



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**DOKTORA
TEZİ**

**YERLİ TELEVİZYON DİZİLERİNDE GÜNDELİK YAŞAMIN
KURULUŞU VE GÜNDELİK YAŞAM PRATİKLERİNİN
YANSIMALARI**

ESMA GÖKMEN

RADYO, TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI

ARALIK 2021



**YERLİ TELEVİZYON DİZİLERİNDE GÜNDELİK YAŞAMIN KURULUŞU VE GÜNDELİK
YAŞAM PRATİKLERİNİN YANSIMALARI**

Esmâ GÖKMEN

DOKTORA TEZİ

RADYO, TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI

RADYO, TV VE SİNEMA BİLİM DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ARALIK 2021

ETİK BEYAN

Ankara Gazi Üniversitesi tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Esmâ Gökmen

21/12/2021

YERLİ TELEVİZYON DİZİLERİNDE GÜNDELİK YAŞAMIN KURULUŞU VE GÜNDELİK YAŞAM
PRATİKLERİNİN YANSIMALARI

(Doktora Tezi)

Esmâ GÖKMEN

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Aralık 2021

ÖZET

Gündelik yaşam, bireyin gündelik eylem ve pratiklerini içeren ve onun yaşam koşullarını açığa çıkaran temel alanlardan biridir. Modernleşme ile birlikte bireyin gündelik yaşamı, onu çevreleyen kapitalist dünyanın ekonomik, politik ve toplumsal ilişkileri temelinde belirlenmeye ve biçimlendirilmeye başlanmıştır. Gündelik pratikler, bireyi kapitalist isterler için sömürmek ve tüketim kültürünü yaymak üzere örgütlenir. Gündelik yaşamın sözü edilen örgütlenişi içinde en temel mecralardan biri ise hiç kuşkusuz televizyon ve televizyonun ana türlerinden biri olan yerli dizilerdir. Bilhassa ticari televizyon kanallarında “prime time” denilen, en çok izleyicinin ekran karşısında olduğu saatler içinde ekrana getirilen yerli diziler, gündelik yaşamın tüketim ideolojisi etrafında inşa edildiği en temel türlerden biridir. Bu durum ise toplumdaki bireylerin gündelik yaşam biçimini ve gündelik pratiklerini algılama açısından önemli bir sorgulama alanı açar. Bu çalışmada, özel televizyon kanallarında 2018-2020 yayın dönemi içinde yayınlanmış olan yerli dizilerde üretilen gündelik yaşam ve pratiklerine bakmak ve oradan da izleyiciye nasıl bir gündelik yaşam biçimi ve ideolojisinin sunulduğunu açığa çıkarmak hedeflenmiştir. İçerik analizi ve eleştirel söylem analizi yöntemleri ile yapılan araştırmada, araştırmacının kuramsal bölümünde yürütülen tartışmaları destekler biçimde, gündelik yaşam ve pratiklerinin kapitalist tüketim ideolojisi ve ilişkilerini yeniden üretme hedefi ile biçimlendirilmiş olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Araştırmada elde edilen sonuçlara göre, gündelik yaşamın, bireyin tüketimci manipülasyonu için temel alanlardan biri olarak organize edildiği görülmektedir. Dizilerde izlediğimiz gündelik yaşam, egemen toplumsal sistem ve ilişkilerini ve bilhassa da kapitalist tüketimi yeniden üreten ve yapısal tahakküm içeren bir yaşamdır.

Bilim Kodu : 116512
Anahtar Kelimeler : Televizyon, gündelik yaşam, yerli dizi, melodram, ekonomi politik
Sayfa Adedi : 429
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Gülcan SEÇKİN

THE FOUNDATION OF DAILY LIFE AND REFLECTIONS OF DAILY LIFE PRACTICES IN
DOMESTIC TV SERIES

(Ph. D. Thesis)

Esma GÖKMEN

GAZI UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

December 2021

ABSTRACT

Everyday life is one of the basic areas that includes the daily actions and practices of the individual and reveals his living conditions. With modernization, the daily life of the individual has begun to be determined and shaped on the basis of the economic, political and social relations of the surrounding capitalist World. Everyday practices are organized to exploit the individual for capitalist wants and to spread the culture of consumption. One of the most basic channels in the mentioned organization of daily life is undoubtedly television and domestic serials, which are one of the main types of television. The domestic serials, which are called "prime time" on commercial television channels and are screened during the hours when the most viewers are in front of the screen, are one of the most basic genres in which daily life is built around the consumption ideology. This situation opens up an important field of inquiry in terms of perceiving the daily life style and daily practices of individuals in the society. In this study, it is aimed to look at the daily life and practices produced in the domestic serials broadcast on private television channels in the 2018-2020 broadcast period, and from there to reveal what kind of daily life style and ideology is presented to the audience. In the research conducted with content analysis and critical discourse analysis methods, it was concluded that daily life and practices were shaped with the goal of reproducing capitalist consumption ideology and relations, in support of the discussions carried out in the theoretical part of the research. According to the results obtained in the research, it is seen that daily life is organized as one of the main areas for the consumerist manipulation of the individual. The daily life we watch in TV series is a life that reproduces the dominant social system and its relations, especially capitalist consumption, and includes structural domination.

Science Code : 116512

Key Words : Television, daily life, domestic series, melodrama, political economy.

Page Number : 429

Supervisor : Prof. Dr. Gülcan SEÇKİN

TEŞEKKÜR

Bu araştırmanın yürütülmesinde yardımlarını esirgemeyen ve beni daima motive eden tez danışmanım ve hocam Prof. Dr. Gülcan SEÇKİN'e, çalışma süresince bana değerli bilgilerini aktaran ve destek veren Prof. Dr. Aydan ÖZSOY'a ve Prof. Dr. Mehmet Sezai TÜRK'e, çalışmamda değerli katkılar sağlayan Prof. Dr. Yüksel AKKAYA ve Prof. Dr. Hüseyin Çelik hocalarıma, çalışmamın başından itibaren beni motive eden ve hayatımı kolaylaştıran değerli eşim Osman GÖKMEN'e, kıymetli zamanlarından çaldığım ve sevgiyle ayakta durduğum canım çocuklarım Yusuf Yağız GÖKMEN ve Meyem Asya GÖKMEN'e, beni her daim düşünen canım annem ve ablalarıma, beni daima dinleyen ve anlayan iş arkadaşlarıma, çalışmamda bana katkı sağlayan herkese yürekten teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÇİZELGELERİN LİSTESİ	xii
KISALTMALAR	xiv
1. GİRİŞ	1
2. GÜNDELİK YAŞAM KAVRAMI VE GÜNDELİK YAŞAMA KURAMSAL YAKLAŞIMLAR	33
2.1. Gündelik Yaşam Kavramı	33
2.2. Gündelik Yaşamın Kuramsal Temelleri	36
2.2.1. Gündelik Yaşam Sosyolojinin Temel Düşünce Akımları	38
2.2.2. Marxsizm ve Gündelik Yaşam	55
2.2.3. Henri Lefebvre'nin Gündelik Yaşam Teorisi	60
2.2.3.1. Henri Lefebvre'nin gündelik yaşam teorisinin kavramsal dayanakları	68
2.2.4. Agnes Heller ve Gündelik Yaşam	101
2.2.5. Michel De Certeau'da Taktik, Strateji ve Gündelik Yaşam	107
3. MEDYANIN EKONOMİ POLİTİĞİ VE TELEVİZYON YAYINCILIĞININ ÖZGÜL DİNAMİKLERİ	115
3.1. Tarihsel Süreçte Ekonomi Politik Yaklaşımlar ve Medyanın Ekonomi-Politigi	115
3.1.1. Edward S. Herman ve Noam Chomsky'nin Propaganda Modeli	122
3.1.2. Medya ve Reklam İlişkisi	124
3.1.3. Medyada Sahiplik ve Kontrol	126
3.1.4. Medya ve İktidar İlişkileri	128
3.1.5. Küreselleşme ve Neo-Liberal Ekonomi Politikalarının Medyaya Yansımaları ..	130

Sayfa

3.2. Televizyon Yayıncılığının Doğuşu ve Gelişimi	133
3.3. Dünyada ve Türkiye’de Televizyon Yayıncılığının Dönüşümü	135
3.4. Medya ve Televizyonun Özgül Dinamikleri	139
3.4.1. Medya, Televizyon ve Gündelik Yaşam	139
3.4.2. Bir Endüstri Olarak Televizyon	142
3.4.3. Televizyonun İşlevleri, Eğlencenin ve Kurgunun Egemenliği	144
3.4.4. Televizyon Gerçekliği	148
3.4.5. İzlenme Oranlarının Televizyondaki Egemenliği	151
3.4.6. Televizyon İzleyicisi Olmak	154
3.4.7. Frankfurt Okulu, Kültür Endüstrisi ve Televizyon	156
4. TELEVİZYONDA ANLATI VE TÜRLER	161
4.1. Anlatının Tanımı, Özellikleri ve Unsurları	161
4.1.1. Anlatı Kuramı	162
4.1.2. Televizyon Anlatısı ve Özellikleri	164
4.2. Tür Kavramı Ve Televizyonda Türler	169
4.2.1. Televizyonda Yaygın Türler ve Türlerinin Temel Unsurları	176
4.2.2. Televizyon Dramaları; Seri, Serial, Süren Serialler ve Alt-Türler	179
4.2.2.1. Televizyon dizilerinin Türkiye’de gelişim süreci	188
4.2.2.2. Televizyon dizilerinin içerik yapılaşması	191
4.2.2.3. Televizyon endüstrisi ve diziler	196
4.2.2.4. Televizyon dizileri ve izleyiciler	198
4.2.2.5. Televizyon dizilerinde karakterler	199
4.2.3. Bir Tür Olarak Melodram	201
5. YERLİ TELEVİZYON DİZİLERİNDE GÜNDELİK YAŞAM	211
5.1. Dizilerin Gündelik Yaşam Pratikleri Bağlamında Analizi	211

Sayfa

5.1.1. Yasak Elma Dizisinde Gündelik Yaşam Analizi	214
5.1.1.1. Dizinin içerik analizi verileri	214
5.1.1.2. Dizinin eleştirel söylem analizi	217
5.1.1.2.1. Dizinin anlatı ve tür özellikleri.....	217
5.1.1.2.2. Dizinin öyküsü ve olay örgüsü.....	222
5.1.1.2.3. Dizide boş zaman (serbest zaman).....	223
5.1.1.2.4. Dizide çalışma zamanı (zorunlu zaman).....	228
5.1.1.2.5. Dizide zoraki zaman.....	231
5.1.1.2.6. Dizide aile ve özel yaşam.....	234
5.1.1.2.7. Dizide ihtiyaç ve tüketim	237
5.1.1.2.8. Dizide gündelik söylem, diyalog ve sohbet.....	240
5.1.1.2.9. Dizide kadın, moda ve gündelik yaşam.....	249
5.1.1.2.10. Dizide toplumsal sınıfların temsili ve gündelik pratikleri.....	252
5.1.1.2.11. Dizide gündelik mekân.....	255
5.1.2. Kardeş Çocukları Dizisinde Gündelik Yaşam Analizi	258
5.1.2.1. Dizinin içerik analizi verileri	258
5.1.2.2. Dizinin eleştirel söylem analizi	260
5.1.2.2.1. Dizinin anlatı ve tür özellikleri.....	260
5.1.2.2.2. Dizinin öyküsü ve olay örgüsü.....	263
5.1.2.2.3. Dizide boş zaman (serbest zaman).....	264
5.1.2.2.4. Dizide çalışma zamanı (zorunlu zaman).....	267
5.1.2.2.5. Dizide zoraki zaman.....	271
5.1.2.2.6. Dizide aile ve özel yaşam.....	273
5.1.2.2.7. Dizide ihtiyaç ve tüketim	277
5.1.2.2.8. Dizide gündelik söylem, diyalog ve sohbet.....	281

5.1.2.2.9. Dizide kadın, moda ve gündelik yaşam.....	289
5.1.2 2.10. Dizide toplumsal sınıfların temsili ve gündelik pratikleri.....	295
5.1.2.2.11. Dizide gündelik mekân	298
5.1.3. Zalim İstanbul Dizisinde Gündelik Yaşam Analizi.....	301
5.1.3.1. Dizinin içerik analizi verileri	301
5.1.3.2. Dizinin eleştirel söylem analizi	303
5.1.3.2.1. Dizinin anlatı ve tür özellikleri.....	303
5.1.3.2.2. Dizinin öyküsü ve olay örgüsü.....	307
5.1.3.2.3. Dizide boş zaman (serbest zaman).....	309
5.1.3.2.4. Dizide çalışma zamanı (zorunlu zaman).....	313
5.1.3.2.5. Dizide zoraki zaman.....	315
5.1.3.2.6. Dizide aile ve özel yaşam.....	318
5.1.3.2.7. Dizide ihtiyaç ve tüketim	321
5.1.3.2.8. Dizide gündelik söylem, diyalog ve sohbet.....	324
5.1.3.2.9. Dizide kadın, moda ve gündelik yaşam.....	334
5.1.3.2.10. Dizide toplumsal sınıfların temsili ve gündelik pratikleri.....	338
5.1.1.2.11. Dizide gündelik mekân	342
5.1.4. Aşk Ağlatır Dizisinde Gündelik Yaşam Analizi	344
5.1.4.1. Dizinin içerik analizi verileri	344
5.1.4.2. Dizinin eleştirel söylem analizi	346
5.1.4.2.1. Dizinin anlatı ve tür özellikleri.....	346
5.1.4.2.2. Dizinin öyküsü ve olay örgüsü.....	349
5.1.4.2.3. Dizide boş zaman (serbest zaman).....	350
5.1.4.2.4. Dizide çalışma zamanı (zorunlu zaman).....	354
5.1.4.2.5. Dizide zoraki zaman.....	357
5.1.4.2.6. Dizide aile ve özel yaşam.....	360

5.1.4.2.7. Dizide ihtiyaç ve tüketim	363
5.1.4.2.8. Dizide gündelik söylem, diyalog ve sohbet.....	366
5.1.4.2.9. Dizide kadın, moda ve gündelik yaşam.....	381
5.1.4.2.10. Dizide toplumsal sınıfların temsili ve gündelik pratikleri.....	385
5.1.4.2.11. Dizide gündelik mekân	389
6. SONUÇ.....	395
KAYNAKLAR	409
ÖZGEÇMİŞ	429



ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge	Sayfa
Çizelge 5.1. Boş Zaman-Zorunlu Zaman-Zoraki Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Yasak Elma)	215
Çizelge 5.2. Boş Zaman-Aile ve Özel Yaşam-Zorunlu Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Yasak Elma)	215
Çizelge 5.3. Boş Zaman ve Zoraki Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Yasak Elma)	215
Çizelge 5.4. Çalışma Zamanı Pratikleri Sayısı (Yasak Elma)	216
Çizelge 5.5. Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet İçerikleri Sayısı (Yasak Elma)	216
Çizelge 5.6. Boş Zaman-Zorunlu Zaman-Zoraki Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Kardeş Çocukları)	258
Çizelge 5.7. Boş Zaman-Aile ve Özel Yaşam-Zorunlu Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Kardeş Çocukları)	258
Çizelge 5.8. Boş Zaman ve Zoraki Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Kardeş Çocukları)	259
Çizelge 5.9. Çalışma Zamanı Pratikleri Sayısı (Kardeş Çocukları)	260
Çizelge 5.10. Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet İçerikleri Sayısı (Kardeş Çocukları)	260
Çizelge 5.11. Boş Zaman-Zorunlu Zaman-Zoraki Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Zalim İstanbul)	301
Çizelge 5.12. Boş Zaman-Aile ve Özel Yaşam-Zorunlu Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Zalim İstanbul)	301
Çizelge 5.13. Boş Zaman ve Zoraki Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Zalim İstanbul)	302
Çizelge 5.14. Çalışma Zamanı Pratikleri Sayısı (Zalim İstanbul)	303
Çizelge 5.15. Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet İçerikleri Sayısı (Zalim İstanbul)	303
Çizelge 5.16. Boş Zaman-Zorunlu Zaman-Zoraki Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Aşk Ağlatır)	344
Çizelge 5.17. Boş Zaman-Aile ve Özel Yaşam-Zorunlu Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Aşk Ağlatır)	345

Çizelge	Sayfa
Çizelge 5.18. Boş Zaman ve Zoraki Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Aşk Ağlatır).....	345
Çizelge 5.19. Çalışma Zamanı Pratikleri Sayısı (Aşk Ağlatır)	346
Çizelge 5.20. Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet İçerikleri Sayısı (Aşk Ağlatır).....	346



KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

Açıklamalar

RTÜK

Radyo ve Televizyon Üst Kurulu

TDK

Türk Dil Kurumu

TİAK

Televizyon İzleme Araştırmaları Anonim Şirketi

TRT

Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

1. GİRİŞ

Gündelik yaşam, bireyin yaşam biçimini temel alan ve onun gündelik eylem ve pratiklerini içeren temel alanlardan biridir. Yüzyıllardır gündelik yaşamın ne olduğu ve nasıl inşa edildiği üzerine çok sayıda düşünür tarafından farklı görüşler ileri sürülmüş ve kavram geniş bir perspektifle ele alınmıştır. Gündelik yaşam, sosyolojinin temel kavramlarından biri olmakla birlikte bilhassa felsefenin de ilgi alanı içerisinde. Bireylerin gündelik faaliyet ve pratiklerini her gün ne şekilde sürdürdüğü sorusunun, her toplumun ekonomik, siyasal ve toplumsal koşulları etrafında ele alınması gerekir. Hiç kuşkusuz birey, kapitalist sistemde gündelik pratiklerini özgürce düzenleyememekte ve bireyin yaşam pratikleri, egemen sermaye ve iktidar odakları tarafından organize edilmektedir. Zira, bireyin gündelik pratikleri, yaşam biçimini belirlediği için ekonomik ve siyasal güçlerce daima kontrol edilmesi ve yönlendirilmesi gereken bir araç olarak değerlendirilmiştir. Bu temel amaç çerçevesinde yararlanılan mekanizmaların başında ise hiç kuşkusuz toplumu etkileme gücüne sahip olan kitle iletişim araçları ve onun en temel mecralarından biri olan televizyon gelmektedir. Bu çalışmada televizyonda yoğun olarak izlenen program türleri arasında yer alan ve özellikle prime-time saatlerinde en yüksek sayıda izleyiciye ulaşabilen yerli diziler, gündelik yaşamın nasıl kurgulandığı ve biçimlendirildiği sorusu etrafında ele alınacaktır. Televizyonda izleyicinin sıklıkla izlediği bu program türü içinde gündelik yaşamın ne şekilde organize edildiği ve karakterlerin gündelik pratiklerinin nasıl düzenlediği, genel olarak “gündelik yaşam”ın üretimi ve yeniden üretimi ile ilgili bir sorgulama açısından önemlidir.

Bu araştırmanın konusu, Türkiye’de yayın yapmakta olan özel televizyon kanallarında ekrana getirilen yerli melodram dizilerinde, gündelik yaşamın nasıl kurgulandığı ve biçimlendirildiğidir. Televizyon kanallarında özellikle “prime-time” denilen, en çok sayıda izleyicinin ekran karşısında bulunduğu zaman diliminde ekrana sıklıkla getirilen yerli dizilerde kurgulanan gündelik yaşam, aktarılan gündelik pratikler ve idealize edilen unsurlar, bireylerin bu yaşam biçimine dair algılarının biçimlendirilmesinde işlevsel bir roledir. Her ne kadar farklı gibi görünseler de aslında iç içe geçmiş hikâyeleri, mesajları, kimlik kurguları, kültürel imajları, toplumsal, siyasal ve ekonomik sisteme yaklaşımları, biçim ve içerikleriyle birbirlerini tekrarlayan bu anlatıların izleyiciye gündelik yaşam

pratikleri olarak ne aktardığı ve neyi amaçladığı belirlenmeye çalışılacaktır. Bunun için Marx, Lefebvre ve bu alanda fikir üreten önemli düşünürlerin Marksizm temelli yaklaşımlarından ve ekonomi-politik üzerine düşüncelerinden hareket edilmiştir. İzleyicilerin önemli bir çoğunluğu tarafından hemen her gün izlenen yerli dizilerde inşa edilen gündelik yaşam biçimi ve pratiklerinin sorgulanması, varolan ekonomik, siyasi ve toplumsal bağlamı anlamlandırmak açısından önemli bir bakış açısı sağlayacaktır.

Hayatı anlamlandırmak ve yorumlayabilmek için gerçekliğin yeri olan gündelik yaşama bakmak önemli bir sorgulama evreni açar. Bu araştırmada gündelik yaşam faaliyetlerinin yeniden üretimi ve düzenlenmesinde önemli bir işlev yüklenen yerli televizyon dizilerine odaklanılmıştır. Araştırma, gündelik yaşama dair önemli kuramsal yaklaşımlar temelinde yürütülmüş olup, bilhassa bu alanda çok sayıda eseri bulunan ve kavramı tüm dinamikleri ile birlikte geniş bir perspektifle irdeleyen ve bir gündelik yaşam filozofu olarak anılan Lefebvre'nin gündelik yaşam yaklaşımı, araştırmanın temel kuramsal çerçevesini oluşturmaktadır. Araştırmada gündelik yaşam kavramının oldukça geniş bir çerçevede ele alınması, gündelik yaşamı tarihsel olarak geçmişten bu güne konu eden farklı yaklaşımların ve yapılan çalışmaların bir arada görülmesine ve oldukça dağınık görünen bu yaklaşımların bütünsel olarak değerlendirilerek tüm veçheleri ile anlaşılmasına olanak sağlayacaktır. Ayrıca gündelik yaşam kavramı, medya, televizyon ve yerli dizilerin ekonomi-politikle ilişkisi bağlamında ele alınmış olup, gündelik yaşamın gerçeklikten yalıtılan bir alanda nasıl sistemli şekilde dönüştürüldüğü sorgulanmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı Türkiye’de ulusal çapta yayın yapan televizyon kanallarında yayınlanmakta olan “melodram” türündeki dizilerde, gündelik yaşamın nasıl organize edildiğini ve biçimlendirildiğini ortaya çıkarmaktır. Bu çerçevede, gündelik yaşam pratikleri, dizilerde üretilen ekonomik, politik ve kültürel anlam kalıplarıyla birlikte incelenecek olup, kapitalist ekonominin en güçlü araçlarından biri olan televizyonun, yerli diziler dolayısıyla gündelik yaşam ideolojisini üretme ve yerleştirmedeki rolü ve işlevleri belirlenmeye çalışılacaktır.

Araştırmanın Varsayımları

1. Dizilerin türleri, biçim ve içerikleri açısından televizyon kanalları arasında önemli benzerlikler olduğu görülmektedir.
2. Dizilerde “boş zaman, zoraki zaman ve çalışma zamanı”ın gündelik yaşam pratikleri bağlamında tüketim kültürü çerçevesinde inşa edildiği görülmektedir.
3. Dizilerde kapitalist sistemin ekonomik, siyasal ve kültürel değerleri, yeniden üretilen anlam kalıplarıyla yüceltilmektedir.
4. Diziler, efendi-köle anlayışıyla kurulmuş bir ekonomi-politik düzeni ve bunun göstergesi olan gündelik yaşam kalıplarını meşrulaştıran anlatılardır.
5. Dizilerde yoğun olarak yer verilen zıtlıklar iyi-kötü, doğru-yanlış, ahlaklı-ahlaksız, saf-şeytan, zengin-yoksul, geleneksel-modern zıtlıklarıdır. Bu kavramların kurgulanışı kapitalizm ideolojisiindeki tanımlarıyla eşdeğerdir.
6. Dizilerde gündelik yaşam, Türkiye’nin ekonomi-politik konjonktürünü destekler biçimde kurgulanmakta ve gündelik yaşam pratikleri ekonomik, siyasal ve toplumsal boyutlarıyla kapitalizm ideolojisini meşrulaştırmaktadır.
7. Dizilerde para ve metanın değeri yüceltilmekte, birey kendine, etrafına ve değerlerine yabancılaştırılmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Türkiye’de televizyon, görsel ve işitsel unsurları birleştiren kitle iletişim araçlarından biri olarak önemli bir yere sahiptir. Televizyon, gerek toplumsal yaşam, gerekse bireylerin gündelik yaşam pratiklerindeki önemli etkileri bakımından, keşfedildiği andan itibaren incelenmesi gereken bir ekonomik ve kültürel yeniden üretim mekanizması olarak dikkat çekici bulunmaktadır (Çelenk, 2005:13). Televizyonu ve Türkiye’de televizyon yayıncılığı politikalarını toplumsal-kültürel ve ekonomi-politik bağlamdan bağımsız

değerlendirmek mümkün değildir. Bu anlamda toplumsal-kültürel bir kurum vazifesi gören televizyonun ve bağlı olduğu yayıncılık politikalarının da aynı yapının analiz edilmesiyle anlaşılır hale geleceği düşünülmektedir (Ergül, 2005:145).

Bu araştırmada Lefebvre ve çok sayıda düşünür tarafından ele alınmış olan “gündelik yaşam” kavramı, medyanın ekonomi-politiği ile ilişkisi bağlamında ele alınmıştır. Gündelik yaşam üzerine çok sayıda araştırma yapılmış ve kavrama farklı açılardan yaklaşılmıştır. Ancak 20. Yüzyıl’dan itibaren tüketim kültürü bağlamında ele alınan gündelik yaşam alanının, bu kültürün temel mecralarından biri olan televizyon ve özellikle de diziler bağlamında yeterince incelenmediği görülmüştür. Bu nedenle bu araştırmanın alandaki kuramsal boşluğu giderecek olması bağlamında önemli olduğu düşünülmektedir. Literatürde gündelik yaşam üzerine yapılan araştırmalardan bazıları şöyle aktarılabilir: Cantek’in (2005) “Gündelik Yaşam ve Basın (1945-1950) Basında Gündelik Yaşama Yansıyan Tartışmalar” (Yüksek Lisans Tezi), Tazebay’ın (2005) “Televizyonun Köydeki Kadınların Gündelik Yaşamlarındaki Rolü: Topraklı Köyü Örneği” (Yüksek Lisans Tezi), Gülmez’in (2007) “Televizyonun Kadınların Gündelik Yaşamlarına Etkisinin Sosyolojik Açidan İncelenmesi: Elazığ Örneği” (Doktora Tezi), Elmacı’nın (2011a), “1990 Sonrası Ulusal Sinemada Birey Üzerinden Gündelik Yaşam İdeolojisini Yansıtırma Sorunsalı” (Doktora Tezi), Demirci’nin (2012) “Televizyonun Türkiye’ye Gelişiyle Beraber Toplum Tarafından Algılanışı ve Gündelik Yaşama Yansımaları” (Yüksek Lisans Tezi), Kılıçer’in (2012) “Türkiye’de Modernleşme ve Gündelik Yaşam: Akbaba Üzerine Bir İnceleme” (Doktora Tezi), Yıldırım’ın (2014) “İnternet Ve Sosyal Ağlar Dolayımı Gündelik Yaşam Pratikleri: Üniversite Gençliği Üzerine Bir Alan Araştırması” (Yüksek Lisans Tezi), Öcal’ın (2014) “Gündelik Hayatın Bir Alanı Olarak Toplumsal Muhalefetin Türk Yazılı Basınında İnşası” (Doktora Tezi), Tutar’ın (2015) “Reality Programların Etkileşimli Doğasında Postmodern Kentin Gündelik Yaşam Dinamikleri” (Doktora Tezi), Gümüş’ün (2016) “Marjinal ve Mağdurun Ötesinde : Gündelik Yaşam Yaklaşımıyla İslamcı Kadın” (Yüksek Lisans), Özdemir’in (2019) “Gündelik Yaşamda Nesnelerin Gösterge Değeri Üzerinden Değişen Tüketim Alışkanlıkları: Instagram Örneği” (Yüksek Lisans Tezi), Özerden’in (2020) “Gerçeküstücü Sinema: Gündelik Yaşamın Tekinsizliği Bağlamında “KamburKalp” Filmi” (Sanatta Yeterlilik Tezi), Eminoğlu’nun (2020) “Kamusal Gündelik Yaşamın Estetize Edilmesinde Sokak Fotoğraflarının Rolü” (Yüksek Lisans Tezi), Soydemir’in (2020) “Yüksel Aksu Sinemasında Dinin Gündelik Yaşama

Yansımaları” (Yüksek Lisans Tezi), Akan’ın (2020) Gündelik Yaşamda Instagram Kullanım Örüntüleri ile Narsizm Arasındaki İlişki (Yüksek Lisans Tezi), Karmaz’ın (2021) “Gündelik Yaşam Pratikleri Üzerinden Özne-Mekan Etkilşimi ve Mekansal Sembollerin Anlamlandırılması” (Doktora Tezi).

Televizyonun yerli dizileri gibi, medyanın etkili bir alanında gündelik yaşam dinamiklerine bakmak, dizilerde çerçevelenen gündelik yaşam biçimi ve pratiklerini incelemek, neoliberal ekonomi-politikalarıyla medyada yeniden üretilen egemen ideolojinin sorgulanmasını da sağlayacaktır. Daha önce gündelik yaşamla ilişkili olarak yürütülmüş çalışmalar arasında televizyon dizilerinin, gündelik yaşamı inşa ve biçimlendirmesi bakımından yeterince ele alınmayışı, gündelik yaşamın gerisindeki ekonomi-politik ilişkilerin ve gizil ideolojilerin daha iyi anlaşılmasını mümkün kılacaktır. Bu çalışma, izleyicilerin çoğunluğu tarafından hemen her gün izlenen ve etkileri çok sayıda araştırma ile ortaya konulmuş bir tür olan yerli dizilerin, nasıl bir gündelik yaşam biçimi kurguladığına, ne söylediğine, söylemeyi hedeflediğine, görünen hikâyelerin arka planında hangi gizil ileti ve anlamların olduğuna, metinleri ideolojik bir okumayla yaklaşmamıza ve dizilerdeki gündelik yaşamın eleştirel analizine olanak sağlayacaktır.

Buradan hareketle bu araştırmanın, medyanın, özellikle modernizm sonrası tüketim kültürünün yaşam alanı olarak tezahür edilen gündelik yaşamı, hangi motifler üzerinden kurguladığını eleştirel bir okumayla ortaya çıkaracak olması ve bunu daha önce üzerinde yeterince durulmamış, topluma ulaşma gücü yüksek olan yerli diziler üzerinden yapacak olması nedeniyle önemli olduğu düşünülmektedir. Araştırmanın, 2018-2020 yıllarını kapsayan güncel bir yayın aralığını, dönemin ekonomi-politik ve sosyo-kültürel bağlamı içinde gündelik yaşam dinamiklerinin çerçevelenmesi bakımından ele alacak olması ve bu tür verileri içeren bir çalışmanın daha önce yapılmamış olması bağlamında literatüre önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada özel televizyon kanallarında yayınlanmakta olan yerli dizilerde gündelik yaşamın analizi için “içerik çözümlemesi” ve “eleştirel söylem analizi” yöntemleri

kullanılmıştır. Walizer ve Weiner’e göre (akt. Wimner ve Dominick, 2007:20) içerik çözümlemesi, kayıt altına alınmış enformasyon içeriğinin analizi amacıyla kullanılan “sistemik herhangi bir yordam” şeklinde ifade edilebilir. Alexander’a göre (2003:10) içerik analizi, araştırmacıların sunulan iletilerin içeriğinden mesajı gönderenin amaçlı eyleminin açık ve gizli görünüşlerine dair detaylı çıkarımlara ulaşmak adına bir teşhis aracı gibi faydalandıkları araştırma yöntemidir. İçerik analizi, iletişim materyallerinin sistemik ve nicel çözümlemesi için yararlanılan araştırma yöntemlerinden biridir. Bu teknik, büyük ölçekli metinlerin temel niteliklerinin analizi gerçekleştirmek ve haritalarını çıkarmak adına önemli ölçüde elverişli araştırma tekniklerinden biridir ve aynı zamanda medya metinlerindeki uzun süreli farklılaşmaların ve eğilimlerin “sistemik bir haritasını çıkarmaya” uygun bir tekniktir (Hansen, 2003:94). Krippendorff’a göre de içerik analizi, “metinlere ve kullandıkları bağlamlara yönelik anlamlı ve geçerli çıkarımlar yapabilmek için kullanılan bilimsel bir araştırma yöntemidir” (2004:18).

Medya araştırmalarında içerik çözümlemesi yönteminin gayesi yoğunlukla haberlerde, dizilerde, dizi filmlerde, eğlence içerikli programlarda ve reklamlarda toplumsal ve kültürel nitelikli konu ve olguların, problemlerin ve değerlerin ne şekilde ele alındığını analiz etmektir (Hansen, 2003:50). İçerik analizi, her ne kadar medya metinlerini analiz ederek bu metinlerde var olan olguların en çok görünen ve görünmeyen yönlerine ilişkin göstergelere ulaşılmasını sağlasa da, elde edilen göstergeler dolayımı ile yapılan çıkarımlar metnin bağlamı ve onu saran yorumlama çerçevesi ile ilişkilidir (Hansen, 2003:56). İçerik analizi tekniğini doğru biçimde anlamlandırabilmek ve uygulayabilmek için onun nesnellik, sistemiklik, nicelik ve açık içeriklilik niteliklerinin anlaşılması gerekir. Nesnellik, “araştırma kategorileri ve değişkenlerinin”, ayrı bireyler tarafından aynı materyale uygulanmasının mümkün olması ve aynı neticeye ulaşılabilmesi için açık ve net biçimde oluşturulması ve tanımlanması ile ilişkilidir. Sistemiklik, öncelikle araştırma yönteminin çözümlenebilmek amacıyla belirlenen içeriğin tümüne aynı şekilde uygulanması olarak ifade edilebilir. İkincisi, belirlenen araştırma kategorilerinin araştırmanın ilgili içeriğinin tamamının analiz edilmesini mümkün kılacak biçimde belirlenmesi demektir. Üçüncüsü de, veri toplama sürecinin araştırma problemi ve varsayımlara ilişkin verilerin toplanmasını mümkün kılacak biçimde oluşturulması anlamını içerir. Nicelik kavramı, var olduğu belirlenen farklı içerik türlerini anlamlandıran sayısal değerlerin ya da sıklıkların kayıt altına

alınması demektir. Açık içerik kavramı ise, belirli bir iletişim aracı ile yönlendirilen iletilerin içeriğinde göndericinin aktarmayı amaçladığı ya da kastettiği anlamın ötesinde, analizcinin iletilerin açık içeriğine yüklediği anlam ifade edilir (Stempel, 2003:104-105).

Araştırmada örnekleme belirlenen melodram türündeki yerli dizilerde yansıtılan gündelik yaşam pratiklerinin belirlenebilmesi için öncelikle araştırma problemi tanımlanmış, araştırma evreni belirlenmiş ve örneklem seçilmiş, ardından da araştırma kategorileri oluşturulmuştur. Araştırmada içerik analizi yöntemi, gündelik yaşamda gerçekleştirilen pratiklerin nicelik olarak belirlenebilmesini ve bu pratiklerin hangi sıklıkla gösterildiğinin saptanabilmesini sağlamış, elde edilen veriler dizilerde gündelik yaşamın inşaî ve düzenlenmesinin gerisindeki ideolojik ve örtük anlamların ortaya çıkarılması amacıyla kullanılmıştır. İçerik analizi ile elde edilen nicel veriler, araştırmanın diğer yöntemi olan eleştirel söylem analizinin bulgularını da destekler biçimde kullanılmış ve iki yöntemin bulgularının karşılaştırılması, araştırma probleminin daha iyi incelenmesi ve sonuçların daha doğru yorumlanabilmesini sağlamıştır.

Araştırmada içerik analizi tekniklerinden biri olan klasik içerik analizi uygulanmıştır. Klasik içerik analizini bazı yöntem bilimciler “gömülü teori” veya “gömülü teori yaklaşımı” olarak adlandırır. Bu analiz türünde işlenmemiş veriden, doğrudan ve tümevarımsal olarak elde edilmiş olan kodlama kategorileri söz konusudur. Bunun amacı, analizi yapılan dokümanın içeriğiyle ilgili olarak teorik bir çerçevede birbirleriyle bağlantılı açıklamalar yapabilmektir (Berg ve Lune, 2015:381). Araştırmada içerik analizi yöntemi ile karakterlerin gündelik eylemleri incelenmiş ve dizilerin izlenen bölümlerinin her sahnesinde karakterler tarafından gerçekleştirilen gündelik davranış pratiklerine odaklanılmıştır. Yapılan izlemede, diziler sahne sahne incelenmiş, tüm sahneler izlenmiş, karakterlerin gündelik pratikleri bu sahneler içinde sayılarak kaydedilmiştir. Kurgusal olarak bir sahneden sonra farklı bir sahneye geçilmesinin ardından tekrar bir önceki sahneye dönülmesi durumunda da sayma yapılmış, bu nedenle bir sahnede geçen bir gündelik pratik birden fazla kez sayılabilmektedir. Buradaki amaç hangi pratiklerin ekrana kaç kez getirildiğini belirleyebilmektir. Öncelikle incelenen dizi ve sahnelerde karakterlerin gündelik davranış pratikleri, araştırmanın kuramsal çerçevesini oluşturan, Lefebvre’nin (Gündelik Hayatın Eleştirisi I, 2017a; Modern Dünyada Gündelik Hayat, 2016; Gündelik Hayatın Eleştirisi II, 2015; Gündelik

Hayatın Eleştirisi III, 2017b) gündelik yaşamda üç genel zaman kategorisi içinde ele alınmış ve ardından bu kategorilerin altında gerçekleştirilen pratikler alt kategoriler olarak belirlenmiştir. Alt kategoriler belirlenirken de Lefevbre'nin gündelik yaşam kavramlarından (2015; 2016; 2017a; 2017b) yararlanılmış olup bazı kategoriler ise reel gündelik yaşam pratikleri incelenerek tarafımdan oluşturulmuştur. Araştırmanın genel üç kategorisi aşağıdaki gibidir:

1. Boş zaman
2. Zoraki zaman
3. Çalışma Zamanı

Bu genel kategoriler altında incelenen alt kategoriler ise şöyledir:

Boş Zaman

- Serbest etkinlikler (oturma, dinlenme, uyuma, gezinti, evde bir şeyler içme vb.)
- Tüketim etkinlikleri (Restorant/cafedede yeme-içme, eğlence etkinlikleri, alışveriş, moda, medya kullanımı, vb.)
- Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet (Gündelik yaşamla ilişkili sohbet ve konuşmalar)
- Sosyal Etkinlikler/Eğlence Etkinlikleri
- Kültürel ve Sanatsal Etkinlikler
- Hobiler (Spor, müzik vb.)
- Cinsellik

Zoraki Zaman:

- Gündelik iş ve ihtiyaçlar (Yemek yapma, yemek yeme, temizlik yapma, giyinme, duş alma, çamaşır/bulaşık yıkama, ev içi yükümlülükler, fatura ödeme, banka işlemleri, ulaşım, işe gitme, işten dönme, gündelik yaşamda yürütülecek iş ve formaliteler vb.)
- Hukuki Etkinlikler
- Eğitim Etkinlikleri

- Sağlık Etkinlikleri
- Dini Etkinlikler
- Siyasi / Toplumsal Etkinlikler
- Şiddet

Çalışma Zamanı

- Çalışma (iş) Etkinlikleri
- Çalışma ortamı içerisinde iş dışı yaşamla ilişkili pratik, sohbet ve diyaloglar

Gündelik Sohbet İçerikleri:

Dedikodu ve Entrika

Tüketim/Para

Çalışma/İş

Gündelik Yaşam Konularına İlişkin Genel Diyaloglar (Yaşam, sağlık, ekonomi, eğitim vb. genel yaşam konuları ve deneyimlenenler)

Zorunlu İhtiyaçlar

Ahlak ve Değerler

Sosyal, Kültürel ve Sanatsal İçerikli Konuşmalar

Aşk

Şiddet

Sınıf Farklılıkları

Siyaset/Hukuk

Araştırmada içerik analizi yöntemi ile izlenen dizilerde, sahne sahne hangi gündelik pratiğin kaç kez ekrana getirildiği belirlenmiş ve elde edilen sayısal veriler tablolaştırılmıştır. Tablolarda aktarılan nicel veriler, diziler üzerinde yapılan izlemeler neticesinde nitel olarak da yorumlanmış ve dizilerde yansıtılan gündelik yaşama dair önemli tespitlere ulaşılmıştır.

Araştırmada kullanılacak bir diğer yöntem ise “eleştirel söylem analizi”dir. Söylem kavramı, toplumsal ortamda sürdürülen iktidar ilişkilerini, dilin anlam üretme mücadelesi temelinde değerlendirmeyi öneren ve bu şekilde “toplumsal gerçeklik tanımlarının bu

anlamlandırma mücadelesi” süresince devamlı suretle farklılaştığını öngören bir kuramsal yaklaşımın temel kavramıdır (Durna ve Kubilay, 2010:48). Dijk’e göre (2007:164) medya ‘iletileri’nin kendine has bir metin ve konuşma biçimi olduğu söylenebilir. “Söylem çözümlemesinin yeni disiplinlerarası kuram ve yöntemleri”, medya metinlerinin yapısal olarak daha sistematik ve net biçimde tanımlanması amacıyla işlevsel hale getirilebilir. Söylem çözümlemesi, disiplinlerarası bir yaklaşım olması nedeniyle söz konusu yapısal tanımlama işini, gerek algısal gerekse sosyal ve kültürel bağlamı bir takım unsurlarla ilişkisi içinde ele alma özelliğine sahiptir. Söylem çözümlemesi metin ve konuşmanın çok büyük düzeyde karmaşık olduğu öngörüsünden hareket eder, bu sebeple “fonetik, grafik, fonolojik, morfolojik, sentaktik, mikro ve makro semantik, stilistik, üstyapısal, retorik, pragmatik, konuşmaya ait, etkileşimci ve diğer tüm yapı ve stratejilerin” birbirlerinden ayrı biçimde fakat bir yandan da birbirleri ile ilişkileri içinde analizini gerektirir (Dijk, 2007:166). Dijk’e göre, söylem çözümlemesi yalnızca metinsel çözümlemeden ibaret değil, aynı zamanda metin ve konuşma yapılarının karşılıklı ilişkilerini ve sözü edilen yapıların “algısal, sosyal, kültürel ve tarihsel ‘bağlamlarını’” dikkate almayı gerektirir. Tıpkı dilin olağan kullanıcıları gibi söylem çözümlemesi yapanların da yoğunlaştığı şey esas olarak anlamdır. Söz konusu metin veya konuşma ne anlatmaktadır, anlamı nedir ve dili kullananlar adına ima ettiği şeyler nelerdir sorularına yanıt aranır (2007:167).

Fairclough (1993:135) eleştirel söylem çözümlemesi ile, söylemsel pratikler, olaylar ve metinler ile daha geniş sosyal ve kültürel yapılar, ilişkiler ve süreçler arasındaki örtük ilişkileri sistematik şekilde incelemeyi hedefleyen bir analizi kastettiğini dile getirir. Eleştirel söylem çözümlemesi, sözü edilen türde pratiklerin iktidar ilişkileri ile iktidar mücadeleleri tarafından ideolojik biçimde ne şekilde ortaya çıktığını ve biçimlendiğini araştırmak; söylem ile toplum arasındaki bu tür ilişkilerin bizatihi kendisinin güç ve hegemonyayı güvence altına alan bir faktör olduğunu keşfetmektir. Eleştirel söylem çözümlemesinin kuramsal temeline inildiğinde Gramsci, Althusser, Habermas’ın üyesi olduğu Frankfurt Okulu ve Foucault, Bakhtin ve Voloşinov’un olduğu görülmektedir. Gramsci, “rızanın örgütlenmesini” hegemonya kavramı ile açıklamakta ve gündelik hayat pratiklerinin kapitalist sistem ve ilişkilerini doğallaştırdığını iddia etmektedir. Althusser ise ideoloji kavramsallaştırmasına gitmekte, ideoloji kavramını toplumsal kurumlar içine yerleşmiş olan maddi pratiklerle ilişkilendirmektedir. Foucault’un söyleme ilişkin çalışmaları da eleştirel söylem

çözümlemesi yaklaşımlarına temel oluşturmuştur. Foucault, söylemi Marxism ve ideolojisi ile zıt biçimde, direkt olarak çağdaş toplumlarda söz konusu olan iktidar pratiği şeklinde değerlendirir. Nitekim Foucault'nun yaklaşımında ekonomi, Marx'ın kuramında olduğu şekilde üstyapıyı belirleyen bir altyapı unsuru olarak değil, farklı söylemler (tıp, hukuk gibi) arasında bulunan ve söz konusu söylemler tarafından üretilen iktidar vasıtası ile öznelere konumlandırıran bir olgudur (akt. Durna ve Kubilay, 2010:59-60). Eleştirel söylem çözümlemesinin temel teorisyenlerinden diğer ikisi ise Voloshinov ve Bakhtin'dir. Voloshinov için dilsel göstergeler ideolojinin maddi birer parçasıdır ve bunlar sınıf mücadelesinin alanıdır. Bakhtin'in metinlerarasılık vurgusu da eleştirel söylem çözümlemesinin kuramsal temellerinden bir diğerini oluşturur (Fairclough ve Wodak, 1997; akt. Durna ve Kubilay, 2010:60).

Eleştirel söylem çözümlemesinin temellerini atan Van Dijk (2015:467) bu araştırma yönteminin özelliklerini şöyle dile getirir: Eleştirel söylem çözümlemesi, sosyal ve siyasal bağlam dışındaki söylem yapılarına odaklanmak yerine ilk olarak sosyal sorun ve siyasal konulara eğilir. Sosyal problemlerin eleştirel çözümlemesi çoğunlukla çok disiplinlidir. Söylem yapılarını sadece tanımlamaz, bir taraftan da toplumsal etkileşim ve sosyal yapı bakımından anlamlandırmaya çalışır. Eleştirel söylem analizi söylem yapılarının bir toplumdaki egemenlik ilişkilerini "kurma, onaylama, meşrulaştırma, çoğaltma" ya da bunlara karşı durma yolları üzerinde durmaktadır. Fairclough ve Wodak'a (akt. Van Dijk, 2015:467) göre de, eleştirel söylem analizinin temel özellikleri aşağıdaki gibidir:

1. Eleştirel söylem analizi toplumsal sorunlara odaklanır.
2. İktidar ilişkileri söylemsel bir nitelik taşır.
3. Söylem toplumu ve kültürü oluşturur.
4. Söylem ideolojik olarak çalışır.
5. Söylem tarihsel bir nitelik taşır.
6. Metin ile toplum arasındaki ilişkiye aracılık eder.
7. Yorumlayıcı ve açıklayıcı bir yapıdadır.
8. Söylem bir toplumsal eylem biçimi şeklinde ifade edilebilir.

Fairclough ve Wodak’a (1997:258) göre söylemi toplumsal bir pratik biçiminde kavramsallaştırmak, herhangi bir söylemsel olay ve durum ile onu saran toplumsal sistemin karşılıklı ilişkisi içinde olduğu anlamına gelir; söylemsel olay onun tarafından biçimlendirilir, fakat bununla birlikte onu biçimlendirir. Dolayısıyla söylem bir taraftan toplumsal olarak inşa eden bir taraftan da inşa edilendir; inşa edilen “durumlar, bilgi nesneleri, insanlar ve insan grupları arasındaki ilişkiler ile onların kimlikleri”dir. Söylem bir yandan toplumsal tahakküm sisteminin devam ettirilmesine ve yeniden üretilmesine aracı olması bir yandan da onun dönüşümünü sağlaması bakımından inşa edici bir nitelik taşır.

Van Dijk’e (1998:61) göre eleştirel söylem analizi yapmanın yalnızca tek bir standart yöntemi olduğu söylenemez, ancak çözümleme yaparken aşağıdaki hususlara dikkat edilebilir:

- a. Söylemin bağlamını analiz etmek
- b. Hangi grupların, güç ilişkilerinin ve çatışma durumlarının söz konusu olduğunu analiz etmek,
- c. Biz ve onlarla ilgili olumlu ve olumsuz düşünceleri incelemek,
- d. Öngörülenleri ve ima edilenleri belirlemeye çalışmak
- e. Kutuplaşmış gruba işaret eden bütün formal yapıları incelemek.

Araştırmanın yöntemlerinden biri olan eleştirel söylem analizi ile örnekleme oluşturan dizilerin söylemi, medyanın ekonomi-politiği ile ilişkisel düzeyde analiz edilmiş, dizilerde çerçevelenen gündelik yaşam biçimi ve pratikleri, araştırmanın kuramsal çerçevesi bağlamında incelenmiştir. Eleştirel söylem analizi yönteminin, inceleme yapılan araştırma nesnesine yalnızca dil bağlamında değil, egemenlik ve güç ilişkileri, dil, söylem ve ideoloji kavramları bağlamında odaklanması araştırmada bu yöntemin kullanılmasının temel nedenlerinden biridir. Aynı zamanda bu yöntemin, sözü edilen kavramların, toplumsal koşullar ve ilişkiler bağlamı içinde ele alınmasını temel aldığı için de bu araştırma için oldukça işlevsel olduğu düşünülmektedir. Yerli dizilerde yansıtılan gündelik yaşamın kapitalizm ideolojisini hangi yollarla doğallaştırdığını ortaya çıkarmak ve üretilen gündelik yaşam ideolojisinin gerisindeki güç ve iktidar ilişkilerini, medyanın ekonomi-politiği bağlamında yorumlamak için eleştirel söylem analizinin oldukça değerli bir yöntem olduğu

düşünülmektedir. Zira bu yöntem incelenen dizileri yalnızca dil bağlamında değil, gündelik yaşamın ideolojik arka planını görebilmemiz için sergilenen tüm davranış pratikleri, imajlar, dil ve söylem bağlamında ele almamızı sağlamıştır. İncelenen dizilerde karakterlerin gündelik pratiklerinin arkasındaki ima edilenler belirlenmeye çalışılmıştır. Gündelik yaşamın belirleyici kavramları temelinde yapılan bu analiz ile, dizilerde görünür kılınan eylemlerin arka planındaki iktidar ve güç ilişkilerine, gündelik yaşam ideolojisinin inşası bağlamında odaklanılmıştır. Bu gündelik pratiklerin gerisinde, bir kültürel yeniden üretim ortamı olan televizyon dizilerindeki egemenlik ve anlam mücadelesinin görünüşleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Araştırmada içerik analizi yöntemi ile tablolastırılan nicel veriler eleştirel söylem analizi verileri ile ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Eleştirel söylem analizi, Lefebvre'nin gündelik yaşam ile ilişkili şu kavramları (2015; 2016; 2017a, 2017b) esas alınarak yapılmıştır:

- Boş Zaman
- Çalışma Zamanı
- Zoraki Zaman
- Aile ve Özel Yaşam
- İhtiyaç ve Tüketim
- Gündelik Sohbet ve Söylem
- Gündelik Yaşamda Kadın ve Moda
- Toplumsal Sınıflar ve Gündelik Yaşam
- Gündelik Mekân

Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Araştırma evrenini, Türkiye’de yayın yapmakta olan ulusal nitelikli özel televizyon kanallarında yayınlanan melodram türündeki yerli diziler oluşturmaktadır. Öncelikle bu evren içerisinde “Ekim 2018 ile Haziran 2020” tarihleri arasında (hafta içi 435 gün) yayınlanan ve Prime time’da izlenme oranı yüksek olan (Genel izleyici kategorisinde – totalde- ilk 10’a girme baz alınmıştır) 4 yerli dizi seçilmiştir.

Araştırma örnekleme öncelikle televizyon kanalları, ardından da bu kanalların yerli dizileri içinden seçilmiştir. Türkiye’de yayın yapmakta olan ulusal televizyon kanalları arasından, reklam gelirlerinin yüksekliğiyle özel televizyon yayıncılığını temsil gücü yüksek olan, hafta içi dizi yayınlayan ve dizileri TİAK verilerine göre (Televizyon İzleme Araştırmaları Anonim Şirketi) yüksek izlenme oranı elde eden (Genel izleyici kategorisinde –totalde- ilk 10’a girme baz alınmıştır) Kanal D, Show Tv, Star Tv, Fox Tv seçilmiştir. Araştırmaya major kanallar içerisinde bulunan ATV dâhil edilmemiştir. Bunun nedenlerinden biri, belirlenen dönemde diğer kanallarda izlenen türde ve özelliklerde bir melodram dizisinin ATV’de tespit edilememesi ve niteliksel farklılıkların oluşmaması yönündeki isteğimizdir. İkinci olarak, televizyon kanallarında yayınlanan dizilerin gerek tür gerekse biçim ve içerik özellikleri ve gündelik yaşamın çerçevelenmesi bakımından benzer nitelikler taşıması nedeni ile analizde dört dizinin yeterli olacağı düşünülmüş ve tekrara düşülmemesi hedeflenmiştir. Araştırmanın örnekleme, Olasılıklı Olmayan Örneklem türlerinden Amaçsal Örneklem’dir. Olasılıklı olmayan örneklem türünde, olasılık kuramına dayanmadan araştırmacı kendisi belirli kıstaslar belirleyerek, bir temsiliyet sağlar. Bu örneklemin türlerinden biri olan Amaçsal Örneklemde ise, araştırmacı kendi amacı ve yargısı doğrultusunda örnekleme girecek birimleri belirler (Atabek, 2007: 11-12). Bu bağlamda araştırma örneklemini oluşturacak dizilerin belirlenebilmesi için TİAK (Televizyon İzleme Araştırmaları Anonim Şirketi) tarafından gerçekleştirilen izleyici ölçüm raporları incelenmiştir. Bunun sebebi, örneklem olarak seçilen dizilerin izleyiciler tarafından en fazla izlenen diziler olması konusundaki isteğimizdir. Çünkü, yüksek izlenme oranı (rating) elde eden diziler daha uzun bir dönem ekranda kalmakta ve çok sayıda izleyiciye ulaşmakta, böylece aktardığı gündelik yaşam dinamikleri de doğal olarak topluma daha fazla yansıtılmaktadır. Bu dizilerin izlenme oranlarının yüksekliği nedeniyle toplumsal ve kültürel yaşama tesirlerinin daha yüksek olduğu, ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel boyutlarıyla gündelik yaşam ideolojisinin yansıtılmasında daha önemli bir rol üstlendikleri düşünülmektedir. Bu anlamda, 1 Ekim 2018 ile 1 Haziran 2020 tarihleri arasında Fox Tv, Star Tv, Kanal D, Show Tv’de yayınlanmış olan ve TİAK verilerine göre izlenme oranları “Genel İzleyici Kategorisi”nde (Total’de) ilk 10’da yer alan (TİAK, tiak.com.tr) melodram dizilerinden Yasak Elma (Fox Tv), Kardeş Çocukları (Star Tv), Zalim İstanbul (Kanal D), Aşk Ağlatır (Show Tv) dizileri seçilmiştir. Araştırmada Amaçsal örnekleme dizilerin belirlenen 10’ar bölümleri ve bu bölümlerdeki tüm sahneleri incelenmiştir. Dizilerdeki gündelik yaşam

pratiklerini saptayabilmek için, seçilen her 10 bölümün dizinin akışındaki kırılmaların bulunduğu ve özellikle tema, karakter ve olay örgüsünde yaşanan dönüşümlerin belirgin olduğu bölümler olması amaçlanmış ve yapılan genel izleme ile bölümler bu kriter dikkate alınarak belirlenmiştir. Bu nedenle dizilerin örnekleme alınan bölüm sayıları farklılaşmaktadır. İzleme yapılan bölümlerde gündelik yaşamın dinamik ve pratiklerine dair istenilen türde ve nitelikte veriye ulaşıldığı düşünülmektedir. Nitekim dizilerin örneklemedeki her bölümünde, araştırma kapsamında belirlenen kategorilere ilişkin yeterli düzeyde veriye ulaşılmıştır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırmanın ilk sınırlılığı özel televizyon kanallarının incelenecek olmasıdır. Araştırmaya TRT dâhil edilmemiştir. Çünkü TRT, yayın politikaları ve programcılık anlayışı bakımından bir kamu televizyonu olarak farklı özelliklere sahiptir. TRT'nin tecimsel yayıncılık anlayışının dışında yer alması ve bir kamu kuruluşu olması yayın içeriklerini ve program türlerini de farklılaştırmaktadır. 1968 yılından bu yana Türkiye'de kamusal televizyon yayıncılığını sürdüren TRT, her ne kadar 1990'lı yıllar itibariyle tecimsel yayıncılığın başlaması ile birlikte yayın politikalarına ve programlarına tecimsel unsurları dâhil etse ve yayıncılık anlayışını değiştirmiş olsa da, ekonomi-politik bağlamda özel yayın kuruluşlarından farklı özelliklere sahiptir. Bu anlamda TRT'de ekrana getirilen dizilerin, ekonomik-politik ile ilişkisi bağlamında farklı bir araştırmanın konusu olması gerektiği düşünülmektedir. Zira, dizilerde gündelik yaşamın nasıl inşa edildiği ve çerçevelendiği konusu, özel ve kamu televizyonları arasında farklılıklar içerebilir. TRT dizileri, TRT'nin bir kamu televizyonu olması sebebi ile ekonomik yapılanması da göz önünde bulundurularak bilhassa siyasal söylemle bağı dikkate alınarak incelenmelidir. Böyle bir inceleme TRT dizilerinin siyasal konjonktür ve iktidar ideolojisi ile ilişkilerine odaklanmayı da gerektirir. Bu anlamda bu araştırmanın konu ve kapsamının özel televizyon kanallarında yayınlanmakta olan dizilerle sınırlandırılmasının ve incelenen dizilerde gündelik yaşam dinamiklerine her biri tecimsel yapıda olan kanalların ekonomi-politiği çerçevesinde odaklanılmasının daha uygun olacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın bir diğer sınırlılığı ise, Türkiye’de yayın yapmakta olan televizyon kanalları içerisinde ulusal yayın yapan, yerli dizileri her hafta prime-time saatleri içinde yayınlayan Kanal D, Show Tv, Star Tv ve Fox Tv örnekleminin seçilmesidir. Bu kanallar yayın dönemleri içerisinde yerli televizyon dizilerine haftalık yayın akışlarında düzenli yer vermeleri ve yerli dizileri en fazla izlenme oranı elde eden (TİAK verilerine göre Total’de ilk 10’da yer alan) majör kanallar olmaları nedeniyle seçilmiştir. Bu sınıflandırma “reyting, kategori, reklam gelirleri” gibi değişkenlere bağlı olarak yapılmıştır. Araştırmada güncel verilere ulaşılması ve özel televizyon kanallarının gündelik yaşam pratiklerini, ekonomi-politik bağlamları içinde inşa ve yansıtmaları bakımından nasıl bir görünüm içerdiklerinin belirlenebilmesi için 1 Ekim 2018 - 1 Haziran 2020 tarih aralığı belirlenmiştir. Yani araştırma, bu kanalların 2018-2020 yılları arası yayın dönemlerinde ekrana getirdikleri yerli dizileri ile sınırlandırılmıştır. Televizyon kuruluşlarının yayın dönemleri her yıl ya da dönemin özellikleri dikkate alınmak suretiyle Televizyon Dairesi Başkanlığı’nın koordinasyonu ile yayın kanallarınca belirlenir (Türkiye Radyo – Televizyon Kurumu Televizyon Yapım Ve Yayınlarına İlişkin Usul Ve Esaslar-Madde 3). Yapılan ön araştırma neticesinde televizyon kanallarının yayın dönemlerinin farklılaşabildiği görülmüş ve her kanalı kapsayacak bir tarih olan 1 Ekim 2018 – 1 Haziran 2020 tarih aralığı belirlenmiştir. Bu dönemin seçilmiş olmasının nedeni son iki yıl içerisinde dizilerde gündelik yaşam pratiklerinin üretimi ve örgütlenmesi anlamında nasıl bir iklim yaratıldığını ve bu dönemin ekonomik, siyasal ve sosyo-kültürel bağlamında dizilerin ideolojik söylemini ortaya çıkarma konusundaki isteğimizdir. Nitekim, 2018-2020 yayın aralığı dönemi, dizilerde ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel konjonktürü yansıtacak güncel bir dönemin incelenmesi adına seçilmiştir. Böylece belirlenen iki yıllık süreçte yerli televizyon dizilerinin nasıl bir sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel bağlamı yansıttığı belirlenebilecektir. Gerek dünyada gerekse Türkiye’de gündelik yaşam dinamiklerinin içinde bulunulan koşullarla birlikte farklılaştığı düşünüldüğünde bu iki yılda televizyon dizilerine sözü edilen perspektifle bakmanın araştırmanın alana güncel veri sunması ve bu dönemin ekonomi politikasına ilişkin veriler içermesi bakımından yararlı olacağı düşünülmüştür.

Araştırmanın diğer bir sınırlılığı ise, 1 Ekim 2018 ile 1 Haziran 2020 tarihleri arasında Fox Tv, Kanal D, Star Tv, Show Tv’de yayınlanmakta olan ve TİAK verilerine göre bu tarih aralığında izlenme oranı Total’de ilk 10’da yer alan diziler içinden Yasak Elma (Fox Tv),

Kardeş Çocukları (Star Tv), Zalim İstanbul (Kanal D) ve Aşk Ağlatır (Show Tv) dizilerinin örneklem olarak seçilmesidir. Araştırmada incelenecek diziler Prime time (20.00-22.59) yayın saati periyodunda yayınlanan diziler içerisinden seçilmiştir. "Altın Saatler", televizyonun en çok izlendiği saatlerdir" (TDK) (<http://www.tdk.gov.tr>). Türkiye’de TV izleme alışkanlığı diğer ülkelerle karşılaştırıldığında daha uzun olduğu (Özertem, 2014) ve diziler 24’e kadar devam ettiği için araştırma, 20:00-24:00 saat aralığı ile sınırlandırılmıştır. Araştırmada yukarıdaki dizilerin seçilmiş olmasının nedeni evreni temsil güçlerinin yüksek olduğunun düşünülmesidir. Her kanaldan seçilen birer dizinin tür ve içerikleri kapsamında kanalların gündelik yaşamı çerçevelemesi ile ilişkili önemli veriler içerdiği ve böylece kanallar arasındaki farklılıkların da belirleneceği öngörüsü ile hareket edilmiştir.

Araştırmanın sınırlılıklarından biri de yalnızca melodram türündeki dizilerin seçilmiş olmasıdır. Bunun nedeni televizyon dizilerinin türsel açıdan farklılaşması ve tür farklılıklarının analizde kavram karmaşasına yol açabileceği konusundaki kaygımızı ortadan kaldırmaktır. Örneklem içindeki major televizyon kanallarında hafta içi yer verilen yerli diziler incelendiğinde melodram türündeki dizilerin ağırlıklı bir yere sahip olduğu görülmüştür. Nitekim bilhassa Ekim ayından yaz dönemi başlangıcı olan Haziran ayına kadar yayınlanan birçok dizi türünde melodramın yoğunlukta olduğu söylenebilir. Bununla birlikte televizyon melodramları, bireylerin aile içinde ve toplumdaki rol ve ilişkilerine, kadın ve erkeğin rol ve görev tanımlarına, gündelik yaşamın genel görünümüne, ilişkilerine ve pratiklerine dair önemli veriler içerdiği öngörüsü ile çalışmanın sınırlılıklarından biri olarak belirlenmiştir.

Araştırma örnekleminin Yasak Elma (Fox Tv), Kardeş Çocukları (Star Tv) Zalim İstanbul (Kanal D), Aşk Ağlatır (Show Tv) dizileri ile oluşturma nedeni bu dizilerin yayımlandıkları dönemde en yüksek izlenme oranlarına ulaşmaları (Total’de ilk 10’da yer alarak) ile birlikte bu araştırmanın konu ve içeriğine uygunluklarıdır. Zira yapılan ön araştırma neticesinde seçilen dizilerin aynı dönem içerisinde yayınlanan diğer dizilerle karşılaştırıldıklarında gündelik yaşamın çeşitli pratiklerine dair daha belirgin veriler içerdiği ve bu nedenle araştırma evrenini temsil güçlerinin yüksek olduğu düşünülmektedir. Nitekim bu diziler, gündelik yaşamın farklı alanlarını ve pratiklerini içeren gündelik eylemlerin yer alması ve söz konusu dönem içerisinde yayınlanan diğer melodram dizileri

ile karşılaştırıldıklarında araştırmının kuramsal çerçevesini oluşturan gündelik yaşam unsurlarını daha genel bir perspektifle yansıtacak içerikte olmaları nedeniyle seçilmişlerdir.

İlgili Kaynaklar ve Tanımlar

Gündelik yaşam kavramı, sosyolojinin bir alt disiplini olarak 18. yüzyılda ortaya çıkan “Gündelik Hayat Sosyolojisi”ne ve gerek sosyoloji gerekse felsefe disiplinleri içerisinde geliştirilen yaklaşımlara dayanır. Gündelik yaşam kavramı, Sosyolojide çok sayıda düşünce akımı içinde temellenir. Gündelik Hayat Sosyolojisinin temelini oluşturan önemli düşünce akımlarından biri “Sembolik Etkileşimcilik”tir. “George Herbert Mead, John Dewey ve Charles Horton Cooley” gibi teorisyenlerin öncü olduğu bu akım, makro yaklaşımlara eleştirel bir tavırla yaklaşır ve insanların gündelik etkileşim ve davranışlarını gruplar içinde inceler. Bireylerarasındaki etkileşimlere işaret eden bu yaklaşıma göre, birey ve grupların karşılıklı etkileşimlerinin toplamı, toplumu ortaya çıkarır (Kendall, 2010:20-21). Gündelik Hayat Sosyolojisinin önemli teorisyenlerinden biri olan Goffman (2009:231-232) ise, gündelik yaşam kavramını, toplumsal etkileşim alanlarında bireylerin diğer bireyler karşısında adeta sahnede oldukları ve karşısındakilerin istedikleri gibi davrandıkları fikrinden hareketle ele alır. Teorisyene göre toplumsal etkileşimler bir diyalektiğe dayalı gibi görünür. Bir birey diğer bireylerin olduğu bir ortama dahil olduğunda, durumla ilişkili gerçeklere ulaşmayı dileyecektir. Ancak bireyler samimi ve sahici duygularıyla hareket etmedikleri için onlarla ilgili eksiksiz bilginin elde edilmesi çok az olanaklı olabilir, sözü edilen bilgiye erişemeyen birey tahmin yürütebilmek için “işaretler, testler, ipuçları, manidar hareketler, statü simgeleri gibi” şeylere odaklanır. Etnometodoloji akımının temsilcisi Garfinkel ise araştırmacıları gündelik yaşamın toplumsal düzenin kurulduğu ve devam ettirildiği sıradanlıklarını araştırmaya yönlendirmiştir. Etnometodoloji, toplumsal sisteme gündelik alanda temel oluşturan kuralları bireylerin ne şekilde müzakere ettikleri ve uyguladıklarını belirlemeye çalışan bir düşünce akımıdır (Adler, Adler ve Fontana, 2012::119). Etnometodolojide özneler değil etkinlikler önemlidir. Etnometodolojik araştırmalar öznel anlamlara değil anlamları üreten çalışmaya odaklanırlar (Cuff ve diğerleri, 1990:14). Sosyolojinin önemli düşünce akımlarından biri olan Fenemonoloji geleneğinin temel öncülerinden biri olan Schutz ise “gündelik yaşam dünyasını”, “onun içinde ve onun yanında diğer insanlara göre hareket eden uyarıcı yetişkin tarafından doğal

tutum içinde yaşanan gerçeklik deneyimi” biçiminde tanımlar (akt. Dreher, 2011:494). Fenemonoloji akımının öncülerinden olan Husserl açısından ise birey, gündelik yaşamı içine doğduğu kültürel ortamın devamı şeklinde kavrar ve yaşar. Ona göre, bireylerin neredeyse tüm alanlarda temel aldıkları bir takım bilgi ve deneyim örnekleri, onlardan önceki zamanlarda yaşayanların tecrübe ettikleri yaşam alanlarının yansımasıdır (akt.Şentürk, 2018:264-265). Berger ve Luckmann’a göre (2008:32) ise, “gündelik hayat, insanlar tarafından yorumlanan ve tutarlı bir dünya olması anlamında onlara sübjektif olarak anlamlı gelen bir gerçekliktir”. Gündelik Hayat Sosyolojisinin önemli düşünce akımlarından bir diğeri de Stiasyonist akımdır. Akımın kurucularından olan Debord’a (2006b:90) göre, gündelik yaşamın incelenmesi ancak onu dönüştürme amacı olduğunda mantıklı bir girişim olabilir. Debord (2006a:25), temel amaçlarının dünyayı dönüştürmek olduğunu ve bireylere en çok özgürlüğü sağlayacak bir dönüşümün mümkün olduğunu dile getirir. Stüasyonistlerin tüketici kapitalizm eleştirisinin en temel kavramlarından biri “gösteri” kavramıdır. “Genel anlamda gösteri, yaşamın somut tersyüz edilişi olarak, canlı olmayanın özerk devinimidir” (Debord, 1996:13). Gösteride deneyimlenmiş yaşantının yerini gittikçe medya ve reklam imgeleri almaya başlar ve aktif katılım yerini pasifliğe bırakır. Bu durum da “toplumsal atomizasyon, yabancılaşma ve pasifizasyona” neden olur (Debord’dan akt. Gardiner, 2016:151). Debord (1996:22), açısından izleyicilerin izlediklerine yabancılaşmasının anlamı şudur: Birey ne kadar fazla izlerse hayatı o kadar eksik yaşar, gösteri dünyasının imajlarına kendisini ne kadar çok kaptırırsa ve üretilen egemen ihtiyaç yanılsamasına ne kadar çok inanırsa kendi benliğini ve isteklerini o kadar az anlamlandırır, “izleyici hiçbir yerde kendini evinde hissetmez, çünkü gösteri her yerdedir”. Gösterinin görkemli avutuculuğu içinde, çağdaş topluma genel olarak hâkim olan bayağılaşma hareketi, yaratılmış meta tüketiminin her alanında modern dünyaya egemen hale gelir. Verileni safça onaylamak, tamamiyle gösteriye dönüşen isyanla da bütünleşebilir: “Bu, iktisadi bolluk üretimini bu tür hammaddelerin işlenmesine dek yaymayı başardığı anda tatminsizliğin kendisinin de meta haline gelmesi demektir” (Debord, 1996:35). Stüasyonist hareketin öncülerinden bir diğeri olan Vaneigem (1996:33) için ise, gündelik yaşam ekonomisi hor görülmelerin ve saldırgan düşüncelerin devamlı değişimine dayanır. Modernitede birey nesne olduğu ölçüde toplumsal bir varlıktır. Sömürgelikten kaçış henüz mümkün değildir. Sömürge durumundan kurtulma, daha önceki tahakküm kavramına yeni bir değer yüklemek mecburiyetinde olacaktır. Kolaylaştırılmış ve ussallaştırılmış kendisini

organize eden mekanizmalar birey ilişkilerini boyun eğme ve hor görülmenin adil değişimine indirgerken, her alanda “evlilik, fedakarlık, çalışma ve sahteliğe şapka çıkarılıyor” (Vaneigem, 1996:35).

Gündelik yaşam kavramını eserlerinde ayrı bir kavram olarak kullanmasa da Marx'ın kapitalizm eleştirisi de gündelik yaşama dair önemli veriler içerir. “Marx’a göre, kapitalist toplumun “gündelik kültürü” incelikli bir aldatma numarasından pek farklı değildir ve egemen sınıfın ekonomik ve ideolojik sömürsünün bir aracıdır” (akt. Bennet, 2013:28). Hâkim sınıfın gerek ekonomik gereke ideolojik hakimiyetinin birlikte oluşturduğu yanılsama o kadar güçlüdür ki, Marx açısından işçi sınıfı sahip olduğu sosyal ve ekonomik kimliğinin reel koşullarını ortak biçimde algılaması bakımından fiili olarak engellenmektedir ve söz konusu olgu toplumsal değişimin temel gerekliliklerinden biridir (akt. Bennet, 2013:28).

Gündelik yaşam kavramını en derin perspektifle ve kapsamlı biçimde ele alan ve dünyada bir gündelik yaşam filozofu olarak anılan kuramcı ise, Henri Lefebvre’dir. Lefebvre’nin gündelik yaşamla ilişkili çok sayıda eseri bulunur. *Gündelik Hayatın Eleştirisi I* (1958/2017), *Gündelik Hayatın Eleştirisi II* (1961/2015), *Gündelik Hayatın Eleştirisi III* (1981/2017B), *Moden Dünyada Gündelik Hayat* (1968/2016) en önemli eserleridir. Lefebvre’ye göre (2016:32) gündelik yaşam ekonomik, psikolojik ya da sosyolojik bir nitelik taşır, anlaşılması için özel yol ve yöntemlerin gerekli olduğu özel nesne ve uzamlardır: “Beslenmedir, giyinmedir, eşyadır, evdir, barınmadır, komşuluktur, çevredir”, bütünsel olarak bir toplumun “maddi kültürü” şeklinde adlandırılabilir. Günlük hayat, “tüm çelişkilerin, belirlenmiş yaşam ile yaratıcı yaşam arasındaki çatışmanın, yabancılaşmanın ve özgürleşmenin alanıdır” (Lefebvre,1995:54). Gündelik yaşam tüm etkinliklerle derin bir bağlantı içerisinde, ayrılıkları ve çatışmalarıyla tüm faaliyetleri içerisine alır; onların karşılaşma alanıdır, gerek bağıdır gerekse ortak düzlemidir. Bireyi var eden ilişkilerin tümü gündelik yaşamda ortaya çıkar ve biçimlenir. Hakikatin tümünü işin içine dâhil eden bu ilişkiler, bir biçimde daima kısmi ve noksan olsa dahi gündelik yaşamda oluşur: “dostluk, yoldaşlık, aşk, iletişim ihtiyacı, oyun vs...” (Lefebvre, 2017:103). Lefebvre (2015:50), gündelik yaşamı, “yaşamın kısa kenarı mütevazı ve iğrenç ögesi olarak mı tarif edeceğiz” diye sorar. On göre bu sorunun yanıtı bir taraftan evet bir taraftan hayırdır. Cevap evettir, çünkü “tüm insan varlığının bu kısa kenarı, mütevazı ve iğrenç ögesi”, gündelik yaşamın parçasıdır:

Sürekli ve bir ihtimal daha çok zaman, tüm teknik olanaklar gündelik yaşamı bir plan ve siyasete göre tümüyle altüst edene kadar bu sürecektir. Gündelik yaşam, bir bakımdan en sıradan, en açık şeyin varolduğu alandır. Başka anlamdaysa, en anlaşılabilir, sınırlarının belirlenmesi en zor olandır. Bir bakımdan ondan daha gelişigüzel bir şey bulunmaz. “Bayağılıktır, kabalıktır, tekrarlanan şeydir”. Diğer bakımdan ise, çok derindir. “Bu, spekülasyon olarak aktarılmamış, açığa çıkmış varoluş ve yaşantıdır”: Farklılaştırılması gereken ve farklılaştırılması en zor olan şeydir (Lefebvre, 2015:55).

Gündelik yaşam kavramı daima tanımlanması zor kavramlardan biri olmuştur. Featherstone (1995:55), “sosyolojik kavramlar içerisinde en fazla ‘gündelik hayat’ kavramının tanımı zorluk çıkartmıştır” diyerek bu durumu açığa çıkarır. Gündelik hayat sosyolojisi temelinde sürdürülen tartışmaların bir bölümü, bu kavramın sınırlarının net olmayışı belirsiz ve muğlak oluşu ile ilgilidir (Eşgin, 2018:29). Gündelik hayat Featherstone’a göre “derli toplu düşünceye uymayan sıkıntı verici ufak tefek her şeyin tıktırılabilirdiği artık bir kategori gibi görünmektedir” (1995:55). Featherstone (1995:55), gündelik yaşam kavramının diğer sosyolojik kavramlara göre daha muğlak ve tanımlanması güç bir kavram olduğunu düşünür. Bunun nedeni, gündelik hayatın, tanımların ve kavramsallaştırmaların oluşturulduğu nihai alanı mümkün kılan temel olmasıdır. Lefebvre’ye (2017:24) göre “muğlaklık gündelik hayatın bir kategorisidir, hatta belki de temel bir kategoridir.

Gündelik yaşam filozoflarından biri olan De Certeau’nun gündelik yaşam yaklaşımında ise bireyler içinde yer aldıkları tüketim dünyasında onlara egemenler tarafından dayatılan değerleri ve yaşam biçimini pasifçe benimseyen ve buna göre eylemde bulunan kişiler olarak değil, aksine verili olanı taktik ve stratejilerle, kurnazca yok etmenin ve yaşamını değiştirmenin yolunu bulan özneler olarak ele alınır. De Certeau’ya (2008:106) göre tüketim, üretimin bir türü olarak şahsına münhasır kurnazlıklara sahiptir, olanaklar ölçüsünde dağılıp ufalanır, “kaçak avlandığı yerler” bulunur, gizlidir ancak devamlı sesler çıkarır. Neticede bu üretim hemen hemen hiç görünür değildir, bunun nedeniyse kendisini ona özgü şeylerle açığa vurmamasıdır, kendisini yalnızca ona zoraki sunulanları kullanma sanatıyla açığa çıkarabilir. Bir gündelik yaşam teorisyeni olan Heller’e göre (2016:3) ise, “bireyler toplumu yeniden üretecekse, kendilerini de yeniden üretmeleri gerekir”. Bu

anlamda gündelik hayat, toplumsal yeniden üretimi olası kılan bireysel yeniden üretim unsurlarının toplamı biçiminde tanımlanabilir.

Gündelik hayata dair tartışmaları sürdüren kuramcılar açısından kavramın görünüşteki sıradanlığı, alışılmış olanı, kanıksanmış, sağduyusal olanı düşündürür (Bennet, 2013:11) Bennet'e (2013:11) göre tam da bu kanıksanmışlık gündelik hayatı toplumsal olarak kıymetli bir araştırma nesnesi yapar. Gündelik hayat, "kültür" ve "yapı" etkileşiminin gerçekleştiği fiziksel bir alan olarak değerli hale gelir. Gündelik hayat kavramı toplum kuramcılar tarafından tam da bu sebeple, toplumun oluştuğu süreçleri ortaya çıkarma çabası ile giderek daha fazla önem kazanmakta ve kullanılmaktadır. Seçkin'e göre (2008:132) gündelik, rutinin aleladelikliğini, sıkıcılığını, sıradan tekrarlanma durumunu, kompleks ve çelişki içeren gerçeklikleri, yaygın iktidar ilişkilerini perdeler ve verili hale getirir. Sözü edilen rutin, alışlagelmiş, verili ve meştrulaştırılmış durumları yakın bir mesafeden izlemek bir gündelik yaşam eleştirisini, gündeliğin eleştirel analizini ve verili olanın sorgulanmasını sağlar.

Gündelik yaşam, farklı toplumsal alanlarda yaşayan bireyler tarafından deneyimlenen maddi ve kültürel bir yaşam alanıdır. Toplumun özünü kavrayabilmek, insanlara dayatılan yasalardan çok onların yaşam biçimlerine, gündelik hayattaki eylem ve pratiklerine eğilmeyi gerektirir. Gündelik yaşamın sorgulanması ve eleştirisi bizi birer tüketiciye dönüştüren kapitalizmin ekonomi-politiğinin sorgulanmasına ve verili toplumsal sisteme ve başat pratiklere razı olmayı dışlayan bir gündelik yaşam anlayışına götürecektir. Gündelik yaşama dair yapılan bir sorgulamada yoğunlaşılması gereken alanlardan biri hiç kuşkusuz ki medyadır. Bu durum medyanın kapitalizmin devamlılığını sağlayan en temel mekanizmalardan biri oluşu ve gündelik yaşamın örgütlenmesi sürecindeki rolü ve etkinliği ile ilişkilidir.

Medyanın seyircilerin gündelik bilgi ve duyarlılıklarını biçimlendirdiği görüşü, modern toplumlarda medyanın kültürel yeri ve önemine ilişkin çalışmaların büyük bir bölümünün çıkış noktasını oluşturmaktadır (Bennet, 2013:126). Kellner'e göre (1995:1), görüntülerin, seslerin ve göstergelerin gündelik yaşamın genel yapısını belirlemesine olanak sağlayan, boş zamana hâkim olan, politik fikir ve sosyal eylemleri biçimlendiren ve bireylerin kimliklerini üreten malzemeleri sağlayan bir medya kültürü ortaya çıkmıştır.

Radyo, televizyon, film ve kültür endüstrilerinin diğer araçları, erkek ya da kadın olmaya, başarılı ya da başarısız olmaya, güçlü ya da güçsüz olmaya dair anlamların üretilmesini sağlar. Medya kültürü bununla birlikte çok sayıda bireyin “sınıf, etnik köken ve ırk, milliyet, cinsellik, ‘biz’ ve ‘onlar’a ilişkin algılarını şekillendiren mesaj ve iletileri sağlar. Medya kültürü, tüm dünyaya egemen olan düşüncelerin ve en etkili değerlerin biçimlenmesini sağlar: İyi veya kötüye, olumlu veya olumsuz, ahlaki olan ya da olmayana dair algıları oluşturur. Medya anlatıları ve imgeleri, günümüzde dünyanın hemen her yerinde varolan insanların çoğunluğu adına ortak bir kültür üretilmesini sağlayan simge ve sembolleri, mitleri ve kaynakları aktarır. Medya kültürü imajların kültürüdür ve çoğunlukla görüntü ve sesin yayılımını sağlar. Ticari bir kültür özelliği taşır ve ürünleri, sermaye birikimi ile karakterize olan büyük şirketlerce odaklanılan özel kârı elde etmek için üretilir.

Medya aktardığı anlatı ve imajlarla bireylerin gündelik yaşamlarını biçimlendirme işlevine sahiptir. Herşeyi gündelik yaşamın değersiz bir parçasına dönüştüren medyanın, kapitalist sistemin kurucu bir gücüne çevrilerek gündelik yaşamın ticari (politik) söylemlerinin en güçlü “üreticisi, metalaştırıcı, nesneleştirici temsilcisi” olduğu söylenebilir (Seçkin, 2008:154). Moores (2000:12), medya ve yayıncılığın iki farklı anlam boyutu ile ele alınabileceğini söyler. İlk olarak sembolik malların üretimi için bir endüstri olarak görülürken, ikinci olarak da çeşitli profesyonel faaliyetler ve devlet ve piyasa ile bir takım ilişkiler doğrultusunda biçimlendirilen bir kültürel üretim alanı olarak ele alınabilir. Medyanın bir kültür endüstrisi olarak ekonomik, siyasal ve toplumsal alandaki gücünü kavrayabilmek için öncelikle onun ekonomi-politiğine odaklanmak gerekir. Nitekim medyanın ekonomi-politikle ilişkisi anlaşılaksızın gündelik yaşamın organizasyonundaki rol ve işlevlerini anlayabilmek söz konusu olamayacaktır. Bu bağlamda tarihsel olarak iki farklı yaklaşımdan söz edilebilir. Bunlardan ilki 19. yüzyılda Adam Smith ve David Ricardo’nun çalışmalarına dayanan ana akım ekonomi-politiktir. Diğeri ise 19. yüzyılda Marx ve Engels’in kapitalizm eleştirileri ile temellendirilen ve Maxist teorisyenlerce geliştirilen eleştirel ekonomi-politiktir. Wasko’ya göre (2005:25), ekonomi-politik incelemeleri, medya ve bilgi sektörünün giderek artan gelişmesini ve küresel düzeyde yaygınlaşmasını algılamak adına oldukça önemlidir. Adam Smith ve David Ricardo’nun çalışmalarıyla başlayan genel ekonomi-politik araştırmalarda, ekonomik konuların incelenmesi ‘ekonomi-politik’ olarak adlandırılmış ve bu çalışmalarda sosyal teori esas alınmıştır. Ekonomi politik, servetin

“üretimi, dağıtımı, değişimi ve tüketimi” ile kişilerin ve toplumun refahının neticelerine yoğunlaşmıştır. Daha özel anlamda ise, kaynakların tahsisi adına bir düzenleme üzerinde çalışmış ve kapitalizmi bir toplumsal üretim sistemi şeklinde ele almıştır.

Anaakım ekonomi-politik yaklaşımında, kapitalizmin egemen kişileri odak noktasıyken, eleştirel ekonomi-politikte iktidar oyunu ve toplumsal etkileşimler temel odaktır. Eleştirel ekonomi-politikte, “anlam üretimi ve tüketiminin toplumsal ilişkilerdeki yapılanmış bakışimsızlıklar tarafından” hangi düzeyde biçimlendirildiğini belirlemek amaçlanır. Bunlar haberin basın patronları ve editörler veya gazeteciler ve haber kaynaklarının karşılıklı ilişkilerince biçimlendirilme türünden, televizyon seyretmenin ev hayatının organize edilmesi ve ailenin egemenlik ilişkilerince etkilenmesi biçimine değin uzanır. Eleştirel ekonomi-politiği öteki yaklaşımlardan farklılaştıran, “onun belirli mikro bağlamların genel ekonomik dinamiklerce ve onların dayandığı daha genel yapılarca” ne şekilde biçimlendirildiğini anlatmak amacıyla, konumlanmış davranışın sürekli ötesine geçmesidir. Eleştirel ekonomi-politik bilhassa iletişimsel faaliyetin, maddi ve sembolik kaynakların aynı düzeyde olmayan bölüşümü tarafından düzenlenme biçimi üzerinde durur (Golding ve Murdock, 2014:54).

“İletişimin ekonomi-politiği” başlığı ile sürdürülen geniş perspektifli çalışmalar, son elli yıl içerisinde önemli bir gelişme kaydetmiş ve farklı boyutlar kazanmıştır. İletişimin ekonomi-politiği bazı görüş açlarına göre, mülkiyetin politik sistemler üzerindeki etkilerinin incelendiği kitle iletişim endüstrisi yapılarını ele alan bir araştırma alanıdır. Diğer bir görüşe göre, kitle iletişim kuruluşlarında “emtia” döngüsü biçiminde ifade edilebilecek “üretim, dağıtım, değişim ve tüketim” olgularının ele alınmasıdır. Başka bir görüşte, bu olgulardan yalnızca bir ya da ikisidir, en kesin olanı dağıtım ile tüketimdir (Graham, 2007:2). Mc Chesney’e (2000:110) göre, iletişimin ekonomi-politiğinin bilimsel düzeyde analizi iki temel boyuta dayanır. Düşünüre göre ilk olarak, iletişimin ekonomi-politiği bir taraftan “medya ve iletişim sistemleri arasındaki ilişkinin niteliğini ve toplumun daha geniş sosyal yapısını ele alır. Başka bir deyişle, medya ve iletişim sistemlerinin ve içeriğin mevcut sınıf ve sosyal ilişkileri nasıl güçlendirdiğini, meydan okuduğunu veya etkilediğini inceler”; İkinci olaraksa iletişimin ekonomi-politiği bilhassa mülkiyetin, destek sistemlerinin (reklamcılık gibi) ve devlet politikalarının medya pratiklerini ve içeriğini ne şekilde etkilediğini ele alır. Bunu

yaparken iletişimin üretimi, dağıtımı ve tüketimi sürecinde yapısal unsurlara ve emek sürecine odaklanır.

Gündelik yaşamın örgütlenmesinde önemli güçlerden birini temsil eden medyanın, sahip olduğu en etkili araçlardan biri hiç kuşkusuz televizyondur. Silverstone’a göre (1994:24), televizyon günlük hayatımızın en temel aygıtlarından biridir ve televizyonun gündelik yaşamdaki güç ve etkileri kişisel koşullara bağlı olarak farklılaşır. Televizyon bireylerin toplumun bir üyesi olarak tüketici kültürüne entegre edilmelerinin temel vasıtalarından birini oluşturur. Televizyon gerek programlama gerekse teknolojilerin standardizasyonu sürecinde gündelik hayatın sürdürülmesi adına son derece önemli ve temel bir boyuttur (Silverstone, 1994:87): “televizyon, açık bir pencere değildir, açık bir kanal değildir; masum değildir ve üretimin izlerini ve modern dünya sistemindeki konumunu taşır” (Silverstone: 1994:103).

Televizyon keşfedildiği ve yayınların başladığı 1930’lu yıllardan itibaren etkisini sürdüren önemli bir iletişim aracıdır. Günümüzde ise televizyon, teknolojik bir aygıt olmasından ziyade, “ekonomik, sosyal ve kültürel üretim, tüketim ve yeniden üretimin gerçekleştiği bir alan” ve bununla birlikte etkili bir paylaşım ve sosyalleşme vasıtasıdır. Televizyonun bu kadar popüler bir araç olması ve çeşitli rolleri üstlenmesinde, şüphesiz ki toplumsal hayatın önemli bir parçasını oluşturması ve gündelik hayat pratikleri ile çok yakından ilişkili olması ana etkidir. Artık televizyon yeni iletişim teknolojilerinin de sürece eklemlenmesiyle hayatımızı çevrelemiş, neredeyse tamamen hapsedmiştir (Özsoy, 2011:81).Televizyonun gündelik hayatın en önemli alanlarından biri olarak hızlı gelişimi, ona dair dinamikleri tamamının “kitle iletişimsel, kültürel, toplumsal ve ekonomik” çerçevede araştırıldığı bir soruşturmaya işaret eden “televizyon çalışmaları” kavramını da” akademik çalışmaların merkezine yerleştirmiştir. Neredeyse her evde bir televizyon cihazının bulunması “televizyon bize ne yapıyor” dan “biz televizyona ne yapıyoruz”a uzanan bir eksenle ele alınmıştır. Televizyona dair pratikler yoğun olarak “üretim pratikleri, ürün/metin ve alımlama pratikleri” olacak şekilde üç önemli açıdan incelenmiştir. Günümüzde, bütün perspektiflerin birbirlerini belirlediği ve televizyonla seyircinin bir araya geldiği alanda söz konusu olan etkileşimin farklı etkiler ortaya çıkardığı yaygın olarak düşünülmektedir (Çelenk, 2001:307). Postman’a göre (2010:92) televizyon, “üst-aracı”

(meta-medium) statüsüne; yalnızca dünyaya ilişkin bilgimizi değil aynı zamanda bilme yollarına ilişkin bilgimizi de yönlendiren bir araç statüsüne yükselmiştir”. Televizyon aracılığıyla kültürler yapısal bir dönüşüm geçirmiş, televizyon son derece görkemli bir gösteri dünyası yaratmıştır. Şüphesiz ki bu durumu isteye isteye onaylama ve hoş olarak algılama noktasına ulaşılabilir (Postman, 2010:93-94).

Williams’a göre (2004:3-4), televizyonun icadı dünyamızı tamamiyle farklılaştırmıştır. Televizyon bilimsel ve teknik nitelikli çalışmalar neticesinde icat edilmiştir. Bir haber ve eğlence aracı rolüyle o kadar güçlüdür ki, ondan önce var olan diğer tüm haber ve eğlence kanallarını farklılaştırmıştır. Televizyonun etki ve gücü bir sosyal iletişim vasıtası olarak öyle yüksektir ki, çok sayıda kurumu ve sosyal etkileşim şekillerini farklılaştırmıştır. Televizyon elektronik bir aygıt olarak sahip olduğu nitelikleriyle, gerçekliğe ilişkin algılarımızı ve bu nedenle de diğer bireylerle ve dünya ile karşılıklı ilişki biçimlerimizi farklılaştırmıştır. Bilhassa merkezi eğlenceyi mümkün kılmada ve merkezi fikir ve eylem biçimlerinin üretilmesinde, yeni bir toplumun ihtiyaçlarını gidermek adına yatırım ve kalkınma amacıyla kullanılmıştır. Gerek yatırım gerekse tanıtım amacıyla yerli tüketim sisteminin yeni ve kâr getiren bir yüzü olarak belirlenmiştir.

Mutlu’ya göre (1991:8) televizyonu anlamaya çalışmak, gündelik hayatımızın vazgeçilmez bir parçası olan televizyon karşısında kendi yerimizi anlamlandırmaktır. Televizyonu anlamaya çabalamak önemlidir, çünkü televizyon gündelik yaşantımızın bir parçası olmanın yanı sıra, hayatımızı tanımlamamızda, hislerimizin ve düşüncelerimizin, gereksinimlerimizin ve hayat tarzımızın şekillenmesinde belirleyici iletler aktarır: “Güzel çirkin, iyi kötü, doğru yanlış vb. kavramları sınamakta kullanacağımız ölçütler sunar”. Mekânsal ve zamansal sınırlamaları kaldırıp, kendimizi etrafımızda olup bitenlerin tümünden haberi olan bir üyesi sanma yanılsamasına düşmemizi özendirerek, bir taraftan televizyona ve teknolojiye karşı sevgimizi ve inancımızı güçlendirir, bir taraftan da sözü edilen yanılsama ve düşüncelerle bizi etkileyip gerçek hayatımızdaki eşitsizlikleri, toplumsal farklılaşma olanaklarını perdelemeye, saklamaya çalışır (Mutlu, 1991:12).

Dünyada yaşanan küreselleşme eğilimleri ve yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren tüm dünyayı etkileyen yeni sağ politikalar, ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel

boyutlarda önemli dönüşümleri de beraberinde getirmiştir. Neo-liberal politikalarla üretilen serbest piyasa ekonomisi, özelleştirme gibi kavramlar tüm dünyayı etkisi altına almış, bu politikalar çok sayıda ülkede 1980'lerin itibaren toplumsal ve kültürel yaşama yön vermiştir. Yeni sağ politikaların etkisi ile tüketim endüstrisi üzerinde devlet müdahalelerinin azaltılması özel teşebbüsün önünü açmış, kapitalist yapılanma, Türkiye'de de 1980'li yıllarla birlikte önemli dönüşümlerin zeminini hazırlamıştır. Dünyada ve Türkiye'de yaşanan ekonomik gelişmelerin, toplumsal ve kültürel alanları da önemli ölçüde etkileyerek dönüştürdüğü görülmektedir. Yaşanan gelişmelerin televizyonu bir kültür endüstrisine dönüştürdüğü ve özel yayıncılık anlayışının da bu ekonomi-politik sistemin bir ürünü olduğu söylenebilir.

Televizyon yayıncılığı alanında görülen tecimselleşme eğilimi öncelikle Avrupa ve ABD'de başlamış, bu özelleşme rüzgârı 1980'li yılların ortalarında Türkiye'de de karşılık bulmuştur (Pekman, 1996:1025). Türkiye'de 1968 yılında TRT ile başlayan televizyon yayıncılığı 1990'lı yıllardan itibaren özel televizyon kanallarının da ortaya çıkması ile birlikte tecimsel bir yapıya evrilmiştir. Bir ekonomik ve kültürel yeniden üretim aracı olarak özel televizyon yayıncılığı dünyada ve Türkiye'de gündelik yaşamın biçimlendirilmesinde temel mekanizmalarından birini temsil eder. Gündelik yaşamın televizyonda nasıl organize edildiğini görebilmek için ise, izleyiciye aktardığı imajlar yoluyla kapitalist yaşam biçimini doğallaştıran anlatılarına bakmak gerekir. Bunlardan biri de hiç kuşkusuz dizilerdir.

Türkiye'de özellikle televizyonda tecimsel yayıncılığa geçildiği ve özel televizyon kanallarının hızlı biçimde arttığı 1990'larda gazete, radyo ve sinema gibi araçlardan yansıyarak gelen ve sonunda TRT televizyonunda denenmiş olan seyirci ilgisi, "prime time"ın dizilerle dolup taşmasının sinyallerini de önceden vermiştir. Böylece 1990'lı yılların sonu ve 2000'li yıllarla birlikte, Türkiye ile kıyaslanabilecek diğer hiçbir ülkede rastlanılmayan bir "dizi fenomeninin" gelişimine şahit olunmuştur. Kısa süre içerisinde İstanbul'da inanılmaz biçimde gelişen bir dizi sektörü ortaya çıkmış ve büyümüştür. Reklam yayınları ile beraber aşağı yukarı iki saat boyunca ekrana getirilen çok sayıda dizi tüm büyük televizyon istasyonlarının ana haber bülteni ardından gelen yayın kuşağını kaplamıştır (Çelenk, 2010a:21). Ticari bir alan olan televizyon yayıncılığı açısından diziler, anlatı yapısıyla reyting ve kâr yönünden önemli bir mecradır. Araştırmacılar içinse diziler, popüler

kültürün günlük yeniden üretiminde medyanın rolünü ve işlevini anlamak bağlamında önemli bir inceleme alanı oluşturmaktadır (Köse, 2012:223-224).

Dünyada televizyon dizileri nerdeyse televizyonun tarihi kadar eski anlatılardır ve çoğunlukla içerik anlamında muhafazakar ve basit formlar olarak ele alınırlar. Bununla beraber son dönemlerde daha yaratıcı hikayeye anlatma araçlarını kullanan yapımlar da üretilmektedir (Birk and Birk, 2005:47). Allrath, Gymnich and Surkamp'a (2005:3) göre televizyon dizileri sadece yapısal özellikleri açısından değil, bununla birlikte anlam üreten anlatı biçimleri olarak da ele alınmalıdır. Dizilerin günlük ya da haftalık olarak ekrana getirilmeleri, seyircileri dizide izlediklerini gündelik hayatlarına aktarmaya zorlamak içindir. Bu anlamda izleyiciye aktarılan anlamlar onun gündelik yaşamının sınırlarının çizilmesi açısından önemli bir işleve sahiptir. Innocenti and Pescatore'a göre (2014:8-9), de televizyon dizileri izleyiciye yaşamları içinde eşlik eder, kimilerinin yaşamının her evresini içerecek kadar uzun süren seyir deneyimi üretir ve sözü edilen deneyimi biçimlendirir. İzleyiciler öncesinde çerçevesi çizilmiş bir tüketimin sınırlarını aşan bir deneyime değil yalnızca diziye izlemeye çağırılır. Aynı zamanda sözü edilen izleme süresinin müzakere edilmesi ihtiyacını ortaya çıkarır.

Televizyon dizileri bireylerin gündelik hayatlarını düzenlemelerinde, moda olanı, alışveriş mekânlarını ve bireylerin tüketim alışkanlıklarını belirlemede önemli bir güce sahiptir. Diziler, toplumsal iletişimin çerçevesini de belirlemektedir. Aslında diziler birer kurgu ürünü de olsa, seyircilerin gerçeklik algılarını oluşturmada önemli bir etkiye sahiptir. Bunu belirleyen ise karakterler, anlatı yapısı ve kurgu biçimi gibi temel unsurlardır (Bilis, 2019:281). Türk izleyicisi televizyonun ilk yıllarında yabancı filmler ve televizyon dizileri ile öncelikle Amerikan kültürü ve diğer yabancı kültürleri izlemiş ve bir takım kültürel unsurları benimsemiş, ardından gelen süreçte gelişmeye başlayan yerli yapımlar aracılığıyla ise kendi kültürüne daha fazla yakın olmaya başlamıştır (Cereci, 2014:3). Pearson'a göre (2004:65) televizyon ulusal bir nitelik taşır ve tahakküme karşı durur, bunun nedeni izleyicilerin yabancı olanı değil yerli olanı tercih etmeleridir. Televizyon, "görselleştirme, öyküleme ve yorumlama" gücü olan bir araçtır ve bu bağlamda izleyicinin yaşamını şekillendirmesini mümkün kılarken, yeni bir evren oluşturmaktadır. Söz konusu evren ise, yaşamın ve gerçekliğin anlatılar dolayımı ile kurulduğu ve televizyonun öykü anlatıcısı rolüyle merkezde

konumlandığı bir evrendir. Aktarılan öykülerle bu yeni evrenin sınırları, toplum hayatının dinamikleri ve hayat tarzları tekrar inşa edilir ve şekillenir (Meral, 2019:202). Nitekim, yerli dizilerle ilişkin olarak yapılacak bir yorumda işaret edilmesi gereken şey, dizilerin anlatım dillerinin “zihinsel örüntülerimize” etki ettiğidir (Çelenk, 2010:27). Pearson (2004:67) program ve türler için önemli bir alan olan televizyonun yaşantımızın dokusuna işlediğini dile getirir.

Yerli diziler, günümüzde yaygınlığını ve etkisini devam ettiren, majör kanallarda hafta içi iki ya da üç gün ve daha uzun sürelerle (yaklaşık üç saat) yayınlanan, bunun yanı sıra iletişim teknolojilerinde yaşanan dijitalleşme sürecinin etkisi ile yaratılan Netflix, Blu Tv, Puhu Tv gibi sanal dizi ve film platformlarında da değişik tür ve biçimlerde yayınlanmaya devam eden anlatılardır. Netflix, Blu Tv ve Puhu Tv gibi yeni dijital film ve dizi platformları, gerek daha önce üretilmiş yapımları içeren, gerekse yeni ve kendine özgü ürettiği yapımlarla dizi ve film üretimine farklı bir dijital boyut kazandırmışlardır. Yeni iletişim teknolojilerinin bir ürünü olan yeni medya alanı, gerek yapıları içeriksel anlamda farklılaştırmakta gerekse seyirci isteklerini değiştirmektedir. Geleneksel televizyonun seyirciye tercihlerine görece odaklanan yayın anlayışlarının dışında, Netflix, Blu Tv ve Puhu Tv gibi dijital platformlar izleyiciye oldukça geniş bir tercih imkanı sunan ve bununla birlikte klasik izleyici anlayışını değiştiren alanlardır. İzleyicinin istek ve beklentilerine yönelen bu platformlar izleyicinin bireyselleştirilerek anlamlandırılmasını sağlar. Bilhassa Netflix’in, bireyselleştirdiği izleyici tercihleri çerçevesinde çok sayıda ülkenin yapımını, farklı coğrafi kültür unsurlarını ve farklı yaşam biçimlerinin görünümünü yayınlamak suretiyle etki alanını genişlettiği söylenebilir (Akova, 2020:4488).

Türkiye’de özel televizyon kanallarında özellikle 2000’li yıllar itibariyle yerli dizi sektörü büyük bir ivme göstermiş, prime-time denilen en çok izleyicinin ekran karşısında bulunduğu saatler dizilerle dolup taşmıştır. Televizyon kanallarında bu süreç içerisinde belirli dizi türleri denenmiş ve izleyicinin ilgisini çeken türlerin yayınlanları sürdürülmüştür. Savaş ve terör konularını içeren yerli diziler, 2005’ten sonra yayınlanmaya başlanan yaygın türler arasında yer alır. (Tek Türkiye (2007), Ölümsüz Kahramanlar (2007), Gazi (2008), Sakarya Fırat (2009), Şefkat tepe (2010), Söz (2017), Savaşçı (2017), İsimsizler (2017) vb.) Ancak bu tür dizilerin 2020’li yıllarda yaygınlığını yitirdiği söylenebilir. Türkiye

televizyonlarında 2005'ten sonra tarih dizilerinin de yaygın türler arasına girdiğine şahit olunmuştur (Elveda Rumeli (2007-2009), Muhteşem Yüzyıl (2011-2014), Muhteşem Yüzyıl Kösem (2015-2017), Vatanım Sensin (2016-2018), Diriliş Ertuğrul (2014-2019), Filinta (2014-2016), Kuruluş Osman (2019-devam ediyor), Uyanış Büyük Selçuklu (2020-devam ediyor), Mehmetcik Kütulamâre (2018-2019), Pyitaht Abdülhamit (2017-2021) bunlardan bazılarıdır). Tarih dizileri günümüzde hâlâ yaygın türler arasında yer almakta ve farklı kanallarda yayınlanmaya devam etmektedir.

Türkiye'de özellikle 2010'lardan itibaren yerli dizilerin ekranda kalma süresini belirlemek için birkaç bölüm çekildiği ve yüksek izlenme oranına ulaşan dizilerin yayınına devam edildiği, izlenme oranı düşük olanlarınsa ekrandan kaldırıldığı görülmektedir. Bu durum dizi maliyetlerinin yüksek olması nedeniyle bir tür ekonomik önlem alma politikası biçiminde yorumlanabilir. İzlenme oranları dizilerin yayında kalma sürelerini uzun yıllardır belirliyor olsa da bu tür bir politikanın son on yıllık süreçte geliştirildiği ifade edilebilir. Nitekim ünlü ya da başarılı oyuncuların olduğu diziler dahi istenilen izlenme oranına ulaşamadığı için bir kaç bölüm sonra yayından kaldırılabilir. Bu da oyuncuların dijital dizi platformlarına yönelmelerine neden olmaktadır. Ancak, televizyonda yerli diziler yaşanan ekonomik, siyasal ve toplumsal koşullardan ve dönüşümlerden etkilense de hemen her dönem en yaygın program türleri arasında yer almaya devam etmektedir.

Türkiye'de dizi sektörü, Ocak 2020'de Çin'de başlayan ve tüm dünyaya yayılan Koronavirüs salgınından ve pandemi sürecinden de derin şekilde etkilenmiş ve dünyada ve Türkiye'de kısıtlamaların uygulandığı Mart 2020-Haziran 2021 yılları arasını kapsayan dönemde belirli aralıklarla sekteye uğramıştır. Pandemi sürecinde sokağa çıkma kısıtlamalarının uygulandığı dönemde (17 Mart 2020'de çok sayıda dizinin çekimlerine iki haftalık süreyle ara verilmiştir) bir çok dizinin çekimleri durdurulmuş ve bir süre eski dizi ve programlar ekrana getirilmiş, kısıtlamaların kaldırılmasının ardından çekimlere pandemi önlemleri ile devam edilmiştir. Dizi sektörü, bu süreç devam ederken kendini pandemi koşullarına adapte etmek durumunda kalsa da bazı haftalar oyuncuların virüse yakalanmaları nedeniyle diziler ekrana getirilememektedir.

Bu araştırmada, özel televizyon kanallarında hali hazırdaki etki ve yaygınlığı düşünülerek yerli televizyon dizilerinin gündelik yaşam pratikleri üzerinde durulmuştur. Bu çerçevede melodram türü ele alınmış olup, yerli diziler gündelik yaşamın biçimlendirilmesi açısından analiz edilmiştir. Türkiye’de melodrama olan ilgi hiç kuşkusuz sinema tarihinin altın çağı olarak isimlendirilen Yeşilçam döneminin ortaya çıkardığı popüler sinema kültürünün bir yansımasıdır. Yıllarca ailesiyle birlikte sinemada dokunaklı melodramları izleyen seyirci, sinemaya olan ilginin azalmaya başladığı yıllarda ilgisini aşına olduğu anlatı ve biçimlere dayanan dizilere kaydırmıştır (Tanrıöver, 2019:89). Melodramların ilgi ile izlenmelerinin sebeplerinden biri, sıradan bireyin bir taraftan modernleşme sürecini yaşamaya uğraşırken diğer yandan da masumiyetini ve saflığını kaybettiği değerler olarak melodramlarda bulmaya çalışmasıdır. Melodramlar 19. yüzyılda ideolojik biçimde, kapitalizm tarafından üretilen sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel çelişkileri örtmek amacıyla, bireyi modernleşme süreci ile içine girdiği yabancılaşma ve yalnızlaşma duygularından arındırmıştır (Agocuk, 2015:564).

Melodram; gerek edebiyat gerekse sinema ve televizyonda ayrı ifade tarzlarına sahip temel türlerden biridir (Akınerdem ve Sirman, 2017:255). Brooks’a göre (1995:1-11) melodram kavramı güçlü bir duygusallık, ahlaki kutuplaştırma ve şemalaştırma, varlığın aşırı durumları, iyilik ve kötülüğün açıklığı ve iyiliğin taçlandırılması, temel işlevinin de günlük davranışların ahlaki anlamlarının belirlenmesi gibi özellikler içerir. Modern bireyin çıkmazlarını yansıtan melodram, çok kafa yormayı gerekli kılmayan, bireyleri gündelik yaşamın problemlerinden uzaklaştıran, gerek başı gerekse sonu net olan, basitçe anlaşılabilir bir anlatı düzenine sahip olan bir türdür (Agocuk, 2015:564). Olumsuz çağrışımları olan melodramlar, hikayeleri engellerle dolu bir kurgusal metni tanımlarlar, hikayelerinde yer alan tesadüfler açık bir takım dramatik ironilere işaret eder, duygusal ve nostaljik anlatılardır. Etkilerini hesaplamak ve daha da ötesi alay etmek, mutlu bir sonla bitirmek ya da bir tür kapanmaya neden olmak için tesadüfen karşılaşma, son anda kurtarma veya dış unsurların müdahalesi gibi anlatı unsurlarından yararlanırlar (Elsaesser, 2014:30). Ang (2007:5), başka bireylerin aşırı duygusallık olarak onaylamayacakları melodramlarda izleyiciye asıl cazip gelen şeyin tam da bu olduğunu ve izleyicilerin bu sebeple melodrama bağımlı hale geldiklerini ifade eder. İzleyicilerin öykü devam ettikçe ağlamaktan, arzu duymaktan, gülmekten, karakterlere karşı korku ya da kızgınlık

duymaktan zevk aldıklarını dile getirir. Bu sebeple yazara göre gösteri ile kurulan duygusal bağ sözü edilen zevk deneyiminin temel gerekliliklerinden biridir.

Melodram zıtlıklar üzerine kurulu olan, ailenin ve aşkın merkezde metinlerdir. Türkiye’de gerek kamu televizyonu ve ardından gelişen tecimsel televizyonlarda bir yandan Hollywood filmleri, edebiyat ve Yeşilçam filmlerinden esinlenerek ve uyarlamalarla diğer yandan da özgün anlatılarla ekrana getirilen melodramlar, “iyi ile kötünün çatışmasını toplumsal karşılığı alan çatışmalara tercüme eder”. İyinin kötüye karşı kazandığı zaferle modern ile gelenekselin çatışma durumu ortadan kaldırılır, yeni bir ahlaki sistem oluşturulur. Televizyon yayıncılığının varolduğu günden bu yana ve bilhassa da tecimsel yayıncılıkla birlikte melodramlarda modern ile geleneksel olan, Doğulu olma ile Batılı olma, gelişmemişlikle ilerleme, çekirdek aile ile ataerkil aile arasında çatışma durumları üretilmiş ve neticede iynin tanımını yapan ve kötüye karşı iyiyi zafere erıştiren diziler yapılmıştır (Akınerdem ve Sirman, 2017:225-226).

Türkiye’de yerli dizi üretiminin 2000’li yıllar itibariyle muhafazakar yeni sağ söylemi ile karakterize olan bir iktidar perspektifinin ve liberal bir ekonomi-politik sürecin tesirinde gerçekleştirildiği ifade edilebilir. Bu süreçten günümüze değin üretilen dizilerin ise sözü edilen ekonomi-politik bağlamın bir ürünü olduğu ve bu dönemin sosyo-kültürel koşullarını içerdği söylenebilir. Bu anlamda diziler kapitalist gündelik yaşam biçimi dinamikleri ve egemen politik söyleme ilişkin anlam kalıpları ile incelenmiş, dizilerde gündelik yaşama dair yapılan sorgulama 2000’li yılların ekonomik ve politik bağlamı ve bilhassa iktidar söylemi içinde gerçekleştirilmiştir.

2. GÜNDELİK YAŞAM KAVRAMI VE GÜNDELİK YAŞAMA KURAMSAL YAKLAŞIMLAR

Gündelik yaşam, sosyoloji ve felsefe disiplinleri içinde çok sayıda teorisyen tarafından yüzyıllardır üzerinde tartışılan ve farklı yaklaşımlar geliştirilen kavramlardan biridir. Bu kavram üzerine yapılan tartışmalar oldukça geniş bir inceleme sahasını içerir. Teorisyenlerin bir bölümü kavramı liberal ekonomi-politik söylem içinde ele alırken bir bölümü ise kavrama eleştirel bir perspektifle yaklaşmıştır. Çok sayıda düşünür gündelik yaşamı egemen güç odakları tarafından inşa edilen bir alan olarak tanımlamıştır. Gündelik yaşamın yapısı ve önemi, felsefeden tarihe kadar hemen hemen bütün birey ve toplum disiplinlerinin araştırmaları içerisinde yer almaktadır (Gambacorta, 1989).

2.1. Gündelik Yaşam Kavramı

Gündelik yaşam, günlük olarak gerçekleşen kalıplaşmış davranışlar toplamını tanımlar. Yaşamın sorgulanması, yaşamın kendisinin sorgulanması biçiminde yorumlanacağı üzere gündelik yaşamda sürekli tekrarlanan davranış kalıplarının sorgulanması olarak da düşünülebilir. Gündelik yaşamın sorgulanması rutinleşmiş, kendisini tekrar eden yaşam kalıplarını aşmak adına bir olanak sağlar. Sıradanlaşmış yaşam, bireyi yok eder. Çünkü duyarsızlaşmış ve sorgulamayan birey fiziksel anlamda hayatta kalsa da sosyal ve psikolojik anlamda yok olmaktadır (Çetin, 2013:17). Bu anlamda gündelik yaşam sosyolojisi, yaşamın gündelik olarak tekrar eden döngüsü içerisinde sorgulanmasını mümkün kılan bir alan olarak önemli bir açılıma sahiptir. Highmore'a (2002a:1-2) göre, gündelik yaşam araştırmaya hazır bir gerçekliğin adı değildir, bununla birlikte "saklı kalan yaşamın da adıdır. Sıradan bir kültürü aşağıdan çağırmak, görünmezi görünür kılmak, dolayısıyla sosyal ve politik rezonanslara sahip olmaktır". Sandywell (2010:175), gündelik kavramının, modern sosyal hayatın en mühim bilişsel ve politik alanlarının büyük bölümünde "eş anlamlı bir belirteç ve ideolojik bir kategori" şeklinde ele alındığını ifade eder. Yani "gündeliklik" olgusu modern yaşamda ideolojik bağlamı içerisinde değerlendirilmelidir ve yaşamın ideolojik yapılar içinde yeniden yapılandırılmasında büyük bir role sahiptir. David Chaney (2002:10), gündelik hayatın rutin olarak önemli olmadığını düşündüğümüz ve bu sebeple onayladığımız hayat biçimleri olduğunu farz ettiğini dile

getirir. Düşünüre göre alışkanlık haline gelmiş deneyim olgusu, mesleklerin, ilişkilerin ve yerleşimlerin rutinleri ve ritimleri ile mümkün olur. Rutinlerin net biçimde normal görülmesi nedeniyle uygun olduğunu, bunun da ötesinde arzulandığını farz etme eğilimindeyizdir.

Featherstone (1995:55) gündelik yaşam kavramının tanımlanması en zor kavramlardan biri olduğunu düşünür ve muğlaklığından bahseder. Teorisyen gündelik yaşamın muğlaklığını ve bu konuda fikir birliği olamamasını da dikkate alarak, kavramın temel özelliklerini şöyle ifade etmektedir: İlk olarak gündelik yaşam, her gün yaşanan olaylara, rutine indirgenen, tekrar eden, onaylanmış tecrübeler, değer ve uygulamalara dayanan beklenmedik nitelikleri olamayan sıradan bir yaşamdır. İkinci olarak, gündelik yaşam öteki dünyaları geliştiren merkezi etkinliklerin önemli düzeyde kadınlarca gerçekleştirildiği bir yeniden üretim alanıdır. Üçüncü olarak, gündelik yaşamda mevcut tecrübelerin ve eylemlerin düşünceden uzak bir boyutta gerçekleştirildikleri söylenebilir. Dördüncü olarak, gündelik yaşamda, kurumsal alanların haricindeki veya kendiliğinden beliren etkinliklerde beraber olmanın kişisel olamayan hissine, ortaklığa, diğerleri ile beraber olmaya vurgu yapılır. Beşinci olarak gündelik yaşamda var olan bilginin heterojenliği ile ilgilidir.

Michael Andre Bernstein'a göre (1992:118), modern çağda "bastırılmış olan şey, alıadeliğin gücüdür; günlük rutinlerimizin ve kararlarımızın dokusu ve ritminin karşı-özgünlüğüdür; yaşanabilir bir sosyal dünya uğruna sunmaya hazır olduğumuz sayısız dakika ve dikkatli ayarlamalardır". Modernite, noksansız bir şeyleşme sürecini önceler. Bu nedenle, gündelik hayat alanı, doğal olmayan bir gereksizlik ve kendini tekrar etme alışkanlığı edinmiştir, bunun nedeniyse gittikçe bürokrasi ve işlevselci anlayışın tesiri altında kalmış olmasıdır. Ortaya çıkan şeyse, gündelik hayat alanının somut potansiyellerinin homojen hale getirilmesi, günlük eylemlerin çeşitliliğinin ve karmaşıklığının ortadan kaldırılmasıdır (Gardiner, 2016:31). İnglis'e (2005:1-2), göre her bireyin gündelik hayatı, kendine ait belirli özellikler taşır. Ancak, farklı bir açıdan, birçok birey benzer gündelik deneyimler yaşar, bu da gündelik hayatın rutinlerini, sadece sıradan olmak değil bununla birlikte birçok bireyin paylaşması bakımından "ortak" hale getirir. Buna rağmen gündelik yaşamı iyi biçimde kavramayı arzuluyorsak, onu yalnızca donuk ve ilgi çekmeyen etkinliklerin biraradalığı şeklinde değerlendirmek yerine, toplumun ve sosyal sistemlerin

onu farklı türde bireyler için ne biçimde geliştirdiğini kavramak durumundayızdır. Bunun yanında, bir toplumun ya da onun herhangi bir parçasını, farklı birey grupları açısından gündelik hayatta neler yaşandığını anlamadığımız müddetçe kavrayamayız (İnglis, 2005:3). Highmore (2002b:12) gündelik yaşamı yalnızca sıkıcı ve amansızca sıradanlaştırılmış şekliyle tanımlamak yerine, onda her gün var olan gizeme işaret eder. Düşünüre göre rasyonalizmin, rutinin dışında gizemli biçimler inşa etmesi de mümkündür.

Kaplan ve Ross (1987:3), gündelik yaşama değinirken onu rutine indirgenmiş, tekrarlardan oluşan, sınırlılıklar ve can sıkıntısının var olduğu bir yer ve zaman olduğunu vurgulamışlardır. Haftasonu şeklinde bölümlendirilmiş boş zamanların, aslında rutinin devamını mümkün kılan bir çark olduğunu dile getirirler. Buna rağmen, her ne kadar rutine indirgenmiş bir düzen kurulsa bile her gün dönüşme olanağını içinde taşır. Yani sınırları çizilmiş “üretim/tüketim” düzeni, içerisinde bireyin tatmini sağlanamayan arzularını ortaya çıkarabilir. Yazarlara göre, “Egemen üretim ilişkilerinin yorulmadan ve acımasızca yeniden üretildiği alanda, tamamen sıradan olanın ortasında, kristalleşmeye yönelik ütöpik ve politik özlemleri aramalıyız” (1987:3). Blanchot’nun (1987:13) ifade ettiğı üzere “gündelik, artık belirli bir zamanda istatikselsel olarak kurulmuş bir toplumun ortalaması değildir, kişinin o olmadan gizli şimdiye ya da görünür varlıkların keşfedilebilir geleceğine nasıl ulaşacağını bilmeyeceğı bir ütopya ve idea kategorisidir”.

Gündelik hayat her ne kadar aşına olunan üzerine kurulu olsa da bu aşinalığı parçalayan kimi eylemleri de içerisinde barındırır. Örneğın, Sürrealistler, en tahmin edilmeyen zamanlarda gündelik yaşama baskı ile nüfuz eden ve rutine indirgenmiş gereksinimlerimize karşı duran “masalsı poetik parlamalara” dikkat çekmekteydiler. “Potlaç” gibi modernizm öncesi toplumsal kutlama türlerine değinen Stüasyonistlerde olduğu gibi Lefebvre de gündelik yaşamı gerek aşan gerekse zenginleştiren bir etkinlik biçimi olarak “şenlik” ten bahseder. Benzer biçimde Bakhtin, “sadece yerleşik dilsel ve edebi uylarımların değıl, aynı zamanda tüm kurumsal düzenlemeler ve toplumsal rollerden tarihe, bireyselliğe, cinselliğe ve hatta zamana, mekana ve doğaya ilişkin tüm kavramsallaştırmalarımızın tesadüfiliğini ortaya çıkaran “karnavelesk” kavramından fayda görmüştür (akt. Gardiner, 2016:42-43). Bahsi geçen rutini bozma biçimleri, kapitalist sistemin ve bürokratik düzenin toplumsal ilişkilerinin şeyleşmesini algılamamızı ve bunu

dışında daha az bürokratik ve bireylerin daha az sömürüldüğü toplumsal ilişkilerin de olanaklı olduğunu göstermektedir (Gardiner, 2016:42). Gambacorta'nın (1989:130) ifade ettiği gibi gündelik hayat "direnişin ortaya çıkışının, olasılıkların algılanmasının ve de vicdanın yeniden uyanışının en inatçı mecrasını" simgeler. Nitekim 20. yüzyılın sonlarından itibaren gündelik yaşam, düşünürler tarafından daha çok değişime ve zıtlıklara açık bir alan olarak anlamlandırılmaya başlanmıştır (Bennet, 2013:15). Tekeli'ye göre (2010:19), gündelik hayat politik veya toplumsal faaliyetlere güçlü bir eleştiri çerçevesi sunmasının yanında, bireylerin eylemleri üzerinde durarak mutluluğu bulmaya çalıştıkları bir proje biçiminde de düşünülebilir. Bu anlamda bireylerin hayat projesi biçiminde ele alınabileceği gibi toplumsal nitelikli bir proje ve daha da ötesi bir ütopya biçiminde de ele alınabilir.

2.2. Gündelik Yaşamın Kuramsal Temelleri

Gündelik yaşam, birey ve yaşamı üzerinde düşünölmeye başlanıldığı günden bu yana daima ilgi nesnesi olmuş alanlardan birini temsil eder. Gündelik hayata dair düşünme çabaları, insanlık tarihi kadar eskilere götürölebilir. Zira birey varolduğı günden itibaren bir gündelik yaşama sahip olmuş ve bu yaşam da sosyologlar ve filozoflar tarafından en çok merak edilen konulardan birini oluşturmuştur. Antik Yunan'dan itibaren filozoflar tarafından "varlığın ne olduğı", "bilginin ne olduğı" soruları, temelinde gündelik hayata dair sorular olarak görölebilir. Çünkü içinde varolduğumuz ve bizi birer birey olarak saran en temel gerçeklik "gündelik gerçekliktir". En soyut nitelikli bilimler için de geçerli olacak şekilde, aslında bu gündelik gerçekliğin ya da onu aşan ve etkileyen başka gerçeklik düzeylerinin sorgulandığı ifade edilebilir (Balta, 2018:53-54). Bu çerçevede gündelik yaşamla ilişkili kuramsal yaklaşımlar aşağıda ele alınacaktır.

Tarihte sosyoloji disiplini içerisinde yapıyı veya faili odak noktası olarak belirleyen iki ayrı ve daha da ötesi karşıt sosyoloji yaklaşımı ortaya çıkmıştır (Esgin ve Özben,2018:36). Bu yaklaşımlardan ilki yapısalcılık yaklaşımıdır ve toplumsal gerçekliğin oluşumunda yapıların hâkimiyetini ve belirleyiciliğini öne çıkarır. Diğer fail odaklı yaklaşımda ise toplumsal gerçekliğin özü birey eylemleri ve ilişkileri temelinde belirlenir. Bu yaklaşımda yapılardan çok failin varlığı ve eylemleri önemlidir. Marx, Durkheim ve Comte yapısalcı yaklaşımın öncü isimleridir. Bu düşünürler için sosyal yapılar bireysel eylemler, amaç ve

anlamları belirleyen temel unsurlardır (Esgin, 2008'den akt. Esgin ve Özben, 2018:36). Sosyoloji disiplini, Durkheim'den Parsons'a kadar devam eden çizgide klasik sosyoloji anlayışından hareketle yapı temelli yaklaşımların öncülüğünde gelişmiş ve bu nedenle uzunca bir süre sosyolojinin yönelimi fail eylemleri, bireysel yapıp etmeler ve gündelik etkileşimler üzerine olmamıştır. Nitekim klasik sosyoloji çalışmalarına bakıldığında fail ve onun eylemleri başta olmak üzere, görece önemli görülen gündelik yaşam alanının uzunca bir dönem sosyolojinin inceleme nesnesi olamadığı görülmektedir. Klasik sosyoloji ve onu takip eden gelenekler içinde, "kültürel kodlar ve yapısal süreçler" gibi temel belirleyicilerin öne çıkartıldığı, gündelik hayatın kişisel eylem ve ilişkisellik gibi unsurlarınınsa gereğince dikkate alınmadığı söylenebilir (Esgin ve Özben, 2018:36-37). Bu sebeple, gündelik hayat alanı özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren daha fazla ilgi duyulan bir alan olmuştur. Toplumu anlamlandırmak adına gündelik hayata önemli bir rol biçmek sosyolojinin araştırma alanındaki büyük bir yön değişimini simgelemektedir. Nitekim bu durum bu zamana kadar klasik sosyoloji geleneğinin toplumun makro yapılarına yoğunlaşırken, 20. yüzyıldan itibaren artık mikro etkileşim alanlarına yöneldiğinin işaretidir. Bu bağlamda, 20. Yüzyılın ikinci yarısı itibariyle gündelik hayat sosyolojisinin, sosyoloji bilimi içerisinde yer alan bir alan haline geldiği söylenebilir. Bu durum gündelik hayatın "gündelik"li yanıyla uzunca bir zaman felsefe ya da bilimsel bilgi alanı içerisinde değerlendirilmezken, toplumu var eden canlılığı ile felsefi ve bilişsel alanın dışlayamadığı ve kayıtsız olamadığı bir alana dönüştüğünü göstermektedir. Sözü edilen değişim, bir taraftan da klasik sosyoloji düşüncesine alternatif bir sosyolojinin belirmesini sağlamıştır (Binay ve Tatlıcan, 2018:180-183).

Gündelik hayat kavramı 1920'li yıllardan itibaren çok sayıda teorisyen tarafından üzerinde durulan kavramlardan biri olmuştur. Gündelik hayat sosyolojisinin temellerinin atılmasında "Blumer, Schutz, Goffman, Garfinkel, Douglas" gibi bilim adamlarının çalışmaları etkili olmuştur. Gündelik hayat sosyolojisi asıl olarak Almanya, Fransa ve İngiltere başta olmak üzere Kıta Avrupası'ndaki düşünürler tarafından Amerika'da başlayan gelişmeleri destekleyen nitelikte eğilimlerin ortaya çıkması ile gelişim göstermiştir (Esgin, 2018:22-23). Sosyolojide çok sayıda düşünür eserlerinde gündelik yaşam kavramına değinmiştir, bu nedenle kavramın kuramsal kapsamı oldukça geniştir. Kavramın kapsam genişliği bakımından, çalışmada gündelik yaşam olgusu, bu kavrama özel olarak işaret eden

en temel yaklaşımlar çerçevesinde ele alınmış olup, bilhassa çalışmanın yöntem bölümünde yapılacak çözümlemede kavramları temel alınacak olan Lefebvre'nin gündelik yaşam yaklaşımı üzerinde daha derinlemesine durulmuştur. Lefebvre gündelik yaşam olgusunu çok sayıda eseriyle en kapsamlı biçimde ele alan, eleştirel yaklaşımçıların başında gelmektedir ve kavramları bu çalışma için kuramsal bir çerçeve oluşturmaktadır. Bu çerçevede, gündelik yaşam kavramını ele alan temel yaklaşımlar aşağıdaki gibidir.

2.2.1. Gündelik Yaşam Sosyolojisinin Temel Düşünce Akımları

Gündelik yaşam kavramını temellendiren en eski ve önemli düşünce akımlarından biri Sosyolojinin öncü yaklaşımlarından bir olan Sembolik Etkileşimcilik'tir. Yaklaşımın temeli George Hebert Mead (1863-1931) tarafından oluşturulmuştur (Kendall, 2010:16). Klasik sosyoloji geleneğine alternatif bir sosyoloji düşüncesinde, bu değişimin en önemli işareti sembolik etkileşimcilik olmuştur. Sembolik etkileşimcilik, gündelik hayat sosyolojisinin önünü açan en temel düşünce akımıdır (Binay ve Tatlıcan, 2018:180-183). Bu akım, gündelik hayat sosyolojisini anlayabilmek bakımından önemli bir tarihsel yaklaşım ve onu olanaklı kılan bir sosyoloji geleneğidir. Bu bağlamda gündelik hayat sosyolojisinin, sembolik etkileşimci sosyologların düşünceleri temelinde geliştirilmiş bir düşünce alanı olduğu söylenebilir (Binay ve Tatlıcan, 2018:147). 1960'lı yıllarda ana akım sosyoloji geleneğinin zayıflaması ile gerçek etkisini elde eden sembolik etkileşimciliğin öncü isimleri "George Herbert Mead, John Dewey ve Charles Horton Cooley" dir (Binay ve Tatlıcan, 2018:154). Makro yaklaşımlara karşı eleştirel bir duruş sergileyen sembolik etkileşimcilik, bireylerin günlük etkileşim biçimlerini ve eylemlerini gruplar içerisinde ele almıştır. Sembolik etkileşimci anlayış, makro ölçekli büyük sosyal yapıların aksine küçük gruplara yönelik mikro ölçekli bir yaklaşım biçimidir. Bu anlayış açısından toplum, birey ve grupların etkileşimlerinin toplamından oluşur. Sembolik etkileşimciler iki veya daha çok bireyin karşılıklı iletişimleri biçiminde açılanan etkileşim süreci ve sembollerin birey iletişimine yükledikleri anlam üzerinde dururlar (Kendall, 2010 :20-21).

Gündelik hayat sosyolojisinin temel karakteristiğinin oluşmasında sembolik etkileşimcilik dolaysız bir etkiye sahiptir. Sembolik etkileşimciliğin gündelik hayat sosyolojisi yapmak gibi bir amacı olmamıştır. Ancak "makro sosyoloji eleştirisi, faillik ve toplumsal

etkileşimi” öne çıkaran analizlerle gündelik hayatın sosyolojinin çalışma alanı haline gelmesini sağlamıştır (Binay ve Tatlıcan, 2018:147-184). Sembolik etkileşimcilik, ana-akım sosyoloji geleneğinin toplumsal dünyayı oluşturmaktan uzak, daha çok toplumun belirlediği ve sınırladığı pasif kişi algısının tersine, toplumsal dünyanın üretim ve yeniden üretimine aktif şekilde katılan bir fail anlayışını getirir (Binay ve Tatlıcan, 2018:173). Sembolik etkileşimcilik, birey davranışlarının subjektif ve yorumlayıcı yanlarının analizi üzerinde durmaktadır. Bu yaklaşıma göre, insan, nesnel yapıların oluşturduğu bir ürün olarak ele alınamaz. Bu yaklaşım açısından eylem, toplumsal bir etkinin doğudan bir tepkisi biçiminde değerlendirilmez, sosyolojik öznenin nesnel etkisinin yorumlanması önemine işaret eder. Sembolik etkileşimcilikte toplumsal gerçeklik sabit bir yapı şeklinde ele alınmak yerine bir sürece işaret eder. Gerek kişi gerekse toplumsal sistem, “tamamlanmış olgular değil, olma sürecindedir”. Bu yaklaşım insanların ne şekilde toplumun bir üyesi oldukları meselesiyle ilgilenir (Çetin, 2013:40). Herhangi bir nesnenin kendisi bireye bir anlam aktarmaz. Tüm nesneler kendilerine yüklenen anlamlarla tanımlanırlar. Sözü edilen anlamlarsa, diğerleriyle etkileşim sürecinin bir ürünüdür. Neticede sembolik etkileşimcilik, “bireyin toplum tarafından belirlendiği” fikrinden yola çıkar. Sembolik etkileşimcilikte, yapı veya kurumu meydana getiren eylemler dil ve jestlerden, anlamları yüklenmek üzere yararlanan sembolik etkileşimle mümkündür. Paylaşılan anlamları taşıyan semboller aracılığıyla nesneler anlamlandırılabilir ve tanımlanabilir. Anlamlarsa, başkalarıyla etkileşim süreci içerisinde paylaşırlar (Çetin, 2013:41-42).

Gündelik yaşamın kuramsal temelleri açısından önemli düşünce akımlarından bir diğerinin Erving Goffman’ın yaklaşımı olduğu söylenebilir. Goffman’a (2009:50) göre, herhangi bir kişi, eylemleri esnasında ideal olarak kabul edilen tarzda görünmek istiyorsa, bu kabullere uymayan eylemlerini bırakmak veya onları saklamak durumunda kalacaktır. Bu biçimde bir uygunsuz hareketin bireyi tatmin ettiği durumdaysa, genel olarak böyle olur, bu tatminin de belli etmeden tadını çıkaracaktır. Bu anlamda birey ne yârden ne serden geçmiş olur. Goffman bireyin herhangi bir davranışta bulunurken tipik biçimde uygun olmayan zevklerden ve iktisadi unsurlardan daha çoğunu sakladığını ifade eder.

Goffman, çalışmalarında sıradan insan ve onun eylemleri üzerinde durur. Fakat sıradan bireye, tarihin ve değişimin aktörü olmayı baskılayan, bu bireyi mutlaka

“kahraman/sahte kahraman” ölçütlerinden birisine yerleştiren ve bu bağlamda bilimsel objesine öfkelenen ya da onu sarıp sarmalayan anlayışlara Goffman yönteminin uzak olduğu söylenebilir. Goffman’ın mimiklerde ve hareketlerde izlediği gündelik yaşam bilgisi oldukça gösterişsizdir (akt. Orhan, 2018:194-195). Goffman’ın yaklaşımında, kişilerin yalnız başlarına olduklarındaki davranış biçimleri birden çok kişi varken gösterdiği davranışlarından çok farklıdır (akt. Orhan, 2018:199). Ön sahnede performans sürdüğü için role devam edilir, rol arka sahnede terk edilir. Asansörde diğerlerinin gözlerine bakmadan hareketsiz kalmak, yolculuklarda insanların ona bakmasına neden olacak tuhaf davranışlardan kaçınmak, ön sahnede rezil olmamak içindir. Erving Goffman’da eylemlerini hesaplayarak yapan, sembolik ya da maddi kazancını yükseltmek isteyen aktörler vardır. Bu aktörler “masa başında bir muharebe planlaması içerisindeki komuta merkezi gibi değil” çoğunlukla içgüdüsel biçimde, toplumsal yaşama dâhil olmanın inceliklerinin ve taktiklerin bilincinde olarak sergilerler (akt. Orhan, 2018:198).

Goffman’a (2009:17-18) göre, izleyenlerin bakışından adeta sahnede bulunan bireyler, onu izleyenlerin kendisi ile ilgili olumlu düşüncelerini, kendisinin karşısındakilerle ilgili iyi düşünceleri olduğunu bilmelerini, gerçeklikte karşısında olanlarla ilgili neler düşündüğünün diğerleri tarafından bilinmesini veya bunu net şekilde bilmemelerini dileyebilir. İlişkinin sürebilmesi için gereken uyumu oluşturmak, kandırmak, başından atmak, akıl bulandırmak, hatalı yönlendirmek, çatışmak ya da hakarete bulunmak isteyebilir. Bireyin amacı veya bu amacını gerçekleştirme nedeni her ne olsa da öteki bireylerin ona tepkilerini, bilhassa da ona ne yönde hareket edeceklerinin denetimine sahip olması kendi çıkarıdır. Söz konusu denetim önemli oranda var olan duruma dair diğer bireylerin ürettiği anlamı etkilemekle mümkün olur. Bu etkileme de öteki bireyleri isteyerek kişinin kendi tasarladıklarına uygun biçimde hareket etmeye yönelten bir izlenim oluşturacak ifade biçimiyle ortaya çıkar. Bu şekilde başka insanların olduğu yere giren kişinin onu izleyenlerde kendi çıkarına bir bakış oluşturacak hareketler yapması için nedenleri olacaktır.

Gündelik yaşam kavramına yön veren düşünce akımlarından biri de Garfinkel’in Etnometodolojisidir. Harold Garfinkel gündelik hayata ontolojik öncelik veren düşünürlerden biridir (Binici ve Tatlıcan, 2018:216). Garfinkel, Etnometodoloji yaklaşımının

öncüsüdür ve etnometodoloji perspektifinden gündelik hayat sosyolojisini ele alır. Slattery (2011:226), Garfinkel'in asıl hedefinin, Alfred Schutz'un ve fenomenolojinin görüşlerini yaşama geçirmek ve bir gündelik yaşam sosyolojisi ortaya çıkarmak olduğunu düşünür. Garfinkel tıpkı fenomenolojide olduğu gibi bireylerin gündelik yaşama dair algı ve yorumlarını öne çıkarır. "Etnometodologlar insanların toplumsal durumlardan anlam çıkarmakta kullandıkları yorumlarla ilgilenirler" (Wallace ve Wolf, 2004:309). Etnometodoloji, Harold Garfinkel'in 1967 tarihli eseri olan "Etnometodolojide Araştırmalar" ile literatürde bilinen bir yaklaşım olmuştur. 1950 ve 60'lı yıllarda çok sayıda yazıyla bu yaklaşımın temel çerçevesini çizen Garfinkel olmuştur. Garfinkel'in Etnometodolojik görüşlerinin temelleri "Talcott Parsons'ın 'toplumsal düzen problemi' üzerine görüşleri ile Alfred Schutz'un (1899- 1959) fenomenolojik yazılarına" değin uzatılabilir (Cuff ve diğerleri, 1990:1).

Cuff ve diğerlerine göre (1990:4), Garfinkel toplumsal düzeni 'katılmalı üretim' biçiminde algılar. Bir faaliyet ve ortamın bilinebilir nitelikleri hangi şekilde ortaya çıksa da, o lokal biçimde üretilen bir şey şeklinde, yani faaliyetin bu faaliyete katılanlarca gerçekleştirilme biçimleri içinde ve onlarla üretilen bir şey biçiminde ele alınmalıdır. Onun öncelikle 'bu' faaliyet ya da ortam biçiminde bilinmesi lokal bir üretimdir. Sözü edilen düşünce, "toplumsal düzenin 'lokal üretim'i" etnometodolojinin esas düşüncesidir. Bu düşünce kişilerin diledikleri şekilde hareket etmekte özgür olduklarını anlatmaz. Bireylerin herhangi bir durumda hangi düzeyde bir özgürlük alanına sahip oldukları bahsi geçen durumun biçimine, ondaki vazife ve sorumluluklarına, başka bireylerin dahil olmasına ve çok sayıda değişken özellikle ilişkilidir. Bu özellikler, bir toplumsal etkinlik alanı olarak söz konusu olan durumun toplumsal gerçekliğini ortaya çıkarır. Kişi bu pratik gerçeklik esasına göre hareket eder (akt. Cuff ve diğerleri, 1990:5).

Sembolik Etkileşimcilik ve Etnometodoloji, toplumsal süreçlere dair nitel araştırmalara değinmeleri açısından benzer niteliktedir. Bu iki yaklaşım ayrıca toplumsal yaşamın anlam vasıtasıyla üretildiğini ileri sürmeleri ve sosyolojinin yorumcu alan olduğunu düşünmeleri açısından benzerdirler. Fakat sembolik etkileşimcilikte özel olarak kimi özne gruplarının ortaklaştıkları "toplumsal anlamları" belirlemeye ve sözü edilen anlamları öznelerin karşılıklı birbirleriyle ve başka gruplarla ilişkileri temelinde ele almak amaçlanır.

Etnometodolojide ise, öznelerden ziyade etkinlikler önem taşır. Etnometodolojik çalışmalar anlamlardan ziyade anlamları sağlayan çalışmayı incelerler. Etnometodolojik çalışmaların sembolik etkileşimcilerin başladığı noktada son buldukları ifade edilebilir (Cuff ve diğerleri, 1990:14).

Garfinkel, Durkheim’ın sosyoloji adına temel önem arz ettiği “toplumsal olgu” kavramı üzerindeki vurguyu değiştirerek gündelik yaşamın icraatlarına yoğunlaşır, böylece inceleme nesnesini bütünüyle değiştirmiş olur. Garfinkel, Durkheim’ın “toplumsal olgunun kendini bizlere nesnel gerçeklik olarak dayattığı” görüşünün en zıttını düşünen teorisyenlerden biridir. Onun açısından, toplumsal olgu, nesnel yapılarla değil, bireylerin gündelik yaşamlarındaki eylemleri ile belirlenen bir nitelikte ortaya çıkar. Bu nedenle Garfinkel gündelik yaşam dünyasını “aşkın” bir gerçeklik biçiminde değil, gündelik yaşamda deneyimlenenler temelinde oluşan bir gerçeklik şeklinde ele alır. Bu açıdan o gündelik yaşamı “toplumsal düzen”den yola çıkarak incelemeyi. O’nun asıl hareket noktası, gündelik yaşamdaki icraatlar ve bunun unsurlarıdır (akt. Binici ve Tatlıcan, 2018:216). Wallace ve Wolf’a göre (2004:312) etnometodoloji, eylemlere ilişkin kurallardan ziyade asıl olarak eylemlerin analizidir. Bireyler yüzme konusunda çok sayıda şey okusa ve bilse de etnometodologlar açısından yüzücülüğün tek şartı yüzmeyi deneyimlemektir. Garfinkel’in yaklaşımında kişilerin davranışları, onların üzerinde var olan yapısal güçlere bağlı olarak yorumlanmaz. Garfinkel, bireyleri yalnızca yapının ya da toplumsal düzenin taşıyıcısı edilgen bireyler olarak görmez, onları kendi benliğine ve yaşamına dair bilgisi, deneyimi ve fikirleri olan özneler olarak değerlendirir (akt. Binici ve Tatlıcan, 2018:219).

Gündelik yaşam kavramı üzerinde duran önemli akımlardan bir diğeri de fenomenolojik yaklaşımdır. Fenomenoloji yaklaşımının öncülerinden biri olan Husserl’e göre (2003:32), “bilgi eleştirisinin yöntemi fenomenolojik yöntemdir. Fenomenoloji, bilginin neliğine ilişkin bilimin içinde yer aldığı genel öz (nelik) öğretisidir”. Görünenin görenle ilişkisini anlamayı hedefleyen fenomenolojik yaklaşım, gündelik yaşamı farklı bir perspektifle ele alan akımlardan biridir. Fenomenoloji, görünen, basit bir inceleme sonrasında algılanabilen gerçekliğin temelini insan ve insanın bilinçlenme süreci çerçevesinde değerlendirmeye çalışır. Felsefi yönü daha çok ağır basan Husserl ve sosyoloji disiplini ile öne çıkan Shutz fenomenolojinin temsilcileridir ve gündelik hayatı kendi

kavramlarıyla anlamlandırmakta ve yorumlamaktadırlar (Şentürk, 2018:236). İnsanlığın ilk çağlarından beri bireyler devamlı suretle varoldukları dünyayı sorgulama ve algılama mücadelesi içerisinde olmuşlardır. Toplamların ve insanların anlam evrenlerinin farklılaşması, nesnelerin değişik biçimlerde tanımlanmasına da neden olmuştur. Fenomenoloji tam olarak bu aşamada, “özne-birey ve farklı anlam dünyaları” temelinde oluşturulmuş bir felsefi düşünce biçimi olarak ifade edilebilir (Özalp ve Ergen, 2017:204). Lyotard’a (2007:10) göre, fenomenolojinin iki yönü bulunur. Bunlardan birincisi bilime karşı büyük bir güven duymasdır. İkinci olaraksa, “istemi bilimin tüm yapısına istikrar vermek ve yeni bir bunalımı önlemek üzere onun dayanaklarını sağlamca ortaya koymaya güdülüyor” olmasıdır.

“Fenomenoloji, kesinsizliği dışlayan bir söyleme ya da logos’a doğru ve o logos yoluyla, bizzat mantığın (logique) kesinsizliklerinden taşmayı hedefleyen bir mantıksal meditasyondur... Bilginin somut veya ‘empirik’ bilimde ‘vücut bulduğunu’ bilir ve bu bilimsel bilginin nereye yaslandığını bilmek ister. Çıkış noktası, araştırdığı köken budur: bilginin dolaysız verileri...” (Lyotard, 2007:7-8).

Fenomenoloji geleneğinin esas kurucusu olan Husserl’in yaklaşımının başlangıç noktasını, ortak çevre, gündelik hayatımızın geçtiği, varolduğumuz dünya olarak yaşam dünyası, oluşturmaktadır (akt. Tepe, 2003:21). Husserl’e göre “ ‘Her türlü gerçek ve olanaklı praksisin oluşturduğu evrensel alan’ ifadesi, yaşam dünyasının anlamına en çok yakışan ifade olur. O günlük yapıp etmelerin, kültür ürünlerinin, kullanılan eşyaların, sanat yapıtlarının oluşturduğu alandır” (akt.Tepe, 2003:22). Bu anlamda Cuff ve diğerlerine göre (1990:3), Husserl’in temel vurgusu, yaşam dünyasının temellerine inilmesi ve onun tümüyle sorgulanmasıdır. Husserl açısından fenomenoloji, onun birey tecrübesinin doğasını ve özünü anlama çabasını anlatır. Filozof, deneyimleri deneyim biçiminde ele alabilmek adına “doğal tutum”u bir yana bırakmalı, yani tüm bireylerin normal olarak algıladığı şeylerin gerçekliği fikrinden uzaklaşmalı ve bu şekilde “dünyayı paranteze almalı”dır. Düşünür için fenomenoloji bu yolla bilincin karakterini araştırabilir.

Husserl’e göre (2003:35) aşkın olan (içkin biçimde bana verilmeyen) tüm şeyler sıfır olarak alınmalıdır, nitekim onun varoluşu ve geçerlilik durumu aşkın biçimde görülmemelidir; o en çok geçerlilik fenomeni biçiminde ele alınabilir. Bu anlamda tüm bilimleri, öncülleri, varsayımları, bizim için çıkış noktası biçiminde ele alınacak doğrulardan

meydana gelen sistemler biçiminde değil, sadece fenomenler şeklinde kullanabiliriz- örn. psikoloji gibi. Husserl açısından gündelik yaşam içerisinde birey, başkalarından devraldığı deneyimleri sorunsallaştırmadan, araştırmadan verili bir gerçekmiş gibi görür ve tanımlar. Birey deneyimleyerek öğrenmek yerine kendinden öncekilerin hayatlarından aldıklarını “apaçık” veriler şeklinde kavrar ve eyleme geçirir. Husserl, “tekrar şeylere dönelim” dediği ünlü sloganında bu sürecin işleyişini açığa kavuşturmaya çalışmaktadır. Üzerinde düşünmeden, sorular sormadan alıp pratiğe geçirdiğimiz şeyler hakkında düşünmemizi ister. Meşhur “epokhe” yöntemi ile, yaşantımızı sürdürürken ne şekilde düzenlediğimizi, tıpkı bir gezgin gibi tüm bildiklerimizi bir tarafa atmayı, sanki hiçbir şeyle ilgili bilgisi yokmuş ve henüz başlıyor gibi hareket etme yöntemini işaret ederek ele alır. Yabancı birinin bakışından, gündelik hayatta var olan verili sistemin ne şekilde yeniden üretildiğini açığa çıkarmayı hedefler (akt. Şentürk, 2018:264-265).

Fenomenolojik akımın önemli isimlerinden olan Schutz ise, Husserl tarafından felsefi temelleri oluşturulan yaklaşımı sosyoloji açısından ele alır (Şentürk, 2018:265-266). Schutz’un hedefi temel olarak Max Weber’in metodolojik bireyciliğinin felsefi yapı taşlarını ele almaktır. Anlama sosyolojisi Schutz ‘un sosyolojik yaklaşımının temelidir (akt. Dreher, 2011:490). Schutz’a göre toplumsal dünya ‘verili’ bir dünya biçiminde deneyimlenir, nitekim “o organize, düzenli, orada bir şeydir; o özel bir bireyden önce vardır ondan bağımsızdır”. “Dünyanın ‘verililiği’” kişilerin ölçmek istedikleri bir varsayım değildir. O daha çok sorgulanmayan ve sorgulanamaz olan bir durum biçiminde ele alınır (akt. Cuff ve diğerleri, 1990:2). Burada hareketle analizlerini yoğunlukla gündelik yaşam üzerine kuran Schutz, insanların hayatlarında temel oluşturan “bilgi stokları”na gönderme yapar. Schutz açısından kişiler, gündelik yaşamlarını, onlardan evvelkilerden devraldıkları bilgi dağarcığının altında sürdürürler. Bireyler, gündelik yaşamları içerisinde günlük etkinliklerini gerçekleştirirken, en basit etkinliklerinden en zor olanlarına değin yaşamını devam ettirirken “stoklanmış” bilgilerden faydalanır. Bu bilgi stoku, gündelik yaşamlarını devam ettirirken birey için bir tür klavuzdur. Biriken, toplanan bilgi orta yerde rastgele bulunmaz. Bireyler, yaşanan olaylar ve olgular açısından bunları gruplamış, sınıflara ayırmıştır. Schutz, bu durumu “tipleştirme” kavramı ile açıklar. Genel yaklaşımlar, yaygın olarak bilinen duygu, düşünce ve davranış deneyimlerinden çıkarılan varsayımlara işaret eden “tipleştirmeler”, Weber’in “ideal tipleri” gibidir. Eyleme geçen birey, olayları söz konusu “tipleştirmeler”i

kullanarak kavrar ve içselleştirir. Mesleğini yürütürken, dini görevini yerine getirirken, resmi bir törene giderken... bu “tipleştirmeler”e odaklanır. Bu nedenle bilgi deposundakiler, pratiğe geçirilmiştir. Schutz bunu “sağduyusal/doğal tutum” şeklinde tanımlar. Yani toplum bireyin her hareket ve eylemine iz bırakmıştır. Bu sebeple birey tek başına değildir, çünkü toplum depoladığı bilgiler, tipleştirmeler ve sağduyusal tutumla bireyin daima yanındadır. Kişinin benliğine ve bilincine işlemiştir. Fakat bireyler her davranışını ötekilerle bire bir aynı olarak gerçekleştirmezler. Toplumsal bir varlık olan kişiler, verili bir evrende dünyaya gelip yaşamını devam ettirse de, söz konusu durum “yekpare” olamaz. Bu sistemde tüm alanlarda devingenlik ve “geçirgenlikler” mevcuttur. Fiziksel, ruhsal ve toplumsal özellikleriyle kişiler, kendine özgündür, ötekilerden ayırdır ve beklenmedik nitelikleri vardır, bu açıdan bireyler birer faildir (akt.Şentürk, 2018:265-266).

Schutz’a göre “doğal tutum” , “gündelik yaşam gerçekliğini” verili bir şey biçiminde onayladığımız bilinç durumudur. “Pragmatik bir gerekçe”yle yönetilmesi nedeniyle gündelik hayat dünyası eylemlerimizce farklılaştırmamız gereken veya eylemlerimizi farklılaştıran bir dünyadır (akt. Dreher, 2011:494). Gündelik yaşam dünyası, hem öncelikle maddesel nesneleri doğal deneyime dönüştüren kültürel anlam-katmanını hem de gündelik sosyal dünyayı içerir. Daha da ötesi Schutz için yaşam dünyası, gündelik gerçeklikten daha da ötesini kapsar. Düzenli biçimde uykuya geçiyoruz ve kurgusal hayatlara fantazilere erişmek adına doğal tutumdan uzaklaşıyoruz. Hatta gündelik hayatı semboller aracılığıyla aşabiliyoruz, doğal tutumumuzu farklılaştırabiliyor, başka gerçeklik alanlarına geçiş yapabiliyoruz. Bu anlamda Schutz yaşam dünyası düşüncesini oldukça geniş bir boyutta ele almakta ve onun bu fikri bilinçteki tüm gerilimleri içermektedir (Schutz ve Luckmann’ dan akt. Dreher, 2011:494).

Gündelik hayat sosyolojisi üzerine düşünce üreten önemli teorisyenler arasında Peter Berger ve Thomas Luckman da yer alır. Berger ve Luckmann gündelik hayat dünyasının konusunu oluşturan gerçeğin anlamlandırılmasına çalıştıklarını ifade eder (Berger ve Luckmann, 2008:33). Gündelik gerçeklik, insanların birbirlerinden ayrı hayat tecrübelerinden üretilen “çoklu öznel gerçeklik” dinamiklerinin üzerine çıkan ve varlığını en önemli gerçeklik şeklinde tanımlayan bir gerçeklik düzeyidir. Bu bakımdan gündelik gerçeklik, “çoklu öznel gerçeklikler” biçiminde toplum ve “nesnel gerçeklik” biçiminde

toplum arasındaki kuramsal farklılaşmanın, deneysel olarak ilişkilendirilebileceği en temel gerçeklik alanı olmaktadır (Berger ve Luckmann'dan akt. Uluocak, 2018:270). “Toplum, gerçekten de objektif bir olgusalığa sahiptir. Ve yine toplum, gerçekten de subjektif anlamı ifade eden eylem vasıtasıyla inşâ edilir” (Berger ve Luckmann, 2008: 28). Dolayısıyla Berger ve Luckmann için toplumun inşasında yalnızca nesnel gerçekliğin değil öznel gerçekliğin de etkisi bulunur ve gündelik gerçeklik bu iki olgunun etkileşimiyle oluşan gerçeklik formudur. Berger ve Luckmann için nesnel bir dünya vardır, fakat bu dünya kişinin aktif katılımı sayesinde varolur. Toplum, bireyin sübjektifliğinin etkisi ve nesnel-olgusal yapıların ortaklığı içinde anlam kazanır. Birey ve toplum arasında bir denge kurmaya uğraşan Berger ve Luckman, sosyal gerçekliğin yalnızca bireyden yola çıkılarak ve aynı şekilde yalnızca yapılara bakılarak anlaşılamayacağını ileri sürmekte ve makro ve mikro gerçeklik düzeyleri arasından diyalektik bir ilişki oluşturmayı hedeflemektedir (akt. Yücedağ, 2013:18).

“Gündelik hayatın fenomenleri, onlara dair kavrayışmdan bağımsız görünen ve kendilerini kavrayışma dayatan örüntüler içinde önceden düzenlenmiştir. Gündelik hayat gerçekliği, evvelce nesnelleşmiş (...) bir nesneler düzeni tarafından oluşturulmuş gibi görünür. Gündelik hayatta kullanılan dil, bana sürekli olarak zorunlu nesnelleşmeler sağlar ve bu nesnelleşmelerin içinde anlam kazandığı ve gündelik hayatı benim için anlamlı kılan bir düzen tesis eder.” (Berger ve Luckmann, 2008: 35).

Berger ve Luckmann (2008:37), gündelik yaşamın “kendiliğinden aşikâr ve zorlayıcı bir olgusalılık” biçiminde gösterişsiz bir şekilde orada olduğunu düşünür. Gündelik yaşamın gerçekliği kendisini insanlara “sübjektiviteler arası bir dünya” biçiminde yani diğerleriyle ortaklaşılan bir dünya biçiminde sunar. “Bu dünyaya dönük doğal tutumumun başkalarının doğal tutumuna tekabül ettiğini; onların da nesnelleşmeleri, düzenlenmiş bu dünya aracılığıyla kavradığını; onların da bu dünyayı, kendi varlıklarının bu dünya içindeki ‘buradalığı ve şimdiliği’ etrafında düzenlediklerini ve bu dünyada üzerine çalışılacak tasarımlara sahip olduklarını bilirim” (Berger ve Luckmann, 2008: 36-37). Bu bağlamda Berger ve Luckman için sosyal gerçekliğin oluşumunda yalnızca nesnel gerçekliği oluşturan makro yapılara odaklanmanın yeterli olmadığı, bireylerarası etkileşim ve sübjektif gerçekliğin de bu süreçte aynı düzeyde öneme sahip olduğu anlaşılabilir.

Sosyoloji disiplini içinde gündelik yaşam kavramı üzerine çalışan önemli teorisyenlerden biri de Antony Giddens'tır. Gündelik hayat konusu, “yapılaşma teorisi”

çerçevesinde, yapı ve fail ilişkisini sosyolojik bir temelde analiz eden Antony Giddens'ın eserlerinde de yer bulmaktadır (Esgin, 2018:379). Giddens'a göre (2012:168), gündelik alışkanlıklarımız, diğerleriyle devamlı olarak kurduğumuz etkileşimleri ile bizim eylemlerimize yapı ve form sağlar. Bunları analiz etmekle toplumsal bireyler olarak kendimizle ve toplumsal hayatla ilgili birçok bilgi edinebiliriz. Hayatımız "her gün, her hafta, her ay ve her yıl" birbirini tekrar eden eylemleri yapmakla biçimlendirilmektedir. Bununla birlikte Giddens'a (2012:168) göre günlük hayatın analizi, bireylerin hakikati dönüştürecek şekilde yaratıcı edimlere ne şekilde gireceklerini görmemizi sağlar. Toplumsal eylem belirli bir yere kadar roller, kurallar ve ortaklaşılan beklentiler şeklinde unsurlar tarafından biçimlendirilirse bile, kişiler gerçekliği kendi kökenleri, menfaatleri ve güdeleri açısından başka biçimlerde anlamlandırır. İnsanlar yaratıcı davranışta bulunma potansiyelini taşıdığından, verdikleri kararlar ve eylemleriyle gerçekliği devamlı suretle düzenlerler. Yani gerçeklik, değişmeyen ve sabit olan değildir. Bireylerin ilişkileri neticesinde üretilir.

Giddens, yapı temelli kuramların egemen olduğu sosyolojiye bir eylem yaklaşımı geliştirmek adına, Goffman'dan başlamak üzere Schutz, Garfinkel ve öteki fail düşünürlerinin görüşlerini temel almıştır. Teorisindeki birçok kavramı bilhassa da Goffman'dan almıştır (akt. Esgin, 2018:401). Giddens, sosyolojik kuramlarda egemen olan temel yapı-fail ikiliğini, kendi kavramsal çerçevesiyle tekrar tanımlamıştır. "Eylem, yapı ve sistem" kavramları Giddens'ta sosyolojik kuramın gereksinimleri ölçüsünde yeniden ele alınır. Bu bağlamda, eylem yapısalcı ve işlevselcilerin söyledikleri gibi, toplumsal sistemin tekil varlığı olan kişilerin yapısal nitelikler anlamında yaptığı sıradan bir faaliyet değildir. Her şeye rağmen, eylem, sosyolojik analizlerde dikkate alınması gereken temel unsurdur. Yapı kavramı da sosyolojik analizden bütünsel olarak ayrılamaz. Yapı, öyle ya da böyle eylemde bulunan üzerinde güçlü bir etki oluşturur. Yapısalcı ve işlevselciler gibi fail temelli sosyoloji yaklaşımları da yapı veya faili tek odakta birleştirmiş, bu kavramlardan birini öbürü için göz ardı etmişlerdir. Buna rağmen toplumsal sistem yapı ve eylemin karşılıklı ilişkileri doğrultusunda meydana gelir (akt. Esgin, 2018:379). Esgin'e göre (2018:388), Giddens'ın yaklaşımında, gündelik yaşam, sürekli suretle yeniden üretilen pratikler evrenidir. Bu bağlamda gündelik yaşam, sosyal pratikler vasıtası ile üretilmektedir. Sosyal pratikler, bir yandan da yapı ile fail etkileşimselliğini sağlayan pratiklerdir. İnsanlar sosyal pratikler vasıtasıyla yapı ve fail etkileşimliliğini sağlarlar. Bu açıdan, "sosyal pratikler, yapı, eylem,

eyleyen, güç, sistem ve zaman-uzam gibi olguları içeren temel bir süreçtir. Yapılaşma, sosyal pratiklerin sosyal aktörler aracılığıyla yapıyı eyleme, eylemi de tekrar yapıya dönüştürme sürecidir”; sözkonusu yapılaşma süreci, gündelik yaşamda devamlı olarak yeniden üretilir. Gündelik yaşam, üyesi bulunduğu toplumun şartlarına dair yüksek düzeyde bilgisi olan failin, onu kısıtlayan yapısal koşullar içinde bilinçli davranışlar geliştirerek toplumun yeniden üretilmesini veya yapılaşmasını mümkün kılan alandır (Giddens’tan akt. Esgin, 2018:382).

Dada ve Sürrealizm ise, yirminci yüzyılın iki büyük ve etkili avangart kültürel yaklaşımlarıdır. Dada ve Sürrealistler, özel anlamda modern hayattaki gündelik yaşamı araştırmalarının özü olarak temellendirmişlerdir. Onlar açısından gündelik hayat kapitalist dünyada giderek daha fazla basitleşiyor, rutine indirgeniyor ve “aptallaşıyordu”. Bunun nedeniyse kişilerin kendilerini yaratıcı bir tarzda açığa çıkarma potansiyellerinin maddi çıkarlar ve sosyal statü uğruna ellerinden alınmasıydı. Daha da önemlisi, kapitalist ahlakı, bireysel mutluluk ve huzurun çok sayıda gösterişli soyutlamaya –“onur, disiplin, aile, ülke ve sermaye”- değişilmesini istiyordu. Tristan Tzara, Dada akımının asıl kurucularındandır (Gardiner, 2016:48). Dada ve Sürrealizm, aslında ütopyacı düşünce geleneğinden sayılsa da “ütopyacı itkinin açıkça özel bir tezahürünü” yansıtıyorlardı. Bir anlamda, “iyi toplumu” eskideki bir “altın çağ”da veya çok uzakta ve büyük olasılıkla elde edilemeyecek bir gelecekte aramaktan ziyade, ütopyayı gündelik yaşamın dönüştürülmesi düşüncesiyle bulundukları yerde arıyorlardı (Gardiner, 2016:49). Richter’e göre (1997:51) kişiler gündelik yaşamın dönüştürülmesi yoluyla “gerçek ve ciddi dünyanın saçmalıklarına yukarıdan bakabilirdi”.

Sürrealizm masalsı ve şiirsel olanla gündeliği birbirinden ayırmamaktaydı. Breton (1972:14), “rüya ve gerçeklik olmak üzere görünüşte çok çelişkili görünen bu iki halin”, Sürrealizmde birleştirilmesi inancındaydı. Gardiner’a (2016:60) göre, şair Rimbaud’un “gerçek yaşam” diye tanımladığı şeyi anlamak için Sürrealizm, “yüce güzelliğin, esrik aşkın ve şehvetin peşinde koşmanın” önemini anlatıyordu. Çünkü ancak bu sayede duyuşal mantık ve dünyevi eylemlerin baskısından kaçılabilir ve şiirsel veya masalsı olana ulaşılabilirdi. Aynı zamanda masalsı denilenin aşkın bir hakikatle aynı şey olmadığının ayırdına varmak önemlidir. Breton ve Sürrealistlerin hedefi gündelik yaşamın

olumsuzlanması veya yok edilmesi değil dönüşümüydü. Başka bir ifadeyle “kutsal olanı, kutsala saygısızlık edenin içine yerleştirmeyi hedefliyorlardı” (Gardiner, 2016:60). Dada ve Sürrealistler, gündelik hayatı sosyo-politik dönüşümün asıl alanı biçiminde önemsemişlerdir (Gardiner, 2016:70). Breton’a (1972:12) göre “Sürrealizm'e dalmış olan akıl, çocukluğunun en güzel yanını parlayan heyecanla yaşar”. Breton eserlerinde, yaşamda aşinalığı yıkıcı teknikleri anlatmış, Sürrealizmin modernitenin yabancılaştırıcılığını ve ikiliklerini ne şekilde yenebildiğini ifade etmek için Hegelci bir dil geliştirmekten haz duymuştur (Gardiner, 2016:64).

Gündelik yaşam üzerine düşünce üreten önemli teorisyenlerden biri de Mikhail Bakhtin’dir. Bakhtin’in (1999:56-57) dünyaya ilişkin tasavvuru şöyledir:

“Bir eylem ya da eylemin gerçekleştirildiği dünya, somut olarak deneyimlenen bölünmez ve eşsiz bir dünyadır. Bu, görülen, duyulan, dokunulan, düşünülen bir dünyadır; değerlerin onaylanmış geçerliliğinin duygusal-iradi tonlarının bütünlüğünün içine sızdığı bir dünyadır. Bu dünyanın bölünmez tekliğinin gerçekliği, bu dünyada yer alışının kabul edilmesiyle, ondaki mazeretsizliğim yoluyla garanti altına alınmıştır (...) Gerçekleştirilen görme, düşünme, yapma eylemim veya davranışımda kendi içimden öne çıktığım ve yayıldığım ölçüde bu dünya ile karşılaşırım”.

Bakhtin’e göre, tıpkı fenomenoloji yaklaşımıcısı Alfred Schütz’ün desteklediği gibi, bireyin “en yüce gerçekliği”, gündelik hayatta “cisimleşmiş varoluşumuzdur”. Fakat Schütz’un tersine, gündeliğin alanı, basit bir şekilde aşına hale gelmiş, üzerine kafa yorulmamış edimler, faaliyetler ve bütünüyle oluşmamış düzenli olmayan fikirler toplamı değildir. Bilhassa, değerlerin etkin biçimde oluşturulduğu, “olumsallık dünyasının anlamsallık dünyasına dönüştürüldüğü alanı oluşturur” (akt. Gardiner, 2016:88). Bakhtin açısından eğer gündelik yaşamın hareketi ve dokuları ile olumlu ve katılımcı bir ilişki kurarsak, “varoluşsal ve etik içerimlerinin düşünümsel olarak bilincinde olmamız” bağlamında yaptıklarımızdan bütünüyle mesul olabiliriz. Bu açıdan “olay-olarak-varlık” kendi içinde deneyimlenmeli, uzak bir mesafeden pasif şekilde algılanmamalıdır. Modernitenin sabitleştirdiği ve birey hayatının içsel şekilde “değer yüklü, etkileşimli ve somutlaşmış karakterini” dikkate almamaya yönelen “yoksullaştırıcı ve gereksinimci” düşünüş tarzı ile yalnızca “kurumsal soyutlama” geri çevrilerek savaşılabılır ve bu şekilde somut eylem merkezileştirilebilir (akt. Gardiner, 2016:80).

Bakhtin'in gündelik yaşam yaklaşımında dil ve diyalogun önemi büyüktür. Gardiner (2016:88-89), Bakhtin'in çoğunlukla önemli bir dil ve diyalog felsefecisi şeklinde isimlendirildiğinden bahseder. Bakhtin'e göre (1984a:40), "Yaşam, doğası gereği diyalogdur. Yaşamak demek, diyaloga katılmak demektir: soru sormak, duymak, cevap vermek, aynı fikirde olmak vb." Bakhtin (1984b:300) bireyin sarfettiği sözün bir karşılık beklediğini ve diyalojiye dayandığını ifade etmek için "söz, yaşayan diyalojik birlikle ayrılmaz biçimde bağlı olan söz, doğası gereği duyulmak ve cevaplanmak ister" der. Gardiner'a göre (2016:97), Bakhtin açısından diyalog bireyin benliğinin ve toplumsal ilişkilerin aktarıldığı ve gerçekleştirildiği en temel araç olma niteliğini taşır, bu nedenle her bir ibarenin sahibi olan ete ve kemiğe bürünmüş benliğin varlığını işaret eder. Bakhtin bireyin diğerleriyle birlikte var olduğunu anlatmak için şu sözleri sarfeder: "Kendimi başlangıçta diğerleri yoluyla gerçekleştiriyorum: kendime dair ilk fikri oluşturabilmek için onlardan kelimeler, formlar ve tonlamalar alıyorum (...) Nasıl ki beden ilk olarak ana rahminde (bedeninde) oluşuyorsa bir kişinin bilinci de diğerininkine sarmalanmış halde uyanır" (Bakhtin, 1986:138). Bakhtin'in düşüncesinde diyalojizm, hakiki varlığı olan bireylerin ve gündelik yaşamda oluşan simgesel "değiş tokuşların" salt tümlüğünü onaylayarak yola çıkar. Gerçek diyalog, sonuçta kesin sınırları olmayan ve sonlandırılmayandır. İçsel bir gelişim çizgisinde hareket etmez, bir şekilde daha öncesinde verili ve sınırları çizilmiş bir nitelikte oluşmaz (Gardiner, 2016:90).

Bakhtin'in eserlerinde üzerinde durduğu kavramlardan bir diğeri de karnavaldır. Wall ve Thompson (1993:66) göre, karnaval bütünüyle gündeliğe karışmıştır ve gündelik de öteki olandan yani karnavaldan bağımsız değildir. Bakhtin'in gündeliği karnavaleskle ayrılmaz şekilde birbiri içine geçmiş olarak teorikleştirmesi, en önemsiz anlatımlardaki ötekilik izlerine işaret eder. Bakhtin'e (1984b: 123) göre, "karnaval kutsal olanı dünyeviyle, yüce olanı alçak olanla, önemliyi önemsizle bilgeyi aptal olanla bir araya getirir, birleştirir, ilişkilendirir ve birbirine bağlar". Gardiner'a (2016:100) göre, Bakhtin'in "karnavaleski" ele alması, "aleladelik" kavramının geliştirilerek sürdürülmesi ve kapsamının genişletilmesi şeklinde yorumlanabilir. Bu ise, Bakhtin'in dünyayı şeyleşmekten kurtarma, modern dünya düzeninin geliştirdiği yabancılaşmanın altından kalkma, "kaba gündelik gerçekliğin sürpüntüsü" diye bahsettiği şeye, yani "duyumsal, bedensel ve dünyevi"nin içinde gizlenmiş olan ve fazlasıyla bastırılmış kapasiteye ilişkin gelişmiş bir bilinçliliği özendirme isteğinin işaretidir. Bakhtin karnavaleski folk-şenlikli kültür olarak adlandırdığı kültür biçimi

temelinde ele alır. *Rabelais ve Dünyası* (1984a: 381) adlı eserinde folk şenlikli kültürle ilişkilendirdiği ütopyacı görüşünü şöyle anlatır:

“Dünyanın popüler anlamda fethi, tüm yabancılaşmayı yıkar ve askıya alır; dünyayı insana ve bedenine yaklaştırır, onun nesnelere dokunmasına, onları test etmesine, her yönden incelemesine izin verir; onların içine girmesine, içini dışına çıkarmasına, onları her fenomenle karşılaştırmasına, ne kadar yüceltilmiş ve kutsal olursa olsun onları analizine, tartmasına, ölçmesine, denemesine olanak tanır. Ve tüm bunlar, tek bir maddi duyuşal deneyim düzleminde yapılabilir”.

Gardiner ‘a (2016:105) göre, Mikhail Bakhtin’in eserlerinde gündelik yaşamın doğası ve unsurlarına ilişkin devamlı bir kaygı söz konusudur. Fikirlerindeki çok sayıda değişim ve farklılaşmaya karşın eserlerinin tümünde “soyut, metafizik idealizme ve indirgeyici, belirlenimci toplumsal kurumlara” karşı bir güven eksikliğine şahit oluruz. Bakhtin okuyucuyu cisimleşmiş birey benliğinin ve bireylerarası somut etkileşimlerin alanına geri çevirmeye uğraşır. Bunun için de Marxçı bir yaklaşımla birey bilinci ve toplumsal ilişkilerin şekleştirilmesi ve yabancılaştırılmasını net biçimde reddeder. Bakhtinci bir alıadelik yaklaşımı, toplumsal ilişkilerin varlığının eleştirel bir görüşle anlamlandırılmasının, diyalog ve bireylerarası ilişkilerin fenomenolojik temeline, gündelik etkinliklere dayalı içsel yeteneklere ve gizil güçlere ve soyut ussallığın kısıtları ve tehlikelerine özellikle işaret eden yeni bir yöntemi açığa çıkarır.

Gündelik yaşamın kuramsal temellerinden biri de Stüasyonist akımdır. 1957 ile 1972 yılları arasında bir politik-kültürel örgüt olarak var olan Stüasyonist Enternasyonel, modernite ve gündelik yaşamın en katı eleştirisini getirmiştir. Gerek tüketici kapitalizmini gerekse bir zamanlar ifade edildiği şekilde “reel sosyalizmi” bütünüyle geri çevirerek ve genelleştirilmiş daimi bir devrim isteği ile en keskin sol örgütlerin bile isteklerini geride bırakmıştır (Gardiner,2016:145-146). Stüasyonistler, “erken Marx’ın hümanizminden, George Lukacs’ın neo Hegelci Marksizminden, sürrealist provakasyonlar ve aşinalığı bozma tekniklerinden, varoluşçu hakikilik düşüncesinden fazlasıyla faydalanmışlardı” (Gardiner,2016:146). Gardiner’a göre (2016:146), Lefebvre’nin gündelik yaşam eleştirisine özellikle değer veriyorlardı. Gerek Lefebvre gerekse Stüasyonist Enternasyonel’in temel hedefi, “metalaşmış toplumsal ilişkiler yoluyla ‘hakiki bir varoluşa’ erişmek” ve bu şekilde modern tüketim sisteminin yarattığı yabancılaşma ile pasifliğin yok edilmesi idi.

Stüasyonist amaç, kararlı bir biçimde belirlenmiş olan geçici anların dönüşümü vasıtasıyla, tutkulu bir hayat zenginliğine dolaysız şekilde dâhil olmaktır (Debord, 2002b:61) Stüasyonist hareketin temel kurucularından olan Debord'a (2006b:90), göre, "günlük yaşamı incelemek, eğer bu çalışma açık bir şekilde günlük yaşamı dönüştürmek için olmasaydı, tamamiyle saçma bir girişim olurdu". Gay Debord (2006a:25), öncelikli olarak amaçlarının dünyanın dönüşümünü sağlamak, kendilerini sınırlanmış hissettikleri toplumun ve hayatın en fazla özgürlük getiren dönüşümünü sağlamak olduğunu ve bu dönüşümün de uygun hareketlerle sağlanabileceğini ifade etmektedir. Debord (2006a:27), kollektif bir avangardın nosyonunun, militan yanıyla, eşzamanlı biçimde, kültürel alanda sistemli bir devrimci projenin önemliliğini ve bu tarz bir projenin gelişmesine mani olan güçlere karşı direnme gerekliliğini sağlayan tarihsel şartların bir ürünü olduğunu söyler. Kotanyi ve Vaneigem 'e göre (2006:89), mevcut koşullandırmanın ortadan kaldırılması aynı zamanda durumların inşası demekti, yani bu, "taşlaşmış bir günlük yaşamda sıkışıp kalmış bitip tükenmez enerjilerin özgürleşmesi" anlamına geliyordu.

Stüasyonistlerin hedefi, modern tüketici kapitalizmin toplumsal ve siyasal açıdan sorgulanması ve yaşama geçirilebilir bir toplumsal dönüşüm projesi aracılığıyla Sürrealistlerin estetik ve politik duruşlarının yerine geçmektir. Sözü edilen proje, savaş sonrası kapitalist düzene ve bilhassa da Lefebvre'nin de belirlediği üzere üretim sürecinden tüketim sürecine geçişe kadar geniş bir anlama çabasını önemlileştiriyordu. Ancak Stüasyonistlerin en temel hedefi, neredeyde Andre Breton'unkine eşti: sanatla hayatın birleşimi ve tüm bireylerin yaratıcı niteliklerinin ortaya çıkması. Bu bağlamda, *angage* sanatçı veya entellektüelin yapması gereken, basit şekilde kapitalist sistemde alınıp satılacak ürünler veya eserler üretmek yerine, "*durum* kurmanın kuram ve pratiğini oluşturmaktır". Böylesi bir özgürlük ortamı, "duygusal arzu kentsel çevre"yi uyumlaştıracak ve günlük hayatın yabancılaşmasına son verebilecekti, burada hareketle de tamamiyle yeni bir hayat biçiminin habercisi olabilirdi (Gardiner, 2016:149-150). Nitekim Debord'a göre (2006a:26), burjuvazinin mevcut çelişkilerden biri, entelektüel ve sanatsal üretimin soyutluk ilkesine saygıda bulunurken, öncelikle gerçek üretimler karşısında direnişe geçmesi, ardından da onları sömürmesidir.

Stüasyonist hareketin en önemli kavramlarından biri Debord'un gösteri kavramıdır. Debord'a göre (1996:1), modern üretim şartlarının egemen olduğu toplumların bütün hayatı "devasa bir gösteri birikimi" şeklinde yansır. Dolaysız olarak deneyimlenmiş her şey bir temsille yer değiştirerek gitmiştir. Debord gösteri kavramını şöyle açıklar (1996:14):

"Kendi bütünlüğü içinde ele alındığında gösteri, mevcut üretim tarzının hem sonucu hem de tasarısıdır. Gerçek dünyaya bir eklenti, ona ilave edilen bir süs değildir. O, gerçek toplumun gerçekdışılığıın can alıcı noktasıdır. Gerek enformasyon ya da propaganda, gerekse reklam ya da doğrudan eğlence tüketimi biçiminde olsun bütün özel biçimleriyle gösteri, toplumsal olarak hâkim olan yaşamın mevcut model'ini oluşturmaktadır. O, üretimde önceden yapılmış seçimin her alanda onaylanması ve bunun sonucu olan tüketimdir".

Gösteri, modern çağda üretilen şeylerin "kaçınılmaz süsü", düzenin rasyonelliğinin genel izahı şeklinde ve sayıları gün geçtikçe çoğalan "imaj-nesneleri" dolaysızca şekillendiren ileri bir ekonomik sektör olarak "güncel toplumun esas üretimi'dir" (Debord, 1996:17). Debord'a göre (1996:15), "gerçek anlamda altüst edilmiş dünyada doğru, bir yanlışlık ânıdır": Yani doğal gerçeklik parçalanmış, görüntü gerçekliğinin yerini almıştır.

Modern üretim şartlarının egemen olduğu toplumların tüm hayatları çok büyük bir gösteri birikimi biçiminde yansır. Dolaysız olarak deneyimlenmiş olan her şey bir temsille yer değiştirerek uzaklaşmıştır (Debord, 1996:13).Gösteri, metanın toplumsal hayata tamamiyle hükmetmeyi sağladığı andır. Bireyler tarafından görülebilen yalnızca meta ile yaşanan ilişkidir ve onun dışında var olan şeylerin görülmesi mümkün olmaz. Modern ekonomik düzen tahakkümünü geniş bir alana ve yoğun biçimde yaymaktadır. Gelişmiş alanlarda "jeopolitik meta tabakalarının sürekli olarak üst üste yığılması ile toplumsal alan istila edilmiştir" (Debord, 1996:27). İkinci sanayi devrimi'nin sözü edilen bu sürecinde, kitleler adına yabancılaşmış tüketim, yabancılaşmış üretime eklenir. Bu tümüyle metalaştırılmış bir toplumun para karşılığı olan emeğinin tamamıdır; döngünün devam etmesi önemlidir (Debord, 1996:27). Erken kapitalist ekonomide, temel gereksinimlerin giderilmesi için yaşamı sürdürmeye yönelik çalışma mecburiyeti, metalaştırmanın hayatın her alanına yayılmasıyla sağlanır (Plant, 1990:4). Değişim değeri tümüyle kullanım değerini yerini alarak oluşabilmiş ve kendi gücüyle elde ettiği zafer onun özerk egemenliğinin şartlarını üretmiştir (Debord, 1996:29). Debord'a (1996:29) göre, modern kapitalizmde metaların bireyler tarafından tüketimi konusundaki yanılsamanın onaylanmasının esas

gerekçesi şu şantaja dayanır: En sınırlı haliyle kullanım (beslenme ve barınma gibi), yalnızca gittikçe yoğunlaşan hayatta kalma çabasının aldatıcı zenginliğine bağlandığı düzeyde kendini var eder. Sahici tüketici, esas olarak yanılsamaların içinde var olur: “Meta bu fiilen gerçek yanılsamadır, gösteri ise onun genel tezahürüdür”.

Debord’a göre gösteri dünyası, zaman kavramını da parçalamış ve gerçek zaman olgusu tüketim zamanı şeklinde üretilen gösteri zamanı yerine yitip gitmiştir: “Gösteride, modern ayakta kalma zamanının kullanım değeri ne kadar azalırsa kıymeti de o kadar artar. Zamanın gerçekliğinin yerini zamanın reklamı alır (Debord, 1996:87). Tıpkı zaman gibi mekân da gösteri dünyasında yok edilmiştir. Debord’a (1996:93) göre, “şehircilik, kapitalizmin doğal ve insani çevreyi ele geçirmesidir; mutlak hâkimiyet şeklinde mantıklı olarak gelişen kapitalizm, artık uzamın tamamını kendi dekoruymuş gibi yeniden yaratabilir ve yaratmalıdır”. Debord (1996:115), açısından gösteri, görünenin organizasyonu ile üretilen sahtekarlığın gerçek varlığı ile, tüm deneyimlenen yaşantıyı hapsederek doğru ile yanlış arasındaki sınırları da yok eder. Garip gündelik yazgısına pasifçe mahkûm edilen birey, parıltılı yöntemler kullanarak bu yazgıya aldatıcı bir biçimde tepki veren bir deliliğe doğru yönlendirilir.

Stüasyonist Enternasyonal üyelerinden biri olan Vaneigem ise *Gündelik Hayatın Devrimi* eserinde, Debord’un perspektifi dışında bir bakış geliştirdi (akt. Gardiner, 2016:161). Vaneigem’e (2001:26) göre, gündelik hayata odaklanmadan devrim ya da sınıf mücadelesinden bahseden bireylerin ağızlarında büyük bir ceset bulunur. Vaneigem bu fikri ile devrimin ancak gündelik yaşamın gerçekliği ve koşulları içinde yaşanabileceğine işaret etmiştir. Vaneigem de tıpkı Lefebvre gibi gösteri dünyasında gündelik yaşamın değersizleştirildiğini ve etkisizleştirildiğini, bunun neticesinde de günlük varoluşa ilişkin yaratıcı niteliklerin egemen çıkarlara boyun eğdirildiğini iddia eder. Gündelik yaşam, iktidarın tahakkümü altındadır, bunun nedeniyse daha önceki dönemlerin inanç yapılarının -“mit ve din fakat aynı zamanda liberalizm ve resmi komünizm gibi Aydınlanma ideolojileri de”- meşruluğunu yitirmesidir (akt. Gardiner, 2016:161). Plant’a göre (1990:3) Stüasyonistler açısından, kapitalist üretim ve tüketim ilişkilerinden bağımsız hiçbir bir tecrübe alanı bulunmamaktadır, kapitalist toplumun bireyleri, “katılımlarını engelleyen bir dünyanın izleyicileri seviyesine indirgenir”. Vaneigem’e göre ise (2001:193) “bireysel

yaratıcılık laboratuvarı, günlük hayatın temel metallerini devrimci bir simya ile altına dönüştürür". Bu bağlamda, Vaneigem açısından devrimci gücü ile bireysel yaratıcılık insanları tahakküm sisteminin sömürülen birer kölesi olmaktan kurtaracaktır.

Vaneigem'e göre (2001:70), "Hayatta kalmak için çalış, tüketerek hayatta kal, tüketmek için hayatta kal: cehennemi döngü tamam. 'Ekonomizmin' egemenliği altında, hayatta kalma hem gerekli hem de yeterlidir. Bu burjuva toplumunun temel gerçeğidir". Vaneigem, gösterinin etkilediği zamanın esas şekilde "durağan ve bütünüyle nicel bir zamansal form olan meta birikimiyle ölçüldüğü" hususunda Debord ile aynı fikirdedir. Zaman bundan böyle insani yaşamışlığın çeşitliliğini tanımlamaktan uzaklaşır. Her şey para ve meta ile ölçülür ve bu durumda daha fazla ve hızlı tüketmekten başka çaremizin olmadığı düşünülür. Vaneigem açısından bunun neticesi, toplumsal devrim karşısında etkili bir engel formu olan "hayatta kalmacılık ideolojisinin" üretilmesidir. Hayatta kalma her şeyden önce gelir. Bu bağlamda varoluş, tüketim kültürünün yeniden üretilmesi bakımından olması gereken asgari seviyede devam ettirilir (akt. Gardiner 2016:163).

2.2.2. Marxsizm ve Gündelik Yaşam

Gündelik yaşam kavramı her ne kadar Marx'ın eserlerinde ayrı bir kavram olarak ele alınmasa dahi, Marx'ın yaklaşımının özünü asıl olarak gündelik gerçekliğin oluşturduğu ve eserlerinde, gündelik yaşama dair önemli fikirler ürettiği söylenebilir. Bu bakımdan gündelik yaşamın araştırılmasında yoğunlaşılması gereken temel eğilimlerden birisi Marxsist yaklaşımdır (Bovone, 1989:41-42). Marx ve Engels (2010:36) yaklaşımlarına öncelikli olarak birey doğasından hareketle başlar, bireylerin gündelik hayattaki eylemleri ve maddi yaşam koşulları onların yaklaşımının özünü oluşturur:

"Bizim hareket noktamızı oluşturan öncüller, keyfi temeller, dogmalar değildir; bunlar, onlara ilişkin soyutlamaların ancak imgelemde yapılabileceği gerçek öncüllerdir. Bunlar gerçek bireylerdir; bu bireylerin eylemleri ve –hem hazır buldukları hem de kendi eylemleriyle yarattıkları- maddi yaşam koşullarıdır".

Marks ve Engels, üretim ilişkileri temelinde kapitalizmi eleştirirken bireye ve onun gerçek yaşam koşullarına odaklandıklarını şu sözleriyle anlatmaktadırlar:

“Başka bir deyişle, etten ve kemikten insanlara varmak için, ne insanların söylediklerinden, imgelerinden, kavradıklarından, ne de anlatıldığı, düşünüldüğü, imgelendiği ve kavrandığı biçimiyle insandan yola çıkılır; gerçek/faal insandan yola çıkılır ve bu yaşam sürecinin ideolojik yansı ve yankılarının gelişmesi de, bu gerçek yaşam sürecinden hareketle ortaya konulabilir” (Marks ve Engels, 2010:42).

Marx’ın eserlerinde üretim tarzı, üretim ilişkileri ve üretici güçleri arasındaki ilişkiler temelinde belirlenir. Bireylerin somut dünyaları ile ilişki biçimlerini belirleyen üretici güçler ve üretim ilişkilerinin bileşimidir. Bu süreçte üretim tarzı bir taraftan da “dağıtım, dönüşüm ve tüketim” biçimlerini oluşturur. Böylece üretim tarzının belirlediği bu “organik bütünlük” evreni oluşturmaktadır. Gündelik yaşamda mevcut olan söz konusu “organik bütünlüğün” anlaşılabilmesi için Marxsizmin bir klavuz niteliğinde kullanılmaması şizofrenik bir toplumsal duruma işaret eder. Sosyoloji geleneği içinde bu organik bütünlükten sıyrılarak yapılan bütün gündelik hayat çalışmaları bu anlamda sorunludur (akt. Balta, 2018:55). Marx ve Engels, kapitalizm eleştirisi yaparken birey ve eylemlerini üretim ve yeniden üretim ilişkileri bağlamında yorumlarlar. Yeniden üretim basit şekilde bireylerin fiziksel varlıklarının yeniden üretimi biçiminde ele alınmaz. Bu, belirli bir yaşam biçiminin yeniden üretimidir. Marx ve Engels’in yaklaşımında “üretim tarzının tanımlanmasında üretim ilişkileri ile üretici güçlerin karşılıklı etkileşimi esastır. Bir başka deyişle, insanları bir arada tutan işbirliği tarzı ve güç dengeleri-ilişkileri üretim tarzı ile diyalektik bir ilişki içinde belirlenir” (akt. Şahin ve Balta, 2001:188-189). Balta’ya göre (2018:58), Marx’ın yaklaşımında üretici güçler bu süreçte üretim ilişkilerinin bir parçası ve sonucu olarak varolurlar. Asıl belirleyici olan şeyse, neticede gerçek yaşamın nasıl üretildiği ve yeniden üretildiğidir. Böylece gerçek gündelik hayatı üreten “emek” tir. Söz konusu emek, Marx tarafından üretken ve üretken olmayan emek şeklinde sınıflandırılır, bireyin tüm yaşamsal eylemlerini ve yeniden üretim süreçlerini de içine alır.

Lenin’e göre (2017:39-40) Marx’ın teorisinde meta kavramı oldukça geniş bir yer tutar. Meta öncelikle bireylerin belirli bir ihtiyacını karşılayan şeydir. İkinci olaraksa, “bir başka şeyle değiştirilebilen şeydir” Şeylerin faydaları, onların kullanım değerini üretir. “Metanın kullanım-değeri olarak varlığı onun fizik varlığı biçimiyle örtüşür”, kullanım değeri yalnızca kullanım açısından değer taşır ve yalnızca tüketim süreci içinde ortaya çıkar (Marx, 2011:43-44). Mübadele değeri (veya yalnızca değer), öncelikle, “bir türdeki belli miktar kullanım değeri ile bir başka türdeki belli miktar kullanım değerinin mübadeleleri arasındaki

orandır” (Marx’tan akt. Lenin, 2017:40). “Başka bir şey bilmese bile herkes, metaların hepsinde ortak olan bir değer biçimine sahip olduğunu ve bunun, kullanım-değerlerinin maddi biçimleri ile tam bir karşıtlık gösterdiğini bilir” (Marx, 2003:56).

Meta, “meta olarak doğrudan kullanım-değeriyle değişim değerinin birliğidir” (Marx, 2011:60). Bununla birlikte meta yalnızca diğer metalara göre meta olma özelliği kazanır. Metaların karşılıklı “gerçek ilişkisi onların değişim sürecidir”. Bu, insanların birbirlerine bağlı olmadan dahil oldukları bir toplumsal süreçtir, fakat insanlar buna yalnızca metaların sahipleri şeklinde dahil olurlar; “bireylerin karşılıklı varlığı, metaların varlığıdır” ve onlar bu şekilde hakikatte sadece “değişim sürecinin bilinçli destekleri” şeklinde yansır. Meta ağırlıklı olarak “kullanım değerinin yokluğudur yalnızca değişim-değerinin maddi dayanağı ya da basit değişim aracıdır; değişim değerinin aktif desteği olarak kullanım değeri değişim aracı olur” (Marx, 2011:60). Marx’ın öğretisinde burjuvazinin temel vasfı bir meta dünyası yaratmak ve her şeyi ticari değeri yani parasal karşılığı temelinde değerlendirmektir. Marx’a göre ürünleri adına sürekli büyüyen bir pazar ihtiyacı, burjuvaziyi dünyanın her yerine salmıştır. Burjuvazinin dünyanın her noktasında yuvalanması, her alanına oturması, her yerle ilişkisi olması gerekir (Marx ve Engels, 2018:53).

Marxsizm, ilk olarak proleteryanın bilimsel bilgisi şeklinde adlandırılır. Marxsizm, “proleteryanın bilimidir”. Bu tümce ikili anlamda analiz edilmelidir. Marxsizm, proleteryaı, hayatını, gerçekliğini, toplumsal rolünü, tarihsel varlığını ele alır. Proleterya sınıfı bilimsel sosyolojinin öncelikli ve esas nesnesidir. Öte yandan, söz konusu bilim “proleteryaıdan çıkar, onun tarihsel gerçekliğini, toplumsal ve politik yükselişini” tanımlar (Lefebvre, 2017:152). Marxsizm, toplumun gündelik yaşamını tanımlar ve ele alır, onu başkalaştırmanın yöntemlerini ortaya koyar. İşçinin gündelik yaşamını ele alır: emek araçlarından ayrı tutulan işçiler, onları bir işverene bağlı hale getiren “sözleşme” aracılığıyla, maddi iş şartlarıyla karşılaşır, serbest iş sözleşmesinin tahakkümü altında “emek pazarında meta gibi satılırlar” (Lefebvre, 2017:153).

Marks ve Engels’in politik çalışmaları, temelde işçi sınıfının gündelik yaşamını dönüştürme mücadelesinin birer parçasıdır (Balta, 2018:57). Lebowitz’e göre (2006:8), işçinin emek-gücünü sermayedara satmaktan farklı bir alternatifi yoktur ve sermayedar

işçinin emek-gücünü yalnızca artı-değer üretmesi şartıyla satın alır. Marx ve Engels’e göre (2018:57-58), “modern sanayi ataerkil ustanın küçük işliğini sanayici kapitalistin büyük fabrikasına” çevirmiştir. Fabrikalara koyulan yığın yığın emekçi, tıpkı asker gibi organize edilmiş, sanayi ordusunun birer askeri şeklinde mükemmel bir “subayla ve çavuşlar hiyerarşisinin komutası altına” alınmışlardır. İşçiler, burjuva sınıfı ve devletince köleleştirilmelerinin yanında, her an makinelerin, kontrolcülerin, öncelikle de fabrika sahibi burjuvaların hezimetinde köleştirilirler. Bu despotluk, öncelikli hedefinin kar olduğunu ne kadar net biçimde dışa vuruyorsa, o kadar “aşağılık, tiksiniç ve dayanılmazdır”.

Balta’ya göre (2018:64-65), Marks’ın görüşünde Komünist toplumda özel mülkiyet yapısının yok oluşu toplumun kurtuluşu olacaktır. Bu durumda herkes kendi özgüllüklerini görecektir ve bu bilinç, gündelik hayatın kendisi tarafından oluşturulacaktır. Kapitalist dünyada bireyin her şeyi çıkarları doğrultusunda gerçekleştirme edimi kapitalizmin yıkılışının ardından “bireyin türe özgüllüğü” bilinciyle ortadan kalkacak ve birey yıkımı da kabullenme noktasına ulaşabilecektir. Kişi davranışlarına yönelik herhangi bir sorumluluğa sahip değilken birey eylemlerinin sonuçları konusunda bilinçlidir. Gündelik yaşamdaki yabancılaşmayı zayıf kılmanın en temel yolu bireyselleşmedir. Yabancılaşmanın geriye düşmesi ancak “işçi sınıfının praksi” yoluyla söz konusu olabilir.

Marx ve Engels’in ardından gelen bazı Marxsistlerin de gündelik yaşama dair dikkate değer açılımlar yaptığı söylenebilir. Bu kapsamda Gramsci’nin hegemonya yaklaşımı önemlidir. Gramsci “hegemonya” teorisini geliştirir ve gündelik yaşamı bu perspektiften yorumlar. Gramsci’ye göre, Proleteryanın kendi hegemonyasını oluşturabilmesi adına kitlelerin önemli bir bölümünün bilinç ve duygularını denetlemesi ve onları dönüştürmesi gerekir. “Dönüştürücü düzey” olan “ortak duyu” alanı bir taraftan egemen ideolojinin üretildiği bir taraftan da bu ideolojiye direnişin alanıdır. Geniş yığınlar, egemen ideolojiden sıyrılabilmesi için söz konusu ortak duyuyu bu yığınlar lehine dönüştürmek durumundadır. Bu durum bir taraftan da üretim ilişkileri ve dolayısıyla toplumsal yapının dönüşümünü de getirecektir. Fakat üretim ilişkileri ile toplumsal yapının bir takım kırılmalarla karşılaşması söz konusu olmadığında ortak duyunun da dönüşümü mümkün olmayacaktır. Bu birbirini karşılıklı olarak etkileyen bir süreçtir. Kapitalist düzende bilinç daima yabancılaşmıştır (akt. Balta, 2018:59-60).

Marxist yaklaşımcılardan bir diğeri olan Lucaks ise (1998:158) “şeyleşme” kavramına değinir. Bu da Marxistlerin gündelik yaşam yaklaşımları açısından önemli kavramlardan biridir:

“Metanın yapısındaki nitelik önceden de sık sık vurgulandı. Bu nitelik, kişiler arasındaki bir ilişkinin, bir bağlantının içinde bir şeysellik (şey veya eşya türünden -y.ö.) karakteri taşımasına ve böylece "vehim veya hayalet gibi bir nesnelliği" içermekte olmasına dayanıyor; bu öyle bir nesnellik ki kendi içinde tamamıyla tutarlı ve akılcı görünen özgül yasaları çerçevesinde (uyarınca-y.ö.) kendi temel niteliğinden ve insanlar arası ilişkilerden gelen tüm izlerini gizleyip örtüyor”.

Lucacks (1998: 161-162) açısından bu olgunun en dikkat çekici yanı, bireyin kendi eylemlerini, kendi emeğini onun karşısına nesnel bir nitelikteymiş, yani bireyden yalıtılmış, onun toplumsal varlığına ve sınıfına yabancı yasalar temelinde dayatılan bir şeymişçesine çıkarmakta olmasıdır. Sözü edilen nitelikse gerek nesnel gerekse öznel ortamda oluşmaktadır. Nesnel şekilde çıkmasının nedeni, yarattığı dünyanın “olmuş-bitmiş şeylerden ve şeyler arası ilişkilerden” oluşmasına dayanıyor (metalar ile metaların pazardaki hareketliliğine ilişkin olarak ortaya çıkan nitelikte bir dünya). Lucacks sözü edilen dünyanın yasalarının bireylerce ağır ağır anlaşılıp onaylandığını, ancak söz konusu yasaların bireyler karşısında bağımsız biçimde çalışan, doğal olarak kişilerin göğüs geremeyecekleri güçler biçiminde var olduklarını ifade eder. Birey, bu güçlerden öğrendiği bilgiden, aslında onların kendi eylemleriyle dönüştürücü bir tesirde bulunma olanağı verilmesine de, kendi faydasına yararlanabilir. Lucaks (1998:161), şeyleşme kavramını açıklarken meta ilişkisine vurgu yapar. Ona göre metayı sahte hale getirilmemiş biçimiyle anlamak yalnızca toplumsal varlık temelinde olanaklıdır. Meta ilişkisinin meydana getirdiği şeyleşme kavramına, bir taraftan toplumun nesnel düzeyde ilerlemesi, diğer taraftan da bireyin toplumsal eylemi bakımından yalnızca bu bağlam içerisinde net bir anlam yüklenebilir. Bununla birlikte gerek bireylerin bilinçlerinin sözü edilen şeyleşmeyi yansıtan formlara itaat etmesi bakımından, gerekse bu süreci anlamlandırma veya sürecin yıkıcı taraflarına karşı direnç göstermek ve bu şekilde ortaya çıkan “ikinci doğa”nın şartlarında kölelikten sıyrılma gayreti bakımından bu kavrama anlam yüklenebilir. Balta’ya göre (2018:61), Lucaks’ın vurguladığı şeyleşme olgusu, bireyi/kimliği parçalara ayırır ve her parçayı alıkoyar. Aynı zamanda, söz konusu parçalar arasında bir takım hiyerarşi ilişkileri oluşturarak, her bir parçanın bir diğeri üstünde egemenlik kazanması ile birey ve kimliğini zayıflatma işlevini de yerine getirmiş olur.

Gramsci ve Lucaks'ın birey ve varoluş koşullarına ilişkin düşünceleri, gündelik yaşam hakkında kendilerinin ardından gelen çalışmalara öncülük etmiş ve tartışmaların seyrini belirlemiştir (Balta, 2018:61).

Marxist yaklaşımcılardan diğer ikisi de Henri Lefebvre ve Agnes Heller'dir. Bu iki kuramcı da, Marxist perspektifle gündelik yaşamı ayrı bir kavram olarak ele almış ve bu konuda eserler vermiştir. Lefebvre ve Heller'in gündelik yaşam yaklaşımlarına, gündelik yaşam araştırmalarında ağırlıklı bir yer tutmaları nedeniyle ayrı birer başlık olarak çalışmanın ilerleyen bölümlerinde yer verilmiştir.

2.2.3. Henri Lefebvre'nin Gündelik Yaşam Teorisi

Henri Lefebvre (1901-91) Fransız bir gündelik hayat kuramcısıdır. Gündelik hayat sosyolojisini derin bir perspektifle ele alan ve bu kavram üzerinde uzun yıllar çalışan sosyologlardan biridir. Lefebvre tüm dünyaya adını gündelik hayat üzerine yazdığı eserleri ile duyurmuş ve bu alanda ün kazanmıştır. Lefebvre, 1901'de Fransa'da dünyaya gelmiştir. 1924 yılında dâhil olduğu "Philosophies" adlı toplulukta beraber olduğu "Poltzer, Friedman, Nizan gibi" teorisyenlerle birlikte, 1928'de Fransız Komünist Partisi'ne katılmıştır. 1940 yılında Fransız Direnişi'ne dâhil olmuştur (Lefebvre, 2017a). 1933 yılında Marxist bir yaklaşımla *Avanposte* dergisini yayınlamaya başlamıştır. Marxist görüşü toplumun geniş kesimlerine yaymak adına eserler yayınlamıştır (Lefebvre, 2016). Komünist Parti'den 1958 yılında atılmış, 1961-1965 yılları arasında Strasburg Üniversitesi'nde sosyoloji profesörü olarak çalışmıştır, bu sırada Stüasyonistlerle bağlantı kurmuştur. 1965-73 yılları arasında Nanterre, 1973'ün ardından da Paris Üniversitesi'nde sosyoloji profesörü olarak çalışmalarına devam etmiştir. Paris'te 1991 yılında ölmüştür (Lefebvre, 2016). *Gündelik Hayatın Eleştirisi* adlı eserinin ilk cildini 1947 yılında kaleme almış, 1958'de yayınlamıştır (çev. Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, 2017a), ardından da *Gündelik Hayatın Eleştirisi II* (1961)-*Gündelik Hayatın Eleştirisi III* (1981) (çev. Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, 2015; 2017b) adlı kitapları yayınlanmıştır (Lefebvre, 2017a). Lefebvre'nin gündelik hayat konusunda en önemli eserlerinden bir diğeryse 1968'de İngilizce olarak yayınlanan *Modern Dünyada Gündelik Hayat* (çev. Işın Gürbüz, Metis Yayınları, 2016) adlı eserdir. Lefebvre üzerinde en çok etkili olan düşünürler Hegel, Marx ve Nietzsche olmuştur, fakat bununla birlikte

Heidegger'in çalışmalarıyla da devamlı şekilde ilgilenmiştir. İlgi duyduğu diğer teorisyenler Freud, Lenin ve Mao'dur. Bununla beraber, Marx'ın çağdaş fikirleri ve genel olarak içerisinde "Foucault, Sartre, Merleau-Ponty, Levi Strauss ve diğerleri" nin de olduğu çağdaş yaklaşımın bakış açılarına eleştirel bir tavırla eğilmiştir (Elden ve diğerleri, 2003).

Lefebvre'nin gündelik tanımını algılayanın yolu, 1958'de bir giriş bölümünün dâhil edildiği, 1947'de yayınlanan *Gündelik Hayatın Eleştirisi*'dir. Bu eserinde, modernizmin unsurları, modern dünyada boş zaman ve kitlesel tüketim olmak üzere çok sayıda konuya yer vermiştir (Gardiner, 2016:112). Roberts'e (2013:91) göre Lefebvre, *The Critique of Everyday Life* adlı yapıtında bir meseleyi şaşırtıcı biçimde basit bir biçimde ortaya koyar: Avrupa'da başlayan mükemmel sanayileşme ve şehirleşme ile beraber kültürün gerek üretimi gerekse tüketimi bundan böyle kapitalizmin birikim sürecinin bir parçasına dönüştürülmüştür. Gardiner'a (2016:112) göre de kitap, etkili bir toplumsal başkalaşım ve büyük bir ulusal amaç duygusunun yükseldiği savaş yılları sonrası özgürlük sürecinin iyimser bir bakışını sunar. Lefebvre ardından gelen eserlerinde daha eleştirel ve temkinli davranır, gündelik yaşamın devrimci başkalaşma gücünü ve bürokratik sisteme karşı güçsüzlüğünü gösterir. *Gündelik Hayatın Eleştirisi* adlı eseri, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*'tan farklı duran Lefebvre, yirmi yıl içerisinde önemli bir gündelik hayat kuramı ortaya çıkarmıştır. Lefebvre, bu kuram öncesinde ele aldığı yaklaşımları titizlikle farklılaştırmış ve 1950 sonrası sosyo-ekonomik farklılıkların gündelik yaşamda yarattığı dönüşümü analiz etmeye çalışmıştır. Lefebvre'nin bu süreçte yaklaşım biçimi daha olumsuz hale gelmiştir (Gardiner, 2016:126). Lefebvre, Marksizme önemli katkılar sağlayan düşünürlerden biridir. Gündelik yaşam kavramıysa çalışmalarının hemen hemen tümüne içkindir (Elden, 2004:110). Merrifield de (2006:xxi) Lefebvre'nin Fransa'ya hümanist Marksizm bedenini tümüyle anlatan bir Marksist olduğunu, ancak kendisini yeniden keşfeden, yeni bir ses bulan, yeni bir düşünceyi aralayan, yani özgün fikirlerini Marxın fikirlerine ekleyen bir Marksist olduğunu ifade eder.

Felsefe açısından gündelik yaşam, felsefi değilmiş gibi; ideal olana oranla ise gerçek yaşamış gibi düşünülür. Felsefi yaşam gündelik yaşama karşı kendisini üstün görür, gerçekte soyut ve orada bulunmayan, uzak, kopuk bir yaşamdır. Felsefe gerçeğin gizemini anlamaya çalıştığında kendisinde gerçekliğin noksan olduğunu anlar, bu analiz onun

temelinde bulunur. Kendisini gerçekleştirmeyi arzu eder ancak bunu yapamaz, “felsefenin felsefi hayat olarak kendisini aşması gerekir” (Lefebvre, 2016:22). Zamanında gündelik yaşam filozoflara göre bilgi ve bilgeliğin çok dışında bir meseleydi. Filozoflar, kaçınılmaz ve sıradan olan gündelik yaşamı düşünceye yakıştırmıyorlardı, eskiden düşünce, filozof olmayanların ortamı ve yerleşimi olan gündelik yaşamla uzaklığını sürdürme eğilimindeydi. Ancak bu vaziyet 1980’lerden itibaren farklılaşmıştır. Lefebvre’ye göre uzun süredir felsefe spekülatif soyutlamadan çıkarak yenilenme çabasıdır, “Marx’tan Husserl, Heidegger ve Lukacs’dan” itibaren bu geçerlidir (Lefebvre, 2017b:9).

Lefebvre (2016:23) açısından felsefe ile gündelik hayatı birbirinden ayırmak yerine, “ondaki ikiliği, düşkünlüğü ve verimliliği, sefaleti ve zenginliği” ortaya çıkarmak adına gündelik yaşamı felsefeden hareketle ele almak ve yorumlamak gerekir. Bunun için ise, gündelik yaşamın temelinde var olan yaratıcı deneyimi sağlayacak olan devrimci bir özgürlük projesi gerekir. O halde felsefeden, onun lisanından, en önemli kavramlarından hareket edilmesi, ancak bunları felsefi olmayan hayatla kıyaslamak adına saptırıcı sistematikleştirmelerden ayırmak; gerek felsefecinin yabancılaşmasını gerekse “kavramsal açıklıktan yoksun olan, körlemesine ve el yordamıyla arayan, çok sınırlı bir varoluş içine hapsolmuş bulunan felsefeci olmayanın yabancılaşmasını” aynı anda aşmaya gayret etmek gerekir. Gündelik kavramının kökeni felsefedir ve onu felsefeden uzaklaşarak anlamamız mümkün değildir.

Gündelik yalnızca bir kavram biçiminde değerlendirilemez, toplumu algılamak adına bir ipucu şeklinde de düşünülebilir: “Gündelik olanı küreselliğin, devletin, tekniğin ve teknikliğin, kültürün (veya kültürün çözülmesinin) vs. içine yerleştirmek gerekir”, toplumu anlamının ve topluma karışarak onu anlatmanın en rasyonel yolu budur (Lefebvre, 2016:40). Roberts’e göre (2013:92) Lefebvre, “gündelikliği tarihsel olarak gerçekleşmemiş türsel-varlığın mekanı olarak” düşünür. Gündelik hayat, yalnızca “bir eleştirel deşifre ve kurtatma mekânı değil, aynı zamanda gündeliklik ile aktif bir fikir ayrılığının varolduğu bir mekândır”; Sanayileşmiş ve kitle iletişim araçları vasıtasıyla genelleşmiş gündelikliğin, “bir ortak kültürün paylaşılan pratikleri, görenekleri, direniş biçimleri, öz kimliği ve hükümet devirme girişimi anlarını tamamen düzenleyip şekleştiremediği bir mekanıdır”.

Lefebvre, gündelik hayatı, yalnızca gündeliklik ile fenomenolojik biçimde birlikte varolan fakat ondan kavramsal anlamda farklı bir şey biçiminde değerlendiren ilk düşünürdür. “Lefebvre ‘gündelik yaşam’ (la vie quotidienne), ‘gündeliklik’ (la quotidiennette) ve ‘günlük yaşam’ (le quotidien) arasındaki temel bir ayrımı ortaya koymaktadır: ‘le quotidien’ sosyal dönüşüm ve sınıf direnişinin, ‘la quotidiennette’ de yönetimin atomizasyon ve tekrarlamayı idare edişinin deneyimlendiği yerdir”. Çünkü şayet gündeliklik gündelik hayatın homojenliğini ve tekrarlanma niteliğini gösteriyorsa, günlük hayat da onun başkalaşımının ve eleştirisinin mekanı ve aracılığını işaret etmektedir (akt. Roberts, 2013:93). Elden’e göre (2004:112), Lefebvre açısından “la vie quotidienne” yani çevirisiyle “gündelik yaşam”, “mükemmel değildir çünkü hayatın tekrarlayan doğasını ifade eder”.

Lefebvre’ye göre gündelik hayat, kuantum teorisine benzer: “küçülerek, yaşamın atomik yapısını gerçekten yaşadığı gibi sunarak insan evreninin bütün yapısını anlayabilirsiniz” (akt. Merrifield, 2006:5). Lefebvre’ye için (2015:19), tümüyle toplumu bilmeksizin gündelik yaşamı bilmek olanaksızdır. Gündelik yaşamın bilinmesi, toplumun bilinmesi, toplumdaki gündelik yaşamın yerinin, karşılıklı bağlantılarının bilinmesi adına hem toplumun hem gündelik yaşamın radikal bir sorgulaması yapılmalıdır; “toplumu gündelik hayatla, gündelik hayatı da toplumla eleştirmek gerekir”. Lefebvre, gündelik yaşam kavramını, tüm eserlerinde kendine has bir üslupla yorumlayan önemli bir teorisyendir.

Lefebvre’ye göre (2016:24) gündelik yaşam “ne bir düşünüş yönüdür, ne de bir engelleyici ya da durdurucudur; aynı anda hem bir alan hem de bir ara istasyondur, bir aşamadır ve bir atlama tahtasıdır, anlardan (gereksinimler, iş, zevk; ürünler ve yapıtlar; edilgenlik ve yaratıcılık; araçlar ve amaçlar, vs.) oluşan bir andır, olanaklı olanı gerçekleştirmek için kendisinden yola çıkmanın kaçınılmaz olduğu diyalektik bir etkileşimdir”. Kaplan ve Ross (1987:2), Lefebvre’nin, gündelik yaşamı sınırlanmış bir tarihsel olgu biçiminde ele alarak, “tüm özel faaliyetleri ortadan kaldırdıktan sonra kalan her şey” şeklinde tanımladığını söyler. Gündelik yaşam olgusu, iki temel gelişmeyle sıkı şekilde bağlantılıdır. Bunlardan biri, orta sınıfın ortaya çıkması ve batılı ülkelerde kilise ve monarşi

düzeninin çöküşü, bir diğeri de orta sınıfların göç ettikleri kentsel merkezlerin gündelik etkinliklerin giderek daha çok düzenli hale geleceği alanlar olmasıdır.

Lefebvre'ye göre (2017b:11), gündelik yaşam yaygın kanı açısından gerçekliğin parçasıdır, ancak hakikatin tam anlamıyla aynısı değildir, çünkü gerek daha çoğunu ve daha azını, gerekse ayrı bir şeyi barındırır: “yaşantı, yitip giden öznellik, duygular, duyumsallıklar, alışkanlıklar ve davranışlar”. Aynı zamanda soyutlama da bunlara dâhildir. Para ve metanın soyut tarafları ve görüntüleri de, gündelik gerçekliğin unsurlarıdır. Gündelik yaşam yaşantı ile birebir aynı şey değildir. Gündelik yaşam, yaşantıyı yok etmez, bunun nedeniyse gündelik yaşamın dışında yaşantının var olmasıdır. Yaşantı gündelik yaşamın üzerinde ya da aşağısındadır (Lefebvre, 2017b:17). Gündelik yaşam, gerek zihinsel düzeyde zaman ve mekandan gerekse doğal zaman ve mekandan başka bir zaman ve mekan dâhilinde ortaya çıkıp gelişir (Lefebvre, 2017b:17).

Lefebvre'ye göre (2016:91) gündelik yaşamın tarihi üç bölümde ele alınabilir: “a)üsluplar, b)üslupların sonu ve kültürün başlangıcı (XIX. Yüzyıl); c)gündelik hayatın yerleşmesi ve sağlamlaşması”. Son bölüm, devrimci hareketlerin tüm kaybetmelerinin ardından, gündelik yaşamın nasıl daha fazla güçlendiğine işaret edecektir. Gündelik yaşam, sözü edilen başarısızlığın sebebi ve sonucudur. Sebebidir, çünkü “engeldir, benttir, korkuluktur; toplumsal varoluş her sarsıntıdan sonra, onun çevresinde yeniden örgütlenir”. Sonucudur: tüm kaybetmelerin ardından tahakküm ve zorlamalar giderek artar. “Gündelik hayat, her taraftan, her yandan bizi sarıp kuşatmaktadır”. Gündelik yaşamın bir yandan içindeyiz bir yandan da dışındayız. “Yüksek” olarak tanımlanan etkinliklerin hiç biri gündelik yaşama indirgenemez, ancak hiçbirisi de gündelik yaşamdan sıyrılmaz. Bu etkinlikler ortaya çıkar, gelişir, görünür olurlar; bunların hiçbirisi var olduğu ortamdan kaçarak, kendisi adına ve kendisince gerçekleştirilemez. Bu yaşantılar görünür oluyorsa, ortaya çıkıp geliştikleri nedeniyledir. Proje, gündelik yaşamın bağrında yapıt olur (Lefebvre, 2015:49). Böylece gündelik yaşamı yaşamın ayrı bir alanı olarak değil, yaşamın bütünlüğü ile ilişkisi içinde ele almak gerekir.

Lefebvre açısından gündelik olan, her defasında tekrar beliren, bayağı olan, şu sebeple ele alınmalıdır: Karşılaştığımız en zor problemlerden birini, tekrar problemini

gündeme taşır. Modern hayatta gündelik yaşamı işaret eden “tekdüze, tekrarlamalı hareket, planlı bir harekettir, doğal düzeni taklit ettiğinde bile onu ihlal eder” (Lefebvre ve Regulier, 2005:1).Tüm aleladeliliği içinde gündelik yaşam, tekrarlardan meydana gelir: “iş ve iş dışındaki tavırlar, mekanik hareketler, saatler, günler, haftalar, aylar, yıllar; çizgisel tekrarlar ve döngüsel tekrarlar, doğal zaman ve akılcı zaman, vs.”, yaratıcı eylemin (en yaygın manada üretimin) analizi, bizi yeniden üretimin analizine, bir anlamda şeyleri ve yapıtları üreten faaliyetlerin “kendilerini yeniden ürettikleri, kendilerini kuran ilişkilere yeniden başladıkları” veya tersi yönde aşamalı farklılaşmalar ya da sıçramalarla başkalaştıkları koşulların değerlendirilmesine yönlendirir (Lefebvre,2016:28-29). Gündelik yaşam, tekrarı ve döngüselliliği ile yaşamın bütünlüğünü ve bireyin yaşam koşullarının yeniden üretimini, yani kapitalist düzenin kendisini var eden koşulları üretimiyle ideolojik bir işleve sahiptir.

Gündelik yaşamda her şey alıkoyulur. Çünkü gündelik yaşamda her nesne sayılır: “para dakikalar. Her şey metreyle, kilogramla, kaloriyle ölçülür”. Yalnızca şeyler değil, bir taraftan da var olanlar ve düşünenler de ölçülür. Bireyler, hayata gözlerini açar, yaşarlar ve gözlerini kapatırlar. Yaşamları iyi veya kötüdür. Gündelik yaşamda, yaşamlarını ikili bir manada (hayatta kalmamak ya da kalmak, yalnızca hayatta kalmak ya da her anı yaşamak) elde eder veya etmezler. Gündelik yaşamda, şu anda ve burada haz duyulur ya da acı çekilir (Lefebvre, 2016:32). Bu anlamda gündelik yaşam ikiliklerin dünyasıdır, iyiliğin ya da kötülüğün yeri, olunmak istenilen ya da olunmak istenilmeyen esas mekândır.

Lefebvre, bireylerin gündelik yaşamlarının aynı olmadığını onların toplumsal konumlarıyla bağlantılı olarak açıklar. Lefebvre’ye göre (2015:59), “bir ev kadını ile bir sosyete kadınının, bir tamirciyle bir matematikçinin” gündelik yaşam içerisindeki vaziyetlerinin aynı olmadığı kesindir. Ev kadını gündelik yaşama tepesine kadar bulanmıştır, onun tarafından sarılmıştır; hiçbir şekilde ondan kurtulamaz veya yalnızca gerçekdışı alanda onu aşar (hayali olarak : “iskambil falları, yıldız falları, gönül postası, televizyon anekdotları ve seremonileri, vb.”). Sosyete kadını, gündelik yaşamın dışına yapay ortamlar vasıtasıyla çıkar: “sosyete dedikoduları, defileler, snopluklar, estetikçilik ya da saf haz peşinde koşma”. Matematikçi yüksek düzeyde uzmanlaşmakla beraber, yaratıcılığının az bulunduğu bir etkinlik gündelik yaşamın dışına ulaşır. Bir etkinlik büyük ölçüde nitelikli ve teknikse, onun

kapladığı zaman da gündelik zamandan aynı düzeyde ayrılır ve gündelik yaşamı tekrar üretme aciliyeti de o düzeyde artar. Ev kadını adına mesele yüzeyle ulaşmak veya batmamaktır. Matematikçi adına meseleyse, bir gündelik yaşama tekrar ulaşmak ve kendini sadece bir bilgin biçiminde değil, insani şekilde de gerçekleştirmektir. Lefebvre açısından sosyete kadını içinse sorulabilecek herhangi, bir soru bulunmamaktadır (Lefebvre, 2015:59).

Bir tarafta, başka bir ifadeyle aşağıda, gündelik yaşama bulanmış kadın ve erkekler, öteki tarafta yani üstte, gündelik yaşamı olmayan, onu aşmış, onun dışına çıkmış, az bulunur veya yapay etkinliklere hayatını adayan, toplumun üzerine ulaşmış gruplardaki kadın ve erkekler, “sosyete, saf entellektüeller, devlet adamları vb.” Lefebvre’ye göre en alt seviyede, halka ait bir gündelik yaşamdan bahsedilebilir. Halka mahsus gündelik yaşamda (yani altta), döngüsel zaman ve ritimler tümüyle hâkimdir, ancak bölünmüştür, dağılmıştır, bir anlamda (toplumsal gruplar açısından eşitsizce) delinmiştir. Kanıksanmış ifadeyle yukarıda, doğrusal zamanlar egemendir; tek tarafa yönlendirilmişlerdir, tikelleştirilmişlerdir, fakat karşılıklı bağları yok olmuştur (Lefebvre, 2015:61). “Aşağıda, döngüsel zamanı, kendileri de döngülere tabi olan temel ihtiyaç ve görevlerin karşılanması işgal eder. Nispi toplumsal mekân, yani konut ve çevre, tıpkı zaman gibi temel olan şeylere ayrılmıştır”; Tüm günler, haftalar, aynı ortamlar, aynı amaçlar, aynı yollar. Bu mekânı aşan oldukça az etkileşim veya tanıdık bulunur. Anonim biçimde varolunur. Yukarıda daha çok serüven, açıklık ve oyun bulunur; fakat kendini yok etme olasılığı daima vardır. Bazıları soyutun sınırlarında, bazıları yapaylığın, bazılarıysa derin ve “rafine gereksizliğin” içinde yok olur (Lefebvre, 2015:63). Lefebvre’ye göre (2017b:91), günümüzde gündelik yaşam, bir yandan buyur eden bir yandan da mahkûm eden bir tabloya tabidir: “a. Homojenlik, yani aynıya, denklığe, tekrarlanana ve bunların düzenine yönelme; b) parçalanma, yani zamanın ve mekânın, çalışmanın ve boş zamanın ufalanması, giderek daha da gelişen uzmanlaşmalar; c) hiyerarşikleşme, işlevlere olduğu kadar nesnelere -otomobiller, uçaklar, giysiler, yayınlar vb.- de kendini dayatan hiyerarşik düzen”.

Lefebvre yaklaşımını geliştirirken gündelik yaşamla ideoloji ilişkisine de değinir. Ona göre (2017:100), ideoloji, bir yandan gündelik yaşamın içindedir bir yandan da dışındadır. Devamlı suretle gündelik yaşama nüfuz eder, sürekli olarak gündelik yaşamdan yeniden

doğar. Aynı zamanda “yorumlar, ekler, bağlam değiştirir, kırıp yansıtır (az çok açık olarak, az çok yanıltıcı olarak)”. Lefebvre’ye göre (2017b:49), gündelik yaşam bir altyapıdır ve üretim biçimi sözü edilen altyapının programlanması aracılığıyla, bu altyapıdan hareketle sistemleşmeye çalışır. Bu bağlamda, “kapalı bir bütünlüğün kendi kendini düzenlemesi”nden bahsedilemez. Gündelik yaşamın programlanması güçlü vasıtalarla gerçekleşir: bir yandan şans unsuru içerir, bir yandan da inisiyatif kendisindedir; “altyapıdan gelen itki binayı sallayabilir” (Lefebvre, 2017b:49).

Özetle, toplumun ve tarihin içerisinde var olduğu biçimiyle gündelik yaşamın eleştirel bilgisi söz konusu olmadan (küresel) toplumun anlaşılması mümkün değildir. Gündelik yaşamı bilmek, onu başkalaştırmayı hedeflemektir. Düşünce, yalnızca radikal bir başkalaşma planına veya çalışmasına itaat ederek gündelik yaşamı anlayıp tanımlayabilir. Gündelik yaşamı analiz etmek ve bu analizi modernitenin anlaşılmasındaki yönlendirici biçiminde düşünmek, dönüşebilecek şeyi bulmaya çalışmak ve bu muhtemel dönüşümün aşamalarını veya belirleyici noktalarını düşünce aracılığıyla izlemektir; bu hakikati ihtimal adına, ihtimali kapsayan şey şeklinde düşünerek anlamaktır. Çünkü, birey ya gündelik yaşamın bireyi olacaktır veya hiç bir şey (Lefebvre, 2015:106-107). Nitekim Lefebvre’ye göre kapitalizmin dayattığı sınırlamaları ve formülasyonları yok etmek ve bunlarla baş etmek adına birey bir potansiyel sahibidir (akt.Brancaleone, 2014:3).

Gündelik yaşamı analiz etmek, onu dönüştürmeyi amaç edinmektir. Gündelik yaşamı dönüştürmek, onun belirsizliklerini ortaya çıkarıp göstermektir; örtük çatışmaları belirleyerek onları parçalamaktır. Bu bakımdan “hem bir teori hem de bir pratiktir, bir eleştiri ve bir eylemdir”. Gündelik yaşamın eleştirisi, “bir kararı, en genel ve en devrimci kararı, muğlaklıkları katlanılamaz kılma ve belirgin konturlardan yoksun olduğu için insanda en değişmez olarak görülen şeyi dönüştürme kararını kapsar ve bu kararı hızlandırır” (Lefebvre, 2015:239). Bu bağlamda Lefebvre’nin gündelik yaşam eleştirisinin, mevcut yaşam koşullarının dönüştürülmesi yönünde bireyin içindeki gücün ortaya çıkarılması fikri ile temellendiği ifade edilebilir.

2.2.3.1. Henri Lefebvre'nin gündelik yaşam teorisinin kavramsal dayanakları

Lefebvre'nin gündelik yaşam teorisinin önemli kavramlarından biri "modernleşme"dir. Modernleşme tüm dünyayı çehresini değiştiren ekonomik ve toplumsal boyutlu bir farklılaşma sürecidir. Lefebvre'nin yaklaşımında gündelik olanın modern olandan ayrılması ve bu iki kavramın birbirinden bağımsızlaşması söz konusu değildir. Modernlik, on yedinci yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan ve ileriki yıllarda hemen hemen bütün dünyayı etkileyen "toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerini" ifade eder (Giddens, 2016:9). Modernliğin neticesinde beliren yaşam biçimleri insanlığı geleneksel toplum düzen türlerinin tümünden benzersiz şekilde ayırmıştır (Giddens, 2016:12). Modernlik kavramı tüm dünyada toplumsal, siyasal ve iktisadi alanlarda yaşanan değişim ve farklılaşmalara işaret eder: "Modernlik, salt değişim ya da olaylar silsilesi de değildir; akılcı, bilimsel, teknolojik ve idari etkinliğin ürünlerinin yaygınlaştırılmasıdır. İşte bu nedenle modernlik toplumsal yaşamın çeşitli bölümlerinin giderek artan farklılaşmasını içerir. Bu bölümler ise, siyaset, ekonomi, aile yaşamı, din ve özellikle de sanattır" (Touraine, 1995:35). "Modernlik fikri, sıkı sıkıya akılcılaştırma fikriyle bağıntılıdır" (Touraine, 1995:37). Lefebvre'ye göre (2016:35), gündelik ve modern olan birbirini kapsar ve üzerini kapatır; birbirini aydınlatır ve perdeler. Bu iki kavram zamanın özünün iki yönüdür:

"Gündelik hayat mütevazı ve sağlamdır, doğal olandır, kısımları ve parçaları belirli bir zaman kullanımı içinde, kuşkuyla meydan vermeyecek bir biçimde birbirine bağlanan şeydir. Gündelik hayat, tarih taşımaz. Görünüşte göstergesizdir, kişiyi meşgul eder ve uğraştırır, yine de söylenmeye gerek duymaz; zaman kullanımında gizli olan etiktir, kullanılan bu zamanın dekorunun estetiğidir. O modernlik ile birleşen şeydir. Modernlik kelimesinden, yeni olanın ve yeniliğin işaretini taşıyan şeyi anlamak gerekir: Parlaktır, paradokstur, teknik veya dünyevilik tarafından damgalanmış olandır. Gözüpektir (öyle görünür), geçicidir, kendini ilan eden ve kendini alkışlatan maceradır" (2016:35).

Lefebvre'ye (2016:72) göre Fransa'da ve öteki neo-kapitalist toplumlarda, toplumsal pratikteki farklılaşmalar, gündelik yaşam kavramını yok etmemiştir. Modernlik ve gündelik yaşamdan herhangi birini seçmekten söz edilemez. Gündelik kavramı farklılaşmış, ancak bu farklılaşma onu daha da güçlü kılmıştır. Gündelik meselesi, bilhassa yoksulluk ve zenginlik, olağan ve olağandışı gibi karşıtlıkların bir bölümünü yitirmiştir. Fakat bu kavram, var olmaya devam etmekle birlikte, daha da belirgin hale gelmiştir: "Modern dünyada gündelik hayat

(toplumsal örgütlenmenin nesnesi olan) bir nesne haline gelmek üzere (potansiyel öznellik açısından zengin) bir özne olmayı bırakmıştır”. Düşüncenin nesnesi biçiminde silinip yok olmak yerine (şayet devrimci pratik başarılı olsaydı bu gerçekleşecekti), tersine daha fazla yükselmiş ve güçlenmiştir (Lefebvre, 2016:72). Lefebvre (2016:86) gündelik hayatı şu sözleriyle anlatır:

“Gündelik hayat, terk edilmiş bir uzay zaman değildir; bireysel özgürlüğe ve akla, bireyin işbirliğine bırakılmış bir alan da değildir. Artık, insanın sefaletinin ve büyüklüğünün ortaya çıktığı insanlık durumunun yaşandığı mekân da değildir. Artık toplumsal yaşamın akılcı olarak işletilen sömürgeleştirilmiş bir sektörü de değildir; çünkü gündelik hayat artık bir “sektör” değildir, akılcı işletme ise eskisinden daha ustalıkla biçimler keşfetmiştir. Gündelik hayat, artık itinayla incelenen bir nesne olmuştur: örgütlenmenin alanı, iradi ve planlı bir öz-düzenlemenin uzay-zamanı haline gelmiştir. Örgütlenen gündelik hayat, kapalı bir devre (üretim-tüketim-üretim) haline gelmiştir”.

Lefebvre’ye göre (2016:36), gündelik ile modern olan karşılıklı şekilde birbirlerini gösterir ve saklar, meşru kılar ve tamamlar. Hermann Broch’un deyişiyle (akt. Lefebvre, 2016:36) “dönemin evrensel gündelik hayatı modernliğin arka yüzüdür, zamanın ruhudur”. Gündeliklik ve modernlik kurgu kadar hayret verici bir gerçekliğin, var olduğumuz toplumun iki görünümüdür. Yaşamın bu iki yönü, birbirlerini karşılıklı şekilde belirtir. Onları ele alan analizin başına ve gelişimine bağlı olarak sıra ile ikisi de gösteren de gösterilen de olur. Bu analiz gerçekleştirilinceye değin, yalnızca herhangi bir şeyle ilişkisi olmadan dolanan gösterenlerle ve bağlantısız gösterilenlerle karşılaşırız. Lefebvre’ye göre bu dünyada nerede olduğumuzu çok da iyi bilmeyiz. Bu bağlamda, şayet televizyonda, sinemada, gazetelerde, radyoda göstergelerden meydana gelen bulutların tepemizden geçmesine müsaade eder ve bizi etkileyen görüşleri kabullenirsek, mevcut durumun pasif bir kurbanı konumunda oluruz. Buna rağmen kimi ayrımlar yaptığımızda, mesela gündelik olanla modern olanı birbirinden ayırdığımızda, var olan durum farklılaşır ve biz göstergeleri aktif biçimde değerlendirebiliriz (Lefebvre, 2016:36).

Lefebvre’nin gündelik hayat eleştirisinin dayandığı temel kavramlardan bir diğeri “yabancılaşma”dır. Lefebvre, gündelik yaşamın sıkıntılı atmosferinin ortaya çıkardığı yabancılaşmayı, bir anlamda “Hegelyen –Marksist” görüşün yorumladığı çerçevenin biraz daha ötesine geçerek ele alır. Marx’ta yabancılaşma “kendini üretimi çevrede üreten” bir

yabancılaşma iken, modern gündelik yaşamın ilişkisel karmaşası içerisinde kavramı ele alan ise Lefebvre olmuştur. Lefebvre açısından bu kavramın üretimin çok boyutlu görünümüleri düzeyinde ele alınma gereksinimi, temelde iş yaşamı ve toplumsal alanlar arasında söz konusu olan, kavranması güç bilgiye dayanır ve bu bilgi evreninin analizi, bir taraftan da gündelik yaşam pratiklerinin de “üretimci” tarafına - bilhassa da şehir hayatı ve sosyal ilişkilerin yeniden üretimine- yönelmeyi gerekli kılar. Lefebvre’nin gündelik yaşam ideolojisini analiz ettiği teorisi, “gündelik, yüzeysel, sıradan, somut, hatta kaba olanı” devamlı suretle aşağılayan bir felsefenin eseridir (akt. Köse, 2018:318-319).

Yabancılaşma konusu, ilk olarak Hegel’in felsefesinde ve bilhassa Feuerbach’ın felsefi din yaklaşımında büyük bir yer tutar. Nitekim Hegel, bireyin kendi bilincine ulaşmasındaki yabancılaşmayı, Feuerbach ise tarihi bulunmayan, sınıfsız, soyut bireyin yabancılaşmasını anlatıyordu. Marx ise emekçinin yabancılaşmasını konu eder: “Yabancılaşma kavramına bütünüyle yeni, iktisadi, sınıfsal ve tarihi bir içerik kazandırır” (akt. Aydoğan, 2015:273). Marx’ın yabancılaşma sözcüğü ile ifade etmeyi amaçladığı, işçinin kapitalist burjuva adına baskıyla çalışması, emekçinin ortaya çıkardığı ürüne kapitalistin sahip çıkması ve kapitalistin sahipliğinde olması nedeniyle “işçinin karşısına yabancı, köleleştirici bir güç olarak çıkan üretim araçlarından işçinin ayrılmasıdır” (Marx, 2013:8).

Lefebvre’ye göre (2017:68), Marx, yabancılaşmayı çok sayıda olgu çerçevesinde ele almaktadır: a) işçinin nesne biçiminde yabancılaşması. b) üretici etkinliğin, “yani emeğin kendisinin (onu bölen, parçalayan) yabancılaşması”. c) Tikel varlık olan, insan türünün parçası olan -insanileşmiş tikel gereksinimler toplamı olan- bireyin yabancılaşması. d) Doğanın parçası olan, doğal gereksinimler toplamı olan bireyin yabancılaşması. Marx, mutlak görülen insanın burjuva karakterini ortaya koyar. Klasik ekonomistlerin bulduğu “toplumsal emek kategorisi”, Marx açısından yabancılaşmış emek kategorisidir; gereksinim yabancılaşmış gereksinim biçiminde belirir (akt.Lefebvre, 2017:81). Marx, işçinin kapitalist düzenin bir nesnesi bir olarak yabancılaşmasını şu sözleriyle ifade eder:

“İşçi ne kadar çok servet üretse, üretiminin gücü ve kapsamı ne kadar artsa, kendisi de o kadar yoksullaşır. Ne kadar çok meta yaratırsa kendisi de bir meta olarak o kadar ucuzlar. Şeyler dünyasının artan değeriyle doğrudan doğruya orantılı olarak insanlar dünyası değersizleşir” (Marx, 2013:75).

Marx yabancılaşma yaklaşımına “yabancılaşmış emek” kavramından hareketle başlar. Yabancılaşmış emek kavramıyla ilk olarak işçinin ürettiği ürününe yabancılaşmasını ifade eder, sözü edilen yabancılaşmayı birey doğa ilişkisi bağlamında açıklar. Marx açısından doğa bireye gerek varlığını sürdürmesi adına gerekse çalışması adına gereksinim duyulan ürünleri, vasıtaları sağlar. Bu anlamda doğa, işçinin olmazsa olmazdır. Ancak bu ilişkide varolan açmaz şudur ki, işçinin emeğine ve kendi ürettiği ürününe yabancılaşmasına neden olur (akt. Aydoğan, 2015: 278). Ritzer’e göre (2014:164), Marx, emekle birey doğasının birbirine doğal bir ilişkiyle bağlı olduğuna inanmasına rağmen, sözü edilen ilişkiye kapitalist sistem tarafından engel olunduğunu düşünmüştür. Bu türden bir ilişkiyi yabancılaşma biçiminde tanımlamıştır.

“Bu olgu göstermektedir ki emeğin ürettiği nesne -emeğin ürünü- emeğin karşısına yabancı bir şey, kendini üretenden bağımsız bir güç olarak dikilir. Emeğin ürünü, bir nesneye aktarılmış, maddeleşmiş emektir: Emeğin nesneleştirilmesidir. Emeğin gerçekleştirilmesi, emeğin nesnelleştirilmesidir. Politik iktisadın ele aldığı durumlarda, emeğin bu gerçekleşmesi, işçiler için gerçekliğin yok olması şeklinde görünür; nesneleşme, nesnenin yok oluşu ve nesneye kölelik, mülk sahibi ise yabancılaşma, başkalaşma olarak ortaya çıkar” (Marx, 2013:75).

“Politik iktisat, işçiyle (emek) üretim arasındaki dolaysız ilişkiyi göz önüne almayarak, emeğin kendi içinde yatan yabancılaşmayı gizler. Emek zenginler için gerçekten çok güzel şeyler yaratır - ama işçi için ürettiği yalnız yoksunluktur. Emek saraylar üretir - ama işçi için ürettiği izbelerdir. Güzellik üretir - ama işçi için, çirkinlik İnsan emeğinin yerine makinalar koyar - ama işçilerden bazılarını barbarca bir çeşit çalışmaya iteler ve başka işçileri de makinalaştırır. Zeka üretir - ama işçi için ürettiği aptallık, budalalıktır” (Marx, 2013:77)

“Bütün bunların sonucunda insan (işçi) yalnız hayvansal işlevlerinde (fonksiyonlarında), yani yerken, içerken, çocuk yaparken ve olsa olsa evinde, giyiminde, vb. serbestçe etkin olabilir; insani işlevlerinde ise iyice hayvanlaşmıştır. Hayvansı özellikleri insani, insani özellikleri hayvansı olmuştur”(Marx, 2013:79).

Her proleterin kişiliği ile çalışma arasındaki çelişki ve yaşam koşullarının baskısı – gençliğinden beri kurban edildiği ve kendi sınıfı içerisinde başka bir sınıfa geçecek koşullara ulaşma şansı hiçbir zaman olmadığı için belirgin hal gelir (Marx ve Engels,2010: 73). Marx’a göre “yabancılaşma, zincirleme bir süreçtir. Kişinin kendi emeğine yabancılaşması ister istemez, kendi türüyle, doğayla ve toplumla olan ilişkisini de etkiler. Kendi emeğine yabancılaşan insan, Marx’a göre kendi türsel özelliğinden yani, insanı insan yapan evrensel üretim yapabilme yetisinden yoksun bırakıldığı için, kendi türsel özelliğine ve dolayısıyla kendi türüne de yabancılaşmaktadır” (akt.Örs, 2014:181-182).

Lefebvre'ye göre ise (2017a:171), birey etkinliğinin yabancı bir gerçeklik boyutunda, "hem ham şey hem soyutlama halinde sabitlenmesine yabancılaşma" denir. "Her insanı olduğu ve yapabileceği şeyden söküp alan bütün tutumlarda -sanatta, ahlakta, dinde- eleştiri, yabancılaşmayla yeniden karşılaşır" (2017a:171). Lefebvre'ye göre (2017:172), davranışlar, sözcükler, eylemler yabancılaşmış birine aittir: Anlatan insan ben değildir; "artık kendim olmamam için ve daha fazla gerçekliğe doğru yönlendirecek eylem hattını takip etmemem için benim içimde kısıktırılmış olan o'dur"; sahte varlık, kendini bir şey sanan, melek ya da şeytan, üst-insan ya da canidir".

"Yabancılaşma sabit ve kesintisiz bir yanılsama değildir. Birey kendine yabancılaşır, ama aynı zamanda gelişir. Yabancılaşma, nesnel ve elle tutulur bir etkinliğin hem gerçek hem yanılsamalı nesnelleşmesidir. Bu etkinliğin gelişiminin, yani insanların artan gücünün ve bilincinin bir uğrağıdır" (Lefebvre,2006:69). Gündelik yaşamda, "yabancılaşmaların, fetişizmlerin, şeyleşmelerin ... hepsinin etkisi vardır". Bununla birlikte gündelik yaşamda ihtiyaçlar (belirli bir aşamaya değin) arzulara dönüşmeleri nedeniyle nesnelerle birleşir ve onları sahiplenirler. Bu bağlamda, gündelik yaşamın eleştirel analizi şu çatışmayı barındırır: "Azami yabancılaşma ve yabancılaşmadan nispi kurtuluş". "Şeyler, mal olarak ve sahiplenilen nesneler olarak değil, mülkiyet nesneleri olarak, insan faaliyetlerini ve yaşayan insanları yabancılaştırır ve sonuçta şeyleştirir" (Lefebvre, 2015:75).

Lefebvre açısından, Neo-kapitalizm'de yabancılaşma öyle yayılmıştır ki farkına varmak güçtür ve artık toplumun genel bir memnuniyetsizliğine ve direnişe neden olmaz (akt.Gardiner, 2016:134). Birey yabancılaşma içinde olduğunu fark edemez ve çoğu zaman buna bir direnç geliştirmez, bu da varoluş koşullarının yeniden üretimini getirir. Marx'a göre yabancılaşmadan kurtulmanın yolu komünizmden geçer: "Komünizm, ortadan kaldırılmış özel mülkiyetin olumlu anlatımıdır" (Marx, 2013:108). Yani Marx (2013:111), yabancılaşmadan kurtulmak için özel mülkiyetin veya bireyin yabancılaşmasının olumlu biçimde ortadan kaldırıldığı bir komünizmden, dolayısıyla da toplumsal bir varlık olarak bireyin özüne tam dönüşünü ifade eden komünizmden bahseder. Marx'ın bu düşüncesinin Lefebvre'deki yansıması bireyin özgürlüğüne kavuşmasını sağlayacak devrim fikridir. Lefebvre bireyin kapitalist ideolojinin sömürgeci dayatmalarından ve böylece yabancılaşmadan kurtuluşu için devrimin başatlığına inanır.

Lefebvre'nin gündelik yaşam teorisinde "ihtiyaç ve tüketim" kavramları da önemli bir yer tutar, çünkü teorisyen gündelik yaşamın ihtiyaçlar etrafında organize edildiğini ve tüketimin de bunun bir aracı olduğunu düşünür. Lefebvre'ye göre (2016:68-69), kapitalizmle birlikte, ihtiyaçların kısıtlanması, tasarrufa gidilmesi ve açlığın düzenlenmesi esasına dayanan önceki kültürden, üretimdeki fazlalık ve tüketimdeki yaygınlık çerçevesinde oluşturulmuş yeni bir kültür biçimine geçiş yaşanmıştır, fakat bu süreç genellenmiş bir kriz telinde yaşanmaktadır. Bu yapı içinde, üretim ideolojisi ve yaratıcı etkinliklerin tanımı, tüketim ideolojisi biçimine dönüşmüştür. Burjuvaziyi öncelikli olarak belirleyen söz konusu ideoloji, işçi sınıfını inançlarından ve değerlerinden yabancılaştırmıştır. Aktif birey imajını yok ederek onun yerine, mutluluğu sağlayacak şey, en yüce akılcılık göstergesi, hakikatin ve idealin özdeşleşmesi olarak tüketici imajını getirmiştir. Bu tabloda, önemli olan, tüketici veya tüketilen şey yerine, tüketici tarafından tüketme sanatına dönüştürülmüş olan tüketme eyleminin sunumudur. Bu ideolojik geçiş esnasında, önceki yabancılaşmalara yeni yabancılaşmalar ilave edilerek yabancılaşma bilincinin silinmesi sağlanmıştır.

"W.Sombart, E. Durkheim, M. Weber T. Veblen gibi" tüketim meselesini ayrı bakış açılarından değerlendiren teorisyenler tüketimin modern kapitalizm koşullarının ve sosyal düzenin arkasındaki esas güç olduğunu düşünürler. Fakat bu teorisyenler, tüketimin tüm etkisine karşın, kişilerin gündelik hayatlarını açıklama ve algılama tarzlarının üretim sürecinin etkisi altında bulunduğu hususunda aynı düşüncededirler (Tellan, 2008:44). Yakın dönemdeyse A. Giddens, "tüketimciliğin post-geleneksel toplumda toplulukların, değerlerin ve bilginin çoğullaşmasından kaynaklanan kimlik krizine bir tepki olarak ortaya çıktığını" söylemiştir (akt.Tellan,2008:44). Trentman'a göre (2004:373), Baudrillard gibi postmodernist düşünürler ise tüketimi modernite sonrası postmodernliği meydana getiren göstergebilimsel kodlar şeklinde ele alırlar, sonuçta nesneler değil tabelalar tüketilir. Baudrillard'a (2002:17) göre artık üretim süreci son bulmuştur, tamamen tüketim odaklı bir çağ yaşanmaktadır. Baudrillard (2008:46) için, tüketim toplumunun varlığını sürdürmek adına nesnelere ihtiyacı vardır, daha doğru bir ifadeyle nesnelerini ortadan kaldırmaya ihtiyacı bulunur. Nesnelerin kullanımları yalnızca onların ağır ağır yok olmalarına götürür: "Nesnelerin şiddetle yitirilmesinde yaratılan değer çok daha yoğundur. Bu yüzden yok etme üretime temel alternatif olarak kalır; tüketim sadece üretimle yok etme

arasındaki aracı bir terimdir. Tüketimde kendisini yok etmeye, aşmaya, dönüştürmeye yönelik derin bir eğilim vardır”.

Lefebvre’ye göre (2016:157), gündelik tüketim ikili bir görünümüdür. Bütünsel olarak, gündelik olan ve gündelik olmayan şeklinde düşünüldüğünde, “maddi (pratik-duyumsal; alınabilir, kullanılabilir) ve idealdir (veya ideolojiktir; tüketilen şey tasarım, imge, gösteren, dil ve üstdildir)”. Bir tarafıyla bütünleşmiştir, diğer tarafıyla ise parçalıdır (sistem hiçbir şekilde bitirilemez, daima yalanlanır). Bir tarafı ile tatmindir; diğer tarafı ile tatminsizliktir. Bir tarafı ile herhangi bir kişilik yükler, diğer tarafı ile gerçekliği yok eder. Tüketim dünyası bir taraftan fazlalık diğer taraftan mahrumiyet dünyasıdır, bir tarafı ile müsrifliğe diğer tarafı ile tutumluluğa ve içe kapanışa işaret eder. Bu toplum ikiliklerden oluşur, tüm terimler bir diğerini işaret eder ve diğerince gösterilir. Her terim bir diğerinin ikamesidir (Lefebvre, 2016:158).

Illich (2000:15), dünyada modernizmle beraber ortaya çıkan neticeyi şöyle ifade eder: Özerkliğin yok edildiği, tatmin hissinin ortadan kaldırıldığı, yaşamın tekdüzeleştirildiği ve ihtiyaçların neredeyse herkes için giderilmemiş şeyler biçiminde olduğu bir süreç: “...Çok daha fazla sayıda bebeğin inek sütüne ulaştığı doğrudur, fakat zengin olsun, fakir olsun, tüm annelerin sütü de kuruyup gitmektedir. Bebek, biberon ihtiyacıyla ağlamaya başladığında, yani, organizma bakkaldan gelen süte kavuşmaya ve böylece de görevini ifa edemez hale gelen memeden yüz çevirmeye alıştırıldığında, tiryaki tüketici doğmuş olur” (Illich, 2000:7). Illich’e göre (2000:11), ekonomik gelişmenin söz konusu olduğu her alanda, istihdam edilmediğimiz veya tüketimle alakadar olmadığımız sürece yararsız bir şey şeklinde kalırız; “onaylanmış uzmanların kontrolü dışında bir ev inşa etmeye veya kırık-çıkık bir kemiği yerine oturtmaya kalkışmak anarşik bir girişim olarak görülür”. Bizler sahip olduğumuz olanakları görme yeteneğimizi kaybetmekte, sözü edilen olanakları kullanılabilir hale getiren çevresel koşullar üzerindeki denetimi yitirmekteyiz; dışarıdan gelen karşı gelmelerle ve içeriden gelen kaygılarla baş eden kendine güven hissinin ne tür bir şey olduğunu da hatırlamamaktayız (Illich, 2000:11).

Illich’in bireylerin özgürlüklerinin neredeyse tamamen yok edildiğini ifade ettiği modernizm, farklı bir etkinlik olarak boş zamana yönelik genele yayılmış bir ihtiyaç üretir.

Reklamcılık aracılığıyla sadece meta değeri kazanmış nesneler, imajlar ve tecrübelerin birikmesiyle karşılanabilecek özel (ancak basit) ihtiyaçlar yaratır. Bir anlamda reklamcılık endüstrisi ile oluşturulan fikir ve fantaziler boş vakti gündelik yaşamdan ayırmaya yarar ve Lefebvre'nin "gevşeme teknokrasisi" şeklinde isimlendirdiği bir "yabancılaşmış haz ve tatmin simülasyonu" ortaya koyar (akt.Gardiner, 2016:123).

Haz ve tatmin kavramları hiç kuşkusuz ki bireyin ihtiyaçlarına dayanır. Marks, "ilk tarihsel eylemin, yeme ve içme, barınma, giyinme ve diğer pek çok şeye duyulan (...) ihtiyaçları gidermek üzere araçların üretimi" olduğunu ileri sürer. Doğal ihtiyaçların giderilmesi bütün tarihin esas koşuludur ve birey varlığını devam ettirmek adına zorunludur (Marx ve Engels'den akt. Fraser, 2008:148). Marx, tüketim araçlarını kapitalist sistemin metaları biçiminde tanımlamaktadır. Buradan yola çıkarak geçim amacıyla tüketim ile lüks tüketimi farklı başlıklar altında ele alır. Bir tarafta "gerekli tüketim araçları" veya "işçi sınıfının tüketimine giren" araçlar bulunur, diğer yanda ise, lüks tüketim metaları, yalnızca kapitalistlerin tüketebileceği, yani emekçiye düşmeyen tüketim araçları bulunur. Temel yiyecek ürünleri geçim için tüketim araçlarını oluştururken, lüks arabalar ise lüks tüketim araçlarıdır (akt. Ritzer, 2000:82). Lefebvre'ye göre (2017b:19) gündelik yaşamda, doğal olarak tanımlanan ihtiyaçlar, onları yapay hale gelinceye değin dönüştürebilecek toplumsal bir değişimden geçerler. Gündelik yaşam, bu bağlamda üç unsurlu bir diyalektik ilişkinin alanı biçiminde ele alınır: "ihtiyaç, arzu-haz". Sözü edilen hareket, gündelik yaşamdaki "emek, çalışmama, kullanım ve mübadele gibi" öteki kavramlarla bütünleşiktir.

Hegel felsefesinde, bireyler, varlıklarını devam ettirebilmek için "doğal ihtiyaçlarını" karşılamak durumunda olmakla yola çıkarlar. Bu sebeple sözü edilen türdeki ihtiyaçlar evrenselidir. Varoluşun basit bir aşamasında doğal ihtiyaçların karşılanması acildir fakat toplum gelişme kaydettikçe bireyler çalışma vasıtasıyla tatminlerini sonraya bırakırlar. İhtiyaçların fazlalaşması iş bölümünü ve bir takım ürünler üretebilmek amacıyla makinelerin kullanılmasını zorunlu kılar ve bu süreçte verimlilik yükselir. Bireylerin doğal ihtiyaçlarını karşılama mecburiyetleri, her ögenin diğerine bağlı olduğu bir üretim sisteminin varlığını meydana getirir ve sözü edilen durum da "evrensel olan toplumsal ihtiyaçlarla sonuçlanır". Bu sebeple, "doğal ihtiyaçlar, evrensel bir biçimden tikel bir biçime ve yine evrensele doğru hareket eder". Daha ileri bir ekonomik düzende paranın işe koşulması daha gelişmiş bir

evrensel ihtiyaç türüdür, ancak yalnızca sembolik biçimde. Soyut değer şeklinde para, sadece bir ihtiyaç simgeleyicisidir, ihtiyacın tam karşılığı değildir. Paranın kullanılması, haz ve çıkarlardaki farklılaşmalarla, tatmini sağlanan, bundan böyle ihtiyaçlar yerine fikirler olur. Bu durum, söz konusu toplumun büyük bir gelişim aşamasında olduğunu ima eder, çünkü bireyler gelişmemiş bir vaziyetle sadece doğal ihtiyaçlarını karşılamazlar. Örneğin, halen suya ihtiyaç duysak bile, belirli bir kanaldan maden suyu talep etmeye başlarız (Fraser, 2008:115). Ginsborg’a (2010:106-107) göre modern kapitalizm tüketimde engel tanımamaktadır. Tüketimi artırabilmek adına devamlı suretle yeni ihtiyaç alanları keşfetmektedir. Bu bağlamda tüketim, sürekli kendi etrafında dönerek halkalar oluşturan bir makineye benzer: “Hırsla istemek-elde etmek-kullanmak-hayal kırıklığına uğramak-iskartaya çıkarmak-tekrar hırsla istemek...”.

Birey, bir ihtiyaç varlığıdır. Birey bu yazgıyı tüm canlı varlıklarla birlikte taşır. Birey, doğaya karşı yapay olsa da, varlığını sağlayan ihtiyaçlarıyla birey olur, bunu elde etmesini sağlayansa çalışmadır. (Lefebvre, 2015:202). Lefebvre’ye göre (2015:16), “ihtiyaç ile arzu arasında fazlasıyla dolayım vardır. Doğrusu, her şey bu aradadır: Bütün toplum (üretici faaliyetler ve tüketim tarzları), kültür, geçmiş ve tarih, dil, normlar, buyruklar ve yasaklar, değerler hiyerarşisi ve tercihler”; arzu, şayet kişi tarafından çatışmaları ile yüklenildiğinde, istenip onaylandığında, nesne ile ve nesnenin sağladığı hazla bilinçli şekilde karşılaşıldığında arzu halini alır. “Zevk ve arzular, tüketilecek mal ve hizmetin talebini etkileyen psikolojik faktörlerdir”; kültürel farklılaşmalar yaşayan toplumlarda arzular da başkalaşacaktır; bu bağlamda arzuların farklılaşması ile tüketim malları da farklılaşma gösterecektir (Çınar ve Çubukçu, 2009:286). Sennet’e (2015:114) göre “tüketme tutkusu dramatik bir güce sahiptir: Seyirci- tüketici için sahiplenici kullanım, henüz sahip olmadığı şeylere duyduğu arzu kadar tahrik edici değildir; potansiyelin olduğundan abartılı sunumu, seyirci-tüketicinin tüm niteliklerinden yararlanamayacağı şeyleri arzulaması ile sonuçlanır.

Arzu, ihtiyaçtan büyük oranda ayrılır. Dahası, ihtiyaca karşı savaşılmaya, ondan uzaklaşmaya değin varabilir. Aynı zamanda, ilk başta temeli, hareket noktası, özü ihtiyaç olmayan arzu bulunmaz. İhtiyaçsız bütünüyle yapay bir arzu sadece bir uç durumdur. Arzu, ihtiyacı veya kendini tekrar var edebilmek adına, kendiliğindenliğe ve yaşamsallığa tekrar ulaşarak kendini o ortamda var etmek için öyle ya da böyle ihtiyaca tekrar döner. Bu şekilde,

toplumsal ihtiyacın onaylanan ve tanınan nesnelliğinden, tarafsızlığından geçer (Lefebvre 2015:18). İhtiyaç ve arzunun dayandığı temel öge tatmindir: “Bir toplumun amacı, hedefi, resmi meşruiyeti, tatmindir” (Lefebvre, 2016:94). Algılanan, planlanan ihtiyaçlarımızın tatmini sağlanmaktadır veya sağlanacaktır. Giderilebilir ihtiyaçlardan bahsedildiğinde, sözü edilen tatmin mümkün olduğunca hızlı bir doygunluk sağlayacaktır. Tatmine ulaşılır ulaşılmaz, tüketici doygunluğu sağlayan aynı mekanizmalar tarafından kışkırtılır. İhtiyaç, tekrar verimli olabilmesi amacıyla, eskisinden küçük ayrılıklarla tahrik edilir. İhtiyaçlar, benzer yönlendirmelerle uyarılan doyum ve doyumsuzluk arasında gidip gelirler. Bu şekilde organize olmuş tüketim, yalnızca şeyleri değil, şeylerce oluşturulan tatmini de parçalar (Lefebvre, 2016:94-95). Tatmin, dirençle aranan doyuma ulaşma durumu, doyumsuzluk ve huzursuzluk karşılıklı zıtlaşarak, birbirlerini içererek birbirleri içine geçer: “Gösterinin tüketimi, bir tüketim gösterisine dönüşüyor” (Lefebvre, 2016:99). Geçmişin (sanat eserleri, şehirler) bir türlü doygunluğa ulaşmadan tüketilmesiyle süratli bir doygunluk ve rahatsızlık birbiri ardınca gelir. Bu süreç sonrasında Lefebvre, kaçmayı kalpten dilememenin, gündelik yaşamdan kurtulmayı istememenin nasıl olasılıklı olabileceğini sorar. Lefebvre’ye göre “göz alıcı kentler, turistik bölgeler, müzeler, onların sadece varlıklarını ve birikimlerini tüketen tüketicilerin hücumu karşısında kayboluyorlar” (Lefebvre, 2016:99).

“İhtiyaçların kitlesel tüketimi” ve kitlesel üretim temelinde ortaya çıkan tüketim toplumunda, tüketilecek ürün ve nesneleri üretenler bir taraftan tüketici bireyleri de üretmeye çalışırlar. Bunu ise önemli düzeyde sağlarlar (Lefebvre, 2015:18). Tüketici, arzu hissetmez. Onun şaşırtıcı şekilde motive edilen eylemleri bulunur. Reklam, satış hizmetleri veya toplumsal saygınlık çerçevesinin sunduğu telkin veya talimatlara uyar. İhtiyaçtan arzuya geçiş, arzudan da ihtiyaca geçiş süreci devamlı şekilde aksar veya yıpranır. Arzular bundan böyle hakiki ihtiyaçlarla eşitlenmez, yapaydırlar. İhtiyaç arzuya dönüşmez. Süreç komplike hale gelir veya bozulur. Ancak yine de ortadan kalkmaz; “doğası tekrar tekrar biliniyor olmasa da her zaman için hayati olandan toplumsal olana, eksiklikten kapasiteye, yoksunluktan yararlanmaya/haz almaya doru gider” (Lefebvre, 2015:19).

Bauman’a (1999:42) göre, her çeşit tüketim eyleminin son derece hıza dayalı olması gerekir. Tüketimin belirli bir zaman alması tüketim toplumu adına büyük bir yıkım ve tüketim ürünleri satıcıları adına önemli bir sorundur. Tüketici bireylerin tatminleri ani

şekilde sağlanmalıdır, tüketiciler kesinlikle beklemeden, ani biçimde tatmine ulaşmalıdır; fakat tatmin, ürünlerin tüketilmesi adına ihtiyaç olan sürenin sonunda sonlanmalıdır ve bu süre çok kısa tutulmalıdır. Sözü edilen durum, tüketici bireyler dikkat ve arzularını belirli bir ürüne uzun zaman yönlendiremediğinde en etkili biçimde sağlanır: Sabrı olamayan, tezcanlı, rahatsız hissettiklerinde ve daha da önemlisi basitçe heyecan duyup aynı biçimde ilgilerini yitirdiklerinde.

Reklamcılık endüstrisi tüketim alışkanlıklarının topluma yerleştirilmesi ve gündelik yaşamın tüketim perspektifiyle yönlendirilmesinde önemli bir fonksiyona sahiptir. Tüketim toplumunda baş aktör hiç kuşkusuz marka ile birlikte reklamdır. Bunun nedeni reklamın bir taraftan kitlesel şekilde üretilen ürünlerin pazarlama sürecini destekleyerek tüketilmelerini olanaklı kılmak, diğer taraftansa anonim kent hayatı içinde bireylerin benlik arayışında onlara benlik kazandırmaktır (Hatipler, 2017:40). Lefebvre (2016:68), her ne biçimde olursa olsun tüketim olgusuna reklamın çok büyük bir etkisi olduğunu ifade eder. Reklam yalnızca bir tüketim ideolojisini yansıtmaz, tüketerek tatmine ulaşan, kendini eylemleri aracılığıyla tamamlayan ve kendi ideali ile çakışan “tüketici ben”in bir tasarımını yansıtır. Reklam, şeylerin imgesel varlıkları temeline de dayanır. Tüketme eylemi ile birleştirilen, tasarımların temelinde var olan retoriği ve şiiri kapsar (Lefebvre, 2016:104). Lefebvre’ye (2016:119), göre reklam;

“simgesel bir ifadeyle, bir retorikle, bir üstdil ile dolanmış, en mükemmel biçimde kurulmuş bir meta dilidir. Değişime sokulan nesne ile değişim değerinin varoluş tarzıdır. Marx’ın Kapital’inden alınan şu teori, durumu özetlemektedir: Meta içeriğinden (toplumsal emek) ve ona eşlik eden ilineklere (değişime eşlik eden müzakereler, palavralar, sözler ve söylemler, jestler, ritüeller) farklı bir biçimdir”.

Reklam, ideoloji işlevi yükleniyor. İdeolojik düşüncüyü bir nesneye atfediyor, bu şekilde ona hakiki ve imgesel olacak şekilde ikili bir varoluş kazandırıyor. İdeolojik sözcükleri yükleniyor; “mitolojilerin ötesinde gösterilenleri, içerilen, kullanılan gösterilenlere yeniden bağlıyor” (Lefebvre, 2016:121). Reklam, yalnızca, şeylerin hakiki maddiliğini değil, arzuyu, hazzı da kopyalıyor. Bir taraftan da arzu ve hazzı kurgusallaştırıyor. Onları imgeselin içerisine dâhil ediyor. Mutluluğu, bireylerin doyumunu mümkün kılıyor. Bu şekilde, nesnelerin tüketimini tahrik etmeye ilişkin reklam, en değerli tüketim nesnesi oluyor. Reklam mitoslar ortaya çıkarıyor veya herhangi bir şey üretmeden önceki mitosları baskı

altına alıyor. Gösterenleri çifte bir amaca yönlendiriyor: onları oldukları şekilde genel tüketime açma ve herhangi bir nesnenin istikrarlı şekilde tüketilmesini sağlama (Lefebvre, 2016:120).

Bocock’a göre (2005:58), modern tüketiciler, bedensel anlamda edilgen olsalar da zihinsel anlamda son derece kafaları doludur. Tüketim tüm zamanlardakinden daha fazla biçimde kafada halledilmesi gereken bir davranış, zihinsel bir meseledir, artık sadece bedenin ihtiyaçları gideren bir olgu olmaktan uzaklaşmıştır. Bu biçimde yabancılaşma ve uzaklaşma çağdaş tüketim olgusuna da dâhil olmuştur. Featherstone’a göre (2007:112), “tüketiciliğin manevi yoksulluğa ve hazcı bencilliklere yol açtığı” yoğunlukla dile getirilir ve bu anlayış “şimdi yaşa sonra öde” felsefesi ile temellenir.

Gündelik yaşamın çatışmaları ve problemleri, bireyi gerçek çözümler mümkün olmadığı veya o şekilde görüldüğünde, onların üzerine dâhil olan “kurgusal çözümlere” yönlendirirler. Problemler ve çözüm isteği, bu şekilde imgelele geçmiş olur. “Yansıtma pratik ile imgesel arasına yerleşir ya da daha ziyade nüfuz eder; insanlar arzularını şu ya da bu nesneler grubuna veya şu ya da bu etkinliklere, eve, daireye, mobilyaya, mutfığa, tatile çıkmaya, doğaya vs. yansıtırlar”. Sözü edilen yansıtma, şeylere hakiki ve imgesel olacak şekilde ikili bir nitelik yükler (Lefebvre, 2016:103).

Boudilliard (1997:83), “*Tüketim Toplumu*” adlı eserinde, tüketicinin özgürlüğü ve bağımsızlığının yalnızca bir aldatmaca olduğu konusunu dile getirir. Tüketicie sunulan tatmin ve bireysel seçim aldatmacası (ilk olarak ekonomistlerce yapılır) sanayi sisteminin temel ideolojisidir, “sanayi sisteminin keyfiliği ve toplumsal zararının tamamı bu ideolojiyle aklanır: Soysuzluk, kirlilik, kültürsüzlenme; aslında tüketici kendisine seçme özgürlüğünün dayatıldığı balta girmemiş iğrençlik ormanında egemendir”. Erich Fromm’un dile getirdiği “ben sahip olduğum ve tükettiğim şeyler dışında bir hiçim” ifadesi bireyin kapitalist düzende varolma biçimini açıklar niteliktedir (akt. Boudilliard, 1997:83). Köse’ye göre (2018:338), Lefebvre açısından zorlamaların tahakkümüne karşı özgürlük fikrini ve yaratıcı pratiği yeniden canlandırmak ve bunu sağlayabilmek adına ilk olarak bireyi gündelik yaşamın tüketimci eylemlerinden sıyırmak gerekir. Bu da tüketimi ve genel anlamda

gündelik yaşam meselesinin politik görünümünü sınıfsal bir savaşım temelinde tekrar ele almayı ve düzenlemeyi gerektirir.

Lefebvre'nin gündelik yaşam yaklaşımında temel kavramlarından birisi de “boş zaman”dır. Lefebvre boş zamanın, tüketim toplumunda ekonomik amaçlar etrafında düzenlendiği görüşündedir. Lefebvre (2017:35), gündelik yaşamın eleştirisinin gündelik yaşamın koparılamaz bir parçası olduğunu, boş vakitler dâhilinde ve onlar aracılığıyla mümkün olduğunu dile getirir. Teorisyene göre, boş vakitle gündelik yaşam ilişkisi sıradan bir ilişki değildir. Bu iki kavram ilişkisi bir yandan beraberlik bir yandan da paradoks (bu bağlamda diyalektik bir ilişki) içerir. Bu kavramlar arası ilişki, zamanla “pazar ile dışsal ve yalnızca farklı olarak temsil edilen her gün arasındaki” sıradan bir ilişki biçiminde basitleştirilemez. Boş vakit meselesi, çalışmadan bağımsızlaştırılmaz. Aynı birey, çalışmanın ardından dinlenir, rahatlar veya kendine göre bir takım şeylerle uğraşır. İşçi, her gün aynı zamanda fabrikasından ayrılır, memursa işyerinden. Cumartesi ve pazar günleri her hafta gündelik çalışmanın sistemliliğiyle beraber boş vakitleri oluşturur. Bu nedenle “çalışma-boş vakit” beraberliğini anlamak gerekir; bunun nedeni sözü edilen beraberliğin varlığıdır ve her birey, kullanabileceği boş vakti işinin tanımına ve şartlarına göre belirlemeye çalışır.

Geçmişten günümüze “Aristo'yla başlayıp Fourier, Saint-Simon ve Marx üstünden, Tilgher ve de Grazia gibi çağdaş düşünürlere kadar gelerek” boş zaman, bireylerin kendilerini gerçekleştirmeleri ve yaşam kalitelerini yükseltmek üzere çeşitli değerler kazanmaları için bir araç biçiminde değerlendirilmiştir. Aynı zamanda, boş zamanın üretimi çalışma ve ekonomik etkinlikten ayrılamaz (Applebaum, 1997:47). Bununla birlikte tarihsel açıdan “çalışma-boş vakit” kavramları daima çelişkili bir ilişki temelinde ele alınmıştır (Lefebvre, 2017:35). Andrew, modern çağda, boş zamanı iş yaşamından ayrı bir zaman dilimi biçiminde değerlendirme yöneliminde olduğumuzu ifade eder. Yazara göre çalışma “gerginlik, çaba, gayret ve zahmet” yüklüdür, buna rağmen boş zaman gayretsiz, sıkıntısız ve haz vericidir. Çalışma zorlama ve baskı içerir, boş zamansa baskısızdır ve mecburiyet içermez. Çalışma, bir hedefe ilişkin olarak tanımlanırken boş zaman kendi bütünlüğü içinde bir hedefir. Çalışma başkaları adına yapılırken boş zaman bireyin kendine aittir. Çalışma toplumsal biçimde faydalı ve toplum adına bir gereklilik biçiminde görülürken boş zamanın

zevki kişiseldir. Çalışma yoğunlukla sıradan ya da tekdüzeyken boş zaman özgürlüğün ve tatilin alanıdır (akt. Applebaum, 1997:49).

Lefebvre (2017:37), gündelik yaşamın nerede olduğunu sorgular. Gündelik yaşamın, çalışmada mı yoksa boş vakitte mi ya da aile hayatı ve kültürün haricinde deneyimlenen anlar da mı olduğunu sorar. Lefebvre'ye göre gündelik yaşam bu üç unsuru içinde barındırır. Gündelik yaşam, bu öğelerin beraberliği ve bütünlüğü ile somut kişiyi tayin eder. Gündelik yaşam unsurlarının –“çalışma-ailevi ve özel yaşam-boş vakit- birbirine dışsallığı bir yabancılaşma içerir” (Lefebvre, 2017:37). Lefebvre (2017:46) açısından boş zaman ve çalışma ile özel hayat diyalektik bir ilişki içerisinde ve bunlar bir bütün, küresel bir sistem ortaya çıkarır. Söz edilen küresel sistem vasıtasıyla, ilerlemelerinin belirli bir aşamasında - yabancılaşmanın ve yabancılaşmadan kaçmanın herhangi bir aşamasında- bireyin ve insaniliğin tarihsel açıdan hakiki bir figürü ortaya çıkar.

Lefebvre 'ye (2016:66) göre boş zaman ihtiyaçlar arasına yerleşiyor ve daha önceki ihtiyaçları farklılaştırıyor. Modern yaşamın güçlükleri, eğlenmeyi, güzel vakit geçirmeyi, rahatlamayı gerektiriyor. Lefebvre (2016:66) karşılaştırmalı bir biçimde ele alındığında, zaman kullanımında yeni unsurların belirdiğine işaret eder: “Eğer saatler, (günün, haftanın, ayın, yılın saatleri), (mesleki işe ayrılan) zorunlu zaman, (eğlenceye ayrılan) serbest zaman, (ulaşım, yürütülecek işlem, formaliteler, vs. gibi iş dışındaki çeşitli gerekliliklere ayrılan) zoraki zaman şeklinde üç kategoride sınıflandırılırsa, zoraki zamanın arttığı saptanır”. Zoraki zaman, boş zamana göre daha büyük bir hızla artar. Gündeliğin içine karışır ve gündelik yaşamı zorlamaların tümüyle açıklamaya çalışır. Bu şekilde modernlik, boş zaman dönemini deneyimlememektir (Lefebvre, 2016:66). Aytaç'a göre tüketim kültürünün yerleşmesiyle beraber, boş zaman tümüyle tüketimciliğin ve metalaşmanın bir alanına dönüştürülmüştür. Kapitalist sistem sözü edilen alana önemli yatırımlar yaparak boş zamanı bütünsel biçimde denetim altına alma girişimi içerisinde. Tahrik edilen tüketim arzularını doyurmak, tüketim aracılığıyla yeni kimlik ve statüler kazanmak, tüketimin hazcı tatminini elde etmek adına boş vakte giderek daha çok gereksinim duyulmaktadır (Aytaç, 2006: 28).

Öncelikle boş vakit, gündelik yaşamın diğer öğelerinden çok uzaklaşamayan küresel ve başkalaşmamış bir etkinliği içerir (pazar günleri aile ile birlikte gezmek gibi). Daha ileri

düzeyde ise, boş vakit edilgen tutumları barındırır. Sinema perdesi karşısındaki izleyici, potansiyel şekilde yabancılaştırıcı niteliği hızlıca beliren bu edilgenliğin genel bir örneğidir. Son olaraksa, en ileri seviyede boş vakit, tekniklerle ilişkili ve neticede, mesleki uzmanlaşmanın haricinde olma şartıyla (mesela fotoğraf), “teknik bir unsur içeren aktif tutumlara, çok uzmanlaşmış kişisel meşguliyetlere” neden olmuştur. Sözü edilen “kültürlü ya da kültürel boş vakittir” (Lefebvre, 2017:37). Yani Lefebvre için boş vakit kavramı, içerdiği etkinlikler bakımından farklılaşabilir, nitekim her boş vakit bireyin pasifliğini ve yabancılaşmasını içermeyebilir, kültürel bir etkinlik ile karakterize olabilir.

Veblen’e (2005:44) göre, ekonomik perspektiften bakıldığında bir iş biçiminde değerlendirilen boş zaman “sömürüyle bağlantılıdır ve boş zaman hayatını niteleyen gelişmeler, sömürü ganimetleriyle birçok ortak özelliğe sahiptir. Fakat daha dar anlamıyla boş zaman, sömürüden ve yararsız eşyalar üzerindeki üretici emeğin çalıştırılmasından ayrı olarak, çoğunlukla maddesel bir ürün bırakmaz”. Lefebvre çağdaş sanayi endüstrisinin, parçalı çalışma ile beraber, yaygın bir boş vakit gereksinimi ve öte yandan, bu gereksinim temelinde değişken somut gereksinimler ortaya çıkardığını söyler. Modern sanayi uygarlığı, üretilen yeni gereksinimlere yanıt veren, “yine de teknik-dışı anlamı ve karakteri olan” teknikler üretir.” Boş vakit makineleri (radyo, televizyon, vs...)” üretir. Sınırları çizilen somut toplumsal gereksinimler, yaşa, cinsiyete, sınıflara bağlı olarak gittikçe daha çok değişkenleşir, bireysel gereksinimler ve kollektif gereksinimler şeklinde farklılaşırlar (örn, kişisel spor ile grup sporlarının farklılaşması) (Lefebvre, 2017:38). Lefebvre (2017:47) radyo ve televizyonu tüm evrendeki aile hayatına ve özel yaşama beklenmedik şekilde dahil olan ve en azından görünürde “doğrudan kavrayış, dolaysızlık, hakikat ve katılım niteliğiyle sunumlanan” araçlar şeklinde tarif eder.

Gorz’a (1989:4-5) göre boş zaman faaliyetlerini organize eden rasyonellik ekonomik etkinliklerin rasyonelliğinin tam karşısıdır: bu tarz etkinlikler boş zaman yaratmaktan ziyade tüketir; hedefleri zaman kazanmak ancak harcamaktır. Sözü edilen zaman “savurganlık zamanı, ücretsiz zaman”dır. Bu tür bir zamanın yararı bulunmaz ve sapkınlık haricinde “araçsal rasyonalitenin (verimlilik, üretkenlik, performans) kullanımı geçerli değildir”.

Adorno ve Horkheimer'a (2002:109) göre, eğlence geç kapitalizmde işin devamı niteliğini taşır. Eğlence, mekanik çalışma hayatından kaçmak ve onunla baş etmek isteyenler için aranır. Fakat bununla birlikte, mekanizasyonun, bireyin boş vakti ve mutluluğu üstünde önemli bir tesiri bulunur ve mekanizasyon eğlence nesnelerinin üretimini öyle büyük bir etki ile belirler ki, işçinin iş yaşamının dışında farklı bir deneyim yaşaması mümkün olmaz. Adorno ve Horkheimer'a göre fabrika ve çalışma alanlarından kaçış yolu olarak işçiler boş zamana adapte edilmektedir. Bu bütün eğlence türlerinin çaresi olmayan rahatsızlığıdır. Eğlence bunalıma dönüşür (2002:109).

Marx, boş zamanı endüstriyel çalışma düzeninde söz konusu olacak dönüşümler neticesinde çalışmanın alacağı yeni görünümün olumlu bir yansıması biçiminde değerlendirmektedir. "artı-emek yaratmak için gerekli emek-zamanı azaltmak değil, toplumun gerekli emeğini belirli bir asgari dereceye düşürmek söz konusudur artık. Bu azalmanın dolaylı sonucuysa, toplumun tüm üyelerinin, herkese tanınmış olan boş zaman ve olanaklar sayesinde, sanat, bilim vb. alanlardaki eğitimlerini geliştirebilmeleridir" (Marx,1997: 26). Marx, işçinin boş zamanın artırılmasını eğlenme yetisi ve eğlenmeye ayırdığı zamanın artırılması ile ilintilendirerek yorumlar: "Eğlenme yetisi, eğlenmenin koşulu, dolayısıyla birincil aracıdır; bu yeti de, bireyin yeteneklerinin, dolayısıyla üretici güçlerin gelişmesidir. Çalışma zamanından bir tasarrufta bulunmak, boş zaman miktarını artırmak anlamına gelir, başka deyişle, emeğin üretici gücü içindeki en büyük üretici güç olarak davranan bireyin eksiksiz gelişmesi için gereken zamanı artırmak anlamına gelir" (Marx, 1997:27). Marx'a göre, "zaman insan gelişiminin alanıdır. Boş zamanı olmayan kişi, tüm yaşamı uyku, yemek ve benzeri şeylerin getirdiği fiziksel kesintiler dışında kapitalist için çalışmakla geçen kişi yük hayvanından bile aşağıdır. Kendi dışına yönelik zenginlik üreten bir makinedir yalnızca" (Marx, 1997: 27). Bu konuda, Marx'ın yorumuna benzer nitelikte, fakat neticede yine ticari sistemin üstünlüğünü vurgulayan bir yaklaşım da Lefebvre'ye aittir. Lefebvre'ye göre (2017a:47) kültürel ve eğitilmiş boş zamanlar da vardır. Bu boş zaman tarzlarının (kitap okumayla, şarkı ve şiir dinlemeyle, dahası eskiden dans olarak adlandırılan etkinliklerle kıyaslanabilir) gerek yeni gerekse geleneksel fonksiyonları bulunur. Bunlar sadece eğlenme ve rahatlama ile değil, bilgi ile de karakterize olur. Üretici etkinlikler –uzmanlaşan teknikler- Lefebvre tarafından reddedilmemekte ancak bunlara hâkim olduğu ifade edilmektedir. Nitekim söz edilen kültür ve eğitimle temellenen boş zamanlar, yönlerini

varlık hissine, doğaya ve somut hayata geri çevirirler. Russel'e (1990:15-16) göre ise, boş zamanın akıllı biçimde değerlendirilmesi uygarlık ve eğitimin neticesinde olur. Tüm ömrünü çalışarak geçirmiş bir adam aniden boş kalırsa bunalır. Fakat yeterli düzeyde boş zamanı bulunmayan bir birey de en iyi etkinliklerin büyük kısmından yoksun olur.

Baudrillard (2008:203) ise boş zamanı tamamiyle tüketim kültürünün bir parçası biçiminde ele alır ve kapitalist güçlerin elinde metalaştırıldığını ileri sürer. Boş zamanın tüketilip bitirilmesi bir tür "potlach"tır. Boş zaman, potlach'ta "anlamlandırma" ve "gösterge değiş tokuşu malzemesidir". Baudrillard'a göre boş vakit faaliyetleri yaratıcı faaliyetler değildir. "Yapıt, sanatsal ya da başka yaratı" kesinlikle bir boş vakit faaliyeti değildir. Boş vakit faaliyetleri, yoğunlukla "geriye giden etkinliklerle, modern çalışma biçimlerinden önceki bir biçimle (ufak tefek tamirat işleri, zanaatkârlık, koleksiyon, balık avı) karakterize edilir. Baudrillard (2008:200) boş zaman etkinliklerinde bireyin sorumsuzluğuna değinir. Ona göre bu sorumsuzluk işteki sorumsuzluğun aynısı ya da yapısal biçimde tamamlayıcısıdır. Bir taraftan "özgürlük", diğer taraftan "zorlama": Neticede yapı değişmez, aynıdır.

Juniu'ye göre (2000:72), boş zaman ilk olarak önceliklerimizin ne olduğunu sorgulamak ve onun anlamına dair bir bilince ulaşmakla geri kazanılabilir. Bizde tatmini sağlayan şeyleri yapmamıza olanak veren yeni türde lezzetlere yönelmeliyiz. Lefebvre'ye göre (2017a:38) ise belirli bir uygarlık seviyesinin neticesi olan, gereksinimleri kendi üslubunda istediği gibi belirleyen burjuva ve kapitalist düzende, kitlelerin boş vakit gereksinimleriyle alakalı bugünün en etkili ihtiyacı kesin kopuştur. Boş zaman gündelik yaşamdan kopmalıdır (en azından görünürde), hatta sadece iş yaşantısından değil, ailenin gündelik yaşamından da kopmalıdır. Boş zamanın eğlenme/oyalanma özelliği bu biçimde yükselir: Boş zaman yeni telaşlara neden olamamalıdır, sorumluluk olmamalıdır, mecburiyet olmamalıdır. Boş zamanın temel esasları gevşeme ve hazzdır. Bu bağlamda, gündelik yaşama karışmış sanat yapıtı (evin duvarına asılan bir tablo gibi) boş zaman veçhesi olmayacaktır. Okunan bir kitap da boş vakit ögesi olmayacaktır; yani, şaşırtıcı –kaçış (seyahat veya keşif öyküsü, polisiye roman) veya rahatlama getirmiyorsa –"resimli kitap, çizgi roman..."- boş vakte dâhil değildir. Bu nedenle bilhassa, görüntü ve film birer boş vakit vasıtasıdır. Daha da ötesi hayattan olabildiğince ayrık görüntü veya film (Lefebvre,

2017a:38). Lefebvre için bireyin gündelik yaşamın içinde kalarak boş vakti yaşaması mümkün değildir, bu nedenle onu gündelik meselelerinden ve sorunlardan uzaklaştıracak etkinliklere ihtiyacı bulunur.

Lefebvre'ye göre (2016:66), “şimdilik, boş zaman, hemen hemen herkes için gündelik olandan anlık bir kopuştur. Güç bir değişme yaşanmaktadır, bu süreçte eski “değerler”, sakınımsızca ve vaktinden önce karanlığa gömülmektedir. Boş zaman artık şenlik veya emeğin ödülü değildir, kendisi için ifa edilen özgür bir faaliyet de değildir. Genelleştirilmiş gösteridir: Televizyondur, sinemadır, turizmdir”. Marx, çalışmanın bireyin ilk gereksinimi olacağını ifade ediyordu. Lefebvre'ye göre bu söylem sadece görünüşte bir netliğe sahiptir. Toplum bakımından, toplumsal birey bakımından, emekçiler bakımından çalışma, her zaman objektif olarak öncelikli ihtiyacı oluşturur. Marx, bireysel kişinin sözü edilen nesnel gereksinimi ilk subjektif gereksinime çevireceğini, bu şekilde çalışma vasıtasıyla ve bu çalışma kapsamında yabancılaşmadan kurtulacağını ifade etmek istemiştir, ancak Lefebvre açısından bu söylemi onaylamak, çağdaş parçalı işin varlığında zordur. Bunun nedeni otomatizasyon ve makineli sistemin, çalışmayı yüksek düzeyde nitelikli çalışmalarla tüm niteliklerden arındırılmış çalışmalar şeklinde ayırma yöneliminde olmasıdır. Lefebvre'ye göre, toplumsal ve siyasal bağlamına bakılmaksızın çalışma yabancılaştırıcıdır (Lefebvre, 2017:44). Lefebvre'ye göre (2015:78), çalışmaya dair tutum, iş dışındaki gündelik yaşamda ortaya çıkar. Çalışma bir amaç şeklinde değil, araç şeklinde ele alınır. Birey yaşamını elde eder. Bu şekilde elde edilen yaşam, özel hayattır. Lefebvre'nin yaklaşımına göre serbest zaman, çalışma zamanı olmadan kazanılamıyorsa, simgesel tüketim önde olmak üzere, tüm tüketim biçimleri için gerekli olan serbest zamanın artık olmadığı görülecektir. Bu açıdan tıpkı gündelik olanın ötesine geçilemediği gibi çalışma zamanından da çıkılamaz. Her zaman dilimi çalışma zamanı şeklini aldığı anda, gündelik, buna koşut olarak iş hayatının “cehennemi döngüsü”nden sıyrılmamakla aynı manaya sahiptir. Bireyin bu koşullar altında bir şeyleri arzu etmesi belirlenmiş koşulları aşması, farklılaşmayı ve değişimi arzulaması anlamını taşır. Lefebvre'nin devrimci yaklaşımının özü, bu yönde bir arzulamanın ve başkalaşma isteğinin ürünüdür. Bu durum gündelik olanın içinde var olan ve kişilere az da olsa bir özgürlük hissi aşılayan “seçme” özgürlüğüne dayanır (akt.Köse, 2018:321).

Lefebvre'ye (2017a:46) göre gündelik olandan uzaklaşamayız. Mükemmel olan, yalnızca kurgunun ve razı olunan yanılsamanın kapsamında var olur. Kaçış mümkün değildir, aynı zamanda, kaçış yanılsamasına olabildiği ölçüde yakın durmak istenir. Tümüyle aldatıcı olmayacak, fakat “hem görünür hem de gerçek bir dünya oluşturacak; gündelik olandan başka ama yine de geniş ölçüde açık ve mümkün olduğunca onun içine dâhil bir yanılsama”. Bu anlamda, boş zamana sahip olmak adına çalışılır ve boş zamanın yalnızca bir manası vardır: “Çalışmanın dışına çıkmak, cehennemi döngü”. Neticede, “çalışma, boş vakit, aile yaşamı ve özel yaşam” tümüyle bir bütünlük ortaya çıkarır. Buna, sözü edilen sistemin tarihsel, dinamik ve geçici karakterini iyi ifade etmek şartıyla “küresel yapı ya da bütünlük” adı verilebilir. Somut bir sosyolojinin parçası şeklinde görülen gündelik yaşam eleştirisi, çalışma hayatını, aile hayatını ve boş zaman etkinliklerini, birçok kesişimi önemseyen yaygın bir soruşturmayı içerebilir. Olumsuz unsurlardan, yabancılaşmadan, olumluları, iyiyi, yeniyi -geçerli gereksinim ve doyumu – belirleme telaşı da bunula beraberdir (Lefebvre, 2017:48).

Lefebvre'nin gündelik yaşam teorisinin temel kavramları içinde “devrim” ve “şenlikten” de söz edilebilir. Lefebvre'ye göre, yalnızca eleştiri unsuru olarak değil devamlı suretle değişmeyi ve farklılaşmayı talep etmenin yeri şeklinde tanımlanan gündeliklik olgusu, taşıdığı devingenlikle beraber, toplumsal hayatın örgütlenme şekillerinin ve toplumsal dönüşümün özünü oluşturmaktadır. Bu bakımdan gündeliklik sabit bir yaşam biçiminin değil, değişen ve hareket halindeki yaşamsal eylemlerin, devamlı suretle farklılaşmanın, yabancılaşmayı yok edecek düşünme ve direniş pratiklerinin döngüsel biçimde deneyimlendiği, anlaşılması güç bir nesnel gerçeklikler evrenidir. Bu evrende yaşayan gündelik yaşamın kişileri de, gizil olarak çerçevesi çizilmiş gerçekliği ve hayatta kalma koşullarını yerinden etme ve dönüştürme potansiyeline sahiptir (akt.Köse, 2018:339). Köse (2018:339), Lefebvre'nin modern dünyada gündelik yaşama dair eleştirinin, öyle ya da böyle gündelik yaşamın içinde nüksedecek bir devrimle son bulacağına ilişkin bir öngöründe bulunduğunu söyler: “Lefebvre devrim kavramıyla, en somut biçimde, burjuva toplumunun “güç”, “zenginlik” ve “mülk” edinme arayışıyla yüceltilmiş yaşantısının “mutsuz” bilinciyle damgalanmış bireylerin yabancılaşmış yaşam koşullarından mutlak biçimde özgürleşme mücadelelerini ifade eder”. Sözü edilen devrimin aynı zaman içinde bir taraftan geçerli olurken diğer taraftan geçersizleştiği alan ise gündelik yaşamın kendisidir. Lefebvre'ye göre bunun nedeni, gündelik yaşamın farklılaşmanın ve

başkalaşımın alanı olduğu gibi bilincin üretildiği ve devam eden yabancılaşmanın var olduğu bir alan olmasıdır (akt.Köse, 2018:339).

Gardiner’a göre (2016:136), Lefebvre, modern toplumun tamamıyla “tek-boyutlu”luğuna ve olumsuzlama ile direnişi taşımaktan yoksun hale geldiği fikrinin karşısındadır. Bilhassa Marcuse’a işaret eden Lefebvre, geç kapitalizmin iktidar güçlerinin tüm alanlara hükmeden güçler olduğu düşüncesine karşıdır. Lefebvre, modernizmin mekânı homojenleştirici ve metalaştırıcı etkisine rağmen, devlet desteği ile üretilen bu “normalleştirme” sürecinin sonunda bir karşıt düşünce ve negatifik ürettiğini de ileri sürer (akt. Gardiner, 2016:138). Toplumsal dönüşüm meselesi, gündelik yaşamın sömürgeleştirilmeden kurtarılmasını ve dönüşümünü, ayrıca kapsamında taşıdığı açığa çıkarılmamış büyük bireysel potansiyellerin yaşama çevrilmesini gerekli kılar. Bu şekilde dönüşmüş bir gündelik yaşama örnek, modernizm tarafından kısmen gizlenen ancak modernitenin hiçbir suretle tamamıyla gölgelemediği şenliktir. Modernizm öncesi devirde, şenliklerde var olan “Dionysosçu esrinlik ayinleri” tamamıyla gündelik yaşamın bir parçasını oluşturuyordu ve “ortak varoluşun ve doğal dünyanın döngüleri ve ritimlerinde yankısını buluyordu” (Lefebvre’den akt. Gardiner, 2016:140). Bireyin sahip olduğu tüm duyuşsal, fiziksel ve entelektüel potansiyellerinin bireyin kendi iradesi ile işe koşulduğu, her bireyin tam ve hiyerarşiklikten uzak katılımını sağlıyordu. Fakat modern geç kapitalizmde zirveye ulaşan toplumsal tabakalaşma gelişip kurumsal hale geldikçe şenlikler törenselleştirildi: “Metafizik kaygı ve derin bir doğa korkusu, modern öncesi şenlikte örneklenen insanlık ve doğayla neşeli bütünleşmenin yerini aldı” (Lefebvre’den akt. Gardiner, 2016:140).

Lefebvre (2016:50), XIX. yüzyıl’a yani, rekabetçi kapitalist düzene ve “meta dünyası”nın yaygınlaşmasına değin, gündelikliğin baskın olmadığını ifade eder. Bu onun açısından tarihin paradokslarındandır. O yıllara kadar, yoksulluğun ve tahakkümün bağrında bir üslub bulunuyordu, o zamanlarda ürünler yerine yapıtlar vardı. Şiddetle beslenen egemenlik yerini sömürüye bıraktı, aynı biçimde yapıt yerini ticarileşen ürüne bırakarak yok oldu. Üslub, en küçük şeylere, eylemlere ve pratiklere, hareketlere bile “soyut (kültürel) olmayan bir simgecilik içinde doğrudan kavranabilen, algılanabilir bir” anlam yüklüyordu. Lefebvre’ye göre kitlelerin ortaya çıkışı (aslında bu sömürüyü kesinlikle ortadan kaldırmaz) ve demokrasi (benzer biçimde!) “büyük üslubların, simgelerin ve mitosların,

kollektif yapıtların, yani anıtların ve şenliklerin” yok olmasını beraberinde getirir. Nitekim modern birey, üslubun sonu ve tekrar ortaya çıkışı arasındaki geçiş insanıdır. Bu da üslub ile kültürü iki karşıt zemine yerleştirmeyi, kültürün “ayrışmasını ve çözülmesini” öne çıkarmayı gerektirir, devrimci tasarının düşünülmesini anlamlı kılar: “yeniden bir üslub yaratmak, şenliği yeniden canlandırmak, kültürün dağınık parçalarını yeniden bir araya getirmek” ve bu şekilde gündelik yaşamı dönüştürmek (Lefebvre, 2016:50).

Lefebvre şenlik kavramını, toplumda bireyin sömürsü ve tahakküm olgusu temelinde ele alır. Ona göre şenlik, bireyin mevcut koşullara bir direniş alanı ve pratiğidir. Lefebvre (2016:48), üslub ve şenliğin yozlaştığından bahseder. O’na göre “üslub yozlaşır, gündelik kültür (kitle kültürü) ve yüksek kültür olarak bölünen kültüre dönüşür: bu bölünme kültürün parçalanmasına ve çözülmesine yol açar”. Lefebvre açısından sanat, üslub ve şenliğin tekrar yaratılması biçiminde değil, yalnızca gittikçe uzmanlaşan bir pratik şeklinde, “bir şenlik parodisi olarak”, gündelik yaşamı güzelleştiren fakat onu başkalaştırmayan bir olgudur. Buna rağmen şenlik, gündelik yaşamda tamamiyle yok olmaz: “Toplanmalar, şöenler, festivaller” daha önceki kadar olmasa da, gündelik yaşamı mütevazı bir şekilde süslerler. Yoksulluğun son bulması ve şehir yaşamı ile tanımlanan bir toplumda şenliğin tekrar ortaya çıkış tasarısının temeli de budur. Buradan yola çıkılarak devrim yeni bir anlama kavuşur. Devrim bundan böyle gündelik yaşama ara verilmesi, şenliğin tekrar ortaya çıkışı demektir. Lefebvre’ye göre geçmişteki devrimlerin her biri şenlikti. Devrim, yalnızca ekonomik, siyasi ve ideolojik alanda belirmez, esas hedefi gündelik yaşamın yok edilmesidir (Lefebvre, 2016:48).

Lefebvre’nin gündelik yaşam teorisinde özel bir yeri olan kavramlardan bir diğeri “kadın”dır. Lefebvre gündelik yaşamda kadına ayrı bir değeri atfeder ve onu özel olarak ele alır. Teorisyene göre kadın gündelik yaşamın ağırlığını üzerinde taşıyan ve onun altında ezilendir. Bu nedenle gündelik yaşam tüm baskı ve şiddetini öncelikle kadına yönlendirir ve onu tüm aleladeliliği içinde kendi benliğine yabancılaştırır. Lefebvre’ye göre (2015:20), gündelik yaşam ilk olarak bütün yükü kadınlar üzerinde hissedilen bir yaşamdır, kadınlar, toplumsal sınıf ve gruplar açısından oldukça önemli olan başkalıklara karşın, gündelik yaşama erkeklerden daha yüksek düzeyde maruzdurlar. Kadınların vaziyeti, gündelik yaşamın özetidir. İkincisi de ekonomik ve toplumsal ilerlemenin herhangi bir aşamasında,

kültürle medeniyetin belirli bir aşamasında bireyin gerçekleşme (veya gerçekleşmeme) seviyesini gösteren ve belirleyen şey bu durumdur.

Gündelik yaşamın yükü kadınların üzerindedir. Kadınların mevcut şartlarını zıttına çevirerek gündelik yaşamı çıkarlarına dönüştürme olanağı vardır, fakat her şartta bu ağırlığı yüklenmeyi sürdürürler. Çok sayıda kadın sözü edilen yükün altında mahkûm kalır. Bazıları için düşünmenin anlamı kaçmaktır, daha görmemektir, bataklığa daldığını unutmaktır, kendisini aşağı çeken gerçekliği artık idrak edememektir: “Kadınların ikameleri vardır; kadının kendisi bir ikamedir. Erkeklerden, insanlık durumundan, hayattan, tanrılardan ve Tanrı’dan şikayetçidirler” (Lefebvre, 2016:88). Fakat sürekli ıskalarlar. Kadınlar gündelik yaşamda bir taraftan aktördürler, bir taraftan da gündelik yaşamın kurbanıdır, bu nedenle nesnedirler, “ikamedirler (güzellik, dişilik, moda, vs.)”, ayrıca ikamelerin artması kadınların kötülüğüdür. Kadınlar aynı anda bir taraftan alıcı bir taraftan tüketicidirler, gerek meta gerekse metanın sembolüdürler (reklamlarda yer alan çıplak vücut gibi). Gündelik yaşamdaki varlıklarının muğlaklığı, algılamalarını engeller. Modernlik, gündelik olanı kadınlar adına onlar vasıtasıyla ilgi çekici şekilde saklar (Lefebvre, 2016:88).

Lefebvre’ye göre (2015:236), kadınlar, uzun zamandır ve dahası bugün dahi praksis içindeki en tatsız, en bunaltıcı ve bununla birlikte en kronik ve en etkili “norm ve temsilleri” –evi ve meskeni, ev içi yaşayışı ve bu bakımdan gündelik yaşamı kapsayan şeyleri- kıymetli bir depo şeklinde kollamaktadır. Bununla birlikte, “sanatın, etiğin, kültürün en yüksek değerlerini –aşk, tutku ve erdemler, güzellik, soyluluk, fedakârlık, kalıcılık-” yüklenirler. Sözü edilenleri, başka yüksek değerlerle –şehvet, zevk, şatafat ve eğlence- çatışma suretiyle gerçekleştirirler. Kadınlar, bu yoğun ancak örtülmüş, muğlaklaştırılmış ve muğlaklık sınırında gizlenmiş çatışmalardan, “parçalı ve uzmanlaşmış çalışmanın aptallaştırıcılığından (ev işlerinin sersemleştiriciliğine rağmen)” erkeklere oranla daha az etkilenecek, karlı olurlar. Bu şekilde yükseklik alçaklık halini alır ve alçak olan da yükseği içinde barındırır. Bu vasıfla kadınlar, bütünsel olarak gündelik yaşamı temsil ederler. Gündelik yaşamın varlığını, çatışmalarını ve olabilirliklerini yansıtır. Gündelik yaşamın fiili eleştirisini simgelerler. Lefebvre’ye göre (2016:28) gündelik kadın, kızgınlığa, sevince, arzuya ve harekete daha çok yönelimlidir; fırtınalara, cinsel zevklere, yaşamla ölüm arasındaki yollara, esas ve bizatihi gelen zenginliklere daha meyillidir.

Lefebvre (2016:188) bazı çıkarımlarını şöyle ifade eder: “tüketen kadınlar, bürokratik yönlendirilmiş tüketim toplumunun tüketimini (görünüşte) yönlendirirler... Kadınlar bu toplumun simgeleridirler (reklam stratejisinin hedefi olarak, aynı zamanda reklam temalarını da oluştururlar; çıplaklık, gülümseme, varlıkların sergilenmesi gibi...). Kadınlar bir taraftan da bedensel gerçeklik şeklinde en değerli meta ve değişim değeridirler (güzel bir kadınlık para ve ünü sağlayabilir). Kadın bedeninin ve açıklığının kullanılması, tüketim ideolojisinin dayandığı reklam ideolojisinin üretilmesine ve olumlulaştırılmasına katkı sağlar. Tüketme eylemi, yalnızca nesneye bakış temelinde, yalnızca şeylerin tüketim aracılığıyla ortadan kaldırılması temelinde oluşturulmayıp, kadın bedeni ve düşündürdüklerinden hareket edilerek oluşturulursa, monotonluktan uzaklaşır. Tüketicinin genel eyleminin göstereni şeklinde değerlendirilen kadın bedeni, retorik ve üstdili aşmayı (görünürde) mümkün kılar. Görüşü başka tarafa çevirir, tüketme eylemini farklı bir eylemle değiştirir. Bu bakış değişikliği, “kültür adı verilen şeyin içinde bulunan, tüketilebilir bir estetizim getirir”: “Birinci dereceden bir yıldız olan Kadınlık, İçten Kadın’ı, Doğal Kadın’ı, Eğitilmiş Kadın’ı, Oyuncu Kadın’ı, Aşık Kadın’ı kısacası kadınlığın yarattığı ve kendi etki alanı içinde tuttuğu rolleri oynayan özel yıldızlardan oluşmuş bir takım yıldızın merkezindedir” (Lefebvre, 2016:189).

Lefebvre kadınlar üzerinden moda kavramını da ele alır. Lefebvre’ye göre moda çelişkili biçimde geçici nitelikte olana yön tayin eder ve biçimsel niteliğini sözü edilen geçiciliğin hareketi içinde üretir (2016:179). Lefebvre (2016:180), Roland Barthes’in moda ile ilgili görüşlerine değinir. Barthes açısından, moda sisteminin gerçek anlamda üretilmesi için, gerçeklik olan kadınların sunulan kıyafetleri ya da kabanları giymelerine gerek yoktur; bilhassa önemli olan, gerçeklik olan kadınların, moda dergilerinin takipçisi olan kadınların moda yazılarının söylemini anlamlandırmalarıdır. Muhtemelen gerçek kadın tüketiciler, yalnızca fotoğrafları analiz eden sözcüklerin ve yazıların çağrışımlarını duyumsarlar. Yine muhtemelen yalnızca moda haberlerini okur ve takip ederler. Esas önemli olansa, haberlerin yazılı nitelikte oluşudur. Barthes, eyleyenin yok edilmesini paradoks noktasına değin uzatır. Moda gerek fiziksel eyleyen olarak bedeni gerekse toplumsal eyleyen olarak uyarlamayı yok eder. Bu biçimde konfeksiyon ve hazır giyimden farklılaşır: “Kendi içeriğini dışlar: Alıcı ve tüketici kadın, tüketim simgesi kadın, mal olarak (beden de dahil olmak üzere) kadındır bu” (Lefebvre, 2016:180). Moda, gündelik yaşamı onu önemsizleştirerek

denetler. Gündelik moda haline gelmez, dolayısıyla moda sayılmaz. Moda düzleminde geçen yaşamlarda her daim bir takım harikalar görülür. Aynı zamanda gündelik yaşam, devamlı dışlansa bile var olmaya devam eder: “Moda olgusu, düşünceye, sanata, kültüre, bütün alanlara yayıldığı ölçüde bu hâkimiyet artar” (Lefebvre, 2016:181). Herhangi bir tahakküm sınıfı olmaksızın bir tahakküm olan moda tüm toplumu etkide bırakır, faaliyet düzlemi, belirlenebilir sınırdan olmayan öteki düzlemlerle çakışır ya da birbirini içine geçer. Üstünlük vasıtasıyla, toplumun tümü, karşılıklı yarış halinde olan ve birbirlerini tamamlayan yapılarla (ya da daha çok alt-sistemlerle) açığa çıkarılır ve kaydedilir (Lefebvre, 2016:181).

Lefebvre kadınlar dışında gençlik konusuna da değinir. Lefebvre (2016:88) için gençlik ve öğrenciler, gündelik yaşamı kesinlikle deneyimlememişlerdir. Bir taraftan ona dâhil olmayı arzu ederken diğer taraftan ona katılma konusunda şüphe duyarlar; gündeliği aile vasıtasıyla, sadece siyah ve beyazın olduğu uzak bir ihtimal şeklinde görürler: “Onların kullanımına açık olan şey, babalığı ve anneliği, kültürü ve boyun eğmeyi bir araya getiren bir olgunluk ideolojisi ya da mitolojisidir”. Gençler, anında ve hızlı bir şekilde tüketmeye yöneliyorlar. Gençler, ailelerinin gündelik yaşamına karşıt olan ve olabildiğince onunla benzeşen bir gündelik yaşam, kendilerine ait fakat diğerlerinininkinden ayrı olmayan bir gündelik yaşam içerisinde var olmaya çalışıyorlar: “Varlıklarıyla ve değerleriyle, yetişkinleri, yetişkinlerin mallarını, yetişkinlerin pazarını etkiliyorlar” (Lefebvre, 2016:105). Aynı zamanda gençler olarak aykırı duruyorlar. Değer üretmiyorlar, kendi değerlerini empoze etmekte daha fazla başarısız oluyorlar. Gerek olumsuz gerekse ağırlıkla tükettikleri şey, maddi biçimleri ve göstergeleri ile kendilerini saran yetişkinlerin sahip oldukları nesnelerdir. Böylece de, çok basitçe telafisi olmayan derin ve çok sayıda tatminsizlik ortaya çıkıyor (Lefebvre, 2016:105).

Lefebvre gündelik yaşam teorisinde “orta sınıflar”ı da ele alır. Lefebvre gündelik yaşamın orta sınıfların yaşamı olduğunu ve onun kültür ve davranışları ile şekillendiğini düşünür. Teorisyene göre bu yaşam orta sınıfların birbirini tekrar eden pratikleri ile kültürel ve ahlaki değerleri içinde varlık kazanır. Lefebvre (2017b:166), modern gündelik yaşamın orta sınıflar içerisinde ortaya çıktığını ve kurumlaştığını dile getirir. Lefebvre’ye göre gerek uluslararası sistem, “yüksek burjuvazi”, pahalı otellerde gezen veya yatlarda hayat süren “jet-sosyete”; gerekse gündelik yaşama dahi ulaşamayan “alt sınıf” orta sınıfın içinden çıkan

“(kültürel ve pratik) modellerin” haricinde yer alır. Lefebvre, gündelik yaşamı aşağı ve yukarı olmak üzere iki grupta ele alır. Ona göre bu gündelik yaşamı yerli yerine koyar. Alt ve üst sınıf, yaşamını var etme uğraşı içindedir; fakat aynı biçimde değil. Bazıları alt yaşamda, bazıları üst yaşamda. “İster bir tüketim modeli ya da tarzı ..., isterse toplumsalın içine girme ve bütünleşme” biçiminde olsun, tarzı meydana getiren gündelik yaşamın oldukça net bir temeli ve oluşum alanı vardır: “Kiplikleriyle birlikte: ev içi donanım, mekan ve zaman kullanımı, enformasyon aygıtları, araba ya da arabalar”. Bu yaşayış tarzının tümünü değil, bir yaşam tarzını tanımlar. Tarz kavramı, etik veya estetik bir bakışı gösterir ve orta sınıflar ondan bilhassa mahrumdurlar. Yaşayış tarzı ise basitçe açıklanır, bu gündelik yaşamın kendisidir (Lefebvre, 2017b:166). “Orta sınıfların başatlığının kültür denen şeyin içinde, yani etik ve estetikçe sonuçları vardır. Yeni değerler yaratabilecek durumda olmayan orta sınıflar, konformizm ile konformizm-olmayanın karşıtlığını doğurur. Etik konformizmle örtüşürken, estetik konformist-olmayan şeye yönelir” (Lefebvre, 2017b:166). Lefebvre’ye göre (2016:107), orta sınıflar, birilerince kandırılmaktadırlar. “Manevranın hareket milleri olarak orta sınıflar”, bir taraftan da onun şeyleri ve mahkûmlarıdır. Şeylerle oluşturdukları ilişkiler yaygınlaşır. Orta sınıflar, var oldukları günden itibaren sürekli tatmin isteği duymuşlardır. Egemen güçler ve iktidar olmayı bir türlü başaramamışlardır, farklı sebeplerden ötürü yaratma gücüne de erişememişlerdir. Orta sınıflarla ilgili bir üsluptan söz etmek doğru değildir, bilhassa var olan bir üslup yokluğudur.

Lefebvre’nin teorisinde özel önem verdiği kavramlardan biri de “özel yaşam ve aile”dir. Lefebvre gündelik yaşamın inşasında bireyi “özel yaşam ve aile” denilen yapı içinde de konumlandırır ve birey için en özel ve bütünleştirici alanı temsil eden aileye özel bir önem atfeder. Lefebvre’ye göre (2015:96-97), 1950’li yıllar itibariyle, modern dünyada gündelik yaşamı farklılaştırırken onaylayan gündelik yaşamın “yeniden özelleştirilmesi” söz konusu olmuştur. Bu sürecin yansımalarından birisi hiç kuşkusuz sosyologlar tarafından dile getirildiği gibi, modern ailenin çekirdek aileye indirgenmiş olmasıdır. Günümüzde gündelik yaşam, “özel ya da ‘yeniden özelleştirilmiş’ yaşam ve aile yaşamı” arasında çok sıkı bağlar vardır. Aile bireylerinin iç yaşantısıyla ve de özel hayatla sınırlı olmayan gündelik yaşam, bunlara nüfuz eden şeyleri içinde barındırır. Bu anlamda, bu şekliyle öteki gruplardan kaçan şeyi betimlerken, bu ifade ailesel ve özel hayatın bunun ötesinde, iş yaşamına, boş vakitlere, sosyalleşmeye, kültüre temas ettiğini, bu unsurları öne çıkarıp renk verdiğini göz ardı eder.

“Karı kocaya indirgenmiş olan ve onların da geçicileştiği aile”, çocukların gün geçtikçe daha erken uzaklaşmalarıyla beraber muğlaklığını tamamlamıştır. Buna rağmen, “büyük aile, kan bağlarının ve kan bağı olmayanların meydana getirdiği geniş grup dirilmiyor olsa da” aile güçlenmektedir. Aile yalnızca küçük bir yerel alanın tutulmasının ve “tüketimin mikro-merkezi” şeklinde değil, sosyal güvenliğin ahlaki temeli ve dayanışma hissiyle sağlamlaşmış duygusal bir grup şeklinde de ele alınabilir. Söz konusu sosyal güvenlik, kan bağı bulunanlar ve bulunmayanların karşılıklı kesin bir ayırımına gitmeksizin, evvelki yakınların bir kısmına değin uzanır (Lefebvre, 2017:51).

Aile biyolojik ve fizyolojik bir gerçekliğe sahiptir, ilk olarak bireyler arasındaki – “eşler, çocuklar ve anne-baba”- doğrudan ilişkilere dayanır. Bunun yanında aile toplumsal fonksiyonlara da sahiptir. Endüstri toplumunun ve işçi devriminin aileyi yok etmesi ve ailenin tüm önceki fonksiyonlarının topluma yüklenmesi çok uzun zamandır beklenmektedir. Buna rağmen aile, varsayılmaz şekilde tüketim ve kültürel alanda kısa süreli ya da kalıcı yeni işlevler yüklenmiştir. Lefebvre, söz konusu yeni işlevlerin daha öncekileri içerip içermediği ya da ailenin eğitim işlevini tekrar yerine getirip getirmediği konusunda kararsızdır. Diğer taraftan, ailenin küresel toplumdan tarihsel olarak çeşitli türleri aldığı kesindir: “Patriarkal aile, feodal aile, burjuva ailesi, proleter aile, sosyalist aile” (Lefebvre, 2015:234). Lefebvre’ye göre (2015:234-235), aile ideoloji ve kültürün etkisi altındadır: Müslüman, Hristiyan ya da laik ailelerden bahsedilebilir. Kurumlar etkili biçimde işin içine dâhil olarak gerek sapma vaziyetleri, gerekse çok net izleri ve yeniye doğru yönelimleri durdurmakta, aileye belirlenmiş bir yapı dayatmaktadır. Bununla birlikte aile, “patriarkal bağlar, feodal tebalık ilişkileri gibi modern toplumun gelişiminden önceki, arkaik kökenli dolaysız bağları da korumaktadır”. Sözü edilen karmaşık ilişki düzeyinde, aile önemli bir etik veya kültürel değer biçiminde ele alınsa da ve onun bu konumuna temsil ve semboller tarafından arka çıkılsa da “biyo-fizyolojik oluşturunucularından” hiçbir suretle kopmaz. “Modern ile arkaik burada karşı karşıya gelir” ve artık gözden kaçırılmaya çalışılan değişiklikler vasıtasıyla birbirlerini bilirler. Lefebvre açısından, aile prensibi ve özü itibariyle muğlak şekilde vardır. Onun içerisinde yaşananların veya yaşanmayanların –“aşk ve rekabet, güven ve güvensizlik, örtbas etme ve koruma, kullanma ve istismar etme”- dayandığı muğlaklık da bu sebeptendir (2015:234-235).

Lefebvre'nin önemli kavramlarından bir diğeri “diyalog, söyleşi ve sohbet”tir. Lefebvre gündelik yaşamın dil ve söylem dolayımı ile üretildiğini ve organize edildiğini düşünür. Yazara göre, dil bir taraftan kendisini önemsizleştirirken, diğer taraftan değerleri üretir. Bunun yanında gündelik yaşamı üretir, gerek gündelik yaşamdır gerekse gündelik yaşamdan kurtulmaya çalışır, onu örten örtüyü açmayı kabul etmeyerek onu maskeler. Gündelik yaşamı, “retorik ve imgesel olan ile” görselleştirerek perdeler. Dil ve dilsel bağlantılar bu şekilde, gündelik yaşamda gündelikliğin reddedilmesi halini alır. Söylem iki parçaya bölünür. Bir taraftan gerçeğin pratik analizinin vasıtası olma işlevini devam ettirir, kendi görevlerini yapar, ancak bir taraftan da bu süreçte yoksullaşır (Lefebvre, 2016:136). Lefebvre (2015:331-332) dilin temelini oluşturan iletişim kavramını şöyle açıklar:

“İletişim, bütün düzeyleri harekete geçirip tartışma konusu eder. Bütün bu düzeyleri içerir ve hepsini varsayar: Söylemin tutarlılığı ile tutarlı söylemin sıradanlığı; öngörülebilir cevaplara neden olan sinyaller gibi hareket eden kelimeler; imgeleri işin içine katan ve söyleme öngörülemeyen itkiler aktaran duygusallık; sembollerin ortaya çıkışı; önerilen anlamların boşluğu ve yetersizliği, delikler, yokluklar”.

Lefebvre'ye göre (2015:331) herhangi bir sohbette, dil ilk olarak alelde biçimde kullanılır. Şeylerden ve şeylere benzer olduğu düşünülen bireylerden bahsedilir: “Yağmur ve güzel hava, komşular ve dostlar, pahalı hayat ve politik riskler, hiyerarşi ve işleyişler, cinsel ilişki ve entrikalar”. Tekrarlar ve sıradan sözcüklere bezenmiş bu söylemde iç bunalıcı sözcükler tekrar edilir. Söylem belirgin, anlaşılır ve tekrarlanır nitelik taşır. Sözü edilen söylem düzeyini belirleyen sıradanlık içinde, gündelik yaşamın basmakalıp ifadeleri belirlenir. Nitekim aile içerisinde, bir kafede ya da farklı bir alanda yapılan alelde bir sohbet, hızlı bir dönüşümle ilginç ve anlam yüklü hale gelebilir. Bayağılık içerisinde, basmakalıp ifadeleriyle anlam yüklenen şey, hâkim temsillerdir (Lefebvre, 2015:331).

Lefebvre (2017b:70), gündelik yaşamda dramatik değeri olan şeylerin, genellikle şiddetli kavgalar olduğunda belirttiğini söyler. Bu sırada olayların temeline değin inme ve dile getirilmesi uygun olan veya dile getirilmesi uygun bulunmayan şeyi dile getirme riski söz konusu olur. Neticede, gündelik yaşamdaki etkileşimlerin gerçekliği, olayın farklılaştırdığı gündelik yaşamı algılayamamaktan korkan bireylerin karşısına birden bire çıkar. Gündelik söylem, gerçekte gerçek olmayan ilişkisinde bunları ifade etmeden etkili olur. Gündelik yaşam ile söylemi, muğlaklık ve özenle kurulmuş uzlaşma temelinde

oluşturulur. Çok tarihsel olduğu söylenemeyecek bu uzlaşma gündelik yaşamın varlık biçimini ortaya çıkarır. Bununla birlikte gündelik yaşam kendine has bir mizah ortaya çıkarır: “Büro ya da atölye mizahı, ailevi mizah vb. Bu kavgaya giren acı alaydan ve iğnelemekten olduğu kadar, bağışlanamaz bir mesafelenmeye tanıklık eden ironiden de farklıdır”. Mizah gündelik yaşamın ağırlığını alır, onu hafifletir, teslim olmadan onaylayan bir söylem oluşturur. Çünkü mizah onaylar; yani durumu kapatarak, zaman zaman bir sevecenlikle örtterek, orada durarak onaylar (Lefebvre, 2017b:71)

Gündelik söylemin, büyük bir fonksiyonu vardır: “Yerlerin belirgin özelliklerinden nezaket ve görgü kuralları kodlarına, hatta bürokrasinin az çok gizli kodlarına dek bir toplumda uygulanmakta olan gösterge sistemlerini ve çeşitli kodları” ulaşımlarını olanaklı kılacak biçimde açığa çıkarmak. Öte yandan gündelik söylem temsilleri taşır. Tüm sözcükler ‘yananlam’ vasfıyla katı düzanlamla ilişkili bir diziyi yanında sürükler. Gündelik yaşamın yalnızca düzanlamı kullandığını düşünmek aşırı kolayca kaçmak olur: Kedi, kedidir. Buna rağmen yananamlar çoktur, düzanlamı geçerler. Oysa gündelik yaşam kodlandırılmış bir retoriğe sahip değildir; ancak yananlam, bir grup veya alanda o kadar büyük bir etki elde eder ki, düzanlam yerine geçer. Bu şekilde, gündelik yaşamda, çoğunlukla ahlaki fakat zaman zaman estetik değer biçme ortaya çıkar. Yaygın görüşün kötü veya çirkin biçiminde tanımladığı şey, parmakla işaret edilerek “berbat bu...” şeklinde belirten gösterici ifadelerle aktarılır (Lefebvre, 2017b:76).

Lefebvre’ye (2017b:72) göre gündelik yaşam ve muğlaklığı, gerek netice gerekse bir sebep olarak, “anne-baba ve çocuklar arasındaki, erkeklerle kadınlar arasındaki, yönetenlerle yönetilenler arasındaki ilişkileri maskeler. Eleştirel bilgi ise bulanıklığı dağıtır, metaforların anlamını açığa çıkarır... Gündelik hayatın ve gündelik lafların merkezinde, toplumsal yaşamı katlanılır kılan dayanaklar olan etik değerler bulunur.” Söylem ve gündelik yaşam, toplumun temelini oluşturan yapısal ilişkilerin merhametsizliğini ve katılığını kapatır (2017b:72).

Lefebvre’nin gündelik yaşam yaklaşımında mekân ve zaman kavramlarının da önemli bir yeri vardır. Mekân ve zaman, gündelik olanla bağı içinde farklı bir anlam yüklenen iki temel boyuttur. Bir yapıt şeklini almış gündelik yaşamın karşısında bulunan gündelik

yaşamın üretimi, böylelikle gündelik mekân ve zamanın üretimini, hatta gündelik yaşamı istila eden, mekân ve zamanı çokluğuyla kaplaması istenen nesnelerin üretimini içerir. Bu çokluk, bir yandan homojendir, bir yandan da parçalanmış ve hiyerarşikleşmiştir. “Homojenik- parçalanma-hiyerarşikleşme” tablosu işin temelidir (Lefebvre, 2017b:141).Lefebvre, gündelik yaşamda mekânın bir oyun alanına dönüştürüldüğüne değinir. Yazara göre (2017b:135), dünyevi mekânda keşfedilmeyen, sahiplenilmeyen hiçbir şey kalmamış, ormanlar, göller, dağlar, plajlar hemen hemen tümüyle ele geçirilmiştir. “Bedenin kullanıma kavuşarak kendini bulduğu oyun alanı” kâr aracı haline gelir, kâr haz ihtimallerini kendine bağımlı kılar ve önemsizleştirir. Oyun ortamının bir takım çıkarlarca ve özel mülkiyet eliyle işgali, denetim anlamına gelir, tam haz adına gerekli olan özgürlüğün bitişi demektir. İstisnai yer ve alanların sözü edilen işgali, gündelik yaşama son derece etki eder; sıkılmanın, tekdüzeliğin, bunalımın en zeminine varıncaya değin, gündelik yaşam bireyleri boş yer ve alanlar, serbestlik, yani oyun etkinlikleri isterler.

Lefebvre (2017b:135-136) açısından zaman olgusu ise, çokluğu içinde niteliksel veya niceliksel olmak üzere iki şekilde ele alınabilir: “biyolojik ya da fizyolojik zaman, psikolojik süre olarak ya da toplumsal zaman” şeklinde ele alınabilir. Doğal zaman ritmik bir özelliğe sahiptir. Ritim, niteliksel zamanın temel ve tanımlayıcı unsurudur. Bir taraftan da niceliksel bir özelliğe de sahiptir ve ölçülebilir: “sıklıklar, yoğunluklar, harcanan enerjiler vb.” Ancak ritimler çokludur ve niteliksel biçimde birbiri içine geçerler: “kalp atışı, soluk alma, uyku ile uyanıklığın... birbirini izlemesi gibi”. Sözü edilen ritimler belirlenebilir olanlar değildir, bu ritimlerden bazıları biyolojik ritimlidir, bazıları aylık vb. Ritim ve döngüler tekrarlansalar dahi her zaman yeni bir görünüş kazanırlar: “Şafak her zaman ilk kez söküyor gibidir... açlık ve susuzluk her zaman ilk kez yaşanıyor gibidir”. Lefebvre’ye göre tüm belleği yok etmese de ritmik olanın zaman aşımına uğramasını engelleyen şey bir biçimde unutma lütfudur. Bunun tersine, “doğrusal tekrarın içinde her vuruşun formel ve maddi özdeşliğinin farkına varılması” bireylerde usanma, sorun ve yorgunluğa neden olur (Lefebvre, 2017b:135-136).

“Gündelik olan, geçip giden zaman dilimlerinden değil, bu geçip gitmelerin birbiri ardı sıra diziliminden oluşur: Onların (...) ritmidir” (Lefebvre ve Regulier, 2005:3). Gündelik, günlük yaşamın dört bir yanında döndüğü “tekdüze gerçekliklerde” veya kişilerin gerçekleştirdiği basit etkinliklerde yatmaz. Günlük yaşamdaki tekrarı vurgular. Gündelik

olanın ele alınmasında mühim olan, bireylerin gerçekleştirdiği etkinlikler çerçevesi değil, söz konusu etkinliklerin sıralanışıdır, “onların toplamı değil, ritmidir” (Lefebvre ve Regulier, 2005:3).

Lefebvre ve Regulier’e (2005:4) göre, gündelik yaşam “soyut, nicel bir zaman etrafında döner”: Bu, Batı’da duvar saatleri ile cep saatlerinin keşfedilmesiyle, yani gündelik yaşamın vazgeçilmez unsurları olmasıyla beraber yerleşik hal alan bir zamandır. Sözü edilen “türdeş ve dünyevileştirilmiş zaman” çalışma zamanının ölçüsü biçiminde görülür görülmez kendisini onaylattı. Gündeliğin (everydayness) zamanına dönüşerek, gündelik olanın (the everyday) tüm unsurlarını işin mekan dâhilindeki sistematığına bağlı hale getirdi: “Uyuma zamanı, uyanma zamanı, yemek zamanı, özel hayata ayrılan zaman, ebeveynlerin çocuklarla geçirdiği zaman, boş zaman, eğlenme zamanı, ev içi diğer ilişkilere ayrılan zaman vs.” Bununla birlikte biyolojik ritimler de bu sürece dâhildir. Gündelik yaşam gerek kozmik gerekse yaşamsal nitelikte büyük ritimlerle bölünür: “Gündüz ile gece ... gibi”. Neticede, “gündelik olan çatışmalı bir birlik etrafında döner: Bir yanda biyolojik, diğer yanda türdeş zamanla ilişkili tekrarlamalı süreç arasındaki çatışmalı birlik” (Lefebvre ve Regulier:2005:4):

“Gündelik zaman iki kere ölçülüdür: Hem ölçen hem de ölçülendir. Bir yanda, temel, döngüsel ritimler vardır; diğer yanda nicelleştirilmiş zamanın dayattığı tekdüze tekrarlamalar. Döngüler, tekrarlarla kesiştiği sırada bile onları harekete geçirir” (Lefebvre ve Regulier, 2005:4). Nicelleştirilmiş zaman yalnızca tekörnek ve monoton değildir, bir taraftan da fragmanlara bölünmüştür, basitçe parçalanabilir durumdadır. Mekân benzer türde zaman da parçalara bölünebilir: Fragmanlara bölünmüş bir etkinlik olan gezmek, düzensiz uğraşlarla meşgul olmak, eğlence ve boş zaman faaliyetleri vs. Tüm şeyleri yapabilmek için zaman olmasa da her şeyin bir zamanı söz konusudur. Bahsedilen fragmanları sınıflandırmak olası olsa da çalışma, önemli düzeyde, her şeyin biraradalığını sağlayan bir dikiştir (Lefebvre ve Regulier, 2005:5). Lefebvre (2017b:138) mekân ve zamanı da içerecek biçimde, nicelleştirmenin, emeğin örgütlenmesinden hareketle tüm toplumu istila ettiğini, bu şekilde üretim biçiminin gerçekleşmesine olanak sağladığını düşünür. Gündelik yaşam da sözü edilen nicelleştirmeden hareketle biçimlenerek, zaman ve mekân dâhilinde niteliksel olanı hemen hemen bütünüyle yok etmiş, onu ortadan kaldırılması gereken bir kalıntı şeklinde düşünmüştür. Niteliksel olan hemen hemen ortadan kalkmıştır.

Gündelik yaşam, “endüstriyel rasyonelliğin, işyeri ruhunun, devletin ve kurumların zirvesi tarafından ele alınan ve dayatılan kapitalist yönetimin genelleşmesini bu anlamda temsil eder. Sonunda mutlak nicelleştirme, saf rasyonellik, soyutlama zafer kazanır”. Sonuç olarak endüstri toplumunda mekân ve zamanı da içerecek biçimde her şeyi nicelleştirilmiş, sayılabilir, ölçülebilir, hesaplanabilir bir biçime indirgenmiş, buna bağlı olarak da nitelik olgusu yok edilmiştir (Lefebvre, 2017b:138).

Lefebvre, Marksist kuramcılardan biridir. Lefebvre’ye göre (Lefebvre ve Regulier, 2005:3), Marx’ın teorileri faydalıdır, fakat yeterli olmaktan uzaklaşmıştır. “Kapitalizmin evrimi ve yersiz-yurtsuzlaşması”, Marksizmin gerek tekrar canlılık kazanmasını gerekse tekrar ele alınmasını gerektirir: “Marksizm bir araştırma ve keşfetme aracıdır”, fakat ondan yararlandığınız sürece fayda sağlar. Marx’ın fikirleri “saf bir bilgi nesnesi” biçiminde ele alınamaz. Şayet dünyayı düzeltmek ve başkalaştırmayı amaçlıyorsanız, modern yaşamda yaşananları anlayabilmek adına faydalanacağınız bir temeldir. Marksizmden evrendeki yenilikleri bulmak adına faydalanmalıyız. Marx’ın fikirleri “ne bir sistem ne de bir dogma, bir referans”tır. Postmodern veya geç kapitalizmi bütün karmaşası dâhilinde algılamak adına, Marksizmi yeni düşüncelerle yeni kavramlarla güçlendirmek gerekir. Lefebvre’nin Marksist yaklaşıma eklediğini ileri sürdüğü kavram “gündelik”tir. Lefebvre bu esas kavramı daha doğru tanımlayabilmek adına “günlük hayat (Daily life/la vie quotidienne) ile gündelik (the everyday/le quotidien) ve onun uzantısı olan gündelik olma hali (everydayness/la quotidienete)” arasında dikkat edilmesi gereken ve önemli bir ayrıma gider: “Günlük hayat için basitçe şöyle diyebiliriz: Her zaman varolmuştur, ama hep değerlerle, mitlerle iç içe. Gündelik kelimesi, bir programlama nesnesidir ve işleyişi piyasa tarafından, eşdeğerlilikler sistemi tarafından, pazarlama ve reklamcılık tarafından dayatılır”. Gündelik olma hali ise, gündelik yaşamın türdeş, tekrarlamalı, fragmanlara ayrılmış bölümlerini tanımlar (Lefebvre ve Regulier, 2005: 3).

Lefebvre’ye göre (2017:153), Marksizm, bütünsel olarak gündelik yaşamın “eleştirel bir bilgisidir”. Toplumun detayları içinde bu hakiki ve pratik hayatı ortaya çıkarıp eleştirmekle kalmaz; insandan topluma, bireysel düzeyden milli ve toplumsal düzeye (ve zıttına) rasyonel bir bütünleşmeyi sağlamayı da bilir. Lefebvre açısından Marx, hiçbir şekilde, ekonomik olanı belirleyici ya da belirlenimcilik biçiminde düşünmedi, ancak

kapitalizmi, ekonomik olanın egemen olduğu üretim biçimi şeklinde ele aldı. Neticede, ekonomik olanı hücum edilecek bir alan şeklinde ifade etti. Günümüzde hücum edilmesi gereken alan gündelik yaşamdır. Egemen olan, ekonomik, siyasi, kültürel bir sınıf stratejisinden üretilen şey günümüzde gündelik yaşamdır. Bu nedenle, bize ait siyasalarımızı, ekonomik ve siyasal neticeleriyle beraber bir kültür devriminin siyasasını göstererek hücum etmemiz gereken alan burasıdır (Lefebvre, 2016:212). Yani salt ekonomik olanın bağrında değil toplumsal, kültürel, ideolojik ve siyasal olanın da bağrında örgütlenen bir gündelik yaşama odaklanmak gerekir.

Lefebvre'ye göre (2017b:60), meta ve fetişizm yaklaşımı günümüz pazarını açıklamakta yetersizdir. Lefebvre, Marx'ın görüşlerinin tarihsel biçimde 16. ve 18. yüzyıllardaki sanayi kapitalizminden evvelki dünya pazarını anlattığını ve ondan ibaret olduğunu ifade eder. Günümüzdeki, kapitalist pazar, çok komplike olması, çok çeşitli olması nedeniyle meta ve mübadele ile ilgili daha farklı bir çözümlemeye ihtiyaç duyar veya tüm yaklaşım çöker (Lefebvre, 2017b:61). Bu bağlamda Lefebvre (2017b:92), Marx'ın bazı fikirlerinin gerçekleşmediğini, günümüz dünyasının Marx'ın düşündüğünün çok dışında bir biçimde oluşturulduğunu ifade eder. O'na göre Marx, hâkim güçlerin stratejik varsayımlarını keşfetti, bu varsayımların hızlı biçimde aşılacağını, üretim biçiminin kısa zamanda parçalanacağını düşünüyordu. Lefebvre'ye göre bu gerçekleşmedi. Bu üretim biçimi bilhassa şunları ortaya çıkardı: "Gelişmiş küresel pazar, bilimsel ve teknik devrim, küresel devlet sistemi, özgül bir mekân, çok büyük ölçekli bir şehirleşme, gezegen ölçeğinde bir işbölümü ve son olarak da gündelik hayat" (2017b:92).

Lefebvre'nin yaklaşımında, Marx'ın emekçilerin yaşam koşullarına dair eleştirisi önemli bir yer tutar. Düşünür'e göre özel mülkiyet sınırları dâhilinde, işçi aslında toplumsal bütün için iş yapar; onun etkinliği toplumsal çalışma kapsamı içindedir ve üyesi bulunduğu toplumun tarihsel biçimde varlığını artırır. Ancak işçi bundan haberdar değildir. O işveren için çalıştığını düşünür. Hakikaten işveren için iş yapmaktadır, ona kâr sağlamaktadır. Yani, ücret şeklinde işçiye geri çevrilmeyen emeğinin toplumsal değeri işvereniinde kalır (artı değer). Emekçinin sadece işvereniyle aracasız bir ilişkisi vardır. Emekçi, var olan bütün ve bütünlük fenomenlerinden haberdar değildir. Artı-değerin tamamının işverenlerin bütününe veya kapitalist güçlere ayrıldığını tahmin edemez: "Ücretlerin bütününe

proleter sınıfına gittiğini bilmez (ya da en azından kendiliğinden bilmez); bütünün - artı-değer, ücretler, ürünler, kar oranları, tüketim güçleri vs.- bazı yasalara itaat ettiğini de bilmez” (Lefebvre, 2017:169). “Kapitalist toplumda çalışma, her çeşit düşünsel yozlaşmaların, her türlü örgensel bozuklukların nedenidir” (Lafargue, 1997:12). “İşçilerin, kendilerini öldürürcesine çalışma ve yokluk içinde sürünerek yaşama gibi çılgınlığı karşısında, kapitalizmin büyük üretim sorunu üretici bulmak ve onların gücünü iki katına çıkarmak değil, tüketici bulmak, isteklerini kamçılar ve onlarda sahte gereksinimler yaratmaktadır” (Lafargue, 1999:95). Özel mülkiyet sınırları dâhilinde çalışma yabancılaşmıştır. Çalışmanın yabancılaşması farklı ve çok sayıda biçim içerir: “Ücretli işveren için çalışır, proleter sınıfı kapitalistler sınıfı için çalışır”; ancak bu yabancılaşmanın sadece bir görünümüdür, idrak edilmesi en basit yüzü budur (Lefebvre, 2017:169).

Marx, öteki nesnelerin dışında serbest rekabete dayalı kapitalist düzenin toplumsal sınırları dâhilinde işçilerin gerçek yaşamını ve bu yaşamın ikili yanını, yani üretim faaliyetini ve aşılması gereken yanılsamaları da analiz etmiştir (Lefebvre, 2016:21). Emekçinin atölyede, daha da ötesi fabrikada vazifesi, genel anlamda parçalı bir vazifedir. Kolektif niteliği en direk şekilde duyumsanır olan çalışma bir taraftan da en usandırıcı olanıdır. Bireysel temaslar, iş dışında, “örneğin fabrika çıkışında, kahvede ya da spor takımlarında vb.” söz konusu olur. Bu anlamda bu tür temaslar bilhassa bireyci burjuvazinin istekleri temelinde oluşturulur (aile, gazetecilik, sinema, vb...) (Lefebvre, 2017:155). Tüketicinin göstergeleri içerisinde varlığını sürdüren ve sayısızca göstergeye maruz kalan işçi sınıfının gündelik yaşamı temelde baskılarla şekillenir ve içerdiği uyumlulaştırma en aşağı seviyededir. Bu aşamada bilinç imgeselin düzeyine yönelir ancak orada bir hayal kırıklığı yaşar. Bunun sebebi, kölelik ve sömürü biçimlerinin, işçileri gerçek yaşam koşullarını örtmesidir. İşçi sınıfı, tıpkı üretim alanında olduğu üzere, gündelik yaşam ve tüketim alanında da bir sömürü nesnesi olduğunu ve sistemin kölesi olduğunu basitçe farkedemez (Lefebvre, 2016:106). Dolayısıyla işçinin pasifliği ile karakterize olan üretim ve tüketim sistemi, gündelik yaşamı tahakküm ilişkileriyle düzenlemeye devam eder.

Lefebvre’ye göre (2017:182), “para, meta, sermaye” bireylerin karşılıklı ilişkileridir. Aynı zamanda, sözü edilen ilişkiler, bireylerin etrafındaki şeyler görünümünü ve şeklini alır. Görünüm hakikat halini alır; bu fetişler, bireyler onların kendileri haricinde mevcut

bulunduğunu düşündüğünden, hakikaten objektif şeyler biçiminde işlev taşırlar. Birey etkinlikleri, kendi gerçeklikleri kapsamında, onlardan koparılmış, sözü edilen şeylerin hizmetine sunulmuş olur. İnsani şekilde, paraya sahip olmaktan başka bir düşüncesi olmayan bireyler paranın hizmetinde varlığını sürdürürler. Daha da ötesi, hayatı sermayenin yükselişine adanan proleter, harici bir güce mahkûm olur.

Ondan daha varlıklı olan kişilere bir yandan nefret duyup bir yandan da onlara itina eden küçük burjuvazinin para üzerine oluşturduğu bir takım yargıları vardır: “Parayla saadet olmaz, altın köstek takacağına adın iyi anılsın (bu kadınlar için kullanılır). Yoksulluk ayıp değildir vb. Melodram ve ahlakçı bu temalar” fakirlerin gündelik hayatının, varlıklının propagandalarının göstergesidir ve ortalama bireylerin “ideolojik bagajının” en büyük bölümünü meydana getirirler. Parayı itham etme görüntüsü altında mal mülkü aklarlar ve insanlık vazifesinin bir rastlantısına indirgerler. Fakirleri avuturlar ve fakirlik tehditi altında bulunduklarından zenginliği tüm kalbiyle isteyenleri tümüyle tatmin ederler (Lefebvre, 2017:158). Yoksullar, gündelik yaşamın en alt seviyesinde yaşamda kalmaya uğraşırken, en üsttekiler, zirvede bulunan veya zirveye az mesafede bulunanlar, gündelik yaşamın üzerine yükselirler. Bu zirvedekiler basit bir anlatımla çalışmazlar, ancak büyük oranda meşgullerdir: Başkanlık yaparlar, emrederler, yönetirler. Lefebvre açısından burjuvazi veya büyük burjuvazi küreselleşmenin sözü edilen güçleriyle tamamiyle eşleşmez: “En tepedekiler” ifadesi daha doğru bir ifadedir. Nitekim kendi yazgısına bırakılanlar gündelik yaşam altı seviyede, en zirvedekiler de gündelik yaşam üstü seviyede varlıklarını sürdürürler. Bu durum da gündelik yaşamı “bir tür toplumsal ortalama” benzer hale getirir (Lefebvre, 2017b:95). Dolayısıyla gündelik yaşam eşitsizliklerin alanıdır, hâkim sınıfların zenginliğine güç katar, alt sınıfların ise yoksulluklarını güçlendirir. Bu nedenle bireylerin gündelik yaşamları sahip oldukları para ölçüsünde nitelik kazanır.

2.2.4. Agnes Heller ve Gündelik Yaşam

Gündelik yaşam sosyolojisinin en önemli teorisyenlerinden biri de Agnes Heller’dir. Heller, Batı Marxist eleştirel yaklaşımın önde gelen teorisyenlerindendir. Leszek Kolakowski’nin ardından, hali hazırda feshi gerçekleşmiş olan Doğu Avrupa Komünist rejiminden gelen filozof olarak kabul edilir. Eserlerinin büyük kısmı Avrupa diline

çevrilmiştir ve Macaristan, Almanya ve İtalya’da bir kamu fikri biçiminde değerlendirilir (Grumley, 2005:1). Heller’in gündelik yaşama ilişkin en sistemli yapıtları 1960’lı yılların başında başlayıp 1970’lerin sonuna değin devam eden eleştirel Marksist dönemine rastlar. Bu süreçte Heller “Marx’ın hümanist ve Hegelci bir yorumunu” geliştirmiştir. Sözü edilen yorum, ilk olarak “Marx’ın yabancılaşma, kendini gerçekleştirme ve ‘türsel varlıkla’ ilgili olan ve radikal bir siyasal dönüşüm projesini benimsemiş erken dönem metinlerine” yoğunlaşmıştır (Gardiner, 2016:177). Gardiner (20016:178) Heller’in eserlerinde diğer bir etkinin ise “klasik batı felsefesinin mirası, özellikle de Aristo ve Kant’ın” düşünceleri olduğunu söyler. Yazara göre Heller erken dönem eserlerinde üzerinde özenle durduğu gündelik yaşam ortamının bireyler için temel “değer-ufku” olmaya devam ettiği ve bireyin etik ve öznelerarası etkileşimlerinin oluşması gereken alanın burası olduğu konusundaki düşünceyi benimsemeye devam etmiştir.

Heller Marxist Georg Lukacs’ın öğrencisidir (Grumley, 2005:1). Heller, gündelik meselesine dair ele aldıklarında, Lukacs’ın “geç dönem toplumsal ontoloji” çalışmaları ve fenomenoloji geleneğinin belirli ölçütleriyle birlikte “tarihsel materyalizmin metodolojik araçlarından” yararlanır (Gardiner 2016:178). Wolin’e (1987:296) göre Heller fenomenolojik etkileri bilhassa yöntem açısından net biçimde onaylar. Buna rağmen Heller’in yaklaşımı, 20. yüzyıl fenomenolojisinin klasik çalışmalarından farklılaşan özgün ve önemli bir karaktere sahiptir. Heller açısından sosyoloji sadece gündelik hayatın temelini makro yapılar içerisinde ele almakla yetinmemeli, bununla birlikte bu yapılar üzerinde eleştirel bir yaklaşım geliştirebilmelidir. Modern dinamizmin tahakkümünü yakalayabilmelidir (Heller’den akt. Grumley, 2005:32).

Heller için bireysel yeniden üretim var olmaksızın hiçbir toplumun var olması mümkün değildir ve ayrıca kendiliğinden yeniden üretim olmaksızın hiçbir bireyin var olması da söz konusu olamaz. O halde her toplumun, toplumsal işbölümü içindeki konumuna bakılmaksızın da her bireyin kendi gündelik yaşamı vardır (Heller, 2016:3). Heller (2016:4) için bireyler toplumu yalnızca, kendilerini birey olarak yeniden üretmeleri yoluyla yeniden üretebilirler. Fakat toplumun yeniden üretimi bireylerin kendilerini yeniden üretimlerini kendiliğinden izlemez. Bireyler ancak sosyal işlevlerini gerçekleştirerek kendilerini yeniden üretebilirler. Bu bağlamda bireyin kendini yeniden üretimi, toplumsal

yeniden üretimi getiren gücü oluşturacaktır. Birey, ondan bağımsız şekilde verili olan bir ortamda dünyaya gelir. Sözü edilen dünya kendisini bireye verili bir referans noktası şeklinde sunar. Birey somut sosyal koşullar içinde doğar. Şahin ve Balta'ya (2001:201) göre de Heller, kişiyi merkeze taşıyarak Marxist perspektifi terk etmez. Başka bir anlatımla bireyi liberalizmin bireyine benzer biçimde soyut bir birey biçiminde değerlendirmez, bireyi sınıf ilişkileri temelinde ele alır veya birey-toplum bağlantısını yok etmez.

Heller (2016:39) açısından burjuvazinin iktidarı elde etmesiyle beraber birey ve toplumun çelişen unsurlar olduğu düşüncesi yayılmıştır. Bunun nedeniyse burjuvazinin bireyin hayatını homojen bir değer sistemine bağlı şekilde organize etmesini bireyselliğin ihlali ve ondan uzaklaşma şeklinde yorumlamasıdır. Şahin ve Balta'ya göre (2001:202) Heller, bu aşamanın ardından “tikelci” bireyin ne şekilde “birey (individual)”e çevrilebileceğini konu eder. Heller için “bireyselleşme bir süreçtir. Tikelci kişi, türe özgüllüğünün bilincine varmamış, kendi yaşamını nesneleştirmemiş kişidir”.

Heller'e göre, insanların etkileşimde bulunma yetileri ellerinden alınmıştır, bu nedenle onlar giderek daha çok içe yönelirler, yalnızca kendilerinin gündelik hayatlarına yoğunlaşırlar. Heller açısından geç modern çağın söz konusu niteliği radikal ortak harekete güçlü şekilde engel olan bir özelliktir. İnsanların eleştirel düşünme yetilerinden mahrum bırakılmış halde medya ve kültür endüstrisi araçları ile yanılsama içinde başları döndürülmüştür ki bu “sınıf, cemaat ve gelenek temelli kolektif bilinç biçimlerinin daha fazla parçalanmasına hizmet eder. Böyle bir toplumsal parçalanmanın yoğun patolojik bir etkisi vardır ve radikal kolektif eylem ile toplumsal birliğin son tahlilde dayandığı kolektif ahlaki dokuyu aşındırır” (akt. Bennet, 2013:38). Kapitalizm bireyler arasındaki geleneksel ilişkileri parçalar (Heller ve Auer, 2009:105). Gardiner'a göre (2016:43), Heller modern toplumsal düzende yaşayan insanların kendilerini eksiksiz, yetenekli ve yabancılaşmamış kişiler şeklinde görmekte oldukça zayıf olduklarını düşünür. Neticede, bireyler sürekli olarak kendi gündelik yaşamlarının küçük meseleleriyle meşgul olurlar ve toplumsal biçimde “türe özgü güç ve yetilerin” tamamı edilgenleştirilir ve kullanılmaz. Heller açısından modern düzende gündelik yaşam yabancılaşmış bir benlik formudur, bunun nedeni araçsallaştırılmış düşüncenin yaşantımıza ve davranışlarımıza hâkim olması ve gerçek bir diyalojik eş olarak

somut “öteki”nin yok olmasıdır. Sözü edilen türde bir “tekbenci tikelcilik” halinde kendinden geçme hali bireylerde bir özgürlük yanılsamasını beraberinde getirecektir.

Heller, gündelik yaşamı “tarihsel olarak inşa edilmiş pratikler ve diğer yapılar, kurumlar ve pratiklerle karmaşık biçimde ilişkili ve bunlar tarafından dolayımlanmış öznellik biçimlerinin bir bileşimi olarak kavramsallaştırır” (akt. Gardiner, 2016:182). Heller’e göre (2016:47) şayet Lukacs’ın terminolojisiyle ifade edilecek olursa, gündelik etkinlikler bireyi biçimlendiren eylemlerdir ve gündelik yaşam, bütüncül bir nesneleştirme sürecidir. Bu süreç, “özne olarak kişinin dışsallaştırıldığı” ve dışsallaştırılmış birey yeteneklerinin birey kaynağından kopuk biçimde var olmaya devam ettiği bir süreçtir.

Gardiner’a göre (2016:183) Heller’in esas varsayımı, toplumsal varoluşun koşullarını tümüyle dikkate almaksızın toplumun belirli bir bölümünü hiçbir şekilde anlamlandıramayacağımızdır. Marksizm, geleneksel olarak toplumsal üretim ve yeniden üretimin alanı biçiminde kapitalist düzenin “makro” yapılarına yoğunlaşırken Heller, insanların gündelik yaşamda yeniden üretimi üzerinde durur. Gündelik yaşamı evrensel bir insani mesele olarak düşünür. Gündelik yaşam alanının biçim ve içeriği her ne kadar tarihsel anlamda farklılaşsa da gündelik yaşam tüm toplumlar için geçerlidir. Sözü edilen yeniden üretim sürecini anlamlandırmak için “üç temel kategoriden oluşan bir toplumsal ontoloji” ortaya koyar: “(i)’kendi-içinde nesneleştirme’; (ii) kendisi-için-nesneleştirme’ ve (iii)’kendisi-için-ve-kendi-içinde-nesneleştirme”. Bu üç kategori arasındaki ilişkiyi belirleyen temel öge bireyin çalışma potansiyelidir. Marx ve Lukacs’ı izleyen Heller açısından, çalışma temel toplumsal pratiklerdendir ve sadece bireye mahsustur (Heller’den akt. Gardiner, 2016:183). Heller’a göre gündelik hayatın “bel kemiği”, “kendi içinde nesneleştirme alanıdır” (akt. Grumley, 2005:113). Yani kendi içinde nesneleştirme alanı, gündelik hayatın alanıdır, fakat bu alan son bulmadığı gibi geniş boyutlu da değildir (Heller, 1987:303). Tarih süresince farklılaşmayan bu kürenin esas unsurları dil, araçlar ve geleneklerdir (Heller’den akt. Grumley 2005:33). Gardiner’a göre (2016:185), Heller’de her çeşit birey tecrübesi ya da toplumsal etkileşim türünün (dil, araçlar ve gelenekler ya da normlar) ortaya çıkmasına imkân sağlayan esas önseller bu alanda bulunur. Kısacası birey, toplumun işlevsel bir parçası olmasına yol açan kimi yetenek ve becerileri “kültürlenme ve toplumsallaşma” yoluyla bu alanda elde eder. Heller, “kendi-içinde-nesneleştirme alanının fiili içeriği” gerek

taihsel biçimde gerekse farklı alt gruplar açısından büyük oranda değişim gösterse de, toplumların tümünün gereksinim nedeniyle, “maddi üretimin ve öznelerarasılığın pratik biçimlerinin” esası olarak dili, nesneleri ve normları (gelenekleri) kullanmak durumunda bulunduğunu vurgular. Heller açısından bu alanın toplumsal özneler tarafından verili olduğu düşünülür. Fakat öznelerin sözü edilen kural ve prosedürlere mekanik bir tarzda körü körüne bağlanmalarına gerek yoktur. Bunun yerine, gündelik hayatın akışında normlar öznelerce “yaratıcı ve düşünümsel biçimde kullanılan bir kurallar ve olanaklar demeti” biçiminde ele alınır. Buna rağmen elbette ki normlar, kişilerin aktif şekilde seçimde bulunma olanaklarını azaltır. “Kendi-içinde-nesneleştirme” kişisel özneler tarafından öğrenilen ve benimsenen bir “eylem çerçevesi veya klavuzu” biçiminde ele alınabilir. Sözü edilen beceri ve esasların öğrenilmesinin ardından kişi dış dünyaya yönelir ve benliğin eşsiz bir kişilik duygusunun tanımlandığı “nesneleştirmesine” başlar (Gardiner, 2016:185). Grumley’e göre (2015:113), bu anlamda aslında bireyin “nesneleştirilme” sürecinde özgürce bir öğrenme deneyimine bağlı kaldığı ve bu süreçte bir takım verili bilgileri kullanmadığı ifade edilemez. Çünkü dil, nesneler, gelenek ve normlar her ne kadar farklılaşa da önceden belirlenmiş bir takım öncüller temelinde tanımlanmaktadır. Heller açısından nesneleştirme alanı dediği bu kürenin üç esas özelliği “kalıtsallık, heterojenlik ve kabul görmüş olma”dır. Heterojenlik, her gün gerçekleştirilen etkinliklerin çeşitliliğini gösterir. Heller, tamamiyle sosyalleşen bireyin, geleneksel bir etkinlik zincirinde gereken düzeyde performans sergilemesi gerektiğini düşünür ve şöyle der: “Lukács’ın insana bir bütün olarak atıfta bulunduğunu ve günlük yaşamın konusunun en azından bir dereceye kadar en heterojen insan kapasitesi yelpazesini geliştirmek için gerekli olduğunu hatırlayın” (akt. Grumley, 2015:113).

Heller’in temel varsayımı gündelik yaşamın kendiliğinden gerçek dışı veya önemsiz olmadığıdır. Bu bağlamda Heller, bir takım toplumsal ve tarihsel şartlar içerisinde ne düzeyde önemsizleşmiş ve şeyleşmiş olsa da, “pragmatik insan yaşamının tanımlanması ve teşvik edilmesi gereken geçerli bilgi biçimleri ve bastırılmış potansiyeller içerdiği” şeklindeki fikre bağlı kalmıştır. Heller, gündelik yaşamın kapitalist toplumsal ilişkiler düzeyinde bulunduğu şekliyle, basit pratiklerin temel olarak tekrara ve rutine dayalı yapısı tarafından bütünüyle kullanılamayan yaratıcı faaliyetleri kapsadığını ifade eder (akt. Gardiner, 2016:188). Heller’a göre birey bir bütün olarak, birden çok etkinlik ve çalışma üzerinde uzmanlık elde edebilir (1987:306). “Bireyliliğin toplumsal yeniden üretimi, daha geniş

toplumsal yeniden üretim süreçleri içerisinde düzenlenir”; bireyin gereken sosyal işlevleri yapması ve yetişkin olmanın ona yüklediği sorumlulukları yerine getirmesi için donanımlı olması gerekir. İletişim, manüpülasyon ve hayatı algılamak adına esas yetkinliklerinin gelişmiş olması gerekir (Heller’den akt. Grumley 2005:33).

Heller (2016:17) için gerçek birey “bilinçli bir türsel-varlık olması nedeniyle bilinçli olarak kendi yaşamını bir nesne olarak gören kişidir”. Heller (2016:19), her tarihsel dönemde yabancılaşmanın sosyal sınıflarda ya da birey gruplarında aynı düzeyde sergilenmediğini ifade eder. Düşünürü göre türsel özün içinin boşaltılması her bireyde aynı düzeyde söz konusu olmaz. Heller’a göre birey, kapitalist düzende ne düzeyde sömürülse ve manipüle edilse de bazıları yabancılaşmayı aşabilecektir ve tikelci bireyin tersine, gerek kendisi ile gerekse ötekilerle “türsel-varlık” olarak bir bağ oluşturabilecektir (akt. Gardiner, 2016:189). Gardiner’a göre (2016:190) Heller’in özellikle vurguladığı şey, Marxsist yabancılaşma teorisinin, en iyi şekilde varolan işbölümü ve endüstriyel toplumsal ilişkiler kapsamında yaşandığı şekliyle günlük hayatın bir eleştirisi biçiminde ele alınabileceğidir. Heller gündelik yaşam içerisinde hiçbir biçimde ortadan kalkmayacak tekrarlardan oluşan ve “yarı-içgüdüsel” unsurlar bulunduğunu düşünür. Ancak bunlarla birlikte gündelik yaşamda “yaratıcı, sorun-çözücü ve sezgisel” öğeler de vardır. Şayet sözü edilen yaratıcı öğeleri bilinçli bir şekilde değerlendirebilirsek “akıl rasyonalitesinden” Heller’in ifadesiyle “zeka rasyonalitesine” geçebiliriz. “Zeka rasyonalitesi” “kendi-içinde-nesneleştirme” alanındaki alışkanlığa bağlı normları eleştirel biçimde değerlendirmek ve akli ve özerk biçimde hareket etmek için belli bir değer sisteminden faydalanmanın düşünümsel kapasitesiyle alakalıdır” (akt. Gardiner, 2016:197). Gardiner’a göre (2016:203), Heller için eleştirel bir toplum felsefesinin fonksiyonu, teknokratik baskı ile savaşmak ve bireyselliği, duyumsanan bireysel gereksinimleri ve türsel-varlığa ait değerleri desteklemek ve geliştirmektir. Heller bilhassa, özgürleşmiş fikir ve faaliyetlerin örnekleri şeklinde sanata, felsefeye ve günlük hayatın araçsallaşmamış özelliklerine işaret eder. O’na göre bunlar metalaşma ve yabancılaşma tehdidi ile savaşan insani eylemleri tanımlar ve aynı zamanda “zeka rasyonalitesinin” ve türsel insani öğelerin gerçekleştirilmesi ihtimalini ortaya koyar.

2.2.5. Michel De Certau'da Taktik, Strateji ve Gündelik Yaşam

Michael De Certau 1925'te Chambéry doğumludur. "Felsefe, klasik edebiyat, tarih ve ilahiyat" eğitimlerinin sonrasında 1950 yılında Cizvitlere dâhil olmuştur. İlk yıllarında bilhassa Rönesans'tan Klasikçağ'a değin mistik metinler çalışma alanını oluşturmuştur. Eserlerinde "antropolojinin, dilbilimin ve psikanalizin yöntemleri"nden yararlanmıştır. Avrupa ve Amerika'da farklı üniversitelerde eğitimler vermiştir (De Certau, 2008). Certau önemli bir gündelik yaşam teorisyenidir. Çok sayıda eseri olmakla birlikte De Certau'nun 1980 yılında yayınlanan eseri *Gündelik Hayatın Keşfi-I* (2008) en önemli çalışmalarından birini oluşturur. Bu eseri İngilizceye *The Practice of Everyday* başlığı ile çevrilmiştir. Ardından yayınlanan diğer önemli eseri L.Giard ve P. Mayol ile birlikte hazırladıkları *Gündelik Hayatın Keşfi-II* (*The Practice of Everyday Life-II*, 1990/2015)'dir. Ahearne (1995:1), De Certau'nun 1984'ten itibaren, *The Practice of Everyday Life* adlı eserinin İngilizceye çevrilmesinin ardından dünyada çok sayıda disiplin içerisinde daha fazla yer bulmaya başladığını söyler. De Certau'nun çalışmalarının temeli 1970'lerde Fransa, İngiltere ve ABD'deki günlük hayat ve popüler kültürü konu alan geniş kapsamlı çalışmalardır. Certau'nun *The Practice of Everyday Life* isimli yapıtı, gerek 1950'lerin kitle kültürü sosyolojilerinin gerekse Frankfurt Okulu'nun temel dayanağını oluşturan bir fikrin, "pasif kültür tüketicisi" fikrinin eleştirisidir (Roberts, 2013:118).

De Certau gündelik yaşamı, "Max Weber ya da Georg Simmel gibi klasik sosyolojinin ötesinde çok yönlü interdisipliner bir alana taşımış, çağdaşı Michel Foucault'ya benzer şekilde gündelik hayatta iktidarın mevcudiyetini tartışmış ve Henri Lefebvre'ye benzer bir şekilde gündelik hayatın potansiyelini, direnişini konuşturmuştur"; fakat gündelik yaşamı Marksist bir perspektifle devrim düşüncesiyle temellendiren Lefebvre'den ayrı olarak, "tek kelimeyle devrim demeden devrimin" veya gündelik yaşamın bağrında bir "direnişin" teorisini geliştirmiştir (akt. Deniz ve Kentel, 2016:748). De Certau, çok bakımdan ilgi çeken fikirler üretmiş bir kuramcıdır. Öncelikle, gündelikle alakalı analizi Sürrealizm, Lefebvre ve Stüasyonistler'in konuyla ilgili analizlerini genişletmiş ve derin bir kavrayış geliştirmiştir. Gündelik yaşama bir etnograf ve tarihçi gözü ile bakması nedeniyle daha önceki araştırmacılardan ayrılır. O, gündelik hayatta var olan gözle görünür pratiklerin analizini yaparak gündelik yaşam eleştirisine kendine özgü bir bakış geliştirmiştir. De Certau'nun

popüler kültüre ve gündelik yaşama dair yaklaşımı birçok bakımdan “Richard Hoggart, Raymond Williams, E.T. Thompson’un çalışmaları ile örneklenen savaş sonrası İngiliz toplumsal tarihçiliği ve kültür sosyolojisi” ile paralellik gösterir (Gardiner, 2016:216).

De Certau’ya göre bireyler “yanlış bilincin” kurbanı olarak değerlendirilemezler, bireyler seçkinler tarafından kendilerine aktarılan değer ve fikirleri olduğu gibi benimsemezler. Tersine, rahatsızlıklarını daima dile getirmeseler de seçkin olmayanların yalnızca çok küçük bir bölümü egemen rejimin meşruluğunu kabul eder. İktidar unsurlarını göze batmadan ve zıtlasmaktan sakınan şekillerde parçalamaya uğraşırlar. De Certau, bu görüşüyle Baudrillard’ın reklam ve öteki medya araçlarının sunduğu sembolik içeriklerin bireyler tarafından mekanik biçimde emildiği fikrini reddeder (akt. Gardiner, 2016:233). Ergin’e göre (2018:343-344), De Certau, kuramdan uygulamaya ve oradan yine kurama doğru bir yol çizerek bireylere çok sayıda kurnaz icatlar sunar. De Certau’ya göre gündelik hayatı yeniden üreten, parçalayıp dönüştüren şey, bireylerin kurnazlıkları ve direniş için kullandıkları taktikleridir. De Certau, direnişi bilinen toplumsal bir eylem olmanın ötesine taşımakta, gündelik yaşamın en basit olarak görünen pratik ve eylemleriyle birlikte yorumlamıştır. De Certau’nun temel iddiası, günlük tüketim eylemlerinin büyük kısmının ‘taktiksel’ özellikte olduğudur; “bu faaliyetler, modern öncesi mitolojideki gibi hileci, kurnazlığı, manevraları, akıllı numaraları, simülasyonları, yanıltmaları ve poetik olduğu kadar savaşla ilgili olan hareketleri de içerir” (akt.Gardiner, 2016:234).

Foucault’ya göre, bireyler kendilerini yöneten özerk aktörler değildirler, bireyler kendilerini zorunlu olarak dâhil oldukları “bilgi/iktidar ilişkileri matrisleri”nce üretilirler. Başka bir ifadeyle “özneler, kapatılma toplumlarının ortaya çıkışına eşlik eden söylemsel ve disiplin edici konfigürasyonlar tarafından inşa edilen varlıklardır”. Bu durumda da toplumsal faillerin ne şekilde farklı eylem türlerine eğildiklerini veya “karşı-disiplinler” ürettiklerini algılamak güçleşir. De Certau ise, Foucault gibi teorisyenlerden ayrı şekilde, öznelerin daha büyük bir eylem alanına sahip olduklarını ileri sürer (akt.Gardiner, 2016:236). Gardiner’a (2016:243) göre, De Certau kimi zaman popüler tüketim eylemlerinin ve gündelik eylemlerin dirençli ve “ütopyacı” yanlarını fazlasıyla dile getiriyor gibi algılsa bile Certau’nun eserleri, Foucault’un çok ciddi biçimde karamsar ve tek açılı “disiplin toplumu” analizinin çok sayıda hatasını giderebilmiştir. Nitekim De Certau’ya göre

(2008:47), Foucault'un teorisinde "gözetim" sisteminin bölmelerinin yaşamın tüm alanlarına yayıldığı ve tamamen belirgin hale geldiği doğruysa bile, toplumun her üyesinin ne şekilde bu sistemin baskısı altına girmemesi söz konusu olabiliyor sorusunu sormak ve çözümlemek gerekir. Toplum bireylerinin kullandığı hangi tür yol ve yöntemler gözetim sistemi ile oynamakta ve söz konusu sistemle sadece onu kendisine adapte etmek üzere uyushmaktadır? Ayrıca, tüketiciler (veya baskı altında tutulanlar) bakımından, sosyopolitik düzenlemeyi mümkün kılan ve sessizce sürdürülen bu yol ve yöntemlerin "karşıt modelini hangi 'eylem, uygulama ve üretim tarzları' oluşturur", bunun araştırılması önemlidir. Bu bağlamda De Certau, Foucault'un kuramının eksik yanını irdelemekte ve bireylerin iktidar gücü karşısında nasıl bir direniş gösterdiğini ve bir "antidisiplin" mekanizması geliştirdiğini irdelemektedir. De Certau (2008:48), Gündelik Hayatın Keşfi –I kitabının konusu olan "anti-disiplinin" ürettiği ağın, tüketici bireylerin kurnazlıklarıyla örüntülendiğini dile getirir.

Bennet'e göre (2013:94-95), De Certau açısından gündelik yaşam, bir takım yaşam biçimlerini gerçekleştirebilmek adına sarfedilen kişisel çabaların birleşimi, dinamik çabaları içerisinde barındıran bir alandır. Bireylerin öncesinde mahkum edildiği ideolojinin ve neticesinde üretilen yanlış bilincin alanı biçiminde değerlendirilmeden ele alınan gündelik olan, dünyanın devamlı suretle tanımlandığı karşıt söylemler ve fiiller dizisi şeklinde yeniden biçimlendirilmiştir. Ginsborg (2010:133), De Certau'nun, gündelik yaşama dair önceki bakış açılarından farklılaşan yeni bir yaklaşım geliştirdiğini söyler. Yazara göre De Certau, tüketim toplumunda tüketicilerin sisteme net biçimde göğüs germelerinin önerilebilir bir mantık içerdiğine veya da başarı olasılığını yükselteceğine ihtimal vermemektedir. Bundansa "sabit güç sarf etmenin" daha faydalı olacağını ifade etmekte ve bir takım imalar yüklediği bazı eylemlere işaret etmektedir: "mırıldanma, şikayet etme, düzenbazlık, eğlenceli keşifler, çok yönlü taklitler ve fiili işbirliği ...". Bahsi geçen eylemlerin tamamı birer direnç faktörüdür. Certau açısından taktik, strateji oluşturmaktan daha önemlidir: "Taktik bir muharebe tarzıdır ve 'hareket halindeki yakalama' imkânı olduğu kadar sürekli 'manevra yapılacak alanları' kullanmak da demektir" (akt. Ginsborg, 2010:133).

De Certau'ya (2008:106) göre tüketim, üretimin bir türü olarak şahsına münhasır kurnazlıklara sahiptir, olanaklar ölçüsünde dağılıp ufalanır, "kaçak avlandığı yerler" bulunur, gizlidir ancak devamlı sesler çıkarır. Neticede bu üretim hemen hemen hiç görünür değildir,

bunun nedeniyse kendisini ona özgü şeylerle açığa vurmamasıdır, kendisini yalnızca ona zoraki sunulanları kullanma sanatıyla açığa çıkarabilir. De Certau (2008:110), kapitalist düzende tüketicilerin sistemin sömürüsü karşısında buldukları kendine özgü çıkış yollarını şu sözleriyle dile getirir:

“Anonim üreticiler, kendi işlerinin şairleri, işlevsel usçuluk ormanları içinde yol açan işçiler kısaca tüketiciler ... belirsiz izlekler çizerler, bunlar görünüşte bir anlam ifade etmezler, çünkü yer aldıkları prefabrike, yazılı, kurulu uzamla uyumlu, tutarlı değildir. Bunlar sistemin örgütleyici tekniklerinin çeki düzen verdiği bir mekânda öngörülemeyen tümcelerdir. Malzeme olarak, edinilmiş dillerin sözdağarcıklarını kullansalar da, önceden yazılmış belirlenmiş sözdizimlerinin çerçeveleri içinde kalsalar da bu ‘geçitler’, içine işledikleri sistemler içinde ayrışık kalırlar ve bu sistemler içinde kendi çıkarlarına göre yollarını çizerler ve farklı erekler ortaya koyarlar”.

De Certau’nun temel kavramlarından biri strateji, diğeryse taktiktir. Highmore’a (2006:178) göre, strateji ve taktik kavramları De Certau’nun en büyük ihracatı sayılabilir. Çok sayıda disiplin içerisinde ve bilhassa da kültürel çalışmalarda strateji ve taktik teorisinin anlamı üzerinde durulmaktadır. De Certau (2008:112) stratejiyi “güçler arasındaki ilişkilerin ancak bir istek ya da erk öznesinin ... yalıtılabilir olduğu anda gerçekleştirebileceği oyun ya da hesaplaşmadır (ya da manipölasyondur)” şeklinde tanımlar. Strateji, bir mülkiyet biçiminde sınırları çizilebilecek bir mekânın varlığını önkabul biçiminde kabul eder. Söz konusu mekan, “hedeflerden ya da tehditlerden ... oluşan dışarıdakiler kümesiyle kurmuş olduğu ilişkileri yönlendirebileceği bir üstür”. Certau açısından var olan şey “ötekinin görünmez güçleriyle etki altına aldığı bir dünyada kendine özel bir mülkiyetin sınırlarını çizmektir”. Strateji, bilimsel, siyasi ve askeri açıdan modern bir tutum biçiminde ifade edilebilir (2008:112).

De Cetau’da iktidar sahibine karşı sarfedilebilecek herhangi bir çaba, ancak taktiklerle mümkün olabilir (akt. Köse, 2018:314). Certau’ya (2008:111) göre taktikler, kendilerine ait ölçütler düzeyinde “geniş üretim bütünlerinden” bölümler belirler ve onlarla kendilerine özgü hikâyeler üretirler. De Certau (2008:113) taktik kavramını “bir mülkiyetin var olmamasıyla nitelenen hesaplı eylem” biçiminde tanımlamaktadır. Buchanan’ın (2000:87) ifade ettiği gibi De Certau’da taktik, bir stratejinin zıttına “uygun bir yerin yokluğu ile belirlenen bir hesaplama” şeklinde ifade edilebilir. Buchanan’a göre strateji ve taktiğin ortak noktaları ikisinin de bir hesaplama biçiminde belirlendiği gerçeğidir. Taktik mekân

seçiminde yalnızca ötekinin mekânına yönelir. Bu sebeple yabancı bir erkin yasalarıyla çerçevelenmiş şekliyle ona zoraki olarak sunulan mekânda oyununu oynamak mecburiyetindedir. “Geri çekilme, öngörme ve kendini toparlama” durumunda, kendisiyle arasına bir mesafe koymak için yararlanabileceği bir yöntem bulunmaz. Çünkü düşmanın gözetlediği mekânda yapılabilen bir harekettir. Bu bakımdan taktik, bütüncül bir projeyle yürütülemez ve rakibini görünen, nesnelleştirilebilir ve farklı bir mekânda toparlama imkânı bulunmaz. Sürekli hamlelerde bulunur. Olanaklardan faydalanır. Elde ettiklerini saklayabileceği, mülklerini artırabileceği ve sonuçları tahmin edebileceği bir üssü bulunmaz. “Özel konjonktürlerin, belirli bir mülkiyete sahip erkin gözetiminde açtığı çatlakları”, çok hassas ve itinalı bir şekilde kullanmalıdır. Sözü edilen çatlaklar “kaçak avlandığı yerlerdir”. Taktikler işte buralarda şaşırtırlar. En düşünülmeyen mekânlarda belirme imkânı vardır. Özetle kurnazlıktır (De Certau, 2008:113-114).

Certau’ya (2008:114-115) göre “taktik, zayıfın sanatıdır”. Kendine özgü bir mekânı olmayan, bütüncül bir bakışı olmayan, çevresini tam olarak göremeyen, kör olsa dahi “zeki ve çevik” olan, zamanın tesadüfleriyle yön verilen taktik, “erkin yokluğuyla tanımlanır”. Buna rağmen stratejiyse, “erkin varlığının önkabulüyle” davranır. Taktiklerin aksine stratejiler mekân ilişkileriyle hareket ederler. Yani stratejiler kendine ait bir mekânı olmayan taktiklerden ayırırlar: “Taktikler, zaman kavramına ve olgusuna verdikleri kararlılık ve direnç özelliğiyle değerlendirilen prosedürlerdir” (De Certau, 2008:116). Nitekim taktikler uygun hamleler yapmak için uygun anları kollarlar. “Stratejiler bir mekânın oluşumunun zamanın yıpratıcı gücüne karşı gösterdiği dirence önem verirler; taktikler, zamanın ustalıklı kullanımı üzerine oynarlar, ortaya çıkan fırsatlar ve erkin oluşumunun temelinde yer alan oyunlar üzerine kurarlar oyunlarını”(De Certau, 2008:116). De Certau (2008:55), taktikleri şöyle anlatır:

“Günlük hayatımızdaki çok sayıda alışkanlık, tutum ve uygulama (okumak, konuşmak, dolaşmak, pazara gitmek ya da yemek yapmak vb.) taktik türündendir. Ve ‘eylem, uygulama, ve üretim tarzlarının’ büyük bir bölümü de taktiktir: ‘Zayıf olanın’, ‘güçlü olana’... karşı başarıları, dolap, oyun ve dümen çevirme sanatı, ‘avcılara’ özel hileler, tuzaklar, el çabukluğu, çok biçimli simülasyonlar (öykünmeler), mücadeleci oldukları kadar şairane, sevinçli, neşeli bulgular, hepsi taktiktir”.

Certau açısından iktidarın eylemlerini düzenleyen, perdeleyen ve devam ettiren kurumsal stratejiler kurumda uygun bir yer edinmeyenleri uzaklaştırmak amacıyla kullanılır: “Strateji ve taktiklerin etkileşimi, sırayla, günlük kültürel inançların ve uygulamaların zaman içinde yeniden yapılandırılmasında önemli bir rol oynar” (akt.Saltmarsh, 2014: 4). De Certau (2008:117) için herhangi bir yerde oturmak, gezmek, sohbet etmek, okumak, satın almak veya yemek yapmak gibi tüm faaliyetler kurnazlıkların ve taktiklerden çıkan sürprizlerin yaygın niteliklerini gösterirler: “Güçlü tarafından kurulan düzende zayıfın çevirdiği dolaplar, ötekinin alanında gerçekleştirilen hamle sanatı, avcılarının püf noktaları, manevraya dayalı, çokyüzlü hareketlilikler, coşku uyandıran, mücadeleciler ve savaşçı buluntular”.

“*Gündelik Hayatın Keşfi –II*” kitabının yazarlarından olan Giard’a göre (2015:205), “görülme-yen gündelik hayatta”, gelenek biçiminde gerçekleştirilen günlük işlerin sessiz ve kendini tekrar eden yapısı içinde, farklı bir yerde olan zihin, gerçekte “art arda gelişleri ilk gerçekliğin maskesi altında gizlenmiş geleneksel bir çizgiyi takip eden, makine gibi gerçekleştirilen bir dizi işlem içinde, davranışlardan ritlerden ve düzgülerden, ritimlerden ve seçimlerden, kabul edilen adetlerden ve uygulanan geleneklerden oluşan karmaşık bir montajla yüklüdür. Bu anlamda, bireyin, gündelik eylem ve etkinliklerini döngüsel bir seyirle belirlenen sınırlar içerisinde gerçekleştirmesi, toplumda yerleştirilmiş geleneksel kalıpları takip etmesi söz konusu olmaktadır. *Gündelik Hayatın Keşfi-II* adlı eserine mutfak işlerini anlatan Giard (2015:243), “ritler ve adetlerden, inançlar ve önvarsayımlardan oluşan, kendi mantığıyla çerçevelenmiş ve kendine has bir sistem oluşturan bir sıkı doku, orada gerçekleştirilen teknik eylemleri yararlı, gerekli ve inandırıcı olarak belirler ve öyle kılar” diyerek bireyin günlük teknik eylemlerinin sistemin önkabulleriyle nasıl çerçevelendiğini, yani bireyin gündelik hayatında özgürlük alanlarına erişemediğini anlatmaktadır.

Certau ve Giard *Gündelik Hayatın Keşfi-II* adlı eserlerinde “işlemsellik” kavramına da değinirler. Düşünürler göre (2015b:299-300), kültür taşıdığı ürünler yerine işlemleri bakımından ele alınır. Kültürün kendisi, bilgi değilse de, bilginin toplumsal hedefler ve ilişkilerle bağlantılı şekilde çok sayıda işlemle işlenmesidir. Sözü edilen işlemlerin ilk yönü estetikdir. Günlük bir pratik, baskıyla çerçevelenmiş bir sistemde “özel bir alan” üretir. İşlemlerin ikinci yanı tartışmalıdır: günlük pratik, bilgi alanını ve toplumsal alanı biçimlendiren güç ilişkilerine dayanır. Bilgilere ulaşma, onları düzenleme, özgürce bir araya

getirme, herhangi bir bilgi temelinde güç oluşturmak ve bu sayede hazır ve daha önce yapılandırılmış bilginin baskısından kurtulmaktır. Toplumsal düzenin tahakkümüne karşı kendi yolunu, zorlukla bulunabilen, zorlukla tanımlanabilen işlemlerle belirlemektir. Sözü edilen işlemlerin diğer bir yönü ise etiktir: Günlük pratik sabırla ve inatla, “bir oyun alanı, bir özgürlük molası, dayatmaya karşı bir direnç oluşturur: Yapabilmek, kendi mesafelerini koymak, bir özelin özerkliğini savunmaktır” (De Certau ve Giard, 2015b:299-300).

De Certau’nun *Gündelik Hayatın Keşfi –II* adlı kitabında üzerinde durduğu konulardan biri evdir. De Certau ve Giard’a (2015a:175) göre, “Eylem sanatlarının” sıradan jestlerinin her gün ortaya konuldukları ve tekrar edildikleri alan, ilk olarak orada huzuru bulacağından bireyin “çekilme”yi fazlasıyla arzu ettiği “yuva olan ev uzamıdır”. Birey, başka birine ait olamayacak bu ona ait alana döner. Bu alanda, tüm ziyaretçiler, net şekilde ve özgürce içeri girmeye çağrılmadıkça davetsiz misafir konumunda olacaklardır. Bu alanda, “gündelik davranmanın ritimleri için zorunlu jestlerin belirsiz sayıda ayrımı, ufak çeşitlenmeleri içinde kendilerini tekrarlarlar”. Bu alanda beden, istediği biçimde hareket edebileceği, uyuyabileceği, sesten, gürültü ve bakışlardan, diğerlerinde uzaklaşabileceği, işlevlerini ve en özel bakımını yapabileceği örtülü bir yuva içindedir. Ortak alanların haricinde ayrı oturmak, “toplumsal bedenin bireysel beden üzerindeki” egemenliğinin uzaklaştırıldığı, “uyarılar çoğulluğunun” yok edildiği veya her vaziyette ideal şekilde yok edilmesi gerektiği korunaklı bir alanda yaşamaktır. Modern şehirde komşuların sesine, yemek kokularına karşı tahammülsüzlük bu nedene dayanır (De Certau ve Giard, 2015a:176-177). De Certau ve Giard’a göre (2015a:177-178) “dış uzam çağdaş kent içinde tekbiçimleştikçe ve gündelik izleklerin uzunluğu, buyurucu işaret düzeniyle, zararlarıyla, gerçek ya da hayali korkularıyla zorlayıcı oldukça özel uzam düşer ve insanın en sonunda kendini güvende hissettiği yer kesin bir değer kazanan ‘eylem biçimlerinin’ yaratıldığı kişisel ve özel alan olarak değerli kılınır: ‘Ben, bunu işte böyle yapıyorum... Ailemde biz...’. Ancak garip bir şekilde özel alan küçüldükçe nesneler ve eşyalarla dolu hale getirilir. Güya bu kişisel alanın, akşam, işten çıkmanın ardından, tatil sonrası, hastane çıkışında veya askerlik bitiminin ardından dönmekten çok mutlu olunan bu özel ve en kıymetli alanın temellendiği toprağa dönüşebilmesi adına maddi ve manevi anlamda doldurulması zorunluymuş gibi düşünülür. Bu nedenle, Certau’nun önemli bir değer atfettiği ev de, eninde sonunda tüketim kültürünün sömürüsüne teslim olmakta ve bireyin bu özel alanı da tüketimin bir

parçası olmaktadır. Ancak Özcan’a göre (2017:179), De Certau’cu görüşte bireyler tüketim kültürünü, kendi öznel tüketim sistemleriyle tekrar üreterek, kültür içeriklerini kendilerince dönüştürecek yaratıcılık potansiyeline sahiplerdir. Bireylerin, gündelik hayatları içerisinde karşılaştıkları “ideolojik endoktrinasyonun” tesiri karşısında, kendi özgün “okuma-yorumlama-tüketim” etkinliklerini hayata geçirecekleri kaçış çizgileri daima vardır.



3. MEDYANIN EKONOMİ POLİTİĞİ VE TELEVİZYON YAYINCILIĞININ ÖZGÜL DİNAMİKLERİ

Medya tarihte ilk ortaya çıktığı günden bugüne değin, toplumları ekonomik, siyasal ve sosyo-kültürel açıdan etkileyen alanlardan biri olmuştur. Onun bu gücü hiç kuşkusuz toplumları harekete geçirebilme ve biçimlendirebilme işlevi ile yakından ilişkilidir. Medyanın toplumları etkileme gücü, onun daima ekonomik ve politik güç ilişkileri içerisinde tanımlanmasına ve yorumlanmasına yol açmıştır. Bu minvalde, medyanın gerek kendi içerisinde gerekse farklı ülkelerdeki dinamiklerini anlamlandırabilmek adına, ekonomi-politik yaklaşım önemli bir açılım sağlar. Medyanın ekonomi-politikle bağını dikkate almayan bir yaklaşım, gerek medyanın gerekse medya metinlerinin bağlamını anlamlandırma açısından sorunlu olacaktır. Medya metinlerinin analizi için öncelikle kültürel bir yeniden üretim alanı olan medyanın ona güç veren ekonomi-politiğine odaklanmak gerekir.

3.1. Tarihsel Süreçte Ekonomi Politik Yaklaşımlar ve Medyanın Ekonomi-Politiği

Kellner (1995:2) medya kültürünün bireylerin ne düşündüklerini ve ne şekilde davranış geliştirdiklerini, kendilerini ve onların dışındaki bireyleri nasıl değerlendirdikleri ve kimliklerini ne şekilde oluşturduklarını belirlediğine işaret eder. Haber, düşünce ve eğlence üretimi yapan ve bu yolla toplumu yönlendirme gücünü elinde tutan medyanın nasıl bir ekonomik alanda etkinlikte bulunduğu, onu kimlerin kontrol ettiği konusu büyük bir önem taşır. Bunun nedeni ise medyanın varlığına hizmet eden politikaların üretilmesinin ve uygulanmasının kültürel, sosyal, siyasal ve ekonomik neticeleri olmasıdır. Medya sektörü genel itibarıyla, bu alanın büyük bir sermaye yatırımına dayanması, reklam gelirleriyle ayakta kalması ve hükümet politikaları gibi unsurlarla biçimlenir. Aynı zamanda daha geniş bir bakış açısıyla tüm dünyada etkili olan ekonomi politikalarının da bu endüstriyi etkilediği söylenebilir (Katırcıoğlu,2011:15).

Ekonomi politik üzerine düşünceler, ilk olarak 19. yüzyılda klasik iktisatçı Adam Smyth'in bu konudaki yaklaşımlarıyla ortaya çıkmış ve ardından gelişmiştir. Marx, Engels ve Lenin'in eserleri de ekonomi-politik disiplini içerisinde çok önemli bir yere sahiptir (Nikitin,

2006:21). Ekonomi politik, toplumun ilerlemesinin temelini analiz eder. Bu temel, maddi varlıkların üretimi ile üretim biçiminden oluşur. Ekonomi-politik, üretimi yalnızca üretim kapsamında, bireylerin karşılıklı ilişkileri bakımından ele alır, toplumun özünü inceler. Aynı zamanda, üretici güçlerle üretim ilişkileri arasındaki bağı da daima dikkate alır. Bireyler arasındaki üretim ilişkilerine odaklanır: “Ekonomi politik, gelişmesinin farklı aşamalarında, üretimi ve insan toplumu için maddi malların üretim ve dağıtımını etkileyen yasaları gün ışığına çıkarır” (Nikitin, 2006:20-21).

Ekonomi-politik yaklaşımı iki temel düşünce akımı üzerinde şekillenir. Bunlardan biri ana akım ekonomi-politik, diğeri ise eleştirel ekonomi-politiktir. Ana akım ekonomi-politik, Adam Smith’in ekonomi-politik üzerine düşünceleriyle temellenen ve ondan sonra gelen kuramcılar tarafından geliştirilen bir yaklaşım biçimidir, eleştirel ekonomi-politikse Marxist bir yaklaşım biçimidir. Adam Smith, bir ahlak felsefesi profesörüdür. Smith açısından pazar, basit biçimde daha verimli değil, ahlaki bakımdan daha üstün olma özelliği taşır. Bunun nedeni pazarın tüketicilere rakip ürünler içerisinden bağımsız bir tercih yapabilme imkanı sağlamasıdır, sadece tüketiciyi tatmin eden ürünler pazarda yer alabilecektir (Golding ve Murdock, 2014:59).

Klasik siyasal ekonomi anlayışı, emeği ekonomik değerin kaynağı biçiminde ele alan bir yaklaşıma dayanmaktadır. Bu yaklaşımın teorisyenleri, bilhassa “Adam Smith, Dabid Ricardo ve Alfred Marshall”, serbestlik öğretisi (laissez passer laissez faire) ve ekonomik kâr konusunda yaklaşımlarında bulunan egemen sistemi evrenselleştirmiş, normalleştirmiş ve meşullaştırmışlardır. Robertson’dan Marx’a değin ve daha sonraki Marxist yaklaşımçılar ise, kapitalist dünyanın temelini oluşturan ekonomik değerin emeğin sömürüsü anlamına geldiğini söyleyerek, hâkim ekonomik düzenin meşruluğunu ve bu bağlamda siyasal ekonominin normalleştirdiği ve evrenselleştirdiğini sorgulamışlardır (Erdoğan ve Alemdar, 2002:a311). Wasco’ya göre (2005:26), kapitalizmin dönüşümüyle beraber gelişen klasik ekonomi-politik yaklaşımına, 19. yüzyılda Marx ve Engels’in tarihsel materyalizmi ve sınıf analizi de kapitalizmin haksızlıkları karşısında ahlaki bir yaklaşımla temellenen radikal bir sistem eleştirisi olarak eklenmiştir. Fakat 19. yüzyılın sonunda yapılan araştırmalarda, ekonomik meselelerde makro analizden mikro analize geçiş yaşanmış, toplumsal meseleler yerine kişiye odaklanılmış ve ahlak felsefesinden çok sosyal bilimler temel olarak alınmaya

başlanmıştır. Neo-klasik ekonomi günümüzde hala varlığını devam ettirse de, ekonomi-politik farklı biçimlerde araştırmalara devam etmiştir .

Eleştirel ekonomi politik, modern medya ve iletişimi olgusunu algılamak açısından artık çok büyük bir öneme sahiptir (Wasco vd. 2011:2). Eleştirel ekonomi-politiğin neo-klasik ekonomi yaklaşımından ayrıldığı gibi, medyanın ekonomi politiğinin eleştirel analizi de medya ekonomisinden ayrıdır (Wasco vd., 2011:3). Aslında neo-klasik ekonomi çalışmaları hala varlığını devam ettirse de, eleştirel ya da Marxist ekonomi-politik bilhassa medya incelemelerinde gelişmesini giderek sürdürüyor. Eleştirel ekonomi-politikçilerin esas derdi, kapitalist toplumlarda kaynakların tahsisi ile ilgilidir. Mülkiyet ve denetim incelemeleri ile ekonomi politikçiler “iktidar ilişkileri, sınıf sistemleri ve diğer yapısal eşitsizlikleri” çözümlerler. Kapitalist sistemin çelişkilerini inceler, direnç ve müdahale stratejilerine yönelik önerilerde bulunurlar (Wasco, 2014:260).

Golding ve Murdock’a göre (2014:53-54), ana akım ekonomi bilimi için “ekonomi ayrı ve uzmanlaşmış bir alan”ken, eleştirel ekonomi politiğin odak noktası iktisadi örgütlenme ile politik, toplumsal ve kültürel hayatın etkileşimleridir. Kültür endüstrileri hususunda bilhassa “ekonomik dinamiklerin kamusal kültürel anlatımın yayılım alanı ve çeşitliliği ile farklı toplumsal grupların bunlardan yararlanabilirliği üzerindeki etkisini” belirlemeye çalışır. Ana akım ekonomi-politiğin odaklandığı şey pazardaki değişimdir, çünkü bu yaklaşım açısından tüketicilerin rakip ürünleri seçerken kendilerine sağladığı yarar ve tatmin temelinde hareket etmeleri önemlidir. Pazar güçleri ne düzeyde serbestçe hareket ederse, tüketici de bu düzeyde serbestçe seçim yapma özgürlüğüne kavuşur. Aksine eleştirel ekonomi-politikçiler gerek kültür endüstrilerinde gerekse genel düzeyde ilgilerini değişim alanından “mülkiyetin ve üretimin örgütlenmesine” çevirmekte Marx’ı takip ederler. Eleştirel ekonomi politikte, kültür üretimi yapanların ve tüketicilerin devamlı seçimlerde bulundukları fikri reddedilmez ancak bu durum daha geniş yapılar temelinde değerlendirilir. Eleştirel ekonomi-politiğin ana akım ekonomi politikten ayrılmasını sağlayan dört önemli özelliği bulunur. Birincisi, “bütüncül (holistic)”lüğüdür. İkinci özelliği tarihsel olmasıdır. Üçüncü olarak, merkezi biçimde kapitalist girişim ve devlet müdahalesinin dengesi üzerinde durur. Dördüncü ve diğerlerinden daha önemli özelliğiye “adalet, eşitlik ve kamu yararı gibi temel ahlaki sorunlar” üzerinde durabilmek adına verimlilik gibi teknik

meseleleri aşmasıdır (Golding ve Murdock, 2014:53). “Kültürün eleştirel bir ekonomi-politiği için dört tarihsel süreç özellikle merkezi konumdadır: Medyanın gelişmesi, şirket menziline genişlemesi, metalaştırma, devlet ve hükümet müdahalesinin değişen rolü” (Golding ve Murdock, 2014:56).

Ekonomi-politik medya endüstrisini anlamak açısından oldukça önemli bir kuramsal perspektif sağlar. Golding ve Murdock (2014:56), büyük şirketler eliyle yönetilmekte olan ve sözü edilen şirketlerin çıkarları ve politikaları ile şekillendirilen medya üretiminin giderek çoğaldığını söyler. Yazara göre bu süreç uzun bir dönemdir yaşanmaktadır, ancak son dönemlerde “özelleştirme” politikalarıyla ve kamusal nitelikli kültür endüstrilerinin düşen önemiyle “genişleyen şirket gerekçelerinin menzili kayda değer hale gelmiştir”. Şirketlerin kültürel alan üzerindeki egemenliği iki biçimde gerçekleşir: İlk olarak, kültürel üretimin gittikçe çoğalan bir bölümünden, “gazete ve dergilerden televizyon, film, müzik ve konulu parklara dek uzanan bir dizi sektörde çıkarları bulunan büyük şirket grupları” direkt olarak yükümlüdür. İkincisiyse, üretici sıfatıyla kültür endüstrileriyle direkt olarak alakası bulunmayan şirketler, “reklamcı ve sponsor” olan vasıflarıyla kültürel üretim alanı üzerinde dikkat çekici bir tahakküm kurabilirler (Golding ve Murdock, 2014:56).

Medya araçlarının ekonomi-politiğinin hareket noktası, bu araçların emtia üretimi ve dağıtımını yapan endüstriyel ve ticari yapılar olmasıdır. Aynı zamanda kitle iletişim araçları meta üretimi ve dağıtımını yapmanın yanı sıra, toplumdaki ekonomik ve siyasal yapılara dair düşüncelerin dağıtımını da yapar (Golding ve Murdock, 1974:206). Kitle iletişiminin sözü edilen ideolojik yönü, ona önem ve merkezîyet kazandıran ve yalnızca ekonomik açıdan değil, siyaset perspektifinden de bir anlayış gerektiren yönüdür. Erdoğan ve Alemdar’a göre (2002a:313), iletişimin politik ekonomisi, kitle iletişimi ile alakalı ekonomik ve politik biçimlenmeleri, sözü edilen biçimlenmelerin, ulusal ve uluslararası düzeyde ekonomik ve politik sistemlerle ilişkilerini, bu biçimlenmelerin tarihsel ilerlemesini, herhangi bir zaman ve ortamdaki vaziyetini, kitle iletişim araçları ile sürdürülen iletişimin “üretimi ve üretim ilişkilerini”, ilişkilerdeki bağları ele alarak kitle iletişimi olgusunu anlamlandırmayı amaçlar.

İletişim çalışmalarında ekonomi-politik yaklaşım ilk olarak ABD’de ve ardından da İngiltere’de ortaya çıkmıştır. Bilhassa “ABD’de Dallas Symthe ve Herbert Schiller, eleştirel ekonomi-politiğin önde gelen temsilcileridir” (Yaylagül, 2009:168). 1940 ve 50’li yıllarda ABD’de iletişim teorisyenleri, önceleri medyanın üretimi, dağıtımı ve tüketimini içeren ekonomik bağlam bakımından kaygı duymadan, kişisel etkilere ve psikolojik eğilimli çalışmalara yönelmiştir. Her ne kadar radikal bir sorgulamayı ya da medya kuruluşlarının ve pratiklerinin kurumsal incelemesini içeren araştırmalar yapılmış olsa da bunlar ekonomi-politiğe açık biçimde atıf yapmamıştır. 1950’li yıllarda ve 1960’lı yılların başında eski ekonomist ve Illinois Üniversitesi profesörü Dallas Smythe, teorisyenleri iletişimi ekonominin temel unsurlarından birisi şeklinde ele almaya ve ekonomik bir varlık şeklinde değerlendirmeye davet etmiştir (Wasco, 2005:27). Symthe, ekonomi-politiği iletişime uygulamak adına temel hedefin, “iletişim kurumlarının örgütlendikleri ve işletildikleri politikalar açısından etkilerini değerlendirmek veya diğer bir deyişle iletişim kurumlarının yapılarını ve politikalarını toplumsal ortamlarında incelemek” olduğunu düşünür (akt.Wasco, 2005:28). Smythe’e (1960:564) göre iletişimin ekonomi-politiğinin esas hedefi, iletişim kuruluşlarının örgütlendikleri ve işletildikleri politikalar bakımından incelenmesidir. Tarihsel olarak teknolojinin gelişmesi ve iletişim kuruluşlarının işletilmeleri bakımından temel koşul, iletişim kuruluşlarının kârlılığı için piyasaların geliştirilmesi sürecinde işletme giderlerinin karşılanması için ve kullanılacak teknolojilerin geliştirilmesi bakımından sermaye-satın alma gücünün sağlanmasıdır (Smythe, 1960:566). Smythe, “toplum içerisindeki iktidar süreçlerinin” bütün yanlarıyla ilgili çalışmalara işaret etmiştir: “Medya, iletişim endüstrisinde prodüksiyon, kalite ve paylaştırmaya ve sermayenin, organizasyonun ve denetimin rolüne” vurgu yapmıştır, aslında bu geleneğe dair araştırmalar, içerik, anlam ve simgesel olmanın ötesinde üretim sürecine çok fazla yoğunlaşması nedeniyle sorgulansa da Smythe’in yaklaşımı, medya ve iletişim sektöründe hâkim yönelimlere karşı alternatif tüketim stratejileri aracılığıyla direniş ihtimalini göz ardı etmemiştir (akt. Mansell, 2004:4).

Medya ve iletişimin ekonomi-politiği alanında çalışan önemli isimlerden bir diğeri ise Nicholas Garnham (1990:200)’dır. Garnham gerek hizmetlerin gerekse teknolojilerin üretim sistemine ve simgesel içeriklerin tüketimi konusuna vurgu yapmaktadır. Garnham’ın “eski” ve “yeni” medyayı içeren yaklaşımı, inşa edilen sosyal yapılar, iktidar ilişkileri ve meşruiyetlerine dair fikirlerine dayanır (Mansell, 2004:4). Garnham’a (2000:39) göre

medyayı kültür endüstrisi biçiminde tanımlamak, sembolik formların genel anlamda meta olarak, “kapitalist pazar rekabeti ve takası koşullarında üretildiği, dağıtıldığı ve tüketildiği” gerçeğine vurgu yapmaktır. Garnham (2000:41), medyanın ekonomi-politiğini anlatırken kapitalist sistemin şu temel niteliklerine dikkat çeker: “sistemde bir bütün olarak yenilikçilik ve verimlilik arayışı ve dolayısıyla verimlilikte büyüme sağlayan, birikim arayışı içinde olan sermayeler arası rekabet ve böylece sistemin bütününde verimlilik artışı; emeğin üretim araçlarından ayrılması, giderek daha derin bir işbölümü ve böylece emeğin ücrete dayalı bir emek piyasası yoluyla sağlanması ve tahsisi”.

Garnham’a göre (1979:125), kapitalizmde belirleyici olan temel şey ekonomidir, “çünkü kapitalizm soyut bir değişim ilişkileri sisteminin tahakkümüyle karakterize bir sosyal örgütlenme biçimidir”. Kapitalist bir toplumsal teşekkül adına gerekli koşul, değişim ilişkisi, yani bir piyasa ekonomisinde toplumsal ilişkilerin “az çok evrensel bir tahakkümünün” varolmasıdır (Garnham,1979:126). Garnham (2000:43), “piyasa koşullarında sürdürülebilir medya miktarı genel olarak hem harcanabilir gelir seviyesi hem de sonuçta ortaya çıkan tüketici harcaması ve reklam desteği seviyesine göre belirlenir” der. Yazara göre medya ekonomisini ve bu yapıda “neyin sürdürülebilir olduğunu, neyin sürdürülebilir olmadığını” algılamak adına reklam pazarı sistemini çözümlemek gerekir (Garnham, 2000:45).

Graham ekonomi-politiği, her çeşit değer ne şekilde üretildiği, dağıtıldığı, farklılaştırıldığı ve tüketildiği; gücün ne şekilde üretildiği, dağıtıldığı, farklılaştırıldığı ve kullanıldığı (siyasal biçimde); “sosyal dünyanın bu yönlerinin tarihteki herhangi bir yerde ve zamanda nasıl ilişkilendirildiği” çalışması biçiminde ele alır. Bu bağlamda iletişimin ekonomi-politiği, iletişimin siyasal-ekonomik oluşumlarda daha genel biçimde ne şekilde biçimlendiğini ortaya çıkarmakla alakalıdır (Garnham, 2007:2-3). Nikitin’e göre (2006:21), ekonomi-politik bireyler arasındaki üretim ilişkilerine odaklanır. Bu bağlamda “üretim araçlarının mülkiyet şekillerini, üretim içinde bulunan farklı toplumsal grupların durumunu ve onlar arasında varolan ilişkileri; maddi malların üleşim biçimlerini inceler”. Ekonomi-politik üzerine düşünen ve önde gelen düşünürlerden Mosco’ya göre (2009:2) ise, dar anlamda ekonomi-politik, “karşılıklı olarak kaynakların üretimi, dağıtımı ve tüketimini oluşturan sosyal ilişkilerin, özellikle de güç ilişkilerinin incelenmesi”dir. Bu tanım, iletişim sektörünün ne şekilde işlediğini ortaya koymaya yönelik bir nitelik taşır. Örneğin, iletişim

sektörüne ait ürünlerin bir Hollywood film stüdyosu biçiminde yapımcı zincirinden çıkarak distribütörlere ve oradan da bir tiyatro ya da evinin odasındaki alıcıya ne şekilde ulaştığını anlamamıza yardımcı olur. Ekonomi-politik, daha genel bir tanım gereğince, sosyal yaşamda kontrol ve yaşamda kalma çalışmasıdır. Kontrol, bilhassa bir toplumun ne şekilde örgütlü hale geldiği, “işlerini yönettiği ve uyarladığı ya da uyarlamadığı”, toplumun tüm üyelerinin karşılaştığı mecburi dönüşümlere işaret eder. Yaşamda kalmak, bireylerin kendilerini yeniden üretmeleri ve toplumlarını korumaları adına gereksinim duydukları şeyi üretmeleri demektir. Bu bakış açısına göre kontrol bir topluluk dâhilindeki ilişkileri biçimlendirdiği için siyasal bir süreçtir ve yaşamda kalmak esas itibarıyla ekonomiktir, “çünkü üretim ve yeniden üretim süreçlerini içerir”. Bu tanım, ekonomi-politiğe odaklanırken bütün birey eylemlerini ve tartışmalı biçimde bütün yaşam süreçlerini içine alan bir genişlikte olması nedeniyle önemlidir (Mosco, 2009:2).

İletişimin ekonomi-politiği, bilhassa iletişim ürünlerinin üretimi, dağıtımı ve değiş tokuşu ve bununla birlikte iletişim piyasasının örgütlenmesiyle yükümlü olan kuruluşlar ve hükümetlerin öneminin analizine odaklanması sebebiyle dikkat çekicidir. Bu yaklaşımda ürünün kendisinin ve metalaşma sürecinin göz ardı edilmemiş olmasına karşın daha fazla odaklanılan şey şirket ve devlet kurumları olmuştur (Mosco, 2009:12). Medyanın ekonomi-politiğinde medya metinlerinin ve seyircilerin metalaştırılma sürecinin analizi ile birlikte medya işçiliğinin metalaştırılması olgusu üzerinde de durmak önemlidir (Mosco, 2009:13). Ekonomi- politik bilhassa kaynakların karşılıklı şekilde üretimi, dağıtımı ve tüketimini ortaya çıkaran güç ilişkilerinin analizi biçiminde ele alınabilir: “Gazeteler, kitaplar, videolar, filmler ve izleyiciler, birincil kaynaklardır” (Mosco, 2009:24). Bu yaklaşım, bir şirketin bir film ya da dergiyi ne şekilde ürettiğini, ürününün dağıtımını ve pazarlamasını gerçekleştirenlerle nasıl ilişkiler kurduğunu ve tüketici bireylerin izleyecekleri, dinleyecekleri ve okuyacaklarının ne olacağını ne şekilde belirlediğine işaret etmektedir. Bununla birlikte tüketici tercihlerinin yeni ürünler ortaya çıkarma sürecine ne şekilde geri bildirim verdiğini ele alır (Mosco, 2009:24).

3.1.1. Edward S. Herman ve Noam Chomsky'nin Propaganda Modeli

Medyanın ekonomi-politiği konusunda en ünlü iki isim Edward Herman ve Noam Chomsky'dir. Herman ve Chomsky'e göre (1999:21), kitle iletişim araçları toplumdaki bireylere iletiler ve simgeler gönderen bir sistem üretir. Bu araçların fonksiyonları kişileri eğlendirme, bilgilendirme ve bireylere toplumun kurumsal yapısıyla bütünleşmelerini sağlayacak değer, inanç ve eylem şekillerini benimsetmektir. Sermayenin belirli ellerde toplandığı ve sınıf çıkar çatışmalarının büyük düzeyde var olduğu bir evrende sözü edilen işlevleri gerçekleştirmek örgütlü bir propaganda ile sağlanır. Devlet bürokrasisinin iktidar mekanizmalarını elinde bulundurduğu ülkelerde medya araçları üzerinde gerçekleştirilen ve yoğunlukla resmi sansür uygulamalarıyla sağlanan tekelci denetim, kitle iletişim araçlarının güçlü seçkinlerin hedeflerini gerçekleştirmek üzere var olduklarını net biçimde sergiler.

Diğer radikal medya teorisyenleri gibi Herman ve Chomsky de medya kurumlarının egemen güçlerin çıkarına hareket ettiği fikrini savunurlar. Bu fikrin, gerek devletin kontrolündeki medya araçları için gerekse özel medya kuruluşları için söz konusu olduğunu ileri sürerler. Medyanın fonksiyonlarını yerine getirebilmesi adına sistemli bir propaganda önerirler. Düşünürler ekonomi-politik ile araçsal yaklaşımı birleştirerek bir propaganda modeli ortaya koyarlar. Bu modelin “beş haber ‘süzgeci’ ” bulunur (Herman ve Chomsky'den akt. Shoemaker ve Reese, 2014:110:

“(1) başat medya firmalarının büyüklüğü, mülkiyet yoğunlaşması, medya sahibinin zenginliği ve kâr yönelimi; (2) medyanın ana gelir kaynağı olarak reklam; (3) medyanın hükümet ve sermaye ile bu kaynaklardan ve iktidar birimlerince desteklenen ve onaylanan ‘uzmanlar’ tarafından sağlanan bilgilere aşırı derece bağımlılığı; (4) medyayı yola getirmenin bir aracı olarak olumsuz eleştiri (flak); (5)ulusal bir din ve denetim mekanizması olarak ‘komünizm düşmanlığı’”

Propaganda modeli, sermaye ve iktidar eşitsizliği ve sözü edilen eşitsizliğin medyanın çıkar ve tercihlerine etkileri üzerine yoğunlaşır. Sermaye ve iktidarın hangi şekillerde haberleri ayıklayıp basılmaya değer görülenleri belirlediğini, muhalif fikirleri ne şekilde kenar sütunlara atarak değersizleştirdiğini, iktidar ve güçlü özel çıkar gruplarına da ne şekilde iletilerini topluma basitçe aktarma olanağı verdiğini detaylı biçimde ele alır

(Herman ve Chomsky, 1999:21-22). Herman ve Chomsky (1999:22), propaganda modellerinin en önemli unsurlarını veya “haber eleme süzgeçleri”ni şu şekilde sıralar:

“1. Egemen medya şirketlerinin büyüklüğü, yoğunlaşmış mülkiyeti, kâr amaçlı oluşu ve sahiplerinin serveti; 2.reklamcılığın medyanın en önemli gelir kaynağı olması; 3.medyanın, iki temel kaynak ve iktidar odağı olan hükümet ile iş çevrelerinden ve bunların mali destek sağlayıp onayladığı uzmanlardan sağladığı bilgileri temel alması; 4.Medyayı hizaya sokmak amacıyla kullanılan bir yöntem olan ‘medyaya yönelik tepki üretimi’ ve 5. ulusal bir din ve bir denetleme mekanizması olan anti-komünizm”.

Sözü edilen öğeler karşılıklı etkileşim içindedir ve birbirlerini desteklerler. Daha işlenmemiş haber verileri, neticede basılabilecek nitelikte oluncaya değin peş peşe süzgeçlerden geçmek durumundadır. Bu süzgeçler, söylem ve yorumun kurallarını netleştirir, öncelikli olarak haber olabilecekleri belirler ve propaganda kampanyalarına evrilen yapının özünü ve uygulanışını ortaya koyar (Herman ve Chomsky, 1999:22). Hâkim medya kuruluşları çok büyük kuruluşlardır; sermaye sahiplerinin ve piyasa ile birlikte kâra odaklanan diğer güçlerin net sınırlamalarına bağlı olan güçlü kişi ve yöneticilerce kontrol altında tutulurlar. Bu kuruluşlar diğer güçlü şirketler, finans kuruluşları ve iktidarla da sıkı biçimde bütünleşirler ve bunların tümüyle ortak çıkarları bulunur. Haberlerin seçimini belirleyecek birinci etkin süzgeç budur (Herman ve Chomsky, 1999: 47-48). Reklam, serbest piyasanın karar alma konusunda alıcının özgür olduğu tarafsız bir sistem olmasını engeller. Reklam veren şirketlerin tercihleri, medyanın kârını ve varlığını etkiler. Reklamı fazla alan medya organları, onlara “fiyat-pazarlama-kalite” ile ilgili ayrıcalık sunan bir reklam geliri elde ederler. Sözü edilen üstünlük, bu araçların reklam almayan rakip araçların haklarına ve varlıklarına tehdit oluşturmaları neticesine yol açarak rakiplerini daha fazla güçsüzleştirmelerine yol açar (Herman ve Chomsky, 1999, 49-50). Reklam veren firmaların televizyon kuruluşları üzerindeki etkisi, program satın almaları ve bunun parasal karşılığını vermeleri şeklinde basit bir ilişkiye dayanır, yani reklam verenler medya organlarına parasal yardımda bulunan “destekçiler”dir. Bu sebeple medya işletmeleri, reklam veren kuruluşları etkilemeye uğraşır, bu süreci yönetecek uzman personellere atar ve programlarının onların gereksinimlerine ne kadar yanıt verdiğini anlatır (Herman ve Chomsky, 1999, 53). Propaganda modeline göre, temelde özel medya işletmeleri, reklam veren işletmelere ürünlerini (izleyici, okuyucu ve dinleyiciler) para karşılığı satan büyük kuruluşlardır. Ulusal medya yoğunlukla seçkinlere yönelmeyi ve onları elde etmeyi amaçlar. Seçkinler bir

tarafından reklam hedefleri adına uygun bir kesimi oluştururken diğer taraftan özel ve kamusal çevrelerin karar verme aşamalarında önemli bir rolü olan kesimlerdir (Herman ve Chomsky, 1999:110). Propaganda modeli, medya çalışanlarının sistemin taleplerine ne şekilde uyum sağladığını ya da uydurulduğunu algılamamızı da sağlar. Örgüt sisteminin dayattığı unsurlar ve bir takım süzgeçlerin işlemesi sebebiyle, seçkin grupların ihtiyaç ve beklentilerine uyum göstermek başarının şartıdır. Medya düzeninde yüceltilen değerleri ve görüşleri benimsemeyenler “ ‘sorumsuz’, ‘ideolojiye kapılmış’ ya da bir şekilde ‘yoldan çıkmış’ sayılır ve bir kenara itilir” (Herman ve Chomsky, 1999:111).

3.1.2. Medya ve Reklam İlişkisi

Reklam, medya piyasasının ayakta kalmasının temel dayanağını oluşturan bir endüstri koludur. Kitle iletişim araçları reklam gelirleri vasıtası ile faaliyetlerini sürdürebilen ve bu nedenle de reklam sektörüne bağımlı yapılardır. Reklamın medya piyasasındaki egemen konumu, onun içerik üretiminde de temel bir belirleyici olmasına yol açar. Medyada içerik üretenler reklamverenlerin destekleyecekleri içerikleri üretmeyi hedeflerler.

“Medya ekonomisi, medya operatörlerinin izleyicilerin, reklam verenlerin ve toplumun bilgi ve eğlence istek ve ihtiyaçlarını mevcut kaynaklarla nasıl karşıladığıyla ilgilidir. Medya ürünlerinin ve hizmetlerinin üretimini ve bu ürünlerin tüketime tahsis edilmesini etkileyen faktörlerle ilgilenir” (Picard, 1989: 7). Bu faktörlerden birisi ve hatta en önemlisi hiç kuşkusuz reklamdır. 20. yüzyılın ortalarında reklamcılığın ortaya çıkması yayıncılık sektörünün desteklenmesinde önemli bir temel oluşturmuştur. O dönemlerden itibaren reklamveren firmaların, yayıncı kuruluşların programların niteliğine karar verme ile ilgili sorumluluklarının önemli bir bölümünü yüklenmelerine müsaade edildiğinden, reklamcılarca büyük bir kontrol oluşturulmuştur (Symthe, 2013:570). Reklamverenler, büyük çaplı tüketim ürünleri üretim imparatorluklarından küçük çaplı yerel teşebbüslere değin uzanır (Symthe, 1960:570).

Dünyada Sanayi Devrimi’nin ardından gelişen kitlesel üretim ve pazarlama süreci, üretim ilişkilerinin bir uzantısı biçiminde reklamcılık sektörünün gelişimini çabuklaştırmıştır

(Tellan, 2009:123). Kültür endüstrisi içerisinde öncelikle seyirciler, “ ok reklamı yapılan malların satış fiyatına ilaveler biçiminde program masraflarına katkıda bulunurlar”, ikincisi, sözü edilen yapıda, seyircilerin kendileri birincil birer meta olma özelliği taşır: “ticari yayıncılık ekonomisi reklam geliri karşılığında izleyicilerin satılması çerçevesinde döner” (Golding ve Murdock, 2014:58). Belirli programlardaki reklam kayıtlarına şirketlerin verdikleri ücret, programın elde ettiği izleyici kitlenin genişliği ve “toplumsal bileşimi”nce ölçülür. Bunun yanında prime-time’da yüksek ücretler, sayıca en çok izleyiciyi elde eden ve “tüketimle uyumlu bir simgesel  evre sunan g sterilerce” sağlanır. Bahsi geçen şeyler, programları kaçınılmaz biçimde aşına olunan ve tecrübe edilmiş uygulama ve formatlara yönlendirip, risklerden ve yeni girişimlerden koparır ve farklı yaklaşımlardan fazla sağduyuya bağlı hale getirir. Neticede bir meta biçiminde seyirci konumu, programların tüm çeşitliliğini indirmeye aracılık eder ve yerleşmiş geleneklerle varsayımlara karşı gelinmesinden öte, onların kabulünü güçlendirir (Golding ve Murdock, 2014:58). Schiller (1989:4), yüksek düzeyde yaygınlaştırılmış bilgi sistemin “bir avuç” şirket eliyle yönetildiğini ve sahiplenildiğinden söz eder. Toplumlarda bilginin gittikçe yükselen önemi, bu alanda bilhassa reklamcılık yapan kuruluşların yoğunlaşması ile sonuçlanır. Chomsky (1993:21), medya kuruluşlarına “diğer şirketler” dediği reklam veren şirketlerin etkisine değinir, düşünüre göre bu etki daima yüksek olsa da kimi zaman çok daha direkttir: “‘şirketlerin desteğini alamayacak projelerin daha dalındayken kuruyacağı’ gözleminde bulunan Landon Economist’te, ayrıca, yayın istasyonlarının şirketlerin en ince zevklerine bile sempatiyle yaklaşmayı öğrendikleri belirtilmektedir” (1993:21). “İletişim  r nleri ve hizmetleri reklam amaçlı araçlardır, ürünlerin, hizmetlerin ve yaşam tarzlarının ücretli reklamları ve temsilleri yoluyla satışların uluslararasılaştırılmasında kritik bir öneme sahiptir” (Barret, 2006:28).

Medya örgütlerinin ekonomik temeli olan reklamın küresel özellikteki dağıtıcısı büyük firmalar, koşulları pazar tarafından kabul ediliyor gibi görünen yapıları ile kişiye ve sosyal egemenlik ortamlarını belirlemekte, küresel siyasal sürecin hâkimiyet çerçevesini oluştırmaktadırlar (Bilgili, 2009:176). Kitle iletişim araçları sayıca ne kadar çok seyirci ve okuru elde ederse ve reklamcılar için ne kadar işlevsel olurlarsa, o kadar büyük reklam gelirine ulaşabileceklerdir. Seyirci ve okura erişilip erişilemediği ya da hangi oranda erişildiği “rating” adı verilen yöntem sayesinde belirlenir. Rating “hedef kitle içerisinde reklamı izleyenlerin oranıdır ve yüzde olarak ifade edilir”. Yoğunlukla radyo ve televizyon adına

kullanılır. Reklam veren kuruluşlar, radyo ve televizyondan program satın almaları esnasında bu programların rating verilerini esas alır ve ratingleri yüksek programlara büyük ücretler öderler (Söylemez, 1998:64):

“HUT X Share= Rating HUT: TV kullanan hanelerin yüzdesi, Share: bu hanelerdeki belirli bir programın izlenme payı”.

Seyirci ya da okuyucuların reklam verene sunulmasında, demografik nitelikleri, gelir düzeyleri, çoklukları, eğitim ve kültür düzeyleri ve daha çok sayıda etken belirleyicidir. Seyirci veya okuyucuların zamanla farklılaşan zevk ve istekleri, yaklaşımları, düşünceleri ürünü hangi sadakatle kullandıklarını belirler. İzleyici oranlarını ya da tirajlarını yükseltme amacıyla, rekabet eden medya işletmeleri, kişilerin değişen bu fikir ve beklentilerine cevap vermeye çalışır (Söylemez, 1997:222). Kapitalist medya, reklam ve metalaştırmanın ve ideolojinin alanıdır. Reklam ve kültürel metalaştırma, bireylerin iktisadi kâr birikimi adına bir araca dönüşmesine neden olur. İdeoloji, sermaye sistemine ve metalara dair inancı bireylerin öznelliğine indirgemeyi hedeflemektedir. Hedef, birey düşünce ve davranışlarının kapitalizmi aşmaması, bireylerin sistemin sorgulamasını yapmaması ve başkaldırmaması, bu nedenle kapitalizmin devamlılığı adına bir araç rolünü üstlenmesidir (Fuchs, 2016:530).

3.1.3. Medyada Sahiplik ve Kontrol

Medya kuruluşları kapitalist endüstrinin birer parçası olarak sahiplik ve kontrol ilişkileri içinde ele alınan yapılardır. Bu kuruluşların mülkiyetine sahip olmanın ekonomik bir üstünlük yanında politik üstünlüğü getireceği ve bu nedenle daima üzerinde kontrol oluşturulması arzu edilen yapılar olduğu açıktır. Bilgili'ye göre (2009:157), kitle iletişim araçları, fabrika üretim ve yönetim sistemine benzer bir nitelikte kurulmuşlardır. Bu nedenle, kapitalist piyasanın normları, kitle iletişim araçlarını da kapsar ve bu araçlar, kapitalist sistemin birer yapıcısı biçiminde çalışırlar. Medya aslında doğrudan ticari bir araç biçiminde algılanmasa da, “ticari bir sürecin doğrudan ya da dolaylı önemli bir aktörü” özelliğini taşır. Bütün süreçleri bakımından çok net olarak bir ekonomik yapılanmayı tanımlar. Tüm ekonomik yapılar gibi varlığını sürdürebilmek adına kârlılığını ve verimliliğini devam ettirmek durumundadır (Gezgin, 2006:170).

Gazete, radyo ve televizyon gibi medya araçları, birer toplumsal kurum vazifesiyle yüksek sermaye ile çalışan kurumlardır. Sermaye ise, özel ve devlet sermayesi olarak iki farklı sermaye biçiminde olmaktadır. Sermayenin sahipliği konusu söz konusu teknolojiler üzerinde tekel veya çoğulcu haberleşme düzenini belirleyen temel esastır. Yani, sermaye mülkiyet ve kontrol unsurlarını ortaya çıkaran en temel bileşendir (Aziz, 1981a:7). Medya kuruluşları, egemen ideolojiyi yeniden üretme ve yayma rolünün keşfedilmesiyle birlikte, gerek dünyada gerekse Türkiye’de farklı iş alanları içerisindeki şirketler ve holdiglerce daha fazla sahiplenilir duruma gelmiştir. Medya kuruluşlarına sahip olan şirketler, medyanın gücünden ekonomik ve politik çıkarları adına yararlanmaktadır (Yeşil, 2015:145).

Medyanın ekonomi-politiğinde kimlerin medya metinleri üretme olanağını ve gücünü elde ettiği ve bu olanağa kimlerin ulaşabileceği (Richter and Gräf, 2015:25) sorgulanır. Çeşitli politik ve ekonomik yapıların medya işletmelerini hangi düzeyde genişlettikleri ve bu şekilde bilgi ve kültürel içerik akışını nasıl kontrol ettikleri ve tam tersine medya endüstrilerinin yapıları meydana getiren ekonomik ve siyasi uygulamaları ne şekilde biçimlendirdiği (Richter and Gräf, 2015:25) belirlenmeye çalışılır. Medya kapitalist üretim sisteminin ve sahiplik ilişkilerinin bir ögesidir. Kapitalist üretim ve bölüşüm ilişkilerinin medya kapsamında da aynı biçimde sürdürüldüğü görülür. Genel anlamda, kültürel nesnelerin de birer meta olarak değerlendirildiği kapitalist sistemde, medya kuruluşları sermayenin kârının en yüksek düzeyde artırılması ve iktidarın denetiminin sürekliliğinin oluşturulması ekseninde işlemektedir. Bu açıdan ekonomi-politik anlayış, her biçimden değerlerin üretilmesi, dağıtılması ve tüketilmesinin analizidir. Bu anlayışın ekonomik yönü, ürünlerin üretimi, dağıtımı ve tüketimi çerçevesinde belirlenirken, siyasal yönü bu süreci belirleyen egemenlik ilişkilerinin analizini içerir. Bu anlamda “medyaya ekonomi-politik yaklaşım, sembolik (düşünce) üretim araçlarının kontrolü ile insanların düşünce ve eylem tarzları arasındaki karmaşık ilişkilerin incelenmesini içerir” (Bulut, 2009a:8).

Kapitalist sistemde kültür endüstrilerinin kim tarafından kontrol edildiği sorusu eleştirel ekonomi-politikte iki düzeyde yanıt bulur. Araçsalci yaklaşım şeklinde tanımlanan ilk yaklaşım açısından içerik tek tek kapitalist yatırımcılar ile sınıf olarak kapitalistlerce belirlenir. Yapısalci yaklaşım olarak bilinen ikinci yaklaşım ise, “bireysel kapitalistlerden ve kapitalist sınıftan öte kapitalist ekonomik yapının genel dinamikleri”ne yoğunlaşır. Sözü

edilen yaklaşım, kültür endüstrilerini esas olarak çerçeveleyen ve belirleyen ekonomik ve politik yapı olduğuna işaret eder. Dolayısıyla kapitalist ekonomik yapının ve pratikteki baskın politikaların kültür endüstrisi içeriklerini nasıl şekillendirdiğini inceler (Wilson'dan akt. Yaylagül, 2009:172). Medya piyasasında mülkiyet ilişkileri; sınıf eşitsizliğini ve bunun bir sonucu olarak bir takım baskı pratiklerini meşru kılmada içerik üretme vasfı sebebiyle ayrı bir anlam taşımaktadır. Medya mülkiyetini elinde bulunduranlar, medya üretimi ve içeriklerini direkt olarak ya da dolaylı biçimde denetleme imkanına sahiptir (Adaklı, 2010:69).

Ekonomi-politikçiler geleneksel bir Marxist düşüncü savunurlar. Marxist altyapı/üstyapı yaklaşımından hareketle, “ideolojinin ekonomik altyapı tarafından belirlenen bir üstyapı kurumu olduğunu” düşünürler. Bu görüşte medya sahipliği, yönetici sınıfın medya işletmelerini kontrol edebilmesinin temel aracı biçiminde ele alınır. Ekonomi-politik düşünce nihai olarak sermaye sahiplerinin ellerinde bulunan medya kararları ve içeriğinin ekonomik gücü olanları kollayacağı düşüncesine götürür. Ekonomi-politik yaklaşım açısından, medya sahipliğinde yaşanan farklılaşmalar egemenlik ilişkilerini fazlasıyla farklılaştırmamaktadır, çünkü her gelen medya kapitalisti ekonomik çıkarlarıyla ilişkili şekilde davranır (Shoemaker ve Reese, 2014:106). Golding ve Murdock (1978:353), iletişim sistemlerinin kontrolünün eşit olmayan bölüşümüyle birlikte zenginlik ve gücün paylaşımındaki eşitsizliğe işaret ederler. Düşünörlere göre, “kültürel üretimin ekonomi politiğı, ... sahne gerisindeki geniş iktidar ve mülkiyet modellerinin medya ürünlerini üretmenin mahiyeti ve işleyişi üzerindeki somut sonuçlarıyla ilgilenir”. Bu anlamda üretilen şey üzerine düşünürken, bunun bizim için ne demek olduğunu görmek adına medya ürünlerinin ekonomi-politiğine eğilmemiz gerekir (Golding ve Murdock, 2014:67).

3.1.4. Medya ve İktidar İlişkileri

Medyanın kapitalist endüstrinin temel mekanizmalarından biri olarak ekonomi ile bağı ortada iken sahip olduğu güç nedeniyle siyasi aktörler tarafından da daima denetlenmesi ve kontrol edilmesi hedeflenen alanlardan biri olduğu açıktır. Bu bağlamda, medyanın toplumdaki konumunu anlamlandırabilmek için diğerk ekonomik sektörlerle olan bağlantılarının yanında “medya gücü ile devlet gücü”nün karşılıklı ilişkilerini de incelemek

önemlidir (Wasco, 2005:35). Engesser ve Franzetti'ye göre (2011:277) medya kuruluşları kendi başlarına bağımsız bir irade oluşturmazlar, genel olarak başka sosyal sistemlere ve bilhassa da politik sisteme bağlı biçimde varlığını devam ettirebilirler. Çoğunlukla, toplumların medya sistemleri ile politik sistemleri arasında bir karşılıklı bağımlılık ilişkisi bulunur.

Chomsky'e (1993:23) göre medyanın büyük bir kısmının ve öteki ideolojik kuruluşların genel itibarıyla varolan iktidar yapısının yaklaşımlarını ve çıkarlarını aktarması, tartışılması söz konusu olmayan bir gerçeklik ve doğal bir istektir. Medya holdinglerinin tek hedefi para kazanmak değildir. Medya işletmelerinin varlıkları, holdinge bağlı diğer şirketlerin "siyasi iktidarlara ve finans çevreleri ile kurdukları ilişkilerin garantörüdür" (Ural, 2010:124). İktidar, yatırım sahipleri, kimi sınıflar ve ideolojilerin medya işletmelerini sahiplenme arzuları ilk olarak ekonomik kazanca bağlanabilir, fakat bu kazanç olgusu, yalnızca medya kuruluşunun para anlamında kârı anlamını taşımaz, bunun yanında aracın sahibine kazandırdığı ve onun daha avantajlı bir pozisyona ulaşmasını sağlayan, siyasi avantajlar vasıtası ile ulaştığı iktisadi ve politik güçtür (Yeşil, 2015:148). Siyasal iktidarlara, hedeflerine basitçe erişebilmek için, kişileri düşünmek ve sorgulamaktansa medya vasıtasıyla onlara aktarılan belirli düşünce ve davranış kalıplarını benimsemeye yönlendirirler. Çünkü toplumsal sistem bu sayede siyasal iktidarlara diledikleri şekilde biçimlendirilir. Siyasal amaçlar için medyanın çok büyük bir değer taşıdığı bilinmektedir. Çünkü medyanın da tesir etmek ve ondan yararlanmak üzere yöneldiği alıcı kitle toplumun bireyidir (Ural, 2010:9).

Hall'e göre (2014:83) modern iletişim teknolojileri, hiçbir şekilde toplumsal yapı ve pratiklerden bağımsız biçimde değerlendirilemez, çünkü gittikçe büyüyen şekilde bu alanın temel parçalarından biri olmaktadır. Artık iletişim kuruluşları toplumsal alanı belirlemekte ve üretmektedir; politik alanın üretimine katkı sağlamakta, üretken iktisadi ilişkileri inşa etmektedirler. Bu kurumlar artık çağdaş endüstriyel yapılar dâhilinde maddi bir güç konumuna yükselmiştir ve özellikle teknolojik olanı belirlemekte, kültürel olana baskı uygulamaktadır. Medya-siyaset ilişkisine bakıldığında ise, medya kuruluşlarının siyasal yapı ve güçlerden bağımsız biçimde varlığını sürdüremediği açıktır. Medya kuruluşları tıpkı ekonomik olarak kâra ve pazar güçlerine odaklı bir anlayışla yönetildiği gibi siyaset

ilişkilerinden de bağımsız değildir. Bu anlamda “özgür düşünce yapısına ve ifade serbestliğine olanak tanıyan, insan hak ve özgürlüklerinin en geniş şekilde uygulanmasını sağlayan bir sistem” şeklinde tanımlanan demokrasi olgusu medya kuruluşlarınca korunamamaktadır (Gezgin, 2006:174). Nitekim medya kuruluşları demokrasi kavramını da kendi ekonomik çıkarları çevresinde ele almakta ve bağımsız bir medya ortamını ve ifade özgürlüğünü temin edememektedir.

3.1.5. Küreselleşme ve Neo-Liberal Ekonomi Politikalarının Medyaya Yansımaları

Dünya ekonomisinde 1970’li yıllar itibariyle yaşanmaya başlanan dönüşümlerin en temel sonuçlarından biri küreselleşmenin ve neo-liberal politikaların tüm dünyada yaygınlık kazanmasıdır. Dünyada ABD ve diğer bir çok ülkede yaşanmaya başlanan ekonomik kriz, dönüşümü gerekli kılmış ve söz konusu süreç kapitalist şirketlerin uluslararası düzeyde varlık kazanmasına neden olmuştur.

1970’lerin ilk yıllarında dünyanın en varlıklı ülkeleri büyük bir ekonomik krizin içine girmiş, bu doğrultuda bilhassa iktidarlar ve iş dünyalarında önemli farklılaşmalar yaşanmıştır. Bu aşamada ulusal ve yerel düzeyli kimi şirketler, çağdaş kapitalizmin temel yapı taşı olan çokuluslu girişimcilere dönüşmüşlerdir. İletişim, bilişim ve kültür alanları sermayedarlar için yeni bir yatırım ve kazanç alanı haline gelmiştir (Bulut, 2009a:8). 1980’li yıllar itibariyle “iki kutuplu dünyanın ABD’nin çıkarlarına uygun bir şekilde değişimi sürecine girilmiş; ekonomi modellerini ulusalcı ve kapalı devlet kapitalizmi işlerliğinde yürüten ülkeler, piyasalarında kuralsızlaştırma ve sınırları kaldırma uygulamalarına başlamışlardır”. Yeni dünya düzeni ve ekonomik sistemde ABD’nin hakimiyeti ve gücünü özümseyen ülkeler, dış siyaset ve ekonomik yapılarında yasalarını tekrar gözden geçirmiş, küresel sermayenin istekleri temelinde “ulusalcı devlet kapitalizmi” pratiklerini küresel kapitalizmin uygulamalarına dâhil etmişlerdir (Bilgili, 2009:160). Neoliberalizm, Adam Smith (1723-1790) tarafından temelleri atılan liberalizmden ayrılarak yeni bir kavramın ortaya çıkmasına neden olmuştur: Küreselleşme. Küreselleşmenin fikir adamları Muray Rothbart ve David Friedman’ın da içinde olduğu liberal düşünce adamlarıdır. İki önemli teorisyen 1970’li yıllarla birlikte “piyasaların serbestliği ilkesi”ni benimsemişler ve “bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler” söylemi ile biçimlenen liberal ekonomi politikasının geçerliliğini ispatlamaya

çalışmışlardır. Sözü edilen liberal anlayış, Ludwig Mises ve Friedrich Von Hayek'in başta olduğu "Macar Ekonomi Okulu" teorisyenlerine dayanmaktadır. 1970'li yılların ardından gelişmeye başlayan ve 1980'li yıllarla birlikte etkisi artan Batı'daki yeni sağ politikalar neticesinde tüm dünyayı kapsayan politik ve ekonomik dönüşümler yaşanmıştır: "ABD'de Ronald Reagan, İngiltere'de Margaret Thatcher" hükümetleri döneminde yaşama geçirilen politikalar ilk olarak Avrupa'yı, ardından da tüm dünyayı etkisi altına almıştır (Ural, 2010:183).

1980'li ve 1990'lı yıllarda uluslararası iletişim örgütleri, iletişim teknolojilerinin, bilhassa da uydu yayın sistemlerinin ilerlemesiyle ulusal sınırları uygulamada kaldırmışlardır, bu doğrultuda "yeni iletişim teknolojileriyle iletişim sermayesinin" etkinlikleri uluslararası hale gelmiştir. Bu sürece paralel olarak medya kuruluşları giderek ticarileşmiştir. 1980'li yıllar itibariyle tüm Avrupa ülkeleri ticarileşmeye başlamıştır. 1990 ve 2000'li yıllarda ise gerek Türkiye'de gerekse benzer ülkelerde de medya alanında özelleştirmelerin yoğun biçimde yaşandığı ve giderek devam etmekte olduğu söylenebilir (Erdoğan ve Alemdar, 2002a:513). Kaya'ya göre (2016:151), 1980'li yıllar itibariyle yaşanan neo-liberal politikalar temelinde kitle iletişimi alanında yoğunlaşmanın en yüksek düzeye ulaşmasına neden olan yol, "anti-tekel önlemler alınıyor" söylemiyle açılmış, kamusal iletişim ortamı günümüz itibariyle çok yüksek düzeyde "Global Medya" adı verilen dev örgütlerin denetimine girmiştir. "Yeni Sağ" anlayışın temelleri üzerinden kurulan "Yeni Dünya Düzeni"nin uzantılarından biri "küreselleşen para piyasaları" ise, diğer uzantısı onunla beraber aynı süreçte gelişen "Global Medya"dır (Kaya, 2016:153).

Türkiye'de "24 Ocak Kararları ve 12 Eylül darbesiyle" beraber yaşama geçirilen neo-politikalar ile birlikte medya sektörü esas itibariyle çokuluslu işletmelerin ve onların yerel uzantılarının egemenliğine girmiştir ve bir zamanlar olsa da günümüzde görece özerklikleri yok edilmiştir. 1980'li yıllar medyanın keskin bir dönüşüm yaşadığı yıllar olmuştur: "Geleneksel medya ile yeni medyanın; ekonomi, düzenleme ve teknoloji düzlemlerinde iç içe geçmesi, bütünleşmesi" en temel değişimlerdir. Bilhassa yayıncılık sektöründe, sahiplik başta olacak biçimde çok sayıda konuda "kamu hizmeti ve kamu yararına dayalı düzenleyici kural" hemen hemen yok edilmiştir (deregulation). Medya sahipliği tekelleşme ve uluslararasılaşma temelinde bir eğilimle biçimlenmeye başlamıştır (Adaklı, 2010:68).

12 Eylül 1980 askeri darbesi ve Türkiye'nin serbest piyasa ekonomisini benimsemesiyle birlikte Türk medya piyasası önemli bir değişim sürecine girmiştir. Söz konusu değişim aslında askeri müdahalenin öncesinde 24 Ocak 1980 tarihinde alınan basına devlet yardımlarının ortadan kaldırılması kararları ile başlamıştır. Devlet tarafından bu yardımların kaldırılması güçsüz medya şirketlerinin sektörden çekilmeleri durumuna neden olmuştur. Küçük şirketlerin yerine büyük sermayesi olan, finans, otomotiv ve turizm gibi piyasalarda güçlü bir konumda olan ve son derece rekabetçi bir ortamda gücünü devam ettiren şirketler gelmiştir. Bu süreçte ortaya çıkan ve yıllarca gücünü koruyan medya gruplarının başında Doğan Grubu gelir. 1980 yılında Milliyet Gazetesi'ni satın alan Doğan Grubu, bu gücünü 1984 yılında satın aldığı Hürriyet Gazetesi ile artırmıştır (Ural, 2010:236). Doğan Grubu medya şirketlerinin 2019 yılında Demirören Grubu'na satılması sürecine değin Türkiye'nin en güçlü medya grubu olarak varlığını devam ettirmiştir. Dünyada yaşanan küreselleşme eğilimleri Türk medyasını da önemli düzeyde etkilemiştir. Yaşanan gelişmelere koşut olarak yabancı şirketlerin bir takım anlaşma ve ortaklıklarla Türk medyasına dâhil olduğu görülmektedir (Uluç, 2008:214):

“Bu gelişmelerden en geniş yankıyı bulan Rubert Murdoch’a ait News Corp Şirketi’nin Ahmet Ertegun’ün Atlantic Records şirketiyle birlikte TGRT’yi 38 milyon dolara satın alması olmuştur (TGRT Fox Tv olarak yayını sürdürmektedir). Alman Deutsche Bank, Doğan Gazetecilik’in yüzde 22, Axel Springer, Doğan Tv’nin yüzde 25’ini satın almıştır. ABD’li fon yönetim şirketi Providence, Digitürk’e ortak olmuştur. Kanadalı CanWest Grubu, Süper FM, Metro FM, Joy FM ve joy Türk’ü alarak Türkiye’ye girmiştir. Doğan Yayın Holding ve Turner Broadcasting System, CNN Türk’ten sonra ünlü eğlence kanalı TNT ve çocuk kanalı Cartoon Network’un de Türkiye’de yayımı için işbirliğine imza atmıştır”.

Küresel medya şirketlerinin Türkiye’deki medya alanına yönelmesiyle beraber televizyon, radyo, gazete, dergi kuruluşları peş peşe bir takım sermaye gruplarının denetimi altına girmiş, uluslararası nitelikli televizyon kuruluşları Türkçe yayınlar yapmaya başlamış, bunun için altyapılar kurulmuş, ortaklıklar sağlanmıştır (Bulut, 2009b:98). Türkiye’de televizyon alanında gerçekleşen ortaklıklardan ilki 1999 yılında Time Warner ile Doğan Grubu’nun ortaklığı ile kurulan CNN Türk olmuştur. RTÜK’ün yayıncılık dünyasındaki yabancı sermayeye dair düzenlemesi nedeniyle CCN Türk’ün kurulması yurtdışında iki şirket biçiminde gerçekleştirilmiştir. Televizyon alanında önemli diğer bir birleşme de 2000 yılında Doğu Grubu sahipliğindeki Kanal E’nin ABD’nin CNBC televizyonu ile birleşmesi neticesinde

kurulan CNBC-E olmuştur (Bulut, 2009b:94). Uluslararası sermaye ile bu sermayenin sahibi uluslararası şirketler tüm dünyada medya tekeli organize etmiş, medya tekelleri ise uluslararası düzeyde varlık göstermişlerdir. Bunun neticesi ise dünya çapında medyanın tümünün birkaç güçlü grupta toplanmasıdır. Türkiye’de bu sürecin dışında kalmamış, gerek ulusal medya tekelleri ulusötesi düzeyde girişimlerde bulunmuşlar gerekse yabancı tekeller Türkiye’de ortaklıklar oluşturmuş veya doğrudan satın almalar yapmışlardır. Bu durum yasal düzenlemelerle de uygunlaştırılmıştır (Bulut, 2009b:109).

3.2. Televizyon Yayıncılığının Doğuşu ve Gelişimi

Televizyon ilk ortaya çıktığı günden bu güne değin toplumun ilgi ve merakını çeken araçların başında gelir. Yıllardır toplumların ilgi merkezi olmaya devam eden televizyonun sözü edilen gücü, bu alanda yapılan çalışmaların temel konularından birini oluşturur. Televizyonun toplum üzerindeki tesiri ona sunduğu renkli, görsel ve işitsel dünyası ile ilişkilidir. İzleyicinin ilgi çekici imajlarla zihinsel ve duygusal düzeyde ele geçirilmesi ile karakterize olan televizyon bu etkisini sürdürerek var olmaya devam etmektedir.

Televizyon tek bir olay veya olaylar zinciri sonunda keşfedilmemiştir. Elektrik, telgraf, fotoğraf, sinema ve radyo teknolojilerinde yaşanan icat ve gelişmeler televizyonun icadını getirmiştir. 1875-1890 yılları arasında özel bir teknolojik amaç olarak üzerinde çalışıldığı ve ardından yaşanan bir gecikmeyle birlikte 1920’li yıllardan 1930’lu yılların ilk kamu yayıncılık sistemlerine değin bir teknolojik girişim şeklinde ilerlediği ifade edilebilir (Williams, 2004:7). Dünyada televizyon yayıncılığı alanında ilk olarak deneme yayınları gerçekleştirilmiş, ardından düzenli yayınlara geçilmiştir. İlk düzenli yayın 1936 yılında İngiltere’de başlamıştır. İlk televizyon yayını Londra’da Alexandra Palace’da kurulmuş olan bir stüdyoda gerçekleştirilmiş ve bu gösterim çok büyük bir merakla karşılanmıştır. Fakat bu yayınları, alıcının az sayıda olması nedeniyle çok sayıda izleyici seyredebilmemiştir. İngiltere’de başlatılan televizyon yayınları II. Dünya Savaşı’nın başlangıcına değin devam etmiş, ancak savaşın başlaması sebebiyle yayınlara ara verilmiştir. Yayınlar 1945 yılında tekrar başlamıştır. Fakat bu sefer televizyon yayıncılığı hem kapsama alanı, hem seyirci sayısı hem de program özellikleri açısından önemli bir aşama kaydetmiştir. İngiltere’nin ardından düzenli televizyon yayıncılığına başlayan ikinci ülke 1939 yılında Amerika Birleşik

Devletleri olmuştur. Aslında RCA deneysel televizyon yayınlarına 1936'da başlamış, ancak formal düzeyde ilk televizyon yayını 1939'da New York'ta düzenlenen Dünya Fuarı'ndan gösterime sunulmuştur (Aziz, 1981b:14). Türkiye'de ise televizyonculuk, İstanbul Teknik Üniversitesi'nin 1952'de başlattığı ve deneme yayınları şeklinde gerçekleştirdiği düzensiz yayınlar hesaba katılmazsa Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) ile başlamıştır. TRT 1 Mayıs 1964 tarihinde kurulmuş, yasal olarak 1994, fiili olarak da 1990 yılına değin ilk olarak radyo ardından da televizyon yayınlarının tekeline sahip olmuş bir kamu yayın kuruluşudur. TRT, 1960 devriminin ardından devrim anayasası temelinde kurulan sayılı özerk kurumdur birisidir. Fakat Türkiye'de anayasa ile yürürlüğe konmuş TRT yasasına rağmen özerk yayıncılık anlayışının söz konusu olmadığına dair çok sayıda tartışma yürütülmüştür (Mutlu, 1999:19).

Williams'a göre (2004:21), televizyon popüler bir sosyal form olarak geliştiği günden beri etkileri en fazla araştırılan araçlardan biridir. Mutlu'ya (1991:7) göre ise televizyon, aile hayatımızın en özel alanlarına serbestçe dâhil olan; vaktimizin büyük bir parçasını alan, toplumsal ilişkilerimizde bile her an bizimle olan bir dev, "elektronik dev"dir. Televizyon, latince kökenli bir kelimedir ve anlamı "uzağı görmek"tir. Nitekim televizyon bireyin görme duyusunun eriştiği en ileri seviyedir, bireyin görme yeteneğinin çok yüksek bir seviyeye ulaşmasıdır (Mutlu, 1991:15). Raymond William'a göre televizyon "hem teknolojik, hem de kültürel bir biçim" olarak tanımlanabilir, bu tanım televizyonun bir yönü ile teknik niteliklerine diğer yönü ile de kültürel üretim ve tüketime dair niteliklerine işaret eder (akt.Mutlu, 1999:11). Mutlu'ya (1999:12) göre ise belirli açılardan sorunlu olan bu tanım televizyonun bir endüstri olma niteliğini göz ardı etmektedir. Televizyon, "tecimselliği, mülkiyeti, bütün bir örgütsel ve kurumsal yapısı, denetim ve baskı mekanizmaları, kısacası üretimi, tüketimi ve ürünüyle bir endüstridir".

"Televizyon, hem bir endüstridir, hem teknolojik bir araçtır; hem kültür ve sanat üretimidir, hem de eğlence kaynağıdır; ayrıca siyasal ve toplumsal bir kurumdur"; bu nedenle bu kadar geniş yönlü bir aracı bütün boyutları ile ifade edebilen bir tanım yapmak oldukça zordur (Mutlu, 1991:24). O son derece etkili bir kitle iletişim aracıdır, çünkü kendisini izleyenlere farklı amaçlar çerçevesinde, gerek zevk gerekse ruhsal ihtiyaçlarla ilişki olarak hizmet götürür. Ses ve görüntünün birleşmesi yoluyla, var olduğumuz dünyanın

küçülmesini sağlayan, bir ihtimal ‘köyleştiren’ televizyon, yaygın bir sanat gösterim vasıtası özelliğindedir. Bu yönüyle televizyon simgeleri iletir, yayılmasını ve genelleşmesini sağlar, toplumun kullanımına açar. Sözü edilen simgelerle bir takım anlamlar iletir ve bu anlamlar zaman zaman karmaşık olabilirken zaman zaman da son derece sade olabilir (R. Küçükdoğan, 2009:10). “Televizyon öyle bir teknolojidir ki, renk, inanç, ırk ve milliyet tanımaz. Öyle bir teknolojidir ki, kültürler ve diller üstüdür... Sadece araçları, yani bilgi ve düşünce akışını sağlayarak dünya çapında bir güç yaratan, dirensek de durduramayacağımız bir güç yaratan teknolojidir” (Arhan vd., 1998:58).

3.3. Dünyada ve Türkiye’de Televizyon Yayıncılığının Dönüşümü

Dünyada 1980’li yıllara gelmeden önemli ekonomik değişimler yaşanmaya başlanmıştır. Bu süreçte yaşanan gelişmelere koşut olarak devletin ekonomi üzerindeki etkinliği en aza indirilmeye çalışılmıştır: “Piyasa ekonomisini kamu müdahalelerinden arındırma girişimleri” Amerika Birleşik Devletleri’nin ardından Avrupa’da da görülmeye başlamıştır. “İngiltere’de Başbakan Thatcher’in ekonomi politikasında” net biçimde izlenen özelleşme girişimi, Sovyetler Birliği’nde Gorbaçov’un iktidar olmasıyla Doğu Bloku ülkelerinin de etkilenmesine neden olmuş ve SSCB’nin dağılmasının ardından yeni yönetimlerin serbest piyasayı temel alan uygulamalarıyla yaygınlaşmıştır (Çankaya, 1997:72). Yaşanan gelişmelerle birlikte, dünyanın yeni ekonomi sisteminde devletlerin esas rolleri haricinde oldukça küçüldükleri, özel teşebbüsün tüm dünya ekonomisine yayıldığı ve hâkim olduğu bir yapı hedeflenmiştir (Çankaya, 1997:72).

“20. yüzyılın son çeyreğinde, teknolojik gelişmeler; ‘iletişim devrimi’ kavramını yaratacak kadar hızlı bir değişim süreci göstermişlerdir” (Çankaya, 1997:72-73). Bu süreçte bilgi iletişim kapasitesi oldukça önemli düzeyde büyümüş, uydu iletişimi vasıtasıyla bilgiye erişmek adına zaman ve mekân önemini kaybetmiştir. Teknolojik gelişme sebebiyle olanaklı olan hız; bilginin dünya çapında yayılımını, işlemlerin bilgisayar ağları vasıtasıyla yürütülmesini ve ulusla arası örgütlerin etkinliklerinin globalleşmesini getirmiştir (Çankaya, 1997:73). Dünya ekonomisinin değişimi, teknolojideki ilerlemeler, politik ve kültürel değişimler tüm dünyada özel radyo ve televizyon yayıncılığının gelişiminin nedenleridir (Çankaya, 1997:71).

Televizyon bilhassa 1980'lerden bu yana zamanında kamu yayıncılığı tekeli biçiminde örgütlenen yapı karşısında getirilen özelleştirme dalgası neticesinde dünya genelinde özel teşebbüs biçiminde örgütlenmiştir (Erdoğan, 2001:175). Çankaya (1997:71), tüm dünyada 1980'lerde yaşanmakta olan değişim rüzgarının, Avrupa'yı da hızlı biçimde etkilediğini ve özel radyo ve televizyon yayıncılığının başlaması ve yaygınlaşmasına sebep olduğunu dile getirir. Dünya ekonomisinin değişimi, teknolojiye ilerlemeler, politik ve kültürel değişimler tüm dünyada özel radyo ve televizyon yayıncılığının gelişiminin nedenleridir. Avrupa'da 1980'li yılların başında, televizyon yayını gerçekleştirebilecek örgütlere ek frekanslar verilmesi neticesinde yeni televizyon kanalları kurulmuştur. Uluslararası frekans paylaşımına göre Avrupa ülkelerinde ulusal çaplı üç veya dört kanal mevcutken kimi ülkelerde bu sayı giderek yükselmiştir (Çankaya, 1997:73). Sonuç olarak, gerek Avrupa ülkelerinde ve Amerika'da gerekse dünyanın gelişmekte olan diğer ülkelerinde ekonomi alanında yaşanan neoliberalleşme eğilimleri hızlı biçimde medyaya da yansımış ve bu süreç televizyon yayıncılığının dönüşümünü de beraberinde getirmiştir. Yaşanan gelişmeler, dünyada kamu tekeli olarak örgütlenen televizyon kanallarının tekellerini yitirmesi ve çok sayıda özel televizyon kanalının açılması ile sonuçlanmıştır.

Dünya ekonomisinde yaşanan dönüşümlere koşut olarak Türkiye'de yaşanan gelişmelerden etkilenmiş ve dönemin Adalet Partisi azınlık hükümeti tarafından hazırlanan ve "24 Ocak Kararları" diye adlandırılan önlemler paketi Türkiye'nin ekonomik ve politik hayatında önemli bir etki oluşturmuş ve bu kararlar ile desteklenen serbest piyasa yaklaşımı, radyo ve televizyon yayıncılığında da özelleşme sürecinin başlamasının itici gücünü oluşturmuştur (Çankaya, 1997:72). Turgut Özal'ın ekonomi temelli politikaları İngiltere'de Thatcher, Amerika Birleşik Devletleri'nde Reagan'ın önderlik ettiği yeni-sağ politikaların Türkiye'deki uyarlamasıdır. Özel finansman şirketlerinin kurulması, yabancılara mülk edinme olanağının sağlanması, ithalatın serbest bırakılması, vergi düzeninde şirketlerin çıkarlarına ilişkin düzenlemeler, katma değer vergisinin getirilmesi, tüketimin önemleştirilmesi, özelleştirmeler sözü edilen politikanın kimi parçalarıdır (Mutlu, 1999:62).

Avrupa ve Amerika'da uygulandığı şekliyle Türkiye'de de televizyon yayıncılığı "ülke değerlerine sahip çıkma ve geliştirme amacıyla kültürel bir forum olma iddiasıyla" bir kamu

hizmeti yayıncılığı olarak başlamıştır. Amerika ve Avrupa’da televizyon yayıncılığı ancak 1950’li yıllar itibarıyla geniş bir izleyici kitlesine ulaşabilmiş, Türkiye’de ise televizyon yayıncılığının başlangıcı 1 Mayıs 1964 tarihinde Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) bünyesinde olmuştur (Şentürk, 2010:180). Türkiye’de 1980 yılına ulaşıldığında, radyo ve televizyon yayıncılığı bakımından 1964 yılında kurulan TRT yayın tekeline sahiptir. TRT varolan tekeline, 1982 Anayasası’nda ve askeri rejim tarafından 1983 yılında çıkarılan Türkiye Radyo ve Televizyon Yasası’nda korumuştur. Özel radyo ve televizyon kanallarının kurulması konusunda 1980’li yılların ortalarında başlayan tartışmalar politik bir neticeye ulaşamayınca, 1980’li yılların sonunda iletişim uyduları vasıtasıyla gerçekleştirilen televizyon yayınları, “pazarlanan çanak antenler ve ‘deneme’ kablolu televizyon yayınları” vasıtasıyla seyredilmeye başlanmıştır. 1990 yılında ise önemli bir gelişme yaşanmış, Federal Almanya’dan uydu aracılığıyla Türkçe yayın yapan özel bir televizyon kanalı ortaya çıkmıştır. Sözü edilen fiili durum ile beraber, daha evvelki tartışmaların büyük bölümü anlamsız hale gelmiş ve “nafile yasallık-meşruluk tartışmaları” içinde farklı radyo ve televizyon kanallarının kurulmasına temel teşkil etmiştir. Hukuki düzenlemeyse 4 yılın ardından yapılabilmıştır (Kejanlıoğlu, 1998:6-7).

Türkiye’de özel yayıncılığın başlamasının ardından yapılan açıklamalar da dikkate alındığında “yayıncılık açısından dönüm noktasının 1989 yılı olduğu - 1988’in son günlerinde başlayan kablolu televizyon, 1989’un ilk günlerinde çıkan yasa gereği PTT’ye devredilen vericiler ve 1989’da önce yurt dışında sonra farklı bir ticari amaç gösterilerek Türkiye’de kurulan Magic Box şirketi, bu şirkete verilen teşvik ve krediler, Ahmet Özal’ın şirket ortaklığı- anlaşılmaktadır” (Kejanlıoğlu, 1998:297). 1990’ların ilk yıllarında Türkiye’de özel televizyon yayıncılığının başlaması ve ikili bir yayıncılık düzenine (bir tarafta kamu yayın kuruluşu diğer tarafta özel yayın kuruluşları) geçilmesi ile ilgili tartışmalar giderek hızlanmıştır. İkinci Anap iktidarı döneminde başbakanlık yapıp ardından Kenan Evren’in Cumhurbaşkanlığı döneminin bitmesi ile 1989 yılında Cumhurbaşkanı olan Turgut Özal’ın desteğiyle Türkiye özel televizyon yayıncılığıyla tanışmıştır (Mutlu, 1999:64).

“Magic Box Incorporated” şirketi, Türkiye’ye yayın gerçekleştirmek adına “Eutelsat’tan iki kanal kiralamıştı” (Çankaya, 1997:85). Dönemin Cumhurbaşkanı Turgut Özal, özel televizyon yayıncılığına dair desteğini yansıtan ifadeleri ile, oğlunun Magic Box

İncorporated'a ortaklığıyla, hukuki düzenleme yapılmaksızın fiili olarak yayın yapılmasına ön ayak olmuştur (Çankaya, 1997:85). 1 Mart 1990 tarihi itibarıyla "Eutelsat F5 uydusundan test sinyallerini yayınlamaya başlayan Magic Box Star 1 kanalı, 7 Mayıs 1990'da günde 5 saat yayına geçmiştir. Yayının Federal Alman uydu kanalı SAT1 stüdyolarından yapıldığı açıklanmıştır" (Çankaya, 1997:85). 1992 yılında şirket ortakları arasında yaşanan anlaşmazlıklar neticesinde "Star-1" televizyonunun adı "İnterstar"a dönüştürülmüştür (Çankaya, 1997:86).

Star-1 kanalının televizyon yayıncılığına meşru bir temelde giriş yapmamasına rağmen ciddi bir kısıtlamayla karşılaşmaması ve hatta toplumun onay ve beğenisini elde etmesi üzerine, bu kanalın sahibi "Magic-Box-MBI Filmcilik ve Reklamcılık A.Ş. 19 Ocak 1992'de 'Teleon' isimli ikinci bir özel televizyon kanalını da hayata geçirdi. Bu kanalı Ocak 1992'de Fransa'dan test yayınlarına başlayan Aks Filmcilik ve Reklamcılık A.Ş.'nin sahibi olduğu Show Tv izledi" (Çelenk, 2001:320). Türkiye'de Star-1 televizyonunun ardından "Teleon, Mega 10" (Çankaya, 1997:87), "Show Tv, TGRT, Kanal 6, Kanal D, HBB, ATV, Flash Tv, Samanyolu Tv, Mesaj Tv, Kanal E, Kral Tv, Number One Tv, Cine 5" ve 1996 yılının sonunda açılan "NTV ve EKO TV" açılan diğer televizyon kanallarıdır (Çankaya,1997:119).

Yayıncılıkta yaşanan fiili uygulamaların hukuki düzenlemelerle meşru kılınması hızlı biçimde ve sorunsuz olmamış, uzun bir süreçte gerçekleşebilmiştir. Star 1'in yayınlarını başlatması ve hemen hemen Türkiye'nin her yerinde seyredilebilir olmasından, Anayasa'da bu konuda gerekli düzenlemenin yapılması, yani 133. maddede özel radyo ve televizyon kuruluşlarının kurulmasını ve işletilmesini mümkün kılacak düzenlemenin gerçekleştirilmesine değin üç yıl geçmiştir (8 Temmuz 1993). Ardından, bunu yasallaştıran 3984 sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayınları Hakkında Kanun 13 Nisan 1994 yılında bir yıl arayla çıkarılmıştır. Yapılan düzenlemelerin ardından, "en kötü yasa yasadızlıktan iyidir" biçiminde konu ile alakalı hemen herkesin ezberlediği bir aforizma ile birlikte özel-tecimsel yayıncılığa hukuki bir boyut kazandırılmıştır (Mutlu, 1999:67). 1994 yılında yürürlüğe konan 3984 sayılı kanunla birlikte Radyo ve Televizyon Üst Kurulu (RTÜK) kurulmuştur. Böylece RTÜK ile birlikte ekran karartma, mikrofon kapatma sürecine geçilmiştir. Ancak çoğu kez ekranı karartılan televizyon kuruluşlarının tümüyle kapatılması hiç söz konusu olmamıştır. Yasa, özel radyo ve televizyon yayıncılığını kontrol edecek çok

sayıda konuyu dile getirerek oldukça sert önlem ve sınırlılıklar getirirse de yasanın amir hükümleri karşısında sözü edilen sıkıyönetim gerçekleştirilmemiştir (Mutlu, 1999:67).

3.4. Medya ve Televizyonun Özgül Dinamikleri

3.4.1. Medya, Televizyon ve Gündelik Yaşam

Gündelik yaşam, bireylerin içinde bulundukları ve deneyimledikleri faaliyetlerin belirli bir mekân ve zaman boyutunda gerçekleştirildiği yaşam alanıdır. Bu alanın nasıl inşa ve organize edildiği ise ekonomi-politik ideoloji ile bağı temelinde anlaşılabilir. Medyanın gündelik yaşamla ilişkisi, hiç kuşkusuz sözü edilen inşa sürecinin temel ortamlarından biri olması nedeniyledir. Medya, bir kültür endüstrisi olarak gündelik yaşamın kapitalist ekonominin isteklerine uygun biçimde düzenlenmesi işlevine sahiptir. Neo-liberalizmde medya, bireylerin gündelik yaşamlarının, kapitalizmin ekonomik ve politik güç ilişkileri ile belirlendiği ve biçimlendirdiği bir tahakküm alanıdır.

Gündelik yaşam olarak anılan evren, 24 saat boyunca bireylerde tüket(il)me arzusunu sanki bir gereksinimmiş gibi oluşturan bir kuşatma düzlemidir. Bu amaçla, hayatın tüm alanlarının harekete geçirilmesine olanak sağlayan araçlardan güçlü bir etkileme mekanizması olması nedeniyle medya, “arenadaki en tercih edilen gladyatördür”, “medyanın yeni evreni ve söylemi, her şeyin; zamanın, mekânın, bedenlerin, ruhlarımızın, aşklarımızın, kendimizin sadece tüketim ideolojisine adanması üzerinedir” (Yağlı, 2006:30). Biz insanlar, düzenlenmiş bir gündelik yaşamın “adanmış, adak verilmiş, kurban edilmiş, tüketilen bireyleriyiz(dir). Belki de hiç olmadığımız, olmayan bir hayatı yaşayan...” (Yağlı, 2006:30). Bennet’e göre (2013:26), günümüzde medya ve tüketim ürünleri hayat kalitesi açısından yaşamın devam ettirilmesi adına olması gereken ürünler kadar önemsenmektedirler. Yani geç kapitalizmde gündelik yaşam “sadece eşyaların ‘kullanım’ değeri etrafında değil, -müzik, moda, filmler, televizyon programları, spor, turizm ve diğerleri gibi nispeten daha estetik bir değere sahip nesneler ve aksesuarlar etrafında dönüyor”.

Oskay’a göre (2017:418), kitle iletişimin mevcut olan toplumsal yapının kendini yeniden üretmesi sürecine katkı sağlaması bireylerin “gündelik yaşamlarının dışından

araçsal bir düzenleme” ile sağlanmakta, gündelik hayatlarını farklı alt kültür sistemleri içerisinde devam ettiren ve bir takım sınıflara mensup bireyler onlara gönderilen iletileri farklı grup ilişkileri bağlamında okuduklarında, kendi hayatlarının içinde dâhil oldukları kitle iletişiminden “sistemin isterlerine uygun anlamlar” çıkarmaktadırlar. Farklı bir anlatımla, farklı alt kültürle dağılmış çeşitli sınıfların bireyleri onlara aktarılan iletilerden mevcut düzenin isterleriyle uyumlu anlamlara ulaşırken, bunu mümkün kılan direk kitle iletişimin kendisi olmamakta, alt sınıf üyesi bireylerle üst sınıf üyesi bireyler arasındaki ilişkileri biçimlendiren “toplumsal yaşamın kendi totalitesi” olmaktadır. Bu bağlamda kitle iletişim sisteminin düzeni, kitle iletişimi aygıtlarının sürdürdükleri iletişimin, toplumsal hayatın genelinde var olan öteki iletişim süreçleri ile kuracağı bütünlük vasıtası ile sağlanabilmektedir.

Dünyada hâkim ideolojinin kendi görüşünü, iktidar yapılarını hegemonik bir yöntemle oluşturarak ve rızayı üreterek gündelik yaşamın tüm düzlemleri içinde kişileri yönlendirmesinin en etkili aracı medyadır. Dünyanın değişen değerlerini, uzak kalmayarak veya uzak kalmasına imkan verilmeden kabullenen medya aslında kendisini yeniden üretme şansını da böylece elde etmiş olmaktadır (Yağlı, 2006:31). Televizyon ise icad edildiği günden itibaren zaman içerisinde gerek popüler oluşu gerekse gündelik hayat içerisindeki konumu ile ilişkili olarak akademik dünyada ve bu alanda üretim yapan yazar ve uzmanlarca “görüntülü radyo, mit, çağdaş öykü anlatıcısı, elektronik dev, kültür üretme makinesi, kültürel çöplük, şeytan, mesih gibi” çok çeşitli isimlerle anılmıştır. Televizyonu kimi zaman yücelten kimi zaman da eleştiren bu yaklaşımlar, onun ne derece etkili bir araç olduğunun göstergesidir (Özsoy, 2011:117). Televizyonun bireylerin yaşam biçimlerinin, kültürel yaşamlarının ve sosyal alışkanlıklarının gelişim konusunda çok önemli bir devrime neden olduğu söylenebilir (Esslin, 2001:12). Çok sayıda birey boş zamanının önemli bir parçasını televizyonla geçirir, dünyaya ilişkin kanılarının büyük bir kısmını televizyon aracılığıyla oluşturur, onların politik tutum ve davranışlarını televizyon biçimlendirir ve tüketmeye yönlendirdiği ürünlerle yaşam biçimlerini televizyon belirler (Esslin, 2001:13). “Gündelik yaşamın simgeleri, bildiğimiz kültürün ve doğal dilin her günlük görüntüleri ve sesleri, gazetelerde, televizyonlarda bildiğimiz, tanıdığımız görünüm, simgeler, tüm bunlar, yani gündelik yaşamın bu simgesel ve ritüelci kurulmasında” televizyonun önemi ve rolü çok büyüktür. Televizyon özel alanlarımıza dahil olur ve üzerinde konuşulacak ortak konuları

olanaklı kılar, bireyleri yerel, ulusal ve global ilişkilere dahil eder, onlara eğlence ve bilgi sağlar (Mutlu, 1999:80).

Eslin'e göre (2001:15) televizyonun ortaya çıkışı, yoğun, tek başına, dikkat gerektiren okuma alışkanlığı ile karakterize olan bir kültürü ciddi düzeyde dönüştürmüş, onu "daha rahat, daha yayılmış, çok boyutlu ve hazırane" tarzdaki yeni bir düşünce biçimi, yeni bir gerçeklik algılama biçimi ile değiştirmiştir. Postman'a göre (2010:92-93), televizyon bir taraftan da Roland Barthes'in görüşüyle "mit statüsüne yükselmiştir"; "Mit, bilincimizin gözle görünmez olan derinliklerine gömülmüş bir düşünme biçimidir". Televizyon artık böyle bir yol takip etmektedir. Artık televizyon aygıtı izleyiciyi büyülemeyi veya onun düşüncelerini sarsmaz. İzleyiciler televizyonun ilginç taraflarına dair öyküler anlatmazlar. Televizyon aygıtı artık sadece özel odalara ait değildir. İzleyici televizyonda seyrettiklerinin gerçekliği konusunda kuşku duymaz ve televizyonda yansıtılan bakış açısının niteliğini algılamaz. Televizyonun izleyiciyi ne şekilde etkilediği sorusu dahi önemsizleşmiştir. İzleyicilerin günlük sohbetlerinin konusu televizyonun kendisi değil televizyonda izledikleri, yani içeriklerdir (Postman, 2010 :92-93). "Televizyonun ekolojisi (buna hem onun fiziksel özellikleri ve sembolik kodu hem de olağan biçimde ona atfettiğimiz koşullar dahildir) tartışılmaz bir veri sayılmakta, doğal olarak kabul edilmektedir" (Postman, 2010 :93).

Erdoğan'a göre (2001:169) "televizyon belli bir toplumsal yapının, ekonomik, siyasal, teknolojik ve kültürel ürünüdür". Televizyonun "dünyaya açılan pencere olduğu" söylenir. Sözü edilen pencereye "globalleşme, demokratikleşme, özelleştirme, deregülasyon, karşılıklı bağımlılık, global köy, global kent iddialarından geçerek global bir pencere görünümü verilir" (Erdoğan, 2001:169). Bu görünüm büyük ölçüde aldatıcı niteliktedir, bunun nedeniyse televizyon penceresinin kendi evimizin penceresine oranla oldukça sistemli biçimde oluşturulmuş bir yapının seyircilere kurgulayıp aktardığı hakikatler dünyası olmasıdır. Televizyon devamlı şekilde dünyaya açılan pencere biçiminde tanımlanır. Özünde televizyonun "dünyaya açılan bir pencere olup olmadığı, kimin penceresi, kimin dünyasına, kimin dünyasını, ne için ve nasıl açtığını anlamak için bu dünyaya açılan pencereden içeri bakmak gerekir" (Erdoğan, 2001:169-170). "Televizyon sisteminin penceresi özgürlüğün, demokrasinin, barışın, anlayışın, insanlığın değil, devlet ve özel teşebbüs çıkarlarının örgütlediği bir penceredir" (Erdoğan, 2001:174). Sözü edilen pencere

teknolojiyi elde etme ve onu kullanma ile doğru orantılı olarak toplumda baskın güçlerin sahipliğindedir. Televizyonun dünyaya açılan penceresi de sözü edilen güçlerin çıkarları ve kararları ile açılmış bir penceredir (Erdoğan,2001:174). Televizyonla dünyaya açılan pencere, özenle düzenlenmiş ve çerçevelenmiş bir penceredir. Bu pencereden sunulan dünya, biçimlendirilmiş, süslenmiş, hazırlanmış ve istenildiği biçimde oluşturulmuş bir dünyadır. Bu dünya, bugünün egemen ekonomik ve politik güçlerinin çıkarları lehine biçimlendirilmiştir. Televizyon öncelikle bir iletişim aracı vasfıyla kendi satışını gerçekleştirir, bu satış gerek seyircilerle gerekse alakalı örgütler ve politik yapılarla gerçekleştirir. İkincisi, televizyon rating biçiminde ele alınan seyircileri reklamcılara pazarlayarak ticari kazanç elde eder. Bu sebeple, televizyon, ürünü, seyircinin dikkati olan bir ticari örgüttür. Televizyon, “dünya görüşlerini, ideolojileri, inançları, hurafeleri, umutları, umutsuzlukları, beklentileri, değerleri, seveleri satarak bilinç yönetimi yapar” (Erdoğan, 2001:195).

3.4 2. Bir Endüstri Olarak Televizyon

Televizyon hiç kuşku yok ki tüm dünyada var olan ekonomik düzenin en temel parçalarından birini temsil eder ve onun bu işlevi kültürün endüstrileşmesi ve bir tüketim alanına dönüşmesi ile sonuçlanır. Dahlgren’e göre (1995:26), televizyonun ekonomik yapılanmasının ticari ya da kamu hizmeti yayıncılığı biçiminde olduğu hesaba katılmaksızın bir endüstri olarak algılanması gerekir. Televizyon bir endüstri olarak “örgütsel yapılarından ve dinamizminden kaynaklanan güçlerin kesişmesi “ esasına dayanır. Bu endüstrinin icadı ve gelişimi ekonomi-politiğe dayanır.

Barwise ve Ehrenberg’e göre (1988:12), televizyon sanayileşmiş ülkelerin büyük bir kısmında evlerin %95’inden fazlasında bulunmaktadır. Birçok ev renkli televizyona ve iki ya da daha çok sete sahiptir. Televizyon en yaygın kitle iletişim aracıdır, hemen hemen tüm gelişmiş ülkelerde her birey tarafından seyredilmektedir, çok sayıda birey televizyonu günde üç saat izlerken, kimileri ise daha fazla izlemektedir (Barwise ve Ehrenberg 1988:20). Televizyon, vakit öldürmede en önemli araçlardan biridir. Televizyonda uluslararasılaşmanın en uç aşaması küresel medyanın ortaya çıkmasıdır. Televizyonun da dâhil olduğu kitle iletişim araçlarının sahipliği, “bankacılık, otomotiv, beyaz eşya sanayi gibi”

çok farklı alanlarda iş yapan oldukça az sayıdaki kişi ya da gruba aittir. Yayın kuruluşlarını elinde bulunduranlar televizyon yayıncılığı alanını kendilerine iktidar ve prestij sağlayan bir alan biçiminde görmekte ve yoğunlukla diğer ticari işlerde mutlak suretle hedeflenen kâr ençoklaştırması bu alanda ikinci plana atılabilmektedir. Televizyon kanalı sahipleri öteki ticari alanlarda elde ettikleri kazancı gerekli hallerde televizyon kuruluşlarının finansmanına geçirmektedirler. Özellikle Türkiye’de serbest rekabet anlayışı içerisinde özel televizyon kuruluşları, diğer ticari alanların iktidar ve prestij imkanına tam anlamıyla ulaşmayı sağlayamaması nedeniyle televizyon yayıncılığını bu amaç için kullanmaktadır (Çelenk, 2001:321). Televizyon bilhassa iktidarların ve siyasetçilerin baskısına maruz kalan bir araçtır. İktidarlar ve siyasetçiler televizyonu istedikleri biçimde kontrol edemezlerse olabildiği ölçüde baskı uygularlar. Televizyona baskı yapan temel unsurlardan bir diğer ide reklamcılığa ilişkin çıkarlardır (Öngören, 1972:39).

Dünyada yaşanan neo-liberalleşme eğilimlerine paralel olarak özel televizyonların içerisinde yer aldıkları örgütsel yapıda önemli farklılaşmalar yaşanmaktadır. Özel televizyon işletmeleri, karşılıklı etkileşim içerisinde bulunan çok sayıda aktörün bulunduğu bir örgütsel sistemde iş yapmaktadırlar. Bu sistemde “reklam ajansları, sponsorlar, haber ajansları ve bağımsız yapım şirketleri” birbirleri ile etkileşimli bir ortamda faaliyet göstermektedir. Bu sistemde, televizyon yayın örgütleri stüdyoda gerçekleştirilen programlarının yanında “drama, magazin, eğlence, film gibi program türlerini yapım şirketlerinden; haber ihtiyacını haber ajanslarından ve reklamları pazarlama ve reklam şirketlerinden” temin etmektedirler. Bu faktörler, televizyon kuruluşlarının örgüt sistemlerinin çok sayıda pratikle birlikte biçimlendiğine işaret etmektedir (Koçer ve Erdoğan, 2011:237). Çok kanallı televizyon dünyasında seyirciyi ekran önünde tutmak için oluşturulan gerilim, bir alışveriş alanında çeşitli yönleriyle birbirlerinden ayrılan ürünler arasından, gereksinimlerini en fazla karşılayacak ürünü belirlemeye uğraşan müşterinin hissettiği gerilimle önemli düzeyde benzer bir niteliktedir. Bu süreçte “televizyon bir ‘alış-veriş’ ortamı, televizyon programları ‘farklılaştırılmış ürünler’, izleyici ‘müşteri’ ve onun televizyon karşısında geçirdiği süre ‘ürünün bedelini’ oluşturmaktadır” (Çelenk, 2001:333). Reklamlar ise, söz konusu “metaforik alışveriş ortamından” reel alışveriş alanına geçişe olanak sağlayan “ürün tanıtım katalogları” gibidir (Çelenk 2001:333).

Televizyon medya araçları içerisinde bir dev konumundadır (Barwise ve Ehrenberg, 1988:1).Televizyon izlemek gerek gelişmiş toplumlarda gerekse artan biçimde gelişmekte olan toplumlarda modern hayatın en önemli unsurlarından bir haline gelmiştir. Televizyon bununla birlikte kendi içerisinde oldukça önemli bir sektördür ve çok sayıda ülkenin en önemli reklam araçlarından birini oluşturur (Barwise ve Ehrenberg, 1988:3).Televizyon endüstrisinde, seyirciler reklam verenlere sunulan birer ürüne dönüşürler (Dahlgren, 1995:29). Televizyonun kurumsal bütünlüğü, öteki iletişim araçları ile artan ilişkileri, mülkiyet ve kontrol koşulları ve uluslararası medya sisteminin yapısal dönüşümünün tamamı televizyonu etkiler (Dahlgren, 1995:30). Özel televizyon şirketleri için reklam en temel gelir kaynağıdır. Reklam şirketleri, uluslararası sermayenin medya örgütleri ile pazarlama ilişkilerini organize eder ve sürdürür. Bu süreçte televizyonun çok önemli bir rolü vardır, çünkü reklam şirketleri kitle iletişim araçları içerisinde en fazla televizyona yönelirler. Televizyon kuruluşlarının reklam örgütleri ile ve reklam örgütleri vasıtasıyla endüstriyel sermaye ile iktisadi güce ulaşma anlamında karşılıklı bir ilişkisi bulunur (Erdoğan, 2001:177). Reklam yoğunlukla televizyonun en değerli parçasıdır. Bir programın yürütülmesi adına ana gelir kaynağını teşkil eder. Bununla birlikte ürün ve hizmet tüketicileri rolüyle izleyicilerin düşünce ve davranışlarına etki eder (Barwise ve Ehrenberg, 1988:8).

3.4.3. Televizyonun İşlevleri, Eğlencenin ve Kurgunun Egemenliği

Televizyon izleyicinin ilgisini en fazla çeken araçların başında gelir ve onun bu etkisi, televizyon endüstrisinin özgül dinamiklerinin eğlenceye ile ilişkisine dayanır. Televizyonun hâkim biçimleri eğlence ağırlıklı programlardır ve bu programların hedefi, izleyiciyi eğlendirme yoluyla kârı maksimize etmektir. Eğlence içeriklerinin izleyici tarafından ilgi ile karşılanma durumu televizyonun keşfinden kısa bir süre sonra farkedilmiş ve söz konusu ilgi televizyon trendlerini belirlemiştir. Eğlence, televizyonla bütünleşmiş ticari bir sömürü aracına dönüştürülürken izleyicinin ona olan merakı her geçen gün daha da güçlenerek devam etmiştir. Televizyonun bir eğlence aracı olarak algılanması söz konusu ilişkinin kaçınılmaz sonucudur.

Aziz'e göre (1981b:51), televizyonla ilgili çok sayıda toplumbilimcinin ileri sürdüğü ve ortak bir paydada buluşulduğu üzere televizyonun işlevleri haber vermek, eğitmek,

eğlendirmek, mal ve hizmet tanıtımı yapmak, ikna etmek ve harekete geçirmektir. Ancak televizyonla ilişkili olarak bu sektörde görev yapan televizyoncuların, yapımcıların veya bu alanda çalışmakta olan hemen herkesin üzerinde anlaştığı nokta; televizyonun temel işlevinin eğlence olduğu yönündedir (R. Küçükeroğan, 2009:17). Televizyonun işlevleri arasında her ne kadar bilgilendirme ve eğitim işlevi de önemli olsa da ağırlıklı olarak eğlencenin bu alana hâkim olduğu ve daha fazla etki oluşturduğu üzerinde durulmaktadır. R. Küçükeroğan’a göre (2009:18), böyle bir ortamda televizyonun diğeri işlevlerine hizmet etmeyip yozlaşmakta olduğu görölmektedir. Sadece, eğlenceye odaklanan bir kitle iletişim aracında, bu durum yayınların niteliğini de etkilemekte ve bozmaktadır. Eğlencenin egemenliği üretilen yayınların sürekli olarak daha fazla ilgi çeken ve heyecan uyandıran nitelikte olmasını getirmektedir.

Televizyonda hemen her tür içeriğın konunun gerektirdiğı ciddiyeti aştığı ve bir eğlence biçiminde sunulduğu görölmektedir: “İçinde bulunulan şov çağında eğlence, tecrübelerin ve medyatik temsillerin her türlü gösterim biçiminin pek doğal çerçevesini oluşturmaktadır” (Şentürk, 2010:182). Televizyon etkili bir iletişim sisteminin bulunmadığı toplumlarda en değerli iletişim aracı konumundadır. Birçok insan televizyonu bir eğlence aracı olarak görür. Bu bireyler, tüm gün çalışmalarının ardından ayaklarını rahat bir biçimde uzatarak televizyon izlemeyi talep ederler ve genellikle eğitilmek istemediklerini söylerler. Buna rağmen televizyon sözü edilen yaygın görüşün aksine yalnızca eğlence amaçlı değil, bununla birlikte gerek eğitmek gerekse bilgilendirmek amacıyla var olur (Groombridge, 1976:10). Groombridge’ye (1976:26-27) göre nesnel anlamda değerlendirildiğinde, televizyon geliştirilmesi gereken bir araçtır. Bir eğlence aracı biçiminde geliştirilen televizyonun eğitici ve bilgi verici yönünün geliştirilmesi gereklidir. Yanlışılarından edindiğı tecrübeyle televizyon bu olgunluğa ulaşabilir.

Televizyon önemli bir popüler kültür aracıdır ve eğlence içeriğinin televizyon kanallarında yoğun olarak yer almalarının nedeni buna dayanır. Eğlence programları birer popüler kültür ürünü olarak toplumun geniş bir bölümüne hitap edebilmekte ve izleyicilerin ilgi ve beğenisini kazanabilmektedir. Televizyon gerek eğlence izlencelerinin fazla olması gerekse bilgi ve belgelerin saptırılarak ve gerçeğliğin bozularak aktarılması nedeniyle sıklıkla eleştirilmektedir. Bu bağlamda televizyonda aktarılan iletilerin hangi bilgi ve eğlence

anlayışı ile üretilmekte olduğunun sorgulaması önemlidir. Postman’a göre (2010:101), televizyon seyircilere çok farklı temalar aktarır, bunları algılamak adına asgari bir yetenek yeterlidir ve önemli düzeyde bireyleri duygusal açıdan memnun etmek hedeflenmiştir. Bazı bireyleri bıktıran reklamlar dahi her daim göze güzel gelecek biçimde ve izleyicinin duygularını açığa çıkaran müzik ile birlikte sunulur. Televizyon sesten öte görüntünün daha etkin olduğu bir kitle iletişim aracıdır. Görüntü ise düşüncelerden ziyade duygulara yönelir (Öngören, 1972:40). Postman’a göre (2010:101) televizyon eğlendirici yönünün ötesinde eğlenmeyi her çeşit “deneyimimizin temsiline doğal çerçevesi” kılmaktadır. Televizyon cihazı izleyicinin dünya ile sürekli yakın etkileşimini sağlar, fakat bunu izleyiciye daima memnun görünen bir yüzle yaptırır. Problem, televizyonun izleyiciye eğlendirici içerik aktarması değil, tüm içeriklerin eğlence biçiminde aktarılmasıdır ve bu durumda çok farklı bir problem ortaya çıkarır.

Postman (2010:102), “eğlence televizyondaki her türlü söylemin üst ideolojisidir” der. Sunulan içeriklerin ne olduğu veya aktarılan bakış açılarının hangisi olduğu herhangi bir önem arz etmez, tüm bunların üzerinde tutulan şey, her içeriğin izleyicinin eğlenmesi ve haz duyması adına aktarılmasıdır. Bourdieu’ya göre (1997:22-23), televizyonda zaman çok büyük bir önem taşır, çünkü çok az bulunur. Buna rağmen bu kadar önemli dakikalar son derece önemsiz meseleleri sergilemek adına harcanır, bunun sebebiyse bu kadar önemsiz konuların önemli konuları perdeledikleri düzeyde değerli sayılmalarıdır. Televizyon toplumun çok önemli bir parçasının beyinlerinin biçimlendirilmesinde bir çeşit fiili tekele sahiptir. Buna rağmen önemsiz konulara gereğinden fazla değer vererek, az bulunan zamanı “boşlukla, hiçle ya da hemen hemen hiçle doldurmak” kaydıyla, bireyin demokratik haklarını kullanması adına ulaşması gerekli olan ve esas olarak önemli olan bilgiler dışlanır.

Televizyonun amacı bireyleri eğlendirmek, onlara hoşça vakit geçirtmek ve onları oyalamaktır. Televizyonun etki ve gücü de önemli düzeyde buna dayanır. Televizyon izleyerek vaktini geçiren birey mahkûm edildiği hayat şartlarını sorgulamaktansa ona verilen seçeneklerden herhangi biriyle iyi bir durumda olduğunu düşünebilmektedir. Televizyon ABD’de ilk yıllarından itibaren özel girişimcilerin amaçlarına ve pazar sisteminin ihtiyaçlarına yönelik olarak örgütlenmiştir. Türkiye tarzı ülkelerdeyse ABD’nin ekonomik baskı ve politik kontrol gereksinimleri ve iç baskın güçlerin bilerek ya da bilmeyerek

emperyalizmi benimsemesiyle beyin yönetimi gereksinimi temelinde oluşturulmuş ve düzenlenmiştir. Televizyon geniş toplum kesimlerinin kendi ekonomik, kültürel ve politik ihtiyaçlarını gidermek adına geliştirdiği bir aygıt değildir; tersine geniş toplum kesimleri üzerindeki baskının devam ettirilmesinin aracıdır (Erdoğan, 2001:172). Nitekim, televizyonun izleyicilere ne talep ediyorlarsa onu sunduğu iddiası batıl bir fikirdir. Bireyler onlara ne gösterilen ne de sunulan içerikleri ne şekilde isteyebilirler? Deneyimlerle öğrenilmiş bir şey vardır ki, o da bir gün azınlığın beğendiği şey başka bir gün çoğunluğun beğenisi haline gelebilir (Esslin, 2001:105). Barwise ve Ehrenberg'e göre (1988:8), televizyonun üç önemli niteliği şunlardır: Televizyon setinin evde bulunması, hemen hemen her bireyin bu denli fazla seyredebilmesi ve hareketli görüntülerin oldukça canlı olması. Televizyondaki söylem, görüntülerle üretilmiş bir söylemdir, farklı bir anlatımla televizyonda diyaloglar dahi görüntülerle sunulmaktadır. Anlık ve oldukça hızlı görüntüler ve sesler eşliğinde “bilgilendirme, eğlendirme, haber verme ve eğitime gibi işlevlerini yerine getiren televizyon”, seyircilerin düşüncelerinde yine sadece anlık olarak yer almakta ve yalnızca ilgi çeken görüntüler için algılama oluşmaktadır (B.Küçükerdoğan, 2009:72). Televizyon en popüler araçlardan biridir, çünkü çok az bir ücret karşılığında ve çok az çaba sarfederek seyirciye önemli düzeyde dikkat dağıtma ve rahatlama imkânı sağlar. Televizyonun izleyiciler tarafından kullanımı ve tatminine ilişkin çalışmalar izleyicilerin yoğun olarak televizyonu eğlenmek, gevşemek, vakit öldürmek ve kaygılardan uzaklaşmak amacıyla izlediklerini göstermektedir. Ancak bununla beraber bu araştırmalarda televizyonun sosyal uyum adına bir güç olarak algılandığı da ortaya çıkmaktadır (Barwise ve Ehrenberg, 1988:19).

Televizyonda egemen kılınan kodlardan biri de dramatik olanın egemenliğidir. En çok sayıda izleyiciye ulaşmanın yolu, dramatik unsurların öne çıkarılmasıdır: “Televizyonun amansız temsili gerçekliği de anlatı kodlarına, hikâye anlatılarına ve yüksek kodlanmış türlerin sözleşmelerine tabidir” (Kellner, 1995:235). Ticari televizyon kanalları bir eğlence formu olarak biçimlendirilmişlerdir. Yapımcılar seyirciler tarafından yoğun olarak öykülerin, bilinen ve tanınabilir oyuncularla sunulan anlatıların, komploların ve tanınan türlerin eğlence içeriği olarak değerlendirildiğine ve izleyicilerin bu türlerle eğlendiğine işaret eder (Kellner, 1995:235). Groombridge (1976:27) televizyonun gerçeğe değil dramatik olana ilgisini televizyon haberciliğine ilişkin şu sözleriyle ifade eder: “Televizyonun yine asal

yasası; dramatik olanı bildir, dramatik olmayanı dramatik yap, yapılmıyorsa haber diye vermeğe değmez görüşüdür. Burada iletişimin (haberleşmenin) amacı iletişim değil, çarpıcılıktır”. Bondebjerg ve Redvall’e göre (2015:11), medya ve televizyon büyük bir öneme sahiptir ve bilhassa kurgusal öyküler kültürel aktarımın etkisi çok yüksek türleridir. Televizyon görünür düzeyde dramatik bir aygıttır, çünkü sunduğu içeriklerin önemli bir bölümü, oyuncuların öncesinde hazırlık yaparak görselleştirdiği kurgusal malzemelerden üretilen ve oyunun temasını, diyalogları, karakterleri, kostümleri içeren geleneksel drama tarzındadır (Esslin, 2001:17). Televizyon, sadece bitmek bilmeyen imajlar taşıdığı ve topluma nüfuz eden önemli düzeyde malzeme sunduğu için değil, bir yandan da mahrem alanlara en yoğun dâhil olan dramatik bir aygıt olması nedeniyle tüm iletişim araçları arasında röntgencilğe en müsait araçtır. Televizyon tiyatro ve sinemadakinden daha yakın bir mesafe ile ve “daha özel, daha mahrem bir konumda” izlenir. Televizyondaki bir karakterin yakın çekimi, izleyiciye direk dokunabileceği hissini verir (Esslin, 2001:42). Televizyon ekranı, üzerinde gerçekleşen şeylerin tümünü bir sahneye ve üzerinde izlenen ve duyulan şeylerin tümünü de birer işarete dönüştürür. Daha da ötesi, televizyon sahnesinde ortaya çıkan şeylerin tamamı duygusal bir özellik taşır (Esslin, 2001:38).

3.4.4. Televizyon Gerçekliği

Gerçeklik, bireyin evreni algılamasında oldukça olağan bir olgudur, fakat gerçekliğin kendisi bu denli doğal olmaz. Platon’dan başlayan ve günümüz kuantum fizikçilerine değin uzanan süreçte gerçekliğe dair farklı teoriler ve düşünceler ortaya çıkmıştır. Gerçeklik bizi sarar ve aslında algıladıklarımızla sınırlıdır. Fakat tüm bireyler için gerçeklik farklı bir anlam taşır: Bireylerin yaşı, zekası, tecrübeleri, toplumsal çevreleri ve bireysel farkındalıkları temelinde benzer olguları değişik yaklaşımlarla karşılayabilmekte ve buna dayalı olarak gerçeklik tanımları ortaya çıkmaktadır. Bilhassa da bireyin gerçekliğe dair algısı ona sunulan ve tanımlananla oluşmaktadır. Burada konuya bir ekleme yapmak gerekir. Gerçeklikle ilişkili bu durum, medyanın olmadığı bir gerçeklik evrenini tanımlar. Medya ile beraber, toplumsal gerçeklik algısı ve gerçekliğin inşası da farklılaşmıştır. Nitekim çağdaş toplumlar medyanın gücünün bu süreçte en merkezi olduğu toplumlarıdır, gerçekliğe dair hemen hemen tüm düşünceler medya vasıtası ile oluşturulmaktadır (Bilis, 2019:272). Aslında medium

sözcüğünün anlamı aracı olmasına karşın, televizyonun gerçekliği dönüştürerek yeniden üretebilme gücü bulunmaktadır (Bilis, 2019:275).

Televizyon izleyiciye hikâye anlatan bir araçtır. Bu hikâyeyi anlatırken gerçek ve gerçeklikten beslenmesine rağmen gerçeğin saf (doğal) halini aktaran bir araç değildir. Televizyon, gerçeğin dönüşümüne ve doğallığını yitirmesine neden olur, yani gerçek artık bilinen saf gerçek değildir, televizyonun özgül özellikleri ile farklılaşmış gerçektir. Bu ise temelde televizyonun gerçeği kurgu ile aracılmasına dayanır. Gerçek kurgusal bir hikâyeye dönüştürülerek saflığını yitirir ve televizyon gerçekliği olarak yeniden üretilir. Fiske ve Hartley’e göre (2004:5), televizyonun gerçeği hiç değişikliğe uğratmadan olduğu şekilde sunması hiçbir suretle doğal olamaz, tıpkı dil gibi, dil de gerçekliği olduğu şekilde yansıtmaz. Gerek dil, gerekse televizyon gerçekliğin aracıdır; sosyal bireylerin kültürel biçimde çerçevelenmiş yapıları, ritüelleri ve kendi dilleri vasıtasıyla onlara sunulan kavramları olmaksızın kavrayabilecekleri bozulmamış bir deneyim bulunmaz (Fiske, 2004:5). Kaya (2016:222), Fiske ve Hatley’in teorisinde, konuşma dilinin televizyonla ortaklığının, gerek konuşma dilinin gerekse televizyonun gerçekliği kültür tarafından çerçevelenmiş yapılar, ritüeller ve kavramlar temelinde “medyaya dönüştürmesi, araçsallaştırması” olduğunu söyler. Bu bağlamda kendine has bir söylem olarak değerlendirilebilecek televizyon, izleyicinin toplumsal etkileşimlerini ve kültürel algılarını biçimlendirmektedir. Dolayısıyla ortaya çıkan televizyon gerçekliğinin tüm yönleriyle kavranmasının, gerek toplumu gerekse işleyiş şeklini daha doğru anlamlandırabilmek adına önemli bir olanak sağlayacağı söylenebilir.

Fiske ve Hartley’e (2004:48) göre televizyon, “bir tür gerçekliktir” ve içinde bulunduğumuz kültür ise farklı bir şeydir. Fakat her ikisini de aynıymış gibi düşünürüz ve iki alan neticede birbirleri ile etkileşim içindedir. Televizyon, “kültürel deneyimini” farklı bir gerçeklik biçimine indirger. Dahlgren’e göre (1995:34) ise, televizyon gerçeği taklit eder. Televizyon, yoğun olarak bilgi verici bir araç biçiminde görülür. Çoğu kişi “televizyon dünyaya açılan penceredir” der. Bu klişe ifade, televizyonun yoğunlukla dünyada yaşananları hızlı biçimde tüm bireylere aktarma gücünü ifade etmek üzere kullanılır. Buna rağmen, pencereler yalnızca dışarıyı görme işlevini yerine getirmezler, bunun yanında engel olma işlevi de taşırlar (Groombridge, 1976:28). Nitekim O’Shaughnessy’e (2005:96-97) göre

televizyon bireylerin gerek gerçek gerekse hayali yaşantıları bakımından gerçek tecrübeleriyle ilişki içinde olmalıdır. Kendimizi, isteklerimizi ve televizyondaki hayallerimizi tanıyamadığımız taktirde televizyon herhangi bir şey ifade etmeyecektir. Televizyonun bireyin gerçeklikleriyle ilişkili ve güncel olması gerekir.

Televizyonun bugün itibariyle en önemli işlevi bireyin ona ait olmayan bir hayat deneyimini bireye kendi deneyimiymişçesine aktarabilme niteliğidir. Çünkü bu özellik bireye onun olmayan bir iktidar olanağı vermektedir. Karmaşık çağdaş toplumlarda medya araçlarının esas işlevi, bireylere onların yaşam deneyimleri dışında kalan evrene ait bilgi ve haberleri iletmeektir. Medya bu iletimi “gerçeklik tanımları” oluşturarak sağlar; buysa, “kurgusu olgular referans alınarak yapılan bir gerçeklik tanımı olabileceği gibi tümüyle ‘sanal’ da olabilir” (Kaya, 2001:203-204). Nitekim televizyonun esas gücü sözü edilen sanal gerçeklikleri üretip iletebilme yeteneğine dayanır (Kaya, 2001:203-204). “...bir kaydetme aygıtı olma iddiasındaki televizyon, gerçeklik yaratma aygıtı haline gelir” (Bourdieu, 1997:26). Gittikçe artan bir düzeyde “toplumsal dünyanın televizyon tarafından betimlenip dayatıldığı evrenlere doğru gidilmektedir. Televizyon, toplumsal ve siyasal varoluşa ulaşmanın arabulucusu haline geliyor” (Bourdieu, 1997:26). Kaya’ya (2001:204) göre televizyonu medya araçları içerisinde en başa taşıyan şey, bireylere ulaşamadıkları bir gerçek evreni sanal olarak sürekli şekilde aktarabilme niteliğine dayanır. Çünkü televizyonu küreselleşmenin temel aracı ve dayanağı yapan şey de temel olarak bu olguya dayanır.

Medya aktardıklarıyla, toplumda kollektif bir hafızanın yaratıcısı olmakla birlikte, sözü edilen hafızanın içinde üretilen gerçekliği, önemli düzeyde kendi söylemi kıldığı hâkim olan toplumsal söylemin temelinde gerçekleştirir (Kurt, 2006:115). Şentürk’e (2010:189-190) göre, televizyonda gerçek yaşam ile medyatik gerçeklik arasındaki ayrım yok olmaktadır. Televizyon “toplumsal bilgilerimizi ve bilgilenme biçimlerimizi standardize etmektedir”. “Televizyon bir ‘Amiral Gemisi’ gibi tüm medyayı da yönlendirmekte ve bireylerin toplumsal olarak varoluşlarının imgesel ilişkilerinin (ideolojilerin) belirli bir biçimde kurulmasına hizmet etmektedir” (Kaya, 2001:205). Televizyon gerçekliği dönüştürerek aslında ideoloji üretir. Çağdaş dünyada ideoloji üreten tek araç sayılamaz, fakat günümüz itibariyle daha da güçlenmiştir. Çünkü televizyona, küreselleştiği ifade edilen dünyada söz konusu olan toplumsal yaşamla aynı verili yaşam şartlarında o dünyada

var olan bireylerin daha büyük bir bölümü adına olası olabilecek farklı ve daha iyi bir hayat biçimi arasındaki farkı “muğlaklaştırmak, anlamsızlaştırmak ve giderek buharlaştırmak görevi, kısaca tutucu ideolojileri yeniden üretme görevi düşmektedir”, farklı bir ifadeyle, televizyon küreselleşen dünyanın imkânlarını tüm bireyler için ulaşılabilir kılacak ütopylar (toplumu dönüştürecek ideolojiler) arayışını manasız ve yararsızlaştırmaktadır (Kaya, 2001:205-206). Bu anlamda televizyonda üretilen gerçekliğin, aslında ideolojik bir gerçeklik olduğu, bireyleri atomize hale getiren ve onların bilinçlenmelerini engelleyerek mevcut ekonomik, siyasal ve toplumsal sistemi yeniden üreten bir “yapay gerçeklik” olduğu ifade edilebilir.

3.4.5. İzlenme Oranlarının Televizyondaki Egemenliği

Televizyon, kapitalizmin devamlılığını sağlamak adına içerik üreten araçlardan biridir, bu nedenle kamu televizyonu dışarıda bırakılırsa tecimsel amaçlarla karakterize olur. Bu durum içeriğin maksimum kâr anlayışıyla üretimi, dağıtımı ve izleyici tarafından tüketimi çerçevesinde kurulmuş bir örgütlü yapıya işaret eder. Televizyonda tecimsel amaçlara ulaşmanın esası, izlenme oranlarının yüksekliğinin sağlanmasıdır. Prime-time denilen en çok izleyicinin ekran karşısında olduğu saatlerde en yüksek izlenme oranına ulaşan televizyon kanalları, izleyicilerini reklamverene satmak suretiyle en fazla kâra da ulaşmış olur.

Kellner’e göre (1995:19), Amerika Birleşik Devletleri’nde ve diğer bir çok ülkede medya kültürünün kâr etmeye odaklanmış ticari bir kültür formu olduğu söylenebilir. Kültürün ticari bir zemin kazanması ve kültür ürünlerinin metalaştırılması, çok sayıda sonucu beraberinde getirir. Öncelikle, kâr amacı güden kültür endüstrisi sahipleri kitlelere cazip gelebilecek, onları etkileyecek ürünler üretmeye odaklanırlar. Bu çoğu zaman, kitlelerin çoğunluğuna rahatsızlık vermeyecek ve en büyük oranda izleyiciyi elde edecek “en düşük ortak payda”da toplanan ürünlerin üretilmesine yol açar. Ancak ürünlerini satma gereksinimi, üretilen kültür endüstrisi yapıtlarının kitlelerin çoğunluğunu etkilemek durumunda olduğunu ve bu sebeple de kitleleri şok edebilecek ürünler olması gerektiği de unutulmamalıdır.

İzlenme-oranı, çeşitli televizyon kanallarının kullandıkları ve elde edilen izleyici oranını belirleyen ölçüdür (Bourdieu, 1997:31). Günümüzde medya alanlarında bir “izlenme/okunma oranı” hâkimiyeti söz konusudur. Tecimsel başarı, tüm mecralarda temel ilkeyi oluşturmaktadır: “İzlenme-oranları boyunca, tecimsel olanın mantığı, kendini kültürel ürünlere dayatmaktadır” (Bourdieu, 1997:32). “İzlenme-oranı, pazarın, ekonominin, yani tümüyle tecimsel ve dışarıdaki bir yasallığın koyduğu yaptırımdır” ve söz edilen pazarlama aygıtının isteklerine razı oluş da, politik alanda kamuoyu araştırmaları ile biçimlendirilen demogoji her ne ise onun kültür ortamındaki yansımasıdır. İzlenme-oranlarına bağlı olarak kontrol edilen televizyon, kimi demogogların ikna etmeye çabaladıklarının tersine “...pazarın, aydınlanmış, akılcı bir kollektif kanaatin, bir kamusal aklın demokratik ifadesiyle bağdaşmayan baskılarını”, alabildiği ölçüde özgür ve aydınlanmış olduğu düşünülen tüketiciye yönlendirmektedir (Bourdieu, 1997:72-73).

Dünyada ve Türkiye’de yaşanan ekonomik gelişmelere koşut olarak televizyon yayıncılığında tecimselleşme eğilimleri, Mutlu’ya göre (1999:14) “ana yayın kuşağı (prime time)”, “asgari kabul edilebilir program” gibi bir takım kavramların ortaya çıkmasına neden oldu. Tecimsel yayıncılıkta, yapım maliyeti ve saygınlık açısından en kârlı programlar aile üyelerinin her birinin televizyon seyredindikleri saatlerde yayına veriliyordu. Prime time saatleri akşam 19.00’den 22.00 ya da 23.00’e kadar olan süreci kapsıyor ve bu zaman dilimi kanalların tümünün en kıymetli yayın sürecini ifade ediyordu. Prime time’ın önemi, tüm günde en yüksek izleyicinin ekran karşısına geçmesi, bu anlamda reklamcılara pazarlanan reklam sürelerinin ücretlerinin de günün diğer saatlerine göre en yüksek seviyeye ulaşmasına dayanıyordu. Tecimselleşme eğilimleri ve en yüksek sayıda izleyiciye ulaşma hedefi, program stratejilerinin de bu bağlamda gelişmesine yol açtı. Sözü edilen program stratejisi, birden fazla televizyon kanalına sahip olan ülkelerde dahi format ve içeriksel anlamda benzeşme ve tekbiçimliliğe neden oldu. Prime-time’da yoğun olarak haberler, en fazla izlenen yarışma ve eğlence programları ve bilhassa dizi ya da tek bölümden oluşan televizyon filmleri yayınlandı. Herhangi bir kanalda gösterime sokulan bir televizyon dizisi şayet “izlerölçer (peoplemeter)”lerin verileri açısından fazla izlendiyse başka bir kanal bu diziye benzer başka bir dizi üretiyor ve aynı saatlerde diğer şebekeye rakip olarak yayına veriyordu. Bu anlamda kanalların karşılıklı rekabet içinde olmaları programların gittikçe

birbirlerine daha fazla benzemelerine sebep oldu. Buradan hareketle ürün çeşitliliğini getirmesi düşünülen kanal çeşitliliği yayın açısından tekbiçimliliğe neden oldu.

Kapitalizmin normlarına bağlı olarak yönetilen ve bir taraftan da ticari birer örgüt olan televizyon kuruluşlarındaki yöneticilerin sorumluluğu, reklam verenlerin ürünlerinin satışını desteklemek adına olabildiği ölçüde fazla sayıda izleyiciye ulaşmaktır. İzleyiciye sahip olmanın yolu da ona en fazla ilgisini çekecek programlarla ulaşmaktır (Çöloğlu, 2010:19). Medya tüketici olan izleyicilerin “en geniş ortak paydada’ oluşturulması” ilkesine dayanır. “Tüketicilerin en geniş ortak paydasını” ise en fazla gelişmiş olduğu düşünülen toplumlarda bile Baudrillard tarafından “en düşük ortak kültürel payda” biçiminde tanımlanan düzey oluşturacaktır. Nitekim böyle bir ortamda kitle iletişim araçlarının temel işlevi olan haber ve bilgi iletme işlevinin yerine getirilme oranı oldukça düşüktür. Hatta üretilen her programın tecimsel değeri ilkesi ile hareket edildiğinden iletilen haberlerin içeriği dahi son derece farklılaştırılmış ve sansasyona dayalı hale getirilmiştir (Baudrillard’dan akt. Kaya, 2001:202). Televizyon öncelikle bir popüler kültür ortamı olarak ifade edilebilir. Televizyon kendi amaçları adına birbirinden çok farklı özellikleri olan izleyici kitlesinin farklılıklarını homojenleştirmeye uğraşır, bu şekilde herhangi bir program olabildiği ölçüde geniş bir alana ve çok değişik özellikte, kitlelere erişebilir. Bu farklı özelliklere sahip seyircilerin ortak noktaları temelinde iş yapmaya çalışır (Fiske, 2001:36). Televizyon programlarının üretim sürecinden tüketim sürecine değin söz konusu olan tüm pratikler, tüketimi yaygınlaştıran stratejiler biçiminde üretilmektedir. Bu aşamada çok kanallı televizyon yayıncılığını meşrulaştırma söylemiyle dile getirilen çeşitliliğin, niteliksel anlamda mümkün olduğu söylenemez. En yüksek izlenme oranına erişme isteği, televizyonda üretilen programların hedef kitlelerini “genel kamu” şeklinde belirlemeyi zorunlu kılar: “Genel kamu, kültürel, ekonomik ve toplumsal göstergelerin ‘en düşük ortak paydası’nda buluşan bir kitledir. Toplumsal, kültürel ve ekonomik anlamda genel kamunun alım gücünün, alt ve üst sınırları arasındaki aralık dar bir aralıktır” (Çelenk, 2001:333). Televizyonda program yapımcıları niteliksel bir çeşitliliğe ulaşma gayesiyle sözü edilen dar aralıktan ayrıldıkça kazanç bakımından “risk alanına” doğru gitmektedir. Dolayısıyla sözü edilen ticari kaygılar, televizyon kuruluşlarında yetki sahibi olanların “kamunun beğeni düzeyini sabit bir konum gibi” değerlendirmelerine neden olarak, çeşitliliğe mani olur. Çeşitlilik yalnızca kamunun belirlenen “dar beğeni aralığında”, daha önce denenmiş ve

başarılı olmuş biçimlere dayanan ve bu biçimlerden ayrılmaları engelleyen bir perspektifle ortaya çıkmaktadır (Çelenk, 2001:333).

3.4.6. Televizyon İzleyicisi Olmak

Dünyada kitle iletişimi alanında yaşanan değişimlere koşut olarak Türkiye’de de 1980’li yıllarda başlayan ve 1990’lı yıllarda özel radyo ve televizyon yayıncılığının başlaması ile birlikte gittikçe artan düzeyde dönüşümlere şahit olunmuştur. Yeni medya düzeninde, bu yeni düzenin en etkili aracı olan televizyon ve ortaya çıkardığı kültür, sözü edilen değişimlerin temel alanlarıdır. Bu süreçte televizyon gerek teknolojik gerekse içerik bakımından dönüşmüş, aynı zaman da izleyici de bu dönüşümden payını almıştır. Türkiye’de televizyon izleyicisi daha önce görmediği program türleri ve biçimleri ile karşılaşmıştır. Alınan yeni türlere yerel nitelikler eklenmiş, bunların biçim ve içerikleri Türk toplumunun sosyal ve kültürel özelliklerine uygun biçime sokularak yerelleştirilmiş ve tüketiciye aktarılmıştır. Bu gelişmeler izleyiciyi de büyük düzeyde etkilemiştir: “Televizyonkoliklik, dizikoliklik” gibi kavramlar artık yeni televizyon izleyicisinin durumunu ifade eden kavramlar olarak yoğunlukla dile getirilir. Türkiye’de televizyon izleyicisi, televizyona karşılaştığı ilk andan itibaren bağlanmıştır, artan düzeyde de bu bağlılığı ve sevgisi devam etmektedir (Özsoy, 2011:260).

Ünsal Oskay’a (2017:422) göre kapitalist sistemde yaşananların kurbanlarından biri de, şüphesiz modern bireyin kendisi; en azından bireyin iş zamanı dışındaki serbest ve yüceltici istekler adına değerlendirebileceği düşünülen “serbest zaman” olarak adlandırılan kendi hayat alanıdır. Aristo tarafından “özgür ve yüceltici düşünce yeteneği kazanabilmenin kaynağı” olarak görülen serbest zaman, artık sözü edilen niteliğini yitirerek, toplumsal düzeni yeniden üretmeye ilişkin yararcı bir anlam yüklenerek “recreation zamanına” dönüşmüştür. Dahası, kitle iletişimi sürecinin sözü edilen etkilerine en fazla açık olanlar da, öğrenim seviyesi, toplumsal yeri ve temeli açısından alt seviyedekiler olmakta, kitle iletişimine açık olmakla “yaşam üslubu” arasında net biçimde görülebilir bir ilişki bulunmaktadır. Nitekim evli olmak, eğitim seviyesi düşük olmak, toplumsal kökeni ve yeri bakımından çalışan sınıf içerisinde yer almakla, ev içindeki öteki sorumluluklarla beraber sürdürülebilir televizyon seyirciliği arasında doğrudan bir bağlantı söz konusu olmakta,

sözü edilen türde bir iletişim sürecine seyirci vasfıyla dâhil olmak modern bireye yeni ufuklar açılmasını sağlamayı amaç edinmiş olmamaktadır. Bu bireyler televizyonda ne olursa seyretmektedirler Stevenson’a göre (2002:224), gündelik hayatın metalaştırılması ve kültürel hayatımızın para ve teknolojiye ayrılmaz bir bağla bağlanması, toplumun eleştirel bakışının kenara itilmesine neden olmaktadır. İnsanların, “bilgilendikleri, eğitildikleri ya da eğlendikleri” ve gerçek olduğunu düşündükleri dünyanın gerçekte gündelik yaşamlarını kapsayan dünya mı değil mi sorgulamasını yapabilme yetenekleri zayıflatılmış ve hatta tamamen yok edilmiştir (Yağlı, 2006:27). De Certau’ya göre (2008:106), televizyon seyircisinin televizyon ekranına herhangi bir şey yazması mümkün değildir. Bunun anlamıysa, izleyicinin televizyonda ona sunulan tüm ürünlerden yalıtılmış olmasıdır. Bu bağlamda “saf, katıksız bir alıcı yani çok biçimli ve narsist bir aktörün aynası olan bir alıcı olmak adına” her tür yaratıcılık hakkından mahrum edilmiş vaziyettedir.

Fiske ve Hartley’e (2004:48) göre, televizyon izlemek derinlemesine bir analiz gerektirmeyen ve bir çoğumuzun deneyimlediği ve aşına olduğu gündelik bir etkinliktir. Gauntlett ve Hill (2001:49-50) tarafından yürütülen bir televizyon ve gündelik yaşam araştırmanın sonuçlarına göre, televizyon yoğun olarak bireylerin evlerinin oturma odalarında “toplu dikkatin merkezidir”. Bireyler aslında günlük rutinlerini devam ettirseler ve kendi faaliyetlerini sürdürseler bile televizyonun cazibesi onların üzerindedir. Televizyon ailelerin bir araya gelmelerinin temel sebebi de olabilmektedir. Zaman zaman aileler televizyon programlarına ilişkin görüşlerini belirterek tartışmanın farklı kutuplarını da oluşturabilirler. Yapılan araştırmaya göre televizyon hane halkının bağlandığı temel araçlardan biridir.

Televizyon temelde, daima bireylerde gizli olan ancak artık “televizyonun örgütlenip temsil ettiği bir pasifliğin, kültürel ve psikolojik yetersizliğin sömürülen ve vurgulanan unsurları”ndan yararlanır. Aynı zamanda yeni ve büyük düzeyli ve karmaşık, ancak atomize hale gelmiş bir toplumun gereksinimlerine bir yandan hizmet ederken bir yandan bunları kullanır (Williams, 2004:3-4). Groombridge’ye göre (1976:9), televizyon izleyicileri televizyonun onlara sunduğu kadarını sevmektedir, yani beğenileri koşullandırılmıştır. Birçok kişi uyuma ve iş yaşantısının arkasından televizyon seyretmeyi hayatlarının bir parçası haline getirmiştir. Yapılan araştırmalarda bireylere hangi türde programlardan

hoşlandıkları sorusu yöneltildiğinde, birçok izleyicinin televizyonda seyrettiği en popüler programları tercih ettikleri görülmüştür. Barwise ve Ehrenberg (1988:4) ise, izleyicilerin televizyonu çok yoğun olarak izlediğini ancak genellikle “sinema, tiyatro, canlı bir konser ya da spor yarışmasında veya çoğu kitap ya da dergide olduğundan” daha az bir dikkat düzeyi ve önemli oranda düşük bir katılım seviyesinde izlediklerini dile getirir.

Seyirciler genellikle televizyonla ilişkilerini ve ekran karşısındaki yerlerini “elde bir” görürler. Seyirci ile televizyon arasındaki ilişki zihinsel bir ilişkidir. Bu sebeple bireyin televizyon karşısındaki yerini “elde bir” olarak değerlendirmeyip yeniden anlamlandırması önemlidir. Bu süreçte televizyonu anlamlandırma sürecine koşut olarak işler (Mutlu, 1991:11). Etkin seyirci televizyonu anlamlandırmaya uğraşan, bu süreçte çaba harcanması gerektiğini düşünen seyircidir (Mutlu, 1991:12-13). Ancak televizyon buna olanak sağlamak yerine, basitleştirilmiş ve tecimselleştirilmiş içeriği izleyici tarafından sorgulanması ya da eleştirilmesi mümkün olmayan bir yöntemle aktaran üretim araçlarından biridir. Televizyonla amaçlanan egemen ideolojinin yeniden üretimidir ve bunu sorgulayan türde bir içerik üretimi ile karşılaşmak oldukça güçtür.

3.4.7. Frankfurt Okulu, Kültür Endüstrisi ve Televizyon

Frankfurt Okulu, kapitalizmin kültürü endüstrileştirmesi ve kültür ürünlerini sistematik tahakküm ve sömürü aracına dönüştürmesini eleştirel bir yaklaşımla ele alan ve bu konuda önemli çalışmalar yürüten bir araştırma merkezidir. Frankfurt Okulu’nun önde gelen temsilcileri Marksist bir yaklaşımla sistem eleştirisi yapan ve kültür endüstrisi, kitle kültürü, popüler kültür gibi kavramlarla kitle iletişiminin ekonomi-politiği üzerine düşünce üreten teorisyenlerdir.

Yirminci yüzyılda kapitalizmin geliştiği toplumlarda, kitle iletişim araçlarının işçi sınıfının fikir ve inançlarını etkilemeyi daha mümkün kıldığı düşünülmeye başlanmıştır. Söz konusu tartışmayı yürüten ve önde gelen kuramcılar, yeni Marxist kuramcılar ve Frankfurt Okulu’nun önde gelen isimlerinden olan Theodor Adorno, Max Horkheimer ve Herbert Marcuse’dır (Bennet, 2013:29). Frankfurt Okulu’nun asıl teorisyenleri olan Theodor Adorno, Max Horkheimer ve Herbert Marcuse, “somut ve tekil olanı” meta biçimi ile

kapitalist toplumsal etkileşimlerin homojen hale getirici tesirinden arındırmak ve korumakla ilgilenmişlerdir (Gardiner, 2016:33).

Frankfurt Okulu’nun en önemli eleştirisi kitle kültürü eleştirisidir. Kitle kültürü eleştirisi, önemli bir etki oluşturmuştur. Söz konusu etki, Frankfurt Okulu tarafından kitle kültürünün iki önemli özelliğini tespit etmesi ile ilişkilidir. Buna göre, kitle kültürü gerek kapitalist düzenin ekonomik kalıcılığının sağlanmasında büyük bir etkiye sahipken gerekse son derece güçlü bir ideolojik kontrol mekanizmasıdır. Frankfurt Okulu’na göre, örgütlü kapital düzenin temel parçalarından biri olan kitle kültürü, kitleleri oluşturan bireylerin bir taraftan ekonomik diğer taraftan ideolojik sömürsünü mümkün kılar. Frankfurt Okulu’nun kitle kültürü ve bu kültürün bireylerin gündelik yaşamları üzerindeki yansımalarına ilişkin görüşleri, sonraki yıllarda başka kuramcılar tarafından da ele alınmış ve geliştirilmiştir (Bennet, 2013:36). “Frankfurt Okulu’na göre yeni dinlence arayışlarını kuşatan zararsız eğlence ve rahatlama havası sadece bir yanılsamaydı, kitlesel olarak üretilen dinlencenin temel amacı, kapitalist toplumun bekasının dayandığı kitlelerin ideolojik ve ekonomik sömürsünü ilerletmektir” (Bennet, 2013:53). Kitle kültürü, toplumsal tahakkümün yeni ve teknoloji ile aracılanmış bir türünü simgelediği yönünde tartışılır. Boş zamanı kitlelere yönelik bir “dikkat dağıtma (distraction)” vasıtası biçiminde anlamlandıran kitle kültürünün etkileme gücünün, Marx ‘ın hâkim ideolojiyi toplumsal denetim kanalı olarak gördüğü fikrini geri plana ittiği ileri sürülür. Adorno ve Horkheimer boş zaman ve eğlencenin anlamını, iş hayatının dışında bireyi özgürleştiren ve dinlendiren alanlar şeklinde değerlendirmelerine karşın, iş alanı dışında iş hayatının sıradanlaşmış düzenini koruyarak kapitalist sisteme güçlü bir biçimde yardım ettiğini düşünürler (akt. Bennet, 2013:29).

Frankfurt Okulu teorisyenleri ve onların destekçisi diğer düşünürler, bireyleri edilgenleştirerek popüler kültürün yaygınlaşmasını sağlayan araçlar biçiminde ele aldıkları medya araçlarına ilişkin esas eleştirilerini, “pratikler ve ideolojinin dil içinde nasıl harekete geçtiğiyle birlikte temelde kültür endüstrisinin bir analizi” çerçevesinde temellendirmişlerdir. Gramsci’nin yaklaşımında “ideolojik mücadele siteleri” biçiminde belirginlik kazanan söz konusu araçlar, yalnızca politik ve ekonomik kontrolü tanımlamazlar. Bununla birlikte kontrol gücüne sahip sınıfın düşüncelerini de “hegemonik” bir yaklaşımla alt sınıf üyelerine kabul ettirebilme yetenekleri de vardır. Kapitalist sistemin kendini

yeniden üretebilmesinin koşulu toplumun çoğunluğunun hâkim ideolojiye rıza göstermesidir (Yağlı, 2006:11). Yirminci yüzyıla gelindiğinde Habermas’a göre, kitlelerin gündelik yaşamları büyük oranda medya dolayımı ile belirleniyordu ve bu anlamda medyada yer alan bir bilgi gündelik enformasyonun temeli olmuştu. Medyanın manipülasyon gücü nedeniyle, insanların eleştirel düşünme ve eylemde bulunmaları için tüm yollar engellendi. Bu bağlamda gündelik enformasyon, kavrayış ve iletişimin tüm şekilleri, kapitalizmin “bürokratik ve idari denetim” yapısı ile denetime tabi olur. Kişilerin dilek ve arzuları son derece güçlü biçimde denetlenir ve böylece gündelik yaşam alanı onu denetleyen kapitalist düzen tarafından “rasyonelleştirilmiş” olur. Bu durumda bireyler de bilinçlerini denetleyen ve isteklerini çerçeveleyen kapitalist düzenin asıl amaçlarının farkında değildirler (akt. Bennet, 2013:35).

Adorno ve Horkheimer’a göre (2002:109), eğlence geç kapitalizmde işin devamı niteliğini taşır. Eğlence, mekanik çalışma hayatından kaçmak ve onunla baş etmek isteyenler için aranır. Fakat bununla birlikte, mekanizasyonun, bireyin boş vakti ve mutluluğu üstünde önemli bir tesiri bulunur ve mekanizasyon eğlence nesnelerinin üretimini öyle büyük bir etki ile belirler ki, işçinin iş yaşamının dışında farklı bir deneyim yaşaması mümkün olmaz. Fabrika ve çalışma alanlarından kaçış yolu olarak işçiler boş zamana adapte edilmektedir. Bu bütün eğlence türlerinin çaresi olmayan rahatsızlığıdır. Eğlence bunalıma dönüşür. Adorno ve Horkheimer, yeni kitle iletişim araçları vasıtasıyla Amerika dahi, gündelik olarak “tek bir imge, enformasyon ve tüketim malları diyetiyle beslenebilir hale gelir”der. Teorisyene göre bunun neticesi ise, boş zaman ile eğlencenin tektipleşmesi, kişilerin medya araçları ve kültür endüstrileri tarafından yoğun biçimde denetlenen, öncesinde kesinleştirilmiş eğlence etkinliklerinden yalnızca seçimde bulunmasıdır. Medya ve tüketim ürünü üretenlerin giderek daha sıklıkla, birlikte hareket etmelerinin sonucu, gündelik hayatın düzenli şekilde sonsuz sayıda ürün reklamlarıyla bezenmesi, boş zaman ile eğlencenin tamamıyla “fetişleştirilmesidir”. Kuramcılar açısından bu şekilde kültür endüstrileri, bağımlı hale gelen “izlerkitesinin” istekleri ve kaderlerini belirleyici hale gelmiş olur (akt. Bennet, 2013:33). Kapitalizm, yalnızca iş yaşamında değil aile hayatı ve boş zamanın ev içini kapsayan bölümünde de merkezi bir denetim aracına evrilmiştir. Tıpkı Marx’ın “endüstriyel kapitalizm” çağında egemen sınıfın gücünü, işçi sınıfının gündelik yaşamına hükmetme becerisine dayandırdığı gibi Frankfurt Okulu da

benzer mantıkla “geç kapitalizmin”, kültür endüstrisi ürünlerinin etkileyici hazları vasıtasıyla söz konusu denetim amacını ilerlettiğini ve bu şekilde kitleleri kapitalist tüketimin birer parçası olmayı isteyerek onaylamalarını sağlayacak şekilde kandırdığını ileri sürmektedir (Bennet, 2013:33).

Frankfurt Okulu’nun temel kavramlarından biri olan “kitle kültürü”, Erdoğan’a göre (2004:3), “kitle üretimi yapan bir endüstriyel yapının yarattığı maddî yaşamı gerçekleştirme ve bu gerçekleştirmenin materyal ve bilişsel/düşünsel biçimidir. Standartlaşmış kitle üretim biçimi ve tekniklerini, örgütlerini ve kitle tüketicisini gerektirir”. Kitle kültürü seri üretimin ortaya çıkardığı neticelerden biridir ve kitle toplumunun ortaya çıkmasıyla var olmaya başlamıştır. Bu kültür biçimi kitle toplumu üzerine de kurulmamıştır: “Kitle toplumunun ticarileşmiş kendisidir” (Erdoğan, 2004:3). Günümüz koşullarında kitle kültürü kitle iletişim araçları ve bu araçlar vasıtasıyla güçlendirilen küresel pazarın “mal, hizmet ve ideolojisiyle” beraber ele alınır. Kitle kültürü ile şekillendirilen evren, kapitalist üretim biçiminin hâkimiyetindeki bir uygarlığı ifade eder (Erdoğan, 2004:3). B.Küçükdoğan (2009:77-78) kitle kültürünü, kitlesel iletimin kültür ortamına da aktarılması süreci olarak ve kültür ürünlerinin aynı zaman sürecinde oldukça geniş bir kitle tarafından tüketimi ile temellenen “televizyon, radyo, sinema ve video gibi kitle iletişim araçları” vasıtasıyla üretilerek, dağıtılması şeklinde tanımlamaktadır.

Erdoğan’a göre (2004:3), kitle kültürü içerisinde tecimsel amaçların yerine getirilmesi ile ilişkili şekilde üretilen, yaygınlaştırılan ve dinamik bir şekil verilen popüler kültür üretilmiştir. Popüler en klasik anlamda “halka ait olan” demektir. Ancak bu kavram zamanla “bir çok kişi tarafından sevilen veya seçilen” anlamında tanımlanmaya başlanmıştır. Popüler kültür çeşitliliği sebebiyle tanımlanması zor kavramlardan biridir; ancak ortak tanımlayıcı niteliklere sahiptir; öncelikle popüler kültür, boş vaktin bir parçası biçiminde, çalışma yaşamının sınırlamaları dışında olan ve tüketicilerin zevk ve eğlence ortamı sağladığını düşündüğü etkinlikleri işaret eder. İkinci olarak “popüler” iki anlamı birleştirir: başlangıçta ‘halk kültürüne’, ‘halk’ ve halk tarafından üretilen halk ve işçi sınıfı kültürel arayışlarına gönderme yapan ‘popüler’ kültür” (O’Shaughnessy, 2005:90). Kimi sol görüşler açısından, bu kültür tek otantik ve siyasal anlamda doğru kültür biçimi şeklinde değerlendirilmiştir. Ancak yirminci yüzyılda teknolojik gelişmelerin de etkisiyle halk

kültürünü ifade eden bu kültür tanımı gittikçe ortadan kalkmış ve “popüler kültür” kavramı, kitle iletişim araçlarının gelişimiyle birlikte çok sayıda bireyin tüketmekte olduğu kültürel biçimleri ifade eder hale gelmiştir. Bu kültür biçimi bireyler adına kitle iletişim araçlarını elinde bulunduran ve bu araçların kontrolüne sahip olan küçük gruplarca üretilir (yoğunlukla “kitle kültürü” şeklinde farklı biçimde de ifade edilir) (O’Shaughnessy, 2005: 90-91). Popüler kültür toplumda hâkim gruplarca kontrol edilen kitle iletişim araçlarının birleşimi ve kesişimiyle ve de onları kullanan tüketici bireylerin “çıkarları ve kültürleriyle üretilir” (O’Shaughnessy, 2005: 91).

“Televizyon kültürle ilgili günlük yaşamda popüler olanı, popüler yapılanı ve popüler yapılmak isteneni taşıyan, gösteren, sunan, değerlendiren, yücelten, özlüce popülerlik kimliği veren en popüler bir yönetsel iletişim aracıdır” (Erdoğan, 2004:8). Televizyon kitle kültürünü üreten temel araçlardan biridir. Çünkü televizyon kuruluşları sadece kâr elde etmek için ona para kazandıran seyircilerin isteklerini dikkate alırlar. Kitlesele seyircinin istekleri “düşük bir beğeni ölçüsünü yansıtan, derinliksiz, eğlendirici, sadece zaman geçirmeye yönelik (...) ürünlerdir”. Televizyon örgütleri kazanç sağlayabilmek adına sözü edilen türde üretim yapmak durumdadır. Fakat bir yandan da bireyler kitle toplumunda yalıtıldıkları ve yönsüzleştirildikleri için, reel hayat deneyimlerine yol göstermesi bakımından da televizyona mahkûmdurlar. Televizyondan aktarılan “düşünce, imge, simge” ve davranış pratikleri bireylere rehberlik eder. Sözü edilen anlayış, bir tarafta “seçkin ve yüksek değerlerin” ortadan kalkmasını, öteki tarafta da yalnızlaşan izleyicinin benzer şekillerde oluşturulan iletilerle yönlendirilmelerini, “türdeş” kişilerden ortaya çıkan “kitle” kavramıyla ilişkilendirir (Mutlu, 1991:20).

4. TELEVİZYONDA ANLATI VE TÜRLER

4.1. Anlatının Tanımı, Özellikleri ve Unsurları

Televizyon bir hikâye anlatıcısıdır ve içeriklerinin her birini birer anlatı olarak nitelemek mümkündür. Televizyon programları ile izleyiciye farklı hikâyeler anlatılır ve izleyicinin yaratılan hayali evrenler içine dahil olması sağlanır. Nitekim televizyonun temel özelliği anlatılar yoluyla içeriğin dramatize edilmesidir. Parsa (2012:13), anlatıyı “belirli bir zaman ve mekân dilimi içinde meydana gelen, sebep-sonuç ilişkisi içinde birbirine bağlanan olaylar dizisi” şeklinde tanımlar. Propp anlatıyı basit bir sergileme biçiminde algılar. Levi-Strauss ve Greimas anlatıların bir dizi karşıtlıklar temelinde oluşturulduğunu ifade ederler. Bremond anlatıların alternatiflerin mantığı ile çerçevelendiğini, tüm eylemlerin farklı sonuç alternatiflerini barındırdığını ve bu alternatiflerin daha çok sayıda alternatife neden olduğunu dile getirir (Ellis ve Coward, 1985:76).

Laughey’e (2010:150-151) göre “açık” ve “kapalı” olmak üzere iki ana medya anlatı biçimi bulunur. Açık anlatılar sürekliliği olan anlatılardır ve bunların kesin bir sonu yoktur. Televizyon dram ve melodram dizileri bu türdendir ve izlenme oranlarının düşüklüğü ya da temel oyuncuların ayrılması söz konusu olmadıkça sona ermezler. Kapalı anlatılar ise, aynen filmler ve popüler şarkılar gibi kesin bir giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşur. Herhangi bir anlatının açık anlatı ya da kapalı anlatı olması çok sayıda neticeyi de belirler. Açık anlatılar karakterler ve eylemin daha evvelki anlatı unsurlarına değinme gereksinimi duyması için en az var olan seyircilerine yeni seyirciler katmalıdır. Buna rağmen kapalı anlatılar baştan itibaren değişmeyen bir seyirci kitlesini zorunlu kılar. Bu anlatı türlerinin bir diğer farkı da, karakterizasyon ile ilişkilidir. Açık anlatılar karakterlerin basitçe değişik durumlar yaşamalarına imkân verir. Herhangi bir dizi karakteri bir bölümde şanssızlıklar yaşarken, bir diğer bölümde oldukça şanslı olabilir. Aksine, kapalı anlatılarda karakterlerin var olan durumlarını farklılaştırmaları çok olası değildir (bir ihtimal sonlara yakın), yoğunlukla hiyerarşi devam eder.

4.1.1. Anlatı Kuramı

Anlatıların tümü ardından gelen anlatıdan ayrıdır. Yani bir romanla bunun film uyarlaması iki farklı anlatı biçimde değerlendirilebilir. Buna rağmen iki önemli anlatı kuramcısı, “iletişimsel ve kültürel özellikleri” bir tarafa koyarak öykülerin tümünde söz konusu olan bazı benzer nitelikler belirlemiştir. Rus halkbilimci Vlademir Propp çok sayıda eski halk masalının karakterlerinin işlevlerini belirlemeye çalışmıştır. Propp söz konusu karakterlerin bizzat kendileri yerine eylemleri ve eylemlerinin o anlatıyı hangi açıdan geliştirdiği ile alakadar olmuştur (akt. Laughey, 2010:151).

Propp Masalın Biçimbilimi (2001) eserinde, anlatı işlevlerini belirleyen sekiz ayrı karakter türünden bahseder (akt. Laughey, 2010:151):

1. Hain: Anlatıyı karmaşıktırır.
2. Kahraman: Bir takım işlerin peşindedir ve neticede geri döner, kaosa son verir, haine karşı kazanır.
3. Bağışçı: Kahramana (bir çok zaman büyü kullanarak) yardımcı olur.
4. Yardımcı: Kahramanın yardımcısıdır.
5. Prenses: Hain için bir kurbandır, kahraman onu hainden kurtarır (ve ardından evlenirler).
6. Baba: Kahramanı (çok sayıda şeyle birlikte kızı ile) ödüllendirir.
7. Ulak: Kahramana işini (tekrar döneceği zamanı) bildirir.
8. Sahte Kahraman: Sanki iyiymiş gibi durur, ancak ardından kötü biri olur (veya asıl kahraman kadar iyi değildir).

Propp’un yukarıdaki anlatı işlevlerinden tüm medya anlatılarını analiz etmek için yararlanılmaktadır. Genel olarak anlatı ne kadar “fantastik/kurgusalsa” söz konusu karakterler de o anlatıya o kadar uygundur. Bu karakterlere örneğin, “*The Wizard of Oz* (Oz Büyücüsü) (1939), *Star Wars* (Yıldız Savaşları) ve *James Bond* serilerinde” rastlanır. Fakat çok net iyi ve kötü karakterlerin bulunmadığı medya anlatılarında söz konusu işlevler de net değildir. Bunlardan prenses ve kral işlevleri tamamiyle güncellenmiş olsa da onun dışındaki altı işlev birçok örnekte bulunur (Laughey, 2010:152). Propp açısından işlev bireyin eylemi

demektir, fakat söz konusu eylem olay örgüsünün gidişatı içindeki anlamı bakımından geliştirilmiştir. Farklı bir anlatımla masalların esas kısımları bireylerin eylemleridir. Propp kişilerin eylemlerini masalların her birinde devamlı farklılaşabilen niteliklerinden yalıtarak inceler ve eylemlerin her birini anlatıdaki yerini temel almak suretiyle ortaya çıkarır. Neticede 31 işlev belirler (akt. Rifat, 1985). Propp'un incelediği masalarda olay örgüsü bir kötülükle başlar; kötülük bir aile içerisinde ya da bir ortamda eksikliğe neden olur (örneğin birinin kaçırılma eylemi), kahraman söz konusu eksikliği ortadan kaldırmakla yükümlüdür, ona bu konuda kimileri yardımcı olur, kimileri de karşısında yer alır. Kahraman çok sayıda sinama ile karşılaşarak bu eksikliği gidermek için uğraşır ve neticede bunu sağlayınca ödülle karşılaşır. Genel anlatı yapısını oluşturan bu işlevler, aynı düzen içerisinde birbirini takip ederken, 7 kişi etrafında dağılırlar (akt. Rifat, 1985).

Propp'a (1985) göre "İşlev sözcüğünden, bir kişinin olay örgüsünün akışı içinde taşıdığı anlam açısından betimlenmiş eylemini anlıyoruz". Masalarda "değişen, kişi adları ve aynı zamanda kişilerin nitelikleridir; değişmeyen ise, kişilerin eylemleri ya da işlevleridir. Buradan, masalın, çoğunlukla, aynı eylemleri değişik kişilere yaptırttığı sonucu çıkarılabilir. Bu da, masaları, kişilerin işlevlerinden kalkarak incelememizi sağlar".

Propp (1985) yaptığı incelemeler neticesinde şu sonuçlara ulaştığını dile getirir:

"1. Kişiler kim olursa olsun ve işlevler nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, masalın değişmez, sürekli öğeleri, kişilerin işlevleridir, işlevler masalın temel oluşturucu bölümleridir. 2. Olağanüstü masalın içerdiği işlevlerin sayısı sınırlıdır... 3. İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır... 4. Bütün olağanüstü masallar yapıları açısından aynı türe bağlanırlar".

Propp (1985) masal anlatısı içerisinde birçok işlevin ikilikler şeklinde bulunduğunu dile getirir:

"Çok sayıda işlevin ikilikler biçiminde bir araya geldiğini gördük (yasaklama-yasağı çiğneme; soruşturma-bilgi toplama; çatışma-zafer; izleme-yardım, vb.). Öbür işlevler de kümelendirilebilir. Böylece, kötülük, gönderilme ya da yardıma çağrı, uğranılan haksızlığı giderme kararı ve gidiş (ABC↑) olay örgüsünün düğüm noktasını oluşturur. Kahramanın bağışçı tarafından sinanması, tepkisi ve ödüllendirilmesi (DEF) de belli bir bütün oluşturur. Öbür işlevlerse birbirinden ayrı işlevlerdir (gidiş, cezalandırma, evlenme, vb.)".

Önemli anlatı kuramlarından bir diğeri ise, “Bulgar Edebiyat kuramcısı Tzvetan Todorov’un *The Poetics of Prose* (1971)” isimli eserinde üzerinde çalıştığı “denkleşim” kavramı temeline dayanır. Todorov için anlatıların önemli bir bölümü, birey ve olayların henüz anlatı başlamadan evvel aynı, değişmez biçimde olduklarının öngörüldüğü bir denkleşim durumu ile başlar. Ardından da yoğun olarak anlatının başlamasının hemen sonrasında, karışıklığa yol açan bir problemle karşılaşılır (akt.Laughey, 2010:152-153). Todorov’un anlatı modeli bir taraftan kişiler üzerindeki toplumsallığa da işaret eder. Todorov için anlatı bir denge hali ya da toplumsal uyum durumu başlar ve bu durum çoğunlukla bir kötünün eylemi ile bozulmaya uğrar (akt. Fiske, 2001:138). Bir diğer aşamada karışıklık onaylanır ve onu ortadan kaldırmaya ilişkin mücadele başlar. Son aşamada karışıklık çözüme ulaşır ve anlatının bitiminde “denkleşim hali”ne tekrar dönüş yapılır. Todorov’un denkleşim modeli neredeyse tüm kapalı anlatılar için kullanılabilir. Fakat modelin evrenselliği bir taraftan onun sınırlarına da işaret eder; anlatı o denli yalın ve basitleştirilmiştir ki kişilere o eserin farklı nitelikleri ile ilgili çok az bilgi verir (akt.Laughey, 2010:152-153).

4.1.2. Televizyon Anlatısı ve Özellikleri

Medya bir anlatı ortamıdır ve asıl işi izleyiciye kimi gerçek kimi ise tamamiyle gerçek dışı hikâyeler anlatmaktır. Bu anlatılar farklı program türleri içerisinde farklı öykülerle izleyiciye aktarılır. Burton “medya öyküler anlatır” der (2010:126). Bu öyküler yalnızca kurmaca olmaz, gerçek olaylarla da ilişkilidir. Medyada çok sayıda anlatı türü yer alır. Çünkü medya, ürünlerini sürekli şekilde aktarmak durumundadır. Medyada gerçeklere veya kurmacaya değinildiğinde anlatı kullanılır. Örneğin dergiler ya da haftalık gazetelerde kısa öyküler bulunur. Çizgi romanlar da genel olarak öykülerden oluşur. Çok sayıda popüler şarkı bir öyküden üretilir (Burton, 2010:126). Anlatılar ekranda yer almadan evvel oluşturulurlar: “Televizyondaki bir belgeselin anlatısı senaryo ve yönetmenlerle, yazı işleri müdürlerinin kararları” ile oluşturulur; neticede anlatı düşüncesi seyirciye aktarılan materyalin düzenlenme biçimiyle ilgilidir: “Anlatı, materyali ve fikirlerini daha kolay hazmedilir bir hale getirir. Anlatının kalbi anlamdır, öykünün ne ile ilgili olduğudur” (Burton, 2010:127).

Medyada iki ayrı anlatı tarzından söz edilebilir. Birincisi, “olayların anlatısıdır, meydana gelen şeyler ve meydana gelme sıralarıdır”; ikinci tarz ise daha fazla karakter ve ilişkilerle alakalı olan “drama anlatısı”dır. Bu bakımdan anlatı yapısı “dramatik gerilim ve ilişkilerdeki buhranlarla” oluşturulmuştur (Burton, 2010:128). Anlatıların çoğu bir açılış ve kapanış olacak biçimde yapılmıştır. Örneğin televizyonda bir programın başlaması isminin ekrana getirilmesi ile, programın bitişi ise görev alanlarının isimlerinin ekrana getirilmesi ile mümkün olur. Bu tür bir yapı materyale anlam verebilmemiz adına düzenlenmiştir. Televizyon herhangi bir programın sona erdiğini ve ötekinin başladığını algılayabilmemiz adına buna daha fazla ihtiyaç duyar. Televizyon yayını kahvaltı saati ile başlar ve ilerleyen saatlerde yayına verilen bir filmin ardından sunucunun anonsu veya başka bir şeyle sona erer. Bu tür bir yapı düzeni medya metinlerinin tamamına etki eder, onun anlatımını ortaya çıkarır. Seyircinin algısını düzenler. Anlatı yapıları oluşturulurken amaçlanan şey ilginizi çekmek, hislerinizi yönlendirmek, izlerken veya okurken kişilere haz vermek ve bu şekilde daha çok tüketmeniz üzere talep etmenizi sağlamaktır (Burton, 2010:129).

Anlatı izleyici ya da okuyucunun öykü ile etkileşimini sağlar. Anlatılar nesnel ya da öznel bir ilişki biçiminde olurlar. Nesnel anlatılarda olayın dışında öznel anlatılarda ise içinde yer alırız: “Birincisinde öyküyü anlatan birinci kişidir, diğeri üçüncü kişidir” (Burton, 2010:131). Örneğin bir “kadın kahraman bir kayanın tepesine asılı kalmışsa ve biz sadece seyredersek, bu nesnel anlatıdır. Ancak kamera, sanki biz kadın kahramanın gözünden bakıyormuşuz gibi kayadan aşağıya sallanıyorsa bu öznel anlatıdır” (Burton, 2010:131). Anlatının hileleri izleyiciyi istenilen yere konumlandırır ya da öykü ile izleyicinin psikolojik bir ilişkisini sağlar. Bu ise materyalde aktarılan ileti ve anlamları kabulümüzü belirler (Burton, 2010:133).

Televizyon kendine has bir dili olan ve kendine içkin özellikleri ile eşdeğer metinler üreten araçlardan biridir. Televizyon metinlerinin anlaşılabilmesi için öncelikle metin kavramının ele alınması gerekir. Bathes’in söylemiyle yapısalcılıktan postyapısalcılığa geçiş, “eser”den “metne” geçişi ifade eder. Yani bu geçiş, roman ya da şiiri sadece bir takım anlamlarla yüklenmiş kapalı bir kendilik biçiminde değerlendirmekten; indirgenemeyecek düzeyde çok anlamlı olarak, neticede hiçbir şekilde bir tek merkeze, esasa ve anlama

indirgenmesi mümkün olamayan gösterenlerin bitmeyen bir oyunu şeklinde değerlendirmeye geçirir (akt. Eagleton, 2014:149). Barthes açısından metin “yapı”dan çok bir “yapılaşma” sürecidir, söz konusu yapılaşmayı ise eleştiri mümkün kılar (akt. Eagleton, 2014:150). Barthes’in Balzac’ın Sarrasine isimli öyküsünü (S/Z hikayesi) analiz ettiği çalışması ile birlikte ulaştığı sonuçlar şöyledir: Bundan böyle bir edebiyat eseri sabit bir nesne veya kısıtlı bir yapı biçiminde değerlendirilemez, eleştirmenin dili tüm bilimsel nesnellik söylemlerinden uzaklaşmıştır. Eleştiri bakımından en karışık metinler, okutan metinler yerine yazdıran metinlerdir; eleştirmenleri kendilerini alt üst etmeye, değişik söylemler üretmeye, esere karşı olan “kendi yarı keyfi anlam oyunlarını” ortaya çıkarmaya yönlendiren metinler (akt. Eagleton, 2014:148). İşte Barthes tarafından ortaya konan “yazdıran metin”ler okuyucusuna kendine ait farklı anlamlar üretme fırsatı veren metinlerdir. Barthes’in bu düşüncesinden yola çıkan Fiske televizyon metinlerinin “üretimsel (yapımcı/producerly)” metinler olduğunu ileri sürer. Bu düşüncesini geliştirirken “Bakhtin’in ‘çokanlamlılık ve metinlerarasılık’ ve Volosinov’un işaretin çok vurgululuğu” kavramlarına işaret eder, söz konusu kavramları televizyon incelemelerine dahil eder (akt. Özsoy, 2011:82).

Barthes, “yazılabilir” metinlere değinir. Okuyucunun metnin tüketicisi yerine üreticisi olmasını sağlayan metinler: “Dili parçalayan avant-garde metinler” (akt. Ellis ve Coward, 1985:85). Barthes klasik gerçekçi metinlerin alanında hâkim yazma biçiminin okurun yalnızca metni onaylayan ya da reddeden bir tüketici rolüne indirgediğini ve bunun normal yazma biçimi olduğunu dile getirir. Barthes açısından gerçekçi metinde anlam üretimini işaret eden eleştiri, serbestleştirici bir işlevdir. Oysa geleneksel eleştiri metinde rahatsızlık verici çoğulluğun kapanmasını hedefler anlamı sabit hale getirmeyi, bir kaynağa dayanmayı (yazar) ve bir neticeyi, bir kapanmayı (belirli anlamı) hedefler (akt. Ellis ve Coward, 1985:85-86). Barthes’e göre metni oluşturan şey farklılıktır. Tüm gösterenler kendisinden farklı olan ve ona tabi olan bir gönderme perspektifine yönelir. Söz konusu kodlar metnin anlamını oluşturur ve durumsallığını inşa ederler. Barthes açısından metnin bireyselliği değil farklılığı söz konusudur (akt. Ellis ve Coward, 1985:82).

Fiske (2001:83), televizyonun izleyici kitlesinin çok farklı gruptan oluştuğunu ve homojen bir yapıda olmadığını ve bu izleyici kitlenin televizyonun anlam üretimi sürecine

aktif biçimde dâhil olduklarını ifade eder. Bu sebeple televizyon metnlerinin izleyiciler tarafından dikkatle okunan bir anlam potansiyeli içerdiklerini söyler. Fiske televizyon metnlerinin bir anlam taşıyıcısı olduğunu düşünür. Fiske'ye göre, Barthes'in yazarsıl metin ayrımı, Umberto Eco tarafından ortaya atılan açık ve kapalı metin ayrımına dayanır: "Okurcul metin kapanırken, yazarsıl metin açılır". Fiske televizyon metnlerini anlamlandırırken Eco ve Barthes'in fikir ve kavramlarından hareketle, açık, yazarsıl ve bu şekli ile avant-garde (öncü) metinleri andırdığını vurgular ve yapımıcıl bir metin halinde yazarsıl metinlerden farklılaşan taraflarının onu popüler hale getirdiğini ifade eder. Fiske açısından televizyon, yazarsıl avant-garde metinlerden ayrı biçimde ve auteur'un kendine özgü tarzı ve üslubunu gerektirmez. Avant-garde metin yazarları ya da oyuncular metin aracılığı ile okuyucuyu etkileyerek ondan anlam ve haz üretecek biçimde yeni söylemsel yeterlilikler talep ederken yapımıcıl metinler öncesinde söz konusu olan söylemsel yeterlilikler temelinde inşa edilir ve bireysel şekilde yapımıcıl olarak değerlendirilmesini bekler (akt. Özsoy, 2011:82-83).

Televizyon, anlatı tarihi süresince üretilen metinlerin tümünden bir takım şeyler almıştır ve bu aldıklarıyla yeni bir anlatı biçimi ortaya çıkarmıştır (İnal, 2001:258). Televizyon yayıncılığında anlatım biçimi dağınıktır, sıralı değil kapsamlı bir anlatım biçimi tercih edilir. Televizyon anlatısının karakteristik özelliği nihai bir kapanışa dayanmaz, aksine olayların devamlı suretle yeniden yapılandırılmasını içerir. Televizyon anlatıları (kurgusal veya kurgusal olmayan) tıpkı haber bültenleri gibi açık uçlu anlatılardır ve devamlı bir yenilenmeye dayalıdır. Kapanış ve kesinlik gibi merkezi niteliklere sahip değildir. Televizyon anlatıları tekrarlanan bir yapı içerir; formatlar tekrar eder, durumlar tekrarlanır. Televizyon anlatıları her defasında bir yenilik içerirler. Durum komedisinde karakterler yeni bir ikilemle yüz yüze gelir, belgeseller yeni bir problem durumu oluştururlar, haberlerde yeni bir olaydan, bir grevden, bir depremde vb. bahsedilir (Ellis, 2001:147). Televizyon yayıncılığının kurgusal metinleri sinemanın niteliği olan kısaltmaları kullanmaz, bu sebeple televizyon dramaları bir samimiyet hissi, eğlence sinemasından ayrı bir hız ve ilgiyle karakterize olur (Ellis, 2001:148). Ellis'e göre (2001:146), yayın yapmakta olan televizyon kanallarında yer alan bir anlatı modelinin, hali hazırda var olan şekliyle televizyonun ticari kurumsal ve maddi varlığına yönelik olması gerekir. Televizyon anlatılarını sinema anlatıları gibi seyretmek, roman gibi okumak mümkün değildir. Gerek sinemada gerekse romanda

yaratılan karakterler öykünün sonunda tamamıyla tanınır. Anlatı sona erdiğinde kim dost kim düşman ortaya çıkar. Buna rağmen televizyon pembe dizilerinde karakterlerin farklılaşıp dönüştüğünü izleriz. Onların neyi ne zaman yapacakları net değildir. Bugün çapkın olan biri iki yıl sonra sadık bir eş haline gelebilir. Televizyon anlatısının karakterlerine güvenmek olası değildir. Bir bakıma onlar seyirciye fazlasıyla benzerdirler (İnal, 2001:261).

Televizyon anlatısını anlamak ve metin analizlerinde kullanmak adına Fiske tarafından yapılan ikili ayrıma dikkat etmek gerekir. Televizyonun kendine has anlatı yapısında anlamlar, paradigmatic ve sentegmatik boyut olmak üzere iki boyutun etkileşimi temelinde oluşturulmaktadır (akt.Özsoy,2011:86). Anlatı anlamı iki boyutta ortaya çıkarır. Sentegmatik boyut neden sonuç ilişkilerine bağlı olarak olayların birbirine bağlanmasını sağlar. Kurallardan hangisini kullanırsa kullansın hedef, olayları, aralarındaki ilişkileri anlamlı ve buna dayanarak anlaşılabilir kılmak adına birbirine bağlı hale getirmektir. Paradigmatic boyutta ise sentegmatik boyutta görülen olaylar zincirini bütünleyen ve söz konusu anlaksallığı aşarak bütünlüğü ortaya çıkaran nitelikler ve bağlamın varlığından bahsedilebilir (Fiske, 2001:128). “Tekil bir televizyon programı, benzer yapıdaki öğelerin oluşturduğu öbek olarak paradigmatic ve farklı paradigmatlardan öğelerin inşa ettiği anlamlı birleşme olarak sentagmatik boyutlar aracılığıyla tanımlanır ve bu boyutlarda ilerleyip yayılarak anlatısallık kazanır” (Çelenk, 2005:70). Televizyonun anlatısal nitelikleri türsel uzlaşımların ötesindedir. Bu form türleri içine dahil eder ve onları benzeştirir. Televizyon türleri arasında ortaya çıkan söz konusu benzeşme, bir yandan paradigmatic boyutta (sonlanmama) bir yandan da sentegmatik boyutta (parçalanma) üretilen bir yapılaşmadır. Parçalar gözlemlendiğinde ağırlıklı olarak yakın çekimlerin kullanılması, ayrıntıların, dekorun geride bırakılması, söz ağırlıklı olma, direkt olarak seyirciye seslenme gibi unsurlar görülebilir. Parçalanarak devam eden söz konusu anlatı televizyona içkin bir biçimdir : “Televizyonun program türlerinin uzlaşımlarının da ortak paydasını oluşturur. Televizyonda anlamlandırma biçimini ve temsilleri şekillendirir” (İnal, 2001:261). “Anlatının gücü, roman gibi ‘yüksek kültür’ olarak görülen ürünler kadar, hatta belki ondan daha fazla popüler kültürün kalbinde atmaktadır”; çağımızın popülerliği en yüksek aracı olan televizyon adına sözü edilen güç, devamlı yenilenmeye ihtiyaç duyan televizyon söylemi aracılığıyla varlığını devam ettirmektedir (Adaklı, 2001:229). Ellis’e göre (2001:130), televizyon görüntüsü anlamın açıkça ortada olduğu bir yapıya sahiptir. Televizyonda arka plan ve bağlama genel

olarak yer verilir fakat sinemada ve bilhassa sanatsal sinemada görüldüğü gibi ayrıntılara dair bir fetişizm ortaya çıkaracak nitelikte vurgulanmaz. Anlatı adına önemli bir ayrıntı, ayrıntının yokluğu ile vurgulanır (Ellis, 2001:130).

4.2. Tür Kavramı Ve Televizyonda Türler

Sanatsal bir kavram olarak kullanılan tür sözcüğünün kökeni, Fransızca kökenli “genre” sözcüğüne dayanır. Genre, genel olarak “cins ‘aralarında benzer, ortak özellikler bulunan varlık ve nesnelerin topluluğu”nu ifade etmektedir. Fakat sanat alanlarına dair bir sözcük olan genrenin karşılığı olarak tür sözcüğünün kullanılması daha doğru olmaktadır. Tür, farklı sanat alanlarındaki eserlerin gruplara ayrılmasının neticesi olarak, söz konusu grupları ifade etmek üzere ele alınan bir kavramdır ve ilk olarak gruplandırma amacına dayanır (Abisel,1995:13-14). Nitekim tür sözcüğü Türk Dil Kurumu tarafından “ortak özellikleri olan bireylerin tamamı, cinslerin ayrıldığı bölüm” şeklinde tanımlanmıştır (<http://www.tdk.gov.tr>).

Akla dayalı olarak ve aklın ortaya çıkardığı yöntemlerle evrenin anlamlandırılmasında sınıflandırma süreci, ilk olarak doğa bilimleriyle başlamış ve gelişmiştir. Bireyin etrafındaki varlıklara dair bilgi düzeyini ve onları kontrol gücünü artırabilmek adına söz konusu varlıkları benzer yönleri ve değişiklikleri açısından gruplandırarak değerlendirmesi, ona düzenli bir araştırma olanağı sağlamıştır. Bu açıdan kültür ve sanat yapıtlarının ele alınmasında aynı yöntemin izlenmesi söz konusu olmuştur ve nitekim 17. yüzyıl itibarıyla sanat ürünleri de yaygın olarak sınıflandırma sürecine girmiştir. Bu bakımdan tür kavramı kültür alanlarına biyolojiden geçmiştir ve özünde “varlıklarla şeyleri, sonradan atfedilen bir çerçeveye yerleştirmekle” alakalıdır. Fakat tür kavramı bilhassa popüler kültür alanlarında üretim sürecinden itibaren ele alındığı için belirli düzeyde bir “önbelleşicilik” de elde etmiştir (Abisel, 1995:14). Tür terimi basit biçimde Fransızca kökenli bir terimdir, ancak bu terim edebiyat, film ya da televizyon araştırmalarında kullanılması durumunda daha geniş bir uygulama alanı gerektirir. Tür kavramı, edebiyat ürünlerinin, filmlerin ve televizyon programlarının kategorize edilmesini sağlar, çünkü bunlar benzersiz değildir. Bu anlamda tür teorisi herhangi bir çalışmanın onunla ilişkili bir çalışma grubu içerisinde değerlendirilebileceği durumlar üzerinde durur

(Feuer, 2005:104). Tür terimi ilk olarak Aristoteles tarafından kullanılmıştır. Aristo, trajediyi ideal bir tür şeklinde tanımlamıştır. Benzer biçimde Aristo'dan esinlenen edebiyat eleştirmeni Northrop Frye de 1950'li yıllarda edebiyat eserlerini türlere ve kategorilere ayırma düşüncesini geliştirmiştir (Feuer, 2005:104). Tür teosisi, Amerikan filmleri ile televizyon programlarına yararlı olacak biçimde uygulanmıştır (Feuer, 2005:105).

Tüm medya metinleri kendi içinde kümelenirse de, türler yer aldıkları medya aracına özgü üretim biçimleri baz alınarak şekillenmekte ve medya kategorilerini meydana getirmektedirler. Aynı zamanda, "türlerin geçişselliği", tüm türlerin kendine has biçimsel nitelikleri ile birlikte yeni ortamın niteliklerini de kapsayacak şekilde biçimlenebilmesi, tür olgusunu bilhassa medya evreninde problemli kılmaktadır (Özel, 2019:14). Tür çalışmaları içinde, filmlerin ve televizyon programlarının ele alınması, birer popüler kültür ürünü olmalarının gereğidir (Feuer, 2005:106). Türler, film ve televizyon endüstrilerine, belirli bir kültürel ürünün üretimi sürecinde var olan benzerlik ve farklılıkları arasındaki gerilim durumlarını kontrol olanağı sağlar. Örneğin, klasik Hollywood anlatı ve türleri benzerlik içeren oldukça sınırlı yapılar temelinde kendine özgü farklılıklarını da üretmektedir (Feuer, 2005:107).

Türler, izleyici ile seyretme anındaki ilişkiyi de içeren değişken yapılardır (Abisel,1995:8). Tür kavramı "edebiyatta roman, öykü, şiir, deneme" gibi kendi içlerinde biçim ve içerik bakımından benzerlikler taşıyan bir takım ürünleri ifade etmek amacıyla ele alınmış, sinema alanında "western, müzikal, korku vb."; televizyonda ise "haber, sopa opera, belgesel gibi" aralarında bir takım benzerlikler içeren ve ortak formüllere dayanan biçimler adına kullanılmıştır (Adaklı, 2001:236). Tür kavramı ilk kez filmler adına ele alınmış ancak bir süre sonra müzik, radyo, televizyon, kitap, dergi ve çok sayıda alanda yer almaya başlamıştır. Basit biçimde tanımlayacak olursak, tür, kimi ortak nitelikleri bulunan "münferit ürünlerin toplamıdır" (Laughey, 2010:153). Bu anlamda tür kuramı; medya ve kültür ürünlerinin ortak anlamlar üretecek şekilde sınıf ya da kategorilere ayrıldığı varsayımından hareket eder (Laughey, 2010:153). Tür, "medya ürününün bir çeşidi ya da kategorisidir" (Burton, 2010:92-93). Türler net, belirli ve temel niteliklere sahiptir. Bu nitelikler belirli bir süreç içerisinde yinelenmelerinin ardından oldukça iyi biçimde algılanmalı ve tanınmalıdırlar. Kimi zaman türlerin alttür şeklinde isimlendirilebilecek,

“Bond casusluk filmleri ya da uzay bilim kurgu filmleri gibi” çeşitleri söz konusu olabilir (Burton, 2010:92-93). Melo ve Asis’e (2016:43) göre her ne kadar öncelikle yapı ve metinsel estetik gibi unsurların dikkate alınması gerekirken, medyada türler “içerik vaadi veya içerik olasılığı, gönderici ve alıcı arasında bir tür önceden hazırlanmış sözleşme” şeklinde ele alınmaktadır. Bu temel fikir çerçevesinde tür kavramı Denis Mc Quail tarafından bir “içerik kategorisi” şeklinde ele alınır (akt. Melo ve Asis, 2016:43).

Endüstriler program üretimi yaparken programları tanımlama ve çizelgeleme gibi merkezi uygulamalarda tür kavramından yararlanırlar (Mittel, 2005:37). Gittlin’e göre (1994:25), televizyon türlerini ve programlarını tedarikçiler ve yöneticilerin bir uyum içinde belirledikleri ve biçimlendirdikleri yapılar olarak ele alabiliriz. Yani türlerin ve geleneklerin oluşumu ve gelişimi ile ilgili belirleyici unsurların başında endüstri ve yöneticiler yer almaktadır. Laughey’e göre ise (2010:154-155) türler salt yapımcı ve pazarlamacılar tarafından belirlenmez, bu süreçte okuyucu ya da izleyicileri de göz ardı etmemek gerekir. Türler yoğunlukla tüketici türlerine direkt etkide bulunur. Medya teorisyenlerinin önemli bir bölümü siyasi bir bakışla türleri pazarlama ile tüketici kitle etkileri, üretim ile tüketim pratiklerinin ortak bir yansıması olarak değerlendirir. Türler gerek anlam gerekse beğenilmeleri açısından devam eden bir değişim içerisindeyler. Mesela Western film türü, eski dönem yapımcı ve izler kitleleri bakımından çok büyük bir ilgiye sahipken, bugünkü yapımcılar ve tüketiciler için bu kadar albenili değildir (Laughey, 2010:154-155). Zira Mittel’e göre (2005:43) türler metinlere özgü yapılar değildir; kimi teorisyenlerin endüstriyel ve izleyici gibi dış unsurları temelinde geliştirdikleri süreçlerden oluşurlar. Türü anlamlandırabilmek, metinler, endüstri, seyirci ve tarihsel bağlamın karşılıklı kompleks ilişkilerini çözümlemeyi gerektirmektedir (Özel, 2019:46).

Gledhill (1997:353) medya endüstrisinin kültürel çalışmalarında üzerinde durulması önemli olan, birbiri ile ilişkili üç ayrı an ya da aşamadan bahsetmektedir:

1. Üretim ve dağıtım: finansörler, stüdyolar, TV şirketleri, yapımcılar ve kontrolörler, sansürcüler, senaryo yazarları, yönetmenler, yıldızlar. festivaller ve ödüller, reklam ve tanıtım, basın açıklamaları vb.
2. Ürün veya metin: türler ve program formatları, uyarımlar, anlatı yapıları, stiller, ikonografi, performanslar, yıldızlar vb.

3. Alımlama: sinemaya gitme, TV programı, aile izleyicileri, mutfak TV, sinema ekranına bakış, TV ekranına gözetme, iğnelemeler, yorumlar ve yorumcular vb.

İnal'a göre (2001:231) Gledhill tarafından tanımlanan bu üç düzeyin aralarındaki ilişkilere odaklanılmadan televizyonun kültürel hayattaki önemine dair doğru ve dönüşüm sağlayan bir çalışmanın yürütülmesi imkanı değildir. Nitekim televizyon türleri gerek endüstri gerekse seyircinin uzlaşımı ile temellenir. Bir türün üretilmesi, popülerlik kazanabilmesi için endüstriye kazanç sağlayacak nitelikte olması ve hedeflenen seyirci topluluğu tarafından desteklenmesi gerekir.

“Büyük ölçekli ekonomiler üretimin standartlaşmasını ve popüler türlerin (...) ortaya çıkmasını gerektirir. Bir tür filminin gelişmiş setleri, kostüm tasarımı ve sahne dekorları bir miktar değişikliklerle bir sonraki yapımda tekrar kullanılabilir. Olay örgüsü ve diyaloglardaki uzlaşımlara aşina olan yazarlar, üretim hattında çalışır gibi bir bölümden diğerine geçerler, figüranlar ve yıldızlar belirli bir türe uygun kahraman imajını oluşturmak için uygun jestler, kılık kıyafet, davranış sunum biçimi ile donanırlar; stüdyo teknisyenleri, kameramanlar, editörler ve yönetmenler söz konusu türe ait görsel dünyayı ve anlatı biçimini üretmek için gerekli olan tasarım, aydınlatma ve sinematografi için gittikçe daha verimli bir biçimde çalışırlar” (Gledhill, 1997:35-354).

Türler geleneksel biçimde metinsel bileşenler olarak değerlendirilmiştir. Türler her ne kadar metin kategorileri olsa da metinlerin kendi sınıflandırılmalarını belirlemesi, içermesi ya da üretmesi söz konusu değildir (Mittel, 2005:43). Genel kategoriler metinlerarasıdır ve bu sebeple bunlar herhangi bir medya metninin sınırlı evreninde olduğundan daha geniş düzeyde işlev görür. Metinler kesin biçimde türlere dair izler barındırsa bile söz konusu metinsel sözleşmeler asıl olarak türü tanımlayamaz: “Türler yalnızca kültürel bağlamlar içerisinde metinlerin yaratılması, dolaşımı ve alımı yoluyla var olur” (Mittel, 2005:43).

Tür çalışmaları oldukça öne taşır, çünkü okuyucu ve izleyiciye metinlerin nasıl oldukları (ya da olması gerektiği), nasıl üretildikleri ve seyirci için nasıl işlev gördükleri ile ilgili bilgi verirler. Türler, seyredeceğimiz filmler, televizyon programları ve videolar veya radyoda dinleyeceğimiz müziklerin ne şekilde olacağına ilişkin beklentilerini biçimlendirir. Türler bizim için önem taşır, çünkü metinlerin farklı metinlerle bağını gerek biçim gerekse içerik bakımından değerlendirmemize olanak verir (Berger, 1992:xii). Metinlerarasılık, farklı

metinlerin içerik bakımından karşılıklı ilişkilerini gösteren bir kavramdır. Metinler (kimi zaman istemeyerek de olsa) bazı unsurları birbirlerinden ödünç alma yoluna giderler. Tür teorisi, metinlerin karşılıklı olarak farklı seviyelerde form ya da formülleri açısından ilişkili olduğunu ileri sürer (Berger, 1992:xxi). Tür ürününün niteliklerinden birisi, kendi türündeki farklı ürünlerle benzerlikler taşıması ve bu açıdan tanınabilirliğidir (Gledhill, 1997:352). İnal'a göre (2001:270), ünlü sanatçıların hayatlarından halktan insanların başlarına gelen felaketlere kadar çok sayıda hikaye "kurmaca anlatılarla gerçeğe dayanan metinler arasındaki çizgiyi bulanıklaştırırken", değişik türler arasında ortaya çıkan metinlerarasılıksa, anlamlandırma aşamasında yapılan göndermeler aracılığıyla hayata dair algılarımızı keskinleştirir.

Herhangi bir programı seyretmeye niyet ettiğimizde, çoğunlukla seyredeceğimiz program türünü dikkate alırız. Genel itibarıyla program türlerinin her birinden nasıl bir beklentimiz olduğunu ve nasıl bir tatmin aradığımızı biliriz (Berger, 1992:4). Berger (1992:3), en önemli televizyon türlerini şu şekilde sıralamaktadır: reklamlar, haberler, belgeseller, durum komedileri, diziler, talk showlar, röportajlar, bilimsel programlar, yarışmalar, spor programları, polisiyeler, bilim kurgu programları, nasıl yapılır programları (yemek, ev dekorasyonu). Sözü edilen türlerin büyük bölümünün alt türleri de bulunmaktadır. Herhangi bir tür kategorisi, kendi kurgusal evreninde bir takım benzerlikler açısından gruplandırılma biçimini tanımlar; basmakalıplar, temalar, stiller, duygusal etkiler vb. Söz konusu tür kategorileri daha sonraki uygulamalarda büyük önem taşıyan bir rehber işlevindedir (Gledhill, 1997:351).

Türler, sadece bir üretim sürecini standartlaştıran yapılar olmayıp, bir seyirci kitlesini de dengelemeye yarayan unsurlardır. Seyircinin aslında bir sinema bileti ya da televizyon lisansı satın alarak elde ettiği şey, kurgusal bir evrende ona eğlence sağlayacak bir deneyim türünün vaadidir (Gledhill, 1997:354). Belirli bir tür filmi anlamlarını görsel, tematik ve ideolojik farklılıklar temelinde üretir ve tür bu süreçte merkezi bir anlamlandırma farklılığı ortaya çıkarır. Bu tür bir karşıtlıklar listesi oluşturmak, herhangi bir türde ortaya çıkan karşıtlıkların arkasındaki çıkarları aydınlatır. Böyle bir uygulamanın hedefi sabit karşıtlıklar üretmek değil fakat değişik anlamlar üreten bir örüntüyü belirlemektir. Kültürel ve ideolojik değerlerin karşıtlıklar vasıtası ile farklılaşması, bireylerin

anlam etrafındaki mücadeleyi izlemesine olanak sağlar (Gledhill, 1997:357). Gledhill (1997:360) Steve Neale'nin tür konusuna ilişkin bir makalesinde, tür filmlerinde referans olabilecek iki ayrım olduğunu ifade eder. Neale kültürel gerçeğe benzerlik ve türsel gerçeğe benzerlik ayrımına gider. Bir filmin herhangi bir tür içerisinde yer alabilmesi amacıyla o türün kurallarına uyması gerekir: "Türsel gerçeğe benzerlik güvenilirliğin sınırları içinde fantaziyle oyuna izin verirken (örneğin bir müzikalde sorunlarınız hakkında şarkı söylemek, gotik korku filminde sarımsağın gücü), kültürel gerçeğe benzerlik bizi kurgunun dışındaki sosyal dünyanın normlarına, ahlak yapısına ve sağduyusuna götürür" (1997:360). Değişik türler türsel gerçeğebenzerlik ve kültürel gerçeğebenzerlik arasında ayrı ilişkiler ortaya çıkarır (Gledhill, 1997:360).

Gledhill'e göre türleri ortaya çıkaran ve söz konusu türe dair her örneğin arkasındaki uzlaşım sal anlatı düzeni "Sauussure'un langue kavramına" o türe dair örneklerin her biri de arkasında dil yapısının olduğu söze (parole) benzer. Tıpkı tüm dil pratiklerinin arkasında bir yapı yer alıyorsa, tüm örneklerin arkasında da söz konusu türe dair uzlaşımlar vardır. Herhangi bir tür çerçevesindeki programlar farklılıkları temelinde şekillenir ve anlam mücadelesi de söz konusu ayrılıklar kapsamında ortaya çıkar. Türlerin her biri gerçekçiliğini iki boyutta ortaya çıkarır; ilki türsel uzlaşımlar çerçevesinde, bu türsel gerçeğe benzerliği (generic verisimilitude) oluşturur, ikincisi ise kültürel yapı temelinde, kültürel gerçeğe benzerlik (cultural verisimilitude). Anlatıların her biri bir taraftan türün ortak anlatısı ve kodları ile uzlaşır, öteki taraftansa kültürel anlamlandırma şekillerinin temsillerine dayanır (akt. İnal, 2001:268). Çelenk'e göre (2005:90), tıpkı televizyon gibi gündelik olanla ve ortak yaşam evreni ile bir hayli ilişkili olan bir aracın gerek kurmaca gerekse diğer tüm türlerinde, "kültürel-gerçeğe benzerliğin kodlarını" sinemadan çok daha fazla şekilde izleyeceğini ve sözü edilen kodları yeniden üreteceği ifade edilebilir.

Televizyon türleri gerek endüstrinin gerekse izleyicinin "bir tür oydaşımı" ile temellenir. Belirli bir türün varlık kazanması ve popüler hale gelebilmesi, endüstri açısından istenilen düzeyde kârı sağlayabilmesi ve hedeflenen izleyici kitlelerince de beğeni kazanması ile mümkün olabilir (Adaklı, 2001:231). Televizyon endüstrisinde daha çok izleyiciyi elde etmiş eski türlerin kendini tekrar ettiği ve bu nedenle de yeni türlere fazla yer verilmediği söylenebilir. Adaklı'ya göre (2001:238), bir yandan geçmişten bu yana tecimsel

yayıncılığın egemenliğinde olan; yeni türler denenmese bile çok sayıda yeni formülün uygulandığı ABD yayın sektörü için, bir yandan da kamu hizmeti yayın anlayışının ve geleneksel formüllerin egemen kılındığı Avrupa için 1980’li yıllarla beraber formatların çeşitlendiği ve sözü edilen çeşitliliğin hızı anlamında önemli bir değişimin söz konusu olduğu ifade edilebilir. Bu süreç yeni türlerden daha fazla, eski önemli türlerin farklı bir şekli olarak da düşünülebilir. “İngiltere, Fransa, İsveç gibi Avrupa ülkeleri ile Doğu blokunun çözülmesiyle birlikte Batılı kampa katılmaya başlayan ülkeler ve Türkiye” adına bu durum dramatik bir biçimde ilerlemiştir. Söz konusu ülkelerin televizyonları, kamu hizmeti kuruluşlarının negatif yaklaştığı “gevşek” bir takım formatlarla “reality, talk, game chat show’lar; haber-magazinler, paparazziler vs.” ve eğlencenin hakim olduğu belirli türlerle 1980’li yılların ortaları itibariyle karşılaşır olmuştur (Adaklı, 2001:239).

Feuer’e göre (2005:114), tarihte batıda türlerin üretilmesi, dönüşüm geçirmesi ve ortadan kalması genel olarak 10 yıllık süreçler içerisinde gerçekleşmiştir. Örneğin ABD’de 1960’lı yıllarda “kırsal” sit-comlar (taşra yaşamını anlatan sit-comlar) yayginken, 1960’lı yılların sonunda bu türden uzaklaşmış ve seyircilerin ihtiyaçlarının farklılaştığı düşünülerek 1970’li yılların ortalarına kadar olan süreçte sosyal ve siyasal olayların anlatıldığı bir komedi türüne geçiş yapılmıştır. 1970’li yılların ortalarında ise gençlik sitcomları dönemin yaygın türü olmuştur. 1980’li yıllarda da 1950’li yılların sağlıklı yerli komedilerine dönüşü ifade eden aile sitcomları gelmiştir.

Türkiye’de farklı televizyon türlerinin, hızlı biçimde tüm televizyon kanallarında yer bulmaları ve ardından da hızlı biçimde yok olup gitmeleri veya da farklı formüllerle kendilerini devam ettirmeleri günümüz itibariyle alışılmış bir durumdur. Söz konusu hal, aslında ABD ve Batı Avrupa olmak üzere çok sayıda ülke televizyonunda görülebilecek bir durum olsa dahi, Türkiye’deki vaziyet farklı tarafları ile ilginç bir görünümde (Çelenk, 2005:91). Türkiye’ye bakıldığında, özel televizyon yayıncılığı alanında türlerin dönüşümünün kendine has bir gelişim göstermesinin belirtilerinden biri, tür ve formatların dönüşümünün ABD ve Batı Avrupa’da görülenin aksine oldukça kısa süreli periyotlarda yaşanması, dahası bir taraftan eski ve yeni formatlar iç içe geçirilirken öteki taraftan tür ve formatların sınırlarının her geçen gün azalması ve “melez” türlerin yaygınlık kazanması olduğu söylenebilir (Çelenk, 2005:92). Televizyonda program üretim sürecinde

kullanılmakta olan “klişeler, dekorlar, çekim teknikleri ve diğer şeyler” türlerin karşılıklı geçişkenliği konusunu da vurgular. Bu noktada, televizyonda türleri genelleştirerek ele almak ve bir içeriğin bir türe ait olduğunu düşünmek her zaman olanaklı olmayabilir. Öte yandan, televizyon sektörünün ticari unsurlar temelinde devamlı şekilde kendini yenilemek durumunda olduğu söylenebilir. Bu sebeple, türlerden üretilmiş farklı türlerin veya da melez türlerin yaygınlaşması oldukça normal bir sürece işaret eder (Özel, 2019:38).

4.2.1. Televizyonda Yaygın Türler ve Türlerinin Temel Unsurları

Türkiye’de tecimsel televizyon yayıncılığının ortaya çıkması ve yayıncılıktaki dönüşümle birlikte türlerde de önemli değişimler yaşanmış ve yeni dönemle uyumlu popüler türler televizyonda varlık kazanmaya başlamıştır. Tecimsel yayıncılığa geçiş ile birlikte kanalların yayın akışları içerisinde yer alan programlar, egemen türler ve popülerlik kazanan televizyon ünlüleri, 1990’lı yıllarda yaşanan siyasal, ekonomik ve toplumsal dönüşüm iklimiyle uyumlu bir seyir izlemiştir. Ticari yayıncılık ile birlikte başlatılan ve günümüze kadar gelen içerik yapılaşması, seyirciye ilk olarak bir “tüketici” kimliği eklemlenmiştir. Bu doğrultuda “boş zaman’ın yaygın kullanım biçimleri”, 1980’li yıllar itibariyle yaşanmaya başlanan toplumsal dönüşüm ile ilişkili egemen düşünce ve kanaatleri bir yandan yapılaştırmış bir yandan da onlar tarafından belirlenmiştir (Çelenk, 2005:206). Çelenk (2005:206-207) Türkiye’de ticari televizyon yayıncılığının başlaması ile birlikte yaşanan on yılı aşan bir dönemde yayın akışı içinde ana-yayın kuşağında yaygın biçimde yer verilen program içeriklerini şöyle sıralamaktadır:

“Yerli Televizyon Draması: diziler, seriyaller, komedi ve güldürü dizileri, durum komedileri”.

“Show Programları: Talk Showlar, Müzik-Eğlence programları, Yarışma programları (Quiz Show ya da Contests olarak adlandırılan yarışmalar ve Game Show olarak adlandırılan ‘Oyun’lar), Televole grubu programlar.)”

“Forum Programları: Haber-tartışma programları ve Haber-Dosyaları, Spor Kritik’ler”

“Yaşam Öyküleri’ Programcılığı: Reality Showlar”.

Çelenk’e göre (2005:207), yerli televizyon programcılığında günümüz itibariyle türsel ayrımların gittikçe belirginliğini yitirdiği ve sınıflandırılması bir hayli zor olan anlatı biçimlerinin ortaya çıktığı ifade edilebilir. Egemen türler incelendiğinde, “yerli televizyon

draması” ve diğer üç kategoride yer alan tür ve formatlar içinde, “sosyo duygusal iklime yaydıkları değerler, ortak yaşam dünyasına ilişkin kanaatler ve ‘televizyon mesajı’ bakımından” ilginç bir farklılığın her geçen gün görünürlük kazandığı görülmektedir. “Yerli televizyon dramalarının özgün alt türlerinde” toplumsal hayatın farklı görünümlerine şahit olunabilmektedir. Örneğin “aile ve cemaat dizileri; müşfik, dayanışmacı, ‘ahlak’lı ve barışçı karakterlerle doludur” (Çelenk, 2005:207).

Burton’a göre (2010:92-93) türlerin tümü onlara temel karakteristiklerini kazandıran bir plana sahiptir. Türler, her daim tüm unsurları barındırmaz. Bunlar içerisinde kimilerini kullanır. Verili bir türün oluşumunu ortaya çıkaran söz konusu unsurlardır. Bu unsurlar bilinçsiz bir şekilde görmek istediğimiz, seyretmek ve okumaktan zevk aldığımız şeylerdir. Burton bu unsurları şöyle ele alır: Öncelikle türlerin tümü ayırt edilebilir başrol oyuncularını veya önemli karakterlerden oluşur. Türlerin çoğunda aynı nitelikte olmalarında ötürü “kadın ve erkek başrol oyuncularını” basit biçimde önceden tahmin edilebilir. Söz konusu erkekler cesur ve yakışıklıdırlar ve çoğunlukla tehlikede olan bir kadını içinde bulunduğu durumdan çıkarırlar. Benzer biçimde kadın başrol oyuncu da oldukça güzeldir ve erkek kahramanın gerisinde bulunur. Türlerde yer alan kahramanları “karakter ve davranış biçimleri” bakımından ayırt etmek çok olası değildir. Senaryonun parçalarından biri de, devamlı suretle herhangi bir rolü oynayan oyuncular tarafından üretilen, dikkat çeken ancak küçük karakterlerdir (Burton, 2010:94). Türler görüntüsel göstergelerden oluşurlar. Görüntüsel göstergelerin üç türü bulunur; “nesneler, arka planlar ve bazen de yıldızlar”. Türler görüntüsel göstergelerle temel bulur, onlar aracılığıyla izleyici karşısında ne olduğunu algılayabilir. Görüntüsel göstergeleri anlamının ve yorumlamanın ardından türe ait diğer tüm unsurlar kestirilebilir: “Kovboy filmlerindeki 45’lik Colt, Casusluk filmlerindeki kurye, Bilim Kurgulardaki ışın tabancası gibi” (Burton, 2010:95). Televizyon pembe dizilerinde tanınan kadın ve erkek kahramanların yüzleri de birer görüntüsel gösterge halini almıştır. Arka plan ve dekor unsurları da herhangi bir türe özgü tipik unsurlardır (Burton, 2010:96). Öykülerde tekrar eden ve ele alınan tema veya fikirler de türlerin temel parçalarındandır. Kimi temalar görece şekilde tüm türler için söz konusuysa kimileri ise bazı türlere özgüdür. Örneğin hemen hemen tüm türler iyi ve kötü ikiliğine ve “doğru ve yanlış alternatif açıları”na dair birşeyler anlatır. Herhangi bir öyküde merkezi

bir düşünce bulunması bir yandan da onu önemli hale getirir. Tema bir iletiye dönüşür (Burton, 2010:97).

Medya ürünlerinin tümü okuyucu ya da izleyiciye bir tür haz verir. Seyircini ürünü satın alması bu nedenledir (Burton, 2010:97). Laughey'e (2010:147) göre, anlatı ve tür inşa edilen ve üretilen iki unsurdur, bu şekilde değilmiş gibi algılandıkları zamanlarda dahi bu böyledir. Tıpkı yıldızların film ya da popüler müziklerin satışını sağlamak üzere pazarlanma şekillerine benzer biçimde, "anlatı biçimleri ve tür kategorileri de" seyircilerin ilgi duydukları film veya müziklerle bütünleşmeleri açısından onları yüreklendirir. Belirsizlik, acıması olmayan tecimsel medya sektöründe her şeyin ilacı gibi algılanır. Fakat anlatı ve türü belirleyen yapımcılar olduğu kadar seyircilerdir. Seyirciler anlatıyı "kavramak", türü ise "belirlemek"le yükümlüdür ve şayet mümkün olursa (yani medya ürünü onların beğenisini kazanırsa) hayran ve yandaş kitlesi olarak sözü edilen medya ürününün varlığının devam ettirirler. Bu sebeple medya endüstrisi, anlatı ve tür unsurlarını izleyiciyi yakınlaştırmak ve medya içeriklerinin azalan popülaritesini tekrar artırmak adına kullanır.

Adaklı'ya göre (2001:251) herhangi bir kültürel metanın üretilmesi ve bireyler tarafından tüketimi ekonomik indirgemeci yaklaşımların belirttiği gibi sadece endüstrinin istekleriyle alakalı değildir. Hiçbir ürün, ondan beklenen talebe karşılık vermeksizin kâra ulaşamaz. Bu anlamda dünyada küresel düzeyli gelişmeler neticesinde ortaya çıkan yeni türler izleyici kitlelerin talepleri, istekleri, değerleri vb. ile karşılıklı etkileşimin bir neticesidir. Ortaya çıkan yeni türler bir anlamda bir baskı sürecinin yansımalarıdır. Eğlence faktörü, kolay tüketilmesi ve kârı artırması nedeniyle fazlaşmıştır, ancak endüstriye eğlencenin kâra dönüştüğünü düşündüren koşulları da dikkatten kaçırmamak gerekir. Bireyler günümüzde kitap okumak ya da dostlarıyla iletişim kurmayı değil televizyondaki yarışma programını seyretmeyi tercih eder hale gelmiştir. Problem, yalnızca bireylerin bayağılıktan haz duyması ya da endüstrinin baskıları değildir. Bu süreçte "izleyici, endüstri, devlet, siyaset, kültür vb. bunların hepsini" günümüzün görüntüsünü ortaya çıkaracak şekilde belirleyen "yapısal sınırlar ve izlere" odaklanmak gerekir (Adaklı, 2001:251). İnâl'a göre de (2001:262), sinema ve televizyonda türler inşa edilirken endüstri ve seyirci birleşir. Televizyonda çeşitli anlatılar üzerinde deneme yapılır, çok riske girilmeyecek ve seyirciyi televizyondan uzaklaştırmayacak saatlere yerleştirilen bu "özgün girişimler" şayet

beğenilirse yaygın bir türe dönüşür, üretim sürecinin belirlenimlerini ve seyircinin taleplerini biçimlendirir.

1990'lı yıllar itibariyle gelişen ticari televizyon yayıncılığının temel dinamiklerinden biri, hızlı biçimde sayıları artan televizyon kanallarının ortaya çıkardığı bir “seçenek artışı” olmuştur. Söz konusu seçenek artışı, içerik yapılaşmasına iki şekilde etki etmektedir. Bunlardan ilki, “türsel yapılaşma ve dönüşümün” hiçbir suretle planlı bir süreç içerisinde oluşturulma olanağının bulunmadığı, katı bir rekabet ortamında, oldukça kısa süreli tepkisel eğilimler (trend) aracılığıyla belirginlik kazanmasıdır. Bir diğeri de, “bu türsel trendlerin bir iki yıllık zaman dilimlerinde bile sabitlenemiyor olmasının yarattığı tematik ve biçimsel melezleşme (hybridisation) eğilimleridir. Melezleşmenin doğal sonucu, türsel ayırım ve uzlaşımların inceldiği ve ayrımların giderek belirsizleştiği bir ‘türdeşleşme’dir” (Çelenk, 2005:287). Çelenk'in (2005:333) televizyonda türler konusunda işaret ettiği kavramlardan bir diğeri de “seriyalleşme” dir: “Seriyaşleşme, televizyonun farklı tür ve formatlardaki programlarının benzer bir devamlılık mantığı içinde ve ‘anlatısal’lığı öne çıkaran bir biçimde kurgulanmasıdır”. Seriyalleşme eğilimleri doğrultusunda televizyonda “tekil bağımsız anlatı” fikri bütünüyle olumsuzlanır. Seriyalleşmenin etkilerinden biri de seyircilerin bir takım programları seyretmeye odaklanmalarına ve belgesel tarzında “görece bağımsız bir anlatı yapısı”nda olan tür veya formatların daha az izlenilir olmasına neden olmasıdır. Söz konusu durumun televizyonda yaratıcı faaliyeti engellediği ise ortadadır. Farklı bir anlatımla seriyalleşme, tüm program türlerinin benzer eğilimlerle biçim değişikliğini getirmektedir (Çelenk, 2005:333).

4.2.2. Televizyon Dramaları; Seri, Serial, Süren Serialler ve Alt-Türler

Televizyon dramaları yayınlandığı her dönem izleyici tarafından ilgi ile izlenen anlatılardır. Televizyonda dramalar yayınlandığı dönemin ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel koşullarına uyum sağlar ve her dönem belirli dönüşümler geçirir. Medya aracılığıyla yeni bir görünüm kazanan hikâye anlatımı, “gazetelerde tefrika romanlar, radyoda arkası yarın, televizyonda dizi filmler gibi yapımlarla” modern döneme uyumlu hale getirilmiştir (Cereci, 2014:4). “Televizyon draması, televizyonun hikâye anlatma sisteminin en dolaysız anlatılarından biridir” (Çelenk, 2005:321). Bu sebeple, ortak yaşam evreninin değerlerini,

etkileşim biçimlerini ve yaşam tarzlarını yeniden üretmekle yükümlü olan yerli televizyon dramasına, “kültürel bir tutunumun” oluşturulmasında özel bir değer yüklenmektedir (Çelenk, 2005:32). Kurgu sözcüğü gerçek yaşamdan uzaklaşmayı ifade eder. Bir televizyon dizisi seyretmek gündelik hayat etkinliklerinden ve gerçek yaşamla ilişkili olduğunu dile getiren medya yapımlarından niteliksel anlamda başka bir deneyim sağlayan hayali bir dünyaya dalmak anlamına gelir (Gledhill, 1997:340). Çok kanallı yayıncılık sisteminin televizyon içeriklerinde “kısa dönemli eğilimler halindeki (trendy) belirlenimlerinin” en fazla görünür olduğu anlatı türlerinden biri televizyon dramasıdır. Sözü edilen trendy eğilimleri dramaların tüm formatlarında görmek mümkündür: Tüm bölümlerin bağımsız ve içsel olarak bir kapanma mantığı temelinde geliştirilen olaylar zinciri ile oluşturulduğu, yıllar boyu devam ettirilebilen “diziler ve mini diziler”, bütünsel bir öyküyü belirli sayıda bölüme dağıtarak bir süreklilik içinde ele alan seriyaller ya da aynı biçimde bütünsel bir hikâyeyi çok daha uzun bir zamana genişleterek yan hikâyeler ve yeni katılımlar eşliğinde iki üç sene sürdüren süren seriyallerde görüldüğü gibi (Çelenk, 2005:291).

Araştırmacılara göre televizyonda yer alan dramatik yapımlar zamanlama bakımından gruplandırılırsa, üç farklı tip ortaya çıkar. Bu tipler “seriler, serialler ve süren seriallerdir”. Seriler, her hafta başlayan ve sona eren bir öyküye dayanır; “durum komedileri, polis ve dedektif dizileri gibi”. Serialler daha fazla televizyon adına yapılan, birkaç bölüm süren ve sona eren dizilerdir. Süren serialler ise “pembe diziler, başlayan ve bitmeyen, başı unutup sonu beklenmeyen, bu gün acaba ne olacak merakı ile izlenen anlatılar”dır (İnal, 2001:263). Serilerde öne çıkan tiplendirmelerdir. Genellikle yaratılan tipler belli kişilik özelliklerinin abartılı anlatımı ile sahnelenir. Örneğin durum komedilerinde iç mekanlar kullanılır. Evin en merkezi yeri ise oturma salonu ya da bir işyerinin odası olabilir. Tipler farklılaşmayınca tiplerin karşılıklı gerilimli halleri de devamlılık taşır ve bir bölümden diğerine geçer. Her hafta farklı bir öykü ekrana getirilir fakat anlatının temelinde yer alan zıtlıklar, çatışmalar çözüme kavuşmadığı için bir sonraki hafta ekrana taşınan öykünün muhtemel sona eriş biçimleri çatılan yapının çizilen çerçevesinin dışına çıkmaz. Seriyaller ise başlayan ve sona eren öyküleri içerir. Televizyona uygun biçimde üretilmiş, birkaç bölüm süren ve sona eren, uzun sinema anlatılarını düşündüren anlatı formu içinde üretilen öykülerden oluşur. Öyküler farklı uzunluktadırlar, fakat her biri sonunda kapanır. Bu bakımdan televizyonda bulunan ve sinema anlatılarına en fazla

benzeyen anlatı biçimi seriyallerdir. Televizyon filmleri ve klasikleşen romanların televizyon adına filmleştirilmesi seriyallere örnektir (İnal, 2001:263). Televizyona has ve hızlı biçimde yaygınlık kazanan anlatı biçimlerinden bir diğeri olan süren seriallerde ve de süren serial olan pembe dizilerde ise tipleştirmeler değil karakterler bulunur. Pembe dizilerin karakterleri zamanla farklılaşarak, değişik duygu, düşünce ve davranışlar gösterir, farklı durumlarda farklı tepkiler göstererek dönüşüm yaşarlar. Bu sebeple karakterlerin muhtemel hareketleri ile ilgili öngöründe bulunulsa da nelerin gerçekleşeceği, ilerde ne şekilde hareket edecekleri net değildir. Seyircinin ekran önünde olmasını sağlayan da söz konusu “bilinirlik-bilinmezlik arasındaki gidiş gelişlerdir”; televizyon serilerinde tiplerin çatışmaları ile oluşturulan gerilimler bölümlerin her birinde başlayan ve sona eren olaylar ile sürdürülürken, pembe dizilerde zıtlık ve çatışmalar kırılmalara uğrar, yani zıtlık ve çatışmalara geçiş yaşanır. Roman ve sinema anlatılarında gördüğümüz “merkezi karakterler” yerine fazla sayıda birey ile karşılaşılır (İnal, 2001:264). İnal’a göre (2001:274) Türkiye’de televizyon anlatısı genel olarak süren serialleşmeye doğru evrilmekte ve televizyon içine dahil ettiği tüm olayları seyirlik bir anlatı haline getirmektedir.

Mutlu (1991:203) seriyal ve dizi ayırımı yapar ve seriyallerin romana dayanan biçimler olduğunu, dizilerin ise öykülere dayandığını ifade eder. Televizyonda iki farklı formatın olumlu noktaları bir araya getirilerek dizi seriyaller üretilmiştir. Dizi ve seriyal formatları ayrı şekilde de var olmaya devam etmektedir. Fakat televizyon dramaları günümüzde ağırlıklı olarak iki formatın bir araya getirilmesi ile oluşturulur. Sözü edilen formatta bölümlerin her biri "açılıp kapanan bir öyküyü anlattığı gibi, devam eden bir öyküyü de anlatmaktadır"; bu şekilde seyircinin bir ya da daha fazla bölümü izleyememesi, onu bu yapımdan ayırmaz; dahası sürekliliği olan hikaye nedeniyle bu yapıma bağımlı bir kitle de ortaya çıkabilir. Bu birliktelik anlatı yapısı açısından da çok sayıda problemi çözer. Bölümlerin her birinin kendi içinde bütünlük içeren hikayesi ona dinamizim katarken, süregiden hikaye karakterlerin zaman ve mekan çerçevesinde açılmasını sağlayarak derinlemesine anlatımlarını mümkün kılarlar (Mutlu, 1991:200).

Liebes ve Livingstone (1998), Avrupa ülkelerinde gösterime sunulan pembe dizileri (soap opera) üç farklı sınıfta ele almaktadır. Bunların birincisi hanedan tarzı pembe diziler (dynastic soaps), güçlü bir aile tablosuna yoğunlaşır, çevrede farklı uyduları olan güçlü bir

aile anlatılır. Çevre karakterlerle aile ilişkileri ise romantizm, evlilik ve rekabet temelinde kurulur. İkincisi topluluk hayatını anlatan pembe dizilerde (community soaps), belirli bir mahallede yaşamını sürdüren birbirine eşit birçok orta sınıf ve işçi sınıfı ailelerin karşılıklı ilişkileri anlatılır. Üçüncüsü moleküler ilişkileri temel alan pembe dizilerde (dyadic soaps) ise birçok gencin yoğun ilişkileri anlatılır. Bu dizilerde eşlerin farklılaşan, onları birbirine bağlı kılan geçmiş, şimdi ve gelecekteki romantik ilişkileri anlatılır. Liebes ve Livingstone’a göre (1998), aslında pembe diziler (soap opera) Amerika kökenli türler olsa da yayınlandığı ülkelerin yerel ve kültürel özelliklerini temsil eden dizilerdir. Gledhill’e (1997:352) göre pembe diziler şu özelliklere sahiptir: genellikle otuz dakikalık bölümlerden oluşur, her hafta bir ya da daha fazla bölüm yayınlanır, içeriğini aile ya da toplum hayatının ve bireysel ilişkilerin iniş çıkışları oluşturur, dizi konuları daha çok ev içi mekânlarda ve çok sayıda bireyin bir araya gelebileceği halka açık mekânlarda geçer, iç içe geçen hikâyeler anlatılır, çeşitli karakterler konu edilir; yaşlı kadınlara, dullara ve boşanmalar da konu edilecek şekilde çok sayıda kadın rolüne yer verilir. Aile bireyleri ve topluluk üyeleri arasındaki çatışma durumları, kıskançlıklar, aldatmalar, kirli meseleler, gizli konular ve sosyal sorunlar konu edilir. Bunlar pembe dizileri bir tür biçiminde çerçeveleyen uzlaşımlardır.

Türkiye’de ise yerli televizyon dizileri, yaklaşık yirmi yıldır seyircilerin en çok rağbet ettiği program türlerinden birini oluşturmaktadır. İzlemekten hoşlandığı televizyon programları ile tıpkı sanal bir tür sözleşmesi gerçekleştiren seyircilerin bilhassa dram ya da melodram türündeki yerli dizilerle olan bağı, gerçeklik ile kurmacanın birleşimi ilkesi ile temellenir. Yirmi yıldır yapılan incelemelerin tümünde izleyicilerin bir kısmı yerli dizileri gerçekçi olmaları nedeniyle beğendiklerini dile getirmiştir (Tanrıöver, 2019:89). Tanrıöver’e göre (2019:89-90), Türkiye’de dizi seyircilerinin yerli dizilere dair davranış ve söylemleri tarihsel süreçte fazlasıyla farklılaşmıştır. Yazar, söz konusu değişimin dizilerin daha fazla izlenilmesi ve bu izlemenin rahatça dile getirilmesi şeklinde gerçekleştiğini, bu değişimde de teknolojik gelişmelerin etkisi ile dizilerin sayıca artması ve çeşitlilik kazanmasının ve seyir pratiği aracılığıyla üretilen ve kendi hiyerarşisini içeren tikel seyirci gruplarına olan aidiyet hissinin etkisine işaret etmektedir. Geçmişte dizi türü, bütünüyle alt kültür grupları ve kadınlarla eşleştirilirken, artık 2000’li yıllarla birlikte yabancı CNBC-E dizileri ile başlayan ve Netflix ve benzeri internet yayın kanallarının dizilerine değin uzanan, yerli diziler

bakımından ise çeşitli kanal ve yapımcıların, yönetmen ya da oyuncuların isimleriyle ün kazanan bir “kaliteli dizi” seyretme alanı üretilmektedir.

İnal’a göre (2001:266), televizyonda anlatısal uzlaşımlarla üretilen türler, televizyon anlatısını kavrayabilmemiz bakımından faydalı olsa da söz konusu anlatının temel unsurlarını görmememize sebep olabilir, bu nedenle türlerin her biri televizyon anlatısının temel nitelikleri ile etkileşimi temelinde ele alınmalıdır. Buna dayanarak türler her geçen gün daha fazla bütünleşirken alt türler ortaya çıkmakta, mevcut türler bu süreçte farklılaşmaktadır. Televizyon dramasında bahsi geçen dizi, serial, süren serial gibi formatlarla birlikte, hikayenin temelindeki ilişki örgüsü, kullanılan karakterler ve formatla ilişkili şekilde aşağıda yer verilen “klasik alt-türler” söz konusudur (Rose’dan akt.Çelenk, 2005:291):

- Dedektif dizileri
- Polisiyeler
- Hastane melodramları (medical melodramas)
- Bilim kurgu ve fantezi dizileri
- Durum komedileri
- Pembe diziler (soap opera)
- Televizyon filmleri

Çelenk’e göre (2005:292) televizyon draması bu temelde ele alındığında, alt-türlerin de dikkate değer değişiklikler gösterdiği söylenebilir. İlk olarak, yerli drama sektöründe yukarıda sıralanan alt-türlerin hepsi tematik olarak yapılmıştır ve bunun yanında sözü edilen alt-türlerin “temel uzlaşımları” daima bir dönüşüm geçirmiştir. Bunun sebebiyse, gerek kültürel gerekse ekonomik esaslarla anlaşılabilir. Türkiye’de televizyon dramasının alt-türlerinden hiçbirinin yerli televizyon draması tarafından klasik şekliyle üretildiği söylenemez; bilhassa 1990’lı yılların ikinci yarısı itibarıyla en çok bir ya da iki yıl devam eden trendleri izleyerek sıkça çeşitlilik kazanan “özgül tematik alt-türler” ortaya çıkmıştır. Söz konusu çeşitlenme herhangi bir alt-türün bir başkasını yok etmesi şeklinde değil, sadece belirli bir tematik ortaklık taşıyan yerli dramaların net olarak görünürlük kazanması ile sağlanmıştır (Çelenk, 2005:304). Bununla birlikte Rose (akt. Çelenk, 2005:291) her ne kadar

melodramı alt-tür sınıflaması içerisinde ele alsa da melodram bir çok çalışmada başlı başına bir tür olarak değerlendirilmektedir (O'Donnel, 2017; Letwin, Stockdale and Stockdale, 2008). Çelenk, Timisi ile birlikte yaptıkları bir araştırma sonucuna göre yerli televizyon dramalarının tematik alt- türlerini şöyle aktarmaktadır:

- “1) Aile dizileri: Belli bir aile temel alınarak, aile üyeleri, akrabalar ve onların sosyal çevrelerinde yaşanan ilişki ve çatışmalar ekseninde ilerleyen diziler.
- 2) Cemaat dizileri: Kentlerin apartman ve mahalle gibi yaşam alanlarındaki, cemaat ilişkilerini konu alan diziler.
- 3) Şarkıcı-sanatçı dizileri: Ünlü bir şarkıcı ya da sanatçının ana karakter olarak merkeze alındığı ve çoğu kez onun yaşam öyküsünden ya da popüler bir şarkısının sözlerinden esinlenerek geliştirilen diziler.
- 4) Çalışma yaşamını ve iş ilişkilerini merkeze alan diziler: Genellikle polis, hukukçu ya da medya mensubu olan eğitilmiş, orta ya da üst-orta sınıftan insanların belli bir ‘ suç’ olayını aydınlatmak üzere verdikleri mücadeleleri, bu mücadele kapsamında karşı karşıya kaldıkları riskleri ve iş çevrelerindeki diğer insanlarla olan ilişkilerini anlatan diziler.
- 5) Zengin’lerin yaşamlarının konu edildiği diziler: Üst ya da üst-orta sınıftan insanların aşk, para ve iktidar mücadelesi çerçevesindeki ilişkilerini işleyen diziler” (Çelenk ve Timisi’den akt.Çelenk; 2005:307).

Çelenk (2005:307) yerli televizyon dramasının günümüzdeki hakim temalarının farklılaştığını ve bu sebeple yeni bir sınıflandırmaya ihtiyaç olduğunu dile getirir. Yazar, “şarkıcı ve sanatçı dizileri” olarak ifade edilen alt-türün artık özgün formu ile yapılmadığını ifade eder. Günümüz itibarıyla 90’lı yılların ikinci yarısını kapsayan, popüler şarkıcıların başrol oldukları “müzik-video biçimini dramatik anlatıya transfer eden bir alt-tür” ortadan kalkmıştır. Hali hazırda popüler şarkıcılar yerli dramalarda başrol olarak yer alsalar da bu anlatılar onların popüler bir şarkısı üzerine ya da kendi yaşam hikayeleri ve sanat hayatları üzerine kurulmamaktadır. Çelenk’in sözünü ettiği durum tarihsel olarak yaşanan dönüşüm ve gelişmelere koşut olarak yerli dramalarda tür ve alt-türlerde de önemli değişimler olabileceğine işaret etmektedir. Nitekim yerli dramalar gerek tür, gerekse anlatı özellikleri açısından toplumsal ve kültürel değişimlere ayak uyduran ve dönüşen yapımlardır. Bu anlamda tür ve alt-türlerin sabitliğinden söz etmek güçleşmektedir, her toplumsal dönem türlerin biçimlenişine etki etmektedir.

Berger’in dramatik alt-türler ile ilgili sınıflandırması ise şöyledir:

“Arthur Asa Berger (1990), durum güldürüleri, seriyaller gibi dramatik alt-türleri kendi başına, ayrı birer televizyon türü olarak kabul ederek popüler televizyon program türlerini şöyle sıralamaktadır: Korku, bilimkurgu, casus dizileri, kaba saba polisiyeler, entelektüel polisiyeler, haberler, reklamlar, dinsel programlar, soap operalar, talk show, durum güldürüleri” (akt. Mutlu;1995:16).

Seyircinin içinde yaşadığı toplumsal koşullara bağlı olarak televizyonda türlerin gelenekleri de zaman içinde değişime uğramaktadır. Türler arasında yaşanan söz konusu geçişken sürecin televizyonda var olan türler arasındaki sınırların giderek belirsizleşmesine neden olduğu söylenebilir. Yaşanan teknolojik gelişmeler, seyir alışkanlıkları, izleyicinin televizyon ekranı ile değişen etkileşim biçimi ve televizyon yayıncılığında yaşanan gelişmeler, metinlerin artık belirli türlerden değil birbiri içine geçmiş melez türlerden oluştuğunu göstermektedir (Altunay, 2014:253). Televizyonda türleri arasındaki sınırların giderek ortadan kalktığı, Open Society İnstitute (OSI), Türkiye İzleme Raporu’nda (2005:42; akt. Altunay, 2014:253) şöyle ifade edilir:

“Televizyon programcılığı son yıllarda, program formatlarının sürekli olarak birbirinin içine geçmesi ve yenilenmesiyle birlikte son derece dinamik bir evrim geçirdi. Bu sürecin ana eğilimi, melezleştirmek suretiyle bütün formatları kuşatan bir eğlence anlayışının hâkim olduğu ticarileşmedir. Prime-time’da en çok öne çıkanlar, reality televizyon adı altında sınıflandırılan program formatları olmuştur. Bunlar, ‘docu-soap’lar (The Osbournes), ‘reality-oyunvari yarışmalar’ (Big Brother), ‘bilgi yarışmaları’ (Who wants to be millionaire?) bütün dünyada tutulan Latin Amerika kökenli pembe dizilerinin taklitleri, melez reality showlar yeni biçimler almıştır.”

Türler, televizyon profesyonelleri için yapım endüstrisinin organizasyon ve yapısının en merkezi unsurlarıdır. Televizyon programcılığının, insanların onu tanımlarını mümkün kılan formül özelliğindeki doğasını temsil eder. Televizyon yeni türler üretebilme yaratıcılığı olan bir araçtır (O’Donnell, 2017:143). Türler ve gelenekleri bir toplumdaki kültürel normların gelişmesi ile farklılaşır. Kültürel temalar, herhangi bir zaman içinde geçerli olan toplumsal normları yansıtır (O’Donnell, 2017:145). O’Donnell (2017:146) televizyonda melez türlerin geliştiğini söyler. Melez türlerden biri drama ile komedinin birleşmesi ile oluşan “dramedi” (dramedy)’dir. Yazara göre örneğin Orange Is The New Black bir “komedi-drama” olarak ele alınabilir. Bir kadının hapisshane de yaşadıkları ve diğer mahkûmlarla dramatik ilişkileri konu edilir. Mizah ise mahkûmların gardiyanlar ile aralarındaki komik öykü dizilerini ortaya çıkaran etkileşimlerle sağlanır. O’Donnell (2017:147), alt türlerin zaman ilerledikçe farklılaşan kültürel normları, kaygı ve korkuları yansıttığını söyler.

Geçmişte hiçbir şekilde durum komedilerinde ya da gündüz talk showlarında dahi konu edilmeyecek “cinsel ilişkiler, doğurganlık, bağımlılık, eşcinsellik” vb. konuların televizyonda artık sıradan içerikler haline geldiğini ifade eder. Yazar “Television Criticism” (2017:143-179) adlı eserinde televizyon türlerini şu şekilde sıralar:

Komedi Programı (Comedy)
 Talk Show Programı (Talk Shows)
 Haber Programı (News)
 Magazin Programı (Magazine Shows)
 Drama
 Polisiye Dizileri (Crime Shows (Detective, Police, FBI, and Forensic Science)
 İşyeri Dizileri (Workplace Drama)
 Aile Dizileri (Family Drama)
 Melez Drama (Hybrid Drama)
 Televizyon Filmleri (Teleplays and Telefilms)
 Belgesel Drama (Docudrama)
 Soap Opera (Melodram) ¹
 Bilim Kurgu Dizileri (Science Fiction)
 Gerçeklik Televizyonu Programları (Reality Shows)
 Spor Programları (Sports)
 Çocuk Programları (Children’s Television)
 Yarışma Programları (Game Shows)
 Diğer Türler ²

O’Donnell (2017:168) televizyonda drama türünün alt türü olarak melez dramaların ortaya çıktığını söyler. Bu dramaların çoğunlukla polisiye, aile ve bilim kurgu dramalarının harmanlanması ile oluşturulduğunu dile getirir. Örnek olarak *The Americans* adlı dramadan bahseder. Yazara göre olağanüstü bir melez drama olan bu dizi, Soğuk Savaş gerilimi ile aile dramasının bir karşımı niteliğindedir. Günümüzde kimi geleneksel türler “haber, yarışma, belgesel, drama gibi” türsel özelliklerini açık biçimde muhafaza etmektedir. Buna rağmen toplumsal koşulların farklılaşması ve tüketim tercihlerinde yaşanan çeşitlenme ile birlikte

¹ Soap Opera, dramın bir alt türü olan melodram olarak ele alınabilir, fakat öyle popülerleşmiştir ki, kendi başına bir tür olarak görülmektedir. O’Donnell, V. (2017). **Television Criticism**. (Third Edition). London: Sage Publications, 177.

² Çok sayıda diğer tür vardır, fakat tek bir konu üzerinde yoğunlaştıkları için nitelikleri açıktır: Film kanalları, Tarih kanalları, hayvan ve keşif kanalları, film, müzik ve televizyon için ödül programları, dini yayıncılık, alışveriş kanalları, yemek kanalları, müzik kanalları vb. bu grup içinde ele alınabilir. O’Donnell, V. (2017). **Television Criticism**. (Third Edition). London: Sage Publications, 177.

tür özelliklerinin birbiri içine geçtiği ve melezleşmenin ortaya çıktığı söylenebilir (Çankaya, 2019:94). Günümüz itibariyle tüketim toplumunun bir üyesi olan Türk seyircisi, aslında farklı görünümde olan çeşitli türler ile tüketim ihtiyacına yönelen yerli dramaları seyredebilmektedir. Ancak görünürdeki çeşitliliğe rağmen bu türlerin de içerikleri bakımından Türk toplumunun egemen imgelerini ve temalarını yansıttığı söylenebilir. Görünürde çeşitliliği yansıtan ve melezleşen yerli diziler aslında Türk seyircisinin aşına olduğu komedi ve dram içeren, zengin hayatları, aile ilişkilerini, egemen toplum değerlerini yeni tüketim dünyası ve türsel değişimlere adapte etmek suretiyle aktarmayı sürdüren dizilerdir (Çankaya, 2019:94-95).

Letwin, Stockdale and Stockdale (2008:94) trajedi, drama, melodram, komedi ve kaba güldürü (farce) olmak üzere beş temel türe işaret eder. Yazarlara göre drama seyircinin karaktere sempatik ve duygusal açıdan bağlı hale gelmesini sağlar. Radyo ve Televizyon Üst Kurulu'nun (RTÜK), "Yayınlarda Program Türleri Kod, Tanım ve Sınıflandırmaları Rehberi'nde" televizyonda program türleri sınıflandırması şöyledir (2014:11-21):

"Haber, Güncel Programlar, KültürProgramları, Eğitim Programları, Gerçek Yaşamlar, Drama (Dizi Filmler, Sinema ve Televizyon Filmleri), Eğlence Progtamları, Çocuk Programları, Ticari İletişim ve Tanıtım, Diğer³" (<https://www.rtuk.gov.tr>).

Mittel (2004:xii), televizyonda türlerin, "medya endüstrileri, izleyiciler, politika, eleştirmenler ve tarihsel bağlamların kültürel alanlarında işleyen bir sınıflandırma süreci" olduğunu ifade eder. Olgundeniz ve Bilis (2020:167-174) Türkiye'de yayın yapmakta olan ulusal nitelikli televizyon kanallarında (TRT 1, ATV, KANAL D, STAR TV, FOX TV, SHOW TV) ekrana getirilen programları, türleri açısından belirlemeyi amaçladıkları araştırmalarında, bir haftalık yayın periyodu içerisinde (11.03.2019- 17.03.2019) yayınlanan türlerin %50'ye yakın bir oranda "drama" olduğunu belirlemişlerdir. Araştırmaya göre altı kanalda ekrana getirilen 481 program içerisinde "drama"nın en çok yayınlanan tür olduğu görülmüştür. Drama türünün alt türleri olaraksa "sinema ve televizyon filmleri" ve "diziler"in ekrana getirildiğini belirtmektedirler. Ancak bu tür içerisinde izlenen programlar yoğun olarak

³ Logo ve Çağrı İşareti, Koruyucu Sembol, Kamu Spotları (<https://www.rtuk.gov.tr>).

dizilerden oluşmaktadır. Araştırmaya göre, bilhassa prime time’da yayınlanan diziler gece yayın kuşağı içinde tekrar ekrana getirilmekte ve geçmiş dönemlere ait dizilerin tekrarları da gece kuşağında verilmektedir. Yazarlara göre izleyicinin ekrana bağlı hale getirilmesi ve böylece izlenme oranlarının yükseltilmesi bu program türünün artmasının temelini oluşturur. Bu durum, seyircilerin televizyonun kurgusal anlatı evreni içine çekilmeleri ve gittikçe gerçeklikten uzaklaşmalarına yol açabilir (Olgundeniz ve Bilis, 2020:175).

4.2.2.1. Televizyon dizilerinin Türkiye’de gelişim süreci

Dünyada ilk olarak 1950 ve 60’lı yıllarda Amerika ve İngiltere’de üretilmeye başlanan drama yapımları altında televizyon dizilerinin bir kısmının tiyatro, edebiyat ve sinemaya verdiği referanslarla nitelikli yapımlar arasında yer aldığı, diğer kısmının ise (örneğin soap operaların) bir popüler kültür formu olarak üretimine devam edildiği ifade edilebilir (Yörük, 2012:231). Türkiye’de TRT tekeli döneminde televizyon dramalarının büyük bir kısmı ilk olarak ABD ve İngiltere’den ithal edilen seriler, serialler ve süren seriallerden oluşuyordu. Batı kökenli bu anlatılar içinde TRT tarafından direkt olarak alınarak yerli üretime kazandırılan biçim serialler olmuştur. 1990 yılı itibariyle yayın hayatına giren özel televizyon kuruluşları ise serial biçimine neredeyse hiç yer vermemiştir (İnal, 2001:276).

Türkiye’ye dizi-anlatı, 1970’li ve 1980’li yıllar süresince yayınlanan “Kaçak, Jane Eyre, Aşağıdakiler ve Yukarıdakiler, Kökler, Köle İsaura, Dallas, Hanedan gibi” bir çok yabancı dizinin öncesinde “gazete tefrikaları, çizgi romanlar ve radyodaki arkası yarınlarla” giriş yaptı ve daima fazlasıyla ilgi gören ve takip edilen bir anlatı formu olmaya devam etti (Çelenk, 2010a:21). Seyircinin dizilerle ilk karşılaşması yayın saatlerinin yükselmesi ve televizyonun ülke düzeyinde yaygınlaşması ile birlikte olmuştur (Çelenk, 2010a:20). 1972’de bedava Dünya Gezisi (Çankaya, 1985’den akt. Çelenk, 2010a:20) adlı bir dizi olan Fransız dizisinin Türkçe seslendirmesi Türkiye’de seyircinin dizilerle ilk karşılaşmasıdır (Çelenk, 2010a:20).

Türkiye’de ilk yerli televizyon draması, İsmail Cem’in Türk sinemasının sayılı yönetmenleri ile anlaşması doğrultusunda söz konusu yönetmenlerden Halit Refiğ tarafından çekilen ve Halit Ziya Uşaklıgil’in romanından uyarlama olan Aşk-ı Memnu

(1975)'dur. İlk olarak İsmail Cem tarafından başlatılan roman uyarlamaları ilerleyen süreçte bazı kesintilere uğrasa da devam ettirilmiştir. Başladığı gün itibariyle, ilk yıllarda daha gelişmemiş bir programcılık sürecinin eksik noktalarını tamamlamada mühim bir rolü olan, ilerleyen yıllarda ise popülerleşen yabancı televizyon dramaları da yerli dramaların yanında yer almıştır. Bu açıdan televizyona içkin anlatılara dair türsel uzlaşımların anlamlandırabilmesi ve bu süreçte seyirci ilişkisinin oluşturulması bakımından 1970 ve 80'li yılların TRT günleri oldukça önemlidir (Yörük, 2012:239).

“1980’li yılların çok hatırlanan yapımları arasında Küçük Ağa (1984-Tarık Buğra uyarlaması), Kartallar Yüksek Uçar (1984- Attila İlhan’ın özgün TV senaryosu), Dokuzuncu Hariciye Koğuşu (1986-Peyami Sefa uyarlaması), Çalıkuşu (1986-Reşat Nuri Güntekin uyarlaması), Aış ile Zeynep (1985-bir Rumeli türküsü uyarlaması) sayılabilir” (Çelenk, 2010a:20). Bu diziler yalnızca seriyal biçimindeki anlatılardır. “Televizyon seriyalleri, ana hikayeyi ve bu hikayenin içerdiği asli ve yan çatışmaları, merak ögesini canlı tutma genel ilkesi çerçevesinde, bir bölümden diğerine aktararak sürdüren drama türüdür” (Çelenk, 2010a:20). Sayılan dizilerin yanında Kaynanalar, Kuruntu Ailesi ve ilerleyen bölümlerden gösterilen Bizimkiler gibi, bölümlerin her birinde herhangi bir hikayenin ele alınarak sona erdirildiği “dizi/seri formundaki” anlatılar bulunuyordu (Çelenk, 2010a:20).

1970 ve 80’li yıllardaki TRT dönemi dramaları incelendiğinde, “popüler yayın-nitelikli yayın” biçiminde bir ikiliğin yaşandığı görülebilir. Söz konusu ikiliğin yayın tarihine ilişkin oldukça az sayıdaki çalışmada da yeniden üretildiği söylenebilir. Nitekim popüler nitelikli drama yapımları, büyük kısmı ABD kökenli olan ve yabancı ülkelere ithal edilen seri biçiminde olan yapımlar ve 1980’li yıllar itibariyle de TRT’de “arkası yarın” şeklinde isimlendirilen süren serial biçimindeki programlarken; nitelikli dramalar ise İsmail Cem tarafından geliştirilen geleneğin birer ürünü olan, Türk romanlarının televizyona uyarlanması ile oluşturulan serial formu yapımlardır (Yörük, 2012:239). 1989 yılı itibariyle tecimsel televizyon yayıncılığının ortaya çıkması ile dizi üretimi artmış, süreç içerisinde prodüksiyon şirketlerinin de çoğalmasıyla dizi üretimi tamamen farklı bir sektör halini almıştır. Özel televizyon kanalları tarafından gerçekleştirilen “İkinci Bahar, Avrupa Yakası, Canım Ailem, Ekmek Teknesi, Geniş Aile, Karadayı, Kavak Yelleri, Deniz Yıldızı, Galip Derviş, Ezel, Kurtlar Vadisi gibi” dizilerle izleyici kitlesini en üst düzeye çıkaran yerli diziler bir süre

sonra yabancı televizyon kuruluşları tarafından da talep edilir hale gelmiş ve uluslararası alanda yer bulmaya başlamıştır (Cereci, 2014:8).

Tecimsel yayıncılıkla birlikte, TRT döneminin artık seyirci tarafından aşına olunan dramatik metinlerde dahi mesaj verme odaklı, yönlendiren ve eğitmeye çabalayan “üst dil” silikleşmiştir. Seyirci dur durak demeden devam eden, değişik, renkli ve heyecan içeren anlatımlarla karşı karşıyadır (Çelenk, 2005:297). Özel televizyon yayıncılığının ilerleyen dönemlerinde, yayıncılık endüstrisinin gelişmesi ile beraber, yerli dramatik içerikler hızlı biçimde çoğalmıştır. 2000’li yıllara geçilirken var olan dizi furyasında, hali hazırda üretilen drama alt türleri arasına yerli durum komedileri (sit-com) de dahil olmuştur. Bunun yanında “kültürel ve türsel gerçeğe benzerlik kriteri” temelinde uzlaşımlara uygunluk durumları söz konusu olamadığından, “hastane melodramları (Seni Yaşatacağım), hukuk (Savunma) ya da polisiye/dedektif alt türleri” başarılı türler arasında varlığını devam ettirememiştir (Çelenk, 2005:298). Son on yıldır televizyonun kendine özgü çok sayıda niteliğinin değişmiştir. Öncelikle internetten online olarak televizyon seyretme olanağı, dizi türündeki programları seyretmenin “ertelenmiş ve kesintili hazzı”, tamamen yeni bir sürecin başlangıcı olmuştur. Bu süreçte internete erişim sağlayan bir bilgisayarın varlığı yeterli hale gelmiştir. Online olarak dizi seyredilebilecek çok sayıda web sitesi ortaya çıkmıştır. Sözü edilen siteler yeni diziler yanında yıllar evvelki çok sayıda dizinin de izlenmesini sağlamaktadır. Bunun yanında söz konusu değişim süreci, şimdilik yalnızca yeni bir olanağı ifade eder; farklı bir anlatımla, henüz oldukça yaygın bir kullanımı anlatmaz. Yerli dizilerin yaygın seyirci profilini oluşturan orta yaş üstü izleyiciler ve özellikle de kadınlar, çoğunlukla televizyonu ve bu bağlamda dizileri izlerken yine klasik seyir yöntemlerini kullanmaktadır. Fakat belirli bir düzeyde de olsa, televizyonun öteki iletişim teknolojileri ile birlikte olanaklı hale getirdiği söz konusu dönüşümün, tüm televizyon programlarında olduğu üzere dizilerde de anlatsal bir farklılaşmaya ve öyküleme biçimi anlamında belirli bir kalite seviyesini aşmaya zorlayacağı da düşünülebilir. Yabancı dizlere ilişkin seyirci yönelimi, yerli dizileri, teknik bakımdan gelişimlerini tematik olarak da sağlamaya ve masalsılıktan uzaklaştırmaya çalışacak gibi durmaktadır (Çelenk, 2010a:27).

4.2.2.2. Televizyon dizilerinin içerik yapılaşması

Televizyonun kendine has karakteristiği ve türsel yapılaşması televizyon dramalarının da içerik yapılaşması üzerinde temel belirleyicidir. Televizyon dramaları anlatılan öykü etrafında bir araya gelen izleyicilerin ortak bir paylaşım alanı haline gelir. Pearson (2004:64) televizyonu bir pizzaya benzetir, tıpkı pizza gibi paylaşılan bir deneyim olabileceğine, bu deneyimin üzerine arkadaşlarla, eş ve dostlarla konuşulabileceğine işaret eder. Yazara göre (2004:66) göre televizyon basit biçimde bireylere içerik aktarmak üzere kullanılan bir teknoloji ve bir dağıtım sistemidir. Televizyon sosyal ilişkilerin ve kişisel psikolojinin de temelidir. Bireyleri birbirine bağlı hale getirir, gelecek kuşağın çocukluk oyunlarını, sohbet konularını, ilişkilerini biçimlendirir.

Televizyon programlar ve türlerin yer aldığı bir alandır; çok sayıda izleyici için dramalar, soap operalar, sitcomlar, haberler, konserler, spor programları, film ve belgeseller vb. ile aralıksız bir gerçeklik akışı oluşturur. Televizyon bireyin yaşamına nüfuz eder. Alışılmış programlar, meçhul bir evrende bireye bir güvence sağlar. İzleyici sabah kahvaltısı ile güne başlar, akşam haberlerinden evvel ya da haberlerin ardından yemeğini yer, prime-time'ın ardından uyur. Televizyonun samimi ve konuşmacı havası, televizyon karakterlerini bizzat kendi arkadaşlarımız ve dostlarımız kadar bilinir ve sevilen (ya da seilmeyen) kılar (Pearson, 2004:67). Çelenk (2005:327) televizyon ailelerinin; yakıt masrafı, telefon faturası, çocukların eğitim giderleri vs. gibi gündelik sorunlarının bulunmadığını ya da şayet bulunuyorsa da bunların çok basit formüllerle çözümlenebilen sorunlar olduğunu söyler. Türkiyeli aile seyircisi televizyona taşınan aile ilişkilerini bildiklerinin zevki ile seyrederken, bir taraftan da onların problemsiz hayatlarına dalarak kendi problemlerinden uzaklaşma imkânı elde ederler. Televizyon draması; bir yandan da göçler, ekonomik problemler, çarpık şehirleşme gibi toplumsal nitelikli sıkıntıları cemaat ilişkilerine yoğun olarak yer verdiği alt-türlerinde bir "aidiyet" hissini ortaya çıkararak işlemektedir.

Türkiye'de yılar boyu yerli yapımlar üretilmemiş, yabancı yapımlar satın alınarak, bir takım uyarlamalar yapılarak, ya öykünme ya da kopyalama yöntemi ile televizyon yayıncılığı gerçekleştirilmiştir. Türk televizyon yapımcıları kendi ülkelerinin dinamiklerini, yüksek insan gücünü, bu konudaki istek ve heyecanı keşfetmelerinin ardından yerli yapımlar

üretim süreci başlamıştır (Cereci, 2014:3). Türkiye’de ticari televizyon yayıncılığının getirdiği çok kanalı televizyon sistemi, “90’larda yaşanan sosyoekonomik ve sosyokültürel gelişmelerin bütün iniş-çıkışlarıyla, in’leri ve out’larıyla apaçık sergilendiği bir ‘(küçük) Türkiye sahnesi’ gibidir” (Çelenk, 2005:343). Dizilerde anlatılan öykülerde, toplumun temel değerlerine vurgu yapılır; bu ise genel olarak iyilerin kazandığı kötü olanlarınsa daima kaybetmeye mecbur olduğu, “dostluğun, dürüstlüğün ve yardımseverliğin” üstünleştirildiği bir değer anlayışıdır (Bilis, 2019:281).Televizyon dizilerinde genel olarak “zenginlik, aşk, eğlence ya da haz alma” gibi bir takım temel değerlere vurgu yapılmaktadır. Kahramanlar, ideal güzellik ve kahramanlık kriterlerine uyarlar ve bu şekilde seyirciye kahramanla özdeşleşme imkanı verilerek ekonomik bir çıkar sağlanır. Bununla birlikte çok sayıda yasadışı durum ve davranış, toplumsal gerçeklikle ilişkili olmayan unsurlar pozitif bir bakışla aktarılmaktadır. Dizi seyircileri de kahramanlarla özdeşleşmeleri sebebiyle gündelik hayatta karşlarına çıkan durum ve problemleri dizi karakterleri gibi karşılayarak, yaşadıkları sorunları bu şekilde gidermeye çalışmaktadırlar (Bilis, 2019:282).

Televizyonun en kendine özgü anlatım biçimi süren dizler olmaktadır (Livberber, 2019:359). Birer popüler kültür ürünü olan ve tecimsel çıkarlarla üretilen televizyon dizileri izleyiciye iyi-kötü, güzel-çirkin, doru-yanlış karşıtlıkları ile tanımladığı davranışlara ilişkin örnekler aktarmaktadır. Bu bağlamda esas hedefi seyretme alışkanlığı oluşturmak olan diziler, izleyiciye temsili bir evren sunarak onları izlediklerini taklit etmeye yönlendirmektedir (Livberber, 2019:360). Medya sunduğu kültürel ürünleri ile aslında “bir toplumsal değer(ler) aktarıcısı” sayılabilir. Bilhassa da televizyon dizileri, seyircilere birey olma koşullarını ve toplumsal alanda ne şekilde hareket etmeleri gerektiğine ilişkin devamlı özümsemeleri talep edilen değerleri aktarmaktadır. Diziler vasıtasıyla sunulan temel değerler, kişisel hayatın ne şekilde biçimlendirileceği ve toplumsal anlamda birlikte yaşamını sürdürmenin normatif beklentileri ile ilişkilidir. Gündelik yaşamda deneyimlenen olaylar karşısında ne şekilde hareket edileceği, problemlerin nasıl aşılabacağı, diğer bireylerle ne şekilde birlikte yaşanılacağı, bireyin hangi amaç ve hedeflerinin olacağı gibi merkezi sorular temel değerleri belirlemekte ve bireylere olması gerekeni iletmektedir. Dizi karakterleri iyi ya da kötü şekilde hareket ederek, izleyiciye örnek olarak, eylemlerinin sorumluluklarını üstlenerek, adil bir düzenin inşa edilmesi ve başarı ve emek ilişkisinin düz doğrusal bir süreç izlemesi için seyirciye değerler aktarımı yapmaktadırlar (Bilis, 2019:290).

Dizi filmler insanların gündelik yaşamlarında olağan şekilde karşılaştıkları politika, aile içi ilişki, töre gibi konuları ele almaları nedeniyle bu yapımların toplum tarafından kabul edilmesi de kolay olmaktadır (Bayram, 2018: 60). Televizyon dizilerinin belirli temaları vardır; “yoksulluk, aşk, zenginlik, şiddet, savaş, kahramanlık, cinsiyet, aile, adalet, sağlık, eğitim, din, cinayet, hırsızlık, intihar vb” gibi. Dizilerin hikayesi ve senaryosu gerek toplumsal gerekse bireysel sorunlardan yola çıkılarak toplumun temel kültürel değerleri çerçevesinde oluşturulmaktadır. Televizyon dizilerinde “yoksulluk, sevgisizlik, yalnızlık, güven arayışı, umutsuzluk, adaletsizlik, şiddet, çalışma”, aile ve okul yaşamında karşılaşılan çok sayıda kişisel ve toplumsal sorun konu edilir (Karaboğa, 2016:187).

Televizyon dizileri, modern çağda kişilerin eğitilmesi, eğlendirilmesine yarayan bir boş zaman aracı biçiminde yorumlanmaktadır. Diziler, toplumsal hayatın temel biçimlendirici unsurlarından biridir. Çağdaş bireyin gündelik hayat deneyimleri açısından önemli bir yere sahiptir. İktisadi ve politik güç odakları için mühim araçlar arasında yer alan diziler, kurguları ve hikayeleri ile toplumsal düşünceyi belirler. Televizyon dizilerinin tamamına yakını kurgusal öykülerle kurulur. Anlatılan öykülerde kapitalist şirketlerin temel konularına vurgu yapılır. Bunlar; “tüketim, sosyal statü, güç, başarı, eğlence, şiddet, zenginlik, cinsiyet rolleri, gençlik vb.” gibi temalardır. Televizyon dizilerinin önemli bir bölümünde fazlasıyla duygusallık ve kahramanlık konuları hakimdir. Bu filmlerde toplumsal gerçeklik aktarılmamakta ve hatta bağlamından koparılarak ve dönüştürülerek sunulmaktadır. Dizi üretimi yapmakta olan yapım şirketleri reklam endüstrisine bağlı olan şirketlerdir. Gerek dizilerde üretilen kurgusal dünya gerekse reklamı yapılan ürünler ile tüketiciyi etkileme ve bir tüketim kültürü oluşturma amacı güdülmektedir (Karaboğa, 2016:186).

Televizyonda izlenenlerin çok önemli bir bölümü en fazla izleyiciye ne satılacağı düşüncesi ile üretilir. Televizyon dizileri, insanlara sunduğu tüketim nesneleri aracılığıyla belirli yaşam biçimlerine dair bilgiler aktarmaktadır; “güzel evler, göz kamaştıran kıyafetler, pahalı arabalar, değerli hediyeler, mücevherler, partiler” televizyon dizilerinde sıklıkla yer verilen tüketim unsurlarıdır. Dizilerde bir zengin ile evlenmenin mutluluğu sağlayacağına vurgu yapılmaktadır. Partiler ve evlilik törenleri son derece görkemli şekilde yapılmaktadır. Bu sebeple dizilerde öne çıkan unsurlardan birisi hiç kuşkusuz zenginlik yaşamıdır. Diziler

aracılığıyla seyirci, pahalı giysileri, evleri, mücevherleri, yani zenginliğe ilişkin tüm göstergeleri talep etmeye, ona sunulan bu hayatı istemeye yönlendirilmektedir (Kula, 2012:508). Singhal ve Rogers’a göre (1988:109-110) televizyonda yayın içeriklerinin önemli bir bölümü tüketimi teşvik eden içerikleridir ve bunlar da yoksul ve ekonomik yönden dezavantajlı konumda bulunan seyirciler için maddi amaçlara erişmede hayal kırıklığına neden olan ve bu nedenle de kalkınma karşıtı olan programlar olarak değerlendirilebilir. Çelenk’e göre (2010a:26-27) de “yerli dizi serüvenimiz, şimdilik, yalılar ve konaklarda hizmetkârlarla çevrelenmiş olarak yaşayan ve pek bir varoluşsal ya da sınıfsal çelişki sergilemeyen iyiler ve kötülerin olduğu; toplum hayatının yorucu meselelerinden azade - uyarılma ya da özgün- masalsı hikâyeler sayesinde, başarıyı ve dizi ihracatımız dikkate alınır, “küresel” bir anlatım dilini yakalamış görünüyor”.

Televizyon kanalları yerli dizilerde çok sayıda geleneksel pratiğe ve ritüele de kendi çerçevesinde yaptığı yorumla yer verir. Bireylerin yoğun olarak kırsal bölgelerde geleneksel değerlerle yaşamlarını sürdürdükleri dönemin temel kültür pratiği olan hikaye anlatımı modern dönemde televizyon dizileri vasıtasıyla görünürlük kazanmaktadır. Geleneksel öykülerde kahramanların deneyimledikleri “serüvenler, kaygılar, korkular, bağlılıklar, ihanetler, tuzağa düşmeler”, dizilerde yer almakta, bunlar bugünün karakterleri ile birer modern dönem öyküsü olarak kurulmaktadır (Cereci, 2014:9). Dizilerin konusu çeşitli unsurlar dikkate alınarak belirlenmektedir. Bu süreçte metnin izleyici tarafından onaylanması ve ekonomik anlamda kâra götürmesi bilhassa önemlidir. Bu bağlamda dizilerin konusunun toplum dokusuna uyup uymaması ve toplumsal alanda yer alması istenilen çeşitli konuların ele alınmasına önem verilir. Bu yolla toplum bireylerinin yönlendirilmelerine, çeşitli amaçlar temelinde davranış geliştirmelerine olanak sağlanır. Bu süreç toplumun öncelikli konularını, hoşlandıklarını, nefret duyduklarını, zıtlastıklarını, onayladıklarını ve gündemini belirlemeyi de içene alacak şekilde bir hayli geniş bir sahayı dikkate almayı gerekli kılmaktadır. Fakat televizyon programları ile toplumun yönlendirilebilme imkânını göz ardı etmemek gerekir. Televizyon dizileri ile belirli temalar işlenirken ele alınan yöntemler seyircileri istenilen yöne teşvik eden ve bilgi kirliliği ortaya çıkaran bir nitelikte olabilir (Kırtepe, 2015:52-53).

Televizyon dizileri bir taraftan da toplumda yapılması istenilen değişikliklerin gündeme getirilmesi amacı ile de kullanılmaktadır. Diziler ile toplum gündemine dahil edilen konuların toplumsal onaylanması ve söz konusu unsurların kabulü mümkün hale gelir. Bu yolla diziler toplum bireylerinin belirli konular üzerindeki yaklaşım ve algılamalarına ilişkin yönlendirici bir nitelik taşıyabilir (Kırtepe, 2015:54). “Annenberg Vakfı’ndan George Gerbner’in “Nova” dizisinde geçen yıl söylediği gibi, “Hikâyeleri anlatan insanlar çocukların nasıl büyüdüğünü kontrol ediyor ve televizyon bizim ana hikâye anlatıcımız oldu” (akt. Wynne, 2010).

Diziler yoğunlukla çeşitli problemlere ilişkin temalar içermekte ve yönetmenler tarafından günlük yaşamın gerekçeleri olarak ele alınan unsurlar (entrika ve şiddet gibi) bütün ayrıntıları ile sunulmaktadır. Dizilerde çeşitli temalar ekrana taşınmakta ve izlenilirliği artırmak adına bir takım yollar denenmektedir. Bunlardan sıklıkla uygulananı bilhassa yoğun şiddet ve cinsellik içeren sahnelerin ekrana getirilmesidir. Dizilerin olay örgüleri, karakterleri ve konularını çerçeveleyen ortak referansları gündelik olaylardan elde edilir. Söz konusu ortak referanslar seyirciye o kadar nüfuz eder ki ebeveynler dizi kahramanlarının adını çocuklarına verir, filmlerdeki iş yeri isimleri gerçek hayatta iş yeri ismi olarak verilir, cinsellik ve şiddetin kişileştirilmesi yoluyla davranış isimlendirilebilir (Geçer,2015:17). Güncel yaşama ilişkin neredeyse her temayı ele alan dizilerin toplumsal ve siyasi yaşamdaki farklılaşmalara karşın dini motiflere ve hayata ilişkin çok az unsura yer vermesi de dikkat çekicidir (Geçer, 2015:16-17).

Lambertz, ve Hebrok (2011) tarafından gerçekleştirilen bir araştırmanın sonuçlarına göre çoğunlukla izleyiciler dizilerin dilinin gerçek hayattaki dili yansıttığını düşünmektedirler. İzleyiciler karakterler ve öyküleri ile özdeşleşme yaşarlar. Dizilerde kullanılan dil kimi zaman da senaristler tarafından belirli bir ideolojiyi yansıtmak üzere düzenlenebilir. Televizyon programları genel olarak erkeğin egemenliğini ve şiddetini ortaya koyan bir model sunarken, kadınlarsa daha edilgen, pasif bir rolde resmedilmektedir (Kraidy, 2010:205). Bazı dizilerde zaman zaman kadınların pasifliklerinin karşısında olursa da çoğunlukla kadınlar sessiz, edilgin ve tamamiyle erkeğe bağımlı bir rol model olarak sunulmaktadırlar (Kanal D, Yaprak Dökümü, Necla ve Leyla, 2006-2010). Dizilerde bu tarz modellemeler dizi karakterleri ile özdeşleşme yaşayan izleyici adına oldukça yanlış iletiler

içermekte ve cinsiyet üzerine temellendirilmiş bir görünüm sunmaktadır. Fakat genel olarak geleneksel ve modern ikileminde kadınlar modernliğin temsili biçiminde gösterilmeye çalışılmış, kadının erkek üzerindeki baskınlığı ve iş yaşantısındaki dönüşümü sıkça dile getirilmiştir (Fatmagül'ün Suçu Ne, Meltem ve Annesi) (Geçer, 2015:19). Türkiye’de son yıllarda televizyon dizilerinin içeriklerinde bir dönüşüm yaşandığı görülmektedir. Önceki yıllarda dizilerde “iyi” karakterler merkezde olmasına ve hikayelerin ağırlıklı olarak onların etrafında kurulmasına rağmen artık kötülerin dikkate çeken karakterler olduğu ve “kötülük” tanımlarının değiştiği söylenebilir. Nitekim Gürbilek (2004:90-91) yerli dizilerdeki bu dönüşümü analiz eder:

“Kara Melek'ten Yılan Hikayesi'ne, Deli Yürek'ten Aynalı Tahir'e kadar hemen hemen bütün televizyon dizilerinde artık zengin bir kötüler repertuarı var. Şeytani, hain, yılanı tipler; ahlaki bir düşüş sonucu kötülüğe yuvarlanmış karanlık ruhlar; "kötülerin de yaşamaya hakkı vardır" diye bağırان, delici kahkahalar atan, bir ruhsal derinliği olsun istenmiş hainler; çok eskiden yaşanmış acı yüzünden kötülükte karar kılmış hınç dolu adamlar; bir çıkar uğruna ya da zevk aldıkları için ya da sırf pisliğine kötülük yapanlar; dişi örümcekler, Doğulu mağrur kötüler, marazi caniler. Artık kabak tadı veren iyicil aile ve mahalle dizilerinden sonra bütün bu filmler, toplumun ilgisinin en azından şimdilik karanlık ve kötü olana kaydığını gösteriyor”.

4.2.2.3. Televizyon endüstrisi ve diziler

Televizyon ekonomik kapsamlı bir araçtır ve endüstrileşmiş bir alanı temsil eder. Bu sebeple televizyonun temel türlerinden biri olan dizilerin bu endüstrinin özgül dinamikleri ile uyumlu bir görünüm içermesi hedeflenir. Televizyon programları üretilirken öncelikle ekonomik uylaşımlarla hareket edilir ve bu programların izleyiciye ulaşma oranı, kârlılık seviyesini belirler. Mutlu’ya göre de (1991:55) televizyonun program üretim etkinliği temelde ekonomik bir pratiktir. Bu süreçte temel olan verimlilik; üretim düzeyi ve ürünün özellikleri açısından belirli bir standarda erişmek gerekir. Televizyon endüstrisi açısından “verimlilik”, bir taraftan kaynakların mümkün olduğunca sınırlı kullanımını, öte taraftan da seyircinin ilgisini kazanıp söz konusu ilgiyi devam ettirebilecek özellikteki içeriklerin üretilmesine dayanır. Söz konusu karışıklık içeren iki durum, program üretim sürecinde devamlı şekilde bir gerilim ortaya çıkarır. Televizyon endüstrisi söz konusu gerilimi program üretiminin daha ilk aşaması olan karar sürecinde ortadan kaldırabilmek ya da en aza düşürebilmek adına “asgari düzeyde kabul edilebilir program” formülünü bulmuştur.

Seyircilerin meşgul oldukları farklı önemli bir uğraşları bulunmadığında, televizyon izlemeye yöneldiklerinde, sözü edilen kararlarından vazgeçmemeleri adına “gerekli en alt dikkat çekme düzeyini tutturarak programların yapısal unsurlarını ve özelliklerini tanımlayan bu formül” genel olarak ekrana önemli oranda getirilen programlar için uygulanır. Televizyona ilişkin “sıradanlık”, “düzeysizlik” gibi olumsuz atıfların sebeplerinden biri olan “asgari düzeyde kabul edilebilir program” formülü, televizyon türlerini oluşturan saymacalar ile televizyon endüstrisinin ekonomik koşullarına dayanan sınırlamalar arasındaki etkileşimin “somut bir örneğidir” (Mutlu, 1991:55-56).

Dizi filmler üreticileri, satıcıları ve tüketicileri ile kapitalist endüstrinin temel parçalarından biridir. Söz konusu endüstri içerisinde dizi yapım şirketlerini, televizyon kurumlarını, seyircileri ve reklam şirketlerini barındırır. Televizyon dizileri aynı anda sayısızca izleyiciyi birleştirebilen, etkili anlatılardır. Dolayısıyla kapitalist endüstride çok sayıda firma için büyük bir anlam taşır. Sayısızca firma, kapitalist dünyada tutunmak, ürün ve hizmetini tanıtmak, pazarlamak ve kârını artırmak adına dizi yapım şirketleri ve televizyon kanalları ile çıkar odaklı bir etkileşim içindedir. Bu sebeple piyasanın ekonomik koşulları temelinde üretilen ve mühim bir satış ve pazarlama aracı vazifesi gören televizyon dizilerinin kapitalist ekonominin temel endüstri ortamlarından biri olduğu ifade edilebilir. (Karaboğa, 2016:183). Smyth’e (2013:57) göre endüstrinin dizi dünyasını benimsediği ve onu güçlendirmek ve sömürmek adına da sürekli çaba gösterdiği söylenebilir.

Ticari sistemlerde “reklam ajansları, tüketim malları üreticileri, yayın şebekeleri, yayın istasyonları, bağımsız program yapım şirketleri, büyük stüdyolar, araştırma ve değerlendirme (ratings) firmaları” gerek türsel saymacaların gerekse herhangi bir programın “özgül fikir, tema, olaylar dizisi, tasarım, görü ve üslubunun” belirlenmesi ve biçimlenmesi sürecine etki ederler. Dolayısıyla televizyon endüstri sistemi sözü edilen unsurların karşılıklı etkileşimi ile temellenir. Ticari ya da rekabetçi olmayan yayıncılık modellerinde “reklamcılarının ve tüketim malları üreticilerinin” yayıncılığın işleyişine etkisi büyük oranda düşer. Bunun yanında politik iktidar, sözü edilen sürecin en temel ve önemli güçlerinden birini oluşturur. Yayın istasyonlarının etkinlikleri, “toplumun genel erk ilişkilerince belirlenen bir kavramsal çerçeveye” biçimlenir. Seyirci kümelerin ilgilerinin belirlenmesi adına belirli zamanlarda izleyici araştırmaları gerçekleştirilse dahi, söz konusu

yapıda seyirciler bu sistemin erk ilişkilerince beyinlerine geçerli olan düşünce, davranış ve fikirlerin yerleştirileceği pasif bir topluluk biçiminde algılanır (Mutlu, 1991:58).

Türk dizileri, gerek ulusal gerekse uluslararası alanda önemli düzeyde başarılı olan ve turizm adına ciddi yankıları bulunan büyük bir ekonomik çıkarı yansıtmaktadır (Rousselin, 2013:20). 2000'li yıllar itibariyle Türkiye'de söz konusu olan küresel pazar politikalarının ve kitle iletişim alanında yaşanan hareketlenmenin en temel göstergelerinden birisi dizi filmlerdir. Hızlı biçimde tek başına bir sektör haline gelecek düzeyde gelişen ve uluslararası bir boyuta da taşınan yerli televizyon dizileri bir taraftan ulusal televizyon kanallarının en yüksek ratinge ulaşan program türü olurken diğer taraftan uluslararası alanda ihraç edilen yapımlar haline gelmiştir (Öztürk ve Atik, 2016:66). Günümüzde ABD'nin ardından en çok dizi ihracı yapan ülke Türkiye'dir. Televizyon yayıncılığının tarihi oldukça eskilere dayansa da dizi yapımcılığının bir sektör haline gelişi 2000'li yıllarda söz konusu olmuştur (Öztürk ve Atik, 2016:68).

4.2.2.4. Televizyon dizileri ve izleyiciler

Televizyon dizileri genellikle izleyiciyi eğlendirmeyi hedefleyen dramatik yayınlardır (Singhal and Rogers, 1988:110). Seyirciyi tanımak ve buna bağlı olarak hedefi doğru belirlemek bir televizyon dizisinin başarılı olmasının temel koşullarından ilkidir (Cereci, 2014:5). Daima bir hikayeyi seyirciyi merak ettirecek biçimde, gizem ve heyecan içeren bir anlatımla aktarmayı sağlayan televizyon dizileri, seyircilerin çok sayıda duygusal ihtiyacını da karşılamalarından dolayı oldukça büyük bir ilgi ile karşılanmış ve en fazla seyredilen türler arasında yer almıştır (Cereci, 2014:5-6). Diziler diğer program türleri gibi, beğenilerini ve sürdürülüp sürdürülmeyecekleri neticesini seyirciden alırlar (Geçer, 2018:16). Televizyon dizilerinin seyircinin yüksek ilgisi ile karşılaşmasının nedeni, izleyicide ortaya çıkardığı düşünsel ve hissi hazdır. Dizilerin seyirciler için yeni ve kimi zaman da hayali bir dünya üreten tekniği, onları son derece çekici kılmaktadır. Bu sebeple sadece televizyon dizisi üreten yapım şirketleri ortaya çıkmıştır (Cereci, 2014:7). Televizyon dizilerinin unsurlarının seyirciye yakın, olumlu, samimi ve değerlerle uyumlu ve onlara saygılı olmaları sebebiyle çok sayıda kitleye ulaştığı söylenebilir (Cereci, 2014:6). Dizilerde olay akışının dizinin heyecanı en yüksek noktasında kesilmesi, seyircilerin gelecek bölümde yaşanacaklar ile ilgili

merakını çok artıran bir özelliktir. Bu sebeple seyirciler dizilerin yeni bölümlerinin ekrana gelmesini büyük bir merak içinde beklerler. Bu sırada da etrafındaki diğer seyircilerle dizide yaşanabilecek durumlara dair yorumlarda bulunurlar. Söz konusu ilgi, televizyon dizilerinin seyircilerin günlük hayatları içerisindeki yerini tanımlar. Dolayısıyla diziler yaşamın ve yaşamdakilerin merkezinde yer alır (Kırtepe,2015:51-52).

Artık zorlu hayat şartları kişilerin daha fazla çalışmalarına, gerek kendilerine gerekse ailelerine eskisinden az vakit ayırmalarına neden olmaktadır. Dizilerse, yorucu yaşam temposundan ve yaşanan sıkıntılardan kaçışın bir vasıtası olarak görülebilmektedir (Kırtepe, 2015:53). Kişilerin yaşadığı problemleri deneyimleyen farklı bireylerin de var oluşunu görme yolu ile rahatlamaları da farklı bir izleme nedenidir. Benzer sıkıntıları yaşamakta olan farklı kişilerin de olduğunu görmek, kabullenme ve problemi çözme noktasında işe yarar olabilmektedir. Bu yolla seyirciler hayatta karşılaştıkları çok sayıda durumu algılama ve anlamlandırmada tecrübe edinmiş olmaktadır. Bunun, sohbet edecek ve sıkıntıları paylaşacak birilerini bulmanın oldukça zor hale geldiği bir çağda kişisel ve toplumsal bakımdan önemi yüksektir (Kırtepe, 2015:54). Dizilerin insanlar tarafından ilgiyle karşılanmasının nedeni izleyicinin dizide anlatılanlara hissi olarak girerek gündelik sorunlarından kopması veya da dizilerde izlediği karakterlerle gerçek yaşamında yoğun olarak karşılaşmasıdır. Dizileri ve farklı programları izleyerek hoşça zaman geçirdiğini düşünen izleyiciler aynı zamanda bu yapımlardan iletilen mesajlara da rıza göstermek durumundadırlar. Bunun dışında basitçe para kazanmak, dilediğini elde etmek, zengin olma isteği dizilere izleyiciyi çeken unsurlar arasında yer almaktadır (Rohd'dan akt.Geçer, 2008:18).

4.2.2.5. Televizyon dizilerinde karakterler

Televizyon dizileri izleyiciye hayali birer öykü ve yaşam biçimi sunarak ve karakterlerle özdeşleşmeleri yoluyla fantastik bir evrende kendilerini bulma fırsatı tanıyarak yüksek düzeyli bir ilgi ve çekicilik içerir. Mutlu'ya göre (1991:204), diziler geçmişte radyonun günümüzde ise televizyonun en çok kâr getiren biçimi olmuşlardır. Reklam ile dizi oldukça yakından ilişkili iki formattır. Dizilerin devamlılık taşıyan karakterleri aynı biçimde devamlılığı olan bir izler kitle oluşturmakta; bu kitle de televizyon

kuruluşlarınca reklamcılara satılmaktadır. Dizilerde, karakterlerin her birinin özellikle taşıdıkları nitelikler ve aralarındaki ilişki bağları anlatılır. Karakter özelliklerinin çok iyi biçimde resmedilmesi gerekir (Smith, 2013:59). Dizilerin karakterlere göre alt türlere ayrılması, karakterlerin dizilerdeki değerini açığa çıkaran önemli bir işarettir. Dizilerin karakterleri tamamiyle uzmanlardır ve onların uzmanlık alanları formatın kapsamındaki “alt-kategorileri” ortaya çıkarır. Uzmanlaşma o kadar net biçimde belirlenmiştir ki, bu netlik karakterlerin insani niteliklerini uzmanlıkları ile ilgili niteliklerinin gölgesinde bırakır: “Dizilerin dramatik dünyası polis ya da özel hafiyelerin, kovboy ya da çiftçilerin, doktor ve hastabakıcıların, avukatların, gazetecilerin oluşturduğu ayrı ayrı dünyalardır” (Mutlu, 1991:205).

Yeni bir dizinin, izleyiciler tarafından öncesinde farklı bir dizide tanınan ve sevilen bir yan karakterle başlamasına “yan-ürün” (spin-off) denilir. Söz konusu karakterin diğer dizideki rolünü aynı biçimde sürdürmesi gerekli değildir. Nitekim bir komedi dizisi karakteri, bir polisiye dizisinin ana karakteri yapılabilir (Mutlu, 1991:212). Televizyon dizilerinde yaşamda yer alan unsurlar dizi karakterleri ile görünürlük kazanır. Bu ise dizi karakterlerinin toplum bireylerine örnek olmasını sağlayan bir özelliğidir. Nitekim dizi karakterleri seyircileri önemli oranda etkileme gücüne sahiptir (Kırtepe, 2015:115). Dizi karakterlerinin gerek dizi içinde gerekse dışındaki davranışları, bireylerin toplum içindeki rollerini ve davranış biçimlerini basitçe izleyebildiği ve özdeşim kurabildiği sosyal çevrenin bugünkü en temel yansıtıcısı şeklinde değerlendirilebilir (Kırtepe, 2015:117). İzleyiciler diziler ve diğer program türleri vasıtası ile çeşitli modellerle karşılaşmakta ya da bu modellere maruz bırakılmaktadır. Mesela Asmalı Konak dizisinde Seğmen Ağa karakteri ile somutlaştırılan “model sunumu” ilerleyen süreçte daha da geliştirilmiştir. Bir İstanbul Masalı’nda Selim, Avrupa Yakası’nda Selin, Kurtlar Vadisi’nde Polat, Çocuklar Duymasın’da Meltem, Yaprak Dökümü’nde Ali Rıza Bey, Aşk Memnu’da Bihter ve Matmazel bunlardan bazılarıdır (Geçer, 2015:18-19). Öncelikli etkisi çocuklara olan söz konusu tipler izleyicilerin zihinlerinde yer etmiş ve bir zaman izleyiciler bu tiplerle özdeşleşme yaşamışlardır. Örneğin bir dönem farklı yaşlardan erkek çocuklarının Polat Alemdar’ı örnek almaları ve onun davranışlarını bütünüyle taklit etmeleri buna işarettir. O dönemlerde anne babaların, çocuklarının okula gitmek yerine mafya olmak istemeleri ile karşılaştıkları bilinmektedir (Geçer, 2015:19). Benzer bir durumun batı dizilerinde de söz konusu olduğu Shah (2008:6)

tarafından şöyle dile getirilir: Soap operalar kadınlar açısından oldukça yararlı ve önemlidir, çünkü dizilerde kahramanlar kendini bulmada kadınlarla benzer aşamalardan geçer. Değişik sesler (geleneksel ve modern olma dayatması) arasında sıkışabilirler. Dizi filmlerde karakterler seyircilere yol gösterebilecek “ideal bir rol model” işlevi görürler. Soap operalarda kadınlar ideal bir ev kadını olarak sunulmalarına karşın batı değerlerini temsil eden bireyler olarak resmedilirler. Neticede, dizilerde batılı bireyin kendi öz/kimlik duyguları formüle edilir. Shah (2008:7) sayısızca kadının dizileri en önemli endüstrilerden biri haline getiren sadık birer izleyicisi olarak değerlendirir.

Televizyon dizilerinde yaratılan karakterler toplumsal kültüre etki ederler (Bayram, 2018:61). Bireyler vakitlerinin önemli bir bölümünü televizyon ve bilhassa dizilerle geçirmekte ve bu unsurlar tarafından tam anlamıyla uyuşturulmakta ve gerek görünüş gerekse yaşayış biçimi bakımından etkilendikleri dizi karakterleri ile özdeşleşmeye çalışmaktadırlar. Türkiye örneğinde bireylerin gündelik hayatlarının neredeyse dörtte birini televizyon ekranları doldurmakta ve buna bağlı olarak da bireyler televizyon programlarının tesiri altından kalmaktadırlar. Türkiye’de diğer ülkelerde de görüldüğü gibi dizi karakterleri aracılığıyla markalar oluşturulmakta ve izleyici bu şekilde tüketmeye çağırılmaktadır (Bayram, 2018:62).

4.2.3. Bir Tür Olarak Melodram

Melodram dramının bir alt türü olarak geçmişten bugüne izleyici ilgisine en fazla karşılık veren türlerden biridir. İzleyicinin bu ilgisi hiç kuşkusuz melodramın duyguları harekete geçirmedeki başarısı ile ilgilidir. “Melodram, Yunanca’da ezgi anlamına gelen melos ile oynamak anlamına gelen drama sözcüklerinin birleşiminden oluşur” (Mutlu, 1991:294). 1990’lı yıllardan beri melodram günümüzdeki anlamıyla yani duyguları yapay biçimde yükseltmek adına “sahne mekaniğinin tüm olanaklarını kullanan abartılı bir drama türünü” ifade etmeye başlamıştır (Mutlu, 1991:295).

Melodram sözcüğü esasen müzik eşliğinde drama anlamına gelir. Sözcüğü bu anlamıyla ilk defa Rousseau kullanmıştır. Rousseau, pandomim ve orkestra eşliğinde yeni bir duygusal ifade oluşturmak istediği bir oyununu tanımlamak için bu sözcüğü kullanmıştır.

Bir süre sonra bu sözcük bilinen türlerle uyumlu olmayan pandomimden üretilmiş bir popüler dramayı tanımlamak üzere kullanılmaya başlanmıştır (Brooks, 1995:12). Fransa’da 18. yüzyılda etkili bir dramatik geleneğin baskın olduğu yıllarda, dramın ahlaki bakımdan yeterli olmadığı kanaatine varılması ile birlikte, romantik tiyatro yazarları tarafından bir arayışın ürünü olan melodram, ilerleyen süreçte gelişimini ve ideolojik etkisini sürdürmüştür (Agocuk, 2015:564). Gittlin’e göre de (1994:23) melodramın temeli, 18. yüzyıl sonlarında Anglo-Amerikan romanı ile atılmıştır ve bu tür Batı tiyatrosunun en önemli geleneklerinden birini devam ettirmektedir.

Melodramın müziğe gerek olmayan bir tiyatro türü olarak ortaya çıkması 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başı itibariyle İngiltere ve Fransa’da olmuştur. İngiltere’de melodram olarak sahnelenen ilk oyun “Thomas Holcroft’un A Tale of Mystery” isimli eseridir: “Fransa’da Gilbert de Pixérécourt’un—bir yandan Voltaire’in öncülük ettiği, konularını gündelik hayattan alan ve komedi olmayan burjuva dramından sonra gelen; öte yandan romantik dramayı önceleyen ve de etkileyen—popüler drama arayışı, melodramı yeni bir tür olarak kabul ettirdi ve 1800-1820 arasında bu türde sayısız oyunun sahnelenmesiyle terim yerleşti” (Uslu, 2011:86-87).

Melodram ilk olarak tiyatrodan başlamak üzere tüm sanat dallarında yaygınlık kazanmış, sinemanın ortaya çıkması ile birlikte daha çok bu alanda gelişmeye devam etmiştir. Dünyanın toplumsal dönüşümlerin etkisinde olduğu bir döneme rastlayan melodramın gelişimi, modernleşme ile birlikte varlığını devam ettirmiş, geleneksel ve modern çatışmasında toplum bireylerinin yeni dünya düzeni karşısında hissettiği kaygı ve çelişkileri yansıtan bir araç olarak ele alınmıştır. 18. yüzyıl itibariyle mühim toplumsal dönüşümlere şahit olunan bir süreçte ortaya çıkan melodram, Fransız Devrimi ile burjuva tarafından aristokrasi karşısında sürdürülen savaşta önemli bir işlev taşımıştır. O dönemde devrimin haklılığını ortaya çıkarmak ve farklılaşan koşullara uyum sağlamak için kullanılan melodram ideolojik bir araç olarak değerlendirilmiştir (Agocuk, 2015:562).

“Modern anlamıyla melodram geleneksel doğruların, ahlaki zorunlulukların sarsılmaya yüz tuttuğu, sorgulanır olduğu bir dönemin ürünüdür” (Mutlu, 1991:295). Bu dönem orta sınıfın (yani sıradan bireyin) tarihte görünür olduğu ve önemli hale geldiği bir

dönemdir. Aksine soylu sınıf ise ekonomik değerini kaybetmekte, kültürel değerleri çözülmektedir. Söz konusu çözülme “orta sınıfın bu kültür değerlerine öykünmeleriyle, bu değerlerin yozlaşması” biçiminde ortaya çıkar (Mutlu, 1991:295): “Böylelikle artık sonunda mutlaka utkun çıkan şövalyegil erdem anlayışı yerini giderek, bunun tersi de olabileceği görüşüne bırakır”. Melodram tüm kesimlere seslenebilen ve onlar tarafından anlaşılabilen türlerden biridir. Burjuvazinin de tesiri ile sıradan bireylerin yanında olmuş, modern ve geleneksel çatışmasında yeniliklere uyum sağlama mücadelesi veren toplum bireylerinin yaşamında oldukça etki oluşturmuştur (Agocuk, 2015:564).

Batıda bir tiyatro oyunu olarak sahnelenen melodramlar, iyi ile kötünün net olarak ayırt edildiği ve masum olma ile onun zıttı şeytaniliğin sınırlarının açık biçimde belirlendiği oyunları oluşturmaktaydı. Sözü edilen belirginlik gerek sahnede gerekse metin üzerinde oluşturulurken, kullanılan edebi ve dramatik materyallerin tümü belirli bir sınırın söz konusu olmadığı bir aşırılık vaziyeti ile ele alınıyordu. Mesela kahramanların sözleri ve sahnede sundukları jest ve mimikleri fazla abartı ve duygusallık taşıyordu. Söz konusu aşırılık durumu günümüz izleyicisine komik görünse dahi esas olarak oyunların ne kadar ahlaki bir yük içinde olduğunu ifade ediyordu. Oyunların bu ahlaki yükü izleyici ile kurulan ilişkinin de özünü temsil ediyordu. Sonuç olarak oyunlarda saf iyi ve saf kötü karşıtlığı ve iyi olanın kötü ile savaşı melodramatik araçlarla sergilenirken gözyaşı seline kapılan izleyici sınırları belirlenmiş bir iyi ve kötü zıtlığı düşüncesiyle oyundan ayrılıyor ya da farklı bir açıdan izleyicinin iyi ve kötüye dair algısı bu oyunlarla güçlendiriliyordu (Uslu, 2011:84)

Melodram her ne kadar batıda gelişmiş olsa da Yeşilçam Sineması’nda Hollywood anlatıları izlenmiş ve melodram türünün yaygınlık kazanması İkinci Dünya Savaşı yıllarında dolaylı biçimde Türkiye’ye giriş yapan Mısır Sineması’nın tesiri ile söz konusu olmuştur. Türk sinemasında gerek Hollywood gerekse Mısır Sineması’nın tesiri altında gelişen melodram türü, 1960 ve 70’lerin sonlarına değin yaygınlığını devam ettirmiştir (Agocuk, 2015:563). Elsaesser (2014:29) melodramın, aşırı bir şiirselliği toplumsal bir cinsiyet politikası ile bütünleştirmek suretiyle 1970’li yılların başı ile 2000’li yıllar arasında tipik Amerikan film türlerinden birini oluşturduğunu ifade eder (Elsaesser,2014:29)

Bentley televizyon dizilerini seyirciyi etkileyecek biçimde organize edilmiş bir yapı, konu ve karakterlerle sürdürülen melodram biçiminde ele almaktadır. Melodram, ahlaki eylemlerle uyumsuzlukla yüzleşen, temel noktalara işaret eden ve izleyici ile karakterler arasında kimlik belirleyen duygusal bir türdür (akt.Singhal and Rogers, 1988:21). Bir hikaye gerçek ya da imgesel, bir çok karakterin gerçekleştirdiği davranış ve deneyimi tanımlar. Söz konusu karakterler farklılaşan durumlarla ya da sonrasında tepki gösterdikleri farklılaşmalarla ilişkili olarak temsil edilir. Bu farklılaşmalar, var olan durumların ve karakterlerin gizli yanlarını belirginleştirir ve düşünme, davranış veya bunların ikisini de içeren bir yeni gerilim ortaya çıkarır. Söz konusu gerilimin yanıtı, öyküyü sonucuna götürür (Ricoeur, 1980:174). Melodramda sonucun önemi büyüktür, nitekim seyirci “duygularla normatif düzen arasındaki çatışma”yı kimin kazanacağını izleyecek ve ulaştığı neticeyi öznesi olduğu normları dikkate alarak değerlendirecektir (Akınerdem, 2012:78). “Hikayenin sonucu tüm gelişmenin cazibe kutbudur” (Ricoeur, 1980:174).

Televizyon kanallarındaki melodramatik anlatılar arasında, “sınıfsal eşitsizlikler ve geleneksel aile normlarının önüne set çektiği Feriha-Emir aşkının anlatıldığı Adını Feriha Koydum (Show TV, 2011- dev.); bir tecavüz sahnesiyle başlayıp, bir yandan tecavüzcüleri cezalandırırken, bir yandan da tecavüz mağdurunu bir nevi tecavüzcüsüyle evlendirerek çatışmayı çözen Fatmagül’ün Suçu Ne (Kanal D, 2010-2012); aile içi yasak bir aşk yaşayan iki aşığın cezalandırıldığı Aşk-ı Memnu (Kanal D, 2008-2010)” gibi çok sayıda dizi sayılabilir (Akınerdem, 2012:78-79).

Melodramatik anlatı biçimi sinemadan daha geniş olan televizyon ortamına, dizilere ve konuşma ya da diğer türde televizyon programlara aktarılmıştır (Elsaesser, 2014:32). Melodramın anlatı yapısı doğrusal bir nitelik taşır ve bu tür Türkiye televizyonlarının hali hazırdaki en yaygın anlatı formunu oluşturur (Akınerdem, 2012:78). Akınerdem ve Sirman’a (2017:225) göre melodramın adalet arayışı içinde olan bir türdür. Belirli bir çatışma durumunun temsiline alanına dahil olması ve ondan söz edilir olması için toplum içindeki genel normlarla ilişkili biçimde ele alınması gerekir. Toplumsal olarak üretilen “normatif anlayış ve değer nosyonu” çatışmayı da belirler. Gerilim durumunda haklı olan ile haksız olanın belirlenmesi ve haklının nasıl bir başarı elde edeceği de yaygın toplumsal değerler ve normlar temelinde netleştirilir. Söz konusu normlara en iyi biçimde uyan kimse her kim

olursa olsun en güvenilir kimse olacaktır. Bu anlamda örneğin cinayet işlemiş birisi iyi bir babaysa ve bu cinayeti babalığı dolayımı ile gerçekleştirmişse babalığın bir değer olarak mühim olduğu toplumlarda suçsuz ve haklı görülebilir. Melodramda iyilik ve erdem gibi değerlerin yüceltildiği ve kötü olanların da mutlak suretle cezalandırıldığı bir evren resmi çizilir. Tragedya ve komedyada geleneksellik vurgusu yapılırken melodramda modernleşme ile gelenekselliğin sorgulaması yapılır ve ahlaki değer ve normlar yeniden tanımlanır (Agocuk, 2015:564).

Melodram anlatıları “zıtlıklar” temeli üzerinde kurulan anlatılardır (Abisel ve diğ., 2005:38). Melodram, iyilik ve kötülük, erdem ve masumiyet ile yolsuzluk arasında kurulan belirgin bir zıtlığa dayanır (Elsaesser, 2014:30). Melodramlarda iyi ya da kötü olanın ne ya da kim olduğu, yerleşik toplumsal normlar ve seyirci alışkanlıkları ile ilişkili olarak belirlenir. Modern iyi, geleneksel ise kötü olandır, aile iyi olan, aileyi zedeleyen ise kötü olandır (Akınerdem ve Sirman, 2017:242). Melodramlarda aile bağları son derece önemli bir değeri temsil eder. Karakterlerin gerilim durumları çoğunlukla bununla ilişkili olarak üretilir (Akınerdem ve Sirman, 2017:228). Neale’ye göre de melodramların özünü oluşturan temel zıtlık kadın ve erkek zıtlığıdır, sözü edilen zıtlık melodramlardaki heteroseksüel fantaziye açığa çıkarır. Melodram anlatılarındaki arzuyu belirleyen yetişkin, heteroseksüel arzudur. Zaten fantezi de yetişkin, heteroseksüel kadın ile erkeğin birleşmesi hedefindedir. Melodram metni söz konusu birleşmeyi bir takım sebeplerle ve belirli şekillerde sekteye uğratır, erteler veya “bolke eder”. Anlatı evlilikle ya da ayrı düşme ile kapanır (akt. Abisel ve diğ. 2005:60).

Akınerdem ve Sirman’a göre (2017:244), diziler öncelikle bir eğlence aracıdır, fakat seyirci bir taraftan eğlenirken bir taraftan da sorularının yanıtını basit, bilindik, melodramatik, fazlasıyla duygusal ve rastgele ve bir çok zaman değersiz görülen bu tür anlatıların içinde aramaktan hoşlanır. Melodram bir “aşırıklar metni”dir ve kadınlara ve aşka dair bir anlatı biçimidir (Abisel ve diğ.,2005:38). Melodramatik etkinin yükseltilmesi amacıyla kullanılan, dekor, kostüm, oyunculuk gibi faktörlere abartılı şekilde yer verilmesi melodramın “aşağı bir tür” biçiminde algılanmasına sebep olmuştur. Melodramda iyi ve kötünün ayırt edilmesi izleyici tarafından hızlı biçimde yapılabilmektedir. Duygusal bir duruma geçilirken seyircinin buna hazır hale getirilmesi, basitçe algılanabilen olay örgüsü,

daha evvel uygulanmış formların küçük değişikliklerle yeniden sunumu melodramın tipik özellikleridir (Agocuk, 2015:564). Melodramlardaki aşırılık ögesi, bireyin hislerini ele geçirmek adına müzik, mizansen, dekor, abartılı oyunculuk ve film teknikleri ile melodramatik etkinin güçlendirilmesine hizmet etmektedir (Agocuk, 2015:567).

Melodramlarda sürekli olarak olaylar tam çözüme kavuşturulacakken yeniden en başa dönme ve çözüme erişememe durumu ve birbirini izleyen olay örgüsü ile, seyircinin ilgi ve heyecanını sürekli uyanık tutmak amaçlanarak “çok geç” duygusu elde edilir. Bu duygu, melodramın temelinde söz konusu olan geçmişe özlem duyma hissinin de açığa çıkararak, gerek modern bireyin içsel bunalımlarını yansıtmakta gerekse modernleşme ile üretilen baskıları azaltmada önemli bir araç olarak kullanılmaktadır (Agocuk, 2015:567). Melodramlar çelişkili anlatı biçimleri ile modern yaşamın çelişkileri ile doğru orantılı olarak geçmişe duyulan özlemin ve diğer taraftan da farklılaşmanın temsili olmuştur. Zira, melodramlar geçmişe dönük de olamamıştır, değişimin temsilcisi de. Arada bir yerde durarak daha çok sayıda insana erişmeyi başarmışlardır (Agocuk, 2015:568).

Vasudevan (2010:9) melodramla ilgili olarak masum olanların acılı durumlarına, aile ve yerel alanın önemine ve kadınların merkezde oluşuna işaret eder. Melodramatik anlatılar ana karakterleri etrafında oluşan adaletsizlikleri açığa çıkarmayı amaçlar (Vasudevan, 2010:55). Aileye odaklanan ve yatay bir dramaturji düzlemi ile temellenen anlatılardır. (Vasudevan, 2010:49) Brooks’a göre (1995:27), melodram yalnızca haksızlığa uğramış bir masumiyet dramaturjisi şeklinde değil aynı zamanda erdeme dair düşünce biçiminin de yerleştirilmesinin temel aracı olarak ele alınmalıdır:

“Eğer melodram her şeyden önce, zulme uğramış masumiyete ve kazanan erdeme dair heyecanlı ve hayret verici bir dram öneriyorsa, türün klasik örneklerinde bu bağdaşmazlığın ve bu yapının sadece merhamet-sempati ya da gerilim üretmek adına orada bulunmadığını ve baht dönüşlerinin ve coups de théâtre’ın melodramın taşıdığı ahlaki meselelere dışsal olmadığını görmek önemlidir. Tam aksine [...] melodram sadece zulme uğramış masumiyet dramaturjisinin kaynağı olarak kullanmaz, erdemin değerden düşmesi ve en sonunda tanınmasına dair bir dramaturji kurmaya da meyleder. Melodram erdemin görünür kılınması ve kabul edilmesi hakkındadır” (Brooks, 1995:27).

Melodramın ana karakterleri gerek kendilerince gerekse izleyici tarafından mağdurlar olarak tanımlanır. Bunlar sürekli acı çeken ve dürüstlüğü temsil eden karakterlerdir. Netice itibariyle melodram anlatıları yoğun olarak mağdur bakışından anlatılırlar, bu anlatılar çaresizlik ve haksızlığın olumlu bir biçimde ele alınmasına dayanan özel bir türü temsil eder. Melodramlarda kadınlarla birlikte ana karakterler yoğunlukla çocuklardır, bunun nedeni çocukların da içsel olarak masumiyet ve çaresizlik perspektifini yansıtan varlıklar olmalarıdır (Elsaesser, 2014:31). Neale melodramatik haz kavramına değinir. Ona göre bu kavram, melodramların dokunaklı olmaları ile ilişkilidir; bu ise en fazla “zamanın geri dönülmezliği” unsuru ile oluşturulur. Melodramlar her zaman söz konusu “geri dönülmezlik duygusuna ‘çok geç’ duygusuna oynar. ‘Çok geç’ duygusu birbirine zıt iki ruh halinin bir arada işlemesinden kaynaklanır: _ ‘Şimdi var olan durum bal gibi de değiştirilebilirdi’ ve ‘hayır, bu değişim imkânsızdır’”(akt. Abisel ve diğ., 2005:39). Sözü edilen iki ruh halinin birlikte var olmasını mümkün kılan şey, “arzunun (boş) zeminidir”; izleyici bu iki ruh hali arasında bulunan aralıkta filmin içeriğine bağlanır. Bu noktada melodramların en belirgin uylaşımlarından biri olan “keşke zemini” devreye girer, keşke zemini bir metnin temel unsurudur. Farklı bir anlatımla melodramlar mümkün olmayan, olanaksız bir zeminde işlerler, bir taraftan sözü edilen boş zemini doldurmak adına söz verir, öteki taraftan da bu söz daima ötelenir; “Melodramın boş zemini ya da öznedeki aralığı doldurma vaadi birleşme fantazisidir”. Sözü edilen fantezi bütünlüklü, mücadelenin olmadığı bir iletişim, tamlik ve bir arada olma isteği ile temellenir. Melodramlar, “çok geç” hissini ortaya çıkaran iki ruh hali arasındaki boşluğun doldurulabileceğine, birlik fantazisinin olanaklı olduğuna dair bir umut aşılarken, birlik fantazisinin mümkün olmayışının biçimine dönüşür; Neale açısından melodramlar bu sebeple dokunaklıdır (Neale’den akt. Abisel ve diğ., 2005:39).

Bir birleşme fantazisi ile karakterize olan melodramlarda, bu fantazinin imkansızlığının koşulu, “talih, şans, kader” gibi esrarengiz, bilinemez ve öngörülemez metafizik faktörlerle ilişkilendirilir. Melodramlarda karakterlerin yaşamında oldukça mühim olduğu düşünülen söz konusu metafizik unsurlar izleyicinin de paylaştığı unsurlardır. Ancak melodramlar bu metafizik unsurları sebep-sonuç ilişkisi içerisinde görünür kılar. Daima film karakterlerinden daha çok bilgisi olan izleyici, şans, talih ve kader gibi faktörlerin ve alın yazısının bilincindedir. Yani izleyicinin daima filmin karakterlerinden çok bilgiye sahip oluşu,

sözü edilen metafizik kavramların bu bilgi ile eşleşmesini mümkün kılar. Neale tarafından da belirtildiği gibi, netice üzerinde sebebin, alelade olan üzerinde ise sıradışı olanın fazlasıyla etkili olduğu hissi ortaya çıkarılır. Melodramlar izleyicinin görüşü ile bilgi arasında ve karakterlerin görüş açıları ile bilgi arasında bir uzaklık ve hiyerarşi ortaya çıkarılır (Neale'den akt. Abisel ve diğ.,2005:41). Melodramlarda izleyiciye dokunaklı gelen, onun üzülmeye ve ağlamasına sebep olan karakterlerden ziyade bilmesine karşın bu duruma karışma ve farklılaştırma yetkisinin bulunmadığını anlamalarıdır (Neale'den akt. Abisel ve diğ.,2005:43).

Melodram anlatılarının merkezinde heteroseksüel aşk ve âşık kadın ve erkeğin birleşmesi vardır. Melodramlarda anlatı söz konusu birleşme fantazisi üzerine inşa edilir ve anlatı bu birleşmeye mani olunmasıyla devam eder. Melodram anlatılarında “aşırılıklar” olarak ifade edilen “yanlış anlamalar, eksik bilgiler, tesadüfler, karşılaşmalar, itiraf ya da fark ediş an'ları” temel temsillerdir. Melodramlarda bu unsurlar temel amaç olan birleşmenin önündeki engellerdir (Abisel ve diğ., 2005:59). Melodram anlatıları, “yetişkin, heteroseksüel arzusun” çevresinde inşa edilir; melodramı kuran fantazinin gayesi “yetişkin, heteroseksüel çiftin birleşmesidir”. Farklı bir ifadeyle melodramdaki arzuyu, fantezi inşa eder ve fantezi de aynı zamanda arzusun doyuma ulaştırılması için sahnelenmesi ile ilişkilidir. Melodramlarda sözü edilen birleşme bir takım sebeplerle ve belirli şekillerde ertelenir veya engellenir. Fantezi kadın ve erkeğin cinsel anlamda değil aşk adına birleşmesidir. Bu anlatılarda cinsel arzu çoğunlukla aşk bulunmadığında söz konusu olur. Aşkla ve aşk adına bütünleşmenin imkânlı olabilmesi cinselliğin bastırılması ya da taçlandırılmasına bağlanır; örneğin kadını dudaktan öpmek yerine alından öpmek gibi (Neale'den akt. Abisel ve diğ., 2005:44). Abisel ve diğerlerine göre (2005:44) melodram anlatıları kadını aşk ve cinsellik nesnesi biçiminde ikili bir yapıda ele alır; cinsellik nesnesi kötülüğe neden olan, cezbeden öteki kadınlarken, aşk nesnesi karakterler temiz kalpliliği ve saflığı simgeler.

Sonuçta melodramlar izleyiciyi duygusal anlamda filme ya da diziye hapseden ve metne dramatik ivme kazandıran anlatılardır. İzleyici, melodramın hissi tesiri altında çoğu zaman acıklı bir hikâyeye ortak olur ve masum ve erdemli olanın kötü ve şeytani olan karşısında kazandığı zaferle duygusal bir rahatlama yaşar. Âşık kadın ve erkeğin birleşmeleri

ve şeytani olanın cezalandırılması, metinde geleneksel ve ahlaki değer ve normların yeniden üretilmesi yoluyla tamamlanır.

Buradan hareketle bu araştırmada melodrama ait tüm özellikler dikkate alınarak gündelik yaşama ve pratiklerine dair işlevsel verilere ulaşılabileceği öngörüsü ile hareket edilmiş ve dizi örnekleme özel televizyon kanallarında 2018-2020 yılları arasında yayınlanan melodram dizileri içerisinde seçilmiştir. Melodramın kadın ve aile merkezli bir tür oluşu, toplumsal cinsiyete ve cinsiyet rollerine ilişkin imajlar içermesi, toplumsal sınıf ilişkilerini konu etmesi ve özellikle gündelik yaşamın farklı mekân ve zaman boyutlarına ve dinamiklerine yer vermesi, bu araştırmanın örnekleme olarak alınmasının temel dayanaklarıdır. Bu bağlamda 2018-2020 yılları arasında prime-time’da en yüksek izlenme oranına ulaşmış olan (TİAK verilerine göre, Total’de ilk 10’da yer alarak) diziler içerisinde Yasak Elma (Fox Tv) , Kardeş Çocukları (Star Tv), Zalim İstanbul (Kanal D) ve Aşk Ağlatır (Show Tv) dizileri incelenmiştir.



5. YERLİ TELEVİZYON DİZİLERİNDE GÜNDELİK YAŞAM

5.1. Dizilerin Gündelik Yaşam Pratikleri Bağlamında Analizi

Çalışmanın bu bölümünde yerli televizyon dizilerinin gündelik yaşamı nasıl kurguladığı ve organize ettiği incelenerek olup, bunun belirlenebilmesi için öncelikle örneklem olarak alınan 4 yerli dizide gündelik yaşam pratiklerinin, içerik analizi yöntemi ile tespit edilmesi hedeflenmektedir. İçerik analizi yöntemi, dizilerde aktarılan gündelik pratik ve etkinlikleri niceliksel olarak açığa çıkaracak bir yöntem olması nedeni ile kullanılmıştır. Bu yöntem ile yerli dizilerin örnekleme alınan bölümlerinin her sahnesi incelenmiş olup, bu sahnelerde karakterler tarafından gerçekleştirilen faaliyet ve pratikler sayılmıştır. Bu gündelik davranış pratikleri tek tek kaydedilmiş ve elde edilen nicel veriler, betimsel ve niteliksel olarak yorumlanmıştır. Bir sahne içinde birden fazla pratik olduğunda her pratik için sayma yapılmış ve sahnelerin kurgu ile birleştirilmesi nedeni ile, bir sahnede izlenen ve sayılan bir pratik bir sonraki sahneden sonra tekrar gösterilmesi durumunda da sayılmıştır. Elde edilen sayısal veriler, bilhassa çalışmanın diğer yöntemi olan “Eleştirel Söylem Analizi” ile yapılacak olan tartışmanın olgunlaşması için bir dayanak oluşturmuştur. Eleştirel söylem analizi yöntemi ile ele alınan gündelik yaşam ideolojisi ve bu çerçevede geliştirilen yaklaşımlar, sayısal verilerle de desteklenmiş ve çalışmanın güvenilirliği artırılmıştır. Tüketimci kültürle biçimlendirilen ve eğlenceye adanmış bir gündelik yaşamın ideolojisi özünde kapitalist yaşamı doğallaştırma ve meşrulaştırma işlevi taşır. Sözü edilen ideolojinin gerisindeki ekonomi-politik ilişkilerin görülebilmesi ise ona hizmet eden yerli dizilerin bu tür bir inceleme ile izleyiciye ne aktardığının belirlenebilmesini gerektirmektedir. Bu nedenle bu araştırmada içerik analizi yöntemi ile elde edilen sayısal verilerin araştırmanın niteliksel analizi için önemli olduğu düşünülmektedir. Bu çerçevede içerik analizi yönteminin uygulanabilmesi için çalışmanın kuramsal bölümünde ele alınan yaklaşımlar ve bilhassa bir gündelik yaşam filozofu olan, kavramı en derin perspektifle ele alan ve ayrıca bu araştırmanın ağırlıklı kuramsal dayanağını oluşturan Henri Lefebvre’nin (2015; 2016; 2017a; 2017b) fikir ve kavramlarından yararlanılmıştır. Lefebvre’nin gündelik yaşamla ilişkili kavramları ve diğer kuramsal yaklaşımların bütünü temelinde belirlediğimiz kategoriler aşağıdaki gibidir:

Gündeik Yaşam

- Boş (Serbest) Zaman (Eğlenceye ayrılan)
- Zorunlu Zaman (Çalışmaya/Mesleki İşe Ayrılan)
- Zoraki Zaman (ulaşım, yürütülecek işlem, formaliteler, vs. gibi iş dışındaki çeşitli gerekliliklere ayrılan)
- Aile ve Özel Yaşam

Boş Zaman Pratikleri

- Serbest etkinlikler (oturma, dinlenme, uyuma, gezinti, evde bir şeyler içme vb.)
- Tüketim etkinlikleri (Restorantta yeme-içme, eğlence etkinlikleri, alışveriş, moda, medya kullanımı, vb.)
- Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet (Gündelik yaşamla ilişkili sohbet ve diyaloglar)
- Sosyal Etkinlikler/Eğlence Etkinlikleri
- Kültürel ve Sanatsal Etkinlikler
- Hobiler (Spor, müzik vb)
- Cinsellik

Zoraki Zaman Pratikleri:

- -Gündelik iş ve ihtiyaçlar (Yemek yapma, yemek yeme, temizlik yapma, giyinme, duş alma, çamaşır/bulaşık yıkama, ev içi yükümlülükler, fatura ödeme, banka işlemleri, ulaşım, işe gitme, işten dönme, gündelik yaşamda yürütülecek iş ve formaliteler vb.)
- -Hukuki Etkinlikler
- -Eğitim Etkinlikleri
- -Sağlık Etkinlikleri
- -Dini Etkinlikler
- -Siyasi / Toplumsal Etkinlikler
- -Şiddet

Çalışma Zamanı Pratikleri

- -Çalışma (iş) Etkinlikleri
- -Çalışma ortamı içerisinde iş dışı yaşamla ilişkili pratik, sohbet ve diyaloglar

Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet (Gündelik yaşamla ilişkili söylem, sohbet ve diyaloglar)

İçerikleri:

- Dedikodu ve Entrika
- Tüketim/Para
- Çalışma/İş
- Gündelik Yaşam Konularına İlişkin Genel Diyaloglar (Yaşam, sağlık, ekonomi, eğitim vb. genel yaşam konuları ve deneyimlenenler)
- Zorunlu İhtiyaçlar
- Ahlak ve Değerler
- Sosyal, Kültürel ve Sanatsal İçerikli Konuşmalar
- Aşk
- Şiddet
- Sınıf Farklılıkları
- Siyaset/Hukuk

Yerli dizilerde örneklem dahilindeki bölümlerin her sahnesi incelenmiş ve bu sahnelerde öncelikle Lefebvre'nin kavramsal terminolojisinden yararlanılarak belirlenmiş olan “boş zaman, zorunlu zaman ve zoraki zaman” içinde olduğu düşünülen davranış pratikleri tek tek sayılmıştır. Bu saymada belirleyici olan Lefebvre'nin gündelik yaşam teorisindeki temel yaklaşımlarıdır. Lefebvre'nin (2015; 2016; 2017a; 2017b) “boş zaman, zorunlu zaman, zoraki zaman ve aile ve özel yaşam” kavramsallaştırması ile bu zaman boyutu içinde olduğu düşünülen pratikler sayısal olarak kaydedilmiştir. Buna göre “boş (serbest) zaman” bireyin çalışma mekânı ve zamanı dışında bulunduğu, gündelik yaşamın zorunlu ihtiyaç ve yükümlülükleri ile de meşgul olmadığı, serbest faaliyetlere, eğlenceye, dinlenmeye ya da yaratıcılığa (teknik, niteliksel) ayrılan bir zaman olarak ele alınmıştır. “Zorunlu zaman (çalışma zamanı)” bireyin çalışma mekânı ve zamanı içinde bulunduğu

boyuttur. “Zoraki zaman”, bireyin çalışma alanı dışında, gündelik yaşamın zorunlu ihtiyaç ve yükümlülükleri ile uğraşmakta olduğu zaman olarak ele alınmıştır. “Aile ve özel yaşam” ise, bireyin özel alanda ailesi ile birlikte gerçekleştirdiği pratiklerin alanıdır.

5.1.1. Yasak Elma Dizisinde Gündelik Yaşam Analizi

5.1.1.1. Dizinin içerik analizi verileri

Dizinin örneklem dahilinde “1., 2., 3., 8., 13., 24., 35., 40., 48., 51.” bölümleri incelenmiştir. Bu bölümlerin tüm sahneleri izlenmiş ve bu sahnelerde görülen gündelik yaşam pratikleri sayılarak kaydedilmiştir. Dizinin ilk bölümü 19 Mart 2018 tarihinde yayınlanmış olup, dizi bu tez çalışmasının tamamlandığı süreçte de yayınlanmaya devam etmektedir. Araştırmanın yürütüldüğü süre içinde dizinin yayınına devam edildiği için örneklem olarak belirlenen 10 bölümü izlenmiş ve en son 51. bölüm ile izleme tamamlanmıştır. Bu nedenle çalışmanın verileri, 51. bölüme kadar olan bölümleri kapsamaktadır. Çalışmada izleme yapılan bölümlerde gündelik yaşam pratiklerinin neler olduğu belirlenmeye çalışılmıştır. Bu bölümlerin örneklem olarak seçilmesinin nedeni, çalışmanın yöntem bölümünde de açıklandığı gibi, amaçlı örneklem tekniği ile, bilhassa hikâye ve olay örgüsünde konu ve karakter dönüşümlerinin yaşandığı bölümlerin izlenmesi konusundaki isteğimizdir. Bu istek, hiç kuşkusuz dizi metindeki değişimlerin yakalanabilmesi ve ardından izlenecek bölümlerde yaşananların kavranarak gündelik yaşam kurgusunun daha iyi analiz edilebilmesi ile ilgilidir. Bu sebeple bölümleri rastgele seçmek yerine amaçlı örneklem tekniği kullanılmış, genel bir izleme yapılarak tüm bölümler içerisinden dönüşüm içeren bölümler belirlenmiştir. Böylece, karakterlerin özellikleri, karakterlerarası ilişkiler, hikâye, konu ve olay örgüsünde yaşanan dönüşümler ve genel olarak gündelik yaşamın nasıl organize edildiği üzerine daha doğru bir incelemeye yapılabilmektedir. Bu çerçevede dizinin gündelik yaşam pratikleri ile ilişkili içerik analizi verileri aşağıdaki gibidir:

Boş (Serbest) Zaman (Eğlenceye ayrılan)

Zorunlu Zaman (Mesleki işe ayrılan)

Zoraki Zaman (Ulaşım, yürütülecek işlem, formaliteler vb. iş dışındaki çeşitli gerekliliklere ayrılan zaman)

Çizelge 5.1. Boş Zaman-Zorunlu Zaman-Zoraki Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Yasak Elma)

Boş (Serbest) Zaman	Zorunlu Zaman (Çalışma Zamanı)	Zoraki Zaman
588	265	142

Çizelge 5.2. Boş Zaman-Aile ve Özel Yaşam-Zorunlu Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Yasak Elma)

Boş (Serbest) Zaman	Aile ve Özel Yaşam	Zorunlu Zaman (Çalışma Zamanı)
588	135	265

Boş Zaman-Zoraki Zaman Pratikleri

Çizelge 5.3. Boş Zaman ve Zoraki Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Yasak Elma)

Boş Zaman (Serbest Zaman)	
Serbest etkinlikler (oturma, dinlenme, uyuma, gezinti, evde bir şeyler içme vb.)	36
Tüketim etkinlikleri (Restaurantta/Cafede yemek yeme-içme, eğlence etkinlikleri, alışveriş, moda, medya kullanımı, vb.)	98
Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet (Gündelik yaşamla ilişkili monolog, diyalog ve sohbet)	472
Sosyal Etkinlikler/Eğlence Etkinlikleri	22
Kültürel ve Sanatsal Etkinlikler	4
Hobiler (Spor, müzik vb)	8
Cinsellik	2

Çizelge 5.3. (devam) Boş Zaman ve Zoraki Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Yasak Elma)

Zoraki Zaman	
Gündelik iş ve formaliteler (Yemek yapma, bulaşık yıkama, temizlik yapma, ulaşım, fatura ödeme, banka işlemleri vb.)	120
Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet (Gündelik yaşamla ilişkili monolog, diyalog ve sohbet)	100
Siyasi/Hukuki Etkinlikler	4
Toplumsal Etkinlikler	0
Eğitim Etkinlikleri	0
Sağlık Etkinlikleri	9
Dini Etkinlikler	2
Şiddet	17

Zorunlu Zaman (Çalışma Zamanı) Pratikleri

Çizelge 5.4. Çalışma Zamanı Pratikleri Sayısı (Yasak Elma)

Çalışma (İş) Etkinlikleri	120
Çalışma ortamı içerisinde iş dışı yaşamla ilişkili sohbet-diyalog ve pratikler	145

Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet (Gündelik yaşamla ilişkili monolog, diyalog ve sohbet)

İçerikleri:

Çizelge 5.5. Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet İçerikleri Sayısı (Yasak Elma)

Dedikodu ve Entrika	312
Tüketim/Para	77
Çalışma/İş	85

Çizelge 5.5. (devam) Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet İçerikleri Sayısı (Yasak Elma)

Gündelik Yaşam Konularına İlişkin Genel Diyaloglar (Yaşam, sağlık, ekonomi, eğitim vb. genel yaşam konuları ve deneyimlenenler)	200
Zorunlu İhtiyaçlar	8
Ahlak ve Değerler	37
Sosyal, Kültürel ve Sanatsal İçerikli Konuşmalar	3
Aşk	116
Şiddet	11
Sınıf Farklılıkları	29
Siyasi/Hukuki Diyaloglar	7

5.1.1.2. Dizinin eleştirel söylem analizi

5.1.1.2.1. Dizinin anlatı ve tür özellikleri

Yasak elma, karakterlerin modern hayattaki ilişkilerini aşk, entrika, oyun, rekabet, başarı, zenginlik, güç, iktidar gibi temel kavramlarla ele alan bir yerli dizidir. Dizinin çatısı, modern dünyada kapitalist yaşamla uyum içinde karakterler arası süregelen ve belirli aralıklara biçim değiştiren rekabet ilişkileri üzerine kuruludur. Dizide geleneksel ile modern çatışması “zenginlik ve yoksulluk” karşıtlığı ile temsil edilmekte ve modern olanı vurgulayan zenginliğe ulaşılması temel bir ideal olarak sunulmaktadır. Bu anlamda kapitalist dünyanın modern yaşam pratikleri, izleyiciye aktarılan gündelik yaşamın temelidir.

Yasak Elma dizisinin anlatı ve tür özellikleri incelendiğinde dizinin bir televizyon draması olduğu, yerli dramalar içerisinde de anlatı biçimlerinden biri olan “süren serial” niteliği taşıdığı görülmektedir. Bunun nedeni dizinin yayınlanmaya başladığı günden itibaren üç yayın sezonu boyunca devam eden (hala yayınlanmakta olan) ve her bölümde izleyicilerin ilgi ve merakla bekledikleri (izlenme oranlarının yüksekliğine bağlı olarak) bir olay örgüsü içeren anlatı yapısı ile ilişkilidir. Nitekim yapılan araştırmalarda televizyon

dramalarının zamanlama ile ilişkili olarak “seriler, serialler ve süren serialler” olarak üç gruba ayrıldığı öne sürülmektedir. Bu sınıflandırma içerisinde “süren serial” biçimi, başlayan ve sona ermeyen, başı unutulurak sonu beklenmeyen, her izlenildiğinde o gün ne olacağı ile ilgili izleyicide büyük bir merak uyandıran anlatılardır (İnal, 2001:263). İnal (2001:277), birçok yerli üretimde farklılaşan, dönüşen karakterler yerine tipler ve gerilimli hallerin çözüme kavuşmadan devam ettiğini söyler. Yasak Elma, Gerek Avrupa gerekse ABD’de üretilen pembe dizilerin kimi özelliklerini taşısa da bir takım farklılıklar içeren yapımlardan biridir. Ancak İnal’ın belirttiği gibi dizide dönüşen karakterlerden çok tiplerin varlığı ve tipler arası çatışma durumlarının çözüme kavuşturulmadan sürdürüldüğü söylenemez. Çünkü dizide tiplerle birlikte dönüşen karakterlere de (Yıldız, Asuman gibi) yer verilirken kimi çatışma durumlarının çözüme kavuşturulduğu ve yeni çatışma durumlarının yaratıldığı görülebilir. Dönüşen karakterlerden ilki dizinin ana karakterlerinden biri olan Yıldız’dır. Yıldız’ın dizinin ilk bölümlerinde çocukluğunu zengin olma hayali ile geçirmiş, paraya son derece düşkün ve entrikacı bir karakterken ilerleyen bölümlerde (araştırma sürdürülürken dizinin devam eden ve örneklem dışında kalan bölümleri minvalinde), aşka önem veren, komik ve neşeli, entrikalarını sürdürse de izleyici bakışında iyi ve vicdanlı bir karaktere dönüştürüldüğü ve ezeli düşmanı olan Ender ile dost olduğu görülebilir. Benzer biçimde Ender’in de dizinin başlarında entrikacı, vicdansız, bencil ve kötü bir karakterken ilerleyen bölümlerde özellikle Şaika’nın diziye dâhil edilmesi ile birlikte daha iyi ve insani bir karaktere dönüştüğü söylenebilir. Yine Halit başlarda sert, vicdansız, son derece otoriter ve kadınları aşağılayan bir karakterken ilerleyen bölümlerde daha sakin ve düşünceli bir karaktere dönüşmüştür. Halit’in büyük kızı Zehra ise dizinin başlarında problemlili ve deşesif bir karakterken ilerleyen bölümlerde hiç sevmediği Yıldız ve Ender ile dahi dost olan, komik ve saf bir karaktere dönüşür. Burada muhtemeldir ki dizinin izlenme oranları önemli bir belirleyicidir. Karakterlerin dönüşümü ile elde edilen izleyici ilgisi bu dönüşümün daha da güçlendirilmesi ve sürdürülmesini sağlamıştır. Özellikle Yıldız ve Zehra gibi karakterlerle sağlanan mizahi anlatım ve bu karakterlerin komik kişilik özellikleri, izleyici ilgisi ile daha da güçlü hale getirilmiştir. Bu anlamda Yasak Elma’nın gerek dönüşen karakterleri gerekse tipleri içrdiği söylenebilir. Örneğin Ender’in kardeşi Caner komik ve saf bir erkek tipleridir ve onun bu özellikleri devamlı suretle korunur. Dizinin ilerleyen bölümlerinde dönüşüm geçiren Zehra’nın saf tavırları ile yaratılan komik kadın tipleri ve Caner’in yakın arkadaşı Emir ile yaratılan iyi ve komik erkek tipleri diğer örneklerdir.

Dizi, bir televizyon draması ve melodram türü özelliği taşımaktadır. Melodramın tüm tipik özelliklerini taşımasa da metnin temel özellikleri ve olay örgüsünün kuruluşu açısından bir melodram olduğu anlaşılabilir. Bu durum metnin kadın merkezli olması, kadın erkek ilişkilerini toplumsal cinsiyet dokusu içinde ele alması, aile çatısını temel alması, melodram metnlerinin sahip olduğu temel ve basit zıtlıklar üzerine kurulu olması ve olay örgüsünün melodram metnlerinin tipik anlatı kalıpları ile kurulması ile ilişkilendirilebilir. Türkiye’de gerek kamu televizyonu gerekse ardından gelişen tecimsel televizyonlarda bir yandan Hollywood filmleri, edebiyat ve Yeşilçam filmlerinden esinlenerek ve uyarlamalarla diğer yandan da özgün anlatılarla ekrana getirilen melodramlar, “iyi ile kötünün çatışmasını toplumsal karşılığı alan çatışmalara tercüme eder” (Akınerdem ve Sirman, 2017:225-226). Melodramlar özellikle iyi-kötü çatışmasında ikinin kötü karşısında yaşadığı acı durumları dramatize eden, kadının merkezde olduğu ve onun üzerine inşa edilen anlatılardır. Temel yapı taşı ailedir ve aile bireylerinin tüm ilişkileri, çatışmalar üzerine kurulur. Yasak elma dizisi bu bağlamda incelendiğinde, dizinin karakterler arası süregelen çatışma durumlarının iyi-kötü, geleneksel-modern, fakir-zengin, masum-entrikacı, zayıf-güçlü gibi karşıtlıklar etrafında oluşturulduğu görülebilir. Dizinin merkezi kadındır ve dizide yaratılan çatışma durumları genel olarak kadınlar etrafında kurulmuştur. Argun ailesi anlatının temelini oluşturur ve olay örgüsü bu aile bireylerinin etrafındaki ilişkiler üzerine inşa edilir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken şeylerden birisi dizinin klasik melodramlardan bazı sapmalar gösterdiği. Örneğin, dizinin ana karakterlerinden birisi olan Yıldız’ın dizide yoksul ve geleneksel olanı temsil etse de ikinin temsili olmadığıdır. Klasik Yeşilçam melodramlarının genellikle yoksul ve iyi bir ana karakterin zengin ve kötü karşısındaki acılı durumlarını dramatize etme alışkanlığının aksine dizide Yıldız, bir zamanlar yoksul olsa da yaptığı evlilik nedeniyle zenginliğe erişmiş olan Ender karşısında en az onun kadar entrikacı ve plancı bir karakterdir. Yıldız yaşadığı yoksul hayattan kurduğu entrikalarla kurtulan ve şeytani bir karakter olan Ender’den farklı değildir. Nitekim Gürbilek (2004:90-91) Türk televizyon dizi içeriklerinin son yıllarda bir dönüşüm geçirdiğini ileri sürer. Geçmiş yıllarda dizilerin merkezinde “iyi” karakterler olmasına ve metinlerin bu karakterlerin yaşamı etrafında biçimlendirilmesine karşın şimdilerde merkezde kötülerin olduğu ve “kötülük” tanımlarının farklılaştığı bir dizi furyası söz konusudur. Dizide iyi ve geleneksel olanın yoksul olanla temsili, dizinin yan karakterlerinden biri olan Zeynep’le kurulmakta ve Zeynep, dizide masum olanı temsil etmektedir. Bu da tipik bir melodram özelliğinin sürdürüldüğünü

gösterir. Bunun dışında olay örgüsünün klasik melodramlarda görmeye aşına olunan abartılı ve dramatik anlatımı ve aşırılıkları önemli düzeyde içermediği görülebilir. Hatta dizide özellikle Yıldız, Zehra, Caner, Emir gibi komik karakterler aracılığıyla mizahi içeriklerin yoğun olarak kullanıldığı ve yaşanan durumların tipik melodramlardaki gibi acı ile dramatize edilmek yerine güldürü ile karakterize edildiği görülebilir. Bu da metnin klasik melodram metinlerinden belirli düzeyde farklılaştığını gösterir bir özelliğidir. Nitekim metnin bu tür farklılıklar içermesi, toplumsal ve kültürel değişimlere bağlı olarak aşırı dramatize sahneler içeren melodramlara bir eleştiri olarak yorumlanabilir. Bununla birlikte dizinin zamanla, melodram ve komedi türlerinin karakteristik özelliklerini içeren melez bir tür özelliği kazandığı da söylenebilir. Nitekim O'Donnell'e göre (2017:146) televizyonda melez türler ortaya çıkmaktadır. Drama ile komedinin birleşmesi ile oluşan "dramedi" (dramedy)'nin melez bir tür olarak geliştiği ifade edilebilir. Yazara göre bir toplumdaki kültürel norm ve değerler farklılaştıkça türler ve alt-türler de farklılaşır. O'Donnell'in "dramedi (dramedy)" olarak adlandırdığı melez tür kavramı her ne kadar Yasak Elma'da tam olarak karşılık bulmasa da dizinin melodram anlatısı içinde entrika ve oyunlarla bütünleştirilen komedi unsurları içeren bir tür özelliği taşıdığı ve bu haliyle aşırı dramatize sahneler içeren klasik melodramlardan ayrıldığı söylenebilir.

Türkiye'de Yeşilçam sineması ile temel türlerden biri haline gelen melodramlar, özel televizyonların kurulmasının ardından üreilmeye başlanan yerli dramaların da en yaygın türlerinden biri olmuştur. Melodramların anlatı özellikleri düşünülerek yapılan incelemede, Yasak Elma dizisinin her ne kadar klasik melodramlardan kopan bazı yönleri bulunsa da bu türe ait belirli özelliklerinin de dikkat çektiği söylenebilir. Melodramların basit, izleyiciyi yormadan kolayca anlaşılmasını sağlayacak anlatı düzeni, Yasak Elma'da korunan bir özelliktir. Melodramın iyi-kötü çatışmasında iyiyi olumlayan ve idealleştiren, kötüyü ise yeren ve ahlaki bir değer panoraması oluşturan anlatı düzeni de dizinin temel özelliklerinden bir diğeridir. Benzer biçimde melodramlarda iyi-kötü, geleneksel-modern, masum-şeytani, yoksul-zengin gibi basit çatışma türlerinin de dizide kurulduğu görülebilir. Melodramların temel özelliği kadın ve erkek arasında kurulan zıtlıklardır ve bu zıtlıkların dizide Halit-Yıldız, Halit-Ender, Halit-Şaika, Zeynep-Alihan gibi karakterler arasında kurulan temel çatışmaları temsil ettiği söylenebilir. Melodramın aşırıklar içeren, aşk ve kadına ilişkin bir tür olma özelliği (Abisel ve diğ.,2005:38) de dizi anlatısında korunur. Söz konusu

aşırılıklar dizide kullanılan dekorlar, mizansen, oyunculuk, çekim teknikleri, müzik ve kostümlerle desteklenmekte ve bu aşırılıklar metni bir melodrama dönüştürmektedir. Dizide melodramın kadın ile erkeğin kavuşmasına dayalı anlatı yapısının ise, Yıldız-Halit, Ender-Halit ve Şaika-Halit gibi karakterler arasında kurulan entrika ve rekabete dayalı ilişkilerden ziyade Zeynep ve Alihan ilişkisi ile temsil edildiği görülebilir. Nitekim Yıldız, Ender, Şaika ve onların Halit ile aralarındaki çatışma bir aşk ilişkisine değil zenginlik, rekabet ve güç ilişkisine dayalıdır, dizinin klasik bir aşk melodramı olma özelliği ise Zeynep-Alihan ilişkisi ile somutlaştırılır.

Melodramların ana karakterlerinin mağdur ve devamlı suretle acı içinde olan ve erdem ve dürüstlüğü temsil eden karakterler oluşunun (Elsaesser, 2014:31) Yasak Elma dizisi bağlamında düşünüldüğünde, tam bir karşılık bulmadığı ifade edilebilir. Dizide geleneksel olanı temsil eden Yıldız, her ne kadar yoksulluk içinde olsa da Halit'i planları ile etkileyerek zenginliğe ulaşan biri olarak aslında mağdur ve erdemli bir karakter değildir. Tıpkı Yıldız gibi Ender de bir zamanlar yoksul bir ailenin çocuğu olmasına, sekreterlik yaparken varoş yaşantısından yine Halit sayesinde kurtularak zenginliğe ulaşmasına rağmen mağdur bir karakteri temsil etmez. Bu anlamda dizinin ana karakterlerinde mağdur kişiliğin temsil edilmemesi de klasik melodramlardan bir sapmayı içerir. Dizide mağdur ve erdemli bir karakter olarak temsil edilen karakterler Yıldız'ın kardeşi Zeynep'tir. Bu da dizinin Yıldız ve Zeynep arasında, iki kardeş olmalarına rağmen masumiyet ve dürüstlük açısından temel bir ahlaki çatışma üretildiği anlamına gelir. Nitekim tecimsel televizyonların 2018-2020 yayın döneminin incelendiği bu araştırmada, dizinin melodram metinlerindeki önemli dönüşümlere yer vermesi açısından önemli veriler içerdiği görülebilir.

Özetle, Yasak Elma'nın, âşık kadın ile erkeğin kavuşmasına dayanan tipik melodram özelliğini ana karakterler arasındaki ilişkiler ile kurmadığı, Yıldız-Ender-Şaika gibi karakterlerin birbirleri ve Halit ile entrikaya dayalı para-güç-iktidar temelli ilişkilerini anlatan bir metin olduğu söylenebilir. Ancak melodramların tipik aşırıkları olan “yanlış anlamalar, eksik bilgiler, tesadüfler, karşılaşmalar, itiraf ya da fark ediş an'ları” (Abisel ve diğ., 2005:59) metinde kullanılan belli başlı stereotiplerdir. Zeynep ve Alihan'ın sonunda kavuşmalarına dayanan aşk ilişkileri de melodram türünün tipik bir özelliğinin bir yan öykü ile kurulduğunu

gösterir. Bu anlamda dizi anlatısı yer yer klasik bir melodrama yaklaşırken yer yer ondan uzaklaşır.

5.1.1.2.2. Dizinin öyküsü ve olay örgüsü

Zeynep ve Yıldız yoksul bir ailenin çocuğu olan iki kardeşdir. Birbirlerini çok sevmelerine rağmen zıt karakterleri ve hayalleri, onların hayatlarını farklı yönde çizmelerine neden olur. Zeynep dizide iyi ve erdemli bir karakteri temsil ederken Yıldız yaşam koşullardan memnun olmayan ve tek hedefi zenginliğe erişmek olan biridir. Yıldız çalıştığı restorantta ünlü sosyete Ender Argun ile tanışır ve bu onun hayatının dönüm noktası olur. Ender, Yıldız'ı eşi Halit Argun'dan kurtulmak için kullanmaya karar vermiş ve Yıldız da bunu kabul etmiştir. Ancak Yıldız'ın istediği şey, para ve zenginlik olduğu için o Ender'in onu kullanma teklifini kendi entrikaları ile tersine çevirir ve bu süreçte Halit'i elde etmeyi başarır. Ender ise Halit'ten hiçbir şey alamadan kapı dışarı edilir.

Zeynep, bir şirkette çalışmaktayken şirket Alihan Taşdemir tarafından satın alınır ve bu Alihan ile Zeynep arasındaki aşk ilişkisinin başlangıcı olur. Alihan son derece kibirli, kendini beğenmiş, duygularını dışa yansıtmayan, zengin bir işadamıdır. Zeynep'in naif, duygusal, düşünceli, vicdanlı yapısı ile Alihan'ın sert, otoriter ve aşağılayıcı tavırları dizinin kadın erkek arasındaki temel zıtlıklarından birini oluşturur. Zeynep ile Alihan arasındaki bu zıtlıklar onların etkileşimine neden olur ve bir süre sonra birbirlerine âşık olurlar. Bu arada Alihan, Halit Argun'un ortağı ve dostudur. Yıldız ile Halit'in evleneceğini öğrenmesi Zeynep için oldukça zor bir sürecin başlangıcı olacaktır.

Dizinin ilerleyen bölümlerinde yeni karakterlerin diziyeye dâhil olduğu görülmektedir. Bunlardan biri Ender'in eski sevgilisi ve çocuğu Yiğit'in babası olan ve şirket ortaklarından biri olarak diziyeye dâhil olan Kaya Ekinci ve bir süre sonra Kaya'nın kız kardeşi ve Halit'in sevgilisi olarak diziyeye dâhil olan Şaika Ekinci'dir. Dizinin oldukça uzun sürmesi ve üçüncü sezonda devam ediyor olması nedeniyle gerek öyküde gerekse karakterlerde ve olay örgüsünde bir takım dönüşümlerin yaşandığı görülmektedir. Dizi ilerledikçe yeni karakterlerin dâhil olduğu ve öyküye yeni konuların eklendiği tespit edilmiştir. Ancak çalışmanın verileri örneklem dahilinde izlenen bölümlerle sınırlandırılmıştır.

5.1.1.2.3. Dizide boş zaman (serbest zaman)

Bu bölümde Yasak Elma dizisinde gündelik yaşamın ve pratiklerinin nasıl inşa edildiği ve kurgulandığı üzerine yapılan incelemede, özellikle Lefebvre ve çok sayıda gündelik yaşam teorisyeni tarafından ele alınan kavramların başında gelen “boş zaman” ele alınmış ve dizide gündelik yaşamda boş zaman pratiklerinin neler olduğu belirlenmeye çalışılmıştır. Buna dayanarak elde edilen veriler ışığında dizinin “boş zaman” (serbest zaman) denilen ve Lefebvre’nin (2016:65-66) “eğlenceye ayrılan zaman” biçiminde kavramsallaştırdığı zamanın dizide en fazla yer verilen zaman boyutu olduğu ve ağırlıklı olarak boş zaman pratiklerinin ekrana getirildiği söylenebilir. İçerik analizi ile elde edilen veriler ışığında, 10 bölümde toplam 588 kez ekrana getirilen “boş zaman” (Çizelge 1.1.), dizinin gündelik yaşam kurgusunda en uzun zaman boyutunu temsil etmektedir.

Lefebvre (2016:65-66) günün, ayın, yılın saatlerinin “(mesleki işe ayrılan) zorunlu zaman, (eğlenceye ayrılan) serbest zaman ve (ulaşım, yürütülecek işlem, formaliteler vs. gibi iş dışındaki çeşitli gerekliliklere ayrılan) zoraki zaman” biçiminde sınıflandırılırsa bu saatler içerisinde “zoraki zaman”ın modern yaşamla birlikte arttığını ifade eder. Teorisylene göre zoraki zaman boş zamana oranla çok daha hızlı biçimde artar. Gündelik yaşam içine nüfuz eder ve gündelik yaşamı zorlamalarla betimlemeye yönelir. Bu açıdan modernlik bireyi boş zaman çağını yaşamaktan alıkoymaktadır. Lefebvre’nin fikirlerinden hareketle diziye baktığımızda teorisyenin söylemlerinin aksine dizideki karakterlerin boş zamana görece daha rahat ulaşabildikleri ve zoraki zamana oranla boş zamanı daha fazla elde edebildikleri görülebilir. Yani dizide reel yaşamdaki bir takım gereklilikleri ve formaliteleri sürdürmek adına harcanan zoraki zamana kıyasla karakterler boş zamanı zorlanmadan ve daha serbest elde edebilmekte ve hatta en fazla bu zaman boyutu içerisinde bulunmaktadırlar. Bunun yanında dikkat çeken unsurlardan birisi de, Lefebvre’nin de değindiği gibi modern yaşamda boş zamanın bireyin kültürel ve özgür etkinliklerini içermediği “genelleştirilmiş bir gösteri”ye (Lefebvre, 2016:66) dönüştüğü söyleminin dizide karşılık bulduğudur. Dizideki karakterlerin boş zamanlarını, onları geliştiren özgür ve yaratıcı etkinliklerden çok dedikodu ve entrika içeren diyalog ve pratiklerle geçirdikleri ve yoğun olarak tüketimle meşgul oldukları görülmektedir. Nitekim boş zamanın miktarı ile ilgili Lefebvre’nin fikirleri ve gündelik yaşam gerçekliği ile bağdaşmayan Yasak Elma, bu

zaman diliminin verimsizliği ve tüketime ayrılması konusunda teorisyenin fikirlerini destekler niteliktedir.

Dizide gündelik yaşamda bireylerin çalışma ve gündelik koşuşturmalar içinde boş zamanı daha zor ve az elde edebildikleri bir yaşam biçimi yerine, daha serbestçe ve fazla elde edebildikleri bir yaşam biçiminin kurgulandığı ifade edilebilir. Bunun nedeni hiç kuşkusuz dizinin ağırlıklı olarak sermaye gücü olan Argun ailesi ve ilişkilerini ya da varsıl bir yaşamı olan Alihan ve ilişkilerini ekrana getirmesi, alt ve orta sınıftan olan karakterlerin (Zeynep, Asuman, Emir, Leyla gibi) yaşam koşullarının ise daha az temsil edilmesi ve bu koşulların da gerçeklikten soyutlanan bir temsille ekrana getirilmesidir. Nitekim Zeynep ya da Emir gibi orta alt sınıf karakterler çalışma zamanı ya da zoraki zaman içinde daha fazla bulunurken, bu zaman içinde de reel yaşamın çok sayıda sıkıntısından uzak ve görece rahat görünürler. Bu anlamda, dizide genel olarak çalışma yaşamının ya da zoraki etkinliklerin bireyleri baskıladığından ya da serbest zamanın yeterinde elde edilemediğinden söz etmek güçtür. Ancak boş zaman ile para ve zenginlik arasında doğrusal bir ilişki kurulur, zira varsıl yaşam içinde betimlenen karakterlerin bu zamanı daha fazla elde edebildikleri söylenebilir.

Dizide boş zaman ve zoraki zamanda en fazla görülen gündelik pratik “gündelik söylem, diyalog ve sohbet” (472 kez) olmuştur (Çizelge 1.3.). Bu durum, hiç kuşkusuz dizilerin mekânlarının daha çok özel alanlar olması nedeniyle, ağırlıklı olarak diyaloga yer vermek durumunda olmaları ile ilişkilendirilebilir. Yani genel olarak özel alanda geçen dizi metinlerde olay örgüsünün yoğun olarak diyaloglar üzerinden kurulması doğal karşılanabilir. Diyalog konuları ise gündelik meselelere göre farklılaşmaktadır. Gündelik diyalogların analizi çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrı bir başlık olarak ele alınmıştır. Dizide boş zamanda en fazla gerçekleştirilen pratiklerden bir diğeri, 98 kez ekrana getirilen tüketim etkinlikleridir (Çizelge 1.3.). Dizide karakterler boş zamana görece serbet ulaşabilmekte ve bu zaman içinde de çok sayıda tüketim etkinliği gerçekleştirmektedirler. Böylece, Halit ve ailesinin zengin, gösterişli ve ihtişamlı yaşamı, dizinin tüketim ideolojisi ile olan bağını kurmakta, sosyo-ekonomik olarak bir üst sınıf üyesi olan Argun ailesi ve onun etrafındakiler yoğun biçimde tüketim pratikleri ile meşgul görülmektedir. Dizide tüketim etkinliği olarak karşılaşılan pratikler bir otel, restoran ya da cafe’de yeme-içme, tüketim mekânlarında eğlence etkinlikleri, davetler, partiler, alışveriş, moda etkinlikleri ve medya

kullanımı etkinlikleri olarak izlenmiştir. Telefon kullanımı artık hemen her birey tarafından gerçekleştirilen bir pratiğe dönüştüğü için bu kategoriye dâhil edilmemiş, telefonda internet ve medya kullanımı, tablet kullanımı gibi pratikler tüketim etkinliği olarak değerlendirilmiştir. Buradan yola çıkılarak dizinin gündelik diyalog ve sohbetten sonra en fazla ekrana getirdiği gündelik pratiğin tüketim pratiği olması ile gündelik yaşamın kapitalist sistemin arzu ve ihtiyaçlarına göre kurgulanması arasındaki bağının net olduğu ifade edilebilir. Yani dizi kapitalist ideoloji ile uzlaşım içeren pratiklerle tüketim kültürünü yüceltmekte ve doğallaştırmakta ve gündelik yaşamı yoğun olarak bu etkinlikler içinde organize etmektedir.

Dizide 36 kez izlenen (Çizelge 1.3.) “oturma, düşünme, dinlenme, uyuma, gezinti, evde bir şeyler içme vb.” gibi “serbest etkinlikler” de yoğun olarak ekrana getirilen boş zaman etkinlikleridir. Karakterler bu pratikleri bazen tek başına bazen de başkaları ile birlikte gerçekleştirebilmektedir. Dizide serbest etkinliklerin, karakterlerin çalışma yaşamı ve gündelik formalitelerden uzak olmalarını sağladığı halde boş zamanı kültürel ve yaratıcı ya da rahatlatıcı etkinliklerle geçirmeleri anlamında fazlaca anlam yüklü olmadığı söylenebilir. Nitekim dizide bu çerçevede izleme yapılan sahnelerin, karakterlerin daha çok gündelik yaşamlarındaki entrika ve sorunları düşündükleri, tasarladıkları ya da konuştukları ve bu sebeple de bedensel ve ruhsal rahatlamalarını sağlayıcı bir nitelik içermeyen pratiklerle kurgulandığı görülebilir.

Dizide “sosyal etkinlikler/eğlence etkinlikleri” 22 kez ekrana getirilmiş (Çizelge 1.3.) ve bu etkinlikler davetler, doğum günü partileri, kutlamalar, konserler, nişan ve düğün etkinlikleri olarak görülmüştür. Halit ve Ender’in sık sık sosyete davetlerine katıldığı, doğum günü partileri ya da kutlamalar organize ettikleri görülür. Sosyal etkinlikler de sıklıkla paraya ve güce sahip olan Halit ve ailesi etrafında kurgulanmış, alt ya da orta sınıftan olan karakterler genellikle bu etkinliklere daha az erişen ya da yakınları aracılığıyla erişebilen bireyler olarak temsil edilmişlerdir. Zira, Yıldız ve Zeynep Halit ve Alihan ile ilişkilerinin ardından bu kutlamalara dâhil olurlar. Nitekim Boudrillard’a (2008:202) göre eğlence hiçbir suretle boş zamandan haz duyma, tatmin olma ya da işlevsel serbest zaman faaliyetleri işlevi olarak değerlendirilemez. Eğlence üretici olmayan bir zaman tüketimini betimler. Bu anlamda Yasak Elmada izlenen eğlence etkinliklerinin de bireyi geliştiren, üretici etkinlikler

olmadığı, aksine tümüyle eğlenceye ve tüketim odaklı hazza adanan ve değersizleştirilmiş bir boş zaman kullanımına işaret ettiği ifade edilebilir. Dizide sosyal etkinlikler içerisine dâhil edilen pratiklerden birisi de, Zeynep'in hayvan barınağı ziyaretleridir. Bu sahnelerde hayvanseverlik vurgusu yapılır ve izleyiciye bununla ilişkili bir sosyal mesaj iletilir. Dizinin boş zamana ilişkin bu tür bir sosyal pratiği ekrana getirmesi gündelik yaşamın inşai bağlamında olumlu görülebilir, ancak bu pratiğin oldukça az sayıda ekrana getirildiği düşünüldüğünde bunun da yeterli bir temsil oluşturmadığı söylenebilir.

Boş zamanın modernleşme ile birlikte tüketim kültürünün bir parçası haline getirildiğini ve değersizleştiğini düşünen Lefebvre'ye (2016:66) 'nin gelecekte idealize ettiği boş zaman toplumu “üretici emeğin gerekliliklerini ve zorlamalarını aşacak, tüm zamanın yaratıcı etkinliklere, neşeye ve zevke ayrılmasını sağlayacak” bir toplumdur. Lefebvre'nin idealize ettiği boş zaman tanımında dile getirdiği etkinlikler, bireyin kendini gerçekleştirmesine ya da nitelikli bir eğlence ile hazza ulaşmasına imkân sağlayan etkinlikler olarak yorumlanabilir. Ancak Yasak Elma dizisi bu bağlamda incelendiğinde, tüketim ya da genel olarak dedikodu ve entrika içeren diyaloglara ayrılan etkinlikler dışında nitelikli bir boş zaman kullanımı ile karşılaşılmaz. Metin bireyi özgürleştirici ve yaratıcı bir pratikle dolayım lanmadığı gibi, eğlence de bireyin tüketimden yalıtılmış bir alanda hissi bir zevk yaşamasını sağlayıcı bir boyut içermemekte, devamlı suretle tüketim ideolojisini ve gösteriş kültürünü yeniden üreten imajlar ekrana getirilmektedir.

Boudrillard'a (2008:203) göre günümüzde ortalama bireyin aslında tatiller ve boş zaman vasıtası ile hedeflediği, “kendini gerçekleştirme özgürlüğü” yerine, ilk olarak “zamanın yararsızlığını, gösterişçi sermaye olarak, zenginlik olarak zaman fazlalığını kanıtlamaktır”. Bu anlamda dizide özellikle Lefebvre'nin, modern koşullarda boş zamanın bireyin kendini gerçekleştireceği etkinlikler içermediğine ilişkin yaklaşımından hareketle, özel bir önem atfedilerek incelediğimiz “kültürel ve sanatsal etkinlikler” kategorisinin yalnızca 4 kez kaydedildiği (Çizelge 1.3.) görülebilir. Ancak bu etkinliklerin de yine tüketim ideolojisi bağlamından koparılmadığı söylenebilir. Kültürel ve sanatsal etkinlikler kategorisinde karakterlerin kitap okudukları, birkaç kez de sanatsal sergilere katıldıkları sahneler izlenmiştir. Ancak Zehra'nın özellikle bir basım evi ile para karşılığı anlaşarak yazdığı kitabını yayınlamak istemesi ve onun bu konuya yaklaşımı ve üslubu, bu pratiğin de

asında popüler bir tüketim pratiğine dönüştürüldüğünü ve özgül bir kültürel faaliyet olmadığını gösterir. Bunun dışında birkaç kez ekrana getirilen sanat sergisi etkinliklerinde de karakterlerin diyalog ve üslupları, yine bu etkinliklerin gerçek bir sanat etkinliği değil, tüketimle aracılanmış ve yabancılaştırılmış birer popüler kültür etkinliği olarak ekrana getirildiğini kanıtlar.

Lefebvre'ye göre iktisadi olan, her şeye hükmeder ve gündelik yaşamı yönetir (2017b:90). Bu anlamda gündelik yaşamda nerdeyse her şey bir satış nesnesi haline getirilmiştir. Bu fikirden hareketle, dizde boş zaman etkinlikleri içerisinde bireyin çalışma zamanından ve gündelik yaşamdan uzaklaşıp gevşemesine ve rahatlamasına olanak sağladığı düşünülen “hobiler” kategorisi 8 kez izlenmiş (Çizelge 1.3.) bu da genellikle spor etkinliği olarak ekrana getirilmiştir. Ancak lüks spor salonlarında ya da Ender ve Alihan'ın İstanbul'un gözde koşu alanlarında pahalı ve popüler moda algısı yaratan spor giysileri ile göründükleri bu etkinlik türü, yine tüketim ideolojisi ile bütünleştirilmekte ve spor da fetişleştirilerek bir değişim değeri biçiminde algılanmaktadır.

Özetle, Yasak Elma dizisinde karakterlerin “boş zaman” pratikleri üzerine yapılan incelemede bu zamanın, gündelik yaşamın en uzun zamanı dilimini oluşturduğu görülebilir. Ancak Lefebvre ve diğer çok sayıda teorisyen tarafından dile getirildiği gibi, gündelik yaşamdan kopuşu ve gevşemeyi işaret eden ya da bireyin iş yaşamının ve zoraki faaliyetlerin baskısından uzaklaşarak özgürleşmesini sağlayan nitelikli ve yaratıcı etkinliklerle karakterize bir boş zamandan söz edilemez. Bu anlamda dizinin verileri, çalışmanın kuramsal içeriğini destekler niteliktedir. Kapitalist sistemin “boş zaman” a atfettiği değer ve onu bir tüketim zamanı biçiminde örgütlemesi, televizyon aracılığıyla da tam bir temsil oluşturmakta ve Yasak Elma, boş zamanı bireyin çoğunlukla dedikoduya, tüketim ve eğlenceye ayırdığı bir zaman dilimi biçiminde kurgulamaktadır. Bunun dışında, dizide farklı sosyo-ekonomik sınıflar içinde ele alınan boş zamanın, Halit Argun ve ailesi gibi varlıklı karakterler için daha fazla elde edilen ancak bir entrika ve tüketim alanı biçiminde örgütlenen zamana işaret ettiği görülebilir. Zeynep (Alihan ile ilişkisinden önce), Yıldız (Halit ile evlenmeden önce) , Asuman (kendi özel alanı içinde), Yıldız'ın kuaför arkadaşı Şennur, Emir ve Leyla gibi orta-alt sınıf karakterler içinse daha az düzeyde ulaşılmasına rağmen aynı biçimde entrika, dedikodu ve tüketime içkin (daha ucuz tüketim etkinlikleri ile) olan, bu nedenle de gerçek

bir yaratıcı eylem içermeyen bir zaman dilimi biçiminde örgütlendiği söylenebilir. Özetle, bireyler bu zamanı bedensel ve ruhsal bir boşalma ve rahatlama ya da bireysel bir özgürleşme ve gelişme alanı olarak değil yoğunlukla dedikodu ve şeytani planlarla ya da değişim değeri içeren tüketim etkinlikleri ile geçirmektedir. Bu durum ise, reel yaşam için tamamen egemen manipülasyonun baskısı altında bulunan bir boş zaman boyutuna işaret etmesi ve bu zamanın bir meta değeri olarak algılanması açısından önemli bir sorun içermektedir.

5.1.1.2.4. Dizide çalışma zamanı (zorunlu zaman)

Yasak Elma dizisi çalışma zamanı (zorunlu zaman) bağlamında da incelenmiş ve bu zaman içinde gerçekleştirilen pratikler belirlenme çalışılmıştır. Dizinin izleme yapılan 10 bölümünde çalışma zamanının toplam 265 kez ekrana getirildiği (Çizelge 1.4.), bunların 120'sinin “çalışma” ile ilgili etkinlikler, 145'ininse “çalışma ortamı içerisinde iş dışı yaşamla ilişkili sohbet- diyalog ve pratikler” olduğu görülmüştür. Dizide çalışma etkinliği olarak gerçekleştirilen pratiklerin genel olarak Argun Holding'de geçtiği söylenebilir. Bunun dışında da Alihan'ın şirketi, Zeynep'in Alihan'dan ayrıldıktan sonra çalıştığı ve daha sonra Alihan tarafından satın alınan şirket ve Kaya'nın avukatlık ofisi çalışma mekânları olarak kullanılmıştır. İncelenen dört dizi içerisinde “çalışma zamanına” en yoğun olarak yer veren dizi Yasak Elma'dır. Zira Halit Argun'un zengin bir işadamı olarak yaşadıkları ve dizinin entrikalar ve planlar üzerine kurulu teması daha çok kamusal bir mekân olan holdingde geçmektedir.

Dizinin çalışma mekânları birer kapitalist şirket olarak kurgulanır ve bu nedenle bu alanlarda egemen kapitalist yapı ve ilişkilerine göndermede bulunulur. Dizide en sık ekrana getirilen Argun Holding'de ekonomi-politik güç ve iktidar sahibi Halit'tir. Bazı bölümlerde Alihan, Kaya ve Ender'in şirketteki hisselerine işaret edilse de en büyük hisseye sahip olan ve iktidarı temsil eden güç Halit'tir. Halit'in bu gücü kapitalist ideolojiyi taçlandırır ve Halit çalışanların üzerinde baskısı daima hissedilen, son derece otoriter bir işadamı kimliği ile temsil edilir. Nitekim kapitalist sistemde çalışanlar emek gücünü sermayedarlara belirli bir ücret karşılığında satan işçiler olarak tanımlanır. Kapitalist pazar ilişkileri emek gücüne sahip bireyin mevcut gücünü belirli bir süreliğine satışa sunmasını gerekli kılar. Kapitalist üretim

ilişkileri temelde emekçinin iş yapma kapasitesinin sermayedar tarafından satın alınmasına dayanır: “sermaye ilişkileri esas olarak üretimi kontrol etmekle ilgilenir ve ... dolayısıyla işçi pazarda sürekli satıcı olarak ve sermayedar da alıcı olarak belirir” (Marx, 1977:1011; akt. Lebovitz, 2006:2-3). Dizide, emek-değer mücadelesinin çalışma zamanı içinde, Marks’ın dile getirdiği bağlamda kurgulanmış olduğu görülebilir. Yani sermaye sahibi ve güçlü bir işveren ve onun karşısında işverenin tüm taleplerini en iyi performansla yerine getirerek emek gücü kapasitesini sonuna kadar kullanmak durumunda olan işçi bulunur. Çalışma zamanı konusunda Marksist bir yaklaşım geliştiren Lefebvre’ye göre de işçi, burjuva toplumu ve kapitalist sistem kapsamında çalışmayı yabancı ve tahakküm içeren bir güç biçiminde deneyimler ve çalışmaya böyle dâhil olur (2017:45). Lefebvre’nin fikirlerinden hareketle diziye bakıldığında kapitalist sistemde betimlenen üretim ilişkileri bağlamında önemli verilere ulaşılabilir. Bunlardan biri, gerek Halit gerekse Alihan’ın, şirketlerinde (özellikle Alihan’ın) bir otorite ve iktidar gücü olarak var oldukları, çalışanların ise onları istek ve hedefleri doğrultusunda memnun etmeye çalışan pasif birer işçi olarak konumlandırıldıklarıdır. Birçok kez gerek Halit’in gerekse Alihan’ın çalışanlarına oldukça sert ve emredici davrandıkları sahneler ekrana getirilir ve bu noktada dizi mevcut kapitalist ilişkileri yeniden üretir. Ancak ulaşılan ikinci sonuç, çalışma zamanı içerisinde aslında sermayedar karşısında görevini yapmakla yükümlü olan bireylerin, çalışma ve iş etkinliğinden daha fazla çalışma dışı yaşamla ilişkili dedikodu ve entrika içeren diyalog ve pratiklerle temsil edildiğidir. Yani dizide çalışma mekânları ve sermaye ilişkileri, kapitalist sistemle uyumlu bir perspektifle kurgulanmış olmasına rağmen, çalışanların çoğu zaman reel yaşamda deneyimleyemeyecekleri ölçüde dedikodu ve entrika ile meşgul oldukları görülebilir. Dizinin bu anlamda gerçek çalışma koşullarını dönüştürdüğü ve bağlamından kopardığı söylenebilir. Nitekim reel yaşamda kapitalist sermaye güçlerinin, çalışanın en verimli olmasını beklediği “zorunlu zaman” içinde bu tür eğlence odaklı ve boş etkinliklerle meşgul olmasına bu düzeyde imkân sağlaması beklenemez. Ancak dizide bu durumun şirkette genel olarak üst statüde çalışan karakterlerin çalışma mekânlarında dedikodu ve entrika içinde görülmeleri ile açıklandığı söylenebilir. Bilhassa alt statüde çalışanların çalışma koşullarına, iş süreci ve içeriğine dair detaylı bir bilgi verilmemektedir. Bu açıdan sıradan işçiler için çalışma mekânlarının boş birer eğlence alanı olarak değerlendirilebileceğini ve dedikodu ve entrika ile karakterize olduğunu söylemek de güçleşir.

Dizide çalışma zamanı içerisinde, “çalışma dışı yaşamla ilişkili diyalog ve pratikler” çalışma etkinliklerinden daha fazla ekrana getirilir. Dizinin bütünsel olarak dedikodu ve entrika içeren teması çalışma ortamı içinde de desteklenir ve özellikle bazı karakterler, kapitalist bir şirkette şeytani planlarla uğraşan kişiler olarak kurgulanır. Yıldız, Ender ve Şaika’nın Argun Holding’deki entrikaları sürekli devam eder ve Halit de çalışma ortamı içerisinde bu ilişkilere dâhil edilir. Nitekim Argun Holding’de genellikle Halit’in sekreteri ve bazı çalışanlar dışında alt statüde işçi ekrana getirilmez, şirket içerisinde hisse sahibi olan ya da üst statülerde çalışmakta olan Ender, Şaika ve Halit’i sık sık ziyarete gelen Yıldız gibi karakterler dikkat çeker. Şirket bir üretim ve çalışma alanı olarak değil, özel yaşamdaki entrikaların sürdürüldüğü bir alan biçiminde kurgulanır. Bu sebeple şirkette üretimin içeriği ve çalışma koşullarına dair genel olarak bilgi iletilmez. Alihan’ın şirketi ise, çalışma etkinliklerinin daha yoğun görünür olduğu bir alandır. Yani burada çalışanlar dedikodu ve gündelik diyaloglar ile görülmelerinin yanı sıra çalışma etkinlikleri ile daha fazla temsi edilir. Alihan çalışanlarına oldukça sert, otoriter, baskıcı, duygusuz ve mesafeli yaklaşır. Bazı sahnelerde yüksek sesle bağırarak ve onları aşağıladığı görülür, bu nedenle bir çalışanın kalp krizi geçirmesine dahi neden olur. Bu konuda Zeynep’le sürekli çatışma yaşar. Nitekim Alihan’ın bu tavırları ile kapitalist sistemde sermaye ve iktidar sahibi olanların egemen bir güç ve otorite olarak varoldukları fikri ve böylece yapısal tahakküm ilişkileri yeniden üretilmiş olur.

Dizide çalışma zamanı ile ilişkili olarak dikkat çeken hususlardan bir diğeri, şirket sahibi olan karakterlerin birer egemen güç olarak bu güce nasıl eriştiklerine dair bir bilginin verilmemesidir. Alihan oldukça genç yaşta olmasına rağmen sahip olduğu sermaye ve gücü nasıl elde ettiğine ilişkin bir bilgi aktarılmaz, yani zenginliğin nedeni ve kaynağı sorgulanmaz. Bunun yanında alt sınıfla temsil edilen karakterler için de dizi bir sorgulama zemini oluşturmaz. Bireylerin sınıf ve konumları verili bir durum olarak kabul edilerek sahip oldukları yaşam koşullarını benimsemeleri ve hangi durumda olursa olsunlar sistemi sorgulamaksızın tüketim odaklı bir kültürün parçası olmaları sağlanır. Zira alt sınıf karakterlerden biri olan Yıldız zengin olma hayali kuran biri olsa da onun bu isteği, bir direnme ya da sorgulama hedefi ile değil belli taktikler yolu ile zenginliğe erişme hedefi ile tanımlanır. Bu anlamda karakterler verili bir toplumsal sistemin parçasıdır ve bulunduğu koşulları yadırgamazlar. Sınıf atlama ve zengin olma istekleri verili düzeni

kabullenilmeyişleri ile ilgili değil tüketim ve lüks yaşam hayranlıkları ile ilişkilidir. Bu da kapitalizmin tüketim ideolojisine içkin bir olumlama içerir.

5.1.1.2.5. Dizide zoraki zaman (ulaşım, yürütülecek işlem, formaliteler vb. iş dışındaki çeşitli gerekliliklere ayrılan zaman)

Yasak Elma dizisinde Lefebvre'nin kavramlarından biri olan "zoraki zaman" (ulaşım, yürütülecek işlem, formaliteler vb. iş dışındaki çeşitli gerekliliklere ayrılan zaman) da incelenmiş olup bu zamanın 142 kez ekrana getirildiği (Çizelge 1.1) görülmüştür. Zoraki zaman, çalışma zamanı dışında olan, ancak boş zamanı da içermeyen bir zaman dilimidir. Lefebvre (2016:65-66) günün saatlerini "çalışma zamanı, boş zaman ve zoraki zaman" şeklinde sınıflandırmakta ve bu saatler içerisinde de modernleşme ile birlikte "zoraki zaman"ın arttığını dile getirmektedir. Lefebvre'ye göre modern yaşam koşulları bireyi daha fazla zorlamakta ve yaşamak için bir takım gerekliliklere ve formalitelere ayrılan zaman giderek artmaktadır. Buna rağmen, Yasak elma dizisinde bu zaman diliminin 10 bölümde toplam 142 kez ekrana getirilerek boş zamana ve çalışma zamanına göre en az yer verilen zamanı oluşturduğu görülmektedir.

Bu zamanda gerçekleştirilen pratikler ise genel olarak iş yaşamı dışında yemek hazırlamak, yemek yemek, masayı toplamak, bulaşık yıkamak, evi toplamak, işe gitmek üzere hazırlanmak, işe gitmek, ulaşım, iş çıkışında markete, manava, kasaba vb. uğramak, sağlık etkinlikleri; hastaneye gitmek, tedavi olmak, hukuki etkinlikler; evlilik ve boşanma ile ilgili işlemler, (evlilik sözleşmesi işlemleri vb.) dini etkinlikler (mezarlık ziyareti) şeklinde izlenmiştir. Ancak bu pratiklerin dizideki ağırlığının Lefebvre'nin sözünü ettiği minvalde yüksekliğinden söz edilemez. Bu anlamda Lefebvre'nin modern yaşamla birlikte hayatın zorlaştığı ve bireyin gerekliliklerinin çoğaldığı fikri, Yasak Elma'da karşılık bulan bir yaklaşım değildir. Dizide üst sosyo-ekonomik sınıf üyesi olan Halit Argun ve ailesi, Alihan, Halit'ten boşanmasının ardından bir dönem yoksul yaşamına dönse de entrikaları ile tekrar eski şartlarına kavuşan Ender ve kardeşi Caner, zoraki zaman içinde çok az gördüğümüz karakterlerdir. Zoraki zaman daha çok orta-alt sınıf olan Zeynep, Halit'le evlenmeden önce Yıldız, Asuman, Emir, Leyla gibi karakterler için temsil edilir. Ancak yine de reel yaşamla karşılaştırıldığında bu karakterler için dahi, zoraki zaman etkinliklerinin oldukça az sayıda

ekrana getirildiği görülebilir. Nitekim, dizide zengin olmayan, sıradan karakterleri de hayat koşuşturmacası içinde bir takım zorunluluklarla mücadele ederken görmemekteyiz. Böylece zenginler için ihtişamlı bir yaşam kurgusu yapılırken, alt ve orta sınıf için de aslında yaşanabilir olan, zoraki zaman formalitelerinin bireyi fazlaca yormadığı, görece rahat ve çoğu zaman zenginlerden daha mutlu olunan, lüks içinde olunmasa dahi daha az sorunlu bir yaşam biçimi kurgulanır. Nitekim televizyon, bilgilendirme, eğlendirme, haber verme ve eğitime işlevlerini sürdürürken, onu izleyenlere bir çerçeve sunar, sözü edilen çerçeve iki farklı anlam taşır; seyircinin karşısında bulunduğu ve yayınları seyrettiği “gri renkli cam ekran”, seyirciye bu ekran vasıtasıyla iletilen veya iletilmek istenen görüş açısı; tamamiyle farklı bir evren resmeder (R. Küçükdoğan, 2009:12). Bu anlamda televizyonun diziler aracılığıyla izleyiciyi ideolojik manipülasyonun bir aracı kıldığı görülebilir. Kapitalizm mantığında işçi sınıfı, varolduğu koşullarla ve emek gücünü sermayedara satması karşılığında elde ettiği ücretle yetinen, var gücüyle üretmesi beklenen ve yaşamını devam ettirirken yaşam koşullarını benimseyen sınıftır. Bu perspektifle diziye baktığımızda benzer bir anlatımla karşılaşırız. Zira karakterlerin hiç biri yaşamın ağırlığı altında ezilen mutsuz ve çaresiz kişiler değildir, yaşam koşullarından bunalan Yıldız dahi reel yaşama benzer bir zorluk içinde görülmez ve taktikleriyle kolay yoldan zenginliğe erişebilir.

Araştırmada, genellikle Halit’in evinde gördüğümüz kahvaltı ya da akşam yemeği sahneleri bir zoraki zaman değil, boş zaman etkinliği olarak değerlendirilmiştir. Bunu nedeni, son derece gösterişli masalarda geçen bu etkinlik için karakterlerin bir emek sarfetmemesi, onlara hizmet eden yardımcılarının olması, gündelik meselelerle ilişkili dedikodu içeren diyaloglarının çoğunun orada geçmesi, bu etkinliğe çoğu kez gösterişli kıyafetleriyle, makyajlı ve hazır gelmeleri ve kahvaltı ya da yemeklerin bir gereklilik olmaktan çıkarılarak serbest zaman etkinliğine dönüştürüldüğünün düşünülmesidir. Yani Yıldız ve Zeynep gibi karakterlerin yemek yeme etkinlikleri bir zoraki zaman pratiği şeklinde ele alınırken, Halit ve ailesi için bu etkinliğin lüks yaşantıları nedeniyle bir boş zaman etkinliğine dönüştüğünü görmekteyiz.

Dizide zoraki zaman pratiklerinden biri olan “ gündelik iş ve formaliteler” 120 kez izlenmiş ve bu pratikler daha çok alt sınıf karakterler için temsil edilmiştir. Üst sınıfın bu tür pratikleri ise yoğunlukla çalışanları tarafından gerçekleştirilir. Bu zaman içinde 100 kez

“gündelik söylem, diyalog ve sohbet” pratiği ile karşılaşmış ve diyaloglar genel olarak gündelik yaşamın yükümlülük ve formaliteleri minvalinde kurulmuştur. Ancak dizinin diğer gündelik pratikleri ile karşılaştırıldığında bu tür pratiklerin oldukça az sayıda ekrana getirildiği görülebilir. Zoraki zamanda “hukuki etkinlikler” kategorisinde, boşanma ve evlilik sözleşmesi gibi prosedürlerle ilgili 4 etkinlik izlenmiş ve bu pratiğe, oldukça az sayıda yer verilmiştir. Bu etkinlik türü karakterlerin para ile ilişkileri minvalinde ele alınmış ve evlilik ve boşanma süreci, duygusal bir yaklaşımla değil parasal çıkarlar odağında yorumlanmıştır. Bu anlamda dizinin toplumsal değerlerden biri olarak kabul edilen evlilik meselesini ve duygusal bir hassasiyet içeren boşanma sürecini ticari sömürünün bir metası olarak algıladığı ifade edilebilir. Bunun dışında, dizide “siyasi etkinlikler” kategorisi içerisinde bir pratik gerçekleştirilmez. Bu durum televizyonun, medyanın ekonomi-politiği ve Türkiye’nin mevcut politik iklimi ile bağlantılı bir araç olması ile ilişkilendirilebilir. Nitekim dizinin siyasi meselelerin dışında kaldığı ve bununla ilişkili ideolojik mesajlar içermediği görülebilir. Bu da televizyonun içerik yapılaşmasının, mevcut ekonomik ve siyasal konjonktür bağlamında oluşturulduğu ve siyasi meselelere ilişkin bir sorgulama zemini üretmediğini gösterir. Zoraki zaman içerisinde izlenen kategorilerden bir diğeri olan “dini etkinlikler” ise, dizide yalnızca 2 kez ekrana getirilmiştir. Bu pratik, Yıldız’ın dua ettiği sahnelerde izlenmiş ve bunun dışında bir dini pratik gözlenmemiştir. Bu anlamda, dizi metnin dini söylem ya da pratiklere mesafeli olduğu ifade edilebilir. Geçer’e (2015:16-17) göre, güncel yaşama ilişkin neredeyse her temayı ele alan dizilerin toplumsal ve siyasi yaşamdaki farklılaşmalara karşın dini motiflere ve hayata ilişkin çok az unsura yer vermesi dikkat çekicidir. Geçer’in sözünü ettiği durum dinin toplumsal hassasiyet unsurlarından biri olması nedeniyle ilgili olabilir. Zira bilhassa Türk toplumunda din, halkın en duyarlı olduğu alanı oluşturur ve bu nedenle televizyon kuruluşlarının bir çoğu dini motifler ve yaklaşımlar konusunda çekimser ve mesafeli davranır. Bu durum izleyicinin din konusundaki düşünce ve yaklaşım farklılıklarına da dayandırılabilir. Televizyon kuruluşları ticari birer örgüt olmaları nedeniyle halkın bu kadar hassas olduğu bir konuda riske girmek ve izleyici kaybetmek istemeyebilir. Bununla birlikte Türkiye’nin mevcut politik ikliminin ve iktidarın etkisi ile bazı yerli dizilerde başı kapalı karakterlere yer verildiği, çok derin bir anlatım içermese de belirli dini davranış ve imaj unsurlarının kullanıldığı da söylenebilir. Dua etmek, cenaze töreni ve mezarlık ziyaretini dini normlar içerisinde gerçekleştirmek, oruç tutmak, namaz kılmak, Kur’an okumak gibi pratiklerle zaman zaman karşılaşılabilir. Bunun dışında, dizide “sağlık etkinlikleri” ise 9 kez

izlenmiştir. Bu kategoride genellikle Yıldız'ın hastanede olduğu sahneler ekrana getirilir ve hastane ortamı dahi entrikaların sürdürüldüğü bir alana dönüştürülür. Aynı zamanda, bu pratik reel yaşamda bireylerin yaşadıkları sağlık sorunlarının ortaya çıkardığı türde kaygılı ya da sıkıntılı durumlar içermez. Hastane ortamı ve çalışanlar yapılan şeytani planların bir parçası olarak kullanılır.

Son olarak dizide “şiddet” kategorisi altında 17 kez izleme yapılmıştır. Bu kategoride izlenen sahnelerde fiziksel ya da sözlü şiddet eylemleri ile karşılaşmıştır. “Şiddet” pratiğinin “zoraki zaman” içinde ele alınması çok anlamlı görünmese de bir boş zaman ya da çalışma zamanı pratiği olarak değerlendirmenin de oldukça güç olması nedeniyle bu başlık altında incelenmesi uygun görülmüştür. Hemen her dizide karşılaştığımız şiddet eylemleri, Yasak Elma’da görece az sayıda yer alsa da izlenen pratiklerden birini oluşturur. Dizide görülen şiddet, yoğun olarak sözlü şiddettir ve şiddet eylemleri gündelik yaşamın bir parçası gibi görülür. Özellikle sözlü şiddet, toplumsal cinsiyet kalıpları açısından erkeğin kadına yönelen olağan davranışı biçiminde yorumlanır. Nitekim Halit’in kadınlara yönelik hakaret içeren şiddet eylemleri bu perspektiftedir. Dizi bu ve buna benzer içeriklerle sözlü ve de fiziksel şiddeti meşrulaştırır ve gündelik yaşama dâhil eder.

5.1.1.2.6. Dizide aile ve özel yaşam

Lefebvre’nin eserlerinde en fazla üzerinde durduğu kavramlardan biri “aile ve özel yaşam”dır. Teorisyen gündelik yaşamı eserlerinde “boş zaman”, “aile ve özel yaşam” ve “çalışma zamanı” biçiminde kurgulamaktadır. Aile ve özel yaşamın, bireyin gündelik yaşamının önemli bir parçası olduğunu ve kişinin kendisini çoğu zaman ondan soyutlayamadığını düşünür ve aileye özel bir anlam atfeder. Lefebvre (2015:234) için aile, biyolojik ve fiziksel bir gerçeklik içerir: “öncelikle kişiler arasındaki -koca ve karısı, çocuklar ve ebeveynler- dolaysız ilişkiler düzeyinde yer alır”. Ailenin toplumsal işlevlerinin olduğu da bir gerçektir. Sanayileşme ve proleter devrimi ile birlikte aslında ailenin yok olması ve onun sahip olduğu tüm eski işlevlerinin topluma geçirilmesi çok uzun yıllardır beklenen bir şeydir. Buna rağmen aile tahmin edilemez düzeyde gerek tüketim gerek kültürde kısa süreli ya da sürekli yeni işlevler yüklenmektedir (Lefebvre, 2015:234). Yasak Elma bu bağlamda incelendiğinde, aile ve özel yaşamın, dizide özel bir anlam atfedilen alanlardan biri olduğu

ifade edilebilir. Televizyon, toplumun en temel yapı taşlarından biri olan aileyi, ailenin toplumsal değerlerini ve işlevlerini yansıtan araçların başında gelir ki diziler, bunun en belirgin örnekleridir. Televizyon, sahip olduğu özelliklerle öyle ki bir ailenin üyelerinden birisi olur, bununla birlikte ailenin sosyal ilişkilerinin günlük akışına uyumu sağlandığı takdirde, tam olarak bir anlam kazanır (Silverstone, 1994:40).

Televizyon, alışlagelmiş bir biçimde yaşamımızdaki deneyimlerimizi kategorileştirmek ve bu bağlamda anlama ulaşmak adına yararlandığımız yapıları kullanır (Fiske, 2004:133). Bunlardan birisi de hiç kuşkusuz ailedir. Dizide “aile ve özel yaşam” toplam 135 kez ekrana getirilmiş (Çizelge 1.2.) ve ilişkiler temel olarak aile çatısı altında kurulmuştur. Halit Argun ve ailesi dizinin en merkezi ailesidir ve olaylar onun etrafında gelişir. Ancak dikkat edilmesi gereken noktalardan birisi “aile ve özel yaşam” kavramı altında izlenen sahnelerde genel olarak ailenin toplumsal değerler vurgusu ile ele alınmadığı, yani ailenin toplumsal işlevleri ile değil daha çok tüketim işlevi ile temsil edildiğidir. Dizide aile ve özel yaşamın gösterildiği sahnelerde gerçekleştirilen pratikler çoğunlukla gündelik diyalog-sohbet ya da tüketim etkinlikleridir. Aile olmakla ya da ailenin toplumsal değerleri ile ilgili vurgulara yeterince yer verilmemekle birlikte aile, birlikte olunan, çocukların ve eşin ihtiyaçlarını gidermekle yükümlü olanın erkek olduğu, erkeğin otoriter ve baskıcı bir rolde olduğu bir perspektif ile tasavvur edilir. Ailede eş olan Ender ve onun ardından gelen Yıldız, Halit tarafından çoğu zaman aşağılanan ve pasifleştirilen, gösterişli ve pahalı hediyelerle mutlu edilen kadınlardır, ancak bu hediyelerin mülkiyeti ve koruması dahi erkeğe aittir. Çocukların birbirlerine, babalarına ve ailelerine düşkün oldukları, ancak bireyler arasında daha çok tüketim odaklı ilişkilerin olduğu, karakterlerin yaratıcı, destekleyici ve onları bir araya getiren etkinlikler gerçekleştirmedikleri (yalnızca bir kez Halit ve çocuklarının Erim’in isteği ile bir oyun oynadıklarını görürüz), ancak sorunlu durumlarda birbirlerine destek oldukları (özellikle Erim’in psikolojik bunalımlarında, Lila’nın Yiit ile olan sorunlu ilişkisinde) görülebilir. Nitekim, dizide aile olgusu, baba faktörünün korkusu ve otoritesi altında sürdürülen ilişkiler etrafında kurgulanır.

Dizide Halit’in genellikle yasak ilişkiler yaşayarak başladığı ilişkilerinde sevgilileri ile evlenmesi aile kurumunun yüceltilmesi ile ilişkilendirilebilir. Zehra da yaşadığı ilişkilerde evlenmiş, ancak mutlu olamadığı ve aşk ilişkisi yaşamadığı için boşanmıştır. Bununla birlikte

Yıldız'ın zengin olabilmek ve hep hayal ettiği yaşama kavuşabilmek uğruna yaptığı evlilik de hep sorunlu şekilde devam etmiş ve boşanma ile sonuçlanmıştır. Oysa Zeynep bir aşk ilişkisi yaşamış, âşık olacağı kişinin zengin olmasından çoğu zaman rahatsız olmuş ve paraya değer vermemiştir, bu nedenle de o Alihan'la evlenmiş ve mutlu olmuştur. Buradan yola çıkılarak dizide zenginlik ve paraya dayalı bir ilişkinin değil aşk ve sevgiye dayalı bir özel yaşam biçiminin yüceltilmesi ile karşılaşılır. Dizideki ilişkilerden çıkan sonuç şöyledir:

Aile en önemli toplumsal yapılardan biridir, bu nedenle evlilik kurumu toplumda büyük bir değer taşır. Toplumda kabul edilmeyen yasak ilişki durumlarında dahi kadın erkek ilişkilerinin evlilikle sonuçlandırılması bu ilişkinin meşrulaştırılmasını sağlar. Aile, bireylerin bağlılıklarını sağlamlaştıran, birbirlerine destek oldukları kurumların başında gelir. Alt ve orta sınıf bireyler aileye önem verirler ve bu bireylerin birbirlerine bağlılıkları daha güçlüdür, zira bu bağlılık para ile ilişkili değil hissi ve insani bir bağlılıktır. Buna rağmen üst sosyo-ekonomik sınıflar için paranın varlığı bireyler arasındaki ilişkilerin belirleyicisidir ve aile tüketim kültürünün bir parçasıdır. Bireyler duygusal olarak birbirlerine bağlı olsalar dahi para ve güç ilişkisi daha belirgindir.

Yasak Elma'da aile kurumu, Lefebvre'nin de değindiği üzere modern yaşamın etkisi ile çekirdek aileye evrilmiştir. Aile (dizinin en merkezi ailesi Halit Argun'un ailesidir) çocuklar, anne ve babadan oluşmakta ve modernleşme ile boşanmanın daha normal bir süreç haline gelmesi nedeniyle çocukların anne ya da baba ile yaşaması da normal bir durum olarak kabul edilmektedir. Ailede kadın ve erkeğe biçilen roller, genel olarak Türk toplumunda benimsenen kadın ve erkek rolleri ile uzlaşım içindedir. Kadın daha pasif, erkek ise aktiftir. Kadının evlilikteki rolü, erkeğin ve aile bireylerinin ihtiyaçlarını gidermek ve onları mutlu etmektir. Bu sebeple kadın evde daha çok sorumluluğa sahip olan kişidir. Zengin kocası olan kadının çalışması gerekmez, çünkü o zaten istediği paraya sahiptir. Ancak kadının bu paraya ne kadar erişebileceğini belirleyen de yine erkektir. Erkek otoriter ve güçlüdür. Evlilikte temel olan erkeğin mutluluğudur. Zengin erkek kadını duygusal anlamda mutlu etmek yerine para ve lüks hediyeler ile tatmin edebileceğini düşünür. Kadın her durumda güzel olması beklenen kişidir. Zayıf olmalı ve çocuk doğursa dahi kilo almamalıdır, her zaman güzel görünmelidir. Giyimi kuşamı ve makyajı ile kendine baktırmalıdır. Erkek ise para ve otoriteye sahip kişi olarak söz hakkı daima daha fazla olmalıdır. Zengin bir erkek

çapkın olabilir (Halit gibi), zira parası ile diğer kadınların ilgi nesnesidir. Erkeğin evli olması ve çocuklarının olması eşini aldatmasını engellemez, bu durum onun için normal karşılanabilir. Parasal gücü olan erkek ailenin temel direği ve maddi kaynağıdır. Çocuklar için de baba faktörü, gerek duygusal gerekse maddi anlamda otoriteyi temsil eder.

5.1.1.2.7. Dizide ihtiyaç ve tüketim

Yasak Elma dizisi ihtiyaç ve tüketim kavramları ile ilişkisi bağlamında incelendiğinde, dizinin ilk dikkat çeken yanı, 'lüks ihtiyaç' kavramı ve 'tüketim kültürü'ne yapılan göndermelerdir. Dizi genel olarak tüketim ideolojisinin yeniden üretildiği bir anlatıya sahiptir. Dizinin konusu, olay örgüsünün kuruluşu, karakterlerin fiziksel ve duygusal özellikleri, dekorlar, kostüm ve aksesuarlar, mizanpaj, ışık, ses, müzik, çekim açıları ve teknikleri de bu durumu destekler unsurlardır. Yani dizinin gerek biçim ve teknik gerekse içerik unsurlarının, tüketim kültürünü önemli düzeyde destekleyici olduğu söylenebilir.

Dizi, ihtiyaç kavramı açısından ele alındığında Yıldız (Halit ile evlenmeden önce), Zeynep, Asuman, Emir, Leyla, Aysel (Halit'in yalısında hizmetli) gibi karakterler açısından "(zorunlu) ihtiyaç" (Marx ve Engels'den akt, Fraser, 1998:160) kavramına işaret edilirken Halit Argun ve ailesi, Ender, Alihan, Kaya, Şaika gibi karakterler için ise "lüks ihtiyaçlar"ın (Marx ve Engels'den akt, Fraser, 1998:160) temel vurguyu oluşturduğu ifade edilebilir. Marks, *Felsefenin Sefaleti* isimli yapıtında "lüks ihtiyaç"lar ile "zorunlu ihtiyaçlar"ı mukayese eder. O'na göre "zorunlu ihtiyaçlar, buğday, et gibi (...) elzem zorunlulukta olan 'vazgeçilmez nesnelere' duyulan ihtiyaçken, lüks ihtiyaçlar, enginar, kuşkonmaz vb. gibi lüks maddelere duyulan ihtiyaçtır" (Marks ve Engels'den akt. Fraser, 1998:160). Marks açısından lüks ihtiyaçlar, emekçi sınıfın emek gücünü satması ve ücret karşılığında zorunlu biçimde ele almadığı ihtiyaçlardır (Fraser,1998:160). Marks'ın bu vurgusu, kapitalist dünyada sıradan işçi olanların hayatta kalabilmek adına öncelikle "zorunlu ihtiyaç"larını gidermek durumunda oldukları tezahür eder. Bu minvalde diziye baktığımızda Zeynep ile Yıldız arasındaki bir kaç diyalogda "zorunlu ihtiyaç" kavramına işaret edildiğini görebiliriz:

1. Bölüm Sahne 7:

Yıldız: Bana bak sen maaşını aldın mı?

Zeynep: Yok ya ne maaşı. Bizim şirket devroluyor ya şimdi artık yeni patronlar
içerdeki maaşları verirse verirler.

Yıldız: Yani versinler bi zahmet, ayıp.

Sahne 8:

Zeynep: Ya bırak şu telefonu neye bakıyosun sabah sabah.

Yıldız: Şu bulüzün güzelliğine bak, yeni sezon.

Zeynep: Ya ben elektrik faturasını nasıl ödeyeceğiz diye düşünüyorum sen daha hala
bulüz diyosun.

Sahne 9

Yıldız: Ev sahibi bizi görürse biteriz, iki aydır kirayı ödemedik.

Zeynep: Tamam bir ay daha izin isteriz öderiz yani, böyle kaçacak mıyız kadından.

Yıldız: Hı o da öyle diyodu geçen ay yakaladı beni, canımı okudu, dur bekle geçsin
öyle gideriz.

Hegel ihtiyaç peşine düşmenin bir süre sonra fikir ve lüks peşine düşmeye dönüştüğünden bahseder; aynı süreçte bireylerin ahlaksızlığa ve fakirliğe düştüklerini dile getirir (Fraser, 1998:116). Bu bağlamda, dizide ihtiyaç kavramı minvalinde izleme yapılan bölümlerde, gündelik yaşamda gerçekleştirilen pratikler içerisinde, “tüketim” pratiğinin 98 kez (Tablo 1.3.) ekrana getirildiği görülmüş, bu “gündelik diyalog ve sohbet”ten sonra en fazla yansıtılan pratik olmuştur. Ekrana getirilen tüketim pratikleri ise genel olarak bir otel, restoran ya da cafe’de yeme-içme, tüketim mekânlarında eğlence, alışveriş yapma (lüks tüketim, pahalı kıyafetler, takılar, mücevverler, ev, arsa alımı vb.), sosyete davetlerine ve partilere katılma, moda etkinlikleri, medya kullanımı (telefon ve tabletten internet kullanımı, televizyon izleme, magazin haberi okuma vb.) olarak izlenmiştir. Dizide gündelik yaşam pratikleri içerisinde tüketim etkinlikleri yoğunluktadır. Yapılan etkinliklerin dışında tüketime ilişkin çok sayıda diyalog da görülmekte ve bu diyaloglarla da tüketim kültürüne dair olumlu bir yaklaşım sergilenerek tüketim taçlandırılmaktadır. Bu durum aşağıdaki diyalogda görülebilir:

1. Bölüm Sahne 6:

Zeynep: Neye hazırlanıyorsun ki bu kadar, altı üstü işe gideceksin ya, kime diyorum!

Yıldız: Üff, ay ben nereye hazırlanıyorum sanki konsere mi. Ben de işe hazırlanıyorum, sen benim iş yerime kimler kimler geliyor biliyor musun?

Zeynep: Kim geliyo Yıldız, Allah aşkına kim geliyor senin işyerine, koca parası ile birbirlerine hava atan o kokoşlar geliyor, ne sanki.

Yıldız: Ya ne varmış koca parası yemekte, ne güzel giyinip süslenip davetten davete geziyorlar.

Zeynep: Ay Yıldız gerçekten sabah sabah senin zevzekliklerinle uğraşamıycam.

Kapitalist sistemde büyük bir modern kentin sokağı, ihtiyaçları, arzuları ve nesneleri birbirleri ile uyumlu biçimde var olmaya yönlendirir: “Mallar, şeyler, nesneler sergilenir”; bunlar arzu yaratmak ve arzuyu körüklemek adına birer bakış nesnesi olurlar, kesin bir ironi olmaksızın özgün prensiplerini ortaya koyarlar: “Her nesneye arzu duyulur, herkes arzu duyar, her arzuya uygun mal ve haz bulunur (Lefebvre,2015:329). Bu bağlamda, dizide çok sayıda tüketim nesnesi bir arzu nesnesi olarak kullanılır ve dizinin tüketimle olan ilişkisini belirler. İzleme yapılan bölümlerde karşılaşılan tüketim nesnelerinden bazıları şunlardır: Kıyafet, saç, makyaj, takı, mücevher, ayakkabı, çanta, telefon, tablet, bilgisayar, lüks araba, lüks ev (boğazda yalı), lüks ev eşyaları, ev ve iş yeri dekorasyonu, lüks binalar, tekne, vb. Dizide alt sınıf karakterler için görece temsil edilen “zorunlu ihtiyaç” kavramının üst sınıfta “lüks ihtiyaç”a dönüştüğü görülebilir. Zeynep (Alihan ile evlenmeden önce), Yıldız (Halit ile ilişkisinden önce), Asuman, Emir, Leyla, Aysel gibi karakterlerin geçinebilmek için (zorunlu ihtiyaçlarını gidermek için) para kazanmak durumunda oldukları, bazı sahnelerde vurgulanırken ve bu karakterlerin lüks ihtiyaçlarından ziyade tüketim ve lükse olan hayranlıkları betimlenirken, üst sınıftan olan Halit ve ailesi, Ender (Halit’ten ayrıldığı bir dönem dışında), Kaya, Alihan, Şaika gibi karakterler için ise zorunlu ihtiyaçlara neredeyse hiç vurgu yapılmaz, onlar için “zorunlu ihtiyaç”lar “lüks ihtiyaç”lara dönüşmüştür. Dizinin tüketime özendiren imajları da bu karakterler aracılığıyla görünür kılınır. Diziyi üretenlerde olayları izletmenin ötesinde karakterlerin giydikleri pahalı ve marka kıyafetlerine, takılarına, çantalarına, makyajlarına, ayakkabılarına, arabalarına, evlerine, ev eşyalarına baktırmanın daha belirgin bir amaç olduğu görülebilir. Böylece dizide geçen diyaloglar ve gündelik pratiklerin dışında görsel imajlar da tüketimi önemli düzeyde destekler ve yüceltir.

Dizinin görüntü imajları ile zenginlik, ihtişam, gösteriş, para, güç ve lüks tüketim gibi kavramlara atıfta bulunulmakta ve izlediğimiz pahalı giyimli kadın ve adamlar, havuzlu ve hizmetçili yalılar, pahalı ve ihtişamlı takı ve mücevherler, lüks ve şoförlü arabalar ile kapitalist sistemin sıradan bir bireyinin ömrü boyunca sahip olamayacağı bir zenginlik betimlenmekte ve adeta bir hayal evreni yaratılmaktadır. Sözü edilen varıl yaşamlar içinde betimlenen bireylerin ne şekilde para kazandıkları, bu güce nasıl eriştikleri ve zenginliklerini nasıl sürdürdüklerine dair neredeyse hiç bir bilgi verilmez. Sahip olduğu para ve güç sayesinde lüks yaşamını devam ettiren ve her daim tüketen, ancak birçoğu mutsuz olan karakterler ile tam aksine kazanabildiği az para ile varolmaya çalışan ve buna rağmen mutlu görünen karakterler arasında çelişkili ve karşıt bir evren yaratılır. Bu durum, kapitalist rejimin alt ve orta sınıfın mevcut yaşam koşullarına direnmeden rıza göstermelerini sağlamak ve direniş kültürünü engellemek için ürettiği ideolojik bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Burjuvazinin sahip oldukları ile mutsuzluğu arasında kurulan ilişki alt ve orta sınıfın parasız ancak mutlu olduğuna ilişkin bir düşünce ile eşitlenir. Böylece diziyi izleyenlerde zengin ve lüks yaşamı olanların aslında büyük dertlerinin ve entrikalı bir hayatlarının olduğu ve bunun da çok arzu edilecek bir durum içermediği, ancak emek gücü ile kazandığı az parasını tüketerek yaşayanların ise tam aksine daha mutlu ve sorunsuz bir yaşam sürebileceğine ilişkin bir algı oluşturulmaktadır. Aynı zamanda zengin hayata heveslenen Yıldız gibi karakterlerin de eninde sonunda ne kadar çok sorun yaşayacağı da ortadadır. Aşk mı para mı çıkmazında Zeynep gibi parayı değil aşkı seçenler daha mutlu olurken paranın peşine düşenler (Yıldız gibi) çok sayıda sorunla başa çıkmak durumunda kalacaktır. Tüm bunların yanında dikkatle vurgulanan şey, gerek burjuvazi gerekse alt ya da orta sınıf için tüketmek en önemli pratiktir ve gündelik yaşam tüketim odağında düzenlenmelidir.

5.1.1.2.8. Dizide gündelik söylem, diyalog ve sohbet

Yasak Elma dizisinde gündelik yaşam pratikleri içerisinde en fazla ekrana getirilen pratik, “gündelik söylem, diyalog, sohbet”dir. İzleme yapılan bölümlerde toplam 572 kez (Çizelge 1.3) izlenen “gündelik diyalog, sohbet ve söylem” pratiği tüm bölümlerin bütününe hâkimdir. Daha önce de ifade edildiği gibi televizyon dramalarının olay örgülerinin yoğunlukla özel alanda geçmesi nedeniyle diyaloglarla kurulmaya uygun yapıları, bu

durumu destekler niteliktedir. Bu araştırmada, dizide ekrana getirilen gündelik diyalog ve sohbet içeriklerinin incelenmesi ile önemli verilere ulaşılmıştır. Bu anlamda diziye bakıldığında gündelik diyalog ve sohbet konularından ilki toplamda 312 kez izlenen “dedikodu ve entrika” (Çizelge 1.5.) olmuştur. İkinci sırada, 200 kez ekrana getirilen “gündelik yaşam konularına ilişkin genel diyaloglar (sağlık, ekonomi, eğitim vb. genel yaşam konuları ve deneyimlenenler) yer alırken, üçüncü sırada 116 kez ekrana getirilen “aşk” içeriği vardır. Dördüncü sırada 85 kez “çalışma ve iş”, beşinci sırada 77 kez “tüketim/para”, altıncı sırada 29 kez “sınıf farklılıkları”, yedinci sırada 16 kez “ahlak ve değerler”, yedinci sırada 3 kez “sosyal, kültürel ve sanatsal içerikli konuşmalar”, sekizinci sırada 11 kez “şiddet”, dokuzuncu sırada, 8 kez “zorunlu ihtiyaçlar”, onuncu sırada ise 7 kez “siyasi/hukuki diyaloglar” ile karşılaşmıştır (Çizelge 1.3).

Diyalog ve sohbet içeriklerine bakıldığında ise en fazla yansıtılan içeriğin “dedikodu ve entrika” olduğu görülmektedir. Dizi klasik melodram metinlerine yaklaşan ve ondan uzaklaşan özellikler taşımasının yanında, bilhassa dedikodu ve entrika içeren diyaloglarıyla bir nevi yerli “Dallas” niteliğindedir ve bu yönü ile bir aşk metni olan melodramlardan belirli farklılaşmalar içerir:

“Zaten; bu dizide aşk en az dikkat çeken detay olduğu için benim şu karakter ile bu karakter aşk yaşayıp mutlu mesut olsunlar diye de bir beklentim yok artık. Çünkü ortada samimi bir aşk yok ve az önce de dediğim gibi, bu diziyi izleten ve yürüten etken herkesin birbiriyle olan karmaşık ilişki haritası” (Doğu, 2019).

“Merak ettiğim bir başka nokta ise; hiç tüketmeyen entrikasıyla giderek Yeşilçam’ın Şener Şen ve Müjde Ar’lı efsane filmi ‘Arabesk’ gibi troll bir absürd komediye dönüşen (Yıldız sağolsun) ve hem yapmacık ilişkilerle hem de kendi yaptıkları dâhil dizilerdeki entrikalarla dalga geçen dizinin nasıl bir sonla final yapacağı” (Doğu, 2019).

Yasak Elma’da her ne kadar ilk bölümlerde Zeynep ve Alihan arasındaki aşk ilişkisi, metnin merkezi temalarından biri olsa da dizinin ilerleyen bölümlerinde özellikle Yıldız ve Ender arasındaki ve bir süre sonra Şaika’nın da aralarına katıldığı dedikodu ve entrikalar metnin en ilgi çeken yanını açığa çıkarır. Zeynep ve Alihan’ın diziden ayrılıncaya değin yaşadıkları aşk ilişkisi ve ayrılımlarının ardından da Lila ve Yiğit aşkı ile dizide klasik aşk melodramlarını temsil eden arketipler kullanılsa da asıl olarak izleyici ilgisi dedikodu ve entrikalar üzerindedir. Nitekim dizinin 3. Sezonunda yayınlanmaya devam etmesi ve

ratinglerinin hala yüksek olmasını sağlayan da bu yönüdür. Doğu (2019) bu konuda şunları dile getirir:

“Zaten, bu dizinin senaryosunu da yürüten etken Zeynep ve Alihan aşkı değil Ender ile Yıldız’ın arasındaki entrika yarışı idi. Zeynep ile Alihan’ın sıkıcı kaldığı zamanlar bile oluyordu. Bu nedenle her ne kadar izleyiciye her bölüm sinir krizi geçirtse de, Yıldız ve Ender arasındaki çekişmeye Şahika’nın dâhil olup ikisinin can ciğer kuzu sarması arkadaş olmasına vesile olması şahane oldu” (Doğu, 2019).

Bir internet gazetesi ise diziye şu sözlerle yorumlar:

“Akıl almaz entrikaları ve aldatmaları ile seyircinin başını döndüren dizi Yasak Elma, son bölümü ile seyirciyi isyan ettirdi. Dizideki tüm kadınların Halit Argun ile birlikte olması seyirciye bu kadar fazla artık dedirtti” (<http://www.bursadabugun.com/>, 05.12.2019)

Yasak Elma her ne kadar kadının merkezde oluşu, aşkı ele alışı ve olay örgüsünün kuruluşu ile bir melodram metni özelliği taşısa da yoğun entrika içeren diyalogları ile yılarca dünyada izleme rekorları kıran “Dallas”a benzetilir. Gündelik yaşam pratikleri açısından yapılan incelemede, en fazla diyalog kurarken görülen karakterler, bu diyaloglarını düzeyli ve ciddi içeriklerle oluşturmak yerine diğer karakterler hakkında ürettikleri dedikodu ve entrikalarla kurmaktadırlar. Bu da dizinin gündelik yaşama nasıl baktığı ile ilişkili ipuçları içerir. Gündelik yaşam gerçekte dedikodu ve entrikadan ibaret bir alan mı, yoksa dizide eleştiri getirilen şey dizilerde yoğun olarak izletilen entrikalar mı? Dizi bu açıdan bakıldığında her iki fikri de akla getirir imajlar içerir, ancak bu kadar entrika yoğun bir kurgu ile yüksek ratinglere ulaşan dizinin, izleyicinin gündelik yaşamı bir entrika alanı olarak algılamasına neden olacağı da akıldan çıkarılmamalıdır.

Gündelik yaşam ve belirsizliği, gerek netice gerekse sebep olarak, ebeveynler ve çocukların, erkekler ile kadınların, işverenlerle işçilerin, yönetenler ile de yönetilenlerin karşılıklı ilişkilerini gizler. Eleştirel bilgi de belirsizliği parçalar, metaforların anlamını ortaya çıkarır. Gündelik yaşamın ve gündelik ifadelerin temelinde toplumsal hayatı katlanılır hale getiren esaslar olan etik ilkeler bulunur. Söylem ve gündelik yaşam, bir toplumu oluşturan yapısal ilişkilerin merhametsizliğini ve katılığı, zayıf ancak yumuşak bir deriyle kapatır (Lefebvre, 2017:72). Lefebvre’nin de ifade ettiği gibi aslında gündelik söylem, kapitalist sistemde mevcut tahakküm ilişkilerinin yeniden üretimini, kendine özgü ahlak anlayışı ve etik ilkeler etrafında sağlar. Gündelik yaşam içinde söylenenlerin çoğu bireyin özgür düşünceleri değil sistemin verili değer ve yargılarının eseridir. Bu çerçeve ile televizyon

dizilerine bakıldığında, dizilerde kurgulanan gündelik söylemin de benzer bir mantık içinde üretildiği söylenebilir. Medyanın bireyleri etkileme ve yönlendirme gücü bakımından, onların zihinlerine ne denli etki ettiği ortadadır. Verili sistemin birer parçası olarak her ne kadar bize aktarılan değerleri benimsemek istemesek ve özgür bireyler olduğumuzu düşünsek de, dizileri izleyerek bu değerlerin yeniden üretimine katkı sağlamaktan da kendimizi alıkoyamayız. Bunun en temel sebebi ise gündelik hayat pratiklerinin belirlenmesinde en temel güçlerden biri olan medyanın toplum bilincinin üretilmesi ve biçimlendirilmesinde üstlendiği roldür. Bu bağlamda, bireylerin gündelik pratiklerinin, dünyayı algılayış biçimlerinin ve buna bağlı olarak gündelik dil ve söylemlerinin de medyanın tesiri altında bulunması kaçınılmazdır. Nitekim medya anlatıları ile üretilen bir “dil repertuarı” söz konusudur (Köse, 2012:222-223). Bu minvalde, Yasak Elma’da kullanılan dilin oldukça sıradan ve alelade bir dil olduğu ve metnin söylemi ile tüketimci kapitalizm ve popüler kültür arasındaki ilişkisinin oldukça açık olduğu söylenebilir. Zira, dizide oyuncular tarafından kullanılan sözcük ve tümceler, basit ve niteliksiz bir dil kullanımına işaret ederken, içerdikleri anlam bakımından da tüketimle dolayımlanan popüler söylemin birer parçasıdır. Bu durum diyaloglar incelendiğinde açıkça görülebilir.

Dizide dedikodu ve entrikanın ardından en yoğun kullanılan içeriklerden bir diğeri aşktır ve aşk ile ilişkili diyaloglar 116 kez (Çizelge 1.5.) izlenmiştir. Aşka dair diyaloglar da popülerleştirilmiş bir söylem içerir ve tüketimle ve cinsellikle bağlantılı bir içerikle biçimlendirilir. Genel olarak metin, basitleştirilmiş ve yozlaştırılmış bir dil ve söyleme sahiptir ve diyaloglarda aktarılanların her biri dilin ne düzeyde bayağılaştırıldığını gösterir niteliktedir. Bu anlamda kullanılan dil ve söylem metnin derinliksiz, içeriği boşaltılmış, yabancılaştırılmış ve sansosyonelleştirilmiş anlamını yeniden üretilir. Bir çok şey gibi aşk da tüketimci hedeflerin ve para ideolojisinin fetiş nesnesine dönüştürülür:

1. Bölüm Sahne 78:

Sinan: Muhteşemsiniz Ender hanım.

Ender: Hı, sizi gördüğüm için olabilir mi acaba?

Sinan: Neden gelmedin kliniğe?

Ender: Yetişemedim bir türlü.

Sinan: Çok özledim ama (cinsellik sahnesi ile)

Ender: Ben de, yapma bi gören olucak (cinsellik sahnesi ile)

Sinan: Bak Ender, ben artık böyle kaçamak buluşmak istemiyorum, biliyorsun senin için karımdan boşandım, ama sen hala o herifle berabersin, ben artık dayanamıyorum.

Ender: Sinan bana biraz zaman tanı hemen ayrılamam ki ben geleceğimiz için savaşıyorum.

Sinan: Ama süreç çok uzadı.

Ender: Halit'ten kurtuluyum hemen evlenicez.

Sinan: Roma'da...

8. Bölüm

Zeynep: Yıldız, ya ne uyudun be hadi kalk, kalksana kızım geç kalacaksın işte kalk kalk.

Yıldız: O sabah sabah ne bu enerji bu Zeynep ya git.

Zeynep: O ne ya, Yıldız bana onu pazardan aldım de ne olursun (yüzüğüne bakarak)

Yıldız: Ne diyosun be?

Zeynep: Yüzüğü diyorum yüzüğü.

Yıldız: Abla evleniyo.

Zeynep: Ne nasıl ya?

Yıldız: Halit dün teklif etti, ben de kabul ettim.

Zeynep: Ne demek kabul ettim ya sizin hani aranızda birşey yoktu?

Yıldız: Zeynep niye gözlerini belertiyosun, sanki namussuzluk mu yaptım, bana evlenme teklif etti, ben de kabul ettim diyorum.

Zeynep: Kızım bu adam daha geçen gün buraya kadar gelip beni ikna etmeye çalışmadı mı aranızda bir şey olmadığına, yalan mıydı yani hepsi?

Yıldız: Ya zaten aramızda bir şey olmadı ki, yaşayamadık daha doğrusu.

Zeynep: Evlenince yaşayacaksın yani, Yıldız sen bu adamı seviyo musun ki?

Yıldız: Seviyorum. Ha bizim bütün bu yaşadıklarımız Halit seninle evlensin diye bir oyundu yani öyle mi?

Yıldız: Ay saçmalama, ben o zamanlar bikere duygularıma engel olmaya çalışıyodum her şey zaten o yüzden oldu.

Zeynep: Yıldız bu adam senden kaç yaş büyük farkında mısın ya adam daha yeni boşandı, karısı benim işyerime kadar geldi ya.

Yıldız: Karısı değil, eski karısı, o Ender denen cadı ateş olsa cürümü kadar yer yakar onun manyaklıklarını kendi mutluluğumun önüne koymuycam.

Zeynep: Yıldız sana ne oluyo ya. Yıldız ne oluyo sana diyorum.

Yıldız: Ya yeter sen beğen ya da beğenme ben Halit’le evlenicem kararımı verdim, buna alışsan iyi olur. Ben Türkiye’nin en zengin işadamlarından biriyle evleniyorum diye sen niye bu kadar rahatsız oluyosun ki?

Zeynep: Ha ben seni kıskanıyorum yani ondan böyle davranıyorum öyle mi?

Yıldız: Sen Alihan’la evleniyor olsan ben burda göbek atardım kardeşim iyi bir iş adamı ile evlendi diye mutlu olurum, senin bi ağlamadığın kaldı.

Zeynep: Kızım sen aptal mısın, mutsuz olacaksın mutsuz.

Yıldız: Mutsuz olacaksam da zengin bir mutsuz olurum, bu hayattan iyidir.

Zeynep: Pes Yıldız pes.

Yasak Elma’da “gündelik söylem, diyalog, sohbet” kategorisinde (Çizelge 1.5) en fazla izleme yapılan içeriklerden biri de “tüketim/para”dır. Karakterlerin tüketim ya da para üzerine konuştuğu diyaloglar 77 kez izlenmiş ve bu içerik de önemli bir ağırlığı oluşturmuştur. Dizide özellikle Halit ve çocukları, Yıldız, Ender, Şaika gibi karakterler sık sık bu tür diyaloglar kurarken görülür ve bu diyaloglarda tüketim ve para ile ilişkili bir olumlama ve yüceltme ile karşılaşılır. Diyalog ve söylem konuları açısından 29 kez izlenen “sınıf farklılıkları” kategorisi de dikkat çekicidir. Bu kategori altında özellikle alt ve üst-sosyo ekonomik sınıf arasındaki farklılıklar belirli kavram ve ifadelerle vurgulanır ve “yoksulluk” ile “zenginlik” karşıtlığına sık sık işaret edilir. Ancak bu vurgular bir sınıf çatışması üretme hedefi içermez. Zira her ne kadar zenginlik ve lüks yaşama dair bir ilgi ve istek oluşturuluyor olsa da yoksulların varoluş koşullarını yadırgamalarına yol açan ve sınıf çatışması üreten bir söylem de kullanılmaz. Zenginlik, yoksul olanlar için erişilmesi istenen hayali bir evreni temsil eder. Bununla ilişkili dikkat çekici diyaloglardan birisi şöyledir:

1. Bölüm

Yıldız: Buraya mı geldik?

Mete: Yani nesi varmış buranın?

Yıldız: Ne bileyim, boğazda falan bir yere gideriz diye düşünmüştüm.

...

Mete: Yemeğimizi yiyelim sonra eve gideriz.

Yıldız: Ya ne bu eve gidelim diye tutturma ben onu anlamadım?

Mete: Ne yersin? Ya ne bileyim keyif yaparız yani.

Yıldız: Ya Mete ben anlamıyorum, biz seninle üç aydır beraberiz, beni arkadaşlarınla tanıştırmadığın gibi kız kardeşimle tanışmaya da yanaşmıyorsun. Varsa yoksa böyle köhne yerlerdeyiz. Ya ben şimdi bir de seninle eve mi gelicem?

Mete: Yıldız, bak anla beni birtanem. Fazla naz, âşık usandırır, tamam.

Yıldız: Ne demek istiyosun?

Mete: Yani demek istiyorum ki, tamam çok güzel kızsın, hoş kızsın da, yani her şeyin de bir şeyi var demi?

Yıldız: Neyi var?

Mete: Seninle evleneceğimi düşünmüyorsun heralde. Kendine bak, bir de bana bak. Benim bir ailem bir çevrem var. Ya kusura bakma ama seni kız arkadaşım diye elinden tutup o çevrenin içine sokacak halim yok değil mi? Ya seni şuraya getirdiğime şükredeceğine daha hala şikayet ediyorsun. Bak benimle eve geliyosan gel ben çok sıkıldım bu işten, gelmiyosan da gelme, tamam?

Yıldız: Allah senin belanı versin! Beni bir daha sakın arama sakın!

Mete: Ne arayacağım seni be! Allah'ın varoşu.

Dizide dil ile düşünce ilişkisinde temel kategorilerden biri olarak değerlendirilen “ahlak ve değerler (merhamet, yardımseverlik, vicdan, iyilik, kötülük, gelenek, görenek, toplumsal cinsiyet vb.)”, kategorisi (Çizelge 1.5.) toplam 37 kez izlenmiştir. Bu kategori, dizideki düşünce ikliminin egemen toplum ahlakı ve değerleri ile ne kadar uzlaşım içerdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Diyalog içerikleri incelendiğinde dizide ahlak ve değerler kategorisi altında olduğu düşünülen kavramlar şöyle ifade edilebilir: Anne olma, baba olma, vefa, düğün gelenekleri, kadın erkek ilişkisi, evli bir erkekle ilişki, iyilik, kötülük, metres olma, erkek rolleri, kadın rolleri, sevmek, kadın erkek arkadaşlığı, kıskançlık, aldatma, affetme, yardımseverlik, evlilik, mutluluk, aşk, erkek çocuğun önemi vb. Dizide vurgulanan temel değerlerden ilki evliliğin parasal çıkarla yapılmasının yanlış olduğu, aşk ve sevgi ile kurulan bir ilişki ve evliliğin ise daha doğru olacağıdır. Zeynep ve Yıldız arasındaki temel

karşıtlıklardan biri bu düşünce üzerine kurulur. Dizide anne olmanın önemli fedakârlıklar gerektirdiği vurgusu yapılarak Ender'in anneliği eleştirilir. Bir annenin öncelikle çocuğunu düşünen, onun için yaşayan ve her türlü cefaya katlanan bir birey olması gerektiğine işaret edilir. Halit'in babalık rolü ise olumlanır ve böylece baba olmaya dair ideal bir rol model çizilir. Halit, çocuklarına karşı ilgili olan ve bilhassa oğlu Erim'i daha fazla önemseyen, onunla vakit geçirmeye özen gösteren, duygularına önem veren bir baba olması nedeniyle idealize edilir. Bu yaklaşımla, erkek çocuğunun kız çocuklarından daha değerli olduğuna dair bir düşünce üretilmiş olur, erkek cinsiyeti taçlandırılır. Ender'in Halit ile evliyken Sinan ile ilişki yaşaması kabul edilemez bir davranış olarak yorumlanır ve Ender bu sebeple Halit tarafından cezalandırılarak her şeyini kaybeder. Böylece metin bir kadının kocasını aldatması konusunda son derece olumsuz bir algı oluştururken aynı algı Halit'in eşlerini aldatması durumuna yansıtılmaz. Ender'in tüm hayatını çocuklarına adanmasını bekleyen metin, aynı adanmışlığı Halit'ten beklemez. Bunun yanında bir kadının evli bir erkekle ilişki yaşaması konusuna olumsuz yaklaşan metinde, Şaika'nın Halit ile birlikte olabilmesi için Halit'in Yıldız'dan boşanması gerektiği vurgulanır. Ancak henüz boşanma gerçekleşmemesine rağmen Halit ile bir süre birlikte olan Şaika, yaşananların ardından cezalandırılarak yurtdışına gönderilir ve Halit Yıldız ile birleşir. Nitekim bu durumda da evli bir erkekle birlikte olması nedeniyle cezalandırılan yine kadın olurken, erkek bu sebeple olumsuz bir netice ile karşılaşmaz. Metinde, Zeynep ve Hakan'ın arkadaşlıkları ve bunu yadırgayan Dünder üzerinden kadın ve erkek arkadaşlığına dair bir vurgu da yer alır. Sıklıkla görüşen ve hoş vakit geçiren Zeynep ve Hakan'ın bu ilişkilerinin Dünder tarafından bir aşk ilişkisi olarak yorumlanması metnin kadın ve erkek arkadaşlığına, geleneksel kodlar içinde baktığının göstergesidir. Bu kategoride vurgulardan bir diğeri de evlenecek kadının çeyizi (Zeynep'in) ve düğün gelenek ve görenekleri ile ilişkilidir. Bu da değişen toplumsal koşullara rağmen geleneklere duyulan bağlılıkla ilişkilendirilebilir. Zeynep'in ve Yıldız'ın evlenme süreçlerinde bu tarz gelenekleri reddettiklerine dair söylemleri ise toplumsal değişmeye ve modernleşen bireye dair bir vurgu içerir. Bu söylemler metnin geleneksel ve modern aarasındaki karşıtlıklarını üretir. Metin böylece bir yandan geleneksel olandan kopmamayı önerirken bir yandan da modernliğin tüketimle ve popüler kültürle bağını destekler. Bunun dışında diyaloglarda özellikle yardımseverlik, iyilik, vicdan, hayvanseverlik gibi değerlere de vurgu yapılır. Dizide bilhassa iyilik ve masumiyeti temsil eden Zeynep ve Lila (Halit'in küçük kızı) gibi kadın karakterlerle Yıldız, Ender, Şaika gibi entrikacı karakterler arasında "iyi ve

masum kadın” ile “kötü ve şeytani kadın” kavramları etrafında ikili karşıtlıklar üretilir ve kadınlar bu kavramlar etrafında sınıflandırılarak iyi ve kötü kadın olma ile ilişkili değer ve kıstaslar betimlenir. Dizinin ilerleyen bölümlerinde Yıldız’ın mizahi tavırları, Ender’in insani yönleri vurgulanarak kötülüğünün yumuşatılması ve Yıldız ve Ender arasında yaratılan dostluk ilişkisi ile bu karakterlere karşı bir sempati oluşturulmuş ve Şaika dizinin en kötü karakteri olmaya devam etmiştir.

Metinde “sosyal, kültürel ve sanatsal konular”a (Çizelge 1.5.) ilişkin toplam 3 diyalogla karşılaşılmıştır. Bunlar da özellikle Zeynep ve Alihan’ın hayvan sevgilerinin vurgulandığı ve hayvan sahiplenme konusu ile ilişkili diyaloglardır. Metin bu konunun önemine işaret ederek izleyiciye sosyal bir mesaj iletir. Ancak bu tür diyalog ve sahnelerin oldukça az sayıda kullanılması sosyal içerikli bir vurgu oluşturmak için yeterli değildir.

Dizide 11 kez izlenen “şiddet”, 8 kez izlenen “zorunlu ihtiyaçlar” ve 7 kez izlenen “hukuki diyaloglar” da (Çizelge 1.5.) dizinin söylemi içinde yeterli temsil oluşturmayan içeriklerdir. Dizide Halit’in kadınlara karşı sert tavır ve sözleri, şiddet kategorisi içinde ele alınan temel diyalog içeriklerinden birini oluşturur. Halit para ve iktidar sahibi biridir, ancak gerek çocuklarına ve eşlerine gerekse şirketinde çalışanlara karşı son derece otoriter ve katıdır. Bu da bir çok kez diyaloglarına yansır. Halit dışındaki karakterlerin de zaman zaman şiddet içerikli (hakaret, aşağılama, tehdit vb.) diyalogları görülebilir. Bu anlamda dizi söyleminin şiddeti doğallaştırdığı ve haklılaştırdığı ifade edilebilir. Dizi “zorunlu ihtiyaçlar”a ise genel olarak Zeynep ve Yıldız, Asuman, Emir, Leyla gibi orta-alt sınıf karakterlerin diyaloglarında işaret etmiştir. Buna rağmen bu tür diyaloglar da dizide oldukça az sayıda yer alır. Nitekim dizide gerçek yaşamda bireylerin zorunlu ihtiyaçlarını karşılayabilmek ve yaşamlarını devam ettirebilmek için verdikleri türde bir mücadele ile karşılaşmamaktayız. Dizinin alt sınıf karakterleri bile yaşamını sürdürebilmek için zorlanmamakta ve mutlu görünmektedir. Dizinin ilk bölümlerinde Yıldız ve Zeynep arasındaki bazı diyaloglarda oldukça az sayıda değinilen “zorunlu ihtiyaç”lar, aslında reel yaşamdaki türde, karakterlerin yoğunlukla üzerinde durdukları ve onun baskısı altında ezildikleri bir yaşam biçimine gönderme yapmaz. Nitekim Köse’ye göre (2012:221), toplumsal, ekonomik ve politik ilişkilerden etkilenen gündelik pratiklerin yansıma bulduğu alanların başında dil gelir. Bu açıdan dil, gündelik hayatta belli bir ideolojiyi destekleyip güçlendirme ve kendiliğinden

yeniden üretmeye yardımcı olan unsurlardan biridir. Yine bu dil sayesinde, gündelik hayatta uygulanan toplumsal baskı, tüketim ideolojisinin yarattığı yanılsamalar ve iktidar aygıtları tarafından uygulanan güç görünmez hale gelmektedir (Köse, 2012:221). Bu perspektifle bakıldığında, gerçek yaşamda bireylerin yaşadığı ekonomik, siyasal ve toplumsal sorunların, yaşam mücadelenin ve zorunlu ihtiyaçların baskısının televizyonda ideolojik bir zeminde görünmez kılındığı ifade edilebilir. Televizyon gündelik yaşamla ilişkili sözü edilen türde gerçekliklerin görünmez kılınmasına hizmet eden temel aygıtların başında gelir. Bu da hiç kuşkusuz televizyonun ideolojik karakteri ile ilişkilidir.

5.1.1.2.9. Dizide kadın, moda ve gündelik yaşam

Yasak Elma'nın, kadının gündelik yaşamdaki konumu ve rolüne ilişkin bakışını ele aldığımızda, dizinin dikkat çekici veriler içerdiğini söyleyebiliriz. Öncelikle dizinin “kadın” olmaya dair söyledikleri ile toplumsal cinsiyet söylemi açısından önemli bir temsil evreni oluşturulmuştur. Dizinin temel karşıtlıklarından ilki, “iyi ve masum kadın” ile “kötü ve şeytani kadın”dır. Zeynep iyi kalpli ve saf kadını temsil ederken Yıldız paracı, zenginlik heveslisi ve entrikacı kadını (dizinin örnekleme dâhil edilmeyen ilerleyen bölümlerinde Yıldız'ın bu özellikleri törpülenir ve insani yönü güçlü, aşka değer veren ve daha masum bir kadına dönüşür) temsil eder. Ender ve Şaika da Yıldız ile benzer özellikler taşır, ancak dizinin en kötü kadın karakteri Şaika'dır. Böylece dizide iyi ve kötü kadın olmak temel olarak betimlenir ve idealize edilen kadın tipi belirlenir.

Lefebvre (2016:87) gündelik yaşamın yükünün kadınların üzerinde olduğunu düşünür. Kadınlar içinde bulundukları koşulları tersine çevirerek gündelik yaşamdan bir çıkar elde edebilirler, ancak yine de her zaman bu ağırlığı taşımayı sürdürürler. Çok sayıda kadın bu yükün altında esirdir. Bazıları için düşünmek, uzaklaşmak anlamına gelir, daha görmemektir, yaşadığı ağırlığı unutmaktır, kendini aşağı çeken şeyin ne olduğunu artık algılama yeteneğini yitirmektir. Bu minvalde, Yasak Elma'da yaratılan kadın imajının, genel olarak erkek egemen ve ataerkil toplum düzeninin bir parçası olduğu söylenebilir. Kadınlara biçilen rol ve temsiller onları belirli kalıplar içesine hapsederek egemen söylemin yeniden üretimini destekler. Dizide yaratılan kadın imajı, kadının sosyo-ekonomik statüsüyle ilişkilendirilir ve zengin kadınlar gündelik yaşamın ağırlığı ve yükü altında ezilen kadınlar

değil aksine oldukça rahat bir yaşam biçimi ve tüketimle temsil edilen kadınlar olarak betimlenir. Zengin kadınların çoğu zamanını tüketmek dışında entrika ve planlarla geçirir ve istedikleri güce ulaşmak ya da var oldukları gücü korumak için mücadele ederler. Dizide Lefebvre'nin kadınlar için değindiği türde bir baskı ve ezilme söz konusu değildir, ancak gündelik yaşamın sorumluluklarına daha fazla maruz kalan kadınlar, sosyo-ekonomik statüsü düşük olanlardır. Zira, onlar hem özel alanda hem de çalışma alanlarında daha fazla sorumluluk yüklenirler (Alihan ile ilişkisinden önce Zeynep, Halit'in sevgilisi olmadan önce Leyla ve Asuman gibi). Nitekim dizide Yıldız, devamlı suretle yaşadığı hayattan bıktığını ve sosyetik kadınlar gibi güzel kıyafetler giyerek davetlerde gezen ve kocasının parasını yiyen kadınlara özendiğini dile getirir. Ancak burada dikkat edilmesi gerekenlerden birisi, metnin bir sınıf çatışması söylemi içermediğidir. Dizide alt sınıfı temsil eden kadınların (Yıldız gibi) para ve zenginlik merakı, onların tüketimci kültüre olan ilgi ve hevesi ile ilişkilendirilerek olası bir sınıf çatışması söylemi engellenir. Zenginlik söylemi, alt sınıfın varoluş koşullarını yadırgaması ya da direnişinin değil haz arayışının kaynağı olarak temsil edilir.

Dizide Halit'in bilhassa eşlerine karşı sert tavır ve davranışları ile hakaretleri, kadının şiddete maruz kalan biri olarak betimlendiğini gösterir. Halit'in ekonomik güç ve iktidarı karşısında ezilen kadınlardır ve onun esareti altında aşağı çekilirler. Bu da kadın için pasif bir konumlandırmaya işaret eder. Dizide çoğunlukla güzel ve gösterişli kadınlar kullanılır. Lefebvre'ye (2016:189) göre kadınlar bir taraftan da fiziksel gerçeklik biçiminde en değerli meta ve değişim değeri olma özelliğine sahiplerdir (güzel bir bedene sahip olmak kadına para ve ün kazandırmak için yeterlidir). Dizide Halit'in genç ve güzel kadınlara hayranlığı ve eşi olarak da güzel kadınları seçtiği sık sık tekrarlanır. Böylece kadın bedeni fetiş bir nesneye dönüştürülür ve değişim değeri içeren bir nesne olarak algılanır. Kadın sahip olduğu güzelliği, cazibesi ve şehveti ile erkeği etkileyebilecek bir meta işlevi ile aşağılanır.

Dizide dedikodu, entrika ve kıskançlık gibi özellikler neredeyse yalnızca kadına ait özellikler olarak kurgulanır. Dizinin ilerleyen bölümlerinde izleyici ilgisini asıl olarak çeken şeyin entrikalar olduğu düşüncesi ile Yıldız ve Ender gibi karakterlerin izleyici gözünde Şaika'ya karşı "iyi entrikacılar" olarak algılanması sağlanarak onlara karşı ilk bölümlerde yaratılan olumsuzlamanın azaltıldığı görülebilir. Bunun dışında dizide kadınlar gündelik yaşam pratikleri açısından tüketim kültürünün temel parçası olarak temsil edilir ve tüketim

ideolojisi içinde kadına ayrı bir değer atfedilir. “Tüketen kadınlar, bürokratik yönlendirilmiş tüketim toplumunun tüketimini (görünüşte) yönlendirirler” (Lefebvre, 2016:188). Sosyetik ve lüks yaşam biçimi kadın ile ilişkilendirilir ve bu yaşama en fazla ulaşma arzusu olan, kadın olarak kurgulanır.

Yerli televizyon dizilerinde genel olarak yalnızca belirli kadın tiplerine yer verildiği, bunun dışında rol verilen kadınların ise bir süre sonra egemen toplumsal cinsiyet rollerine uygunlaştırıldığı görülmektedir. Bu sebeple dizilerde yer alan kadın karakterlerin reel yaşamdaki kadınları hangi ölçüde temsil ettiği sorusu akla gelmektedir (Ünlü ve Aslan, 2016 :192). Yasak Elma’da kadınlar her ne kadar güçlü ve etkili gibi görünseler de kadına atfedilen değer ve roller bakımından dizinin geleneksel söylemi yeniden ürettiği ve kadını yalnızca belirli kalıplar içine hapseden erkek egemen bir söylemle ekrana getirdiği ifade edilebilir. Özsoy’a göre (2015); göre 1970’li yıllardan 2000’li yıllara değin medyada yer verilen kadın ve erkeler, toplumsal rolleri bakımından bir takım farklılaşmalar yaşasalar da temelde egemen değerlerin yeniden üretiminin aracı olmaktan kendilerini alamazlar: “Cinsiyet, eş ve anne/baba rolleri üzerinden gerçekleşen bu farklılaşma sürecinde (dul anne babalar, tek ebeveynli aileler, evlilik dışı ilişkiler, aile ve çocuklar üzerinde otoritesi zayıflayan anne ve babalar, farklı kimlikler ve özel alanın varlığı, cinsel yaşamın normallliği ve tabulaştırılmaktan kurtarılması), yenilikçi potansiyellerine rağmen temsiller, egemen değerlerin kontrolünden kurtulamamış ve sınırlarında kalmıştır”. Özsoy’un değerlendirmelerinden hareketle Yasak Elma’ya döndüğümüzde dizinin, kadının toplumsal cinsiyet rolleri ve temsili açısından benzer bir durum içerdiğini söyleyebiliriz. Dizide egemen/yerleşik kodlar her ne kadar silikleştirilmiş gibi görünse ve bunlara direnç gösteren kadın özneler betimlense de sonuçta söz konusu muhalif kodlar geleneksel/egemen kodlarla yer değiştirir. Örneğin Halit birçok kez evliyken yasak ilişkiler yaşamış olmasına rağmen eşlerini bırakıp sevgilileri ile evlenir ve evlilik, söz konusu durumu normalleştirerek kutsanır. Bilhassa kadın, evlilik dışı yasak ilişkisi nedeniyle cezalandırılır (Ender’in yaşadığı durum), erkeğin yasak ilişkileri ise kadın gibi olumsuz bir netice ile karşılaşmaz. Ender’in evlilik dışı ilişkisi ise namus kavramı ile ilişkilendirilerek onun tüm sosyo-ekonomik gücünü yitirmesi ile sonuçlandırılır. Dizide kadın ve erkekler arasında çarpık ilişkilere yer verilse de (Zehra’nın üvey annelerinin sevgilileri olan Sinan ve Kemal ile evlenmesi, Kemal’in Yıldız’a olan ilgisi, Ender’in Alihan ile evlenmesi) bu ilişkiler sonlandırılarak doğru davranış temsilleri

betimlenir. Halit'in ailesi tek ebeveynli iken çift ebeveynli olması için evlilik idealize edilir. Dizide kadınlar aşk ilişkilerini ahlaki değerler ve kodlar bakımından daha özgürce yaşıyormuş izlenimi oluşturulmasına rağmen, bu ilişkilerin evlilikle sonuçlandırılması gerektiği düşüncesi yine bu durumun da gelenekler vasıtası ile kontrol altına alındığı anlamını taşır. Kadın alt ya da üst statülü olsa da annelik her durumda kutsanır ve bu görev ona kendini feda etme pahasına atfedilir (Ender oğulları Yiğit ve Erim'den asla vazgeçmez ve savaşı, Yıldız oğlu Halitcan için yaşadıklarına katlanır). Dizide kadınlar kamusal alanda var olan özneler olarak konumlandırılıyor olsalar da çalışma alanlarında daha çok dedikodu ya da entrika yaparken görülürler ve bu nedenle kadın ile çalışma yaşamı (kamusal alan) arasında bir sınır çizilerek kadının daha çok özel alan içinde temsili sağlanır.

5.1.1.2.10. Dizide toplumsal sınıfların temsili ve gündelik pratikleri

Bu çalışma, Yasak Elma dizisinde gündelik yaşamda toplumsal sınıfların, hangi gündelik pratikleri temsille kodlandığını belirlemeyi de amaçlamaktadır. Bu çerçevede dizide farklı toplumsal sınıflar içinde bulunan karakterlerin gündelik yaşamda hangi etkinliklerle temsil edildikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Dizide yoksul, taşralı alt ya da orta sosyo-ekonomik sınıfı temsil eden özneler, zengin ve üst sosyo-ekonomik sınıftan olan özneler ile bir aradadır. Karakterlerin gündelik pratikleri onların özgül sosyo-ekonomik koşulları ile bağlantılı şekilde inşa edilir. Yıldız, Zeynep ve anneleri Asuman yoksul, taşralı, alt sınıf bir aileyi betimlerken, Halit Argun ve ailesi zengin, kentli ve üst sınıf bir aileyi betimler. Dizide Alihan, Ender (Halit'ten ayrıldığında yaşadığı kısa bir süreç dışında), Kaya, Şaika gibi karakterler de sosyo-ekonomik konumları ile üst sınıfı temsil eden karakterlerdir.

Özsoy'a göre (2015) televizyon dizilerinde kentli değerler, yerel ve bölgesel değerlerle bir arada aktarılır. Dizilerde şehirli, eğitilmiş, zengin öznelerle genellikle kapitalist değerler temsil edilirken taşralı, fakir, eğitimsiz, göçmen veya farklı etnik kimliğe sahip öznelerle ise yerel ve geleneksel değerler betimlenir. Nitekim, Yasak Elma kentte geçse de kentin varoş bir semtinde yaşayan Yıldız, Zeynep ve anneleri Asuman'ın Bursa'lı yoksul bir aile olarak (babası annesini bıçakladığı için uzun yıllar hapis yatmıştır) yerel değerleri temsil ettikleri söylenebilir. Ender'in de her ne kadar Halit'in eşi olduktan sonra zengin olsa da, İstanbul'un varoş bir semtinden ve yoksul bir aileden geldiği ara ara vurgulanır. Alihan

şirketleri olan zengin bir işadamıdır. Kaya çalışkanlığı ve başarıları ile Halit'in şirketinin Cio'su olmayı başarmış biridir ve zengindir. Şaika da Kaya'nın kardeşi olarak ve kurduğu entrikalarla sahip olduğu parasal gücü itibarıyla bir üst sınıf üyesidir.

Dizide farklı toplumsal sınıfları temsil eden karakterler kullanılsa da bu karakterlerin gündelik yaşam pratikleri açısından dikkate değer bir farklılık ve çeşitlilik görülmemektedir. Nitekim dizinin alt ya da orta sınıf erkek ve kadın özneleri ile zengin ve üst sınıf özneleri arasında, yansıtılan gündelik pratikler anlamında çok önemli farklılıklar dikkat çekmemektedir. Alt ya da orta sınıf olanlar, çalışma zamanı içinde ya da zoraki zamanda bir takım gereklilik ve formaliteler ile meşgul olurken, boş zamanı reel yaşamın aksine daha fazla elde edebilir ve bu zamanı daha çok dedikodu ve entrika içeren diyaloglarla ve tüketim etkinlikleri ile geçirirler. Zira dizinin alt ya da orta sınıfı temsil eden karakterlerinin boş zamanda genel olarak sosyal, kültürel ya da sanatsal türde, üretken etkinliklerle meşgul olmadıkları söylenebilir. Alt ve orta sınıf için tüketim kültürü üst sınıfa göre daha sınırlı bir alanı yansıtırken, onlar da yaşadıkları özgül sosyo-ekonomik koşullarla bağlantılı tüketim pratiklerini temsillerle kodlanır. Bu pratikler de genel olarak televizyon izlemek, internet kullanmak, bir restoran ya da cafede yemek-içmek, alışveriş yapmak gibi pratiklerdir. Bununla birlikte, üst sınıfın gündelik pratiklerine bakıldığında ise, sahip olunan ekonomik güçle bağlantılı olarak tüketimci kültürün daha da belirginleştiği ve bu sınıfın kapitalist dünyayı ve değerlerini daha fazla temsil ettiği ifade edilebilir. Alt ve orta sınıfın daha sınırlı bir alanda gerçekleştirebildiği tüketim pratikleri, üst sınıfta genişler ve tüketim ideolojisi kutsanır. Lüks yaşam biçimi ile tasvir edilen zengin ve varlıklı karakterler, onları izleyenlerin ancak hayallerinde erişebilecekleri türde tüketim etkinlikleri ile ekrana getirilir ve izleyenlerde tüketime dair büyük bir arzu yaratılır. Ancak burada dikkat çekilmesi gereken noktalardan birisi, gerek alt ya da orta sınıfta gerekse üst sınıfta etkinliklerin alanı ve ekonomik değerinin farklılaşmasına rağmen niteliksel bir değişikliğin söz konusu olmadığıdır. Zira üst sınıfta da yaratıcı (sosyal, kültürel, sanatsal vb.) etkinliklerle ağırlıklı olarak karşılaşmaz. Köse'ye göre modern dünyada sınıflar arası aykırılıklar, zıtlıklar üzerinden amacına ulaşamayan "erk öznesi" nihayetinde benzerliğin ve ortaklaşmanın üretilmesi yönünde kompleks bir dili öne çıkarır. Söz konusu dil başlangıçta, bu benzerliği güçlendirmeye yarayan istek ve ihtiyaçların doyurulmasına ve bu tatmin beklentisinin hiçbir şekilde karşılanamamasının neden olduğu tahrikle tekrar istek duymaya dayanan "tüketim

toplumu”nda kendini bulur. Neticede, istediklerine dair tatmine ulaşamayan toplulukların hissettikleri mahrumiyet, şiddetlenerek var olmaya devam eder (Köse, 2018:315).

Lefebvre’ye göre (2017b:94), jetlerle gezen ve lüks otellerde konaklayanların “seçkinliğin karşısında, yoksunluğun göçebeliği, sefaletin gezginliği” söz konusudur. Bu ise küresel düzeydedir. Lefebvre, toplumun aşağı kesimleri ile yukarı kesimleri arasındaki katmanda önemli bir homojenlikten bahseder ki bu da yazara göre orta sınıfa işaret etmeyi olanaklı hale getirir. Orta sınıfların en refah bölümü, “manager”lara ve büyük burjuvaziye yakın olan bölümdür; buna rağmen büyük burjuvazi ve küresel şirket yöneticileri ile aralarında büyük bir uçurum olduğu söylenebilir. Alt seviye kadroların, yani küçük teknisyenlerin oluşturduğu kesim ise Lenin’in aşağılayarak “işçi aristokrasisi” biçiminde isimlendirdiği katmandan basitçe ayırt edilemez. Nitekim dizide Yıldız ve Zeynep (evlenmeden önce), Emir, Caner (dizinin ilk bölümlerinden sonra çalıştığı için), Leyla gibi karakterler alt seviye kadrolarda çalışmakta olan orta sınıfın alt katmanını temsil eden karakterlerdir. Bu anlamda dizide sembolik olarak üst sınıfla birlikte, orta sınıf ahlak anlayışı ve değerlerini içeren bir gündelik yaşam biçiminin yansıtılmakta olduğu da ifade edilebilir.

Kısacası, dizinin yoksulluk söylemiyle kurgulanan alt sınıfa, iş yaşamı içinde alt seviye kadrolarda çalışan karakterleri betimleyen orta-alt sınıfa ve zenginlikle karakterize edilen üst sınıfa ait gündelik yaşam biçimi ve pratiklerini içerdiği görülebilir. Burada söz konusu sınıflar içinde deneyimlenen etkinliklere bakıldığında ise, bunların bir homojenlik içerdiği ve kültürel ve yaratıcı etkinlikler olmadığı söylenebilir. Farklı sınıfların gündelik pratiklerinin yalnızca değişim değeri açısından farklılaştığı ancak niteliksel çeşitlilikten yoksun olduğu görülebilir. Nitekim dedikodu ve entrika tüm sınıflar içinde en fazla gerçekleştirilen etkinliği oluştururken, tüketim onu takip eder. Yani modern dünya büyük bir hızla ve her geçen gün daha fazla tatmin arayışında olan tüketiciler yaratmakta iken, tüketimin sınırları ve meta değeri değişse de gündelik yaşamın tüm sınıflarının ortak yaşam biçimi olarak tasvir edilmektedir.

5.1.1.2.11. Dizide gündelik mekân

Bu araştırma, Yasak Elma dizisini gündelik mekânın kullanımı bağlamında da ele almaktadır. Çalışmada dizinin olay örgüsünün kurgulandığı mekânlar incelenmiş ve önemli verilere ulaşılmıştır. Dizi mekânları, yaratılan karakterlerin sınıfsal statüleri bağlamında inşa edilmiş olup, mekân olgusu, karakterlerin toplumsal sınıfını betimler görünümüdür. Gündelik yaşam yoğunlukla “özel alan”ı temsil eden evde ve “kamusal alan”ı temsil eden çalışma mekânında sürdürülür. Bu anlamda, dizinin her iki alanı da yoğun olarak kullandığı görülebilir. Bunun dışında dizide temsil edilen mekânlar otel, restoran, cafe, davet salonları, eğlence mekânları, alışveriş mekânları, spor salonları vb. tüketim alanlarıdır.

Karakterler gündelik yaşamda çeşitli ve sayıca fazla etkinliklerle temsil edilmedikleri için mekânlar da sınırlı sayıdadır. Dizinin temel mekânlarından biri zenginlik, güç ve ihtişamı simgeleyen Halit Argun ailesinin özel alanı olan yalıdır. Yalı dizide görkemiyle, parayı ve iktidarı simgelerken onu izleyenlerin birçoğunun ömrü boyunca sahip olamayacakları bir hayal dünyasının ürünü olarak yer alır. İzleyenlerde bu mekâna ve içinde tasarlanan yaşam biçimine dair büyük bir ilgi ve arzu uyandırılırken, bir taraftan da bu mekânda yaşayanların eriştikleri lüks yaşama rağmen bir türlü haz ve tatmine ulaşamadıkları mesajı verilir. Bu mekâna ve lüks yaşama dair izleyicide uyandırılan arzu, bir taraftan içinde bulunan koşulları beğenmeme ve mutsuz olmaya yol açabilecekken diğer taraftan da bu yaşam biçimi içinde deneyimlenen sayısız entrika, sorun ve olumsuzluk nedeniyle sahip olunanlarla yetinmek gerektiğine dair bir algı üretir. Yani tüketim kültürüne ve lüks yaşama özendirilen izleyici bir taraftan da kapitalizmin devamlılığı adına içinde bulunduğu koşullara razı edilir.

Mekânın iletişimsel düzeyini temel alan bir yaklaşım, “mekân, iktidar, mücadele ve direniş” kavramlarının birbiri ile ilişkisini dikkate almak zorundadır. Bunun nedeni mekanın yüzyıllardır iktidarlar tarafından denetlenmek ve tahakküm oluşturmak için uğraştığı şeylerden biri olmasıdır (Öztürk, 2012:19). Mekanlar, yüzyıllardır üzerinde denetim ve baskı uygulanmak istenen, her daim örgütlenişe ve örgütleniş karşısında direnişlere şahitlik eden mücadele alanları olmuştur (Öztürk, 2012:20). Dizide kamusal mekân olarak Halit’in ve Alihan’ın şirketleri, Kaya’nın hukuk bürosu, Zeynep’in bir dönem Alihan’dan ayrıldığı

süreçte çalıştığı şirket vb. mekânlar kullanılır. Çalışma mekânları birer üretim alanı olmasına rağmen dizide genel olarak özel alanda var olan dedikodu ve entrikanın sürdürüldüğü mekânlar olarak tasvir edilirler. Dizi çalışma alanlarında işin nasıl üretildiği ve paranın nasıl elde edildiğine dair bir bilgiyi belirgin olarak iletmez ve kamusal alan daha çok özel yaşama dair diyalog ve söylem alanı olarak betimlenir. Bununla birlikte, Halit ve Alihan'ın şirketlerinde kapitalizmin yapısal tahakkümü kesin olarak hissedilir ve bu mekânlarda çalışanlar sermaye sahiplerinin egemenliği altında, kapitalizmin sürekliliğini sağlayan birer araç konumu işlevi ile tasvir edilir. Halit ve Alihan'ın çalışanlarına karşı son derece sert ve otoriter tavırları, kapitalizmin efendi-köle ilişkisini hatırlatır niteliktedir. Dizide yapısal baskıyı simgeleyen bu tür kamusal mekânlar ile işçinin egemen güç karşısındaki pasifliği ve rızacılığı yeniden üretilir. Ayrıca, Halit ve Alihan'ın şirketlerinde uyguladıkları baskı ve egemenliklerinin karşısında, bu mekanın bir dedikodu ve entrika alanına çevrilmesi, burjuvaziye karşı yaratılan bir direniş ya da metnin bu duruma karşı eleştirel bir tavrı biçiminde de yorumlanabilir. Zira Halit'in şirketi Yıldız, Ender, Şaika gibi karakterlerin entrika alanı, Alihan'ın şirketi ise birçok kez Zeynep, Emir ve Caner'in sohbet ve dedikodu alanı olarak tasvir edilir. Nitekim kapitalizmin yapısal tahakküm alanları, dizide entrikalar ve onun dolayımı ile üretilen komedi aracılığı ile bir anlam değişikliğine uğratılır ki bu durum da aslında kapitalizmin üretim ilişkileri ideolojisi içinde çelişkili bir görünüm içerir. Ancak muhtemelen metnin bu duruşu, kapitalizmi olumsuzlamaya ilişkin bir tavra içkin değil rating kaygısına dayalı bir duruştur. Dizide izleyici ilgisini en fazla çeken faktörün entrikalar olması, metninde bu tür bir yaklaşımı olanaklı kılmaktadır.

Dizide tüketim kültürünü simgeleyen çok sayıda mekân kullanılır ve bu mekânlar daha çok boş zamanda gidilen alanlar olarak betimlenir. İzlenen bölümlerde çok kez restoran ya da cafeler, davet salonları, parti, konser ve diğer eğlence mekânları, alışveriş mekânları kullanılmıştır. Tüketim kültürünün çok sayıda gösterenini içeren dizi, bu mekânları son derece renkli, gösterişli, ışıltılı tasvir eder ve gerek mekânların görsel etkileri gerekse bu mekânlar içinde dikkat çeken tüketim unsurları izleyiciyi içine çeker.

Öztürk'e göre (2012:12) mekânın iletişimsel düzeylerini algılayabilmek adına doğanın dilini temsil eden, doğada bulunan varlıkların dilini ele alan bir mekân kavrayışından belirli düzeyde çıkarak mekân kavramına daha antropolojik boyutları ile

yaklaşmak gerekmektedir. Bu açıdan bakıldığında ise “yer” ve “mekân” kavramlarının birbirlerinden farklı anlamlar taşımaya başladığı görülebilir. Herhangi bir ‘yer’in yer olmaktan uzaklaşıp ‘mekân’ olarak ele alınabilmesi içinde iletişimin var olup olmadığına bağlıdır. Mekân yalnızca insani deneyimlerin esası olan iletişimle bağı söz konusu olduğunda mekân halini alır, bunun dışında ‘yer’ biçiminde kalacaktır (Delouze, 2007’den akt. Öztürk, 2012:13). Bu anlamda dizide gündelik yaşam alanı olarak betimlenen mekânların, içerisinde yaşanan ilişkilerle bağı dikkate alınarak yorumlanması gerekir. Yasak Elma’da mekânın, bireyleri sosyo-ekonomik sınıfı açıdan tanımlayan sembolik bir anlamı vardır. Dizide ağırlıklı olarak modern, büyük, ihtişamlı ve lüks mekânlar kullanılır ve bu mekânlar bireylerin toplumsal konumlarını tanımlar. Alt ya da orta sınıfa ait mekânlar onları sembolize eden daha sıradan ve gösterişsiz, eski ve basit mekânlardır. Mekânlar içerisinde inşa edilen ilişkiler de toplumsal sınıfların gündelik yaşamlarına ilişkin düşünce üretir. İzleyici bir taraftan gösterişli ve lüks mekânlarda yaşayanların, hayallerini süsleyecek kadar ışıltılı tüketim atraksiyonları ile karşılaşırken bir taraftan da son derece sorunlu, entrikalarla dolu, mutsuz yaşam biçimlerine şahitlik eder. Daha yoksul bir yaşam biçimini simgeleyen ve geleneksel ve yerel değerleri temsil eden mekânlarda ise aslında daha sıcak, samimi, içten ve mutlu bir gündelik yaşamı izler. Yani mekânların ihtişamı, içerisinde yaşanan ilişkiler aracılığıyla izleyicinin tüketime özenirken, bir taraftan da varolduğu koşullara şükretmesini sağlayacak bir paradoks içerir.

Dizi, mekânların görkemini ve etkisini aktardığı anlatı ve imajlarla oluşturur. Mekânların gücü ve ışıltılı yüzü, kullanılan dekorasyon, renkler, ışık, ses, müzik ve çekim teknikleriyle bütünleştirilir ve izleyici, bu dikkat çekici alanlara çekilir. Gündelik yaşamın mekânları bireylerin gündelik pratiklerini de belirler ve zenginlik ve yoksulluk karşıtlığı içerisinde temsil edilen bu mekânlarda birey varlık kazanır. Halit’in yalısı, şirketi ya da Alihan’ın şirketi gibi mekânlar dizide zenginlik ve gücü temsil eden bir iktidar alanı olarak kurgulanırken, mekân ekonomi-politik bir alana dönüşür.

5.1.2. Kardeş Çocukları Dizisinde Gündelik Yaşam Analizi

5.1.2.1. Dizinin içerik analizi verileri

Dizinin örneklem dahilinde “1., 2., 3., 6., 11., 14., 15., 17., 19., 21.” bölümleri incelenmiştir. Bu bölümlerin tüm sahneleri izlenmiş ve bu sahnelerde görülen gündelik yaşam pratikleri sayılarak kaydedilmiştir. Kurgu ile bir sahneden sonra başka bir sahnenin gösterildiği ve ardından önceki sahnenin tekrar ekrana getirildiği durumlarda da sayma yapılmıştır.

Boş (Serbest) Zaman (Eğlenceye ayrılan)

Zorunlu Zaman (Mesleki işe ayrılan)

Zoraki Zaman (Ulaşım, yürütülecek işlem, formaliteler, vs. gibi iş dışındaki çeşitli gerekliliklere ayrılan zaman)

Çizelge 5.6. Boş Zaman-Zorunlu Zaman-Zoraki Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Kardeş Çocukları)

Boş (Serbest) Zaman	Zorunlu Zaman (Çalışma Zamanı)	Zoraki Zaman
791	147	309

Çizelge 5.7. Boş Zaman-Aile ve Özel Yaşam-Zorunlu Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Kardeş Çocukları)

Boş (Serbest) Zaman	Aile ve Özel Yaşam	Zorunlu Zaman (Çalışma Zamanı)
791	173	147

Boş Zaman-Zoraki Zaman Pratikleri

Çizelge 5.8. Boş Zaman ve Zoraki Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Kardeş Çocukları)

Boş Zaman (Serbest Zaman)	
Serbest etkinlikler (oturma, dinlenme, uyuma, gezinti, evde bir şeyler içme vb.)	128
Tüketim etkinlikleri (Restaurantta/Cafede yeme-içme, eğlence etkinlikleri, alışveriş, moda, medya kullanımı, vb.)	65
Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet (Gündelik yaşamla ilişkili monolog, diyalog ve sohbet)	405
Sosyal Etkinlikler/Eğlence Etkinlikleri	11
Kültürel ve Sanatsal Etkinlikler	8
Hobiler (Spor, müzik vb)	17
Cinsellik	8
Zoraki Zaman	
Gündelik iş ve formaliteler (Yemek yapma, bulaşık yıkama, temizlik yapma, ulaşım, fatura ödeme, banka işlemleri vb. iş ve formaliteler)	103
Gündelik Yaşam Konularına İlişkin Genel Diyaloglar (Yaşam, sağlık, ekonomi, eğitim vb. genel yaşam konuları ve deneyimler)	215
Siyasi / Hukuki Etkinlikler	11
Toplumsal Etkinlikler	0
Eğitim Etkinlikleri	0
Sağlık Etkinlikleri	35
Dini Etkinlikler	0
Şiddet	44

Çalışma Zamanı Pratikleri

Çizelge 5.9. Çalışma Zamanı Pratikleri Sayısı (Kardeş Çocukları)

Çalışma (İş) Etkinlikleri	60
Çalışma ortamı içerisinde iş dışı yaşamla ilişkili sohbet- diyalog ve pratikler	87

Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet İçerikleri (Gündelik yaşamla ilişkili söylem, sohbet ve diyaloglar) :

Çizelge 5.10. Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet İçerikleri Sayısı (Kardeş Çocukları)

Dedikodu ve Entrika:	370
Tüketim/Para	33
Çalışma/İş	12
Gündelik Yaşam Konularına İlişkin Genel Diyaloglar (Yaşam, sağlık, ekonomi, eğitim vb. genel yaşam konuları ve deneyimler)	198
Zorunlu İhtiyaçlar	4
Ahlak ve Değerler,	6
Sosyal, Kültürel ve Sanatsal İçerikli Konuşmalar	2
Aşk	47
Şiddet	49
Sınıf Farklılıkları	33
Siyaset/Hukuk	11

5.1.2.2. Dizinin eleştirel söylem analizi

5.1.2.2.1. Dizinin anlatı ve tür özellikleri

Kardeş çocukları dizisinin anlatı özellikleri açısından geleneksel bir anlatı düzenine sahip olduğu ifade edilebilir. Geleneksel anlatı yapısı, anlatıya bir denge durumu ile giriş

yapan, bu dengeyi etkileyen bir çatışma durumunun belirmesi ile “belirli bir ilerleme yasası etrafında gelişen” ve söz konusu çatışma durumunun çözülmesi ile beraber sonlandırılan bir anlatısallık oluşturur. Geleneksel anlatıların başı, ortası ve sonu olmak üzere üç bölümü vardır (Çelenk, 2005:69). Kardeş çocukları, tür özellikleri bakımından ise bir televizyon dramasıdır, yerli drama türlerinden biri olan “süren serial” niteliği taşımaktadır. Gittlin’e göre (1994:23), televizyon yayıncılığı ağı, genel itibariyle dev şirket politikalarını ve tüketici kapitalizm kültürünü temel alan bir takım tür ve biçimlere dayanmaktadır. Bu minvalde, Kardeş Çocukları dizisinin majör kanalların sıklıkla ekrana getirdiği, yüksek ratinglere ulaşan popüler türlerden bir olan süren serial özelliği gösterdiği söylenebilir. Dizi, her bölümün büyük anlatının bir parçası olarak kurulduğu, bölümlerin her birinin heyecanı artıran çatışma durumları ile oluşturulduğu, bölümlerin sonunda anlatının çözüme kavuşturulmadığı ve gerilimin diğer bölümlerde devam ettirildiği, karakterler arası ikili karşıtlık ve çatışmalarla seyircinin ilgisinin yükseltildiği bir tür özelliği taşımaktadır.

Kardeş çocukları dizisinde anlatı, iki farklı karakterde olan kardeşler arasındaki karşıtlığa dayanır. Dizinin temel çatışması, kardeşler arasında ahlaki açıdan tanımlanan “iyi-kötü” karşıtlığıdır. İyi, masum ve mağduru temsil eden karakter Ümran, kötücül ve şeytani karakter ise kardeşi Umay (Ümmü)’dir. Saf olanı temsil eden Ümran’ken güç ve iktidarını yalanları ve entrikaları üzerine kurmuş ve zenginlik hedefine bu yolla ulaşmış karakter Umay’dır. Bu iki karakterin çatışmalı durumlarını konu alan dizide anlatı kapanmaz ve bölümlerin her birinde yaratılan gerilimli durumlar görece çözümlenerek bir sonraki haftada çözümlenmesi beklenen başka bir çatışma durumu ile sonlandırılır. Dizide geleneksel ile modern arasındaki çatışma ise Ümran ve Umay’ın yaşam biçimleri ile temsil edilirken gündelik yaşam, genel olarak tüketimci bir yaşam tarzını yansıtan imajlar içerir.

Kardeş Çocukları, bir televizyon draması ve onun da alt türü olan melodram türü özelliği taşımaktadır. Rapping’e göre (1999:677) melodramların belirgin niteliği “abartı” taşımalarıdır. Mutlu’ya (1991:204) göre melodram, içerdiği “aşk, sevgi, grur ve gözyaşıyla” ortaya çıktığı dönemin çekirdek aileleri ve mahrem yuvaları için oldukça makul bir türdü. Allen’e göre ise, melodramda ahlaklılık duygulara dayalıdır. Çekilen ıstıraplar sıradan bireylere hastır. Bu ıstıraplar büyük ıstıraplar değildir. Duygular dünyasında çekilen acıları önemli ve anlamlı hale getirmek amacıyla, duygularla yoğrulan dramı yansıtmak için abartı

içeren diyaloglar ve jestlerden yararlanır (akt. Mutlu, 1991:295). Kardeş Çocukları dizisi, Yeşilçam sineması geleneğinin tipik melodram özelliklerinin her birini taşımasa da bu türe ait çok sayıda özelliği ve anlatı kalıplarını içermektedir. Dizi aşk, sevgi ve ihanet teması üzerine kurulmuş anlatısı ile dramatik bir yapıya sahiptir. Dramatik anlatımı açısından her ne kadar abartılı imajlar içermese de, anlatının kadın üzerine kurulmuş olması ve bilhassa kadın ahlakı üzerine vurgular içermesi, kadının çektiği acıları grur ve gözyaşı ile dramatize etmesi, temel zıtlıklardan yararlanması, orta sınıf ahlaki değerleri vurgulaması gibi özellikleri nedeniyle de bir melodram metni olarak ele alınabilir. Kardeş çocukları, “inanılmaz tesadüflerin, aşırılıkların, yanlış anlamaların filmin tüm dokusunu belirlediği, körlük, sağırılık, sakatlık gibi somut, görünür engellerin giderilebildiği Yeşilçam melodramlarından gerçekçi özellikleriyle” (Abisel ve diğ., 2005:38) ayrılrsa da kadını, orta sınıf ahlak anlayışını, aşk, acı ve gözyaşını, dramı, aileyi temel alan anlatısı ile bir melodram özelliği taşır.

Neale’ye göre (1986:17) melodramın acıklılığının ve gözyaşlarına neden olmasının temeli, gerek ıstırapın ve tatminsizliğin yansıması, gerekse tatmine ulaşma arzusunun, tatminin olanaklı, nesnenin onarılabilir ve yitik durumun tekrar getirilebilir olması isteğinin –fantazinin” aracı olmasına dayanır. Melodram, kesin bir tamlik talebi çevresinde kurulan “birleşme fantezisi”ne dayanır. Melodram izleyicisi, sevmeyi arzulayan ve buna layık olan karakterlerin aşkı bulması ile avunmaz, isteği onların birleşmeleridir (akt. Abisel ve diğ. 2005:40-41). Kardeş Çocukları’na bu çerçeveden bakıldığında, dizinin bu anlamda önemli imajlar içerdiği anlaşılabılır. Dizi anlatısının, Ümran’ın Yıldırım ile olan saf aşkına dayanması, Ümran ve Umay arasındaki karşıtlığı içermesi, Yıldırım’ın ihaneti ile acı ve gruru getirmesi, aşkı ve kavuşmayı engelleyen birinin olması ve Yıldırım ve Ümran’ın birleşmeleri için izleyicide büyük bir istek yaratan yapısı ile bir melodram özelliği taşıdığı söylenebilir. Bununla birlikte dizi melodramın belirli kalıplarını günümüz koşullarına uyarlamış ve anlatı modern bir üslupla kurulmuştur. Öncelikle dizi, melodramın tipik özelliği olan ikili karşıtlıklar ile karakterize olur. Melodrama özgü olan “iyi-kötü” karşıtlığı dizinin en temel çatışmasını üretir. Ümran’ın doğruluğu, dürüstlüğü ve kaderci tavırları ile Umay’ın kötülüğü, entrikacılığı ve para ve zenginliğe olan düşkünlüğü arasında bir çatışma yaratılır. Ümran yaşam biçimi ve ahlaki değerleri ile geleneksel olanı, Umay ise sosyetenin ünlü bir siması olarak modern olanı temsil eder. Dizinin diğer bir ikili karşıtlığı ise “yoksulluk ve zenginlik”

karşıtlığıdır. Ümran Karalılar Köyü’nde kızı Hayat ve eşi Cemal ile yoksul bir yaşam sürerken Umay İstanbul’da kızı Hayal ve eşi Reşat ile para ve lüks içinde yaşar. Ümran iyiliği, doğruluğu, dürüstlüğü ve sevgiyi temsil ederken, Umay kötülüğü, para ve hırsı temsil eder. “Melodram kadını sevgi ve cinsellik nesnesi olarak ikiye böler; cinsellik nesnesi felaket getiren, baştan çıkaran öteki kadın karakterken, sevgi nesnesi iyi kalpli, saf kadın karakterdir” (Abisel ve diğ. , 2005:44). Kardeş Çocukları’nda sevgi nesnesi, iyi ve saf olanı temsil eden Ümran’ken, cinsellik nesnesi, ıstırapı getiren ve baştan çıkaranı temsil eden Umay’dır. Bunun yanında melodram metinlerinin “aşırılıklar”ı olarak tanımlanan “yanlış anlamalar, eksik bilgiler, tesadüfler, karşılaşmalar, itiraf ya da fark ediş an'ları” da (Abisel ve diğ. 2005:59) dizide klasik melodramlardaki kadar abartılı imajlar içermese de belirli düzeyde kullanılır ve bu yönleri ile de dizi bir melodram özelliği taşır.

5.1.2.2.2. Dizinin öyküsü ve olay örgüsü

Kardeş çocukları dizisinde, iki kardeşin yıllar önce Karalılar Köyü’nde yaşadıkları bir olay nedeniyle birbirlerine düşman olmaları ve yıllarca ayrı kalmalarının ardından ilginç tesadüflerle tekrar bir araya gelmeleri konu edilir. Ümran, gençlik yıllarında şimdi ünlü bir kardiolog olan Yıldırım’la büyük bir aşk yaşıyorken, kız kardeşi Umay (gerçek ismi Ümmü’yken değiştirmiştir), Yıldırım’a olan aşkı nedeniyle bir gece Yıldırım’ın sarhoş olmasından yararlanarak cinsel bir birliktelik yaşar. Bu birliktelik sonucunda hamile kalır ve Ümran olanları öğrenir. Yıldırım ve Ümran aşkı sona erer ve Yıldırım Karalılar Köyü’nü terk eder, yurt dışına yerleşir. Umay ise çocuğu olacağını söylemek için Yıldırım’ın annesine sığınır. Annesi bu çocuğu doğuramayacağını söyler ve hemen aldırması için onu tekinsiz bir bir kliniğe gönderir. Umay gittiği klinikte çocuğunu aldirmek istemediğini söyler, çocuğunu doğurması karşılığında tecavüze uğrar. Dünyaya gelen çocuğunu alarak Ümran’a götürür ve teslim eder. Bu olayın ardından Karalılar Köyü’nü terkeder. Bir süre mankenlik yaptıktan sonra ünlü ve zengin bir mimar olan Refik Karay ile evlenir. Ümran ise yaşadıklarını kimseye açıklayamayacağı için onun zayıflığından yararlanmak isteyen Cemal’le evlenmek zorunda kalır. Çünkü Cemal, Ümran’ın ailesine çocuğun babası olduğunu söyleme sözü verir. Ümran ve aslında Umay’ın kızı olan Hayat, Cemal’den sürekli şiddet görürler ve çok zor bir hayat yaşarlar. Bir gün Ümran, Cemal’i ona şiddet uygularken bıçaklar ve hapse girer. Cemal iyileştikten sonra bunun suçlusu olarak gördüğü Hayat’ı kömürlüğe kapatır ve 1 yıl

kömürlükten hiç çıkarmaz. Ona sadece kuru ekmek ve su verir. 1 yıl sonra bir komşunun farketmesi ile Hayat polisler tarafından kurtarılır ve Cemal hapse girer. Hayat'ın yaşadıkları televizyon kanallarında ve gazetelerde haber olur. Umay'ın Hayat'ın teyzesi olduğu yetkililer tarafından öğrenilir ve Hayat'ı alması istenir. Bu duruma karşı çıkan Umay çok dirense de kızı Hayal, Hayat'ın eve gelmesini sağlar. Yıllarca teyzesi olduğunu bilmemesine rağmen Umay Karay'ı medyadan takip eden ve onun hayatına özenen Hayat, Umay'ın öldüğünü sandığı teyzesi olduğunu öğrendiğinde çok şaşırır, ama zenginlik ve para arzusu hızlıca yeni yaşamına alışmasını sağlar. Bir süre panik atak tedavisi görür ve yaşadığı acıları unutmaya çalışır. Ardından Ümran hapisten çıkar ve Hayat'ı köyüne götürmek için Umay'ın evine gelir. Ümran ve Hayat köyüne dönerler ama kısa bir süre sonra, yaşananlar nedeniyle Umay'ın evine geri dönerler. Burada yaşanan çok sayıda karmaşık ve entrikalı olayın ardından hikâyenin sonunda her şey açığa çıkar, Hayat babasına Ümran ise Yıldırım'a kavuşur.

5.1.2.2.3. Dizide boş zaman (serbest zaman)

Kardeş Çocukları dizisinde karakterlerin gündelik yaşamlarında en fazla içinde bulundukları zamanın boş zaman (serbest zaman) olduğu görülmektedir. Dizinin örnekleme yer alan 10 bölümünde boş zaman toplam 791 kez izlenmiş (Çizelge 2.1) ve en fazla izlenen zaman dilimi olmuştur. Boş zaman ve zoraki zamanda gerçekleştirilen pratiklerin 620'sini "gündelik söylem, diyalog ve sohbet" oluşturmaktadır. Boş zamanda gerçekleştirilen etkinliklerin 128'ini "serbest etkinlikler (oturma, dinlenme, uyuma, gezinti, evde bir şeyler içme vb.)", 65'ini "tüketim etkinlikleri (restorantta yeme-içme, eğlence etkinlikleri, alışveriş, moda, medya kullanımı, vb.)", 17'sini "hobiler (spor, müzik vb.)", 11'ini "sosyal etkinlikler/eğlence etkinlikleri", 8'ini "kültürel/sanatsal etkinlikler", 8'ini "cinsellik" oluşturmaktadır (Çizelge 2.3). Bu çerçevede dizide en fazla ekrana getirilen gündelik pratiğin "gündelik söylem, diyalog ve sohbet" olduğu görülebilir. Nitekim yerli dizilerin yoğunlukla özel alanda geçen olay örgüleri, daha çok diyalogla kurulmalarına neden olmakta ve bu durum *Kardeş Çocukları*'nda da yinelenmektedir. "Gündelik söylem, diyalog ve sohbet" başlığında diyalog konuları daha derinlemesine bir yaklaşımla analiz edilmiştir.

Karakterlerin boş zamanda ikinci sırada en fazla gerçekleştirdikleri etkinlikler “serbest etkinliklerdir” (128) (Tablo 2.3). Serbest etkinlikler kategorisinde, karakterlerin yalnız ya da başka bireylerle oturma, dinlenme, uyuma, gezinti yapma, bir şeyler içme, düşünme vb. etkinlikleri izlenmiştir. Bu etkinlikler bireylerin çalışma zamanı ve zoraki zaman dışında bulundukları ve kendilerine zaman ayırdıkları eylemleri içerir, rahatlama sağlayan etkinliklerdir, ancak boş zamanın nitelikli ve verimli kullanımı anlamında derin bir anlam içermezler. Nitekim gündelik yaşamın rutin halini almış ve değersizleşmiş “ölü zamandan” insani potansiyelle yüklenmiş ve kendini gerçekleştirmeye odaklanan bir mekân/zaman şekline dönüştürülmesi, Lefebvre’nin kuramda merkezi bir değer taşır (Gardiner, 2016:142-143). Bu anlamda dizide boş zamanda gerçekleştirilen “serbest etkinlikler”i insani potansiyel içeren etkinlikler olarak değerlendirmek güçleşir. Bu etkinlikler bireylerin rutin olarak gerçekleştirdikleri rahatlama etkinlikleridir. Bununla birlikte, reel yaşam koşullarında gündelik koşuşturmalar içerisinde insanların çoğunun (bilhassa alt ve orta sınıf) boş zamanda fazlaca imkân bulamadıkları bir etkinlik türü olan “serbest etkinlikler”in dizide oldukça yoğun olarak temsil edildiği görülebilir. Dizi dünyasında reel yaşama oranla daha fazla karşılaştığımız bu etkinlik türü, karakterlerin yaşamın güçlük ve gereklilikleri dışına daha fazla çıkabildikleri ve rahatlama alanı bulabildiklerine dair bir düşünce üretir.

Boş zamanda gerçekleştirilen diğer bir etkinlik türü ise 65 kez izlenen “tüketim” etkinliğidir (Çizelge 2.3). Dizide tüketim etkinliğinin görece az temsil edildiği söylenebilir. İzlenen tüketim etkinlikleri genel olarak bir otel, restourant ya da cafede yeme-içime, alışveriş-moda etkinlikleri, partiler, davetler, medya kullanımı vb.dir. Tüketim kültürü dizi anlatısının temel çatısını oluşturur, ancak bu, gerçekleştirilen etkinlikler dışında yoğun biçimde ve sembolik olarak temsil edilen imajlarla da sağlanır. Umay ve Reşat’ın iki havuzlu köşkü, Umay’ın pahalı ve modaya uygun kıyafetleri ve son derece gösterişli ve modern görüntüsü, takıları, aksesuarları, sosyal medya kullanımı, karakterlerin kullandıkları pahalı arabalar, telefonlar, tabletler, teknolojik araçlar vb. ile tüketimci kültür yüceltilir ve bakış nesnesi yapılır. Bu anlamda, dizi anlatı ve teması gereği her ne kadar tüketim etkinliklerine yoğun olarak yer vermese de ideolojik anlamın, kapitalizmin tüketim kültürü etrafında kurulduğu açıkça görülebilir.

Dizide boş zaman içerisinde kullanılan pratiklerden bir diğeri 17 kez izlenen “hobi”lerdir (Çizelge 2.3). Bu etkinlik türü, spor etkinlikleri ve Umay’ın bir ritüel haline getirdiği küvette duş etkinliği olarak izlenmiştir. Dizide hobiler yoğun olarak Umay’la ilişkilendirilir ve genellikle üst sosyo-ekonomik statüde olanlar için temsil edilir. Bu anlamda yoksul bir yaşamla temsil edilen Ümran ve Hayat, bu etkinlik içinde görülmezler. Ayrıca genellikle Umay’ın ve Hayal’in spor yaparken görüldükleri bu etkinlik türünde, Umay’ın pahalı ve gösterişli spor kıyafetleri, aksesuarları ve fiziksel görünümü, sık sık ekrana getirilen ihtişamlı banyosu ve küveti ile çerçevelenen bu pratiğin para ve zenginlikle ilişkisi anlaşılabilir. Bu açıdan dizide hobilerin de ideolojik ve ticari sömürünün bir aracı olarak kullanıldığı söylenebilir.

Dizide 11 kez izlenen “sosyal etkinlikler/eğlence etkinlikleri” (Çizelge 2.3) de görece az sayıda ekrana getirilen etkinliklerdir. Bu etkinlik türü içerisinde daha çok “eğlence etkinliği” olarak davetler, partiler, lansmanlar vb. izlenmiştir. Bu pratik de dizinin öyküsü gereği yoğun olarak ekrana getirilmez, ancak bu kategori içerisindeki her etkinlik sembolik olarak tüketimi temsil eder. Zira bireyin kendini gerçekleştirmesine ve potansiyelini geliştirmesine yarayan bir sosyal etkinlikle karşılaşmaz. Bu etkinlik türü de yine bireyin sosyo-ekonomik statüsü ve üst sınıfla bağı temelinde ele alınır ve iktisadi ve tüketimle ilişkili implikasyonlar içerir. Dizide eğlence etkinlikleri modern yaşamı temsil eder ve bu etkinliklerle kapitalist tüketim ideolojisi olumlanır. Nitekim karakterlerin katıldıkları davet ve partiler, bu etkinlikler için kullanılan lüks mekânlar, karakterlerin giyim kuşamı vb. ihtişamlı görsel imajlarla temsil edilir ve bu etkinlikler tüketimle ilişkili metaforik bir anlam yüklenir.

Boş zamanda gerçekleştirilen “kültürel ve sanatsal etkinlikler” toplam 8 kez izlenmiş (Tablo 2.3) ve bu pratik de oldukça az temsil edilmiştir. Bu etkinlikler resim yapma (Hayat resim yapar), kitap okuma vb. olarak görülür. Ancak bunlar gündelik yaşam içinde oldukça az oranda temsil alanı bulur. Bireyi geliştiren yaratıcı etkinlikler kavramsallaştırması içerisinde ele alınan bu etkinlik türünün bu kadar az görülmesi, boş zamanın ne düzeyde verimli geçirildiği ile ilgili önemli bir bakış açısı sağlar. Friedman “Ou va le travail humain? (İnsan Çalışması Nereye Gidiyor)” isimli yapıtında boş zamanı özgürlük ile iş zamanını ise zorunluluk ile bağdaştırır. Teorisylene göre insani sorun ikili bir karaktere sahiptir: Bir

tarafından “çalışmanın rasyonel örgütlenmesi”; öteki taraftan ise boş zamanın ve bilhassa da işçilerin kişiliklerini ortaya koyabildikleri “ödünleyici boş vakitlerin rasyonel örgütlenmesi” vardır (Lefebvre:2017:42). Ancak görüldüğü gibi dizi, Friedman’ın yaklaşımını destekleyen bir veri içermez, dizi karakterlerinin boş zamanı, onların özgül kişiliklerini ortaya koyabildikleri ve kendileri için üretken oldukları bir boş zaman değildir. Aksine her etkinliğin tüketimle dolaymlandığı ve popülerleştirildiği ve bu sebeple son derece sıradanlaştırılmış, içeriği boşaltılmış ve yabancılaştırılmış bir boş zamandır.

Kardeş Çocukları’na bakıldığında, karakterlerin farklı ve çeşitli etkinliklerle geçirdikleri bir boş zaman kullanımının varlığından söz etmek mümkün değildir. Dizide karakterlerin en yoğun gerçekleştirdikleri etkinliğin diyalog kurmak olduğu görülebilir ve boş zaman genel olarak bir sohbet ve diyalog alanı biçiminde kurgulanır. Diyalog konularının ise, yoğun olarak dedikodu ve entrika içeriği ile kurulması boş zamanı niteliksiz bir zaman ve mekân boyutuna indirger. Nitekim dizinin, bireysel yetenekleri açığa çıkaran ve bireyin bedensel ya da entelektüel gelişimini destekleyen türde bir boş zaman (Beland, 2008:160) betimlemesi söz konusu değildir.⁴ Bireyin bedensel gelişimini destekleyen ancak tüketimle aracılanmış az sayıda spor etkinliği ve entelektüel gelişimini destekleyeceği düşünülmese de rağmen popülerleştirilmiş oldukça az sayıda kültürel ve sanatsal etkinlik izlenir. Bu anlamda boş zamanın kapitalist ilişkilerin hegemonyası altında bir tüketim alanı ve yararsız bir zaman/mekan biçiminde organize edildiği söylenebilir. Bireyin yaşamını, bedensel, ruhsal ya da entelektüel açıdan geliştiren türde gündelik pratiklerle karşılaşmaz.

5.1.2.2.4. Dizide çalışma zamanı (zorunlu zaman)

Dizide çalışma zamanı toplam 147 kez ekrana getirilmiş (Tablo 2.1), 60 kez çalışma etkinlikleri, 87 kez “çalışma ortamı içerisinde iş dışı yaşamla ilişkili diyalog ve pratikler”

⁴ Beland , boş zamanı gerek istekle ilişkili zaman gerekse kişisel tercihi içeren bir kavram şeklinde anlamamız gerektiğini söyler. Ayrıca boş zamanın alternatifleri ve yaşam biçimlerinin çeşitliliklerinin sağlanması gerektiğine değinir. Teorisyene göre, bireyin kişisel yaşam biçimini geliştirmesi için boş zaman kapasitesi önemlidir. Farklı boş zaman etkinlikleri gerçekleştirmek, bir takım yeteneklerin geliştirilmesini gerekli kılar. Boş zamanın bireyin kendini ortaya koymasının yanında gerek bedensel gerekse entelektüel gelişimi adına mümkün kıldığı faydaların anlaşılması gerekir. Beland, B. (2008). “The Use of Leisure Time”. **Adaptive Behavior Assessment System II**. U.S.A.: Elsevier Inc. Clinical Use and Interpretation, 160.

(Çizelge 2.4) görülmüştür. Çalışma alanı olarak Reşat Karay'ın mimarlık şirketi, Yıldırım'ın çalıştığı Ab-ı Hayat Hastanesi, Adnan Harmancı'nın şirketi, Umay ve Reşat'ın yalısı (çalışan hizmetliler için), Yıldırım'ın yalısı (çalışan hizmetli için) kullanılmıştır. Dizinin görece az sayıda ekrana taşıdığı çalışma yaşamı içerisinde, iş ile ilgili pratiklerden çok iş dışı yaşam ile ilişkili diyaloglar dikkat çekmektedir. Nitekim özel yaşamda sürdürülen ilişkiler iş yaşamına da taşınmakta ve bu alan kamusal alan olma işlevini yitirmektedir.

Dizinin çalışma mekanlarından biri olan Reşat'ın şirketinde sekreteri dışında çalışanlar yoğun olarak ekrana getirilmez, kullanılan genel çekimlerle iş yaşamına dair genel bir izlenim oluşturulur. Bu nedenle Reşat'ın çalışanlarıyla ilişkisine dair detaylı bir bilgi aktarılmaz. Ab-ı Hayat hastanesinde ise Yıldırım'ın doktor olarak çalışma yaşamı betimlenir, hastanenin diğer çalışanları ile ilişkili olarak bilgi aktarılmaz, burada da genel bir izlenim yaratılır. Zira çalışanların iş pratikleri özel olarak gösterilmez. Hastane yoğun olarak Yıldırım ve dizinin diğer karakterleri arasında geçen sağlık ya da özel yaşamla ilişkili diyaloglarla betimlenir. Adnan Harmancı'nın şirketinde ise, iş pratiklerinden çok intikam planı ve entrikalar konuşulur ve şirketin çalışma sistemine ilişkin bilgi verilemez. Adnan ve oğlu Mert arasında geçen diyaloglar yoğun olarak entrikalar ile ilişkilidir ve bu nedenle çalışma alanı özgül işlevini yitirir.

Dizide çalışma yaşamı ve ilişkilerinin daha net olarak görülebildiği alan Umay ve Reşat'ın yalıdır. Hizmetçi olarak çalışan Zehra ve Cansel ile yalının güvenlik işleri ile soförlüğünü yapan Zehra'nın oğlu Onur için yalı bir çalışma mekanı olarak betimlenir. Zehra, Cansel ve Onur çalışma pratikleri ile ve daha çok yerli dizilerde alışkın olduğu türde dedikodu yaparken görülürler. Özellikle mutfak sahnelerinin bir bölümü, çalışan hizmetlilerin yalı ve aile ilişkileri ile ilgili diyaloglarını içerir. Çalışanlardan Zehra dürüst, vicdanlı, işine bağlı, çalışkan ve iyi biri olarak tahlil edilirken, Cansel kötü ve şeytani bir kadını temsil eder. Onur ise dürüst ve iyi bir karakterdir. Cansel'in bir gazeteci ile gizlice görüşerek birçok kez evde yaşananlarla ilgili haber yaptırması ve bunun karşılığında para alması onun şeytani yanını açığa çıkarır. Çalışma yaşamında dürüstlük ve çalışkanlık gibi nitelikler Zehra ve Onur gibi karakterler aracılığı ile idealize edilirken, Cansel istenilmeyen çalışanı temsil eder. Nitekim kapitalizmin çalışma yaşamı için idealize ettiği sistemi parçalamak suretiyle kendi çıkarları uğruna hareket eden Cansel, dizide şeytani özellikleri nedeni ile

cezalandırılır. Aynı zamanda cinsel bir obje olarak konumlanan Cansel, Reşat'ı baştan çıkaran ve Umay'ın yerine geçmeyi ve zengin olmayı arzulayan fethan bir kadın olarak da tasvir edilir. Cansel'i seksi bir meta olarak öne çıkararak cinselliği izleyicinin beğenisine sunan dizi metin, aynı zamanda Cansel'i bu özelliği nedeniyle egemen namus ve ahlak anlayışı içinde aşağılar ve cezalandırır. Zira Reşat'ın Umay'a geri dönmesi ve Cansel'in hedeflediği hiçbir şeyi elde edememesi buna ilişkin bir anlam üretir.

Emekçiler sermayenin birer ürünüdür ve bu işlevle “sermayenin yine sermaye tarafından yeniden üretilen varoluş koşullarıdır” (Marx, 1977'den akt. Lebowitz, 2006:249).⁵ Bu minvalde, Umay ve Reşat'ın yalıda çalışanları ile ilişkileri ele alındığında, kapitalist rejimin sermaye-işçi ilişkilerinin yeniden üretildiği bir anlam iklimi ile karşılaşılır. Reşat ve Hayal, iyi ve ılımlı karakterler olmaları nedeniyle çalışanlarla yakın bir ilişki içindedir. Zira Reşat evdeki ekonomik gücü temsil etse de evin politik gücü Umay'dır. Umay ise çalışanlara karşı oldukça katı ve talepkârdır. Çalışanlarla resmi bir ilişkisi kurar ve alt sınıf olduklarını onlara her fırsatta hissettirir. Çoğu zaman emredicidir ve aşağılayıcıdır. Ekonomik gücü nedeniyle çalışanlarını küçümser ve kendini ve ailesini daima yüceltir. Kapitalizmde işveren işçi ilişkilerini belirleyen yapısal baskı, Umay'ın özel alanı olan evine taşınmıştır. Zira çalışanlar Umay karşısında daima tedirgin ve korkuludur. Onlardan istenen her işi en iyi şekilde yapmak üzere kurulmuşlardır. Ancak Cansel kapitalizmin ideal işçi tanımı açısından çelişkili bir karakterdir. Cansel'in şeytaniliği ve cinsel kimliği seyircinin bakışına sunulurken, esasında mevcut sistem içerisinde itilen ve istenmeyen bir işçi olarak betimlendiği görülebilir. Çünkü metne göre Cansel çalışma koşullarına uygun davranmayıp entrikalar üreten ve kendi çıkarı için hareket eden kötü bir karakter ve işçidir. Ayrıca onun bu davranışları kapitalist çalışma ahlakı açısından da sorunludur. Cansel'in evli olan Reşat ile birlikteliği de geleneksel ahlak ve namus kriterleri açısından eleştirilir ve çalışma alanında gösterdiği davranışları olumsuzlanır. Dizide Zehra ve Onur bulundukları koşulları benimsemiş ve görevlerini en iyi biçimde yapmaya odaklanmışken Cansel buna direnir,

⁵ Kapitalizmde ücretli emekçi ile sermaye arasında toplumsal anlamda bir bağımlılık ilişkisi vardır, yani işçi sermayeye bağımlıdır. Sermaye sürekli şekilde öncesinde bulunmayan metalara ilişkin yeni ihtiyaçlar ortaya çıkardığı ve emekçilerin ihtiyaçlarını yeniden düzenlediği düzeyde, alma ve para gereksinimi hisseden işçiler ortaya çıkarır. Sermaye gereksinim duyduğu işçileri yaratır (Lebowitz, M. A. (2006). *Kapitalin Ötesi, Marx ve İşçi Sınıfının Politik iktisadı*. (Çev. A. Geniş). Ankara: Phoenix Yayınları, 244.

çünkü onun amacı çalışmak değil kurduğu entrikalarla zengin olmaktır. Yani o bulunduğu koşullara bir şekilde taktiksel bir direnç gösterir. Cansel'in bu davranışı Certau'nun taktik kavramı ile açıklanabilir. Certau'ya (2008:113) göre bir mülkiyetin bulunmaması ile tanımlanan hesaplı davranışa taktik denir. Taktik, mekân olarak yalnızca ötekinin mekânından yararlanır. Bu sebeple yabancı bir gücün kurallarıyla çerçevelenmiş şekliyle ona baskılanan alanda oyununu üretmek durumundadır. Sahip olduklarını gizleme olanağı yoktur, "mekânsızlık" onu aktif kılar. Taktik güçsüzün sanatıdır.⁶ Certau'nun fikirlerinden hareketle Cansel'in işçi konumu yorumlandığında, onun eylemlerinin "taktik" kavramı ile ilişkisi anlaşılabilir. Cansel, Umay ve Reşat'ın iktidarı ve baskısı olan alanda kendi taktiklerini üreterek kurnazca kazanç elde etmeye çalışır. O ötekinin alanı olan Karaylar yalısını kullanarak orada türlü oyun ve entrikalar üretir ve her şeyi paraya ulaştırmak için kendi çıkarının bir parçası olarak görür. Birkaç kez, ev içinde yaşananları bir gazeteciye aktararak haber yapılmasını sağlar ve bunun karşılığında para alır. Evde konuşulanları gizlice dinler ve duyduklarını her fırsatta kullanır. Reşat'ı elde etmek için cinselliğini bir taktik nesnesine dönüştürür ve bu yolla zenginliğe ulaşmaya çalışır. Ancak dizi anlatısı, nihai noktada Cansel'in bu davranışını (metnin açısından kapitalizmin çalışma koşullarını kötüye kullanmasını) kapitalizmin verili çalışma koşullarına ve egemen ahlaka uymadığı için cezalandırır. Cansel sonuçta taktikleri ile istediğini elde edemez ve Reşat'ı kaybeder. Bu sebeple, dizi aktardığı anlatı ve imajlarla taktikler üreten zayıf ve kurnaz için dahi kapitalizmin verili çalışma koşullarını en temel yol olarak betimler ve kapitalist çalışmayı bir uylaşım alanı olarak idealize eder.

Dizide çalışma yaşamının özgül koşullarına ve pratiklerine ilişkin detaylı bilgiye ulaşmak mümkün değildir, çünkü anlatıda çalışma alanı yalnızca temsili olarak metine eklenmiş, bu alan kamusal bir mekân olarak değil daha çok özel alandaki ilişkilerin sürdürüldüğü bir mekân olarak tasvir edilmiştir. Dizide yalnızca Karay yalısında çalışanların iş pratikleri açıkça izlenebilir. Cemal'in ablası Kevser de Yıldırım'ın yalısında hizmetçi olarak

⁶ Taktik, bütünlüklü bir proje içermez ve rakibini izlenilir, nesneleştirilebilir ve farklı bir mekânda düzenleme imkânını taşımaz. Sürekli hamleler üretir, imkânları kullanır ve bunlara bağlılık kazanır. Elde ettiklerini biriktirebileceği, mülklerini artırabileceği ve çıkışları tahmin edebileceği bir üssü bulunmaz. De Certau, M. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi-I, Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. (Çev. L. Arslan Özcan). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 113.

çalışır ve zaman zaman iş yaparken görülür. Kevser'i de daha çok çalışma alanı içinde çalıştığı evin fertleri ile ilgili dedikodu yaparken ya da gizlice bilgi edinmeye çalışırken izleriz. Yıldırım'ın annesi ve evin politik gücünü temsil eden Rezzan hanım oldukça otoriter biridir, Kevser ile ilişkisi katı, resmi ve buyurgandır. Kevser ev içinde pasif işçi konumu ile gereken işleri yaparken bir taraftan da Cemal'in işine yarayacak bilgileri toplamaya çalışarak çalışma pratiklerinin dışına çıkar. Kevser'in bu davranışı da Certau'nun (2008:113) yaklaşımı ile zayıfın taktiği olarak yorumlanabilir. Zira, Kevser çalışma alanında ona yarar sağlayacak bilgileri taktik ve kurnazlığı ile elde etmeye çalışırken, pasif işçi konumunu kendi çıkarları lehine dönüştürür. Buna rağmen metne göre Kevser de tıpkı Cansel gibi dışlanması gereken bir işçi konumundadır. Kısacası dizide çalışma mekanı idealize edilen işçi tanımı ve sermaye-işçi ilişkileri açısından egemen kapitalist ilişkilerin yeniden üretildiği alan olarak temsil edilir.

5.1.2.2.5. Dizide zoraki zaman

Dizide zoraki zaman (ulaşım, yürütülecek işlem, formaliteler, vs. gibi iş dışındaki çeşitli gerekliliklere ayrılan) 309 kez ekrana getirilmiştir (Çizelge 2.1). Zoraki zaman, çalışma zamanından daha fazla temsil edilmiştir. Lefebvre'nin (2016:65-66) gündelik yaşam yaklaşımında bu kavram, karakterlerin boş zaman ve çalışma zamanı dışında bulundukları ve bir takım gündelik gerekliliklere ayırdıkları zaman olarak tanımlanmaktadır. Dizide karakterler bu zamanı ulaşım, ev işleri, yemek hazırlama, yemek yeme, ev ve iş dışı alanda yürütülecek işlemler, hukuki etkinlikler, sağlık etkinlikleri, şiddet vb. ile sürdürmektedir.

Lefebvre'nin (2016:65-66) modernleşme ile birlikte zoraki zamanın boş zaman ve mesleki işe ayrılan zamana göre arttığına işaret ettiği yaklaşımı minvalinde bakıldığında, dizinin böyle bir durumu genel olarak içermediği ifade edilebilir. Dizi metninde "zoraki zaman" "çalışma zamanı"na göre fazla olsa da boş zamana göre oldukça düşük oranda yer alır. Yani dizideki karakterlerin boş zaman ve çalışmaya ayrılan zaman dışında bir takım formalite ve gerekliliklere görece az oranda zaman ayırdıkları söylenebilir. Bu gerekliliklere bakıldığında ise ev içi zoraki etkinliklerin (ev işleri, temizlik yapma, ütü yapma, yemek yapma, masa hazırlama, bulaşık yıkama vb.) daha çok alt sınıf olarak temsil edilen Ümran ve ailesi için tasvir edildiği görülürken, üst sınıf olan Umay ve ailesi ise genel olarak bu tür etkinlikler içinde görülmez. Bu anlamda ev içi zoraki etkinlikler bireylerin sosyo-ekonomik

statüleri ile ilişkilendirilmek sureti ile ekrana getirilir. Nitekim bu durum Lefebvre'nin (2016:65-66) kastettiği düzeyde sıradan (gündelik yaşama batmış olan) insanın bu zamanının modernleşme ile daha da arttığı düşüncesi ile uyumlu bir görünüm içerir. Ancak, dizi sosyo-ekonomik olarak alt ya da orta sınıf biçiminde konumlandığı karakterleri her ne kadar gündelik yaşamla daha fazla mücadele içinde gösterse de bu durumun reel yaşam koşulları ile karşılaştırıldığında çok yüzeysel ve temsili bir mücadele olduğu görülebilir. Yani her ne kadar dizide zoraki zaman ile, daha çok alt sınıf için temsil oluşturmak suretiyle gündelik yaşama yaklaşılmak istenilmişse de bu durum saf yaşam koşullarını değil popülize edilmiş bir yaşamı vurgular. Zira, Ümran ve Hayat'ın Karalılar Köyü'nde yaşadıkları zoraki zaman, dizilerde izlemeye alışkın olduğumuz türde basmakalıp pratikleri içerir ve amaç yoksulluk-zenginlik karşıtlığı içinde izleyicinin manipüle edilmesidir. Umay ve ailesi zengin bir yaşama sahip oldukları için ev içi yükümlülükler çalışanları tarafından yürütülür, onlar ise daha çok ulaşım, sağlık etkinlikleri, hukuki etkinlikler vb. ile temsil edilirler. Bu etkinliklerden (Tablo 2.3.) hukuki etkinlikler 11 kez izlenmiştir ve bunlar, Umay ve Reşat arasında yaşanan mal varlığına ilişkin hukuki işlemler, Umay, Reşat ve Adnan Harmancı arasında söz konusu olan sözleşme işlemleri vb'dir. Sağlık etkinlikleri ise toplam 35 kez ekrana getirilmiş ve bu etkinlikler yoğun olarak A-bı Hayat hastanesinde izlenmiştir. Cemal'in Ümran tarafından yaralanması, Reşat'ın kalp krizi geçirmesi, Reşat'ın Umay'ı öldürme teşebbüsü, Hayat'ın intihar teşebbüsü, Hayat'ın İdil tarafından içkisine uyuşturucu madde konulması nedeniyle kriz geçirmesi, Ümran'ın Cemal'den şiddet görmesi, Savaş'ın mahallesindeki sokak çocukları tarafından şiddet görmesi gibi durumlar nedeniyle hastanede tedavileri sağlık etkinlikleri olarak kaydedilmiştir. Dizide zoraki zaman pratiklerine genel olarak bakıldığında alt sınıf ve üst sınıf açısından bu pratiklerin farklılaştığı görülebilir. Alt sınıfın ev içi yükümlülükleri, daha çok özel alanla ilişkilendirilirken üst sınıf açısından zoraki zaman genellikle özel alan dışındadır, çünkü ev içi yükümlülükler çalışanlar tarafından karşılanır. Zoraki zaman pratikleri Umay'ın gündelik yaşamında entrikaları ile birleştirilir ve Umay bu zamanı oyun ve taktikleri için kullanır. Yani bireylerin yaşamlarını devam ettirebilmeleri için yerine getirmeleri gereken yükümlülükleri tanımlayan zoraki zaman pratikleri, üst sınıfta farklı bir boyut kazanır ve yaşamsal gereklilikler olmaktan çıkar.

Dizide Ümran ve Cemal'in hapisanede oldukları sahneler de zoraki zaman içinde değerlendirilmiştir. Hapishane, karakterlerin mecburi olarak bulundukları alanı temsil eder

ve orada geçirilen zaman bir anlamda “zoraki zaman”a işaret eder. Zoraki zamanda gerçekleştirilen pratiklerden bir diğeri de 44 kez izleme yapılan “şiddet” pratiğidir. Şiddet, bir çalışma etkinliği ve bireylerin gevşemelerine ya da yaratıcılıklarına katkı sağlayan türde bir etkinlik olmaması nedeniyle bir boş zaman ya da çalışma zamanı pratiği olarak değerlendirilmemiş, zoraki zaman pratiği olarak ele alınmıştır. Dizi anlatısı şiddeti yoğun olarak içerir ve izlenen hemen her bölümde sözlü ya da fiziksel şiddetle karşılaşılabilir. Dizide en çok Cemal şiddet uygularken görülür ve Ümran ve Hayat bu şiddete sık sık maruz kalırlar. Hayat’ın Cemal tarafından bir yıl süreyle kömürlükte tutulduğu ve her türlü şiddete maruz kaldığı zaman da zoraki zaman biçiminde yorumlanabilir. Umay ve Reşat’ın da zaman zaman sözlü ya da fiziksel şiddet uyguladığı görülebilir. Bunun dışında Adnan Harmancı ve oğlu Mert, Savaş ve Umay’ın para ile tuttuğu mafyavari adamlar da sıklıkla şiddet sahneleri ile ekrana getirilir. Nitekim şiddet televizyon dizi içeriklerinin yapılaşmasında önemli olan pratiklerden biri olarak gündelik yaşamın bir parçası olarak tanımlanır. Bireylerin varoluş koşulları şiddetle ilişkilendirilmek suretiyle ele alınır ve şiddet olgusu adeta gündelik yaşamın temel yapı taşı olarak kodlanır. Bu minvalde, şiddet sahnelerini sıklıkla kullanan *Kardeş Çocukları*’nda da şiddet, gündelik yaşamın en belirgin betimleyicilerinden birini temsil eder. Dizi şiddeti gündelik yaşamla bağı içinde meşrulaştırır ve bilhassa kadına yönelik şiddet olgusunun sıkça tartışıldığı günümüzde kadını şiddet sahneleri içinde kodlayarak şiddetin normalleştirilmesine olanak tanır.

5.1.2.2.6. Dizide aile ve özel yaşam

Dizide aile ve özel yaşamla ilişkili pratikler 173 kez izlenmiştir (Çizelge 2.2). Ümran, Hayat ve Cemal alt sınıf bir aileyi temsil ederken, Umay, Reşat ve Hayal üst sınıf, Yıldırım, Rezzan ve İdil de yine üst sınıf bir aileyi temsil etmektedir. Aile, dizinin en merkezi alanlarından biridir ve gündelik yaşamın temel parçasıdır. Anlatıda betimlenen aileler farklı özelliklere sahiptir. Ümran ve ailesi yoksul, mutsuz ve şiddetle temsil edilen bir ailedir. Umay ve ailesi ise zengin ve lüks yaşantısı olan ancak yine de mutsuz ve sorunlu bir ailedir. Yıldırım ve ailesi de zengin ve sorunlu bir ailedir. Bu anlamda dizide yer alan aileler farklı özelliklere sahip olsalar da aslında hepsinin ortak özelliği sorunlu olmalarıdır.

Lefebvre'ye göre (2017:57) ailenin -yakın bir döneme değin- bütünsel olarak sallantıda olduğu kesindir: Karı ve kocadan ibaret olan ve onların da artık kalıcı olmadığı aile, her geçen gün çocukların daha erken uzaklaşmasıyla beraber söz konusu bilinmeyenliğini pekiştirmektedir. Buna rağmen, kan bağı bulunanlar ya da bulunmayanların ortaya çıkardığı büyük aile tekrar gelmese de aile kurumu güçlenmektedir. Aile yalnızca yerel özellikteki küçük bir alanın işgalinin ve tüketimin mikro ölçeği biçiminde değil, “sosyal güvenliğin ahlaki tamamlayıcısı ve dayanışma duygusu ile güçlenmiş duygusal bir grup” biçiminde de belirir. Bu bağlamda, Kardeş Çocukları anlatısının bireylerin her birbirinin birbirine sıkı bağlarla bağlı olduğu bir aile vurgusu içermediği görülebilir. Ümran'ın ailesinde Ümran ve Hayat arasında güçlü bir bağ varken, Umay'ın ailesinde bu bağ Reşat ve Hayal arasındadır. Bu anlamda anlatı ailede tüm bireyler arasında olması beklenen dayanışma ve duygusal birlikteliği sorgulamamızı sağlar. Hayat Umay'ın kızı olmasına rağmen Ümran tarafından büyütülmüş ve onu anne bilmiştir. Dizide aile olgusu içinde özellikle annelikle ilişkili bir perspektif oluşturulur ve anne olmanın anlamı üzerinde durulur. Annelik olgusu Ümran ve Umay arasındaki temel zıtlığı oluşturur, ideal annenin Ümran gibi olması gerektiği vurgulanır. Ümran tüm hayatını kızına adayan, son derece fedakâr bir annedir. Hayat'ı kaybetmemek uğruna Cemal'in şiddetine yıllarca maruz kalmış ve kızı için hayatını feda etmiştir. Umay ise aksine kendi varlığını önemseyen, fedakârlık yapmayan, Hayal ile sorunlu bir ilişkisi olan, ona yeterince sevgi ve ilgi göstermeyen bir annedir. Hayal'i kendi beklentilerine uymadığı için sürekli eleştirir. Bu anlamda dizi Umay'ın anneliğini sorgular ve Ümran ile Umay'ı mukayese etmemizi sağlar. Anlatıda anneliği ile yüceltilen Ümran'ken olumsuzlanan Umay'dır. Bu durum da dizinin aile kavramı ve annelik rolüne ataerkil aile düzenine içkin geleneksel ve egemen bir söylemle yaklaştığını kanıtlar.

Aile bireyin duygusal ve bedensel olarak gelişiminde, toplumsallaşmasında, kişiliğinin gelişiminde çok önemli bir etkiye sahiptir (Güler ve Ulutak, 1992: 51).⁷ Bu durum

⁷ Aile kültürel ve toplumsal yapının temel kurumlarından biridir. Aile, tarihsel gelişimi süresince toplumun devamlılığını olanaklı kılan bir kurum olmuştur. Tüm toplumların yaşadığı toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimlere göre tarihsel süreçte farklılaşmıştır. Güler, D. ve Ulutak N. (1992). “Aile Kavramının Toplumsal Gelişimi ve Türk Toplum Yaşantısında Aile”, *Kurgu Dergisi*, Sayı 11, 75.

ise hiç kuşkusuz aile bireylerinin gündelik yaşam pratikleri ile ilişkilidir. Yani aile içinde sürdürülen etkinlikler bireylerin yaşam biçimlerini, değerlerini ve duygusal ya da fiziksel gelişimlerini önemli düzeyde belirler. Dizide Ümran ve ailesi için, aile ve özel yaşamın gösterildiği sahnelerde bireyler genellikle ev içi iş ve yükümlülükler, yemek, sohbet ve diyalog etkinlikleri içindeyken ve daha çok şiddet pratiği ile ekrana getirilirken, Umay ve ailesi ise yalılarında ve şık masalarında yemek yeme, sohbet ve diyalog etkinliği, sosyal etkinlikler ve eğlence etkinlikleri ya da sağlık etkinlikleri ile görülürler. Yıldırım ve ailesi ise özel alanda genel olarak yemek ya da sohbet-diyalog etkinliği içinde izlenir. Nitekim dizide bireylerin gelişimlerini destekleyen türde üretken ve yaratıcı etkinlikler aile ve özel yaşam içinde görülmez. Aile bireylerinin birlikte gerçekleştirdiği gündelik etkinlikler içerisinde en yoğun olarak temsil edilen pratik, sohbet ve diyalogdur, diyalog içerikleri ise genel olarak karakterlerin yaşadığı olaylar ve entrikalar ile ilişkilidir. Zaman zaman aile değerlerine işaret edilen diyaloglarla karşılaşılır ve bu diyaloglarda aile, anne ya da baba olmakla ilişkili bazı toplumsal ve ahlaki değerler vurgulanır ve genellikle egemen/uzlaşımsal kodlara ve toplumsal cinsiyet rollerine işaret edilir.

Dizide Ümran ve ailesi, Cemal'in şiddeti nedeniyle oldukça sorunlu bir aile olarak kurgulanır. Bu ailede Cemal evin ekonomik ve politik iktidarındır ve diğer bireylere egemenliği altında sürekli eziyet eder. Ümran, Cemal karşısında son derece güçsüz ve pasiftir. Cemal'in baskı ve şiddetine boyun eğen ve kaderine razı olan bir kadın konumundadır. Hayat ise Ümran'ı bu sebeple sürekli eleştirir ve Cemal'e direnç gösterir. O, ona dayatılan yaşama karşı durur ve koşullarını sürekli sorgular, oradan kurtulmaya çalışır. Dizide bu anlamda erkek egemen ve ataerkil bir aile düzeni kurgulanır. Ümran'ın sakinliği ve kabullenışı ile kadına pasif bir rol biçilirken Cemal'in şiddeti ve baskısı onu egemen kılar. Bunun yanında ataerkil aile düzeninin, Umay ve ailesinde belirli düzeyde kırıldığı görülebilir. Bu ailede Umay egemen gücü oluşturur ve Reşat karşısında daha baskındır. Reşat aile içi kararlarda zaman zaman etkili olsa da genel olarak Umay'ın daha güçlü ve etkin olduğu görülebilir. Umay gerek fiziksel özellikleri gerekse yaşam tarzı ile dikkat çeken bir kadındır. Sosyal medyada ünlü ve gözde bir sosyeteyi temsil eder. Yalan ve entrikaları ile Reşat'ı her durumda alt etmeyi başarır ve ezmeye çalışır. Reşat'ı sevmemektedir, asıl hedefi Yıldırım'ı elde etmektir, bu nedenle sorunlu ve mutsuz bir evlilik sürdürür. Anlatıda, Umay geçmişte Yıldırım ile olan evlilik dışı ilişkisi ve bu ilişkiden olan çocuğunu Ümran'a bırakması dolayısı

ile namus ve ahlak değerleri etrafında eleştirilir. Reşat ile ilişkisinde de iyi bir anne ve eş olmaması nedeniyle bu olumsuzlamanın devam ettiği söylenebilir. Nitekim dizi kadın olmaya dair belirli bir anlam iklimi kurar ve bunun dışında resmettiği Umay'ı bu sebeple ötekileştirir. Anlatı açısından kaderine razı olan, fedakâr anne olan, hayatını adayan ve şiddete pasifçe maruz kalan Ümran, ideal kadını temsil eder. Umay ise dizide gerek Reşat gerek Hayal gerekse izleyici tarafından iyi bir eş, anne ve ahlaklı kadın olmaması dolayısı ile dışlanır. Yani dizide ataerkil aile düzeni Umay'ın baskın karakteri ve Reşat'ın onun karşısındaki edilgenliği ile bozulsada nihai noktada Ümran'ın toplumsal cinsiyet açısından kadınlık rolü ve ailedeki kimliğinin yüceltilmesi ile söz konusu ataerkil düzene ilişkin olumlama yeniden üretilir.

Yıldırım, annesi Rezzan hanım ve yeğeni İdil'den oluşan aile ise varlıklı ve köklü olmasına rağmen çok sayıda sorunla betimlenir. Rezzan hanım oldukça otoriter ve katı bir anne rolündedir. Bu nedenle Yıldırım'a ve İdil'e sürekli müdahalelerde bulunmaya çalışır ve onlara tahakkümcü yaklaşır. İdil annesini kaybettikten sonra ruhsal problemler yaşamıştır ve bu problemleri devam eder, Yıldırım'ın ve Rezzan hanımın ahlaki açıdan onaylamadığı türlü davranışlarda bulunur. Dizinin kurguladığı bu iki ailede de zenginliğin çekiciliğinin yanında çok sayıda sorunla mutsuz olunduğuna dair bir anlam üretildiği söylenebilir. İki ailenin lüks yaşantıları ve zenginliği öykünülecek ve heveslenilecek düzeyde bir ilgi oluştururken ve bu yolla izleyici zenginliğe özendirilirken bir taraftan da mutsuz iki aile tablosu ile aslında zenginliğin tam bir haz ve mutluluğu getirmediği ve hatta sevgi ve aile bağlarının yoksul ailelerde (Ümran ve Hayat) daha güçlü olduğu ile ilgili bir düşünce üretilir. Nitekim Ümran ve Hayat arasındaki güçlü sevgi bağı, Umay ve Hayal arasında kurulmaz ve bu durum parasal gücün bu insani bağı oluşturamadığı düşüncesini üretir. Zenginliğin çok sayıda imajla kodlandığı ve sınıf farklılıklarının vurgulandığı dizide söz konusu imajlarla tüketim ideolojisi desteklenirken bir taraftan da var olunan koşullarla yetinilmesi gerektiğine dair bir söylem üretilir. Zira zenginlik çok sayıda sorun içerir, bu sebeple bir bireyin yoksul olsa da mutlu olabileceğini düşünerek rahatlama ve bir anlamda buna şükretmesi sağlanır, bu aslında “para mutluluk getirmez” cümlesi ile betimlenen kapitalist tüketim ideolojisinin basit bir söylemidir.

5.1.2.2.7. Dizide ihtiyaç ve tüketim

Dizi anlatısı gündelik yaşamın temel kavramlarından olan “ihtiyaç ve tüketim” kavramları bağlamında da incelenmiştir. Dizide yoksul ve zengin aileler temsil edilirken, ailelerin sosyo-ekonomik koşulları ile gündelik yaşam pratikleri arasında önemli bir bağ kurulmakta ve dizi böylece yoksulluk ya da zenginlik söylemi içinde gündelik yaşamın nasıl kurulması gerektiğine dair bir perspektif oluşturmaktadır. Ümran ve ailesi Karalılar Köyü’nde yoksul bir yaşam içindedir, Karalılar Köyü ile dizide yerel ve geleneksel olanın temsili sağlanır. Bu ailede yaşamakta olan ekonomik zorluklara bir de Cemal’in şiddeti eklenir ve Ümran ve Hayat hemen hiç kimsenin yerlerinde olmak istemeyecekleri bir yaşam içinde betimlenir. Onlar için yaşamlarını devam ettirmeleri ihtiyaçlarını karşılayabilecek koşulları sağlayabilmelerine bağlıdır. Bu durum ise öncelikle zorunlu ihtiyaçların karşılanması gerekliliğine işaret eder. Cemal’in tarlada işçi çalıştırarak elde ettiği ekonomik geliri, onun ailenin gerek ekonomik gerekse politik gücü olmasını sağlar. Bu aile için öncelikli olan, zorunlu ihtiyaçların karşılanmasıdır ve gündelik yaşam pratikleri de bu amaç etrafında düzenlenir. Cemal tarlada işçi çalıştıran, evde ise aile bireylerine egemen-köle ilişkisi içinde yaklaşan ve devamlı suretle şiddet ile temsil edilen bir karakterdir. Ümran, ev işleri ve yükümlülükleri ile meşgul olur, geleneksel cinsiyet kalıpları içinde, kadına atfedilen rol ve sorumluluklarını yerine getirir ve Cemal’in şiddeti karşısında hayatta kalma mücadelesi verir. Bu anlamda bu aile için ihtiyaç kavramının, zorunlu ihtiyacın ötesine geçemediği görülebilir. Örneğin, Hayat’ın resim yeteneği olması nedeniyle kömürlüğü atölye yapmak istemesi Cemal tarafından engellenir ve Hayat bu tür bir sanatsal ihtiyacını karşılama imkânını elde edemez. Yani bu ailede yalnızca zorunlu ihtiyaçların baskısı hissedilirken bireylerin ihtiyaçlarının dönüşmesi mümkün olmaz.

Birey varlığının hangi düzeyde ihtiyacı varsa, kendi de o düzeyde hayatını sürdürür. Sahip olduğu gücü ve yeteneği ölçüsünde de özgür olabilir. Burjuva ekonomisi, para ihtiyacı olmak üzere tek bir ihtiyaç üretir. İnsanın sahip olduğu para, onun şeylerin bilinmeyen, düşman evreniyle ilişkisini sağlayan tek unsurdur. Nesnelerin dünyası büyüdükçe para gereksinimi de aynı oranda artar. Bu şekilde paranın ölçüsü gün geçtikçe bireyin esas niteliği haline gelir: “Bütün varlıklar bir soyutlamaya indirgenir: ticari değer” (Lefebvre, 2017:165-166). Birey de buna dâhildir. Bireyin yabancılaşmış özü, bireyi eylemlerinin ve

gereksinimlerinin dışına aktaran para “niteliksel bir özdür” (Lefebvre, 2017:165-166). Bu minvalde, Umay ve ailesi için en temel belirleyicinin para olduğu, ihtiyaç kavramının zorunlu ihtiyacın ötesine geçtiği ve zenginliği sembolik olarak temsil eden bu ailenin değişim değeri ile belirlenen lüks ihtiyaçlarla betimlendiği ifade edilebilir. Nitekim ailenin sosyo-ekonomik koşulları onların gündelik yaşam pratiklerini belirler ve tüketimle dolayımlanan bir yaşam biçimi tahlil edilir. Zorunlu ihtiyaçların baskısının neredeyse hiç konu edilmediği bu ailede bireylerin yaşam pratikleri, sıradan bireylerin yaşam pratiklerinden yalnızca tüketimin sınırları ve büyüklüğü bakımından farklılaşır ve sahip olunan ekonomik gücün bireylerin sosyal, kültürel, sanatsal vb. alanlarda yaratıcılık ve gelişimlerini sağlayacak bir nitelik içermediği görülebilir. Nitekim bu ailede ekonomik üstünlüğün gündelik pratikleri niteliksel değil gerçekleştirilen etkinliklerin ticari değeri açısından farklılaştırdığı söylenebilir. Umay modern görüntüsü, modayı imgeleyen kılık, kıyafeti, aksesuarları, ayakkabıları, saç, makyajı, tarzı, davranışları ve konuşmaları ile tüketim kültürünün adeta bir temsilcisidir. Sosyal medyayı aktif kullanan ve çok sayıda takipçisi olan bir sosyete olarak, günümüzün toplumsal, siyasal ve ekonomik bağlamı içinde popüler bir temsil oluşturur ve reel yaşamda da medyadaki ünlülerin benzer yaşam biçimlerini tahlil eder. Umay’ın gündelik yaşamı, yoğunlukla sohbet ve diyalog, serbest etkinlikler ya da tüketim etkinlikleri ile kurulur. Diyalog konuları genellikle oyun ve entrikalardan oluşur. Serbest etkinlikler oturma, dinlenme, uyuma, gezinti, evde bir şeyler içme vb. pratikleri içerirken, tüketim etkinlikleri ise alışveriş, moda, medya kullanımı, restoran/cafe tarzı yerlerde yeme-içme, eğlence etkinlikleri olarak izlenebilir. Aynı zamanda cemiyet hayatını imlemek üzere sosyal bir yardımlaşma derneğinin başkanı olarak betimlenen Umay, bu görevini de modern çağın tüketim kalıpları içinde sürdürür ve dernek etkinlikleri sosyallik işlevini yitirerek bir gösteriye dönüşür. Düzenlenen etkinliklerde etkinliğe katılanların giyim kuşamları, takıları, ayakkabıları, saçları, makyajları yani kısacası fiziksel görünüşleri ve dedikodu içeren diyalogları daha dikkat çekici ve sansasyonel görünür.

Kardeş Çocukları anlatısının tüketim kültürü ile ilişkisi, bireylerin gündelik yaşam pratiklerinden ziyade daha çok görüntüsel ve işitsel imajlarla sağlanır. Yani Umay’ın iki havuzlu yalısı, değerli ev eşyaları, pahalı kıyafetleri, ayakkabıları, çantaları, takıları, fiziksel görüntüsü, söylemleri ve yaşam biçimi, Yıldırım’ın lüks yalısı ve yaşam biçimi bir zenginlik ve tüketim metaforu olarak kullanılır. Ancak Yıldırım’ın ailesi ile Umay’ın ailesi arasında

zenginliğin göstergeleri anlamında önemli farklılıklar bulunur. Umay'ın lüks tüketimle ilişkilendirilen zengin yaşamı Yıldırım'ın eğitimi, başarıları, saygınlığı ve Rezzan hanımın asaletli bir aile olduklarına dair söylemleri ile bir çatışma zemini üretir. Yıldırım'ın ailesinde yalnızca İdil'in davranışları ve yaşam tarzı modern çağın tüketim kalıpları içinde bir temsil alanı bulur. Ancak İdil'in bu yaşam biçimine rağmen Rezzan hanım Umay'ı eski yıllardaki cemiyet kadınlarını temsil etmemesi nedeniyle eleştirir ve aşağılar. Bu durum aşağıdaki diyalogda görülebilir:

6.Bölüm

Rezzan: Umay Karay yeni bir jenerasyon için havalı bir kadın olabilir, ama senin dediğin gibi hayatım ben eski toprağım. Benim zamanımda cemiyet kadınları bir Umay Karay değildi.

İdil: Hı, buralar da hep dut duttu değil mi anneanne? Yapma Allah aşkına, kadın sıradan bir cemiyet kadını değil, ikona.

Rezzan: İyi bir evlilik yapmış, stilini doğru korumuş, yönetmiş bir kadın, daha fazlası değil. Ayrıca üçüncü sayfa haberi de hiç hoş değil.

Sennet'e (2015:114) göre tüketim alanı teatral bir alana benzetilebilir. Bunun nedeni satıcının bir oyun yazarına benzer biçimde tüketicinin satın almasını sağlamak amacı ile, inanmayışın gönüllü biçimde ertelenmesini sağlamak durumunda olması ile ilişkilidir. Tüketme duygusu dramatik bir etki taşır. Tüketici açısından "sahiplenici kullanım", daha sahiplenemediği nesne ve şeylere karşı hissettiği arzu ölçüsünde tahrik edici bir nitelik taşımaz, şeylerin potansiyelinin olduğundan fazla gösterilmesi, tüketici bireyin aslında tüm niteliklerinden yararlanamayacağı şeylere arzu duymasını sağlar. Nitekim dizide, Ümran ve Hayat'ın Umay'ın evine taşınmadan önce Karalılar Köyü'ndeki yaşamlarında tüketimle ilişkileri minumun düzeyde de olsa, Hayat Umay Karay'ın medyadan takip ettiği büyüleyici ve lüks yaşantısını büyük bir hayranlık ve merak ile izler. Umay'ın evinde yaşamaya başladığı günden sonra özentisi duyduğu bu şaşalı yaşama kavuşur. Hayat'ın Umay'ın yaşam tarzına duyduğu hayranlık, tüketimci kapitalizm ile temellenen sonsuz arzularının bir göstergesidir. Ümran hapisten çıkarak Hayat'ı tekrar köye götürdükten sonra Hayat'ın köy yaşamına uygun görülmemesine rağmen Umay'ın aldığı pahalı kıyafetleri, ayakkabıları, takıları köydekilere gösterme çabası, kendi yaşam koşullarına isyanını ve tüketim kültürüne olan

büyük özentisini açığa çıkarır. Ümran'ın yaşam biçimi ise genel olarak tüketimle temsil edilmez. Onun arzu nesnesi zenginlik ve para değildir, insani ve ahlaki değerlere daha fazla önem verir. Umay'ın evinde kalırken bile ördüklerini pazarda satmaya ve kızı ve kendisinin harçlıklarını çıkarmaya çalışır. Umay'ın paraya düşkünlüğünün aksine dürüstlük, doğruluk, gurur, onur, haysiyet gibi insani değerleri önemser. Bu da Umay ile aralarındaki temel karşıtlıklardan birine işaret eder.

Hayal'in tüketimle ilişkisi Umay kadar iyi değildir, sahip olduğu ekonomik güce rağmen, gündelik yaşam pratiklerinin tüketim kültürü ile temsili daha zayıftır. Hayal annesi gibi şatafata düşkün ve gösterişi seven biri değildir. Fiziksel görüntüsü daha sadedir ve yaşam biçimi de bu minvalde kurulur. Özellikle annesinin sevgisinden mahrum olduğunu düşünür ve kendini yalnız hisseder, sosyalleşme sorunu yaşar. Annesinin gösterişli yaşamını devamlı suretle sorgular ve gerçekçi bulmaz. Zaman zaman annesinin isteği ile bazı eğlence etkinliklerine katılsa da kendisini o dünyaya ait hissetmediği anlaşılır. Hayali birkaç kez bir restoran ya da cafe'de, birkaç kez de parti etkinliklerinde görürüz. Bunun dışında genel olarak tüketimle ilişkili farklı pratiklerle temsil edilmez. Zira onun için sevgi, saygı, vicdan, yardımseverlik, sahiplenme gibi insani değerler daha önceliklidir ve o varsıl yaşantısına rağmen tüketimci atraksiyonlar içinde oldukça az görünür. Dizide yan karakterlerden olan Volkan'ın gece partilerine ve eğlence etkinliklerine sıklıkla katılan biri olarak tüketim kültürü ile bağı ise daha güçlüdür. Volkan'ın hareketli gece hayatı sembolik olarak tüketim kültürünü simgelerken, onun boş zamanı yoğunlukla eğlence ile karakterizedir. Bunun dışında İdil de modern dünyanın tüketimle ilişkisi güçlü tipik karakterlerinden biridir. İdil kıyafetleri, saç, makyaj, aksesuarları vb. fiziksel özellikleri ve söylem ve tavırları ile popüler kodlar içeren tüketim kültürünün bir parçasıdır. İdil'in gündelik yaşam biçimi ve pratikleri ile kullandığı alelde ve düzensiz dil ve üslubu, onu bir alt kültür üyesi olarak tanımlar. O, varsıl yaşantısına rağmen basit bir yaşam biçimi ile temsil edilirken, sık sık katıldığı gece partileri gündelik yaşamını tüketimle ve popüler kültürle dolayimler.

Özetle *Kardeş Çocukları* dizisinde tüketim pratiklerinin dikkate değer bir çeşitlilik içermemesine rağmen önemli oranda temsil edildiği söylenebilir. Bilhassa para ile ilişkilendirilen tüketim olgusu, dizide görüntü imajlarla aktarılır ve birer meta olarak temsil edilen nesnelerle büyüleyici ve parlak bir tüketim evreni yaratılır. Bunun ise izleyicide

gündelik yaşamı, popüler tüketim pratiklerinden ibaret görme ihtimaline yol açabileceği unutulmamalıdır.

5.1.2.2.8. Dizide gündelik söylem, diyalog ve sohbet

Dizilerin, gündelik dil ve söylem açısından incelenmesi, gerek dilin kullanımı gerekse metnin gerideki söylemi bakımından gündelik yaşama dair önemli verilerin ortaya çıkarılmasını sağlayacaktır. Her gün milyonlarca izleyici tarafından takip edilen yerli dizilerde kullanılan sözcük ve tümcelerin, üretilen anlamların bu izleyicilerin gündelik yaşama bakışını, yaşamı algılayışını ve dil kullanımını önemli düzeyde belirleyebileceği düşünülmektedir. Lefebvre'ye göre (2015:330), dil bir diyalogda ilk olarak alelade biçimde kullanılır. Tarafsız konulardan, yani şeyler ve şeyler gibi duran bireylerden bahsedilir: “Yağmur ve güzel hava, komşular ve dostlar, pahalı hayat ve politik riskler, hiyerarşi ve işleyişler, cinsel ilişkiler ve entrikalar” (2015:330). Yineleme ile ve bilinen sözlerle oluşturulan bu söylemde can sıkıcı sözcükler yinelenir. Bunun yanında, içi boş konuşmaların görünür düzeyde fayda içermeyen bu alışverişi bir anlam taşır. Nesne özelliği bulunmayan bir şeyi aktarma ve paylaşım, zaman zaman kaba, zaman zaman da nazik, genel, mahcup, maharetsiz bir ihtiyaca şahitlik eder. Daha da ötesi söz konusu söylem biçimini teslim alan sıradanlık içinde, gündelik yaşamın basmakalıp sözcükleri ortaya çıkar. Bayağılık içinde basmakalıpları ile anlam yüklenen şey “egemen temsiller”dir (Lefebvre, 2015:330). *Kardeş Çocukları* bu minvalde incelendiğinde, metnin popüler bir dil ve söylem içerdiği görülebilir. Kullanılan sözcükler birbirini tekrar eden ve sıradan sözcüklerdir ve dil bir çeşitlilik içermez. Basmakalıp sözcüklerle oluşturulan popüler söylem tıpkı Lefebvre'nin işaret ettiği düzeyde bir basitlik içerir ve aynı zamanda üretilen anlamların da egemen ve uzlaşımsal temsiller içerdiği görülebilir. Metinde yaşama, aile bireylerinin toplumsal rollerine, özellikle kadına, ahlak ve değerlere, tüketime, yoksulluk ve zenginliğe, sınıf farklılıklarına, verili toplumsal düzene, verili insana dair üretilen anlamlar genel olarak egemen temsiller içerir ve söylemsel düzeyde bir takım direniş noktaları olsa ve muhalif anlamlar üretilse de bunlara eleştirel yaklaşılarak ve olumsuzlama yoluyla egemen değerler yüceltilir. Örneğin Umay'ın bir kadın olarak ailedeki baskın rolü ve konumu, onun iyi bir anne ve eş olmadığına, bencilliğine, entrikacı ve tehlikeli bir kadın olduğuna dair üretilen anlamla bozulur ve onun karşısında ideal ve fedakâr kadını betimleyen Ümran'ın yüceltilmesi ile egemen değerler

meşrulaştırılır. Ümran itaatkârlığı, rızacılığı, fedakârlığı, ideal ölçütlere uyan bir anne ve kadın rolünde olması nedeniyle idealize edilir. Umay ise Ümran’a ihaneti ve Yıldırım’la cinsel birlikteliği nedeniyle sorgulanır ve bu sebeple cezalandırılır. Hayat, Umay’a benzeyen yanıyla direnen, itiraz eden, sesini yükselten, hissiz, bencil davranışları ile betimlenirken Hayal’in zayıf, duygusal, fedakâr, sakın tavır ve davranışları yüceltilir. Reşat erkek egemen bir dünyada aile içinde ve bilhassa Umay’a karşı pasif olması nedeniyle eleştiriye maruz kalır. Umay’ın, Reşat’a sadakatine rağmen, Reşat ona Cansel’le ihanet eder ve bu nedenle cezalandırılır, parasını ve ailesini kaybeder, ancak sonunda o sahip olduğu her şeyi yeniden elde eder. Bu da metnin erkek egemen toplum söylemini yeniden ürettiğini gösteren metaforik bir durumdur. Bunun dışında, İdil’in egemen ahlaki değerlerle çatışan tavır ve davranışları psikolojik problemler yaşadığı ve hasta olduğuna dair bir söylemle açıklanır ve yine bir direniş noktası kırılmış olur.

Dizide gündelik diyalog ve sohbetin popüler ve bayağı bir dil kullanımı ile gerçekleştirildiği görülebilir. Bunu gösteren bazı diyaloglar aşağıdaki gibidir:

1.Bölüm

Yan karakter 1: Geliyo kızlar geliyor bizimkisi, ay şuna bakın kardan adam gibi olmuş, geçen yılbaşı partisinde daha iyiydi.

Yan karakter 2: İki yüz elli kilo filan almış sanırım.

Yan karakter 1: Ayy, çoraplar ne öyle...

Yan Karakter 2: Göbeğini içine çekmekten patlıycak, yürüyüşe baksana ya, şu tepsi taşıyan kız bile bizimkinden havalı ha.

Yan Karakter 3: Ay yok hayatım bu kız ne yaparsa yapsın olmuyo yani.

2.Bölüm

Cansel (telefonda): Al fotoğraf makineni gel, cüzdanın dolu olsun ama, bu önceki ufak tefekler gibi değil, büyük para isterim, sana yılın haberini vericem, bomba bomba.

Kardeş Çocukları dizisinde gündelik diyalog ve sohbet en fazla gerçekleştirilen pratiktir. Toplam 572 kez izleme yapılan (Çizelge 2.5) gündelik diyalog ve sohbet içeriğine bakıldığında ise bunlardan 370’sinin “dedikodu ve entrika”, 198’inin “gündelik yaşam

konularına ilişkin genel diyaloglar (yaşam, sağlık, ekonomi, eğitim vb. genel yaşam konuları ve deneyimlenenler)”, 49’unun “şiddet”, 47’sinin “aşk”, 33’ünün “tüketim/para”, 33’ünün “sınıf farklılıkları”, 6’sının “ahlak ve değerler”, 2’sinin “sosyal, kültürel ve sanatsal içerikli konuşmalar”, 12’sinin “çalışma/iş”, 11’inin “hukuk”, 4’ünün “zorunlu ihtiyaçlar” ile ilgili olduğu görülmektedir. Buradan yola çıkılarak dizi anlatısının yine en fazla içerdiği diyalog konusunun “dedikodu ve entrika” olduğu açıktır. Tıpkı *Yasak Elma*’da olduğu gibi *Kardeş Çocukları*’nda da karakterlerin bir bölümü gündelik yaşamın tüm zamanlarında diğer bireyler hakkında ya da plan ve entrikaları üzerine konuşlarken gürülürler. Anlatı bir ihanet öyküsü üzerine kuruludur ve Umay’ın entrikaları tüm anlatıyı çevreler. Hayat’ın Umay’ın evine gönderilmesi ile Umay’ın açığa çıkan ihanet ve yalanları, bunun ardından ürettiği entrikaları ile daha da kaotik bir hal alır. Bu bağlamda anlatıda kullanılan diyalog konuları yoğun olarak söz konusu içerik ile ilişkilendirilir. Özellikle Hayat, Ümran, Cemal, Yıldırım, Reşat, Hayal, Rezzan, Lebriz, Volkan ve İdil’in de dâhil oldukları bu hikâyede konuşulanlar yoğun olarak entrikalardır:

6.Bölüm:

Umay (elinde silahla): Sana katil değilim ama olabilirim demiştim, şimdi ya şifreyi ver ya da geber.

Cemal: Bu ses çok sinir bozucu değil mi Ümmü bacı?

Ümran: Bu tetiği çekerim, inan bana yaparım bunu, saniyede o pislik beynini etrafa saçarım.

Cemal: Çek gitsin, çek, çek, çek, çek benim kaybedecek hiçbir şeyim yok Ümran’ın hayalinden başka. Ama senin çok şeyin var kaybedecek, ismini kaybedeceksin ismini, hapisten adam kaçırmaca, morgdan ceset çalma, evrak sahteciliği, üstüne bir de cinayet, hapishaneden ancak senin tabutun çıkar, ama daha kötüsü var, mezar taşına Umay Karay yazılmayacak, Ümmü Kara yazılacak.

6.Bölüm

Cansel: Ümran hanım, beğenmediyseniz tabağınızdakileri, lütfen alın bizimkilerden de...

Ümran (kalkar): Afiyet olsun.

Cansel: Ne oluyo buna be, bunun kafa iyice gitmiş haa. Vallaha billaha bak ben bu işlerden anlarım, ana kız hırlaşmasından falan değil bu haller, baya gönül işi bu iş.

Onur: Biraz daha uç istersen.

Zehra: Ağzından çıkanı kulağın duyuyo mu senin, ne biçim laf o? Boyu kadar kızı var o kadının.

Cansel: Ne var be, kalbi yok mu, hormonu yok mu bunun?

Zehra: Hormon diyo tövbe tövbe.

Cansel: Dul kadın, genç de. Tamam bak bacım kardeşi gibi böyle bakımlı bişey değil, ama mihrap yerinde bakma sen güzel kadın, yani azıcık kendiyle uğraşsa falan.

Zehra: Edepsiz, bizimle de kalsa Umay hanımın ablası o haddini bil azıcık.

Dizide 198 kez izleme yapılan (Çizelge 2.5) “gündelik yaşam konularına ilişkin genel diyaloglar” da önemli bir ağırlıktadır. Karakterlerin yaşadıkları olaylar ve gündelik yaşamın genel konuları üzerine konuştukları bu kategoride genel olarak sağlık, eğitim, ekonomi ve deneyimlenen gündelik meseleler üzerinde durulur. Karakterlerin söylem biçimleri mevcut sosyo-ekonomik koşulları ile ilişkilendirilir. Yani gündelik yaşamda ele alınan meseleler, toplumsal sınıf farklılıklarını açığa çıkarır. Diyalog içeriklerinin 49’unu ise “şiddet” oluşturur. Şiddet içeriği (Çizelge 2.5), dizi söyleminde dikkate değer bir orandadır. Bu durum Umay’ın parasal iktidarı ile ilişkilendirilir. Umay entrikalarını birçok kez para karşılığı tuttuğu silahlı adamlar vasıtası ile şiddet uygulayarak gerçekleştirir. Zira kapitalizmin ekonomik erk vasıtasıyla sıradan bireyler üzerinde uyguladığı yapısal şiddet, dizide Umay’ın kendinden güçsüzlere (ekonomik anlamda) uyguladığı sözlü ya da fiziksel şiddetle temsil edilir. Dizide şiddeti en fazla kullanan karakter ise hiç kuşkusuz Cemal’dir. Cemal’in Ümran’a ve Hayat’a yönlendirdiği sözlü ya da fiziksel şiddet, vicdani ve insani değerleri aşan bir görünüm içerir ki, özellikle günümüz sosyo-kültürel ikliminde, “kadına yönelik şiddet” olgusu minvalinde şiddetin meşrulaştırılması yönü ile dikkat çekicidir. Erkek şiddetinin kadına bu denli yönlendirilişi, ticari televizyon pratiğinin bilhassa melodram türü dizilerinde sıklıkla rastlanılan bir durum olsa da, ekran karşısındaki izleyicinin gündelik yaşamla ilişkili algısının oluşturulmasında şiddete bu denli fazla yer verilmesinin anlaşılabilir bir durum içermediği ortadadır:

1. Bölüm

Hayat: Olmaz, olmaz, olmaz, ne var o kömürlükte ya alt tarafı bir kömürlük hazine mi saklıyorsun? Anne, o kadar para biriktirdim tuvalleri aldım, nereye koycam o tuvalleri ya?

Ümran: Bulcam ben biyer. Şişt baban geldi sus.

Hayat: Anne bak o kömürlük...

Cemal: Ne kömürlüğü lan, ne kömürlüğü, ben sana bir daha bu evde kömürlük lafı edilmeyecek demedim mi?

Hayat: Ama benim tuvalleri koyacak...

Cemal (bağırır ve vurmaya çalışır)

Ümran: Tamam, tamam.

Cemal: Tamam he, tamam.

(Ümran'a vurur)

Cemal: (Hayatı uzaklaştırır) sen çekil bakıyım şurdan.

Hayat: Baba, baba...

(Hayat Cemal'in kolunu ısırır)

Cemal: Kuduz ! İkinizin de belasını versin.

Dizide diyalog konularından 47'sinin (Tablo 2.5) ise "aşk" olduğu görülmektedir. Melodram metinlerinin temel özelliklerinden biri, bir aşk metni olmalarıdır. Rapping (1999:678) melodramın temel özelliklerinden birinin duygusallık olduğunu dile getirir. Dizide saf aşkı temsil eden, Ümran ve Yıldırım'ın aşkıdır. Diyalog konuları da yoğunlukla bu aşkla ilişkilendirilir. Umay'ın Ümran'a ihaneti, Yıldırım'la sarhoş olduğu bir gece cinsel birliktelik yaşayarak bu aşka engel olmasına dayanır. Anlatı, Yıldırım ve Ümran aşkının mutlu sona erinceye değin yaşanan engel durumlarını dramatik bir yaklaşımla ele alır. Onların kavuşması izleyicide büyük bir tatmin sağlayacaktır. Bunun dışında Hayat'ın Volkan'a karşı platonik aşkı, Volkan ve Hayat aşkı ve Savaş ve Hayat aşkı da dizinin yan aşk hikâyeleri olarak anlatıyı destekler. Dizide gündelik diyaloglarda aşk hakkında söylenenler, aşkla ilişkili bir perspektif oluşturur. Yıldırım'ın Umay'ın modern görüntüsü, çekiciliği ve parasına rağmen Ümran'ı tercih etmesi ve geçmişteki gerçek aşkının izini sürmesi, aşkın masum ve doğal olana içkin olduğuna işaret eder. Anlatı, aşkın dürüst olmayı gerektirdiği ve ihanetin ise acı

getireceğine dair imgesel bir anlam içerir ve saflık ve masumiyet içeren, ahlaki yönü ağır basan geleneksel aşk yüceltilir.

Dizide gündelik diyalog konularından 33'ünün (Tablo 5.2) "tüketim/para" olduğu görülmektedir. Dizi, tüketim ve paraya ilişkin güçlü bir istek oluşturur ve gündelik yaşamı belirleyen temel parametrenin bireyin sosyo-ekonomik statüsü olduğuna dair bir anlam üretir. Hayat'ın Karalılar Köyü'nde yaşarken yoksul yaşamı içinde Umay'ın hayatına özenmesi ve hayranlığı, zengin bir yaşam hayali, Cemal'in Umay'ı tehdit ederek bildiklerini söylememe karşılığında para alması, sokaklarda büyüyen Savaş'ın Umay'la para karşılığında anlaşması ve ondan sürekli para istemesi anlatıda zenginlik ve paranın ulaşılmaması istenen bir arzu nesnesi olarak kullanıldığına işaret eder. Tüketim ve para alt sınıf için temel bir mutluluk ve tatmin kaynağı olarak temsil edilir ve bireyler devamlı suretle ona ulaşma mücadelesi içindedir. Umay ve Reşat gibi üst sınıf karakterler için ise para varıl yaşamın yeniden üreticisi ve varoluşun temel kaynağıdır. Paranın olmaması bireyin kimliğini yitirmesi anlamını taşır. Nitekim, Reşat'ın tüm mal varlığını Umay'a vermesi ile eski gücünü yitirerek sıradan birine dönüşmesi, onun için eski kimliğini yitirmesi anlamına gelir. Zira, üst sınıfların temel yaşam kaynağı tüketim ve paradır ve yaşam pratikleri de buna göre belirlenir. Dizide diyaloglarda görece az değinilen tüketim ve paranın, daha çok görüntüsel imajlarla aktarıldığı ve buna yönelik arzunun görüntü nesneleri aracılığı ile oluşturulduğu görülebilir:

1.Bölüm:

Hayat: Yılann, yılannn, ssssss

Ümran: Ay çek şunu ne olur, Allah aşkına.

Hayat: ssssssss

Ümran: Allah'ım Yarabbim, yahu, ya yapma artık tamam yeter.

Hayat: Sosyetik yılan, aman sosyetik güzel Umay Karay, huzur ve mutluluk dolu muhteşem villasında yaşar. Bak millet evinde huzur ve mutluluk besliyo, duydun mu? Devam ediyoruz, şimdi beni iyi dinle, bir değil iki, iki havuzlu villasında, formunu her sabah aç karnına içtiği özel karışımla, güzelliğiyle, iyilik ve aşk dolu kalbine borçludur. Ünlü mimar Reşat Karay'ın hayırsever eşi Umay Karay fırsat bulup ...

Ümran: Kızım kapat artık şunu, baban gelecek.

Dizide gündelik diyalog konularından bir diğerrinin (Çizelge 5.2) “sınıf farklılıkları” olduğu görülebilir. Anlatıda yoksulluk ve zenginlik ikili karşıtıllıklardan birini oluşturur ve bu karşıtıllık aktarılan imajlarla temsil edilir. Ümran, Hayat, Cemal, Kevser, Savaş dizinin alt sınıf karakterleriyken, Umay, Reşat, Hayal, Volkan, Lebriz, Yıldırım, Rezzan, İdil, Adnan ve Mert üst sınıfı temsil eden karakterlerdir. Bu iki sınıf arasındaki farklılıklar imajlarla belirlenirken, bu farklılık gündelik diyalogların içeriğini de belirler. Nitekim yoksulluğun zorlu (popüler ve sıradan bir söylemle) koşulları betimlenirken zenginlik izleyicide büyüleyici bir merak ve istek oluşturur. Ancak bununla birlikte yoksul olan Ümran’ın iyi, dürüst, vicdanlı ve ahlaki değerleri güçlü olan biri ve Yıldırım’ın âşık olduğu kadın olarak, Umay’ın ise lüks içindeki yaşantısına rağmen mutsuz, şeytani, entrikacı ve istediği aşka ulaşamayan biri olarak betimlenmesi anlatının paradokslarından birini oluşturur. Burada zenginliğin ışıltılı ve çekici atmosferine rağmen kötülük ve entrikalara bezeli görünümü karşısında, yoksul olunsa dahi sahip olunanlarla yetinilmesi gerektiğine ve rızacılığa dair bir anlam üretilir. Zenginliğin her durumda mutluluğu getirmeyeceği, önemli olanın dürüst ve belirlenen ahlaki ölçütler içinde yaşamak olduğu, hayatını idame ettirmek için var gücüyle mücadele etmek gerektiği vurgulanır. Dizide sınıf farklılıklarının basit ve sıradan ifadelerle vurgulandığı diyaloglardan biri aşağıdaki gibidir:

3.Bölüm:

Komşu 1: Ümran,

Komşu 2: Huu Ümran, yok musun nerdesin?

Ümran: Hoşgeldiniz.

Komşu 2: Asıl siz hoşgeldiniz, al çekinme, mutfakta ne varsa toparladık geldik Vallahi.

Ümran: Sağolun, sağolun hoşgeldiniz.

Komşu 1: Ah benim kadersiz kardeşim, neler çektin sen Ümran.

Komşu 3: Bulmuş ama layığını zirdeli.

Ümran: Hoşgeldiniz buyrun oturun, oturun çay demlemiştim, koyuveriyim hemen size.

Komşu 1: Ay vallahi hangi birine şaşıracağımızı şaşırdık Ümran. Bizim Ümmü Umay Karay olmuş, rüyamda görsem vallahi kalkar üstümü örterim.

Komşu 2: Hayat kızımız nerde?

Komşu 1: Vah yavrucak, çok ağladık onun için ama Allah'ın işi işte, meşhur oldu kız,

Komşu 3: Ee, sosyetenin yeğeni oldu artık,

Komşu: Vallahi biz geri dönmezsiniz dedik sosyete olunca ama, geldiniz.

Ümran: Ne bizim yerimiz yurdumuz belli, o adını tekerleme ettiğiniz kadını da tanımam etmem, biz ana kız evimizdeyiz, yuvamızdayız çok şükür.

Hayat: Merhaba, afiyet olsun.

Komşu 2: Aa Hayat, maaşallah kızım, ay biz sana ne üzüldük ne ağladık, ne dualar ettik ne dualar.

Komşu 1: Bak bakıyım kızım, aman aman rengi ruhsarı yerinde çok şükür. Üstündeki de pek,pek yakışmış.

Komşu 3: Teyzen mi aldı, hıhı teyzem aldı, anneciğim ben çıkıyorum, afiyet olsun.

Diyalog konularından 6'sının (Çizelge 2.5) "ahlak ve değerler" olduğu görülmektedir. Bu diyaloglarda izleyiciye belirli ahlaki ve toplumsal değerler aktarılır. Böylece bireylerin gündelik yaşamlarını hangi ahlaki ve toplumsal ilkeler etrafında sürdürmeleri gerektiğine ve neyin doğru neyin yanlış olduğuna dair bir yaklaşım geliştirilmiş olur. Ümran'ın ahlaki açıdan doğru ve iyi biri olmasının karşısında Umay'ın ihaneti, şeytani özellikleri, oyun ve entrikaları ile karakterize edilen karakter ve davranışları olumsuzlanır. Bu anlamda bireyden beklenen ahlaki tutum ve davranışlar çerçevelenir ve Ümran ile geleneksel ahlaki değerlere vurgu yapılır.

Dizide "sosyal, kültürel ve sanatsal içerikli diyalog"lar (Çizelge 2.5) ise yalnızca 2 kez izlenmiştir. Bu diyaloglar da Umay'ın başkanı olduğu derneğin sosyal etkinlikleri ve Hayat'ın sanatsal çalışmaları üzerinedir. Ancak derneğin sosyal çalışmalarına birkaç kez değinilse de bu değininin popüler bir söylem içerdiği ve nitelikli bir sosyal etkinlikten söz edilmediği görülebilir. Zira Umay'ın popüler imajlar içeren görüntü ve davranışları, yapılan sosyal etkinliklerin ne düzeyde tüketim kültürüne bezendiğini ve içeriksizleştirildiğini kanıtlar niteliktedir. Diyaloglarda, Hayat'ın resim çalışmalarına da çok az sayıda işaret edilir. Bu anlamda dizinin, bireylerin gündelik yaşamlarında yaratıcı etkinlikleri ve düşünceleri açığa çıkaran bu tür diyaloglarla hemen hiç temsil edilmedikleri söylenebilir.

Gündelik diyalog konularından 12'sinin (Çizelge 2.5) "çalışma/iş" ile ilgili olduğu görülmektedir. Nitekim dizi anlatısı, çalışma ve koşulları üzerinde yeteri kadar durmaz. Reşat'ın şirketi, Yıldırım'ın çalıştığı hastane ve Adnan'ın şirketi bir çalışma mekânı olarak temsil edilirken çalışmanın içeriği ve kapsamına dair detaylı bir değini söz konusu değildir. Reşat'ın mimarlık şirketi Umay ile arasında geçen hukuki işlemler ve sahiplikle ilişkili olarak konu edilir, Adnan'ın şirketi ise Yıldırım ve ailesi ile ilgili oyun ve entrikalarını sürdürdüğü bir alan olarak betimlenir. Bu sebeple çalışma ve koşulları gündelik diyaloglarda önemli bir temsil alanı bulmaz. Ayrıca dizi bize Reşat'ın nasıl zengin olduğunu, tam olarak ne iş yaptığını ya da Adnan'ın zenginliğinin çalışma ile ilişkisini aktarmaz. Dizi çalışma alanlarında işçi işveren ilişkisine ya da üretim ilişkilerine dair bir bilgi de aktarmaz. Bu anlamda bu alanlar metne temsili olarak konulmuş, sorgulamanın dışında bırakılmış alanlardır. İzleyici zenginliği ve iktidarı verili kabul eder ve ona bunun nedenleri sorgulatılmaz. Dizide gündelik diyalog konularından 11'inin de (Çizelge 2.5) "hukuk" ile ilgili olduğu görülür. Bu diyaloglar da yoğunlukla Umay ve Reşat arasındaki mal paylaşımı, Umay'ın Reşat tarafından zehirlenmesi nedeniyle devam eden davaları ve Adnan'ın Umay ve Reşat'le yaptığı sözleşme ile ilgilidir. Dizide en az yer verilen gündelik diyalog içeriği (Çizelge 2.5) ise 4 kez izleme yapılan "zorunlu ihtiyaçlar"dır. Anlatıda yoksulluğun belli imajlarla temsil edilmesine rağmen zorunlu ihtiyaçlar oldukça az sayıda diyalogda konu edilir. Bu diyalogların ise genellikle Ümran ve Hayat arasında geçtiği görülür. Bu anlamda dizinin yoksulluğu reel yaşamdakine benzer bir konjonktür içinde sunmadığı anlaşılabılır. Karakterler yoksulluğu gerçek bir zorlanma ve güçlük içinde deneyimlemez, yaşam koşulları onlar için adeta verilidir. Zenginliğe ve lükse hayranlık duymalarına rağmen (Hayat) genel olarak kendi yaşam koşullarına adapte ve rızacılarıdır. Bu nedenle yoksulluk yalnızca görüntü imajlara aktarılan türde bir yoksulluktur, bunu içselleştiren ve derin bir duyumsamaya yol açan bir karakterle ya da anlatıyla karşılaşılmaz.

5.1.2.2.9. Dizide kadın, moda ve gündelik yaşam

Dizide kadının gündelik yaşam içinde nasıl ve hangi pratiklerle temsil edildiğine dair bir analiz de yapılmıştır. Kadının aile içindeki rolü gündelik yaşamda önemli bir yere sahiptir, çünkü Lefebvre'nin (2015:20) de ifade ettiği gibi gündelik yaşamın baskı ve yükü kadının üzerindedir, gündelik yaşamın en ağır sorumluluklarını yüklenen kadındır. Kadın evrensel

düzeyde bilhassa modernleşme ile birlikte gerek aile ve özel yaşamda gerekse çalışma yaşamında önemli yükümlülükler almış ve bunların üstesinden gelmek için var gücü ile savaştırmıştır. Egemen yaklaşım içinde kadına atfedilen roller, kadının söz edilen sorumluluklarını meşrulaştıran bir söylem içerir.

Kardeş Çocukları bu minvalde incelendiğinde kadının gündelik yaşam içinde farklı pratik ve rollerle temsil edildiği görülebilir. Dizi farklı kadın karakterlere yer vermiştir. Öncelikle ana karakterlerden biri olan Umay'ın gündelik yaşamının, sosyo-ekonomik koşullarına bağlı olarak daha çok tüketim ve entrika içeren pratikleri temsillerle kodlandığı görülebilir. Nitekim Umay üst sınıf bir karakter olarak sahip olduğu ekonomik gücünü koruyabilmek adına devamlı suretle entrikalar üretirken ya da tüketim etkinlikleri ile meşgulken görülür. Dizinin ilk bölümünde daha ikinci sahnede Umay'ın lüks yalısında havuz kenarında doktorlarına botoks yaptırdığını izleriz. Umay'ın zenginliği ve ihtişamlı yaşamı dizide görsel imajlarla ve tüketim etkinlikleri ile temsil edilirken, gündelik yaşamı birbirinin tekrarı olan, döngüsel pratiklerle betimlenir. Meta değeri yüksek olmasına rağmen farklı, yaratıcı ve kendini gerçekleştirmesini sağlayacak etkinliklerden ziyade daha çok entrika, şiddet ve tüketim pratikleri ile kodlanan bir yaşam biçimi tasvir edilir. Umay'ın kadın olarak aile içindeki konumuna bakıldığında ise, bu konumun egemen değerlere içkin bir temsil oluşturmadığı ve ataerkil aile düzeni içinde tanımlanan kadınlık rolünün Umay karakteri ile bozulduğu söylenebilir. Bu tespit, Umay'ın fedakâr, kendinden çok çocuklarını ve ailesini düşünen, özel alanda çok sayıda sorumluluğu bulunan, evin düzeni konusunda yükümlülükleri olan, itaatkâr ve pasif bir rolü temsille kodlanmaması ile ilişkilidir. Egemen yaklaşımda, kamusal alanın erkeklerle temsil edildiği, kadının ise özel alanla temsil edilse de orada dahi geri planda ve pafif özne olduğu düşünüldüğünde Umay karakterinin Reşat karşısındaki baskı ve hâkimiyeti dizi metnin kırılmalarından birini oluşturur. Umay'ın medyada tanınan ünlü bir sosyeteçi imgeleyen yaşantısı içinde, toplumsal cinsiyet açısından geleneksel kadın rolüyle temsil edilmediği, kadından beklenen ahlaki tutum ve davranışları göstermediği ortadadır. Anneliği açısından da çocuğuna koşulsuz sevgi besleyen fedakâr bir anne olarak betimlenmeyen Umay, bu sebeple de egemen söylem içinde temsil edilmez. Ancak burada vurgulanması gereken şey, metinde Umay'ın kadın ve annelik rolünü egemen davranış kodları ve değerleri içinde gerçekleştirmeyen biri olması sebebi ile sıklıkla eleştirildiği (Reşat, Hayal, Ümran vb. karakterler tarafından) ve neticede gündelik yaşamda

kadın olmak ile ilişkili geleneksel rol ve kalıpların idealize edildiğidir. Dizide her ne kadar Umay karakteri toplumsal cinsiyet kodları açısından muhalif/karşıt söylem içinde betimlense de sonuçta idealize edilen Umay karşısında egemen söylemle temsil edilen Ümran'dır.

Kadının televizyondaki varlığı, “söz sahibi, fikir sahibi, özerk ve kamusal bir kimlik gerçekleştirmiş kadın-bireyleri dışlayan bir temsildir”; çok sayıda çalışmada dile getirildiği gibi dramatik yapımlarda temsil edilen kadınlar yoğun olarak pasif, korunmaya ihtiyaç duyan ve mağdur kadınlardır ya da entrikacılar ve kötücül hedefleri için çalışırlar (Çelenk, 2010b:235-236). Dizide Ümran gündelik yaşamı tüm ağırlığı ile yüklenen, mağdur bir kadındır. Kötü yaşam koşulları, yoksulluk ve şiddetle bir kadın olarak mücadele eder ve onun gündelik yaşamı adeta bir savaş alanına benzetilir. Ümran'ın gündelik pratikleri özel alan yükümlülükleri olan ev işleri, temizlik, yemek, bulaşık, çamaşır, ütü vb. etkinliklerdir. Umay'ın evinde müstemilatta kaldığı dönemde ise bir süre eliş yaparak pazarda satış yapar. Ardından da Lebriz'in şirketinde ve Rezzan hanımın evinde çalışır ve böylece kamusal alanda da temsil edilir. Ümran'ın Umay'a benzer biçimde tüketim pratikleri ile meşgul olduğunu genellikle görmeyiz. Gündelik yaşamın ağırlığı ve yükü onun üzerindedir ve yaşamak için bir takım yükümlülükleri yerine getirmek zorundadır. Ümran egemen ve geleneksel değerleri temsil eden bir kadın olarak tasvir edilir. Yani toplumsal cinsiyet kodları açısından geleneksel kadın rolündedir. Ataerkil aile düzenine uyumlu, özel alana ait tüm sorumlulukları yüklenen, erkek egemen toplumun pasif ve itaatkar bir kadınıdır. Cemal karşısında ta ki onu yaraladığı güne kadar korkak ve kabullenicidir, var olduğu koşullara direnç göstermez ve karşı çıkmaz, Cemal'in şiddeti ve tahakkümü altında daima ezilir. Onun için en önemli şey kızı Hayat'tır. Hayat için kendi yaşamını feda etmiş ve Cemal ile evlenmiştir, Cemal'in şiddetine de gerçekleri Hayat'a söylememesi uğruna katlanır. Son derece fedakâr ve sevgi dolu bir annedir. Bu açıdan Umay karakteri ile önemli bir karşıtlık içindedir. Ümran'ın kadın ve annelik rolü egemen yaklaşım içinde temsil edilirken bu rol Umay karşısında yüceltilir ve idealize edilerek meşhurlaştırılır.

Özsoy'a göre (2015) yerli televizyon dizileri, birer popüler kültür ürünü olarak söz konusu kültür içinde var olan egemen ve karşıt temsilleri birlikte içerirler. Popüler kültür, farklı nitelikleri ile birlikte bilhassa temsil ettiği değerler anlamında egemen değerlere karşı

muhalif değerlerin direniş taktiklerini ve stratejilerini de içerir. Bu minvalde dizide karşıt/muhalif değerler ile temsil edilen karakterlerden birinin Hayat olduğu söylenebilir. Dizinin ana karakterlerden biri olan Hayat Umay'a benzer özellikler taşır. O zaman zaman tıpkı Umay gibi hissiz ve bencil davranışlar gösterir, olaylara bakışı Umay'ın bakışını andırır. Onun gündelik yaşam pratiklerini sosyo-ekonomik koşulları belirler. Karalılar Köyü'ndeyken üniversite sınavına hazırlanan ve genellikle resim yaparak ve annesine ev işlerinde yardım ederek zaman geçiren Hayat, Umay'ın evinde yaşamaya başladıktan sonra ekonomik koşullarının iyileşmesi ile daha çok tüketim pratikleri ile meşgul olmaya başlar ve yıllarca hep hayalini kurduğu lüks yaşam içinde tıpkı Umay gibi davranmaya çalışır. Pahalı kıyafetleri ve aksesuarları, şaşalı giyim-kuşamı ve görüntüsü ile gösteriş kültürünün ve tüketimin bir nesnesine dönüşür. Hayat yoksul yaşamı içinde daima var olduğu koşulları değiştirmek için direniş gösteren, mücadeleci ve fikirlerini haykırmaktan çekinmeyen güçlü bir karakterdir. Gerçekleri öğrenmeden önce, teyzesini Karalılar Köyü'nü terk etmesi nedeniyle cesaretli ve haklı bulur. Ümran'ı pasif ve korkak olması nedeniyle daima suçlar. Hayat'ın bu duruşu egemen söylem karşısında, muhalif bir duruştur. Yani dizide Ümran'ın itaatkâr duruşunun karşısında geleneksel ve egemen değerlere direnen bir Hayat vardır. Bu anlamda Hayat'ın ataerkil aile yapısının geleneksel davranış kalıpları dışında ve güçlü bir karakter olarak hareket etmesi ve verili yaşam koşullarına direnmesi metnin kırılma noktalarından birini oluşturur.

Hayal'in kırılgan, duygusal, pasif ve sevgiye muhtaç bir karakter olarak betimlenmesi ise Hayat ile önemli bir karşıtlık içerir. Hayal, Umay ve Hayat'ın aksine daha zayıf bir karakterdir. Umay'ın acımasız, duygusuz ve kötü biri olmasına karşın Hayal vicdanlı, dürüst ve iyi biridir. Umay'ın gösterişli dünyasından hiç hoşlanmaz, onun tek istediği sevgidir. Hayal'in kırılgan ve güçsüz yapısı, egemen değerler içinde temsil edilen kadına dair özelliklerdir. Hayal'in gündelik yaşam pratiklerine bakıldığında ise, her ne kadar gösteriş kültüründen hoşlanmasa da sahip olduğu sosyo-ekonomik koşulları destekleyen türde pratiklerle karşılaşılabilir. Yalısında eğitmen eşliğinde spor yaparken, alışverişte, saçlarına bakım yaptırırken, partilerde eğlenirken görülebilir. Yani Hayal'in gündelik yaşamı da Umay kadar olmasa da görece tüketim ile dolayımlanmış, popüler ve metalaştırılmış bir yaşamdır.

Dizide baskın kadın karakterlerden biri de evin hizmetlisi olarak çalışan Cansel'dir. Cansel'in kadın kimliği diğer karakterlerden farklılıklar içerir. O, seksi, fettan, tehlikeli, entrikacı bir kadındır. Cinselliğini istediklerini elde etmek için kullanır. Amacı paraya ulaşmak ve zengin olmaktır ve bu uğurda elinden geleni yapar. Çelenk'e göre (2010b:235), medyada kadın bedenini nesneleştiren çok sayıda görsel sunumla karşılaşılır. Cansel dizide cinsel bir kimlikle temsil edilir ve orta sınıf namus ve ahlak anlayışına uygun olmayan bir davranış ve üslup içindedir. Cansel'in cinsel bir obje olarak izleyici bakışına sunulması ile dizinin izlenilirliği artırılmak istenirken, Cansel egemen namus ve ahlak kriterleri ile çatışan bir karakter olması nedeniyle de aşağılanır. O cinselliğini kullanarak Reşat'ı elde eder ve Umay'a karşı bir zafer kazanmış gibi hisseder. Reşat'ın ona ev tutması ve ihtiyaçlarını karşılaması ile lüks yaşama içkin hazza bir nebze ulaşır, ancak bu durum onun için uzun sürmez ve sonuçta Reşat evine geri döner. İşte tam da bu sebeple anlatının Cansel'i aslında cezalandırdığını görürüz. Zira, Cansel egemen/geleneksel değerler içinde temsil edilmeyen tavır ve davranışları nedeni ile hayal ettiği yaşama kavuşamaz. O'nun dizideki rolü, anlatıda temsil edilen kadın kimlikleri açısından kadına bakış bağlamında sorunludur. Kadının cinselliğinin ön plana çıkarılması, artı değer üreten bir metaya dönüşmesine neden olur ve kadın bu yolla kapitalist rejimin ticari değer üreten bir satış nesnesine dönüşür. Bu ise kadını aşağılamanın yollarından biridir. Esasında Cansel'in paraya ulaşmak için yaptığı tüm kurnazlıklar ve entrikalar, Certau'nun (2008:113) zayıfın ve kurnazın sanatı diye tanımladığı taktik kavramı ile açıklanabilir. Cansel kapitalist sistemin ve toplumsal ahlakın ötekileştirdiği ve ittiği bir karakter olarak aslında kendi taktiklerini üretir. O bu taktikleri güçlünün alanında onun zaafalarını kullanarak üretirken amacı tıpkı sistemin ona yaptığı gibi etrafındakileri para ve çıkarları uğruna sömürmektir.

Dizide baskın kadın karakterlerden bir diğeri de Rezzan'dır. Yıldırım'ın annesi olan Rezzan, ataerkil bir ailede otoriter ve güçlü bir anneyi temsil eder. Rezzan sosyo-ekonomik koşulları nedeniyle daima övünen ve ailesini yücelten, sosyal farklılıkları en sık vurgulayan ve kendi gibi olmayanları aşağılayan bir karakterdir. Rezzan'ın ailedeki etki ve gücü karşısında direnenlerden biri oğlu Yıldırım'dır. Yıldırım annesini geçmişte verdiği yanlış kararlar dolayısı ile (Umay'ın çocuğunu aldırmasına neden olmuştur) suçlar ve ona birçok sebeple karşı çıkar. Hayat ve Ümran, Rezzan'ı aşağılayıcı tavırları ve üstten bakışı nedeniyle sevmezler, Umay ise yıllar önce çocuğunu aldırmasına neden olduğu için ona kin duyar.

Rezzan, oğlu Yıldırım'ı çok önemseyen bir anne rolündedir. Ancak, Yıldırım'ın aşk yaşayacağı kadını dahi kendi seçmek ister ve Lebriz'i bu nedenle Yıldırım'a yaklaştırır. Ancak Yıldırım'ın Ümran'a olan aşkı buna engel olur. Rezzan'ın bir kadın olarak başka kadınları ezen ve aşağılayan bir kimlikle temsili, medyada kadına bakış açısından yine sorunlu bir temsildir. Özellikle sınıfsal çatışmaların kadın üzerinden vurgulanması ve kadının tehlikeli ve entrikacı bir kimlik ile temsili medyanın kadına yönelik ötekileştirici ve olumsuz yaklaşımını yansıtır niteliktedir.

Dizide modanın bir tüketim aracı olarak bilhassa Umay ile görünürlük kazandığı söylenebilir. Umay'ın bir sosyete ikonu olarak giydiği kıyafetleri, ayakkabıları, aksesuarları, saç, makyajı ve fiziksel özellikleri dizinin yayınlandığı 2018-2019 yayın döneminin popüler moda kalıplarını yansıtır ve kadınlar için idealize edilen moda algısı oluşturulmuş olur. Umay'ın giyim kuşamı ile imgelenen moda algısı bireylerin sosyo-ekonomik koşulları ile ilişkilendirilir ve belirlenen moda parametrelerine uyum sağlayabilmek için paranın değerine vurgu yapılır. İzleyiciye, idealize edilen moda kriterleri içinde bulunabilmesi için paraya ihtiyaç duyduğu bilgisi verilir ve moda, izleyicide tüketme arzusunun temel nesnelerinden biri kılınır. Dizide zengin kadınların giydiği kıyafetler ve fiziksel özellikleri görüntü imajları oluşturulur ve izleyicinin yaratılan renkli ve parlak evrende büyülenmesi sağlanır. Umay dışında Hayat da Umay'ın yalısında yaşamaya başladıktan sonra popüler moda kalıpları içinde giyinmeye başlar ve pahalı kıyafetleri ile Umay'a benzer bir görüntü sergiler. Lefebvre (2016:181) açısından, moda, terörist toplumun tümleşmiş bir parçasını meydana getirir. Herhangi bir terör biçimini, net bir terörü egemenleştirir. Moda, gündelik yaşamı onu önemsizleştirerek denetler. Gündelik moda haline gelmez, dolayısıyla moda sayılmaz. Moda düzleminde geçen yaşamlarda her daim bir takım harikalar görülür. Aynı zamanda gündelik yaşam, devamlı dışlansa bile var olmaya devam eder. Terörün egemenliği bu şekildedir: "Moda olgusu, düşünceye, sanata, kültüre, bütün alanlara yayıldığı ölçüde bu hâkimiyet artar". Lefebvre'den hareketle modanın dizide yalnızca giyim kuşam bağlamında değil, kültür, sanat, düşünceler, gündelik pratikler, kullanılan dil ve üslup, davranışlar bağlamında da önemli bir tahakküm aracı olarak kullanıldığı ifade edilebilir. Dizide kullanılan popüler kültür temsilleri ve pratikler izleyiciye dayatılır ve gündelik yaşam bu yolla kontrol altına alınır. Karakterlerin benzer ve birbirini tekrarlayan tarzda giyinmeleri, davranışları, düşünceleri, benzer dil ve üslup özelliklerine sahip

olmaları ve benzer bir yaşam biçimi ile temsil edilmeleri popüler kültür ile karakterize edilen bir moda yaklaşımına içkindir.

5.1.2.2.10. Dizide toplumsal sınıfların temsili ve gündelik pratikleri

Kardeş Çocukları dizisi gündelik yaşamda toplumsal sınıfların temsili açısından da incelenmiştir. Dizi anlatısı temel olarak yoksulluk ve zenginlik karşıtlığı üzerine inşa edilmiştir, alt ve üst sınıf, temsil edilen iki farklı toplumsal sınıftır. Dizide orta sınıfların genel olarak temsil edilmediği ve bu sınıfın gündelik yaşam pratiklerinin aktarılmadığı görülebilir. Temel mücadele alt ve üst sınıf arasındadır ve sınıf farklılıkları bu minvalde tanımlanır. Ümran, Hayat ve Cemal Karalılar Köyü'nde yaşamakta olan alt sınıf bir aileyi temsil eder, Kevser ve köyde yaşayanlar da bu sınıf içinde betimlenir. Umay, Hayal, Volkan, Reşat, Lebriz, Yıldırım, Rezzan, İdil, Adnan ve Mert üst sınıfı temsil eden karakterlerdir. Bunun dışında Savaş da sokaklarda büyümüş alt sınıf üyesi olan bir karakterdir.

Dizide farklı toplumsal sınıflar içindeki karakterler için gündelik yaşamın görünümünün farklılaştığı söylenebilir. Alt sınıfı temsil eden karakterler daha çok zoraki zaman ya da çalışma zamanı içinde bulunurken gündelik yaşamın görece baskısı altındadırlar. Alt sınıf için yaşam bir mücadele alanıdır ve bireyin kendini gerçekleştirmesini ve geliştirmesini sağlayıcı pratiklerle genel olarak karşılaşmaz. Lefebvre'ye göre (2017:177) bireysel ihtiyaçlar mecburiyetin baskısı altındadır. Bunlar, gündelik yaşamın üzücü mecburiyetleridir. “Yemek yemek, içmek, giyinmek gerekir...” ve birey bunları yapabilmek için çalışmak zorundadır. Ancak birey varlığını devam ettirebilmek adına çalıştığında, hem diğer şeylerden haz almaz, hem de bunlara zaman bulamaz. Aynı eylemlere her seferinde tekrar dönülür, yaşam yaşamı devam ettirmekle geçer. Aynı zamanda, tüm insani gereksinimler bir güç teşkil edebilir, “yani bir özgürlük, bir sevinç, bir mutluluk kaynağı olabilir”. Ancak ihtiyaçları, kör mecburiyetlerin tahakkümünden kurtarmak veya hiç olmadı bu düzlemin etkisini yavaş yavaş hafifletmek gerekmektedir (Lefebvre,2017:177). Buradan hareketle diziye baktığımızda, alt sınıf olan karakterlerin boş zamanlarını daha çok dedikodu ya da entrikalar ile geçirdikleri ve böylece bu zamanın onlar için değersiz ve ölü bir zamana dönüştüğü görülebilir. Bu bireyler tüketim etkinlikleri ile genel olarak temsil edilmezler. Ancak zenginlik ve tüketme arzusu bireyin temel tatmin kaynağı olarak yansıtılır ve

karakterler buna ulaşabilmek için büyük bir istek duyarlar. Böylece bir yandan içinde bulundukları koşulları değiştirmek için var gücü ile çalışmaları öğütlenirken ve bu fikir ile kapitalist ideolojinin üretim ilişkileri desteklenirken, bir yandan da üst sınıfta yaşanan birçok soruna şahitlik etmeleri suretiyle var oldukları koşullar ile yetinmeleri gerektiğine dair politik bir düşünce üretilir. Hayat'ın Karalılar Köyü'nde yaşarken Umay'ın hayatını büyük bir hayranlıkla izlemesi ve o hayata özenmesi, bulunduğu koşulları değiştirme isteğinin ve direnişinin temel sebebidir. Dizide alt sınıftan olan karakterlerin, daha çok gündelik yaşamın yükümlülüklerini yerine getirmek için bir çaba içinde olduklarını görürüz. Ümran'ın özel alanı temsil eden evinde temizlik ve yemek yapması, bulaşık yıkaması, ütü yapması vb., Cemal'in tarlada işçilerle çalışması, Hayat'ın üniversite sınavına hazırlanması, Kevser'in Rezzan'ın evinde hizmetli olarak çalışması, Ümran'ın ördüğü şeyleri pazarda satması, Lebriz'in yanında çalışması vb. karakterlerin yaşamlarını devam ettirebilme mücadelelerine ilişkin etkinliklerdir. Bu pratiklerin dışında kalan boş zamanda ise daha çok dedikodu içeren gündelik sohbet ve diyalog etkinliği içinde görülürler. Dizide alt sınıfla temsil edilen pratiklerden bir diğeri olan şiddet ile de alt sınıfın güç ve tahakküm altındaki yaşam koşulları daha da güçleştirilir ve dramatikleştirilir. Zira şiddet, özellikle alt sınıftan olan kadınların mahkûm oldukları, erkek egemen bir toplumsal yaşamın en temel parçası olarak aktarılır. Bu açıdan alt sınıf için son derece niteliksiz ve yabancılaşmış, özgürlüğün yok edildiği, sömürü ideolojisi altında, hegemonik bir zaman kullanımı söz konusudur. Çünkü karakterlerin gündelik yaşamda kendilerine ayırdıkları, gevşedikleri, saf eğlence içeren ya da onların bireysel gelişimlerini destekleyen, kültürel, sosyal, sanatsal ya da toplumsal bir pratikle karşılaşmayız. Üst sınıf olan karakterlerin gündelik pratiklerine bakıldığında ise, daha çok boş zamanın varlığından söz edilebilir. Sahip olunan sosyo-ekonomik üstünlüğün bireylerin gündelik pratiklerini tüketimle ilişkili olarak farklılaştırdığı görülür. Karakterler yaşadıkları ihtişamlı alanlarda yoğunlukla tüketerek ve dedikodu ya da entrika yaparken görülür. Alt sınıfın için daha baskılı görünen gündelik yaşam, üst sınıf için yabancılaşmış bir tüketim alanına dönüşmüştür. Lefebvre'ye göre (2017:158), zenginlik tıpkı güce benzer şekilde, bireyin yüceliğinin ve güzelliğinin unsurudur. Bireyin problemlerinin çözümü, güçsüzlüğün, fakirliğin, basitliğin ortaklaşılmasında değil, güç ve varlığın yanındadır. Her şeyin alınıp satılabilir olduğu ve bilinçlerin öteki metalden daha önemsiz bir meta olduğu yaşamda paranın satın alamayacağı şey yok gibidir. Para, burjuva toplumunun insani değerlerden uzak yaşantısında, bireyin kendisinden kopartılmasına işaret eder; para sözü

edilen yabancılaşmanın göstergesi olmanın da ilerisindedir. Doğrudan bireyin yabancılaşmasıdır, bireyin “yabancılaşmış özüdür” (Lefebvre, 2017:158) Dizide, üst sınıf karakterlerin, birçok farklı sorunla betimlenen gündelik yaşamları da tıpkı alt sınıf gibi onları geliştiren sosyal, kültürel, sanatsal ve yaratıcı etkinlikleri genel olarak içermez. Zira para ve gücün karakterler tarafından, onları üretken ve gelişmiş kılan (kültürel ve teknik açıdan) pratikler için kullanılmadığı görülür, aksine bu koşullar bireyin kendine ve kimliğine yabancılaşmasının aracına dönüştürülmüştür. Nitekim üst sınıf için temsil edilen yalnızca birkaç farklı boş zaman pratiği söz konusudur. Bunlardan biri spordur. Bazı sahnelerde Umay ve Hayal, bir tüketim nesnesine dönüştürülmüş (spor yapılan yer, kullanılan araçlar, kıyafetler vb. ile) spor etkinliği içinde görürlür. Bunun dışında, karşılaşılan bir kaç sosyal etkinlik (Umay’ın dernek kapsamında düzenlediği etkinlikler) sosyalleşme işlevine değil tüketim ve eğlence işlevine içkindir ve bu etkinliklerde kullanılan görüntü imajlar da dizinin parlak ve ihtişamlı tüketim evrenini yansıtır. Üst sınıf için de boş zamanda en fazla temsil edilen pratik, dedikodu ve entrika içeren sohbet ve diyalogdur. Gündelik yaşam bir oyun ve entrika alanına dönüştürülür ve birey özüne yabancılaştırılarak değersiz bir yaşama hapsedilir. Bu sınıfta karşılaşılan pratiklerden biri diğeri de tıpkı alt sınıfta görüldüğü gibi şiddettir. Bu sınıf da sözlü ve fiziksel şiddetle yoğun olarak temsil edilir. Dahası para ve iktidarın şiddeti meşrulaştırdığı ve bu güç ile bireyler üzerinde tahakküm kurulabileceği düşüncesi üretilir. Alt sınıfta kadınlar şiddet görürken ve anlatıda erkek şiddeti egemenken üst sınıfta şiddet genel olarak kadınla yani Umay ile bütünleştirilir. Umay para karşılığı tuttuğu adamlara istediği kişiler üzerinde şiddet uygulatır. Yani bu sınıfta şiddet ile para ve iktidar arasında kurulan bağ dikkat çekicidir.

Dizide toplumsal sınıflar açısından orta sınıfların yeterli bir temsil alanı söz konusu değildir. Alt ve üst sınıfla temsil edilen gündelik yaşam, orta sınıfların gündelik pratiklerini genel olarak içermez, zira dizi anlatısı yoksulluk ve zenginlik karşıtlığı üzerinedir. Temel olarak vurgulanmak istenen nokta, dizide gerek alt sınıf gerekse üst sınıf karakterlerin gündelik yaşam pratikleri açısından niteliksel bir farklılıkla karşılaşılmadığı, etkinliklerin yalnızca tüketim ve değişim değeri bağlamında niceliksel bir değişim içerdiğidir.

5.1.2.2.11. Dizide gündelik mekân

Araştırmada, dizide kullanılan mekânlara, orada üretilen anlam bakımından da yaklaşılmış olup, mekânın gündelik yaşam içindeki yeri sorgulanmıştır. Mekânlar hiç kuşkusuz orada üretilen ilişkiler sayesinde anlam kazanan, iktidar ve anlam mücadelesinin temel bileşenlerinden birini oluşturur. Dizinin bu minvalde öncelikle toplumsal sınıfların temsili bakımından farklı mekânlara sahip olduğu görülebilir. Ümran ve ailesinin yoksul yaşantısını tanımlayan mekân, Karalılar Köyü'ndeki evdir. Bu ev ile yaratılan görüntü imajlar, bu ailenin sosyo-ekonomik koşullarına dair ipuçları verir. Yıkık dökük görünümlü evde, eşyalar da eski ve yıpranmıştır ve ev içindeki nesnelerin her biri yoksulluğu betimler. Ayrıca bu mekânda kurulan ilişkiler de orada sürdürülen yaşam mücadelesini ve hayatta kalmanın zorluklarını metaforik olarak gösterir. Ailenin yoksulluğu şiddet ile bütünleştirilir ve gündelik yaşam tüm bu koşullar altında daha da baskılı ve metodik bir alana dönüşür. Bu mekânda kullanılan dil şiddet dilidir ve bu dil karakterlerin mutsuz ve karanlık içindeki yaşantılarını yansıtır. Mekân, bireylerin benliklerinin yok edildiği bir tahakküm alanını simgeler. Hiçbir izleyicinin içinde var olmak istemeyeceği denli, vahim bir mücadele ve şiddet alanıdır.

Stüasyonistlerin önemli meselelerinden biri deneyimlenen mekânın eleştirisidir. Stüasyonistler açısından mekan “boş” veya “nötr” bir alan olarak değerlendirilemez. Aksine en temel iktidar ve savaşım ortamıdır. Neo-kapitalizmde mekân, metalaştırılmış ve güçlü bir toplumsal tahakküm aracına çevrilmiştir (Gardiner, 2016:151). Dizide, Umay ve Reşat'ın yalısı da tahakkümün sürdürüldüğü mekânlardan bir diğeridir. Yalı zenginlik, güç, ihtişam, zarafet içerir ve lüks yaşamı simgeler. İki havuzlu lüks yalıda kullanılan objelerin tamamı zenginliğin betimleyicisidir. Görüntü imajlarla büyüleyici ve parlak bir yaşam evreni betimlenir. Mekân bu ihtişamı ile iktidarın gücünü simgeler. Mekân içindeki iktidar ilişkileri bilhassa Umay karakteri ile temsil edilir ve Umay, mekânı ekonomik ve politik bir iktidar ve tahakküm alanı olarak kullanır. Mekânın anlamı, Umay ve diğer karakterlerin gündelik yaşam biçimi ve ilişkileri ile üretilir. Bu mekân içindeki ilişkiler Umay tarafından kontrol edilir ve yönlendirilir. Nitekim onun iktidarının kaynağı entrika ve yalanlarıdır. Reşat ve Hayal, Umay'ın egemenliği altında ezilen iki karakterdir. Umay her ikisini de kendisine layık olmadıkları gerekçesi ile sürekli aşağılar ve eleştirir. Daima en üstün olanın kendisi olduğunu

düşünür ve her şeye çıkarları ile yaklaşır. Aslında dışardan bakıldığında her izleyicinin içinde olmak isteyeceği kadar büyüleyici olan yalı; içinde yaşananlar, mutsuz karakterler, yalanlar, entrikalar ve türlü sorunlar ile karanlık bir mekân dönüştürülmüştür. Böylece mekân içinde yaratılan ilişkilerle bir baskı ve tahakküm alanı olarak kendi anlamını üretmiştir.

Dizinin mekânlarından bir diğeri de Yıldırım'ın yalısıdır. Gerek yalı gerekse yalıda kullanılan tüm objeler zenginliğin ve ihtişamın simgeleyicisidir. Yıldırım'ın yalısında iktidar Rezzan'dır. Öztürk'e göre (2012:19) bir mekanın iletişimsel unsurlarını dikkate alan bir değerlendirme; mekan, iktidar, mücadele ve direniş gibi temel kavramlardan bağımsız biçimde gerçekleştirilemez. Bunun nedeni mekânın tarih süresince iktidarlar tarafından üzerinde denetim ve disiplin oluşturmak amacı ile girilen mücadelenin bir aracı olmasıdır. Bu yaklaşımla, Rezzan evdeki otoriter ve yönetici kişidir, bu nedenle iktidarı temsil eder. Yıldırım'ın Rezzan'a karşı gelmek suretiyle geçmişinin peşine düşmesi ve çocuğunu araması ise, onun iktidara karşı mücadelesi ve direnişini yansıtır. Ancak bu durum Rezzan'ın gücünü ve etkisini ortadan kaldırmaz. Evdeki ilişkileri kontrol eden ve karar verici daima kendisidir. Saner yalısı da, içinde yaşanan ilişkiler ve çatışmalarla sorunlu bir mekânı simgeler. Tıpkı Karay'lar yalısı gibi bu mekân da zenginliğin görkemini yansıtırken yapısal baskı ve tahakküm ile negatif bir anlam yüklenmiştir. Yalıdaki karakterlerden en sorunlusu İdil'dir. İdil'in psikolojik sorunları, Hayat'a kötülük yapmasına neden olur ve İdil, sapkın tavır ve davranışları ile hastalıklı bir kişilik olarak betimlenir. Neticede Umay'ın tuttuğu adamlar tarafından Savaş sanılarak öldürülür ve bu suretle cezalandırılır. Bu anlamda Saner yalısının ışıltılı yüzü ve ihtişamı, onun karanlık yüzünü gizleyen bir mistifikasyon işlevi görür, ışıltılı yüz karanlık yüzü bastırır (Gökmen, 2020:118).

Lefebvre'ye göre (2019:24) mekân, üretici güçler ve işbölümünden ayrı düşünülemez. Mülkiyet ile ilişki ortadadır. Mübadele, kurumlar, kültür ve bilgi ile bağlantılıdır. Mekân alınıp satılır bir mübadele değerine ve kullanım değerine sahiptir. Bu minvalde, dizide kullanılan mekânlardan bir diğeri Reşat'ın mimarlık şirketidir. Şirket, Reşat'ın zenginliğinin kaynağıdır. Sıklıkla gösterilmeyen şirket ortamı ile ilgili genel bir izlenim oluşturulurken daha çok Reşat'ın çalışma odası ekrana getirilir. Zaman zaman Umay, Volkan ya da Lebriz de bu odada Reşat ile diyalog içinde görülürler. Şirket her ne kadar bir kamusal mekân olarak var olsa da bu alanda işin ne şekilde yürütüldüğüne ya da

emek-değer mücadelesine ilişkin bir bilgi aktarılmaz, yalnızca görüntü imajlar temsili bir alan oluşturur. Bu mekânda kurulan ilişkiler Reşat'ın daha çok Umay ile mallarının mülkiyeti konusunda yaşadığı anlaşmazlık ve diyalogları içerir. Umay'ın Reşat'ten boşanmayı tüm maddi varlığını ve şirketi almak kaydı ile istemesi, bu mekânın ticari bir meta olarak kullanıldığının göstergesidir. Yani şirket üretim yapılan bir alan değil, sahip olunmak istenen bir iktidar ve güç kaynağı olarak temsil edilir. Şirket sahipliği, zenginliği devam ettirebilmenin ve böylece iktidarı korumanın temel aracıdır ve yapısal tahakkümün mekânsal araçlarından biri olarak temsil edilir.

Dizi mekânlarından biri de diziye ikinci sezonda dâhil olan karakterlerden İdil'in babası Adnan Harmancı'nın şirketidir. Adnan da zengin bir iş adamıdır. Amacı Yıldırım'dan İdil'in intikamını almaktır. Adnan Umay'ı tehdit ederek Reşat'ın akıl hastanesinde olduğu dönemde şirketine ortak olur. Adnan'ın şirketi bir üretim alanı işlevi ile değil oğlu Mert'i de dâhil ederek intikam planları yaptığı bir entrika alanı olarak betimlenir. Bu nedenle bu mekânda da işin niteliğine ya da üretim ilişkilerine dair bir anlam üretilmez. Şirketin görsel olarak büyüklüğü Adnan'ın gücünü simgeler. Dizide kullanılan mekânlardan bir diğeri de Umay'ın Cemal'i saklamak için tuttuğu evdir. Bu ev bir mekân olarak içinde kurulan ilişkilerle bir entrika ve şiddet alanı olarak kurgulanır. Cemal'in şeytani şiddeti bu mekânı karanlık ve ürkütücü bir alana dönüştürür. Umay'ın birkaç kez geldiği ve Ümran'ın şiddet gördüğü bu mekân bir esaret alanıdır.

Dizide tüketim mekânlarının da kullanılan mekânlardan biri olduğu görülebilir. Bu mekânlar otel, restoran, cafe, eğlence mekânları vb. alanlardır. Üst sınıf, boş zamandaki gündelik yaşam pratiklerinin bir bölümünü tüketim mekânlarında gerçekleştirir. Zira tüketim bu karakterlerin en önemli tatmin ve haz kaynağıdır. Kendilerine ve değerlerine yabancılaşan bireyler tüketerek hazzı ulaşmanın yollarını arar. Gerek alt sınıf gerekse üst sınıf için tüketim mekânları birer arzu alanı olarak temsil edilir. Umay'ın katıldığı davet mekânları da birer tüketim alanıdır. Bu alanlarda katılımcıların şık ve pahalı kıyafetleri, değerli takıları ve aksesuarları, saçları, makyajları, yenilen içilenler, gerçekleştirilen etkinliklerin tamamı ve mekanın dekoratif özellikleri da tüketimle ilişki içindedir.

5.1.3. Zalim İstanbul Dizisinde Gündelik Yaşam Analizi

5.1.3.1. Dizinin içerik analizi verileri

Dizinin örneklem dahilindeki “1., 3., 7., 8., 13., 15., 19., 22., 24., 25.” bölümleri incelenmiştir. Bu bölümlerin tüm sahneleri izlenmiş ve bu sahnelerde görülen gündelik yaşam pratikleri sayılarak kaydedilmiştir. Kurgu ile, bir sahneden sonra başka bir sahnenin gösterildiği ve ardından önceki sahnenin tekrar ekrana getirildiği durumlarda da sayma yapılmıştır.

Boş (Serbest) Zaman (Eğlenceye ayrılan)

Zorunlu Zaman (Mesleki/işe ayrılan)

Zoraki Zaman (Ulaşım, yürütülecek işlem, formaliteler, vs. gibi iş dışındaki çeşitli gerekliliklere ayrılan zaman)

Çizelge 5.11. Boş Zaman-Zorunlu Zaman-Zoraki Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Zalim İstanbul)

Boş (Serbest) Zaman	Zorunlu Zaman (Çalışma Zamanı)	Zoraki Zaman
795	258	255

Çizelge 5.12. Boş Zaman-Aile ve Özel Yaşam-Zorunlu Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Zalim İstanbul)

Boş (Serbest) Zaman	Aile ve Özel Yaşam	Zorunlu Zaman (Çalışma Zamanı)
795	161	258

Boş Zaman-Zoraki Zaman Pratikleri

Çizelge 5.13. Boş Zaman ve Zoraki Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Zalim İstanbul)

Boş Zaman (Serbest Zaman)	
Serbest etkinlikler (oturma, dinlenme, uyuma, gezinti, evde bir şeyler içme vb.)	125
Tüketim etkinlikleri (Restorantta/Cafede yeme-içme, eğlence etkinlikleri, alışveriş, moda, medya kullanımı, vb.)	92
Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet (Gündelik yaşamla ilişkili monolog, diyalog ve sohbet)	483
Sosyal Etkinlikler/Eğlence Etkinlikleri	11
Kültürel ve Sanatsal Etkinlikler	4
Hobiler (Spor, müzik vb)	3
Cinsellik	8
Zoraki Zaman	
Gündelik iş ve formaliteler (Yemek yapma, bulaşık yıkama, temizlik yapma, ulaşım, fatura ödeme, banka işlemleri vb. iş ve formaliteler)	54
Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet (Gündelik yaşamla ilişkili monolog, diyalog ve sohbet)	231
Siyasi / Hukuki Etkinlikler	11
Toplumsal Etkinlikler	0
Eğitim Etkinlikleri	0
Sağlık Etkinlikleri	32
Dini Etkinlikler	5
Şiddet	37

Çalışma Zamanı Pratikleri

Çizelge 5.14. Çalışma Zamanı Pratikleri Sayısı (Zalim İstanbul)

Çalışma (İş) Etkinlikleri	115
Çalışma ortamı içerisinde iş dışı yaşamla ilişkili sohbet, diyalog ve pratikler	141

Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet İçerikleri (Gündelik yaşamla ilişkili söylem, sohbet ve diyaloglar):

Çizelge 5.15. Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet İçerikleri Sayısı (Zalim İstanbul)

Dedikodu ve Entrika	481
Tüketim/Para	85
Çalışma/İş	8
Gündelik Yaşam Konularına İlişkin Genel Diyaloglar (Yaşam, sağlık, ekonomi, eğitim vb. genel yaşam konuları ve deneyimler)	157
Zorunlu İhtiyaçlar	7
Ahlak ve Değerler,	55
Sosyal, Kültürel ve Sanatsal İçerikli Konuşmalar	0
Aşk	26
Şiddet	38
Sınıf Farklılıkları	38
Siyaset/Hukuk	3

5.1.3.2. Dizinin eleştirel söylem analizi

5.1.3.2.1. Dizinin anlatı ve tür özellikleri

Zalim İstanbul dizisi bir televizyon draması ve yerli dramalar içerisinde anlatı türlerinden biri olan “süren serial” özelliği taşır. Çelenk (2005: 290) çok kanallı televizyon

dünyasının içeriklerinde kısa süreli eğilimler biçimindeki (trendy) belirlenimlerin en fazla kullanıldığı anlatı türlerinin televizyon dramaları olduğunu söyler. Söz konusu trendy eğilimlerin televizyon ortamında tüm drama türlerinde görülebileceğini dile getirir: “her bir bölümün bağımsız ve kendi içinde belli bir kapanma mantığı içeren olaylar dokusu etrafında kurulduğu, uzun yıllar boyunca sürdürülebilen diziler ve mini diziler, bütünlüklü bir hikâyeyi belli sayıdaki bölüme yayarak bir devamlılık içinde anlatan serialler ya da yine bütünlüklü bir öyküyü çok daha uzun bir süreye yayarak yan öyküler ve yeni katılımlarla iki üç yıl devam ettiren süren seriallerde olduğu gibi” (Çelenk, 2005:a.g.y). Mutlu’ya göre de (1991:200), televizyonda dizi ve seriyaller olan iki farklı formatın olumlu yanlarının bir araya getirilip olumsuz yanlarının ortadan kaldırılması ile elde edilen dizi-seriyaller televizyon dramasının en yoğun kullanılan formatı haline gelmiştir.⁸ Bu kuramsal veriler minvalinde, *Zalim İstanbul* incelendiğinde dizinin her bölümünün kendi içinde bir öykü içermesine rağmen devam eden bütünlüklü öyküsü sayesinde uzunca bir dönem yan öykü ve yeni katılımlar ile seyircinin bağlılığının devam ettirildiği bir süren serial özelliği taşıdığı söylenebilir.

Dizi anlatısı modern ve geleneksel çatışması üzerine kurulmuştur. Bu çatışma diğer dizilerde de görüldüğü gibi yoksulluk-zenginlik karşıtlığı üzerine inşa edilir. Dizide Hatay’lı yoksul bir aile ile İstanbul’da yaşamakta olan zengin Karaçay ailesi arasında bir varoluş mücadelesi anlatılır. Dizi anlatısının en temel özelliği, gizemli ve tehlikeli sırlar içermesi ve anlatı boyunca bu sırlar üzerinde verilen mücadeledir. Dizide kapitalist dünyanın temel yaşam biçimi ve modern değerleri karşısında geleneksel ve yerel değerlerin tutunma mücadelesi konu edilir. Anlatıda modern-geleneksel, yoksul-zengin, iyi-kötü, doğru-yanlış, ahlaklı-ahlaksız, namuslu-iffetsiz gibi ikili karşıtlıklar konu edilir. Geleneksel ve modern yaşamdaki ilişkiler, ahlak, namus, aşk, oyun, entrika, rekabet, güç, iktidar ve intikam gibi kavramlar etrafında işlenir.

⁸ Söz konusu birleşik formatta, bölümlerin her birinin açılıp kapanan bir hikâyeyi ekrana getirdiği şekilde, süregelen bir hikâye de anlatılmaktadır; bu yolla seyircinin bir ya da birkaç bölümü izleyememesi onun diziden ayrılmasına neden olmaz; dahası devam eden hikâye aracılığıyla da diziye bağımlı bir izleyici kitle üretmek mümkündür. Bölümlerin kendi içlerinde bütünlük içeren hikâyeleri, söz konusu bölümleri hareketli kılarken, süren hikâye karakterlerin mekân ve zamanda açılmasına imkân sağlayarak bunların etkili biçimde gelişimini basitleştirir. Mutlu, E. (1991). *Televizyonu Anlamak*. Ankara: Gündoğan Yayınları, 200.

Anlatıda çok sayıda karaktere yer verilir ve karakterlerin her biri farklı özelliklerle betimlenir. Yerli dizilerin neredeyse her birinde izlediğimiz alt ve üst sınıf ilişkileri, izleyicide bununla ilişkili belirli bir izlenim yaratır; aktarılan imajlarla söz konusu iki sosyo-ekonomik olguyla ilişkili temel ölçüt ve değerler belirlenir. Bu bağlamda, dizilerde sıklıkla rastlanıldığı şekilde *Zalim İstanbul*'da da idealleştirilen ve izleyicinin özendirildiği yaşam biçimi, kapitalizmin tüketim kültürü odaklı bir yaşamdır. Dizide, zenginliğe, lüks yaşama, ihtişama, gösterişe, para ve güce ulaşmanın çekiciliği anlatılır. Ceren gibi para ve lüks yaşamda tatmin arayan karakterlerle idealleştirilen, aslında kapitalizmin tüketimle ilişkili pratik ve değerleridir. Anlatıda karakterler aracılığıyla iyilik ve kötülüğe dair betimlemeler yapılır. Bunun yanında, ahlak nedir, ahlaklı olmak ne demektir, ahlaklı olmanın temel kriterleri nelerdir, namus nedir, namuslu olan ya da namussuz olan kimdir gibi sorular üzerinden ahlak ve namus kavramlarına ilişkin bir yaklaşım geliştirilir. Geleneksel ve modern olan ile ahlak ve namus kavramları ilişkilendirilir. Böylece mutlak iyi ya da mutlak kötüyü belirlemek hedeflenir. Modern yaşamın çıkmazları ve bireylerin taktiksel var oluş mücadeleleri konu edilir.

Zalim İstanbul, televizyonda anlatı türlerinden biri olan melodram özelliği taşıyan bir metne sahiptir. Klasik Yeşilçam melodramlarından uzaklaşan belirli özellikler taşır, ancak anlatının kuruluşu ve gelişimi açısından bir melodram anlatısı olarak değerlendirilebilir. Nitekim anlatı, bir zıtlıklar metni olan melodramın temel zıtlığı olan iyilik ve kötülük çatışması üzerine inşa edilir. Melodramların bilhassa bir ahlak metni olma ve geleneksel ahlakı yeniden üretme özelliği dizide korunur ve namus ve ahlak kavramları ile anlatının temel ölçütleri belirlenir. Cawelti (akt. Rapping, 1999:677), melodramı “ahlaki fantezi dünyası yaratmak” şeklinde tanımlar; fonksiyonu dünya düzeninin doğrularını yansıtmaktır, izleyicinin geleneksel doğru ile yanlış, iyi ve kötü kalıplarını ortaya çıkarır. Elmacı'ya (2013:265) göre de melodram, verili düzenin içselleştirilmesi sağlar ve “genel bir ahlaki formun” varlığına ilişkin düşüncüyü güçlendirir. Bu minvalde *Zalim İstanbul*'un karakterlerin yaşadıkları çatışma durumlarına indirgenen bireysel hikâyelerle ve genel (toplumsal) sorunları gizleyerek yeterince ele almaması ile, özel alana indirgenen sorunlara odaklanması ile, ahlaki bir fantezi evreni yaratması ile melodram metni özellikleri taşıdığı ifade edilebilir. Dizi orta sınıf yaşamını ve ahlaki değerlerini temel alır ve aileyi merkeze taşır.

Melodramlar, şeytani ve tehlikeli olan karşısında iyi ve masum olanın mücadelesini ve bu mücadelede yaşadığı acılara şahitlik etmemizi sağlayan bir aşırılıklar metnidir. *Zalim İstanbul* bu minvalde klasik Yeşilçam melodramları gibi aşırılıklar içermese de, iynin kötü karşısındaki mücadelesi benzer bir tarz ve üslupla sürdürölür. Bunun dışında zengin-yoksul, geleneksel-modern, doğru-yanlış, ahlaklı-ahlaksız, namuslu-iffetsiz, madur-suçlu zıtlıkları da metnin melodramatik zıtlıklarıdır. Melodramlarda kadın ve erkek arasında kurulan çatışmanın dizide Şeniz-Nedim, Ceren-Cenk, Şeniz-Ağah gibi karakterler arasında kurulduğu göröllebilir. Melodramların bir kadın ve aşk metni olma özelliğı de dizide korunur; anlatı kadın karakterler üzerine inşa edilir ve aşk, anlatının merkezdeki konularından birini oluşturur. Temelde Şeniz ve Nedim üzerinden bir varoluş çatışması konu edilse de Nedim ve Cemre aşkı, dizinin saf aşkını simgeler ve bu aşk, anlatıyı çevreler. Akbulut’a göre, “sevgiye, aşka dayalı bireysel arzu ile toplumsal yasaklar, birey ile toplum arasındaki gerilim melodramın temel çatışmasını oluşturmaktadır” (Akbulut, 2008:58). Melodramlara dramatik ivme kazandıran, saf aşkın temsili kadın ve erkeğın kavuşmalarıyken, dizide bu durum Cemre ve Nedim aşkı ile temsil edilir. Ancak metnin ana hikâyesi masum ve madur olan Nedim ile kötü ve tehlikeli olan Şeniz’in intikamla beslenen ilişkileridir, Cemre Nedim aşkı ise bu intikamın tesirinde ortaya çıkan bir hikâye olarak betimlenir. Nedim ve Cemre’nin kavuşmaları için verdikleri mücadele de, metnin melodramla ilişkisi kuran parametrelerinden biridir.

Zalim İstanbul’da Nedim’in çocukluğında Cenk tarafından camdan atılarak düşmesi ve tekerlekli sandalyeye mahkûm edilmesi ile başlayan dramatik öyküsü, ilerde yaşadığı acılı durumlarla devam eder. Bu bağlamda anlatı acıdan beslenir ve korku, kaygı, hüzn, mutsuzluk, kayıp ve gözyaşı unsurlarını içerir. Nedim’in kötü yazgısı, Cemre’ye olan aşkı ve ona kavuşamaması ile devam ettirilir. Melodram metinleri duygusal tesiri yüksek olan metinlerdir ve izleyicinin acıyı, kederi ve gözyaşını tam olarak duyumsaması hedeflenir; nitekim *Zalim İstanbul*’da da yaşanan olaylar, metnin dramatik ivmesini oldukça yükseltir ve izleyicide hissi reaksiyonlar yaratır.

Zalim İstanbul melodramatik tesadüfler içeren bir metindir. Tüm hareketler planlı şekilde gerçekleştirilmez, zaman zaman rastlantılar olayların gidişatını belirler. Ancak tipik bir melodram özelliğı olan abartı ve aşırılıklarla fazla karşılaşılmaz. Bu anlamda dizinin bir

melodram metni özelliği taşıdığı, ancak klasik melodram metinlerinden belirli sapmalar gösterdiği söylenebilir. Ayrıca, melodram türünün özelliklerinin günümüz toplumsal ve kültürel iklimine uyarlandığı ve popüler kültürle bağlantı içinde anlatının biçimlendirildiği de söylenebilir. Nitekim Yeşilçam döneminin toplumsal ve kültürel bağlamı içinde aşırılıklarla karakterize edilen melodram metinleri, tarihsel olarak yaşanan sosyo-kültürel dönüşümlerle beraber bu aşırılıkların görece törpülediği metinlere dönüşmüştür.

5.1.3.2.2. Dizinin öyküsü ve olay örgüsü

Dizi Antakya’da yaşamakta olan yoksul bir ailenin İstanbul’a uzanan hikâyesini konu eder. Seher iki kızı, bir oğlu ve kayınvalidesi ile Antakya’da yaşar. Eşini kaybetmiştir, çocuklarına çok düşkündür ve onları korumak için hayatını adayan bir annedir. Seher ve ailesinin yolu İstanbul’da lojistik sektörünün sayılı şirketlerinden birine sahip olan ve memleketlileri olan Agâh Karaçay ile kesişir. Zengin Karaçay ailesi ise türlü sorunları olan bir ailedir. Agâh’ın çok düşkün olduğu yeğeni Nedim, ona abisinden yadigârdır. Şeniz, Agâh ile evliyken, Agâh’ın abisi ile bir ilişki yaşar ve ondan hamile kalır. Abisi evlidir ve bir çocuğu vardır, Şeniz’i ve bebeğini kabul etmez. Bunun üzerine Şeniz’in planıyla Agâh Cenk’in kendi çocuğu olduğunu sanır ve olanların hiç birinden haberdar olmaz. Agâh’ın abisine bir pusu kurulur ve öldürülür. O oğlu Nedim’i Agâh’a emanet eder, bunun üzerine Nedim, Agâh’ın evinde yaşamaya başlar. Cenk Nedim’i daima kıskanır ve ondan nefret eder. Onda bu duyguları yaratan ve onu Nedim’e karşı kıskırtan ise annesidir. Bir gün evlerinde oyun oynarlarken Cenk Nedim’in camdan aşağı düşmesine neden olur. Nedim bu olaydan sonra tekerlekli sandalyeye mahkûm olur, konuşma ve hareket etme yetisini kaybeder. Şeniz ona sürekli işkence yapmaya başlar, çünkü geçmişte yaşadıklarını bildiği için ondan nefret ediyordur, iyileşmemesi için türlü entrikalar planlar. Agâh ise Nedim’i çok sevmektedir ve yalnız kalmaması için onu evlendirmeye karar verir. Karaçay yalısında hizmetli olarak çalışan Nurten Agâh’ın memleketlisidir, Agah ondan memlekette güvenilir bir kız bulmasını ister. Nurten, Neriman’ı tanır ve ona konuyu açar. Neriman ise para ve zenginlik düşkünü bir kadındır ve teklifi hiç düşünmeden kabul eder. Karakteri kendine çok benzeyen, parayı seven ve sürekli zengin olma hayali kuran torunu Ceren’i evlendirmeyi planlar. Ceren’e ise Nedim değil evin oğlu Cenk ile evleneceği yalanını söyler. Ceren o sırada nişanlıdır, Neriman’ın teklifini hemen kabul eder. Yaptığı oyun ve entrikalarka nişanlısından ayrılır,

İstanbul'a gitmek için kardeşlerini ve annesini razı etmeye çalışır. Bir gün Cemre ile tartıştıkları bir anda yangın çıkmasına neden olurlar ve bunun üzerine her şeyini kaybederler, İstanbul'a gitmek zorunda kalırlar. Neriman'ın planı ile İstanbul'da çalışmak için Agâh'ın yalısına giderler. Agâh, Şeniz'den olanları saklar. Nurten'in yakınları olarak onları müstemilata yerleştirir. Ardından evde çalışmaya başlarlar. Cemre hemşire olduğu için Agâh'ın isteği ile Nedim'in bakımını üstlenir. Seher, Ceren, Neriman ev işlerini Civan da Agâh'ın kızı Damla'nın şoförlüğünü üstlenir. Ceren, evin oğlu Cenk'le birçok kez cinsel birliktelik yaşar. Cemre ise Nedim'in neden o hale geldiğini ve iyileşmediğini araştırmaya başlar. Nedim'e yardım etmek ister. Bir gün Şeniz Ceren'in oğlu ile birlikte olduğunu ve hamile olduğunu öğrenir, buna engel olmak için planlar yapar, zira Cenk de Ceren'i istemez. Şeniz entrikaları ve türlü oyunları ile Ceren'i Nedim ile evlendirir. Cemre ise Nedim'in işkence çektiğini kanıtlamak için uğraşır, Ceren ile düğün günü Nedim'i kaçıtır. Nedim bulunur ve eve getirilir, Cemre ise yaptığı şey yüzünden cezalandırılır, hemşirelik lisansını kaybeder ve yalıdan uzaklaştırılır. Cemre bir süre sonra Nedim'i kurtarmak için ona ilgisi olan Cenk ile bir anlaşma yaparak evlenir. Bu kâğıt üzerinde bir evliliktir ama herkes gerçek olduğunu düşünür. Aslında Cemre ve Nedim birbirlerine âşıktır. Agâh Nedim'in iyileşebileceğini öğrenir ve psikolog desteği ve tedavi ile Nedim ayağı kalkar, sağlığına kavuşur. Bundan sonra Şeniz'den ve Cenk'ten intikam almak için planlar yapmaya başlar. Cemre, Cenk ile evlendiği için Nedim ona çok kırgındır. Sonunda Cemre'nin neden evlendiğini öğrenir, ancak intikam planını gerçekleştirmek için ondan vazgeçmek zorundadır. Öykü, Nedim ile Cenk ve Şeniz arasında yaşanan olaylar ve intikam savaşı, Agâh'ın öğrendiği gerçekler, Ceren'in Şeniz ile mücadelesi ve bebeğini kaybetmesi, Seher'in tüm yaşananlar karşısında güçlü kalma mücadelesi, Cemre'nin Cenk ve Nedim arasında yaşadıkları ile sürdürülür.

İlk bölümü 1 Nisan 2019 tarihinde Kanal D ekranında yayınlanan *Zalim İstanbul*, tezin yazılmakta olduğu dönemde yayınlanmaya devam etmiş ve 22 Haziran 2020'de sona ermiştir. Araştırmada dizinin örneklem dâhilinde belirlenen 10 bölümü izlenmiş ve bu bölümlerdeki gündelik yaşam pratikleri incelenmiştir. İzleme yapılan bölümler; 1., 3., 7., 8., 13., 15., 19., 22., 24., 25. bölümlerdir. Bu bölümlerin izlenme nedeni, araştırmanın yöntem bölümünde de belirtildiği gibi metinde öykü, konu, olay örgüsü ve karakterler bakımından yaşanan dönüşümlerin belirlenebildiği bölümler olmasıdır. Bölümler amaçlı örnekleme

teknîği ile seçilmiştir. Araştırma, dizinin izleme yapılan son bölümüne kadar olan verileri içermektedir.

5.1.3.2.3. Dizide boş zaman (serbest zaman)

Dizide gündelik yaşam pratikleri ile ilişkili olarak yapılan incelemede, boş zamanın örneklem dâhilinde izleme yapılan 10 bölümde toplam 795 kez ekrana getirildiği görülmüştür (3.1). Bu anlamda inceleme yapılan diğer iki dizi gibi bu dizide de dizi karakterlerinin yoğunlukla boş zaman pratikleri ile temsil edildikleri ve bu zamanın gündelik yaşamın en ağırlıklı dilimini oluşturduğu söylenebilir. Lefebvre (2016:65-66) modern yaşamla birlikte gündelik yaşamın baskı ve zorlukları nedeniyle bireylerin boş zamana daha az ulaşabildiklerini düşünür. Dizi bu minvalde incelendiğinde, teorisyenin yaklaşımının aksine, boş zamanın daha fazla ve kolay elde edilebildiği sonucuna ulaşılmıştır. Boş zamanın süresi toplumsal sınıflar açısından farklılaşsa da, reel yaşamda elde edilenden oldukça geniş bir boş zaman kullanımının söz konusu olduğu düşünülmektedir. Bu anlamda dizide toplumsal gerçekliğin bağlamından koparıldığı ve dönüştürüldüğü sonucuna ulaşmak mümkündür. Zira alt sınıfla temsil edilen Seher ve ailesi için her ne kadar boş zamanın süresi daha az, üst sınıfla temsil edilen Karaçay ailesi için daha fazla olsa da, alt sınıf için dahi gündelik yaşamın baskı ve zorluklarının daha sınırlı aktarıldığı ve onların da bu zamanı daha serbestçe elde edebildikleri görülebilir. Aytaç'a göre (2002:234) kapitalist etiğin ilk zamanlarda pek hoşlanmadıkları boş zaman hakkı, bir süre sonra artı değer elde edilmesi ve üretmek için tüketimin gerekliliği, gerek boş zamanı onaylayan gerekse söz konusu zamanı bir tüketim alanı biçiminde örgütlemeyi amaçlayan iktidar tarafının bu zamanı kontrol altına almalarını getirdi.

Dizide boş zamanda gerçekleştirilen pratikler içinde (Çizelge 3.3) ilk sırada boş zaman ve zoraki zamanda 714 kez izlenen “gündelik söylem, diyalog ve sohbet” vardır. Dizi anlatısının mekânsal olarak daha çok özel alanla sınırlı olması, gündelik diyaloglara bu denli fazla yer verilmesinin nedenini oluşturur. Karakterlerin boş zamanlarını yoğun olarak belirli konular üzerine kurdukları diyaloglarla geçirdikleri görülebilir. Oluşturulan diyalogların anlatılan öykü etrafında gündelik yaşamla ilişkili nasıl bir ideolojik, politik ve iktisadi söylem içerdiği ise çalışmada ayrı bir başlık halinde ele alınmıştır. Boş zamanda ikinci sırada en fazla

gerçekleştirilen pratik 125 kez izleme yapılan “serbest etkinlikler (oturma, dinlenme, uyuma, gezinti, evde bir şeyler içme vb.)”dir. Bu pratik, bireylerin bireysel ya diğer bireylerle gerçekleştirdikleri serbest etkinlikleri içerir ve daha çok bireylerin rahatlama ve dinlenmesini sağlayıcı türde etkinliklerdir. Bireyin çalışma ve gündelik yaşamın baskı ve sorumluluklarından uzaklaştıkları anlarla ilişkilendirilebilir. Ancak dizide bu etkinlik türü içinde dahi bireylerin mental olarak gündelik yaşam sorunları ile meşgul göründükleri ve bireysel bir rahatlama ve zevk almanın tam anlamıyla gerçekleşmediği görülebilir.

Modern yaşamda boş zamanın farklılaşan anlamı ve söz konusu alanda inşa edilen pratiklerin ideolojik ve ticari sömürü içeren yapısı, boş zamanın bireylerin yaşam hakkı olan bir alan yerine “ticari/endüstriyel/siyasi ve ideolojik bir av sahası” şeklinde ele alınmasını getirmektedir (Aytaç, 2002:233). Nitekim dizide 92 kez izleme yapılan (Çizelge 3.3) “tüketim etkinlikleri” (cafe/restorant türü mekânlarda yeme-içme, eğlence etkinlikleri, alışveriş, moda, medya kullanımı vb.) bu düşünce ile ele alınan ve boş zamanda en fazla ekrana getirilen pratiklerden biridir. Dizide Karaçay ailesinin ihtişamlı ve lüks yaşantılarını çerçeveleyen görsel imajlar, tüketimi manipüle eden birer meta olarak kullanılır. Dizinin varsıllığı betimleyen görsel imajları, izleyicinin bu yaşam biçimine büyük bir heves ve hayranlık duymasını hedefler. Nitekim Karaçaylıların havuzlu lüks yalıları göz alıcılığı ve görkemi ile etkileyicidir. Karaçay ailesi içindeki karakterlerin kıyafetleri, saçları, makyajları, aksesuarları, kullandıkları eşyalar, gittikleri mekânlar, alışveriş pratikleri, eğlence ve sosyal etkinlikleri, kullandıkları teknolojik araçlar (telefon, tablet vb.) vb. tüketimin ideolojik sömürüsünün fetiş bir nesnesi olarak işlev görür. Dizide özellikle Damla’nın ünlü bir sosyal medya fenomeni olması ve popüler bir üslupla story’ler yayınlaması, günümüz yeni medya kullanımının tüketim ideolojisi içindeki yerini tanımlar niteliktedir. Damla’nın pahalı kıyafetleri, takıları ve gösterişli hayatı ile lüks yaşam biçimini sergilediği storyleri, bütünsel olarak kapitalist kültürün tüketimci atraksiyonları olarak kodlanır.

Dizinin boş zaman pratiklerinden biri de 11 kez izleme yapılan (Çizelge 3.3) “sosyal etkinlikler/eğlence etkinlikleri”dir. Bu kategoride karakterlerin daha çok eğlence pratikleri ekrana getirilir. Karaçay ailesinden Damla ve Cenk eğlence hayatına düşkün kişiler olarak betimlenir. Ayrıca Karaçay yalısında düzenlenen parti ve eğlence etkinlikleri de bu kategori içinde değerlendirilir. Nitekim bu etkinliklerle de hegemonik tüketim ideolojisi ve yaşam

biçimi desteklenir ve bu daha çok üst sınıfla ilişkilendirilir. Zira Seher'in kızları Ceren ve Cemre ancak evlilikleri dolayısı ile bu etkinliklere erişebilmişlerdir. Dizide boş zaman pratiklerinden bir diğeri ise 8 kez izlenen “cinsellik” pratiğidir. Görece az sayıda ekrana getirilen bu pratik, dizinin cinselliği, izleyici bakışının bir nesnesi ve bir sömürü aracı olarak yoğun biçimde kullanmadığını kanıtlar niteliktedir. Nitekim bu durum Türkiye'nin mevcut siyasal ve toplumsal konjonktürü ile uyumlu bir perspektif içerir. Türkiye'de kültürel yeniden üretim alanlarındaki içerik yapılaşmasının mevcut iktidar yönetiminin politik, ekonomik ve kültürel yaklaşımları tesirinde oluşturulduğu görüşü desteklenir.

Gündelik yaşamın rutin halini almış ve değersizleşmiş “ölü zamandan” insani potansiyelle yüklenmiş ve kendini gerçekleştirmeye odaklanan bir mekân/zaman şekline dönüştürülmesi, Lefebvre'nin kuramda merkezi bir değer taşır (Gardiner, 2016:142-143). Marx'a göre de, “artı-emek yaratmak için gerekli emek-zamanı azaltmak değil, toplumun gerekli emeğini belirli bir asgari dereceye düşürmek söz konusudur artık. Bu azalmanın dolaylı sonucuysa, toplumun tüm üyelerinin, herkese tanınmış olan boş zaman ve olanaklar sayesinde, sanat, bilim vb. alanlardaki eğitimlerini geliştirebilmeleridir” (Marx,1997:26). Ancak *Zalim İstanbul'un* gündelik yaşamda boş zamanın inşası açısından Lefebvre ve Marx'ın yaklaşımlarını kapsayan bir görünüm içermediği görülebilir. Dizide bu yaklaşımlar çerçevesinde yapılan incelemede (Çizelge 3.3), boş zamanda gerçekleştirilen pratiklerden “kültürel ve sanatsal etkinlikler” kategorisi özel olarak ele alınmış ve bu etkinlik türünün yalnızca 4 kez ekrana getirildiği görülmüştür. Bu kategori içinde Agâh, Cemre ve Nedim kitap okurken ve Cemre ve Nedim piyano çalarken izlenir. Bu bağlamda dizide bireylerin kültürel ya da sanatsal potansiyellerini geliştirecek türde yaratıcı ve eğitici etkinliklerle oldukça az sayıda karşılaşıldığı söylenebilir. Nitekim, *Zalim İstanbul* da izleme yapılan diğer iki dizi gibi ticari televizyon endüstrisini destekleyen bir içerikle üretilmiş, televizyonun hâkim ve popüler anlatı sistemini koruyan yapımlarından biridir. Zira, bireylerin kültürel, sanatsal, bilimsel ve çok yönlü gelişimlerini destekleyen bir zaman/meکان kullanımı yerine tüketimin baskılandığı, insani ve sanatsal yaratıcılıkların yitirildiği, endüstrileştirilmiş ve niteliksizleştirilmiş bir zaman/meکان kullanımı söz konusudur. Bu sebeple, dizide genel olarak beşeri/yaratıcı insan yerine verili/sistemin ürettiği insan vurgusunun hakim olduğu görülebilir. Dizi karakterlerinden Cemre bu anlamda, diğer karakterlerden ayrılır ve kapitalizmin rekabeti ve bireysel çıkarları idealize eden ideolojisinin aksine, dayanışma ve

insancıl değerleri öne çıkaran bir karakter olarak yer alır. Ancak beşeri/yaratıcı insan olmaya çalışan Cemre'nin, gündelik yaşam pratikleri bağlamında beşeri/yaratıcı etkinliklerle temsil edilmemesi de dizinin temel paradokslarından birini içerir. Bu anlamda Cemre her ne kadar verili bir insan olmamaya çalışsa da gerçekleştirdiği pratikler diğerlerinin pratikleri ile görece aynıdır.

Etrafımızdaki çağdaş denilen birey, yaşadığı bir yorulmanın veya bir gerginliğin ardından, telaşın, kaygının ve uğraşlarının neticesinde ilk olarak boş zaman ister. Günümüzde sıklıkla kullanılan “rilaks olma” diye ifade edilen şeyi ister. Birey, iş yaşantısının ve ailevi veya özel hayatının kendisine vermediklerini boş zamanda bulmayı ister (Lefebvre, 2017:39). Bireyin sözü edilen isteği ile ilişkili pratiklerden biri de hobileridir. Dizide boş zamanda gerçekleştirilen “hobiler (spor, müzik, fotoğraf çekmek, dans etmek, doğa yürüyüşü vb.)” yalnızca 3 kez izlenmiştir. Bu pratikler havuzda yüzme ve spor etkinlikleri olarak gözlenir. Bu kategori dizide genel olarak Karaçay ailesi için temsil edilir. Zira alt sınıf karakterleri boş zamanlarında bu tarz bir etkinlik gerçekleştirirken görmeyiz. Nitekim bu pratiğin de dizide bireylerin sosyo-ekonomik sınıfı minvalinde ele alındığı ve tüketimci kapitalizmin yeniden üretim araçlarından biri olarak değerlendirildiği görülebilir. Ancak, alt sınıf kimlikler için tanımlanmayan bu etkinlik, varsıl yaşamı imajlarla aktarılan Karaçay ailesi bireylerine özgü bir etkinlik olarak ele alınsa da, onlar için dahi oldukça düşük bir temsil oluşturur.

Özetle *Zalim İstanbul* dizisinde boş zamanın kapitalizmin ereklerine uygun biçimde bir tüketim alanı biçiminde inşa edildiği, bu alanın bireyin özgürleşme ve toplumsal kesimlerin kendini gerçekleştirme alanı işlevi taşımadığı söylenebilir. Bu alan ticari sömürü ve manipülasyonun bir aracı ve metaların tüketilme alanıdır. Bu alanda birey hazzının kaynağı artı değer üreten metalar ve tüketimci eylemlerdir. Bunun yanında boş zamanda bireylerin ağırlıklı olarak meşgul oldukları pratiklerden biri olan dedikodu ve entrika içerikli diyaloglar da ideolojik ve iktisadi bir söylem içerir. Bireyin politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel sistemle ilişkili düşünce üretmektense dedikodu ve entrika üretmesinin yeğlenmesi, mevcut koşullarını sorgulamayan, rızacı ve pasif bir birey olmasını sağlama düşüncesi ile ilişkilendirilebilir. Ticari televizyon pratiğinin bir ürünü olan diziler hiç kuşku yok ki kapitalist endüstrinin en temel parçalarından biridir. Böyle bir yapıda, bireylerin boş

vakitlerini onlara zihinsel ya da bedensel potansiyel kazandıracak etkinlikler yerine başkalarının yaşamları hakkında dedikodu ve planlar yaparak, bunun yanında da “tüketimci atraksiyonlar” (Aytaç, 2002:251) ile geçirmeleri, varolan ekonomi-politik sistemin yeniden üretimi anlamına gelecektir. Bu ise gerek iktidar çevreleri gerekse kapitalist güçlerin çıkarlarını içeren ideolojik bir zemin içerir.

5.1.3.2.4. Dizide çalışma zamanı (zorunlu zaman)

Dizide çalışma zamanına ilişkin yapılan incelemede bu zamanın toplam 258 kez (Çizelge 3.1) ekrana getirildiği görüşmüştür. Bu zaman içinde de toplam 115 kez “çalışma (iş) etkinlikleri”, 141 kez ise “çalışma ortamı içerisinde iş dışı yaşamla ilişkili sohbet, diyalog ve pratikler” izlenmiştir. Yani çalışma zamanı, iş ile ilişkili pratiklerden çok iş dışı yaşama ilişkin diyalog ve atraksiyonlar içerir. Zira, karakterler bu alanda özel yaşamları ile ilişkili sorun ve eylemlerle meşgul görünürler.

Çalışma zamanı, boş zamanın kazanılması için bireye zorunlu olarak baskılanan bir zaman boyutunu ifade eder. Yani birey bu zamanı yaşamadan, onu rahatlatacak, haz ve eğlenceye adanmış, ya da onu üretken ve gelişmiş kılacak boş zamanı elde edemez. Bu sebeple boş zamanın çalışma zamanı ile ilişkisi ortadadır. Boş zamanda tüketimci sömürüye maruz bırakılan insan çalışma zamanında da bu sömürünün bir parçası kılınabilmek için artı değer üretmekle görevlendirilir. Bu nedenle çalışma zamanının, kapitalist üretim koşullarının yeniden üretilmesini sağlayan bir araç işlevi taşıdığı söylenebilir. Dizide çalışma alanı olarak Agâh’ın yalısı ve lojistik şirketi kullanılmıştır. Her iki alanda da Agâh, ekonomik ve politik anlamda egemen otoriteyi temsil eder. Öncelikle Karaçay yalısında çalışan hizmetli ve diğer çalışanlar, egemen erke rıza göstermek zorunda olan işçiler olarak konumlandırılır. Yalının baş hizmetlisi Nurten, evin hanımı Şeniz ve patronu Agâh’ın otoritesi karşısında oldukça rızacı ve pasif bir işçi konumundadır. Şeniz ve Agâh’ın emrivaki tavır ve istekleri karşısında yalnızca görevini yapmaya odaklanmış, adeta robotlaştırılmış bir işçi olarak yer alır. Yalıda Nurten dışında çalışan korumalar da aynı rızacı yaklaşımla işini yapmaya kuruludurlar. Seher, kızları, oğlu ve Neriman da yalıda çalışmaya başlamalarının ardından bu otoriter çalışma sistemine dâhil olurlar. Çalışanların birçoğu bulunduğu statüyü ve sınıfını sorgulama çabası içinde değildir ve mevcut koşullarını kabullenmiş görünür,

Seher'in küçük kızı Ceren ve kayınvalidesi Neriman dışında. Ceren varolduğu sınıfı ve Artvin'deki yaşam koşullarını hiçbir zaman beğenmemiştir. Bu nedenle devamlı suretle kurduğu zenginlik hayali, onun tek yaşamsal amacı haline gelir. Ceren ve Neriman'ın iflah olmaz para hırsları, aslında kapitalist rejimde sıradan bir işçiden beklenen rızacı ve tatminkâr davranış kalıpları içinde ele alınamaz. Zira, kapitalizm işçinin sermaye sahipleri için bir yandan emek gücünü sonuna kadar kullanmasını bir yandan da sürekli tüketmesini beklerken, amacı bireylere varoluş koşullarını sorgulatmak değildir. Ceren ve Neriman'ın daima var olandan daha fazlasını istemeleri, daha çok tüketme arzularının ve tüketime olan sonsuz hayranlıklarının bir göstergesidir. Bu sebeple Ceren ve Neriman'ın her ne kadar işine odaklanmış ideal bir işçi rolünde olmasalar da, tüketime olan düşkünlükleri ile kapitalist ideolojinin kucak açtığı bireyler olduğu söylenebilir. Onların emek harcamadan kısa yoldan zengin olma istekleri ise, Certau'nun (2008:113) taktik kavramı ile açıklanabilir. Certau'ya göre taktik sürekli hamleler yapar. Tüm fırsatları kullanır ve onlara bağlı olur. Elde ettiklerini saklayabileceği, mülkiyetini artırabileceği ve çıkışları varsayabileceği bir üssü yoktur. Elde ettiklerini saklama imkânı yoktur, söz konusu "mekânsızlık" onun hareketliliğini mümkün kılar: "Özel Konjonktürlerin, belirli bir mülkiyete sahip erkin gözetiminde açtığı çatlakları, son derece hassas ve özenli bir biçimde, kullanılması gerekmektedir. İşte bu çatlaklar kurnazlık 'kaçak avlandığı yerlerdir. Buralarda yaratır sürprizlerini. En beklenmedik yerde ortaya çıkıverme olanağına sahiptir. Kısacası kurnazlıktır" (2008:114). Certau'ya göre (2008:114) "kurnazlık zayıfın harcıdır ve genelde sadece kurnazlık 'son çare' olarak ona kalandır". Certau'nun yaklaşımı ile diziye döndüğümüzde, Ceren ve Neriman'ın aslında türlü entrika ve planla zengin olma mücadelelerinin, güçlü Karaçay ailesi karşısındaki zayıflıklarının ve kurnazlıklarının bir göstergesi olduğunu söyleyebiliriz. Kapitalizm bazıları için nasıl bir zenginlik üretmekte ve onların gücüne güç katmakta ise, zayıf olanlar için de onların kendi taktiklerini üretmelerini ve hamlelerini yapmalarını sağlayacak bir paradoks üretir. Bu anlamda Ceren ve Neriman gibi karakterlerin kurnazlıkları, kapitalizmin kendi içinde ürettiği bir çelişki olarak, bu sistemin ürünüdür.

Dizide Agâh'ın lojistik şirketinde çalışanları ile katı bir ilişki sürdürdüğü ve şirketin otoriter, kural koyucu ve baskın gücü olduğu görülebilir. Şirket yapısal bir baskı ile yönetilir ve Agâh çalışanlara gerek sözlü gerekse fiziksel şiddet uygulayabilen bir işveren olarak konumlandırılır. İş ilişkileri tamamiyle emir ve tahakküme dayalıdır. Çalışanlar bu baskıya

boyun eğen, pasif birer makine gibi kurulmuşlardır. Onların bu konumları, kapitalizmin işçi kavramsallaştırması ile büyük bir uyum içindedir; emek gücü sömürülen ve en üst performansla çalışması beklenen işçi karşısında onu sistemik bir tahakküme mahkûm eden işveren bulunur. Dizide şirket, lojistik alanına ve üretime ilişkin bir anlatım içermez. Zira, işin ne şekilde sürdürüldüğüne ilişkin bilgi verilmez. Bir kamusal mekan temsili olan şirket, aslında Agâh'ın aile ve özel yaşamına ait sorunların sürdürüldüğü bir alan olarak inşa edilir, bu nedenle kamusal mekân işlevini yitirir. Agâh ve çalışanları şirkette toplam 60 kez iş etkinlikleri ile meşgul görünürken, 87 kez özel yaşamla ilişkili sohbet, diyalog ve pratiklerle görüntülenir (Çizelge 3.4). Bu anlamda dizide şirketin, daha çok Agâh'ın ekonomi-politik güç ve otoritesini temsil eden bir imaj alanı olarak kullanıldığı ifade edilebilir. Bunun yanında şirket, Nedim, Cenk ve Agâh arasında yaşanan iktidar mücadelesinin de temel nesnesidir.

Özetle, dizide çalışma zamanının gündelik yaşamdaki temsili düşük olduğu söylenebilir. Bireylerin çalışma etkinlikleri görece az sayıda ekrana getirilirken iş dışı yaşamla ilişkili pratikler daha ağırlıklıdır. Bu sebeple reel yaşamda deneyimlenen türde bir zaman/mekân kullanımının varlığından söz edilemez. Bununla birlikte, çalışma yaşamı, bireylerin üyesi oldukları sınıf koşullarını tanımlayıcı bir görünüm içerir. Çalışanlar genel olarak içinde bulundukları sisteme uyumlaştırılmış ve rızacıdırlar. Bu anlamda, kapitalist endüstrinin üretim ilişkilerini dışlayan bir diyalog ya da pratikle karşılaşmaz; genel olarak efendi-köle anlayışı içinde, güç sahibi bir otorite ve onun baskısı altında yalnızca işini yapmak üzere robotlaştırılmış çalışanlar bulunur. Bu bakış açısı ise ona sunulan imajlarla zenginliğe ve tüketime özenen, bu nedenle de daha fazla çalışması ve sınıf atlaması fikri baskılanan bir izleyici üretme ve neticede kapitalist ideolojiyi destekleme hedefi ile içseldir.

5.1.3.2.5. Dizide zoraki zaman

Lefebvre'ye göre (2017:177) bireysel ihtiyaçlar zorunluluğun baskısı altında bulunurlar. Bunlar, gündelik yaşamın can sıkıcı zorunluluklarıdır; “yemek yemek, içmek, giyinmek gerekir ...” ve sözü edilenleri yapabilmek için de birey çalışmak zorundadır. Ancak birey yaşamını devam ettirmek amacı ile çalıştığında diğer şeylerden haz alamaz ve bunlara zaman da bulamaz ve aynı işlere her seferinde tekrar başlanır, yaşam yaşamı devam ettirmekle geçer. Gündelik yaşam felsefesi bu şekilde betimlenmekteydi ve hala da bu

şekilde betimlenmektedir. Aynı zamanda “dünyayla insani ilişki olarak düşünülen her insani ihtiyaç bir erk olabilir, yani bir özgürlük, bir sevinç ya da mutluluk kaynağı olabilir. Ama ihtiyaçları kör zorunluluğun hükümranlılığından söküp almak ya da en azından bu alanın nüfuzunu adım adım azaltmak gerekir” (Lefebvre, 2017:177). Dizide zoraki zamanın (ulaşım, yürütülecek işlem, formaliteler vs. gibi iş dışındaki çeşitli gerekliliklere ayrılan) toplam 255 kez ekrana (Tablo 3.1) getirildiği görülmektedir. Bu zaman, bireylerin çalışma zamanı dışında olsalar da, boş zaman içinde de bulunmadıkları ve gündelik yaşamın bir takım yükümlülükleri için geçirdikleri zaman boyutunu tanımlar. Bu zaman ve mekân boyutunda bireyler özel alanda ev işleri (temizlik yapma, yemek yapma, yemek yeme, bulaşık yıkama vb.) ve bireysel ihtiyaçları (duş alma, öz bakım vb.) ile meşgul olmakta, özel alan dışında da siyasi/hukuki etkinlikler, sağlık etkinlikleri, eğitim etkinlikleri, dini etkinlikler, toplumsal etkinlikler vb. pratikler ile temsil edilmektedir. Bu minvalde dizide betimlenen zoraki zaman açısından aşağıdaki verilere ulaşılabilir (Çizelge 3.3):

Dizideki karakterler zoraki zaman içinde en fazla “gündelik söylem, diyalog ve sohbet” pratiği ile izlenmiştir. Zoraki zamanda toplam 231 kez izleme yapılan “gündelik söylem, diyalog ve sohbet” pratiği, toplam 255 kez izleme yapılan zoraki zaman içinde önemli bir ağırlığa sahiptir. Bu zaman dilimi içinde ikinci sırada toplam 54 kez izleme yapılan “gündelik iş ve formaliteler” gelir. Bu pratikler karakterlerin gündelik yaşamda yerine getirmekle yükümlü oldukları gereklilikleri tanımlar. Nitekim, oldukça düşük oranda izleme yapılan bu tür pratiklerin dizideki azlığı, karakterlerin reel yaşamın oldukça dışında bir yaşam biçimi ile temsil edildiklerini gösterir. Dizideki yaşam reel yaşamın aksine, bireyleri gündelik iş ve formaliteler için zorlamayan bir yaşamdır. Üçüncü sırada 32 kez izlenen “sağlık etkinlikleri” yer alır. Bu pratik, karakterlerin evde ya da hastanede sağlık ile ilgili gerçekleştirdikleri eylemlerini içerir. Nedim’in evde doktorlar tarafından tedavisi, hastanede tedavisi, psikologla terapileri ve diğer karakterlerin hastanede görülen tedavi ve işlemleri bu kategoride ele alınmıştır. Dizide sağlık etkinliklerine yer verilmesi, reel yaşamda bireyler tarafından zoraki zamanda gerçekleştirilmesi gereken bir etkinlik türünün temsili açısından anlamlı gözükmemektedir. Nitekim bu, dizinin toplumsal gerçekliğe yaklaşması açısından önemlidir. Ancak, sağlık etkinliklerinin gündelik hayatta sıradan insanların deneyimlediği tarzda ve mekânlarda gerçekleştirilmemesi bu etkinliğin de yine tüketim ideolojisi ile ilişkisini ortaya koyar niteliktedir. Karaçay ailesinin bireyleri devlet hastanesi

yerine sıradan izleyicilerin birçoğunun çok da alışkın olmadığı özelliklere sahip gösterişli özel hastanelerde tedavi edilir ya da hastaneye gitmek yerine doktor eve gelir. Bu durum da dizide ele alınan bu tür bir zoraki zaman pratiği ile toplumsal gerçekliğin tüketimci manipülasyon için ne şekilde dönüştürüldüğünü ve bağlamından edildiğini gösterir niteliktedir.

Dizinin zoraki zamanda yer verdiği diğer bir pratik türü ise toplam 11 kez izleme yapılan “hukuki etkinlikler”dir. Bu etkinlik türü de metinde Agâh’ın hukuki işlemlerini, Agâh ve Nedim arasındaki şirket hisseleri ile ilgili işlemleri, Şeniz ve Ceren’in hukuki işlemlerini, Ceren’in boşanması ile ilgili işlemleri vb. içerir. Bu etkinlik türü, dizide ekonomik erk ve iktidara sahip olabilmek ya da onu koruyabilmek için karakterler arasında yaşanan çatışma durumlarını betimler. Dizideki hukuki mücadelenin temel nesnesi paradır ve karakterlerin varoluş mücadelesinde para en önemli değeri temsil eder.

Dizide, zoraki zaman etkinliklerinden “toplumsal etkinlikler” ve “eğitim etkinlikleri” izlenmemiştir. Aslında reel yaşamda bireylerin gündelik zamanlarının önemli bir bölümünü kapsayan eğitim etkinliklerine dizide yer verilmemesi, reel yaşamdan bir sapmayı işaret eder. Reel yaşamda okula gitmek, ders çalışmak, eğitim almak vb. faaliyetler önemli yükümlülükler arasındadır, ancak dizide bu etkinlik türüne yer verilmez. Damla’nın özel bir üniversiteye gittiği bilgisinin verilmesine rağmen eğitim-öğretimine ilişkin bir görüntü aktarılmaz. Bunun dışında reel yaşamda bilhassa toplumun muhafazakâr kesimlerinin gündelik pratikleri arasında önemli bir yeri olan “dini etkinlikler” de yalnızca 5 kez izlenir. Türkiye’de yerli dizi üretiminde, dini motiflerle biçimlendirilen bazı dizilerin dışında genel olarak dini pratiklerin kullanılmadığı görülebilir. Nitekim çalışma örnekleminde yer alan dizilerin tamamında kaydedilen dini etkinlik sayısı oldukça düşüktür. Buna rağmen dizilerin gündelik pratikler düzeyinde olmasa da yaratılan görüntü imajlarla dini bir söylem içerdiği aşikârdır. Nitekim *Zalim İstanbul*’da Seher, Ceren’in Nedim’e kötü davrandığını görür ve onu cezalandırmak için zorla müştamilata götürür. Orada kutsal kitap Kur’an’a el basarak tövbe etmesini ister, daha önce yaşadıkları benzer bir anı ona hatırlatır. Bu sahne, dini bir ritüel ve söylemsel düzeyde dine ilişkin bir gönderme olarak yorumlanabilir. Bunun dışında Seher’in dua ederken izlendiği iki farklı sahne de dini pratik olarak değerlendirilmiştir. Dizi metnin karakterleri her ne kadar dini eylemler gerçekleştirmeseler de, metin aktardığı orta sınıf

ahlak ve değerleri ile dini bir olumlama içerir ve metnin ürettiği gizil anlam, muhafazakar bir konjonktür içinde üretilir.

Çalışmada izlenen pratiklerden bir diğeri de toplam 37 kez izleme yapılan “şiddet”tir. Bu pratik, her ne kadar Lefebvre’nin “zoraki zaman” kavramsallaştırmasına uygun görülme de “boş zaman” ya da “çalışma zamanı” için de uygun bir pratik olarak değerlendirilmemiş ve bu sebeple çalışmanın bu bölümünde irdelenmiştir. Dizide gerek sözlü ve psikolojik gerekse fiziksel şiddetin birçok kez ekrana getirildiği görülebilir. Nitekim hemen her yerli dizide aşına olunan bu pratik türü şiddetin gündelik yaşamın doğal bir parçası olarak yansıtıldığını ve meşrulaştırıldığını gösterir. Özellikle Agâh’ın çalışanlarına sözlü ve fiziksel şiddet uygulayabilen bir otorite olarak temsili, kapitalist üretim sisteminde, işverenin işçiye karşı her türlü baskı ve tahakkümünün onaylandığı görüşünü destekler. Bunun dışında Cenk’in babasını kışkandığı ve annesi tarafından yönlendirildiği için Nedim’i camdan atması, Şeniz’in Nedim’e ilaçlar vererek iyileşmesine engel olması, onu her daim tehdit etmesi ve zaman zaman ona fiziksel şiddet uygulaması, Şeniz’in Ceren’i bir otele götürerek ve bayıltarak uygunsuz videosunu çekmesi, Ceren’in çocuğunun ölümüne neden olması ve türlü entrikalar ile etrafındakilere zarar vermesi, Ceren’in Nedim’e fiziksel ya da sözlü şiddet uygulaması gibi çok sayıda örnek ile karşılaşılır. Bu bağlamda, dizi metnin genelinde kullanılan sözlü, psikolojik ya da fiziksel şiddet, hegemonik bir ekonomi-politik sistemin yeniden üretimini olanaklı kılar ve reel yaşamda da şiddeti doğal karşılayan bir izleyici üretilmesi bağlamında da önemli bir sorun içerir.

5.1.3.2.6. Dizide aile ve özel yaşam

Dizide aile ve özel yaşamın temsili ile ilişkili incelemede (Çizelge 3.2), önemli bilgilere ulaşılmıştır. Her şeyden önce izleme yapılan diğer iki dizide olduğu gibi *Zalim İstanbul*’da da aile, merkezi konumu olan bir topluluktur. Dizi anlatısı iki ailenin özel yaşantısı üzerine kuruludur ve bu iki aile ilişkileri metnin temel çatısını oluşturur. Bireylerinin varoluş mücadeleleri anlatılırken bir aile çatısı altında olmaları ve buna duyulan inanç, ailenin önemini vurgular. Her iki ailenin de farklı özellikleri ekrana getirilir ve aileler arasında sınıf farklılığı söz konusu olsa da, her ikisinde de ailenin merkezi konumu onun toplumsal anlamını betimleyici bir bilgi içerir.

Lefebvre'ye göre (2017:154), "özel yaşam" toplumsal sistemde insanların gündelik hayatlarını ifade etmek için yoğunlukla kullanılan bir terimdir: Modern dünyada bireyin özel yaşamının, burjuva ideolojisinin biçimlendirdiği bir yaşam alanı olduğu anlaşılabilir. Birey dünyayı ve orada yaşananları izlemek ve sorgulamaktan, bu yaşam biçimi ile alıkonur ve kendi yaşamına ve bu yaşamın meşguliyetlerine kapanır. Verili özel yaşam içine "aşağı bir hoşnutlukla" çekilir. Burjuva ideolojisinde en dar ve böylece yalnız ve bireysel olan en ideal olanı temsil eder. Bu bağlamda bireyin aile ve özel yaşamının değerinin vurgulanması ve bu alanın yüceltilmesi bireyin bilinç, duygu ve düşünce bağlamında genişlemek yerine daralması ve kendi özel alanına hapsolması ile ilintilidir. Birey dünyayı ve varoluş koşullarını düşünerek bilincini genişletmek yerine kendi özel alanı içinde kalır ve daralır.

Dizide Seher ve ailesi, alt sınıftan olan geleneksel bir aileyi temsille kodlanır. Bu aile Seher, çocukları ve babaanne Neriman'dan oluşur ve ataerkil aile düzeni korunur. Aile bireyleri birbirlerine bağlı olsalar da karakterlerinin, amaç ve beklentilerinin farklı oluşu onların yaşamlarını biçimlendirir. Ceren ve Neriman'ın benzer karakterde olmaları, her ikisinin de diğerlerine göre daha bencil, yararcı ve paraya düşkün olmaları ile ilişkilidir. Seher, Cemre ve Civan'ın daha dürüst, iyi kalpli ve tatminkâr bireyler olmaları ise ortak özellikleridir. Bu farklılıklar aile içinde yaşanacak çatışmaların kaynağıdır ve onların gündelik yaşamlarını tamamiyle etkiler. Seher ve ailesi muhafazakâr bir ailedir ve ahlak ve namus kavramları bu ailenin temel parametreleridir. Ailenin otoritesi olan Seher, tüm yaşananları egemen ahlak kuralları ve namus kavramı etrafında yorumlar ve bu sebeple dizi söz konusu değerlerin meşrulaştırılmasına zemin hazırlar. Dizide bu minvalde sıklıkla yerel değerler de vurgulanarak köy ve kent arasındaki değer ve inanç farklılıklarına işaret edilir. Köy yerel ve geleneksel olanı, kent ise modern olanı temsil eder. Bilhassa Seher'in yaşananlar karşısında ahlak ve namus değerlerine gönderme yapan yorumları, metnin söylemsel düzeyde egemen toplumsal söylem içinde üretildiğini gösterir. Ceren ve Neriman'ın bu değerlerin dışına çıkarak bir çatışma üretmeleri ise, egemen ahlak ve namusa aykırı davranışları nedeniyle cezalandırılmaları ile sonuçlanır ve metinde onlara karşı süregelen bir eleştiri üretilir.

Agâh ve ailesi ise kentli, modern ve üst sınıf bir aileyi temsil eder. Bu ailede, Şeniz ve çocukları ile modern değerlere işaret edilse de Agâh yerel ve geleneksel olanın

temsilcisidir. O memleketi Artvin ve geleneksel değerlerine son derece bağlı biridir. Bu sebeple Seher ile aralarında egemen ahlak ve namus kavramlarına ilişkin çok sayıda diyalogla karşılaşılır. Ailedeki sorunlu ilişkilere ve bilhassa Şeniz'in şeytani entrika ve planlarına, metinde eleştirel yaklaşılır. Agâh'ın geleneksel değerleri ile diğer bireylerin modern değerleri arasında bir çatışma yaratılır ve egemen olana inanç güçlendirilir. Zira, aile ataerkil ve erkek egemen yapının temsili olarak kodlanır. Şeniz entrika ve oyunları ile türlü müdahalelerde bulunmaya çalışsa da Agâh evin egemen, baskıcı ve yöneten gücüdür. Evde yaşayanların itaat ettiği kişidir. Metnin ironilerinden biri Agâh'ın otoritesi karşısında Şeniz'in onu yıllarca aldatmış ve kandırmış olmasıdır. Bu durum ise metnin Şeniz'i, toplumsal cinsiyet ideolojisi açısından fettan ve tehlikeli bir kadın olarak konumlandırması ve kadına biçilen toplumsal rollerle ilişkili olduğu düşünülebilir. Metne göre, aile içinde kadın üreten ve aktif bir özne değildir, fakat kadın aktifliğini tıpkı Şeniz gibi erkeği kandırma yolu ile elde edebilir, bu da sürekli bir hâkimiyet anlamına gelmez. Neticede özel alanın sahibi her ne kadar kadınmış gibi görünse de kadın bu hâkimiyeti aslında fettanlığı ve şeytaniliği ile elde edebilir. Ancak özel alanın da kamusal alanın da asıl ve daimi sahibi ve hâkim gücü erkektir ve kurnaz kadın eninde sonunda cezalandırılır. Bununla birlikte, Karaçay ailesinde Cenk'in Agâh ve Şeniz için daha değerli olduğu görülebilir. Şeniz Cenk'in şirketin başına geçmesini ve babasından sonra yönetimi devralmasını ister. Yani erkek bir kez daha kamusal alanı temsil eder ve yüceltilir. Benzer biçimde Seher ve Neriman için de Civan daha değerlidir. Civan ailenin onları koruyup kollayacak, ekonomik ve politik erkidir. Bu açıdan bu ailede de erkeğin egemen iktidar konumunun korunduğu görülebilir.

Dizide zaman zaman aile ilişkilerinde egemen ahlaki ve toplumsal değerlerin dışında muhalif/karşıt anlamların da üretildiği görülebilir. Örneğin Ceren'in Nedim ile evlendirilmesine rağmen Cenk'ten hamile olması ve ona âşık olması, Cemre'nin ise Nedim'e âşık olmasına rağmen kâğıt üzerinde olsa dahi Cenk ile evli olması egemen aile değerlerini bozan temsillerdir. Ancak her ne kadar bu temsillerle metinde geleneksel ve ahlaki olandan bir sapma görülse de tüm gerçeklerin nihai olarak ortaya çıkarılması ve söylemsel düzeyde "olması gereken" in tanımlanması ile üretilen paradoks ortadan kaldırılır. Benzer şekilde, Ceren'in Cenk ile evli olmamasına rağmen çok kez cinsel ilişki yaşaması, egemen ahlak ve namus kriterleri dışında bir eylem olarak metinde yer alsaydı da, Ceren'in bu sebeple

cezalandırılması ile söz konusu temsilin egemen olanın sınırlarında kalması ve bu yolla egemene olan inancın güçlendirilmesi sağlanmıştır.

5.1.3.2.7. Dizide ihtiyaç ve tüketim

Bireylerin gündelik yaşam pratiklerini belirleyen ve biçimlendiren şey, onların ihtiyaç ve istekleridir. Bu minvalde dizide yapılan izlemde, öncelikle bireylerin ihtiyaçlarının neler olduğuna odaklanılmış ve bu ihtiyaçların gerisindeki ekonomi-politik söylem anlaşılmaya çalışılmıştır. Gündelik yaşamda ihtiyaçlar, bireyin sosyo-ekonomik koşullarına göre belirlenir ve biçimlendirilir; bireylerin temel ihtiyacı olan doğal (zorunlu) ihtiyaçlarından (yeme-içme-giyinme-barınma vb.) yapay ihtiyaçları olan sosyal, toplumsal ve ekonomik ihtiyaçlarına değin ne tür ihtiyaçları bulunduğu ve bu ihtiyaçların ortaya çıkardığı gündelik pratikleri, sosyo-ekonomik koşullarının bir ürünüdür. Bu sebeple dizide alt sınıf olan Seher ve ailesi ile üst sınıf olan Karaçay ailesi arasında ihtiyaçların temsili bakımından bir takım farklılıklar olduğu görülebilir. Seher ve ailesi, yaşamlarını devam ettirebilmeleri için doğal ihtiyaçlarını karşılamak durumundadır ve bu da ailedeki bireylerin çalışmalarını zorunlu kılar. Bu ailede Seher, Cemre ve Civan için gündelik yaşam, doğal (zorunlu) ihtiyaçları giderebilme baskısı ile biçimlenir ve çalışma alanı ile özel alan arasında konumlanır. Onlar için sosyal ve toplumsal ihtiyaçlar ikinci plandadır ve yok denecek kadar azdır. Tüketimle aracılanan lüks ihtiyaçlar ise neredeyse hiç tasvir edilmez. Ceren ve Neriman için ise varıl yaşama dair duyumsadıkları büyük istek ve hayranlık nedeniyle, doğal (zorunlu) ihtiyaçların dışında lüks ihtiyaçlar yaratılarak bu ihtiyaçları tatmin beklentisi üretilir. Tek istekleri sınıf atlamak olan Ceren ve Neriman için haz ve zevkin kaynağı hiç kuşkusuz tüketim ve paradır. Bu anlamda dizide bu karakterler için betimlenen ihtiyaç olgusu, kapitalist tüketim ideolojisini destekleyen bir kapsam içerir. Nitekim reel yaşamda da alt sınıflar, doğal ihtiyaçlarını karşılayabilmek için çok çalışmanın baskılandığı ve çalışma dışı zamanda da yoğunlukla zoraki zaman pratikleri ile temsil edilen gruplardır, ancak kapitalizm diğer sınıflarda olduğu gibi onlarda da tüketime ve lüks ihtiyaçlara dair büyük bir arzu ve istek yaratır.

Dizide Karaçay ailesi için betimlenen gündelik yaşamda ise doğal (zorunlu) ihtiyaçların baskısı neredeyse hiç hissedilmez. Sahip oldukları ekonomik statüleri nedeniyle

bu ihtiyaçlar lüks ihtiyaçlara dönüşmüştür. Nitekim yeme-içme-giyinme-barınma gibi temel ihtiyaçların dahi aldığı biçim lüks tüketime içkindir. Sabah kahvaltıları ya da akşam yemekleri karakterlerin pahalı ve gösterişli kıyafetlerle, özel hazırlanarak katıldıkları bir seremoniye dönüşür. Yenilen, içilen, giyilen, kullanılan hemen her Şey lüks tüketimin simgesidir ve gündelik yaşam tüketimle dolayımınarak biçimlenir. Bu yaşam biçimi, alt ya da orta sınıfların daima arzu duydukları göz alıcı bir haz kaynağıdır. Bu sınıflar hazza ulaşmak için daima çok çalışmaya yönlendirilir ve sınıf atlamak için onlarda büyük bir istek yaratılır. Böylece, özellikle medya aracılığıyla tanık oldukları lüks ve varsıl yaşamlar aracılığı ile kendi koşullarına rızacı olsalar da tüm yaşamını daha fazla tüketmek ve varsıl olana ulaşmak için adayan izleyiciler üretilir.

Dizide üretilen tüketimci atraksiyonlar ile tüketim metalarına ilişkin bir arzu yaratılarak karakterlerin tatmini bu metalara erişme koŐuluna bağlanır. Tüketim ve lüks metalar karakterlerin en temel haz kaynağıdır. Tüketime ilişkin arzuyu yaratan ise, Karaçay ailesi ile betimlenen gösterişli ve lüks yaşamdır. Karaçay yalısının göz alıcı görüntüsü ve yaratılan görsel imajlar alt sınıf için ulaŐılmak istenen ihtişamlı bir dünyayı betimler. Dizide tüketim etkinlikleri (restorant-cafe etkinlikleri, eğlence etkinlikleri, alışveriş, moda, medya kullanımı, vb.) 92 kez izlenmiş (izelge 3.3) olmasına rağmen bu etkinlikler dışında daha çok kullanılan görüntü imajlarla tüketim, temel arzu nesnesi haline getirilir. Havuzlu yalının ihtişamı, kullanılan lüks eşyalar, Şeniz ve Damla'nın pahalı kıyafetleri, değerli takıları, lüks telefonları, arabaları, düzenledikleri partiler, gittikleri eğlence mekânları, Agâh'ın Őofrl arabaları ve korumaları, görkemli Şirketi, Cenk'in havai yaşam tarzı ile tüketime özendirilen bir seyirci kitle yaratılır. Lefebvre'ye göre (2016:123) toplumda tüketim maddelerinden biri de "kültür" dr. zgrmŐsesine yaşayan tüketici bir Şenlik havasına girer. Bu durum tüketiciye toplumsal biçimde gerçek fakat kurgusal, imgesel bir birlik sunar. Şehir, zel bir hazla tüketilir. Tüm Şeyler ve yapıtlar ikili hayatlarına kavuşur: hissedilebilir ve imgesel bir hayat. Tüm tüketim ürünleri, tüketimin göstergesine dönüşür. Tüketici göstergelerle yaşar: "tekninn, zenginliğin, mutluluğun, aşkın göstergeleri".

Metinde tüketimin boş zamanda daha çok kadınlarla ilişkilendirildiği görülür. Şeniz ve Damla'nın gündelik yaşamları tüketimle dolayımınırken bir alt sınıf yesi olan Ceren ve Neriman için ise tüketim en büyük arzu nesnesidir. Bu anlamda dizinin tüketimci pratikleri

daha çok kadınlar üzerinden inşa ettiği söylenebilir. Reel yaşamda da kadınların giyim kuşam, alışveriş ve moda tutkuları metnin kadını tüketimi ilişkilendirmesini olanaklı kılar. Metinde, bir alt sınıf üyesi olan Ceren ve Neriman'ın paraya ve lükse olan düşkünlüğü eleştirilirken, üst sınıf içinde temsil edilen tüketim imgeleri, mutluluğun kaynağı olarak tüketimi ve zenginliği gören bir izleyici üretmeyi hedefler, nitekim bu da metnin temel paradokslarından birini oluşturur. Dizide para hırsı olmayan ve insancıl özellikleri ile dikkat çeken Cemre karakteri, zenginlik heveslisi Ceren'e karşı idealize edilirken, metnin geneline yayılmış tüketim çerçeveli görüntü imajlar da yine bir paradoksa işaret eder. Metnin buradaki temel eleştirisi, Ceren gibi alt sınıf karakterlerin çalışmadan ve kolay yoldan paraya ve varıl yaşama erişme isteği ile ilgilidir. Metin alt sınıftan olan bireylerin sınıf atlamaları ve daha çok tüketebilmeleri için çok çalışmalarını önerir, bu süreçte Ceren gibi taktiksel varoluş mücadelesi verenlere karşı ise olumsuz bir bakış üretilir.

Metinde genel olarak kitle tüketimine uygun bir boş zaman inşası söz konusudur. Yani boş zaman, tüketim endüstrisine dönüştürülmüş kültür endüstrisinin temel nesnesi olarak organize edilir. Nitekim gerek Damla gerekse diğer karakterleri sıklıkla bir kültür endüstrisi olan medya ile ilişki içinde izleriz ve medya gündelik yaşamın temel tüketim ereklereinden biri olarak kabul edilir. Bir sosyal medya fenomeni olan Damla'nın medya kullanım pratikleri, onun medyaya olan bağımlılığını kanıtlar niteliktedir. Damla, sosyal medyayı devamlı suretle gösteriş kültürünün bir parçası olarak kullanan ve takipçilerine varıl yaşamını ve tüketimci eylemlerini sergileyerek var olma mücadelesi veren bir karakterdir. Sosyal medya onun için bir gösteriş alanıdır ve ona göre varoluşun temeli tüketmek ve tüketileni görünür kılmaktır. Gündelik yaşamında ve sosyal medyada geliştirdiği popüler dil ve söylemi de bunun tamamlayıcısıdır. Nitekim gösteri, yaşamın olumsuzlanarak eş zamanda "görünüşün doğrulanmasıdır"; bu durumda pasif şekilde onaylanmayı bekler ve şaşkınlık yaratarak tüketilir. Gösterinin baskısı, birey gereksinimlerinin, ekonomik ilerlemenin ve bunun ima ettiği "teknik ya da faydacı mantığın dayatmalarına" bağlaşıtırılmasının kilit unsurudur. Tüketim toplumunda bireyin varlığı sahip olmasına eşitlenir ve sahip olmak ise gittikçe kalıcı olmayan imge ve göstergelerin pasif şekilde tüketilmesi demektir (Gardiner, 2016:155).

5.1.3.2.8. Dizide gündelik söylem, diyalog ve sohbet

Dizideki karakterlerin gündelik yaşamlarının önemli bir bölümünü gündelik diyalog ve sohbet içinde geçirdikleri görülmektedir. İzleme yapılan diğer iki dizide olduğu gibi *Zalim İstanbul*'da da karakterler yoğunlukla özel alan içinde bulunduğundan diyaloglar oldukça fazla sayıdadır ve dizide en fazla kullanılan gündelik pratik budur. Diyalog konuları ile ilişkili olarak yapılan incelemede ise (Çizelge 3.5), toplam 481 kez “dedikodu ve entrika” içeriği ile karşılaşmıştır. Yalan ve şiddet üzerine kurulu dizi anlatısında, özellikle Şeniz ve Ceren karakteri ile ilişkilendirilen plan ve entrikalar en fazla kullanılan içeriği oluşturur. Karakterlerin çoğunun boş zaman, çalışma zamanı ve zoraki zamanda devamlı suretle dedikodu ve planlar yaparken görülmeleri, gündelik yaşamın bir ‘entrika alanı olarak’ algılanmasına neden olur. Lefebvre'ye göre (2017:80) oyun olan gündelik yaşamda oyunun ana kişisi yalnızca şans ya da şanssızlığa girdiği bahisle eylemde bulunur; şu amaca ya da bu etkiye dalga geçmeyle, nezaket ile cezbedicilikle, ironi ile ulaşacaktır. Daima bir amaca sahiptir. Ancak sahici kozlar yalnızca az rastlanır şekilde ve kötü bir biçimde ortaya çıkar. Eylem ve söylem süresince çoğunlukla dikkat çekmezler. Olacak olan nedir? Kazanmak mı kaybetmek mi diye sorar Lefebvre. Şayet amacı belirlenmiş bir oyun değilse, yalnızca kazanılmış ya da yitirilmiş bir bahisten ibarettir. Böyle bir aşamada bahisler ortaya konur ve oyuna başlanır. Oyun ve gündelik olan arasındaki ilişki çatışmalı bir ilişkidir; aynı zamanda da oyun gündelik yaşamı tam olarak yenemez; bir an biçiminde kalacaktır. Lefebvre'nin bu cümleleri dizide izlediğimiz şu diyalog ile ilişkilendirilebilir:

13. Bölüm

Ceren (monolog): Aptal, aptal, aptal.

Şeniz: Ne kadar da kendini bilen küçük tatlı bir kız. Kendini bilen ama kiminle dans ettiğini bilmeyen. En azından artık Şeniz Karaçay'ın arkasından dolap çeviremeyeceğini öğrenmişsindir, değil mi?

Ceren: Ben her şeyi biliyorum, Nedim'in servetine çöktüğünüzü de biliyorum. O Nedim olmasa bir ... olmadığınızı da biliyorum. O avukat ne masal anlatırsa anlatsın ben bu çocuğu Nedim'e doğuracağım. Bunun bedelini de senden de oğlundan da söke söke alacağım.

Şeniz: Sen avukatın masalını bırak da kendi masalına bak, çünkü o masalı ben yazıyorum ve o masal doğumda bitiyor.

Gündelik diyalog ve sohbet içeriklerinden (Tablo 3.5) bir diğeri toplam 157 kez izleme yapılan “gündelik yaşam konularına ilişkin genel diyaloglar (yaşam, sağlık, ekonomi, eğitim vb. genel yaşam konuları ve deneyimlenenler)”dır. Dizide karakterlerin gündelik hayatta yaşadıkları durumlar üzerine konuştukları görülür. Zira, metinde toplum, sağlık, ekonomi, eğitim vb. konular karakterlerin yaşadıkları olaylarla ile ilişkilidir ve genel olarak toplumsal gerçekliğe gönderme yapılan diyaloglarla karşılaşılır. Gündelik diyalog ve sohbet konularından bir diğeri toplam 85 kez izleme yapılan “tüketim/para”dır. Aslında tüketim, diyalog içeriklerine yoğun olarak yansıtılmamış olsa da dizide kullanılan görüntü imajlar, tüketime dair genel bir olumlama içerir. Dizide bilhassa üst sınıfla temsil edilen tüketim imajları, alt sınıf karakterler için onları daha fazla çalışmaya teşvik eden bir etkilene mekanizması işlevi görür. Zira tüketim tüm bireyler için çekici ve cazibeli bir haz ve mutluluk kaynağı olarak imgelenir. Tüketim dışında paranın da sıklıkla gündelik diyaloglarda konu edildiği görülebilir. Para dizide iktisadi ve politik gücün temel nesnesi olarak kullanılır ve gündelik yaşamın özünü teşkil eder, bu anlamda metinde paraya sahip olmanın güç ve değer sahibi olmaya özdeşik olduğu vurgulanır:

8. Bölüm

Seher: Sen de annesin, insan yavrusunun gözünden anlar derdini, dili ne derse desin, yüzü gülse gözünden anlarsın. Tıkarsın kulağını ağzından çıkanlara, gözünden duyarsın, ben duyuyorum, ben kızımın gözünün bebeğinden anne kurtar beni diye bağırdığını duyuyorum, sen yaptın, sen boz, sana yalvarırım sen de anasın, ben de anayım, boz bu işi aç o kapıyı, aç kapıyı ver kızımı bana, ne olur.

Şeniz: Seher hanım, kapıyı da yıksam, çatıyı da yaksam kızını duydun, kendi gözlerinle gördün, senin kızın bu köşkten gitmez, sen ne kadar toprak kokuyorum desen de senin kızın toprak kokmuyor Seher hanım, para senin kızın para kokuyor. Bu acıyı çekmek zorunda değilsin, kendi kızına hizmetçilik yapmak zorunda değilsin, ne sen ne çocukların size bir dakikada yabancılaşmış hiç tanımadığınız birinin Ceren Karaçay’ın ayakları altında ezilmek zorunda değilsiniz, kimse için işkenceyi uzatma, al sana kalanları, bas bağına, Karaçaylılara bir evlat bıraktım de, dön köyüne.

...

Şeniz: ...kızının damarlarında kan değil hırs akıyor, para, güç, sefa hırsı akıyor. İnan bana ben parmağımı bile kıpırdatmam, ne yaparsa sana kızın yapar.

Seher: Sen beni kendi kızım ile mı tehdit ediyorsun?

Şeniz: Senin kızın para için bir kendini değil, hepinizi satar, gözünüzün yaşına bakmadan ailenizi satar, birazcık aklın varsa bu kapıdan kızını bırakıp gidersin, yok gitmem kalırım diyorsan, bu kapıda parçalanmış bir aile bırakırsın.

Seher: Gitmiyorum ben kızımı bırakıp hiçbir yere gitmiyorum.

Dizide gündelik diyalog ve sohbet içeriklerinden bir diğeri 55 kez izleme yapılan “ahlak ve değerler”dir. Bu diyaloglar yoğun olarak Seher ve Agâh arasında geçer. Her ikisi de Artvin’li ve geleneksel değerlere sahip olan bu karakterler yaşanan olayları egemen ahlaki değer ve namus paradigması içinde yorumlar. Seher ve Agâh’ın bilhassa Ceren ve Cemre’nin davranışlarını ahlak ve namusla ilişkilendirerek ele almaları, metnin bu kavramlara kadın üzerinden baktığını ve bunun da toplumda kadına yönelik aile baskısı ve şiddetin meşrulaştırılmasına zemin hazırladığı söylenebilir. Metinde vurgulanan değerler genel olarak egemen söylem içinde yer almasına rağmen özellikle Şeniz, Damla, Ceren gibi karakterlerin egemen örüntülerin dışına çıktığı ve metnin bu karakterler aracılığı ile muhalif/karşıt değerleri de içerdiği görülebilir. Örneğin Şeniz’in Agâh ile evliyken abisi ile ilişki yaşaması ve ondan hamile kalması, Agâh’ı kandırarak bu durumu gizlemesi ve çocuğun kendisinden olduğunu söylemesi, Damla’nın toplumda aykırı karşılanabilecek davranışlar sergilemesi, erkek arkadaşı ile gece sabaha kadar eğlenebilmesi, eve istediği saatte gelebilmesi, açık kıyafetler giymesi ve rahat davranışları, Ceren’in Cenk ile cinsel ilişki kurması, ondan hamile kalması vb. durumların egemen ahlak ve namus kavrayışı dışında olan gündelik pratikler olduğu görülebilir. Ancak, metin her ne kadar sözlü ya da görüntü imajlarla geleneksel değerlerin sınırlarını aşıyor gibi görünse de, diyaloglarda ahlak ve namusa dair yapılan göndermelerle egemen örüntüler meşrulaştırılır ve buna aykırı davranan kişi ve pratiklerse ötekileştirir:

1.Bölüm

Seher: Benin bu hayatta üç tane pırlantam var, evlatlarımın yüzüne kara çaldırmam. Git burdan.

Ceren'in Kayınvalidesi: Kömürden de pırlantadan da olsa, ne evlatlarından ne de dünyadan haberin yok senin.

7. Bölüm

Seher: Yapmaz benim kızım öyle şey, yapmaz benim kızım öyle şey, kendini ziyan etmez, bir serseriye kanıp yapmaz benim kızım yapmaz. Bas şu düğmeye Agâh Bey.

Agâh: Daha ne olacak? Gecenin körü bir asansörün içine tıklılmış ikimizin ne yaptığını zannediyorsun sen Seher hanım? Oğlumla kızını basmaya gidiyoruz, farkında mısın?

Seher: Bas düğmeye diyorum, bas.

Agah: Bana cevap vermeden bu asansörden inmeyeceğiz Seher hanım. Seher hanım biz seninle aynı toprağın kökleriyiz, yutup hazmedebileceğimiz şeyler var, bir de boğazımıza takılıp midemize oturacak olan şeyler var. Son kez soruyorum, eğer olan olduysa, şimdi biz seninle anne baba olarak ne yapacağız? Bana bunu söyle.

7. Bölüm:

Seher: Açma ağzını, senin özgürlük ağtılarını dinleyecek hal kalmadı artık bende, bırakmadım. Utanmaz bir de gül almış eline. Bugün kırmızı gülle boyamaya çalışır gözünü, yarın daha gözünü açmadan ne olduğunu anlamadan elinin kiri olursun.

Cemre: Anne... elinin kiri falan, niye böyle konuşuyorsun.

Seher: Öyle efendim, sen bunun adına aşk dersin, onun gibi utanmaz adamlar sana elimin kiri der, yıkadım geçti der, kullanır atar seni.

Cemre: Hı, kullanılmış mendil gibi.

Seher: Sana Türk filmi gibi geliyor değil mi bu söylediklerim? Öyle ağzının ucuyla gülerek alay ederek dinliyorsun, ama sonra başına gelince gözünde yaşla arkasından böyle baka kalırsın. Bak ben gırtlığıma kadar doldum kızım, son bir damla kaldı, bir damla, taşıрма kızım, benim sabır bardağıma taşıрма.

Gündelik diyalog ve sohbet içeriklerinden diğerinin 38 kez izleme yapılan “şiddet” olduğu görülür. Dizide gerek sözlü gerekse fiziksel şiddetle sıklıkla karşılaşılır ve bu da diyalog içeriklerine yansıtılır. Şiddet genellikle ekonomik erk sahibi olanla ilişkilendirilir ve otorite, güç ve hegemonik bir baskı aracı olarak kullanılır. Bu baskıyı yoğunlukla uygulayanlardan biri Şeniz diğeri ise Agah’tır. Agâh’ın özellikle çalışanları ile tehditkâr diyalogları ve zaman zaman da onlara yönlendirdiği fiziksel şiddet bunun bir göstergesidir. Agâh çalışanları dışında diğer karakterlere de sıklıkla sözlü şiddet uygularken görülür. Şiddet, onun iktidar ve tahakkümünü yansıtan bir metafor işlevi taşır. Şeniz için de baskı ve gücün kaynağı sözlü, fiziksel ya da psikolojik şiddettir. Şeniz özellikle Nedim’e uyguladığı şiddet yoluyla varolmaya çalışır ve şiddet onun geçmişini gizlemek için kullandığı bir baskı aracına dönüşür, anlatının genelinde tahakküm mekanizmasının işletilmesinin bir vasıtası olarak kullanılır. Aynı zamanda Şeniz’in Nedim’e uyguladığı şiddet yoluyla izleyicinin acıma duygusu harekete geçirilerek anlatı dramatize edilir ve hedeflenen duyumsama yaratılır. Dizide yoğun olarak şiddetle tasvir edilen diğer karakterler Civan ve Agâh’ın adamlarıdır. Bu alt sınıf karakterler için de şiddet kendini ve yakınlarını korumanın ve itaat mekanizmasının temel göstergesidir. Şiddetle ilişkili şu diyaloglar dikkat çekicidir:

1. Bölüm

Şeniz (Nedim’e): Midemi bulandırıyor, biliyorsun değil mi? Bu kaçınıcı rezilliğin, kaçınıcı diyorum sana, ya ama tabi sen de haklısın, amcan yazar bir çek bakar icabına değil mi? (yüzünü sıkarak) biri bir gün şikâyet edecek, bir gün amcanın gücü yetmeyecek, o zaman ne olacak he, ne olacak Allah’ın cezası. Şimdi ne olacak ikimizde biliyoruz dimi? Çoktan gitmiş olmalıydın, çoktan.

13. Bölüm:

Agah: Hamza...

Hamza (Agah’ın koruması): Ne oluyor lan burada, ne diyor bu ana oğul? Duyan işiten var mı? Benim yakamızdan düşün diye tomar tomar para döktüğüm o kız için ne diyor bunlar?

Seher: Sen o parayı benim kızımı kovdurmak için döktün.

Agâh: Doğru mu diyor lan bu? (Agâh korumasına vurur) Doğru mu lan? Bu şuursuz kadının dediği doğru mu, doğru mu lan, konuş (bağırarak). Topunuzu alır ayağımın altında ezerim. Bunun hesabını bana tek tek vereceksiniz.

Dizide gündelik diyalog ve sohbet içeriklerinden bir diğeri de 38 kez izlenen “sınıf farklılıkları”dır. Metnin inşası zaten yoksulluk ve varsıllık üzerinedir ve bu çatışma, temel karşıtlıklardan birini oluşturur. Alt ve üst sınıfla temsil edilen karakterlerin gündelik yaşam pratiklerini belirleyen de temel olarak budur. Metinde üst sınıf olan Şeniz ve Damla gibi karakterlerin çoğu kez bu farklılığı vurgulayan ifadeler kullandıkları ve alt sınıf karakterleri aşağıladıkları görülür. Bu aşağılama ise alt sınıf olan karakterler tarafından (Seher, Cemre gibi) ahlak, namus ve değerler paradigması içerisinde yorumlanarak içsel bir rahatlama ile neticelendirilir. Yani karakterler paranın ve zenginliğin değil insanlığın, namuslu ve ahlaklı olmanın önemli olduğu gerekçesi rahatlatılarak, itaatkâr ve rızacı olmayı sürdürürler. Metinde bilhassa Ceren ve Neriman karakterleri üzerinden sınıf farklılığının bireyler üzerindeki baskısı tasvir edilir, ancak bu onları olumsuzlayan bir tasvirdir. Zira Ceren ve Neriman’ın bitmek bilmeyen zengin olma istekleri ve sosyo-ekonomik koşullarını aşağılama durumları ile metinde bu tür bireylere sınıf farklılığı vurgusu ile eleştirel yaklaşıldığı vurgulanır. Bunun nedeni ise, onların çalışmaksızın oyun, entrika ve taktiklerle sınıf atlama istekleridir. Metin bu isteği kapitalist ideolojiye aykırılığı nedeniyle reddeder ve Ceren ve Neriman’a aşağılayıcı yaklaşan bir izleyici üretir:

2.Bölüm

Ceren (gülerek): Harabe, harabeye dönüyoruz, harabe...

Civan: Ne gülüyon kızım deli, deli.

Ceren (bağırarak ve ağlayarak): Delirdim, delirdim çünkü anlıyo musun, ben bu gece delirdim. Tam yırttım derken hayatım kaydı benim be, hayatım kaydı.

Civan: Ne diyon oğlum sen?

Seher: Otur yerine Cemre. Ooo anneciğim kır dizini otur diyosun yani. Bütün otobüs duysun. Benim bu annem var ya benim bu annem, eli öpülecek kadın benim bu annem ya.

Civan: Lan ne biçim konuşuyon kızım sen?

Seher: Kızım...

Ceren: Para böyle elinin kiri benim annemin. Parayı bol bulur alır böyle adamın suratına suratına atar benim annem. Beş milyon ne ki Seher hanım beş milyon ne ki? Adam bana beş milyon verecekti nikâhı da kıyacaktı ya.

Cemre: Satın alacaktı o adam seni geri zekâlı mal gibi satın alacaktı.

Civan: Lan ne konuşuyosunuz oğlum siz ne söylüyorsunuz?

Ceren: Alsaydı, alsaydı, sizinle beraber ben o harabeye dönüp aç kalıp sürüneceğime o adam beni satın alsaydı, ya ben mal olsaydım eşya olsaydım da o adam beni satın alsaydı ya.

Cemre: Yazıklar olsun sana, yazıklar olsun.

Ceren: Hadi be ordan türkücü. Ben miyim be daha iyi hayat yaşamak isteyen. Al, al sana bir otobüs dolu insan, soralım bakalım, soralım hadi. Teyzeciğim Allah bağışlasın kızın mı o senin, sen kızını garibana mı vermek istersin yoksa zengine mi ha? (kıza dönerek) sen söyle söyle hadi söyle doğruyu söyle ama, aç acına sürünmek mi istersin, yoksa zengin koca bulup yemek mi istersin ha?

(annesini iter)

Civan: Lan senin ben.

Seher: Dur bırak oğlum.

Ceren: Kim istemez zengin koca, kim istemez hadi elleri görüyüm, genç, sosyetik, yakışıklı, koca parası yemeyi kim istemez he hadi bir görüyüm elleri ya bir görüyüm hadi. (bir kadının elinden telefonunu alır) ooo kimi takip ediyosun sen, ben de onu takip ediyorum, ama gittiği yerlere gidemiyorum yediği salatadan yiyemiyorum, neden, neden, tatatatam zengin kocam yok benim (ağlayarak).

2. Bölüm:

Şeniz: Ve gelelim sana.

Ceren: Eşinizle konuşamadınız herhalde. Tabi kızınız yüzünden benim kardeşimin başına yine bir bela geldiği için vaktiniz kalmamıştır diye düşünüyorum. İtiraz etmeyeceksiniz herhalde, Damla yüzünden olduğunu anlamak için dahi olmaya gerek yok. Eşiniz bu gece bu konuyla ilgilenir, ama yarın gündeminden ben olacağım. Siz dua edin benim kardeşimin başına hiçbir şey gelmesin. Susup bakmak için çağırmadınız herhalde beni değil mi? Kusura bakmayın ben burada durup sizin

konuşmanızı bekleyecek değilim. Kardeşimden haber bekliyorum ben, onun dışındaki her şeyi yarına bıraktım.

Şeniz: Sen kendini dahi sanan bir aptal mısın, yoksa psikolojik problemlerin mi var, şuursuz megomelomeni falan gibi. Samimiyetle soruyorum, bu bir çeşit show mu, yoksa daha vahimi sen gerçek misin?

Ceren: Yeter Şeniz hanım, yeter, siz her canınız istediğinde beni karşınıza alıp hakaret edemezsiniz.

Şeniz: Hahaha sen gerçeksin hahaha. Geçekten sen gerçeksin. Sen oğlumla evleneceğine gerçekten inanıyorsun. Sen kendini oğlumun yanına yakıştırıyorsun.

Ceren: Siz beni o mükemmel soyadınıza da o dünyanın sekizinci harikası oğlunuzun yanına da sabaha kadar yakıştırmayın, yakıştırmayın, ya babası yakıştırdı beni diyorum babası. Üstelik üstüne para verecek kadar yakıştırdı.

Şeniz: Babası yakıştırdı, babası üstüne para verecek kadar yakıştırdı, peki ama kime, seni kime yakıştırdı?

8. Bölüm:

Ceren Sen bana oyun oynadın.

Şeniz: Gerçekten inandın dimi, benim gibi bir kadının, bir annenin, Şeniz Karaçay'ın senin gibi bir kenar dilberine oğluna yakıştırabileceğime gerçekten inandın. Ben senin müstakbel gelininim Şeniz hanım. Ne sandın küçük dahi, nikah masasına oğlumu oturtacağımı mı?

Dizide gündelik diyalog ve sohbet içeriklerinden biri de “aşk”tır. Türkiye’de yerli dizi geleneğinin olmazsa olmaz temalarından olan “aşk”, *Zalim İstanbul*’da da yer alır. Toplam 26 kez “aşk” teması ile karşılaşılır. Nedim ve Cemre’nin aşkları metinde saf aşkı temsil eder. Bu aşkın mutlu sona ermesi için beklenti içinde olan bir izleyici kitle yaratılır ve izleyicinin hazzı buna bağlanır. Ceren’in Cenk’e, Cenk’in de Cemre’ye olan aşkları ise karşılıksız aşkı tasvir eder. Bu aşk ilişkilerinde yaşanan kaotik durumlar ise izleyicide metne bir bağlılık oluşturur. Aşk, tarihin her döneminde insanların ilgi ve merakını çeken, onlarda bilhassa ruhsal etkisi ile farklı duyumsamalar yaratan bir olgu olmuştur. Bu anlamda *Zalim İstanbul*’da diyalogların, aşkın dramatik etkisinden yararlanılarak düzenlenmesi, izleyici ilgisinin elde edilmesi hedefi ile ilişkilendirilebilir. Bu durumda aşk, izleyicinin sayısal olarak artırılması ve metne bağlanması için bir araç olarak kullanılır ve popüler kültüre eklenir.

Karakterler aşkı popüler gündelik pratikler ve üslup içinde deneyimler. Bunun yanında dizide aşkla ilişkili sohbet ve diyaloglar, reel yaşamda bireylerin özel yaşamlarını içeren aşk ilişkilerini aşan bir kaotiklik içerir. Nitekim toplumsal gerçeklik dizideki kadar abartılı durumlar içermeyebilir. Dizide karakterlerin kavuşmalarının sürekli engel durumları ile geciktirilmesi melodram anlatılarının temel özelliklerinden birini betimler. Ayrıca Nedim'in Cemre'ye olan aşkına rağmen Ceren ile, Cemre'nin de kâğıt üzerinde de olsa Cenk ile evli olması, egemen toplumsal ahlak değerleri açısından bir sapma içerir. Ancak, toplumda meşru karşılanmayacak bu ilişkiler, gerçek evlilikler olmadığı bilgisi ile gerekçelendirilerek, egemen ahlaki değerler korunmaya devam edilir.

Dizide gündelik diyalog konularından diğerinin 8 kez izleme yapılan “çalışma/iş” olduğu görülür. Çalışmayı konu eden diyaloglarla oldukça az sayıda karşılaşılır ve metin çalışmanın birey üzerindeki baskısını genel olarak alt sınıf için betimler. Çalışmanın biçim ve koşulları, yaratılan görüntü imajlarla görece tasvir edilirken üretim ve işin içeriği ile ilişkili yeterli bilgi aktarılmaz. Seher, Civan ve Cemre itaatkâr bir çalışma biçimi ile temsil edilirken, Ceren ve Neriman için çalışma karşıt bir söylem içerir ve bu iki karakter çalışarak kazanmak yerine taktiksel yollarla kolay yoldan çok paraya ulaşmanın yollarını ararlar.

Gündelik diyalog konularından bir diğeri de 7 kez izlenen “zorunlu ihtiyaçlar”dır. Nitekim dizide alt sınıfı temsil eden karakterler olsa da, zorunlu ihtiyaçların baskısı onlar için dahi reel yaşamdaki kadar hissedilmez. Nitekim, Seher ve aile bireyleri arasında geçen oldukça az sayıda diyalogda bu ihtiyaçlara işaret edilir, bu da karakterleri reel yaşamdaki kadar zorlayıcı bir görünüm içermez. Bu bağlamda dizide alt sınıf karakterlerin dahi Lefebvre'nin söz ettiği minvalde gündelik yaşamın baskı ve ağırlığını yüksek düzeyde duyumsadığından bahsetmek mümkün değildir. Bu da dizide toplumsal gerçekliğin ne ölçüde dönüştürüldüğünün göstergelerinden biridir. İzlenen diğer bir diyalog içeriği ise 3 kez karşılaşılan “hukuk”tur. Bu diyaloglar genel olarak boşanma, mülkiyet hakkı ve polis tarafından tutuklanma konuları ile ilişkilidir. Ceren ve Nedim'in boşanması, Ceren'in Nedim'den ve Şeniz'den hak talebi, Agâh ve Nedim arasında şirketin mülkiyeti ile ilgili diyaloglar, Agâh'ın ve Civan'ın tutuklanması vb. bu içerikle ilişkilidir. Bu diyaloglar yoğunlukla ekonomik sermayenin paylaşımı ve sahipliğini içeren diyaloglardır. Dizide karakterlerin bir güç ve iktidar mücadelesi verdiği görülür ve ilişkiler para ve sermaye

odaklıdır. Kaldı ki bu durum kapitalizmin üretim ilişkileri ile uyuşan bir durum içerir. Bunun dışında metinde kullanılan diyalog içeriklerinden bir diğeri de 3 kez izlenen “sosyal, kültürel ve sanatsal” içeriktir. Bu kategorideki birkaç diyalog, Cemre ve Nedim arasında geçer, bu diyaloglar kitap okuma ve piyano çalma konuları ile ilgilidir. Ancak karakterlerin bu tür bir içerik ile ilişkisi oldukça az ve belirsizdir. İzlenen diyaloglar izleyiciye kültürel ya da sanatsal bir izlenim kazandıracak kadar bilgi ve nitelik içermez.

Dizide karakterler tarafından kullanılan gündelik dilin, oldukça basit sözcüklerle kurulduğu ve dilin bozulduğu, metnin genel olarak popüler bir söylemle inşa edildiği görülebilir. Metnin dili karakterlerin sınıf farklılıkları gözetilmeksizin bayağılaştırılır ve diyaloglar sıradan bir biçim ve içerikle kurulur. Kullanılan ifadeler, gerek biçim gerekse içerik bakımından dönemin popüler dil kalıplarını içerir ve üretilen anlam da basitleştirilir. Metnin ahlak ve namusla ilişkili egemen değerleri ve geleneksel kodları aktarırken dahi dilin gelenekselle bağının kurulmadığı ve popüler söylemden uzaklaşmadığı görülür. Bilhassa Damla karakterinin, gündelik dilin ne şekilde bozulduğu ve yozlaştığını gösteren diyalogları dikkat çekicidir:

8. Bölüm:

Damla: Ne çeşit bir şaka bu ya, o kız o paçozun dibi, o sıfatsız, o Kezban bizim gelinimiz oldu öyle mi? Servet avcısı spor baya baya böyle Karaçay ağlarını havalandırdı, kız varoşun dibi liginden şampiyonlar ligine çıktı resmen. Aldı soyadımızı adının arkasına, gözümüze baka baka yandan yandan yürüdü. Vallahi helal olsun, helal olsun Vallahi. Bu bir başarı öyküsü çünkü.

Şeniz: Ben bir görümce görüyorum sanki.

Damla: Anne siz babamla ne ara çift porsiyon kafayı yedinizde bizim haberimiz olmadı. İyi miyiz acaba biz? Böyle komple Karaçaylılar olarak iyi miyiz acaba? Yani çok afedersiniz ama o Nedim’in bile bir sıfatı, sakalını kessen iki tıraş etsen bir haysiyeti bir duruşu var yani bu hayatta.

Şeniz: Damlacığım.

Damla: Hani çocuk böyle kazara falan iyileşecek olsa o çapı kalçasından küçük kıızı görünce komple çeker fişi ben size söyleyim yani.

Şeniz: Damlacığım sen şöyle odana gidip adımız büyük storysi falan mı çeksen acaba.

Damla: Acımız büyük acımız o gelin diye yukarıya koyduğumuz kızın dünyada kapladığı yerden daha büyük.

5.1.3.2.9. Dizide kadın, moda ve gündelik yaşam

Zalim İstanbul dizisinde kadının gündelik yaşamdaki rol ve konumuna dair bir inceleme de yapılmıştır. Öncelikle dizinin, kadınları ekonomik ve toplumsal statüleri itibarıyla sınıflandırdığı görülür. Alt sınıfı temsil eden kadınlardan Seher ve Cemre iyi, dürüst, vicdanlı ve itaatkâr kadınlar olarak tasvir edilirken, Ceren ve Neriman ise iflah olmaz bir para hırsı taşıyan, bu nedenle vicdanını yitirmiş, şeytani ve fethan kadınlar olarak tasvir edilir. Üst sınıf kadınlardan biri olan Şeniz, ekonomik gücünü plan ve entrikaları ile elde eden kötücül bir kadını tasvir ederken kızı Damla ise varsıl yaşantısını popüler yaşam biçimi ile çevreleyen, gösterişçi ve cahil bir kadını tasvir eder. Bu bağlamda metnin aktardığı anlatı ve imajlarla kadını farklı rol ve karakterler içinde sınıflandırdığı açıkça görülebilir.

Dizi kadın merkezli bir anlatı içeren melodram metni özelliği taşır. Metinde kadın ve kadınların hikâyesi merkezdedir. Kadının gündelik yaşam pratiklerine bakıldığında ise, niteliksel bir çeşitlilik ile karşılaşmaz. Alt sınıftan olan Seher, Cemre, Nurten gibi kadınlar gündelik yaşamın ağırlığını daha fazla hissedenden kadınlardır. Nitekim Lefebvre (2016:87) “gündelik yaşamın ağırlığı kadınların üzerindedir” der. Kadınlar yaşadıkları durumu ters çevirerek gündelik yaşamdan bir yarar elde edebilirler; fakat daima bu ağırlığı yüklenmeyi sürdürürler. Çok sayıda kadın sözü edilen yükün içinde mahkûm olur. Bazıları için düşünmek kaçmak anlamına gelir; görme yetisini yitirmektir; çamura saplandığını unutmaktır, kendilerini aşağı çeken şeyin ne olduğunu artık kavrayamamaktır (Lefebvre, 2016:87). Dizinin alt sınıf kadınlarından her biri için sahip olunan koşullar aynı anlamı içermez. Nitekim Seher, Cemre, Nurten, alt sınıf oldukları için isyan eden ve sınıf atlamak için mücadele eden kadınlar değildir, onlar için hayattan zevk alma, iktisadi değil, insani ve moral değerlere bağlıyken Ceren ve Neriman için ise haz ve zevkin kaynağı paradır. Bu nedenle Ceren ve Neriman sınıf atlamanın yollarını çalışmaksızın ürettikleri taktiklerle bulmaya çalışırlar. Alt sınıf kadınların gündelik yaşam pratikleri daha çok çalışma zamanı ve zoraki zaman pratikleri ile temsil edilirken, Ceren ve Neriman gibi kadınlar için ise dedikodu ve entrika en sık

karşılaşılan gündelik pratiktir. Alt sınıf karakterler boş zamanda genel olarak tüketim etkinlikleri gerçekleştirmediği gibi sanatsal ve yaratıcı etkinliklerle de temsil edilmez.

Üst sınıftan olan Şeniz ve Damla için ise gündelik yaşam, baskılı ve ağırlıklı bir yaşam değildir. Zira onların gündelik yaşamları yoğun olarak boş zamanı içerir ve boş zaman da daha çok dedikodu, entrika ve tüketimle dolayımlanan bir zaman biçiminde kurgulanır. Yani bu sınıf, her ne kadar ekonomik üstünlükle temsil edilse de, gündelik yaşam pratikleri açısından niteliksel bir üstünlükle karşılaşmaz. Deneyimlenen pratiklerin değişim değerinin yüksek ve gösterişçi bir kültürün parçası olduğu görülebilir. Bu minvalde her iki sınıf için de kadınların kendilerini gerçeklemelerine imkan sağlayan, onların kültürel, sosyal ve sanatsal gelişimlerini destekleyen türde bir gündelik yaşam inşasının söz konusu olamadığı ifade edilebilir. Bununla birlikte, Cemre'nin Nedim'le dayanışması ve onun için yaptığı iyilikler, metnin insani gücünü temsil ettiğini gösterir ve Cemre karakteri ile kapitalizmin rekabet ve bireycilik anlayışının aksine yardımseverlik, iyilik, dayanışma, vicdan gibi moral değerlere vurgu yapılır. Bu nedenle metin, Cemre karakteri ile değişim değeri yerine insani değerlerin üstünlüğüne ilişkin bir vurgu da içerir.

Yerli televizyon dizilerinde üretilmekte olan çeşitli toplumsal cinsiyet temsillerinin temelde politik olduğu söylenebilir. Bu temsiller gerek toplum gerekse medya sektörünün yaşadığı değişimlerle şekillenir. Sözü edilen temsillerde, bir taraftan sosyal ve kültürel alanda deneyimlenen gündelik etkinliklerin değişim ve dönüşümleri diğer taraftan da değişim gerçekleşmeyen ve devamlı suretle meşrulaştırılmak için uğraşılan davranış kalıpları ve değerler bulunur (Özsoy, 2015:226). Bu minvalde dizide kadının rolü ve konumu açısından yapılacak bir değerlendirme, kadına atfedilen rol ve statülere, politik ve ideolojik bir yaklaşım ile bakmayı gerektirir. Dizi her ne kadar kadın merkezli bir anlatı olsa da erkek egemen ve ataerkil bir toplumsal sistemin ürünüdür. Dizideki egemen erk, Agâh'tır. Şeniz ise ancak Agâh'ın gölgesinde çevirdiği entrika ve dolaplarla varoluş mücadelesi veren bir kadın olarak tanımlanır. Nitekim Şeniz'in ekonomik anlamda Agâh'a bağımlılığı, sembolik olarak güçsüzlüğüne işaret ederken, Agâh'ın son derece otoriter, baskıcı, kuralcı ve hegemonik biri olarak temsili ise ekonomi-politik gücünü gösterir. Şeniz her ne kadar Agâh'ı yalanları ile aldatırsa da bu onun aktif özne olduğu anlamına gelmez. Zira metinde Şeniz'in oyunları bir şekilde ortaya çıkacak ve o bu nedenle cezalandırılacak, tekerlekli sandalyeye

mahkûm kalacaktır. Bu nedenle Şeniz karakteri sesi duyulan ve benliğini gerçekleştirmiş aktif bir özne olarak değil, Agâh'ı ve diğerlerini aldatma yoluyla kimlik edinmeye çalışan pasif bir varlık olarak betimlenir. Dizide Şeniz'in entrikacı ve şeytani biri olarak temsili de yine kadına yönelik bir eleştiri içerir. Kadını iyi-kötü karşıtlığı içinde kesin çizgilerle ayıran ve sınıflandıran metin, erkek için böyle bir sınıflandırmaya gitmez ve erkeği kategorize etmez. Dizide Seher karakterinin baskın ve otoriter biri olarak temsili ise, onun bu gücü ekonomik varlığından değil, ahlak, namus gibi geleneksel ve toplumsal değerlerden aldığı vurgusunu içerir. Seher'in güçlü bir kadın olarak sürdürdüğü varoluş mücadelesi, sahip olduğu egemen değerlerle açıklanır. Bu anlamda metin Seher'i bir özne olarak betimleyerek aslında egemen değerlerin meşrulaştırılmasına zemin hazırlar.

Kadınlar gündelik yaşamın bir taraftan öznesi diğer taraftan da mahkûmu ve nesnesidirler. Kadınlar birer ikamedir (güzellik, dişilik, moda vb.); dahası bu ikameler kadınlara karşıt olarak artar. Kadınlar alıcı da olur tüketici de. Bir taraftan meta diğer taraftansa metanın simgesi (reklamda gördüğümüz çıplak beden) olurlar (Lefebvre, 2016:87). Bu minvalde dizide özellikle Seher'in kızları üzerinden kadının, egemen ahlak ve namus kriterleri ile bir değerlendirmeye maruz kaldığı görülebilir. Ceren'in Cenk ile evlilik dışı cinsel ilişkisi, çok kez Seher ve Agâh tarafından egemen namus normlarına aykırı bir eylem olarak yorumlanır. Cemre'nin bir barda şarkı söylediğini öğrenen Agâh, onun bir pavyon şarkıcısı olduğunu ve bunun namuslu bir davranış olmadığını birçok kez dile getirir. Cemre'nin Cenk ile bir otel odasında birlikte olduğunu düşünen Seher ve Agâh için otele giderek onları basmak, son derece utanç vericidir ve Cemre'nin yaptığı namusa aykırı bir harekettir. Ceren'in Nedim ile evli olmasına rağmen Cenk'i sevmesi, annesi için büyük bir utanç meselesidir. Bu anlamda dizide kadının tüm eylemleri egemen ahlak ve namus kriterleri etrafında değerlendirilmek suretiyle kadın, aile baskısının ve şiddetin bir nesnesine dönüştürülür. Yalnızca ataerkil sistemin dayattığı namuslu kadın imgesi yüceltilerek bunun dışındaki kadınlar ötekileştirilir. Bununla birlikte, dizide insancıl yanı güçlü, vicdanlı ve iyi kalpli bir karakter olan Cemre ile şeytani özellikleri olan Ceren ve Şeniz gibi karakterlerin karşılaştırılarak kadının belirli sınırlar içerisinde kategorize edilmesi, yine kadına yönelik bir olumsuzlama içerir. Aslında Cemre karakteri gündelik yaşamın insani ve moral değerlerini temsil eder ve bu sebeple yüceltilir. Ancak kategorize etmek, kadının karakteri ve rolleri ile ilişkili kesin sınırlar çizilmesi anlamına gelir ve bir ötekileştirme içerir

ki, bu tür bir belirlemenin hiç kuşkusuz egemen ve kapitalist ideolojiyi yeniden üretmek anlamına geldiği ortadadır.

Dizide bazı gündelik yaşam pratiklerinin medyada geçmişte temsil edilen pratiklerden farklı olduğu ve bir takım toplumsal dönüşümlerin metne yansıtıldığı görülebilir. Bekâr bir kadın olan Ceren'in Cenk ile cinsel ilişkisi, evli olmalarına rağmen Ceren'in Cenk'e, Cemre'nin ise Nedim'e olan aşkı, Şeniz'in Agâh'ı abisi ile aldatması ve ondan hamile kalması, Damla'nın özgürce hareket ederek istediği saatte eve girip çıkabilmesi, istediği gibi davranabilmesi, giyinebilmesi vb. örneklerle, yerli televizyon dizilerindeki temsillerin dönemin sosyal ve kültürel koşulları ile ilişkili olarak değişim gösterdiği ifade edilebilir. Bu örnekler, dizinin muhalif-karşıt temsilleri olarak metinde yer alır, ancak ahlak ve namus ilkeleri ile temellendirilen egemen temsiller karşısında muhalif/karşıt temsiller için eleştirel bir söylem geliştirilir. Zira, metin bir taraftan karşıt kodlara ve değerlere yer verirken diğer taraftan da ahlaklı ve namuslu kadın tasviri ile egemen değerleri yüceltir.

Dizide bilhassa Şeniz ve Damla, üst sınıfa geçmesinin ardından ise Ceren gibi kadın karakterlerle modern dünyanın popüler moda temsillerinin yaratıldığından da söz edilebilir. Şeniz güzel, alımlı ve seksi bir kadındır, onun bu hali Agâh'ı baştan çıkarmasını sağladığı gibi izleyici için de onu bir arzu nesnesi yapar. Bununla birlikte Şeniz'in giyim kuşamı ve fiziksel görünümü ile tüketim kültürünün temel ereklerinden biri olan "moda" algısı yaratılarak izleyicinin bakışı buna yönlendirilir. "Robotlaşmanın, kadınların 'kendiliğindenliğine' karşın ya da 'kendiliğindenliği' yüzünden kadınların nezdinde başarılı olmasının nedeni" kadınlar tarafından önemli görülen olguların (moda, ev içi işleri, bir takım nesneleri birleştirerek bir kişilik ve ortam oluşturma arzusu) niteliğidir (Lefebvre, 2016:88). Şeniz ve Damla'nın giydiği pahalı kıyafetler, değerli takıları, ayakkabıları, çantaları, makyajları, saçları gündelik yaşamda moda olanı belirlemekte ve buna ilişkin bir arzu üretmektedir. Dizide yaratılan moda algısının, popüler moda imgeleri ile temsil edildiği ve izleyicinin bu yolla dönemin tüketim kalıpları ile manipüle edildiği görülebilir. Özellikle Ceren'in giyim kuşamı Nedim ile evlenmesinin ardından metinde aktarılan moda temsilleri ile uyumlaştırılır ve Ceren'e modern bir görünüm kazandırılır. Dahası Ceren için üst sınıfa erişmesinin ardından elde ettiği pahalı kıyafetler, ayakkabılar, takılar, çantalar vb. tüketim nesnelerinin tamamı en

büyük haz ve mutluluk kaynağıdır. Ceren'in tüketim nesnelere hayranlığı, izleyici dikkatinin tüketime yönlendirilmesi için kullanılan görüntü imajlarla desteklenir. Lefebvre'ye göre (2016:180) yapay olan moda değil onun etrafında yaşananlardır: modanın pazarı yapay olmalıdır. Moda sisteminin icadının gerçek olması, reel yaşamda kadınların bu sistemde sunulan kıyafet ya da mantoları giymelerine bağlı değildir; zira hakiki kadınların, dergileri okuyan kadınların, sunumlar içinde üretilen söylemi okumaları önemlidir. Olası ki bu kadınlar, yalnızca baktıkları fotoğrafları değerlendiren sözcük ve metinlerin çağrışımlarını duyumsarlar. Bu çerçevede, dizide kadının moda sisteminin hem alıcısı ve tüketicisi, hem de bu tüketimin bir simgesi ve nesnesi olarak temsilinden bahsedilebilir. Dizide kadınlar modanın taşıyıcısı olarak kullanılırken asıl hedeflenen, onların bu görünümünden etkilenen bir izleyici kadın kitle yaratmaktır. Bu durum, yalnızca görüntü imajlara bakmakla değil bunun gerisindeki söylemi okumaya çalışmakla anlaşılabilir. Moda, kapitalist pazar ekonomisini var etmek için üretilen ticari bir sistemdir. Özellikle kadın bedeni ile aracılanan giyim kuşamın aksine küresel ekonomi ve tüketim ideolojisinin yeniden üretimi için kullanılan kâr amaçlı bir projedir. Bu nedenle bize *Zalim İstanbul* ya da diğer dizilerde özellikle kadın bedeni üzerinden aktarılan popüler moda algısı ile hedeflenenin, ekonomik hegemonyanın sürdürülmesi olduğunu anlaşılabilir. Dizide özellikle Şeniz, Damla, Ceren gibi kadınların popüler moda kalıpları içindeki görünümleri ile üretilen modernlik algısı, aslında bireyin kapitalizmin ekonomik örgütlenmesinin ticari bir nesnesine dönüştürüldüğünü ve bu hedefle manipüle edildiğini gösterir.

5.1.3.2.10. Dizide toplumsal sınıfların temsili ve gündelik pratikleri

Dizi metinde toplumsal sınıfların temsili incelenmiş olup, genel olarak alt ve üst sınıfların gündelik yaşamının konu edildiği görülmüştür. Metin, orta sınıf gündelik yaşamına ilişkin bir görünüm içermez. Metnin anlatısı, bu iki toplumsal sınıfın karşıtlıkları üzerine inşa edilmiştir. Alt sınıfla temsil edilen Seher ve ailesinin üst sınıf olan Karaçay ailesi ile ilişkileri, metnin temasını oluşturur. Bu sınıflar içinde tasvir edilen karakterlerin gündelik yaşam pratiklerine ilişkin veriler aşağıdaki gibidir.

Dizide, alt sınıftan olan Seher ve ailesinin, memleketleri Antakya'da yaşadıkları kısa bir dönem ekrana getirildiği için, o dönemin gündelik yaşam pratikleri ile ilişkili detaylı bir

bilgi aktarılmaz. O süreçte Ceren'in çalışmadığı ve nişanlı olduğu görülür, Seher ev işleri ile meşguldür, Cemre bir hastanede hemşire olarak çalışır ve annesinden gizli geceleri bir türkü barda şarkı söyler, Civan ise lisenin bitmesinin ardından çalışmaya başlar. Bu ailenin İstanbul'da Karaçay köşküne gelmesinin ardından gündelik yaşam pratikleri daha net biçimde izlenebilir. Köşkte Seher, Ceren ve Neriman hizmetli olarak çalışmaya başlar, Cemre hemşire olması nedeniyle Nedim'in bakımı ile ilgilenir, Civan ise Damla'nın şoförlüğünü yapar. Bu süreçte karakterlerin gündelik yaşamlarının önemli bir bölümü çalışma zamanı ile temsil edilir. Onun dışındaki zamanlarda da müstemilatta diyalog içindeyken, yemek yerken, uyurken, dinlenirken vb. pratiklerle görülürler. Çalışma zamanı içinde yapılan işin niteliği ile ilişkili detaylı bir bilgi aktarılmazken, iki aile arasında yaşananlar, dedikodu ve entrikalar ile diyaloglara yüklenir. Bu nedenle çalışma mekânı bu karakterler için bir tür özel alana dönüştürülmüştür. Alt sınıf karakterlerden olan Ceren ve Neriman için ise çalışma farklı bir anlam içerir. Onlar çalışmayı, asıl amaçları olan varsıl yaşama kavuşmak için kullandıkları bir taktik alanı olarak görür. Zira çalışma onlar için diğerleri gibi, zorunlu ihtiyaçların karşılanması ile ilişkili değil, lüks ihtiyaçları karşılayabilmenin ve zengin olmanın taktiksel bir aracıdır. Bu sebeple çalışma mekanını dedikodu ve entrika alanına çevirerek tatmin ve hazza ulaşmanın yollarını ararlar. Metinde alt sınıf için yoğun bir boş zaman temsili görülmez ve boş zamanda tüketimci eylemler ile dikkate değer oranda karşılaşılmaz. Ancak, tüketim Ceren ve Neriman gibi karakterler üzerinden metinde söylemsel düzeyde temsil edilir ve varoluşun temel parametrelerinden birini simgeler. Seher için ise gündelik yaşamın anlamı, geleneksel ahlak ve namus ilkelerine sadık kalabilmektir. Seher bilhassa kızlarının ahlaklı ve namuslu bir yaşam sürmelerini her şeyin üzerinde görür. Onun için çalışarak zorunlu ihtiyaçların karşılanması dışında tek önemli olan budur. Cemre ise Ceren'in zıttı bir karakterdir. O paraya değer vermez ve gündelik yaşamı da buna göre anlamlandırır. Onun yaşamı da insani ve moral değerler üzerine kuruludur, tüketimle ilişkili bir tatmin beklentisi bulunmaz. Civan da ailesi için çalışmaya odaklanmıştır ve tek isteği onların ihtiyaçlarını karşılamaktır.

Üst sınıftan olan Karaçay ailesinin gündelik pratikleri ise üst sosyo-ekonomik koşulları nedeniyle farklı bir görünüm içerir. Ancak bu farklılığın niteliksel değil niceliksel bir farklılık olduğu görülebilir. Bunun nedeni karakterlerin ekonomik gücünü, özsel gelişimlerini destekleyecek yaratıcı etkinlikler için değil daha çok tüketim etkinlikleri için kullanıyor

olmalarıdır. Dizide tüketim, yoğun olarak somut pratiklerle temsil edilmese de görüntü imajlarla desteklenir. Dizi karakterlerinden Şeniz, Damla ve Cenk çalışma yaşamı dışındadır, bu sebeple sıklıkla boş zaman içindedirler. Şeniz için gündelik yaşam bir gösteriş, entrika ve oyun alanı olarak konumlandırılırken Damla için sosyal medya dolayımı gösterişçi kültürün alanı, Cenk için ise geçmişin izlerini taşıyan bir bunalım alanıdır. Agâh gündelik yaşamı çalışma, iktidarını koruma, egemen kültürel ve ahlaki değerlere sahip çıkma alanı olarak görür. Dizide karakterlerin yaşam pratikleri de bu minvalde düzenlenir. Gündelik yaşam özellikle Şeniz, Agâh, Damla gibi karakterler için kimi zaman alt sınıfı aşağılama ve ötekileştirme alanına dönüşür. Burada dikkat edilmesi gereken, alt ve üst sınıfın gündelik yaşam pratiklerinin, bireyin çok yönlü gelişimi bakımından değil tüketimle ilişkisi bakımından farklılaştığıdır. Zira üst sınıftan olan Şeniz, Damla, Cenk ve evliliklerinin ardından da Ceren ve Cemre için genel olarak sosyal, kültürel, sanatsal ve bireyin özgürlük alanını içeren özgül pratiklerle karşılaşmaz. Bu sebeple bu sınıfın gündelik pratiklerinin, alt sınıf ile yapılan etkinliklerin değişim değeri açısından bir farklılık içerdiği söylenebilir. Bununla birlikte alt sınıf için gündelik yaşam, reel yaşamdaki düzeyde olmasa da zorunlu ihtiyaçların baskısının görece daha fazla hissedildiği bir alanken ve çalışma bu sınıf için zorunlu bir pratik olarak tanımlanırken, üst sınıf için paranın varlığı yaşam koşullarını iyileştirir ve onları zorunlulukların baskısından kurtarır, karakterlerin bir bölümü için çalışma dahi zorunlu bir etkinlik olarak tanımlanmaz.

Dizi metnin toplumsal sınıfları temsilinde, alt sınıf olan Seher'in geleneksel görünümü ve değerlerine karşın, Ceren'in modern ve popüler olana hayranlığı ve Cemre'nin egemen değerlere muhalif/karşıt söylemle direnişi, geleneksel ve modern zıtlığı ile karakterize edilir. Nitekim metin, alt sınıf için geleneksel ve modern arasında bir kimlik bunalımı yaşayan karakterleri tasvir eder. Üst sınıf olan Şeniz ve Damla'nın modern yaşam tarzları ve fikirleri karşısında Agâh'ın geleneksele olan bağlılığı ise aynı bakışın üst sınıfa da yönlendirildiğine işaret eder. Bunun dışında, özellikle Damla'nın aşırı yozlaştırılmış ve popülerleştirilmiş günlük dili, üst sınıf gündelik yaşamı içindeki ironik durumlardan biri olarak yorumlanır. Yani metin Damla'nın basit ve düzeysiz dil kullanımı ile aslında modern olanı eleştirirken onun karşısında egemen/geleneksel olanı yücelterek idealize eder. Zira, gelenekseli temsil eden Seher ve Agâh gibi karakterler karşısında, her biri sorunlu olan Şeniz, Damla, Ceren, Cenk gibi karakterler ile modern olan dışlanır.

Marxist yaklaşıma göre, ondan daha zengin olanlara bir yandan nefret besleyip bir yandan da onlara özentili duyan küçük burjuvazi, yetenekli fakirlere de talihsiz zenginlere de acıma duygusu ile yaklaşmak ister ve para hakkında konuşup dururlar; “para ile saadet olmaz! Altın köstek takacağına adın iyi anılsın (bu kadınlar için kullanılır). Yoksulluk ayıp değildir vb” (Lefebvre, 2017:158). Melodram ve ahlakçı bu ifadeler fakirlerin gündelik hayatının, varlıklı olanların ise sözlü propagandalarının bir yansımasıdır ve “ortalama insanların ideolojik bagajının en önemli kısmını bunlar oluşturur. Parayı suçlama kisvesi altında serveti aklarlar ve insanlık durumunun (kendi içinde ahlaki ya da metafizik) bir tesadüfüne indirgerler. Yoksulları teselli ederler ve yoksulluk tehditi altında olduklarından zengin olmayı tüm “ruh”larıyla umut edenleri tamamen tatmin ederler”; Bu temalar birer atasözü olarak toplumun bilincine işlemiştir ve aslında şu kapitalist düşüncenin neticesidirler: “Zenginler ve yoksullar daima olacaktır” (Lefebvre, 2017:158). Dizi Marksist perspektif ile izlendiğinde, toplumsal sınıflar açısından yoksulluk ve zenginlik karşıtlığı ile hedeflenenin, gerçekte bu iki sınıfın da var olması gerektiğine ilişkin bilinci kuvvetlendirerek, zenginlerin gündelik yaşamlarının türlü sorunlar içerdiği ve yoksul olanların daha ahlaklı ve mutlu olabildikleri inancı ile yoksulların rahatlatılmasıdır. Metinde anlatılan öykü yoluyla zenginliğe özenen Ceren’in başından geçenler, onun yaşadıklarını izleyerek “keşke sahip oldukları ile yetinseydi” diyen bir izleyici kitle üretmeye yöneliktir. Zenginlikle ilişkili imajlar da paraya sahip olmanın ahlaklı ve iyi bir yaşama sahip olmak anlamına gelmediğini vurgular niteliktedir. Bu anlamda, metin her ne kadar görüntü imajlarla izleyiciyi tüketime özendirmeyi hedefliyor olsa da bir yandan da yoksulluğun rızacılığını ve paranın her şey demek olmadığına ilişkin inancı kuvvetlendirir. Zengin olmayı tüm benliği ile isteyen, ancak gördükleri karşısında kendi daha az sorunlu yaşamına bakarak tatmin olan ve şükreden bir izleyici üretmeyi hedefler. Nitekim yoksul için hedeflenen, daima çok çalışmak, kazandığını tüketmek, fakat elde edebildiği ile yetinmeyi bilmesini sağlamaktır. Dizide Ceren ve Neriman’ın yaşadıkları tüm olumsuzluklar, onların kendi koşullarına rıza göstermemeleri ve çalışmaksızın zengin bir yaşamı tüm benlikleri ile arzu etmelerine bağlanır. Bu da onları izleyen kitle için yoksulluğun da zenginliğin de doğal bir durum ve kadere içkin olduğu, tatminin asıl kaynağının tüketmek olduğu, ancak sınıf koşullarına direnmenin anlamsız bir eylem olduğu ve bireyi sonunda hüsrana uğratacağı inancını yeniden üretmekle ilişkilidir. Böylece zenginliği şansa, talihe ve tesadüfe indirgeyen, yoksulluğu ise bir şükür edebiyatı ile kabul eden pasif bir izleyici kitle üretilir.

5.1.3.2.11. Dizide gündelik mekân

Mekânlar, gündelik yaşamda anlam üretimine katkı sağlayan temel alanlardan biridir. Gündelik yaşamın üretimi mekânlardan geçerek ve onun dolayımı ile sağlanır. Üretim koşullarının mülkiyetine sahip olanlar mekânı iktidar ve güç için daima kullanmışlardır. Mekânların toplumsal implikasyonları gerek yaratan gerekse yansıtan ideolojik ve politik araçlar olduğu söylenebilir. Mekânların bu potansiyelinden yararlanan araçların başında, hiç kuşkusuz ki televizyon gelir. Televizyon kanalları, özellikle yerli dizilerde mekânın anlam üretme potansiyelinden sıklıkla yararlanır. Mekân ile yaratılan görüntü imajlar, izleyiciye belirlenmiş anlamlar aktarır ve izleyicinin istenilen yönde düşünmesini sağlar. Mekâna bakmak aslında orada üretilen ilişkilere bakmak demektir. Hatta burası kamusal bir mekânsa, mekân üretim ilişkilerinin yeniden üretildiği bir alana dönüşecektir. Bu bağlamda *Zalim İstanbul* dizisinde mekânın gündelik yaşamdaki anlamı üzerine yapılan incelemede önemli verilere ulaşılmıştır. Dizide mekân öncelikle karakterlerin sosyo-ekonomik koşullarını simgeleyen bir araç konumundadır. Yoksulluk ve zenginlik mekânlar ile yaratılan görüntü imajlarla tasvir edilir. Seher ve ailesi Antakya’da eski, yıkık dökük, yıpranmış eşyalarla dolu bir evde yaşarken, Karaçay ailesi ihtişamlı, göz alıcı, modern köşkünde yaşamaktadır. Bu anlamda, mekânla yaratılan anlam, iki farklı sınıfın gündelik yaşamı eşitsiz koşullar altında deneyimlediği gerçeğidir. Dizide mekân ekonomi-politik ideolojinin bir aracı işlevini taşır. Karakterlerin sosyo-ekonomik statüsünü tanımlarken bir taraftan da orada üretilen politik anlamın taşıyıcısıdır. Seher ve ailesinin Antakya’da ya da Karaçay Köşkü’nde tanımlanan yaşam alanları, onları iktidar karşısında ezilen, yoksul ve itaatkâr bireyler olarak tasvir eder. Nitekim mekânın varlığı, karakterlerin güçsüzlüğünü ve egemen karşısındaki köleliğini simgeler. Dizi, Karaçay Köşkü’nde müstemilatla köşkü birbirinden ayırır ve bu aslında toplumsal sınıfların birbirinden yalıtılması anlamını taşır. Müstemilat geleneksel, yoksul ve itilmiş olanı köşk ise modern ve varıl olanı imgeler.

Öztürk’e göre (2012:19) , mekânlar tarih süresince iktidarlar tarafından üzerinde bir denetim ve disiplin oluşturmak için mücadele verilen araçlardan birini oluşturur. Mekânda üretilen ilişkilerin iktidarların gözünde önemli bir problem kaynağı teşkil etmesi mekanın politik bir mücadele alanı olarak tanımlanmasını sağlar (2012:20). Bu bağlamda, Karaçay

Köşkü'nün büyük, ihtişamlı ve görkemli görüntüsü, bu ailenin varsıl yaşamıyla birlikte ekonomi-politik gücünü ve egemenliğini de imgeler. Köşk, kuralcı, metodik ve baskıcı ilişkilerin yeniden üretildiği alandır. Köşkün ihtişamı ile üretilmek istenen anlam, Agâh'ın diğer karakterler karşısındaki üstünlüğü ve tahakkümüdür. Köşke ilk kez giren Ceren'in yüzündeki ifade, onun köşkün göz alıcılığı karşısındaki şaşkınlığını ve güçsüzlüğünü anlatır. Köşk, korumalarının karşısında el pençe durduğu Agâh ile Şeniz, Cenk ve Damla'nın kurdukları sistemik bir tahakküm alanıdır. Özellikle yönetmenin alt aç çekimlerle görüntülediği köşk, bu sayede onun büyüklük ve görkemini bütünsel olarak duyumsayan bir izleyici de üretir. Köşkte çalışanlarla aile bireyleri arasında emir komutaya dayalı yapısal bir ilişki üretilir. Agâh'ın yönetici ve hükmedici konumunu onun özel alanına taşıyan köşk, çalışanlar için ise bir kamusal alan olarak temsil edilir. Köşkte Agâh dışındaki otoritelerden bir diğeri de baskıcı ve yönetici konumuyla dikkat çeken Şeniz'dir. Şeniz'e bu gücü veren, şeytani plan ve entrikalarıdır. Agâh'ın baskıcı yönetim şekli, onun geleneksel değerlere olan bağlılığı, ahlak ve namus ile ilişkili değerler karşısındaki hassasiyeti, vicdanlı ve dürüst biri olması nedenleri ile yumuşatılarak meşrulaştırılır ve Agâh'a izleyici gözünde haklılık kazandırılır. Zaten metinde sorunlu olan Agâh değil Şeniz'dir, metne göre Şeniz'in entrikaları, vicdansızlığı ve kötülükleri kabul edilemez olandır.

Metnin mekânlarından bir diğeri de Agâh'ın lojistik holdingidir. Holding, bir çalışma mekânı olarak Agâh'ın iktisadi ve politik güç alanıdır, ancak üretim ilişkilerinin bütünsel olarak temsil edildiği bir alan olarak değil iktidarın simgesi olarak kullanılır. Agâh'la şirket çalışanları arasındaki ilişkiler, baskıya dayalıdır. Çalışanların itaatkâr tavırları otorite mekanizması karşısındaki zayıflıklarına işaret eder. Çalışanlar bu mekânda üretilen ilişkilerin en zayıf halkasıdır ve daima ezilen konumdadır. Bu sebeple tıpkı köşk gibi şirketin de metnin politik anlamını yüklenen bir alan işlevi taşıdığı söylenebilir. Böylece mekânın içerdiği politik implikasyonlar, onun anlam ve kullanım değerini ortaya çıkarır. Nitekim şirket gerek mülkiyet üzerine Nedim ile Agâh ve Cenk arasında yaşanan çatışmalar ile iktisadi, gerekse iktidarı temsiliyle politik bir anlama sahiptir ve bu da onun kullanım değerini belirler.

Dizide kullanılan mekânlardan bir diğeri de tüketim mekânlarıdır. Tüketimin bir parçası olarak restoran-cafe türü mekânlar, alışveriş mekânları, eğlence mekânları (disco, gece kulübü gibi), tatil mekânları, oteller vb. kullanılır. Bu mekânlar, metnin tüketimle

bağını kurma amacı ile tasarlanır. Tüketim mekânları genel olarak üst sınıftan olan karakterlerin yaşamı ile ilişkilendirilir ve dizinin ışıltılı yüzünü temsil eder. Bu mekânların parlak ve göz alıcı görünümü, onun tesiri altında kalan bir izleyici üretmeyi hedefler. Gündelik yaşamın temel parçalarından biri olarak inşa edilen tüketim kültürü ise bu yolla içselleştirilir. Daha da ötesi Ceren gibi karakterlerle, tüketimin hazzın kaynağı olarak temsili, özellikle boş zaman üzerinde egemen manipülatif araçların rolünü güçlendirir ve kapitalist ideolojiyi destekler. Böylece mekân kapitalist amaçlara ulaşmak için, değişim değeri içeren bir meta işlevi görür.

5.1.4. Aşk Ağlatır Dizisinde Gündelik Yaşam Analizi

5.1.4.1. Dizinin içerik analizi verileri

Dizinin örneklem dahilindeki “1., 2., 4., 6., 8., 10., 12., 13., 14., 16.” bölümleri incelenmiştir. Bu bölümlerin tüm sahneleri izlenmiş ve bu sahnelerde görülen gündelik davranış pratikleri sayılarak kaydedilmiştir. Kurgu ile bir sahneden sonra başka bir sahnenin gösterildiği ve ardından önceki sahnenin tekrar verildiği durumlarda da sayma yapılmıştır.

Boş (Serbest) Zaman (Eğlenceye ayrılan)

Zorunlu Zaman (Mesleki /İşe ayrılan)

Zoraki Zaman (Ulaşım, yürütülecek işlem, formaliteler vs. gibi iş dışındaki çeşitli gerekliliklere ayrılan)

Çizelge 5.16. Boş Zaman-Zorunlu Zaman-Zoraki Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Aşk Ağlatır)

Boş (Serbest) Zaman	Zorunlu Zaman (Çalışma Zamanı)	Zoraki Zaman
404	115	254

Çizelge 5.17. Boş Zaman-Aile ve Özel Yaşam-Zorunlu Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Aşk Ağlatır)

Boş (Serbest) Zaman	Aile ve Özel Yaşam	Zorunlu Zaman (Çalışma Zamanı)
404	84	115

Boş Zaman-Zoraki Zaman Pratikleri

Çizelge 5.18. Boş Zaman ve Zoraki Zamanda Gündelik Yaşam Pratikleri Sayısı (Aşk Ağlatır)

Boş Zaman (Serbest Zaman)	
Serbest etkinlikler (oturma, dinlenme, uyuma, gezinti, evde bir şeyler içme vb.)	123
Tüketim etkinlikleri (Restaurantta/cafedeyeme-içme, eğlence etkinlikleri, alışveriş, moda, medya kullanımı, vb.)	36
Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet (Gündelik yaşamla ilişkili söylem, diyalog ve sohbet)	342
Sosyal Etkinlikler/Eğlence Etkinlikleri	18
Kültürel ve Sanatsal Etkinlikler	5
Hobiler (Spor, müzik vb)	2
Cinsellik	1
Zoraki Zaman	
Gündelik iş ve formaliteler (Yemek yapma, bulaşık yıkama, temizlik yapma, ulaşım, fatura ödeme, banka işlemleri vb. iş ve formaliteler)	72
Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet (Gündelik yaşamla ilişkili söylem, diyalog ve sohbet)	237
Siyasi / Hukuki Etkinlikler	26
Toplumsal Etkinlikler	0
Eğitim Etkinlikleri	0
Sağlık Etkinlikleri	32
Dini Etkinlikler	11
Şiddet	39

Çalışma Zamanı Pratikleri

Çizelge 5.19. Çalışma Zamanı Pratikleri Sayısı (Aşk Ağlatır)

Çalışma (İş) Etkinlikleri	64
Çalışma ortamı içerisinde iş dışı yaşamla ilişkili sohbet ve konuşmalar ve pratikler	51

Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet (Gündelik yaşamla ilişkili söylem, sohbet ve diyaloglar) İçerikleri:

Çizelge 5.20. Gündelik Söylem, Diyalog ve Sohbet İçerikleri Sayısı (Aşk Ağlatır)

Dedikodu ve Entrika:	149
Tüketim/Para	123
Çalışma/İş	24
Gündelik Yaşam Konularına İlişkin Genel Diyaloglar (Yaşam, sağlık, ekonomi, eğitim vb. genel yaşam konuları ve deneyimler)	250
Zorunlu İhtiyaçlar	59
Ahlak ve Değerler	98
Sosyal, Kültürel ve Sanatsal İçerikli Konuşmalar	7
Aşk	68
Şiddet	104
Sınıf Farklılıkları	42
Siyaset/Hukuk	26

5.1.4.2. Dizinin eleştirel söylem analizi

5.1.4.2.1. Dizinin anlatı ve tür özellikleri

Aşk Ağlatır dizisi önceki yıllarda Japonya’da gösterilmiş olan Love That Makes You Cry isimli diziden uyarlanmış olan ve Show Tv ekranlarında yayınlanan bir yerli dizidir.

Aşk Ağlatır dizisinin anlatı ve tür özellikleri bakımından yerli bir televizyon draması olduğu, yerli dramalardan da bir anlatı biçimi olarak “süren serial” olarak ele alınabileceği söylenebilir. Pembe diziler olan süren serialler geleneksel anlatı düzenini bütünsel olarak farklılaştıran yapımlardır. Bu yapımlarda seyirci anlatının kapandığı bir çözüm arayışı içinde değildir. Bunun aksine dizinin seyredilmesini sağlayan kesin çözümün bulunmayışı ve süregelen gerilim halleridir (İnal, 2001:264).

Aşk Ağlatır anlatısı bir aşk hikâyesi üzerine kuruludur. Ada ile Yusuf’un tesadüfler sonrasında tanışmaları ile başlayan hikâyeleri, onların saf aşkını doğurur. Ada’nın önce babasını ardından da annesini kaybetmesi ile başlayan hazin öyküsü oldukça dramatik bir sayfaya açılır. Ada dayısının yanına verilir, dayısı ve yengesi tarafından büyütülür. Dayısının ona yaptığı türlü eziyetler, anlatının dokunaklı ve hüznü yanını oluşturur. Bir kız çocuğunun yaşadığı fiziksel, sözlü ve psikolojik şiddetin ekrana getirildiği dizide, bu içe dokunan hikâyenin tesiri altında kalan bir izleyici kitle üretilmeye çalışılır. Ada’nın başına gelen acıklı olaylar bir de kendisi gibi şanssız bir geçmişi olan Yusuf’a âşık olması ile daha da hazinleştirilir. Dizi metnin en temel çatışmalarından biri yine yoksulluk ve varıllık çatışmasıdır. Yoksul ve varıl hayatlara tanık olmamız sağlanır ve bu çatışma ile ideolojik bir söylem üretilir. Modern olanın varsılla gelenekselin ise yoksulla temsil edildiği metinde karakterlerin gündelik yaşamlarına dair bir izlenim oluşturulur. Güç, iktidar, para, hırs, aşk, oyun, entrika, şiddet ve kötülük üzerine kurulu anlatıda metin, farklı toplumsal sınıflar arasındaki mücadele ile temellenir.

Aşk Ağlatır dizisi televizyon türlerinden biri olan melodram özelliği taşır. Metnin bir melodram metni olarak değerlendirilmesinin birçok nedeni vardır. Bunlardan ilki hikâyenin kadın üzerine kurulu olması ve merkezde kadının bulunmasıdır. Kadının yaşadığı acı olaylara şahitlik ettiren metin, bu yönü ile bir melodram özelliği taşır. Zira dizinin acıklı ve içe dokunan öyküsü de onu melodrama yaklaştırır. Kadını merkeze taşıyan dokunaklı metnin onu melodramlaştıran özelliklerinden bir diğeri de bir aşk öyküsü içermesidir. Şiddetle biçimlendirilen tahakküm ilişkilerinin anlatıldığı metin, kadının onu koruyup kollayacak ve nihai olarak da mutluluğa eriştirecek olan bir adama âşık olması ile umuda gönderme yapar. Bu aşk hikâyesindeki imkânsızlıklar ve kadın ve erkeğin kavuşmasının önündeki engeller

melodrama ait özelliklerdir. İzleyici bu acıklı hikâyenin kahramanı olan kadın ve erkeğin kavuşma mücadelesine tanık ettirilerek acı ve hazzı birlikte yaşar.

Melodram metinlerinde kader, talih, yazgı gibi faktörler kahramanı harekete geçiren irrasyonel unsurlar şeklinde yer alır. Bu nedenle kahramanın rasyonel davranışlar göstermesi beklenmez. Onun yaşadığı gerçeklik içermeyen tüm olayları öykünün akışı içine katacak şey kader ve yazgıdır. Bu açıdan melodramı düz bir çizgide götüren ve aşırılık içeren tüm unsurları normalleştiren şey söz konusu irrasyonel durumların var olmasıdır (Elmacı, 2013:265). Nitekim *Aşk Ağlatır'da* Ada ve Yusuf'u karşılaştıran ve onların kavuşmalarına engel olan da kader ve yazgıdır. Tanışmalarından İstanbul'a kaçınmaya kadar yaşadıkları ve İstanbul'da başlarına gelen tüm olaylar kader ve yazgı ile açıklanır ve bu nedenle de kahramanlardan rasyonel davranışlar göstermesini bekleyen bir izleyici kitle engellenir. Dizinin her ne kadar bir Yeşilçam melodramı kadar abartı ve aşırılık öğeleri içermese de, inceleme yapılan diğer üç dizi ile karşılaştırıldığında melodram anlatılarının özelliklerini en belirgin şekilde taşıyan bir metne sahip olduğu görülebilir. Dizi metnini melodramlaştıran bu özellikler, izleyicinin olaylar arasındaki bağıntıyı rasyonel bir değerlendirme süzgecinden geçirmeden kader, şans ve yazgı meşrulaştırması ile içselleştirmesi ile ilişkilidir.

Dizide Ada'nın kederli yaşamını yansıtan imajların tekrarı ile izleyicinin tanık olduğu hüznün tesiri artırılmaya çalışılır. Böylece izleyicide derin duyumsama anları yaratılır. Metne eklenen hüznün sahneleri süreklileştirilerek ve tekrar edilerek izleyici finalde kavuşulabilecek olan hazzı yönlendirilir. *Aşk Ağlatır*, melodramatik mizansen unsurlarını belirgin olarak içeren yapımlardan biridir. Ada'nın dayısı ve yengesi ile birlikte yaşadığı ev ve yaşam koşulları ile Yusuf'un yaşadığı yer ve yaşam koşulları öykünün kolayca anlaşılmasını sağlayacak gösterenlerle temsil edilir. Dizinin bir melodram olması nedeniyle kullanılan imajların oldukça basit ve anlaşılır imajlar olduğu ve öykünün anlaşılmasını güçleştirecek unsurlara mizansende genel olarak yer verilmediği görülebilir. Bu sebeple izleyicinin metinde olaylar arası bağlantıyı kurması diğer türlere göre oldukça kolaylaştırılır.

Joyrich'e göre, akıl karıştırıcı bir evrende ahlaki kapanış için bir alan açan melodram (akt. Rapping, 1999:678) yerli dizilerdeki ahlak evrenini düzenlemek adına da önemli bir işlev üstlenir. Gündelik yaşamda ahlaki olanın ne olduğuna ilişkin çok sayıda fikir üreten

metin, bu anlamda izleyiciye ideolojik göndermeler yapar. Metinde ahlak ve namus kavramlarına ilişkin değiniler, yoğun olarak egemen toplumsal değerlerin yeniden üretimini destekler. Ada'nın ve Yusuf'un başından geçenler egemen ahlak ve namus normları ile ilişkilendirilerek anlatılır ve izleyici ne olursa olsun en önemli şeyin daima ahlaklı (verili ahlak kriterleri içinde davranan) ve namuslu olmak olduğuna inandırılır. Ahlak ve namusa ilişkin tekrar edilen egemen kodlar ile izleyicinin karakterleri, iyi ya da kötü olarak değerlendirmesi sağlanır ve karakterler bu açıdan bir sınıflandırmaya tabi tutulur. Yapılan sınıflandırma ile ise egemen toplumsal sistemin yeniden üretimi sağlanır. *Aşk Ağlatır*'ın melodram özellikleri dizide kullanılan müziklerle de desteklenir. Metinde konu edilen acı ve hüznün etkisi, dizinin kendine has müziği ile güçlendirilir. Karakterlerin gündelik yaşamda karşılaştıkları sorunlar müzik ile dramatize edilir ve diyaloglarla birleştirilen müzik, izleyicide anlatılan öykü ve yaşanan hazin durumlara dair derin bir duyumsama yaratır.

5.1.4.2.2. Dizinin öyküsü ve olay örgüsü

Ada hasta olan annesini küçük yaşta kaybeder, babasını ise hiç tanımamıştır. Bu olayın ardından dayısı ve yengesi ile yaşamaya başlar. Zalim bir adam olan dayısı onu türlü eziyet ve kötülükle büyütür. Ada 19 yaşına gelir, bir gün iş çıkışı eve dönerken içinde 50 lira ve annesinin mektubu olan cüzdanını yere düşürür, cüzdanı Fırat isminde bir genç bulur. Fırat İstanbul'da bir pansiyonda yaşamaktadır, Ada'nın cüzdanını aynı pansiyonda birlikte yaşadığı Yusuf'a gösterir, Yusuf cüzdanın içinde Ada'ya annesi tarafından yazılmış bir mektup bulur. Mektubu okur ve onu sahibine vermesi gerektiğini düşünerek yola çıkar. Yusuf Ada'yı bulmaya çalışırken, dayısı Ada'yı Mustafa adında evli ve yaşça büyük biriyle evlendirmek için elinden geleni yapıyordur. Ada evlenmek istemez, hasta olan yengesi ise Ada için üzülse de elinden hiç bir şey gelmez. Yusuf Ada'nın yaşadığı Bozulluk kasabasına gelir ve onu tesadüfen bulur, cüzdanı ona verir. Bu tanışmanın ardından Yusuf birkaç gün daha orada kalmaya devam eder ve Ada'yı istemediği biriyle evlendireceklerini öğrenir. Ada dayısından sürekli şiddet görür, dayısı damat adayı Mustafa'dan Ada karşılığında para almıştır. Ada, Mustafa ile evlenmek istemediğini söylediği bir gün yine dayısının şiddetine maruz kalır, yengesinin desteği ile evden kaçır. Yusuf'tan yardım ister ve Yusuf onu İstanbul'a kaçıtır. Yusuf İstanbul'a geldiklerinde kamyonunu park etmek ister ve Ada'yı onu meydanda beklemesi için tembihler, ancak bu sırada polisler tarafından tutuklanır, çünkü

Bozulluktayken Mustafa'yla kavga etmiş, onu hastanelik etmiştir. Ada'ya haber veremeden hapse atılır. Ada yapayalnız kalır. Bozulluktayken sevdiği bir arkadaşı olan Nagihan'ı arar ve yardım ister, ardından onun evine gider. Birkaç gün onlarla kalır, iş aramaya başlar, bir türlü bir iş bulamaz. Sonra Nagihan'ın yanında bir yaşlı bakım evinde işe başlar. Bu arada dayısı ve Mustafa onun peşinden İstanbul'a gelirler, Yusuf ise hapisten çıkar. Yusuf'un bir kız arkadaşı (Nalan) vardır, ancak onu sevmemektedir, aklı sürekli Ada'dadır. Ada bir gün Yusuf'un Sarıyer'de oturduğunu hatırlayarak oraya gider ve Yusuf'la tesadüfen karşılaşırlar. Ada ve Nagihan dayısından kaçmak için çok uğraşırlar, ancak bir gün dayısı ve Mustafa Ada'yı zorla yakalar ve Bozulluğa götürmek için kaçırlar. Ada'nın patronu Rüzgâr, Nagihan ve Yusuf Mustafa'yı durdurur ve Ada'yı kurtarırlar. Sonra Ada İstanbul'da yaşamaya devam eder. Rüzgâr Ada'ya âşık olur. Yusuf ise kız arkadaşı Nalan'dan ayrılarak Ada ile birlikte olmak ister, ancak Nalan peşini bir türlü bırakmaz. Ada kendine bir ev tutar ve yengesini de yanına çağırır. Bir gece yengesi ve dayısı Ada'nın evine gelirler, Ada dayısını evden kovar, dayısı İsmail ise evde kalabilmek için, bir yıldır hasta olduğu ve öleceği yalanını uydurur, bu yüzden Ada ortada kalmasın diye onu Mustafa ile evlendirmek istediğini söyler. Ada ve yengesi ona inanırlar ve Ada evde kalmasına izin verir. Mustafa da aynı mahalleye yerleşir. Ada ve ailesi bir süre Mustafa ile mücadele etmek durumunda kalırlar. Dizinin olay örgüsü Ada ve Yusuf aşkı ve bu aşka engel durumları ile sürdürülür. Ada'nın ona âşık olan patronu Rüzgar ve Yusuf'un kız arkadaşı Nalan, Ada ve Yusuf'un kavuşmamaları için türlü entrika ve oyunlar planlar. Olaylar birleşmenin geciktirilmesini sağlar, ancak sonunda Ada ve Yusuf kavuşur ve hikaye mutlu sonla sona erer.

5.1.4.2.3. Dizide boş zaman (serbest zaman)

Aşk Ağlatır dizisinde gündelik yaşama dair yapılan incelemede boş zamanın toplam 404 kez ekrana getirildiği (Çizelge 4.1) görülmüştür. Bu zaman dilimi içerisinde gündelik söylem, diyalog ve sohbetin (gündelik yaşamla ilişkili söylem, sohbet ve diyaloglar) 342, serbest etkinliklerin (oturma, dinlenme, uyuma, gezinti, evde bir şeyler içme vb.) 123, tüketim etkinliklerinin 36, sosyal etkinlikler/eğlence etkinliklerinin 18, kültürel sanatsal etkinliklerin 5, hobilerin (spor, müzik vb.) 2, cinselliğin ise 1 kez izlendiği ifade edilebilir.....

Dizide karakterlerin boş zamanda gerçekleştirdikleri pratiklerin genel olarak dikkate değer bir çeşitlilik içermediği ifade edilebilir. Boş zamanı sıklıkla gündelik diyalog ve sohbetle geçiren karakterler, bunun dışında da benzer etkinliklerle temsil edilir. Genel olarak alt ve üst sınıf olmak üzere iki farklı toplumsal sınıfın gündelik yaşam biçimlerini betimleyen dizide, bu iki sınıfın boş zamanı kullanma biçimlerinin de önemli bir farklılık içermediği söylenebilir. Nitekim üst sınıf olan Özden ailesi ve alt sınıf olan Ada ve ailesi boş zamanda genel olarak gündelik diyalog, sohbet ve diğer benzer etkinlikler içinde görülürler. Gündelik diyalog içeriklerine dair detaylı bir analiz çalışmanın ilerleyen bölümlerinde yapılacaktır. Üst sınıf ve alt sınıfın boş zamanda gerçekleştirdikleri etkinliklerden biri “serbest etkinlik”lerdir. Bu etkinlikler bireyin yalnız ya da diğer bireylerle birlikte gerçekleştirdiği etkinliklerdir. Bireylerin çalışma zamanı dışında dinlenmeleri, gevşemeleri, yaşadıkları olaylar üzerinde düşünmeleri, bir şeyler içmeleri, gezinti yapmaları ya da diğer bireylerle birlikte zaman geçirmelerini vb. içeren bu etkinlik türü ile boş zamanda karşılaşmıştır. Bu tür etkinlikler, bireyleri çalışmanın baskısından uzaklaştıran ve reel yaşamda da bireylerin ihtiyaç duyduğu pratikleri içerir. Dizide toplam 123 kez izleme yapılan bu pratiğin, her ne kadar tüm toplumsal sınıflar için temsil edilse de üst sınıf için tüketim ve lüks yaşam biçimi ile temsil edildiği görülebilir. Bununla birlikte gerek alt gerekse üst sınıf için özel ya da kamusal yaşamın baskı ve sorunlarından uzaklaşan serbest etkinliklerle karşılaşmaz. İzlenen etkinliklerde bireyler gündelik yaşamın sorunları ile meşgul görünmektedir. Bu anlamda bireyin boş zamanının gündelik yaşamdan ve onun meselelerinden soyutlandığını söylemek güçleşir. Dizide “tüketim etkinlikleri” ise 36 kez izlenmiştir. Bunlar ise, bir restoran ya da cafe’de yeme-içme, alışveriş, moda, kuaförde saç bakımı, medya kullanımı vb. etkinliklerdir. Ancak, tüketim etkinliklerinin boş zamanda yoğun bir temsili söz konusu değildir. Bunun nedeni, metnin bu etkinlik türünü içeren bir öyküye sahip olmaması ve tüketimin somut etkinlikler düzeyinde değil, bir takım imajlarla yansıtılıyor olmasıdır. Özellikle bir üst sınıf olan Özden ailesinin yaşam biçimi ve sosyo ekonomik koşulları tüketim ve zenginliğe dair çok sayıda görsel imaj içerir. Sosyal etkinlikler/eğlence etkinliklerinin ise 10 bölümde 18 kez ekrana getirildiği düşünüldüğünde boş zaman içinde ağırlıklı bir yeri olmadığı görülebilir. Bu etkinlikler kahvehanede oyun oynama, piknik yapma, kermes, nikâh töreni, sinemada film izleme vb’dir. Nitekim birçoğu eğlence etkinliğidir, kermes bir sosyal etkinlik olarak 1 kez izlenmiştir. Eğlencenin biçim ve içeriği de yine toplumsal sınıfa bağlı olarak belirlenir. Daha çok alt sınıf için ekrana getirilen

eğlence etkinlikleri onların yaşam koşulları ile uyumlu görüntü imajlar içerir ve bu etkinliklerin para ve tüketim ile ilişkisi daha zayıftır. Ancak bu etkinliklerde bireylerin eğlenceyi birer popüler kültür etkinliği olarak deneyimlediği görülebilir, nitekim popüler kültürden yalıtılmış bir alanda saf eğlence ile karşılaşılmaz. Dizide “kültürel ve sanatsal etkinlikler” ise yalnızca 5 kez izlenmiştir. Bunlar da bir resim sergisi (Fırat ve Çiçek’in katıldığı bir sergidir, ancak mizahla birleştirilerek sanatsal etkinlik popüler bir etkinliğe dönüştürülür) ve sanat sergisi (Rüzgâr’ın Ada ile katıldığı) etkinliğidir. Bu anlamda metinde kültürel ve sanatsal etkinliklerin boş zamanda çok düşük oranda temsil edildiği ve bunların da zaten birer popüler kültür etkinliği olarak betimlendiği, karakterlerin onların potansiyellerini geliştirecek etkinliklerle meşgul olmadıkları görülebilir. Dizide boş zamanda izlenen pratiklerden bir diğeri de 2 kez izlenen “hobi”lerdir (spor, müzik vb.). Rüzgâr’ın Ada’nın fotoğraflarını çektiği sahneler bu başlık altında değerlendirilmiştir. Bireyin boş zamanda yaratıcılığını destekleyen bu tarz bir pratiğin de çok düşük düzeyde temsil edildiği görülebilir. Boş zamanda izlenen bir diğer pratik ise yalnızca 1 kez kaydedilen “cinsellik”tir. Bu durum, dizide cinselliğin, izlenme oranlarını artırma ve izleyici manipülasyonunun bir aracı olarak kullanılmadığı gösterir. Dizilerde sıkça karşılaştığımız cinsel sahnelere *Aşk Ağlatır*’ın bu tür bir mesafesi, dönemin muhafazakâr söylem içinde tanımlanan ekonomi-politik konjonktürü içinde yayınlandığı kanalın politikalarına dayandırılabilir.

Marx’a göre, “boş zamanı olmayan, tüm yaşamı uyku, yemek ve benzeri şeylerin getirdiği fiziksel kesintiler dışında kapitalist için çalışmakla geçen kişi, yük hayvanından bile aşağıdır. Kendi dışına yönelik zenginlik üreten bir makinedir yalnızca” (1997: 27). Marx’ın yaklaşımına göre boş zaman, bireyin kendisi için, çalışma alanının tahakkümünden kurtulması adına elde etmesi gereken bir zaman biçiminde yorumlanabilir. Ancak Marx’ın kastettiği boş zaman bireyi salt tüketime ve eğlenceye mahkûm eden, bireysel ve toplumsal özgürleşimi engelleyen bir zaman değildir, aksine bireye çalışma alanı dışında rahatlama ve gelişme fırsatı veren bir zamandır. Buradan yola çıkılarak ve bu tezin tespitlerine bakılarak *Aşk Ağlatır* dizisinde kaliteli bir boş zaman kullanımının varlığından söz edilemeyeceği açıktır. Karakterler bu zamanı, çalışma yaşamının dışında gevşedikleri, saf eğlence ya da bireysel gelişime ayırdıkları ve yaratıcı etkinliklerle kendilerini geliştirdikleri bir zaman biçiminde değerlendirmezler. Tam aksine gündelik yaşamın sorunları ile daha fazla meşgul oldukları ve yoğunlukla bu sorun ve meseleler üzerinde durdukları bir boş zaman kullanımı

mevcuttur. Söz konusu boş zaman verili toplumsal düzenin bir parçasıdır ve belli başlı pratiklerle organize edilir. Kaldı ki boş zaman pratiklerinin nitelik ve çeşitlilik bakımından gerek üst sınıf gerekse alt sınıf için benzer olduğu söylenebilir. Alt ve üst sınıfın, çalışma alanı dışında elde ettikleri bu zaman/mezan boyutu içinde, niteliksel değil gerçekleştirilen etkinliklerin değışim değeri ve tüketimle ilişkisi bakımından farklılaştığı görülebilir. Farklılaşan unsurlar kullanılan mekânlar, eşyalar, kıyafetler, aksesuarlar, nesneler, yenen içilenlerdir. Zira, her iki sınıfın bireyleri de yaratıcı, kültürel ve sanatsal etkinlikler içinde tasvir edilmez. Bireyin çalışma zamanı dışında eğlenceye ayırdığı etkinlikler görece az sayıdadır ve bunlar da popüler kültür ve tüketim endüstrisinin tahakkümü altındadır. Bireyin gevşemesini ve rahatlamasını içeren serbest etkinliklerin temsili ise daha yüksektir, ancak bu etkinliklerin de çoğunlukla yaşanan sorun ve meselelerin tesirinde olması nedeniyle tam bir rahatlama alanı açmadığı görülebilir. Bu bağlamda dizide verimli bir boş zaman kullanımının varlığından söz etmek güçleşmektedir.

“Boş vakitler, tüketimci atraksiyonlar için geçirilen zamandır ve bu toplumda, boş vakit bireyselliğe açıklık gösteren bir alan değil, tüketmeye koşullandırılmış aygıtların gölgesinde geçirilen bir meta fetişizmi ayınının gerçekleşme alanı/zamanıdır. Boş vakit, hazzı, zevki, tüketimci hedonizmi abartılı yaşama anıdır. Baudrillard’ın ifadesiyle boş vakit “fun system” şeklinde kurgulanarak, “zevkin baskısı” altında geçirilen bir haz zamanı olarak kullanıma açılmıştır” (Aytaç, 2002:251). Kapitalist ideolojiyle dolayımlanan televizyon endüstrisinin özgül dinamikleri dikkate alındığında diğer diziler gibi *Aşk Ağlatır* dizisinde de boş zamanın tüketimci haz ve zevke adanan bir zaman biçiminde tasvir edilmesi mümkündür. Bunun nedeni hiç kuşkusuz kapitalist endüstrinin boş zamanı, bireysel gelişime açan bir alan olarak değil, tüketim hedeflerinin vazgeçilmez bir parçası olarak görmesidir. Yerli dizilerin kapitalist endüstrinin en önemli mekanizmalarından biri olduğu düşünüldüğünde, boş zamana ilişkin tüketim ve haz odaklı bir izleyici algısının oluşturulmasında taşıdığı işlev kolayca anlaşılabilir. İnceleme yapılan diğer üç dizide olduğu gibi *Aşk Ağlatır*’da da boş zaman, verili toplumsal düzenin yeniden üretildiği bir zaman biçiminde kurgulanır. Genel toplumsal ve ekonomik bağlam içinde üretilen televizyon dizilerinde, bireyin bireysel, sosyal, kültürel, sanatsal, teknik vb. konularda ilerlemesini ve düşünsel derinleşmeyi destekleyen pratiklerle değil onu gündelik diyaloglarla oyalayan ve tüketime hapseden bir boş zaman inşası söz konusudur. Bu sebeple beşeri/yaratıcı değil

verili insan olmayı taçlandıran bir medya argümanı ile karşılaşılır. Nitekim dizide izlediğimiz boş zaman, üretim koşullarının mülkiyetine sahip olanların çıkarları ile uyumlu bir boş zamandır. Çünkü kapitalist güçler için bireyi bir sömürü alanı olan boş zaman, alt ya da ve orta sınıf için çalışmanın ikamesi demektir, zira çalışma ile yorulan işçinin gevşemesi ve bu zamanı tüketimci edimlerle geçirerek sosyo-ekonomik sistemi yeniden üretmesi beklenir. Dizide tüketimle ilişkili imajlar dışında boş zamanda geçen gündelik diyaloglar da kapitalist ideolojide anlam ve iktidar mücadelesinin görünümünü yansıtır. Bu diyalogların toplumdaki egemen ve muhalif değerleri birlikte içerse de genel olarak egemen olanın savunucusu olduğu görülebilir. Bir melodram metni olan dizi, bilhassa ahlak ve namus kavramlarına yaptığı göndermelerle toplumun egemen değerlerinin meşrulaştırılması işlevini yerine getirir.

5.1.4.2.4. Dizide çalışma zamanı (zorunlu zaman)

Dizide çalışma zamanının 115 kez ekrana getirildiği (Çizelge 4.1) görülmektedir. Bu zamanda “çalışma etkinlikleri” 64, “çalışma ortamı içerisinde iş dışı yaşamla ilişkili sohbet, diyalog ve pratikler” ise 51 kez izlenmiştir. Çalışma alanları ise, Ada ve Nagihan’ın çalışmakta oldukları yaşlı bakım merkezi, Ada’nın bir süre hizmetli olarak çalıştığı Özden’ler köşkü, Yusuf’un çalıştığı taşıma şirketi, Sumru’nun lokantası, Hünkâr Balaban’ın şirketidir. Bu alanlarda karakterlerin gündelik çalışma pratiklerine dair belirli imajlar aktarılsa da genel olarak metnin, çalışmanın biçim ve içeriğine dair detaylı bir görünüm içerdiği söylenemez. Çalışma alanı daha çok özel alandaki ilişkilerin sürdürüldüğü temsili bir alan biçiminde kurgulanır. Çalışmanın biçim ve içeriğine dair, toplam 64 pratik izlenmiştir. Buna göre çalışma alt ve üst sınıf için farklı anlamlar içerir. Üst sınıf olan Özden’ler, mülkiyeti elinde bulunduran sermayedar olarak çalışma alanının yöneticisi ve karar vericisi konumundadır. Çalışma alanı onlar için bir tahakküm alanıdır. Yaşlı bakım merkezi Nihal’in sorumluluğundadır, ancak Rüzgâr da yönetici konumundadır. Bu iki karakter arasında belirgin bir zıtlıktan söz edilebilir. Rüzgâr merhametli, duygusal ve düşünceli bir yöneticiyken Nihal tam aksine bencil, merhametsiz, katı ve otoriter bir yönetici konumundadır. Bu sebeple her ikisinin işçi ile ilişkisi de farklılaşır. Rüzgâr’ın çalışanları ile daha insani ve duygusal düzeyde kurduğu ilişki, Nihal’in baskıcı ve yetkeci tavırlarından önemli bir farklılık içerir. Benzer biçimde Yıldırım sakın, düşünceli ve vicdanlı bir işverenken

Mert'in daha bencil ve otoriter olduğu görülebilir. Metnin iki farklı karakter özelliğinde işveren rolü sunması, çalışmanın anlamı ile ilgili izleyici bakışını etkileyebilecek bir düşünce üretir. Nitekim kapitalist sistemde her işverenin katı ve yetkeci olmayacağı, işçi ile duygusal bir bağın da kurulabileceğini düşünen bir izleyici üretmek hedeflenir. Böylece mevcut sosyo-ekonomik sistem içinde yer alan izleyici çalışma ile ilişkili negatif düşüncelerinden arındırılacaktır. Bu anlamda, reeel yaşamda genel olarak, Nihal ve Mert gibi olduğu kanısı yaygın olan işveren tanımı, Rüzgâr ve Yıldırım gibi duygusal ve merhametli karakterlerle kırılır ve izleyici rahatlatılır.

Dizide çalışma mekânlarından biri de Özden'lerin köşküdür. Ada bir süre burada hizmetli olarak çalışır. Köşte sözü geçen ve karar verici konumda olan otorite Nihal'dir. Nihal, Ada gelinceye kadar çok sayıda işçiyi canından bezdirmiş ve aşağılayarak geri göndermiştir. İşçinin temel görevi onu, tüm isteklerini yerine getirmek suretiyle tatmin etmektir. Nihal'in Ada'ya karşı son derece sert, baskıcı ve buyurucu olduğu görülebilir. Ada ise Nihal karşısında verilen emirlere uyan pasif bir işçi konumundadır. Nihal'in sert tavırlarına tepki göstermeyen ve köşteki yapısal baskı karşısında ezilen bir işçidir. Aslında metinde alt sınıf olan Ada ile kapitalist ekonominin vasıfsız işçisi temsil edilir. Otorite karşısında işini yapmaya odaklanmış, tatminkâr bir işçi tasviri söz konusudur. Nitekim işçi sınıfı Lefebvre'nin deyiimiyle “parlak dönemlerinde” dahi, üretim ilişkilerinin ve buna bağlı olarak nasıl sömürüldüğünün farkına varamamıştır.⁹ Üretim ilişkileri giderek daha da muğlaklaşır. Tüketim ideolojisi sözü edilen ilişkileri bütünsel olarak gizler. Tüketim, üretimin ikamesi sayılır. Sömürü genelleştikçe daha öncekinden daha örtükleşir (2016:106).

Dizide çalışma mekânlarından biri de Yusuf'un çalıştığı taşımacılık şirkettir, Yusuf bu şirkete bağlı olarak kamyonu ile ev eşyası taşır. Şirket sahibini görmeyiz, yönetici ile işçilerin bulunduğu bir mekân tasvir edilir. Yusuf alt sınıf ve vasıfsız bir işçi olarak zor koşullarda çalışır ve zorunlu ihtiyaçlarını karşılayabilecek düzeyde ücret alır. Kol gücü ile çalışmakta olan Yusuf için çalışmanın anlamı, varoluşa eş değerdir. Çünkü çalışmadığında

⁹ “Piyasadaki meta değişiminin tasarımı (ideoloji), “ücret karşılığı çalışma”; üretim ilişkilerini, yapılandırılmış-yapılandırılan bu ilişkileri (emek gücünün satılması, üretim araçlarının bir sınıfın mülkiyetinde ve yönetiminde olması gizliyordu”. Lefebvre, H. (2016). **Modern Dünyada Gündelik Hayat**. (Çev. I. Gürbüz). İstanbul: Metis Yayınları, 106.

sistemin onu yok edeceğinin bilincindedir, zira yaşamak için çalışmak zorundadır, bu da onu sistemin bir kölesi olmaya zorlar, karın tokluğuna da olsa çalışmak için mücadele verir. Yusuf birlikte çalıştığı arkadaşı ile zaman zaman sorunlar yaşar, arkadaşı kendi çıkarlarının peşindedir ve dayanışma, yardımlaşma gibi kavramlar onun için bir anlam taşımaz. Yusuf ile bir rekabet içindedir ve ona en ağır işleri yaptırarak çıkar sağlamaya çalışır. Yusuf'un iyi niyetli ve dayanışmacı tavırlarının karşısında ona bencilce ve faydacı yaklaşan arkadaşı, kapitalizmin betimlediği birey yaklaşımının tam karşılığıdır. Dizide çalışma mekânının anlamı, alt ve üst sınıf için önemli bir farklılık içerir. Çalışma Ada, Nagihan, Yusuf gibiler için tahakküme boyun eğme ve kabullenme alanı iken, Nihal ve Mert gibiler içinse kârı maksimize etmenin, yapısal baskının ve yıkıcı rekabetin alanıdır. Bu sebeple işçi, belirlenen hedeflere ulaşmak için kullanılan bir fetiş nesnedir ve değişim değerinin kaynağıdır. Bu uğurda pasifleştirilen işçi için çalışmak bir anlamda varolmaktır. Gündelik yaşam buna göre düzenlenir ve işçi çalışmadan arta kalan boş zamanını yine bu zamana erişmek üzere kullanmalıdır.

Dizide yaşlı bakım merkezinde çalışanların yaşlılarla ilişkilerinin çok iyi olduğu görülebilir. Ada ve Nagihan üzerinden aktarılan imalar, yaşlılar için mutlu bir yaşam alanı çerçeveler. Nitekim metnin çalışma ile ilişkili bu yaklaşımının, ideolojik bir söyleme içkin olduğu ifade edilebilir. Özel bir şirket tarafından yönetilen yaşlı bakım merkezinin, aslında işini en iyi biçimde yerine getirdiği ve yaşlıların son derece mutlu olduklarına ilişkin bu kanı, özelleştirme olgusuna dair olumlu bir bakış içerir ki bu da kapitalizmde üretim ilişkilerinin kusursuz bir görünüm içerdiği bilgisinin iletilmesidir. Dizide bunun dışında Sumru'nun lokantası da bir çalışma mekânı olarak tasvir edilir. Bu lokantada bir süre Fırat, ardında da İsmail'in Sumru ile birlikte çalıştığı görülür. Sumru'nun işçilerine karşı ılımlı ve sevecen yaklaşımları ile bu küçük ölçekli çalışma mekânı da üretim ilişkileri ve kapitalist çalışma bağlamında olumlanır.

Dizide çalışma mekânlarının yoğun olarak iş dışı yaşamla ilişkili diyalog ve sohbet içeren alanlar olarak tasvir edildiği görülebilir. Yani kamusal alan bir nevi özel alana dönüştürülür. Özel ve aile yaşamı ile ilişkili meselelerin bu alanda sürdürülmesi metodik ve baskıcı bir çalışma mekânı görünümünün yok edilmesi anlamını taşır. Nitekim çalışanların durmaksızın üretim ile meşgul oldukları bir çalışma sistemi yerine daha esnek

davranabildikleri ve özel yaşam ilişkilerini sürdürebildikleri bir çalışma söylemi üretilir. Hiç kuşkusuz reel yaşamda sıklıkla karşılaşılmayan bu durum, bireyi köleleştirmeyen bir kapitalist çalışmaya göndermede bulunur. Reel yaşamda kapitalizmin yıkıcı bir rekabet ortamında tüm benliği ile sürekli çalışmasını beklediği işçinin, dizide yaşadığı konfor ve esnekliği, toplumsal gerçekliğin ne şekilde bağlamından edildiğini kanıtlar niteliktedir.

5.1.4.2.5. Dizide zoraki zaman

Dizide zoraki zamana (ulaşım, yürütülecek işlem, formaliteler, vs. gibi iş dışındaki çeşitli gerekliliklere ayrılan) dair yapılan incelemede bu zamanın toplam 254 kez ekrana getirildiği (Çizelge 4.1) görülmüştür. Bu zaman dilimi karakterlerin çalışma dışında olmalarına rağmen yürütmek durumuna oldukları formalite, iş ve yükümlülükleri içerir. Diğer üç dizi ile karşılaştırıldığında bu zamanın en fazla yer aldığı dizi *Aşk Ağlatır* olmuştur. Dizide neredeyse boş zamana yakın bir oranda zoraki zaman pratiğine yer verilmiştir. Karakterlerin gündelik yaşamın bir takım yükümlülükleri için ayırdıkları bu zaman, dizide alt ve üst sınıf olmak üzere iki toplumsal sınıf içinde tanımlanır. Bu zaman dilimi içinde “gündelik söylem, diyalog ve sohbet”in en yoğun olarak kullanılan pratik (237) olduğu görülebilir. Dizide gündelik yaşamda gerçekleştirilen formalite, iş ve pratiklerle ise 72 kez karşılaşılır. Toplumsal gerçeklik bağlamında bu oranın görece düşük olduğu söylenebilir. Zira bilhassa alt sınıf yaşamına odaklanılan dizinin, karakterlerin gündelik iş ve yükümlülüklerle geçirdikleri zaman açısından toplumsal yaşamdan kopuk bir bağlam içerdiği ve söz konusu iş ve formalitelerin yeterince görülmediği söylenebilir.

Zoraki zaman içinde ele alınan pratiklerden biri, 39 kez kaydedilen “şiddet”tir. Bu, sözlü ya da fiziksel şiddet olarak izlenmiştir. Şiddet dizide gündelik yaşamın bir parçası biçiminde ele alınır. Nitekim dizinin en başından itibaren bilhassa Ada’nın dayısı tarafından maruz kaldığı sözlü ve fiziksel şiddet, anlatının en dikkat çekici yanlarından birini oluşturur. Ada küçük yaştan itibaren dayısından şiddet görür ve bu, hikâyede izleyicide yaratılan duygulanımın ve acı söyleminin en temel aracı olarak kullanılır. İsmail’in Ada’yı Mustafa ile evlendirmek istemesi de psikolojik şiddet temsillerinden biridir. İsmail’in Ada ve Üftade’ye uyguladığı sözlü, psikolojik ya da fiziksel şiddet dışında Mustafa tarafından da birçok kez bu eyleme başvurulduğu görülür. Zaman zaman bu şiddete Yusuf da dâhil olur, Yusuf ile

Mustafa ya da Rüzgâr arasında da birçok kez şiddet edimi ile karşılaşılır. Diziye ilerleyen bölümlerde dâhil olan Cevdet de mafya görünümü ve silahlı adamları ile şiddetle bütünleşen karakterlerden biridir. Bu çerçevede dizide sıklıkla ekrana getirilen şiddet sahneleri, şiddet eyleminin meşrulaştırılmasına zemin hazırlar ve şiddeti gündelik yaşamın temel parçalarından biri olarak inşa eder.

Zoraki zaman etkinliklerinden bir diğeri 32 kez izleme yapılan (Çizelge 4.3) “sağlık etkinlikleri”dir. Bu etkinlik türü hiç kuşkusuz reel yaşamda da bireylerin yaşamını sürdürmesi için en mühim etkinliklerin başında gelir, bu sebeple dizilerde bireyin temel gereksinimi olan bu pratiğe sıklıkla yer verilir. Dizide hastane sahneleri bu etkinlik türü içinde ele alınır. Burada dizi söylemi açısınan dikkat edilmesi gereken noktalardan birisi, hastane mekânı ya da sağlık etkinliğinin karakterlerin sosyo-ekonomik sınıfı ile bağlantılı olarak yine tüketim ideolojisinin bir parçası olarak kullanıldığı, üst sınıf için bakımlı ve gösterişli özel hastaneler betimlenirken alt sınıfın daha bakımsız, eski ve genellikle kamu hastaneleri ile temsil edildiğidir. Nitekim kaza geçiren Yıldırım, Yusuf tarafından vurulan Rüzgâr, merdivenden düşen Nalan’ın üst sınıf için temsil edilen bir hastanede, Yusuf ve Çiçek’in ise daha bakımsız bir kamu hastanesinde tedavi edildikleri görülebilir. Bu minvalde sağlığın da tüketim endüstrisinin iflah olmaz kar motivasyonunun temel parametlerden bir olarak kullanıldığı ifade edilebilir. Zoraki zamanda yer verilen pratiklerden bir diğeri ise 26 kez ekrana getirilen “hukuki etkinlikler”dir. Bu etkinlikler içinde, Yusuf’un tutuklanması ve hapse atılması, Ada’nın tutuklanması, Yusuf’un Nalan ve Ada ile evlenme başvurusu, Yıldırım’ın vasiyet işlemleri, Rüzgar’ın polise ifade vermesi, Nihal’in polis tarafından tutuklanması gibi sahneler baz alınmıştır. Bu pratikler de bireylerin gündelik yaşamda karşılaştıkları hukuki eylemleri ve reel yaşamın bir temsilini içerir, ancak özellikle polis sahnelerinin sıklıkla ekrana getirilmesinin reel yaşamdan bir kopuşu ve abartılı bir anlatımı işaret ettiği ifade edilebilir. Kimi bireylerin gündelik yaşamlarında hiç yaşamadıkları ya da görece az karşılaştıkları polis, karakol ya da hapisane sahnelerinin yoğun bir temsiline toplumsal gerçekliğin dönüştürülmesi açısından dikkat çekici olduğu görülebilir. Bunun da hiç kuşkusuz toplumda hukuka ve onun temsili olan polise karşı bir güven ve bağlılık söylemi üretilmesi anlamında politik söylemin bir parçası olarak kullanılmış olabileceği ifade edilebilir.

Dizide zoraki zamanda “dini etkinlikler”in 11 kez ekrana getirildiği görülmektedir. Bu etkinlikler cenaze ve mezarlık sahnelerinde izlenir. Bunun dışında karakterler gündelik yaşamlarında dini ibadetlerle temsil edilmez. Cenaze ve mezarlık sahnelerinde yansıtılan görüntü imajlar da dini bir rutini ekrana getirir. Dizi ahlaki ve toplumsal açıdan egemen bir söylemle üretilse de dini pratiklere genel olarak yer verilmez. Reel yaşamda toplumun muhafazakâr kesimlerinin gündelik yaşamlarının önemli bir parçası olan ibadetlerin dizide yer almaması, Türkiye’nin mevcut muhafazakâr sağ politik söylemi içinde yer alan siyasal iktidarına rağmen dikkat çekicidir. Bu durumun, dinin toplumun hassas olgularından biri oluşundan kaynaklanabileceği ve bu nedenle dini ritüellere bilinçli bir mesafe koyulduğu ifade edilebilir. Aynı zamanda bu mesafe, dizilerin hedef kitlesinin oldukça kompleks ve heterojen özelliklerde olması ve dini yaklaşımların bireyler arasında farklılaşmasından da kaynaklanabilir.

Dizide zoraki zaman pratiklerine, inceleme yapılan diğer dizilere oranla daha fazla yer verildiği görülebilir. Bu pratikler gerek alt gerekse üst sınıfla temsil edilir. Neredeyse boş zamana yakın bir oranda temsil edilen zoraki zaman pratikleri, karakterlerin gündelik yaşamlarının büyük bir bölümünün bir takım formalite ve gerekliliklere ayrıldığını gösterir. Ancak bu pratiklerin reel yaşamdaki gibi ev işleri, alışveriş, ödeme işlemleri, banka işlemleri, kurumsal işlemler vb. pratikler yerine daha çok özel alanda yaşanan sorunların çözümlenmesi ile ilgili eylemleri içerdiği görülebilir. Yani dizide zoraki zaman, özel alanda yaşanan aşk ve entrikalarla ilişkili gerekliliklere ayrılan zamana dönüştürülmüştür. Bu anlamda reel yaşamda daha fazla baskı oluşturan, bireylerin yerine getirmek durumunda oldukları yaşamsal ihtiyaçların dizide büyük oranda temsil edilmediği söylenebilir, zira dizinin zoraki zamanı melodramatik ilişkilerin sürdürüldüğü bir mekan/zaman olarak kurgulanır. Nitekim Lefebvre’nin “gündelik hayatın üzücü zorunlulukları” (2017:177) olarak tanımladığı ve zorunluluğun baskısı altında gerçekleştirilen “insani ihtiyaçlar” olan “yemek, içmek, giyinmek” gibi pratiklerle dizide karşılaşılsa da bunların görece az sayıda olduğu görülebilir. Dizi metnin söz konusu eğiliminin popüler bir melodram metni olmasından kaynaklandığı açıktır, çünkü melodramın aşk ve ihtiras üzerine, aşırılık içeren anlatısı gerçeklikle bağını zayıflatır. Kaldı ki *Aşk Ağlatır* gibi birçok dizinin de tasvir ettiği gündelik yaşamın reel yaşamın toplumsal gerçekliklerini yeterince temsil etmediği görülebilir. Dizilerde toplumsal gerçeklik, yaratılan hayali evrenler içinde dönüştürülerek farklı bir

boyuta taşınır ki bu boyut yaşamı bağlamından koparan ve bireyi kendine yabancılaştıran bir yapaylık içerir.

5.1.4.2.6. Dizide aile ve özel yaşam

Dizide aile ve özel yaşamla ilişkili toplam 84 (Çizelge 4.2) izleme yapılmıştır. Bu izlemelerde aile bireylerinin bir arada oldukları sahneler baz alınmıştır. Aile, gündelik yaşamın en temel yapı taşıdır ve egemen toplumsal söylem içinde de önemli bir anlam içerir. Yerli dizilerin hemen hepsinde aile vurgusu dikkat çekicidir. *Aşk Ağlatır* dizisinde Ada'nın ailesi, Özden ailesi, Nagihan'ın ailesi, Hünkâr'ın ailesi olmak üzere dört farklı aile yapısı ekrana getirilir. Bu ailelerin dördü de “çekirdek aile” olarak temsil edilir. Dünyada sanayi devriminin ardından geniş aileler, çekirdek aileye evrilmiş, aile bireylerinin sayısı azalmış, yeni bir aile düzenine geçilmiştir. Dünyada yaşanan ekonomik, politik ve kültürel dönüşümler, geleneksel geniş aile düzeninin şehirlerde gittikçe yerini kadın, erkek ve bekâr çocukların oluşturduğu çekirdek aileye bırakması ile sonuçlanmıştır (Epik vd. 2017:45)¹⁰ Dizide aile kurumu, karakterlerin gündelik yaşamdaki rol ve ilişkileri açısından ele alınmış, aileler arasında var olan bir takım farklılıklara dikkat çekilmiştir.

Ada'nın ailesi kendisi, dayısı ve yengesinden oluşur. Bu ailede dayının tahakkümüne dayanan patriarkal bir yapı söz konusudur. Kadının tamamen pasifize edildiği ve bunun da ötesinde sözlü, psikolojik ya da fiziksel şiddet gördüğü bir aile betimlenir. Bu ailede karar verici otorite İsmail'dir. Diğer bireyler onun hegemonyası altında yaşar. Kadın özel alanla ilgilenen, ev işleri yapan, yemek hazırlayan, bulaşık yıkayan, erkeğin tüm isteklerini yerine getirmesi beklenen bir nesne konumundadır. Söz hakkı bulunmaz ve özgürce hareket edemez. Bu sebeple kadının yaşam pratikleri ve eylemleri devamlı suretle erkek tarafından

¹⁰ Böylece bu durum, yaşamsal gereklilikler bakımından daha iktisadi bir yaşam biçimini ortaya koyan bir aile düzeninin üretilmesini getirmiştir. Şehir ve köyler arasında yaşanan değişimler ve göç dalgası egemen geniş aile yapısının çözülmesi ve şehirlere kaymasına neden olurken, şehirdeki yeni çalışma şartları ve üretim ilişkileri çekirdek ailedeki kişilerin rol ve konumlarını da farklılaştırmıştır. Kapitalist düzenin sürekliliği bakımından önemli bir rol oynayan aile kurumu, geleneksel aile düzeninde var olan ataerkil ilişkileri kuran kimi kurum ve kültürleri sürdürmeye devam etmiş, fakat ailenin geleneksel çok sayıda işlevi modern düzen içinde bazı yeni kurumlara devredilmiştir. Epik, T. M., Çiçek, Ö. ve Altay, S. (2017). “Bir Sosyal Politika Aracı Olarak Tarihsel Süreçte Ailenin Değişen/Değişmeyen Roller”. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*. 17(38), 45.

kontrol edilir. O aynı zamanda cinsel bir objedir ve erkeğin tatmin ve hazzı için görevlendirilmiştir. Kadın bu sebeple alınıp satılabilen bir meta görevindedir. Nitekim İsmail'in Ada'yı Mustafa ile para karşılığında evlendirmek istemesi bunun bir göstergesidir. İsmail Ada'yı bir fetiş nesne olarak görür ve onu parasal çıkarları için kullanmak ister. Tamamen erkeğin boyunduruğu altında olması beklenen kadın kimliksiz bir varlığa dönüştürülür ve aksi yönde davranmak istediğinde cezalandırılır. Bu ailede Üftade'nin bir özne olarak varlığından söz etmek mümkün değildir. Zira o içinde bulunduğu yaşam koşullarına mahkûm edilmiş, ancak bu hezimetin farkında dahi olmayan, köleleştirilmiş bir karakterdir. Ada'nın evden kaçması yaşadıklarına karşı isyanı ve direnişini temsil eder ve bu durum bir özne olabilmek için onun varoluş mücadelesidir.

Özden ailesi ise üst sınıf bir aile olarak farklı bir görünüm içerir. Bu ailede Yıldırım, Yıldırım'ın ikinci eşi Nihal, Yıldırım'ın ilk eşinden oğlu Mert ve Nihal'den oğlu Rüzgâr bulunur. Ailede patriarkal yapının dönüştürüldüğü görülür. Nitekim bu, Yıldırım'ın yalnızca görünüşte otoriteyi temsil etmesine rağmen gerek köşkte gerekse şirkette Nihal'in karar verici konumda olması ile ilişkilidir. Nihal'in baskın ve entrikacı bir karakter olarak tüm aile bireylerini yönettiği görülür. Çocuklardan Mert de en az Nihal kadar bencil ve çıkarları için yaşayan bir karakter olduğu için Nihal'in tahakkümünden bir tek o etkilenmez. Kadının özel ve kamusal alanda egemen güç olarak kodlanması, patriarkal aile yapısının bu ailede kırılmış olduğunu gösterir. Ancak kadın yine de bu konumuna rağmen aşağılanır. Çünkü Nihal kötücül ve entrikacı bir karakterdir ve Yıldırım'ı çıkarları uğruna kullanır. Bu ise metinde kadına karşı eleştirel bir alan açar. Ataerkil aile yapısının parçalandığı bu aile, bu kez de kadının baskın, ancak tehlikeli olması nedeniyle bir olumsuzlama ile karşılaşır. Erkeğin kadın tarafından yönetilmesi kadının oyun ve entrikalarına bağlanır ve erkek masum olanı temsil eder. Ada'nın babası Erdem'i, Yıldırım ve Nihal birlikte öldürmeye teşebbüs etmiş olsa da izleyici Nihal'i suçlar ve her şeyin sorumlusu olarak onu görür. Nitekim Nihal gibi bir kadınla birlikte olduğu için Yıldırım'ı cezalandırır ve Nihal'in elinden ölmesi sağlanır. Bu ailede kadın her ne kadar kimlik sahibi bir birey olarak algılsa da metin kadını sınıflandırma ve aşağılama suretiyle egemen ve ataerkil aile söylemini yeniden üretir. Dizide kadına yönelik şiddet daha çok alt sınıfla ilişkilendirilir (İsmail ve Mustafa örneği) ve alt sınıf daha bağınaz, muhafazakâr ve cahil olarak nitelenir. Üst sınıftaki bireylerse daha eğitilmiş ve medenidir. Bunun yanında Özden ailesinde ilişkilerin daha çok para ve çıkar odaklı olduğu ve gündelik

yaşamın ailedeki bireylerin birbirlerini dahi yok etmek için uğraştıkları bir mücadele alanına dönüştüğü vurgulanır. Nitekim bu sebeple Nihal Yıldırım'ı öldürür, Mert Cevdet ile işbirliği yaparak Nihal'in hapse atılmasına sebep olur. Köşke sonradan hamile olması nedeniyle yerleşen Nalan ise para için Mert'i zehirler ve ölümüne neden olur. Bu anlamda bireylerin ilişkilerinin ne düzeyde yabancılaşmış ve pragmatik olduğu vurgulanır.

Dizide ekrana getirilen ailelerden bir diğeri de Nagihan ve ailesidir. Bu aile orta sınıf ve modern bir çekirdek aileyi temsil eder. Nagihan ve eşi çalışmaktadır ve iki de çocukları vardır. Nagihan'ın özel alanda çok sayıda sorumluluğu bulunur, ancak eşi ona yardımcı olmaya çalışır. Nagihan'ın zaman zaman yaşadıklarını eşinden gizlemesi ve çekimser davranışları bu ailenin de erkek egemen bir yapı ile inşa edildiğini gösterir. Ancak ataerkil yapının, orta sınıfı temsil eden bu ailede modern bir görünümle görece kırıldığı görülebilir. Zira Nagihan zaman zaman hakkını savunabilen aktif bir özne olarak tasvir edilir. Kadının da erkeğin de kamusal alanda temsili ve Nagihan'ın özel alana ait yükümlülükler ve çocuk bakımında zaman zaman eşinden yardım alması, sembolik olarak modern bir aileye işaret eder.

Dizide ailelerden bir diğeri ise Hünkâr, eşi ve kızından oluşan çekirdek ailedir. Üst sınıf olan ailede Hünkâr eşine ve kızına karşı nazik ve düşüncelidir. Eşi Zeynep sakin, iyi, vicdanlı bir karakterdir. Hünkâr bu ailede otoriteyi temsil eden, karar verici ve yönetici konumundadır. Eşi ise bu kararlara sakince uyum sağlayan, pasif kişidir. Erkek egemen bir aile kodlanır, kadın özel alanı erkek ise kamusal alanı temsil eder. Hünkâr eşine değer verir, ancak Zeynep ona kızgın olduğu zamanlarda dahi sesi çıkmayan, öfkesini sessizce yaşayan bir kadındır. Metinde Zeynep'in bu duruşu olumlanır ve o idealize edilen kadın olarak kodlanır. Daha da ötesi onun eşi karşısındaki itaatkâr tavırları, mutlu bir aile olabilmelerinin koşulu olarak tasvir edilir. Bu da hiç kuşkusuz, ailenin varolabilmesi ve sürdürülebilirliği için, uyumlu ve pasif kadın olmanın gerekliliğine inanan bir izleyici üretme hedefine içkindir.

Aydoğan'a göre (1991:97), aileler devamlı suretle verdikleri kararlar ile, aile kurumunu ya da bireylerini tatmin etmeyi amaçlarlar. Bu kararlar ailenin etrafındaki fiziksel ve sosyal çevreye aktarılır. Ailenin bu özel seçimleri toplumsal kararlara da nüfuz eder. Mesela ailelerin sahip olmak istedikleri çocuk sayısı, ürün ve hizmet tercihleri ve oy

tercihleri toplumun biçimlenmesine etki eder. Aileler eve alınacak dergi ve gazetelere, izlenecek radyo ve televizyon programına karar vererek eve aktarılan bilginin türünü de belirlemiş olurlar. Nitekim kapitalist ekonominin, aile kurumuna verdiği yüce değer, Aydoğan'ın düşünceleri ile ilişkilendirilebilir. Kapitalist ideolojide aile, bireylerin temel bütünleşme alanı olarak büyük bir değer taşır ve toplumsal hayatın biçimlendirilmesinde önemli bir işleve sahiptir. Tüketim kültürü bu kurum içinde ve onun aracılığıyla yeniden üretilir, bireylerin politik kararları onun aracılığıyla biçimlenir, toplumsal implikasyonlar ise onun etkisi altında belirlenir. Bu anlamda aile siyasi, toplumsal ve ekonomik alana etki etme işlevi ile, kapitalist ideoloji içinde ayrı bir değer olarak ele alınır ve onu koruyacak araçlar tayin edilir. Yerli televizyon dizileri ise hiç kuşkusuz bu araçlardan birini temsil eder. *Aşk Ağlatır*'da ve diğer pek çok dizide ailenin, anlatının merkezinde olması ve ilişkilerin onun etrafında kurulması bu anlayışın ürünüdür. Zira farklı aile yapıları tasvir edilse ve toplumsal değişimler içinde egemen/geleneksel ya da muhalif/karşıt değerlere birlikte işaret edilse de aile, kapitalist isterler için biçimlendirilen temel kurum olma özelliğini korumaya devam eder.

5.1.4.2.7. Dizide ihtiyaç ve tüketim

Dizide karakterlerin gündelik yaşamları "ihtiyaç" ve "tüketim" kavramları çevresinde de incelenmiştir. Bu minvalde öncelikle bireylerin toplumsal sınıfları açısından hangi gündelik ihtiyaçlarla temsil edildikleri ve bunun neticesi olarak da tüketim pratiklerinin neler olduğuna bakılmıştır. Ada ve ailesi alt sınıfla temsil edilen yoksul bir ailedir. Bu sebeple dizi metin, bu ailenin zorunlu ihtiyaçlarına dair bazı vurgular içerir. Bu ailede bireylerin varoluşları, zorunlu ihtiyaçları giderilmesini öncelikli kılar. Sosyal ve toplumsal ihtiyaçlar onlar için ikincil ihtiyaçlardır. Yaşayabilmek yemek, içmek ve barınmak demektir ve bunları yapabilmek için çalışmak gerekir. Nitekim Ada'nın çalışarak dayısı ve yengesine baktığı ve her ay tüm maaşını dayısına teslim ettiğini izleriz. Ada'nın Yusuf ile zaman geçirdiği sahneler ise onların sosyal ihtiyaçlarına gönderme yapar. Ada ile Yusuf'u yalnızca birkaç kez sinemada film izlerken görürüz. Nitekim onların sosyal ve eğlence ihtiyaçları yok denecek kadar az tasvir edilir. İsmail'i kahvehanede oyun oynarken gördüğümüz sahnelerde de onun sosyal ihtiyaçlarına işaret edilir. Ancak bu ihtiyaçlar oldukça sınırlı bir alan ve zamanda gerçekleşir. Metin bu karakterler için lüks tüketim ihtiyaçlarını ise neredeyse hiç tasvir

etmez, zira bu onların toplumsal sınıfları gereğidir. Ada, Yusuf, Üftade gibi karakterlerin tüketim pratikleri ve metaları ile ilişkisi yok denecek kadar azdır. Metinde yoksulların tüketim materyalleri ya da etkinliklerine yeterince ulaşamamalarına rağmen bazı karakterler bununla ilişkili büyük bir arzu duyar. Nitekim İsmail bunlardan biridir, bunun dışında Fırat ve Çiçek için de para ve tüketim cezbedicidir. Ada'nın arkadaşı Nagihan Ada'ya sıklıkla varlıklı bir yaşamı hakettiğini, iyi şartlarda yaşamak için Rüzgâr'la evlenmesi gerektiğini söyler ve onun bu sözleri aslında kendi yaşam koşullarından memnuniyetsizliğini gösterir. Dolayısıyla dizide her ne kadar yoksullar için tüketim ve lüks ihtiyaçlar öncelenmese de belirli karakterler aracılığıyla buna ilişkin bir arzu¹¹ yaratılır ve bireylerin mutlu olabilmeleri tüketimci hazza dayandırılır. Dizide alt sınıf karakterler tüketim eylemleri ile görece az temsil edilirler, çünkü onlar için daha çok çalışma zamanı ya da zoraki zaman etkinlikleri ile karakterize bir gündelik yaşam inşa edilir. Buna rağmen zaman zaman karakterler bir restoran ya da cafe'de bir şeyler yeyip içerken, alışveriş yaparken (Çiçek ve Fırat bir mağazaya girerler, Fırat Çiçek'in beğendiği elbiseyi parasını ödemedi, çalarak alır), kuaförde bakım yaptırırken (Çiçek Fırat'ın arkadaşına bakım yaptırır, para ödemez) vb. izlenebilir. Onlar için sınırlı sayıda tüketim etkinliği betimlenir, ancak her ne kadar tüketimci eylemler içinde tasvir edilmeseler de tüketim ve lüks yaşam erişmek istedikleri zevk ve hazzın kaynağı olarak betimlenir.

Özden ailesi için ihtiyaç kavramı, üst sınıf bir aile olması nedeniyle farklı bir anlam içerir. Onlar için zorunlu ihtiyaçların baskısına neredeyse hiç değinilmezken yaşam bir tüketim ve lüks ihtiyaç alanına dönüşmüştür. Bu aile için tanımlanan imajların neredeyse tümü tüketime ve varsılığa içkindir. Karakterlerin yaşam alanı olan köşk, kullandıkları eşyalar, yedikleri içtikleri, giyim kuşamları, aksesuarları, arabaları, holdingleri, şirketleri vb. varıl yaşamı imgeleyen görsel imajları oluşturur. Bunun dışında sözlü imajlarda da daima para ve tüketim vurgusu hâkimdir. Buna rağmen, bu aile bireyleri için tanımlanan tüketim

¹¹ Lefebvre, sosyolojik olarak ihtiyaç ve arzunun ikiye bölündüğünden bahseder. Aynı birey gerçekliği iki farklı veçhede görünürlük kazanır: Bunlardan biri kaba biçimde nesnel olan toplumsal ihtiyaçtır; öteki ise incelikli şekilde sübjektif olan arzudur. Arzu duyulan nesneye ve bizzat arzuya anlam yükleyen motivasyonlar bulunur. İhtiyaç ile arzu ilişkisi dolayimli bir ilişkidir. Arzu, yalnızca insan onu çatışmaları aracılığı ile isteyerek onayladığında, nesne ile ve söz konusu nesnenin sağladığı haz ile bilinçli biçimde karşılaşıldığında arzu biçimini alacaktır. Lefebvre, H. (2015). *Gündelik Hayatın Eleştirisi II*. (Çev. I. Ergüden), İstanbul: Sel Yayıncılık, 16-17.

etkinlikleri bir restoran ya da cafe’de yeme-içme, alışveriş (lüks tüketim) gibi etkinliklerle sınırlıdır. Yani oldukça az sayıda ve çeşitlilikte tüketim pratiğine rastlanır. Bu anlamda, metinde gündelik yaşamın tüketimle bağı çoğunlukla karakterlerin dâhil oldukları pratiklerle değil, daha çok görüntü imajlarla temsil edilir.

Dizide Yusuf’un sevgilisi Nalan özel bir şirkette çalışmaktadır ve Mert ile ilişkisi nedeniyle iyi bir ekonomik statüye sahiptir. Yusuf birçok kez ona arzu ettiği ekonomik koşulları sağlayamayacağını dile getirir. Nalan gündelik yaşamında ünlü markalara ait kıyafet, ayakkabı, aksesuar, çanta vb. ürünler kullanan ve tüketim kültürüne son derece bağlı bir karakterdir. Onun için ihtiyaç kavramı lüks ihtiyaca dönüşmüştür ve tüketim, en temel mutluluk ve haz kaynağıdır. Bu nedenle Mert ona sıklıkla Yusuf’la birlikte olamayacağını, çünkü tüketmeden yaşayamayacağını söyler. Nitekim Mert ile ilişkisi bireysel çıkarları uğruna ürettiği taktiksel bir eylem olarak yorumlanabilir. Certau’nun (2008:114) yaklaşımıyla, Nalan gündelik yaşam koşulları içinde kendi taktiğini üreten bir kurnazı temsil eder ve Mert’in zenginliğini arzu ettiği tüketimci hazza erişmek için kullanır. Mert onun için bir değişim değeri iken, Yusuf duygusal bir sığınaktır. Köse’ye göre (2018:331-332) tüketim olgusunun bürokrasi tarafından denetlenmesi neticesinde, tüketim toplumunun üyesi olan kişiler, devamlı suretle yabancılaşmış benliğini gündelik yaşamdaki seçimlerle tekrar sınamak durumundadır. Bu anlamda gündelik yaşam alanı bir tekrar ve rutin alanına dönüşür. Metinde ihtiyaç ve tüketim kavramları karakterlerin toplumsal sınıfları ile bağlantılı bir konjonktür içinde ele alınır. Nitekim Ada’nın yaşamındaki güçlükleri ve yoksulluğun hezimetini seyreden izleyiciye Özden ailesinin yaşamı daha parlak ve çekici gelecektir. Metin her ne kadar karakterleri yoğun biçimde tüketimci eylemler içinde göstermiyor olsa da, izleyicide tüketime ve lüks yaşama karşı büyük bir arzu ve istek uyandırır. Karakterlerin bazılarının zenginliğe öykünmeleri de (Nagihan, İsmail, Çiçek, Fırat gibi) izleyicide bu duygunun yeniden üretimine aracılık eder. Zenginliğin çekiciliği ile karşılaşan izleyici ona ulaşmak için daima çalışmanın gerekliliğine inandırılır ve bu da kapitalist ideolojinin devamlılığı açısından oldukça önemli bir mihenk taşıdır. Bu açıdan reel yaşamında sınıf atlayabilme ümidiyle çok çalışan ve varoluşunu tüketim ile anlamlandıran bireyin yeniden üretiminde yerli dizilerin işlevinin yadsınamayacak kadar önemli olduğu görülebilir. Nitekim Lefebvre (2016:197-198) gündelik yaşamın bir taraftan da arzunun alanı olduğunu söyler. Bu arzunun yaratılmasında televizyon endüstrisinin en karlı araçlarından

olan yerli dizileri kullanan kapitalist ideoloji, yarattığı arzuları doyurmayı taahhüt ettiği tatmin kanalları sunarak ve böylece sömürü kültürünü kültürel yeniden üretim alanlarına uygulayarak hedeflerine ulaşır. *Aşk Ağlatır'a* bir melodram metni olma özelliğini kazandıran öncelikle Ada ile Yusuf'un saf aşkıdır. Ancak metinde devamlı suretle Ada ve Yusuf gibi karakterler üzerinden yoksulluğun birey üzerindeki zorlayıcı baskısına işaret edilir. Yusuf'un ne kadar zor şartlarda çalıştığı, Ada'nın temizliğe gittiğinde evin kadınının memnuniyetsizliği ve Rüzgâr'ın annesinin aşağılamaları ile mücadelesi izletilir. Bunlarla birlikte yoksulluk görüntü imajlarla da desteklenerek orada bulunmayı arzu etmeyen bir izleyici üretilir. Arzu, zengin hayatlar, parlak ve ihtişamlı alışveriş ve eğlence mekânları, lüks ve havuzlu villalar, marka kıyafetler, aksesuarlar, lüks arabalar vb. için yaratılır. Bir yandan Ada ile Yusuf'un kavuşma mücadeleleri, melodramın dramatik dokusu içinde izletilirken diğer yandan tüketme arzusu ile yabancılaştırıldığı özbenliği içinde tatmin arayan bir izleyici üretilir. Zira, izleyici Yusuf'un idealize edilen karakterler özelliklerini ve aşkını Rüzgâr'a ve onun varsıl yaşamına yeğlerken bir yandan da bu yaşamın tesiri altında bırakılır. Yani metin her ne kadar yoksulluğu yüceltiyor gibi görünse de (sınıf çatışmaları ve alt sınıfın direnişi bu ideoloji ile engellenir) üretilen ideolojik anlam tüketimin üstünlüğüdür.

5.1.4.2.8. Dizide gündelik söylem, diyalog ve sohbet

Dizi karakterlerinin en çok “gündelik söylem, diyalog ve sohbet” etkinliği içinde görüntülediği ifade edilebilir. Boş zaman ve zoraki zamanda toplam 579 kez ekrana getirilen (Çizelge 4.3) bu etkinlik türü, gündelik yaşamın en sık gerçekleştirilen etkinliğini temsil eder. Diğer üç dizide olduğu gibi *Aşk Ağlatır*'da da anlatının merkezi özel alanla temsil edildiği için bu alanın gündelik diyalog ve sohbetle biçimlendirilmesi doğal karşılanabilir. Bu tez çalışması, gündelik diyalog ve sohbetin içeriksel bir analizini (Çizelge 4.3) yapmayı da amaç edinmiştir. Bunun nedeni bu içeriklerle üretilen ideolojik anlamların ortaya çıkarılmasını sağlamaktır. Bu bakış açısıyla 250 kez izlenen “gündelik yaşam konularına ilişkin genel diyaloglar'ın (yaşam, sağlık, ekonomi, eğitim vb. genel yaşam konuları ve deneyimlenenler)” en yoğun temsil edilen içerik türünü oluşturduğu söylenebilir. Nitekim karakterlerin bu kategori içinde daha çok yaşadıkları olay ve durumlara dair genel diyaloglar kurdukları görülebilir. Bunun anlamı, dizinin karakterleri yalnızca kurulan öykü etrafında düşünmeye ve konuşmaya sevk ettiğiidir. Yani sosyal yaşama, eğitime, siyasete, ekonomiye

ve toplumsal yaşama dair genel diyaloglar yerine yalnızca üretilen öykü ve ilişkiler etrafında üretilen diyaloglar söz konusudur. Bu da metnin çok anlamlılığını engelleyen unsurlardan biridir. Basit bir dille ve kolay anlaşılır sözcüklerle kurulan diyaloglar izleyiciye farklı anlamlar üreteceği bir sorgulama alanı açmaz. İnal'a göre (2001:267):

“(..) televizyon anlatısı sınırsız bir çok anlamlılık sergilemez ve bu metinlerin hiçbiri tamamen açık metinler değildir. Söz konusu olan yapılaşmış sınırlar içinde oluşan birçok anlamlılıktır. Basitleştirerek söyleyecek olursak, varolan iktidar ilişkileri içinde ‘dillendirilebilir’ olanın temsil edildiği metinlerdir, dillendirilebilir olanın dillendirilmesine gerek endüstrinin gerekse izleyicinin beklentilerinin izin verdiği kadarıyla...”.

Dizide “gündelik diyalog ve sohbet” içeriklerinden ikinci sırada, 149 kez izlenen “dedikodu ve entrika” bulunur. Diğer üç dizide de en fazla görülen diyalog içeriği olan “dedikodu ve entrika”, yerli dizilerin ve özellikle de melodram metinlerinin kullandığı temel içerik türlerinden biridir. Bunun nedeni hiç kuşkusuz izleyicinin merak duygusunun kullanılarak metne bağlı hale getirilmesi ve kurulan ilişkiler etrafında entrikalarla üretilen çatışmaların, metnin devamlılığını sağlaması konusundaki istektir. Karakterlerin gündelik yaşamlarında ilgi duydukları dedikodu ve entrikalar, başkaları hakkında fikir yürütmeyi normalleştirir ve kötülük söylemi üretir. Her ne kadar *Aşk Ağlatır* dizisinde “gündelik diyalog ve sohbet” içerikleri, diğer dizilerle karşılaştırıldığında daha az sayıda “dedikodu ve entrika” içerse de bu içeriğin metnin bütünlüğü içinde dikkate değer bir oranda olduğu görülebilir. Dizide bu içerik türünü diyaloglarında en çok yansıtan karakterler Özdenlerdir. Bilhassa Nihal ve Mert’in yaşamlarında bu kavramların önemli bir yeri olduğu görülür. Nihal kötücül bir karakter olarak devamlı suretle entrikalar üreten ve etrafındakilere zarar veren biridir. Nitekim geçmişte Erdem’i zehirleyerek öldürdüğü gibi eşi Yıldırım’ı da aynı yöntemle öldürür, Ada’nın mal varlıklarına el koymaması için de türlü entrikalar planlar. Mert’in bencil kişiliği ve paraya olan düşkünlüğü de onu enrikacı bir karakter olarak tasvir eder. Dizin en şeytani karakterlerinden bir diğeri de Nalan’dır. Yusuf’u günlerce türlü entrikalarla kandırır ve yanında kalmasını sağlar. Nalan’ın oyunları Ada ve Yusuf aşkında en büyük engeli oluşturur. Zira melodram metinlerinin neredeyse tamamında başka bir kadın ya da erkeğin entrikalarının, masum âşıkların kavuşmalarını geciktirdiği ya da gerçeği gizlediği görülebilir. Bu durumu yansıtan diyaloglar şöyledir:

6.Bölüm

Nihal (telefonda): Yıldırım konuştum kızla, iyice eminim artık, Ada Nurcan'la Erdem'in kızı.

Yıldırım niye susuyorsun bir şey söylesene.

Yıldırım: Şu an ne hissediyorum biliyor musun karıcığım, huzur. Büyük bir huzur içindeyim, yıllarca vicdan azabı duydum, ama sonunda bulduk, her şeyi anlattın mı ona?

Nihal: Sizi dolandırıcılıktan içeri attıracağım, bütün servetinize el koyacağım dedi. Nasıl rahatladın mı?

Yıldırım: Haklı çocuk, ben olsam da aynısını yapardım.

Nihal: Yıldırım çıldırtma beni, ne saçmalıyorsun sen? Rica ederim aklını başına al biraz, ben hapse girmek istemiyorum... Eee oğlanlar geldi canım selamını söylerim, tamam.

8.Bölüm:

Nalan: Ne oldu Mert, niye çağırdın beni buraya?

Mert: Gel otur hayatım biraz konuşalım.

Nalan: Ne oldu niye çağırdın?

Mert: Sen bana hamileyim dediğinde ben sana o bebeği istemiyorum aldırılım dedim ya, kalbini kırdım değil mi?

Nalan: Evet kırdın.

Mert: Gerçi sen de benim suratımı parçaladın. Bütün gece de banyoda ağladın doğru düzgün konuşma fırsatımız olmadı. Hadi gel konuşalım.

Nalan: Tamam söyle hadi ne oldu?

Mert: Sen benimle aile olmak, bir yuva kurmak istiyorsun ya, sen beni aptal mı sandın, hı? O köhne pansiyonda Yusuf'la yaşadığını biliyorum. Ne oldu, şaşırdın mı? Tabii ki seni takip ettim. Nerde kimle ne yapıyorsun her şeyi biliyorum. Ne yapıyordun Nalan, nasıl kandırdım diye arkamdan kıs kıs gülüyor muydun?

(kapı çalar)

Mert: Misafirimiz var. Kim olduğunu merak ediyor musun? Yusuf, onunla konuşmamız gerekiyor.

Nalan: Ya ne konuşması? Mert, Mert lütfen, lütfen açma kapıyı.

Mert: Üçümüzün bir karar vermesi gerekiyor, karnındaki çocuk benim mi, yoksa onun mu?

Nalan: Mert, Mert yalvarırım konuşacak hiçbir şey yok, ne olur açma kapıyı, Mert, yalvarırım açma lütfen.

Mert: Niye, ikimizi de kandırırken çok eğleneliydi değil mi? Bence bunları Yusuf'un bilmesi gerekiyor.

Nalan: Mert, lütfen, lütfen açma lütfen. Mert lütfen, lütfen çekil ne olur açma kapıyı.

Mert: Seninki inatçı, gitmiş zaten seninki, kes ağlamayı da geç şuraya otur. Öff...

Nalan: Sen nasıl Yusuf'u buraya çağırırsın ya, sen benim hayatımı zorlaştırmaya mı çalışıyorsun, bana eziyet mi çektirmeye çalışıyorsun, bundan zevk mi alıyorsun sen? Senden nefret ediyorum.

Mert: Ne oluyor ya, bağırması hakaret etmesi gereken benim, sen beni aldattın, bu ne pişkinlik be.

Nalan: Ya senin çok mu umrunda, sen beni önemsiyor musun ki ya, sadece bana eziyet çektirmeye çalışıyorsun, iğrenç bir adamsın sen.

Mert: O kapıyı niye açmadım biliyor musun? Karnındaki bebek babasız büyümesin diye, çünkü onun hiçbir suçu yok.

Nalan: Bu çocuk senin Mert.

Mert: İşte onu hiç bilmiyoruz tatlım. Çünkü sen yalancı bir kadınsın, sen de biliyorsun bunu. Bak sana ne diyeceğim, geç şuraya otur, iyi ayakta kal orada söyleyim. Bence bu Yusuf denen herif iyi biri, sana iyi kocalık eder, ee hayal ettiğin hayatı sana veremez, yazık fakir, ama delikanlıdır, çocuğu için her şeyi yapar sizi ortada bırakmaz, ben o ışığı onun gözünde gördüm.

Nalan: Sen hala benle dalga geçiyorsun ama bu çocuk senin çocuğun, bunu bir gün anlayacaksın.

Mert: Kart, kredi kartı...

(Nalan kredi kartını çantasından çıkarır ve yere atar)

Nalan: Allah belanı versin senin.

Dizide "gündelik diyalog ve sohbet" içeriklerinden bir diğeri 123 kez izleme yapılan "tüketim/para"dır. Metinde tüketime ya da paraya ilişkin çok sayıda diyalogla karşılaşılabilir ve özellikle bu diyalogların önemli bir bölümünün para ile ilişkili olduğu görülebilir. Özden ailesindeki karakterler iktidar ve güçlerini koruma mücadelesi içindedir ve bu mücadele sıklıkla paraya gönderme yapan diyaloglarla üretilir. Dizide alt sınıf karakterler için lüks ihtiyaçlar ve tüketim imgesel bir anlam içerir. Bireylerin tüketim edimleri ile sıklıkla karşılaşılmaz, ancak bazı karakterlerin diyaloglarında yoğunlukla kullanılan tüketim ve para

kavramlarının, yaşamın temel değeri olarak betimlendiği ifade edilebilir. Metinde devamlı suretle dikkat çekilen bir para vurgusu hâkimdir. Alt sınıf için iyi bir yaşama kavuşma arzusu ve tatmine içkin bir değer ifade eden para, üst sınıf için ise varoluş mücadelesinin temel nesnesidir. Bu sebeple paranın gündelik yaşamın varoluşsal bağlamını temsil eden bir metafor işlevi ile kullanıldığı ifade edilebilir. Ada'nın yaşadığı hazin ve zorluklarla dolu hikâyesi izleyicide hüznün içeren bir duyumsama yaratırken, Özden ailesinin üst ekonomik koşulları, paranın bireylere sağladığı üstünlük ve değeri vurgular. İzleyicide oluşturulan bu duyumsama ile Ada'nın yoksulluktan kurtulması ve iyi bir yaşama kavuşması için büyük bir istek yaratılır. Aslında metin her ne kadar Ada'nın Yusuf'la kavuşma mücadelelerini anlatıyor olsa da finalde Ada'nın babası ile birleşmesi, yoksulluktan da kurtuluşu ve böylece para ile gelen değer ve mutluluğu imgeler ve izleyiciye rahatlama için bir alan açar. Böylece Ada yalnızca Yusuf'una kavuşarak değil paraya da ulaşarak mutlu bir yaşama ulaşır. Bu ise izleyicinin kapitalist ideolojiye olan inancını güçlendirecek bir anlamın üretildiğini gösterir. Dizide paraya atfedilen değere ilişkin şu diyaloglar dikkat çekicidir:

10.Bölüm:

İsmail: Ulan cüzdan yok, Allah Allah buralara bir yere mi düşürdük lan, banka kartı falan hep cüzdandaydı, kaybolursa mahfolurum.

Şermin: Günaydın aşkım, nasıl, iyi uyudun mu?

İsmail: Vallahi çok iyi uyumuşum, o kadar iyi uyumuşum ki, baya hafiflemiş uyandım.

Şermin: Aaa, niye böyle konuşuyorsun, sabah sabah tersinden mi kalktın?

İsmail: Sen şimdi bırak tersimi düzümü de ver şunu.

Şermin: Hayır ben şimdi neyi vereceğimi anlasam?

İsmail: O zaman şöyle izah ediyim, dün gece beni ters düz edip cebimden aldığın cüzdanı istiyorum, ver onu bana.

Şermin: Ne cüzdanı lan, ne cüzdanı?

İsmail: Lan odada her yere baktım hiçbir yerde yok.

Şermin: Kendi kendine yürüyüp gidecek hali yok ya?

İsmail: Ben de onu diyom işte biri yardım etmiş yürümesine.

Şermin: Ne diyosun lan sen, ne diyosun hırsızlık yapacak halim yok ya...

İsmail: Lan iki dakika önce paşaydık, şimdi cüzdanı istedik diye mı olduk?

Şermin: Cüzdanın nerde bilmiyorum ben almadım lan.

İsmail: Senden benden başka kim var, kim aldı o zaman?

Şermin: Yürü lan, yürü şimdi elimden bir kaza çıkacak yürü.

İsmail: Bırak lan yırtacan gömleği.

Şermin: Ara lan ara hadi, bakalım cüzdanını sen mi unutmuşsun yoksa ben mi çalmışım?

İsmail: Baktım ben hiçbir yerde yok.

Şermin: Baktın baktın ha öyle mi, baktın.

(çekmeceyi açar, cüzdanı alır) Bu ne lan, bu ne? Bak buraya bakmamışsın ama.

(cüzdanı İsmail'e atar) Hem kendi koyduğun yeri unutuyosun hem de bana hırsız diyosun, bana hırsız diyo ya.

İsmail: Şermin... ya Şermin.

Şermin: Lan pavyonda çalışıyoruz, konsluk yapıyoruz diye sen bizi hırsızlık yapacak kadar haysiyetsiz mi sandın lan?

İsmail: Ya Şermin sabahın körü daha afyonum patlamamış, bir eşeklik etmişiz kusura bakma ya.

Şermin: Asıl sen kusura bakma seni adam sanıp gönlümüzün içine aldığımız için.

İsmail: Ya Şermin.

Şermin: Al lan git, git defol, defol.

İsmail: Anam mısın babam mısın ben nerden bileyim lan banka kartımı alıp bankadan paramı çekmediğini.

(Monolog) Lan insanın aklına gelen başına gelirmiş ha. Lan yürü İsmail şu bankadan parayı bi kontrol et.

Gündelik diyalog konularından bir diğeri 104 kez izleme yapılan “şiddet”tir. Dizi metinde sıklıkla şiddet içeren diyalogla karşılaşılabilir. Zira anlatı Ada’nın dayısından gördüğü fiziksel şiddet sahneleri ile başlar ve şiddet, tüm anlatıya hâkim temsillerden birini oluşturur. Metin çok sayıda sözlü, psikolojik ya da fiziksel şiddet unsuru içerir ve bu durum şiddetin bu yolla doğallaştırılarak gündelik yaşamın bir parçası olarak ele alınmasını sağlar. Metinde şiddet, bilhassa erkekler tarafından uygulanır, böylece toplumsal cinsiyet temsilleri açısından, erkek ile ilişkilendirilmesine yol açar. Kadının da şiddet uyguladığı (özellikle Nihal tarafından Ada’ya psikolojik ve sözlü şiddet uygulanır) kimi sahneler görülse de bu belirsiz bir temsildir. Örneğin bir sahnede Nalan Ada’ya fiziksel bir saldırıda bulunur ve hakaret eder. Bunun dışında Nihal’in de çalışanlar üzerinde baskı kurmak ve onlara

hakaret etmek suretiyle şiddet uyguladığı görülebilir, ancak metin şiddeti yoğun olarak erkeğe atfeder. Diziye klasik bir melodram metni yapan özelliklerinden biri, Yusuf'un dürüst, sözünün eri, vicdanlı biri olmasının yanında özellikle onun "delikanlı" ve "ağır abi" tavrıdır ve bu onun gerektiğinde şiddete başvurabilecek biri olduğunu gösterir. Kabadayı tavrı ile kimseden korkmayan Yusuf, dizi metnin idealize edilen kişisidir. Bu açıdan şiddet, dürüstlük ile eşleştirilerek idealize edilir ve meşrulaştırılır:

14. Bölüm:

Mert: Alo, dinliyorum, ne, tamam.

Nihal: Ne oldu, oğluma bir şey mi oldu?

Mert: Rüzgâr yaralı olarak hastaneye kaldırılmış, ameliyata almışlar.

Nihal: Durumu iyi miymiş?

Mert: Bilmiyorum Nihal. Nalan, Nalan... hadi gel çabuk hastaneye gidelim.

(kapı çalınır, evin hizmetlisi açar, İsmail içeri girer.)

Mert: Senin ne işin var burda, sen ne yaptığını zannediyorsun?

İsmail: Asıl sen ne yaptığını zannediyon Mert bey?

Mert: Hiç sırası değil.

İsmail: Tam da sırası. Ada nerde? Lan malına mülküne çöktünüz, bir de kaçırmaya mı kalktınız lan?

Mert: Rüzgâr kaçırmış.

İsmail: Rüzgâr kaçırdı, yel aldı, anlamam ben, Ada nerde? Ya yeğenimin yerini söylersiniz ya da giderim...

Mert: Ya da ne?

İsmail: Bildiğim her şeyi polise tek tek anlatırım Mert bey.

Mert: Sen de yanarsın.

İsmail: Tek başıma yanmam ama hepinizi yakarım.

Nihal: Bana bak, benim oğlum hastanede canıyla savaşıırken, sen bizi tehdit mi ediyorsun? Ailemden uzak duracaksın. Yoksa seni bir böcek gibi ayağımın altına alır ezerim, anladın mı beni? Şimdi defol git. Hadi Mert:

İsmail: Ailemden uzak durun.

1.Bölüm:

İsmail: Hiçbir şeyden haberi yok, anası öyle sersem sefelek yetiştirmiş işte.

Üftade: Anası arkada borç neyi bırakmamış değil mi?

İsmail: Ne bileyim ben.

Üftade: E bir sorup soruşturaydın İsmail. Ayy, rahmetlinin arkasından bela okumasınlar.

İsmail: Okurlarsa okusunlar, banane, kocası olmayan kimsesiz kadına para veren düşünsün onu. Yarın öbür gün de nüfusa gidip bunun nüfus kâğıdına Meryem yazdırmak lazım.

Üftade: Niye adı yok mu?

İsmail: Anası takmış abuk sabuk bir isim.

Üftade: He onla iş bitiyö demi, e bunu okula da yazdırmak lazım. Çantasıydı ayakkabısıydı.

Ada: Çantam var benim annem aldı. Ya maddiyatını geçtim, benim çocuk bakacak halim mi var İsmail. Artık kemiklerimin sızısından kendi işimizi zor görüyom ben.

İsmail: Sevap lan sevap. Allahu Teala öbür dünyada mükafatını verecek inşallah. Bu dünyada da yaşlanınca o bakacak bize. Sana yardım eder lan daha ne istiyon.

Üftade: Ya el kadar çocuğa iş mi yaptıracam?

İsmail: Yaptıracan tabii. Meryem kız... (bağırarak) Duymuyon mu sen beni niye cevap mermiyon? Al o kaşığı yerden getir bana.

Üftade: Otur kız şöyle, otur. Acıkmadın mı? Çorbanı koyuyum.

İsmail: (kendi artığını verir) Bunu içsin ne çorbası koyması. Bana bak sen bizim çocuğumuz değilsin. İsmail yeğenini ortalığa koydu demesinler diye aldım seni yanımıza. Bir de iyi insan olduğumuz için. Bizden ne artarsa onu yiyecece. Biz ne verirsek onu giyecece. Biz ne dersek onu yapacane. Anladın mı beni?

(Üftadeye bağırarak) Doğrayıp durma sen de şunun çorbasına ekmek paşa çocuğu mu lan o, bırak yerini bilsin.

Dizide gündelik diyalog içeriklerinden bir diğeri 98 kez izleme yapılan “ahlak ve değerler”dir. Bu, diğerlerine göre en sık karşılaşılan içeriklerden biridir. Dizi bir melodram metni olarak geleneksel ahlak ve değer kodlarının temsilini içerir ve bu kodlar metnin egemen söylemini üretir. Diyaloglara yansıyan “ahlak ve değer” kavramları genel olarak, şöyle ifade edilebilir: hırsızlık, iyilik, hayvanseverlik, vicdan, yardımseverlik, baba olmak, eş sevgisi, aile, çocukların önemi, namus, aile şerefi, haysiyet, haram, helal, sözünde durma, yalancılık, adalet, mutluluk ... Dizide bu kavramlara sıklıkla işaret edildiği ve bu yolla izleyiciye belirli bir ahlak ve değer paradigmasının iletildiği görülebilir. Bunun anlamı, gündelik yaşamın bu değerlerle inşa edilmesi gerektiği konusundaki düşünce ile izleyicinin

ideolojik olarak yönlendirilmesidir. Bu anlamda televizyonun hâkim biçimlerinden biri olan yerli diziler, toplumsal gerçeklik içinde tanımlı olan değer paradigmalarını iletme yoluyla kapitalist ideolojiyi destekleyen egemen söylemin yeniden üretilmesi işlevini yerine getirmiş olur. Dizide özellikle namus, şeref, haysiyet, ahlak gibi kavramlara sıkça değinilerek bu kavramlar toplumsal gerçeklik temsilleri olarak betimlenir. Metin genel olarak karşıt/muhafazakar değerleri içermez, bu anlamda egemen/muhafazakar söylem içinde üretilen metnin, bu söylemin ideolojik zeminini oluşturan politik ve ekonomik sistemle uyumlu bir izleyici üretmeyi hedeflediği söylenebilir. Dizi metnin egemen ahlak ve değerlere ilişkin diyalogları aşağıdaki gibidir:

12. Bölüm:

Hikmet: Torunum bu haltı yedikten sonra ben insanların yüzüne nasıl bakacağım?

Sumru: Yapmayın Hikmet Bey, bakın gelin biraz oturalım bir konuşalım beraber ne olur.

Yusuf: Dede...

(Hikmet Yusuf'a tokat atar)

Hikmet: Bu yaşta bana tokat attırdın ya, başımı öne eğdirdin ya, adıma namusuma leke sürdün ya, helal olsun sana be, helal olsun.

Yusuf: Dede neden böyle söylüyorsun? Ben ne yaptım da bana bu lafları ediyorsun?

Hikmet: Daha ne yapacaksın, maden gönlün başkasındaydı, niye oynadın bu kızın gururuyla? Kız yukarda iki gözü iki çeşme ağlıyor. Yakıştı mı bize yakıştı mı aile şerefimize?

Yusuf: Neymiş ailemizin şerefine yakışmayan dede? Ben sana çocukken sevmek nedir diye sormuştum hatırlıyor musun? Gözleri senin gibi bakan, kalbi seninle atan, senin ağladığına ağlayan, senin güldüğüne gülen biri var demiştin bu dünyada, onu bulduğun zaman sevmek ne. Ben onu buldum dede. Şimdi onu bulmuşken, ondan başka hiçbir şey düşünemiyorken, gidip Nalan'la evlenirsem hem o çocuk hem o mutsuz olmazlar mı? Hepimiz mutsuz olmaz mıyız dede?

Hikmet: Kaç kişi mutlu bu hayatta, kaç kişi sevdiğiyle evli ha? Ortada bir bebek var, yazık o kadar nasihat etmişim ki sana, insan namusu için yaşar dedim, haysiyetini hiçbir şey için ayaklar altına aldırma dedim, ama sen ne yaptın, benim başımı öne eğdin, yazık.

Yusuf: Dede nereye gidiyorsun gecenin bu saatinde?

Hikmet: Köyüme. Batsın İstanbulunuz be. Sakın peşimden gelme sakın.

Dizide diyalog konularından bir diğeri 68 kez izlenen “aşk”tır. Dizi bir melodram metni olarak aşk hikâyesi üzerine inşa edilmiştir. Ada ile Yusuf’un aşkı, saf aşkı simgeler ve metin onların kavuşmaları için verdikleri mücadeleyi konu alır. Neredeyse her dizide karşılaşılan aşk olgusu, izleyici tarafından en çok ilgi çeken anlatılardan birini oluşturur ve aşk, izleyici oranlarını artırmak için kullanılan bir değişim değeri olarak algılanır. Toplumsal yaşamda bireylerin özel hayatlarının en önemli gerçekliklerinden biri olan aşk, ticari televizyon pratiği tarafından bir metaya dönüştürülerek özgül anlamını yitirir. Daha fazla izleyiciye ulaşma ve böylece kârı maksimize etme hedefi ile karakterize olan özel televizyon kanalları, toplumsal gerçeklik içinde bireylerin büyük çoğunluğu tarafından ilgi ile karşılanan aşk olgusu ile, izleyicinin duygularını etkileme ve onda hissi bir duyumsama yaratmayı hedefler. *Aşk Ağlatır* dizisi de böyle bir düşüncenin ürünüdür. Nitekim dizide aşk bilinen melodram kalıpları içinde kurgulanır ve duygulanım bu yolla oluşturulur. Ada ile Yusuf aşkı şans, kader, talih, yazgı gibi kavramlarla ilintilendirilerek tesadüflerle ve bilinen abartılı anlatı kalıplarıyla ekrana getirilir. Aşk, gündelik yaşamın en temel olgularından biri olarak ele alınırken, ideolojik bir ilgi nesnesine dönüştürülür. Nitekim aşkın nasıl olması gerektiğine dair dillendirilen ve gösterilen temsillerle, bireylerin özgürleşim alanlarının en temel parçalarından biri olan özel yaşama da bir müdahalede bulunulmuş olur. Bu yolla dizide aşkın, gerek içerik gerekse biçimsel olarak egemen ve ideolojik bir söylem içinde yeniden üretildiği ifade edilebilir. Böylece, gündelik yaşamın en temel alanlarından biri olan “özel yaşam” da, iktidar ve egemen güç odaklarının denetim ve tahakkümünden nasibini almış olur. Dizide aşkla ilişkili aşağıdaki diyalog, sözü edilen türde bir egemen söylemi ve aşkın kader, yazgı ve acı ile karakterize edilmek suretiyle üretilen geleneksel anlamını yeniden üretir:

12. Bölüm

Ada: Yusuf durdur arabayı, dur.

Yusuf: Ada ne yapıyorsun, Ada nereye gidiyorsun? Ada... Ada, nereye gidiyorsun, ne yapıyorsun?

Ada: Çoktan beri yapmam gerekeni yapıyorum Yusuf.

Yusuf: Senin yapman gereken tek şey benimle gelmek Ada. Biz birbirimizi seviyoruz, tamam mı, bunun üzerine hiçbir şeyin önemi yok artık.

Ada: Ya yeter Yusuf, yeter ben dayanamıyorum ya, sen kolay mı zannediyorsun, ya sana böyle uzaktan bakmak, senden böyle vazgeçmek, seni böyle uzaktan sevmek kolay mı sanıyorsun, kolay mı?

Yusuf: Ada ben seni öyle Rüzgâr'la...

Ada: Ya Rüzgâr'ın bu gece babası öldü Yusuf babası, yanında olacak kimsesi yok diye ben yanındaydım. Babasızlığı ona benden başka anlatacak kimsesi yok diye yanındaydım, bana sığındığı için yanındaydım. Yeter, yeter artık İstanbullu, kendine de bana da bunu yapma artık yeter.

Yusuf: Yaparım Ada ben o çocuğa babalık da yaparım, gerçekten sevdiğim insanla hayal ettiğim hayatı da yaşarım.

Ada: Yapamazsın.

Yusuf: Yaparım Ada.

Ada: Yapamazsın Yusuf.

Yusuf: Yaparım Ada.

Ada: Yapamazsın Yusuf, yapamazsın. Yusuf hayatım boyunca bir hayalim oldu benim. Aklım ermeye başladığında bu yaşıma kadar her gece aynı hayali kurdum durdum ben. Yalnızca bir tek hayal. Annemle babamın ellerini tutmuşum, ortalarındayım ben, bir yanımda annem, çiçekli elbisesi var, uçuşuyor böyle rüzgârda, babama bakıp gülümsüyor, sonra ben ona çeviriyorum kafamı, hiç görmediğim babama, neye benzer, nasıl kokar, hiç bilmediğim babama, hangisinin güzelliğine bakacağımı şaşırmışım, bir ona bakıyorum sonra doyamadan diğerine çeviriyorum kafamı, sonra ortalarındayım ben ellerini tutmuşum, ama var ya nasıl sıkı sıkı, sanki parmaklarını biraz gevşetsem ikisi de uçan balon gibi göğe yükselecek gibi, öyle yani. İstersen gel kalbimi sök, gıkım çıkmaz. Al, al ruhum da senin zaten, gözyaşlarım da senin olsun, ama benden daha doğmamış bir bebeğin benimle aynı hayalleri kurmasına sebep olmamı isteme benden Yusuf. Yalvarırım yapma bana bunu, yapamam. Bizim hikâyemiz böyle yazılmış, ne yapalım, kabul edeceğiz, mecbursun Yusuf, mecburuz.

Dizideki bir diğer gündelik diyalog içeriği 29 kez izleme yapılan “zorunlu ihtiyaçlar”dır. Bu içerik, karakterlerin gündelik yaşamları için en temel ihtiyaç ve gerekliliklerine işaret eder. Bireyin varoluşu öncelikle doğal ihtiyaçlarının karşılanması ile temellenir. Dizi diyaloglarında bu ihtiyaçlara ilişkin değiniler genel olarak alt sınıf

karakterlere aittir. Ada ve ailesi ile Yusuf için gündelik yaşamda en mühim şey, yeme, içme, giyinme, barınma vb. fiziksel ihtiyaçlarını giderebilmektir. Dizide Yusuf, Ada, Üftade, İsmail, Fırat, Çiçek, Sumru, Hikmet gibi karakterlerin zorunlu ihtiyaçlarına vurgu yapılan diyaloglar görülebilir. Ancak bu vurguların toplumsal gerçeklik açısından yalnızca temsili bir söylemle üretildiği, karakterlerin zorunlu ihtiyaçların baskısını derin bir duyumsama ile deneyimlemedikleri görülebilir. Her ne kadar bu ihtiyaçların varlığına işaret edilse de toplumsal gerçeklik, bağlamından kopararak, alt sınıf için üretilen manipülatif yoksulluk ideolojisinin bir parçası olarak kullanılır. Yani karakterlerin gerçek bir baskı ve duyumsama ile ezildikleri bir yaşam biçimi yerine manipülatif sömürü için kullanılan bir yoksulluk ideolojisi üretilir. Bu da izleyiciye dramatik öykü içinde duygusal bir müdahalede bulunmak için kullanılan yöntemlerden biri olarak değerlendirilebilir. Özden ailesindeki karakterler için ise ihtiyaç kavramı, sermaye ve zenginliklerini koruma içgüdülerine içkin bir anlam içerir. Üst sınıfta zorunlu ihtiyaçlar, lüks ihtiyaçlara dönüşmüştür. Karakterler için varsıl yaşamlarını koruyabilmeleri ve lüks tüketimi devam ettirebilmeleri önceliklidir. Bu da gündelik yaşamın nasıl organize edildiğini belirler. Alt sınıf için hayatta kalmanın şartı çalışmaktır ve bireylerin boş zaman pratikleri, sosyal ve ekonomik bir sınırlılık içerir. Onlar için gündelik yaşam görece bir mücadele alanı olarak temsil edilir. Üst sınıfta ise gündelik yaşam bir tüketim ve lüks ihtiyaçları tatmin alanına dönüşür. Metin yoksulluğu görüntü imajlarla tanımlar, Ada'nın yaşadığı yıkık dökük ev, eski ve yıpranmış eşyalar, bir kartonun üzerinde uyuduğu odası, yiyip içtikleri, kılık kıyafetleri bu yoksulluğu ve sefilliklerini gösteren birer görüntü imajdır. Ancak metin yoksulluğu, güçlükleri ile tasvir ederken bu tasvirin popülüz ve manipülatif bir tasvir olduğu ve gerçekliğin basit ve abartılı imajlarla bağlamından edildiği görülebilir. Metinde genel olarak abartılı görsel imajlar ya da diyaloglardaki değiniler aracılığıyla izleyiciye çok çalışma öğütlenir. Yoksulluk bir yandan hiçbir bireyin içinde olmak istemeyeceği bir yaşam biçimi olarak düz bir bakışla tasvir edilirken ve bu yolla sınıf atlamak için çok çalışma yüceltilirken, diğer yandan da ahlak, namus, haysiyet, hak, hukuk, adalet gibi kavramlara yapılan göndermelerle yoksul bireylerin sorunlu ve değerlerini yitirmiş zenginler karşısında vaziyetlerine şükretmeleri sağlanır. Böylece kapitalist sistem için var gücü ile çalışan, ancak varsıl yaşamın paradoksları nedeniyle isyan etmeyen bir izleyici kitle üretmek hedeflenir.

Bu minvalde dizide gündelik diyalog içeriklerinden “sınıf farklılıkları”na ise 42 kez değinildiği ifade edilebilir. Anlatının yoksulluk ve zenginlik olmak üzere iki farklı sosyo-ekonomik yapıyı çerçevelemesi, metnin sınıf farklılıklarına ilişkin ideolojik yaklaşımını ortaya çıkarır. Metin iki sınıf için farklı bir gündelik yaşam biçimi tasvir eder ve izleyici algısını bu yönde belirlemeyi hedefler:

6. Bölüm:

Üftade: İsmail al...

İsmail: Üftade bu ne?

Üftade: E acıktım dedin ya peynirle ekmek.

İsmail: Vallahi iyi ki söyledin ha, ben de bu eti hayvanın neresinden kestiler diye bakıyodum.

Lan başka bir şey yok mu? Üşengeçlikten acıktıkça veriyon peyniri veriyon ekmeği.

Üftade: Yok İsmail, sanki sen bu evin insanı değilsin, dolabın halini.

İsmail: Lan peynir ekmek yemekten süt verecem artık ya, böyle nimete de laf söylenmez ama, gözünü seveyim,

kaldır götür şunu artık ya, ay tamam yemezsen yeme.

12. Bölüm

İsmail: Bu çocuk niye sürekli bizim kızın peşinde dolanıp duruyo?

Üftade: İsmail, bizim garip şu oğlanla evlenir de bir gün yüzü görür he.

Nagihan: Ayy, inşallah Üftade yenge, Rüzgar bey çok iyi bir insan, nazik, zengin, yardımsever, ya kalbi çok iyi, bakım evindeki yaşlılar bile bayılıyor ona biliyor musun? Yani bence Ada’yı çok mutlu eder, kesin.

İsmail: Bizim kız daha küçük, okuyacakmış, aklını bulandırmayın.

Nagihan: Hayırdır İsmail amca, iyi misin? Çünkü Ada’nın İstanbul’un en zengin ailelerinden birinin oğluyla evlenmesine karşı çıkıyorsun da. Ay havale falan geçir miyorsun değil mi?

İsmail: Kız okuyacağım diyo, tahsiline mi mani oluyum?

4. Bölüm

İsmail: Bak görüyo musun çocuğu gecenin bu saati bile hal hatır sormak için arıyo, birşeye ihtiyacınız var mı diye hı.

Üftade: Kızım sen niye konuşurken öyle dedin?

Ada: Ne dedim yenge?

Üftade: İşte şey dedin ya ben ev işinden anlarım falan filan. Sen bakım evinde çalışmıyomuydun?

Ada: Ya Rüzgar beylerin evine bir yardımcı lazımmiş, Mert bey de sen gel dedi, ben de tamam dedim, hem onların o kadar yardımı dokundu, ben de bir işlerini göreyim.

İsmail: Kimmiş o Mert bey?

Ada: Rüzgar beyin abisi.

İsmail: Haa...

Üftade: İyi yapmışsın kızım.

İsmail: E niye söylemedin, anlat bakalım nasıl birşey ev?

Ada: Büyük bir ev dayı. Öyle her odasını gezmedim.

İsmail: Hı. Bak bana soracak olursan evin hanımının gözüne gir, orda kal, hiç bakım evine falan dönme.

Üftade: Allah Allah ya sen ne karışıyorsun kızın işine? Nasıl istiyorsa öyle yapsın.

İsmail: Lan sende de hiç akıl yok ha. Zenginlerin hizmetçilerini görmüyon mu, nasıl rahat yaşıyorlar. Kızım sade eskilerini verse bile dünya para. Hayır ben onun iyiliği için diyom yani, yoksa bağane.

Dizide gündelik diyalog içeriklerinden bir diğeri de 26 kez değinilen “hukuk” kategorisidir. Bu kategoride görülen içerikler, hapse atılma, polise teslim olma, tutuklanma, mahkeme işlemleri, nikâh işlemleri, vasiyet işlemleri ile ilişkilidir. Nitekim reel yaşamda izleyicinin büyük bir bölümünün yakinen tanık olmadığı suç durumları ve polisiye sahneler, ilgi nesnesi olarak dizi metinlerde daha yoğun olarak temsil edilir. Nitekim *Aşk Ağlatır*’da da Yusuf’un tutuklanması, hapse atılması, Ada’nın Mustafa’yı vurması nedeniyle tutuklanması gibi polisiye sahneler ekrana getirilir ve diyaloglara yansır. Bu tarz içerikler, suç ve şiddet olgularının daima ilgi çekici olması nedeniyle ve anlatıda çatışmaların yaratılması için kullanılır. Bununla birlikte dizilerde izlediğimiz bu tür sahneler suç ve şiddetin doğallaştırılmasına ve meşrulaştırılmasına da zemin hazırlar.

Dizide gündelik diyalog içeriklerinden bir diğeri 24 kez izleme yapılan “çalışma/iş”tir. Bu kategori karakterlerin çalışma yaşamına ilişkin diyalogları içerir. Alt sınıf karakterler için çalışma varoluşa eşdeğerken, üst sınıf çalışmayı sermayeyi korumanın ve artırmanın bir

aracı olarak görür. Alt sınıfta çalışma sistematik tahakküme boyun eğme anlamı taşıırken, üst sınıf çalışmayı iflah olmaz bir kâr motivasyonunun kaynağı olarak görür:

4. Bölüm:

Yusuf'un Patronu: (telefonda) Anlıyorum, anlıyorum efendim, kusura bakmayın efendim, bizim çocuklar, haklısınız efendim, çok haklısınız ben telafi edeceğim.

(Yusuf'a bakarak) Sen mi çıkardın avizeyi yukarı?

Yusuf: Evet abi ama bizim Murat.

Patron: Bırak şimdi Murat'ı, oğlum bir koliyi taşıyamıyorsan senin ne işin var burda?

Yusuf: Abi, ben yapmadım ki zaten, bizim ...

Patron: Ya sabahtan beri azar işitiyorum senin aptallığın yüzünden.

Yusuf: Abi aptal maptal ayıp oluyo yalnız, bak hem dinlemiyosun hem de hakaret ediyosun ya...

Patron: Sana mı sorucam nasıl konuşacağımı, yıkıl karşımdan. Sinirimi bozma benim kovdurtma kendini. Bu hafta da para mara yok sana.

Yusuf: Abi zaten olay bizim Murat'ın salaklığı yüzünden oldu ya, benim paramı niye kesiyosun, keseceksen Murat'tan kes.

Patron: Sana mı soracağım lan kimden keseceğimi? Oğlum bak bu aralar gözüme çok batıyosun. Zaten doğru dürüst işe de gelip gitmiyosun. İkide bir izin alıyosun. Bir daha bana işimi öğretecek olursan defolur gidersin. Hadi şimdi çık dışarı Yusuf.

Yusuf: Ya abi bak ...

Patron: Yusuf çık dışarı, kovdurtma kendini çık dışarı, çık.

Dizide “sosyal, kültürel ve sanatsal” içerikli diyaloglarla 7 kez karşılaşmıştır. Sumru, Çiçek ve Ada'nın kermes etkinliği ile ilişkili diyalogları, Rüzgâr'ın Ada ile katıldığı bir sanat sergisinde geçen diyalogları bu kategori içinde ele alınmıştır. Bu anlamda dizi metnin bu tür içerikleri sınırlı sayıda ekrana getirdiği görülebilir, izlenen diyaloglar da oldukça yüzeyseldir. Bu durum televizyon endüstrisinin özgül dinamikleri ile ilişkili bir perspektif içerir. Zira televizyonun hâkim biçimlerinden biri olan yerli diziler birer popüler kültür ürünü olarak, toplumu bilgilendirme ya da geliştirme hedefi ile değil basit ve düzeysiz içeriklerle popüler olanı yayma ve tüketim kültürünü idealize etme hedefi ile karakterizedir.

5.1.4.2.9. Dizide kadın, moda ve gündelik yaşam

Dizide kadının gündelik yaşamına dair bir inceleme de yapılmış ve belirli tespitlere ulaşılmıştır. Bu minvalde kadının anlatının merkezinde yer aldığı ifade edilebilir. Bu durum dizi metnin bir melodram metni olması ile ilişkisi açıktır. Kadın Lefebvre'nin de (2015:20) işaret ettiği gibi gündelik yaşamın ağırlığını yüklenen varlıktır. Bunun dizideki en iyi örneği Ada'dır. Ada küçük yaşlarında annesinin hastalığına şahit olur, ardından onu kaybeder ve bunun üzerine onun için zorluklarla dolu bir yaşam mücadelesine dayısı ve yengesinin yanında başlar. Şiddet ile başlayan hikâyesi çok sayıda acı ve hüznün ile devam eder. Dayısının evine geldiği gün başlayan baskı ve tahakküm altındaki yaşamı, her geçen gün şiddetini daha da artırır. Genç kız olduğunda evde dayısı ve yengesine bakmakla yükümlü olan Ada'nın, gerek özel alan gerekse kamusal alanda çok sayıda yükümlülüğü bulunur. Ada'nın acı dolu hikâyesi, klasik melodram metinlerinde olduğu gibi kader ve yazgıya atfedilerek, izleyicinin bir nebze rahatlama ve katarsise erişmesi sağlanır. Zaten Ada için de yaşadıkları onun kaderidir. Nitekim melodram metinlerinde kader, talih, yazgı gibi kavramlar kahramanı harekete geçiren irrasyonel faktörler şeklinde yer alır. Bu nedenle kahramanın rasyonel davranışlar göstermesi beklenmez. Onun yaşadığı gerçeklik içermeyen tüm olayları öykünün akışı içine katacak şey kader ve yazgıdır. Bu açıdan melodramı düz bir çizgide götüren ve aşırılık içeren tüm unsurları normalleştiren şey söz konusu irrasyonel durumların var olmasıdır (Elmacı, 2013:265).

Ada dayısı tarafından bir değişim değeri olarak algılanarak para getirecek bir fetiş nesne gibi işlev görür. Onun bu durumu toplumsal cinsiyet açısından kadının rol ve konumu ile ilişkilendirilerek açıklanabilir. Dizide kadın kimlik sahibi bir varlık değil, gerektiğinde alınıp satılabilen bir metadır. İsmail Ada'yı, evli ve yaşlı olan Mustafa'ya vermenin karşılığında bir miktar para alır. Bu durum kadına yönelik şiddetin en temel göstergelerinden birini temsil eder. Ada'nın Mustafa'dan kaçmayı başka bir erkekle, Yusuf'un yardımı ile sağlaması ise erkeğin boyunduruğu ve korumasına muhtaç bir varlık olduğu vurgusunu içerir. Yusuf Ada'nın âşık olduğu adamdır ve onu yaşadığı eziyetten çekip kurtarmaya çalışır. Yani yaşadıklarına karşı direniş gösteren ve tahakküme karşı duran Ada'nın yalnızca kendisi değildir, Ada bunu bir erkeğin desteği ile başarabilir. Metin, Ada'nın iyi yürekli, merhametli, düşünceli ve sakin oluşu ile yaşadıkları karşısındaki itaatkâr ve

tatminkâr duruşu arasında bir ilişki kurar ki bu onun kaderine razı oluşunun gerekçesidir. Ada bu özellikleri ile idealize edilirken aslında onun rızacılığı da olumlanır. Yusuf ile karşılaşması onun yazgısına içseldir ve bu ona direnme gücü verir. Dayısının evinde hasta yengesine bakmakla, evin tüm işlerini yapmakla ve bunun da ötesinde çalışıp maaşının son kuruşuna kadar dayısına verip evi geçindirmekle yükümlü olan Ada, İstanbul'a kaçışının ardından yeni bir mücadeleye başlar. İstanbul'da Yusuf'a bir türlü kavuşamayan Ada, çok sayıda yeni sorunla karşılaşır. Tipik bir melodram anlatısı gereği, bu kez de Yusuf ile aşkını engelleyen Nalan ile savaşı. Zengin, vicdanlı ve iyi biri olan Rüzgâr'la olmak yerine yoksul, ancak dürüst ve iyi yürekli biri olan Yusuf'a âşık olan Ada, aşkı için bir mücadele içine girer. Ada ile Nalan'ın yani iki kadının savaşı bir erkek içindir. Metinde Yusuf merhametli, dürüst ve cesur bir erkek olarak özel bir yere sahiptir ve bu yolla erkek egemen bir söylem üretilir. Erkek güçlü, yönetici ve karar verici konumdadır. Kadın ise söz sahibi olmayan, pasif, yönetilen ve özerk ya da kamusal bir kimlik edinememiş biri olarak temsil edilir (Ada, Üftade gibi.).

Alt ve üst sınıf ilişkisi içinde kurulan anlatı, bir kadın olarak Ada'nın yaşadıklarını seyreden izleyiciye kadın olmakla ilişkili önemli mesajlar aktarır. Metnin kadına dair bakışı onu sınıflandırmaya içkin bir bakıştır. Kadınlar saf ve iyi yürekli ya da kötücül ve şeytani kadınlar olarak sınıflara ayrılır. Güzel giyimli, bakımlı, makyajlı bir kadın olan Nalan ve Nihal modern olanı ve üst sınıfı temsil ederken Ada ve Üftade geleneksel olanı ve alt sınıfı temsil eder. Bu durumda metne göre, geleneksel olan masum ve iyi olanken, modern olan şeytani ve kötücül olandır. Nalan, Yusuf ve Mert ile aynı anda sevgili olan bir kadın olarak aşağılanır ve ötekileştirilen kadını temsil eder. Ada ise Yusuf ile aşk yaşamalarına rağmen onunla cinsel bir birliktelik dahi yaşamayan, yalnızca bir kez öpüşme sahnelerine şahit olunan bir kadın olarak, ideal olandır. Nihal, Yıldırım ile evliliği dolayısı ile eleştirilmezken onun şeytani tavır ve davranışları da tıpkı Nalan gibi olumsuzlanan kadın olmasına neden olur. O tek isteği para olan ve bunun için eşini dahi öldürebilecek tehlikede bir kadındır. Nitekim iyi ve vicdanlı biri olan Yıldırım'ın sonunu getiren de o olacaktır.

Scot'a göre toplumsal cinsiyet "cinsler arasındaki kavranabilen farklılıklara dayalı toplumsal ilişkilerin kurucusu ögesi ve iktidar ilişkilerini belirgin kılmanın asli yolu" olarak tanımlamaktadır (Scott, 2007: 38). Dizinin kadınlarından biri olan Üftade, toplumsal cinsiyet

temsili açısından önemli bir örnektir. Üftade ataerkil toplumun tipik bir kadını simgeler. O ezilen, sömürülen, tahakküm altındaki, pasifleştirilmiş, yaşama ve özgürleşim hakkı elinden alınmış bir kadındır. Yaşamı kadere razı oluş olarak algılar ve üzerine düşenleri bir görev yükümlülüğü ile yerine getirir. Üftade gündelik yaşamın ağırlığını yüklenen kadınlardan biridir. İsmail'in şiddetine, yalanlarına, türlü entrikalarına maruz kalan ve ona her koşulda itaatkâr davranan saf iyyinin temilidir. Her ne yaşarsa yaşasın sakinlikle karşılar ve yaşamını değiştirmek için direnmez. Yaşadıklarına şükreder ve bunun gereğine inanır. Bu açıdan, toplumda da nesne konumundaki çok sayıda kadının yaşamını imgeleyen bir hayata sahiptir. Bir taraftan yoksullukla savaşıırken diğer taraftan da erkeğin tahakkümü altında ezilir. Bu koşullarla yaşarken Ada'nın kaçması için ona destek olan kişi de odur. Bu durum aslında onun yaşama karşı direnme isteğinin bir göstergesidir. Kendisinin gerçekleştiremediği dönüşümü Ada'nın gerçekleştirmesi için bir eylemde bulunur, ki bu onun yaşadığı hayata karşı bir tür isyanıdır. Nitekim Özsoy'a göre (2015) dizi-metinlerin kadın ve erkek karakterleri, özne konumlarını birçok zaman aileleri, yükümlülükleri, çalışmaları, eşleri, mahalle veya toplum için gerçekleştirmeleri gereken fedakârlıklar nedeniyle yitirirler. Karakterler, dönüşümlerini mümkün kılacak arzu, güç ve veriye yeterli düzeyde ulaşamazlar. Söz konusu metinlerle seyirciye en büyük kötülük de bu aşamada yapılır: İzleyici karakterlerin değişik rollerle temsilinde veya da egemen rollerinden sıyrılmaya başladığında, çoğu zaman da değişimin ve aykırılığın neticesinde daima cezalandırıldığına şahit olur. Özsoy'un bu tespiti yerinde bir tespittir ve sözünü ettiği durum dizide gözlenebilir. Nitekim Üftade tam da bu sebeple kendi yaşamında bir dönüşüm gerçekleştirememiş, bu dönüşüm için desteklediği Ada ise çok sayıda bedel ödemiş ve çok kez cezalandırılmıştır. Aslında Ada'nın yaşadığı dönüşüm egemen ve geleneksel olanın sınırlarında kalan, erkek egemen yapıyı ve kadının toplumsal cinsiyet açısından pasif konumunu yeniden üreten bir dönüşüm olması nedeniyle yalnızca ideolojik bir temsil olarak yorumlanabilir.

Dizinin kadın karakterlerinden biri olan Nagihan, İstanbul'da yaşamakta olan, evli çocuklu, yaşlı bakım evinde çalışmakta olan orta alt sınıf bir kadını temsil eder. Nagihan ev içi yükümlülükleri ile özel alanda ve çalışması sebebiyle de kamusal alanda temsil edilir. Özel alanda eşinin, çocukların bakımı gibi konularda ona destek olması, ataerkil aile yapısının belirli oranda kırıldığını ve görece modern görünümlü bir ailenin temsil edildiğini gösterir.

Aslında bu ailede de erkek egemen yapı eşin karar verici konumu ile devam ettirilir. Nagihan Ada'nın maruz kaldığı kötülük ve eziyete karşı durur ve bu gidişe engel olmak için onu destekler. O kaderci biri değildir ve koşulları değiştirmenin gereğine inanır. Ada'nın Yusuf ile sorunlu ilişkisi nedeniyle Rüzgâr ile evlenerek zengin bir yaşama kavuşması ve rahat yaşamasını ister ve bunu ona sıklıkla ifade eder. Ada'nın yoksulluktan kurtulmasını arzulaması, zenginliğin ona mutluluk getireceği inancı ile ilişkilidir. Nagihan hem özel alanda hem de kamusal alanda çok sayıda yükümlülükleri bulunan ve gündelik yaşamın ağırlığını yüklenen kadınlardan biridir. Yaşadığı zor koşullar, Rüzgâr'ın ve ailesinin varıl yaşamına olan ilgisini ve içsel çatışmasını ortaya çıkarır, ancak o bu koşulları değiştirmek için eylemde bulunmaz ve tatminkâr duruşu ile varlığını devam ettirir. Metin onun aracılığıyla sınıf farklılıklarına işaret ederek karakterlerin yaşadığı kaotik duygulanımları görmemizi sağlar. Bu durum reel yaşamda da çok sayıda bireyin varoluş ve sınıf koşullarını dışlaması ve hayattan zevk almamasına dahi yol açabilir.

Dizinin kadın karakterlerinden biri de Sumru'dur. Sumru İstanbul'da yaşamakta olan ve evini pansiyona dönüştürerek para kazanmaya çalışan biridir. Yusuf, Fırat ve Çiçek onun pansiyonunda kalırlar. Sumru çok iyi niyetli ve vicdanlı biridir, bu özelliği nedeniyle kızdığı kişilere karşı bile duygusal yaklaşarak affedici davranır. Pansiyonunda kalanlara adeta kendi çocuğu gibi yaklaşır ve onlara iyilik yapmaktan çok zevk alır. Sumru bu yönleriyle toplumda var olan insani değerleri temsil eder. Onun aracılığıyla iyilik, vicdan, dayanışma, yardımlaşma gibi insani değerlere işaret edilir. Kapitalist sistemin bireyci ve rekabet odaklı yaklaşımının aksine vicdani ve moral değerler vurgulanır. Sumru bu açıdan bir kadın karakter olarak olumlanan ve idealize edilendir. Metnin kadına dair sınıflandırmaya gitmesi toplumsal cinsiyet açısından olumlu bir yaklaşım olarak değerlendirilmezken, kadının insani yönlerinin vurgulanması ve faydacı birey anlayışının aksine dayanışmacı birey vurgusu, olumlu yönlerinden biri olarak yorumlanabilir.

Metnin bir diğer kadın karakteri Çiçek'tir. Çiçek neşeli bir genç kızdır. İstanbul'a geldiğinde memleketten yakını olan Yusuf'tan yardım ister ve Sumru'nun pansiyonunda kalmaya başlar. Çiçek kendi halinde, iyi niyetli ve vicdanlı bir karakterdir. Ada ve Yusuf'un aşkına inanır ve onların yanında olmaya çalışır. Çiçek'in İstanbul'da ailesinden uzakta yaşamını devam ettiren bir karakter olması, modern bir yaşam biçimi algısı üretirken,

Yusuf'un denetimi altında ve onunla aynı pansiyonda yaşaması ise erkek egemen söylemin yeniden üretimine ilişkin bir anlam içerir.

Dizide moda olgusunun üst sınıf karakterlerin yaşam biçimi ile temsil edildiği ve bu temsilin de tüketim endüstrisi için önemli bir anlam içerdiği söylenebilir. Sevgilisi Mert'in desteği ile ekonomik açıdan rahat bir yaşam süren Nalan'ın kıyafet, aksesuar, ayakkabı, çanta vb. nesnelerinin her birinin dönemin popüler moda kalıpları içerisinde olduğu, ünlü markalara ait kıyafet ve aksesuarları ile bir moda temsili olduğu söylenebilir. Nitekim alt sınıftan olan Çiçek'in Nalan'ın marka çantalarına ilişkin özentisini dile getirdiği sahnede, modanın alt sınıf için ne kadar cezbedici bir ilgi ve arzu nesnesi olduğu anlaşılabilir. Benzer biçimde üst sınıfı temsil eden Özden ailesi bireyleri de dönemin popüler moda trendlerini yansıtan giyim kuşamıyla dikkat çekicidir. Özellikle Nihal karakteri ile modern ve varlıklı bir kadın görünümü yaratılır ve bu da moda olgusunun bireyin toplumsal sınıfını tanımlayıcı bir işlev taşıdığını gösterir. Dizide bilhassa kadınların dönemin moda temsilleri açısından bir sınıflandırmaya tabi tutulduğu ve bu durumun da farklı bireylerin yaşam koşullarını moda olgusu etrafında ele alan, moda olana yönelen ve onu arzulayan bir izleyici üretme hedefine ilişkin olduğu ifade edilebilir. Bu açıdan manipülatif sömürünün temel nesnelerinden biri olarak tüketim terörünü yeniden üreten bir moda temsiline söz edilebilir.

5.1.4.2.10. Dizide toplumsal sınıfların temsili ve gündelik pratikleri

Dizide gündelik yaşamda toplumsal sınıfların hangi pratiklerle temsil edildiğine ilişkin yapılan incelemede ulaşılan en önemli tespit, bireylerin sosyo-ekonomik statülerinin onların gündelik pratiklerini, niteliksel değil değişim değeri açısından belirlediğidir. Yani dizide karakterler farklı toplumsal sınıflar içinde temsil edilseler de gerçekleştirdikleri pratikler insani, moral, sosyal ya da sanatsal olanı değil tüketimsel olanı tasvir eder. Gündelik yaşam dizide temsil edilen alt ve üst sınıf için de tek düze ve sıradan etkinliklerin alanıdır. Bireylerin bu alandaki eylem ve pratikleri ise tekrar ve rutini içerir. Karakterlerin sosyo-ekonomik koşulları aynı olmasa da gündelik yaşam kalıplaşmış, alıne eylemlerle inşa edilir.

Lefebvre'ye göre (2015:63), "'aşağıda' döngüsel zamanı, kendileri de döngülere tabi olan temel ihtiyaç ve görevlerin karşılanması işgal eder. Nispi toplumsal mekân... yani konut ve çevre, tıpkı zaman gibi, temel olan şeye ayrılmıştır. Her gün, her hafta, aynı yerler, aynı hedefler, aynı güzergâhlar". Sözü edilen mekânın haricinde oldukça az ilişki veya tanıdıklarla karşılaşılır. Anonim biçimde varoluş sürdürülür: "Bu boğulmanın karşılığı, hayatiyet, 'yaşantı'nın doğrudan ve dolaylı karakteri, bir tür çürütülemez somutluktur" (Lefebvre, 2015:63). "Yukarıda"ysa daha çok "macera, açıklık ve oyun vardır; ama kendini yitirme riski hep vardır. Kimileri soyutun içinde, kimileri yapaylığın, kimileri ise incelikli ve rafine gereksizliğin içinde yitip gider" (Lefebvre, 2015:63). Bu bağlamda, dizide alt sınıfla temsil edilen Ada ve ailesi için gündelik yaşam, "döngüsel zaman ve ritimler" in hâkim olduğu, zorunlu bir ihtiyaç ve sorumluluk alanıdır. Bunun baskısını en fazla yaşayan karakter ise Ada'dır. Ada için varoluş, tahakküme boyun eğme ve itaatle bağdaşıktır. Yaşam, baskı altında olunan bir mahkûmiyet alanı gibidir. Ada için bu alan bireyin özgürleşimini içeren bir eylemi barındırmaz. Ada, onun kaderi ve yazgısı olarak betimlenen yaşam koşullarını kabullenir ve başka bireylerin çıkarları için biçimlendirilen bir hayat yaşar. Gündelik yaşamı özel alanda temizlik yapmak, yemek yapmak, bulaşık yıkamak, hasta olan yengesine bakmak, dayısına bakmak, kamusal alanda ise çalışarak para kazanmak ve zorunlu formalite ve yükümlülükleri gerçekleştirmek gibi bir döngüsellığe ve ritme tabidir. Boş zamana oldukça sınırlı oranda ulaşabilen Ada için bu zaman da onu dinlendirecek, rahatlatacak, eğlendirecek ya da kendini gerçekleştirmesini destekleyecek pratikler içermez. Bu tür etkinliklere nadiren katılır. Bu anlamda kendi arzuladığı ya da biçimlendirdiği bir gündelik yaşam yerine ona dayatılan bir gündelik yaşam içinde temsil edilir. Nitekim Üftade de ondan çok farklı bir durumda değildir. O da benzer koşullar içinde ona baskılananlara itaat etmek suretiyle varolabilir. Bu ailede bir tek İsmail farklı konumdadır. O alt sınıfta olsa dahi Certau'nun (2008:114) düşüncesiyle kendi taktiklerini üreterek varolan bir kurnazı temsil eder. Kurnazlığı, yoksul yaşam koşullarına rağmen devamlı suretle para ile ilişkisini sağlar ve onu çıkarları için yaşayan biri olarak betimler. Ada ve Üftade'ye baskı ve şiddet uygulayarak yaşamını sürdüren İsmail, etrafındaki herkesi sömürünün bir aracı olarak ele almak suretiyle biçimlendirdiği yaşamını kurnazlıklarla devam ettirir.

Üst sınıfı temsil eden Özden ailesi karakterlerine bakıldığında ise, kamusal alanı temsil eden holding ve şirketleri ve özel alan olanı temsil eden köşklerinde geçen ve

Lefebvre'nin deyimiyle doğrusal zamanın egemen olduğu bir gündelik yaşam tasviri ile karşılaşılır. Yıldırım, Nihal, Mert ve Rüzgârdan oluşan ailenin bireyleri sahip oldukları farklı şirketlerin yöneticisi konumundadırlar ve birbirleri ile bağları daha zayıftır, ilişkileri çıkar odaklıdır. Bu karakterlerin çalışma yaşamı dışında, özel alanda sürdürülen ilişkileri de ekrana getirilir. Bu anlamda yaşam pratikleri görünür bir çeşitlilik içermez. Boş zamanda sıklıkla özel alanda görülen karakterler tıpkı alt sınıf gibi bu zamanı çeşitli ve yaratıcılıklarını destekleyen pratiklerle değil daha çok sohbet ve diyalog pratiği içinde geçirirler. Bu diyaloglar ise yoğun olarak dedikodu ve entrika içerir. Bu bağlamda, karakterlerin sosyo-ekonomik üstünlükleri, gündelik pratiklerini niteliksel değil değişim değeri açısından belirleyerek bu pratiklerin para ve tüketimle ilişkisini kurar. Alt sınıf boş zamanı çoğunlukla evinde ve diyalog ile geçirirken üst sınıf karakterler de aynı pratiği köşklerinde gerçekleştirir. Ancak bu diyalogların kurulduğu mekân, kullanılan eşyalar, kıyafetler, takılar, yenilen içilenler vb. açıdan farklılıklar söz konusudur, bu farklılıklar ise gündelik pratikleri niteliksel ya da kullanım değeri açısından değil değişim değeri açısından belirler. Bununla birlikte, üst sınıf karakterlerin tüketim edimleri ile görece az temsil edildiği görülebilir. Bu açıdan onların tüketimle ilişkilerinin metaforik bir anlam içerdiği söylenebilir. Lüks mekânlar ve karakterlerin tüketimci imajlar içeren yaşam biçimi, metnin tüketimle bağını kurarak izleyicide buna ilişkin bir algı yaratır.

Dizide Nagihan'ın toplumsal konumu orta sınıfın alt katmanı olarak tasvir edilebilir. Nagihan'ın gündelik yaşamı işi ve evi arasında geçirdiği zamanda gerçekleştirdiği döngüsel pratikleri içerir. İş dışında özel alanı olan evinde ev işleri ve çocuklarının bakımı ile uğraşırken çoğunlukla zoraki zaman etkinlikleri ile meşguldür. Boş zamanda ise nadiren alışveriş ya da gezinti yaparken görülen Nagihan, bu zamanı oldukça sınırlı düzeyde elde edebilir. Bu açıdan gündelik yaşamı döngüsel bir ritim ve aleledelik içerir. Küçük ve eski bir pansiyon işleten Sumru ise İstanbul'da çalışarak hayatta kalmaya çalışan mücadeleci bir kadındır. Onu, sıklıkla pansiyonda iş ya da yemek yaparken izleriz. Bunun dışında küçük bir lokanta açar ve çalışmayı sürdürür. Sumru için de gündelik yaşam birbirini tekrar eden eylemler içinde, sınırlı ve sıradan etkinliklerle temsil edilir. Nitekim gündelik yaşam her iki karakter için de bir yükümlülük ve zorunlu vaziyetlerin alanı olarak ritmsel bir görünüm içerir.

Dizinin alt sınıf karakterlerinden olan ve Lefebvre'nin (2015:61) düşüncesiyle gündelik yaşama gömülmüş Yusuf için de yaşam neredeyse çalışma zamanı ve zoraki zamandan ibarettir. Yusuf zamanının çoğunu çalışarak ya da varolabilmek için zorunlu olan ihtiyaç ve sorumlulukları ile geçirir. Boş zamanı oldukça sınırlıdır, bu zamanda da Ada ile yalnızca birkaç kez tüketim ve eğlence etkinliği içinde görülür. Kendisine ayırdığı, onu rahatlatacak, özsel varlığını destekleyecek ya da potansiyelini geliştirecek pratiklerle temsil edilmez, bu sebeple gündelik yaşam onun için de bir yükümlülük ve boğulma alanıdır. Yusuf'un yaşamı, çalışma alanı ve küçük çevresini oluşturan kişilerle kurduğu basit ve dramatik ilişkilerinden ibarettir. Ada'ya olan aşkı ise "yoksulluk trajedisi" (Auclair, Georges'ten akt. Lefebvre, 2015:63) içinde yazgıya içsel bir duygulanımı açığa çıkarır. Her gün, her hafta, aynı mekanlar aynı amaçlar ve aynı güzergahlar (Lefebvre, 2015:63) içinde ve verili yaşamında kader ve yazgıyı temsil eden aşkı, onun için adeta gündelik yaşamdan bir kopuş sağlar.

Gündelik yaşam alt sınıf olan Fırat ve Çiçek için de oldukça az ve benzer pratikler içerir. Fırat da tıpkı İsmail gibi Certau'nun görüşüyle (2008:114) taktikler üreten ve kurnazca hayatta kalmaya çalışan bir karakterdir. Yaşadığı koşulların baskısı ve zorluğunu, eğlence ve mizah ile perdeleyen ve taktikleri ile yaşamı bir çıkar alanına dönüştüren biridir. Bu bağlamda Fırat ve onun gibiler, sömürü ve rekabetle karakterize olan kapitalist sistemin kendi içinden çıkan bir paradoksu temsil eder. Çünkü o, kapitalizmin bireyi baskılayan hegemonyası içinde, "verili insan" olmayı, kapitalist sistemin sömürü mantığını kendi yaşamına uygulayarak dönüştüren biridir. Dürüst, ahlaklı, çalışkan, sözünün eri bir işçi ve birey olmayı (Yusuf gibi) değil yalancı, düzenbaz, ancak mutlu biri olmayı tercih eder ve taktiksel varoluş mücadelesini sürdürür.

Dizi metin özellikle alt ve üst sınıf ilişkilerini, televizyonun kendine özgü karakteristik özellikleri ile yorumlar ve ekrana taşır. Bu ilişki, üretim koşullarının mülkiyetine sahip olan üst sınıf ile sistemik tahakkümün birer nesnesi olan emekçiler arasındaki ilişkileri içerir. Dizide her ne kadar iki sınıf arasında sürdürülen ilişkilere ve Rüzgâr'ın Ada'ya olan aşkı ile bu iki toplumsal sınıfın bir arada var olabileceğine dair bir vurgu yer alsa da bu durum iki sınıf arasında üretilen hegemonik ve sömürü içeren ilişkilerin varlığını ortadan kaldırmamaktadır. Nitekim metin üst sınıf olan Rüzgar'ın alt sınıf olan Ada'ya aşkı ile, iki sınıf

arasındaki toplumsal çatışmanın yok edildiğine ve kapitalizmin bireysel eşitlik ilkesine dayandığı düşüncesi ile, iki sınıf arasındaki tahakküme dayalı ideolojik ilişkileri yok etmez. Bu durum, kapitalist sistemde farklı toplumsal sınıflar arasında var olan eşitsizlik ve sömürüye dayalı ilişkileri gizlemenin ve ideolojik bir yanılsama yaratma hedefinin ürünü olarak yorumlanabilir.

Gündelik yaşam pratikleri açısından bakıldığında ise, her iki sınıf içinde temsil edilen bireylerin farklı pratiklerle meşgul olsalar da, bu durumun niteliksel bir çeşitlilik içermediği görülebilir. Üst sınıf için değişim değeri ve tüketime içsel haz arayışı ile karakterize olan bir gündelik yaşam ikame edilirken alt sınıf içinse bu hazzı erişmek adına çok çalışmanın öğütlendiği bir gündelik yaşam idealize edilir. Nitekim Lefebvre, bireylerin kompleks ve çeşitli gereksinimleri ve istekleri bulunduğunu ve bunları aramanın daha zengin ve tatmine ulaşmış kişiler olmalarını sağladığını ileri sürer. Kapitalist düzen bireysel tatminin sadece sermaye aracılığıyla elde edilebilmesini mümkün kılar, bu da para ve metanın fetiş bir karakter kazanması ile sonuçlanır (Gardiner, 2016:119).

5.1.4.2.11. Dizide gündelik mekân

Gündelik yaşamda kullanılan mekânlar kimlik, sınıf, toplum, kültür ve ekonomi-politik söylemle ilişkili önemli veriler içerir. Mekânlar gündelik yaşamda üretilen anlam ve iktidar mücadelesinin önemli bir bileşenidir. Dizide mekân olgusu bu bağlamda ele alınmış ve gündelik yaşamdaki ideolojik anlamı sorgulanmıştır. Bu minvalde dizi mekânlarından ilki Ada'nın İsmail ve Üftade ile birlikte yaşadığı, gerçekte Balıkesir'in Susurluk İlçesi'ne bağlı Ömerköy'de olan, ancak dizide Bozuluk adı verilen köydeki evidir. Bu ev Ada ve ailesinin yoksul yaşam biçimlerini tasvir eden ve onları alt sınıf karakterler olarak tanımlayan simgesel bir mekân olarak kullanılır. Evin yıkık dökük görünümü, fiziksel koşulları, kullanılan eski ve yıpranmış eşyalar mekânı yalnızca görüntüsel düzeyde tasvir etmez, aynı zamanda dizi metnin politik söylemi içinde de önemli bir anlam içerir. Bu mekân gündelik yaşamı, zorunlu ihtiyaçlarla karakterize olan, çalışmaya ve temel ihtiyaçları gidermeye adanmış bir yaşam biçimi olarak betimler. İçinde varolan bireylerse toplumsal yaşamda bir kimlik edinememiş, yaşamı tek tip ve döngüsel etkinlikler içeren, toplumsal, ekonomik ve politik sistemin ötekileştirdiği ve sömürü nesnesi haline getirdiği pasif bireylerdir. Bu mekân

yoksulluğu ve sefaleti imgeleyen metaforik bir anlam içerir, karakterlerin gündelik yaşamlarının hezimetini bu anlama içkindir. Ada'nın dayısının evinde şiddet ve sefaletle başlayan hikâyesi, Yusuf'a olan aşkı uğruna yaşadığı acılı durumlarla devam ettirilir. Bu anlamda mekânın, karakterlerin yazgılarını betimleyen bir araç işlevi taşıdığı da ifade edilebilir. Ada'nın zaman içinde yaşadıkları, bu mekânda inşa edilen yazgı ve kadere içkindir.

Dizi mekânlarından bir diğeri Sumru'nun pansiyonudur. İstanbul Sarıyer'de bulunan pansiyonda Yusuf, Fırat, Çiçek ve kısa bir dönem de Nalan kalır. Pansiyon, karakterlerin sosyo-ekonomik koşullarını tasvir eden bir mekân işlevi görür. Yusuf, Fırat ve Çiçek alt sınıfı temsil eden karakterlerdir ve zorunlu ihtiyaçların baskısı altındadırlar. Gündelik yaşam onlar için varoluşlarını sağlayacak bir işte çalışma ve temel ihtiyaçlarını giderme alanı olarak ikame edilir. Sumru ise pansiyondan aldığı kira ile yaşamını sürdürmeye çalışan, diğer karakterlere göre daha rahat görünse de yaşamı çalışma ve sorumluluklarla biçimlenen bir karakterdir. Pansiyon karakterler arasındaki yakın ilişkileri ve bağı kuran bir mekân işlevi görür ve karakterlerin yaşam mücadelelerini tasvir eder. Zira orada kalan tüm karakterler için gündelik yaşam, varoluş için bir mücadele alanıdır. Bu mücadele Yusuf gibi biri için dürüst ve ahlaklı (metne göre) bir çalışma yaşamını ve özel hayatı getirirken Fırat gibi bir karakter içinse taktiksel bir varoluş mücadelesine dönüşür. Bu anlamda, alt sınıf karakterlerle temsil edilen mekânın, yoksulluğu, sefaleti ve mücadeleyi imgelediği ifade edilebilir.

Dizide kullanılan diğer bir mekân Ada'nın İstanbul'a kaçtıktan sonra yaşadığı evdir. Bu ev de benzer biçimde alt sınıfı temsil eden bir mekân olarak kullanılır. Ev eski ve yıkık dökük haliyle ve kullanılan eşyalarla Ada'nın yoksul ve sefalet içindeki yaşamını tasvir eder. Bu anlamda Ada'nın yaşadığı ve bir süre sonra dayısı ve Üftade'nin de kalmaya başladıkları bu ev, karakterlerin toplumsal kimlik ve sınıflarını imgeleyen bir görüntü imaj olarak kullanılır. Evde Ada'nın odasında, yerde bir kartonun üzerinde yattığını görürüz. Bu da, mekânın izleyicide hedeflenen duygulanımı ortaya çıkarmadık için kullanılan bir yoksulluk temsilidir. Evin fiziksel nitelikleri izleyicide Ada'ya ve Üftade'ye karşı duyulan acıma hissinin açığa çıkarılmasının aracıdır. Yıldırım'ın hediye ettiği yeni eşyalar eve yerleştirildikten sonra Ada yeni bir odaya ve yatağa kavuşur. Ancak izleyicide oluşturulan bu hissi rahatlama yalnızca bir gün sonra, Mustafa'nın İsmail'e verdiği başlık parasını geri istemesi üzerine borç

karşılığı olarak eşyaları alması ile ortadan kaldırılır ve mekânın dönüşümüne izin verilmez. Bu ise izleyicinin Ada'ya karşı acıma ve yakınlık hissi ile bakışının devamını olanaklı kılar. Ancak Üftade'nin isteği ile Mustafa Ada'nın odasındaki eşyaları götürmez ve izleyicinin acıma hissi hafifletilir. Ada'nın dayısı ve yengesi ile bir süre sonra taşındıkları sarı ev de yoksulluğu, benzer biçimde ve kullanılan görüntü imajlarla betimler. Bu anlamda dizide mekânın bireylerin toplumsal sınıflarını tanımlayıcı basit imajlarla inşa edildiği, ancak gündelik yaşamın içsel anlamını üretmede ona fazlaca bir anlam yüklenmediği ve mekânla ilişkili derin bir anlamın inşa edilmediği görülebilir.

Dizi mekânlarından biri olan Özdenler köşkü ise, varıl ve ihtişamlı bir yaşam biçimini tasvir eder. Mekânın büyüklüğü ve gözalcılığı karakterlerin sınıfsal konumlarına dair bilgi verir. Üst sınıfla temsil edilen aile üyeleri, parlaklığı ve ışıltısı ile mekânın tasvir ettiğı bir sınıfsal konuma sahiplerdir. Bu bireylerin gündelik yaşamı dizinin alt sınıf için tasvir ettiğinden farklı bir yaşamdır. Lefebvre'nin (2015:61) "üstte, gündelik hayatı olmayan, dışına çıkmış, dışarıda bulunan, istisnai ya da yapay faaliyetlere kendini adayan, toplumun üzerine çıkmış gruplara dâhil erkek ve kadınlar, "sosyete", saf "entellektüeller", devlet adamları, vb." içinde tanımladığı bu bireyler, halkın orta ve aşağı kesimine özgü bir gündelik yaşam içinde değillerdir. Lefebvre tarafından (2015:61) "yukarıdakiler" olarak tanımlanan bu karakterlerin gündelik yaşamları, yaşadıkları mekânla bütünleşen bir üst yaşamı simgeler. Zira onların yaşamı temel ihtiyaçların ve gereksinimlerin baskısı ile şekillenen, çalışma mekânı ve özel alan arasında ikame edilen, döngüsel zaman ve mekâna içkin bir yaşam biçimini değil, gündelik yaşamın dışında, halktan yalıtılmış alanda, zaman ve mekânın genişlediğı bir yaşam biçimini tasvir eder. Lefebvre'nin işaret ettiğı gibi (2015:63), "yukarıda" daha çok "macera, açıklık ve oyun vardır; ama kendini yitirme riski hep vardır. Kimileri soyutun içinde, kimileri yapaylığın, kimileri ise incelikli ve rafine gereksizliğin içinde yitip gider". Dizide Özden ailesi bireylerinin yaşamı da Lefebvre'nin sözünü ettiğı gibi oyun ve entrikalarla karakterize olan, yapay ve niteliksiz bir yaşamı simgeler. Karakterler bu mekânda kendilerini "altta" kilerden soyutlasa da, onların yaşamı paranın ve değişim değerinin baskısı altında tek düze, rekabet içeren ve entrikalarla dolu, yapay pratiklerle karakterize bir yaşamdır.

Dizinin diğerk mekânları Hünkâr Balaban'ın Yusuf'u sakladığı dağ evi ve ailesi ile yaşadığı evidir. Bu iki ev de Hünkâr ve ailesinin özel alanı ve varsıl yaşam biçimini temsil eden mekânlardır. Evlerin fiziksel görünümü ve kullanılan eşyalar Hünkâr'ın üst sınıf olduğuna dair bilgi içerir. Ada'nın yaşadığı sefalet içindeki ev ile babası Hünkâr'ın gösterişli evleri arasındaki ikili karşıtlık, iki farklı yaşam biçimini izleyiciye temsili düzeyde göstererek yoksulluk ve zenginliğe dair ideolojik mesaj iletir. Bu mesajlardan ilki hiç kuşkusuz bireyin yaşam biçimini belirleyen şeyin öncelikle onun yazgısı olduğu, bu yazgının değiştirilmesinin şans ve talih gibi kavramlara içkin olduğu ve çok çalışmanın gerekliliğidir. Böylece devamlı suretle yazgıya yapılan göndermeyle izleyicinin yoksulluk ya da zenginliği içselleştirmesi ve kapitalist sistemin çok çalışmayı hedefleyen rızacı bir kölesi olması sağlanır. Yazgı ideolojisi ile izleyicinin bir yandan sisteme isyanı engellenirken ve kabullenışı sağlanırken diğerk yandan da sistem için çalışma isteğı güçlendirilir.

Dizide kullanılan mekânlardan bir diğeri de Özden'lerin sahip olduğu yaşlı bakım merkezidir. Burası özel sermaye tarafından işletilen bir bakım merkezidir, Ada ve Nagihan orada çalışırlar. Yöneticiliğini Nihal yapar, Rüzgâr da yöneticilerden bir diğereidir. Ada, Nagihan ve diğerk çalışanların yaşlılara çok iyi davrandıkları ve yaşlıların oldukça mutlu göründükleri söylenebiler. Rüzgâr'ın merhametli ve iyi biri olması ve bakım merkezinde kalan yaşlılara oldukça yakın ve duygusal yaklaşması da oranın iyi bir çalışma mekanı olduğu algısını üretir. Bu durumun, metnin bakım merkezinin özel bir şirket eliyle yönetilmesine ve böylece özelleştirme olgusuna ilişkin olumlu bakışını ortaya koyduğu ifade edilebilir. Nitekim metinde, devlet tarafından yerine getirilmesi gereken bir sosyal hizmetin özel bir şirket eliyle yürütülmesi olumlanır ve bu durum idealize edilir. Nihal'in sert ve otoriter bir yönetici olarak çalışanlarına karşı tavırları, Rüzgâr'ın daha vicdanlı ve duygusal yaklaşımlarıyla yumuşatılır ve kapitalist sistemin daima acımasız ve katı kurallarla yönetilen bir sistem olduğuna ilişkin kanı böylece yok edilir.

Dizide Yusuf'un çalıştığı taşıma şirketi de kullanılan mekânlardan biridir. Bu mekân da kapitalizmin temsili bir çalışma alanı olarak kullanılır. Bir gün Yusuf, çalışma arkadaşı yüzünden taşıdıkları bir evin avizesini kırması nedeniyle patronu tarafından suçlanır ve hakarete uğrar. Bu nedenle arkadaşı ile kavga eder ve işten atılır. Bu mekân Yusuf'un

işveren karşısındaki güçsüzlüğünü ve çaresizliğini, sömürüye boyun eğmeyi ve pasifize edilmiş işçi konumunu göstermesi açısından önemli bir tahakküm alanı olarak temsil edilir.

Dizide Yusuf ve Ada'nın İstanbul'a gelmelerinin ardından gösterilen Eminönü ve Sultanahmet gibi alanlar ve sahil kıyıları da kullanılan mekânlardır. Bu semtler İstanbul'un daha çok alt ya da orta sınıfın alt katmanının temsil edildiği mekânlar olmaları nedeniyle bireylerin toplumsal konumlarını betimleyici özellikler içerir. Örneğin dizinin ikinci bölümünde en etkileyici sahnelerden biri, Ada'nın Eminönü meydanında ayakkabısız ve tek başına kaldığı sahnedir. Bu sahnede İstanbul'un akıp giden yoğunluğu ve hareketi içinde Ada'nın tek başına ve çaresizliği anlatılır. Ada ve Yusuf'un aşklarını betimlemek için ise İstanbul'un sahilleri kullanılarak izleyiciyi hissi düzeyde etkilemek hedeflenir ve dizinin görsel imajlarla çekiciliği artırılır.

Öz Değerlendirme

Özetle bu araştırmada özel televizyon kuruluşlarında yayınlanmakta olan yerli dizilerde gündelik yaşamın nasıl organize edildiğine dair önemli verilere ulaşılmış ve yerli dizilerde üretilen gündelik yaşam ideolojisinin temel dinamikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Örneklemi temsil eden dizilerde yer alan gündelik yaşam pratikleri ve bu doğrultuda yapılan Eleştirel Söylem Analizi ile Türkiye'de üretilmekte olan yerli dizilerde gündelik yaşamın nasıl kurulduğuna ve yansıtıldığına ilişkin bir bakış açısı oluşturulmuştur. Bu veriler kapitalizm ideolojisi ve medyanın ekonomi politiği bağlamına dayanan bir analizi ortaya çıkarmıştır.



6. SONUÇ

Yerli televizyon dizilerinde gündelik yaşama dair yapılan incelemede, çok sayıda veriye ulaşılmıştır. Bu veriler etrafında kapitalist endüstrinin önemli bir alanını temsil eden özel televizyon kuruluşlarının, dizilerde gündelik yaşam ideolojisini yeniden üretim dinamikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Gündelik yaşam kavramı, sosyolojinin temel kavramları arasında yer alır ve felsefe disiplini içerisinde de önemli bir yer teşkil eder. Tarihte çok sayıda teorisyen tarafından üzerinde çalışılmış olan gündelik yaşam, farklı kuramsal yaklaşımlar içinde ele alınmış olup, kavramla ilişkili çeşitli perspektifler ortaya koyulmuştur. Bu tez çalışmasının kuramsal bölümünde gündelik yaşam kavramı, Sembolik Etkileşimcilik (George Herbert Mead, John Dewey ve Charles Horton Cooley), Goffman, Etnometodoloji (Garfinkel), Fenomenoloji (Husserl, Schutz), Berger ve Luckmann, Giddens, Dada ve Sürrealizm, Bakhtin, Stüasyonist Enternasyonel (Gay Debord, Mustapha Khayati, Vaneigem, Asger Jorn), Marxizm (Marx ve Engels, Gramsci, Lucacs), Henri Lefebvre, Heller, De Certeau, gibi farklı kuramsal perspektifler içinde ele alınmıştır. Araştırmanın kuramsal çerçevesi ağırlıklı olarak bir gündelik yaşam filozofu olarak anılan ve bu konuda çok sayıda eseri bulunan Lefebvre'nin gündelik yaşam yaklaşımı etrafında oluşturulmuştur.

Televizyonun kapitalist endüstrinin bir parçası olarak karakterize olan dinamikleri onu, neredeyse tüm program türlerini aynı ticari mantık ile üretmeye teşvik eder. Hiç kuşkusuz televizyonda tecimselliğin ve kâr motivasyonunun en fazla etkilediği program türlerinden birisi yerli dizilerdir. Yerli dizilerin bu özelliği yüksek izleyici oranlarına ve böylece maksimum kâra ulaşabilme potansiyelleri ile ilişkilidir. Yerli dizilerde kurgulanan gündelik yaşamın söz konusu tecimsel çıkarların bir ürünü olduğu söylenebilir. Gündelik yaşam, kapitalist toplumsal sistemi ayakta tutmanın ve sömürü ideolojisini yeniden üretmenin alanı olarak inşa edilir. Dizilerde kurgulanan gündelik yaşamın reel yaşama benzerliği bu noktada önemini yitirir, zira önemli olan rekabet ilişkileri ile karakterize olan ve kapitalist ekonomiyi güçlendiren bir gündelik yaşamın üretimidir. Bu anlamda ticari televizyon pratiği ve diziler, iflah olmaz kâr motivasyonu ile karakterize olan kapitalizmin yapısal bir baskı aracına dönüştürülür. Yerli dizilerin televizyona kâr getirme özelliği, hiç kuşku yok ki izleyicinin öykü dinleme konusundaki merakına dayanır. Yerli dizilerde aktarılan imajlarla izleyicinin dünyaya bakışı ve algılaması biçimlendirilir. İzleyici ona

aktarılan anlam kodları içinde olayları yorumlar ve deneyimler hale getirilir. Bu anlamda dizilerde inşa edilen gündelik yaşamın, izleyicinin gündelik yaşam algısının oluşturulması sürecinde önemli bir işlev taşıdığı söylenebilir.

Araştırmada tecimsel televizyon kanallarında 2018-2020 yayın dönemi içinde dört majör televizyon kanalında yayınlanmış ve prime-time'da en yüksek izlenme oranına ulaşmış olan (Total'de ilk 10'da yer alarak) Yasak Elma (Fox Tv), Kardeş Çocukları (Star Tv), Zalim İstanbul (Kanal D), Aşk Ağlatır (Show Tv) dizileri incelenmiştir. Dizilerin içerdiği gündelik yaşam pratiklerini saptayabilmek için öncelikle belirli kategoriler belirlenmiş ve bu kategoriler kullanılarak içerik analizi yöntemi uygulanmıştır. Belirlenen kategoriler doğrultusunda dizilerde yansıtılan gündelik davranış pratikleri, örneklem içindeki bölümlerin tüm sahneleri izlenerek sayılmıştır. Bu minvalde elde edilen sayısal değerler ve tablolar, çalışmanın diğer yöntemi olan eleştirel söylem analizi içinde yapılan tartışmayı olgunlaştırmak ve ona dayanak oluşturmak için kullanılmıştır.

İnceleme yapılan dizilerde ulaşılan sonuçlardan ilki, gündelik yaşam pratiklerinin melodram türündeki dört dizi için de önemli bir farklılık ya da çeşitlilik içermediğidir. Araştırmada, Lefebvre'nin gündelik yaşam yaklaşımının temelini oluşturan kavramlardan hareketle ilk olarak üç genel kategori belirlenmiş ve gündelik yaşam üç zaman boyutu içinde incelenmiştir. Bu kategoriler "boş zaman (serbest zaman)", "çalışma zamanı (mesleki/işe arılan zaman)" ve "zoraki zaman"dır. Tüm dizilerde karakterlerin gündelik yaşamda en fazla içinde bulundukları zaman "boş zaman" olarak görülmektedir. Dizilerde toplumsal sınıflar, genel olarak zenginlik-yoksulluk karşıtlığı içinde üst sınıf ve alt sınıf olarak ele alınmış ve orta sınıf gündelik yaşamı daha yüzeysel imajlarla geçilmiştir. Bu bağlamda gerek üst sınıf gerekse alt sınıfın en fazla temsil edildiği zaman boş (serbest) zamandır. Yani günümüzde reel yaşamda özellikle alt sınıf için zorlu yaşam koşullarına, bireylerin boş zamana daha az ve zor ulaşabilmelerine ve yaşamlarının önemli bir bölümünü çalışma zamanı ya da zoraki zamanda geçirmek durumunda olmalarına rağmen, dizilerde tüm sınıflarda bireylerin bu zamana daha rahat ve kolay ulaşabildikleri görülmektedir. Bu durum incelenen diziler için toplumsal gerçeklik bağlamını aşan bir gündelik yaşam kurgusu olarak yorumlanabilir.

Dizilerde gündelik yaşamın başkaları hakkında dedikodu yapılan ve entrikalar üretilen bir alan olarak kurgulandığı ve bu pratiğin karakterlerin yaşamlarının önemli bir bölümünü oluşturduğu söylenebilir. Dizi karakterleri boş zamanlarını üretken etkinliklerle geçirmek yerine tüm insani, moral ya da sanatsal yaratıcılıklarını yitirdikleri etkinlikler içinde temsil edilmektedirler. Başkalarına kötülük yapmanın yol ve yöntemlerinin öğretildiği ve bunun entrikalarla doğallaştırıldığı dizi dünyası, bireylerin benlik ve yaratıcılıklarını geliştirdikleri bir boş zamanın aksine bireysel ve toplumsal değerlerine yabancılaştıkları, kimliklerini yitirdikleri ve neredeyse sadece tüketimle aracıldıkları bir boş zaman kullanımını önermektedir.

Dizilerde en fazla yansıtılan pratiklerden biri “tüketim” pratiğidir. Tüketim faaliyetlerinin en çok ekrana getirildiği dizi Yasak Elma’dır. Bu pratik, her ne kadar diğer üç dizide de görölse dahi, onlarda tüketimci kültürün daha çok görüntü imajlar düzeyinde temsili söz konusuyken *Yasak Elma*’da davranış düzeyinde önemli bir temsil söz konusudur. Tüketim hiç kuşku yok ki günümüzün kapitalist dünyasında gündelik yaşamın temel faaliyetlerinden birini oluşturur ve hemen her dizide ideolojik ve ekonomik sömürünün bir aracı olarak kullanılır. Diziler günümüz reel yaşamında bireylerin kapitalist tüketimi içselleştirmeleri ve yaşamlarının merkezi haline getirmeleri için kullanılan araçlardan birini temsil eder. Nitekim, incelenen dizilerin her birinde tüketim, modern olanı temsil edip geleneksel olanla bir çatışma içerirken, idealize edilendir. Gündelik yaşam, bireyler için yaratılan arzu ve tatmin ideolojisi içinde tüketimci manipölasyonun bir alanı olarak temsil edilir ve tüketim kültürünün yaşam alanı olarak tezahür edilir. İzlediğimiz dizilerde tüketim pratikleri ve imajları yoluyla boş zaman yabancılaştılmış ve metalaştırılmış bir zaman/mekan biçiminde kurgulanarak kapitalist ideolojiyi yeniden üretmenin alanı olarak karakterize edilir.

Gündelik yaşamda bireyler çalışma zamanının baskı ve yorgunluğunu onun ikamesi sayılan boş zamanda gidermek ister ve bu sebeple kendilerini rahatlatacak etkinliklere yönelirler. Zira kapitalist endüstrinin boş zaman için temel hedeflerinden biri de işçinin çalışma zamanına hazırlanması ve böylece emek gücü sömürsünün yeniden üretilmesidir. Ancak sistem işçiye rahatlama pratikleri sunarken çoğu zaman bu pratikleri tüketimle ve popüler kültürle dolayimler. Bu sebeple işçinin rahatlamaını içeren etkinlikler onu mental

ya da bedensel dinginleştirmeden uzak etkinlikler haline getirilir ve çıkar çatışmalarının bir aracı olarak işlev görür. Nitekim incelenen dizlerde metinlerin amacı, yoğunlukla boş zamanda bireylerin rahatlaması ve gevşemesinden ziyade entrikalarla ve tüketimle meşgul olmasını sağlamaktır. Üst sınıfın bu etkinliklere ulaşırken kullandığı mekân ve yaşam koşulları ile alt sınıf arasında önemli farklılıklar söz konusudur. Bu açıdan sınıfsal farklılıklara ve statülere de sık sık işaret edilir. Bununla birlikte karakterlerin iş dışı zamanda gevşemelerinin de ne tür bir gevşeme olduğunun sorgulanması gerekir. Bu tür pratiklerin, karakterlerin genellikle özel ya da kamusal yaşamlarında var olan sorun ve meseleler üzerine düşündükleri ve bunların tesirinde oldukları pratikler olduğu söylenebilir. Bu sebeple, bireylerin rahatlamının aksine daha çok gündelik sorunlarla meşgulliyetleri devam ettirilir. Bu bağlamda boş zamanı, gündelik yaşamda birey için bedensel ya da zihinsel dinginleşme sağlayan bir mekân ve zaman boyutu olarak değerlendirmek güçleşir.

Dizilerde boş zamanda gündelik yaşamın oldukça az sayıda ve çeşitlilikte etkinlikle ve pratikle tezahür edildiği ve her dizinin neredeyse aynı yaşam biçimini tahlil ettiği görülebilir. Dizilerin özel alanda geçen anlatıları nedeniyle yoğunlukla sohbet ve diyalog pratiği içermesi doğal karşılanırken diyalog konuları açısından da bir farklılık görülmemektedir. Nitekim, daha çok “dedikodu ve entrika” ile kurulan diyaloglar, bu etkinlik türünün içeriği açısından da bir tekrara ve benzerliğe işaret eder. Gündelik yaşam bir dedikodu ve entrika alanı olarak kurgulanır. Karakterlerin toplumsal sınıfları minvalinde farklı oranlarda elde ettikleri boş zaman, onların ne bedensel, ne mental ne de kültürel düzeyde gelişimlerini ve yaratıcılıklarını destekleyecek bir boş zamandır. Aksine onları içeriği boşaltılmış ve alaladeleştirilmiş, benliklerine yabancılaştırıcı diyaloglarla ve en çok da tüketimle oyalayan bir boş zamandır.

Dizilerde yansıtılan imajlar benzerdir ve gündelik yaşam alaladeleşmiş döngüsel pratikler içerir. Dizilerde özellikle en fazla temsil alanı bulan boş zaman (serbest zaman) pratikleri dahi oldukça az sayıda ve türdedir. Nitekim, bu pratiklerden biri olan eğlence, her ne kadar günümüz popüler kültürünün önemli bir temsilini oluştursa da, incelenen dizilerde ağırlıklı bir yer bulduğunu söylemek güçtür. Ancak her ne kadar dizilerde eğlence etkinliklerini yoğun olarak görmesek de yansıtılan tüketimci yaşam biçimi ile haz ve tatmin ideolojisinin zaten eğlence odaklı bir yaklaşımın ürünü olduğu söylenebilir. Bu anlamda, bu

tez çalışmasının en önemli tespitlerinden biri dizilerin gündelik yaşamda bireylerin kişisel, kültürel ve sanatsal yaratıcılıklarını geliştirecek etkinliklere yer vermediği ve gündelik yaşamın bireylerin kendini gerçekleştirme ve gelişmesi için işlevsel bir alan olarak tezahür edilmediğidir. Zira, dizilerde (yoğunlukla *Yasak Elma*, *Kardeş Çocukları* ve *Zalim İstanbul*) izlenen sahneler genel olarak tüketim kültürünün tesirindedir.

Araştırmanın dizilerde boş zaman ile ilişkili tespitlerinden biri cinsellik pratiği üzerinedir. Dizilerde cinsel içerikli sahnelere görece yer verilmemekte ve anlatı içinde cinsellik oldukça yüzeysel imajlarla geçilmektedir. Nitekim, *Yasak Elma* gibi popüler kültür ve tüketim endüstrisini yüksek düzeyde temsil eden bir dizide dahi cinselliğin önemli bir temsil oluşturmaması dikkat çekicidir. Nitekim, dizilerde oldukça yüzeysel olan ve karakterlerin bedensel yakınlaşmalarını dahi belirli bir sınırlılık içinde aktaran bir cinsellik anlayışı tercih edilmektedir. Bu durum hiç kuşkusuz araştırmada inceleme yapılan dönemin ekonomi-politik bağlamı ile ilişki içindedir. Dizilerin, Türkiye’de İslami-sağ politik perspektifi içinde ve mevcut iktidar yapısı bağlamında üretildiği düşünüldüğünde bu durum daha rahat anlaşılabilir. Bununla birlikte, dizilerde kadın ve erkek için tanımlanan toplumsal cinsiyet rolleri, geçmiş yıllara oranla belirli dönüşümler geçirse ve birey modernleşse de cinselliğe belirli bir mesafe ile yaklaşıldığı ortadadır.

Araştırmada “çalışma zamanı” (mesleki/işe ayrılan) ile ilişkili olarak ulaşılan veriler, dizilerin bu zamana ilişkin aktardığı imajlarla, çalışmanın biçim ve içeriğine dair bilgi edinmemizi sağlamıştır. Nitekim dizilerde kamusal alanı temsil eden “çalışma alanı”nın özel alandaki sorunların sürdürüldüğü bir mekân/zaman biçiminde örgütlendiği söylenebilir. Dizilerde yapılan işe ya da işin biçim ve içeriğine dair bilgi vermek yerine, yoğunlukla bu alanda “iş dışı yaşamla ilişkili sohbet ve diyaloglar” ekrana getirilir. Çalışma zamanı tüm dizilerde gündelik yaşamın önemli bir alanını kapsar. Dizilerde her ne kadar yapılan işe dair yeterli veriye ulaşılamasa da, üretim ilişkileri içinde işçi-işveren ilişkilerine, işçinin statü ve konumuna, emek-değer mücadelesine, sermayenin gücüne, kapitalist çalışma sistemine ilişkin önemli verilere ulaşılabilir. Zira bu verilere dayanarak gündelik yaşamın çalışma alanı içinde, üretim ilişkilerinin bir kısmı yorumlanabilir. Öncelikle dizilerde kamusal mekân kapitalist şirketlerle temsil edilmekte, çalışma/iş yaşamı kâr motivasyonu ile hareket eden ticari örgütler etrafında sürdürülmektedir. Çalışma alanı olarak tasvir edilen mekânlarda

işçi-işveren ilişkilerinin, dizilerin her birinde oldukça sert ve otoriter bir düzeni tezahür ettiği görülebilir. Sermaye sahibi işverenin kuralları ve tahakkümü altında sürdürülen çalışma siteminde işçi bu tahakküme boyun eğen ve itaatkâr olandır. Dizilerde bireyin iyi şartlarda yaşayabilmesi ve sınıf atlayabilmesi, çok çalışmasına bağlanırken işçi sermaye karşısında güçsüz ve rızacıdır. Bununla birlikte üst sınıf ve alt sınıf açısından “çalışma/iş” daima bir çatışma içerir. Bu ise üretim koşullarının mülkiyetini elinde bulunduran üst sınıfın emredici, alt sınıfın ise beden ya da kafa gücünü kullanmak zorunda olan emek gücü olarak pasifize edilen konumu ile ilişkilidir. Çalışma koşulları ve işçinin konumu egemen sermaye güçlerince belirlenir ve çalışma mekânlarının her biri, işçinin sömürsünü içeren sistematik bir tahakküm alanı olarak temsil edilir. Mekânların ihtişamlı ve çekici görsel özellikleri orada kurulan ilişkilerle çerçevelenir ve yıkıcı rekabet anlayışı ile karakterize edilen kapitalist bir şirketin özgül dinamikleri tasvir edilir. Çalışma, gündelik yaşamda toplumsal sınıflar açısından bir anlam farklılığı içerse de genel olarak işçinin itatini gerektiren sistematik baskının en önemli alanıdır. Bireyin gündelik yaşamının en yoğun parçalarından birini çalışma zamanı oluşturur. İşçi varoluşunu onun aracılığıyla devam ettirir ve boş zaman ya da zoraki zamana da onun sayesinde ulaşır. Onun var gücü ile çalışması ve üretmesi hedeflenir. Ne kadar çok çalışır ve emek sarfederse daha rahat ve konforlu bir yaşama geçebilmesi o kadar mümkün hale gelir, yani sınıf atlayabilmesi (çok az bireyin erişebildiği) için daima çalışması öğütlenir.

Dizilerde çalışma mekânları özel alanda sürdürülen diyalog ve pratiklerin uzantısını içeren bir ortama dönüştürülmüştür. Buradaki amaç, metnin çekiciliğini sağlayan diyalogları (genellikle dedikodu ve entrika içeren) temsili kamusal alanda da sürdürerek dizinin izlenilirliğini artırmaktır. Yerli diziler daha çok özel alanda, olay örgüsü etrafında kurulan ve metni etkili kılan diyaloglara dayalı anlatılardır. İzleyicinin metne bağlılığını sürdürmek için bu süreç genellikle kamusal alanlarda da sürdürülür. Bu durum ise izleyici tarafından çalışma mekânlarının bir sohbet ve dedikodu (özellikle *Yasak Elma*'da) alanı olarak algılanmasına ve reel yaşamdakinin aksine daha serbest bir alan olduğu yanılgısına neden olabilir. Nitekim izleyici dizilerde ona sunulan hayali evren içinde izlediklerinin dışında reel yaşamın zorlu çalışma koşulları ile karşılaştığında önemli bir hayal kırıklığı yaşayabilir.

Araştırmada Lefebvre'nin (2016:65-66) "zoraki zaman" (ulaşım, yürütülecek işlem, formaliteler vb. iş dışındaki çeşitli gerekliliklere ayrılan) kavramı da ele alınmış olup, karakterler tarafından bu zaman içinde gerçekleştirilen pratikler, gündelik yaşama dair önemli veriler elde etmemizi sağlamıştır. Lefebvre'nin (2016:65-66) zorunlu zaman (çalışma zamanı) dışındaki, formalitelere ve çeşitli gerekliliklere atıfta bulunduğu zoraki zaman, günümüzde yoğunlukla sıradan bireyleri etkileyen zamandır. Dizilerin bu zaman boyutu ile ilgili ekrana taşıdığı imajlar, karakterlerin sınıfsal konumları ile ilişkili bilgi aktarması ve farklı sınıflar için gündelik yaşamın söz konusu gerekliliklerinin aynı düzeyde gerçekleşmediğini göstermesi açısından ideolojik bir anlam içerir. Dizilerin hayali bir evren sunarken gerçek yaşamı ne düzeyde yansıttığı ya da nasıl bir yaşam inşa ettiği, sorgulanması gereken sorulardandır. Bu bağlamda incelenen dizilerde reel yaşamla karşılaştırıldığında zoraki zamanın daha az ve yüzeysel geçildiği, gündelik yaşamın boş zaman ağırlıklı ve olduğundan daha rahat bir yaşam alanı olarak tezahür edildiği ifade edilebilir. Dizilerde üretilen bu tür bir anlamın, ekonomi-politik bir yaklaşımın ürünü olduğu söylenebilir. Bunun nedeni gündelik yaşamın bilhassa sıradan bireyler için içerdiği zorlu hayat mücadelelerini, sayısız sorumluluk ve yükümlülükleri, sosyo-ekonomik sıkıntıları ve sorunları, emek gücü sömürsünü vb. gizlemektir. Bu bağlamda diziler toplumsal gerçeklik koşullarını gizlemeleri ve bireylere olduğundan daha farklı bir yaşam alanı sunmaları nedeniyle de ideolojik birer araç olarak değerlendirilebilir. Dizilerde boş zamanın tüm zamanlar içinde en fazla yansıtılan mekân/zaman boyutunu oluşturması ve özellikle çalışma zamanı ile zoraki zamanın azlığı, sözü edilen ideolojik yaklaşımı destekleyen verilerdir. İncelediğimiz dizilerde yansıtılan gündelik yaşam, genel olarak sıradan bireyleri dahi fazlaca zorlamayan, önemli toplumsal, siyasal ve ekonomik sorunlar içermeyen bir yaşamdır. Gündelik yaşam bunun ötesinde, bireylerin daha çok özel yaşamları ile ilişkili sorunlarla meşgul oldukları, aşk acısı çektikleri, ihanete uğradıkları ya da aldattıkları, entrikalar ürettikleri, gerçekleri ortaya çıkarmak için mücadele ettikleri, ancak her defasında sorunlarının kendi özel alanları ya da bir nevi özel alana dönüştürdükleri kamusal alanlar içinde kaldığı bir yaşam alanıdır. Zira dizilerde gündelik yaşam bireyin mücadele edemeyeceği türde toplumsal, kültürel, siyasal ya da ekonomik meseleler içermez, bireyin yapması gereken inancını ve gücünü yitirmeden daima iyi olması (metnin "iyi" betimlemesine göre) ve çok çalışmasıdır. Dizilerde tanımlanan toplumsal ve ahlaki değerler sınırında yaşamalı ve bunlar ölçütünde doğru ve yanlışları ayırt etmelidir. Betimlenen egemen ve ahlaki değerlerle iyi ve doğru olduğu

düşünülen eylemlere yönelinmeli ve kötülükten daima uzak durulmalıdır. Birey buna inanırsa hayatta başaramayacağı hiçbir şey olamaz. Nitekim, alt sınıftan olup ekonomik sıkıntılar yaşayan bir birey çok çalışırsa sınıf atlayabilir ve tüm yaşam koşulları farklılaşabilir. Aynı zamanda bir üst sınıf üyesi de her şeyini kaybederek alt sınıfa inebilir. Yani bireyin ekonomik koşulları değişkendir, bu ise bireyin kapitalist sistem için var gücü ile çalışmasına bağlıdır.

Dizilerde sık sık üst sınıf ve alt sınıf ilişkilerine değinilmekte, aşk ya da evlilik ilişkisi ile farklı sınıftan olan bireyler bir araya getirilmektedir. Bu da zaman zaman sosyal, kültürel ve ekonomik farklılıklara işaret edilse de bu durumun bir sınıf çatışması içermediği ile ilgili örtük bir mesaj içerir. Yani alt ve orta sınıfın üst sınıfı ve onun yaşam koşullarını izlemek suretiyle kendi yaşamından rahatsızlık duymaması, kabullenışı, itaatkârlığı, ancak üst sınıf ve yaşamına dair daima ayakta tutulan heves ve ilgisi bu yolla sağlanır. Zira sözü edilen heves ve ilgi, kapitalizmin yaşam kaynağıdır. Tıpkı bilinen Yeşilçam anlatılarında olduğu gibi yerli dizilerde de en önemli karşıtlık, yoksulluk-varsıllık karşıtlığıyken, sınıflar arasındaki derin sosyo-ekonomik farklılıklar kapitalist yaşam biçimi ile meşrulaştırılır ve izleyicinin buna aşına olması sağlanır. Nitekim toplumsal yaşamda bulunduğu koşulları kadercı ve rızacı bir tavırla kabullenen bireyi yaratmanın en etkili araçlarından birisi dizilerdir. Bununla birlikte, dizilerde kendi reel koşullarında elde edemeyeceği ihtişamlı ve görkemli yaşamların içine çekilen izleyici, bu tür yaşamları izlemekten zevk alır hale getirilir.

Dizilerde, Lefebvre'nin oldukça önem verdiği "aile ve özel yaşam" alanı ve bu alanın gündelik yaşam içinde birey için taşıdığı anlam da önemlidir. Aile toplumda bireylerin kendi yaşam meseleleri ile meşgul oldukları ve birbirlerini etkiledikleri bütünlük içeren bir yapıdır. Bu özelliği ailenin ekonomik güç odakları ve politik iktidarlar tarafından da daima merkezi değeri olan bir yapı olarak algılanmasına neden olmuştur. Bu durum hiç kuşkusuz ailenin toplum bireylerini aralarında kurduğu bağlarla bir arada tutma gücünden yararlanarak, toplumu daha rahat kontrol edebilme mücadelesine dayanır. Nitekim, gündelik yaşamın inşaında önemli bir işlev taşıyan yerli diziler de aileyi anlatılarının en merkezi kurumu olarak ele alırlar. İzlediğimiz hemen her dizide aile korunur ve daha da ötesi olay örgüsü çoğunlukla onun etrafında kurulur. Bu sebeple gündelik yaşamın temel yapı taşlarından biri olarak temsil edilir. Bununla birlikte aile egemen norm ve değerleri taşıyan bir yapı olarak da

tezahür edilir. Egemen/uzlaşımsal kodlarla temsil edilen ailelerde bu normlar dışında hareket eden bireyler genellikle cezalandırılır. Her ne kadar modernleşme ile birlikte yaşanan toplumsal gelişmelere bağlı olarak ailenin temsili kodları farklılaşsa da nihai olarak dizilerde ailenin uzlaşımsal değerleri korunur ve karşıt/muhafif norm ve değerler genellikle dışlanır. Bununla birlikte aileye gündelik yaşamda yüklenen özel anlam, gündelik yaşamın kapitalist yaşam biçimi ve değerleri ile organizasyonu adına büyük bir değer içerir ve bu yaklaşım içinde ailenin anlamı daima yeniden üretilir.

Araştırmada gündelik yaşamda en fazla gerçekleştirilen pratiğin “gündelik söylem, diyalog ve sohbet” pratiği olduğu görülmüştür. Dizilerde gündelik söylemin yoğunlukla dedikodu ve entrika içeriği ile kurulduğu ve karakterlerin yaşamlarının büyük bir bölümünü başkaları hakkında konuşarak ya da türlü oyunlar planlayarak geçirdikleri görülebilir. Bu sebeple dedikodu ve entrika doğallaştırılırken bireylerin neredeyse tüm enerjilerini buna aktardıkları ve gündelik yaşamın toplumsal, siyasal ve ekonomik sorunlarının genellikle konu edilmediği açıktır. Bireylerin kendi yaşam koşullarına odaklanmak, gelişmek ya da sorunlarına akılcı çözümler üretmek yerine başkalarının yaşamlarına odaklandıkları ve zamanlarının önemli bir bölümünü bir başkası hakkında konuşarak ya da entrikalar üreterek geçirdikleri görülebilir. Bununla birlikte dizilerde dedikodu ve entrika üreten karakterler aracılığıyla bir kötülük söylemi üretilmekte ve başkalarına kötülük yapmanın yol ve yöntemleri izletilmektedir. Bu durumun ise ideolojik bir anlam içerdiği söylenebilir. Dizilerde karakterlerin diğerleri hakkında konuşarak ya da planlar yaparak yaşamları ve bu yolla benliklerine her geçen gün daha da yabancılaşmaları sağlanır. Zira kapitalizm ideolojisi, kendi koşullarını ya da toplumsal gerçekliği eleştiren ve sorgulayan birey yerine ona sunulanı pasif bir yaklaşımla onaylayan ve itaat eden bireyi üretmeyi hedefler ki bunu sağlamanın en temel araçlarından biri de yerli dizilerdir. Dizilerde diyaloglar aracılığıyla kapitalist tüketim ideolojisi meşrulaştırılmakta ve şeylerin değişim değerinin yükseltildiği bir tüketim evreni yaratılmaktadır. Dizileri seyreden izleyici gerek görüntü gerekse sesli imajlarla tüketim kültürünün bir parçası haline getirilmekte ve para bir değişim değeri olarak en önemli fetiş nesneyi temsil etmektedir.

Melodramlar, aşka merkezi bir değer atfeden türler arasında yer alır. Aşk, sinema ve televizyonun hikâye anlatmaya başladığı günden bu yana kullanılan temalardan birini

oluşturur ve izleyiciyi etkilemenin en temel araçlarından biri olarak temsil edilir. İnsanoğlunun aşka ve kadın erkek ilişkilerine olan merakı ve özel yaşamın gündelik yaşamdaki gizemi, yerli dizilerde de ona yönlendirilen ilgi ve merakın kaynağını oluşturur. Nitekim inceleme yaptığımız dizilerin her biri aşka dayalı anlatılardır ve aşk teması dizilerin her birinde benzer bir yaklaşımla ele alınır. Dizilerde dikkat çeken hususlardan birisi, aşkın saf ve temiz olmasının, egemen/uzlaşımsal kod ve değerler etrafında kalması şartına bağlandığıdır. Dizilerde saf aşk tanımı içinde karakterler genellikle cinsel bir birliktelik yaşarken gösterilmez. Her ilişkide evlilik hedeflenir ve karakterlerin davranışları ahlaki norm ve sınırlar içinde ele alınır. Kadın ve erkeğin kavuşmasının çok sayıda engelle geciktirilmesine rağmen bilhassa kadın karakterlerin saf aşka ihanet etmemesi gerektiği vurgulanır ve kadına bir başkası ile cinsel ya da duygusal bir birliktelik yaşama izni verilmez. Aksine erkeğin aşık olduğu kadını aldatması ise doğal karşılanır. Zaten bu aşka engel olan, çoğunlukla erkeğin farklı bir kadın ile olan ilişkisidir. Bu aşk ilişkilerinde saf aşkın kadın ve erkekleri iyi ve vicdanlı karakterler olarak betimlenirken, aşka engel olanlar ise kötücül ve şeytanidir. Erkekler daha güçlü, kadını koruyup kollaması gereken kişilerdir ve bunu yapmadıkları için kavuşma gecikir, kadınlar ise daha savunmasız ve zayıflardır.

Dizilerinin birçoğunda fazlasıyla kullanılan ve görüntü ya da sesli imajlarla aktarılan şiddet sahnelerinin ise, şiddetin içselleştirilmesi ve şiddet söyleminin topluma yerleştirilmesinde taşıdığı işlev nedeniyle izleyici için olumsuz bir algılama alanı açtığı söylenebilir. Gerek fiziksel gerekse sözlü ya da psikolojik şiddetin dizilerde kullanımı, gündelik yaşamın şiddetle bağının kurulması açısından da önemli bir sorun içerir.

Dizilerde toplumsal ahlak ve değerler tanımı içerisinde ele alınan durumların, genel olarak egemen ahlaki norm ve değerleri betimlemiş olduğu ve bu değerler dışında aykırı ve karşıt bir söylemin yoğun olarak üretilmediği ya da desteklenmediği söylenebilir. Nitekim, dizilerde geçmiş yıllarla karşılaştırıldığında bir takım toplumsal ve kültürel dönüşümler yaşansa ve egemen söylem yer yer aşılsa da tam bir kırılmanın var olmadığı ve uzlaşımsal/yerleşik kültürel ve ahlaki değerlerin tesirinden uzaklaşmadığı görülmektedir. Örneğin dizilerde namus kavramının vurgulandığı çok sayıda diyalog bulunmaktadır. Bunlar içerisinde özellikle *Zalim İstanbul* ve *Aşk Ağlatır*'da egemen namus söylemi oldukça yoğun olarak kullanılmıştır. Dizilerde kadınların evlilik öncesi cinsel ilişkileri dışlanmakta ve

reddedilmektedir. Kadın ve erkek ilişkilerinin evlilik ile neticelendirilmesi evlilik kurumunun taçlandırılması anlamını içerir. Evli kadının eşini aldatması kabul edilebilir bir durum olarak karşılanmazken ve kadın bu nedenle ağır bir cezaya çarptırılırken, evli erkeğin ihaneti doğal karşılanabilir ya da cezası hafifletilebilir. Kadın her ne kadar kamusal alanda geçmişe oranla daha fazla yer alıyor gibi görünse de özel alanla bağı daima güçlüdür ve bu alandaki sorumluluklar ona aittir. Bunun yanında kadının annelik rolü oldukça önemlidir ve kadın geleneksel anne rolü ile vazifelendirilir. Kadın ve namus kavramı dizilerde bütünleşik olarak ele alınır ve namus, kadının bekâreti ve eşine cinsel ya da duygusal bağlılığı olarak değerlendirilir, erkek için ise bu kavram kadını koruma ve kollama anlamını içerir. İzlenen dizilerde saf, masum, güzel, iyi, vicdanlı ve pasif kadınlar yüceltilirken, fazla bakımlı, gösterişli, makyajlı, çekici, seksi, fettan, kötü, entrikacı kadınlar ise erkeğin ya da izleyicinin bakış nesnesi kılınmasına rağmen aşağılanır. Erkek sermayenin ve bu nedenle de güç ve otoritenin sahibi olarak her daim önde olandır, kadının görevi ise onun gerisinde dururken daima mutluluğu için uğraşmaktır. Dizilerde kadınların sesi her ne kadar daha çok çıkıyormuş ve kadınlar daha aktifmiş gibi gözükse de ideolojik bir okuma ile aslında durumun böyle olmadığı ve görüntü imajlarla yaratılan yanılsamanın, kadının toplumdaki ve ailedeki edilgen rol ve konumunu yeniden ürettiği anlaşılabılır. Bu ve bunun gibi çok sayıda gösterge ile inceleme yapılan dizilerde ulaşılan netice, geleneksel ve egemen değerlerin ve böylece de gündelik yaşamda uzlaşım ve verili olanın yeniden üretildiğidir.

Araştırmada dizilerin her birinde metinlerin temel karşıtlıklarından birinin zenginlik-yoksulluk karşıtlığı olduğu görülebilir. Dizilerde karakterler toplumsal sınıfları açısından kategorize edilmektedir. Karakterlerin gündelik yaşam biçimleri ise sınıfsal konumları itibarıyla düzenlenmektedir. Metin içi diyaloglarda da sıklıkla sınıf farklılığı vurgusu yapılmakta ve karakterlerin sosyo-ekonomik farklılıkları izleyiciye hatırlatılmaktadır. Nitekim, toplumsal sınıf farklılığı söyleminin, kapitalizmin ekonomi-politik ideolojisini meşrulaştırma hedefi ile bağı ortadadır. Bireysel eşitsizlikle karakterize olan kapitalist ideoloji, yerli diziler gibi sömürü araçları vasıtasıyla, toplumdaki bireylerin var oldukları koşulları benimsemeleri ve ona rıza göstermelerini temin için çalışır. Kapitalizmde sermayenin asıl sahibi üst sınıfların alt sınıflar üzerindeki baskı ve tahakkümünü toplumdaki bireyler önünde meşrulaştırmanın yolu, bu iki sınıf arasında toplumsal ilişkilerin varolabileceği yanılsamasını yaratarak oluşabilecek direnme ve muhalefet kanallarının

engellenmesidir. Bunu sağlamanın temel yollarından biri de izleyiciye dizilerde aktarılan imajlar aracılığıyla, farklı sınıfların varolduğu gerçeğinin hatırlatılmasıdır. Zira, üst sınıfta yaşanan sorunlu ilişkilere şahit olan izleyicinin kendi yaşam koşullarına şükretmesi için bir alan açan diziler, izlediği ihtişamlı hayatlara, lüks nesne ve metalara ve tüketim kültürüne hayran olan bir izleyici de üretir.

Araştırmada ulaşılan sonuçlardan biri de gündelik yaşamın kurgulanması bakımından yerli televizyon dizilerinin birbirine benzer oldukları ve dizilerde birbirini tekrar eden, döngüsel gündelik yaşam pratiklerinin ekrana getirilmiş olduğudur. İnceleme yapılan dizilerin birer melodram olmaları nedeniyle bu türe ait karakteristik nitelikler taşımaları doğal karşılanabilir. Ancak, dizilerin birbirini tekrar eden görsel ve işitsel imajlar, sahne, dekor, kostüm, mizanpaj, kurgu, ses, müzik, görüntü düzenlemesi gibi teknik unsurlar ile birlikte içerik, dramatik unsurlar, konu, öykü, olay örgüsü, karakterler, söylem ve gündelik yaşam pratiklerinin organize edilmesi bakımından da benzer özellikler taşıdığı ortadadır. Farklı televizyon kuruluşlarının “prime-time”da en çok izlenen yerli dizilerde bahsi geçen türde bir benzeşme ve tekrar içermesi ise televizyondaki program üretimi bakımından tektipleşmeyi ve yinelemeyi gözler önüne sermektedir. Nitekim, televizyon endüstrisinde, programlarla alakalı kararların alınmasında ekonomik çıkarların büyük bir rol oynadığı söylenebilir. Yerli dizilerde gündelik yaşamla ilişkili inşa sürecini belirleyen ise kuşkusuz söz konusu ticaret mantığıdır. Gündelik yaşam, günümüz kapitalist yaşam biçimi ve değerlerini topluma empoze etmenin ve meşrulaştırmanın temel aracı olarak ele alınır ve televizyon endüstrisinin özgül dinamikleri ile biçimlendirilir.

Araştırmada inceleme yapılan dizilerin gündelik yaşamın biçim ve içeriği bakımından bir yabancılaşma içerdiği ortadadır. Bunun nedeni dizilerin reklam endüstrisi ile bağlantılı tecimsel kaygılar içermesinin yanı sıra, yaşamın tüketim kültürü perspektifi ile tek düze biçimde ele alınmak istenmesidir. Gündelik yaşam birbirinden farklı ve yaratıcı etkinlikler içeren bir kültür formu olarak ele alınmak yerine birbirini tekrar eden ve izleyiciyi nihai noktada tüketim ve popüler kültüre odaklayan basit bir yaşam alanı olarak tezahür edilir. Lefebvre’nin (2015:55) bir yandan sıradan bireyin en basit eylem ve etkinliklerini, bayağılıklarını içeren bir yaşam alanı, diğer yandan da bireyin üstün ve yaratıcı etkinliklerini, yani ona değer katan eylemlerini içeren yaşam alanı biçiminde tanımladığı gündelik yaşam,

yerli dizilerde daha çok düşünürün ilk yaklaşımını destekleyecek bir perspektifle ele alınır. Nitekim dizilerde izlediğimiz gündelik yaşam bayağı ve birbirini tekrar eden pratikler içeren, bireyi değil mevcut ekonomi-politik sistemi merkeze alan bir yaşamdır. Bu sebeple bireyin gelişimi değil tüketim sistemin gelişimi ve yeniden üretimi hedeflenir.

Araştırma verileri incelendiğinde ulaşılan tespitlerin, Türkiye'nin 2000 sonrası ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel konjonktürü ile uzlaşım içinde olduğu görülebilir. Dizilerde gündelik yaşama dair söylenenlerle bütünsel olarak ima edilen şudur: Kapitalist sistem kendine uygun bireyi yaratmak zorundadır ve ideolojisini yaymak için televizyonu ve yerli dizileri kullanır. Dizilerde ekrana getirilen imajlarla kapitalizmin ekonomi-politiği ile uyumlu bir gündelik yaşam biçimi tahlil edilir ki bu da sistemin kendini yeniden üretmesinin temel dayanağıdır. Kapitalizmin hedeflediği insan tüketimi gaye edinmiş, verili insandır ve bu onun gündelik yaşamını, tüketimin manipülasyonu altında biçimlendirmek sureti ile sağlanır. Nitekim, Türkiye'de 2000'li yılların başından itibaren muhafazakâr/liberal sağ iktidar söylemi ile uyumlu bir ekonomik ve siyasal yapılanma söz konusudur. Mevcut ekonomi-politik sistemin toplumsal ve kültürel yaşama müdahalesi de aynı yaklaşımla temellenir. Dizilerde izlediğimiz gündelik yaşam her ne kadar toplumsal gerçeklik bağlamını aşan veriler içerse de 2000'lerin tüketimi ve popüler kültürü derin şekilde hisseden ve hissetmesi amaçlanan bireyin yaşamı ile önemli bir uzlaşım içerir.

Dünyada ve Türkiye'de 2020 yılının ilk aylarında başlayan (Mart 2020'de Türkiye'de ilk ölüm vakası gerçekleşmiştir) Koronavirüs (Covid-19) salgınının etkilerinin bu tez çalışmasının sürdürüldüğü 2021 yılı süresince de da devam ettiği ve pandemi sürecinin televizyon yayıncılığını özemli düzeyde etkilediği söylenebilir. Bu sürecin dizilerdeki yansımaları şöyle olmuştur; dizilerin yayınlarına belirli bir süre ara verilmiş (17 Mart 2021'de Limon Yapım ve Karga Seven Yapım dizilerine iki hafta süre ile ara verdiğini duyurmuştur (<https://www.gazeteduvar.com.tr/>), diğer yapım şirketlerinin birçoğu da dizi çekimlerine ara vermiştir) oyuncuların ve set çalışanlarının koronavirüse yakalanmaları nedeniyle diziler bazı haftalarda ekrana getirilememiş, dizi oyuncularına ve set çalışanlarına sıklıkla virüs testi uygulanmaya başlanmış, setlerde koronavirüs salgını için çeşitli önlemler alınmıştır. Bu sürecin tüm dünyadaki etkileri sürse de dizilerin çoğunun senaryosunda hastalığın konu edilmemesi de dikkat çekicidir. Bu sebeple gündelik yaşamın kurgulanması

açısından dizilerde dikkat çekici değişikliklerle karşılaşılmamıştır. Zira, bu araştırmanın örneklemini Ekim 2018-Haziran 2020 dönemini kapsamaktadır. 2020'nin Mart ayında etkileri ortaya çıkan pandemi sürecinin incelenen dizilerde gündelik yaşamın organize edilmesi bakımından önemli bir değişiklik içermediği ifade edilebilir.

Sonuçta, araştırma verilerine dayanarak, Türkiye’de özel televizyon kanallarında en fazla izlenme oranlarına ulaşan program türlerinden biri olan yerli dizilerin, gündelik yaşamı organize etmesi ve biçimlendirmesi bakımından önemli ekonomi-politik implikasyonlar içerdiği, kitle tüketimini amaç edinen bir gündelik yaşamın tezahür edildiği söylenebilir. Yerli dizilerde izlediğimiz gündelik yaşam, hegemonik sömürünün aracı olarak ele alınan yaşamdır ve tüketimci eylemlerle karakterize edilir. Dizilerde genellikle söz konusu olan, bireyin insani ve moral değerlerini ve sanatsal yaratıcılıklarını yitirdiği, düşünemez ve sorgulayamaz hale getirildiği bir yaşam kurgusudur. Böylesi bir ortamda yapılması gereken şey ise, sözü edilen hegemonik ideolojinin bir parçası olmamak adına yaşamı kendi ontolojik gerçekliği içinde algılamaya çalışarak izlediklerini sorgulayan ve eleştiren bir izleyici olmaya çalışmaktır. Televizyonun ticari endüstrinin temel alanlarından biri olduğu gerçeğinden hareketle, tüm program türlerinde ve bilhassa yerli dizilerde sunulan imgesel yaşam biçimini, söz konusu ekonomi-politik yapının farkındalığı içinde ele almak ve televizyon ekranının gerçek yaşamın dışında kurgusal bir evren olduğunu akıldan çıkarmamak gerekir. Zira bireyin televizyondan en düşük seviyede etkilemesi için bu yaşamsal bir gerekliliktir.

Bu çalışmada, televizyon ve yerli diziler örnekleminde gündelik yaşamın sorgulanması yoluyla yapılan analizin, bütüncül bir bakış açısı ile işlevsel veriler sunduğu ve bundan sonra medya ve televizyon alanında yapılacak araştırmalara alan açtığı söylenebilir. Televizyon dizilerinde gündelik yaşamın kapsamlı bir kuramsal perspektifle ele alındığı bu araştırma, medyanın diğer mecraları ve televizyonun farklı program türleri için de ayrı örneklemeler çerçevesinde uygulanabilir ve gelecekte yapılacak araştırmalarla gündelik yaşamın sorgulanma alanı genişletilebilir. Bundan sonra yapılacak çalışmalarda dizilerin, toplum bireylerinin gündelik yaşamları üzerindeki etkilerine de yoğunlaşılabilir. Hiç kuşkusuz böyle bir sorgulama bireyin içinde var olduğu toplumsal gerçekliği ve medyada yansıtılan gündelik yaşamı algılaması açısından büyük bir önem taşır.

KAYNAKLAR

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık, 7-21.
- Abisel, N., Arslan, U.T., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S.R., Ulusay, N. (2005), *Çok Tuyhaf Çok Tanıdık, Vesikalı Yarım Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Adaklı, G. (2001), “Televizyon Türlerinde Dönüşüm”. *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık 1999 Mahmut Tali Öngören’e Armağan. Şubat, Özel Sayı: “Sinema ve Televizyon”*, 229-253.
- Adaklı, G. (2010a). “Gazetecilik Etiğini Belirleyen Yapısal Unsurlar: Mülkiyet ve Kontrol Sorunu”. B.Çaplı ve H. Tuncel (Editörler). *Televizyon Haberciliğinde Etik*. Ankara: Fersa Matbaacılık, s. 61-96.
- Adaklı, G. (2010b). “Neoliberalizm ve Medya: Dünyada ve Türkiye’de Medya Endüstrisinin Dönüşümü”. *Mülkiye*, Cilt: XXXIV Sayı:269, 67-84.
- Adler, Patrica A., Adler, P., Fontana A. (2012). “Gündelik Hayatın Sosyolojisi”. (Çev. B.Balkız). *Sosyoloji Dergisi*, (Eserin Orijinali 1987’de yayımlandı), 27, 115-139.
- Adorno, T. ve Horkheimer, M. (2002). *Dialectic Enlightenment*. (Çev. E. Jephcot). G. Schmid Noerr (Edtörler). Stanford California: Stanford University Press (The original of the work was published in 1987).
- Agocuk, P. (2015). “Türk Sineması’nda Melodram: “Seven Ne Yapmaz” Filmi Üzerinden Yeşilçam Sineması’nda Melodramın Kodlarının Çözümlemesi”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (40), 562-576.
- Ahearne, J. (1995). *Michel De Certau Interpretation and its Other*. California: Stanford University Press.
- Akan, F. (2020). *Gündelik Yaşamda Instagram Kullanım Örüntüleri ile Narsizm Arasındaki İlişki*. Yüksek Lisans Tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akınerdem, F. (2012/4). “Yerli Dizi Anlatıları ve İzleyici Katılımı: Uçurum Dizisini Ekşisözlük ve Twitter’la Birlikte İzlemek”. *Folklor/Edebiyat*, 18(72), 77-90.
- Akınerdem, F. ve Sirman, N. (2017). “Melodram ve Oyun: Tehlikeli Oyunlar ve Poyraz Karayel’de Bir Temsilîyet Rejimi Sorunsalı”. *Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi*. 7, 212-245.
- Akova, S. (2020). “Kültürlerarası İletişim Bağlamında Ötekileştirme Olgusunun Dijital Taşıyıcılığına Dair Netflix Dijital Televizyonu Üzerinden Bir Bakış: 13 Commandments (13 Emir) Dizisi Üzerinden Göstergebilimsel Analizi”. *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 10 (15), 26, 4479-4516.

- Alexander L. G. (2003). “İçerik Çözümlemesinde Nicel ve Nitel Yaklaşımlar”. (Çev. M. S. Çebi). M.S. Çebi (Editör). *İletişim Araştırmalarında İçerik Çözümlemesi*. Ankara: Alternatif Yayınları, 9-47.
- Allrath, G. Gymnich Ma. and Surkamp, C. (2005). “Introduction: Towards a Narratology of TV Series”. G. Allrath and M. Gymnich (Edt.). *Narrative Strategies in Television Series*. New York: Palgrave Macmillan, 1-46.
- Altunay, Cemiloğlu M. (2014). “Televizyon Ekranından İnternet’e: Melez Bir Tür Olarak “Sınıf 2010” “*Selçuk İletişim*, 2014, 8 (3), 247-267.
- Ang, I. (2007). “Television Fictions around the World: Melodrama and Irony in Global Perspective”. *Critical Studies in Television*, 2(2): 18-30. https://www.westernsydney.edu.au/_data/assets/pdf_file/0004/156964/Ang_TelevisionFictionsAroundTheWorld_ICSPre-Print_Final.pdf, Erişim Tarihi 10.04.2020.
- Applebaum, H. (1997). “İş ve Boş Zaman”, (Çen. N. Saatçioğlu). *Cogito Dergisi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, sayı 12, 47-52.
- Atabek, Ü. (2007). “İçerik Çözümlemesi, İletişim Çalışmalarının Olağan Yöntemi”. G.Ş. Atabek ve Ü. Atabek (Editörler). *Medya Metinlerini Çözümlemek*. Ankara: Siyasal Kitabevi Yayınları.
- Aydoğan, E. (2015, Haziran). “Marx Ve Öncüllerinde Yabancılaşma Kavramı”. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 54, 273-282.
- Aytaç, Ö. (2002). “Boş Zaman Üzerine Kuramsal Yaklaşımlar”. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(1), 231-260.
- Aytaç, Ö. (2006). “Tüketimcilik ve Metalaşma Kısacasında Boş Zaman”. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (11)2006/1, 27-53.
- Aziz, A. (1981a). *Temel Gazetecilik*. (Birinci Baskı). Ankara: Ankara üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Aziz, A. (1981b). *Radyo ve Televizyon’a Giriş*. (Birinci Baskı). Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Bakhtin, M. (1984a). *Rabelais and His World* (Birinci Baskı). (Çev. H. Isowolsky). Cambridge MA: MIT Press. ([https://monoskop.org/images/7/70/Bakhtin Mikhail Rabelais and His World 1984.pdf](https://monoskop.org/images/7/70/Bakhtin_Mikhail_Rabelais_and_His_World_1984.pdf), Erişim tarihi: 20.12.2019).
- Bakhtin, M. (1984b). *Problems of Dostoyevsky’s Poetics*. (Birinci Baskı). (Der.ve Çev. C. Emerson). London: University of Minnesota Press ([https://monoskop.org/images/1/1d/Bakhtin Mikhail Problems of Dostoevskys Poetics 1984.pdf](https://monoskop.org/images/1/1d/Bakhtin_Mikhail_Problems_of_Dostoevskys_Poetics_1984.pdf), Erişim tarihi: 20.12.2019).
- Bakhtin, M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. (Birinci Baskı). (Çev. V.W. McGree). C. Emerson ve M. Holquist (Derleyen). Austin: Texas University Press. (<https://criticaltheoryconsortium.org/wp-content/uploads/2018/07/Bakhtin-Speech-Genres.pdf>, Erişim tarihi: 21.12.2019).

- Bakhtin, M. (1999). *Toward a Philosophy of the Act*. (Üçüncü Baskı). (Çev. V. Liapunov). United States of America: University of Texas Press. (Eser'in orijinali 1993'te yayımlandı).
(https://www.musework.nl/image/2015/6/11/bakhtin_mikhail_toward_a_philosophy_of_the_act.pdf, Erişim tarihi: 22.12.2019).
- Balta, E. (2018) "Marksizm, Ütopya ve Gündelik Hayat". *Gündelik Hayat Sosyolojisi, Temalar, Sorunlar ve Güzergahlar*. (Birinci Baskı). A.Esgin, G. Çeğin (Editörler), Ankara: Phoenix Yayınevi, 53-67.
- Baudrillard, J. (2002). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. (Çev. O. Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi (Eser'in orijinali 1976'da yayımlandı).
- Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu*. (Üçüncü Basım). (Çev. H. Deliçaylı ve F. Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, (Eser'in orijinali 1970'de yayımlandı).
- Bauman, Z. (1999). *Çalışma, Tüketicilik ve Yeni Yoksullar*. (Birinci Basım). (Çev. Ü. Öktem). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Barwise, P. and Ehrenberg A.(1988). *Television and its Audience* (Birinci Baskı). London: Sage Publications.
- Bayram, M.F. (2018). *Türkiye'de "Sahte İhtiyacın" Kaynağı Olarak Dizi Filmler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Beland, B. (2008). "The Use of Leisure Time". Adaptive Behavior Assesment System II. U.S.A.: Elsevier Inc. Clinical Use and Interpretation, 159-178.
- Bennet, A.(2013). *Kültür ve Gündelik Hayat*, N. (Birinci Baskı). (Çev. Tokdoğan, B. Şenel, U.Y. Kara). Ankara, Phoenix Yayınları (Eserin orijinali 2005'te yayımlandı).
- Berg L. Bruce ve Lune H. (2015). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (Birinci Baskı). (Çev. H. Aydın), Konya: Eğitim Kitabevi Yayınları.
- Berger, A. A. (1992). *Popular Culture Genres*. (Birinci Baskı). London: Sage Publications.
- Berger, P. L., Luckmann, T. (2008). *Gerçekliğin Sosyal İnşası*. (Çev. Vefa Saygın Öğütle). İstanbul: Paradigma Yay. (Eserin Orjinali 1966 yılında yayımlandı).
- Berstein, M. A. (1992). *Bitter Carnival: Ressentiment and the Abject Hero*. (First Edition). Princeton: Princeton University Press.
- Bilgili, C. (2009). "Küresel Kitle İletişim Ağları ve Egemenlik Pratikleri Üzerine". *Medyada Gerçekliğin İnşası Türk Medya Söylemine Eleştirel Bir Bakış*. (Birinci Baskı). İ. Parlak (Editör). Konya: Çizgi Kitabevi, 153-177.
- Bilis, P. Ö. (2019). "Toplumsal Gerçekliği Gözetleme Aracı Olarak Televizyon Dizileri: Ufak Tefekler Dizisinde Dostluk, Aşk ve Rekaber". *Türkiye'de Televizyon Formatları*. İ. Erdoğan (Editör).İstanbul: Doruk Yayınları, 269-293.

- Binay, B. ve Tatlıcan, Ü. (2018). “Sembolik Etkileşimcilik ve Gündelik Hayatın Sosyolojisi”. **Gündelik Hayat Sosyolojisi, Temalar, Sorunlar ve Güzergahlar**. (Birinci Baskı). A. Esgin, G. Çeğin (Editörler), Ankara, Phoenix Yayınevi .
- Binici, U. ve Tatlıcan, Ü. (2018). “Harold Garfinkel’in Etnometodolojisinde Gündelik Hayat”. **Gündelik Hayat Sosyolojisi, Temalar, Sorunlar ve Güzergahlar**. (Birinci Baskı). A.Esgin, G. Çeğin (Editörler). Ankara, Phoenix Yayınevi , 213-234.
- Birk, E.and Birk, H. (2005).” ‘Today is going to be the longest day of my life’: A Narratological Analysis of 24”. G. Allrath and M. Gymnich (Editör). **Narrative Strategies in Television Series**. New York: Palgrave Macmillan 47-61.
- Blanchot, M. (1987), “Everyday Speech”. **Yale French Studies**. Yale University Press 73:12-20. (<https://criticalatinoamericana.files.wordpress.com/2012/03/blanchot-everyday-speech.pdf>, Erişim tarihi: 18.11.2019).
- Bondebjerg, Ib and Redvall E. N. (2015). “Introduction: Mediated Cultural Encounters in Europe”, **European Cinema and Television, Cultural Policy and Everyday Life**. (Birinci Baskı). Ib Bondebjerg, E. N. Redvall, A. Higson (Editörler).New York: Palgrave Macmillan.
- Bocock, R. (2005). **Tüketim**. (4. Baskı). (Çev. İrem Kutluk). Ankara: Dost Yayınları, (Orjinali 1993 yılında yayınlandı).
- Bourdieu, P. (1997). **Televizyon Üzerine**. (Birinci Baskı). (Çev. Turhan Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (Eser’in orjinali 1996’da yayımlandı).
- Bovone, L. (1989). “Theories of Everyday Life: A Search for Meaning or a Negation of Meaning?”, **Current Sociology The Sociology Th Everyday Life**,37 (1), 41-61.
- Boyd-Barret, O. (2006). “Cyberspace, Globalisation and Empire”. **Global Media and Communication**, 2(1), 21-41.
- Brancaleone, D. (2014). “Framing the Real: Lefèbvre and Neo-Realist Cinematic Space as Practice”. **Architecture Media Politics Society**. 5(4). 1-22.
- Breton, A. (1972), **Manifestos of Surrealism**. (Çev. R. Seaver ve H.R. Lane). Ann Arbor: University of Michigan Press (Eser’in orjinali 1924’te yayımlandı).
- Brooks, P. (1995). **The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and The Mode of Excess**. New Haven, CN: Yale University Press.
- Buchanan, I. (2000). **Michel de Certeau Cultural Theorist**. (Birinci Baskı). London: SAGE Publications.
- Bulut, S. (Derleyen). (2009a). **Sermayenin Medyası Medyanın Sermayesi**. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Bulut, S. (2009b), “Medyada Çokuluslu Şirket Egemenliğine Doğru Evrilme: Rupert Murdoch ve Fox Tv”. S. Bulut (Derleyen). **Sermayenin Medyası Medyanın Sermayesi**. Ankara: Ütopya Yayınları.

- Burton, G. (2010). *Görünenden Fazlası*. (Çev. N. Dinç). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Cereci, S. (2014, Autumn). “Türk Televizyon Dizilerinin Küresel Başarısı: Evrensel İnsan Yaklaşımı”, *International Journal of Social Science*. 28, Autumn II, 1-12.
- Cantek, L. (2005). *Gündelik Yaşam ve Basın (1945-1950) Basında Gündelik Yaşama Yansıyan Tartışmalar*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Chaney, D. (2002). *Cultural Change and Everyday Life*. New Yourk: Palgrave.
- Chomsky, N. (1993). *Medya Gerçeği*. (Çev. A. Yılmaz). İstanbul: Tüm Zamanlar Yayıncılık, (Eser’in orijinali 1988’de yayımlandı).
- Coward R. and Ellis, J. (1985). *Dil ve Maddecilik*. (Çev. E. Tarım). İstanbul: İletişim Yayınları, (Eser’in orijinali 1977’de yayımlandı).
- Cuff, E.C., Sharrock, W.W. and Francis, D.W. (1990). ‘Meaning and action: I, symbolic interactionism’. (Çev. Ü. Tatlıcan). *Perspectives in Sociology*. Routledge, 3rd Edition, 166-192.
- Çankaya, Ö., (1997). *Dünden Bugüne Radyo ve Televizyon*, İstanbul: Beta Yayınları.
- Çankaya, K. (2019). *2000 Sonrası Dönemde Türk Televizyon Dizilerinde Tüketim İdeolojilerinin Temsili*. Doktora Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Çelenk, S. (2001). “Türkiye’de Televizyon Programcılığının Gelişimi ve Genel Eğilimleri”. *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık 1999 Mahmut Tali Öngören’e Armağan. Özel Sayı: “Sinema ve Televizyon”*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 305-334.
- Çelenk, S. (2005). *Televizyon, Temsil, Kültür*, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Çelenk, S. (2010a). “Aşk Memnu’dan Aşk Memnu’ya Yerli Dizi Serüvenimiz”. *Birikim*, Sayı:256-257, 18-27.
- Çelenk, S. (2010b). “Kadınların Medyada Temsili Ve Etik Sorunlar”. *Televizyon Haberciliğinde Etik*. Çaplı, B., ve Tuncel, H. (der.). Ankara: Fersa Matbaacılık, s.229-236
- Çetin, E. (2013). *Gündelik Hayat Sosyolojisi*, İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Çınar, R. ve Çubukcu, İ. (2009). “Tüketim Toplumunun Şekillenmesi ve Tüketici Davranışları –Karşılaştırmalı Bir Uygulama”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13 (1): 277-300.
- Çöloğlu, D. Ö. (2010). *Televizyon Mesih mi Şeytan mı?*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Dahlgren, P. (1995). *Television And The Public Sphere*. London: Sage Publications.

- De Certau, M. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi-I, Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. (Çev. L. Arslan Özcan). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, (Eser'in orijinali 1990'da yayımlandı).
- De Certau, M. ve Giard, L. (2015a). "Özel Uzamlar". *Gündelik Hayatın Keşfi-II, Konut Mutfak İşleri*. (Çev. Ç. Eroğlu ve E. Ataçay). (De Certau, M. ve Giard, L., Mayol, P. (Editörler). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, (Eser'n orijinali 1990'da yayımlandı), 175-179.
- De Certau, M. ve Giard, L. (2015b). "Tekilin Pratik Bilimi". *Gündelik Hayatın Keşfi-II, Konut Mutfak İşleri*. (Çev. Ç. Eroğlu ve E. Ataçay). De Certau, M. ve Giard, L., Mayol, P. (Editörler). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, (Eser'n orijinali 1990'da yayımlandı), 295-301.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*. (Çev. A. Ekmekçi ve O. Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, (Eser'in orijinali 1967'de yayımlandı).
- Debord, G. (2002b), "Theses on Cultural Revolution", Tom Mc donough (ed.). *Guy Debord and the Stüationist İnternational Text and Documents*. October Books, London: The Met Press, 61-65.
- Debord, G.(2006a) "Report on the Construction of Stüations and on the International Stuationist Tendency's Conditions of Organisation of Action". K.Knabb (der.). *Situationist International Anthology*, Berkeley CA: Bureau of Public Secrets, s. 90-99.
- Debord, G. (2006b) "Perspectives for Conscious Changes in Everyday Life". K.Knabb (der.) *Situationist International Anthology*, Berkeley CA: Bureau of Public Secrets, s. 90-99.
- Demirci, B. N. (2012). *Televizyonun Türkiye'ye Gelişiyile Beraber Toplum Tarafından Algılanışı ve Gündelik Yaşama Yansımaları*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Deniz, A. Ç. ve Kentel, F. (2016, Mart). "De Certeau: Operasyonlar, Strateji, Taktik Ve Kent". *Tarih Okulu Dergisi (TOD)*, 9, XXV, 747-761.
- Doğu, S. (2019). "Yasak Elma Hangi Kült Filme Benziyor?", (https://www.medyakoridoru.com/yasak_elma_vesilcamin-hangi-kult-filmine-benziyor/ (19 Kasım 2019), Erişim tarihi 12.02.2020).
- Dreher, J. (2011)."Alfred Schutz", *Wiley Blackwell* (27), s.489-510. (<https://kops.uni-konstanz.de/bitstream/handle/123456789/18640/>, Erişim tarihi: 14.03.2019).
- Durna, T. ve Kubilay, Ç. (2010). "Söylem Kuramları ve Eleştirel Söylem Çözümlemeleri". T. Durna (der.). *Medyadan Söylemler* . İstanbul: Libra Kitapçılık, 47-81.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı Giriş*. (Çev.T. Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eser'in orijinali 1996'da yayımlandı, dördüncü basım).
- Elden, S., Lebas, E. and Kofman E. (2003). *Henri Lefebvre*. Key Writings, Bloomsbury Publishing.

- Ellis, J. (2001). **Visible Fictions**. London and New York: Routledge.
- Elmacı, T. (2011a). *1990 Sonrası Ulusal Sinemada Birey Üzerinden Gündelik Yaşam İdeolojisini Yansıtmaya Sorunsalı*. Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Elmacı, T. (2013). “Kader Ve Masumiyet Filmleri Bağlamında Melodram Türünün Yeniden Üretimi”, *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks*, 5 (2), 261-277.
- Elsaesser, T. (2014). “From Dysfunctional Families to Productive Pathologies: Melodrama Trauma Mind-Games”, *Journal Of The Moving Image*. (http://jmionline.org/articles/2014/from_dysfunctional_families_to_productive_pathologies_melodrama_trauma.pdf, Erişim tarihi: 13.10.2019).
- Elden, S. (2004). *Understanding Henri Lefebvre Theory and the Possible*. New York: Continuum.
- Eminoğlu, M. F. (2021). *Kamusal Gündelik Yaşamın Estetize Edilmesinde Sokak Fotoğraflarının Rolü*. Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep.
- Engesser, S. and Franzetti, A. (2011). “Media systems and political systems: Dimensions of comparison”. *The International Communication Gazette*. 73(4). 273–301.
- Epik, T. M., Çiçek, Ö. ve Altay, S. (2017). “Bir Sosyal Politika Aracı Olarak Tarihsel Süreçte Ailenin Değişen/Değişmeyen Roller”. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*. 17(38), 35-58.
- Erdoğan, İ. (2001). “Televizyon: Dünyaya Açılan Pencere?”, *A. Ü. İletişim Fakültesi İletişim Yıllığı 1999*, 169 -197.
- Erdoğan, İ. ve Alemdar K. (2002a). *Öteki Kuram*. Ankara: Erk Yayınları.
- Erdoğan, İ. (2004, Kasım). “Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine” , *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, 5 (57). (https://www.researchgate.net/publication/266391840_POPULER_KULTURUN_NE_OLDUGU_UZERINE, Erişim tarihi: 14.10.2019).
- Ergin, N. B. (2018). “Sıradan İnsanların Gündelik Sanatları: De Certau ve Gündelik Hayat”, A. Esgin, G. Çeğin (Editörler), *Gündelik Hayat Sosyolojisi, Temalar, Sorunlar ve Güzergahlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 343-370.
- Ergül, H. (2005). *Televizyonda Haberin Magazinellesmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Esgin, A. (2018). “Gündelik Hayat Sosyolojisi: Tarihsel Süreç ve Temel İlkeler”. A. Esgin, G. Çeğin (Editörler). *Gündelik Hayat Sosyolojisi, Temalar, Sorunlar ve Güzergahlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 13-34.
- Esgin, A. ve Özben, M. (2018). “Klasik Sosyoloji ve Gündelik Hayat: Durkheim’den Parsons’a”. A. Esgin, G. Çeğin (Editörler). *Gündelik Hayat Sosyolojisi, Temalar, Sorunlar ve Güzergahlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi ,35-52.

- Esslin, M. (2001). *Televizyon Çağı Tv Beyaz Camın Arkası*. İstanbul: Pınar Yayınları, (Eser'in orijinali 1981'de yayımlandı).
- Fairclough, N. (1993). "Critical Discourse Analysis And The Marketization Of Public Discourse: The Universities". *Discourse & Society*, 4 (2):133-168.
- Fairclough, N. ve Wodak, R. (1997). "Critical Discourse Analysis". Teun A. van Dijk (der.) *Discourse as Social Interaction*. London: SAGE, 258-284.
- Featherston, M. (1995). *Undoing Culture, Globalization, Postmodernism and Identity*. London: Sage Publications.
- Featherstone, M. (2007, 1,2 Haziran). *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage Publications.
- Feuer, J. (2005/1992) "Genre Study and Television". R. C. Allen (Edt.). *Channels of Discourse, Reassembled*. New York and London: Routledge.
- Fiske, J. (2001/1987). *Television Culture: Popular Pleasures and Politics*. New York and London: Routledge.
- Fiske, J. and Hartley, J. (2004). *Reading Television*. London and New York: Routledge (First published 1978).
- Fraser, I. (2008). *Hegel ve Marx İhtiyaç Kavramı*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, (Eser'in orijinali 1998'de yayımlandı).
- Fuchs, C. (2016). "Dallas Smith Today- The Audience Commodity, The Digital Labour Debate, Marxist Political Economy and Critical Theory. Prolegomena to a Digital Labour Theory of Value". Christian Fuchs and Vincent Mosco (Edt.). *Marx and Political Economy of the Media*. Boston: Brill, 522-599.
- Gambacorta, C. (1989). "Experiences of Daily Life". *Current Sociology*, 37, 1: 121-40.
- Gardiner, M. (2016). *Gündelik Hayat Eleştirileri*. (Çev. B. Taşdemir, D. Özçetin). Ankara: Heretik Yayınevi (Eser'in orijinali 2000'de yayımlandı).
- Garnham, N. (2000). *Emancipation, the Media and Modernity*. New York: Oxford University Press.
- Garnham, N. (2006/1979). "Contribution to a Political Economy of Mass Communication", *Media Culture and Society*. 123-146.
- Gauntlett, D. and Hill, A. (2001). *Tv Living Television, Culture and Everyday Life*. London and New York: Routledge.
- Geçer, E. (2015, Haziran). "Türk Dizileri Üzerine Kültürel ve İdeolojik Bir Değerlendirme: "Made in Turkey". *Mütefekkir*, 2 (3), 13-23.
- Gezgin, S. (2006). "Medya ve Demokrasi". 20. Alman-Türk Gazeteciler Semineri. *Medya Merceğinde Almanya ve Türkiye*. Ankara: Konrad Adenauer Stiftung Yayını, 165-176.

- Giard, L. (2015). “Günün Yemeği”. **Gündelik Hayatın Keşfi-II, Konut Mutfak İşleri**. (Çev. Çağrı E. ve E. Ataçay). M.De Certau, L.Giard, P.Mayol (Editörler.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, (Eser’in orijinali 1990’da yayınlandı), 205-237.
- Giddens, A. (2012). **Sosyoloji**. C. Güzel (Editör). İstanbul: Kırmızı Yayınları (Eser’in orijinali 2006’da yayımlandı).
- Giddens, A. (2016). **Modernliğin Sonuçları**. (Çev. E. Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, (Eser’in orijinali 1992’de yayımlandı).
- Ginsborg, P. (2010). **Gündelik Hayat Politikaları**. (Çev. M. Önal Mengüşoğlu). İstanbul: Açılık Kitap Yayınları, (Eser’in orijinali 2005’te yayımlandı).
- Gittlin, T. (1994). **Inside Prime Time**. London: Routledge.
- Gledhill, C. (1997). “Genre and Gender: The Case of Soap Opera”. Stuart Hall (edt.). **Representation: Cultural Representation and Signifying Practices**. London: Sage, 337-386.
- Goffman, E. (2009). **Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu**. (Çev. Barış Cezar). İstanbul: Metis Yayınları, (Eser’in orijinali 1959’da yayımlandı).
- Golding, P. and Murdock, G. (1974) “For A Political Economy Of Mass Communications”. R.Miliband ve J. Saville (der.). **The Socialist Register 1973**, Vol 10, Merlin, 205-234. (<https://socialistregister.com/index.php/srv/article/view/5355/2256>, Erişim tarihi: 11.11.2019).
- Golding, P., Murdock, G. (1978, July) “Theories Of Communication And Theories Of Society”, **Communication Research** , 5 (3), 339-356.
- Golding, P. Murdock, G., (2014). “Kültür, İletişim ve Ekonomi Politik”. S. İrvan (der.). **Medya Kültür, Siyaset** . Ankara: Pharmakon Yayınları, 59-100.
- Gorz, A. (1989). **Critique of Economic Reason**. (Translated by G. Handyside and C. Turner). New York: Verso, (Eser’in orijinali 1988’de yayımlandı).
- Gökmen, E. (2020). “Benim Adım Daniel Blake, Ben Bir İnsanım, Bir Köpek Değilim; Bu Sıfatla Haklarımı Talep Ediyorum!”. S. Öztürk (der.). **Ken Loach Filmlerinde Mücadelenin Arkeolojisi**. Ankara: Ütopya Yayınları, 118-154.
- Graham, Philip W. (2007). “Political Economy Of Communication : A Critique”. **Critical Perspectives on International Business**, 3(3). 226-245. (<https://www.researchgate.net/publication/27477584>, Erişim tarihi: 16.04.2019).
- Groombridge, B. (1976). **Televizyon ve Toplum**. (Çev. A.Usluata). İstanbul: Reklam Yayınları.
- Grumley, J. (2005). **Agnes Heller A Moralist In The Vortex Of History**. London: Pluto Press.
- Güler, D. ve Ulutak N. (1992). “Aile Kavramının Toplumsal Gelişimi ve Türk Toplum Yaşantısında Aile”, **Kurgu Dergisi**, Sayı 11, 51-76.

- Gülmez, E. (2007). *Televizyonun Kadınların Gündelik Yaşamlarına Etkisinin Sosyolojik Açıdan İncelenmesi: Elazığ Örneği*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Gümüş, Özdill, Esra (2016). *Marjinal ve Mağdurun Ötesinde: Gündelik Yaşam Yaklaşımıyla İslamcı Kadın*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Şehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gürbilek, N. (2004). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hall, S. (2014). “İdeoloji ve İletişim Kuramı”. S. İrvan (der.). *Medya, Kültür, Siyaset*. Ankara: Pharmakon Yayınları, 101-126.
- Hansen, A. (2003). “İçerik Çözümlemesi”, *İletişim Araştırmalarında İçerik Çözümlemesi*. Murat Sadullah Çebi (der.). Ankara: Alternatif Yayınları, 49-102.
- Hatıplı, M. (2017). “Postmodernizm, Tüketim, Popüler Kültür ve Medya”, *Bilgi* (34), Summer:32-50.
- Heller, A. (1987).“Can Everyday Life be Endangered?”, *Philosophy and Social Criticism*, Volume:13, Issue: 4, page(s): 297-313.
- Heller, A. and Auer S. (2009, April). “An Interview With Agnes Heller”.*Thesis Eleven* .99-105.
- Heller, A. (2016/1984). *Everyday Life*. London and New York: Routledge.
- Herman, E. S. and Chomsky N. (1999). *Medya Halka Nasıl Evet Dedirtir, Kitle İletişim Araçlarının Ekonomi Politikası*, (Çev. B. Akyoldaş, T. Han, M. Çetin, İ. Kaplan). İstanbul: Minerva Yayınları, (Eser’in orijinali 1988’de yayımlandı).
- Highmore, B. (2002a). “Introduction, Questioning Everyday Life”.B. Highmore (Edt.). *Everyday Life Reader*. London and New York: Routledge, 1-38.
- Highmore, B. (2002b). *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*. London and New York, Routledge.
- Highmore, B. (2006). *Michel de Certeau Analysing Culture*. London: Continuum.
- Husserl, E. (2003). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*. (Birinci Basım 1997). (Çev.H. Tepe). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- İllich, I. (2000). *Tüketimin Köleliği*. (Çev. M. Kardeşhan). İstanbul: Pınar Yayınları.
- İnal, A. (2001, Şubat). “Televizyon, Tür ve Temsil”. A. Kartarı, D. Beybin Kejanlıoğlu (Editörler). *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık 1999 Mahmut Tali Öngören’e Armağan*. Özel Sayı: “Sinema ve Televizyon”, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 255-286.
- İnglis, D. (2005). *Culture and Everyday Life*. New York: Routledge.

- Innocenti, V. and Pescatore G. (2014). "Changing Series: Narrative Models and the Role of the Viewer in Contemporary Television Seriality". **Between**, IV (8), 1-15, (<https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/4>, Erişim Tarihi:25.11.2020).
- İnternet: <http://www.bursadabugun.com/haber/yasak-elma-izleyicisi-isyan-etti-1217517.html>, Erişim tarihi: 12.02.2020.
- İnternet: <http://www.tdk.gov.tr>, Erişim tarihi: 27.02.2020.
- Juniu, S. (2000). "Downshifting: Regaining the Essence of Leisure". **Journal of Leisure Research**. Win, 32 (1), 69-73.
- Kaplan, A. and Ross, K. (1987). "Introduction". **Yale French Studies**, 73, 1-4.
- Karaboğa, T. (2016, Haziran). "Dizi İzleyicilerinin Televizyon Dizilerinde Sunulan Tüketim Unsurlarına Yönelik Eğilimleri". **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 4 (27), 182-208.
- Karmaz, E. (2021). *Gündelik Yaşam Pratikleri Üzerinden Özne-Mekan Etkileşimi ve Mekansal Sembollerin Anlamlandırılması*, Doktora Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kırıkkale.
- Katırcıoğlu, E. (2011). "Önsöz". E. İlhan, E. Bakkalbaşoğlu (Yayıma Hazırlayan). **Türkiye’de Medyanın Ekonomi Politikası: Sektör Analizi**. İstanbul: TESEV Yayınları, 13-14.
- Kaya, R. (2001, Şubat). "Televizyon Medyanın Amiral Gemisi ya da Globalleşmenin Taşıyıcısı". A. Kartarı, D. Beybin Kejanlıoğlu (Editörler). **Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık 1999, Mahmut Tali Öngören’e Armağan. Özel Sayı: "Sinema ve Televizyon"**. Ankara: Ankara üniversitesi Basımevi, 199-206.
- Kaya, R. (2016). **İktidar Yumağı. Medya-Sermaye-Devlet**. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Kazgan, G. (2006). "Adam Smith ve 'Milletlerin Zenginliği' Üzerine". (Çev. H. Derin). **Milletlerin Zenginliği**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, V-XXVI.
- Kejanlıoğlu, Beybin, D. (1998). *"Türkiye’de Yayıncılık Politikası: Ekonomik ve Siyasal Boyutlarıyla Türkiye’de Radyo ve Televizyon Yayıncılığı"*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kellner, D. (1995). **Media Culture**. London and New Yourk: Routledge.
- Kendall, D. (2010). **Sociology in Our Times: The Essentials**. USA: Cengage Learning.
- Kılıçer, G.S. (2012). *"Türkiye’de Modernleşme ve Gündelik Yaşam: Akbaba Üzerine Bir İnceleme (1929-1938)"*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kırtepe, S. (2015). "Dizi Karakterlerinden Etkilenme Hakkında İzleyici Değerlendirmeleri". **Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 3 (1), 115-130.

- Koçer, S.ve Erdoğan, N. (2011, Ekim). “Türkiye’de Özel Televizyon Kuruluşlarının Örgüt Yapılarının Dönüşümü”. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İİBF Dergisi*, 6(2), s.235-262.
- Kotanyi, A. ve Vaneigem R. (2006). “Basic Program of the Bureau of Unitary Urbanism”. K.Knabb (der.). *Situationist International Anthology*. Berkeley, Bureau of Public Secrets, 86-89.
- Köse, A. (2012). “Medya Ve Dil Oyunları: Gündelik Dil Pratiklerinde Televizyon Dizilerinin Etkisi”. *Millî Folklor*, 24 (93), 220-233.
- Köse, H. (2018). “Yabancı Bilinç ya da Lefebvre’ye Göre Gündelik Hayat”, A. Esgin, G. Çeğin (Editörler). *Gündelik Hayat Sosyolojisi, Temalar, Sorunlar ve Güzergahlar*. Ankara, Phoenix Yayınevi , 305-341.
- Kraidy, M. (2010). *Reality Television and Arab Politics: Contention in Public Life*. New York: Cambridge University Press, 205.
- Krippendorff, K. (2004). *Content Analysis: An Introduction To Its Methodology*. New York: Sage Publication.
- Kula, N. (2012, December). “TV Dizileri Yoluyla Yeniden Üretilen Tüketim Kültürü”. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*. 1 (4), 507-530.
- Kurt, H. (2006). “Türkiye’deki Egemen Politik Kültür Sembollerinin Medyadaki Tezahürü Üzerine Bir Değerlendirme”. S. İçin Akçalı (Editör). *Gündelik Hayat ve Medya: Tüketim Kültürü Perspektifinden Okumalar*. Ankara: Babil Yayıncılık, 115-142.
- Küçükdoğan, R. (2009). “Televizyon Eğlendirir mi? Yoksa...”. *Televizyo ve...* B. Küçükdoğan (Editör). Ankara: Ütopya Yayınları, 9-38.
- Küçükdoğan, B. (2009). “Kültür ve Televizyon”, *Televizyo ve...* B. Küçükdoğan (Editör). Ankara: Ütopya Yayınları, 69-109.
- Lafargue, P. (1997). “Tembellik Hakkın’ndan Seçmeler”. *Cogito*. Çalışmak Yorar, Sayı 12, 11-22. (<https://docplayer.biz.tr/151988585-Calismak-yorar-sayi-12-yrl-1997.html>, Erişim tarihi: 20.11.2019).
- Lafargue, P. (1999). *Tembellik Hakkı*. (Çev. V.Günyol). İst: Cumhuriyet Gaz. Yay., (Eser’in orijinali 1883’te yayımlandı).
- Lambertz, K. ve Hebrok M. (2011). “Women’s Language in Soap Operas: Comparing Features of Female Speech in Australia and Germany”. *Griffith Working Papers in Pragmatics and Intercultural Communication*, 39 – 54.
- Laughey, D. (2010). *Medya Çalışmaları*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Lebowitz, M. A. (2006). *Kapitalin Ötesi, Marx ve İşçi Sınıfının Politik iktisadı*. (Çev. A. Geniş). Ankara: Phoenix Yayınları, (Eser’in orijinali 1992’de yayımlandı).
- Lefebvre, H. (1996). *Marx’ın Sosyolojisi*. (Çev. Selahattin Hilav). İstanbul: Sorun Yayınları, (Eser’in orijinali 1968’de yayımlandı).

- Lefebvre, H. ve Regulier K. (2005). “Gündelik Hayat ve Ritimleri”. (Çev. E. Gen), **Birikim Dergisi**, (Eser’in orijinali 1999’da yayımlandı), 191. (<https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-191-mart-2005/2376/gundelik-hayat-ve-ritimleri/3326>, Erişim tarihi:25.09.2019).
- Lefebvre, H. (2006/1940). **Diyalektik Materyalizm**. (Çev. B. Yıldırım). İstanbul: Kanat Yay, (Eser’in orijinali 1968’de yayımlandı).
- Lefebvre (1995). **Yaşamla Söyleşi, Sosyalizm, Günlük Yaşam ve Ütopya**. (Çev. E. Oğuz). İstanbul: Belge Yayınları (Eser’in orijinali 1991’de yayımlandı).
- Lefebvre, H. (2015). **Gündelik Hayatın Eleştirisi II**. (Çev. I. Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık, (Eser’in orijinali 1961’de yayımlandı).
- Lefebvre, H. (2016). **Modern Dünyada Gündelik Hayat**. (Çev. I. Gürbüz). İstanbul: Metis Yayınları, (Eser’in orijinali 1968’de yayımlandı).
- Lefebvre, H. (2017a). **Gündelik Hayatın Eleştirisi I**. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık, (Eser’in orijinali 1958’de yayımlandı).
- Lefebvre, H. (2017b). **Gündelik Hayatın Eleştirisi III** (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık, (Eser’in orijinali 1981’de yayımlandı).
- Lefebvre, H. (2019). **Mekânın Üretimi**. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık, (Eser’in orijinali 1974’te yayımlandı).
- Lenin, V.İ. (2017). **Karl Marx ve Marksizm Üzerine**. (Çev. M. Beyhan) .İstanbul: Yurdam Yayınları, (Eser’in orijinali 1965’te yayımlandı).
- Lettwin, D., Stockdale J. and Stackdale R. (2008). **The Architecture of Drama**. The Scarecrow Press: United States of America.
- Liebes, T. and Livingstone, S. (1998). “European Soap Operas: The Diversification of a Genre”. **European Journal of Communication**, 13 (2): 147-180. file:///C:/Users/asus/Documents/Downloads/European_Soap_OperasThe_Diversification_of_a_Genre.pdf, Erişim Tarihi: 25.01.2020.
- Livberber, T. (2019). “Televizyon Formatlarında Şiddetin Estetize Edilmesi”. İ. Erdoğan (Editör). **Televizyon Formatları**. İstanbul: Doruk Yayınları, 357-385.
- Lucaks, G. (1998). **Tarih ve Sınıf Bilinci**. (Çev. Yılmaz Öner). İstanbul: Belge Yayınları, (Eser’in orijinali 1923’te yayımlandı).
- Lyotard, J.F. (2007). **Fenomenoloji**. (Çev. İ. Birkan). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, (Eser’in orijinali 1954’te yayımlandı).
- Mansell, R. (2004). “Political Economy, Power And New Media”. **New Media & Society**, 6 (1), 74-83.
- Marx, K. (2013). **1844 El Yazmaları**, (Çev. Murat Belge). İstanbul: Birikim Yayınları, (Eser’in orijinali 1932’de yayımlandı).

- Marx, K. (1997). “Boş Zaman Üzerine Seçmeler”, *Cogito*, 12. (<https://docplayer.biz.tr/151988585-Calismak-yorar-sayi-12-yrl-1997.html>, Erişim tarihi: 12.11.2019).
- Marx, K. (2003). **Kapital, Kapitalist Üretimin Eleştirel Bir Tahlili**. Birinci Cilt. (Çev. A. Bilgi). Sol Yayınları, (Eser’in orijinali 1867’de yayımlandı).
- Marx, K. ve Engels F. (2010). **Alman İdeolojisi**. (Çev. Sevim Belli). Ankara: Sol Yayınları, (Eser’in orijinali 1987’de yayımlandı).
- Marx, K. (2011). **Ekonomi Politikğin Eleştirisine Katkı**. (Çev. S. Belli). Ankara: Sol Yayınları, (Eser’in orijinali 1957’de yayımlandı).
- Marx, K. ve Engels, F. (2018). **Komünist Manifesto**. (30. Basım). (Çev. C. Üster ve N. Deriş). İstanbul: Can Sanay Yayınları, (Eser’in orijinali 1948’de yayımlandı).
- McChesney, R.W. (2000). “The political economy of communication and the future of the field.” *Media, Culture & Society*, 22 (1): 109–116.
- de Melo, José M. and de Assis, Francisco. (2016). “Journalistic Genres And Formats: A Classification Model”, *Intercom – Revista Brasileira de Ciencias da Comunicação, São Paulo*, 39 (1), 39-54, jan./abr. 2016.
- Merrifield, A. (2006). **Henri Lefebvre: A Critical Introduction**, New York: Routledge.
- Mittel, J. (2005). “A Cultural Approach To Television Genre Theory”. **Thinking Outside Thebox A Contemporary Television Genre Reader**. G. R. Edgerton and B. G. Rose (Editör), Kentucky: The University Press Of Kentucky.
- Mittel, J. (2004). **Genre and Television**. New York and London: Roudledge.
- Moores, S. (2000). **Media and Everyday Life in Modern Society**. Edinburg: Edinburg University Press.
- Mosco, V. (2009). **The Political Economy of Communication**. London, Sage Publication.
- Mutlu, E. (1991). **Televizyonu Anlamak**. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Mutlu E. (1995). **Televizyonda Program Yapımı**. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.
- Mutlu, E. (1999). **Televizyon ve Toplum**. Ankara: TRT Yayınları.
- Nikitin, P. (2006). **Ekonomi Politik**. (Çev. H. Konur). Ankara: Eriş Yayınları.
- O’Donnel, V. (2017). **Television Criticism**. (Third Edition). London: Sage Publications.
- Olgundeniz, S. S. ve Bilis, P. Ö. (2020). “Türkiye’de Ulusal Yayın Yapan Televizyon Kanallarının Yayın Akışlarının Türsel Bazda Analiz”. **ODÜ Sosyal Bilimler Dergisi**, Mart 2020, 10 (1), 164-177.
- Orhan, C. (2018). “Avamperestane Vehmedilenin Kurnazlığı: Erving Goffman”, A. Esgin, G. Çeğin (Editörler). **Gündelik Hayat Sosyolojisi, Temalar, Sorunlar ve Güzergahlar**. Ankara, Phoenix Yayınevi, 191-212.

- Oskay, Ü. (2017). *Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri*. İstanbul : İnkılap Yayınları.
- O' Shaughnessy, M. (2005/1990). "Box Pop: Popular Television and Hegemony". *Understanding Television*. Andrew Goodwin and Whannel, Garry (Eds.). New York: Routledge. Pp. 90-104.
- Öcal, S. B. (2014). *Gündelik Hayatın Bir Alanı Olarak Toplumsal Muhalefetin Türk Yazılı Basınında İnşası*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Öngören, M. T. (1972). *Televizyona Açılan Pencere*. Ankara: Ankara Gazeteciler Cemiyeti Yayını.
- Örs, H. B. (2014). *Modern Siyasal İdeolojiler*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Özalp, A. ve Ergen, R. (2017). "Husserl'in Fenomenolojisinde Sembolik Etkileşimciliğin Kökenleri ve Din", *İnsan Ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*. 6 (1). 204-212.
- Özcan, E. (2017). "Popüler Kültüre Bakarken Gündelik Hayatı-Mikro Direnç Pratiklerini Görmek". *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 28, 162-183.
- Özdemir, M. E. (2019). *Gündelik Yaşamda Nesnelerin Gösterge Değeri Üzerinden Değişen Tüketim Alışkanlıkları: Instagram Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Özel, S. (2019). "Televizyon Taksonomisi: Program Türleri ve Formatlar Üzerine Yaklaşımlar", İ. Erdoğan (Editör). *Türkiye'de Televizyon Formatları*, İstanbul: Doruk Yayınları, 13-49.
- Özerden, K. E. (2020). *Gerçeküstücü Sinema: Gündelik Yaşamın Tekinsizliği Bağlamında "KamburKalp" Filmi*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Özertem, T. (2014). *Dünyanın En Renkli Ekranı Türkiye'de Dizi Sektörü*. Ağustos. (<https://www.deloitte.com>, Erişim tarihi: 29.10.2021).
- Öztürk, S. (2010). *Osmanlı'da İletişimin Diyalektiği*. İstanbul: Phoenix Yayınları.
- Öztürk, S. (2012). *Mekân ve İktidar*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Öztürk, M. ve Atik A. (2016). "Ulusal Pazardan Küresel Pazarlara Uzanan Süreçte Türk Dizilerinin Gelişimi". *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 3 (2), 66-82.
- Özsoy, A. (2011). *Televizyon ve İzleyici*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Özsoy, A. (2015). "Yerli Televizyon Dizilerinde Farklılaşan Toplumsal Cinsiyet Temsilleri Üzerine Bir Tartışma". *Toplumsal Cinsiyet ve Medya Temsilleri*. Ş. Yavuz (Der.). İstanbul: Heyamola Yayınları, 226-246.

- Parsa, A. (2012). “Sinema Göstergebiliminde Yapısal Çözümleme Sinemasal Anlatı Sunumu ve Kodlar”.
(file:///C:/Users/smyo/Downloads/SINEMA_GOSTERGEKILIMINDE_YAPISAL_COZUMLE.pdf, Erişim tarihi: 20.09.2019).
- Parsa, F. A. (2012). “Sinema Göstergebiliminde Yapısal Çözümleme: Sinemasal Anlatı Sunumu Ve Kodlar”. *Görsel Metin Çözümleme*, Özlem Güllüoğlu (Editör). Ankara: Ütopya Yayınları, 11-34.
- Pearson, R. (2004). “Television: Teacher, Mother, Secret Lover”. *The Journal of Cinema and Media*. 45 (2), 62-67.
- Pekman, C. (1996). “Özelleşme Sürecindeki Türk Televizyonu ya da Avrupa’yı Yeniden Keşfetmek”. *Yeni Türkiye*. 2 (12), Kasım-Aralık, 1014-1026.
- Picard, R. (1989). *Media Economics: Concepts and Issues*. Newbury Park. CA: Sage Publications.
- Plant, S. (1990) "The Situationist International: A Case of Spectacular Neglect", *Radical Philosophy*, 55: 3-10.
- Postman, N. (2010). *Televizyon Öldüren Eğlence*. (Üçüncü Basım). (Çev. O. Akinhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi*. (Çev. M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: Bilim, Felsefe, Sanat Yayınları, (Eser’in orijinali 1928’de yayımlandı).
- Rapping, E. (1999). “Television, Melodrama, and the Rise of the Victims' Rights Movement”.
(<https://heinonline.org/HOL/LandingPage?handle=hein.journals/nyls43&div=31&id=&page=>, Erişim tarihi: 21.09.2019).
- Richter, H. (1997/1965). *Dada: Art and Anti Art*. Londra: Thames and Hudson.
- Richter, C. and Gräf, B. (2015). “The Political Economy of Media: An Introduction”. Nadja-C. Schneider, C. Richter (Edt.), *New Media Configurations and Socio-Cultural Dynamics in Asia and the Arab World*. Germany: Nomos, 25-36.
- Ricoeur, P. (1980). “Narrative time”. *Critical Inquiry*, 7(1):169-190.
- Rifat, M. (1985).“Vladimir Propp Ve Masalın Biçimbilimi”. (Çev. M. Rifat ve S. Rifat). *Masalın Biçimbilimi* . İstanbul: Bilim, Felsefe, Sanat Yayınları.
https://turuz.com/storage/mifoloji/0393-Masalların_Bichimbilimi-Vladimir_Propp-Chev-Mehmed_Rifat-Sema_Rifat-1985-142s.pdf, Erişim Tarihi: 15.01.2020.
- Ritzer, G. (2000). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*. (Çev. Ş. Suer Kaya). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, (Eser’in orijinali 1999’da yayımlandı).
- Ritzer, G. (2014). *Klasik Sosyoloji Kuramları*. (Çev. H. Hülür).Ankara: De ki Yayınları, (Eser’in orijinali 2003’te yayımlandı).

- Roberts, J. (2013). *Gündelik Hayatın Felsefesi, Devrimci Praksis ve Kültürel Kuramın Kaderi*. (Çev. E. Can Ercan). İstanbul: Doruk Yayınları, (Eser'in orijinali 2006'da yayımlandı).
- Rousselin, M. (2013). "Turkish Soap Power: International Perspectives and Domestic Paradoxes", *Euxeinos*, Volume: 10, 16-22.
- Rtük. (2014). *Radyo Ve Televizyon Yayıncılığı Sektör Raporu*. Ankara, 107.
- Rtük. (2014). *Yayınlarda Program Türleri, Kod, Tanım ve Sınıflandırmaları*, Ankara.
- Russel, B. (1990). *Aylaklığa Övgü*. (Çev. M.Ergin). İstanbul: Cem Yayınevi, (Eser'in orijinali 1984'te yayımlandı).
- Saltmarsh, S. (2014). "Michel De Certeau, Everyday Life And Policy Cultures: The Case Of Parent Engagement In Education Policy". *Critical Studies in Education*, DOI: 10.1080/17508487.2015.961166. (<http://dx.doi.org/10.1080/17508487.2015.961166>, Erişim tarihi: 15.09.2019).
- Sandywell B. (2010, May). "The Myth Of Everyday Life: Toward A Heterology Of The Ordinary". *Cultural Studies*, 18:2-3, 160-180.
- Schiller, Herbert I (1989). *Culture Inc: The Corporate Takeover of Public Expression*. New York: Oxford University Press.
- Sennet, R. (2015). *Yeni Kapitalizm Kültürü*. (Çev. A. Onacak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, (Eser'in orijinali 2007'de yayımlandı).
- Shah, P. (2008). *Influence of Soap Operas on Nepalese Women's Identity Formation: A Qualitative Study*, Hanover: Hanower Collage.
- O'Shaughnessy M. (2005). "Box Pop: Popular Television And Hegemony". *Understanding Television*. A. Goodwin and G.Whannel (edt.). London and New York: Routledge.
- Shoemaker, P. and Reese D. Stephen. (2014). "İdeolojinin Medya İçeriği Üzerindeki Etkisi". S. İrvan (der.). *Medya, Kültür, Siyaset*. Ankara: Pharmakon Yayınları, 97-132.
- Silverstone, R. (1994). *Television and Everyday Life*. London and New York: Routledge.
- Singhal, A. and Rogers, Everett M. (1988). "Television Soap Operas For Development In India", *Gazette*. Netharlands, 41, 109-126.
- Slaterry, M. (2011). *Sosyolojide Temel Fikirler*. (Çev. Ü. Tatlıcan, G. Demiriz). İstanbul: Sentez.
- Smythe, Dallas W. (2013/1960). "On the Political Economy Of Communications". *Journalism & Mass Communication Quarterly*. 37 (4): 563-572. (<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/107769906003700409>, Erişim tarihi: 20.10.2019).
- Symthe, E. (2013). "Creating a Series Pilot-Newcomers Welcome". *Journal Of Film And Video*. 65 (1-2). Spring/Summer, 56-61.

- Soydemir, A.P. (2020). *Yüksel Aksu Sinemasında Dinin Gündelik Yaşama Yansımaları* , Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Söylemez, A. (1997). “Medya Ekonomisi Üzerine”. *Ekonomik Yaklaşım*. 8 (27), 209-230.
- Söylemez, A. (1998). *Medya Ekonomisi ve Türkiye Örneği*. Ankara: Haberal Eğitim Vakfı Yayınları.
- Stempel III, Guido H. (2003). “İçerik Analizi”. (Çev. M. S. Çebi). M. S. Çebi (der.). *İletişim Araştırmalarında İçerik Çözümlemesi*. Ankara: Alternatif Yayınları, Eser’in orijinali 1989’da yayımlandı), 103-123.
- Stevenson, N.(2002). *Understanding Media Cultures, Social Theory and Mass Communication*. London: Sage.
- Şahin, Ö. ve Balta, E. (2001). “Gündelik Yaşamı Dönüştürmek ve Marksist Düşünce”. *Praksis*, (4), 185-217.
- Şentürk, R. (2009). “Fiske ve Hartley’in Televizyon Teorisi”. *Marmara İletişim Dergisi*, 14, 277-233.
- Şentürk, Ü. (2018). “Husserl ve Schutz: Fenomenolojik Perspektif”. A. Esgin ve G. Çeğin (Editörler). *Gündelik Hayat Sosyolojisi, Temalar, Sorunlar ve Güzergahlar*. Ankara, Phoenix Yayınevi, 235-268.
- Tanrıöver, H. U. (2019). “Tür Sözleşmesinden Siyasal Aktivizme İzleyicilerin Televizyonu Eleştirme ve Kullanım Biçimleri”. İ. Erdoğan (Editör). *Türkiye’de Televizyon Formatları*. İstanbul: Doruk Yayınları, 79-107.
- Tazebay, B. (2005). *Televizyonun Köydeki Kadınların Gündelik Yaşamlarındaki Rolü: Topraklı Köyü Örneği*. Yüksek Lisans Tezi, Ortadoğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Tekeli, İ. (2010). *Gündelik Yaşam, Yaşam Kalitesi ve Yerellik Yazıları*. Ankara: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tellan, D. Ö. (2008). “Gündelik Yaşamın Üretimi ve Reklamlar”. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 27, 27-53.
- Tellan, D. Ö. (2009). “Reklamcılık Endüstrisinin Gelişimini Ekonomik İlişkiler Temelinden Değerlendirmek”. S. Bulut (der.). *Sermayenin Medyası Medyanın Sermayesi*. Ankara: Ütopya Yayınları, 75-111.
- Tepe, H. (2003). “Giriş”, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders (Edmund Husserl)*. (Çev. H.Tepe). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, (Eser’in orijinali 1986’da yayımlandı), 7-29.
- Touraine, A. (1994). *Modernliğin Eleştirisi*. (Çev. H. Tufan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (Eser’in orijinali 1992’de yayımlandı).
- Trentmann, F. (2004). “Beyond Consumerism: New Historical Perspectives on Consumption”. *Journal of Contemporary History*. 39(3), Jul., 373-401.

- Tutar, C. (2015). *Reality Programlarının Etkileşimli Doğasında Postmodern Kentin Gündelik Yaşam Dinamikleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Türkiye Radyo – Televizyon Kurumu Televizyon Yapım Ve Yayınlarına İlişkin Usul Ve Esaslar
- Uluç, G. (2008). *Küreselleşen Medya: İktidar ve Mücadele Alanı, Olanaklar-Sorunlar-Tartışmalar*. İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- Uluocak, Ş. (2018). “ Gündelik Gerçeklikte ‘Anlamanın’ Sosyal İnşası: Peter Berger ve Thomas Luckmann”. A. Esgin ve G. Çeğin (Editörler). *Gündelik Hayat Sosyolojisi, Temalar, Sorunlar ve Güzergahlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi , 269-304.
- Uslu, M.F. (2011). *Melodram Ve Komedi: Osmanlı’da Türkçe Ve Ermenice Modern Dramatik Edebiyatlar*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Ural, A. (2010). *Medya-Sermaye-Siyaset Üçgeni “Satılık Medya”*.İstanbul: Siyah Beyaz Kitap.
- Ünlü, D. G. ve Aslan P. (2016). “Türk Televizyon Dizilerindeki Kadın Rollerine Kadınların Gözünden Bakmak”. *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi E- Dergi*,_1 (2),_191-206.
- van Dijk Teun A. (1998).“Opinions and İdeologies in the Press”. A. Bell and P. Garrett (der.) *Approaches to Media Discourse*. Oxford: Blackwell, 21-63.
- van Dijk Teun A. (2007). “Medya içerikleri Bir Söylem Olarak Haberin Disiplinlerarası Çözümlemesi”. (Çev. Ü. Atabek). G. Şendur Atabek ve Ü. Atabek (der.). *Medya Metinlerini Çözümlemek İçerik Göstergebilim ve Söylem Çözümleme Yöntemleri*. Ankara: Siyasal Yayınevi, 164-177.
- van Dijk Teun A. (2015). “Critical Discourse Analysis”. *The Handbook of Discourse Analysis*. (Second Edition). D. Tannen, H. E. Hamilton and D. Schiffrin (edt.). John Wiley & Sons, 466-485.
- Vaneigem, R. (1996). *Gençler İçin Hayat Bilgisi El Kitabı Gündelik Hayatta Devrim*. (Çev. A. Çakıroğlu ve II. Ergüden). İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Vaneigem, R. (2001), *The Revolution of Everyday Life*. (Çev. D.Nicholson.Smith). London: Rebel Press, (Eser’in orijinali 2001’de yayımlandı).
- Vasudevan, R. (2010). *The Melodramatic Public Film Form and Spectatorship in Indian Cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Veblen, T. (2005). *Aylak Sınıfın Teorisi*. (Çev. Z. Gültekin ve C. Atay). İstanbul: Babil Yayınları, (Eser’in orijinali 1899’da yayımlandı).
- Yağlı, S. (2006). “Gündelik Hayatımızda Akıl Tutulması: Medya Uygulamalarında Tüketim İdeolojisinin İzlerini Sürmek”. S. İ. Akçalı (Editör). *Gündelik Hayat ve Medya*. Ankara: Babil Yayıncılık.

- Yaylagül, L. (2009). “Sinemanın Ekonomi Politigi”. *Sermayenin Medyası Medyanın Sermayesi*. S. Bulut (der.). Ankara: Ütopya Yayınları, 149-185.
- Yeşil, M. M. (2015). “Ekonomi- Politik Yaklaşımı Bağlamında Medyada Tekelleşme Sorunu: Gazeteciler Üzerindeki Yansımalar”. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 144-157.
- Yıldırım (2014). *İnternet ve Sosyal Ağlar Dolayımı Gündelik Yaşam Pratikleri: Üniversite Gençliği Üzerine Bir Alan Araştırması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Yörük, E. (2012). “Televizyonda Nitelik Sorunu Hakkında Bir Tartışma: Behzat Ç. Örneği”. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*. 67 (3),219-63.
- Yücedağ, İ. (2013). “Bir Sentez Girişimi Olarak Gerçekliğin Sosyal İnşası”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 17 (2): 15-26.
- Wall, A. ve Thomson, C. (1993). “Cleaning up Bakhtin’s Carnival Act”. *Diacritics*.23 (2), 47-70.
- Wallace, R.A. ve Wolf, A. (2004). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*. (Çev. L. Elburuz ve M.R. Ayas). İzmir: Punto, (Eser’in orijinali 1995’te yayımlandı).
- Wasko, J. (2005). “Studying The Political Economy Of Media And Information”. *Comunicação e Sociedade*, 7, 25-48.
- Wasco, J. Murdock, G. and Sousa, H. (2011). “İntroduction: The Political Economy of Communications”. J. Wasco, G. Murdock and H. Sousa (Edt.). *The Handbook of Political Economy of Communication*. Blackwell Publishing, 1-11.
- Wasco, J. (2014). “The Study Of The Political Economy Of The Media İn The Twenty-First Century”. *International Journal of Media & Cultural Politics*. 10(3), 259-271.
- Williams, Raymond, 1974 (2004), *Television Technology and Cultural Form*. London and New York: Routledge.
- Wimner, R. D. ve Dominick J. R. (2007). “İçerik Çözümlemesi”. (Çev. Ü. Atabek). G. Ş. Atabek ve Ü. Atabek (der.). *Medya Metinlerini Çözümlemek*. Ankara: Siyasal Kitabevi, 19-45.
- Wolin, R. (1987).“Agnes Heller on Everyday Life”. *Theory and Society*. 16:295-304.
- Wynne, E. (2010). “Storytelling To change our lives, we must change our stories”, (<https://www.context.org/iclib/ic05/wynne/>, Erişim Tarihi 07.01.2020).

ÖZGEÇMİŞ**Kişisel Bilgiler**

Soyadı, Adı : Gökmen, Esmâ

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Doktora	Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi	2021
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi	2008
Lisans	Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi	2006

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2012-Devam Ediyor	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	Öğretim Görevlisi
2010-2012	Giresun Üniversitesi	Öğretim Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR...

