

Araştırma Makalesi Research Article

## Yerli Televizyon Dizilerinde Toplumsal Sınıfların Manipülasyonu: Bir Göstergebilim Analizi

Manipulation of Social Classes in Domestic Tv Series: A Semiotic Analysis

Esma Gökmen, Dr. Öğr. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi Samsun Meslek Yüksekokulu, E-Posta: esma.gokmen@omu.edu.tr

<https://doi.org/10.47998/ikad.1080363>

### Anahtar Kelimeler:

İletişim,  
Televizyon,  
Yerli Dizi,  
Toplumsal Sınıf,  
Kapitalizm.

### Öz

Çalışma yerli televizyon dizilerinde toplumsal sınıfların yaşam biçimleri üzerinden bir göstergebilim analizi sunmaktadır. Çalışma örnekleme ATV’de yayınlanmakta olan Kardeşlerim dizisidir (dizinin 1. ve 2. sezonu örnekleme olarak alınmıştır). Dizide hangi toplumsal sınıfların yer aldığı, bu sınıfların yaşam biçiminin hangi göstergelerle temsil edildiği ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Elde edilen verilerden yola çıkılarak özel televizyon kanallarının yerli televizyon dizilerinde toplumsal sınıfları tasviri, toplumsal sınıf kavramı üzerine geliştirilen kuramsal yaklaşımlar bağlamında yorumlanmıştır. Nitekim özel televizyon kuruluşlarının toplumsal sınıfları manipülasyonunun, kapitalist sistem ideolojisinin yaygınlaştırma kâr ve güç odaklı yapılar olmalarına ve egemen sistemi yeniden üretmeyi amaç edinmelerine dayandığı ifade edilebilir. Çalışmada göstergebilim yönteminden yararlanılmış olup, dizinin örnekleme bölüm ve sahnelerinde toplumsal sınıflarla ilişkili gösteren ve gösterilenler belirlenmiş ve veriler tablolaştırılarak yorumlanmıştır. Sonuçta toplumsal sınıfların yerli televizyon dizilerinde aynı düzeyde temsil edilmediği, orta sınıf görünmezken, alt sınıf ve üst sınıfın belirgin şekilde görünür olduğu, sınıfların yaşam biçimlerinin ise kapitalizmin parametreleri etrafında organize edildiği ve basit ekonomik göstergelerle temsil edildiği söylenebilir.

### Keywords:

Communication,  
Television,  
Domestic Series,  
Social Class,  
Capitalism.

### Abstract

The study presents a semiotic analysis on the lifestyles of social classes in domestic television series. The sample of the study is the series “My Brothers”, which is broadcast on ATV. It has been tried to reveal which social classes take place in the series and by which indicators the lifestyles of these classes are represented. Based on the data obtained, the description of social classes in the domestic television series of private television channels was interpreted in the context of theoretical approaches developed on the concept of social class. As a matter of fact, it can be stated that the manipulation of social classes by private television companies is based on the fact that they are profit and power-oriented structures that disseminate the ideology of the capitalist system and that they aim to reproduce the dominant system. In the study, the semiotics method was used, and in the episodes and scenes of the series in the sample, the signifiers and the signifieds related to the social classes were determined and the data were interpreted by tabulating. As a result, it can be said that social classes are not represented at the same level in domestic television series, the middle class is invisible, the lower class and upper class are clearly visible, and the lifestyles of classes are organized around the parameters of capitalism and represented by simple economic indicators.

Araştırmacı Orcid ID / Researcher Orcid ID : 0000-0002-9327-4558

Geliş Tarihi / Submitted : 01.03.2022

Kabul Tarihi / Accepted : 24.08.2022

Gökmen, E. (2022). Yerli televizyon dizilerinde toplumsal sınıfların manipülasyonu: Bir göstergebilim analizi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (60), 186-225. <https://doi.org/10.47998/ikad.1080363>

## Giriş

Dünyada sanayi devriminin ardından, liberal ekonomi politikalarıyla ortaya çıkan gelişmeler, kapitalist sistemin ideolojik yayılımını beraberinde getirmiştir. Kapitalizm kendini ideolojik üretim ilişkileri ile yeniden üreten bir ekonomi-politik sistem olarak tüm dünyada önemli bir dönüşümün temelini oluşturur. Kapitalizmin ve bu sistemin ideolojisinin dünyada yayılımını sağlayan araçların başında ise hiç kuşkusuz medya gelir. Medya ve onun en güçlü mecralarından biri olan televizyon, ürettiği ideolojik söylemler aracılığı ile kapitalizmin ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel alanlardaki yayılımını sağlayan en etkili araçlar olarak değerlendirilir. Bu düşünceyi temellendiren yaklaşımların başında Frankfurt Okulu gelir. Marksist yaklaşımcılardan oluşan Frankfurt Okulu'na göre, kapitalist toplumlarda gerçekleri üreten burjuvazidir ve bu gerçekler kültür endüstrilerinde işlenir. İdeolojinin gerçekliği çarpıtma özelliği vardır. Bunu yapma nedeni, eşitlik içermeyen güç ve iktidar ilişkilerini gizlemek ve var olan sisteme meşruiyet kazandırmaktır (Yaylagül, 2016: 99). Okulun önde gelen üyeleri Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse ve Walter Benjamin Marksist bir perspektifle kapitalizm eleştirisi yaparlar. Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisi olarak nitelendirdikleri kitle iletişim araçlarının, insanlar üzerinde tahakküm kurduğunu düşünür. Bu araçlar kapitalist sisteme karşı geliştirilen yaklaşımlara engel teşkil ederken, kitlelerin mevcut sistemle bütünleşmesini sağlarlar. Kültür endüstrileri medya ve eğlence alanını içerir; “eğlence ürünlerinin üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerini büyük şirketler kontrol ederler”. Bu sebeple onlar tarafından üretilen ürünler de en çok kâra ulaşmak için emtia biçiminde üretilir. Bu ürünler, kapitalizmin egemen değerlerini yeniden üretmek için vardır. Gazeteler, radyo ve sinema, özgürlük düşüncesini değil egemen ideolojiyi yaymayı amaç edinir (Yaylagül, 2016: 104-105). Kitle iletişim araçlarının kapitalist sistemin odaklarının yeniden üretilmesini sağlayan ideolojik araçlar olduğunu düşünen eleştirel yaklaşımlardan biri de İngiliz Kültürel Çalışmalar Geleneği'dir. Bu yaklaşımda medya vasıtası ile bireylere aktarılan içeriklerin metin olarak çözümlemesi gerçekleştirilir. Bu gelenek açısından medya metinleri “kapitalist sınıfın hegemonyasını ve kapitalist ideolojiyi yeniden üreten materyaller olarak görülmektedir” (Yaylagül, 2016: 134). Bu geleneğin önde gelen isimlerinden Hall'e (1978) göre medya kapitalist sınıfın çıkarlarını içeren metin ve içeriklerin yeniden üretimini yapar. Medyanın bu içerikleri üretimi ideolojik bir üretimdir. Teorisyen, medyanın kendi içinde haber değeri içeren olayları basit ve şeffaf biçimde yansıtmadığını ve egemen sisteme hizmet eden ideolojik bir üretimin gerçekleştiğini dile getirir (1978: 53). Eleştirel Marksist yaklaşımcılardan biri olan Louis Althusser ise, kitle iletişim araçlarını Devletin İdeolojik Aygıtları<sup>1</sup> (DİA) olarak ele alır. Ona göre DİA'ları Devletin Baskı Aygıtı'ndan<sup>2</sup> ayıran şey, baskı aygıtının “zor kullanarak”, DİA'larına ideoloji kullanmak suretiyle işlemedir. Yazara göre, üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini büyük oranda mümkün kılanlar DİA'lardır (2000: 39). “Devlet (Baskı) Aygıtının “kalkanı” ardında üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini de büyük ölçüde sağlayanlar ... DİA'lardır” (Althusser, 2000: 39-40).

1 Dinî DİA (değişik Kiliseler sistemi, Öğretimsel DİA (değişik, özel ve devlet "okullar") sistemi), Aile DİA'sı , Hukukî DİA , Siyasal DİA (değişik partileri de içeren sistem), Sendikal DİA, Haberleşme DİA'sı (basın, radyo-televizyon vb.), Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.) bkz Althusser, 2000, s.33-34.

2 “Marksist teoride, devlet aygıtının şunları kapsadığını hatırlatalım: Hükümet, Yönetim, Ordu, Polis, Mahkemeler, Hapishaneler vb. ki bunlar bundan böyle bizim devletin Baskı Aygıtı adını vereceğimiz şeyi oluştururlar” bkz. Althusser, 2000, s. 33.

Kapitalist dünyada, medya dâhil olduğu ekonomik ve siyasi yapının gerek ürünü, gerekse ekonomik ve siyasi fonksiyonlara sahip olan endüstriyel bir yapıdır. Bu doğrultuda, medya yalnızca enformasyon üretme mekanizması değil bir yandan da kapitalizmin mantık ve normları temelinde işleyen ticari birer örgüttür. Bu bakımdan, medyayı içeren her bilimsel araştırmanın kapitalist toplumsal düzeni dikkate alması ve incelemesi gerekir (Bulut, 2009: 7). Günümüz dünyasında medyanın önemi bilhassa bireylerin algı, fikir ve inançlarını şekillendirebilme gücüne dayanmaktadır. Nasıl ki çatışma ve savaş durumlarında medya öncelikle kullanılan propaganda aracı oluyorsa ekonomik ve politik amaçların gerçekleştirilmesi sürecinde de öncelikle akla gelen medyadır. Bu sebeple medyayı kontrol altına alarak tüm toplumların amaçları, fikirleri ve algılarını etkileme düşüncesi çoğu güç sahiplerince medyayı vazgeçilmez hale getirmekte ve medya sistemi toplumun güç beklentilerinin temel işareti ve ortamı olmaktadır (Katırcıoğlu, 2011: 13).

Medya toplum ilişkileri düzeyinde gerçekleştirilen analizlerde televizyonun kitle iletişim araçları içerisinde özel bir yere sahip olduğu ifade edilmektedir. Bunun sebeplerinden biri televizyonun içsel özgün özelliklerine dayanır. Farklı bir sebebiyse televizyonun toplumu etkileme gücünün yüksek oluşu ve gündelik hayatta yoğun olarak kullanılması ile ilişkilidir (Kaya, 2001: 202). Televizyon örgütlenmiş merkezi temsil sistemi olarak tanımlanabilir. Sözü edilen temsili televizyon programları olarak isimlendirilen anlatı türleriyle gerçekleştirir. Bu temsil örgütlenmiş bir temsildir, bunun nedeni televizyonun “bir endüstriyel egemenliğin materyal üretim ve ilişki tarzını meşrulaştıran faaliyetler ağını düzenleyen medya endüstrisinin gözde parçası” olmasıdır (Erdoğan, 2009: 38). Televizyonun paketlenmiş anlatılarının tamamı gündelik yaşamın çeşitli yönlerini farklılaşan biçimlerde temsil eder (Erdoğan, 2009: 40). Televizyon, ortaya çıktığı günden bu yana hiç kuşkusuz toplumları en fazla etkileyen kitle iletişim araçlarından biri olmuştur. Ancak televizyonun bu gücünü yeni iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle ve özellikle son 10 yıldır hızlı bir gelişme gösteren dijital platformlarla ve sosyal medya ile paylaşmak durumunda kaldığı söylenebilir. İnternet teknolojisinin gelişimiyle beraber, televizyon yayıncılığında büyük bir dönüşüm süreci başlamıştır. Bilhassa web 2.0 dönemi ile birlikte televizyon kanalları, yeni medyanın güç ve etkisinin bilincinde olmaları nedeniyle, sosyal medya platformlarından yararlanma yoluna gitmiş, bu platformlar üzerinden içerik paylaşmaya başlamışlardır. Televizyon yayıncılığı artık içerik paylaşımını yalnızca geleneksel medya araçları üzerinden değil, “televizyon kuruluşlarının kurumsal web siteleri, sosyal medya ve video paylaşım siteleri ya da medya kuruluşlarının geliştirdikleri çevrimiçi video izleme platformları” üzerinden gerçekleştirmektedir (Dikmen, 2017: 425). Tokgöz’e (2015: 411) göre sosyal medya araçları (Facebook, Twitter vb.) bireylere “zamansal ve uzamsal alanları ve sınırları” ortadan kaldıracak şekilde iletişim imkânı sağlamaktadır. Nitekim, yapılan araştırmalar dijital yayın platformları ve sosyal medyanın geleneksel televizyon karşısında ne kadar önemli bir yer edindiğini gözler önüne sermektedir. Günümüzde yaşanan teknolojik gelişmeler, televizyon yayıncılığı alanında dijitalleşmeyi sağlamış ve bu alanda hizmet veren çok sayıda şirket ortaya çıkmıştır. Bu şirketler dijital televizyon yayıncılığını yalnızca televizyondan değil mobil cihazlardan, tablet ve bilgisayarlardan da

gerçekleştirebilmektedir. Artık yalnızca televizyon yayıncılığı yapan şirketler değil aynı zamanda internet ve mobil iletişim sektörlerinde yer alan şirketler de dijital televizyon yayıncılığı alanına girmeye başlamıştır. “Vodafone Tv, Apple Tv, Puhu Tv, Blu Tv” gibi çok sayıda dijital platformun bir kısmı yalnızca mobil cihazlar ve tablet üzerinden TV yayıncılığını sürdürürken bir kısmı da televizyon, bilgisayar, mobil cihaz ve tabletlerde TV hizmetini sağlamaktadır (Koyuncu, 2017: 318). Bu anlamda, geleneksel televizyon, dijital TV platformları ve sosyal medyanın gücünden yararlanmak suretiyle kendisini yeniden üretme mücadelesini sürdürmekte ve bu platformlar aracılığıyla yeni medya düzenine ayak uydurmaya çalışmaktadır.

Televizyon bireylerin ilgisini, gerçek olaylardan gösterilerle, daha da ötesi olayları gösteriye çevirerek aktarmaktadır. Bu durum, bireyleri yalnızca izleme eylemi içine hapseder. Televizyonun bireyleri gerçek hayatlarından soyutlayıp uyuşturduğu yönündeki iddiaları, televizyonun bu yönü destekler niteliktedir. Televizyon kanallarında görev yapanların şüphesiz uyuşturma gibi bir istekleri bulunmaz. Özellikle haber departmanında görev yapanlar aksine işlerinin izleyicileri daha uyanık kılmak olduğunu iddia ederler. Fakat sosyoloji örgütsel düzenin o kurumda görev yapanların hedeflediklerinden farklı etkiler ortaya çıkarabileceğini gösterir. Televizyonda bir programın üç amaçla oluşturulduğu söylenebilir: eğlendirmek, bilgi vermek ve eğitmek. Fakat yapılan programlarda yoğunlukla eğlence ögesi diğer iki öge üzerinde egemen olmaktadır (Groombridge, 1976: 27).

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 (Küçükdoğan, 2009: 72). Bununla birlikte, televizyon kanallarından bize aktarılan ileti ve metinlerin eğitim, bilgi ve düşünce ile ilişkisi büyük anlamda kesilir. Televizyonda sunulan eğlence saf ve zararsız bir boş zaman ya da hoşça vakit geçirme etkinliği değildir, aksine televizyondaki eğlence içeriğinin iş dışı vaktin sömürgeleştirilmesi biçiminde değerlendirilip analiz edilmesi gerekir (Erdoğan, 2001: 181).

Medyanın ve bilhassa da televizyonun “eşitlemeci ve homojenleştirici” yanı program yapımcıları açısından temel esas kabul edilmekte, bu bağlamda yapımcıların her biri yüksek izlenme oranlarına ulaşmayı amaçladığından, kesin olarak reddedilme olasılığı en az olan programları yeğlemektedir. Program yapımcıları bu düşünce ile gerek ulusal gerekse uluslararası alanda programlarını yüksek izlenme oranlarına ulaşabilmeleri hedefiyle oluşturmaktadır. Öykülerin gelişim özelliklerinin, kamera kullanımının, montaj tekniklerinin basitliğinin temelinde daima en yüksek izleyici kitlesine erişme amacı vardır (Şentürk, 2010: 188). Üretilen programlardan sağlanacak gelir direkt olarak izlenme oranlarına bağlıdır ve bu sebeple bu oranlar program biçim ve içeriğinin belirlenmesinde daima temel alınan verileri oluşturur (Ural, 2010: 120).

Küçükdoğan'a göre de (2009: 70) günümüzde kitle iletişim araçları oldukça geniş bir kitleye erişebilmek adına, fazla sayıda üretilip satılmakta ve dolayısıyla iki tür mantığa hizmet etmektedir: "sanayi ve ticaret mantığı". Kitle iletişim araçlarının temel gücünü toplum bireylerinin bakış açılarını biçimlendirmede elde ettiği söylenebilir. Hiç kuşkusuz televizyonu, kişisel bir araç biçiminde değil de toplumsal yönü ve etkisi ile değerlendirirsek sözü edilen gücü daha da güçlü hale getirdiğini söyleyebiliriz. Televizyon hülyalara dalmaya benzetilebilir. Hülyaları hülya haline getiren, bilinçli kontrolümüzün olmamasıdır. Hülyaların çekiciliği, zihnimizin önünden geçen pasifçe ve zevk duyarak teslim olduğumuz imajlara dayanır (Esslin, 2001: 43). Televizyon ortak hülyaları hiç durmaksızın evlerimize değin taşımaktadır. Bu durum, televizyonda reel ile kurgu, reel dünya ile fantezi dünyası arasındaki ayrılığın bulanıklaşmasını ifade eden televizyonun temel niteliğidir (Esslin, 2001: 43). Televizyonda sunulan görüntülerin evreni tahmin edilemeyecek ölçüde acımasızdır. Görüntülerle dünya ve kişiler arasında bir etkileşim oluşturulur. Görüntüler anlık olmaları ve olanları sunmaları bakımından izleyicilere anlama imkânı ve zamanı sağlamaz. "Buyrunusal" bir özellik de taşırlar, çünkü izleyicilere gördükleri her ne ise ona inanmalarını aşırı ve o olmaksızın olan biteni kesinlikle anlayamayacağımız izlenimini oluştururlar. Bireyler genel olarak olan biteni anlamlandıramaz, sadece görüntüye odaklanır ve görüntünün devamlılığına karşı herhangi bir tepki veremez ve neticede ona aktarılan doğru bir bilgi mi yanlış bir bilgi mi olduğunu algılayamaz (Küçükdoğan, 2009: 71).

Televizyonun en yaygın anlatı formlarından biri dizilerdir. Bunun sebebiyse dizilerin seyircinin ilgi ve merakını çekme konusundaki etkisidir. Diziler yaşamın farklı alanlarına ilişkin içerik ve görüntü unsurları ile toplumun gündeminde yer almakta, birer popüler kültür biçimi olarak seyircilerin yaşam pratiklerini belirlemede önemli bir güç oluşturmaktadırlar (Geçer, 2015: 22). Bilhassa majör televizyon kanalları için televizyon dramasının ağırlıklı bir önemi vardır. Bu kanallar yer verdikleri tüm dramalar için söz konusu olmasa dahi ana-yayın kuşağında haftada en düşük ihtimalle bir ya da iki ayrı, önemli bir yapımla değerlendirilebilecek ve televizyonculuğun ünlü simalarının bulunduğu dramalara yer vermeye gayret ederler (Çelenk, 2005: 274).

Televizyon dizileri farklı toplumsal sınıfların yer aldığı ve bu sınıflara ve yaşam biçimlerine dair önemli imajların aktarıldığı anlatılardır. Dizilerde toplumsal sınıfları tanımlayıcı çok sayıda gösterge ile karşılaşılabilir. Bu göstergeler dizilerde toplumsal sınıf olgusuna nasıl bakıldığını, hangi sınıfların ne oranda temsil edildiğini, sınıfların hangi özelliklerle ve yaşam pratikleri ile betimlendiğini ortaya koymasından önemlidir. Dizilerde toplumsal sınıflara dair aktarılan verilerin televizyonun ekonomi-politiği ile de ilişkisi de ortadadır. Kapitalizmin en önemli mecralarından biri olan televizyonun toplumsal sınıf olgusuna bakışı kapitalist ideolojinin bakışı ile eş değerdir. Bu durum televizyonun kapitalizmin ekonomi-politik ve kültürel yayılımını sağlamak için kullanılan temel araçlardan biri olmasına dayanır. Buna dayanarak bu çalışma yerli dizilerde sözü edilen ideolojik manipülasyonun nasıl gerçekleştirildiğini belirlemeyi amaçlamaktadır.

Toplumsal sınıfların dizilerde nasıl temsil edildiği, hangi sınıfların daha çok yer aldığı, sınıfların hangi özelliklerle ve yaşam pratikleri ile betimlendiği göstergibilim yöntemi ile ortaya çıkarılacak olup, bu veriler kapitalizm ve toplumsal sınıf ilişkisi bağlamında yorumlanacaktır.

Çalışmada yerli televizyon dizilerinde toplumsal sınıfları göstergibilim yöntemi ile incelemek amaçlanmaktadır. Bu çerçevede örneklem olarak yerli televizyon dizileri içerisinde farklı toplumsal sınıflara ilişkin yaşam pratikleri ve göstergelerini içeren ve ATV’de yayınlanmakta olan (ilk bölümü 20 Şubat 2021’de yayınlandı ve yayınlanmaya devam ediyor) “Kardeşlerim” dizisi seçilmiş ve bu dizide toplumsal sınıfların hangi göstergelerle ekrana getirildiği, hangi toplumsal sınıfın daha çok temsil edildiği, farklı sınıflara ilişkin göstergelerin nasıl bir anlam içerdiği ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Buradan yola çıkılarak, dizilerin toplumsal sınıflara bakışı, “toplumsal sınıf” kavramına ilişkin kuramsal yaklaşımlar etrafında yorumlanmıştır. Bu analiz dizilerde toplumsal sınıfları betimlemek üzere aktarılan göstergelerle, kapitalizmin ekonomi-politiğine dair bir eleştiri ve sorgulama alanı açması açısından önemlidir. Dizilerin toplumsal gerçeklik düzleminden soyutlayarak aktardığı sınıf temsilleri onu izleyen kişilerin hayatı anlamlandırmaları açısından da önemli bir yanılsama yaratacaktır. Bu sebeple bu çalışma, dizilerin toplumsal gerçekliği sınıfların yaşam temsilleri açısından nasıl dönüştürdüklerini görmemizi sağlayacak olması bakımından da önemlidir.

### **Yerli Televizyon Dizilerinde Toplumsal Sınıflar**

Türkiye’de özel televizyon kanalları ortaya çıktığı günden bugüne değin yerli dizi sektörü önemli bir ivme kazanmıştır. Art arda ekrana getirilen yerli diziler televizyon yayıncılığının önemli bir dönüm noktasını oluşturur. Bu çalışma yerli televizyon dizilerinde toplumsal sınıfların hangi göstergelerle yansıtıldığını belirlemeyi amaçlamaktadır. Bu sebeple öncelikle yerli dizilere, ardından da toplumsal sınıf olgusuna değinilecektir.

### ***Yerli Televizyon Dizilerinin Temel Karakteristiği***

Türkiye’ye dizi-anlatı “gazete tefrikaları, çizgi romanlar ve radyodaki arkası yarınlarla” girmiştir ve daima sevilen ve takip edilen bir anlatı biçimi olmuştur. Bununla birlikte 1970’li ve 80’li yıllar süresince TRT televizyonunda yayınlanan “Kaçak, Jane Eyre, Aşağıdakiler ve Yukarıdakiler, Kökler, Köle Isaura, Dallas, Hanedan” gibi birçok yabancı dizi, Türkiye’de dizi furiasının başlangıcını oluşturur (Çelenk, 2010: 21). Özel televizyon yayıncılığının başladığı 1990’ların sonu ve 2000’li yıllarda ise eşi benzeri görülmemiş bir “dizi fenomeninin” ortaya çıkışına şahit olunmuştur. İstanbul kısa süre içerisinde çok hızlı bir gelişme kaydeden bir dizi sektörünün merkezi haline gelmiştir. Reklam aralarıyla beraber yaklaşık iki saat boyunca ekranda kalan çok sayıda dizi, majör televizyon kanallarının prime-time denilen ana yayın kuşağını hızlıca doldurmuştur. Alışıl gelmiş “serial” formuna göre bölümlerinin her biri epeyce uzun olan yerli dizilerin ekrana getirilecek yeni bölümlerinden önce bir saat süren özet bölümleri de yayınlanmaya

başlamıştır. Bu sayede yerli diziler Türkiye’de akşam coşkusunun ve aile ile birlikte evde vakit geçirmenin en temel formu olmuştur (Çelenk, 2010: 21).

Türkiye’de radyo ve televizyon yayıncılığındaki en büyük dönüm noktası 1990 yılında dönemin Cumhurbaşkanı olan Turgut Özal’ın oğlu Ahmet Özal ile beraber Cem Uzan’ın, Magix Box şirketi altında “Star 1” kanalını kurması ve bu kanalın Federal Almanya’dan Türkiye’ye yayın yapmaya başlamasıdır. Star 1 kanalı ile başlatılan özel televizyon yayıncılığı, 1992 yılı itibariyle eklenen diğer kanallarla birlikte önemli bir gelişime kaydetmiştir (Adaklı, 2001:234). Türkiye’de radyo ve televizyon yayıncılığının, 1990’lı yıllara değin, radyoda başlangıcından itibaren ilk 10 yıl süren özel telsiz tekeli süreci de dâhil olmak üzere devlet denetimi ile sürdürüldüğü söylenebilir. 1990’lı yıllarla birlikte ise radyo ve televizyon kuruluşlarının artmasına ve medyanın bir endüstri alanına dönüşmesine şahit olunmuştur (Kejanlıoğlu, 1998). Nitekim, televizyon yalnızca bir teknoloji olarak değerlendirilemez, o bir taraftan da toplumsal, kültürel ve endüstriyel bir sistemdir (Mutlu, 1991: 16).

Çelenk (2005:300), 1993 yılı itibariyle sayıları giderek artan özel televizyon kanallarında, “Talk- show’lar ve tartışma sohbet programları” ile beraber çok sayıda yabancı dizi ile birlikte az sayıda yerli dizinin ekrana getirildiğini ve televizyon dramasının bu tarihten itibaren yaygın formlardan biri haline geldiğini söyler: Bu yıllarda “gündüz kuşağında HBB’de ‘Donna Beija’, ‘Marielena’, ‘Stellina’ ve ‘Zavallı Marcella’; Show Tv’de ‘Yalancı İsabella’ ve ‘Madeline’; İnterstar’da’ Cesur ve Güzel” gibi bir çok pembe dizinin (soap opera) ekrana getirildiğini ve ilgi ile izlendiğini dile getirir. 1993 yılında yayın hayatına başlayan özel televizyon kanalları da bilhassa prime-time’da ekrana yerli dizileri getirmeye başlamıştır: “Show Tv’de Ferhan Şensoy’un ‘Varsayalım İsmail’ adlı komedi dizisi, Kanal 6’da Ayşen Gruda’nın başrolünü oynadığı ‘Ana’ ve farklı kanalları dolaşarak bugüne kadar gelen ‘Mahallenin Muhtarları’ adlı diziler, HBB’de ‘Ortaklar’ yayınlanmaktadır” (Çelenk, 2005:301). Bununla birlikte 2006 yılında Dubai merkezli MBC yayın kuruluşuna Gümüş ve Ihlamlar Altında dizilerinin” satışının yapılması ve bu dizilerin yurtdışında büyük bir ilgi ile karşılanması da Türkiye’nin yerli dizi ihracatının başlangıcını oluşturur (Çelenk, 2010: 22).

Televizyon dizileri, herhangi bir öyküyü merak oluşturan, esrarengiz ve heyecanlı şekilde anlatma işlevi ile izleyicilerin çok sayıda duygusal gereksinimine cevap vererek ilgi odağı olmuş, en fazla seyredilen yapımlar arasına girmiştir. Dizilerin izleyicide oluşturduğu bu ilginin esası, onlarda ortaya çıkardığı düşünsel ve hissi doyumdur (Cereci, 2014: 5-6). Dizilerin tek bölüm halindeki dramalara kıyasla en büyük artışı, aslında bu biçimin katı kurallarla çevrilmiş olarak görünmesine rağmen televizyonun diğer eğlence formatlarına göre en esnek program türü olmasıdır. Diziler, yayında kaldıkları süreçte seyircilerden gelen geri bildirimler çerçevesinde yön değişikliğine uğrayabilirler. Yapım ekibinin tüm haftalarda programı seyretme olanakları bulunduğu, hatalarını gidermeleri de mümkündür (Mutlu, 1991:218).

Özel televizyon kanallarında gösterime sunulan diziler içinde birçok bireyin modern hayattaki ilişkilerini anlatan diziler söz konusudur. Bu dizilerde karı-koca arasındaki sadakat; romantik aşkla ve kısa zamanlı ilişkilerle yer değiştirirken, rekabeti temel alan bir başarı biçimi temsil edilir. Aşk, entrika ve çok sayıda oyuncu ile temsil edilen diziler ABD’nin pembe dizileri ile benzer nitelikler taşır (İnal, 2001: 280). Türk

televizyonlarında drama türü içinde önemli bir temsil oluşturan anlatı türlerinden “süren serialler”, geleneksel anlatı düzenini tümüyle kırarlar. Anlatının sonlandığı bir çözüm seyirci için de beklenen bir durum değildir. Aksine dizinin izlenmesini sağlayan son çözümün bulunmayışı ve süregelen gerilimli akıştır. Dönüşüm yaşayan karakterler arasındaki zıtlıklar seyirciyi muhtemel fakat görelî çözümlere odaklamakta ve merak içinde diziyi izlemesini sağlamaktadır (İnal, 2001: 264).

İnal’a göre (2001: 266), televizyon, görselliği öne çıkan bir araç vazifesiyle kendine has bir anlatım biçimi yaratmıştır. Bu anlatı sonlanmama ve metinsel kapanmanın olmayışı özelliklerini taşır. Bu özellik anlatı türlerinden “seriler” için ancak daha çok “süren serialler” için geçerli bir özelliktir. Televizyonda “süren serialler” giderek daha yaygın olarak kullanılan bir anlatı biçimini temsil etmekte ve diğer türlere etki etmektedir. Bununla birlikte, ortaya çıkan türlerin her birinin televizyon anlatısının genel özellikleri ile bağı temelinde ele alınması gerekir. Bu durumla ilişkili olarak türler giderek birbirleri ile kesişmekte ve alt-türler ortaya çıkmakta, mevcut türler ise zamanla değişim geçirebilmektedir.

Yerli dizilerle ilişkin olarak yapılacak bir yorumda işaret edilmesi gereken şey, 1990’lı yılların ikinci yarısı itibariyle sayısızca yerli dizi ile karşılaştığımız ve dizilerin anlatım dillerinin “zihinsel örüntülerimize” etki ettiğiidir. Bu konu ile alakalı olarak dikkat edilmesi gereken bir başka şey de, zihniyet örüntüleri ile televizyonun dizi anlatısı ilişkisinin tam manasıyla açık biçimde görünmediğidir. Bu ilişkiyi anlamlandırmanın zorluğu bir tarafa, “anlatı ormanında karşılaştığımız bu ağacın fazlasıyla yakınında bulunuyor olmamız, ağacın gövdesini ve etrafa istilacı bir haşmetle yayılan kollarını tümüyle görmemizi de engelliyor” denilebilir. Aslında bu yorumlamanın televizyon veya dizi sektörünün dinamikleri temelinde onların içinden yapılması gerekmektedir (Çelenk, 2010: 27).

### ***Toplumsal Sınıf Kavramı Üzerine Yaklaşımlar***

Toplumsal sınıf, bir toplumu oluşturan bireylerin ekonomik, sosyal ve kültürel özelliklerinin niceliği açısından hiyerarşik biçimde bölümlenmesi olarak ifade edilebilir. Medya kuruluşları ise, kültür ürünleri vasıtası ile bu sınıf çıkarlarını meşrulaştırma ve güçlendirmeyi sağlayan düşünce ve inançları taşıyan ideolojik söylemleri üreten araçlardır (Ayvaz ve Livberber, 2019: 1141). Marx ve Weber tarafından “çağdaş toplumsal tabakalaşma ve sınıf kuramları ile sınıf çözümlenmeleri”nin temeli toplumsal sınıf ve katmanları olarak tanımlanan kuramlara dayandırılır (Aslan, 2012: 57). Marx, toplumların Sanayi Devrimi ile karşılaştığı ekonomik, toplumsal, politik farklılaşma ve dönüşümleri ve ilişkileri algılayabilmek ve ifade etmek amacıyla sistematik bir sınıf kuramı ortaya koymuştur (Aslan, 2012: 58). Marx ve Engels’e göre, “şimdiye kadarki bütün toplumların tarihi, sınıf mücadelelerinin tarihidir”:

Özgür insanlarla köleler, patrisyenlerle plebler, baronlar ve serfler, lonca mensubu yurttaşlarla kalfalar, kısacası ezenlerle ezilenler arasında her zaman çelişki vardı, bunlar birbirlerine karşı kâh gizli kâh açık kesintisiz bir mücadele yürüttüler, her defasında tüm toplumun devrimci bir dönüşümüyle veya mücadele eden sınıfların beraberce çöküşüyle sonuçlanan bir mücadeleydi bu (2018: 52).

Tarihte eski çağlara baktığımızda, hemen hemen her alanda toplum bireylerinin bütünüyle ayrılmış zümreler biçiminde örgütlendiği görülebilir, toplumsal konular



açısından muhtelif bir kademeleşme söz konusudur: “Eski Roma’da patrisyenler, şövalyeler, plebler, köleler vardır. Orta Çağ’da feodal beyler, vasaller, lonca mensubu yurttaşlar, çıraklar, serfler -bu sınıfların hemen her biri içinde ayrıca kendine mahsus kademeler- bulunur” (Marx & Engels, 2018: 52-53).

Büyük sanayi, Amerika’nın keşfi ile kurulan dünya pazarını yaratmıştır. Dünya pazarında, ticaret, gemicilik, karasal iletişimde çok büyük bir ilerleme kaydedilmiştir. Bu durum sanayinin yüksek düzeyde gelişmesine ve büyümesine yol açmış ve bu sayede burjuvazi gelişmiş, sermaye varlığını güçlendirmiştir ve Orta Çağ’ın feodal sınıflarını geride bırakmıştır (Marx & Engels, 2018: 54). Feodal toplumun yıkılışı ile doğan burjuva toplumunun sınıf çelişkilerini yok ettiği söylenemez. Sadece eskilerinin yerini yeni sınıflar, yeni egemenlik koşulları, yeni mücadele biçimleri almıştır. Fakat burjuva çağı, sınıf çelişkilerini basitleştirme yoluyla kendini yeniden üretir. Toplumun tamamı giderek iki karşıt gruba, çatışan sınıfa bölünmektedir: “Burjuvazi ve proletarya” (Marx & Engels, 2018: 53).

Engels’e göre (2003: 8), materyalist anlayış açısından tarihte egemen olan şey “maddi yaşamın üretimi ve yeniden üretimidir”. Fakat bu üretimin ikili bir karakteri vardır. Bir taraftan yaşam araçları olan beslenme, giyinme ve barınma nesnelere ve bu nesnelere gerekli kıldığı araçların üretimi, diğer taraftan bizzat insanın, türün üretimi. Belirli bir tarihsel süreç ve ülkede var olan bireylerin içinde bulunduğu toplumsal kurumlar, sözü edilen iki çeşit üretimin, bir taraftan emeğin diğer taraftan da ailenin eriştiği gelişme düzeyinin belirlenimi altındadır. Emek tarafından erişilen gelişme düzeyi hangi oranda düşük ve “toplam emek ürünü ve bunun sonucu, toplumun sahip olduğu servet ne kadar az ise, kan bağına ağır basan etkisi toplumsal düzen üzerinde o kadar çok belirleyici görünür”. Fakat kan bağı ile karakterize olan bu toplumsal yapı etrafında, emeğin üretkenlik durumu gittikçe yükselir ve bununla birlikte, “özel mülkiyet ve değişim, servetler arasında eşitsizlik, başkasının emek gücünden yararlanabilme olanağı”, neticede sınıflar arasında var olan zıtlıkların özü gelişme gösterir. Kan bağı temeli ile kurulmuş olan eski toplumsal düzen yeni ortaya çıkan toplumsal sınıflar arasında yaşanan çatışmalarla birlikte değişime uğrar. Onun yerini bundan böyle, kan bağı ile inşa edilmiş topluluklardan ziyade, herhangi bir ülkede varlık gösteren toplulukların meydana getirdiği devlet temelinde yapılanan, aile rejiminin tam anlamıyla mülkiyet rejimince inşa edildiği bugüne değin ulaşan yazılı tarihi şekillendiren sınıflar arası çatışma ve sınıflar savaşımının artık içinde serbestçe gelişim gösterdiği yeni bir toplum alır (Engels, 2003: 8).

Marx’a göre kapitalist sistemde, sermayeye yani üretim araçlarına sahip olan burjuvazi, ücretli-işçilerin oluşturduğu proletarya ve toprak güçlülere olmak üzere üç büyük sınıftan söz edilse de genel olarak sınıf kuramı burjuvazi ile proletarya arasında geçmişten bugüne değin var olan sınıf mücadelesi ile temellenir. Bu anlamda Marx için toplumsal sınıflar, söz konusu sınıf çatışmasının ekonomi-politiğini çözümlenmek adına “üretim araçları sahipliği, artı değer üretimi ve dağıtımı, emeğin sömürsü ve kontrolü” çerçevesinde betimlenir. “Kapitalist/burjuvazi” ve “proletarya/işçi sınıfı”nın yanında “küçük burjuvazi”yi tanımlar. Bu terim ise, bir ara tabaka işlevi ile ilgili yazında var olan “geleneksel orta sınıf”ı işaret eder. Küçük burjuvazi, kendi hesabı için iş yapan esnaf ve zanaatkarları ve serbest iş yapan “avukat, doktor, eczacı, mühendis, muhasebeci, sanatçı ve devlet memurları”nı kapsar (akt. Aslan, 2012: 58-59).

Marx'a göre (2003: 497), "Kapitalist üretim sistemi, emek gücü ile emek araçları arasında var olan ayrılığın yeniden üretimini sağlar". Bu şekilde emekçi sömürsünün koşullarını yaratmakta ve yeniden üretmektedir. Sistem emekçiyi yaşamına devam edebilmesi için emek-gücünü satmak zorunda bırakmakta, kapitalist sınıfı ise daha fazla güçlenmesi için bu emek-gücünü satın alarak sahip olma olanağı ile taçlandırmaktadır. Kapitalist sistem, birbiri ile ilişkili olan devamlı bir süreç ve bir yeniden üretim süreci olmasından ötürü sadece "meta ve artı değer" üreten bir sistemi değil, bununla beraber bir yanda burjuva diğer yanda emek gücünün sahibi olacak biçimde kapitalist ilişkiyi de yeniden üreten bir sistemdir (Marx, 2003: 498).

Weber açısından ise "sınıf", bireylerin ekonomik statü ve güçlerine dayanan nesnel ölçütler temelinde belirlenen aidiyete bağlı toplumsal gruplar şeklinde ifade edilebilir. Weber'in "sınıf" kavramı, pazar ilişkileri ve günlük etkinlikler çerçevesinde betimlediği "sınıf" ve "statü" kavramlarına dayanır. Weber'in sınıf tanımlaması, "pazar ilişkileri, sosyal statü ve saygınlık, yaşam tarzı ve yaşam şansı temelinde", toplumsal, iktisadi, siyasal ve kültürel unsurları da içerir ve Marx'ın tanımlamasına göre daha esnek bir kapsama sahiptir. Weber açısından "mülk sahibi ve ticaret erbabı sosyal sınıflar" temel toplumsal sınıflardır ve sözü edilen sınıfların arasında bulunanlar ise "orta sınıf" olarak ifade edilir (akt. Aslan, 2012: 59-60): "Orta sınıflar, girişimciler, köylüler, çiftçiler, zanaatçılar, memurlar, büro çalışanları, serbest çalışan profesyoneller, ticaret erbabı olmayan emekçilerden oluşur ve edindikleri mülk ve becerilerle yaşamlarını sürdürürler" (Weber'den akt. Aslan, 2012: 60). Weber toplumsal sınıfların daha yüksek sosyal statüye ve toplumsal saygınlığa erişme imkanına işaret eder ve ayrıcalık sahibi grupların parasal güçleri ile her şeyi elde edebileceklerini düşünür (akt. Aslan, 2012: 60); Weber'e göre, toplumsal sınıf üç farklı biçimde kategorize edilebilmektedir (akt. Ayvaz & Livberber, 2019: 1114-1115):

İlki özel mülk sahipliği farklılığına göre belirlenen köle/çalışan, toprak, tesis (fabrikalar ve ekipman), gemi, menkul kıymetler sahipliği ya da alacaklı (hayvancılık, tahıl veya para) olma halini içeren mülk sınıfıdır. İkincisi özel mülk farklılıklarına göre belirlenen tüccarlar, gemi sahipleri, sanayi ve tarım girişimcileri, bankacılar ve finansörler, bazen de aranan uzmanlığa veya ayrıcalıklı eğitime sahip profesyoneller (avukatlar, doktorlar, sanatçılar gibi) ve teknisyenleri içeren ticari sınıftır. Üçüncüsü ise sınıflar arası hareketliliğe uyum olan, mülkiyet ve eğitim yoluyla ayrıcalıklı hale gelmiş, yetenekli aydınları ve uzmanları (beyaz yakalılar- memurlar) kapsayan sosyal sınıf olan orta sınıftır.

Sınıf kuramı çerçevesinde, Marx ve Weber'den sonra Batı Marksizmi düşünürleri ekonomik belirlemcilik yaklaşımının dışına çıkarak sınıf mücadelesini kültürel boyutları ile ele almışlardır (Ayvaz & Livberber, 2019: 1145). Bu düşünürlerden biri Lukacs'tır. Lukacs açısından "sınıf bilinci proletaryanın 'ahlakı'dır. Onun teori ve pratiğinin birliği, kurtuluş mücadelesinde önemli bir işlev taşır ve işçinin özgürleşmesini sağlar. Bu durum, karşıt sınıfı, bundan böyle ona ve onun sağladığı deneyime gereksinimi olmadığı inancı ile dışlayarak bütünleşmesi ile alakalıdır (Lukacs, 1998: 105). Lukacs proletaryanın sınıf bilincini ancak içinde bulunduğu mücadele ve eylemlerle fethederek koruyabildiğini ve tarihsel fonksiyonunun düzeyine ancak bu yolla erişebildiğini düşünür ve işçi sınıfının bilincine devrim ve özgürleşme adına büyük bir değer verir (1998: 106). Lukacs işçi sınıfını evrensel bir sınıf olarak tanımlar ve bu sınıfın tüm insanlığın potansiyel kurtuluşunu sağlayacağını düşünür. Bu sebeple işçi sınıfının bilinci ilkesel biçimde evrensellik taşır, fakat "evrensel bir öznel de aslında nesnellikle özdeşdir" (akt. Eagleton, 2011: 272).

Lukacs kapitalist ideolojinin temel kavramlarından biri olarak “şeyleşme” kavramını üretir. Teorisylene göre (1998: 158) kapitalizmin değişim değeri ve temel nesnesi olan metanın niteliği;

Kişilerarasındaki bir ilişkinin, bir bağlantının içinde bir şeysellik (şey veya eşya türünden -y.ö.) karakteri taşımasına ve böylece “vehim veya hayalet gibi bir nesnelligi” 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.

Lukacs’ın şeyleşme kavramı Marx’ın meta fetişizmi öğretisine dayanır, ancak daha geniş bir perspektif içerir. Marx’ın ekonomi yaklaşımları ile Weber’in rasyonalizasyon kuramını birlikte tahlil eden Lukacs şeyleşme kavramını, “meta biçiminin kapitalist toplumlarda, toplumsal yaşamın her yönüne nüfuz etmesi” şeklinde ele alır ve “insan deneyiminin yaygın bir şekilde insanlıktan çıkarılması, nicelikselleştirilmesi ve makinalaştırılması” olarak düşünür (akt. Eagleton, 2011: 274).

Marksist teorisyenlerden biri olan Gramsci ise toplumsal sınıf kavramını “hegemonya” kavramı temelinde ele alır. Hegemonya proletarya baskısını, yani egemen sınıfın zıt gruplara kaçınılmaz biçimde dikte edeceği zorlamayı içerir; ancak, “proletaryanın, onaşması kazanılmış ve ‘etkin onaşması’nın örgütlenmek istendiği bütün bağlaşıklıklarının (köylülük vb.) entelektüel ve moral (kültürel) yönetimidir bu” (Moget, 1986: 73-74). Hegemonya teriminin kullanılması sadece “proletarya diktatoryası” deyimine itiraz oluşturacak bir sansürü hafifletme amacına dayanmaz. Bu deyim bilhassa zorlama fikrini vurgulamasına rağmen, hegemonya yönetimin olumlu tarafını geliştirme işlevini taşır. Egemen-yönetici ayrımı bu şekilde ortaya çıkar: “Erkliğin alınması egemenliği kazandırır, geriye ‘yönetimin’ fethi kalır”; Fakat bu yönetim egemenliğin ardından gelen bir yönetim değildir. Her ikisi de diyalektik bir ilişkinin parçasıdır. Bir grup egemenliği ele geçirmeden önde yönetici olabilir ve zaten olmalıdır. Egemen olduğunda ise şayet yönetici rolünü kaybederse bu durum onun için hiç iyi olmayacaktır (Moget, 1986: 73-74).

Hegemonya kavramının temelinde, “sınıfsal egemenlik ilişkilerinin yeniden üretimi ve toplumsal biçimin izlekleri” ile birlikte, politik iktidar tarafından toplumun ne şekilde yönetilmekte olduğu da gözlenebilir. Bu bağlamda, gerek yönetimi gerekse politik egemenliği elde eden her sınıfın sivil toplum düzeyinde toplumun tümünü yönetme potansiyelini ortaya koyması gerekir. Nitekim, bu sınıf yalnızca belirli bir alanı değil, toplumun tamamını yönetme gücünü ispatlamak durumundadır. Bu sebeple de yönetimi ele geçiren sınıfın, ilk olarak hegemonik üstünlüğü sağlaması gerekir. Dar manada hegemonya yalnızca “sınıflararası üstünlük değil, politikaların özgüllüğü, siyaseti yapma ve şekillendirme ilişkisiyle de” bağlantılıdır (Dural, 2012: 312).

Louis Althusser’e göre ise, sınıflı bir toplum üretim ilişkilerini içerir ve bu sömürü ilişkilerini tanımlar yani “antagonist sınıflar arasındaki ilişkilerdir” (Althusser, 2000: 73-74). Egemen sınıfın temel gayesini tanımlayan üretim ilişkilerinin yeniden üretimi, kişileri eğiterek “teknik işbölümü” içerisinde çeşitli alanlara dağıtma işleminden ibaret değildir. Aslında, egemen sınıfın ideolojisinden dışlanan bir “teknik iş bölümü”nden söz edilemez. Emeğin teknik bölümlerinin her biri ve tüm teknik düzenlemeleri, “emeğin toplumsal (sınıfsal) bir düzenlenme ve bölümlenme biçimi ve maskesidir”. Buna dayanarak, üretim

ilişkilerinin yeniden üretiminin sınıfsal bir girişim olduğu ve farklı bir anlam içermediği söylenebilir. Egemen sınıf ile sömürüye maruz kalan sınıf arasındaki mücadele içinde ortaya çıkar (Althusser, 2000: 73-74). Althusser ideolojinin sınıf mücadelelerinin özünü oluşturduğunu ifade eder. Düşünürüne göre, “ideoloji, bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkilerin bir tasarımı”dır (2000: 51). Özünde, devlet ve aygıtlarının, sömürü ve yeniden üretim ilişkilerini düzenleyen ve sınıfsal tahakkümü mümkün kılan aygıtlar olarak yalnızca sınıf mücadelesi bakımından bir anlam içerdiği ifade edilebilir. Ancak antagonist sınıfların olmadığı bir sınıf mücadelesinden söz edilemez. Egemen sınıfın mücadelesinden söz eden biri sömürülen sınıfın direniş, başkaldırı ve sınıf mücadelesinden de söz etmiş olur (Althusser, 2000: 74-75). Teorisyene göre üretim ilişkilerinin yeniden üretimi, söz konusu sınıf mücadelesi yaklaşımı içinde bulunulmadığı müddetçe soyut kalacaktır. Bu anlamda yeniden üretimin bakış açısını benimsemek nihai olarak sınıf mücadelesinin bakış açısını benimsemek anlamına gelir (Althusser, 2000: 74). Althusser’e göre Devletin İdeolojik Aygıtları<sup>3</sup>, genel anlamda ideolojinin ya da egemen sınıfın temel ideolojisinin ayrıksız uygulanması anlamını taşımaz. Egemen sınıfın ideolojisinin dayandığı güç, Tanrı veya devlet iktidarı değildir. Bu, “ideolojilerin gerçekleştirildiği ve kendini gerçekleştirdiği DİA’ların yerleştirilmesi” sayesinde mümkün kılınır. Fakat bu yerleştirmenin de kendi kendine gerçekleştiğinden söz edilemez, aksine oldukça zor ve süregelen bir sınıf mücadelesinin sonunda elde edilir: İlk olarak önceki egemen sınıflara ve onların önceki ve yeni DİA’lardaki yaklaşımlarına karşı, ardından da sömürüye maruz kalan sınıfa karşı (Althusser, 2000: 75).

Önemli Marksist düşünürlerden biri olan Bourdieu’nun toplumsal sınıf yaklaşımı ise, sınıflı bir beden tanımlaması ile bedenin kültürel üretimine dayanır (akt. Ayvaz ve Livberber, 2019: 1146). Bourdieu’ya göre;

çinde işlev gördüğü alana bağlı olarak ve söz konusu alan içindeki etkinliğinin ön şartı olan az ya da çok pahalı dönüşümlerin karşılığında, sermaye kendisini üç temel görünüşle sunar: Anında ve doğrudan paraya çevrilebilir ve mülkiyet hakları biçiminde kurumsallaştırılabilir olan ekonomik sermaye; belirli şartlar içinde ekonomik sermayeye çevrilebilir olan ve eğitim vasıfları biçimlerinde kurumsallaştırılabilir olan kültürel sermaye; ve toplumsal yükümlülüklerden (“bağlantılar”) oluşan, belirli şartlar içinde ekonomik sermayeye çevrilebilir ve bir soyluluk ünvanı gibi biçimlerde kurumsallaştırılabilir olan sosyal sermaye (1986: 16).

Bourdieu’ya göre (2014: 201), her sermaye, kendini nasıl bir biçimle sunduğuna bakılmaksızın tanınması ile birlikte, yani sermaye biçiminde gerçekliğinin tanınır olmadığı ve “kendisini tanınmaya çağırarak otorite olarak” zorladığı süreçten itibaren bir şiddet gösterir. Bourdieu toplumsal sınıfların varlığından söz edilemeyeceğini dile getirir. Zira teorisyene göre söz konusu olan “toplumsal uzam”dır. İçerisinde, her durumda sınıfların sanal biçimde, netliği bulunmayan çizgiler biçiminde, verili biçim yerine “yapılması söz konusu olan bir şey halinde, var oldukları bir farklılıklar uzamıdır” (1995: 28). Teorisyen açısından toplumsal uzam, yani bir yandan da birer silah işlevi taşıyan değişik sermaye türlerinin dağılım sistemi içerisinde elde edilen konum, sözü edilen uzamın biçimlendirilişini ve o uzamı korumak veya dönüştürmek adına sürdürülen

3 Althusser şu kurumları DİA’lar olarak tanımlamaktadır: “- Dini DİA (değişik Kiliseler sistemi) - Öğretimsel DİA (değişik, özel ve devlet "okullar") sistemi - Aile DİA’sı 8 - Hukukî DİA 9 - Siyasal DİA (değişik partileri de içeren sistem) - Sendikal DİA Haberleşme DİA’sı (basın, radyo-televizyon vb.) - Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.)”, bkz. Althusser, 2000, s. 33-34.

mücadelelerdeki tavır almaları ortaya çıkarır (Bourdieu, 1995: 28): “Toplumsal uzam, tam da ilk ve son gerçekliktir çünkü üstüne üstlük, toplumsal eyleyicilerin kendisine ilişkin olarak sahip olabilecekleri tasarımları da belirler” (1995: 28).

## Yöntem

İletişim çalışmaları iki temel okula dayanmaktadır. Birincisi iletişimi iletilerin gönderilmesi şeklinde tanımlar. Gönderici ve alıcılar tarafından kodlamanın nasıl yapıldığı ve kodun nasıl açıldığı, iletişim kanallarının nasıl kullanıldığı üzerine yoğunlaşır. Etki ve doğruluk konularına eğilen bu okul süreç okuludur. Diğer okulun iletişim tanımı ise anlamın üretimi ve değişimidir. Anlamın üretiminde mesajın veya metnin bireylerle kurduğu etkileşime yoğunlaşır. Yani metinlerin kültürler içindeki rolüne odaklanır. Bu okul iletişim araştırmalarını metin ve kültür çalışması olarak değerlendirir ve araştırma yöntemi olarak göstergebilimi kullanır. Bu okul göstergebilim okuludur (Parsa, 1999: 15-16). Göstergelere (işaretlere) ve onlar tarafından anlamın iletilme biçimlerine oldukça uzun bir dönemdir ilgi duyulmaktadır. Orta Çağ düşünürlerinden John Locke’a değin götürülebilir. Göstergebilimin kurucuları, “İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) ve Amerikalı mantık-bilimci Charles Saunders Peirce’dir (1839-1914)” (Parsa, 1999: 16).

anamlı bütünlüğü, bir başka deyişle gösterge dizgelerini betimlemek, göstergelerin birbirleriyle kurdukları bağıntıları saptamak, anlamların eklenerek oluşma biçimlerini bulmak, göstergeleri ve gösterge dizgelerini sınıflandırmak, ya da insanla insan, insanla doğa arasındaki etkileşimi açıklamak, bu amaçla da bilim kuramsal (epistemolojik), yöntem bilimsel (metodolojik) ve betimsel (deskriptif) açıdan tümü kapsayıcı, tutarlı ve yalın bir kuram oluşturmak gibi birbirinden farklı birçok araştırma Türkçede göstergebilim diye adlandırılan bir bilim dalının alanına girer (Rifat, 1998: 111).

Göstergebilimin asıl ilgi merkezi göstergedir. Göstergeleri ve onların çalışma biçimlerini inceleyen bilimin adı göstergebilimdir. Göstergebilim üç temel çalışma alanı bulunmaktadır (Fiske, 2003: 62):

1. “Göstergeninkendisi”: Göstergebilimin sözü edilen alanı göstergetürlerinin, onların farklı anlam iletmeye yöntemlerinin ve göstergelerden yararlanan bireylerle ilişkilendirilme şeklinin incelenmesini kapsar. Göstergeler insanlar tarafından üretildiklerinden ötürü için sadece bireylerin onları ele aldıkları biçimler etrafında algılanabilirler.

2. “İçinde göstergelerin düzenlendiği kodlar ya da sistemler”: Bu araştırmalar, toplum veya kültürün ihtiyaçlarını gidermek üzere üretilen kodları ya da söz konusu kodların aktarılması adına kullanılan iletişim kanallarını harekete geçirmek için yararlanılan yolları belirlemeyi amaçlarlar.

3. “Kodların ya da göstergelerin içinde işlediği kültür”: Bu alanda kültürün özsel varoluşu ve biçimi söz konusu kod ve göstergelerin kullanımı ile ilişkilidir.

Göstergebilim öncelikle metne odaklanır. Doğrusal süreç modellerinin büyük kısmı neredeyse hiçbir yorum yapmadan metni atlayıp geçerler. Bu iki yaklaşımın temel farklılıklarından biridir. Farklılıklardan bir diğeri ise alıcının konumu ile ilgilidir. Göstergebilim alıcı veya okuyucunun birçok süreç yaklaşımının öne sürdüğünden (istisna

model Gerbner'in modelidir) daha fazla aktif rolde olduğunu dile getirir. Göstergebilimde 'alıcı' yerine 'okur' terimi kullanılır, bunun nedeni 'okur' teriminin daha önemli bir faaliyeti tanımlaması ve okumanın öğrenilen bir şey olması, nitekim bireyin kültürel deneyimi ile belirlenmesidir. Okur kişisel tecrübelerini, duygu ve fikirlerini metne taşıma yoluyla metnin anlamlandırılma sürecine katkı sağlar (Fiske, 2003: 62-63).

Erkman'a göre (1987: 8-9) gösterge, "bizi bir ölçümü doğrudan doğruya yapmaktan kurtaran, bizim ölçme eylemimizin yerine geçen bir araçtır". Gösterge, kendisinden farklı bir şeye işaret eden, duyularımız aracılığıyla kavrayabileceğimiz fiziksel bir varlıktır ve göstergenin varlığı, kullananların onu bir gösterge şeklinde onaylamalarına bağlıdır (Fiske, 2003: 63).

Kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. dille ilgili bilimlerde genel olarak gösterge diye adlandırılır. Bu açıdan, sözcükler, simgeler, işaretler, vb. gösterge olarak görülür (Rifat, 1998: 113).

Pierce felsefeci kimliğiyle, deneyimlerimizi ve bizi çevreleyen dünyayı anlamaya yoğunlaşmıştır. Göstergebilimin, yani anlamlandırma eyleminin önemini daha sonraları onaylamıştır. Teorisyenin esas odağı, göstergeler, bireyler ve nesnelere arasında var olan yapısal ilişkide üretildiğini ileri sürdüğü anlamla ilişkilidir (Fiske, 2003: 66). Pierce'da bir üçgenin köşeleri "gösterge", "göstergenin gönderme yaptığı şey" ve "göstergenin kullanıcıları" olarak ifade edilebilir. Köşelerin her birinin diğerleri ile bağlantısı vardır ve yalnızca onlarla ilişkileri bağlamında anlaşılması mümkündür. Saussure ise daha farklı bir yaklaşım geliştirir. O göstergenin "kendi fiziksel biçiminden ve çağrıştırdığı zihinsel bir kavramdan oluştuğunu ve bu kavramın, dış dünyanın bir kavranışı olduğunu" dile getirir. Gösterge ancak onu kullananların kavramları vasıtası ile gerçeklikle ilişki kurabilir (Fiske, 2003: 63-64).

Çağımızın önemli İtalyan göstergebilimcisi Umberto Eco'ya göre ise "göstergebilim, en doğal ve kendiliğinden oluşan iletişim dizgelerinden, en karmaşık kültürel dizgelere kadar uzanan bir yelpaze üstünde yer alır". Eco ardından alanı sınırlandırmak koşulu ile şöyle bir tanımlama yapar: "Göstergebilim, tüm kültürel olguları (yani toplumsal uzlaşmalara dayanarak birbirleriyle ilişki kuran insanların söz konusu olduğu durumları) iletişim süreçleri sayar ve inceler" (akt. Erkman, 1987: 30-31).

### **Temel Kavramlar**

Pierce ve Saussure, göstergelerin anlamı ilettikleri çeşitli yolları ortaya koymak için çalışmışlardır. Pierce gösterge ve nesnesi arasında var olan farklı bir ilişkiyi açıklayan üç temel gösterge kategorisinden söz eder. Görüntüsel göstergede, gösterge birtakım yanları ile nesnesine benzer, nesnesi gibi görünür veya nesnesi gibi ses yapar. Belirtisel göstergede, gösterge ve nesnesi birbiri ile direkt ilişkilidir; aralarında bir bağlantı bulunur. Simgede, gösterge ve nesnesi birbiri ile bağlantılı ya da benzer değildir. Simgenin iletişimde kullanılmasının sebebi, simgenin yerini aldığı varlığı nitelemesi hususunda bireylerin anlaşma sağlamasıdır. Örneğin fotoğraf bir gösterge ve görüntüsel gösterge, ateşin belirtisel göstergesi dumandır, kelimeler birer simgedir (Fiske, 2003: 70).

Her gösterge nesnesi tarafından belirlenir. Birinci olarak, gösterge nesnesinin niteliğini paylaşıyorsa onu bir görüntüsel gösterge olarak adlandırmaktayım; ikinci olarak, gösterge bireysel varoluşu içinde tekil nesneye gerçekten bağımlı ise onu bir belirtisel gösterge diye adlandırmaktayım; üçüncü olarak, bir göstergeyi simge olarak adlandırdığımda, bununla, uzlaşım sonucu hemen herkesin az ya da çok aynı kesinlikte anlayabileceği bir nesneyi nitelendirdiğim anlaşılacaktır (Zernan'dan akt. Fiske, 2003: 71).

Saussure'un ilgi alanında belirtisel göstergeler yoktur. Bir dilbilimci olan Saussure'un ilgilendiği şey simgelerdi, bunun nedeni sözcüklerin birer simge olmasıydı. Fakat onu takip edenler, "göstergenin fiziksel biçiminin (gösteren) ve onun çağrıştırdığı zihinsel kavramın (gösterilen) görüntüsel (iconic) ya da nedensiz (arbitrary) biçimde bağlantılı olabileceğini kabul ettiler". Saussure'un yaklaşımında görüntüsel ilişki gösterenle gösterilenin benzerliğine dayanır. Nedensiz ilişkide, gösteren ile gösterilenin ilişkisi kullanıcılar arasındaki uzlaşımınla belirlenir. Saussure tarafından gösteren ve gösterilen arasında "görüntüsel ilişkiler ve nedensiz ilişkiler" olarak ifade edilen şey, Pierce'ın görüntüsel göstergeleri ve simgelerinin tam karşılığıdır (Fiske, 2003: 70).

Barthes'a göre ise, her anlamlama dizgesi bir anlatım düzlemi ve içerik düzleminden oluşmaktadır ve anlamlama sözü edilen düzlemler arasındaki ilişkiye eşittir. Bu durumda iç içe geçen, fakat bununla birlikte birbirlerine karşı sapma ve kayma gösteren iki anlamlama dizgesinden söz edilebilir. Bu dizgeler arasındaki "kayma", ilk dizgenin ikinci dizgeye bağlanma noktasına bağlı olarak, birbirinden tamamıyla farklı iki şekilde ortaya çıkar ve bu şekilde iki karşıt bütünün oluşmasına neden olur. Birinci aşamada, dizgelerden ilki, diğer dizgenin "anlatım düzlemi ya da göstereni" halini alır. Burada Hjelmlev'in "yananlamsal gösterge dizgesi" olarak isimlendirdiği durum ile karşı karşıya kalırız. İlk dizge düzanlam düzlemini; ilk dizgeyi içeren ikinci dizge ise yanlanlamı temsil eder (Barthes, 1993: 69). Yananlamanın kendisi de bir dizgedir ve "gösterenler, gösterilenler ve bunları birbirine bağlayan bir oluş (anlamlama)"u içerir. Tüm dizgeler için ilk olarak bu üç ögenin incelenmesi gerekir (Barthes, 1993: 70).

### Kardeşlerim Dizisinin Göstergebilimsel Analizi

Çalışmada ATV'de yayınlanmakta olan *Kardeşlerim* dizisi örneklem olarak seçilmiştir. Bu dizinin seçilmesinin nedeni, yayınlandığı gün TİAK verilerine göre (Televizyon İzleme Araştırmaları Anonim Şirketi) Total'de (genel izleyici kitlesi) en yüksek izlenme oranlarına ulaşan dizilerden biri (ilk 5'te yer alan) olmasıdır. Dizinin tesadüfi örneklem tekniği ile seçilen 1., 6., 19. ve 30. (1. ve 2. Sezon) bölümleri olmak üzere toplam 4 bölümü izlenmiş ve yapılan genel izlemeler neticesinde bu bölümler içerisinde toplumsal sınıflara ait yaşam pratiklerinin yer aldığı belirlenen altışar sahneler incelenmiştir. Bu sahnelerde toplumsal sınıfların hangi gösterge ve gösterenlerle temsil edildiğine, yaşam biçimlerinin nasıl betimlendiğine ve kullanılan göstergelerin toplumsal anlamlarına odaklanılmış olup, farklı toplumsal sınıfların dizide hangi göstergebilimsel kodlarla temsil edildiklerini belirlemek amaçlanmıştır. Bu çerçevede göstergebilim yönteminden yararlanılmış olup dizilerde incelenen sahnelerdeki göstergeler analiz edilmiştir. Bu analizde Saussure'un "gösteren ve gösterilen" kavramlarından ve göstergebilim yaklaşımından yararlanılmıştır. Yapılan çözümler bize dizide hangi toplumsal sınıfların yoğun olarak yer aldığını ve bu sınıfların hangi sosyal, ekonomik ve kültürel temsillerle ve yaşam biçimi ile tasvir edildiğini göstermektedir. Özel bir

televizyon kuruluşunda yayınlanmakta olan (ATV) ve izlenme oranları yüksek olan bir dizinin toplumdaki sosyo-ekonomik sınıf olgusuna nasıl yaklaştığı, toplumsal sınıfları hangi ekonomik, toplumsal ve kültürel temsillerle tezahür ettiği ortaya çıkarılmış olup, elde edilen veriler kapitalist sistemde toplumsal sınıfların anlamları açısından yorumlanmıştır. Böylece, kapitalizmin ekonomi-politik bir alanını oluşturan özel televizyon kanallarında, yerli dizilerin toplumsal sınıflar minvalinde bu sistemin odaklarını nasıl yeniden ürettiği ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

### ***Dizinin Kısa Öyküsü***

Serkan Birinci'nin yönettiği ve Gül Abus Semerci'nin senaryosunu yazdığı dizi melodram türünde bir yapımdır. Dizide annesini ve babasını zengin ve güçlü bir iş adamı olan Akif Atakul yüzünden kaybeden ve ortada kalan dört kardeşin yaşam mücadelesi anlatılır. Anne ve babalarının ölümünün ardından onlara tek destek olan, amcaları Orhan'dır. Orhan uyanık ve paracı olan eşi Şengül ile çocuklar için çok mücadele eder. Çocuklardan Ömer ve Asiye burs alarak Akif Atakul'un özel okulunda okumaya hak kazanırlar. Dizide bu dört çocuğun birbirlerine kenetlenerek dayanışma içinde nasıl bir yaşam mücadelesi verdiği anlatılır. Bununla birlikte zengin olan ve üst sınıfı temsil eden Akif Atakul ve ailesi ile Suzan ve ailesinin ilişkileri de konu edilir. Yoksul ve zengin karakterlerin yaşamlarına odaklanılan dizide alt ve üst sınıf arasındaki çatışmalar ve zıtlıklar sıklıkla ekrana getirilir. Aile olmak, kardeş olmak, dayanışma, varlık ve yokluk, doğruluk, dürüstlük, vicdan, iyilik, kötülük, rekabet, yarış, hırs, entrika, aşk dizinin odaklandığı temel kavramlardır.

### ***Dizinin Göstergibilim Analizi***

Dizi Hatice ve Veli'nin cenaze töreni ile başlar. Çocukların anne ve babalarının ölümleri ile yıkıldıkları ve büyük bir acı içinde oldukları görülür. Üzüntüye boğulan çocuklar çok güçsüz ve çaresiz durumdadır.

**Görsel 1: Okulda Sohbet**



Kaynak: atv.com.tr

**Görsel 2: Akşam Yemeği**



**Tablo1**

*Okul Sahnesinde Gösterge, Gösteren, Gösterilen*

<i>Gösterge</i>	<i>Gösteren</i>	<i>Gösterilen</i>
<i>İnsan</i>	Havalı yürüme, aşağılayıcı bakışlar	Aşağılama, ötekileştirme güçlü olma
<i>İnsan</i>	Duvar boyama	Yoksulluk, emek gücü
<i>Mekan</i>	Özel Okul	Zenginlik, lüks yaşam, eğitimin özelleştirilmesi,
<i>Konu</i>	Parti, kutlama	Tüketim kültürü, popüler kültür, lüks yaşam



Bu sahnede üst sınıfi temsil eden ve özel okulda okuyan dört kız öğrenci ekrana getirilir (Görsel 1). Kızların üçü parti yapmak istediklerini dile getirir, Melisa ise (daha naif ve gösterişsiz bir karakterdir, insani yönleri güçlüdür) bunun tuhaf olduğunu söyler. Üst sınıfi temsil eden dört kız öğrenci ile alt sınıfi temsil eden Kadir ve Ömer aynı sahnede görülür. Melisa dışındaki kızların Kadir ve Ömer'e aşağılayıcı bakışları ile karşılaşırız. Duvarı boyayan Kadir ve Ömer kızlar tarafından ötekileştirilen ve dışlanan varoş karakterler olarak temsil edilir. Özel okulda babalarının serveti ile okuyan kızlar için Ömer ve Kadir yoksulluk içinde olan, ezilen ve emek gücünü kullanmaktan başka çaresi bulunmayan yenik ve şanssız karakterlerdir. Bu sahne üst sınıf ve alt sınıf arasındaki sosyo-ekonomik ve kültürel çatışmanın açıkça betimlendiği sahnelerden biridir. Sahne üst sınıf yaşamının ve zenginliğin temsili bir mekânı olarak özel okulda geçer. Böylece lüks yaşam koşullarına olan ilgi ve bağlılık güçlendirilirken eğitimin özelleştirilmesine olumlu bir gönderme yapılır. Özel okul, devlet okullarının fiziki ve eğitim koşullarına göre olumlanır ve seyircide buna ilişkin bir arzu üretilir.

**Tablo 2**

*Akşam Yemeği Sahnesinde Gösterge, Gösteren, Gösterilen*

<i>Gösterge</i>	<i>Gösteren</i>	<i>Gösterilen</i>
<i>Eylem</i>	Yemek	Zenginlik, bolluk, şaşa, lüks tüketim,
<i>Konu</i>	Vejetaryenlik	Popüler beslenme trendi vejetaryenliğin olumlanması
<i>Nesne</i>	Yemek masası	Lüks tüketim, lüks yaşam
<i>Mekân</i>	Lüks ev	Zenginlik, güç, ihtişam, gösteriş
<i>İnsan</i>	Yalan söyleme	Aldatma, kandırma, ahlaki yozlaşma,

Bu sahnede iki ortak olan Akif Atakul, Kenan Manyaslı ve ailelerini yemek masasında görürüz (Görsel 2). Sahne Suzan'ın yemek için masaya getirdiği gösterişli et tabağının görünmesi ile başlar. Yemek masası zenginliğin, ihtişamın ve lük tüketimin temsili nesnesi olarak kullanılır. Masanın ve evin görkemi, ışıltısı, parıltılı ve ihtişamlı bir yaşamı betimler. Masada konuşulanlar ise popüler kültürü ve tüketim kültürünü betimleyicidir. Son yıllarda sağlıklı beslenme trendi olarak önem kazanan vejetaryenliğin konu edilmesi ve karakterlerin dil ve üslupları üst sınıfın popüler kültür ile bağını ortaya koyar. Bununla birlikte yalan, aldatma, entrika, kötülük, vicdansızlık, ahlaksızlık gibi kavramlara gönderme yapılır. Akif ve Suzan'ın yasak aşkı ve bundan habersiz olan diğer karakterler ahlaki bir yozlaşma içinde resmedilir. Ancak bu kavramları alt ya da üst sınıf için temsili kavramlar olarak ele almak güçtür. Bunun nedeni, bu kavramların üst sınıfta özellikle Akif ve Suzan gibi karakterlerle temsil edilmesine rağmen, alt sınıfta da entrikacı, yalancı ve zaman zaman kocasının yeğenlerine kötülük yapan bir karakter olarak Şengün'le temsil edilmesidir.

### Görsel 3

#### Yemek Masasında Yalnızlık, Hüzün



**Tablo 3**

*Yemek Sahnesinde Gösterge, Gösteren, Gösterilen*

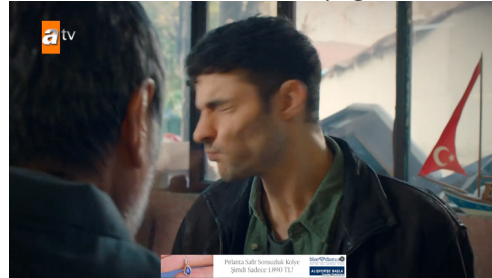
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Yemek Yeme	Yoksulluk, çaresizlik
İnsan	Ağlama, üzüntü	Mutsuzluk, acı
Nesne	Sütlaç	Keder, hüzün, anne özlemi
Mekân	Ev	Yokluk, parasızlık

Bu sahnede karakterler anne ve babalarını kaybetmeleri nedeniyle büyük bir acı içindedir. (Görsel 3). Kadir çalışarak onlara bakacağını söyler. Yemek masası yoksulluğun ve çaresizliğin simgeleyicisidir. Çocukların dördünün de gözü yaşlıdır ve mutsuzluk içindedirler. Sahnenin geçtiği ev ise yoksulluğun ve parasızlığın temsili bir mekânı olarak kullanılır. Eski ve yıkık dökük eşyalar, eski masa ve yemek tabakları, kederli ve ağlayan karakterler yaşamın güçlüğü ve acıyı betimler.

**Görsel 4: Kahvaltı Masası**



**Görsel 5: Patron Dayacağı**



Kaynak: atv.com.tr

**Tablo 4**

*Kahvaltı Sahnesinde Gösterge, Gösteren, Gösterilen*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Kahvaltı yapma	Zenginlik, bolluk, lüks yaşam
İnsan	Evin erkek çocuğu	İşe yaramazlık, şımarıklık
İnsan	Baba	Güç, otorite, paranın değeri, çalışmanın gerekliliği.
İnsan	Anne	Lüks tüketim, para ile övünme
İnsan	Erkek çocuk	Paranın kıymetini bilmeme
Konu	Para	Paranın zor kazanıldığı, zengin olana kadar çok çalışıldığı, çalışarak kazanılan paranın değeri

Bu sahnede üst sınıf olan Atakul ailesini kahvaltı masasında görürüz (Görsel 4). Masadaki yiyecekler zenginliği, bolluğu ve lüks yaşamı simgeler. Karakterler bakımlıdır ve güzel giyinmişlerdir. Bu sahnede yemek masası, yiyecek-içecekler, karakterlerin giyim kuşamları, evin görkemi, bütün olarak zenginliğin ve ihtişamın temsilini sunar. Kahvaltı masası alt sınıf karakterlerin erişemeyecekleri yiyecekleri içerir ve bu bolluk güç ve egemenliğin simgeleyicisi olarak kullanılır. Nebahat bakımlı saçları, makyajı ve giyim kuşamı ile zengin kadını temsil eder. Parası ile övünen ve yaşam koşullarından çok memnun olan bir kadındır. Ancak sadece tüketen ve bunun dışında bir meziyeti olmayan biri olarak temsil edilir. Kültürel ya da sanatsal bir faaliyet içinde görülmez. Akif ise parayı kazanan kişi olarak güç ve otoritenin sahibidir. Paraya çok değer verir. Zenginliğe kolay ulaşmadığını ve çok çalışarak bu duruma geldiğini vurgular. Dizide bu vurgu zenginliğin tesadüf olmadığı ve ancak çok çalışma ile elde edilebileceği mesajını içerir. Nitekim metne göre alt sınıf şayet çok çalışırsa bu koşullara ulaşabilir. Erkek çocuk Doruk ise rahatına düşkün biri olarak temsil edilir. Bu durum alt sınıf olan karakterlerle bir karşıtlık içerir. Zira, alt sınıf karakterler hayata dört elle sarılan, mücadeleci karakterler olarak betimlenir.

**Tablo 5**

*İş İsteme Sahnesinde Gösterge, Gösteren, Gösterilen*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Dayak atma	Yoksullukta para kazanmanın zorluğu, otorite karşısında itaat
İnsan	Patron	Otorite, güç, egemenlik
İnsan	Erkek Çocuk	Çaresizlik, direnme, karşı durma
Konu	Çalışma	Alt sınıf için çalışma koşullarının güçlüğü

Bu sahnede Kadir daha önce çalıştığı ancak kavga ederek ayrıldığı iş yerine geri döner ve iş istediğini söyler (Görsel 5). Ancak patronu ona, çıraklığın ezilmek ve itaat etmek olduğunu ve gerekirse dayak yemesi gerektiğini söyleyerek tokat atar. Sahnede alt sınıf için çalışma koşullarının ne kadar zor olduğu ve işçinin egemen sınıf karşısında boyun eğen, itaat eden olduğu mesajı verilir. İşverenin egemen gücü oluşturduğu ve alt sınıf olan bir işçinin tahakküme maruz kalan, pasif işçi konumunda olduğu vurgulanır. Alt sınıfın yaşamak için çalışmaktan başka çaresinin olmadığı vurgulanırken, çalışmanın zor koşullarına ve sömürüsüne gönderme yapılır. Alt sınıf karakterler zorluklar karşısında yılmayan ve daima direnen, mücadele eden bireyler olarak temsil edilir. Ancak bu mücadele, egemenin sömürsünü onaylayan ve bireyi yaşamın güç koşullarına adapte etmeye zorlayan bir mücadele olarak temsil edilir.

Görsel 6

Kömürlükte Yaşam



Kaynak: atv.com.tr

Tablo 6

Kömürlükte Giriş Sahnesinde Gösterge, Gösteren, Gösterilen

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Mekan	Kümes	Yoksulluk, çaresizlik, keder
İnsan	Genç çocuklar	Mücadele, direnme
Konu	Barınma	Temel ihtiyaçları giderme zorluğu, yokluğa razı olma

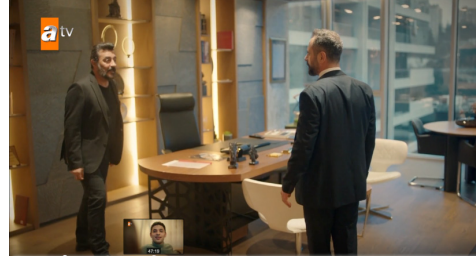
Bu sahnede karakterler ev sahibi tarafından evlerinden çıkarıldıkları, amcalarının evinde de Şengül tarafından istenmedikleri için kümeste yaşamaya razı olurlar (Görsel 6). Sahne, dizinin en dramatik sahnelerinden birini temsil eder. Çünkü, izleyicide karakterlere ilişkin acıma hissi ve vicdani duygulanım iyice artırılır. Bu kadar yoksulluğa ve yaşam koşullarının zorluğuna rağmen hayatta kalmaya çalışan karakterler resmedilir. Sahne, temel ihtiyaçlarını gideremeyecek kadar zor durumda olan, buna rağmen bu koşullara direnen karakterleri sunar, ancak bu durum kendi içinde de bir paradoks içerir. Çünkü onları kümeste yaşamaya zorlayan kendi sınıflarından ve ayrıca aile üyelerinden

biri olan Şengül'dür. Bu durum sınıflararası değil sınıf içi bir çatışma ve karşıtlık içerir. Bu sahnede, alt sınıf karakterlerin yaşamı, oldukça acıklı ve melodramatik bir anlatımla ekrana getirilirken, izleyicide Şengül'e yönelik bir nefret duygusu üretilir. Böylece tıpkı üst sınıfta olduğu gibi, alt sınıf karakterler de kendi içinde iyi-kötü, saf-şeytani gibi karşıtlıklar içinde sınıflandırılır.

**Görsel 7:** *Kol Gücü İle Çalışma*



**Görsel 8:** *Dolandırıcılık, Entrika*



**Tablo 7**  
**Çalışma Sahnesinde Gösterge, Gösteren, Gösterilen**

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Para	Yoksulluk, kol gücü ile çalışma.
İnsan	Genç çocuk	Geçim sıkıntısı, yaşam mücadelesi

Bu sahnede Kadir çalışma alanı içinde halı taşıırken görülür (Görsel 7). Alt sınıf için çalışma koşullarının zorluğu bilgisi aktarılır. Kadir ve diğerleri kol gücü ile çalışan emekçilerdir. Geçim sıkıntısı ve temel ihtiyaçlar Kadir'in farklı yerlerde çalışmak durumunda kalmasına neden olur. Henüz 19 yaşında olmasına rağmen zor bir yaşam mücadelesi içindedir ve kardeşlerine bakmak için uğraşır. Kadir'in yaptığı iş karşılığında yalnızca 100 TL aldığı görülür ve içinde bulunduğu yoksulluk bu gösterge ile dramatize edilir.

**Tablo 8**  
**Dolandırıcılık Sahnesinde Gösterge, Gösteren, Gösterilen**

Gösteren	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Patron	Zenginlik, üstünlük, egemenlik, mutsuzluk
İnsan	Çalışan	İtaat
Mekân	İş yeri	Kapitalist şirketin yüceltilmesi, ihtişam, güç, para
Konu	İş	Entrika, oyun, plan, yalan

Bu sahnede Akif ve şirketinde çalışanı olan Erhan konuşmaktadır (Görsel 8). Akif Suzan'ın eşinden boşanmak istediğini söyler. Konuşmalardan Akif'in şirketin ortağı olan Kenan'ı para ve hisseler konusunda dolandırdığı anlaşılır. Bu sahnede Akif egemen gücü

temsil eden işverendir. Çalışanı olan Erhan'a bağırarak talimatlar verir. Erhan ise o ne söylese itaatle karşılık verir ve egemen güce bağlılığını gösterir. Sahnede fiziki koşulları ile lüks bir çalışma mekânı olan kapitalist şirket yüceltilir. Ancak şirket Akif'in oyunları ve yalanları ile bir entrika alanına dönüştürülmüştür. İşin ne olduğu ve nasıl yapıldığına dair bilgi verilmezken paranın entrika ve dolandırıcılıkla elde edildiği bilgisi verilir.

Görsel 9: Evde Sohbet



Görsel 10: Yağmurda Islanma, Yokluk



Kaynak: atv.com.tr

Tablo 9

Sohbet Sahnesinde Gösterge, Gösteren, Gösterilen

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Kadın	Kıyafet, takılar	Lüks yaşam, ihtişam
Nesne	Telefon	Lüks tüketimin ve gösteriş kültürünün alanı olarak sosyal medyanın değeri
İnsan	Kadın	Güzel ve pahalı giyinen, sarışın, makyajlı.
İnsan	Adam	Aldatan, yalancı, entrikacı,
Mekan	Ev	Lüks, İhtişam, gösteriş

Bu sahnede Nebahat ve Akif lüks evlerinde sohbet etmektedir (Sahne 9). Evin fiziki koşulları ve lüks eşyaları zenginlik ve ihtişamı vurgular. Nebahat bakımlı ve boyalı sarı saçları, değerli takıları ve gösterişli kıyafetleri ile lüks tüketimin ve üst sınıf yaşamının temsili nesnesidir. Ancak, tüm bu tüketimci kültür içindeki görünümüne ve lüks yaşam koşullarına rağmen gerçeklerden bir haber olması ve eşi tarafından aldatılması metinde ironik bir durum oluşturur. Akif egemen gücü temsil eden, eşini ve etrafındaki herkesi aldatan yalancı ve entrikacı bir karakterdir. Bu anlamda metin, Akif karakteri ile diğer üst sınıf karakterler arasında bir karşıtlık üretir. Bazı üst sınıf karakterlerin (Doruk, Melisa) dürüst, vicdanlı ve ahlaklı davranışlarına karşın Akif'in vicdansız ve kötü biri olduğu vurgulanır. Ancak karakterlerin bu özelliklerinin alt ve üst sınıf arasında sınıfsal bir temsil oluşturduğu söylenemez. Çünkü her sınıf kendi içinde iyi ve kötü karakterleri barındırır. Sahnede tüketimci kapitalizmin ve gösteriş kültürünün temel araçlarından biri olarak akıllı telefonun ve sosyal medyanın görülmesi alt sınıf gibi (dizinin bazı sahnelerinde alt sınıfta da görülür) üst sınıfın da bu kültürle ilişkisini ortaya koymasından dolayı anlamlıdır ve bu durum da sınıfsal bir temsil içermez.

**Tablo 10**

*Yağmur Sahnesinde Gösterge, Gösteren, Gösterilen*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Toplu taşıma aracı	Yaşam mücadelesi, yoksulluk
Nesne	Akbil	Yokluk, çaresizlik
Doğa	Yağmur	Yaşam koşullarının zorluğu
İnsan	Genç kız	Vicdansızlık

Bu sahnede alt sınıf karakterlerin güç yaşam koşullarını dramatize etmek için yağmurda ıslanarak belediye otobüsüne bindikleri görülür (Görsel 10). Otobüste Asiye'nin Akbili yetersiz olduğu için Oğulcan Aybike'den ister, Aybike ise vermez. Yağmurda yürüyerek eve dönmek durumunda kalırlar. Dizi yoksulluğu, çaresizliği ve parasızlığı yine melodramatik bir sahne ile dramatize ederek ekrana getirir. Kullanılan müzik de melodramın bir parçasıdır. Bu yolla izleyicinin karakterlere acıma hissi harekete geçirilir. Annesi Şengül'e benzer özellikler taşıyan Aybike'nin bu davranışı ile de bu duygu güçlendirilir. Sahne alt sınıfın güç yaşam koşullarını basit görüntü imajlarla, dekor, aydınlatma, ses, müzik, işitsel, görsel efektler ve mizanpaj gibi teknik unsurlar aracılığıyla ekrana getirirken yoksulluğu kaderci bir yaklaşımla yorumlar. Sahnede alt sınıf olan bireyin yaşamı toplumsal, siyasal ya da kültürel gerçeklikle değil manipülatif bir bakış açısıyla betimlenmektedir. Yaşam koşullarının zorluğu neredeyse yalnızca ekonomik göstergelerle temsil edilmekte ve karakterler açlıkla ve yoklukla sınındıkları bir yaşam içinde temsil edilmektedir. Yaşadıkları toplumsal, siyasal ya da kültürel yoksunluklar konu edilmezken sınıf çatışmaları neredeyse yalnızca lüks tüketim düzeyinde ekrana getirilmektedir.

**Görsel 11: Bebek Ziyareti**



**Görsel 12: Bakkalda Çaresizlik**



Kaynak: atv.com.tr

**Tablo 11**

*Doğum Odası Sahnesinde Gösterge, Gösteren, Gösterilen*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Mekân	Doğum konsepti ile süslenmiş hastane odası	Lüks yaşam, popüler kültür, gösteriş kültürü
İnsan	Konuşan kadınlar	Samimiyetsizlik, yalan, entrika.
İnsan	Kadınlar	Bakımlı ve pahalı giyinen, değerli takılar takan zengin kadın
Konu	Evlilik, aldatma	Entrika, yalan

Bu sahnede Suzan ve Nebahat’i doğum günü konsepti ile süslenmiş özel bir hastane odasında görürüz (Görsel 11). Bu oda ile sağlık sisteminin özelleştirilmesine ve lüks tüketime gönderme yapılır. Kadınlar değerli takıları, pahalı ve şık kıyafetleri ile bebek görmeye gelmişlerdir. Ancak sahnede bu ihtişama rağmen yaşamlarının yalan ve entrikalarla dolu olduğu vurgulanır. Suzan Nebahat’e Akif’ten hamile olduğunu açıklar. Sahne, üst sınıf olan bireylerin varlık içinde olmalarına rağmen ne kadar mutsuz olduklarını ve yaşamlarının sahteliğini anlatır. Üst sınıf karakterlerin lüks içindeki mutsuzlukları ile alt sınıf karakterlerin yokluk içindeki mutlulukları arasında bir çatışma yaratılır. Bu da diziyi izleyen alt ya da orta sınıf izleyicinin, her ne kadar hazcı tüketimi arzulasa da, bulunduğu koşullara rıza göstermesini sağlamanın yollarından biri olarak yorumlanabilir. Nitekim izleyicinin diziyi izleyerek yaşamına şükretmesi oldukça muhtemel bir bakış açısidir.

**Tablo 12***Bakkal Sahnesinde Gösterge, Gösteren, Gösterilen*

<i>Gösterge</i>	<i>Gösteren</i>	<i>Gösterilen</i>
<i>Mekan</i>	Bakkal	Yoksulluk, temel ihtiyaç
<i>Nesne</i>	Ekmek, makarna	Yokluk
<i>Konu</i>	Para	Çaresizlik, açlık
<i>İnsan</i>	Bakkalın Sahibi	Vicdansızlık

Bu sahnede Asiye mahallesindeki bakkala gider (Görsel 12). Bir paket makarna, salça ve ekmek alır, ancak verecek parası olmadığı için deftere yazdırmak ister. Bakkalın sahibi bunu yapamayacağını söyler ve Asiye bakkaldan eli boş çıkar. Bu sahnede de yoksulluk oldukça basit göstergelerle temsil edilmiştir. Nitekim mekân olarak bakkalın fiziksel koşulları da Asiye’nin çaresizliği de yoksulluğun manipülatif göstergeleridir. Yoksulluk, ekmek ve makarna gibi temel ihtiyaçlarla dramatize edilerek betimlenir. Bu durum, alt sınıfın abartılı ve dikkat çekici imajlarla betimlenen yoksulluğu ile izleyicinin duygularının manipüle edilmesi anlamını taşır. Sahnede konu diğerlerinde olduğu gibi çaresizlik, güçsüzlük ve açlıktır. Bu anlamda dizinin yoksulluğu ele alışını neredeyse yalnızca basit ekonomik göstergelerle temsil edilmekte ve alt sınıfın yaşam koşulları, toplumsal gerçeklik bağlamı ile değil izleyicinin ilgisini çekmek üzere planlanmış melodramatik sahnelerle betimlenmektedir. Nitekim reel dünyada da her ne kadar alt sınıfın temel ihtiyaçlarını karşılaması güç olsa da bu tür bir dramatizasyonun tüm alt sınıflara genellenmesi mümkün değildir.

**Görsel 13: Üst Sınıftan Alt Sınıfa**



**Tablo 13**

*Üst Sınıftan Alt Sınıfa Geçiş Sahnesinde Gösterge, Gösteren, Gösterilen*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Mekân	Otel odası	Temel ihtiyaçlar, barınma
İnsan	Kadın ve genç kız	Çaresizlik, mutsuzluk
Konu	Parasızlık	Yaşam koşullarının değişebileceği
İnsan	İşçi	Patronun talimatını yerine getirme, robotlaşma

Bu sahnede Suzan beden gücüyle çalıştığı işinden otel odasına yorgun gelir (Görsel 13). Kızı da oradadır, konuşurlar. Suzan ve kızının parasız kaldıklarını ve artık zengin olmadıklarını anlarız. Otel çalışanı patronunun talimatını yerine getirir ve Suzan'dan para ister. Sahne daha önce üst sınıf olarak gördüğümüz karakterlerin alt sınıfa inişini ve parasızlıklarını betimlerken, sınıf geçişlerinin mümkün olabileceğine ilişkin bir anlam üretir. Yani üst sınıftan alt sınıfa geçilebileceği, zenginliğin kalıcı olmayabileceği vurgulanır. Bu, kapitalist ideolojide alt sınıftan üst sınıfa geçilebileceği ve bunun için çok çalışmak gerektiği vurgusuna benzer bir vurgudur. Nitekim, bu sahne ile sınıflar arası geçişlerin mümkün olduğu mesajı iletilir. Bu da diziyi seyreden izleyicinin ve özellikle de alt sınıfın çalışmaya ve sınıf atlamaya olan inançlarını kuvvetlendirebilecek bir bakış açısı içerir. Sahnede otel çalışanının patronunun talimatıyla Suzan'dan para isterken takındığı tavır ise, işçinin kapitalist sistemdeki pasifize edilmiş ve robotlaştırılmış konumunu vurgular.

**Görsel 14: Yaptığını Yaşama**



**Görsel 15: Kötülük**



**Tablo 14**

*Yaptığını Yaşama Sahnesinde Gösterge, Gösteren, Gösterilen*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Mekân	Evin bahçesi	Yoksulluk
İnsan	Genç kız ve erkek	Yaşam hevesi, neşe
Nesne	Telefon	Medya kullanımı
İnsan	Kadın	Geçmişte yaptığı kötülüklerin karşılığını yaşama, yoksulluk karşısında mücadele
İnsan	Kadının ablası	Bencillik, erkeğe bağımlılık
Konu	Para	Yoksulluk, çaresizlik,
Konu	Özel okul	Eğitimin özelleşmesine vurgu

Şengül ve ailesi evsiz kaldıkları için ablasına sığınmışlardır (Görsel 14). Şengül ablasının evinin bahçesinde oturmaktadır. Oğulcan ve Aybüke, telefonlarıyla meşguldür ve mesajları okumaktadırlar. Yoksulluğa rağmen telefon ve internet kullanımı, medyanın alt sınıf için (üst sınıfta olduğu gibi) ulaşılabilirliğini ve değerini vurgular. Ablası ve Şengül tartışır. Bu sahne, Şengül'ün daha önce kocasının yeğenlerini eve almadığı ve onları kömürlükte yaşamak zorunda bıraktığı sahneyi hatırlatır. İzleyiciye, yapılan kötülüğün er ya da geç o kişiye döneceği mesajı aktarılır. Nitekim Şengül gibi ablası da kendisini düşünmektedir. Ayrıca sahnede ablasının kocasına bağımlılığına da vurgu yapılır. Sınıfsal açıdan evin bahçesi alt sınıf yaşamını ve yoksulluğu tanımlar. Alt sınıf karakterler için yine parasızlık ve çaresizlik konu edilir. Ablası Şengül'e çocukların nasıl özel okula gittiklerini sorar, Şengül ise parayı daha önce ödediklerini ve ne olursa olsun onları göndereceğini söyler (Çocukların okulun sahibi Akif Atakul'un desteği ile özel okula gittikleri bilgisi dizinin ilk bölümlerinde verilmiştir). Burada eğitimin özelleşmesi vurgulanır ve özel okul sistemi yüceltilir. Sahnenin sonunda Oğulcan ve Aybüke'nin yaşadıkları ile eğlenmeleri ise hayata bağlılıklarını vurgularken alt sınıfın güç yaşam koşullarını eğlencelik bir nesneye dönüştürür.

**Tablo15**

*Kötülük Sahnesinde Gösterge, Gösteren, Gösterilen*

<i>Gösterge</i>	<i>Gösteren</i>	<i>Gösterilen</i>
<i>İnsan</i>	Adam	Entrika, kötülük, plan
<i>İnsan</i>	Genç erkek	Kötülük, vicdansızlık
<i>Nesne</i>	Araba	Lüks yaşam, zenginlik, ihtişam
<i>Konu</i>	Tehdit	Yapılan kötülüğün örtbas edilmesi, egemen olma

Bu sahnede Akif ve Tolga dizinin iki kötü karakteri olarak arabada konuşmaktadırlar (Görsel 15). Akif'in işlediği bir yaralama olayını Tolga görmüştür ve Akif kimseye bir şey söylememesi için onu tehdit eder. Akif suçu Kadir'e atmış ve hapse girmesine neden olmuştur. Tolga okula geri dönmesi karşılığında, kimseye bir şey söylememeyi kabul eder. Sahnede gerek Akif gerekse Tolga kötülüğü ve vicdansızlığı temsil eden karakterlerdir. Bu kavramlar her ne kadar yalnızca üst sınıf için ele alınmasa da (Şengül'ün de zaman zaman kötülük yapması nedeniyle) çoğunlukla bu sınıfın yaşam pratikleri içinde gösterildiği için dizide kötülük, vicdansızlık ve entrika gibi olumsuz kavram ve niteliklemlerle üst sınıf arasında bir ilişki kurulmasına neden olmaktadır. Hatta bu kötülüğün kaynağının da çoğunlukla para olduğu ve karakterlerin para ve güce sahip olmaları nedeniyle yaptıkları kötülükleri örtbas edebildikleri bilgisine ulaşılabilir (ilerleyen bölümlerde Şengül karakterinin kötülüğü yumuşatılmış, hatta iyi birine dönüştürülmüştür). Sahnede zenginliğin ve ihtişamın temel göstergelerinden birisi Akif'in lüks arabasıdır. Araba Akif'in egemenliğini betimleyici bir temsil içerir.

Görsel 16: Çaresizlik



**Tablo 16**  
Çaresizlik Sahnesinde Gösterge, Gösteren ve Gösterilen

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Mekân	Varoş mahalle	Yoksulluk, parasızlık
İnsan	Kadın	Yoksulluğu tatma, çaresizlik
İnsan	Genç kız	Alt sınıfı aşağılama
Konu	Para	Temel ihtiyaç, barınma, ortada kalma
Nesne	Şofben	Alt sınıfın yaşam koşulları
İnsan	Ev sahibi kadın	Bencillik

Bu sahnede daha önce üst sınıf olarak izlediğimiz Suzan ve kızının, parasız pulsuz ortada kalmaları nedeniyle Asiyelerle aynı mahalleye bir gecekonduyu kiralamak için geldiklerini görürüz (Görsel 16). Ancak Suzan'ın parası evin ilk kirasını ödemeye dahi yetmez. Dizi üst sınıf olan karakterlerin nasıl bir anda alt sınıfa inebildiklerini oldukça basit bir temsille ekrana getirir. Bu sahnede de sınıflar arası geçişin çok hızlı olabileceği mesajı iletilir. Bu yaklaşım diziyi izleyen alt sınıfın yaşam koşullarına razı olması ve üst sınıfın da her an benzer koşullar içinde yaşamak durumunda kalabileceği bilgisi ile bir nevi rahatlamasını sağlayabilir. Bu durum, kapitalist sistemde sermaye sahibinin alt sınıf üzerindeki tahakkümünü devam ettirebilmesi ve rızası için ürettiği ideolojik söylemlerden biri olarak yorumlanabilir. Suzan'ın kızı Harika'nın şofbeni ilk kez duyması ve geldikleri varoş mahalleyi, evi aşağılaması üst sınıf ile alt sınıfın yaşam koşulları arasındaki uçuruma dikkat çeker ve metnin yokluk manipülasyonlarından biri olarak yorumlanabilir. Ev sahibi kadının Suzan'ın ısrarına rağmen paranın tamamını almadığı için evi vermemesi ise bencil davrandığına işaret eder, ancak bu sınıfsal bir temsil oluşturmaz.

Görsel 17: Yüksekten Alçağa



Görsel 18: Kutlama



Tablo 17

*Yüksekten Alçağa Sahnesinde Gösterge, Gösteren, Gösterilen*

<i>Gösterge</i>	<i>Gösteren</i>	<i>Gösterilen</i>
<i>Mekân</i>	Mağaza	Lüks tüketim, zenginlik
<i>İnsan</i>	Esmer kadın	Çaresizlik, direnme
<i>İnsan</i>	Sarışın kadın	Aşağılama, öç alma
<i>Konu</i>	Zenginlikten yoksulluğa geçiş	Sınıflar arası geçişin olabirliği
<i>Nesne</i>	Kıyafet	Zenginlik, gösteriş

Bu sahnede Suzan bir kıyafet mağazasında çalışırken görülür (Görsel 17). Nebahat içerir girer. Suzan'ın orada tezgahlar olarak çalıştığını anlayınca onu aşağılamaya başlar. Suzan'dan evliliğini yıkmak istemesi ve kocası ile olan ilişkisinden dolayı, hınç almak için içinde bulunduğu durumdan yararlanır. Sahnede mağaza üst sınıfın lüks tüketim alanı olarak temsil edilir. Suzan'ın tezgahlar olarak çalışması yine üst sınıftan alt sınıfa geçişin mümkün olduğu mesajını iletir. Üst sınıf ve alt sınıfın yaşam biçimi paraya sahip olma ya da olmama bilgisine indirgenir. Üst sınıf paraya sahip olduğu için egemen olan kendisine hizmet edilir. Alt sınıf ise emekçi sınıftır ve yaşamını devam ettirebilmesi için kol gücü ile çalışması gerekir. Sahnede görülen gösterişli ve pahalı kıyafetler, tüketici kapitalizmin arzu nesnesi olarak kullanılır. Üst sınıf paraya sahip olduğu için ayrıcalıklı sınıfı temsil eder. Nebahat'in Suzan'dan öç almak için aşağılayıcı davranışları her ne kadar izleyici gözünde haklı bir durum oluştursa da iki sınıf arasındaki değer farklılığına işaret eder.

Tablo 18

*Kadir'in Dönüşünü Kutlama Sahnesinde Gösterge, Gösteren, Gösterilen*

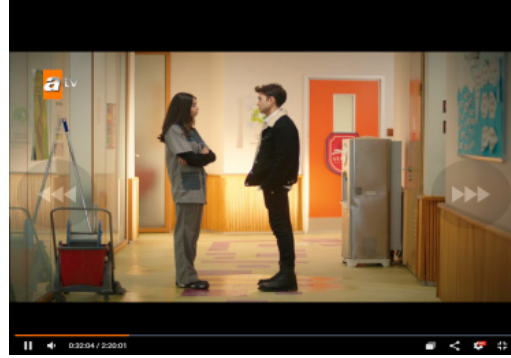
<i>Gösterge</i>	<i>Gösteren</i>	<i>Gösterilen</i>
<i>Mekân</i>	Evin Bahçesi	Toplanma, dayanışma alanı
<i>İnsan</i>	Eğlenen çocuklar ve kadın	Mutluluk, kutlama, dayanışma
<i>İnsan</i>	Adam	Mutluluk
<i>Nesne</i>	Davul	Eğlence, neşe

Bu sahnede Şengül, çocuklar ve Orhan'ı davul eşliğinde eğlenirken görürüz (Görsel 18). Şengül çok mutlu görünmektedir. Bu durum dizinin ilk bölümlerinde kötü ve vicdansız olan bir karakterin nasıl daha iyi bir karaktere dönüşebildiği vurgusunu içerir. Şengül, Orhan ve çocuklar evlerine geri dönmelerini ve Kadir'in hapisten çıkışını kutlarlar. Sahnede onların bu mutluluğu ve eğlencesi aslında bir paradoks içerir. Çünkü dizinin diğer bazı sahnelerinde olduğu gibi, bu sahnede de yaşadıkları onca zorluğa ve yoksulluğa rağmen oldukça mutlu görünürler ve mücadeleden vazgeçmezler. Bu da alt sınıf için, her ne kadar güç yaşam koşulları olsa da mutlu olabildiklerini ve hayata bağlılıklarını vurgular. Hiç kuşkusuz bu vurgu, kapitalizmin yaşam koşullarının yeniden üretilmesinin temel argümanlarından birini oluşturur. Zira, alt sınıfın yaşam mücadelesine devam edebilmesi, ona yoksulken de mutlu olunabileceği ve hatta yardımlaşma, dayanışma gibi değerlerin alt sınıfta daha da güçlü olduğu bilgisi iletilerek sağlanabilir. Bu anlamda bu samimi ve içten mutluluk sahnesinin alt sınıfın yaşam koşullarının meşrulaştırılması mesajını içerdiği söylenebilir.

Görsel 19: Hüzün



Görsel 20: Aşk



Tablo 19

*Hüzün Sahnesinde Gösterge, Gösteren, Gösterilen*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Mekân	Kömürlük ev	Yoksulluk, parasızlık
İnsan	Genç kız	Mücadele, hayata tutunma, mutsuzluk
İnsan	Genç erkek	Çaresizlik, mutsuzluk
Konu	Para	Temel ihtiyaçları karşılayamama
Nesne	Yemek	Yokluk
İnsan	Sarılan çocuklar	Dayanışma, bir arada olma

Bu sahnede Asiye, Ömer ve kız kardeşleri, ağabeyleri Kadir öldüğü için büyük bir mutsuzluk ve çaresizlik içindedir (Görsel 19). Paraları yoktur ve temel ihtiyaçlarını nasıl karşılayacaklarını düşünmektedirler. Yemek masasının sefilliği, yokluğu ve çaresizliği anlatır. Karakterler çok mutsuz ve yalnızlardır. Bu sahnede de alt sınıf karakterlerin kötü yaşam koşulları diğer sahnelere benzer göstergelerle temsil edilir. İçinde yaşadıkları kömürlüğün sefaleti, yemek masasında yalnızca ekmek ve bir dilim peynirin olması, yoksulluğu ve açlığı betimler. Karakterler tüm yaşadıklarına rağmen dayanışma içinde olan, birbirlerine sevgiyle sarılan, ayakta durmaya çalışan ve mücadeleyi bırakmayan

kişiler olarak tasvir edilir. Mücadele yaklaşımının kapitalist ideolojide bu sınıfın yaşam koşullarına direnişinin engellenmesi ve kadercilik söyleminin yeniden üretilmesi ile ilişkili olduğu ifade edilebilir. Nitekim, kapitalist sistemde, bireyden beklenen kötü koşullarına rağmen daima ayakta kalması ve ücretli emekçi olarak sistem için çalışmaya devam etmesidir.

**Tablo 20***Aşk Sahnesinde Gösterge, Gösteren, Gösterilen*

<i>Gösterge</i>	<i>Gösteren</i>	<i>Gösterilen</i>
<i>Mekân</i>	Özel okul	Eğitimin özelleşmesi
<i>İnsan</i>	Genç kız	Çalışma, mücadele
<i>İnsan</i>	Genç erkek	Aşk, dönüşüm
<i>Konu</i>	Aşk	Üst sınıf ve alt sınıfın birlikteliği

Bu sahne özel okulda geçmektedir (Görsel 20). Asiye ve kardeşinin bir süre kaldıkları yurttan tanıdıkları Cemile okulda hademelik yaparken görülür. Cemile yurttan ayrılmış, bir süre Asiyelerle kömürlükte yaşamış ve ardından eve çıkmıştır. Cemile karakteri bir alt sınıf üyesi olarak yaşama tutunmaya çalışmakta ve her şeye rağmen ayakta kalma mücadelesi vermektedir. Cemile dik başlı bir karakterdir ve bu onun yaşadığı onca kötü olaya karşı yılmadan ayakta kalmaya çalışmasına dayandırılır. Tolga Cemile'nin yanına gelir ve ona olan ilgisini açık edecek sözler sarf eder. Tolga'nın kötülüğü bu aşk ilişkisi ile yumuşatılır ve metin bu yolla karakterde dönüşüme neden olur. Burada üzerinde daha çok durulması gereken nokta, yoksul olan Cemile ile zengin olan Tolga'nın aynı karede ve aşk ilişkisi ile birleştirilmiş olmasıdır. Dizide bu tür bir temsil Asiye ve Doruk, Aybike ve Berk, Oğulcan ve Harika karakterleri arasında da kurulur. Bu durum alt sınıf ve üst sınıf arasında bir çatışmanın olmadığına ve iki sınıfın birlikte olabileceği bilgisine işaret eder. Bunun, kapitalizmde özellikle alt sınıfın üst sınıfa geçiş yapabileceği ile ilgili bir ümit söylemine dayandığı söylenebilir. Nitekim dizide izlediğimiz sahne sözü edilen söylemin betimlemesidir.

**Görsel 21: Ulaşamama****Görsel 22: Vicdansızlık**

**Tablo 21**

*Ulaşamama Sahnesinde, Gösterge, Gösteren, Gösterilen*

<i>Gösterge</i>	<i>Gösteren</i>	<i>Gösterilen</i>
<i>Mekân</i>	Mahalle	Yoksul yaşam
<i>İnsan</i>	Genç kız	Çaresizlik
<i>İnsan</i>	Kız çocuk	İstek, arzu
<i>Konu</i>	Para	Yokluk
<i>Nesne</i>	Kestane	Yoksulluk, ulaşamama

Bu sahnede, Asiye ve kardeşi Ayşe eve gitmektedir (Görsel 21). Ayşe kestane ister, ancak Asiye parası yetmediği için alamaz. Ona bir gün sonra temizlik işine gideceğini söyler ve kestane alma sözü verir. Sahne, Asiye'nin yaşadığı çaresizliği yine paranın olmadığı bilgisi ile aktarır. Kestane bir arzu nesnesi olarak kullanılır ve Ayşe'nin ona erişememesi ise, yokluk söylemini manipüle eder. İzleyicide sahnenin dramatisasyonu ile üzülmeye ve acıma hislerini yükseltmek hedeflenir.

**Tablo 22**

*Vicdansızlık Sahnesinde Gösterge, Gösteren ve Gösterilen*

<i>Mekân</i>	<i>İş yeri</i>	<i>Tahakküm ve egemenlik alanı</i>
<i>İnsan</i>	Genç erkek	Çalışma, mücadele
<i>İnsan</i>	Patron	Emek sömürüsü, vicdansızlık
<i>Konu</i>	Para	Emekçinin hakkını vermeme
<i>Nesne</i>	Kırılan tabak	İsyen

Bu sahnede Ömer'i bir restoranın mutfağında çalışırken görürüz (Görsel 22). Abisinin ölümü ile ilgili telefonuna bir mesaj gelir ve ona bakarken tabakları düşürür. Bu arada yanına gelen patronu ona bağırmağa başlar ve işten kovulduğunu söyler. Ömer'e hak ettiği parayı da vermez. Sahnede izlediğimiz mekân, alt sınıf olan Ömer'in tahakküm ve baskı altında olduğu çalışma alanı olarak temsil edilir. Ömer'in duygularını hiçe sayan patronu, ona abisini kaybetmesi nedeniyle işe gelmediği bir haftanın hesabını sorar. Bu sahnede işveren tarafından işçiye uygulanan emek sömürüsüne işaret edilir ve alt sınıf olan ve kol gücü ile çalışan işçi sermaye sahibi işveren tarafından aşağılanır. Bu durum da üst sınıf ve alt sınıf arasındaki derin ayrımı vurgular. Sermaye sahibi olan, egemen gücü ve tahakküm uygulayanı temsil eder, ancak bu insani duygularından yalıtılmış bir güçtür. Alt sınıf olan emekçi ise bu durum karşısında tabakları kırarak bir isyan üretir. Alt sınıf olan emekçi ezilen, sömürülen ve robotlaştırılmak istenen bir meta olarak algılanır.

Görsel 23: Derin Uçurum



Görsel 24: Yalan ve Entrika



Tablo 23

Derin Uçurum Sahnesinde Gösterge, Gösteren, Gösterilen

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Mekân	Ev	İhtişam, zenginlik
İnsan	Kadın	Emreden, üstün olan
İnsan	Genç kız	Boyun eğen, emekçi
İnsan	Küçük kız	Arzulayan, erişemeyen
Nesne	Oyuncak	Arzu nesnesi

Bu sahnede, Asiye kardeşi Ayşe ile birlikte bir eve temizliğe gelir. Geldikleri ev lüks ve gösterişli bir evdir (Görsel 23). Kadın Asiye'ye temizlikle ilgili sert bir tavırla, talimatlar verir. Ayşe çocuk odasındaki oyuncaklara hayranlıkla bakar ve eline bir oyuncak alır, ancak çocuk ona izin vermez. Kadın üst sınıfı temsil eder, aşağılayıcı ve emredicidir. Asiye ise alt sınıf üyesi olarak talimatlara uyan, koşullara boyun eğen, kol gücü ile çalışan emekçidir. Sahnede diğer sahnelere benzer şekilde üst sınıf ve alt sınıf arasındaki karşıtlık, evin lüks eşyaları, ihtişamı, lüks nesnelere, kadının tahakküm ve üstünlük içeren davranışları ve kullanılan üst dil aracılığıyla sağlanır. Ayşe'nin oyuncaklara hayranlıkla bakışı, oyuncakları arzu nesnesi kılar ve izleyicide de buna ilişkin bir istek yaratmayı hedefler. Alt sınıf üst sınıfa hizmet eden ve yaşayabilmesi için çok çalışması gereken sınıfı temsil eder.

Tablo 24

Yalan ve Entrika Sahnesinde Gösterge, Gösteren ve Gösterilen

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Mekân	Ev	Lüks yaşam, ihtişam
İnsan	Kadın	Gösteriş, varlık
İnsan	Adam	Entrika, kötülük
İnsan	Hizmetli kadın	Mücadele, yokluk
Konu	Kaza	Yalan, vicdansızlık
Nesne	Yemek	Bolluk, zenginlik



Bu sahnede Akif ve eşi Nebahat kahvaltı masasında sohbet etmektedir (Görsel 24). Kadir'e araba ile çarpıp kaçan ve ölümüne neden olan kızları Melisa'nın yurtdışında devam eden psikolojik tedavisi hakkında konuşurlar. Sahnede evin genel görüntüsü, eşyalar, kahvaltı masası lüks ve ihtişamlı bir yaşamı simgeler. Masadaki yiyecekler, bolluğa ve lüks yaşama göndermede bulunur. Nebahat boyalı ve bakımlı saçları, pahalı kıyafeti ve genel görüntüsü ile bu zenginliği tamamlayan kişilerden birini temsil eder. Akif dizinin en kötü ve entrikacı karakteridir ve bu sahnede de yine bu temsille ekrana getirilir, ancak onun kötülüğü ve entrikacılığı üst sınıf için toplumsal bir temsil olarak ele alınamaz. Bununla birlikte dizinin en kötü ve entrikacı karakterlerinin (Akif ve Tolga) üst sınıf üyesi olduğu da söylenebilir. Akif ve Nebahat kaza ile ilgili gerçeği Şengül'den saklamaya çalışır ve burum bir vicdansızlık söylemi üretir. Sahnede, yoksul olanın egemen olan tarafından para ve güç yoluyla vicdani manipülasyona maruz kaldığı bilgisi iletilir.

## Sonuç

Kardeşlerim dizisinde toplumsal sınıfların nasıl betimlendiği ile ilgili yapılan göstergebilimsel analiz sonucunda önemli verilere ulaşılmıştır. Bu analiz öncelikle dizide tüm toplumsal sınıfların yer almadığını, orta sınıf yaşamının genel olarak temsil edilmediğini göstermiştir. Dizi toplumsal sınıfları alt sınıf ve üst sınıf olarak tanımlamakta ve bu iki sınıf içinde temsil edilen karakterlerin yaşamına odaklanmaktadır. Bu durum dizide orta sınıfın yok sayılmasına ve reel dünyada toplumun önemli bir parçasını oluşturan orta sınıf yaşamının görünmez olmasına neden olmaktadır.

Dizide toplumsal sınıf olarak alt sınıf ve üst sınıf yaşamı betimlenirken bu iki sınıf arasındaki farklılıklar sesli ve görsel imajlarla ekrana getirilir. İki sınıf arasında karakterlerin yaşam koşulları etrafında oluşturulan zıtlıklar tanımlanır. Dizi anlatısı yoksul-zengin, yokluk-bolluk, iyi-kötü, ahlaklı-ahlaksız, vicdanlı-vicdansız, dürüst-yalancı, yürekli-korkak, namuslu-namussuz, masum-suçlu gibi zıtlıklarla karakterize edilir. Karakterler de bu kavramlar etrafında sınıflandırılır. Alt sınıf karakterler yoksul olanı temsil ederken üst sınıf karakterler ise zengin olanı temsil eder. Dizide alt sınıfın yaşamına bakıldığında oldukça melodramatik, acı ve hüznü dolu sahnelerle karşılaşılır. Alt sınıfın yoksulluğu ve çaresizliği abartılı ve basit imajlarla temsil edilmekte, acı ve keder hat safhaya çıkarılmaktadır. Yoksulluğu ve kederi tanımlayan göstergeler oldukça basit ekonomik ve melodramatik göstergeler olduğu için izleyiciye düşünmek için bir alan açmaz. Alt sınıfın yokluk içindeki yaşamı, karakterlerin yaşadıkları yıkık dökük evler, kullandıkları eski ve yıpranmış eşyalar, ucuz ve eski kıyafetler ve yiyecek-içecekler gibi görsel göstergelerle ve bunu dramatize etmek için kullanılan müzik aracılığıyla betimlenir. Ancak alt sınıf yaşamına ilişkin temsiller neredeyse tamamen basit ekonomik temsillerdir. Alt sınıfın yaşam koşulları toplumsal gerçeklikle uzlaşım içinde değildir. Bu sınıfın sosyal, toplumsal, politik ve kültürel çıkmazlarına değinilmez. Ekonomik zorlukları da fazla melodramatikleştirilerek ve manipüle edilerek aktarılır. Nitekim bunun izleyicide acıma hissinin uyandırılarak daha fazla izlenilirliğin elde edilmesi hedefi ile ilişkili olduğu düşünülmektedir. Bu da alt sınıfın zorlu yaşam koşullarına değinirken toplumsal gerçekliğin manipüle edilmesi ve izleyici duygularının sömürülmesi anlamını

içerir. Dizide karakterlerin iyi-kötü, saf-entrikacı, vicdanlı-vicdansız, namuslu-namussuz gibi sınıflara ayrılmakta olduğu, ancak karakterler açısından bu tür bir sınıflandırmanın, her ne kadar toplumsal sınıf temsilleri açısından ele alınmasa da, sosyolojik ve toplumsal olarak da oldukça sorunlu olduğu söylenebilir. Zira metin bu sınıflandırmayı egemen/muhafazakâr bir yaklaşımla ele almakta, alternatif bir söylem üretmemektedir.

Üst sınıf yaşamının göstergebilimsel analizi de benzer veriler sunar. Metin zengin olmakla kötü ve bencil olmak arasında bir bağ kurar. Paraya sahip olmak suretiyle elde edilen güç ve iktidarın başkalarına tahakküm uygulamak ve onları sömürmek için kullanıldığına ilişkin bir anlam üretilir. Dizide üst sınıf, sınırsız bir tüketim dünyası içinde betimlenir. Alt sınıf için üretilen “yokluk dramatisasyonu”nun yerini üst sınıfta “lüks tüketim” alır. Yokluk-varlık karşıtlığı içinde üst sınıf yaşamı ihtişamlı ve parıltılı bir yaşam olarak temsil edilir. Üst sınıf en gösterişli evlerde yaşayan, lüks ve pahalı eşyalar kullanan, lüks arabalara binen, sınırsızca yiyip içen, değerli takılar takan, pahalı ve marka kıyafetler giyen bir sınıf olarak karakterize edilir. Ancak üst sınıf karakterlerin para ve varlık içindeki bu parıldayan yaşamlarına rağmen genellikle mutlu olmadıkları görülür. Bu da alt sınıfta bir taraftan tüketim kültürü temelli hazcı arzular yaratma hedefini ortaya koyarken bir taraftan da var olanla yetinme ve koşullarına razı olma fikrini üretecektir. Nitekim üst sınıf yaşamı ihtişamlı olduğu kadar sorunlu ve entrikalarla dolu bir yaşam olarak tasvir edilir. Alt sınıfa yaşam koşullarının ağırlığına rağmen direnme, mücadele etme, çok çalışma öğütlenirken bir taraftan da üst sınıftaki sorunlara şahit olması nedeniyle var olana rıza gösterme, olanla yetinme ve mutlu olma öğüdü verilir.

Diziye toplumsal cinsiyet ve toplumsal roller açısından bakıldığında verili ve geleneksel toplumsal düzeni destekleyen bir anlatı ile karşılaşılır. Alt sınıf üyesi olan kadınlar özel alanı temsil eden, ev içi sorumlulukları yüklenen, hayatı görece zor olan kadınlar olarak temsil edilir. Şengül karakteri ile de her ne kadar toplumsal cinsiyet rolleri açısından geleneksel kodlar temsil edilmeye devam edilse de, onun paracılığı ve bencil tavırları ile ayrı bir kadın portresi çizilir. Şengül’ün özel alandaki yükümlülükleri bakımından geleneksel değerler yeniden üretilirken, eşine karşı sert ve müdahaleci tavırları ile bir kırılma yaratılır. Ancak bu, yine de toplumsal roller açısından kadının pasifliğini, egemen erkek karşısındaki güçsüzlüğünü ortadan kaldıran bir kırılma değildir. Alt sınıf karakterler fiziksel görünüşleri ile bakımsızdır ve ucuz giyinirler. Alt sınıf olan erkekler de toplumsal cinsiyet açısından geleneksel kodlar içinde temsil edilir. Erkek genel olarak kamusal alanı temsil eden, evine bakması gereken, kadın karşısında egemen olan ve sözü geçendir (Orhan Şengül’e söz geçiremez ve bir kırılma yaratılır). Üst sınıfta ise kadın bakımlı, güzel giyinen, değerli takılar takan, tüketim kültürünü temsil edendir. Kadın lüks yaşam koşullarına rağmen aldatılan ve erkeğe göre kafası daha az çalışandır. Kültürel bir etkinlikte görülmez, aksine gösteriş için yaşayan eğitimsiz bir birey olarak temsil edilir. Kadın genellikle, erkeğin gücü ve otoritesi karşısında pasif olan ve ona bağımlı olandır.

Dizide alt ve üst sınıf karakterlerin karşılıklı ilişkileri de ekrana getirilir. Birçok sahne, özel okulda bu karakterler arasında yaşanan ilişkileri konu alır. Bu durum iki sınıfın bir arada yaşayabildiklerine ve sınıf farklılıklarının çatışmaya dönüşmediğine ilişkin bir vurgu içerir. Nitekim, dizi iki sınıfı genellikle aşk ilişkileri ile bir araya getirerek toplumsal çatışmanın olmadığı mesajını iletir. Dizide genel olarak kapitalist bir toplum

düzeni betimlenir ve özellikle üst sınıfın yaşam pratikleri ile kapitalizmin ekonomik, siyasal ve kültürel yapı ve normları yeniden üretilir. Hiç kuşkusuz bu, medyanın ekonomi-politiği ile de ilişkili bir durum içerir. Çünkü medya ve özellikle televizyon kapitalizmin ekonomik ve kültürel yayılımını sağlayan temel alanların başında gelir. Özel televizyonun varlığı kapitalizmin verili toplumsal düzeninin inşası ve korunmasında önemli bir işlev taşır. Nitekim, özel televizyon kuruluşları ve diziler, var oldukları günden bugüne değin kapitalizmin ekonomi-politik ve kültürel parametrelerinin yeniden üretimi için kullanılmakta ve dizilerde temsil edilen yaşam biçimleri genel olarak buna hizmet etmektedir. Kardeşlerim dizisinde gördüğümüz yaşam tarzları da, hiç kuşkusuz bu düşünceyi destekler. Eğitim sistemini temsilen devlet okulu yerine özel okulun kullanılması, özel bir holdingin çalışma mekânı olarak seçilmesi, karakterlerin tüketim kültürü ile iç içe olan yaşamları, alt sınıf ve üst sınıfın yaşam koşulları arasındaki derin ayrılıklar, orta sınıfın silikliği, bireycilik ve rekabet anlayışı, toplumsal cinsiyet, ahlak ve toplumsal değerler açısından kapitalist yaşamın doğallaştırıldığı bir anlatı ekrana getirilir.

Dizinin, göstergebilimsel analizi ile ulaşılan verilerden yola çıkılarak, belirli parametreler açısından reel yaşamdan kopuk bir yaşamı tasvir etmesi nedeniyle önemli sorunlar içerdiği söylenebilir. Dizide farklı sınıfların toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel yaşam koşullarının ve pratiklerinin reel düzeyde ekrana getirilmediği ve gerçeklikten uzak bir yaşam biçiminin tasvir edildiği ifade edilebilir. Karakterlerin yaşamlarına genel ve manipülatif bir pencereden bakılmış, yaşamın ekonomik ve toplumsal gerçeklerine ve problemlerine içsel olarak odaklanılmamıştır. Alt sınıfın yaşadığı güçlükleri ekonomik ve toplumsal yönleri ile ve daha içsel düzeyde ele almak yerine abartılı bir fakirlik söylemi ile izleyici bakışını etkilemek amaçlanmıştır. Alt sınıf yaşamı açlık ve yoklukla dramatize edilirken, bunun nedenlerine ve sonuçlarına ilişkin bir bakış açısı geliştirilmemiş, kaderci ve rızacı bir yaklaşımla yoksulluk doğallaştırılmıştır. Üst sınıfsa yalnızca para ve lüks yaşamla ilişkilendirilmiş, bu sınıfın yaşam pratikleri de tüketimle sınırlı tutulmuştur. Bu açıdan dizinin toplumsal sınıf tasvirinin oldukça kusurlu olduğu ifade edilebilir. Dizi izleyiciye düşünme alanı açan ve zihinsel deneyim yaşatan bir metne sahip değildir. Toplumsal yaşamda önemli bir sınıfı oluşturan orta sınıfın temsil edilmemesi, alt ve üst sınıfın bu denli dramatize edilmiş yaşam koşulları, hayali bir dizi dünyasını akla getirmektedir. Gerçek yaşama bu denli mesafeli ve manipülatif anlatıları izlemenin bireye yaşamı anlamlandırması ve düşünsel alanlar açması açısından bir fayda sağlamayacağı düşünülmektedir. Bunun yerine toplumsal yaşamla daha uyumlu yapımlar üretilirse izleyicinin yaşama bakışının da bundan olumlu etkilenebileceği söylenebilir.

### Kaynaklar

Adaklı, G. (2001). Televizyon türlerinde dönüşüm. İçinde A. Kartarı, D. Beybin Kejanlıoğlu (Editörler). *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık 1999 Mahmut Tali Öngören'e Armağan. Özel Sayı: "Sinema ve Televizyon"*. (ss.229-253). Ankara Üniversitesi Basımevi.

Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. (Y. Alp, M. Özışık, Çev.) (4. Baskı). İletişim Yayınları. (Orijinal basım tarihi 1978).

Aslan, Z. (2012). Geçmişten bugüne eleştirel bir orta sınıf değerlendirmesi. *Toplum ve Demokrasi*. 6 (13), 55-92.

Ayvaz, S. & Livberber, T. (2019). Reklamlarda toplumsal sınıf: otomobil reklamları üzerinden bir söylem analizi. *Erciyes İletişim Dergisi*. 6 (2), 1141-1164. <http://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.518553>.

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven*. (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları (Orijinal basım tarihi 1965).

Barwise, P. & Ehrenberg A. (1988). *Television and its audience*. Sage Publications.

Bulut, S. (2009). *Sermayenin medyası medyanın sermayesi*. Ütopya Yayınları.

Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In J. Richardson (Eds.). *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (pp. 241-58). Westport, CT: Greenwood.

Bourdieu, P. (1995). *Pratik nedenler, eylem kuramı üzerine* (H. Tufan, Çev.). Kesin Yayıncılık (Orijinal basım tarihi 1994).

Bourdieu, P. (2014). Simgesel sermaye ve toplumsal sınıflar. *Cogito*, 76, 192-204.

Cereci, S. (2014). Türk televizyon dizilerinin küresel başarısı: evrensel insan yaklaşımı. *International Journal of Social Science*, 28, Autumn II, 1-12. <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2542>.

Çelenk, S. (2005). *Televizyon, temsil, kültür*. Ütopya Yayınları.

Çelenk, S. (2010). Aşk Memnu'dan Aşk Memnu'ya yerli dizi serüvenimiz. *Birikim*. 256-257, 18-27.

Dikmen, E. Ş. (2017). Türkiye'de televizyon yayıncılığının dönüşümü: sosyal tv yayıncılığı. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*. 5(1), 425-448.

Dural, B. (2012). Antonio Gramsci ve hegemonya. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(39), 309-321.

Eagleton, T. (2011). İdeoloji ve ideolojinin batı marksizm'indeki serüveni. İçinde S. Zizek (Editör). (S. Kibar, Çev.). *İdeolojiyi Haritalamak*. (ss.267-340). Dipnot.

Engels, F. (2003). *Ailenin, özel mülkiyetin ve devletin kökeni*. Eriş Yayınları. <http://mx.antikapitalist.net/kutuphane/acikkitaplik/marxengels/ailedevletozelmulkiyet.pdf> (Orijinal basım tarihi 1884).

Erdoğan, İ. (2001). Televizyon: dünyaya açılan pencere?. İçinde A. Kartarı, D. Beybin Kejanlıoğlu (Editörler). *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık 1999 Mahmut Tali Öngören'e Armağan. Özel Sayı: "Sinema ve Televizyon"*. (ss.169-197). Ankara Üniversitesi Basımevi.

Erdoğan, İ. (2009). Televizyon reklamlarında gündelik hayatın temsili: Çikolata ve seks. *Bilim ve Ütopya: Aylık Bilim, Kültür ve Politika Dergisi*. 179, 37-45.

- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime giriş*. Alan Yayıncılık.
- Esslin, M. (2001). *Televizyon çağı tv beyaz camın arkası*. (M. Çiftkaya, Çev.). Pınar Yayınları.
- Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına giriş*. (S. İrvan, Çev.). Bilim ve Sanat Yayınları. (Orijinal basım tarihi 1990).
- Geçer, E. (2015). Türk dizileri üzerine kültürel ve ideolojik bir değerlendirme: "Made in Turkey". *Mütefekkir*, 2 (3), 13-23.
- Groombridge, B. (1976). *Televizyon ve toplum*. (A.Usluata, Çev.). Reklam Yayınları. (Orijinal basım tarihi 1976).
- Hall, S. Critcher, C., Jefferson, Clark, j. and Roberts B. (1978). *Policing the crisis mugging, the state, and law and order*. The Macmillan Press.
- İnal, A. (2001). Televizyon, tür ve temsil. İçinde A. Kartarı, D. Beybin Kejanlıoğlu (Editörler). *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık 1999 Mahmut Tali Öngören'e Armağan. Özel Sayı: "Sinema ve Televizyon"*. (ss.255-286). Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Katırcıoğlu, E. (2011). Önsöz. İçinde E., İlhan, E. Bakkalbaşıoğlu (Editör). *Türkiye'de Medyanın Ekonomi Politikası: Sektör Analizi*. (13-14). TESEV Yayınları.
- Kaya, R. (2001, Şubat). Televizyon medyanın amiral gemisi ya da globalleşmenin taşıyıcısı. İçinde A. Kartarı , D. Beybin Kejanlıoğlu (Editörler). *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık 1999, Mahmut Tali Öngören'e Armağan. Özel Sayı: "Sinema ve Televizyon"*. (ss.199-206). Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Kejanlıoğlu, Beybin, D. (1998). 1980'lerden '90'lara Türkiye'de radyo-tv yayıncılığı. *Birikim Dergisi*. 110. <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-110-haziran-1998/2305/1980-lerden-90-lara-turkiye-de-radyo-tv-yayinciligi/3837>.
- Küçükerdoğan, B. (2009). Kültür ve televizyon. İçinde B. Küçükerdoğan (Editör). *Televizyon ve...* (ss.69-109). Ütopya Yayınları.
- Koyuncu, E. (2017). Tv yayıncılığı alanındaki dijital tv platformları sosyal paylaşım ağlarını neden kullanırlar?. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 19 (1), 315-335.
- Lucaks, G. (1998). *Tarih ve sınıf bilinci*. (Y. Öner, Çev.). Belge Yayınları. (Orijinal basım tarihi 1923).
- Marx, K.(2003). *Kapital, kapitalist üretimin eleştirel bir tahlili, I. Cilt*. A. Bilgi (Çev.), Eriş Yayınları. <https://www.marxists.org/turkce/m-e/kapital/kapital1.pdf>. (Orjinal basım tarihi1971).
- Marx, K. & Engels, F. (2018). *Komünist manifesto*. (T. Bora, Çev.). İletişim Yayınları.
- Moget, G. (1986). Hegemonya. İçinde, *Hapishane Defterleri Seçmeler* (ss.73-79) (K. Somer, Çev.). Onur Yayınları.

- Mutlu, E. (1991). *Televizyonu anlamak*. Gündoğın Yayınları.
- Parsa, S. (1999). Televizyon göstergebilimi. *Kurgu Dergisi*. 16, 15-28.
- Postman, N. ( 2010). *Televizyon öldüren eğlence*. (O. Akınhay, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Rifat, M. (1998). *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Şentürk, R. (2010). Televizyon ve magazin kültürü. *Selçuk İletişim Dergisi*. 6 (2), 174-190.
- Tokgöz, O. (2015). *İletişim kuramlarına anlam vermek*. İmge Kitabevi Yayınları.
- Ural, A. (2010). *Medya-sermaye-siyaset üçgeni "satılık medya"*. Siyah Beyaz Kitap.
- Yaylagül, L. (2016). *Kitle iletişim kuramları*. Dipnot Yayınları.

### Extended Abstract

This study presents the semiotic analysis of social classes in domestic television series in Turkey. It is aimed to determine by which indicators the lifestyles, economic, social, and cultural characteristics of social classes are represented in domestic television series. Within the framework of this main purpose, it has been tried to reveal indicators related to social classes in domestic TV series. It has been determined to what extent social classes are represented in the series and what is shown about the lifestyles of these classes. This determination has led to the revealing of the ideological meanings produced around the lifestyles of social classes in domestic television series.

In the study, the lifestyles of social classes were investigated within the scope of domestic television series broadcast on private television channels. TRT was not included in this study. This situation is related to the fact that TRT is a public institution in terms of economy and politics and its broadcasting policies differ from those of private broadcasting institutions. This research is based on capitalism and the political economy of the media in the context of social class phenomenon. Media institutions, and especially television, function as ideological tools of the capitalist system. Among these tools, television and domestic serials produced on television have an important place. Domestic serials are narratives in which social classes are represented with certain characteristics and thus contribute to the production of ideological meaning. In the TV series, the indicators depicting the lifestyles and practices of social classes also revealed the social class approach of capitalism and made the ideological meanings produced in this context visible. In this context, this study has enabled us to determine how the ideological meanings that define social classes find a response in domestic TV series. In the study, the TV series *My Brothers*, which is broadcast on ATV, was chosen as a sample. The reason why this series was chosen is that it is one of the TV series (in the top 5) that reached the highest viewing rates in Total (general audience) on the day it aired. A total of 2 episodes

of the series, the 1st and 6th episodes selected by the random sampling technique, were watched. As a result of the general observations, 10 scenes in which the life practices of social classes are represented in these sections were examined. In these scenes, it is focused on which signs and signifiers social classes are represented by, how lifestyles are described, and the social meanings of the signs used, and it is aimed to determine how different social classes are reflected in the series. In this framework, the semiotics method was used, and the indicators in the scenes examined in the TV series were analyzed. In this analysis, Saussure's (Fiske, 2003) concepts of "signifier and signified" and semiotics approach were used. The analysis has shown us which social classes are heavily involved in the series and with which social, economic, and cultural characteristics and lifestyles these classes are described. It has been revealed how a TV series broadcast on a private television company (ATV) with a high viewing rate approaches the phenomenon of socio-economic class in society, and with which economic and cultural representations it describes social classes. The data obtained were interpreted in terms of the meanings of social classes in the capitalist system. Thus, it has been tried to reveal how the TV series broadcasting on private television channels, which constitute one of the capitalist sectors, reproduce the parameters of this system, specific to social classes.

Significant data were obtained as a result of the semiotic analysis on which indicators the social classes are described in the TV series *My Brothers*. Accordingly, first of all, it can be said that the middle class is not intensely represented in the series and that a clear meaning is not created about the middle-class lifestyle. In the series, social classes are generally categorized as lower class and upper class, and the characters are represented by the lifestyles defined within these classes.

While the lower class and upper-class life are depicted as a social class in the series, the differences between these two classes are displayed with visual images. Between the two classes, the contrasts created around the living conditions of the characters are defined. The narrative of the series is characterized by contrasts such as poor-rich, poverty-abundance, good-bad, moral-immoral, conscientious-unscrupulous, honest-liar, brave-coward, honest-dishonest, innocent-criminal. Characters are also classified around these concepts. Based on the data obtained through semiotic analysis, it can be said that the series contains important problems as it depicts a life disconnected from real life in terms of certain parameters. It can be stated that the social, political, economic, and cultural life conditions and practices of different classes are not brought to the screen in real terms and a lifestyle that is far from reality is depicted in the series. The lives of the characters were viewed from a general and manipulative perspective, and the economic and social realities and problems of life were not focused on internally. Instead of addressing the difficulties experienced by the lower class with their economic and social aspects and at a more internal level, it is aimed to influence the viewer's view with an exaggerated poverty discourse. While the lower-class life was dramatized with hunger and poverty, a perspective on its causes and consequences was not developed, and poverty was naturalized with a fatalistic and consenting approach. The upper class, on the other hand, was only associated with money and luxury life, and the life practices of this class were also limited to consumption. In this respect, it can be stated that the analysis of the social

classes of the series is quite flawed. The series does not have a text that opens up a space for thinking and gives a mental experience to the audience. The unrepresentation of the middle class, which constitutes an important class in social life, such dramatized living conditions of the lower and upper classes, brings to mind an imaginary series world. It is thought that watching such distant and manipulative narratives from real life will not be beneficial for the individual in terms of making sense of life and opening intellectual spaces. Instead, it can be said that if productions that are more compatible with social life are produced, the viewer's view of life will also be positively affected.

**Destekleyen Kurum/Kuruluşlar Supporting-Sponsor Institutions or Organizations:**

Herhangi bir kurum/kuruluştan destek alınmamıştır. None

**Çıkar Çatışması Conflict of Interest:**

Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır. None