

Yrd. Doç. Serdar Öztürk, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi,
Folklor/edebiyat, cilt: 12, Sayı. 48, ss. 45-59.

İLETİŞİM BİLİMİ İLE HALKBİLİMİNİ BULUŞTURAN BİR BİLİM İNSANI: İLHAN BAŞGÖZ¹

GİRİŞ

İletişim bilimi ile halkbilimi arasındaki iletişim, son yıllarda giderek artmaktadır. Bu iletişim, halkbilimcilerin medyanın geleneksel türler ve sözlü kültür üzerindeki etkilerine ilgi duymaya başlamaları ile iletişim bilimcilerin halk kültürü, popüler kültür, kitle kültürü, sözlü, yazılı ve elektronik kültür gibi konularda eserler üretmeleriyle, giderek belli bazı alanlarda buluşmaya doğru gitmektedir. Özellikle kültür, medyanın kültürün değişimi ve dönüşümündeki yeri, modern medya öncesinde halkın bilgilene, eğlenme ve kültürel ihtiyaçlarını karşılayan geleneksel medya (aşıklar, masal ve hikaye anlatıcıları...gibi), halkbilimi ile iletişim biliminin keşif noktalarında yer alan konular arasındadır. Kentleşmeyle birlikte, medyanın halkbiliminin inceleme malzemelerini dönüştürmeye başlaması, kaçınılmaz olarak, halkbilimcileri iletişim araştırmalarının bulgularından yararlanmaya yönelmiştir. İletişim bilimleri alanında çalışan araştırmacılar ise genellikle kültür ve iletişim bağlamında halkbiliminin bulgularından yararlanmışlar, modern medya öncesindeki iletişimin tarihini, işleyişini ve özelliklerini anlamak için halkbilimcilerin eserlerine başvurmuşlardır.²

Ancak bu karşılıklı yararlanmanın yeterli olduğunu söylemek, bu çalışmaya konu olan İlhan Başgöz'ün iletişim bilimlerindeki yerini inceleyen bir tek araştırma dahi olmaması

¹ Makaleyi okuyup değerli katkıları esirgemeyen Prof. Dr. İlhan Başgöz'e teşekkür ederim.

² Halkbilimci Nebi Özdemir *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü* (2005) başlıklı kitabının kuramsal çatısını kurmada yararlandığı bilim dallarını "sosyal psikoloji, tarih, tiyatro, iletişim bilimi" olarak sayar (s. 23). Aynı çalışmada Özdemir, halkbilim alanındaki çalışanların, sözlü olmasına karşın, "yüz yüze iletişimin gerçekleşmediği alanlar olarak kabul edilen elektronik kültür ürünleri/ortamları (televizyon-radyo reklamları, filmler, diğer televizyon programları gibi) da uzun süre folklorun çalışma alanının dışına itilmiştir." (s. 19) der. Halkbilimciler tarafından hissedilen bu eksiklik yine bizzat halkbilimcileri tarafından doldurulmaya başlanmıştır. Özdemir'in son yıllarda yayımlanan bir başka çalışması yazarın eleştirdiği bu yaklaşımın halkbilimcileri tarafından doldurulmasının bir başka örneğini temsil etmektedir (Özdemir, 2006). Yazar, bu çalışmada sözlü kültürden, el yazması çağına, yazılı kültüre ve radyo, televizyon gibi kitle iletişim araçlarına değin medya ve edebiyat ilişkisini inceler. Edebiyatın medyaya, medyanın edebiyata etkilerini karşılıklı olarak ele alır. Özdemir'in kendi deyimiyile "Türkiye'deki medya-edebiyat ilişkisini tartışan araştırmalar, iletişim biliminin gelişmesine ve edebiyat çalışmalarının farklılaşmasına bağlı olarak yakın dönemlerde ortaya çıkmıştır." (s. 7).

Halkbilimcilerden Metin And (1987) ve Özdemir Nutku (1997) da kendi ilgi sahaları bağlamında iletişim olgusuna yer vermişlerdir. Son yıllarda Pertev Naili Boratav üzerine iletişim bilimi içinden üretilen iki çalışma bu halkbilimcinin Türk iletişim araştırmalarındaki yerini ayrıntılı incelemiştir. Bu iki inceleme Boratav'ın iletişim tarihine, iletişim alanındaki alımlama çalışmalarını, sözlü ve sözsüz iletişime katkıları konu almıştır (Öztürk, 2006a; 2006b)

Bunun yanında iletişim biliminin inceleme konuları içerisinde yer alan popüler kültür olgusu iletişim araştırmacılarını halkbilimcilerin inceleme sahaları arasında yer alan halk kültürü alanına kaçınılmaz bir şekilde girmeye zorlamıştır (İletişim bilimi içinden üretilmiş popüler kültür çalışmaları için bkz. Erdoğan ve Alemdar, 2005; Özbek, 2000). Son yıllarda iletişim fakültelerinde ders olarak da okutulmaya başlanan sözlü kültür ve tarih konusu, halkbilimini, halkbilimi alanındaki çalışmaları ve bu alanda çalışanları göz önüne almayı ve iletişim çerçevesinde yeniden değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır.

değerlendirildiğinde çok mümkün değildir. Oysa Başgöz, aşağıda ayrıntılarıyla görüleceği üzere çalışmalarının teorik çerçevesini kurmada, verilerini toplama ve analiz etme sürecinde iletişim bilimi alanındaki araştırmalardan yararlanmıştı. Hatta son yıllarda yazdığı “Bir İletişim Olayı Olarak Taşıt Yazıları” (2005) başlıklı makalesinde görüldüğü gibi, bazı çalışmalarını halkbiliminden ziyade tamamen iletişim bilimi merkezli bir çizgide üretmiştir.

Bu makale anılan eksikliği bir ölçüde kapatmaya yöneliktir. Çalışma Türk iletişim alanındaki araştırmalar açısından Başgöz’ün eserlerinin yerini ve anlamını bulabilmeyi amaçlamaktadır. Makalenin üretilmesi için Başgöz’ün eserlerinden ve konuyla ilgili başka kaynaklardan yararlanmıştı.³

BAŞGÖZ’ÜN FORMASYONUNU OLUŞTURAN KAYNAKLAR

İlhan Başgöz bir metni okumakla, incelemekle, yorumlamakla bir folklor ürününün tam anlamıyla anlaşılmayacağını hemen tüm eserlerinde vurgular. Başgöz’ün bu anlayışında iki etkinin varlığından söz edilebilir. İlki, hocası Pertev Naili Boratav’dır. Başgöz’ün nazarında Boratav Türkiye’de ve hatta dünyada metni toplumsal bağlamı içinde inceleyen halkbilimcilerden önde gelenidir:

1960’lı yılların başında *contextual analysis* modaydı; yani, metni sosyal çevrenin içine oturarak inceleme. Aslında bunu Pertev Bey’den biliyoruz. Çünkü Pertev Bey hiçbir zaman bize sadece metin inceletmedi. Mesela, kendisi halk hikayelerini derlerken, askerdeki aşıkları getirmiş öbür askerleri getirmiş öbür askerlerin arasında oturmuş, onlara anlattırılmış ve kendisi tespit etmiş. Bu çok doğru bir yaklaşım (Başgöz, 2003: 162).

Başgöz, doğru bulduğu bu yaklaşımı –aşağıda bu konu hakkında ayrıntılı bilgi verilecek- kendi çalışmalarının merkezine koyacak, kendisi sadece katılımcı gözlemci sıfatıyla değil, bizzat deneyler yaparak Boratav’ı izleyecektir.

Başgöz’ün sadece metinlerden yola çıkarak bir folklor ürününün tam anlamıyla anlaşılamayacağına ilişkin görüşünün biçimlenmesinde ikinci etken, Amerika’daki Indiana Üniversitesi’nin folklor alanındaki öncüleriyile ve onların ürettikleri yapıtlarla tanışmasıdır (Başgöz, 2002: 25). Başgöz’e göre, bir sözlü anlatımın –aşağıda ayrıntılı incelenecek- tüm unsurlarını göz önüne almadan sadece metni incelemek, “onu değişmez, soyut bir folklor ürünü” saymak “gösterimci okulunun en önemli eleştirisi olmuştur.” (Başgöz, 2002: 27).

³ Başgöz’ün Türkçe yayımlanmış yedi kitabı bulunmaktadır (Başgöz, 1956; 1960; 1979; 1992; 1986; 1989; 1996). Bunlardan *Folklor Yazıları* (1986) İngilizce olarak da yayımlanmıştır. Bunun dışında Başgöz’ün Andreas Tietze (1992) ve Howard E. Wilson (1968) ile birlikte özgün halleri İngilizce basılı ortak birer çalışması bulunmaktadır. Bu makalede bu kitapların iletişim çalışmaları açısından önemli görülenleri üzerinde daha fazla durulmuştur. Özellikle *Folklor Yazıları*, yazarın İngilizce ve Türkçe belli başlı makalelerini topladığı bir eser olması açısından önemli görülmüştür. Bunun dışında Başgöz ile yapılan görüşmenin yer aldığı bir kitap makalenin yazılmasında yararlanan kaynaklar arasında yer almıştır (Pultar ve Cengiz, 2003). Başgöz’ün 2002 yılında ikinci baskısı yapılan bir çevirisinin uzun önsözü bu makalenin hazırlanmasında kullanılan bir başka çalışmadır (Başgöz, 2002). Yazarın İngilizce makalelerinden özellikle iletişim ile ilgili görülen ve çalışmanın sonunda kaynakçada belirtilen eserleri de değerlendirmeye alınmıştır (Başgöz’ün eserlerinin ayrıntılı kaynakçası için bkz. Pultar ve Cengiz, 2003: 225-241).

Başgöz'ün ifadelerinden kendisinin de bu okulun anlayışını paylaştığı anlaşılmaktadır. Gösterimci okula göre metin bir canlı gösterimdir ve ancak onu üreten, yayan, dinleyen ve çevreleyen toplumsal bağlam içine gömülerek kavranabilir. Bunlar yeterince dikkate alınmadan yapılacak çözümler eksik ve yetersiz kalır.

Halkbilimciler bu sonuca, halkbilim içinden gelenlerin ürettikleri eserlerle mi, yoksa diğer bilim dallarındaki araştırmacıların çalışmalarıyla mı varmışlardır? Eğer diğer bilim dallarının katkıları varsa, bunlar hangileridir?

Başgöz'e göre Richard Dorson'un "sosyal içerikçiler" olarak nitelediği araştırmacılar bu sonuca halkbilimle ilgili çalışmalardan *ulaşmamışlardır* (Başgöz, 2002: 27, vurgu bana ait). Dolayısıyla sorunun birinci kısmı açık ve nettir: Bir folklor ürününün anlatıcısı ile uzak ve yakın çevre koşulları göz önüne alınarak incelenmesi gerektiğine yönelik anlayışın yerleşmesinde başlıca rolü halkbilimciler oynamamışlardır. Buradan sorunun ikinci kısmına geçildiğinde, Başgöz'ün yine Dorson'a dayandığı görülür. Dorson'a göre, bağlama önem veren okulda yer alanlar özellikle dilbilim, iletişim bilimi, antropoloji ve sosyal psikolojinin "verilerini ve vardığı sonuçları" halkbilimine uyarlamışlar, "görüşlerini sistemleştirmişler; yöntemlerini açıklamışlardır." (Başgöz, 2002: 27).

Başgöz'ün çalışmalarının ana çatısını gösterimci okulun argümanlarının oluşturduğu anlaşılıyor. Başgöz, halkbilimcilerin Saussure'den, Jacobsen'e ve Chomski'ye değin dilbilimcilerden yararlandıkları noktaları vurgular. Amerikan folklorcuları dilbilim çalışmalarından oldukça etkilenmişlerdir. Başgöz, örneğin bir Amerikan halkbilimcisi olan Robert George'un iletişim bilimi ve dilbilimin terimleriyle görüşlerini açıkladığını belirtir. Bunlar şunlardır:

I- Her hikaye anlatımında iletiyi hazırlayıp gönderen (encoder) ve iletiyi alıp çözümleyen (decoder) olmak üzere en az iki unsur yer alır. "Her hikaye anlatım olayında" bu ikisi arasında bir iletişim kurulur. İletinin göndericisi ve alıcısı önceden "biçim almış geleneksel bir mesajla anlaşılır." İleti sadece söz ile gönderilip çözümlenmez, jest ve mimik gibi söz dışındaki unsurlar da -sözsüz iletişim- kullanır. İletinin yorumlanması hikaye anlatımı boyunca sürmektedir.

II- Her hikaye anlatımı toplumsal bir olaydır. Bu olayda en az bir kişi hikaye anlatıcısı, bir kişi de hikaye dinleyicisi rolündedir.

III- Her hikaye anlatımı tektir, onun tam anlamıyla başka bir benzeri yoktur. Hikaye anlatımı "belli bir yerde belli bir zamanda, belli bir sosyal koşullar içinde ortaya çıkar; [onun] bir daha tekrar edilmesinin olanağı yoktur." Buna karşın hikaye anlatımında birbirine benzeyen unsurlar da bulunmaktadır. (Başgöz, 2002: 30).

Hikaye anlatımını toplumsal bir olay olarak gören George'a göre, gösterimdeki elemanlardan hiçbirisi gösterimi kendi başına belirlemeye yetmez. "Bunlar arasındaki karşılıklı etkileşim, hikaye anlatımını belirler." Kısaca belirtmek gerekirse "hikaye anlatımı... anlatıcının, dinleyicinin ve hikayenin kesiştiği ortak noktada belirir." (Başgöz, 2002: 31).

Başgöz'e göre George yukarıdaki görüşlerini esas olarak Jacobson'dan yararlanarak oluşturmuştur (Başgöz, 2002: 31). Jacobson'un iletişime dair görüşleri, Başgöz dahil çoğu halkbilimci üzerinde önemli etkiler yaratmıştır (Başgöz, yüz yüze görüşme, Şubat 2006). Başgöz, bu nedenle Jacobson'un iletişimle ilgili anlayışını özetler. Buna göre Jacobson bir "iletişim olayı"nda altı ortak unsurun bulunduğunu belirtmiştir. Bunlar şunlardır:

1- İletişime katılan konuşmacılar, ileti verenler, dinleyenler, sözcüler, yorumcular.

2- "Kullanılacak iletişim birimleri: yazma, konuşma, kitap basma, davul çalmayla iletişim kurma ve ıslık, boru çalma, türkü söyleme, yüz ve beden hareketleri, koku verip alma, dokunma ve tatma yoluyla mesajları" iletme.

3- İletişimin yer aldığı ortam.

4- İletişim biçimi: şiir, hikaye, türkü, politik konuşma, satıcıların bağırması, vaiz.

5- İletinin içeriği, anlam, ne demek istediği ve ona karşı gösterilen davranış.

6- "Bu gösterim olayının bütünü" (aktaran Başgöz, 2002: 31).

Başgöz'e göre gerek George gerekse Jacobson hikaye anlatmayı "kompleks bir iletişim" olayı olarak düşünmüşlerdir.

Başgöz'ün vurguladığına göre gösterimci okulun bir başka temsilcisi olan Dan Ben-Amos'un halkbilim anlayışında da "iletişim ve gösterim" anahtar kavramlardır. Ben-Amos, üçlü bir araştırma modeli önerir: 1- anlatıcı-oyuncudan oluşan kişisel boyut, 2- dinleyici, izleyiciden oluşan toplumsal boyut ve 3- söz boyutu (aktaran Başgöz, 2002: 32).

İletişim bilimi çalışmalarının da içinde bulunduğu değişik bilim dallarının bulgularından yararlanarak, halkbilimi ürünlerini incelemede nasıl bir yol izlenmesi gerektiğine dair görüşlerini bildirenler George, Jacobson ve Ben-Amos ile sınırlı değildir. Ben-Amos'un önerdiği yukarıdaki modelde antropolog Malinowski'nin etkisi bulunmaktadır. Malinowski'ye göre konuşma, ancak onun bağlamı bilinirse çözümlenebilir. Bağlam konuşmacının jest ve mimiklerinden, konuşmanın dinleyicilerinden, tepkilerinden oluşur. Anlamı bu elemanlar belirler (Başgöz, 2002: 32). Başgöz, bunun dışında Amerikan halkbilimcilerini etkileyen Dell Hymes'in görüşlerine yer verir. Hymes, "dili öteki iletişim araçları gibi bir "iletişim" modeli" sayar (Başgöz, 2002: 33). Başgöz'e göre bu tür çalışmalar sonucunda halkbilimciler, sadece metin üzerinde çalışılmayacağını, onu canlandıran sanatçı ve sanatçının içinde bulunduğu çevreyi dikkate alması gerektiğini öğrenmişler ve böylece metni bağlamına oturtan incelemeler yapmaya başlamışlardır (Başgöz, 2002: 34).

Başgöz'ün Türkiye içinde Boratav'dan, Türkiye dışında ise değişik bilim dallarında üretilen çalışmalardan yararlanan halkbilimcilerin izlerini taşıdığı halkbilim anlayışı aşağıda belirtileceği üzere tek yönlü değildir. Başka anlatımla Başgöz de bu çalışmalara hem ampirik hem de kuramsal düzeyde özgün katkılar sağlamıştır.

BAŞGÖZ'ÜN TEMEL ANLAYIŞI: SÖZLÜ ANLATIM "SOSYAL GÖSTERİMDİR"

Türkiye içinden ve dışından gelen bu iki anlayışın bileşimini çoğu çalışmalarına yansıtan Başgöz, bazı halkbilimcilerin bir folklor ürünü diye incelediği metinlerin aslında “canlı bir gösterim” olan hikayeyi “ölü hale” getirdiklerini, eksilttiklerini ve gösterimdeki elemanlardan soyutladıklarını savunur. Öncelikle yazmanın ve konuşmanın hızları birbirinden farklı olduğu için bir metin, hikayecinin ağzından çıkan bütün sözleri içermemektedir. Aktarıcı ancak yakalayabildiklerini veya aklında kalanları kağıda dökmemekte veya asıl hikayeyi özetlemektedir. Araştırmacının bir hikayeci-aşığı karşısına alıp ona yavaş anlatım yaptırması da sorunu çözmektedir. Sonuçta, bir sözlü anlatımın yazıya dökülmesi demek, onun bire bir tüm gerçekliğiyle kağıda aktarılması anlamına gelmemektedir. Başgöz’ün deyişiyle yazılı bir metin, bir hikaye anlatımının tüm unsurlarını kapsayamaz, hatta ses kayıt makinesinin kullanılması bile bu sorunun aşılmasını tam başaramaz (Başgöz, 2002: 26).

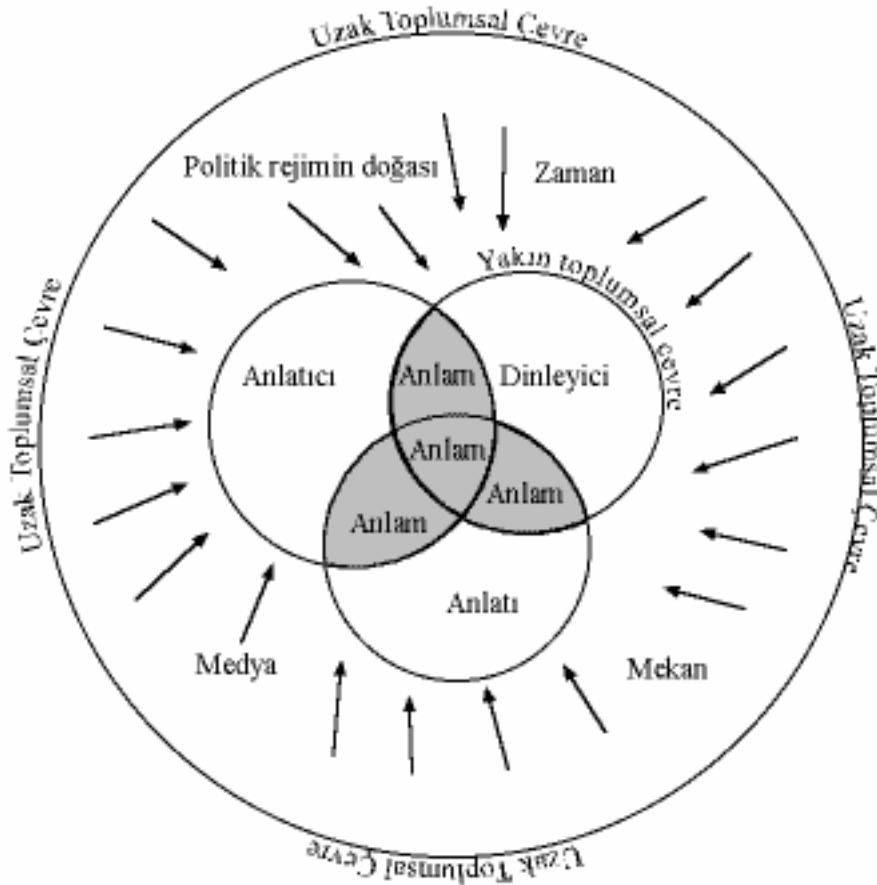
Bir anlatımda yazı ile anlatılmayan yanlar bulunur. Bunların neler olduğu ve ne gibi özellikler taşıdığı yazarın “sözlü anlatım bir sosyal olaydır” (Başgöz, 2002: 1) ifadesinde gizlidir. Bu ifadenin biraz kabuğu kırıldığında içinden önce “gösterim” kavramı çıkar. Başgöz, gösterimi “performance” sözcüğünün karşılığı olarak kullanır. Gösterim kavramı değiştiğinde ise metnin ötesine geçen unsurlarla karşılaşılır. Bu unsurlar, daha önce kısmen değinildiği üzere anlatıcıdan, sözden (veya bunun metin haline getirilmiş biçiminden) ve bunları çevreleyen yakın ve uzak toplumsal çevreden oluşmaktadır. Yakın toplumsal çevre, içinde dinleyicilerin bulunduğu çevredir. Uzak toplumsal çevreyi ise bir ülkenin politik rejiminin doğası, anlatımın yapıldığı zaman ve mekân oluşturmaktadır (Başgöz, 2002: 1). Başgöz, sayılan bu elemanlara, uzak toplumsal çevrenin bir unsuru olarak medyayı da başka yazılarında katmıştır (Başgöz, 1986d: 40; 1979: 374-5). Başgöz, bu argümanlarını en öz, kısa, derli toplu ve sistematik olarak 2002 yılında genişletilmiş ikinci basımı yapılan *Sibirya’dan Bir Masal Anası* başlıklı çevirisine yazdığı “Giriş” yazısında özetler:

Sözlü gelenekte hiçbir halk edebiyatı türünün, değişmez, donup kalmış, kuşaktan kuşağa böylece aktarılan bir metni veya biçimi yoktur. Bu türlerin değişik yerlerde, değişik zamanlarda yeniden yaratılan metinleri vardır. Bu yeniden yaratılan gösterimde anlatıcının ustalığı, yaşı, işi, bulunduğu toplum katı, din inançları, değer yargıları önemli değişiklikler yapar. Bu gösterimde dinleyicinin konumu, kültürü, beklentileri, dünya görüşleri önemli değişimler yapar. Bu gösterimin önemli bir elemanı olan geleneksel tür, ancak bu kişisel ve sosyal değişkenlerin bir dengesi olarak vardır; durağan değil canlıdır, değişkendir; her anlatımda yeniden doğar. (...) Folklor gösterimini belirleyen bu üç temel eleman da değildir. Memleketteki politik gücün hoşgörülü olup olmaması, söz ve yazı özgürlüklerinin tanınmış olup olmaması, gösterime ayrılan yerin ve zamanın özellikleri de bu gösterimi etkiler. Folklor olayı, saydığımız bu elemanların dengelendiği bir sosyal olaydır, bir gösterimdir. Bu canlı gösterimi, kağıt üzerine dökerek donduran, kısaltan, cansız kılan, sonra da dönüp gösteren biziz. Bu sosyal olayı böyle bir kadavra haline getirmek, sonra da dönüp gösterim yerine bu metni incelemek folkloru yanlış anlamak olur, eksik incelemek olur. (Başgöz, 2002: 1).

Başgöz, Indiana Üniversitesi Folklor Monografi serisinde basılmakta olan *Hikaye, Turkish Folk Romance as a Performing Art* adlı eserinde gösterim ve iletişim araştırmalarında yeni bir aşamaya varmış görünüyor. Hikaye anlatımından söz ederken diyor ki:

Bu anlatım ideal ve küçük bir toplum modeli oluşturuyor. Burada anlatıcının yaratıcı olmak isteği, bir yandan geleneksel hikaye metninin surelilik eğilimi ile, bir yandan da dinleyicinin istekleri ile sınırlanıyor, hikaye metni ise hem anlatıcının, hem dinleyicinin çağdaş istekleri karşısında değişmek zorunda kalıyor. Dinleyici ise hikaye anlatana saygısı yüzünden onun yaratma isteğini tümünden ortadan kaldırmıyor. Böylece bu üç öge bir yandan kendilerini ifade etmek olanağı buluyor, bir yandan da öteki ögelere kendilerini ifade etmek hakkını tanıyor. Aralarında kurulan bu denge ideal bir toplum örneğidir, hikaye anlatımını bu denge ayakta tutmakta ve yaşatmaktadır (Başgöz'den elektronik posta, 7 Eylül 2006).

Başgöz'ün bu ve aşağıda daha ayrıntılı alınacak görüşleri birlikte değerlendirildiğinde bunları bir şekil üzerinde aşağıdaki gibi göstermek mümkündür. Başgöz'ün görüşlerini daha anlaşılabilir ve açık kılabilmek için yazarın temel anlayışını bir model üzerinde göstermek, -bu model sosyal bilimlerde alanlarında hazırlanan her model gibi gerçeğin basitleştirilmiş bir biçimi olsa bile- yararlı olabilir. Aşağıdaki model, kanımca Başgöz'ün bir ürünün (sözlü veya yazılı) nasıl incelenmesi gerektiğine yönelik anlayışını özetlemektedir.



Şekil 1- İlhan Başgöz'ün Bir İletişim Olayı Olarak "Sosyal Gösterim" Anlayışının Modelleştirilmiş Hali

Daha yakından bakıldığında bu modelin iletişimde geri beslemenin olmadığı, olsa bile geri beslemeye iletişimin etkililiği bağlamında araçsal bir rol tanındığı çoğu iletişim modeline göre daha döngüsel ve etkileşimsel olduğu görülür. Modeldeki taralı alan içerisinde yer alan “anlam”ın açıklaması şudur: Bir sözlü anlatımda/gösterimde anlam, ancak anlatıcı, anlatı, dinleyicinin keşişim noktasında ortaya çıkar. Anlamın oluşumunda uzak toplumsal çevrenin de etkisi bulunmaktadır. Yani anlam, doğrusal iletişim modeli savunucularının iddia ettikleri gibi göndericiden hedefe bir mesaj aktarımı sonucu oluşabilecek bir şey değildir. (Bu modeller hakkında daha fazla bilgi için bkz. Mcquail ve Windahl, 2005; Erdoğan ve Alemdar, 2002: Zılhoğlu, 2003). Anlam, belli bir yerde, belli bir zamanda, belli koşulların oluşması sonucunda belli katılımcılar tarafından ortaklaşa üretilir ve tüketilir

Bu noktada anlamı oluşturan bütün bu unsurları sırayla incelemek gerekir.

“SOSYAL GÖSTERİM”İN UNSURLARI

1- Anlatıcı

Anlatıcının sesi, sazı, kişileri taklit etmesi, sesini alçaltıp yükseltmesi, susması, bir süre konuşmaması, vücut hareketleri, yavaş ve hızlı bir şekilde dinleyicilerin aralarında dolaşması, sazını taşıma şekli gösterimi etkileyen faktörler arasındadır. Anlatım, sadece anlatım anına özgü bu gibi anlatıcı eylemleriyle şekillenmez, bizzat anlatıcının kişisel ve toplumsal özellikleri gösterimi biçimlendirir. Anlatıcının “bilgi dağarcığı, yaratıcı olarak yetenekleri, yaşı, sosyal sınıflar içindeki yeri, din[sel] inançları, değer yargıları hikayeden ayrılamaz. Gösterimi canlı hale sokan bu sanat eridir.” Bu nedenle toplumsal gösterimin anlatıcı boyutu yalnızca metin incelenerek anlaşılabilir (Başgöz, 2002: 26).

Başgöz’e göre anlatıcıyı çalışma dışında bırakmak, hikayeyi eksik anlama sonucunu yaratır. Çünkü o, farklı zamanlarda, farklı tekniklerle hikaye anlatmaktadır, anlatım sırasında “bir yolunu bularak, kendini ve dinleyicileri ilgilendiren çağdaş politik, ekonomik olayları gösterime” sokmaktadır. Örneğin fiyatların yükselmesinden yakınmakta, partilerin görüşlerini eleştirmekte, dönemin başbakanı hakkında yorumlar yapmaktadır. “Böylece geleneksel tarihseli, çağdaş ve güncel” yapabilmektedir (Başgöz, 2002: 26). Anlatıcı bu amaç doğrultusunda kendi kişisel sorunlarını bile geleneksel –denilen- bir anlatıya yerleştirebilmekte (Başgöz, 1986b: 63); hikayenin mesajını “farklı bir kanala, farklı iletişim düzeyine” aktarabilmektedir. “Anlatıcı bu durumda artık hikayeyi ve dinleyiciyi birbirine bağlayan bir aracı (mediator) değildir, fakat kendisini dinleyicilerine doğrudan sunan ... diğer dinleyici ve üyeleri gibi çağdaş bir insandır.” (Başgöz, 1986e: 7).

Geleneksel anlatıcılar gündelik yaşamlarını, sorunlarını, geçmişten şimdiye dek edindikleri deneyimlerini hikayelere ve türkülere sokabilmekte (Başgöz, 1952: 331) ve “kişisel katmalar yolu ile kendilerini” dinleyicilere tanıtmakta, kendi dünya görüşlerini, duygularını, “yergi ve beğenilerini hikayenin içine” serpiştirebilmektedirler (Başgöz, 1986b: 64).

Özellikle aşıkların başta geldiği bu geleneksel anlatıcıların bir tür yorumcu-açıklayıcı konumda kendi duygu ve fikirlerini asıl anlatının içine yerleştirmelerinde kentleşmenin önemli rolü vardır. Sözlü geleneğin taşıyıcıları şehirle karşılaştıklarında göçebe özelliklerini kaybederler. Sanatlarını, kahvehanelerde, pazar yerlerinde, sünnet veya evlilik düğünlerinde ve beylerin ve ağaların evlerinde icra ederler. Bu tür yerlerde yeni dinleyici kitleleriyle karşılaşmaları nedeniyle geleneği, kent kültürüyle harmanlarlar (Başgöz, 1952: 331).

Bu eklentiler/katmalar, geleneksel bir anlatının parçası olmasa bile, dinleyicileri bilgilendirmek bakımından oldukça önemlidir. Bunlar geleneksel bir anlatıyı çağdaş güncel olan anlatıyla ilişkilendirmekle kalmaz, aynı zamanda anlatıcının kendisi, toplumsal çevresi, dinleyicisi hakkında “değerli bilgiler” verir. Bu nedenle bir araştırmacının çalışmasında bunları ihmal etmemesi, dikkatle toplaması ve incelemesi gerekir (Başgöz, 1986b: 64).

2) Anlatı (Geleneksel Tür)

Bir hikaye, tekerleme, masal, türkü, bilmece, kısaca sosyal gösterimin tanınabilir bir formu olan geleneksel tür, anlatıcıdan ve dinleyiciden önce “var”dır. Geleneksel tür, biçimiyle, içeriğiyle anlatıcının ve dinleyicilerin önüne hazır olarak gelir ve gösterimdeki yaratıcılık, anlatılan türün gelenekselliği tarafından sınırlandırılır (Başgöz, 1986e: 12). Buna karşın, anlatı, tek başına, gösterimi en fazla etkileyen bir unsur değildir, hatta diğer unsurlara göre daha az etkilidir.

Geleneksel tür bir hikayenin, masalın, türkünün kağıda geçirilmiş veya geçirilmemiş biçimlerinden oluşur. Türkiye gibi yazılı kültüre geç girmiş, girse bile bu kültürü yeterince içselleştirmemiş toplumlarda sözlü anlatılar daha öne çıkar. Sözlerin sistematik biçimde basılı metinler haline getirilmesi son zamanların gelişmeleridir. Başgöz’e göre, Türkiye’de örneğin halk hikayelerinin yazıya ve kağıda aktarılmasının başlangıç tarihi 1830’lara gitmektedir. Bu yıllarda bir matbaacı, bir dinleyici veya anlatıcı aşığın bizzat kendisi sözlü anlatımı kağıda geçirmeye başlamıştır (Başgöz, 2002: 26). Dolayısıyla, örneğin Türkiye’de halk hikayeleri üzerine çalışan bir araştırmacı incelemesini metinle sınırlıyorsa, tarihsel olarak geriye gidebileceği başlıca matbu metinler bunlardır. Böyle bir yöntem Başgöz’ün gösterimci anlayışının tam karşı kutbundadır. Hatta denilebilir ki, Başgöz’ün en az üzerinde durduğu, sözlerin yazılı kağıtlara sabitleştirildiği, buna karşın jest ve mimiklerin, anlatılan mekânın, zamanın, dinleyici tepkilerinin, dinleyici-anlatıcı etkileşiminin, ülkedeki siyasal rejimin özelliklerinin bu sabitleştirmede genellikle yerinin olmadığı anlatılardır/metinlerdir.

Bu yüzden metni hareketli kılmak gerekir. Bunu sağlamanın yolu, metinle birlikte diğer unsurları araştırma kapsamına dahil etmek, metni toplumsal bağlamı içinde irdelemektir. Konuya bu açıdan bakıldığında hareketlendirilen metinlerin bağımsızlık savaşları dahil bir ulusu hareketle geçirmede nasıl büyük bir güç haline gelebildiğini tarihsel olaylar kanıtlamıştır. Örneğin Napolyon ordularına karşı savaşıyan uluslar, Ruslara direnen Finlandiyalılar, Osmanlıdan ayrılmak isteyen Yunanlılar sözlü geleneği amaçlarına ulaşmada araç olarak kullanmışlardır. Yine II. Dünya Savaşı’nda Hitler orduları Yunanistan’ı işgal edince, Yunan kahvelerinde Karagöz perdesi

kurulmuş, Karagöz metinleri Hitler askerlerinin gamalı haçlarını “patakla”ma doğrultusunda havalandırılmıştır. Karagöz perdesi böylece işgalci güçlere karşı savaşıyan kesimlerin gücünü temsil etmiştir. Karagöz, uzun koluyla Hitler ordularını, erkeklik aygıtı “Toraman” ile ise Cezayir’i işgal eden Fransız askerlerini dağıtmıştır (Başgöz, 2002: 11).

Bir ulus olmanın, işgale karşı direnmenin ve politik mücadelede halkı örgütlenmenin asıl tetikleyici gücünü geleneksel türün kendi içsel özellikleri oluşturamaz. Geleneksel tür, belli bir zamanda, belli bir yerde ve belli koşullar altında öyle icra edilmiştir ki artık sabitleşmiş bir metin olmaktan çıkmış, dinamik bir gösterim, itici bir kuvvet haline gelmiştir.

Böylece Başgöz’e göre geleneksel diye düşünülen bir metin tüm unsurlarıyla birlikte değerlendirildiğinde aslında “bir kadavra” değil (Başgöz, 2002: 1-46) yaşayan ve kendisini çağdaş yaşamla güncelleyen, sürekli yeniden üreten bir unsurdur. Bu gerçeğe rağmen bazı araştırmacılar modern gelişmelerin sözlü geleneğe yansımadığını düşünmektedirler. Bunun temel nedeni ise onların sadece metinler üzerinde çalışmalarınıdır (Başgöz, 1986c: 181).

3) Yakın Toplumsal Çevre: Dinleyici

Sözlü gösterimin üçüncü unsuru olan dinleyicinin, anlatının biçimlenmesinde, değişik yorumlar içinde aktarılmasında, anlatıdaki karakterin inanç ve eylemlerinin belirlenmesinde rolleri vardır. Örneğin “Alevi çevreler ve dinleyiciler için anlatılan hikayelerde kahramanlar ya Alevi” yapılmakta veya “Aleviliğe sevgi ve saygı duyan kişiler” olmaktadır.” (Başgöz, 2002: 26).

Başgöz’e göre, Türk halkbilimcileri dinleyici konusunda önemli bilgiler vermişlerdir. Örneğin Pertev Naili Boratav, mutsuz sonla biten hikayeleri dinleyicilerin sevmediğini, hikayeleri böyle sonlandıran anlatıcıları dövdüklerini, yaraladıklarını hatta ölümle korkuttuklarını belirtmiştir. Bu yüzden bir hikayecinin Kerem’i öldürmediğini Boratav ortaya çıkarmıştır. Fuat Köprülü ise meddah hikayelerini dinleyenlerin de benzer eylemlere giriştiklerini yazmıştır (Başgöz, 1952: 333; 2002: 36). Yine Türkiye’de dinleyici konusunda ilk araştırmalar, sistemli olmasa bile, Pertev Naili Boratav tarafından daha 1940’larda başlatılmıştır. Başgöz’e göre Boratav bu yıllarda bazı yerel aşıkları Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi’ne getirtmiş, onlara kızılı erkekli dinleyici toplulukları önünde hikayeler anlatılarak, dinleyicilerin anlatıcı ve anlatı üzerindeki etkilerini bulmaya çalışmıştır (Başgöz, 1998: 24).

Başgöz, bu tür deneyleri daha sistemli olarak devam ettirmiştir. Örneğin 1957’de Aşık Müdami’yi Ankara’ya çağırarak evine konuk etmiş ve onun anlatımlarını ses kaydına almıştır. Odada mikrofona konuşan Müdami’nin karşısında ve o da bazen olmak üzere sadece Başgöz bulunmuştur. “Ancak Müdami bu hikayeleri Başkent’te aydınların dinleyeceğini” sanmış ve anlattıklarına inanılmayacağı korkusuna kapılmıştır. Özellikle “olağanüstü olaylar ve kişiler ortaya çıktıkça bu korkusu büsbütün” artmış, “bunların olurluğunu ispat etmek için” sık sık açıklamalar yapmıştır (Başgöz, 1986b: 61-2). Başgöz, Müdami’nin bu tavrını dinleyici etkisine bağlar: “Başkentin görünmeyen, anlatımda hazır bulunmayan dinleyicisi bile, Müdami’nin hikaye anlatımını etkiliyor, onu böyle açıklamalara zorluyordu.” (Başgöz, 1986b: 62).

Bu araştırmalara karşın Başgöz, dinleyicilerin hikayeye etkileri konusunda ilk sistemli inceleme olarak kendisinin 1967 yılında yaptığı deneyi sayar (Başgöz, 2002: 36). Konuya ilişkin makalesinin girişinde yazar şöyle der: “Bu çalışma, bir aşık tarafından, iki ayrı dinleyici kitlesine, ayrı zamanlarda söylenip çalınan “Öksüz Vezir” hikayesinin uğradığı değişmeleri inceleyecek ve bu değişmede dinleyicinin etkisini belirtmeye çalışacaktır.” (Başgöz, 1986d: 49). Başgöz, bu deneyinde Aşık Sabit Müdami’ye Poshof’ta bir kahvede hikaye anlattırıp bunu kayda almıştır. Ona aynı hikayeyi ertesi gün Öğretmenler Birliği’nde “kasabanın aydınları” önünde de anlattırmiştır. Kahvedeki anlatımın dinleyicileri Müdami’yi iyi bilen, seven, anlatım boyunca bu sevgilerini söz ve eylemleriyle gösteren daha sıradan insanlardan oluşmaktadır. İkinci anlatımın dinleyicileri Müdami’yle aralarında mesafe olan çoğunluğu aydınlardan oluşan kimselerdir. Bunlar, Müdami’nin hikayesini sevmediklerini söz ve eylemleriyle göstermişlerdir. Bazıları hikaye sırasında kendi aralarında konuşmuşlar, bazıları Öğretmenler Birliği’ni terk etmişlerdir. Kahvedeki anlatımda Müdami daha bol söz kalıbı kullanırken, Öğretmenler Birliği’nde kendisini sevmediğine inandığı dinleyici önündeki anlatımda geleneksel kalıplara daha az yer vermiştir. Müdami, ifadelerini farklı dinleyici gruplarına göre farklılaştırmaya dikkat etmiş, örneğin Öğretmenler Birliği’ndeki anlatısında geleneksel kalıpları seçmemeye özen göstermiştir. Bu şair, okumuş dinleyicilerine uygun düşmeyeceğini inandığı söz kalıplarını repertuarına almamıştır (Başgöz, 1986d: 40).

Başgöz, bu deneyinde her iki hikaye anlatımını bütün unsurlarıyla birlikte kağıda geçirir. Yazar, kaç dinleyicinin hikayeyi dinlediğini, hikayenin kaçta başlayıp kaçta bittiğini, dinleyicilerin hikaye ve hikayeciye tepkilerini, hikayecinin mimik ve jestlerini ayrıntılarıyla tespit eder. Kahvedekilerin hikayeye olağanüstü ilgi göstermelerine karşılık olarak, hikayecinin daha canlı bir gösterim sergilemesi gösterimin süresinin uzamasına yol açar. Ancak Başgöz’ün “bu halk kültürünün alıcısı” olmadığını (Başgöz, 1986b: 52) belirttiği Öğretmenler Birliği’ndeki müdavimlerin, hikayeye ilgisizlikleri Müdami’yi hikayeyi kısaltmaya yöneltir. Müdami, aynı zamanda anlatısında değişikliklere gider, olayları, sözcükleri aydınlara uyumlu hale getirmeye çalışır. Örneğin kahvedeki anlatısında dinleyicilere edebiyat ve tarih dersi verirken, onlara hangi davranışın doğru, hangi davranışın yanlış olduğunu anlatırken, Öğretmenler Birliği’ndeki anlatısında bunlara yer vermez, çünkü buradaki dinleyicilerin “[a]yrı kültürlerin adamları” olduklarına inanır. Bu aşık, bilgi ve kültür bakımından karşısındakilerin kendisinden daha farklı ve üstün olduğunu zaten bildiği için onlara kendi bilgisini gösterme gibi bir amaç içerisine girmez (Başgöz, 1986b: 54). Böylece örneğin kahvedeki topluluğu Alpaslan hakkında uzun bir türkü okuyan Müdami, Öğretmenler Birliği’nde bunu tekrarlamaz. Müdami buna başvurmamasının gerekçesini Başgöz’e şöyle açıklar: İlhan Bey, bunların hepsi tarih alimi, ben onlara tarih dersi verecek değilim ya!” (Başgöz, 1986b: 60).

Hikayenin içeriği de iki dinleyici kitlesi önünde farklılaşmaktadır. Özellikle cinseli yansıtan sözcük, deyim ve ifadeler kahvede bol kullanılırken, Öğretmenler Birliği’ndeki anlatımda bunlara ihtiyatlı yer verilmiştir. “Aydın takımının böyle açık saçık bir anlatımı seveceğinden emin”

olmayan Müdami, bu nedenle bu ifadelerin “çoğunu ya daha edepli terbiyelileri ile” değiştirmiş, ya kısa geçmiş veya bunların hiçbirine anlatısında yer vermemiştir (Başgöz, 1986b: 55). Hikaye içinde söylenen türküler bile dinleyicilerin özelliklerine göre değişmektedir. Yaşlılara hikaye anlatan aşıklar genellikle din konularını işleyen, öğüt veren türkülerini tercih ederlerken, gençlere hikaye anlatan aşıklar, aşk ve sevgi konulu olanları seçmektedirler (Başgöz, 1986b: 60).

Bu istisnalar dışında, Başgöz’ün son yıllardaki bir yazısında da belirttiği gibi dinleyici üzerine araştırmalar henüz çok yetersizdir. Daha da ötesi dinleyicinin nasıl inceleneceği henüz bilinmemektedir (Başgöz, 2002: 35). Yazar, bunun nedenini dinleyicinin türdeş olmamasına bağlar. Örneğin bir kahvedeki bir anlatıya tanık olan dinleyicilerin tümünü tek tek inceleme olanağı yoktur, çünkü bazen dinleyiciler arasında nüfuzlu birisi anlatanı “derinden” etkileyebilmektedir (Başgöz, 2002: 35). Araştırmacı çoğu zaman bunun farkına varmaz. Murat Çobanoğlu’nun 1967 yılında Kars’ta kendi kahvesinde türkü söylemesi sırasında dinleyicilerden bazılarının Çobanoğlu’nun gösterimini etkilemesi buna iyi bir örnektir. Kahvede neşeli giden bir türkü faslı birdenbire uzun havaya çevrilmiştir. Başgöz bunun nedenini anlayamaz, ancak Çobanoğlu’na sorarak öğrenir. Onun Başgöz’e açıkladığına göre kendisinin türküyü değiştirmesinin nedeni türkünün bir yerinde kahveye servetini ve eşini kaybetmiş “saygıdeğer” bir kişinin girmesidir. Neşeli türkünün devam etmesi bu kişiye karşı bir saygısızlık olarak düşünülmüş, onun “kahvede bulunması, sonuna kadar türkülerin seçimi işine ağırlığı”nı koymuştur. Bu toplumsal baskı türkü seçiminde “tek önemli neden olarak” kalmıştır (Başgöz, 1986b: 60).

Başgöz, 1979’da yayımlanan aşık Ali İzzet Özkan’ın yaşamı, sanatı ve şiirleri üzerine olan kitabında anlatıcının, dinleyicilerin taleplerine olan bağımlılığını ayrıntılı olarak işler. Kendi yaşamını hikayeleştirerek, dinleyicilere aktaran okur yazar bir hikayeci-aşık olan Özkan, Başgöz’e geleneksel anlatıcıların (bunu geleneksel medyalar biçiminde de okuyabiliriz) dinleyicilerin taleplerine göre anlatılarını şekillendirdiklerini şöyle anlatır:

...o vakit sevgilimi düşte gördüm, elinden aşk dolusu içtim. Aha şimdi yemin ediyorum ki, ne düş gördüm, ne dolu içtim. Bunu o vakit ben de biliyordum, beni dinleyenler de biliyordu (...) Ama, o günün [1940’larda] piyasanın geçeri oydu. Onun alıcısı vardı. Öyle demesem ne ben coşardım, ne cemaat coşardı. (Başgöz, 1979: 12).

Dolayısıyla anlatıcı ve dinleyici gösterim sırasında birbirine bağımlıdır, birbiriyle devamlı etkileşim halindedir. Başgöz’ün deyimleriyle anlatıcı,

dinleyicisi ile sürüp giden bir etki alışverişi içindedir. Dinleyicisinin davranışı ve beğenisi onun seçimini ya da söz kalıplarını sık yahut seyrek kullanmasını etkiliyor. Dinleyici, beğenisi ile aşığı güçlendirdikçe, aşık da dinleyicisine daha bol ve daha renkli tekerlemeler sunuyor (Başgöz, 1986d: 40).

4) Uzak Toplumsal Çevre: Politik Rejim, Medya, Zaman ve Mekân

a) Politik Rejim: Uzak toplumsal çevrenin bir boyutunu hikaye anlatımının yapıldığı ülkedeki politik rejiminin doğası belirler. Ülkede politik rejimin söz hakkına saygı gösterip göstermemesine

göre anlatıcının hikayesi biçimlenebilir. Politik rejimin söz hakkına biçtiği değer hikaye anlatımına yansır ve örneğin söz ve ifade özgürlüklerini tanımayan ülkeler ile tanıyan ülkelerde aynı hikayenin içeriği bile farklı olabilir. Söz ve ifade özgürlüklerini tanımayan ülkelerde, hikaye anlatımında toplumsal eleştiriye yer vermek zordur (Başgöz, 2002: 27). Anlatıcı kendini güvende hissettiği koşullarda geleneğe başkaldıracak, onu kıracak konuma dahi gelebilir (Başgöz, 1979: 12).

Politik rejimin doğasının bir sözlü anlatıya yansısını bulma çabası içerisinde gündeme gelecek önemli bir soru şu olabilir: Sözlü gelenek ve onun yazıya geçirilmiş metinleri (a) kurulu düzen yanlısı mıdır, (b) kurulu düzene karşıt mıdır, veya (c) hem kurulu düzene karşıt ve taraftar öğeleri birlikte mi içermektedirler?

Başgöz'ün vurguladığı gibi, Amerika'da 1960'ların ortalarında halkbilim alanına da yansıyan işlevselci anlayışı paylaşılanlar, folklorun işlevlerini, sadece düzene hizmet edici, düzeni devam ettirici bağlamda ele almışlardır. İşlevselci kuramın folklor alanındaki öncülerinden ve İlhan Başgöz'ün bu anlayışı öğrendiğini belirttiği William Boscom'a göre folklorun eğlendirme, eğitim, çatışmaları ve gerginlikleri giderici (emniyet subapı) ve değerleri, geleneği kuşaktan kuşağa aktarma olmak üzere toplam dört işlevi bulunmaktadır. Boscom'un bu görüşü folkloru sadece "mevcut düzeni koruma" işlevini yüklemektedir. Böylece türküler, masallar, hikayeler toplumdaki gerginlikleri yumuşatıcı, yerleşmiş değerleri nakledici, eğlendirici ve eğitici işlevlere sahip ürünler olarak görülmektedir (Başgöz, 2003: 178).

Başgöz, bu anlayışa karşı çıkar, onu "tutucu" olarak niteler (Başgöz, 2003: 179). Başgöz'ün Türk folkloru üzerine olan birikimi ve incelemeleri ile Pertev Naili Boratav'ın çalışmaları⁴, onun deyimiyle bu "tutucu" "tek yönlü" görüşü kabul etmesine engeldir (Başgöz, 2003: 179).

Bu nedenle Başgöz, folklorun beşinci işlevinin "protesto" olduğunu savunan bir makale yazar. Bu makale çok geçmeden bilim camiasında etkiler yaratır, hatta İspanyolca'ya bile çevrilir (Başgöz, 2003: 179). Bu çalışmasında Başgöz, geleneksel ürünlerin düzenin yeniden üretilmesine katkı sağlamakla muhalif öğeler taşımak arasında bir gerilimi içlerinde taşıdıklarına inanır. Geleneksel ürünler, sadece düzenin yeniden üretilmesinin işlevlerini üzerlerine almış içerikle yüklü değildir. Özellikle Türkiye'deki aşık şiiri gibi türler, baskıya, hoşgörüsüzlüğe karşı bir tepki, bir protesto niteliği taşır (Başgöz, 1986c: 182-3). 13. yüzyılda tekke edebiyatıyla başlayan protesto geleneği iç çatışmaların ve savaşların yaygınlaştığı, yoksulluğun büyüdüğü dönemlerde yoğunlaşmıştır (Başgöz, 1986c: 185). Ancak Cumhuriyetinin ilk yıllarında protesto geleneğinde duraklama, hatta kopuş olmuştur. Cumhuriyeti kuranların ülkeyi işgalden kurtararak iş başına gelmeleri nedeniyle aşıklardan saygı görmelerinin bunda payı vardır. Cumhuriyet diğer yandan kendi kültürünü temellendirmede halk kültürünü el üstünde tutmuş, ondan yararlanmış. Halk kültürünün temsilcileri olan aşıklar, Halkevlerinde, devlet radyosunda ve başka devlet kurumlarında ağırlanmışlardır. Onların eserleri derlenmiş, basılmış, geniş kitlelere yayılmaya

⁴ Boratav, 1931 tarihli *Köroğlu*'ndan başlayarak folklorun protesto niteliğini ortaya koymuştur. Boratav'ın tutucu olmayan işlevsel bakışı için bkz. Öztürk, 2006a: 28.

çalışılmıştır. Aşıklar kendilerine yönelik bu ilginin karşılığını “yeni idarenin başlarına ve kurumlarına övgüler düzüp, alkışlar tutarak” vermişlerdir (Başgöz, 1986c: 185).

II. Dünya Savaşı ile birlikte protesto geleneği yeniden canlanmıştır. Kente yerleşen aşıklar, buradaki ekonomik zorlukları görmüş ve şiirlerinde bu temaya yer vermişlerdir (Başgöz, 1986c: 186). Başgöz, 1979 yılındaki Aşık Ali İzzet konulu kitabında, içinde bulunduğu toplumsal, siyasal ve ekonomik koşulların ürünü olan bir sanatçının bu koşulları ülkedeki siyasal yapı elverdiği ölçüde eserlerinde işlediğini, halka yaydığını yazar. Bu anlamıyla örneğin Ali İzzet gibi hikayeci-aşıklar, 1940’larda halkın savaş sıkıntılarına, yokluklarına dair eleştirilerini şiirlerine taşıyan (Başgöz, 1979: 24) Boratav’ın deyimiyle “halkın gazetesi” (Boratav, 1943’den aktaran Öztürk, 2006a: 25) bir rol üstlenirler. Ali İzzet, 1942 kıtlığına dair bir destanda şunları yazar:

Ak bez bulamadık şal palaz giydik
Kefensiz çok ölü mezara koyduk
Un bulgur yok mısır kulağı yedik
Çoluk çocuk sabi sıbyan aç kaldı (Başgöz, 1979: 24).

II. Dünya Savaşı gibi basında denetimin yoğun olduğu bir ortamda Ali İzzet gibi şairlerin “halkın gazetesi” olma işlevlerinin önemi anlaşılabilir. Nitekim aynı şair, 1943’teki bir destanında vergi toplayıcılarının haksızlıklarını ve yolsuzluklarını eleştirerek (Başgöz, 1979: 24), halkın sorunlarını dillendirme işlevinin bir başka örneğini sunar. Talibi Coşkun ve Habip Karaaslan gibi diğer aşıklar bir taraftan Anadolu kırsalından kentlere göçenlerin yaşadıkları ekonomik güçlükleri sazları eşliğinde terennüm ederlerken, diğer taraftan bu dönemin önde gelen siyasilerini eleştirmekten de geri durmazlar (Başgöz, 1986c: 186).

Bu örneklerle karşın bütün bu şairlerin yergilerini ülke içinde izin verilen eleştiri sınırları dahilinde yapabildiğini yinelemek gerekir. Ancak 1944 yılından sonra, belirli sınırlar dahilinde eleştiri hakkının genişletilmesi, eleştiri yapanlara güvenceler getirilmesi, “yeni kurulan partilerin, yergiyi ve taşlamayı dinleyen ve destekleyen yuvalar haline gelmesi”, aşıkların anlatımlarına da yansır. Başgöz’ün deyimiyle bundan sonra aşıkların “hepsinde toplumsal yergiyeye doğru bir açılma” olur. Ali İzzet de bunların dışında kalmaz. Şiirlerindeki toplumsal eleştiri yoğunlaşır, politik konular da bunlar arasında yer almaya başlar. “Düzenin usta bir eleştirisi olan tanınmış destanını, Ali İzzet 1948 yılında yazar” (Başgöz, 1979: 25). Siyasi taşlama geleneğinin öncüsü olan Habip Karaaslan ise, 1945’ten başlayarak “Cumhuriyetin en dil uzatılmaz kurumlarını, siyasilerini ve iktidardaki siyasi partiyi şiddetle” yermiş ve taşlamıştır (Başgöz, 1986c: 186).

Demokrat Parti (DP) iktidara geldiğinde ise aynı şairler bu partiye methiye düzmeye başlarlar. Ancak bu kısa sürer. Çok geçmeden umduklarını göremeyen aşıklar yergilerinin en ağırılarını bu partiye yöneltirler (Başgöz, 1979: 26; 1986c: 187). Ülkedeki siyasal ortam her fırsatta aşıklara ve onların eserlerine yansır. Örneğin 1952 yılından sonra yergi şiirlerinde azalma görülür, ki bunun nedeni Başgöz’e göre DP’nin sanata ve toplumsal eleştiriye karşı takındığı olumsuz tutumdur. Ali İzzet, diğer aşıklar gibi bu ortamda şiirlerinde aşırıya gitmekten kaçınır (Başgöz, 1979: 26-7). Ancak 27 Mayıs 1960 aşık şiiri ve protesto türküleri için tam bir dönüm noktası olur. Aşıkların

okuryazarlığı ve eğitim düzeyi yükseldikçe, doğaçlama söyleme geleneği kaybolmaya başlar. Aşık da tıpkı öteki okuryazar şairler gibi eserini düşünerek, taşınarak üretme yoluna gider. Diğer taraftan da kente göçmüş, orada yeni bir kültür ve yeni bir dinleyici topluluğu ile karşılaşan aşıklar dernekleşirler (Başgöz, 1986c: 188).

Bu protesto geleneği ılımlı soldan, giderek radikal bir çizgiye oturur. Örneğin 1960 İhtilali'nden de güç alarak "Atatürk'e Sesleniş" şiirini yazan ve ılımlı bir sola yönelen şair Ali İzzet daha sonra bu çizgisini radikalleştirir. Türkiye İşçi Partisi ile ilişkiler kurar, partinin öncülüğü ile kurulan Aşıklar Derneği'ne katılır, diğer aşıklarla bu partinin gezilerine katılır, eserleriyle partinin etkinliklerinde aktif rol alır (Başgöz, 1979: 26-7). Başgöz'ün, Ali İzzet'in bu gelişimini siyasal atmosferle ilişkilendirdiği yorumu şöyledir:

Ali İzzet'in şiirinde yerginin belirmesi ve [şiirinin] kişiselden, toplumsala ve politığe doğru gelişmesi, Türkiye'nin 1940'lardan bu yana geçirdiği toplumsal gelişme ile söz ve yazı özgürlüğüne tanınan haklarla at başı beraber yürüyor (Başgöz, 1979: 29).

Aşıklar, Türkiye İşçi Partisi'nin 1970 başlarında giderek etkinliğini kaybetmesiyle Bülent Ecevit'in ortanın solu hareketi etrafında toplanırlar, CHP programını "halka yayma, seçim sloganlarını popülarize" etme çabalarına girişirler (Başgöz, 1986c: 190).

Sonuçta Başgöz'ün politik rejim ve sözlü gelenek ilişkisine dair yorumlarında dengeli bir çizgide olduğu görülmektedir. Getirdiği kanıtlarla yazar, folklorun düzen yanlısı ve karşıtı öğeleri içinde taşıyabileceğini göstermiştir. Geniş halk kesimleri folklor ürünleri aracılığıyla yeri geldiğinde kurulu düzene yönelik eleştirilerini dile getirebilmiştir. Ancak folklorun bu işlevini aşırı romantikleştirip, düzen yanlısı işlevlerini de tümünden yok saymak mümkün değildir. Bir ülkedeki politik rejimin doğası, folklorun eğlendirici, gerginlikleri giderici, eğitici ve yerleşmiş değerleri gelecek kuşaklara aktarıcı işlevler yönünde biçimlenmesinde etkili olabilir. Öyle olduğu içindir ki, siyasal iktidarlar zaman zaman kendi ilke ve amaçları doğrultusunda bizzat anlaticılardan bile yararlanma yoluna gitmişlerdir.⁵

b) Medya: Başgöz, çalışmalarında medya sözcüğünü kullanmaz, gazete, televizyon, kitap, sinema kısaca hangi kitle iletişim aracından söz ediyorsa çalışmasında o iletişim aracını anar. Aslına bakılırsa Başgöz'ün, kitle iletişim araçları üzerine ayrıntılı durduğu da söylenemez, yazar

⁵ Başgöz, sözlü geleneğin siyasal iktidarlar tarafından onların kendi ilke ve hedefleri doğrultusunda nasıl yazıya geçirildiklerini ve bu işlenen eserlerin halka nasıl yeniden sunulduğunu örnekleriyle anlatır (Başgöz, 2002: 21-3). Örneğin Sovyetler Birliği'nde halkı devrim konusunda eğitmek için usta gelenek aktarımcılarından yararlanılmıştır. Ancak kısa zaman sonra eğitilmemiş ve çoğu okur yazar olmayan bu kişilerin bizzat kendilerinin siyasal iktidarın aktarılmasını istediği sosyalist ilkelere haberdar olmadıkları anlaşılmıştır. Bunun üzerine onları siyasal ve ideolojik açıdan eğitmek amacıyla gazeteler, dergiler, kitaplar onların evlerine ücretsiz gönderilir, bu kişiler zaman zaman konser salonlarına ve müzelerle götürülür (Başgöz, 2002: 22). 1940'lar Türkiyesinde ise hikayeci-aşık Ali İzzet Ankara Halkevi'ne konuk edilir, *Ülkü*'de şiirleri yayımlanır, okullarda ve Halkevlerinde konserler verir, köy enstitülerinde çalışır (Başgöz, 1979: 14). Ali İzzet, 1960 İhtilali'nde Cemal Gürsel'den Alevi köylerini dolaşma görevini alır. Başgöz'e göre yeni yönetim onun Alevi köylerindeki etkinliğinden yararlanmaya çalışmıştır (Başgöz, 1979: 15). Televizyonun henüz Türk toplumunun yaşamına girmediği, yüz yüze iletişimin hakim olduğu bir toplumda Ali İzzet, aslında bir "kanaat önderi" olarak siyasal iktidarın mesajlarını halka iletmesi için kendisinden yararlanılan bir medyadır.

asıl olarak geleneksel anlatıların gösterimleri üzerine yoğunlaşır. Başgöz uzak toplumsal çevre içine politik rejimin doğasını, zamanı ve mekânı koyduğu halde medyaya bu çevre içinde yer vermez. Oysa yazarın “sosyal gösterim”in uzak toplumsal çevresi içerisindeki unsurları sayarken en azından medyayı da bunlar arasına katması beklenebilirdi.

Başgöz’ün sistematik sınıflaması içinde bulunmadığı halde bu makalede medyaya yer verilmesinin başlıca nedeni, yazarın değişik çalışmalarında medyanın geleneksel anlatıcılar ve anlatılar üzerindeki etkilerine dair açıklamalarından kaynaklanmaktadır. Başgöz, aşıkların eserlerinin medya aracılığıyla yayılmasının aşıklar ve onların eserleri üzerinde etkiler yaptığını belirtir. Örneğin kitap olarak yayımlanmak üzere derlenen hikayelerdeki “tekerlemelerin hemen hepsi” kaybolmaktadır (Başgöz, 1986d: 40). Bunun nedeni anlatıcının anlatısının kitap olarak yayımlanacağına bilinci içerisinde farklı bir anlatı versiyonu sunması, anlatı sırasında kendi kendisini denetlemesidir. Radyo ve televizyon bu oto-kontrolü kuvvetlendirmektedir. Örneğin Aşık Ali İzzet, şiirlerinin radyo ve televizyon yayını veya basım-yayım oluyla geniş kitlelere yayılması olasılığı belirlediğinde, anlatımında yumuşamaya gitmiştir:

[B]asıma, Ali İzzet’in şiirinde, açık seçik anlatımı yumuşatmaya, din ve Tanrı yergilerini kısmaya, hafifletmeye neden olmuş. Onun yerselden kurtulup ulusala açılmasında, kitaplarının basılması, sesinin radyoda ve televizyonda duyulması etkili oluyor (Başgöz, 1979: 34).

Dolayısıyla aslında medyanın bizatihi kendisi bile bir anlatının oto-sansüre uğramasına, değişmesine ve yeniden biçimlenmesine etki yapabilir. Böylece, normal koşullarda sözlü kültürde yüzyıllardır ağızdan ağza aktarılan, kulaktan kulağa işitilen ve evrimi anlatıcı-anlatı-dinleyici ile bütün bunları çevreleyen toplumsal bağlamın kesişim noktalarında gerçekleşen sözlü anlatılar, görsel ve işitsel iletişim araçlarında kamuya çıktıklarında önce eseri üretenin “eşik beççiliği”ne uğrar. Burada aşık-hikayeci olan eseri üreten kişi, eserinin geniş toplum kesimlerine ulaşmasının kendisi için risk oluşturabileceğini düşündüğü kısımları eşikten geçirmez, yani bunları kamuya sunmamaya karar verir. Bir mesajı üretenin mesajının aleniyete çıkacağına kendisi açısından yaratabileceği sorunları dikkate alarak gerçekleştirdiği bu içsel iletişim, bu oto-sansür, normal koşullarda ve dar bir topluluk önünde icra edilen sözlü geleneğin mesajlarının bireysel bir denetime tabi tutulması anlamına gelmektedir. Mesajı üreten bireyin bazı mesajlarının geniş kitlelere ulaşmasını engelleyen bu bireysel mesaj süzme işlemini böylece “bireysel eşik beççiliği aşaması” olarak nitelendirmek uygun olabilir.

Sözlü geleneğe serbestçe akan ürünlerin medyada yayımının gündeme gelmesi üzerine sözlü geleneğin taşıyıcılarının kendi kendilerine uyguladıkları bu denetim (bireysel eşik beççiliği) medyanın, “sosyal gösterim” üzerindeki ilk önemli etkisi olmaktadır. Bu sayede belki protesto öğeleri baskın olan bir ileti bu niteliklerinden tamamen arınabilecek veya en iyi ihtimalle yumuşayacaktır. Ya da Başgöz’ün daha önce belirttiğimiz kahvehane ve Öğretmenler Birliği deneyinde olduğu gibi örneğin cinsel içerikli iletiler dönüşüme uğrayarak “edep” dairesine çekilebilecektir. Müdami, kahvede bildiği, samimi olduğu dar bir topluluk önünde cinsel konuları

kapsayacak denli rahat bir anlatım sergilerken, tanımadığı, bir duygu bağı kuramadığı Öğretmenler Birliği'ndeki dinleyici topluluğu önünde cinsel içeriklerinden soyutlanmış bir gösterim ortaya koymuştu. Medya teknolojisiyle, dağınık, birbirinden soyutlanmış, türdeş olmayan binlere, hatta milyonlara ulaşacak gösterimin ise gelenek taşıyıcısının kendisini daha da fazla sınırlamaya, denetlemeye götüreceği aşıkardır.

Medyanın ikinci önemli etkisi kurumsal eşik bekcılığınde yatar. Sözlü geleneğin taşıyıcısının kendi kendine denetime uğrattığı mesajlardan geriye kalanlar üzerinde medya da kendi ilkelerine, ideolojisine, çıkarlarına uygun olanları seçer. Belki bu iletilerin bağlamını dahi değiştirerek kitleye gönderir. Dolayısıyla bir medya kurumunun yayınlacağı iletiyi seçmesinde ve yayınlamasında denetim işlevi görme anlamıyla eşik bekcılığı, -iletişim literatüründeki asıl anlamıyla eşik bekcılığı- devreye girer ve kurum örneğın kendi ideolojik anlayışına göre Ali İzzet'in şiirlerini eşikten geçirir:

Kitap olarak basılma derken önemli bir etkeni göz önünden uzak tutmamak gerekiyor. Bu, kitabı bastırın kişinin, kurumun eğilimi, etkisidir. Ali İzzet'in kitaba alınan şiirlerinin seçilmesine bakarak, seçenin veya bastırının politik eğilimlerini anlamak zor olmuyor. Sağcılar, Onun yergilerine pek yer vermiyor; Türk Bayrağı gibi, Kıbrıs şiirleri gibi ulusal ayrılmış olanları seçiyorlar. Sol eğilimliler ise, Ali İzzet'in daha çok toplumsal ve politik yergilerine ağırlık veriyorlar. (Başgöz, 1979: 35).

Medya, aynı zamanda aşıkların sözlü belleklerini dönüşüme uğratabilme potansiyeline sahiptir. Bu dönüşümün yaratabileceği etkiler sözlü geleneğın biçim ve içeriğine uzanabilecek denli geniş boyutlu olabilir. Yazılı ve görüntülü kültürün, sözlü kültür dünyasında yaşayanların algılamalarını nasıl değişime ve dönüşüme uğrattıkları uzun yıllardır içlerinde tarihçilerin, antropologların ve hatta iletişim bilimcilerin bulunduğu araştırmacıların uğraş konuları arasında yer almıştır. Bulgulara göre, sözlü kültürü yaşayan bireyin somut düşünme evresi birey yazıyla tanıştığında yerini soyut ve analitik düşünce evresine bırakır, sözün egemen olduğu dünyada ezber yeteneği güçlü olan birey –ve özellikle de sözlü gelenek taşıyıcıları- yazı ve görüntü dünyasına girdikçe giderek bu yeteneğini kaybeder. Sözlü geleneğın aktarıcıları anlatılarını artık sadece ustalarından dinleyerek değil, kitapları okuyarak veya kendisi okuma yazma bilmiyorsa başkalarına okutturarak öğrenmeye başlar (Bu konuda bkz. Ellul, 1998; Sanders, 1999; Ong, 2003). Türkiye'deki araştırmalar da benzer sonuçları göstermiştir. Örneğın Boratav, daha 1940'larda Türkiye'nin Doğusu'nda yaptığı incelemelerinde bazı aşıkların anlattıkları hikayeleri yeni yazılı matbaa baskılı kitaplardan öğrendiklerini tespit etmiştir. Okuryazar aşık, kitapları kendisi okuyarak, okuryazar olmayan aşık ise başkalarına okutturarak hikayeleri öğrenmektedirler. Ancak sözlü gelenek yoluyla öğrenme halen varlığını sürdürmektedir, yani gelenek aktarıcıları hikayeleri aynı zamanda ustalarından dinleme yoluyla da öğrenmektedirler. Böylece örneğın aşıklar, hikayeleri ustalarını dinleyerek, halk kitaplarından okuyarak veya kendisi okuryazar değilse başkalarına okutturarak sözlü ve yazılı geleneği kendilerinde buluşturmaktadırlar (Başgöz,

1986a: 272-3). Aşıklar, plaklardan dinlediklerini de halk hikayelerine katmışlardır (Başgöz, 1986a: 273-4). Böylece sözlü ve yazılı gelenek iç içe geçmiştir (Başgöz, 1986a: 273).

Ama bu noktada bir soru ortaya çıkar: Kitle iletişim araçlarından yayılan geleneksel türler (türküler, masallar, hikayeler, tekerlemeler... gibi) sözlü geleneğin her bir anlatıma göre değişebilir dinamik niteliğini hangi yönde etkilemektedir? Bu dinamikliği geriye mi götürmektedir, yerinde mi saydırmaktadır, yoksa ileriye mi öteletmektedir? Bu, yanıtlanması gereken önemli bir sorudur, çünkü daha önce belirttiğimiz gibi Başgöz'e göre gelenek denilen şeyin sözel olarak aktarılması ve anlatıcıya, anlatıya, dinleyiciye ve uzak toplumsal çevreye göre değişen bir gösterim olması nedeniyle sabitleşmiş bir içeriği yoktur. Geleneksel olarak kabul edilen ürün zamana, mekâna, anlatıcıya, dinleyiciye, anlatıya, ülkenin politik rejiminin doğasına ve medyanın durumuna göre *değişir*. Şimdi ortaya çıkan soru, kaydeden; görüleni ve işitilene sabitleştiren ve bunu geniş kitlelere yayan kitle iletişim araçlarının sözlü geleneğin değişebilirlik özelliğine olan etkisinin hangi yönde olduğudur.

Başgöz'ün yanıtı kitle iletişim araçlarının bu bağlamda olumsuz işlevlere sahip olduklarıdır. Ayrıntılı işlemese bile, Başgöz, sözlü geleneğin değişebilirlik özelliğine asıl zarar verenin medya olduğuna inanır. Medya, sözlü geleneği kalıplaştırmakta, dondurmaktadır. Örneğin bir çalışmada şöyle der: “[T]ürküler sadece dilden dile, telden tele yayılmıyor, kitaplarla, plaklarla, radyo ile yayılıyor. Oralarda yeniden halkın diline düşüp sözlü edebiyatın değişir olmak özelliğine bürünüyor mu? Bunu ben izleyemedim.” (Başgöz, 1986c: 191).

c) Zaman: Uzak toplumsal çevrenin bir diğer boyutunu zaman oluşturur. Örneğin zaman darlığı hikayenin kısaltılmasına yol açabilir ve anlatıcının kişisel yorumlarını içeren fazladan bilgiyi hikayeye koymasına engel olabilirken, uzun kış gecelerindeki hikaye anlatımı anlatıcıya daha rahat ifade olanağı sağlayabilmektedir (Başgöz, 2002: 27).

Zamanın toplumsal gösterim üzerindeki önemine, ayrıntılı olmasa bile ilk defa Pertev Naili Boratav değinmiştir. Boratav'ın 1940'lar gibi erken tarihlerde Doğu Anadolu'daki halkbilim araştırmaları zamanın anlatı üzerindeki etkilerine ilişkin saptamasına esin kaynağı olmuştur (Öztürk, 2006b: 145). İlginçtir ki aynı gezi sırasında Boratav ile birlikte bulunan ve gözlemlerini 1947'de yayımlanan makalesinde yazan Başgöz de zaman unsurunun anlatı üzerindeki yerini vurgular. Makaleye göre gezinin gerçekleştiği aylarda gecelerin kısa olması yüzünden Kars'taki düğün törenlerinde hikaye anlatılmamaktadır. Aşıklar bu törenlerde ancak fasıl yapmaya, türkü söylemeye, destan anlatmaya vakit bulabilmekte (Başgöz, 1986a: 270); buna karşın Ramazan ayına girildiğinde İsmail'in Kahvesi'nde hikaye anlatmak bir yana hikayelerini uzatma yollarını aramaktadırlar (Başgöz, 1986a: 273).

Zaman, hikayeci-aşıkların anlatımlarında seçecekleri türkülerin hangileri olacağına da belirleyici olabilmektedir (Başgöz, 1986b: 58). Zaman unsurunun kendileri ve anlatıları üzerinde yarattığı etkinin bilincinde olan anlatıcılar, zamanın uzunluğuna ve kısalığına göre anlatacakları türleri belirlemekte, anlatma teknikleri ve anlatıların biçimleri üzerinde stratejik ve anlık

değişikliklere gidebilmektedirler. Örneğin Başgöz'ün 1956'da görüştüğü Aşık Sabit Müdami, Başgöz'e, akşam vaktini doldurabilmek için kısa bir hikayeyi kişisel ifadelerle süsleyerek uzatmak zorunda kaldığını söylemiştir. Başgöz'ün kayda aldığı ve sonra yayımladığı bir gösterim de bu bulguyu destekler. Müdami bir yaz akşamı sergilediği gösterimine kişisel ifadelerini de eklemeyi düşünmüş ancak sonra bundan vazgeçmiştir. Bu aşık, dinleyicilerine bunun nedenini şöyle açıklar: “Kış akşamı olsaydı [bu durumda daha fazla vakti olacağını kast ederek] bununla ilgili tanık olduğum bir hikaye size anlatabilirdim. Yaz gecesi olduğu için, artık bu anlatımı yapamam.” (Başgöz, 1986e: 8, çeviri benim, köşeli parantez Başgöz'e ait).

Mekân: Hikayenin anlatıldığı mekânın da hikaye anlatımına etkisi vardır. Bir sinema salonunda anlatılan hikaye anlatımı ile bir kahvehanede veya öğretmenler birliğinde anlatılan hikaye anlatımının süresi, biçimi farklı olacak ve anlatı, anlatımın yapıldığı mekânlara göre farklı çeşitlemelere uğrayacaktır. Örneğin 1945'te Ankara'ya yerleşmeden önce Kars'taki kahvehanelerde bol söz kalıpları kullanan iyi bir hikayeci olan Aşık Dursun Cevlani, içinde bulunulan kent ortamında bu kalıplara çok daha az yer vermeye başlayacaktır (Başgöz, 1986d: 40). Alevi bir hikayeci-aşık olan Ali İzzet, Alevi köylerinde anlattığı hikayelerinde, Hacı Bektaş dergahında el aldıktan sonra aşık olduğunu belirtirken, bu köylerin dışındaki yerlerde güzel bir kıza aşık olduktan sonra şairliğe başladığını söylemektedir (Başgöz, 1952: 336).

Başgöz'ün daha önce belirttiğimiz deneyleri sadece dinleyici unsurunun değil aynı zamanda mekân farklılığının da anlatı üzerindeki etkisini bulmaya yöneliktir.

1957'de evine davet ettiği aşık Müdami'ye yaptırdığı hikaye anlatımı bu aşığın daha önceki yıllarda farklı mekânlarda sergilediği gösterimlerine göre daha kuru bir performans sergilediğini ortaya koymuştur (Başgöz, 1986d: 40). Yine 1967'de daha önce belirttiğimiz Poshof'ta bir kahvede anlatılan hikaye ile Öğretmenler Birliği'nde anlatılan hikayenin farklı olması Başgöz'ün mekânın anlatı üzerindeki etkisine dair bir başka deneyidir. Bu deneyde mekânın önemini göstermesi açısından vurgulanacak ek nokta, aşık-hikayecinin (Müdami'nin) her iki mekânda okuduğu türkülerin bile farklılaşmasıdır. Bu değişim Başgöz'e göre çok önemlidir, çünkü aşıklar, türkülerinin sözlerinde, kalıplarında asla değişiklik yapılamayacağını, yapmadıklarını, onları ezberlediklerini, ustalarının ağızlarından öğrendikleri gibi dinleyicilere aktardıklarını ileri sürmektedirler (Başgöz, 1986b: 59).

Mekân, anlatıcıların anlatımın uygun yerlerinde dinleyicilere yapacakları açıklamalarını, yorumlarını veya öğüt verici talimatlarının içerik ve biçimlerini de etkilemektedir. Örneğin şeker hastası ve şişman olması nedeniyle “kendi bedeniyle iletişimi sorunlu olan” (tırnak içindeki ifade bana ait) Aşık Müdami, kahvehanedeki anlatısında boşalmak ve espri yapmak amacıyla kendisini şişman olarak öne çıkaracak ifadeler (arasöz) kullanmaktan çekinmemiştir. Buna karşın aynı Müdami, Öğretmenler Birliği'nde şişman sözcüğü yerine şair sözcüğünü kullanmıştır. Nedeni, içinde bulunulan ortamın –ve daha önce değinilen dinleyicinin anlatıcıya olan etkisidir. Müdami, Öğretmenler Birliği gibi daha resmi nitelikli bir mekânda dinleyicilere kendi özel duygularını açmamış, onlara gerçek sıkıntılarından tek kelime dahi etmemiştir (Başgöz, 1986b: 63).

“BİR İLETİŞİM OLAYI OLARAK TAŞIT YAZILARI”

Başgöz, bu başlıkta yayımlanan makalesinde (2005) “iletişim bilimi” ile halkbilimini, iletişim bilimine halkbilimine göre daha ağırlık verecek şekilde buluşturur.

Bu çalışmasında Başgöz, kendi deyimiyle taşıt yazılarını bir “iletişim olayı” (“communication event”) olarak inceler. Bu terimi halkbilimcilerin dilbilimcilerden öğrendiklerini belirtir. “Sosyolinguistik” veya “iletişimin etnografisi” (“ethnography of communication”) adıyla anılan bu yaklaşımın kuramcıları Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson, Levi-Strauss, Dell Hymes ve Noam Chomsky gibi tanınmış bilim insanlarıdır (Başgöz, 2005: 39). Başgöz, çalışmasının kuramsal yaklaşımını daha önceki yıllarda olduğu gibi bu bilim insanlarına ve onların iletişim ve dilbilime ilişkin görüşlerini merkeze alacak şekilde oluşturur (Başgöz, 2005: 39-40). Bunun anlamı yazarın önceki sayfalarda ayrıntılı olarak açıklanan kuramsal anlayışının son yıllarda da değişmediği, iletişimi halkbilim çalışmalarının merkezine aldığıdır.

Başgöz, Türkiye’deki taşıt yazılarının gelişimini, içeriklerini, özelliklerini değiştirmedeği bu teorik çerçevesine bağlı kalarak açıklamaya çalışır. Başgöz’e göre taşıt yazılarının sadece metin olarak incelenmesi “canlı gösterim”i öldürmekle eşitir (Başgöz, 2005: 41). Bu nedenle yazar, taşıt yazılarını bağlamına yerleştirerek inceler. Önce bu yazıların oluşumunu ve gelişimini çözümler. Bunun için taşıt yazılarının kendisine değil, onların ortaya çıkışına yol açan sosyo-kültüre koşullara, daha açık deyişle göç olgusuna bakar. Buna göre taşıt yazılarını üretenler ve taşıyanlar kökenleri ne olursa olsun, köyden kente göçmüş ve kentin koşullarına ayak uydurmaya çalışan kesimdir (Başgöz, 2005: 56-7). Köyündeki mekândan koparak şehirde şoför olan bu köylüler kentte “ciddi bir dönüşüm” geçirmektedirler. Şoför, kentte bir taraftan kullandığı aracıyla bütünleşirken (Başgöz, 2005: 28), diğer taraftan kişilik bunalımı yaşamaya başlamaktadır. Çünkü, insanın yaşamı boyunca hem kendisiyle, hem de toplumu ve kültürüyle “karşılıklı bir etkileşim” olan kişilik, şehir yaşamı gibi ikincil ilişkilerin yoğun olduğu bir ortamda baskı altına alınır. Şoförün kendisi ve başkalarıyla sürdürdüğü etkileşim kopuklaşır ve kişilik bunalımı ortaya çıkar. Şoför bu ortamda yeni bir kişiliğe gereksinim duyar. İşte “tekerlekli mektup” olan taşıt yazıları şoförün bu kişilik bunalımının açık ilanıdır. Bununla şoför, ismini, karakterini, hislerini, duygularını, umutlarını, umutsuzluklarını dile getirir. Başgöz’ün deyimiyle şoför şu mesajı verir: “Ey insanlar beni es geçmeyin, tanıyın, ben de sizin gibi bir insanım. Kullandığım makine beni size unutturmasın. Ben şoförüm. Buradayım.” (Başgöz, 2005: 59). Bu iletilere bakan insanlar artık şoförü görmezlikten gelemez: “Bu yazılar, kalabalıklarda kaybolan insanın verdiği bireysel bir mesajdır, birey kişiliğinin geliştiğini gösterirler.” (Başgöz, 2005: 59).

Başgöz’ün bu açıklamalarında şoförü, tıpkı bir geleneksel anlatıcı gibi iletiyi üreten ve yayan konumuna koyması, şoförün taşıt yazılarını niçin kullandığını toplumsal bağlamına oturtması, yazarın daha önce vurguladığımız gösterimci anlayışına uygundur. Bu açıklamalarda dikkati çeken bir unsurun altını özellikle çizmek gerekir: İnsan (burada şoför) büyük şehrin omzuna yüklediği sorunlarını çözmek ve gerginliklerini azaltmak için hem kendisiyle (kendi kendine iletişim), hem de dışarıyla iletişim kurma gereksinimi duymakta, bunun için de taşıt yazılarına başvurmaktadır.

Böylece taşıt yazıları, şoförün kendi kendine ve toplumla kurduğu/kurmak istediği iletişimin bir parçası olarak işlev görür.

Başgöz, daha sonra toplumsal gösterimin bir başka unsuru olan metne, yani taşıt yazılarına geçer. Taşıt yazılarını konularına göre gruplandırır, toplumsal bağlamı ihmal etmeden niteliksel bir analize tabi tutar. Daha sonra popüler kültür ve halk kültürü çalışmaları açısından kritik sorunun yanıtını vermeye sıra gelir: Taşıt yazıları hangi kültür ürünleri kategorisine girer? Halk kültürüne mi? Popüler kültüre mi? Yüksek kültüre mi? Yoksa taşıt yazılarını bunların dışında kendi özgüllüğü içinde ayrı bir kavram altında mı değerlendirmek gerekir?

Başgöz'e göre taşıt yazıları her şeyden önce "kent kültürünün" ürünüdür. Bu bakımdan arabesk müziğine benzer, ancak ondan bazı yönlerden ayrılır. Taşıt yazıları, bir kent içerisinde taksi, dolmuş, kamyon gibi araçların sahipleri ya da sürücüleri gibi belirli bir meslek grubunun kültürüdür. Oysa arabesk müziğini sadece bir mesleğe özgü müzik türü olarak değerlendirmek doğru değildir. İkinci olarak taşıt yazıları, arabesk müziğin tersine sözlü değil yazılıdır. Üçüncü olarak bu yazılar küçük bir mekânda sabitleştirilmiştir, donmuştur, çeşitlemeleri olmaz. Başgöz'ün bu gerekçelerle tartıştığı sorunsalını şu soruyla formüle etmek mümkündür: Arabesk müziğini popüler kültür olarak nitelemek mümkün görünmesine rağmen, taşıt yazılarını popüler kültür olarak değerlendirmek ne derecede gerçekçidir?

Başgöz'ün temel savı, taşıt yazılarının popüler kültür olmadığıdır. Peki o zaman hangi kültüre girer? Yanıt için popüler kültür literatüründen iki kaynağa başvurur: Meral Özbek'in Orhan Gencebay Arabeski üzerine olan çalışması (1991) ve Nazife Güngör'ün popüler kültür derlemesi (1999). Dikkat edileceği gibi Başgöz'ün başvurduğu her iki otorite de iletişim alanında çalışmaktadır. Dolayısıyla Başgöz, genellikle iletişim çalışmaları içerisinde bir konu olan popüler kültür olgusunu anlamada ve değerlendirmede iletişim bilimcilerinin eserlerinden yararlanır.

Başgöz taşıt yazılarının popüler kültür tartışmaları içinde bir yere konumlandırılmayacak kadar kendine özgü niteliklere sahip olduğunu savunur. Öncelikle bunlar çoğunluğun değil, "bir şoför azınlığının kültürüdür." (Başgöz, 2005: 61). İkinci olarak bunlar "büyük ve güçlü bir kültür endüstrisi" tarafından yaratılmaz, piyasaya sürülmez ve denetlenmez. Yazı yaratma işinde şirket küçüktür ve "bu şirket müşterisi ile iletişim içinde[dir], ondan kopuk" değildir. Şirketin müşteriyi dışardan denetlemek, onu yönlendirmekle ilişkisi bulunmamaktadır. Sürücü, şirkete gider, istediği yazıyı belirtir, şirket de ona elinin altındakilerden birisini seçip verir. Kısaca bu şirket "radyo, televizyon, sinema gibi kültür endüstrisi araçlarına" benzemez (Başgöz, 2005: 61).

Siyasal iktidarların ya da egemen sınıfların taşıt yazılarını "şoför kitlesinde ... yalancı [sahte] bir bilinç oluşturarak" onları "uyuşturmak" için kullandıklarını ileri sürmek de pek mümkün değildir (Başgöz, 2005: 61). Başgöz'e göre "güç odakları" taşıt yazılarıyla ilgilenmemekte, onları önemsememektedir. Bunun en önemli nedeni taşıt yazılarının, siyasal düzene, siyasete "ters düşen" iletilere genellikle yer vermemesidir. Taşıt yazılarının "tarafsız ve suya sabuna dokunmayan" içerikli olmasında onları yazan ve kullanan failerin bilinçli tercihlerinin de etkisi

vardır. Örneğin yazıyı üreten şirketin kurucusu, “Biz politikada yokuz” demiştir (aktaran Başgöz, 2005: 62).

Taşıt yazıları Başgöz’e göre “yüksek kültür” de olamaz. Bu yazıların popüler kültürle benzeşen tarafları, yüksek kültüre göre daha fazladır, örneğin verdiği mesajlar popüler kültürün verdiği mesajlara benzemektedir. Buna karşın taşıt yazıları yukarıda belirtilen nedenler göz önüne alındığında popüler kültür ürünleri arasında değerlendirilemez. Başgöz bu noktada tartışmasını taşıt yazılarını, anılan kültür kategorilerinin hiçbirisine sokmayarak sonlandırır: Taşıt yazılarını “anonim folklor ürünleri” olarak değerlendirmek mümkündür, ancak bunlar gelenekle bağlantıları açısından “köy ağırlıklı değil, kent ağırlıklı folklor ürünleri”dir (Başgöz, 2005: 63).

Aslında “kent ağırlıklı folklor ürünü” tabiri yeni gibi görünse de kentlerde yeni folklor ürünleriyle karşılaşmaya başlandığını ilk tespit edenlerden birisinin 1942’de bu konuda çalışma yapan Pertev Naili Boratav olduğunu belirtmek gerekir. Boratav, “Folklorda Yeni Zamanların Mevzuları” başlıklı bu çalışmasında Zonguldak maden kömürü işletmesinde çalışan işçilerin, folklor incelemelerinin konusu olabilecek yeni bir kültür ürettiklerinin farkına varmış, ancak bu kültüre yönelik net bir tanım getirmemiştir. Boratav’ın kentte doğan bu kültüre yönelik saptaması şöyledir: “Doğmak için müsait içtimai zihniyetler bulunduğu takdirde en modern muhitlerde bile yeni folklor mahsullerinin fişkırdığını görünce şaşmamak lazımdır” (Bkz. Boratav, 1982: 117-9).

Başgöz, taşıt yazılarının kent folkloru içinde değerlendirilmesi gerektiğine dair görüşünde Boratav’ın bir etkisi olup olmadığı konusuna değinmez. Ancak yazarın formasyonun oluşumunun ikinci etkili ayağı olan Amerikan halkbilim alanındaki araştırmalar yazarın taşıt yazılarının niteliğini bulmada yararlandığı kaynaklar arasındadır. Başgöz, bu alandaki araştırmalardan yararlanarak taşıt yazılarının özelliklerini bütün yönleriyle tanımlayan bir kavrama ulaştığına inanır: Taşıt yazılarını “taşıt folkloru” veya “şoförün” folkloru” olarak adlandırmak mümkündür (Başgöz, 2005: 63). Alan Dundes, “folklor” sözcüğündeki “folk”u “ortak bir kültür ögesini paylaşan herhangi bir grup insan olarak anlamak” gerektiğini yazmıştır. Grubu birbirine bağlayan dil, din, meslek olabilir, bu önemli değildir, asıl olan grubun kendine ait geleneklerinin bulunmasıdır. Örneğin grup demiryolculardan oluşuyorsa onların yarattıkları folkloru demiryolcuların folkloru olarak tanımlamak mümkündür (Dundes, 1965’ten aktaran Başgöz, 2005: 63). Bu açıdan düşünüldüğünde Başgöz’e göre taşıt yazıları için “taşıt folkloru” veya “şoförün folkloru” kavramını kullanmak yanlış değildir, hatta bir başka kavramı aramaya dahi gerek yoktur. “Tıpkı öteki folklor ürünleri gibi, bu folklor bir yandan şoförün kişiliğini, bir yandan da toplumsal ve siyasal yapıyı, öte yandan toplumun temel değişimlerini yansıtır.” (Başgöz, 2005: 63).

SONUÇ

İletişim araştırmaları alanında çalışanların iletişimin bir bilim olup olmadığını halen tartışmalarına karşın, asıl alanı halkbilimi olan İlhan Başgöz çalışmalarında iletişimi “bilim” olarak nitelemiştir. Başgöz, incelemelerinde halkbilimin yararlandığı sosyal bilim dallarını sayarken tereddütsüz “iletişim bilimi” ibaresini kullanır, “iletişim olayı” kavramına sıkça yer verir,

çalışmalarının teorik arka planını çizmede iletişim bilimcilerinin eserlerinden yararlanır. Böylece Başgöz, geleneksel gibi görülen ama aslında geleneğin güncellikle harmanlandığı bir sözlü anlatımın, içerisinde iletişim biliminin de yer aldığı diğer sosyal bilim dallarının (dilbilimi, göstergebilim, antropoloji) verilerinden yararlanarak nasıl çözümlenebileceğini gösterir.

Başgöz çözümlenmelerini “sosyal bir gösterim” anlayışı temeline oturtur. Ona göre her sözlü anlatım, içerisinde, anlatıcının, geleneksel tür olan anlatımın, dinleyicinin ve bunların dışında daha geniş bir toplumsal bağlamın yer aldığı bir “sosyal gösterim”dir. Toplumsal bağlam, politik rejimin doğası, medya, mekân ve zaman gibi uzak toplumsal çevreyi içerir. Anlam, anlatıcı, anlatı ve dinleyicinin kesişim noktasında ve uzak toplumsal çevrenin etkileriyle oluşur. Böylece Başgöz’ün anlayışında hiçbir unsurun, sözlü anlatıyı tek başına etkileyecek, ona yön verecek bir konumda olmadığı anlaşılır. Her unsur, birbiriyle karşılıklı etkileşim içerisinde gösterimin elemanları olarak işlevlerini yerine getirirler.

Gösterimin işlevleri ise Batı’daki araştırmalarda düşünüldüğü gibi sadece eğlenceden, eğitenden, gerginlikleri giderecek bir emniyet subabından ve kültürü gelecek kuşaklara aktarmaktan ibaret değildir. Başgöz, Türk halk kültürü ürünleri üzerine kendisinin yaptığı ve daha önce yapılan başka araştırmalara dayanarak folklorun beşinci işlevini ortaya koyar: “protesto”. Daha başka deyişle, geleneksel denilen ürünler içerisinde kurulu düzene, sisteme, yöneticilere karşı çıkan pek çok unsur vardır.

Başgöz’ün bir sözlü anlatımı incelemedeki bütüncül anlayışı iletişim araştırmalarında hatırlanması gereken bazı öğeler taşır. Her şeyden önce iletişim bilimi ile onunla artık iyiden iyiye iç içe geçmiş olan göstergebilim ve dilbilim çalışmaları sadece metinler üzerine odaklanmamalıdır. Metin üzerine yoğunlaşma aslında bir “sosyal gösterim” olan gerçeği anlamaya son derece sınırlı katkılar yapar. Böylece gazete örneğinde haberleri, köşe yazılarını; televizyon örneğinde programları; sinema örneğinde sadece filmin içeriğini incelemek gerçeği anlamının sadece küçük bir parçasını oluşturur. Oysa kitle iletişim araçlarının *içeriği*, Başgöz’ün sözünü ettiği sosyal gösterimin sadece *anlatımın* karşılığı olarak kullanılırsa, metin yönelimli bir incelemenin sosyal gösterimin diğer elemanlarını dışarıda bıraktığı ortaya çıkar. Böylece anlatıcının karşılığı olarak medya şirketinin, dinleyicinin karşılığı olarak medya izler kitesinin ve bütün bunları çevreleyen uzak toplumsal çevre olarak ülkedeki politik rejimin doğasının, izlemenin/okumanın gerçekleştiği mekânın ve zamanın irdelenmediği anlaşılır. Başgöz’ün iletişim araştırmacılarına hatırlattığı, aslında kitle iletişim araçlarının sunduğu gösterimin de “sosyal” içerisinde anlaşılabilmesi ve bu anlamıyla “sosyal bir gösterim” olduğudur.

KAYNAKLAR

And, Metin (1987) *Culture, Performance and Communication in Turkey*, Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia, Tokyo.

Başgöz, İlhan (1952) “Turkish Folk Stories about the Lives of Minstrels”, *The Journal of American Culture*, Vol. 65, No. 258 (Oct.-Dec.), ss. 331-339.

- Başgöz, İlhan (1956) *Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*, Ahmet Halit Kitabevi, İstanbul.
- Başgöz, İlhan ve Wilson, E. Howard (1968) *Türkiye Cumhuriyetinde Milli Eğitim ve Atatürk*, Dost Yayınları, Ankara.
- Başgöz, İlhan (1992) *Karac'oğlan*, Pan Yayınları, Genişletilmiş İkinci Baskı, İstanbul.
- Başgöz, İlhan (1975) "The Tale Singer and His Audience", in *Folklore: Performance and Communication*, Dan Ben-Amos ve Keneth S. Goldstein (edt.), The Hauge, Mauton, ss. 143-204.
- Başgöz, İlhan (1979) *Aşık Ali İzzet Özkan: Yaşamı, Sanatı, Şiirleri*, Türkiye İş Bankası, Ankara.
- Başgöz, İlhan (1986) *Folklor Yazıları*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Başgöz, İlhan (1986a) "Doğu Anadolu'da Folklor Derlemeleri", *Folklor Yazıları* içinde, Adam Yayınları, İstanbul, ss. 268-275.
- Başgöz, İlhan (1986b) "Hikaye Anlatan Aşık ve Dinleyicisi: Değişik Dinleyici Kitlelerinin Hikaye Anlatımına Etkisini İnceleyen Bir Deneme", *Folklor Yazıları* içinde, Adam Yayınları, İstanbul, ss. 49-64.
- Başgöz, İlhan (1986c) "Türk Halk Edebiyatında Protesto Geleneği", *Folklor Yazıları* içinde, Adam Yayınları, İstanbul, ss. 181-191.
- Başgöz, İlhan (1986d) "Türk Halk Hikayelerinde Söz Kalıpları", *Folklor Yazıları* içinde, Adam Yayınları, İstanbul, ss. 39-48.
- Başgöz, İlhan (1986e) "Digression in Oral Narrative: A Case Study of Individual Remarks by Turkish Romance Tellers", *The Journal of american Folklore*, Vol. 99, No. 391 (Jan.-Mar.), ss. 5-23.
- Başgöz, İlhan (1998) *Yunus Emre, Araştırma ve Güldeste*, Indiana Üniversitesi Türk Araştırmaları Dizisi Yayınları, İstanbul.
- Başgöz, İlhan (1996) *Nasreddin Hoca. Geçmişten Günümüze Bir Konular Analizi*, Pan Yayınevi, İstanbul.
- Başgöz, İlhan (1998). "Pertev Naili Boratav'ın Türk ve Dünya Folklor Araştırmalarındaki Yeri", *Pertev Naili Boratav'a Armağan* içinde, Haz. Metin Turan, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, ss.17-32.
- Başgöz, İlhan (2002) "Giriş", *Sibirya'dan Bir Masal Anası* içinde, Mark Azadovski, Kültür Bakanlığı, Genişletilmiş İkinci Baskı, Ankara, ss. 1-46.
- Başgöz, İlhan (2005) "Ömür Biter Yol Bitmez": Bir İletişim Olayı Olarak Taşıt Yazıları", *Türk(iye) Kültürleri* içinde, Gönül Pultar ve Tahire Erman (Der.), Tetragon, Ankara, ss. 39-64.
- Boratav, Pertev Naili (1982) "Folklorda Yeni Zamanların Mevzuları", *Folklor ve Edebiyat* içinde, C.1, Adam Yay., İstanbul, ss. 117-119.

- Dundes, Alan (1965) *The Study of Folklore*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Ellul, Jacques (1998) *Sözün Düşüşü*, Paradigma, İstanbul.
- Erdoğan ve Alemdar (2002) *Öteki Kuram*, Erk, Ankara.
- Erdoğan, İrfan ve Alemdar, Korkmaz (2005) *Popüler Kültür ve İletişim*, Erk, Ankara.
- McQuail, Denis ve Windahl, Sven (2005) *İletişim Modelleri*, Çev. Konca Kumlu, 2. Baskı, İmge, Ankara.
- Nutku, Özdemir (1997) *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*, AKDITYK Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.
- Ong, Walter J. (2003) *Sözlü ve Yazılı Kültür*, Çev.: Sema Postacıoğlu Banon, Metis Yay., İstanbul.
- Özdemir, Nebi (2005) *Türk Eğlence Kültürü*, Akçağ, Ankara.
- Özdemir, Nebi (2006) “Türk Edebiyatı ve Medya”, *Milli Folklor*, S. 70, ss. 7-21.
- Öztürk, Serdar (2006a) “Perteve Naili Boratav’ın Türk İletişim Tarihine Katkıları”, *Milli Folklor*, S. 70, ss. 22-37.
- Öztürk, Serdar (2006b) “Perteve Naili Boratav’ı İletişim Bilimi Açısından Okumak”, *Akdeniz İletişim*, Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, S. 4, ss. 123-161.
- Pultar, Gönül ve Serpil Aygün Cengiz (2003) *Kardeşliğe Bin Selam: İlhan Başgöz ile Söyleşi*, Tetragon, İstanbul.
- Sanders, Bary (1999) *Öküz’ün A’sı*, Ayrıntı, İstanbul.
- Zıllıoğlu, Merih (2003) *İletişim Nedir?*, Cem Yayınevi, 2. basım, İstanbul.

ÖZET

Bu çalışma, asıl alanı halkbilim olan İlhan Başgöz'ün Türk iletişim araştırmalarına sağladığı katkıları konu almıştır. Başgöz, araştırmalarında iletişim biliminin, dilbilimin ve göstergebilimin halkbilim çalışmalarına kuramsal ve ampirik anlamda önemli katkılar yaptığını vurgulamıştır. Yazar, çoğu çalışmasının kuramsal çatısını bu katkılara dayanarak inşa etmiştir. Başgöz kuram ile uygulama arasında bir denge kurmuştur. Başgöz'ün iletişim araştırmacılarına hatırlattığı en önemli gerçek, bir sözlü anlatımın sadece metne dayanarak anlaşılamayacağıdır. Sözlü anlatım, içerisinde anlatıcı, anlatı, dinleyici ve bunları çevreleyen politik rejim, mekan, medya ve zaman gibi unsurların yer aldığı bir "sosyal gösterim"dir. Kanımca Başgöz'ün bu bütüncül yaklaşımı modern medyadan yayılan iletilerin çözümlenmesinde dikkate alınmalıdır.

Anahtar Sözcükler: İlhan Başgöz, medya, iletişim bilimi, halkbilim, sosyal gösterim.

ABSTRACT

This study examined the contributions of İlhan Başgöz, whose major is folklore, to the Turkish communication studies. In his research, Başgöz, emphasized that communication science, linguistics, and semiology made considerable contributions, both theoretically and empirically, on folklore. The author constructed the theoretical frame of his many studies by employing these contributions. Başgöz balanced between theory and practise. The most important reality that he makes communication researchers to remember is that any oral narrative can not be understood well only by assessing text. Oral narrative is a "social performance" in which there are some elements like narrator, narrative, audience, and others such as political regime, place, media and time which surrounds all of the components. In my opinion, this total approach of Başgöz should be taken into consideration in order to analyse the messages transmitted from media.

Key Words: İlhan Başgöz, media, communication science, folklore, social performance