



folklor/edebiyat - folklore&literature, 2024; 30(1)-117. Sayı/Issue -Kış/Winter

## Kitap Tanıtımı / Book Review

***Arzu Öztürkmen, The Delight of Turkish Dizi Memory, Genre and Politics of Television in Turkey Foreword, Richard Bauman, Seagull Books, Kasım 2022.***

ISBN 0857428985, 9780857428981, 580 s

**Solmaz Karabaşa\***



\* Dr. Solmaz Karabaşa, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür ve Turizm Uzmanı. solmazkarabasa@gmail.com.

Türkiye’de folklor disiplininin hak ettiği yerde olmadığı düşünüyorum ve geleceğinden endişe duyuyorum. Bunun çeşitli nedenleri var tabii ama bazı nedenler de alanın kendisinden kaynaklı ve haliyle evrensel. Örneğin Richard Bauman (1975: 306); folklor, tarih boyunca kendisini geçmiş dönemlerin kalıntılarına odaklanışla tanımlama eğilimde olmuştur tespitini yaptıktan sonra “eğer disiplinin konusu belirli bir kültürel ve tarihi dönemin kalıntısıyla sınırlıysa, folklor ölümünü beklemektedir” diye de eklemiştir.

Oysa halk (*folk*) “diğerleri yanında, biz” (Dundes, 1980: 19) olduğumuza göre bugün burada bize dair ne varsa folklor hepsini kapsamalıdır ama kapsayamamıştır. Bauman’a göre (1975: 306) bunun nedeni “kalıntı biçim ve unsurları, çağdaş uygulamaları ve dönüşmüş yapıları birlikte kavrayabilen birleştirici bir hareket noktası veya referans çerçevesinin eksikliğidir” ve çaresi de “performans”tır.

İşte *Türk Dizisinin Keyfi (The Delight of Turkish Dizi)* bunu yapıyor. Kitap günümüzün gayet güncel, popüler konularından birine, “dizi”ye odaklanan bir folklor çalışması. Arzu Öztürkmen Türkiye’de dizinin bir “tür” (*genre*) olarak oluş sürecini tarihsel bir bakış açısıyla ortaya koyarken, çağdaş uygulamaları onu besleyen kültürel alanlarıyla birlikte ele alıyor. Bunu da Bauman’ın (1975) “performans olarak sözel sanat” yaklaşımını takip ederek yapıyor.

Arzu Öztürkmen üniversitede aslında işletme eğitimi almış. Bu esnada Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü’nde halk oyunları ile ilgilenmeye başlamış ve böylece folklorla ilgisi de gelişmiş. Bunun üstüne 1991 yılında, Indiana Üniversitesi Folklor Enstitüsü’nden Türkiye’de Halk Oyunları Hareketi konulu teziyle yüksek lisans derecesini, 1993 yılında da Pennsylvania Üniversitesi Folklor Bölümü’nden Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik başlıklı teziyle doktorasını almış.



Görsel 1. Arzu Öztürkmen/ Beykoz Kundura

Kendisiyle 2 Kasım 2023 tarihinde yaptığım görüşmede *Türk DİZİSİNİN KEYFİ*'ni Görsel 1'de görülen masa başında büyük bir zevkle yazdığını söylemişti. Ben de aynı zevkle okudum. Aslında kitabın İngilizce dili ve kalın görüntüsü ilk başta gözümü korkmuştu fakat hem dilinin akıcılığı hem de konunun çekiciliği sayesinde kitabı bir çırpıda bitirdim. *Türk DİZİSİNİN KEYFİ*'ni okuyunca da -tıpkı *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik* kitabında olduğu gibi çok heyecanlandım, alanı bir kez daha sevdim ve daha önemlisi alanın geleceğinden umutlandım.

Arzu Öztürkmen'in Richard Bauman, Dan Ben-Amos ve Margaret Mills gibi folklor çalışmalarının önde gelen isimlerinin öğrencisi olması ve folklor eğitimini Amerika'da alması, ona Türkiye'deki yaygın folklor anlayışından farklı bir bakış açısı kazandırmış olmalı. Bugünlerde Türkiye ve Amerika folklor geleneklerinin farkı üzerine çokça düşündüğümünden kitap benim için ayrıca önem kazandı. *Türk DİZİSİNİN KEYFİ* yeni bir tür olarak "dizi" hakkında bilgi verirken aynı zamanda yeni folklor yaklaşımları konusunda benim gibi arayışta olan araştırmacılar için de bir örnek oluşturuyor. Bu açıdan Arzu Öztürkmen'e minnettarım ve bu yazıyı da kitabı meraklı araştırmacılara duyurmak için yazdım.

Kitabın dili İngilizcedir. Böylece yaygın bir tür olan *dizi* hakkında, dünyanın başka yerlerinde yapılacak diğer çalışmalar için içeriden bir analiz olarak önemli katkılar sağlayacağı muhakkak ama Türkiye'deki folklorcuların da kitaptan, onun yenilikçi bakış açısından çok yararlanacaklarını düşünüyorum.

Kitap, Richard Bauman'ın önsözü ile başlıyor.

Bauman'a göre *dizi* konusunu incelemenin analitik ve metodolojik zorlukları vardır. Analitik olan, kitle iletişim araçlarının dönüşümünü araştırmak üzere analiz biriminin belirlenmesiyle ilgili bir ölçek sorunudur. Bunu Öztürkmen "tür" kavramına odaklanarak aşmaktadır. Öztürkmen diziyi bir tür olarak inceliyor ve türe bir sınıflama kategorisi olarak değil, daha uygulamayı merkeze koyan bir anlayışla yaklaşıyor.

Metodolojik sorun ise karşılıklı etkileşimle oluşan folklor formlarını araştırmaktan kitle-mecralı televizyon formlarına geçişten kaynaklanmaktadır. Bauman, Öztürkmen'in bu sorunun üstesinden gelmede bir folklorcu ve performans tarihçisi olarak sahip olduğu donanımın etkili olduğunu söylüyor.

Öztürkmen *dizi* yapımının karmaşık sürecini "yerinde" araştırıyor. Bununla birlikte *dizi*/eğlence sektöründe alan araştırması yapmak, bu alanın içine ve mekanlarına girmek, "katılmak" hiç de kolay olmasa gerek. Yazar bu sorunu folklorcu içgüdüleriyle aştığını söylüyor; buna göre çalışmaya ilk olarak oyunculardan ziyade çalışanlarla başladığı görülüyor. Bu da, kendisinin sektörün içindeki kişilere ulaşması ve onların onayını alması için gereken teknik bilgi ve dili geliştirmesini sağlamış. (Öztürkmen, 2022: 24)

Kitap giriş ve sonuç bölümleriyle birlikte on bölümden oluşuyor.

Öztürkmen (2022: 2), kitabın Türkiye'de bir bakıma 1990'ların değişen ekonomik, sosyal ve kültürel koşullarına yanıt olarak ticari televizyon endüstrisinin ortaya çıkışının

bir hikayesi olduğunu söylüyor. Kitap diziyi, her ne kadar bir medya-metin (*media text*) ve folklor türü olarak anlamaya çalışsa da Türkiye'nin özgün tarihsel koşullarına bakmadan ve konunun ekonomik boyutunu içermeden bu mümkün olamazdı. Dolayısıyla kitap bunları da içeriyor.

Türkiye'de bir medya metin olarak dizi türünün oluşumunda, birçok başka türün ve mecranın etkisi olmuştur. Bunların başında televizyon gelir. Televizyon belirli bir dönem Türk toplumunun eğlence anlayışında önemli bir yere sahip olmuş ve o kültürün önemli bir parçası haline gelmiştir. Yazar çalışmaya televizyon ve diziyi ilgili kendi hikayesiyle başlıyor. Aslında belirli kuşaktan birçok insanda olduğu gibi onun da ilk televizyonun girişi, ardından özel kanalların bunlara eklenmesi sürecine bizzat yaşayarak şahitlik etmek gibi bir avantajı vardır. Dolayısıyla kitap boyunca yer yer kişisel izlenimlerini de görürüz. Bununla birlikte televizyon çalışmak *Fatmagül'ün Suçu Ne* dizisine maruz kaldığında yazarın gündemine giriyor. "İlk feminist içerik ve kaliteli bir yapım" (Öztürkmen, 2022: 5) dediği dizinin, İstanbul'un içini ve dışını kullanışı, etnografik detayla günlük hayatı resmetmesi gibi daha önce görülen dizilerden farklı bir dokuya sahip olması onu etkilemiş. Öte yandan "diziye kendini kaptıran" sadece o değildir, 1990'lardan sonra diziye akademik ilgi de artmaya başlamıştır.

Bir medya metin olarak her bir dizi bölümü; yazar, yapımcı, yönetmen, aktörler, editörler, müzisyenler ve yayımcıların ortak yaratıcı çabasının ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Bu çabanın sonunda ortaya çıkan ürün olarak diziyi anlayabilmek; yazım, çekim ve post-produksiyon aşamalarının etnografisini gerektirmiştir. Bu nedenle çalışma, arşiv çalışması yanında sektördeki yapımcı, dağıtımçılardan oyunculara, yönetmen ve teknik ekibe yayılan birçok sosyal aktörle görüşmeler içeriyor. Yazar ayrıca yazım çalışma grubunu, üretim mekanlarını ve küresel ticaret fuarlarını gözleme şansı da elde etmiş. Böylece yaratıcı süreçteki iş birlikleri ve iletişimin etnografisi yapılmış.

Öztürkmen, dizi gibi oldukça yeni sektörlerde ve yakın tarihi hakkında veriye ulaşmanın zor olduğu durumlarda "sözlü tarihe" yönelmek avantajını kullanmış. Bununla birlikte görüşmelerde aktarılanların bir üniversite profesörüne anlatıldığının farkında olarak, söylenenleri yazılı basın gibi diğer kaynaklardan elde ettiği verilerle çapraz sorgulamaya tabi tutmuştur.

Çalışmanın teorik temellerine gelince; Öztürkmen (2022: 18) televizyon incelemelerinin daha çok kültür endüstrisi eleştirisi kapsamında ele alındığını hatırlatıyor. Ancak esas folkloristik bakış açısından, bütün sanatsal iletişim biçimlerinin kendi etnografik bağlamlarında anlamını ürettiğine inançla, dizi üretiminin kompleks ilişkilerine odaklanmıştır. Performans teorisi ise burada Türk çalışma kültürünün pek çok yönünün inşa edildiği ve sergilendiği, sektörün kalbi olan film setlerinin katmanlı performanslarını ortaya çıkarmada katkıda bulunmuştur.

Bu hacimli çalışma haliyle zaman almıştır. Yazar araştırmasını 2011'de başlayan 2021'de biten on yıllık sürede tamamlamıştır. Çalışmayı herhangi bir burs almadan yaptığı için de süreyi özgürce uzatabilmiştir.

### Kitabın bölümleri

Tür olarak dizi; 1990’larda ortaya çıkmış, 2000’lerde güçlenmiş ve 2010’larda da uluslararası pazara açılmıştır. Yazar, her ne kadar çağdaş bir tür olarak diziyle ilgilense de bu türün tarihsel olarak nasıl ortaya çıktığını da incelemiştir. Birinci bölüm bunu veriyor, TRT’nin büyümesini içeriyor. Buradan öğreniyoruz ki TRT bugün “Türk içeriği” denen şeyin oluşturulmasındaki esas aktördür.

Üçüncü bölüm de yine tarihsel bakışla dizi endüstrisinin dayanaklarını inceliyor. TRT deneyimi, Cumhuriyetle gelişen sinema, tiyatro, mizah geleneği ve 1980 sonrası oluşan serbest piyasa ekonomisi ve bunun etkisiyle gelişen reklam, moda ve video sektörü dizi gelişimini etkilemiştir.

Dördüncü bölüm TRT yıllarında dizinin ortaya çıkışını ele alıyor. Terim olarak dizi 1970’lerde kullanılmaya başlasa da bir üst-tür (*metagenre*) olarak 1990-2018 yılları arasında oluşmuştur.

Yazar üst-türü burada farklı yaratıcı formlar arasındaki ilişkilerin dinamiğini anlama yolu olarak kullandığını söylüyor. Bu anlamda dizi; tiyatro, edebiyat, sinema, video, reklam, moda, mizah ve müzik alanlarındaki farklı türlerden unsurları bünyesinde barındıran ve ötesine geçerek farklı bir meta tür olarak ortaya çıkmıştır.

Akademik çalışmalardaki genel eğilim, dizilerin içerik ve karakterleri temelinde metinsel incelemesi yönündedir. Diziler metinsel olarak ele alındığında; üretim sürecindeki sosyal aktörler, endüstri boyutu (pazarlamadaki dağıtımcılar) ve izleyicinin alımlaması gibi konular ihmal ediliyor. Oysa dizi türü; üretim süreci, dağıtım piyasası ve izleyicilerin kesişim noktasında yer alan bir medya metindir ve dizinin gerçek var oluşu, ona birden fazla anlam yükleyen izleyici ile buluştuğunda mümkün olur.

Çağdaş tür çalışmaları, eskinin metni öne çıkaran tür çalışmalarından farklı olarak iletişime ve dinamik süreçlere odaklanıyor (Bauman, 1975: 290). Yazarın yaklaşımı da “edebi-metinsel”den ziyade daha “performans” odaklıdır. Diziye, Türkiye’nin yakın tarihinin belirli bir anında, yeni ortaya çıkan televizyon endüstrisiyle yeniden bağlamsallaştırılan, medya biçimlerinden alıntılarla ortaya çıkan söylemlerarası bir sürecin sonucu olarak yaklaşıyor. Söylemlerarası (*interdiscursivity*) kavramı, burada dizinin oluşmuş diğer formlarla etkileşimini açıklamada iyi bir araç olarak kullanıma sokuluyor. -

Bir medya metin olarak dizi çok katmanlılık içeriyor. Burada mecralararasılık (*intermediality*) kavramı da diğerlerinin yanı sıra metin, sinematografi, müzik ve dramının bir palimpsesti olarak dizi medya metnin çeşitli yaratıcı yönleri arasındaki karşılıklı bağımlılığı incelemek için yararlıdır. Yazar, dizi türü gücünü, sözler, sesler ve görüntüler arasında inşa edilen mecralararasılığına borçludur diyor.

Sonraki üç bölüm “ortak yaratıcılığa” ve üretime odaklanıyor.

Beşinci bölüm Türk tarzı çalışma kültürüyle üretimi anlatıyor. Dizi endüstrisinin insan ve teknik kaynaklarının karmaşıklığı Türkiye’ye özgü bir çalışma kültürü yaratmış ve bu durum, türün yapısal unsurlarını belirlemiştir. Buna göre Türk işi sunum yapmak (*pitching*) bir fikri

satmaya yönelik bir performanstan ziyade bir proje tasarım süreci olarak adlandırılmaktadır.

Altıncı bölüm dizinin bir medya metin olarak üretimini anlatıyor. Üretim süreci, dizi türünün ana özelliklerini verir: Dizinin kendine has bir hızı vardır. Bölüm süreleri uzar, neredeyse günlük hayatın akış hızındadır. Yazım, üretim ve izleme birbirini etkiler, adeta “birbirlerinde erir” (Öztürkmen, 2022: 186). Film setleri için gerçek mekanlar tercih edilir ve bu, dizilere gerçekçilik duygusu verir.

Yedinci bölüm filmin oyuncularına odaklanıyor. Dizi sektörü tiyatronun mirasından yararlanmıştı ancak dizilerin yaratıcılığı kısıtlayan bir şey olduğu söyleniyor. Bunun için yazar “tiyatrodaki kendini geliştirir, dizide hazırından yersin” dediğini aktarıyor (Öztürkmen, 2022: 256). Bauman’a (1975: 293) göre performans; “iletişimsel ustalığın sergilenmesi konusunda izleyiciye karşı sorumluluk üstlenilmesine dayanır.” Dizilerde bu ustalık, oyuncunun kendi karakterini yapılandırmasını ifade eder. Oyunculukla, karakter hayal edilmiş olmaktan çıkar, canlanır.

Sekizinci bölüm, setin gerisinin etnografisidir ve dizi setlerinin yorucu atmosferini ortaya koyar. Setler bir medya metin olarak dizinin şekillendiği yerlerdir. Çekimler aktörlerin gösterim alanıdır ve onların ilk izleyicileri de set çalışanlarıdır.

Setler çok katmanlı performans zemini sunarlar. Oyuncuların belirli bir sahnedeki performansları, çekimin diğer sosyal oyuncuları olan ekip üyeleri tarafından canlandırılan çok daha büyük bir performans içinde gerçekleşir. Oyuncular sergilerken (*is performance*) çalışanlar performansla ilgilidirler (*as performance*)\* ve set ortamı her iki biçimi de içinde barındırır. (Öztürkmen, 2022: 293)

Burada yazarın da dizi setindeki oyuncular ve teknik ekip tarafından kabul edilen “içeriden öğrenen etnograf” olarak bir performansı vardır. Katılımlı gözlem, katılımlı performans ile birlikte gider. Araştırmacı sete girdiğinde onun eylemi tüm setin bakışına maruz kalır.

Setler, ekipman gibi evrensel özellikleri paylaşırlar ama iş performansına gelince, içinde olduğu çalışma kültürünün bir yansımasıdır.

Dokuzuncu bölüm dizinin uluslararası piyasasını konu edinir. TV programları uzun yıllar Amerika’dan ve bazen de İngiltere’den dünyanın geri kalanına aksa da , bu zamanla değişmiştir.

Öztürkmen, Türkiye’nin onur ülkesi olduğu 2015 MIPCOM etkinliğinde, hazırlama komitesinde yer alarak araştırmacı pozisyonundan sosyal aktörlüğe geçiş yapmıştır. Böylece yazar kendini akademi ile televizyon endüstrisi arasında gidip gelen çok-yerli (*multi-sited*) bir etnografinin içinde bulmuştur.

Dünyadaki en büyük TV pazarlarından olan MIPCOM bünyesindeki fuarların kuruluşu da bir çalışan ve organizasyon performansıdır. Dizi pazarında da bir “Türk tarzı” iletişim vardır. Öztürkmen’e göre Türk dizilerinin pazardaki başarısı dağıtım şirketlerinin görünmez emeklerinin sonucudur. Türk dağıtım şirketleri piyasaya “Akdeniz ruhu” üflemişlerdir. Türk dizilerinin gelişi ile birçok küresel pazarın durgunluğu, canlılığa dönüşmüştür.

\* Bk. Schechner 2006: 40, 49 , akt. Öztürkmen, 2022: 293

Türk dizilerinin uluslararası pazardaki başarısının ardından birçok kişi İstanbul'da bir küresel pazar düzenlemeyi istemiştir. Kültür ve Turizm Bakanı da 2021'de "İstanbul'u televizyon içerik Pazar merkezi yapmak için 2022'de *Content İstanbul* (İçerik İstanbul) Fuarı yapmayı planlıyoruz" demiş. (Öztürkmen, 2022: 372)

Onuncu bölümde sonuçlar sunulmaktadır. Dizi endüstrisi çeşitli yaratıcı alanlardan da beslenerek kendini var etmiştir. Bu süreçte kendi uzmanlığını da oluşturmuştur. Öztürkmen (2022: 374), dizi endüstrisinin var oluşunu; Türk çalışma kültürünün esneklik, girişimcilik ve istekliliğine borçlu olduğunu söylüyor.

Çalışmanın başladığı 2011'li yıllar, dizinin de küresel pazarda yükseldiği yıllardır. Küresel izleyici propaganda amacı gütmeyen diziyi sevmektedir ve dizilerde Türkiye'nin çağdaş yüzü, doğası gibi unsurlar dikkat çekmektedir. Yazara göre isteyerek ya da değil, diziler Türkiye'nin imajına katkı sağlamaktadır. *Geceyarısı Ekspresi*'nin uzun süren kötü etkisinden sonra bu konu özellikle önem kazanmaktadır.

Bununla birlikte dünya Türk dizisini izlerken, Türk gençliği Kore içeriğine akmaktadır. Bir başka ifadeyle Türkiye'de televizyon izleme aile sosyal hayatının merkezi bir etkinliğiyle gençlerin televizyon zevki değişmektedir. Bu da *mini-series* adıyla daha kısa yeni nesil Türk dizilerini ortaya çıkarmıştır.

Son zamanlarda artan sansürün etkisiyle yaratıcı ekipler artık dijital platforma yönelmeye başlamıştır. Aynı sebeple romantik ve alkol içeren sahneler kısılırken, şiddet kahramanlıkla ilişkilendirilerek hoş görülmeye başlanmıştır. Bu durum sosyolojik açıdan dikkat çekicidir.

Önceleri küçük görülen diziler, 2000'lerdeki küresel pazardaki başarıları sonrası ulusal gurur haline gelmiştir. Bunun sonucunda da 2010'lardan sonra kamu kurumları dizi endüstrisine daha fazla ilgi göstermeye başlamıştır ancak -ülke tanıtımındaki önemli katkısına rağmen- dizi sektörüne devlet katkısı sinemaya nazaran daha sınırlı kalmıştır.

Öztürkmen (2022: 391) son olarak "Dizi endüstrisinin başarısı tesadüfi değildir. Kökleri Türkiye Cumhuriyeti'nin kültürel kurumları ve modernleşme projesine uzanır" der. Türkiye'nin istikrarsız ekonomi-politik ortamı nedeniyle dizilerin başarısının böyle devam edeceğinden şüphe edilebilir ama Türkiye, politik stresle baş etmede oldukça deneyimlidir. Öztürkmen'in (2022: 392) dediği gibi; Türkiye bir içerik ülkesidir, burada konu bitmez. Dolayısıyla burada hem dizi sektörüne hem de folklorculara yapacak daha pek çok iş vardır.

Sonuç olarak *Türk Dizisinin Keyfi*, folkloru yeniden düşündürten, disiplininin önünü açan bir çalışmadır diyebilirim. Dahası bir folklorcunun disiplinin sınırlarını aşarak medya türlerinin incelenmesinde ne tür katkılar sunabileceğinin de bir örneği niteliğindedir. Kitap hem konusu hem de konuyu ele alış açısından yenilikçidir. Folklorla ilgili olarak; modası geçmiş, yok olmakta olanla eş tutulan algıya bir karşı duruş niteliğindedir. Folkloru köylere hapsedmiyor. Bu çalışmadan da gördüğümüz gibi folklor şehirde ve hatta ünlüler alemindedir de. Konuyu ele alırken onu geniş bağlamı içinde kavırıyor. Dizinin hem içine girilmesi kolay olmayan endüstrisi hem de o dünyanın bağlamsal genişliği göz önünde bulundurulunca da çalışmanın büyüklüğü ortaya çıkarıyor.

Türkiye’de folklor alanında yapılacak çalışmalara örnek olması dileğiyle...

Bauman, R.(1975). Verbal art as performance. *American Anthropologist*, 77(2), 290–311.

Dundes, A. (1980). *Interpreting Folklore*. Indiana University Press.