

# *Yerli TV Dizilerinde Mekân ve Sınıfsal Temsil*

**Serhan Mersin**

## **Özet**

Televizyonun diziler ve diğer programlar aracılığıyla yarattığı statü sembeleri arasında önemli bir yer tutan mekân sınıfsal temsiliyet rejimi oluşturmaya da katkıda bulunur. TV dizilerinde yoksulluk/zenginlik ekseninde sınıfsal ayrımı kuran ve yeniden üreten belirli kodlar vardır. Her dizi, karakterlerin yaşam tarzları, tüketim kültürü ve/veya toplumsal konular üzerinden bir temsiliyet sistemi oluşturur. Bu yazıda mekânın ürettiği sınıfsal temsil, 2012 yılı itibarıyla gösterimleri devam etmekte olan, Show TV'de yayınlanan Adını Feriha Koydum ve Kanal D'de yayınlanan Fatmağülün Suçu Ne ile 2003-2005 yılları arasında atv'de 71 bölüm gösterilmiş Bir İstanbul Masalı ve 2005-2007 yılları arasında Kanal D'de 80 bölüm yayınlanmış İhlamurlar Altında isimli yerli TV dizilerinin ilk bölümleri üzerinden incelenmektedir. Makalede öncelikle dizilerdeki ortak mekân kategorileri belirlenmiş (ev, işyeri ve diğer mekânlar) ve her bir kategoride elde edilen bulgular, hem kendi içlerinde hem de dizilerin birbiriyle kıyaslanmasıyla değerlendirilmiştir. Örneklerle gösterildiği üzere, dizilerde sınıfsal ayırım süreci olarak aynı semgesel kodlarla yapılmakta, mekân hep aynı yüzeysel çatışmalarla ele alınmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Mekân, yerli dizi, mekânsal süreçler, yoksulluk, sınıfsal temsil

## ***Place and Class Representation in Local TV Serials***

### **Abstract**

Space, in which TV reserves an important place to create status symbols by serials and other programs, contributes also to make up class representation regime. It is possible to say that in TV serials there are specific codes which builds and reproduces class distinction through the axis of poverty/wealth. Each serial makes up a representation system through characters' life-styles, consumption culture and/or social status. In this article, class representation the space reproduces is investigated in first episodes of Turkish TV serials called Adını Feriha Koydum aired in Show TV, Fatmağülün Suçu Ne aired in Kanal D, both of which are still broadcast by 2012; Bir İstanbul Masalı, which was aired 71 episodes in atv, between the years 2003-2005; and İhlamurlar Altında, which was aired 80 episodes in Kanal D, between the years 2005-2007. In the article, firstly, common space categories are specified (home, workplace and other spaces) and findings obtained in each category are evaluated by either looking to itself or by comparing with other ones. As shown, class distinction in series is made by the same symbolic codes and space is approached with the same superficial conflicts.

**Keywords:** Space, domestic tv serials, spatial processes, poverty, class representation

## *Yerli TV Dizilerinde Mekân ve Sınıfsal Temsil*

Televizyonun diziler ve diğer programlar aracılığıyla yarattığı statü simgeleri arasında mekân önemli bir yer tutar. Gündelik hayatın üretildiği ve tüketildiği, en açık veya mahrem şekliyle yaşandığı mekân, sadece TV dizilerinde<sup>1</sup> değil, sinema ve edebiyat gibi diğer sanatlarda da eserin nasıl bir dünya içersinde tahayyül edildiği fikrini kitleye doğrudan verir. Mekân, zamanla birlikte eserin ayaklarının yere basmasını sağlar, ona can verir, dünyevileştirir. Keza, toplumsal ilişkilerin üretildiği bir merkez olmasından dolayı tarihsel, ideolojik ve estetik bir işlev de görür.

Mekân tüm bunların yanısıra sınıfsal temsiliyet rejimi oluşturma-ya da katkıda bulunur. Mekân içinde tanımlanan dekorun, kostümün, konuşma tarzının, aksanın, kadının veya ötekinin biçimlendirilişinin de sınıfsal temsil oluşturma potansiyelleri vardır ancak hiç biri kendi içinde mekân kadar güçlü anlam üretecek detaylar barındırmaz. Mevzubahis TV dizileri olduğunda bu durum biraz daha açıklık kazanır. Bu yazıda 2012 yılı itibariyle gösterimleri devam etmekte olan, Show TV'de yayınlanan *Adımı Feriha Koydum* ve Kanal D'de yayınlanan *Fatmagülün Suçu Ne* ile 2003-2005 yılları arasında atv'de 71 bölüm gösterilmiş *Bir İstanbul Masalı* ve 2005-2007 yılları arasında Kanal D'de 80 bölüm yayınlanmış *Ihlamurlar Altında* isimli yerli TV dizileri üzerinden mekânın ürettiği sınıfsal temsilin kodları araştırılacaktır. Bu dizi-

1 Diziler (seriler) seriyallerden, dizilerin her bölüm içinde sonlanan bir dramatik hikâyeye yer vermesi, seriyallerin ise her bölümde anlattığı kesintisiz hikâyeyi en heyecanlı yerinden keserek sonraki bölümde devam ettirmesiyle ayrılırsa da, aynı dramatik özellikleri nedeniyle bu yazıda seriyal yerine de dizi kelimesi kullanılacaktır. Aksi belirtilmedikçe TV dizisinden kasıt yerli dramalardır.

lerin seçilme nedeni ise, öncelikli olarak, dizilerde zenginlik/yoksulluk tartışmaları ekseninde sınıfsal çatışmalara yer veriliyor oluşudur. Mekân ve mekânın ürettiği sınıfsal kodlar üzerine yapılan inceleme bu çatışmayı temel alarak yapılmıştır.

Bu araştırmanın örneklemini, ismi geçen TV dizilerinin ilk bölümlerinin incelenmesi oluşturmaktadır. İnceleme yapılırken öncelikle dizilerdeki ortak mekân kategorileri belirlenecek ve her bir kategoride elde edilen bulgular, hem kendi içlerinde hem de dizilerin birbiriyle kıyaslanmasıyla değerlendirilecektir. Dizilerin ilk bölümlerine bakılmasındaki amaç ise, ilk bölümlerin olay örgüsünü ve karakterleri izleyiciye tanıtırken belirli simgeler üzerinden bir sınıfsal izlek yaratmaları ve her ne kadar ilerki bölümlerde genişleyerek bu izleği devam ettirme eğiliminde olsalar da, ilk bölümlerde mekânların karakterler ve konu hakkında henüz hiç bir şey bilmeyen izleyicinin sınıfsal ayrımları yapmasını kolaylaştırmalarıdır. İlk bölümler anlatıda bilinçli veya bilinçsiz olarak oluşturdukları kodlamalarla, seyircinin zihninde ilerde değişmesi zor olan (ama yeni bilgilerle tekrar kurulması mümkün olan) bilişsel şemaların da üretilmesini sağlarlar. Bu nedenle, dizilerin ilk bölümlerinde anlatı, sınıfsal temsillerin açık olarak belirlenmesini hedefler ve izleyiciye bu temsilleri oluşturacak örnekler sunar.

Makalenin ilk bölümünde, TV dizilerinin sınıfsal bir temsil oluşturma potansiyeline genel bir giriş yapıldıktan sonra, izleyen bölümde mekânın sınıfsal bir kod olarak değerlendirilmesi üzerinden zenginlik/yoksulluk ekseninde bir tartışma yapılacaktır. TV dizilerinde yoksulluk sınıfsal bir olgu olarak nitelendirilir. Dolayısıyla TV dizileri,

tüketim ideolojisine eklenerek, geçmişin soylu yoksulluk<sup>2</sup> kavramı ile ifade edilen bir anlayış yerine, zenginlerin dünyasının tüketim kalıplarının tercih edildiği, Ömer Türkeş'in deyimiyle zenginliğin gizlenir olmaktan çıktığı ve insanların sınıfsal aidiyetlerinden ve yoksulluklarından utanç duydukları (2001: 155) bir anlayışa hizmet eder. Yoksulluktan duyulan utanç ise TV dizilerinde yoksulluğun aşağılayıcı, küçültücü ve çıkışı olmayan bir yol olarak gösterilmesiyle ifade edilmektedir. Yazının sonraki bölümünde ismi geçen diziler üzerinden mekânın sınıfsal temsili incelenecek ve dizilerden örneklerle sınıfsal temsil olanakları ele alınacaktır. Mekânda sınıfsal ayrımın kurulduğu belirli metaların varlığından söz etmek mümkündür. Aynı durumun TV dizileri için de geçerli olduğu öngörülebilir. Dolayısıyla sınıfsal ayrımın kurulduğu belirli kodların varlığından da bahsetmek mümkündür. Sınıfsal ayrımın bu kodlar vasıtasıyla nasıl kurulduğu, mekânsal süreçlerin oluşum süreçlerini belirleyen dinamiklerin neler olduğu, yoksulluk temsillerinin değişiminin yerli dizilerden önce edebiyat ve sinemada nasıl tasvir edildiği ve bu tasvirin yerli dizilerdeki tasvirle nasıl uyum içinde olduğu, yerli dizilerde yoksulluğun ve sınıfsal ayrımın mekân bağlamında temsilinin nasıl yapıldığı ve buna bağlı olarak ne tür ortak mekân kategorilerinin belirlenebileceği makalenin ilerki bölümlerinde araştırılacaktır.

## Yerli Diziler ve Sınıfsal Temsil

TV dizilerinde yoksulluk/zenginlik ekseninde sınıfsal ayrımı kuran ve yeniden üreten belirli kodlar vardır. Her dizi, karakterlerin

2 Soylu yoksulluk kavramı Hilmi Maktav tarafından, "Türk Sinemasında Yoksulluk ve Yoksul Kavramlar" (2001) isimli makalede, Maktav'ın yoksulluğa yaklaşımını gerçekçi bulduğu 1960'ların toplumcu yönelimli kent filmlerinin kahramanlarını anlatırken kullanılır. Maktav kavramı Oğuz Atay'ın günlüklerinde Türkiye'de yaşayanlar için "ilkel bir topluluk değil, servetini kaybetmiş soylu bir topluluk" (2001: 175) olarak tanımlamasından almıştır. Makalede yoksul düşmüş soylu tipine örnek olarak *Ah Güzel İstanbul* (Atf Yılmaz/1966) filmindeki Haşmet İbriktaroğlu ve *Efkarlıyım Ağbiler* (Türker İnanoğlu/1966) filmindeki Gönübol Arif'i verilir. Bu filmlerde soylu yoksulluk kavramı dejenere olmuş Batı'ya karşı Doğu ile, alafanga müziğe karşı alaturka müzik ile cisimleşir. Kısacası, Türkiye sinemasının yoksul kahramanları sefaleti yaşamazlar, bilakis yoksulluğu bir soyluluk olarak mütevazı ve onurlu bir biçimde karşılırlar (Maktav, 2001: 175-176).

yaşam tarzları, tüketim kalıpları ve/veya toplumsal konumları üzerinden bir temsiliyet sistemi oluşturur. Dolayısıyla TV dizileri, dizilerdeki karakterlerin yeme-içme tercihleri, kültürel tüketim eğilimleri, yaşanan yerin özellikleri (rezidans, villa, gecekondü ve benzeri), serbest zamanı değerlendirme biçimleri, medya tüketimleri ve benzeri gibi birtakım özelliklere göre sınıfsal kod oluşturur ve belirli simgelerle karakterlerin özdeşleşmelerini sağlayarak karakterlerinin izleyicinin gözünde sınıfsal bir statü oluşturmaya yardımcı olur. İzleyici bu simgeleri belirli uyuşmalar içinde içselleştirmiştir. Bir karakterin statüsünün seyirciye bilhassa aksettirilmesine gerek yoktur; basit unsurlar bu işi zaten görür: Örneğin karakterin bindiği özel aracın markasından veya varsa özel aracını kullanan bir şoförün varlığından zenginlik çıkarsaması rahatlıkla yapılabilir.

Statü simgelerinin sınıf ideolojisini izleyicilerine yansıtması, Weber'in, Marx'ın statü ve etnik katmanlaşma biçimlerine bağlı bir sınıf kuramı ortaya çıkarmasıyla örtüşür. Zira, meslek, başarı ve tüketim örüntüleri Weber'ci yaşam tarzı oluşumuna da katkıda bulunur (Edgell, 1998: 20-24)<sup>3</sup>. TV dizilerinde karakterlerin gelir düzeyleri ve yaşam tarzlarıyla ifade edilen tüketim kalıpları aynı zamanda egemen sınıf ideolojisini de yeniden üretir. Egemen sınıfın tüketim düzeyine ulaşamayacak olsa bile TV seyircisi her zaman için egemen sınıfın içine dahil olma umudunun varlığını kendi içinde sürdürerek bir taraftan bu yaşam tarzlarını dikizleyerek merakını giderirken, diğer taraftan da egemen ideolojinin empoze ettiği "maddi servetin ve özel mülkiyetin sorgulanamaz bir olguya dönüştüğü bir tahayyül dünyası[na]" (Türkeş, 2005) teslim olarak sınıfsal yenilgisini kabullenmeye zorlanır.

3 Marx'ın sınıf kavramını yeniden formüle eden Weber'in teorisi, Edgell'e göre, toplumun birtakım hiyerarşik düzenli tabakalara ayrılması olarak tanımlanan toplumsal katmanlaşma teorisi olarak bilinir (1998: 20). Weber, statü ve etnik katmanlaşma gibi farklı katmanlaşma biçimlerine dikkat çekmektedir. Weber için sosyal sınıflar daha çok ekonomik temelli iken toplumsal katmanlaşma otorite, statü, prestij, hiyerarşik yapılanma gibi sadece ekonomik olmayan etkenlere bağlıdır. Katmanlaşmanın getirdiği "bilgi ve becerilerden doğan sınıfsal avantajlar" ise önemli statü kodlarındandır (Edgell, 1998: 24). Bu statü kodları ise, Kalfa'nın da (2010) ifade ettiği üzere, TV dizilerinde görüleceği şekliyle belirli biçimlerde simgeleştirilirler.

Özellikle 1980 sonrası Türkiye'nin geçirdiği neo-liberal dönüşüm seçkin yeni kentli sınıfların ortaya çıkmasını sağlarken, kentli sınıfların tüketim biçimlerinde değişiklikler meydana gelmesine neden oldu<sup>4</sup>. 2000'lere gelindiğinde, bu sınıfların yaşam tarzlarının toplumun diğer katmanlarına yayılmasını sağlayan ise medyada bu yaşam tarzlarının "propaganda"sının katkısıydı. Kanal sayısının çeşitlenmesi ve artması ise bir toplumun tüm katmanlarına ulaşabilen niteliksel bir çoğalma getirmek yerine, seyircinin hep aynı söyleme mahkum kalmasına sebep oldu ve hâlâ olmakta. Ama sadece yazılı basında değil, filmlerde ve TV dizilerinde lüks yaşam biçiminin gösteriminin artması ve tek gerçek gibi sunulması varlıklı kesimlerin yaşam tarzlarının toplumca kabul görmesinin altında yatan en önemli etkenlerden birisidir. Tüketimin böylesine kısırtılması sadece emekçi sınıfların, orta veya üst sınıfların ekonomik ve kültürel kalıplarına öykünmelerini değil, aynı zamanda alt sınıfların gerçek olan ile fantazyayı biraraya getirerek dışardaki gerçeklikten uzaklaşmalarına uygun bir ortam hazırlar. Ahmet Oktay'ın da belirttiği üzere, "Bu yaşam felsefesi [tüketimin ideolojisinin reel yaşamı tamamlayan zengin bir fantazyaya ile benim-senmesi], değiştirilemeyen reel-yaşamın aynı ile yinelenmesi olduğu için, reel olan ile fantazyaya olan birleştirilmiş, bağımlı konumdaki sınıf ve katmanların dış-gerçekliklere katlanmaları kolaylaştırılmıştır" (1993: 250). Dolayısıyla, evlerimize, odalarımıza, kısacası en mahrem anlarımıza içerdikleri programlar aracılığıyla kolaylıkla girebilen televizyon ve video gibi kültür ürünleri, bu programlarda yaratılan fantazyaya dünyası ile reel dünyayı birleştirip yeni fantazyalar ortaya çıkarır. Bu fantazyalar tüketim ideolojisinin hegemonyasına giren ve böylelikle egemen sınıflara bağımlı hale gelen kesimlerin ilerde bu gerçeklere dayanmalarını sağlayan yepyeni fantazyaların kurgulanmasına neden olur.

4 1980 sonrası süreçte kentli sınıfların tüketimle ilişkileri dönüşüme uğrarken Türkiye toplumunda önemli bir kültürel değişim yaşandı. Özellikle bu değişimin gündelik hayattaki yansımalarının yakın plan bakış açısıyla incelendiği Ayşe Saktanber ve Deniz Kandiyoti'nin derlediği *Kültür Fragmanları* (2003) ve Nurdan Gürbilek'in *Vitrinde Yaşamak* (1992) kitaplarında, bu dönemin kültürel iklimine sosyal katmanlaşmanın yeni eksenlerinden, farklı kimlik ve sınıflar arasındaki ilişkilerin deneyimlenme biçimlerine kadar pek çok çelişkili konu bu dönüşüm çerçevesinde araştırılmaktadır.

Televizyonun tüketim ideolojisinin bir aracı olarak kullanılması onun öncelikli olarak eğlence amacıyla kullanılmasıyla da yakından ilgilidir. Öte yandan, televizyonun bir parçası olduğu medyanın ekonomi-politik yapılanması başka türden bir anlayışa da izin vermemektedir. Zira, televizyon her şeyden önce reklam sektörüne eklenmiştir ve bu eklenmenin bizzat kendisi tüketim ideolojisinin merkezinde yer alır. Dolayısıyla, televizyon meşru tüketim kalıpları içerisine girmeyenlerin temsilini dışarda bırakır:

[T]elevizyon potansiyel açıdan güçlü bir medya olsa da ve farklılıkları temsil etme açısından geleneksel anlatıların sınırlarını zorlarsa da, bu açılım imkânı, toplumsal koşullar içinde bir imkânsızlık halindedir. Televizyon, beraberinde getirdiği yeni anlatı biçimlerini, toplumsal değişim ve özgürleşim için harekete geçirmek yerine, izleyici sayısını artırmak ve mümkün olduğunca insanı ekran başında tutmak için kullanmaktadır (İnal, 2010: 42).

En önemli başarı kriterinin yüksek izlenme oranı olduğu bir anlayışla izleyici sayısını artırmanın yolu, toplumun değerlerine yaslanmak ve bu değerler üzerinden programlar yapmaktır. Gerçekte ise bu değerleri ticarileştirmek başarının arkasında yatan nedenlerden birisidir. Televizyona program yapan bir şirket olan Med Yapım'ın ortaklarından Fatih Aksoy'un sözleri ekseriyetle kabul edilen program yapma anlayışının ifadesidir:

Televizyonculuk sanat değildir. Belirli bir ahlâkı olan ticari bir faaliyettir. Sen bir şey yaparsan ve o seyredilirse taklit edilir. Ağa dizileri tuttu, art arda ağa dizileri yapıldı. Geçen sene insanlar "Popstar"la eğlendi, bu sene de kaynanayla eğleniyor. Televizyon aslında eğlence yeridir, oyalar insanları. Bakarlar, üzerinde konuşurlar, dalga geçerler (Eyüboğlu, 2005).

Dolayısıyla, esas olan, günlük dertlerini televizyon başında unutmak isteyen bir kitlenin ekran başında düşünmesini, sorgulamasını değil; edilgen bir şekilde başkalarının hayatlarını, olayları seyrederek dertlerinden uzaklaşmasını sağlamaktır. Ne var ki bu durum sadece Türkiye'ye özgü değildir. Türkiye'de yapılan dizilerin aynı zamanda bir ihraç sektörü de oluşturarak Ortadoğu ve Balkanlara da satılıyor olması bu hikâyelerin farklı ülkelerde de aynı şekilde ilgi çektiğini

göstermektedir. Yetmişin üzerinde Türk dizisinin yirmiden fazla ülkeye ihraç edilmesi (TRT Haber, 2010), bu ülkelerde neo-liberal politikaların başarıya ulaşmış olmasının yattığı fikrini vermektedir.

Guy Debord, modern toplumlardaki gösteri sisteminin mükemmel bir eleştirisi olan *Gösteri Toplumu* (1996) kitabında yaptığı yorum ile izleyicilerin reel-dünya ile fantazyaya arasındaki salınımlarının esasında onları yaşamdan kopardığını anlatır: “İzleyici ne kadar çok seyrederse o kadar az yaşar; kendisini egemen ihtiyaçlarında bulmayı ne kadar kabul ederse kendi varoluşunu ve kendi arzularını o kadar az anlar” (1996: 46). Dolayısıyla, her geçen gün televizyonun yarattığı hayaller dünyasına biraz daha bağlanır.

### **Mekânsal Süreçler ve Yok Sayılan Yoksulluk**

Mekân, Henri Lefebvre'nin (1991) deyimiyle, tarihsel bir üründür zira tarihsel ve doğal unsurlarca biçimlendirilerek değişir. Mekânın oluşumu belirli süreçlere tabidir. Bu süreçler dönemlere bağlı olarak farklılaşır ve her ülkenin kendine özgü koşulları içerisinde farklı gelişim evreleriyle ifade edilir. Mekânsal süreçlerin izlenmesi ise mekânın gelişimini sağlayan dinamiklerin belirlenmesi ve bu dinamiklerin incelenmesini zorunlu kılar. Dönemlerin ayrıştırılmasında etkin olan düzenlemeci okula<sup>5</sup> göre bir dönemin niteliğini belirleyen üç sürecin varlığından bahsedilebilir: Üretim biçimleri, birikim rejimi ve düzenleme mekanizmaları (Eraydın, 2006: 25). Her bir süreç kendi içerisinde denge içerisindedir ve dengenin çeşitli koşullar altında bozulması yeni bir geçiş evresinin ortaya çıkmasına neden olur.

Ayda Eraydın, Türkiye özelinde, bu süreçlere bağlı olarak cumhuriyetin başlangıcından bugüne üç gelişme evresinin tanımlanabileceği-

5 Düzenlemeci okul veya diğer adıyla düzenleme okulu iktisat tarihindeki düşünce okullarından birisidir. Eraydın'a göre, düzenlemeci okul “yaygın olarak mekânsal gelişmelerin açıklanmasında kullanılmakta ve üretim biçimleri, birikim rejimi ile düzenlemelerinin mekânda yarattığı dinamiklerin çözümlenmesinde çok yönlü yorumlama olanağı sağlamaktadır” (2006: 26). Türkiye’de ekonominin farklı üretim, birikim ve düzenleme biçimlerine bağlı dönemlerden geçmesi, bu dönemlerin ayrıştırılmasında düzenlemeci okulun kullanılmasına neden olmuştur.

ni ileri sürer. İlk evre cumhuriyetin kuruluşundan 1960'lara kadar olan dönemi içerir. Büyümenin sermayenin belirli odaklarda birikmesiyle gerçekleşmesinin amaçlandığı bu dönem “yoğun birikim dönemi” olarak tanımlanır (Eraydın, 2006: 26). Öncelikli hedefi yeni bir ulus-devlet yaratmak ve bu ulus-devlet etrafında modernite projesi kapsamında yapısal dönüşümleri başlatmak olarak tanımlanan bu süreç, sermayenin belirli ellerde toplanmaya başlamasını öngörür ve hızlı bir ekonomik kalkınma hamlesiyle desteklenir.

1960-1980 arası dönem ise büyük ölçekli üretim ve sonucunda sosyal refah devletine geçişin gündemde olduğu (ama başarısız olduğu) “yaygın bir birikim” evresidir. Nüfus artışı ve kentteki istihdamın artmasıyla kırdan kente doğru olan göçün yarattığı sorunların yoğunlaşması gecekondulaşmanın yaygınlaşmasını da beraberinde getirmiştir. Ekonomik kalkınmanın yarattığı talepler planlı büyüme politikalarıyla desteklenemediğinden şehirlerin varoşlarına doğru göçün ve gecekondulaşmanın kalıcı nitelik kazanmasına neden olmuştur.

1980 sonrası süreç ise neo-liberal politikaların öne çıkarak “dene-timsiz öbekleşmiş birikim rejimine” (Eraydın, 2006: 27) geçildiği yeni bir evreye işaret eder. Sistem dışına itilenlerin küresel bütünleşmeden beklentilerinin karşılanamadığı, devletin kendisine biçilen sosyal rolleri geçiştirerek günlük çözümler peşinde koştuğu bu dönem sosyal politikalardan yararlanamayan grupların dışsallaştırılması ve marjinalleştirilmeleriyle de maruftur. Bir tarafta bölgeler arasındaki dengesizlik artarken, diğer taraftan gecekondu alanlarında dönüşümler gündeme gelmektedir. Kentsel dönüşüm veya toplu konut projeleriyle bu grupların yaşadığı mekânların derdest edilmesi ve dolayısıyla onların standartlaşma ile sistem içine çekilirken daha da yoksullaştırılmalarına neden olması geçmişten gelen sorunların artarak devam etmesine yol açar. Artık, gizli yoksulluktan açık yoksulluğa geçilmiş; bir taraftan gelir dağılımındaki eşitsizlikler ve sosyal politikalar terk edilmekte, diğer yandan yoksulluk yeniden üretilmektedir:

Türkiye toplumunun medyatik-televizüel merkezli ve hipermarket zihniyetli bir gösteri toplumuna dönüştürülmeye ve toplumsal-

sınıfsal hiyerarşilerin doğallaştırılmaya çalışılması, “mali piyasaların derinliği” sorununun yanında itilen ve dışlanan yoksul/ mdun kesimlerin maruz kaldığı ekonomik, kültürel ve sembolik şiddetin derinliğinin esamesinin okunmaz olması ve dahası kültürel geleneğin eşitlikçi-adaleti oğelerinin çözülmesi ve belki en fazlası –siyasal söylemlerin retorik atıfları haricinde- bir tür “siyasal ve kültürel bilindişi”na sürülmesi çeşitli biçimleriyle mduniyetin –sembolik olarak değilse bile- toplumsal olarak “evresel” (periferyal) ve azınlıki (minriter) olan konumunu yeniden yapılandırdı ve oğgl bir şekilde yeniden üretti (Erdoğan, 2001: 8).

Yoksulluğun bilindişina itilişi, yoksulların yoksunluklarının maddi temele indirgenerek tanımlanması kolaylığına düşülmesini beraberinde getirir. Yoksulluğun bireylerin tktme kapasitelerinin temel alınarak ifade edilmesi, günümüzün tktım toplumunda yoksulların, Zygmunt Bauman’ın deyişiyle (1999, 2007) birer “dezavantajlı”, “yetersiz” veya “kusurlu” olarak kavramsallaştırılmalarına yol açar. Yoksulların sosyal dışlanmaları, onların aynı zamanda, Necmi Erdoğan’ın da yukardaki alıntıda bahsettiği şekliyle, temsillerini de ortadan kaldıran bir unsurdur. Bunun bir yansıması ise yoksulların hikyelerinin ilgi görmeyerek filmlerden ve TV dizilerinden uzaklaştırılması, yoksulluğun dünyasının yerini zenginliğin dünyasına bırakarak yoksulların otekileştirilmeleri ve yoksulluğun artık marjinal niteliğiyle temsil edilmesidir. Melike Aktaş Yamanoğlu’nun ifade ettiği üzere toplumsal statü tktım kültüründe çeşitli tktım nesnelere sahiplikle sağlandığı ve toplumsal kimliklerin ise bu tktım nesnelerrinin kullanılması ve sergilenmesi yoluyla kazanıldığı (2010: 54) sürece, TV dizilerinde zenginliğin yatlara, helikopterlere, lüks arabalara, son moda giysilere ve benzerlerine sahip olmak ve bunları teşhir etmek özellikleriyle gösterilmesinden başka bir yol yoktur. Dolayısıyla zenginlik ve yoksulluk arasındaki fark da tktım alışkanlıkları ve yaşam tarzları arasındaki farka indirgenmektedir. Sınıf atışmaları ise yumuşatılmaktadır. *Asmalı Konak* dizisinin yönetmeni ağan Irmak’ın sınıfsal çelişkilerin dizide dondurulduğuna ilişkin eleştirilere verdiği cevap belirgin bir farkındalığın sonucudur: “Ama [sınıf çatışmaları], televizyonda biraz daha tatlı su çatışmalarına dönüşmek zorunda. Ancak bu

kadar lüks olabiliyoruz. Bu çatışmaların derinine inerek seyirci kitlemizi kaybederiz” (aktaran Yörük, 2010: 342). TV dizileri bu düşüncenin bir aracı olarak zenginlik temsilleri yaratarak yoksulların tüketim toplumundan dışlanmalarına ve dolayısıyla yoksulluklarını içselleştirmelerine katkıda bulunur.

Yoksulların tüketimden aktif bir şekilde yararlanmaları özendirilerek sınıflar arasında tüketim aracılığıyla kurulan ayrımların ortadan kaldırılabilmesine ve bu sayede yoksulların diğer sınıflarla arasındaki toplumsal mesafelerin azaltılabileceğine (Aktaş Ymanoğlu, 2010: 71) inanılır. Ne var ki, kapitalizm tüketim alışkanlıklarını değiştirerek bu alışkanlıkları yeniden üretirken daha çok tüketimi özendirir ve tüketim olanaklarına sahip olmayanları dışarda bırakır. Yoksulluk belirli tüketim biçimlerine dahil olmamakla yeniden tanımlanır. Dolayısıyla zenginlerin dünyasında yoksullar temsil niteliklerini kaybederler. Latife Tekin’in yoksulluğu bir dilsizlik olarak tarif edişi (aktaran Gürbilek, 2005: 39), onların hikâyelerini aktaracak bir mecranın kalmadığına da işaret eder. Ancak, yoksul/mâdun konuşmaya başladığı zaman ise aynı yoksuldan/mâdundan söz edilemez duruma gelinir zira “onu madun olarak oluşturan iktidar ilişkilerini değiştirmeden bizim için anlamlı bir şekilde konuşamaz. Konuştuğu zaman ise mâdun olmaz” (Spivak’tan aktaran Erdoğan, 2001: 18).

Yoksulun dilsizliği, onun iktidar ile olan ilişkisini karmaşık ve muğlak bir düzleme çeker. Yoksul durumunu tümüyle tevekkülle karşılamaz veya tam tersine daimi bir isyan içinde değildir. Yoksul iktidara karşı “idare etme sanatı” (Erdoğan, 2001: 15) ile nitelendirilebilecek bir yoksulluk kültürü oluşturur. Bu kültür ile iktidarın oluşturduğu boşluklardan kurnazca faydalanarak ötekinin alanına sızar. Bu durum gecekondu mahallelerinde yıkım için gelen iktidarın aygıtlarına karşı oluşan kolektif bir direniş dışında genelde “sessiz, fark edilmesi güç, sistematik olmayan, tekil eylemlerden oluşan ... durumunu iyileştirmeye veya kurtarmaya” (Erdoğan, 2001: 15) odaklı bir siyasi anlayışa karşılık gelir. Kaçak elektrik ve su kullanma veya geçmişin kaçak gecekondu inşası eylemleri bu sanatın birer ifadesidir. Öte yandan, TV dizileri idare etme sanatını yansıtmaktan imtina ederken, suça yatkın-

lığı nedeniyle marjinalize edilmesi kolay ve dramatize etkisi kuvvetli olduğu için (evlerinin yıkılmasını taşlarla, kendilerini buldozerlerin önüne atarak, evlerinin çatısına çıkarak önlemeye çalışan ve varlıklarından örneğin evlere temizliğe gitmeleri dışında pek haberdar olmayan kadınların ve erkeklerin direnişinin yarattığı gerilimin sunuluş şekli biçimiyle), gecekondu mahallelerinde polisle, belediye ekipleriyle çatışmalarının görüntüleri televizyonda sıklıkla arz-ı endam eder. Gecekonduyunun ekrana salt bir sorun olarak çıkartılması Mahmut Mutman'a göre biz ve onlar ayrımını yaratan bir sınır üretir (1995: 63). Gecekonduya ilişkin görüntüler olumsuzlayan görüntülerdir; sorunu çözen değil, soruna işaret eden, onu niteleyen görüntülerdir. Dolayısıyla, gecekondu, televizyon sayesinde kent ve modern hayatın yasa-sını üretken sınırları gösterir ve kentte olumsuz giden her şeyin bir metaforu haline getirilir (Mutman, 1995: 63).

### **Edebiyat ve Sinemada Zenginlik ve Yoksulluk Tasvirleri**

Mekânın TV dizilerinde temsiline geçmeden önce sinema ve edebiyatta mekânsal süreçler üzerinden yaşanan yoksulluk temsillerinin değişimini göz atmakta fayda vardır. Zira, edebiyat ve sinemanın, özellikle ekonomik, politik veya toplumsal yapıdaki değişimlerin izlerini takip etme ve bu değişimleri kitlelere aksettirme açısından diğer sanatlarla oranla daha hızlı olduğu öne sürülebilir. Değişimler, genel olarak karşılığını önce edebiyatta, daha sonra da sinemada bulur. Bu bölümde aktarılan Türkiye edebiyat ve sinemasındaki zenginlik/yoksulluk tasvir ve bulguları sırasıyla Ömer Türkeş'in (2010: 132-160) ve Hilmi Maktav'ın (2010: 161-189) çalışmalarından yararlanılarak elde edilmiştir. Konularla ilgili daha detaylı bilgiye bu makalelere bakarak ulaşılabilir.

Mekânsal süreçlerin tezahürleri gerek sinemada, gerekse edebiyatta sıklıkla karşımıza çıkar. Sınıfsal temsilin en temel göstergelerinden olan zengin/yoksul ayrımının en belirgin kodların birisidir mekân. Mekânsal süreçlerin oluşumunda üretim biçimleri, birikim rejimi ve düzenleme mekânizmalarıyla tanımlanan dinamikler

Türkiye’de sinema ve edebiyatta mekânsal sorunların temsiline dönemsel olarak uyum gösterir. Özellikle 1980 sonrası neo-liberal anlayışın mekânda yarattığı değişimler, bu değişimler etrafında dönen tartışmalar ve en önemlisi bu değişimlerle karşımıza çıkan uygulamalar kendisine sadece sinema ve edebiyatta değil, TV dizilerinde de bir karşılık bulmaktadır. Türkeş’in Türk edebiyatı için ifade ettiği “edebi anlatılarda yoksulluğun en önemli göstergesi semtler, mahalleler ve konutlardır” (2001: 134) sözünü sinema filmlerine uyarlamakta, filmlerden de yerli TV dizilerine taşımakta hiç bir sakınca yoktur. Türkeş’in sıralamasında mekândan sonra gelen sağlık sorunları, eşyalar, giysiler ve tüketim maddeleri de edebiyatta ve görsel sanatlarda aynı sınıfsal kodların varolduğuna işaret eder.

Türkiye’de gelişimi tüm kültürlerde olduğu gibi sinemadan daha eski olan edebiyatta Osmanlı’dan miras kalan temalar cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Doğu-Batı karşıtlığı ifadesini iyilik kötülük merkezinde bulduğu kadar; zengin Batı, yoksul Doğu temasıyla da cisimlenir (Türkeş, 2001: 136). Zengin karakterler ya züppe ya da harp zengini olarak tanımlanırlar. Bu tanım aslında zengin karakterlerdeki ekonomik ayrımın da göstergesidir zira züppenin işlevi tüketimle sınırlıdır ve müsrifliklerinin bedelini kendi yıkımlarıyla öderler. Ancak harp zengini ve alafranga kesimin zenginliğinin bedeli geniş toplum kesimlerinin sefaletini getirir (Deren Van Het Hof, 2010: 96).

1970’lere kadar Amerikan rüyasının yerli versiyonu denebilecek zengin ve yoksul karşıtlığının “pembe” anlatıları sürekli olarak benzer konular etrafında dönerek canlandırılmış; değişen sadece mekân ve eşyalar olurken, zenginlere özgü alışkanlıklar olarak hem beyaz perdede hem de metinlerde Avrupa seyahatleri, telefon kullanımı, üstü açık otomobiller, yatlar, tenis ve binicilik gibi faaliyetler gösterilmiş; yüksek mühendislik, avukatlık, doktorluk gibi meslekler de zenginliğin temsillerinden birisi olagelmıştır (Türkeş, 2001: 138). Popüler edebiyatın pek çok ürünü, tıpkı bugünün yerli TV dizilerinde olduğu gibi, zenginlerin dünyasına aittir. Yoksulluk belirli simgelerle karşıtlık içersinde sunulur. Diğer taraftan yoksullara dair anlatılarda ise mutla-

ka zenginlere de yer verilir (Türkeş, 2001: 139). 1950'lerle birlikte ilk gecekondulaşmanın başladığı dönemlerde gecekondulu, roman ve öykünün de merkezi olur. Doğu-Batı ayrımı yerini gecekonduda ifadesini bulan ezen-ezilen, işçi-burjuva karşıtlığına terk eder (Türkeş, 2001: 144). Gecekonduların temsil ettiği sınıf ayrımının gerçek ifadesi ise karşılığını 1970'li yıllarda yükselen devrimci hareketin romana yansması ile bulacaktır. 1980'ler ise Türkeş'in ifadesi ile "kendini taşradan, yoksulluk ve isyandan ayıran, kendini bütün bu çelişki ve çatışmaların dışında tanımlamak isteyen bir Türkiye" ile tanımlanır (2001: 150). Zenginliğin imgeleri tüm ülkeye yayılırken, herkesin bir yolunu bulup yırtabileceği bir dünyanın da tezahürü haline gelir edebi metinler. Tüketim toplumunda yoksulluk bir utanca dönüşürken zenginlerin dünyası ister istemez romanlarda da onların mekân ve insan tipiyle baskın hale gelir. Yoksullar ve yoksulluk, edebiyattan dışlanmıştırlar<sup>6</sup>.

Popüler filmlerde özellikle zenginlik ve yoksulluk karşıtlığı ile ifade edilen hikâyelerle kurulan dramatik unsurlar Türkiye sineması için de vazgeçilmez bir tema olagelmiştir (Maktav, 2001: 163). Kentli yoksulluk kadar, köy filmlerinde de tanımlanan, sınıfsal ifadesini Yıl-

6 Yoksulların ve yoksulluğun edebiyattan dışlanması süreci incelendiğinde Türkiye edebiyatından bu sürece örnekler bulmak zor değildir zira Türk romanında Batı'nın zenginlikle, Doğu'nu yoksullukla nitelendirilerek ekonomik bir ayrıma gidilmesi Osmanlı'dan kalan bir mirastır. Türkeş, Osmanlı romanındaki ilk ekonomik insan tipleri olarak Ahmet Mithat Efendi'nin, *Felatun Bey ile Rakım Efendi* (1875) romanındaki Felatun Bey ve Rakım Efendi karakterlerini gösterir (2001: 136). Keza, Deren'e göre Suat Derviş'in *Emine'si* (1931) de harp zengini tasvirini başarılı bir biçimde sunan romanlardandır (2010: 96). Mekânsal süreçlerle uyum içersinde bir gelişim gösteren edebiyatta Orhan Kemal'in *Vukuat Var* (1958), *Devlet Kuşu* (1958), *Eskicinin Oğulları* (1962) gibi pek çok romanı köyden kente göçü, gecekondulaşmayı, yoksullaşmayı başarıyla anlatırken (Türkeş, 2001: 144-145), Sevgi Soysal'ın *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* (1973), *Şafak* (1975) romanları ile Pınar Kür'ün *Yarın Yarın* (1976), Ayla Kutlu'nun *Islak Güneş* (1980) ve Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* (1973) romanları ise siyasi karşıtlığın ve toplumsal ayrışmanın merkezi olarak gecekonduları alır (Türkeş, 2001: 147-149). Diğer taraftan, Ahmet Altan'ın *Dört Mevsim Sonbahar* (1983) ve *Sudaki İz* (1985), Metin Kaçan'ın *Ağır Roman* (1990) ve Attila İlhan'ın *Yengeç Kısıkcacı* (1999) gibi romanları gecekondulu semtlerinden kaçışı, burjuvalaşmayı ve yoksulluğun terkedilerek zenginliğe öykünmeyi öne çıkaran örneklerdendir (Türkeş, 2001: 150-11).

maz Güney filmlerinin toplumcu-gerçekçi yöneliminde bulan bu tema sosyo-ekonomik değişimlerin de başarılı bir temsilidir. Zira, içinde bulunulan dönemlere bağlı olarak yoksulun ve yoksulluğun temsili değişmiştir, değişmektedir. Cumhuriyetin kurulduğu ve Kemalist devletin inşasının devam ettiği yıllarda çekilen filmlerde yoksulluğun sorunsal olarak görülmediği bir yoksulluk edebiyatı her zaman geçerli bir konu haline gelirken, ideolojik olarak hedeflenen “zenginiyle, fakiriyle kaynaşmış Türk milleti” tezinin sinemada gösterilmesi olmuştur (Maktav, 2001: 162). Yeşilçam sineması için bir kanon haline gelen anlatı, filmlerde zengin yoksul çatışması yaşanmasına rağmen zenginleşme hayaline ulaşabilmek için sınıf atlamanın her an mümkün olabileceği, yoksul kahramanın ya zenginleşeceğini ya da soylu yoksulluk denen kavramla ifade edilen ve zengin-yoksul ayrımının geçersizleştiği bir düzleme ulaşacağı ve nihayetinde behemehâl zengin ile fakirin birbiriyle kaynaşacağı bir son ile ifade edilir. Bununla beraber Yeşilçam toplum modeli yoksul kahramanı her zaman ayrıcalıklı bir yere koyar. İzleyici bu kahramanla özdeşleşmekte bir sakınca görmez çünkü popüler filmlerin yoksul kahramanları mutlaka aşkın kahramanlardır. Yoksulluk, Maktav’ın deyişiyle, bir sorun değil, bir değerdir (2001: 165).

Zengin ve fakirin sınıfsal olarak ifade edilmediği 1950-70 arası filmlerde yoksullar Anadolu’yu, zenginler ise Batı’yı temsil ederler. Edebiyatta bir kanon olarak karşımıza çıkan Doğu-Batı ayrımı sinemada da aynı şekilde ifade edilmektedir. Sınıfsal değil kişisel bir kötülükten bahsedilir. Zenginlerin kötülükleri filmlerde zenginin yaptığı hatayı anlayarak bedelini ödemediği ve böylelikle iyiler katına yükseldiği bir sonla noktalanır. Mutlak kötülük sadece yasadışı işler yapanlara atfedilir (Maktav, 2001: 165). Yoksul kahramanlara mutlak iyiler olarak bakmayan, yoksulluğa gerçekçi bir yaklaşım getirerek “emeğiyle yaşayan küçük insanlar[1] sınıfsal perspektiften” değerlendiren 1960 sonrası toplumcu filmler (Maktav, 2001: 171) kuşkusuz kanonik anlatıdan da bir sapmadır. Soylu yoksulluğu Doğu ile özdeşleştiren bu dönemi takip eden 1970’ler sineması Yılmaz Güney’i diğerlerinden ve ondan önceki yoksulluk filmlerinden ayıran bir özelliğe sahiptir. Perdeye ötekinin sesini taşıyan Yılmaz Güney, filmlerinde egemen seslere karşı yoksulluğun içinden bir ses olarak konuşur.

1980 sonrasında ülkenin geçirdiği sosyo-ekonomik dönüşüme müteakip yoksulluğun ifade edilebileceği mecra toplumsal güldürülerdir. Bu filmler, bir taraftan sınıf değişiminin tesadüfi olaylara bağlı olabileceğini gösterirlerken, diğer taraftan dayanışma, iyilik ve namusluluk gibi kavramların hâlâ geçerliliğini koruyabileceği bir dünya tasavvurunu perdeye taşırlar. Bireyciliğe, köşe dönmeçiliğe karşı çıkarlar. Ne var ki artık yoksulluk komiklik için bir malzemeye dönüşmüş; seyirci yoksulların dramına üzölmek için değil, onların başlarından geçenerlere gülmek için sinema salonlarını doldurur hâle gelmiştir (Maktav, 2001: 185). 1990 ve 2000'lere geldiğinde ise yoksul kahramanlar, edebiyatta olduğu gibi, tümüyle sinemadan silinir. Zenginler ile yoksulların mekânları birbirinden ayrılırken yoksulluğun yerini zenginliğin dünyası alır. Yoksulluk sinemada bir sorun değildir artık, Maktav'ın ifadesiyle yoksullar sınıfdışı karakterler haline gelmiştir (2001: 186)<sup>7</sup>.

## Yerli Dizilerde Mekân ve Yoksulluk

Türkiye televizyonlarında yerli dizi serüveni 1975 yılında Halit Refiğ'in TRT için altı bölüm olarak çektiği *Aşk-ı Memnu* dizisiyle başlar.

<sup>7</sup> Yoksul kahramanların ayrıcalıklı bir yere konduğu Cumhuriyet dönemi Türkiye sinemasından yoksulluğun yok sayılarak yoksulların sınıfdışı karakterler hâline getirildiği bu süreçten pek çok örnek bulunabilir. Örneğin yoksulluk/zenginlik ayrımını ağa-köylü ilişkisi üzerinden kuran köy filmleri hiç kuşkusuz 1960'lara damgasını vurmuştur. Maktav'a göre, Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü* (1961) ve *Susuz Yaz* (1963) filmleriyle öncü olduğu bu dönemin kahramanları olan yoksul köylülerin köyde ya da göç ettikleri şehirdeki hikâyeleri yalın bir dille aktarılır. Doğu-Batı ayrımının edebiyatta olduğu gibi zenginlik/yoksulluk ekseninde anlatıldığı 1950-70 arası dönemin kentli filmlerinde soylu yoksulluk kavramını öne çıkartan *Ah Güzel İstanbul* ve *Efkarlıyım Ağbiler* filmlerinin yanısıra, küçük insanların hayatlarına eğilen Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* (1964) ve Memduh Ün'ün *Üç Arkadaş* (1971) gibi filmleri bulunur. Egemenlere karşı sesini yükselten Yılmaz Güney'in özellikle *Umut* (1970) sonrası filmleri ise sınıf mücadelesinin yükseltildiği bir döneme dahil edilir (Maktav, 2001: 176). 1980 sonrası baskın olan toplumsal güldürü filmlerine ise Atf Yılmaz'ın *Talihli Amele* (1981), Ertem Eğilmez'in *Namuslu* (1985), Nesli Çölgeçen'in *Züğürt Ağa* (1985) ve Zeki Ökten'in *Dütürü Dünyası* (1988) gibi örnekler verilebilir (Maktav, 2001: 183). Öte yandan Mustafa Altıoklar'ın *Ağır Roman* (1997) filmi farklı etnik, dinsel ve kültürel kimliklere sahip insanların dünyasına girip sınıfdışı yoksulları anlatırken, yoksulluğu da estetize eder (Maktav, 2001: 187).

1980'ler boyunca, dönemin ideolojik yapısına da uygun olan *Kartallar Yüksek Uçar* (1983/Hüseyin Karakaş), *Küçük Ağa* (1984/Yücel Çakmaklı), *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* (1985/Salih Diriklik), *Çalığışu* (1986/Osman F. Seden) ve *Kuruluş/Osmancık* (1987/Yücel Çakmaklı) gibi pek çok yapım izleyiciyle buluşur. TRT tekelinin kırılması sonrasında, özellikle 1990'ların sonundan başlamak üzere yerli TV dizilerinin sayısı ve süreleri, Türkiyeli izleyicinin ilgisiyle beraber sürekli olarak artma eğilimi gösterir. Sayının artması özellikle özel televizyon kanallarının gelişimiyle paralel olduğundan, dizilerdeki mekânsal süreç temsilleri özellikle 1980 sonrası sosyo-ekonomik değişimlerle uyum içindedir.

Mekân, TV dizilerinde sınıfsal ayrımın en temel göstergelerinden birisidir. Sadece yaşanan yer anlamında değil; yemek yenilen restoranlar, dinlenen tatil yöreleri, zaman geçirilen kafeler, eğitim alınan okullar, hobi alanları veya eğlenilen bar veya *clublar* üzerinden, tıpkı edebiyat ve sinemada olduğu gibi bir sınıfsal temsiliyet yaratır. Mekân, karakterin zenginliğini veya yoksulluğunu, ait olduğu sınıfı tanımlamak için kullanılabilecek bir kerteriz noktasıdır hâliyle.

Mekâna verilen bu önem, onu karakterler kadar önemli bir seyirlik unsur haline getirir (AnadoluJet Magazin, 2010). Yeşilçam döneminden başlayarak pek çok filme ev sahipliği yapan yalılar, köşkler, konaklar uzun bir süredir TV dizilerinin de mekânıdır. Aynı mekânların, muhtelif dizilerde izleyicinin karşısına çıkması ise mekânın temsiliyet gücünü gösteren bir durum olduğu kadar ister istemez bir mekân fetişizmi de yaratır. Örneğin Beylerbeyi'ndeki Laz'ın Köşkü olarak bilinen evin hem *Çemberimde Gül Oya*, hem de *Yaprak Dökümü* dizilerine ev sahipliği yapması ve bu mekânların daha sonraları turistik yerler haline alarak ziyaret edilmeleri (AnadoluJet Magazin, 2010) mekânın fetişleştirilmesi ile temsiliyet gücünün de üzerine çıktığını gösterir. Bununla beraber, mekân seçiminin yarattığı pazarın<sup>8</sup> bir mekân ekonomisi

8 Sadece mekân değil, dizilerde öne çıkan nesnelere de birer meta değeri kazanarak dizi ekonomisi yaratırlar. *Aşk-ı Memnu* dizisinde Bihter'in taktığı kolyenin yarattığı pazar gibi *Muhteşem Yüzyıl* dizisi de mücevherinden kolonyasına, takısından kitabına Hürrem Sultan ekonomisi yaratmıştır (Radikal, 2011).

haline gelerek mekân menajerliği mesleğini doğurması da cabasıdır (Arman, 2007). Özellikle İstanbul’da çekilen dizilerde zenginliğin bir ifadesi olan yalı ve tarihi köşklerin tercih edilmesi bu yalı ve köşklerin pazarlanmasını da beraberinde getirmiştir. Mekânın temsiliyet gücü doğal olarak sadece Türkiye’de çekilen yerli dramalarda ifadesini bulmaz. Zenginliğin dikkat çekici bir şekilde detaylandırılması set tasarımının da önemli bir parçasıdır dizilerde. ABD menşeli *Gossip Girl* dizisinin farklı karakterleri için yaratılan “modern, şık, boho chic, rock&roll ve vintage industrial iç mekân” (Boduroğlu, 2010) tasarımları mekânın bir tasarım mühendisliği gerektirecek kadar detaylandırılabileceğinin gösterildiği bir uç noktadır.

Aslında edebiyat ve sinemadaki değişim izlendiğinde, geçmişin soylu yoksulluk temasından, bugünlerin yoksulluk utancı ve zenginlik öykünmesinin mekânsal süreçlerdeki dönüşümlerle uyum içinde olduğu ve TV dizilerinde karşımıza çıkan temaların da bu dönüşümlerin nihai sonuçlarından birisi olduğunu söyleyebiliriz. Bir taraftan bu değişimlerin teknik olarak daha fazla anlam ifade ettiği, içerik olarak ise geçmişin Yeşilçam klişelerinin dizilerde hâlâ ve hâlâ tüketilmekte olduğu (örneğin zengin oğlan, fakir kız temelinde aşk düzlemi) öne sürülürken, diğer taraftan geçmişte olduğu gibi günümüzde de bu aşkın temsiline sınıf bilinciyle değil, beyhude bir kolay yoldan yırtma çabası ekseninde aktarıldığı söylenebilir. Her ne kadar günümüz TV dizileri Yeşilçam filmlerine nazaran yoksulluğu daha gerçekçi bir biçimde sunuyor olsa da (Çelenk, 2011: 54) yoksulluk/zenginlik ekseninde temsil edilen sınıfsal ayırım açısından değişen pek fazla şey yoktur.

1975 yılında yayınlanan Halit Refiğ uyarlaması *Aşk-ı Memnu* dizisi ile, yeni yapım *Aşkı Memnu* dizisi arasındaki farkları incelerken Çelenk, ilk uyarlamanın, o dönemki yerli yabancı tüm dizilerin, “tempolarının düşüklüğu, dillerinin naifliği, karakterlerin güçsüzlüğu, diyalogların iptidailiği ve dekorların yoksulluğu” gibi özelliklerden mustarip ve eserin “orjinal eserin edebi gücünden çok şey eksilten bir uyarlama” (2010: 22) olduğunu söyler. Kitap ise, ilk uyarlamanın aksine çok daha fazlasını barındırır: “[Y]alın hikâye çizgilerinden, temel çatışmanın gücünden ve en önemlisi karakterlerin psikolojik kurgusu

etrafındaki tahlillerden etkilenmemek mümkün değildir” (Çelenk, 2010: 22-23). Bununla beraber, yeni dizi ilk versiyona oranla dramatik açıdan çok daha gelişmiştir. Özellikle “anlatım, mekânsal çeşitlilik, görsel kompozisyon, bir ölçüde karakter kurgusu[ndaki]” (Çelenk, 2010: 24) ilerlemeler diziyi başarılı bir uyarılma haline getirmiş, genel olarak yerli dizilerin dramatik açıdan olgunlaştıklarını söylemek mümkün hâle gelmiştir. Gelgelelim, Çelenk’e göre, *Aşkî Memnu* özelinde yerli dizilerin toplumsal olanla bağ kurma, masalsılığa ihtiyaç duyma ve yoksulluğu yaratan simgelerin yüzeyselliği gibi hususlarda belirgin ortak zaafı bulunmaktadır. Gündelik ve politik olan pek çok önemli sorun bu dizilerde yok sayılırken, sınıf çatışması (sınıfsal öfke), iyilik-kötülük ekseninde devam eden imkânsız aşk teması üzerinden kurulmaktadır. Bu görüşleri genişletirsek, TV dizilerinin, gündelik hayata ilişkin başarılı kurgular üretseler bile, sinema ve edebiyattan farklı olarak, sınıf ayrımını hep aynı simgesel kodlara indirgediğini, bu kodların sınıf ayrımını sığ ve çığ bir şekilde ürettiğini ve bu üretimin yüzeyselliğinin sürekliliğini neredeyse tüm dizilerin içinde önemli bir dramatik unsur olarak görebileceğimizi söyleyebiliriz. Bu şekliyle, yoksulluktan duyulan utanç, iktidar veya statü ögesi belirli metalarla ve bu metalara sahip olmakla veya bu metalardan yoksunlukla ifade edilmektedir.

### **Sınıf Temsili Olarak Anlatı**

Doğal olarak TV dizileri, sinemanın veya edebiyatın popüler örneklerinden kendini farklı kılan *sui generis* özelliklere sahiptir. TV dizileri, izleyici nezdinde kabul gördüklerinde, bölümler halinde uzun bir dönem boyunca yayınlanır. Sinemada veya edebiyatta karşılaştığımız devam filmleri veya kitapları ise aynı özellikleri göstermezler zira sinemada ve edebiyattaki devam örnekleri genel olarak belirli bir zaman diliminden sonra ortaya çıkarlar, diziler gibi yılın belirli dönemlerinde her hafta izleyici karşısında olmazlar. Dizisel format, Mutman’ın ifadesiyle, televizyonun öz formatıdır çünkü televizyon aynı zamanda izleyicilerin, sinema seyircisi gibi izledikleri değil, aynı şeyleri hep beraber aldıkları bir “olayları aynı anda alımlama (*reception*) akımı”dır (1995: 51).

Bununla beraber TV dizilerini, sinema ve edebiyattaki örneklerden ayıran özellikler anlatı temelinde belirli farklılıklar gösterir. Bu özellikler, aynı zamanda, geleneksel değerlere bağıllık, çoğunluğun beğenilerini ve düşüncelerini yansıtmaya gibi klasik bir anlatı yapısına sahip olmakla tanımlansa bile TV dizilerini diğery medyadan ayırma bağlamında önem kazanır. Diziler, egemen söylemi yeniden kurarak egemen sınıfların dünya görüşlerini yansıtsalar da, izleyici dizilerde “umut ve beklentileriyle, sevinç ve öfkeleriyle bağlantıya gelebilen öğeler” (Oktay, 1993: 250) bulur. İzleyicinin kendinden bulduğu öğeler kadar onu bir hayal dünyasında yaşatacak özellikler de onu dizilere bağlar. Dizileri, diğery popüler anlatılardan ayıran özellikleri anlattığı yazısında Ayşe İnal, ilk olarak “sonlanma”dan (anlatının kapanması) bahseder (2010: 40). Geleneksel anlatı formatı içersinde sonlanma, sonu hazırlayan olaylar dizgesinin ve kahramanların karakter özelliklerinin sona ermesidir. Dizilerde ise nihai bir çözüm yerine sonlandırma stratejisi uygulanır. Pek tabii ki bunun arkasında ekonomik nedenler vardır zira dizi uzadıkça gelecek reklam gelirinin devamı da sağlanacaktır<sup>9</sup>. Bu durum televizyonun temsili yapısında temel bir değışiklik getirir, politik temsil yerini ekonomik temsile bırakır (Mutman, 1995: 57). Sonlandırmama stratejisi daha başka sonuçları da beraberinde getirir. İnal’ın belirttiğine göre, anlatının sentagmatik boyutu içersinde yer alan sonlandırmama, karakterlerin havada kalmasına neden olurken, karakterlerin tümüyle polarize olmasına ve tektipleştirilmesine izin vermez (2010: 41). Bu özellik dizilerde temsilin sürekli olarak genişlemesine yol açar. Sadece olaylar çetrefillenmez, dizilere yeni tipolojiler de eklenir. Bunun arkasında ise geleneksel toplumsal ilişkilerin Türk kültürüne daha yakın olduğu için yapımcılar tarafından tercih edilmesinden çok, geniş bir izleyici kitlesine seslenme amacı yatmaktadır (Çelenk, 2001: 182). Diğery taraftan, karakterlerin yaşamları ve olaylar ekran başında birebir tanık olunacağı bir biçimde izleyicinin gündelik yaşamına paralel bir ritimle akar (İnal,

9 Öte yandan, 2010 yılında yapılan bir dizi eylemle eleştirilen ve “Yerli Dizi Yersiz Uzun” ismiyle de kamuoyunda dikkat çeken, dizi çalışanlarını her hafta sinema filmi uzunluğunda bir bölümü kotarmaya mecbur bırakan sonlandırmama sistemi tepki toplamaktadır.

2010: 41). Hülasa, diziler uzadıkça karakterlerin daha insani özellikleri izleyiciyle buluşur, çatışma ortamında onların hayal kırıklıkları, güçlülükleri kadar zayıflıkları da temsil edilmek zorunda kalır. İzleyiciye artık bir kahraman değil, onun gibi sıradan kahramanlar, sıradan insanlar sunulur (İnal, 2010: 41). Sıradan yaşamlar kuşkusuz izleyicinin kendi hayatından da parçalar bulmasını sağlar.

Öte yandan, İnal'ın açıklaması sınıfsal bir konuma da çekilebilir. Zira, TV dizileri izleyiciye seçkin yeni kentli sınıfların lüks yaşamı etrafında dönen hikâyeler sunmaktadır. Dizilerin sonlanmasının gecikmesi, tüm ihtişamlı yaşamlarına rağmen zenginlerin de zaafı olabileceğini, onların da insani eğilimleri ve noksanlıklarının varlığını, anlatıdaki çatışmaya binaen onların da bazı şeyleri elde etmekte güçlük çekeceklerini, velhasıl aslında tüm o "züppe" havalara rağmen altını biraz kazıdığımızda onları seyreden izleyiciler kadar zayıf ve sıradan olabileceklerini gösterir. İzleyici, aslında bu kahramanlarla özdeşleşir ama mevzu bahis olan sinemadaki gibi izleyicinin filme duygusal olarak dahil olmasını sağlayan bir özdeşleşme değil; ekonomik yoksunluğunun karşılığını kahramanın duygusal düzeyde noksanlığıyla, beceriksizliğiyle ifade edebilmeyi sağlayacak bir özdeşleşmedir. Bu anlamıyla seyirci dikizlemenin de verdiği zevki kullanarak, zenginlerin suç ve çatışma dünyasından uzakta, onların başlarına gelenleri seyrederken, evinde rahat koltuğunda oturur ve kendi sıkıcı dünyasından kaçma fırsatı bulur. Bu durum aynı zamanda James C. Scott'ın "negatif karşılıklık arzusu" adını verdiği ve tahakküm altındaki grupların fantezi yaşamlarında başkasının talihsizliklerine sevinme biçimi almasıyla (1995: 73-75) da yakından ilgilidir. İzleyici bir anlamda kışkırttığı yaşam tarzlarına sahip üst sınıfların başlarına gelen talihsiz olaylardan keyif almaktadır. Böylelikle anlatı, sınıf çatışmasının bir göstergesi halini alır ve alt sınıfların intikamı bu şekilde sağlanır.

## **Diziler Hakkında**

Anlatının önemli bir ögesi olan sonlandırmama ilkesi, yeni tipolojiler kadar yeni mekânlar yaratarak da temsilin sürekli olarak genişle-

mesini sağlar. Dizilerde zenginlik/yoksulluk ekseninde oluşan sınıfsal ayırımın mekân bağlamında temsiline seçilen yerli diziler incelendiğinde pek çok örnek bulunabilir. Bu rnelere geçmeden önce bahsi geçen dizilerin konuları hakkında kısaca bilgi vermek dizilerdeki mekânlar üzerinden oluşan bu temsilleri değerlendirmek açısından yararlı olacaktır. Daha sonra ise bu dizilerdeki mekânların  ortak kategori altında değerlendirmesi yapılacaktır. Bu kategoriler, her bir dizide mekânın sınıfsal temsilini mümkün kılan ev, işyeri ve diğer mekânlar başlıkları altında incelenecektir. Diğer mekânlar genel başlığı altında kafe, bar, niversite, AVM, parti ve otel gibi dizilerin konu ve geçtikleri yerlere göre değişen mekânlara bakılacaktır. Doğal olarak dizilerde bu mekânlar kadar, mekânda bulunan belirli metalar da zenginlik/yoksulluk ayırımının açığa çıkarılmasında yardımcı olur. Bu açıdan bakıldığında mekân içinde barındırdığı metalarla sınıfsal temsil oluşumuna hizmet eder. Daha doğrusu bu metalar zenginlik ve yoksulluğun belirli kalıplara indirgenmesini sağlar. Dolayısıyla, yeri geldiğinde mekânın yanı sıra mekânda bulunan metarlardan da bahsedilecektir.

Yönetmenliğini Merve Girgin'in yaptığı *Adını Feriha Koydum*, ailesi İstanbul'un zengin semti Etiler'deki lüks bir apartmanın kapıcılığını yapan Feriha'nın, gerek apartmanda oturan varlıklı ailenin kızıyla, gerekse burslu olarak kazandığı özel bir üniversitedeki arkadaş çevresiyle olan ilişkisi üzerinden o bilindik Yeşilçam klişelerinden birisinin, fakir kız (Feriha) - zengin oğlan (Emir) aşkının hikâyesidir. Feriha ve Emir, "İstanbul'un gece hayatı babasından sorulan", "gecelerin veliahtı" olarak nitelendirilen, aynı okulda ğrenci olan "kaymak tabaka"dan Emir'in Ferrari marka arabasıyla Feriha'ya çarpması sonucu tanışılar. Feriha, Emir'e kendisini zengin bir ailenin kızı olarak tanıtır ve onun ilgisinden hoşlandığı için bir türlü gerçeği açıklayamaz. Bu yalan üzerine inşa ettiği dünya, Feriha'nın hem kendisini hem de ailesinin başlarına ciddi sorunlar amasına neden olur. Dizi Feriha'nın sınıf atlama arzusu ve onun yoksulluğundan duyduğu utancın yarattığı sıkıntılara odaklanır.

Yönetmenliğini mr Atay'ın yaptığı *Bir İstanbul Masalı* zengin Arhan ailesi ile bu aileye ait köşkün müştemilatında yaşayan Kozan ailesinin başlarından geçen hikâyeleri, Kozan ailesinin kızı Esma'nın,

Arhan ailesinin oğullarıyla olan ilişkileri üzerinden anlatır. Arhan Ailesi uluslararası düzeyde faaliyet gösteren devasa bir aile şirketine sahiptir. Baba Ömer Arhan'ın emekli olmasıyla işlerin başına büyük oğul Selim geçerken playboy hayatı sürdüren lüks araba tutkunu küçük kardeş Demir tatlı hayatına devam eder. Kozan ailesinin babası Cemal, Ömer Arhan'ın şoförüdür ve bu görevi şirketin yeni patronu Selim için de sürdürür. Ailenin büyük kızı Çiçek üniversiteyi bitirmiş ve mühendis olarak çalışmaya başlamıştır. En küçük kardeş Ozan ise henüz lisededir. Ortanca çocuk Esmâ ise Galatasaray Üniversitesi'nde işletme okumaktadır. Ozan okulda Arhan ailesin ferdi gibi davranarak ailenin zenginliğine öykünür. Esmâ'nın ise sınıf atlamaını sağlayacak daha farklı hedefleri vardır. Onun sınıfsal yükselme arzusu dizide evin küçük oğlu Demir'e olan tutkusunda boyut kazanır. Buna rağmen gelişen olaylar Esmâ'nın önceleri Demir ile bir ilişki yaşamasına rağmen daha sonra büyük oğul Selim ile evlenmesine yol açacaktır.

Yönetmenliğini Aydın Bulut'un yaptığı *Ihlamurlar Altında*, diğerleriyle aynı türden bir Yeşilçam klişesine değinen, zengin oğlan fakir kız aşkının, biraz da dizinin sonlandırılmaması sonucu çok daha karmaşık ilişkiler ağına dönüştüğü bir hikâyedir. Birbirlerine aşık olan ve evlenme planları yapan, birisi tersanede, diğeri ise bir tekstil fabrikasında çalışan Yılmaz ve Elif ile, Türkiye'nin en zengin ailelerinden, Elif'in çalıştığı tekstil fabrikasının (Net Şirketler Grubu'na ait Tek-Stil) da sahibi olan iki kardeş Filiz ve Ömer'in içiçe geçen aşk hikâyeleri yine sınıf temelli olarak aktarılmaktadır. Yılmaz'ın elden düşme, hurda motosikletiyle yolda giderken Ömer'in sürdüğü lüks araçla çarpışmasıyla bu dörtlünün hayatı bir şekilde çakışır. Ömer Elif'i gördüğünde ondan çok etkilenir. Yaşadığı yoksulluktan bıkmış olan ve yükselme arzusu içindeki Elif, bir süre sonra Yılmaz'dan ayrılır ve Ömer ile evlenir. Yılmaz ise iş hayatına atılarak sınıf atlar, intikam için Filiz ile birlikte olur. Dizinin sonraki bölümlerinde Yılmaz, Filiz'e gerçekten aşık olacak ve onu başına gelecek sorunlardan kurtaracaktır.

Yönetmenliğini Hilal Saral'ın yaptığı *Fatmagülün Suçu Ne* ise, daha önce sinema filmi de çekilmiş bir uyarlamadır. Dizi, Ege'nin küçük bir kasabasında ağabeyi ve yengesiyle yaşayan Fatmagül'ün hikâyesini anlatır. Nişan için kasabaya gelen Yaşaran Holding'in veliahtı Selim,

onun kuzeni Erdoğan, bölgedeki Tapu ve Kadastro müdürünün oğlu Vural ve kasabalı demir ustası Kerim'in, balıkçılık yapan nişanlısı Mustafa'yı uğurlamak için sabaha karşı sahile giden Fatmagül'e tecavüzleriyle değişen hayatlarını aktarır. Zenginlik/yoksulluk eksenini dizide yöredeki sit alanlarını satın alarak üzerlerine tatil köyleri yapmak isteyen ve bu uğurda oğlu Selim'i, arsa kanunlarını değiştirebileceği umuduyla milletvekili Turhaner'in kızıyla evlendirmeyi kafasına koymuş hırslı zengin Reşat Yaşaran ve Yaşaranların diğer fertleriyle, yörenin yerlileri (mandracılık yaparak hayatların kazanan Fatmagül ve ailesi, Fatmagül'ün nişanlısı Mustafa ve onun ailesi ile yöredeki otlardan şifa dağıtın Ebe Nine ve onun evlatlığı Kerim) arasındaki çatışmayla sunulmaktadır.

## **Dizilerde Ortak Mekân Kategorileri: Ev, İş ve Diğer Mekânlar**

### **Ev**

*Adını Feriha Koydum* dizisinde, Feriha'nın yaşadığı kapıcı dairesiyle, apartmanın üst katındaki arkadaşı Cansu'nun yaşadığı daire, zenginlik/yoksulluk ayrımının belirgin bir temsiline örnektir. Bu mekânlar sanki Peyami Safa'nın "Türk ruhunun en büyük işkencesi" olarak nitelendirerek (aktaran Gürbilek, 2004: 176) tasvir ettiği Doğu-Batı sorununun meydana getirdiği ikili karşıtlığı mekân üzerinden hikâyeleştirdiği *Fatih-Harbiye* (1931) romanının (ve bazı diğer romanlarının da), haysiyetli ama fakir Doğulu (kapıcı dairesi), zengin ama yapmacık Batılı (lüks apartman dairesi) metaforlarıyla yeniden (ve yeniden) üretimine şahit olunmasına hizmet eder. Zira, kapıcı dairesi televizyonun salonun merkezinde, yemek masasının ancak dört kişinin sığabileceği bir büyüklükte, duvarlarda *kitsch* manzara resimlerinin ve halıların asılı olduğu, yer sorunundan buzdolabının da salonun bir köşesinde bulunduğu, farklı tipteki sandalyelerin ve bir sehpanın masanın etrafına dizildiği, ucuz bibloların odanın dört bir tarafına lalettayin konulduğu, televizyonda, sehpalarda, buzdolabının üstüne yerleştirilen fırında örtülerin süs eşyası olarak yerleştirildiği, yağmur yağdığı zaman evin içine su dolmasını annenin camdaki deliklerden akan suyu kumaş parçalarıyla engellemeye çalıştığı, klasik ama samimi bir kapıcı dairesi iken üst kattaki daire renkli ve minimal mobilya-

ları, son model büyük ekran televizyonu, abajurları, aksesuarları, masaların üzerindeki moda ve magazin dergileri, duvardaki modern sanat resimleri, iç gıcıklayan iç mekân tasarımının gözcü ama mesafeli olmasıyla ile birbirinden ayrılır. Feriha'nın odası ise neredeyse herşeyin üstüste bindiği bir sıkışıklıkla (nevresim takımlarının, kitapların tepeleme yığıldığı, kapının arkasındaki askılıkta giysilerin asıldığı, Feriha'nın derslerine yatağının üzerinde çalıştığı) biraz da iç bunalırken, Cansu'nun geniş odası, büyük yatağı, evin diğer odalarındaki gibi modern sanat resimlerinin reproduksiyonları, pahalı biblolar, abajurlar, çalışma masası olan ferah bir mekândır.

*Bir İstanbul Masalı*'nda Arhan ailesinin köşkü, bahçede o gece verilen yaza veda partisi ile izleyiciye tanıtılır. Arhan'ların şirketi ARC, "5 kıta 34 ülkeye ihracat yapan, 10 binin üzerinde aileye istihdam olanağı sağlayan, Türkiye'nin lokomotif isimlerinden birisi" olarak şirketin yönetim kurulu başkanı Ömer Arhan'ın ağzından anlatılır. Bu büyüklükte bir şirkete sahip Arhanların köşkü de bir malikâneyi andırır büyüklüktedir. Açık hava partisinin yapıldığı, kapısında görevlilerin davetlileri isim sorarak içeri aldığı köşkün bahçesindeki havuz da dikkat çekicidir. Garsonlar davetlilere içki servis yapmakta, kurulan platformda davetlilerin sohbetine canlı müzik eşlik etmektedir. Öte yandan Kozan ailesinin köşkün sınırları içindeki müstemilatı orta sınıf bir ailenin sahip olabileceği müstakil bir evin de üzerinde bir büyüklüktedir. Kozan ailesi sabah kahvaltısını evin bahçesinde yapabilecek kadar şanslıdır. Gelgelelim, iki aile arasındaki sınıfsal farkı belirtmek için kullanılan belirli ayrımlar göze çarpmaktadır. Örneğin aynı saatlerde kahvaltı yapan Arhan ailesinin kahvaltısında hizmetçiler servis yapmakta, ailenin büyük oğlu Selim özellikle finans haberleri veren bir gazeteye göz gezdirmektedir. Akşam yemeğinin de yendiği geniş yemek salonu, tüm villada olduğu gibi, aydınlatması, tüm odayı kaplayan pencereleri, aynalı dolapları, antikaları ve duvarlardaki yağlı boya resimleri ile dikkat çeker. Kozan ailesinde hizmeti anne Suzan ve büyük kız Çiçek yapar, baba Cemal Kozan ise gazetenin spor sayfasına odaklanmış, günlük transfer haberlerine göz gezdirmektedir. Bölüm boyunca kabul edilen gerçek, Kozan ailesinin rahatlığının Arhan ailesinin emrinde çalışmaları sayesinde olduğudur. Bu rahatlık evin mut-

fağında çalışan Suzan Kozan ve önce Ömer Arhan'ın sonra ise Selim Arhan'ın limuzininin şoförü olan Cemal Kozan'a verdikleri ve verecekleri hizmetlerin karşılığında sunulmuştur. Arhan ailesinin zenginliğinden pay alan Kozan'ların evlerinin içi de bu nedenle klasik bir yoksul aile evinden çok farklıdır. Örneğın mobilyalar *Adını Feriha Koydum* dizisinin kapıcı dairesindekilerle kıyasla daha modern ve daha çok orta sınıf bir ailenin evinde görülecek cinstendir. Esmâ ve Çiçek'in paylaştığı odada televizyon, bilgisayar, lambalarla çevrili büyük bir ayna, duvarlarda dans resimleri kadar çiçek ve hayvan resimler ile odaya öğrenci odası havasını veren kitapların üstüste yığıldığı masalar bulunur. Sınıf bilincine sahip ve daha gerçekçi bir karakter olan ablası Çiçek ile kıyaslandığında Esmâ'nın uğraşları da kapıcı ailesi standartlarından ayrılır, onun sınıf atlama isteğinin bir göstergesi haline gelir. Örneğın Esmâ okulun dans kulübünün seçmelerine katılarak dansçı olmayı hedeflemektedir. Evin alt katındaki mutfak ise geniş katılımın olduğu bir davete ev sahipliğini kaldırabilecek kadar büyüktür. Suzan Kozan'ın çekip çevirdiğı mutfakta, akla gelebilecek tüm mutfak eşyaları bulunur, raflar kavanoz ve çeşitli ebatlarda kaplarla doludur. Son olarak evin garajında şirket yönetim kurulu başkanının bindiğı limuzinin yanısıra Demir'in yeni satın aldığı 300 bin dolarlık Ferrari'si vardır. Arabalara olan ilgisi, Demir'in arabaların motorlarından anlayacak kadar arabalarla haşır neşir olmasına yol açmış, dolayısıyla garajı bir tamirhaneye çevirmesine de neden olmuştur.

*Ihlamurlar Altında* Filiz ve Ömer'in ailesiyle oturdukları villa oldukça farklı prizmaya benzer mimari tasarımıyla dikkat çeker; geniş bir salon, geniş camekânlar, büyük bir bahçe, bahçedeki havuz ve uydu anteni, yine duvarları kaplayan resimler, masklar, aksesuarlar, Amerikan mutfaklı minimal bir iç mekân düzenlemesi ile diğeri dizilerdeki zengin evleriyle benzerlik gösterir. Elif'in ailesiyle oturduğı ev ise salonda Hz. Ali'nin kılıcının bir temsilinin yanı sıra doğa manzaralı resimleri ve Elif'in babasının siyah-beyaz resminin duvarda asılı olduğı bahçeli bir gecekondudur, uzaklardan gökdelenlerin silüetlerinin gözüktüğü Gazi Mahallesi'ndedir. Dar sokaklarında çocukların top oynadığı, ip atladığı, gecekondularda yaşayan kadınların ise dışar-

da hem sohbet ettikleri, hem de yerde pamuğu hallaç işleminden geçirdikleri bir semttedir. Annesiyle beraber aynı gecekonduda yaşayan Yılmaz, Elif ile evlendikten sonra oturmak için yine aynı semtte bir gecekondu kiralamayı düşünmektedir. Ne var ki; Elif, Yılmaz'ın kendisine gösterdiği, pencerlerinde demir parmaklıkların olduğu, dış boyaları dökülmüş bu küçük gecekonduyu beğenmez. Yılmazlar'ın gecekondusu ise annesi ve Yılmaz'ın sade ve sakin hayatlatını yansıtan tarzda, televizyon ve diğer eşyaların üzerinde dantelli örtülerin bulunduğu, salonun ortasındaki masada Yılmaz'ın açık öğretim derslerine çalıştığı, bahçeli küçük bir gecekondudur.

*Fatmagülün Suçu Ne* dizisinde yazlıkçılar, havuzlu ve geniş bahçeli lüks villalarda veya otellerde, yerliler ise taştan yapılmış beyaz badanalı, küçük ama sevimli evlerde yaşarlar. Zenginlik, bu evlerin görkemi kadar, bu görkemi tamamlayan üstü açık cipler, deniz uçakları, özel tekneler, yatlar ve palmye ağaçlarının altında verilen bol içkili, garsonların hizmet verdiği yabancı müzikli partilerle simgeleştirilir. Keza, Selim'in nişanın yapıldığı sahile deniz uçağı ile inerek gelmesi bu simgelerden başka bir tanesidir. Yoksulluk ise daha çok bu olanaklardan yoksunluktur, en çok Fatmagül'ün bir sığıntı gibi yaşadığı evde, kendisine ait bir odasının olmamasıyla ifade edilir. Fatmagül, yeğeni ile aynı odayı paylaşmakla kalmaz, aynı yatakta da uyumak zorundadır. Bu nedenle Mustafa ile yapacağı evlilik onun için bir kurtuluştur zira evlendiğinde, "kendi yatağı, dolabı, perdeleri, tabak çanağı", kendi evinde kendi anahtarı, kapısına sahip olacağını hayalini kurmaktadır.

### **İşyeri**

*Adını Feriha Koydum*'da Feriha'nın ailesi lüks apartmanın tüm işlerinden sorumludur. Feriha da zaman zaman annesi ve babasına yardım etmek için apartmanın işleriyle ilgilenir. Feriha'nın okuldan arkadaşları ise henüz öğrenci oldukları için çalışmazlar, ailelerinden aldıkları paralarla oldukça rahat bir hayat sürerler. Feriha'nın ikiz kardeşi Mehmet ise okumadığı için uzun zaman önce tamirhanede işe başlamıştır. Yoksulluğunun farkında olmasına rağmen, o da ablası gibi zenginliğe öykünür. Annesinin tabiriyle, "üç ay yememiş, para biriktirerek kendine cep telefonu al[ır]" örneğın. Diğer taraftan, gerek arka-

daş çevresi, gerekse lükse olan tutkusu nedeniyle Feriha'yı sık sık eleştirmekten geri durmaz. Örneğin Barbie bebeği ile uyuyan Feriha için, "Çöpten çıkardığı sarı bebeğe benzemek için ruhunu satar O" demekten çekinmez.

*Bir İstanbul Masalı*'nda ARC Holding, şehrin merkezinde eski bir taş binadadır. Koridorlarında kırmızı halıların dikkat çektiği, asansörün eski zamanlardan kaldığı, beyaz sütunların binanın yükünü taşıdığı, kahverengi büyük kapıların ofislere açıldığı bu binada Ömer Arhan'ın "Kartal Yuvası" olarak isimlendirdiği İstanbul manzaralı odası, klasik bir tasarımın eseri olarak geniş koltuklar, abajurlar, yaldızlı tabaklar gibi dekoratif tabaklar, avize, teleskop ve büyük bir gemi maketi ile zenginliğin ihtişamını yansıtır. Selim Arhan'ın ofisi ise, bu odaya kıyasla daha mütevazidir ama onun şirketteki konumunu gösterecek kadar büyüktür.

*İhlamurlar Altında* dizisinin ilk bölümünde Filiz'in ve Ömer'in hayatları fabrikadan daha çok, tasarladıkları kostümleri ve ihracat koleksiyonlarını pazarladıkları defileler, kokteyller ve açılışlar arasında geçer. Bu mekânlar Filiz ve Ömer'in yine onlar gibi seçkin iş insanları ve modacılar ile buluştukları; kâh flörtlerin, kâh yeni iş imkânlarının veya iş hayatındaki son gelişmelerin konuşulduğu mekânlar olarak zenginlerin hayatından kesitler sunar. Ev partilerinin yapıldığı villalar, kokteylerin olduğu otel salonları, açılış gecelerinin ve defilelerin yapıldığı AVM'ler iş hayatının bir yansıması olarak sunulur. Elif'in çalıştığı, Filiz ve Ömer'in sahip olduğu fabrika ise bünyesinde seri üretimin yapıldığı dikiş bölümü kadar, defilelerde giyilecek elbiselerin de tasarlandığı stil bölümünü bünyesinde barındırır. Elif, gün boyu herkesin aynı işi yaptığı dikiş bölümünde olduğu kadar stil bölümünde yeni elbiselerin ütüsünü yapmakla uğraşır. Özellikle defile zamanları yoğun bir tempoyla, işlerin yetiştirilmeye çalışıldığı, provaların gerçekleştirildiği, elbise çizimlerinin duvarlara asıldığı bu ofis, dikiş bölümüne oranla daha aydınlık ve geniştir. Burada gördükleri son moda tasarımlar Elif ve arkadaşının bu elbiselere bakarak bir gün kendilerinin de bu elbiseleri giyebileceklerini hayal etmelerine ve sınıf atlayabileceklerini düşünmelerine de neden olur. Bu durum aynı zamanda

Elif'in ofiste kimsenin olmadığı bir sırada bu elbiselerden birisini giyerek aynada kendisini seyrederken içeriye giren Ömer'in onu mankenlerden birisi sanmasıyla tanışmalarına vesile olacaktır. Yılmaz ise gün boyu dışarıda gelen tırlardaki yükleri kontrol etmektedir. Onun daha çok koordinasyon işlerini yürütebilmesini sağlamasını sağlayan ofisi ancak bir kaç kişinin sığabileceği büyüklüktedir.

*Fatmagül'in Suçu Ne* dizisinde Fatmagül, ağabeyi ve yengesiyile beraber bir mandıra işletir. Mandırada koyun ve keçilerden elde edilen süt ile peynir, tereyağı, yoğurt gibi süt ürünleri yaparlar ve bunlar yöredeki büyük çiftliklere satarlar. Yaşaranların düğünü için gerekli malzemeyi de onlar sağlayacaktır. Dizinin ilk bölümünde Yaşaranlar'ın şirketi hakkında, büyük bir şirket olması dışında, detaylı bir bilgiye sahip olunmaz. Ne var ki, Reşat Yaşaran'ın kasabada bulunma nedeni sadece nişan değildir. Uzun zamandır peşinde olduğu arazileri ucuz satın almak amacındadır. Milletvekili dönürüne bu arazileri gösterirken, bu bölgede yapmayı planladığı işlerden bahseder.

### **Diğer Mekânlar**

*Adını Feriha Koydum*'da mekân temsillerinden birisi de Feriha'nın okuduğu özel okuldur. Bazı sahneleri Bilgi Üniversitesi'nin kampüsünde çekilen dizinin ilk bölümünde, Feriha'nın babasının "oturacak bir bank bile yok" diyerek yakındığı iç mekânlarda minimalist bir anlayış hâkimdir. Öğrencilerin biraraya gelebileceği ortak alanın olmadığı okulun içinde, ders aralarını öğrenciler ayakta muhabbet ederek geçirmek zorundadır. Özen'in *Aşk-ı Memnu* dizisi için yaptığı, "dizideki karakterler, özenle seçilmiş nesnelere arasına yerleştirilen ve nesnelere daha iyi görünmesi için tesis edilen mankenler gibidir" (2010: 60), saptaması *Adını Feriha Koydum* için de geçerlidir. Belirli metalar arasında (giysi, araba ve benzeri) özellikle cep telefonu dizinin dramatik yapısına uygun bir şekilde öne çıkar. Dizide sınıfsal temsil incelemesi yapılabilecek diğer bir mekân ise Feriha'nın Emir ve arkadaşlarıyla beraber gittikleri kafedir. Kafe, masaların birbirine mesafeli olduğu, tavandan sarkan lambalarla aydınlatmanın sağlandığı, menüsünde farklı dillerde yemek isimlerinin yer aldığı, bol abajurlu, deri koltuklu, duvarlarda antika süsü verilmiş aksesuarların olduğu bir mekândır.

*Bir İstanbul Masalı*'nda Selim iş çıkışı kafasını dağıtmak, Demir ise daha çok eğlenme amaçlı olarak bara gider. Özellikle Demir, *playboy*-luğunun getirdiği popülariteyle genç kadınlar tarafından özel bir ilgi görmektedir. Selim'in ise patronluğa yükselmesi para peşindeki kadınların barda onun da peşine düşmesine neden olur. Ne var ki Selim bu durumdan rahatsızdır. Diğer taraftan Demir, yeni satın aldığı Ferrari'sini test etmek amacıyla yarış pistine çıkar. Burada yine kadınlar tarafından kuşatılmıştır. Kozan'ların evlerinde geçirdikleri sakin ve huzurlu zamanlara oranla Demir hayatını dışarda heyecan peşinde geçirmeye adanmıştır

*İhlamurlar Altında* dizisinde ise sınıfsal bir ayırım olarak dizide Elif ve Yılmaz'ın gittikleri Hayriye'nin düğünüyle, o sırada devam eden Filiz ve Ömer'in katıldıkları parti arasındaki geçişler verilebilir. Partinin sakin havasıyla, düğünün alaturka müzikli, bol eğlenceli havası mutlak bir tezatlık oluşturur. Yabancı müziğin çaldığı ve konukların sakince muhabbet ettikleri parti ile, dürüm arasında kebabın servis edildiği, havuz kenarında açık havada canlı müzik eşliğinde yapılan düğün arasındaki farklılık, bir sınıfsal ayırım oluşturacak niteliktedir. Dizide AVM'ler, zenginlerin ve yoksulların beraber gidebilecekleri bir mekân olarak sınıfsal ayırımı ortadan kaldıran bir unsur olarak görülebilir<sup>10</sup>. Zira, gerek zenginler, gerekse yoksullar, her ne kadar tüketim kalıpları açısından ayrılırlar da, buralarda zaman geçirirler. Elif ve Yılmaz buraya alışveriş için gelmezler. Daha çok vitrinleri dolaşmak, diğer insanları seyretmek ve zaman geçirmek için gelirler. Aslında, Yılmaz'ın AVM'lere olan tavrı nettir, "bir sürü alışveriş manyağı insan"ın bulunduğu bu mekân yerine "mis gibi Boğaz kıyısında oturma[yl]" tercih ettiğini açıkça söyler. Elif ise vitrinlerin ışıltılı dünyasına kendini kaptırılmış, burada dolaşmayı diğer insanların kendisinin yapamadıklarını (mesela göbeği açık giysiler giymeyi) yaptıklarını görerek mutlu olmayı tercih etmektedir. AVM'ler satın almasa bile

10 Diğer yandan AVM'lerden AVM'lere müşteri profili, içinde yer alan markaların kalitesi gibi açılardan farklar vardır. Bu durumu yaratan en önemli nedenlerden birisi de AVM'lerin buldukları semtlerdir. Daha alt sınıflar doğal olarak kendi oturdukları semte yakın olanları tercih ederler. Ama bu durum AVM'lerin tüm sınıflar için zaman geçirilebilme potansiyeli bulunan mekânlar oldukları gerçeğini değiştirmez.

vitrinlerde sunulanların ışıltısının ona yettiği, sadece seyrederek bile zenginlerin dünyasına öyküneceği veya o dünyaya girmeyi tahayyül edebileceği mekânlardır.

*Fatmagül'ün Suçu Ne'* de evlilik hakkında konuşmak için eve gelen Mustafa'nın ailesiyle yenilen yemekten Yaşaranlar'ın milletvekili dünürleriyle yedikleri yemeğe yapılan geçişler de sınıfsal ayrımın bir tezahürüdür. Evin hemen dışında, tepedeki lambanın altında yalın bir yemek ile lüks villanın bahçesinde bol içkili davet bir tezat oluşturur. Doğal olarak yemeklerde konuşulan konular da farklılık arz eder. Bir tarafta, evlilik hazırlıkları ve yemeğe övgü, diğer tarafta ise arazi sorunununu çözerek, Reşat Yaşaran'ın ifadesiyle, “doğayla uyumlu, doğayla içiçe” tesislerin inşası üzerine yapılan konuşmalar vardır. Yaşaranlar'ın amacı, pek tabii ki doğaya dönüş kavramının son zamanlarda çok revaçta olmasını kullanarak, ilerde değeri yükselecek arazileri şimdiden satın alarak yeni kârlar elde etmektir. Sınıf ayrımının en açık ifadesi ise Kerim'in ustasının demir atölyesinde söylediklerinde açığa çıkar: “[Selim, Erdoğan ve Vural] benim arkadaşım” sözüne karşılık, “Sen de onların arkadaşı mısın?” diye cevap verir ustası. Keza, “Onların seni taktığı yok. Şoförlüklerini yaptırmak için ararlar. Onlar senin ayarın değil” diyerek aradaki farkı belirgin biçimde ifade eder.

Dizide belirli metalar da sınıfsal ayrımın oluşması için kullanılmaktadır. Nişan hazırlıklarına yardım için gittikleri evin mutfağında Fatmagül ve yengesi ihtişama da tanıklık ederler. Reşat Yaşaran'ın eşinin, kızı Meltem'in odasına yiyecek bir şeyler götürülmesini söylemek için mutfağa geldiğinde, boynundaki büyük kolye dikkat çeker. Fatmagül'ün Meltem'in odasına gittiğinde gördüğü Meltem'in giydiği inci rengindeki büstiyer, Fatmagül tarafından yengesine, “dergilerdeki çamaşırlar” olarak tarif edilir. Artık iç çamaşırları da kostümün bir parçası olarak zenginlik tasavvuruna dahil edilmiştir.

## Sonuç

Sonuç olarak, TV dizilerinin en önemli işlevlerinden birisi yüzeyel ve sığ mekânsal simgeler üzerinden zenginliği ve zenginliği öykünmeyi empoze etmektir. Bu biçimiyle aynı zamanda tüketim

kalıplarını da değiştirmeyi hedeflerler. İncelenen TV dizileri, bir taraftan yoksulluğun artık sınıfsal bir tabanının kalmadığını gerçek yoksulluğu dizilerden dışlayarak ifade ederken, diğer taraftan sınıf atlamayı bir hayal, ulaşılması gereken bir hedef olarak benimsetme gayretine girerek bireyin tüketime kalıplarını değiştirecek bir ekonomik dönüşümün de propagandasını yaparlar. Tüketime, muktedirlerin prangası olarak emekçi sınıflara dayatılır. Kısacası, tüketime körükleyen TV dizileri, kendi ekonomilerini yaratacak kadar tüketime kültürünün içindedir. Zira, diziler aynı zamanda, zenginlerin yaşadıkları, zaman geçirdikleri mekânların ve bu mekânlarda sergilenen tüketime nesnelere reklamının yapıldığı araçlar haline gelmiştir. Dizilere sponsor olan firmaların isimlerinin dizi sonunda jenerikte akması, bu tarz mekânların dizilerde salt bu amaç için düzenlendiği düşüncesini desteklemektedir.

Aslında televizyon, yaratılmasında ön ayak olduğu tüketime kültürüne doğrudan bağlıdır. Televizyon programlarında görülen yüzeysellik (örneğin dizilerdeki zengin oğlan/fakir kız klişesi, zenginlik ve yoksulluğun temsilinin belirli metalara indirgenmesi, izdivaç programlarında maddiyatın öne çıkartılması ve benzerleri), günümüz toplumunun gündelik hayatında karşılaşılan yüzeysellikten farklı değildir. Zira, tüketime dayalı bir hayat bir yönüyle yüzeysellik gerektirir, yaşamı belirli nesnelere sahiplikle tanımlamaya yol açar. Sahip olunanlar gündelik yaşam içinde kısa sürede tüketilirler. Jean Baudrillard'ın dediği gibi, "Tüketime yeri gündelik yaşamdır" (1997: 28). Bireylere ihtiyaçları olmadıkları nesnelere satın almalarını dayatan tüketime kültürü ve buna bağlı "çoğu kez temel, biyolojik, gerçekte, doğru, belirlenmiş ya da sabit ihtiyaçlara yönelik faydaların tüketime olmaktan uzak" (Baudrillard'dan aktaran Yanıklar, 2010: 31) anlayış sonuçta ihtiyaçların sınırsızlaşmasını<sup>11</sup> ve doyumsuzluk getirecektir. Tüketime yerine

11 Diğer taraftan ihtiyaç kavramının kendisi de tartışmaları beraberinde getirir. Yanıklar'a göre bunun arkasında yatan neden ihtiyaç kavramının kendisinin bir mit olmasıdır: "[T]anınım olarak ihtiyaç giderilebilirdir ama tüketime kültürünün belirgin bir şekilde var olduğu ve tüketime idealist bir uygulamaya dönüştürüldüğü bir toplumda, insanların tüketime yoluyla karşılanması gereken belirli ihtiyaçları olduğu düşüncesi yalnızca bir mit olarak karşıma çıkıyor" (2010: 32).

en kısa zamanda yenisi ikame edilmelidir. Bu hız beraberinde de doğal olarak yüzeyselliği getirir.

Tüketim kalıpları içersinde mekân da şablona dönüşür. Artık Samsun'u, Isparta'dan veya Aydın'ı Yozgat'tan coğrafi özellikler veya kültürel varlıklar dışında ayıran açık özellikler kalmamıştır. *Taşraya Bakmak* (2006) kitabında Tanıl Bora, benzeştirici, aynılaştırıcı bir sürecin şehir ve taşra ölçeğinde de ortaya çıktığını söyler: "Sanki her yer şehir ve her yer taşra - veya hiç bir yer..." (46). Mustafa Kutlu'dan aktardığı üzere Bora, tek tip şehirlerin tek tip insanlar yarattığından bahsederken, homojenleşmenin "Balıkesir'de gördüğümüz şey[i], Niğde'de; Konya'da gördüğümüz manzara[ya] Zonguldak'ta karşı[mıza çıkarmasıyla canımızı sıktığını]" ve bu durumun eşitsizliklerin büyümesine neden olacağından söz eder (2006: 46). Dolayısıyla, televizyonun yaygınlığı ve başarısı aynı gündelik yaşamın her yerde aynı tüketim kalıplarıyla yaşanmasını sağlamasındadır. Örneğin minimalist tasarım ve duvarlardaki soyut resimler zenginlere ait mekân klişelerindenken, evin içine yayılmış ucuz biblolar veya duvarlarda asılı halılar yoksulluğu tasvir etmek için kullanılır. Fatmagül'ün kendine ait bir odasının (veya yatağının) olmaması ise aslında mekâna sahip olup olmamanın bile bir sınıfsal izlek oluşturduğuna işaret eder. Öte yandan, zengin ve yoksullar aynı tüketim nesnelere sahip oldukça yaşadıkları mekânlar da tektipleşir. İncelenen dizilerde zenginlik villalar, yazlıklar, oteller ile; yoksulluk ise gecekondu, kapıcı daireleri veya köy evleri gibi hep aynı sınıfsal kodlarla temsil edilmektedir. Bununla beraber evlerin iç mekânlarını ayıran genişlik veya darlık dışında bir fark oluşmamaya başlamaktadır. Tüketimin zorladığı kalıplar gerek zenginlerin, gerekse yoksulların yaşadıkları mekânları gittikçe birbirine benzetmektedir. Aynı aksesuarlar, mobilyalar, resimler duvarlar asılır iken, bu metalarla gündelik yaşam içinde hiç bir ilişki olmaması, onların oraya sadece bir simge yaratması için konduğu duygusunu vermektedir.

Sığ temsil aynı zamanda anlatıda da karşımıza çıkar. Aynı imkânsız aşk teması, içerikte özellikle mekân ve metalar üzerinde yapılan bir kaç değişiklikle izleyiciye buluşmaktadır. Ulaşım araçları

sınıfsal bir simge olarak dolmuş, otobüs veya taksiden, limuzine, üstü açık cipe ve hatta deniz uçağına kadar değişir. Dans veya arabalar hobiler olarak öne çıkar. Cep telefonları, kolyeler, mücevherler, iç çamaşırları kadar, Barbie bebekler, eski moda yüzükler, takılar da zenginlik/yoksulluk ayırımına göre çeşitlenir. Özel üniversiteler sınıf atlama mekânları olarak dayatılır, yoksulluk ise açık öğretime devam edenlerle simgeleştirilir. Yeşilçam'dan beri devam eden meslek kalıpları hâlâ geçerlidir. Müteahhitlik, holding yöneticiliğı, tekstil ve modacılık, milletvekilliğı, turizmciilik zenginlerin meslekleri olurken; kapıcılık, mandıracılık, şoförlük emekçilerin meslekleri olarak gösterilir. Kokteyller, açılışlar, özel davetler, açık hava partileri, havuz başı düğünler veya nişanlar, ev partileri, iş çıkışı gidilen barlar, *beach club*lar, AVM'lere karşılık Boğaz'da yapılan gezinti veya kahvehaneler karşımıza çıkar. Dinlenen müzik bile bir ayırımın sığ temsili haline gelmektedir. Yabancı müzik, ister elektronik ister klasik olsun, halk müziğı veya alaturkanın karşısına çıkartılır. Ama bunların her biri, ismi geçen TV dizilerinde olduğı gibi, zenginlik sanki tek bir gerçekmiş ve zengin olmak tüm doğruları içinde barındırmakmış gibi sunulmaktadır.

### Kaynakça

- Aktaş Yamanoğlu, Melike (2010). "Tüketim Toplumunda Genç ve Yoksul Olmak: Dışlanma Süreçleri ve Karşı Stratejiler." *Kültür ve İletişim* 13(2): 41-80.
- AnadoluJet Magazin. (2010). "Dizilerin Meşhur Ettiğı: Mekânlar." <http://www.anadolujet.com/aj-TR/anadolujet-magazin/2010/nisan/makaleler/dizilerin-meshur-ettigimekanlar.aspx>. Erişim Tarihi: 22.12.2010.
- Arman, Burcu (2007). "Sahibinden diziye kiralık." *Yeni Aktüel*. <http://www.yeniaktuel.com.tr/top104,102@2100.html>. Erişim Tarihi: 21.01.2011.
- Baudrillard, Jean (1997). *Tüketim Toplumu*. Çev., H. Deliceçaylı ve F. Keskin. İstanbul: Ayrıntı.
- Bauman, Zygmunt (1999). *Çalışma Tüketicilik ve Yeni Yoksullar*. Çev., Ümit Öktem. İstanbul: Sarmal.
- Bauman, Zygmunt (2007). *Consuming Life*. Cambridge: Polity Press.