadele Stratejileri.....	72
1.4.2.1. Yasal Örgütlenmeler.....	74
1.4.2.2. Aktivizm.....	76
1.4.2.3. Sosyal Ağlar ve İşbirlikleri.....	78
1.4.2.4. Azınlıklar ile Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Odaklı Stratejiler.....	79
1.4.2.5. Örgütsel Stratejiler.....	81
2. TÜRKİYE'DE SİNEMA VE DİZİ ENDÜSTRİLERİNDE YARATICI KADIN EMEĞİ.....	83
2.1. Yöntem: Sektördeki Emek Süreçlerine Düşünümsel Bir Pencereden Bakmak.....	83
2.2. Yaratıcı Emegın Öznelliğı: Kültürel Zeynalar ve Ninalar.....	101
2.3. Yaratıcı Emegın İstihdam Yapısı: Parçalı, Akışkan, Katmanlı ve Eril Sektörde Çizginin Altında ve Üstünde Dolaşan Güvencesizlikler.....	126
2.4. Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı: Sektörün Döner Kapılarındaki Makul Cinsiyetçilik.....	172

2.5. Güvencesizlik ve Eşitsizliklerle Mücadele: Emek Gücünün Yönetilemez Eşitsizlikleri Yönetme Çabası.....	191
SONUÇ.....	209
KAYNAKÇA.....	223
EKLER.....	239
EK 1. Tablolar.....	240
EK 2. Şekiller.....	253
EK 3. Görsel Grupları.....	257
EK 4. Sinemanın 80’lerde Girdiği Krize İlişkin SESAM’ın PR’a Yaptırdığı Araştırmada Belirtilen Nedenler.....	260
EK 5. Türk Sinema Sanatçıları Derneği’nin Yayınladığı Mesleki Standartlar.....	261

KISALTMALAR

AB	: Avrupa Birliđi
AOL	: America Online
BBC	: British Broadcasting Corporation
CARFAC	: Canadian Artists' Representation / Le Front Des Artistes Canadiens
CCI	: Cultural and Creative Industries
DIT	: Digital Imaging Technician (Sayısal Görüntü Teknisyeni)
KDV	: Katma Deđer Vergisi
ITV	: Independent Television
MYK	: Mesleki Yeterlilik Kurumu
OTT	: Over-The-Top
SEN-DER	: Senaryo Yazarları Dermeđi
SESAM	: Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliđi
SİNE-İŞ	: Türkiye Sinema İşçileri Sendikası
SİNE-SEN	: Sinema Emekçileri Sendikası
SMM	: Serbest Meslek Makbuzu
TRT	: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
TV	: Televizyon
VoD	: Video on Demand (Kiral ve İzle Modeli)

GİRİŞ

Eğer görüntü yönetmeni olmak istiyorsan, mühendisliği bırakıp setlerde 6 ay ücretsiz çalışman lazım. Bu şekilde bu mesleği öğrenemezsin.¹

Bu eserde, Türkiye’de başlangıç dönemlerinden bugüne sektörleşmeye dair çeşitli çabalar olsa da, kurumsallıktan uzak, güvencesiz, alt sektörler ve emek gücü açısından parçalı ve esnek yapısıyla halen tam bir sektör haline gelememiş sinema ve 1970’lerde medya endüstrisinin bir alt sektörü olarak gelişip 2000’lerde yüksek ihracat ve izleyici oranlarıyla kazandığı önemli ivme ve 2016 yılını takiben Türkiye pazarına eklenen dijital platformların etkisine karşın sinema endüstrisi gibi kurumsallaşma ve sektörleşme yönüyle gelişime açık kalmış dizi endüstrilerinde kamera arkasında teknik mesleki alanlarda çalışan kadın yaratıcı emek gücünün karşılaştığı sömürü, güvencesizlik, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve direniş pratikleri ele alınmaktadır. Eserde, kadın emek gücünün öznelliğini oluşturan unsurlar ve bu unsurları inşa ederken sektörün güvencesiz ve eril istihdam yapısı ile nasıl pazarlıklar içinde oldukları, temel işçi haklarının sorumluluğunun emek gücüne yüklendiği istihdam yapısında sigorta ve sağlık gibi olanaklara erişim için ne tip ve hangi yollarla bütçesel ve zamansal maliyetler ile risk maliyetlerini üstlendikleri, yoğun mesaili, mobil ve çoklu çalışma ve yüksek iş ve gelir güvencesizliğini emek süreçlerinde nasıl deneyimledikleri, kadın kimliğinin kadın emek gücü için tüm bu deneyimleri nasıl bir çif-

¹ Bu sözler 2004-2005 yılları arasında setlerinde çalışma olanağı bulduğum bir erkek görüntü yönetmenine aittir.

te dezavantaj/ezilmişlik durumuna (double burden) dönüştürdüğü, sektördeki eşitsizliklerle mücadelelerini kısıtlayan unsurlar ve izledikleri mücadele stratejilerinin güncel durumunu ortaya koymak hedeflenmektedir. Eserin araştırma konusu, 2004-2005 yılları arasında görüntü yönetmeni olma hedefiyle bahsi geçen endüstrilerde stajyer kamera asistanı olarak çalışmış, sektördeki güvencesiz ve cinsiyetçi yapıdan ötürü yukarıda bahsi geçen çifte dezavantaj/ezilmişlik durumunu yaşamış, çeşitli ayrımcı tutumlara maruz kalmış, bu zorlukların arkasındaki yapısal nedenlerin bir toplumsal problem olduğunu görmüş olmam ve bu araştırma ile benzer zorlukları yaşayan kadınların sesi ve destekçisi olma yönündeki düşünümsel yaklaşım temelinde ortaya çıkmıştır. Araştırmanın örneklemi, teknik alanlarda çalışan kadın emek gücünün deneyimlerinin ayrıntılı bir şekilde ortaya konulabilmesi için görüntü yönetmeni, focus puller, 2. kamera asistanı, 3. kamera asistanı, DIT, set amiri, ışık şefi, backstage kameramanı, kurgucu, colorist ve ses tasarımcısı olmak üzere kamera arkasındaki çeşitli meslek gruplarından seçilmiş ve 2022-2023 yılları arasında toplam 29 kadın katılımcıyla derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Araştırmanın yöntemi nitel araştırma içindeki durum analizi tekniği (Cresswell, 2020, Stokes, 2022) ve düşünümsellik yaklaşımına (Palaganas ve ark. 2017) dayanmaktadır. Bu çalışmada düşünümsel perspektif ışığında sahada elde edilen verilerin araştırmacının algısını yönlendirdiği, katılımcıların araştırmaya önemli bir katkı sunduğu, araştırmacının araştırmanın ilk aşamalarından veri analizine değin tüm araştırma süreci boyunca kendi hayat felsefesi ve birikimini araştırmaya yansıttığı, veri kodlama ve analizi süreçlerinde tümdengelim ve tümevarımcı yaklaşım arasında gidip gelen karşılıklı bir ilişki olduğu kabul edilmiş ve bu yaklaşımı korumak önemsenmiştir. Düşünümsel yaklaşıma dayanan bu çalışmada kadın emek gücünün güvencesizlik ve eşitsizliklerle mücadele stratejilerine yer vererek onları edilgen bir özne konumundan çıkarmak, sektörde yarattıkları ve yaratmaya çalıştıkları dönüşümleri ortaya koymak, benzer güvencesizlik ve eşitsizlikleri yaşayan kadın emek gücü için bir direnç yaratmak ve bu olumsuz durumların yapısal temellerini ortaya koyarak çeşitli çözüm yolları önermek hedeflenmiştir. Araştırmanın örnekleminin teknik alandaki kadın emek gücü içinden seçilmesi, düşünümsel perspektifin kadınların kendi özel bağlamlarındaki ezilmişlik deneyimlerini ortaya koymayı önemseyen feminist boyutu ile (Palaganas ve ark., 2017) belli bir ilişki taşımaktadır. Teknik mesleki alanlar kazançlı olduğu için yüzyıllarca erkeklerin egemenliğinde kalmış, kadın emek gücü bu alanlardan kullanılan malzemeler ve sarf edilmesi gereken fiziksel performansın doğurganlıklarını etkileyeceği yönündeki cinsiyetçi gerekçeler üze-

rinden uzak tutulmuş, daha niteliksiz ve aşağı pozisyonlara itilmiştir (Cockburn, 1981). Wendy Faulkner'in (2000) belirttiği gibi, örneğin mühendislik alanı cinsiyetçi düalizmler üzerine kurulmuş, uzun yıllar bu alandaki kadın emek gücü çeşitli ayrımcı tutumlara maruz kalmıştır. Benzer biçimde sinema ve dizi endüstrilerindeki kamera ve kurgu gibi teknik iş alanları bu endüstrilerin başlangıcından itibaren erkeklere uygun görülmüş ve kadın emek gücü bu alanlardan dışlanmıştır (Hesmondhalgh ve Baker, 2015, s. 25; Jones ve Pringle, 2015, s. 45). Bu bakımdan bu araştırmanın evreni Türkiye'deki sinema ve dizi endüstrilerinde toplumsal cinsiyet temelli ayrımcılığın, diğer mesleki alanlara göre daha yüksek derecelerde yaşandığı teknik alanlarda çalışan kadın emek gücü olarak belirlenmiştir. Saha bulgularının arkasındaki yapısal unsurların analizi için teorik çerçeve, yaratıcı emek literatürü üzerine kurulmuş ve ilgili literatür içinde sömürü, güvencesizlik ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği deneyimlerini ele alan araştırmalardan faydalanılmıştır. Araştırmanın veri analizi aşamasında yaratıcı emek literatürü dışında feminist emek literatüründen de yararlanılmıştır. Kadın emek gücünün belli iş alanlarından dışlanmasını ifade eden yatay ayrım, erkeklerle eşit kazanç elde etmeleri ile üst pozisyonlara geçmelerinin engellenmesini ifade eden dikey ayrım, deneyimledikleri taciz, erkek ve kadın emek gücünden gördükleri ayrımcı tutumlar ile emek süreçlerinde izledikleri mücadele stratejileri "cam tavan" (Küçüközkcan ve Eriş, 2019), "kraliçe arı sendromu" (Karakuş, 2024), "ataerkiyle pazarlık" (Kandiyoti, 1988), "gelir cezası" (Been ve ark., 2023) ve "makul cinsiyetçilik" (Leung ve ark., 2015) vb. feminist literatür içindeki çeşitli kavramlar üzerinden tartışılmıştır. Araştırmanın veri analizinin yazımında, farklı mesleki kategorilerden katılımcıların görüşmelerinden alıntı yapılması ve kadın emek gücünün kendi içindeki deneyim farklılıklarının mesleki bazda ortaya konulmasına, Luce Irigaray'ın kadınların deneyimlerine yer veren ana akım literatürde bir eksiklik olarak işaret ettiği "aynılık (sameness)" yaklaşımı yerine "farklılık (difference)" (akt. Gross, 1986, s. 68-69) yaklaşımını bu araştırmaya taşımak bakımından önem verilmiştir.

Yaratıcı endüstriler ve yaratıcı emeğin önemi, 1970'li yıllarda işgücü piyasasındaki rekabet, büyüme ve kalkınma hedefleri ile teknolojiadaki ilerlemelerin bilişsel kapitalizmi doğurması ve kapitalizmin bu yeni formuna hizmet etmesi beklenen bilgi işçisi hizmet sınıfının yükselişiyle küresel ölçekte artmış, hizmet sınıfının içinden doğan yaratıcı sınıf, bireysellik, yaratıcılık ve özerklik benzeri özellikler unsurlarına önem veren bir sınıf olarak öne çıkmıştır (Florida, 2012). Yeni hizmet sınıfının bir parçası olan yaratıcı sınıf, yaratıcılığın bilişsel kapitalizmin ilerlemesi için önem kazanmasıyla birlikte kârlılığın temel dayanağı haline

gelmiş ve post-Fordizmin güvencesiz çalışma koşulları bu emek gücünün istihdam koşullarını da belirlemiştir. 1970'leri takiben büyüme ve kalkınma yönündeki rekabetin artmasıyla birlikte işgücü piyasası esnek bir forma dönüşmüş (Standing, 2020, s. 11), post-Fordist istihdam yapısına geçilmiştir (McRobbie, 2016, s. 14). 1970'li yıllardan itibaren küresel ekonomi bütünleşmiş, dünyanın bir yerinde cereyan eden bir değişim dünyanın başka bir yerinde benzer bir değişimi tetiklemeye, ticaret dünyanın her yerinde tüm mal ve hizmetleri kapsayacak şekilde gelişmeye ve çok taraflı şirket ağları halinde ilerlemeye başlamıştır (Ayakta, 2020, s. 53). Bu gelişmelerin sonucunda çalışanların temel hakları kısıtlanmış, risk ve güvencesizlik tüm çalışan kesimlere yayılmış ve prekarya sınıfı ortaya çıkmıştır (Standing, 2020, s. 11). Post-Fordist üretim tarzının benimsendiği bu dönemde, “gerçek sermayenin aşınması ve işçi sınıfının gerilemesi pahasına, neoliberal politikalar, finansal sermayenin ve çokuluslu ülkelerin kâr alanlarının korunması ve genişletilmesi amacını” taşımıştır (Aydın, 2003, s. 8). Küreselleşmenin bir sonucu olarak şirketler birleşme ve satın almalarla metalaştırılmış ve böylelikle yöneticilerin işçilere olan bağılılıkları dalgalı ve değişken hale gelmiş, performans dayalı maaş, dışarıdan yönetici atanması, liyakat bazlı terfi benzeri yeni istihdam uygulamalarına geçilmiştir (Standing, 2020, s. 57-58). 1980'li yıllarda işgücü maliyetlerinin kontrol edilebilmesi ve sermaye ve üretimin başka ülkelere kaymaması için “işgücü piyasalarında esneklik” politikalarının önemi merkezileşmiştir (Standing, 2020, s. 19). Devletlerin neoliberal politikaları prekaryalaşmayı orta sınıfı ve yaratıcı sınıfı kapsayacak şekilde genişletmiş (McRobbie, 2016, s. 14), 1980'li yıllara gelindiğinde maaşlı çalışanların büyük çoğunluğu prekarya emek gücüne dahil olmuştur (Standing, 2020, s. 36). Prekarya sınıfının önemli bir bölümü de yaratıcı emek gücünden oluşmaktadır. 2008 krizinden sonra alınan tedbirler eşitsizlikleri ve güvensizliği ortadan kaldırmayı amaçlamış ancak amaçlananın aksine artırmıştır (Standing, 2020, s. 53). 2008 krizi ve finansal piyasaların çöküşünün ardından esnek ve güvencesiz istihdam yapısı varlığını sürdürmeye devam etmiş ve işsizlik ve benzeri ekonomik sorunlar yaratıcı emeği de kapsayacak biçimde yükselişe geçmiştir (Bulut, 2022, s. 26).

Post-Fordizmin gelişimiyle beraber, esnek, güvencesiz, proje tabanlı ve düzensiz bir istihdam yapısının ortaya çıkmasıyla en fazla yaratıcı endüstrilerdeki işler güvencesiz hale gelmiş (Hartley ve ark. 2018), ekonomik belirsizlik ve krizler en çok bu endüstrileri etkilemiştir (Florida, 2012; Merkel, 2019). Yaratıcı emek literatürü içinde yaratıcı endüstrilere eleştirel biçimde yaklaşan araştırmalar yaratıcı emek gücünün güvencesiz koşullarını ortaya koymayı hedeflemiştir

(De Peuter, 2014). Yaratıcı endüstriler ve bu endüstriler içindeki yaratıcı emeğin emek süreçlerine eleştiri getiren bu çalışmaların bir bölümü ayrıca neoliberal politikaların yaratıcı işlerin güvencesiz koşullarını bu işlerin 9-5 çalışılan düzenli işlere göre daha fazla özgürlük, bağımsızlık ve benzeri duygulanımsal getirileri olduğu savıyla normalleştirdiğini ve böylelikle yaratıcı endüstrilerdeki sömürüyü gizleyip yumuşatarak meşrulaştırdığını vurgulamaktadır (McRobbie, 2016, Duffy, 2017). Brooke Erin Duffy (2017) neoliberal söylemler üzerinden yaratıcı işlerin abartılı biçimde idealleştirilmesiyle, yaratıcı emeğin bu ideale erişmek için güvencesiz koşulları normalleştirip yukarıda bahsi geçen duygulanımsal unsurlar temelinde bir istekli emek ürettiğini ve yaratıcı endüstrilerde bu emek biçiminin desteklenmesiyle güvencesizliğin ve özelde ücretsiz staj kültürünün yayıldığını belirtmiştir (s. 10). Richard Florida'nın (2012) argümanları, yaratıcı iş alanlarının parlak bir gelecek vadettiğini ileri sürse de bu alanlar yukarıda tartışıldığı gibi güvencesiz yapısını günümüze dek korumuştur. Bu tez çalışmasının odaklandığı sinema ve dizi endüstrilerinde diğer yaratıcı endüstrilerde olduğu gibi sömürü ve prekaryalaşma düzeyi yüksek olup (Curtin ve Sanson, 2016), bu düzey giderek artış göstermektedir (Deuze, 2007; Christopherson, 2008). Yaratıcı emeğin işçi sınıfı gibi sömürüye karşı belli bir direniş potansiyeli vardır (Brouillette, 2009, s. 141). Ancak yaratıcı emeğin kendisi gibi bu direniş potansiyeli de belli bir kırılabilirlik taşır. Angela McRobbie (2016) yaratıcı endüstrilerde güvencesiz koşulların emek gücünün kırılabilirliğini artırması ve kurumların "kelime haznelerinin" olmayışı, diğer bir deyişle güvencesizlik ve eşitsizliklerin normalize edilerek örtülmesi ve eşitlik politikalarındaki eksiklikler nedeniyle eşitsizliklerle mücadelenin zorlaştığını belirtmektedir. Benzer biçimde yaratıcı endüstrilerdeki kadın emek gücü içinden aktivistler bağlı oldukları iş yerlerindeki eşitlik algısı ve kadınların konumunun yıllar içinde iyileşmediğini ve bu durumun kadın emek gücünün önündeki engellerin görünmezliğiyle ilişkili olduğunu belirtmiştir (Jones ve Pringle, 2015, s. 39). Yaratıcı emek gücünün deneyimlediği eşitsizliklerle mücadelesini zorlaştıran gizleme ve normalize etme mekanizması, bu eşitsizliklerin doğrudan kaynağı olan yaratıcı endüstrilerin istihdam yapısında işlemektedir. Yaratıcı endüstrilerin proje bazlı olduğu için sürekli girip çıkılan "döner kapılara" benzeyen post-Fordist istihdam yapısı eşitsizliklerin temel kaynağıdır (Eikhof ve Warhurst, 2013). Yaratıcı endüstrilerdeki istihdam yapısı, yüksek istihdam ve gelir güvencesizliği, düşük ücretli ve ücretsiz giriş seviyesi işlerin yaygınlığı ve fazla mesaili, çoklu ve mobilize biçimde çalışmaya dayanır (Eikhof ve Warhurst, 2013). Tüm çalışanlar bu koşullara uyum sağlamak için eşit kaynak ve donanımına sahip olmadığın-

dan çeşitli dezavantaj ve sosyal eşitsizlikler ortaya çıkar. Örneğin etnik azınlıklar ve işçi sınıfından emek gücü sosyal ve ekonomik sermayelerinin yetersizliği, kadın emek gücü ise yaratıcı endüstrilerdeki talepkâr çalışma koşullarına uyum sağlayamamalarından ötürü eşitsiz bir konumda olup, bu gruplar düşük ücretli giriş seviyesi işlerde daha fazla yer almaktadır (Eikhof ve Warhurst, 2013, s. 13-15). Dolayısıyla yaratıcı endüstrilerin esnek üretim modelindeki istihdam yapısı cinsiyet, etnik köken ve sınıfa dayalı ayrımcılıkların kaynağına dönüşmüştür. Her ne kadar yaratıcı endüstrilerin post-Fordist istihdam yapısı tüm bu eşitsiz ve ayrımcı pratiklerle mücadeleyi bahsi geçen marjinalize olmuş gruplar için zorlaştırsa da yaratıcı emek gücü bu olumsuzluklara direniş noktasında çeşitli yollar geliştirmektedir. Deborah Leslie ve John Paul Catungal'ın belirttiği gibi, "direnmek, itiraz etmek, reddetmek veya başka bir şekilde yaşamak için marjinalleştirilmiş yaratıcı işçilerin kullandıkları stratejiler hakkında düşünmek" bilimsel bağlamda önemlidir (akt. Bean ve McLean, 2013, s. 93). Bu bakımdan Türkiye'deki medya endüstrisine dair kimi çalışmaların yaratıcı emek gücünün direniş potansiyeli olan aktif öznelere dayanarak oluşturguna dair değinisi (Tufan-Tanrıöver, 2000; Konuşlu, 2013; Bulut, 2016) kıymetlidir. Yaratıcı endüstrilerde eşitsizliklerle mücadelenin kısıtlarına karşın kadın emek gücü, yasal örgütlenmeler, işbirlikleri, aktivizm ve emek süreçleri içinde güvencesizlik, eşitsizlikler ve özelde toplumsal cinsiyet eşitsizliği ile mücadele etmektedir.

Yaratıcı endüstriler ve yaratıcı emeğin küresel ölçekte kazandığı öneme karşın, literatürde ilgili endüstrilerin ekonomi politik yapısı ve özelde emek süreçlerine odaklanan sınırlı sayıda çalışma vardır. Sosyal bilimler alanındaki araştırmalarda medya, film, oyun ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarının metin ya da izleyicisine daha çok odaklanılmakta ancak bu medyaların endüstrileri ile ilgili sınırlı sayıda çalışma bulunmaktadır (Stokes 2022, s. 166). Bununla birlikte sosyal bilimler alanında özellikle "çalışma sosyolojisi, sosyoloji, siyaset bilimi ya da işletme yönetimi alanlarında" emek süreçleri üzerine pek çok çalışma varken yaratıcı emek üzerine az sayıda çalışma gerçekleştirilmiştir (Hesmondhalgh ve Baker'dan akt. Demir, 2018, s. 178; 189). McRobbie'ye (2016) göre, İngiltere'deki kültür politikalarına dair pek çok çalışma, yaratıcı endüstrilerde iktidarın nasıl işlediği, kültür politikalarının yarattığı yeni kelime dağarcığı ve bu dağarcığın çalışanlar, serbest meslek sahipleri veya yaratıcı girişimciler üzerindeki etkisini incelememekte ve iş modellerinin yaygınlığı ve sanat sponsorluğunun yükselişi gibi daha yüzeysel konulara odaklanmaktadır. Örneğin McGuigan'ın (2006) çalışması, yaratıcı sektörleri etkisi altına alan neoliberalizmin küreselleşmeyle sıkı bir bağa sahip olduğunu belirtmekte ancak bu araştırmadaki tartışma, organi-

zasyon, kurum ve işletme düzeyine inmemektedir. McRobbie (2016) ayrıca ilgili çalışmalarda proje tabanlı işlerin veya kendi kendini organize etmesi beklenen yaratıcı emeğin deneyimleri ve serbest çalışmanın olumsuzluklarına değini olmayıp tüm bu eksikliklerin, emek reformunun kapsamı ve kültürel endüstrilerdeki reel çalışma koşullarına sirayet ettiğine değinmiştir (s. 66). Yaratıcı emeğin emek süreçlerine dair araştırmalardaki sınırlılık kadın emek gücünün emek süreçlerine dair çalışmalara bakıldığında daha da artmaktadır. McRobbie yaratıcı endüstriler ve yaratıcı emek literatüründe kadın emek gücünün özel deneyiminin yok sayılması durumunu “cinsiyet körlüğü” kavramıyla açıklamıştır (akt. Duffy, 2015, s. 710). Dünyadaki yaratıcı endüstri ve yaratıcı emek literatüründe emek süreçleri ve özelde kadın emek gücünün deneyimine ilişkin araştırmaların sınırlılığına değindikten sonra Türkiye’deki ilgili literatürlerin kısıtlarına da bakmak bu araştırmanın önemini ortaya koymak açısından faydalı olacaktır.

Erman Demir (2018) Türkiye’deki yaratıcı endüstrilere dair çalışmalarda daha çok bu endüstrilerin Türkiye’nin ekonomisine sunduğu katkılara odaklanıldığını, bu endüstrilere eleştiri getirilmediğini, yaratıcı emekle ilgili çalışmalarınsa “sömürü ve yabancılaşma” tartışması ile sınırlı kaldığını ifade etmiştir (s. 179-180). Ergin Bulut (2016), Türkiye’de dizilerle ilgili araştırmaların; endüstriye ilişkin betimlemeler, dizilerde sunulan temsiller, ürün yerleştirmeleri ve “yeni Osmanlı cazibesi” benzeri konular ile sınırlı kaldığını, bu araştırmalarda güvencesizlik ve örgütlenme problemlerine fazlaca odaklanılmadığını belirtmiştir. Bulut (2016) ayrıca Fırat Konoşlu’nun (2012) dizi endüstrisine ilişkin çalışmasında çizgi üstü meslek gruplarının yaşadığı güvencesizliğin ele alınmadığını belirtmiş ve ilgili endüstride çizgi altı ve çizgi üstü pozisyonlardaki 26 kişiyle gerçekleştirdiği derinlemesine görüşmeler temelinde güvencesizliğin çizgi üstündeki mesleki alanlara da yayıldığını bulgulamıştır. “Yaratıcı emek”, “sinema endüstrisi” ve “dizi endüstrisi” üzerine Türkiye’de yazılan doktora, yüksek lisans ve sanatta yeterlilik tez çalışmaları (bkz. Tablo1, Tablo2 ve Tablo3) ² incelendiğinde yaratıcı emek ve sinema endüstrisi üzerine çok farklı disiplinlerden ana bilim dallarında; doğrudan dizi endüstrisi üzerine ise ağırlıklı olarak iletişim, medya, sinema ve televizyonla ilgili ana bilim dallarında çalışma yapıldığı ancak sinema endüstrisi üzerine yazılan tezlerin bir bölümünde dizi en-

² Bu araştırma kapsamında “yaratıcı emek”, “sinema endüstrisi” ve “dizi endüstrisi” üzerine Türkiye’de yazılan doktora ve yüksek lisans tez çalışmaları YÖK’ün (Yüksek Öğretim Kurumu) “Ulusal Tez Merkezi” web sitesi (<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>) üzerinden incelenmiş ve bu inceleme sonucunda konuları bu araştırmanın konusu ile yakın görülen tezlerden üç ayrı tablo oluşturulmuştur (Tablo1, Tablo2 ve Tablo3). İlgili tablolar araştırmanın önemini ortaya koyabilmek için önceki tez çalışmalarına dair bir çerçeve sunmak üzere hazırlanmıştır.

düstrisinin de ele alındığı görülmektedir (Aydın, 2011; İlhan, 2012; Aslaner, 2021; Güner, 2022). Bu araştırmanın “Yöntem” kısmında ele alındığı gibi Türkiye’deki sinema ve dizi endüstrileri arasında 1970’lerden sonra organik bir bağ oluşmuş ve sosyal bilimler disiplinlerindeki araştırmaların bir kısmında sinema ve dizi üreten ortak bir endüstriyi tanımlamak için “sinema endüstrisi” ya da “film endüstrisi” kavramları kullanılmakta ve bir önceki cümlede bahsi geçen tezlerdeki durum da bu yönde okunabilmektedir. Tablo1, Tablo2 ve Tablo3’te görüldüğü üzere yaratıcı emeğin güvencesizlik deneyimleri üzerine tezler ağırlıklı olarak 2011’i takiben yazılmaya başlanmış ve dizi endüstrisine ilişkin tezlerde güvencesizlik konusu sinema endüstrisi üzerine yazılan tezlere göre daha fazla ön plana çıkmaktadır. Bu durum 2010’larda Türkiye’de bir dizi enflasyonu yaşanması ve “RTÜK regülasyonunun 2012 yılında değişmesinin etkisiyle azalan reklam gelirleri, reyting kaygısı ve kanallar arası rekabet”in (Efe, 2021, s. 1)³ sonucunda dizi sürelerinin uzaması ve dizilerde çalışan emek gücünün yoğun çalışma saatlerine maruz kalması ve güvencesizliğin artışıyla ilişkili biçimde yorumlanabilmektedir. 2010 ve 2017 yılları arasında dizi süreleri 90 dakikadan 150 dakikaya çıkmıştır (Çora, 2019, s. 61). Türkiye’deki dizi endüstrisinde çalışan emek gücü, dizi sürelerinin uzunluğundan ötürü yoğun ve fazla mesaili çalışmanın insani koşulları zorladığını çeşitli eylemlerle dile getirmiş; bu eylemlerden en fazla ses getireni “Yerli Dizi Yersiz Uzun” eylemi olmuş⁴, bu eylemden sonra Türkiye’de çekilen bazı dizilerin süreleri 60 dakikaya indirilmiştir. Bu iyileşme sektöre genel olarak yansımamış, dizi süreleri ve çalışma saatlerinin uzunluğu sorunu sürmüştür (Çora, 2019, s. 61). Yine Tablo1, Tablo2 ve Tablo3’e bakıldığında ilgili tezler içinde dijitalleşmenin etkisi üzerine 2018’den itibaren çalışmaların arttığı görülmektedir. Bu durum da Türkiye pazarına ilk giren dijital platform olan Netflix’in 2016’da Türkiye’de yayına başlamasıyla⁵ ilişkili biçimde yorumlanabilmektedir. Ayrıca sinema ve dizi endüstrilerindeki örgütlenmeyle ilgili son dönemde değerli çalışmalar yapılmıştır (Başaran ve Kurtulmuş, 2016; Özbulduk, 2018; Çetin, 2010; Güneş, 2019). Tüm

³ 6112 sayılı, 15 Şubat 2011 tarihli “Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun”un 10. Maddesi ikinci fıkrasına göre: “(2) Tele-alışveriş yayınları hariç her türlü reklam yayınlarının oranı, bir saat başından bir sonraki saat başına kadarki yayın içinde yüzde yirmiyi aşamaz” (<https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuatmetin/1.5.6112.pdf>). Bu madde doğrultusunda RTÜK dizi ve diğer yayınlardaki reklam sürelerini denetlemektedir: <https://www.rtuk.gov.tr/UstKurulKarar/Detay/1332#:~:text=17.49.30%20Reklam%20Ku%C5%9Fa%C4%B1%2017.54.25%204dk.55sn.&text=Top%3A%2030dk.50sn.,i%C3%A7erik%20ihlalleri%20ayr%C4%B1%20raporlarda%20de%C4%B1%20Ferlendirilmektedir.%E2%80%9D>. Bu bakımdan, sektörde diziler içinde reklam süre ve gelirlerini artırmak için dizilerin süreleri uzatılmıştır.

⁴ <https://www.agos.com.tr/tr/yazi/18192/senaristler-tepkili-yerli-dizi-yersiz-uzun>

⁵ <https://www.hurriyet.com.tr/teknoloji/netflix-turkiyede-yayina-basladi-40037018>

bunlara ilaveten Oya Tokgöz (2015), Besim Yıldırım'ın, *İletişim Araştırmalarında Yöntemler* başlıklı kitabına yazdığı önsözde, iletişim çalışmaları alanındaki araştırmalarda içerik ve söylem analizi tekniklerinin yaygın, saha araştırması tekniğininse sınırlı biçimde kullanıldığına değinmekte ve Tablo1, Tablo2 ve Tablo3'e bakıldığında "derinlemesine görüşme" tekniği üzerinden yapılan saha çalışmalarının son yıllarda arttığı ve yazarın belirttiği boşluğun doldurulmaya başlandığı görülmektedir. Demir (2018), Bulut (2016) ve Tokgöz'ün (2015) ilgili literatürlerdeki eksikliğe dair atladığı husus McRobbie'nin belirttiği "cinsiyet körlüğü" (akt. Duffy, 2015, s. 710) noktasında ortaya çıkmaktadır. Ana akım iletişim ve yaratıcı emek çalışmalarında belli bir cinsiyet körlüğü olduğu görülmektedir. Bununla birlikte yaratıcı emek, sinema ve dizi endüstrileri odaklı sosyal bilimler çalışmaları içinde kadın emek gücünün deneyiminin erkek emek gücünün deneyiminden farklılaştığının altını çizen, sayıları sınırlı ancak değerli çalışmalar vardır. Bu çalışmalardan öne çıkanlardan kısaca söz etmek gerekirse: Mutlu Binark ve Günseli Bayraktutan Sütcü'nün (2007) internet kafe kullanımı üzerine erkek ve kadın katılımcıları dahil ettikleri çalışmada, 206 katılımcıdan yalnızca 26'sının kadın olması ve odak grup çalışmasına katılan kadınların genellikle suskun kaldıklarının gözlemlenmesi temelinde internet kafelerin diğer toplumsal alanlar gibi eril ortamlar olduğu sonucuna varılmıştır (s. 250). Gülşah Aykaç ve Esra Sert'in (2018) araştırması, bir yaratıcı emek gücü grubu olarak mimar işçilerin emek süreçlerine odaklanmış ve kadın emek gücünün emek süreçlerindeki ayrımcılık deneyimlerine değinmiştir. Hande Köse ve Fuat Güllüınar'ın (2022) kadın emek gücü yoğun bir yaratıcı endüstri olan çağrı merkezlerine odaklanan çalışmalarında kadın emek gücünün karşılaştığı ayrımcı tutumlara değinilmiştir. Semire Ruken Öztürk'ün (2004) Türk sinemasındaki kadın yönetmenler üzerine derinlemesine görüşmeler temelinde gerçekleştirdiği çalışması, sinema endüstrisinde kadın yönetmen emek gücünün temsiliyetinin gücü, bu emek gücü grubunun yaşadığı ayrımcı tutumlar ve sektörde ilk var oldukları dönemde kendilerini kabul ettirmek için erkeksi bir davranış biçimi benimsemek gibi benzeri mücadele stratejilerini ortaya çıkarması, dünyada ve Türkiye'de kadın yönetmenlerin sinema sektöründe varoluş mücadelelerinin tarihine dair sunduğu bütünsel bakış ve "kadın filmi" ve "kadın yönetmen" in tanımına dair yürütülen tartışma bakımlarından kıymetlidir. Türkiye'deki kadın yönetmenler üzerine farklı çalışmalar da yapılmıştır (Çetin, 2001; Uğur Tanrıöver, 2017; Sönmez ve Satıcı, 2019; Özdemir, 2019, Cemiloğlu, 2021). Hülya Uğur Tanrıöver'in (2017) Türkiyeli 28 kadın yönetmen ve yapımcı ile yaptığı görüşmeler temelinde yürüttüğü çalışması, Türkiye'deki kadın yönetmen ve ya-

pımcıların 2000’ler sonrası artan ancak ilgili alanlarda çalışan erkek emek gücüne göre düşük kalan temsiliyetini ortaya koymayı, tespit edilen düşük temsiliyet seviyesinin arkasındaki nedenleri sorgulamayı ve üretilen filmlerin “kadın filmi” olup olmadığını analiz etmeyi amaçlamıştır. Araştırmacı (2017), Öztürk’ün (2004) 1914-2002 arasındaki kadın yönetmenlerin temsiline dair oluşturduğu istatistiki verileri 2013’e dek genişleterek analiz etmiş ve 2002’nin sonunda 16 olan kadın yönetmen sayısının (toplam içindeki oran %5,8) 2013’ün sonunda 47’ye (toplam içindeki oran %8,2) çıktığını bulgulamıştır⁶. Çalışmada ayrıca Türkiye’li kadın yönetmenlerin 2004-2013 tarihleri arasında çektiği filmler Alison Butler’ın (2002) “kadın filmi” tanımlaması ışığında filmlerin kadınlar tarafından üretilmiş olması, ilgili filmlerde kadın karakterlerin öne çıkması ve kadın ve erkek karakterlerin toplumsal cinsiyet rollerini dönüştürücü bir tavır olup olmaması kriterleri temelinde analiz edilmiş ve filmlerin yarısının “kadın filmi” olarak tanımlanabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Sevcan Sönmez ve Hale Satıcı’nın (2019) editörlüğünü yaptıkları çalışmada Türkiye’de 2000’ler sonrasında kadın yönetmen sayısının ve bu yönetmenlerin festivallerdeki temsiliyet ve ödüllерinin artışı doğrultusunda filmlerinin farklı bakış açıları üzerinden tartışmaya açılması hedeflenmiştir. Berceste Gülçin Özdemir’in (2019) Türkiye’li 21 kadın yönetmenle yaptığı görüşmeler temelinde yürüttüğü araştırmasında feminist film kuramlarından hareketle ilgili yönetmenlerin sinema sektöründe karşılaştıkları zorluklar ve kendilerine has sinematografik estetiklerinin ortaya konulması hedeflenmiştir. Meltem Cemiloğlu’nun (2021) çalışması, Türkiye’de kadın yönetmenlerin konumunun değişimini 1980 öncesi, 1980’ler, 1990’lar, 2000’ler ve 2010’lu yıllar sonrası olarak dönemler halinde ve kronolojik olarak incelemiştir. Hasan Gürkan’ın (2019) Türkiye’deki sinema sektöründe çalışan 20 kadın emek gücü ile derinlemesine görüşmeler temelinde gerçekleştirdiği araştırmada sektörde kadın emek gücünün deneyimlediği yatay ayırım, dikey ayırım, taciz, ev-iş çatışması ve istihdam koşullarının kadın emek gücü üzerindeki olumsuz etkileri tartışılmış, Uğur Tanrıöver’in (2017) çalışmasındakine benzer biçimde çizgi altı ve çizgi üstü emek gücünün deneyimlediği toplumsal cinsiyet temelli ayrımcı pratiklerin farklılaşan yönlerine fazlaca değinilmemiştir. Hülya Tufan Tanrıöver’in (2000) ve Şafak Etike ve Sevtap A. Demir’in (2017) medya endüstrisinin farklı alanlarındaki kadın emek gücü üzerine derinlemesine görüşmeler temelinde hazırladıkları çalışmaları da iletişim çalışmaları alanında

⁶ Öztürk (2018) Türkiye’li kadın yönetmenler üzerine gerçekleştirdiği güncel çalışmasında Türkiye’deki sinema endüstrisinin başlangıcından 2000 yılına dek Türkiye’de ve yurtdışında yaşayan toplam 24 kadın yönetmen olduğunu ve bu yönetmenlerin toplamda 96 film çektiğini belirtmiştir (s. 292).