

Sultan BİLGET GÜÇLÜER*

**ADİYAMAN KIRSALINDA GEZGİN OZANLIK:
CUMHURİYET DÖNEMİNDE MÜZİK, GEÇİM
VE TOPLUMSAL İŞLEV**

**ITINERANT MINSTRELRY IN RURAL
ADİYAMAN: MUSIC, LIVELIHOOD, AND
SOCIAL FUNCTION IN THE REPUBLICAN
PERIOD**

ÖZET

Bu araştırma, Cumhuriyet dönemi kırsal kültüründe gezgin ozanlık geleneğini Adıyaman kırsalı örneğinde incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, yaklaşık 1940-1970 yılları arasında köyler arasında dolaşarak müzik icra eden yerel icracıların toplumsal konumları, geçim pratikleri, repertuvarları ve kültürel aracılık rolleri ele alınmıştır. Araştırma, nitel yaklaşımla yürütülmüş; geleneğe tanıklık etmiş kaynak kişilerle gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış sözlü tarih görüşmelerine, yerel anlatılara ve köy hafızasında aktarılan biyografik bilgilere dayandırılmıştır. Bu yönüyle çalışma, doğrudan icracıların değil, onları tanıyan ve performanslarına tanıklık eden kişilerin hafıza anlatılarına odaklanmaktadır. Bulgular, gezgin ozanlığın mevsimsel dolaşım, düğün ve eğlence ortamları, takasa dayalı geçim ilişkileri, misafirperverlik ve saygınlık pratikleri içinde şekillendiğini göstermektedir. Davul-zurna, cümbüş, bağlama/cura ve keman gibi çalgılarla icra edilen türküler, uzun havalar ve destanlar, köy yaşamının duygusal ve toplumsal ritmine eşlik etmiştir. Görüşmelerde gezgin ozanların yalnızca müzik icra eden kişiler olarak değil; haber, hikâye, mizah, yerel anlatı ve toplumsal hafıza taşıyıcıları olarak da hatırlandığı görülmektedir. Bu yönüyle gezgin ozanlık, kırsal toplumda eğlence, iletişim, geçim ve kültürel aktarım arasında kurulan çok yönlü bir pratik olarak değerlendirilebilir. Geleneğin zayıflaması teknolojik gelişmeler, düğün pratiklerinin dönüşmesi, ulaşım ve iletişim imkânlarının artması, misafirlik ilişkilerinin değişmesi ve usta-çırak aktarımının kesintiye uğramasıyla ilişkilendirilebilir. Sonuç olarak çalışma, gezgin ozanlığı kırsal müzik hafızası, geçim ilişkileri ve kültürel aracılık bağlamında değerlendirmekte; Adıyaman kırsalındaki yerel müzik pratiklerinin belgelenmesine, yorumlanmasına ve görünür kılınmasına katkı sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar kelimeler: Gezgin ozanlık, halk müziği, Cumhuriyet dönemi, Adıyaman, kırsal kültür.

ABSTRACT

This study examines the tradition of itinerant minstrelsy in rural culture during the Republican period through the case of rural Adıyaman. It focuses on the social positions, livelihood practices, repertoires, and cultural mediation roles of local performers who traveled between villages and performed music approximately between 1940 and 1970. The research adopts a qualitative approach and is based on semi-structured oral history interviews with participants from different age groups, local narratives, and biographical information preserved in village memory. The study therefore focuses not on the direct accounts of the performers themselves, but on the memories of individuals who knew them or witnessed their performances. The findings indicate that seasonal mobility, wedding and entertainment contexts, barter-based livelihood relations, hospitality, and practices of respectability shaped itinerant minstrelsy. Songs, uzun hava performances, and epics accompanied by instruments such as davul-zurna, cümbüş, bağlama/cura, and violin formed part of the emotional and social rhythm of village life. The interviews suggest that itinerant minstrels were remembered not only as musical performers, but also as carriers of news, stories, humor, local narratives, and social memory. The weakening of this tradition may be associated with technological developments, changes in wedding practices, improved transportation and communication, and the interruption of master-apprentice transmission. Consequently, the study contributes to documenting and interpreting local musical practices in rural Adıyaman.

Keywords: Traveling minstrels, folk music, Republican period, Adıyaman, rural culture.

* Dr. Öğr. Üyesi, Adıyaman Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, Adıyaman/Türkiye. / Asst. Prof. Dr., Adıyaman University, State Conservatory, Department of Musicology, Adıyaman/Türkiye. E-mail: sbilgetgucluer@adiyaman.edu.tr

Giriş

Türk kültür tarihinde ozanlık geleneği, yalnızca müziksel bir ifade biçimi olarak değil; sözlü kültürün aktarımı, toplumsal hafızanın korunması ve ortak duygu dünyasının ifade edilmesi bakımından da değerlendirilebilir. Boratav’a göre halk hikâyeleri ve onları aktaran anlatıcılar, halkın duygu ve düşünce dünyasını şekillendiren, aynı zamanda ortak vicdanını temsil eden sanatkârlardır (1982, ss. 95-96). Bu açıdan ozanlık, bireysel icranın ötesinde, sözlü kültürün müzik, anlatı ve hafıza aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılmasına imkân veren bir gelenek olarak ele alınabilir.

Ozanlık geleneğinin tarihsel seyri, Türk kültüründe farklı dönemlerde farklı adlandırmalar ve işlevler üzerinden izlenebilir. İslamiyet öncesi dönemde kam, baksı ve ozan gibi figürlerin şiir, müzik, anlatı, ritüel ve toplumsal hafıza aktarımıyla ilişkili çok yönlü roller üstlendikleri belirtilmektedir. İslamiyet sonrasında ise bu geleneğin âşık edebiyatı ve halk müziği çevresinde yeni biçimler kazandığı; saz eşliğinde söz söyleme, hikâye anlatma, toplumsal olayları dile getirme ve yerel hafızayı aktarma gibi işlevlerle sürdüğü söylenebilir. Bu nedenle ozanlık geleneği, yalnızca sanatkârlık ya da icracılık bakımından değil, halk müziğinin sözlü kültür içindeki dolaşımı bakımından da önem taşımaktadır.

Cumhuriyet sonrasında halk müziği, millî kültür politikaları içinde önemli bir konuma yerleştirilmiş; Halkevleri, Köy Enstitüleri ve Devlet Konservatuarı gibi kurumlar aracılığıyla yürütülen derleme çalışmalarıyla daha kurumsal bir çerçeve kazanmıştır. Türkiye’de halk müziği araştırmaları Cumhuriyet’le birlikte daha sistemli bir nitelik kazanmış; 1930’lardan itibaren yapılan derlemelerde halk müziği, kültürel kimliğin temel unsurlarından biri olarak değerlendirilmiştir (Şenel, 1997, ss. 99-128; Yıldırım, 2010, ss. 27-33). Bununla birlikte, resmî derlemelerin dışında kalan yerel müzik üretimlerinin bir kısmı kendi mecrasında varlığını sürdürmüş; bir kısmı ise sınırlı aktarım alanları nedeniyle zamanla daha az görünür hâle gelmiştir.

Müzik, yalnızca estetik bir ifade biçimi olarak değil; toplumsal ilişkilerin, kimliklerin ve mekânsal aidiyetlerin kurulmasında etkili olan kültürel bir pratik olarak da ele alınabilir. Bu noktada köyler arasında dolaşarak müzik icra eden gezgin müzisyenler, resmî kurumların sınırlı kaldığı kırsal alanlarda halk müziğinin dolaşımına katkı sunan kültürel araçlar olarak değerlendirilebilir. Bu kişiler yalnızca eğlence sağlayan icracılar olarak değil; haber, hikâye, destan, mizah ve yerel anlatıların aktarımına eşlik eden müzisyenler olarak da düşünülebilir. Stokes’a göre müzik, kimlik ve mekân ilişkilerini tanımlayan bir araçtır (1994, s. 5). Erol da müziği kimliklerin ve toplumsal ilişkilerin kurulduğu bir alan olarak değerlendirir (2010, ss. 30-32). Cole’un belirttiği gibi halk müziği, modernleşme karşısında bütünüyle kaybolmak yerine değişen koşullara uyum sağlayarak yeniden biçim alabilmektedir (2021, s. 17). Bu çerçevede gezgin müzisyenlik, gelenek, dönüşüm, geçim ve toplumsal ilişki ağları bakımından incelenmeye değer bir alan sunmaktadır.

Bu çalışmada kullanılan “gezgin ozanlık” ifadesi, sahada katılımcılar tarafından doğrudan kullanılan yerel bir adlandırmadan çok, araştırmacı tarafından tercih edilen analitik bir kavramdır. Kavram, köyler arasında dolaşarak müzik icra eden, yerel anlatıların, toplumsal haberlerin ve kolektif hafızanın aktarımına aracılık eden icracıların ozanlık geleneğiyle kesişen işlevlerini açıklamak amacıyla kullanılmaktadır. Dolayısıyla çalışma, her gezgin müzisyeni doğrudan “ozan” olarak tanımlama iddiası taşımamakta; bu icracıların sözlü kültür aktarıcılığı, müzikal aracılık, hafıza taşıyıcılığı ve ozanlık geleneğiyle kurdukları işlevsel yakınlığı tartışmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın saha kapsamı ve verileri, Adıyaman Merkez ilçesine bağlı köyler ile Besni ve Gölbaşı ilçelerinin köyleri ve bu yerleşimlerle tarihsel, ekonomik ve kültürel temas içinde bulunan yakın kırsal alanlara ilişkin sözlü anlatılara dayanmaktadır. Bu nedenle çalışmada “Adıyaman kırsalı” ifadesi tercih edilmiştir. Söz konusu tercih, saha sınırlarını belirsizleştirmekten çok, 1940-1970 yılları arasında gezgin müzisyenlerin dolaşım pratiklerinin günümüzdeki idari sınırlardan ziyade köyler arası kültürel temas, düğün hareketliliği, mevsimsel geçişler ve yerel hafıza ağları içinde şekillenmiş olabileceği düşüncesine dayanmaktadır.

Bu makale, yaklaşık 1940-1970 yılları arasında Adıyaman kırsalında dolaşan gezgin müzisyenlerin toplumsal konumlarını, müziksel üretim biçimlerini, geçim pratiklerini ve kültürel aracılık rollerini tarihsel ve etnografik bir yaklaşımla incelemektedir. Araştırma, sözlü tarih verileri ve yerel anlatılar üzerinden müziğin hem geçim aracı hem de kültürel iletişim biçimi olarak nasıl işlev gördüğünü tartışmayı amaçlamaktadır. Böylece çalışma, Cumhuriyet dönemi halk müziği politikalarının kurumsal çerçevesi dışında kalan yerel müzik pratiklerine ve bu pratiklerin kırsal toplumsal yaşam içindeki anlamlarına odaklanmaktadır.

Metodoloji

Bu çalışma, Cumhuriyet dönemi kırsal kültüründe gezgin ozanlık geleneğini incelemeye yönelik nitel bir araştırma olarak tasarlanmıştır. Araştırmada sözlü tarih temelli nitel bir yaklaşım benimsenmiş; sözlü kültüre dayalı müzik pratiklerinin katılımcı anlatıları ve yerel hafıza üzerinden değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Veriler, Adıyaman ve çevresinde gerçekleştirilen saha çalışması kapsamında, geleneğe doğrudan ya da dolaylı olarak tanıklık etmiş kişilerle yapılan yarı yapılandırılmış görüşmeler yoluyla elde edilmiştir. Katılımcılar, araştırma konusuna ilişkin deneyim ve bilgi düzeyleri dikkate alınarak amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir. Araştırma kapsamında toplam altı katılımcıyla 27 Kasım-1 Aralık 2025 tarihleri arasında görüşmeler gerçekleştirilmiş; görüşmeler katılımcıların izni doğrultusunda ses kaydına alınarak yazılı metne dönüştürülmüştür.

Araştırmanın etik uygunluğu, Adıyaman Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulu tarafından değerlendirilmiş ve çalışma 25.11.2025 tarihli, 246 sayılı kurul kararıyla etik açıdan oy birliğiyle uygun bulunmuştur. Araştırmaya katılım gönüllülük esasına dayalı olarak gerçekleştirilmiş ve görüşmeler öncesinde katılımcılardan bilgilendirilmiş onam alınmıştır. Katılımcılar, isimlerinin bilimsel çalışmada kullanılmasına izin verdiklerini beyan etmişlerdir. Bununla birlikte, metin içinde anlatım bütünlüğünü sağlamak ve görüşme verilerinin sistematik biçimde izlenebilmesini mümkün kılmak amacıyla katılımcılar KK1, KK2, KK3... biçiminde kodlanmıştır. Katılımcıların açık kimlik bilgileri ile görüşme tarihleri çalışmanın sonunda “Kaynak Kişiler” başlığı altında sunulmuştur.

Elde edilen veriler tematik içerik analizi yoluyla çözümlenmiştir. Görüşme metinleri araştırmanın temel problematiği doğrultusunda incelenmiş; veriler gezgin ozanların müziksel üretim biçimleri, dolaşım pratikleri, geçim stratejileri ve toplumsal işlevleri ekseninde sınıflandırılarak değerlendirilmiştir. Bu yöntemsel yaklaşım, gezgin ozanlık geleneğinin yalnızca müziksel bir icra biçimi olarak değil, kırsal toplumsal yaşam, ekonomik ilişkiler, yerel hafıza ve kültürel aktarım süreçleriyle ilişkili çok boyutlu bir pratik olarak ele alınmasına olanak sağlamaktadır.

1. Cumhuriyet Sonrası Halk Kültürü Politikaları

1.1. Millî Kültür ve Gökalp'in "Hars-Medeniyet" Ayrımı

Atatürk, "Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli kültürdür." sözüyle kültürü ulus inşasının merkezine yerleştirmiştir. Onun kültür anlayışında millîlik temel ilkedir. Bu anlayışa göre kültür politikası, milletin öz değerlerini koruyup geliştirmeli; gerektiğinde başka kültürlerden teknik ve yararlı unsurlar alarak zenginleşebilmelidir. Bu nedenle kültür politikası akılcı, gerçekçi, üretken ve koruyucu olmalı; maddî ve manevî kültür unsurlarının gelecek kuşaklara aktarılmasını güvence altına almalıdır (Akkaş, 2015, ss. 40-41).

Cumhuriyet dönemi müzik inkılabının düşünsel arka planı, literatürde çoğu zaman Ziya Gökalp'in milliyetçilik anlayışıyla ilişkilendirilmektedir. Behar'a göre Cumhuriyet dönemi müzik reformlarının ideolojik zemininde Gökalp'in ulusçuluk yaklaşımı etkili olmuştur (1987, s. 104). Gökalp, millî musikin halk müziği ile Batı müziğinin birleştirilmesiyle oluşabileceğini savunmuştur. Budak ise bu ilişkinin tek yönlü okunmaması gerektiğini belirtmekte; Atatürk'ün müzik anlayışında yalnızca Gökalpçi bir sentez fikrinin değil, müziğin "ulusal özünü işleme" düşüncesinin de öne çıktığını vurgulamaktadır (2006, s. 89).

Gökalp'in düşüncesinde hars, milletin öz kültürünü; medeniyet ise milletlerarası ortak bilgi ve teknik birikimi ifade eder. Cumhuriyet kadroları, ulusal kültürün korunmasını hars; modernleşme ve çağdaşlaşma hedeflerini ise medeniyet kavramı üzerinden temellendirmiştir. Gökalp'e göre hars millî, medeniyet beynelmileldir (2019, s. 26). Berkes de bu yaklaşımı uluslaşma sürecinin kültürel temeli olarak değerlendirir; ona göre çağdaş uygarlık uluslardan oluşur ve ortak uygarlık içindeki ulusların kendilerine özgü ülküleri hars, yani kültürdür (2012, s. 423). Cumhuriyet modernleşmesi bu çerçevede Batı uygarlığının teknik ve kurumsal yönlerinden yararlanırken halk kültürünü millî kimliğin temel kaynağı olarak korumayı hedeflemiştir. Berkes, Tanzimat'tan itibaren ortaya çıkan ikiliği İslami gelenek ile Batı uygarlığı arasındaki uyumsuzluk olarak yorumlar; Cumhuriyet inkılaplarını ise bu çatışmayı aşma teşebbüsü olarak görür. Ancak ona göre Atatürk'ün kültür anlayışı, Gökalp'in "harsçılık" ideolojisinin ötesine geçerek yeni bir kültür yaratmayı da amaçlamıştır (2012, ss. 456, 526-528).

Bu bağlamda halk kültürü, durağan bir mirastan çok yeniden inşa edilen bir kimlik alanı hâline gelmiştir. Erol'a göre "halk" terimi, 18. yüzyıl sonlarından itibaren köylü topluluklarının kültür ve müziklerini tanımlamak için kullanılmış; halk müziği modern toplumların kimlik inşasında belirleyici bir alan hâline gelmiştir (2010, s. 71).

Gökalp, müzik alanında doğrudan uzman olmamakla birlikte Cumhuriyet'in erken dönem müzik politikaları üzerinde etkili olmuştur. Behar'a göre Gökalp'in müzik konusundaki görüşleri, Cumhuriyet'in ilk elli yılındaki resmî müzik politikalarına zemin hazırlamıştır (2012, ss. 271-272). Gökalp, "millî musiki"nin halk musikisi ile Garp musikisinin birleşiminden doğacağını savunmuş; Osmanlı musikisini Arap ve Acem etkileriyle karışmış gayrimillî bir gelenek olarak değerlendirirken Türk harsının özünü halk müziğinde aramıştır (2019, ss. 55, 142-143). Behar bu formülü hars-medeniyet ayrımının müzik alanındaki yansıması olarak değerlendirirken, Mahmut Ragıp Gazimihal daha esnek bir sentez anlayışıyla halk ve sanat müziği arasında geniş bir etkileşim alanı kurmaya çalışmıştır. Bu çerçevede, gezgin ozanlık geleneğinin Cumhuriyet döneminde neden kurumsal müzik politikalarının dışında kaldığını anlamak açısından önemli bir arka plan sunmaktadır (Behar, 2012, ss. 271-279).

1.2. Halk Müziği Derlemelerinin Kurumsallaşması

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Osmanlı döneminde saray, cami ve tekkelerde ustadan çırağa aktarılan müzik öğretimi, yerini notaya dayalı ve kurumsal bir müzik eğitime bırakmıştır (İlyasoğlu, 2009, s. 297). Aynı süreçte müzik, konser salonları, fonograf ve gramofon kayıtları aracılığıyla daha geniş toplumsal kesimlere ulaşmıştır (Tez, 2022, ss. 278-279). Türkiye'de müzik alanındaki kurumsallaşma; Darü'l-Bedayi ve Darü'l-Elhan'ın kurulması, Musiki Muallim Mektebi'nin açılması, Darü'l-Elhan'ın İstanbul Belediye Konservatuvarı'na dönüştürülmesi ve Anadolu'da yürütülen derleme çalışmalarıyla belirginleşmiştir (İlyasoğlu, 2009, s. 297; Tez, 2022, s. 281).

Erken Cumhuriyet kültür politikaları, toplumu çağdaş dünya ile aynı düzeye taşımayı, eğitilmiş bir toplum oluşturmayı ve yeni devletin uluslararası saygınlığını güçlendirmeyi amaçlamıştır. Bu doğrultuda 1932'de kurulan Halkevleri, halk eğitim merkezleri ve kültürel dönüşüm kurumları olarak yapılandırılmış; 1929 Dünya Ekonomik Buhranı sonrasında halkla devlet arasındaki iletişimi güçlendirme ihtiyacı da bu süreçte etkili olmuştur (Özdemir ve Aktaş, 2011, ss. 236-237; Karacakaya, 2023, s. 125).

Halkevleri, halk kültürünün kayıt altına alınması ve yaygınlaştırılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Bu kurumlar, eğitim ve ideolojik aktarım mekânları olmanın yanında yerel kültürel birikimin dolaşıma açıldığı alanlar olarak da işlev görmüştür (Arıkan, 1999, s. 261). Bu süreçte halk müziği, devlet politikalarıyla ilişkilendirilen kültürel bir taşıyıcıya dönüşmüş; millî kültürün “öz kaynağı” kabul edilerek bilimsel derleme faaliyetlerinin merkezine yerleştirilmiştir (Özacun, 1996, s. 91; Behar, 2012, ss. 272-274).

Cumhuriyet döneminde Türk Ocakları, Halkevleri ve Köy Enstitüleri bünyesindeki müzik çalışmalarının, büyük ölçüde çok sesli müzik politikaları ve halk müziği derlemeleri doğrultusunda şekillendiği söylenebilir (Tez, 2022, s. 281). Bu süreçte halk müziği, hem millî kültürün önemli kaynaklarından biri olarak değerlendirilmiş hem de kurumsal müzik politikalarının temel ilgi alanlarından biri hâline gelmiştir.

1924'te başlayan derleme çalışmalarında elde edilen türkülerin 15 defter hâlinde yayımlandığı; bu çalışmaların 1953'e kadar sürdüğü ve yaklaşık 10 bin ezginin kayıt altına alındığı belirtilmektedir (Kolçak, 2005, s. 137). 1932 tarihli Halkevleri Talimatnamesi, Güzel Sanatlar Şubesi'ni sanatkârları ve amatörleri bir araya getirmek, genç yetenekleri desteklemek ve köylerde/aşiretlerde söylenen türküler söz ve notalarıyla tespit etmekle görevlendirmiştir (C.H.F., 1932, ss. 10-11). Bu çerçevede Halkevleri, halk kültürünün kayıt altına alınması ve yerel kültürel birikimin görünür hâle gelmesi açısından önemli kurumsal yapılardan biri olarak değerlendirilebilir. Özacun'a göre Halkevleri, Anadolu'daki derlemeler ve etnografik-sosyolojik gözlemler aracılığıyla yerel kültürel varlıkların belgelenmesinde etkili olmuştur (1996, ss. 91-92).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yurtdışına öğrenciler gönderilmiş; Paul Hindemith, Joseph Marx ve Béla Bartók gibi Avrupalı müzik insanları Türkiye'ye davet edilmiştir. Musiki Muallim Mektebi, Millî Musiki ve Temsil Akademisi ve Ankara Devlet Konservatuvarı bu doğrultuda kurumsal müzik politikasının başlıca yapıları arasında yer almıştır. Hindemith'in raporunda Anadolu köy müziğinin çağdaş Türk müziği için temel kaynaklardan biri olarak değerlendirildiği ve çok sesli tekniklerle işlenebileceğinin belirtildiği aktarılmaktadır. Eduard Zuckmayer'in de konservatuvar yapılanmasında rol üstlendiği ifade edilmektedir (Tez, 2022, ss. 279-280).

1936'da Béla Bartók'un Ahmed Adnan Saygun, Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin ile yürüttüğü derleme çalışmaları, Türkiye'de halk ezgilerinin sahada ve icra bağlamı içinde kaydedilmesine dayalı bilimsel bir yöntemin gelişmesine katkı sağlamıştır. Bartók ve Saygun'un Adana ve Osmaniye yörelerinde kaydettiği 123 ezgi, Ankara Devlet Konservatuarı bünyesindeki Türk Halk Müziği Arşivi'ne kazandırılmıştır (Uçan, 2015, ss. 309-311; Ayan, 2011, ss. 4-7; Tez, 2022, ss. 283-284).

1939 tarihli talimatnamelerde ise halk müziğinin yerel çalgılar ve yöresel söyleyiş biçimleriyle icra edilmesi gerektiği vurgulanmış; cura, bağlama, bozuk, meydan sazı, kabak, Karadeniz kemençesi, davul, zurna, kaval ve darbuka gibi halk sazları öne çıkarılmıştır. Aynı belgelerde maya, hoyrat, bozlak, deyiş ve divan gibi halk ezgilerine doğrudan halk sazlarının eşlik etmesi gerektiği belirtilmiştir (BCA, 1939, aktaran Yıldız ve Doğan, 2022, s. 109). Bu yaklaşım, halk müziğinin yerel ifade biçimleriyle korunması ve aynı zamanda kurumsal bir çerçeve içinde değerlendirilmesi bakımından dikkat çekicidir.

1940'lı yıllarda Muzaffer Sarısözen'in yaklaşık iki bin ezgiyi notaya aldığı ve Ankara Radyosu'nda kurduğu Yurttan Sesler topluluğu aracılığıyla bu repertuarı geniş kitlelere ulaştırdığı belirtilmektedir (Yükselsin, 2015, ss. 79-86; Kolçak, 2005, s. 137). Böylece halk müziği derleme faaliyetleri yalnızca arşivleme ve notaya alma süreçleriyle sınırlı kalmamış; radyo aracılığıyla daha geniş bir dolaşım alanı kazanmıştır.

Bununla birlikte, merkezî müzik politikalarının Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da aynı ölçüde uygulanamadığı anlaşılmaktadır. 1948 tarihli tamime ilişkin değerlendirmeler, bölgedeki Halkevlerinde müzik kollarının çoğunlukla kurulamadığını ya da bütçe, çalgı, öğretmen ve yönetici eksiklikleri nedeniyle etkin biçimde çalışmadığını göstermektedir (Türker ve Kaçmaz, 2020, s. 1100). Bu durum, Adıyaman ve çevresinde kurumsal müzik eğitiminin sınırlı kalmış olabileceğini; müzikal aktarım ve kültürel hafızanın ise önemli ölçüde sözlü kültür ortamları, yerel icracılar ve köyler arası dolaşım pratikleri aracılığıyla sürdüğünü düşündürmektedir. Bu bağlamda gezgin ozanlık, merkezî müzik politikalarının dışında ya da sınırlı biçimde ulaştığı kırsal alanlarda yerel müziksel sürekliliği anlamak bakımından önemli bir inceleme alanı sunduğu düşünülmektedir.

2. Adıyaman Kırsalında Gezgin Ozanlık

Türk halk müziği geleneği, tarihsel olarak sözlü kültür içinde şekillenmiş; müziksel repertuar kuşaktan kuşağa büyük ölçüde icra, dinleme, anlatı ve hafıza aktarımı yoluyla taşınmıştır. Karacaoğlu, Köroğlu, Pir Sultan Abdal ve Dadaloğlu'ndan Âşık Veysel, Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş ve Âşık Mahzuni Şerif'e uzanan çizgi, yalnızca müzikal bir sürekliliğe değil; toplumsal hafızanın, yerel anlatıların ve ortak duygulanımların aktarımına da işaret etmektedir. Halk müziğinin çoğu zaman anonim karakter taşıması ve sözlü aktarım pratikleri içinde yaşaması, bu geleneğin biçimlenmesinde icracıların toplumsal rollerini belirgin hâle getirmiştir. 1950'lerden itibaren halk müziği; devlet koroları, TRT, halk eğitim merkezleri, dernekler ve müzik eğitimi kurumları aracılığıyla daha kurumsal bir çerçevede temsil edilmeye başlamış; böylece resmî politikalar ile yerel müzik pratikleri arasındaki ilişki daha görünür hâle gelmiştir (Tez, 2022, ss. 285-286).

Ozanlık geleneği, Türk kültür tarihinde söz, müzik, anlatı ve toplumsal hafıza aktarımıyla ilişkili çok katmanlı bir gelenek olarak ele alınabilir. Erken dönem ozanlarının yalnızca müzik

icracısı değil; topluluk içinde anlatıcılık, ritüel, iyileştiricilik ve sözlü bilgi aktarımı gibi farklı işlevler üstlenen kültürel aktörler olarak değerlendirildiği görülmektedir. Zamanla bu roller dönüşmüş; ozanlık, saz eşliğinde şiir söyleyen, doğaçlama yapabilen ve söz ustalığını müzikle birleştiren bir halk sanatçılığı kimliğiyle de ilişkilendirilmiştir (Yardımcı, 2025, ss. 1-2).

Köprülü'ye göre eski Oğuzlar arasında İslamiyet'ten önce ve sonra görülen “ozan” adlı saz şairi tipi zamanla çeşitli toplumsal etkiler altında değişmiş; Anadolu'nun şehir ve kasabalarında bu tipin yerini büyük ölçüde “âşık” tipi almaya başlamıştır (Köprülü, 2004, s. 40). Köprülü, XVII. yüzyıldan sonra saz şairleri için genellikle “âşık” kelimesinin kullanıldığını; “ozan” tabirinin ise Oğuz şair-çalgıcılarına verilen eski bir ad olarak kaldığını belirtmektedir (Köprülü, 2004, s. 42). Budak da Altay Türklerinde kam, Kırgızlarda baksı, Yakutlarda oyun, Oğuzlarda ise ozan olarak adlandırılan figürün topluluk içinde sözlü kültür taşıyıcısı ve ritüel icracısı işlevleriyle ilişkili olduğunu ifade etmektedir (Budak, 2006, s. 16). Bu tarihsel arka plan, ozanlık geleneğinin yalnızca müzik icrasına indirgenemeyeceğini; sözlü kültür taşıyıcılığı, toplumsal aracılık, haber ve anlatı aktarımı ile hafıza işlevleriyle birlikte düşünülmesi gerektiğini işaret etmektedir.

Bu nedenle her müzik icra eden kişinin doğrudan “gezgin ozan” olarak adlandırılması uygun değildir. Bu çalışmada “gezgin ozanlık” kavramı, Adıyaman kırsalında köyler arasında dolaşarak müzik icra eden kişilerin sözlü kültür aktarıcılığı, müzikal aracılık, haber dolaşımı ve hafıza taşıyıcılığı bakımından ozanlık geleneğiyle kurduğu işlevsel yakınlığı açıklamak amacıyla kullanılmaktadır.

Gezgin ozanlık kavramı, yalnızca coğrafi hareketliliğe değil; sözlü kültürün dolaşımını sağlayan tarihsel bir müzisyen tipolojisine de gönderme yapmaktadır. Avrupa Orta Çağı'nda görülen minstrel, jongleur, troubadour, trouvère, minnesinger ve meistersinger gibi gezgin icracılar da müzik üretmiş, şiir okumuş, toplumsal haber ve duygulanım taşıyıcısı işlevi görmüştür. Bu figürler literatürde gezginler (Kaygısız, 2017, s. 75) ya da saz şairi/gezgin şarkıcı olarak da tanımlanmaktadır (Selanik, 1996, s. 46; İlyasoğlu, 2009, ss. 24-25). Bu karşılaştırmalı çerçeve, Adıyaman kırsalındaki gezgin icracıların yalnızca müzik üreten kişiler olarak değil; toplumsal hafızayı, yerel anlatıları ve kolektif duygulanımları aktaran kültürel araçlar olarak da değerlendirilebileceğini düşündürmektedir.

Çalışmada görüşülen kişiler doğrudan icracılar değil, bu icracıları tanıyan veya performanslarına tanıklık etmiş bireylerdir. Bu nedenle elde edilen veriler, gezgin ozanların kendi öz tanımlarından çok, onların köy belleğinde bıraktıkları izlere, performans biçimlerine, dolaşım güzergâhlarına, geçim ilişkilerine ve toplumsal işlevlerine dayanmaktadır. Bu bölümde Adıyaman kırsalında hatırlanan gezgin ozanlık pratikleri; sözlü bellek, performans, mekânsal dolaşım, ekonomik ilişkiler ve geleneğin dönüşümü bağlamında ele alınmaktadır.

2.1. Sözlü Bellekte Gezgin Ozanlık

Bu bölümde, Adıyaman Merkez ilçesine bağlı köyler ile Besni ve Gölbaşı ilçelerinin köylerinde hatırlanan gezgin ozanlara ilişkin sözlü tarih görüşmelerinden elde edilen veriler değerlendirilmektedir. Katılımcı anlatıları, 1940-1970 yılları arasında köy yaşamında ozanlığın müziksel, ekonomik ve toplumsal işlevlerine dair önemli bir hafıza sunmaktadır. Görüşmeler, gezgin ozanlık geleneğinin köy belleğinde özellikle çocukluk ve ilk gençlik anıları üzerinden hatırlandığını yansıtmaktadır. Katılımcıların ifadelerine göre ozanlar köylere belirli dönemlerde

gelmiş; bu gelişler zamanla topluluk içinde mevsimsel ve döngüsel bir kültürel pratiğe dönüşmüştür.

Saha verileri, gezgin ozanlık geleneğinin köy belleğinde 1950'lerin sonlarından 1970'lerin ortalarına kadar uzanan bir süreklilik içinde yaşadığını göstermektedir. KK2, ozanları 12-14 yaşlarındayken gördüğünü ifade etmekte; bu hatırlama 1958-1959 yıllarına denk düşmektedir. KK1 ise ozanların köye gelişini 6-7 yaşlarındayken hatırlamakta ve bu dönem yaklaşık 1960-1961 yıllarına karşılık gelmektedir. KK6'nın 10-12 yaşlarında gördüğünü söylediği ozanlar 1962-1964 yıllarına; KK5'in 5-6 yaşlarındaki hatıraları ise 1964-1965 yıllarına işaret etmektedir. Bu tanıklıklar, gezgin ozanlığın 1960'lı yıllarda köy yaşamında hâlâ görünür bir pratik olduğunu ortaya koymaktadır. KK4, ozanların köylere gelişinin 1970 yılına kadar devam ettiğini belirtirken; KK3, ozanları 1970-1975 yılları arasında hatırladığını ifade etmektedir. Bu veriler, geleneğin 1970'lerin ortalarına kadar yayılayarak sürdüğünü göstermektedir.

Veriler, gezgin ozanların köylere geliş zamanlarının belirgin bir mevsimsel döngüye sahip olduğunu da ortaya koymaktadır. Katılımcı ifadelerine göre ozanlar özellikle bahar ve yaz aylarında, yer yer ise yaz sonu ve sonbahar döneminde köylerde görülmüştür. KK2, ozanların özellikle bahar ve yaz aylarında, "Davarların süt verdiği zamanlarda..." köye geldiklerini ve "Düğün olmadığı zaman..." ortaya çıktıklarını belirtmektedir. KK1 ise yaz sonu-sonbahar dönemini işaret ederek, "Yaz bittikten sonra düğünler azalırdı; onlar da o zaman gelirlerdi." demektedir. KK3, iklim koşullarına dikkat çekerek ozanların çoğunlukla "Yazın gelirdi, kışın yollar kapalıydı." sözleriyle bu dönemi öne çıkarmaktadır. KK5 ve KK6'nın anlatılarında ise bahar mevsimi belirginleşmekte; KK6, ozanların baharda köye çadır kurduklarını ifade etmektedir. Bu anlatılar, ozanların dolaşım düzeninin hem iklim koşullarına hem de köy yaşamının üretim ve düğün döngüsüne bağlı olduğunu göstermektedir.

Gezgin ozanlara ilişkin görüşme verileri, bu icracıların köy belleğinde çoğunlukla gerçek adlarından çok lakapları, geldikleri yöreler veya müzikal özellikleriyle hatırlandığını göstermektedir. KK1'in anlatımında köyde en çok bilinen ozanların "Gazinin oğlu", "Gaso" ve "Gara Oğlan" gibi adlarla anıldığı anlaşılmaktadır. KK2, Adıyaman merkezden geldiğini ifade ettiği "Gazi Mustafa" adıyla tanınan ozandan söz etmektedir. KK3 ise çocukluğunda köye gelen ozanları "Maraş'tan, Yavuzeli'nden, Araban'dan gelenler..." şeklinde hatırlamakta; böylece isimlerden çok geldikleri yerlerin bellekte kaldığını göstermektedir.

Yerel bellekte öne çıkan bir diğer figür, KK4'ün aktardığı Araban yöresinden "Gül Osman" ya da köylülerin ifadesiyle "Kör Osman"dır. Aynı tanıklıkta, Gölbaşı-Tut hattında "Dede" olarak bilinen müzisyenin dönem dönem köylere giderek icra yaptığı belirtilmektedir. KK6'nın anlatısı ise sözlü biyografik hafızanın farklı bir yönünü göstermektedir. Bazı ozanlar bireysel kimlikleriyle değil, grup adıyla hatırlanmaktadır: "Reşit, Gül Ahmet ve Sefo... Hepsine genel olarak Duman derlerdi." Bu tür toplu adlandırmalar, köy topluluğunun gezgin ozanları tek tek sanatçı kimliklerinden çok işlevleri ve performans biçimleri üzerinden tanımladığını göstermektedir.

Bu anlatılardan hareketle, gezgin ozanlık geleneğinin sözlü kültüre özgü bir biyografik hafıza modeli oluşturduğu söylenebilir. Ozanlar, köylüler tarafından çoğu zaman lakapları, geldikleri yerler, çaldıkları çalgılar veya ses özellikleriyle hatırlanmıştır. Bu durum, ozanlık kimliğinin kişisel olmaktan çok toplumsal işlevler üzerinden kurulduğunu düşündürmektedir.

2.2. Performans Pratikleri ve Mekânsal Dolaşım

Gezgin ozanlık geleneği, yalnızca bir müzik üretim biçimi değil; mekân, hareketlilik ve köyler arası dolaşım ile tanımlanan bir icra pratiğidir. Görüşme verileri, ozanların kimi zaman tek başlarına, kimi zaman ikili ya da daha kalabalık gruplar hâlinde köylere gittiklerini; bu hareketliliğin performans biçimlerini, çalgı repertuvarını ve konaklama düzenlerini etkilediğini göstermektedir.

Görüşmelerde cümbüş, davul-zurna, bağlama/cura, keman ve darbuka gibi çalgılar öne çıkmaktadır. KK1, en sık karşılaşılan düzeni şu sözlerle aktarmaktadır: “Gası davul, Gara Oğlan zurna çalardı; Gazi’nin oğlu ise cümbüş... Davul zurna genelde beraber geliyordu. Cümbüş çalan tek gelirdi.” KK2 de “Gazi Mustafa” adlı ozanın cümbüş eşliğinde türkü söyleyen bir icracı olarak hatırlandığını belirtmektedir. KK3 ise çalgı çeşitliliğine dikkat çekerek “Cümbüş vardı. Bağlama mı derlerdi, saz mı derlerdi; tamburası biraz küçüktü, iki telliydi.” demektedir. KK4, Araban yöresinden “Gül Osman/Kör Osman” adlı bağlama ustasının yanında darbuka çalan bir icracıyla dolaştığını; bazı ekiplerde keman ve cümbüşün birlikte kullanıldığını ifade etmektedir.

KK6’nın anlatısı, gezgin ozanlığın kimi zaman grup hâlinde sürdürüldüğünü göstermektedir. Katılımcı, bazı toplulukların köye çadır kurarak 10-15 gün kaldıklarını, “sürü halinde” dolaştıklarını ve aralarında çoğunlukla keman ile az sayıda bağlama çalan müzisyenlerin bulunduğunu belirtmektedir. “Ritim yoktu” ifadesi ise bazı icraların yalnızca melodik çalgılarla gerçekleştirildiğini düşündürmektedir. Bu anlatılar, gezgin ozan icralarının tek kişilik cümbüş performanslarından davul-zurna ikililerine ve çadır kurarak günlerce kalan müzisyen gruplarına kadar uzanan esnek bir yapı taşıdığını göstermektedir.

Görüşme verileri, ozanların köy belleğinde çoğunlukla ileri yaşlarda erkek icracılar olarak hatırlandığını da ortaya koymaktadır. KK1, KK2 ve KK3’ün ifadeleri, ozanların “yaşlı, tecrübeli ve uzun yıllardır dolaşan ustalar” olarak algılandığını göstermektedir. KK2’nin Gazi Mustafa için kullandığı “En aşağı altmış-yetmiş yaşlarında vardı.” ifadesi bu algıyı güçlendirmektedir. KK5 ve KK6’da genç müzisyenlere dair bazı izler bulunsa da genel hatırlama biçiminde gezgin ozanlık daha çok yaşlı ustalık figürüyle özdeşleşmektedir.

Ozanların köylere gelişi, dönemin ulaşım koşullarıyla yakından ilişkilidir. Görüşmeciler, ozanların çoğunlukla eşekle, nadiren de atla köylere geldiklerini belirtmektedir. KK1’in “Eşekle geliyorlardı; o zaman yol yoktu, araba yoktu.” ifadesi kırsal altyapı koşullarını açık biçimde göstermektedir. KK6 ise bu hareketliliği “Bunların eşekleri vardı, atları vardı... bazen ayı da getiriyorlardı, oynatırlardı.” sözleriyle anlatmaktadır. Bu ifadeler, gezgin ozanlığın hayvan sırtında gerçekleşen göçer bir dolaşım pratiği olduğunu da göstermektedir.

Performans mekânları köyün büyüklüğüne ve toplumsal yapısına göre değişmektedir. KK1, ozanların küçük yerleşimlerde “ev ev dolaşarak” çaldıklarını ve isteyen kapı önünde türkü dinlettiğini belirtmektedir. KK3 ise daha büyük yerleşimlerde kahvehanelerin temel icra mekânı olduğunu şu sözlerle ifade eder: “Kahveler sıra sıra idi... tek tek girerlerdi, isteyen çayını söyler, hava dinletirdi.” Bu yönüyle kahvehaneler hem kamusal dinleme alanı hem de bahşiş ve gıda karşılığında ekonomik değişimin gerçekleştiği mekânlar olarak işlev görmektedir.

KK6’nın aktardığı çadır geleneği, gezgin ozanlığın mekânsal boyutunu daha belirgin kılmaktadır: “Çadır kurarlardı... biz gider çadırın önünde otururduk. Sürü halinde geliyorlardı... on ev (çadır), yirmi ev kalıyorlardı.” Katılımcının “Herkes çalardı.” ifadesi, bu topluluklarda

müziyenlik pratiğinin grup içinde paylaşıldığını göstermektedir. Konaklama açısından KK1 ve KK2, ozanların çoğunlukla sevilen ailelerde misafir edildiğini; düğün için gelmişlerse “sağdıçların evinde” ağırlandıklarını belirtmektedir. KK6 ise bazı toplulukların çadır kurarak kaldığını, bazen ev kiraladığını ve hatta yerleşenlerin de olduğunu söylemektedir: “Çadır kurarlardı... Ama bazen evi tutarlardı. Burayı seviyorlarsa evde kalırlardı... Yerleşenler de oldu.” Bu anlatılar, gezgin ozanlığın geçici bir dolaşımın yanında köylerle kalıcı sosyal bağlar da kurabildiğini göstermektedir.

Görüşme verileri, gezgin ozan repertuvarının ağırlıklı olarak yerel türküler, uzun havalar, destanlar ve anlatı temelli ezgilerden oluştuğunu göstermektedir. KK1, ozanların çoğunlukla “Bizim oraların türküleri, halk türküleri”ni söylediklerini belirtirken; KK2 “Gazi’nin oğlu” olarak anılan icracının uzun havalarıyla hatırlandığını aktarmaktadır: “Engin dağlar derin olur... sevdiğim kızı gurbete gönder, o da bana ağır geliyor.” KK3 ise destan söyleme geleneğine dikkat çekmektedir: “Destan da söyleyen vardı... önce anlatır, sonra türkü çıkışı gibi söylerlerdi.” Bu ifadeler, gezgin ozan repertuvarının yerel türkü ve uzun hava ekseninde oluştuğunu; zaman zaman destan ve hikâye formlarıyla zenginleştiğini göstermektedir.

2.3. Gezin Ozanlara Dair Anılar ve Efsaneler

Görüşme verileri, gezgin ozanların köy belleğinde yalnızca müzikal icracılar olarak değil, aynı zamanda efsanevi niteliklerle hatırlanan kişiler olarak yer ettiğini göstermektedir. Bu hatırlama biçimleri hem bireysel çocukluk anılarından hem de kuşaktan kuşağa aktarılan anlatılardan beslenmektedir.

KK1’in anlatısı, “Gazinin oğlu” olarak bilinen cümbüşçünün köy belleğinde bıraktığı etkiyi açık biçimde göstermektedir. Katılımcı, bu ozanın İzmir’de plak doldurduğu sırada “sesinin hoparlörleri patlattığı” yönündeki anlatının büyüklerinden kendisine aktarıldığını ifade etmektedir. Ardından kendi çocukluk deneyimini şu sözlerle dile getirmektedir: “Beş altı yaşlarındaydım... Onun o türküsünü hiç unutmadım. 71 yaşındayım hâlâ unutamıyorum. Sesi hâlâ kulağımda.” Söylemeye başlar: “Aşağı dereden gardaş akıyor seller. Ciğerim yaralıda anam ne bilsin eller. Hele gardaş başımı alıp da bu elden gitsem yine hele bu oğlanda del olmuş derler del olmuş derler.” Bunu çok yüksek frekansta söylerdi gür bir sesi vardı. Bizim o sese yetişmemiz mümkün değil.” Bu anlatı, gezgin ozanın sesinin çocukluk hafızasında güçlü ve kalıcı bir iz bıraktığını göstermektedir.

KK2’nin anlatıları ise ozanların yalnızca yerel değil, bölgesel ve ulusal düzeyde tanınan isimlerle ilişkilendirildiğini ortaya koymaktadır. Katılımcı, Malatyalı Fahri Kayahan ve Diyarbakırlı Celal Güzelses gibi sanatçıların köylüler arasında efsanevi bir statüyle anıldığını belirtmektedir. Özellikle Fahri Kayahan’ın Atatürk’ün huzuruna çağrıldığına dair anlatı, yerel bellekte müzisyenlerin ulusal tarih figürleriyle ilişkilendirilerek yüceltildiğini göstermektedir: “Atatürk bile huzuruna çağırıp türkü söyletmiş... Gemide türkü çalıyormuş, Atatürk duymuş. ‘Bu sesin sahibi kim?’ demiş. Malatyalı Fahri Kayahan deyince, ‘İstanbul’daysa hemen çağırın, buradaysa da getirin’ demiş.”

Bu tür anlatılarda olayların tarihsel doğruluğundan çok, köy hafızasında neyi temsil ettiği önemlidir. Atatürk’ün beğenisi, yerel müzisyenlerin sanatını ulusal kültürel mirasla ilişkilendiren güçlü bir sembolik değer taşımaktadır. Benzer bir hafıza örüntüsü, KK2’nin Diyarbakırlı Celal Güzelses’e dair anlatısında da görülmektedir. Güzelses’in “Gazi Köşkü serin olur, dizlerim derin

olur” türküsünün Atatürk’ün Diyarbakır’da kaldığı döneme atfen bestelenmiş olması, yerel müzikal hafıza ile ulusal tarih arasındaki bağlantıyı güçlendirmektedir. Katılımcı bunu şöyle ifade etmektedir: “Diyarbakırlı Celal vardı. Ünlü ses... Atatürk bir ara Diyarbakır’da kalmış ya, Gazi Köşkü’nde. Onun üstüne de yapmıştık işte, ‘Gazi Köşkü serin olur...’ diye bir türküsü vardı.”

Bu anlatılarda Atatürk, yalnızca bir devlet adamı değil, müzikal üretimi anlamlandıran ve ona itibar kazandıran bir figür olarak yer almaktadır. Türkünün Atatürk’le ilişkilendirilmesi hem sanatçının hem de sözlü kültürün değerini artıran bir hafıza unsuru hâline gelmektedir.

KK4’ün anlatısı, geçmiş ile bugünün müzik pratikleri arasında kurulan karşılaştırmalı bir hatırlama biçimine işaret etmektedir. Katılımcı, gezgin ozanları bugünün metro müzisyenlerine benzeterek bu geleneği güncel bir çerçeveye anlamlandırmaktadır. Ayrıca “Aşık Veysel’in dahi Besni’ye geldiğinin anlatıldığını” söyleyerek ozanlığın yerel bellekteki kültürel statüsünü güçlendiren anekdotlara değinmektedir.

KK6’nın anlatılarında ise gezgin ozanlığın sosyal ilişki boyutu öne çıkmaktadır. Katılımcı, müzisyenlerin yalnızca icracı değil, köylülerle yakın bağlar kuran misafirler olduğunu belirtmektedir: “Bu adam ne kadar kemaneyi çalıyor diyorlardı... Bazen korurlardı onu. Tazıları vardı, ava çıkardık beraber... O kadar ki birbirimizi seviyorduk. Dost olmuştuk.” Bu ifade, gezgin ozanlığın müziksel bir pratik olmanın yanında dostluk, güven ve gündelik yaşam paylaşımı üreten bir sosyal ilişki alanı olduğunu göstermektedir.

Tüm bu sözlü tarih verileri birlikte değerlendirildiğinde, gezgin ozanların köy hafızasında çoğu zaman yarı-mitolojik figürler olarak konumlandığı görülmektedir. Güçlü sesleri, ustalıkları, yolculuk hikâyeleri ve köylülerle kurdukları ilişkiler, onları sıradan icracıların ötesine taşımaktadır. Efsaneler, abartılı anlatılar ve unutulmayan çocukluk anıları, ozanlığın yalnızca müzikal değil; aynı zamanda duygusal ve kültürel bir miras olarak aktarıldığını göstermektedir.

2.4. Gezgin Ozanlığın Toplumsal ve Ekonomik Boyutu

Araştırma sahasında gezgin ozanlık geleneği, yalnızca bir müzik icrası değil; toplumsal ilişkileri, ekonomik alışveriş biçimlerini ve sözlü kültürel aktarımı şekillendiren çok boyutlu bir pratik olarak görünmektedir. Köyler arasında dolaşan ozanlar; eğlence, haberleşme, hikâye aktarımı ve kolektif duygu paylaşımı açısından önemli kültürel araçlar olarak hatırlanmaktadır. Ağıt, türkü, hikâye ve mizah yoluyla yerel belleği canlı tutan bu icracıların, 20. yüzyılın ortalarına kadar köy yaşamında hem ekonomik hem de sembolik bir karşılık bulduğu anlaşılmaktadır.

Saha verileri, gezgin ozanların özellikle bahar ve yaz aylarında köylere geldiklerini, kimi zaman bir gün kimi zaman ise on beş güne varan sürelerle köyde kaldıklarını göstermektedir. Katılımcı anlatılarında bu kişiler hem “misafir” hem de “sanatçı” kimliğiyle kabul görmekte; köylüler tarafından değer verilen kişiler olarak hatırlanmaktadır.

Görüşme verilerine göre gezgin ozanlık pratiği, büyük ölçüde karşılıklılık ekonomisine dayanmaktadır. Para kullanımının sınırlı olduğu dönemlerde ozanların geçimi çoğunlukla takas yoluyla sağlanmıştır. KK1’e göre özellikle cümbüş çalan ozanlar “genelde tereyağı toplar”, davul-zurna icracıları ise “para veya ne verersen onu alırdı.” KK2, ozanlara halkın imkânına göre yağ, davar yağı, keçi yağı ya da yoğurt verdiğini belirtmektedir. KK3 ise durumu iyi olanların “mercimek, bulgur, kuru bakliyat” verdiklerini ifade etmektedir. Hasat dönemlerinde üzüm, pestil ve kışlık yiyeceklerin de ozanlara sunulduğu anlaşılmaktadır.

Parasal karşılıklar ise özellikle düğünlerde görülmektedir. KK4, oynayan kişilerin ozanlara para yaptırdığını ve bunun zamanla kültürel bir geleneğe dönüştüğünü belirtmektedir. KK6, bazı ailelerin ozanlara “tavuk, para veya gıda” verdiğini; uzun süreli konaklamalarda ise “geçinecekleri kadar” katkıda bulunduklarını aktarmaktadır. KK5’in ozanlara “keçi veya yiyecek” verildiğini söylemesi de bu karşılıklılık sisteminin köy yaşamında yerleşik olduğunu göstermektedir. Bu anlatılar, gezgin ozanların ekonomik ilişkilerinin piyasa merkezli olmaktan çok dayanışma, misafirperverlik ve hane imkânlarına dayalı bir yapı içinde sürdüğünü düşündürmektedir.

Görüşmeler, ozanlara verilen karşılıkların zorunluluktan çok gönüllülük ve memnuniyet temelinde gerçekleştiğine işaret etmektedir. KK1, takasın “hoşlarına giden bir icranın karşılığı” olduğunu belirtirken; KK2 köylülerin “seve seve verdiklerini”, KK5 ise bu alışverişin “hiçbir zorunluluk olmadan, isteyen istediğini verdiği” bir biçimde işlediğini ifade etmektedir. KK3’ün ozanları “onur abidesi” olarak tanımlaması, onların köy belleğinde haysiyetli ve saygın kişiler olarak hatırlandığını göstermektedir.

Saha verileri, gezgin ozanların köy toplumunda saygı gören ve değer verilen kişiler olduğunu ortaya koymaktadır. KK1, “Geldi mi herkes saygı duyardı, çok severlerdi... Bir şey yapmadan istemezler, emekleriyle kazanırlardı.” sözleriyle bu saygınlığı dile getirmektedir. KK2, dönemin sınırlı eğlence imkânlarını hatırlatarak “Televizyon yoktu, radyo yoktu... Türkü söylemeleri bizi mutlu ederdi.” demektedir. KK3 ise ozanların icralarını “Ruhumuzu okşayan, duyguya hitap eden...” sözleriyle tanımlamaktadır. KK4’ün ozanların “ikinci sınıf vatandaş olarak asla görülmediğini”, aksine “kıymetli misafirler” olduklarını belirtmesi, bu toplumsal kabulü güçlendirmektedir.

Gezgin ozan icraları, köyde canlı ve topluluk merkezli bir sosyal atmosfer yaratmıştır. KK1, icraların çoğunlukla kapı önlerinde gerçekleştiğini ve kadınların ev içinden dinlediğini şöyle ifade etmektedir: “Kapının önünde çalıp söylerlerdi... Kadınlar evden dinlerdi. Keyifli bir ortam olurdu.” KK2, ozanların köy içinde dolaşarak mini performanslar yaptığını “Gelirdi söylerdi, başında toplanır dinlerdik.” sözleriyle anlatmaktadır. KK3, ozanların misafir gibi ağırlandığını “Çayını yemeğini söylerlerdi. Onlara değer verildiğini ihtiyaçlarını heybelerine koyduklarından anlardık.” cümlesiyle belirtirken; KK6, bu ortamın paylaşım ve ikram içeren bir topluluk deneyimi olduğunu “Toplanırdı millet, sohbet ederdi. Tavuk keserlerdi, beraber yiyorlardı.” sözleriyle aktarmaktadır.

Gezgin ozanlık, köy kültüründe bilgi akışı ve hafıza aktarımı açısından da önemli bir işleve sahip görünmektedir. KK1’e göre ozanlar köylere “yeni türküler, oyunlar ve gezdikleri yerlerden öğrendikleri ezgileri taşıyarak” repertuarı genişletmiş; “Yeni şarkılar, oyun havaları öğretirlerdi... aşılayıp öğretirlerdi.” sözleriyle müziği sevdiren kişiler olarak hatırlanmıştır. KK2 ise ozanların köyler arasında haber taşıdıklarını “Şu köyde böyle olmuş, bu köyde şöyle olmuş diye anlatıyorlardı.” sözleriyle ifade etmektedir.

KK3’ün anlatıları, ozanların destan, kahramanlık hikâyesi, eşkıya anlatısı ve yerel tarih parçaları da aktardığını göstermektedir. Katılımcı, “Karadağ’ın Boz Yılanı” gibi destanların ozanlar tarafından hem anlatılıp hem icra edildiğini belirtmekte ve onların haber taşıyıcılığı işlevini “O dönemde haberleri yayan, fısıltı gazetesini taşıyan onlardı.” sözleriyle açıklamaktadır. KK4’ün ozanların sohbetlerde “eski insanları yad ettiklerini” belirtmesi ve KK6’nın “Masal söylerlerdi. Hala aklımda birkaçı...” ifadesi, gezgin ozanlığın sözlü kültür aktarımındaki rolünü göstermektedir.

Bu bulgular birlikte değerlendirildiğinde, gezgin ozanlığın araştırma sahasında yalnızca bir geçim yolu ya da müzikal performans biçimi olmadığı anlaşılmaktadır. Ozanların köylerle kurduğu takasa dayalı ekonomik ilişki, toplumsal saygınlıkları, misafirperverlik ağları içindeki konumları ve kültürel aktarım rolleri, bu geleneği köy yaşamının önemli unsurlarından biri hâline getirmiştir. Müzikal icralar, eğlencenin yanında haber dolaşımı, kuşaklar arası hafıza aktarımı ve ortak duyguların paylaşımı için de bir alan yaratmıştır. Bu nedenle gezgin ozanlar, ekonomik ve sembolik düzeyde köy kültürünün taşıyıcıları olarak değerlendirilebilir.

2.5. Geleneğin Dönüşümü

Sözlü tarih verileri, gezgin ozanlık geleneğinin 1950'lerden 1970'lerin ortalarına kadar canlı bir pratik olarak sürdüğünü; ancak köy yaşamındaki sosyo-kültürel dönüşümlerle birlikte giderek zayıfladığını göstermektedir. Katılımcı anlatılarına göre teknolojik gelişmeler, modern düğün pratikleri, iletişim araçlarının yaygınlaşması, misafirlik kültürünün gerilemesi ve geleneğin genç kuşaklara aktarılamaması bu çözülmede belirleyici olmuştur.

Katılımcı anlatılarında teknolojinin yaygınlaşması, gezgin ozanların köy yaşamındaki işlevinin zayıflamasında öne çıkan etkenlerden biri olarak görünmektedir. KK2 bu değişimi şu sözlerle ifade etmektedir: “Eskiden radyo yoktu. Sonra pilli radyolar çıktı, sonra televizyonlar... Teknoloji gelişince bu gelenekler son buldu.” Benzer biçimde KK4, müzik dinleme alışkanlıklarının bireyselleşmesiyle gezgin ozanlara duyulan ihtiyacın azaldığını belirtmektedir: “Şimdi herkes bilgisayarından, telefonundan müzik dinliyor. Artık kimse davulcuyu, cümbüşçüyü beklemiyor.”

Düğün kültürünün değişmesi de geleneğin zayıflamasında etkili olmuştur. KK1'in “Şu an orkestra var düğünlerde...” ifadesi, kırsal alanda modern müzik ekipmanlarının ve orkestraların ozanların yerini almaya başladığını göstermektedir. KK3 de bu dönüşümü şu sözlerle dile getirmektedir: “Düğünlere orkestralar, düğün salonları çıkınca biz bunları görmez olduk.”

Geleneğin sonlanmasında ozanların yaş ortalaması ve aktarımın kesilmesi de önemli bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Birçok katılımcı, çocukluklarında köye gelen ozanları 60-70 yaşlarında hatırladıklarını belirtmiştir (KK1, KK2, KK3). KK1'in “Cümbüşçü yaşlıydı zaten. Bu işi yapan genç kimse yoktu.” ifadesi, genç kuşakların bu geleneği devralmadığını göstermektedir. KK3 de geleneğin son temsilcilerinin yaşlı olduğunu ve “bu izlerin kaybolduğunu” belirtmektedir. Bu durum, gezgin ozanlığın yalnızca dışsal sosyo-ekonomik koşullar nedeniyle değil, usta-çırak aktarımının kopmasıyla da zayıfladığını ortaya koymaktadır.

Toplumsal ilişkilerdeki dönüşüm de geleneğin sürdürülebilirliğini zayıflatmıştır. KK6'nın “Eskiden misafirlik vardı. Şimdi kimse kimseyi tanımıyor.” ifadesi, gezgin ozanların köylerle kurduğu misafirlik, ikram ve toplu dinleme ilişkilerinin zamanla çözüldüğünü göstermektedir.

Bu bulgular, gezgin ozanlığın çözülüşünün yalnızca teknoloji ya da ustaların yaşlanmasıyla açıklanamayacağını düşündürmektedir. 1950 sonrası kırsal modernleşme, ulaşım ağlarının gelişmesi, radyo ve televizyonun yaygınlaşması, düğünlerin salonlara taşınması ve müzik repertuarının kurumsal biçimde standartlaşması, katılımcı anlatılarında ozanların kültürel aracılık rolünün zayıflamasıyla ilişkilendirilmektedir.

Sonuç

Bu çalışma, Adıyaman kırsalında hatırlanan gezgin ozanlık pratiklerini Cumhuriyet dönemi kırsal kültürü, sözlü hafıza ve yerel müziksel dolaşım ilişkisi içinde değerlendirmeye çalışmıştır. Araştırma bulguları, gezgin ozanlığın yalnızca müzik icrasına dayalı bir gelenek olarak değil; geçim, misafirlik, köyler arası temas, anlatı aktarımı ve toplumsal hafıza ile ilişkili çok yönlü bir kültürel pratik olarak ele alınabileceğini düşündürmektedir. Bu yönüyle gezgin ozanlık, kırsal toplumda müziğin gündelik yaşamla, ekonomik ilişkilerle ve sosyal etkileşim biçimleriyle nasıl iç içe geçtiğini anlamak bakımından önemli bir örnek sunmaktadır.

Çalışmada elde edilen sözlü tarih verileri, gezgin ozanların köy belleğinde yalnızca eğlence sağlayan icracılar olarak değil; farklı yerleşimler arasında haber, hikâye, mizah, türkü ve yerel anlatı dolaşımına aracılık eden kişiler olarak hatırlandığını göstermektedir. Ancak bu kişileri klasik anlamda “ozan” ya da “âşık” tipiyle bütünüyle özdeşleştirmek yerine, ozanlık geleneğiyle kesişen işlevleri üzerinden değerlendirmek daha temkinli bir yaklaşım sunmaktadır. Bu nedenle makalede kullanılan “gezgin ozanlık” kavramı, sahadaki bütün icracıları doğrudan ozan olarak tanımlamaktan çok, onların sözlü kültür taşıyıcılığı ve müzikal aracılık rollerini açıklayan analitik bir çerçeve olarak düşünülmelidir.

Araştırma, Cumhuriyet dönemi halk müziği politikalarının merkezî ve kurumsal yönü ile kırsal alanda kendi mecrasında süren yerel müzik pratikleri arasındaki ilişkiye de dikkat çekmektedir. Halkevleri, konservatuvarlar, derleme gezileri ve radyo gibi kurumlar halk müziğinin görünürlüğünü artırmış olmakla birlikte, Adıyaman kırsalında müziksel sürekliliğin önemli ölçüde sözlü aktarım, düğün pratikleri, gezgin icracılar ve köyler arası sosyal ilişkiler aracılığıyla sürdüğü anlaşılmaktadır. Bu durum, yerel müzik geleneklerinin yalnızca resmî kültür politikaları üzerinden değil, gündelik yaşam ve topluluk hafızası içindeki işleyişleriyle birlikte ele alınması gerektiğini göstermektedir.

Geleneğin zayıflaması ise tek bir nedene bağlanamayacak kadar çok katmanlı bir dönüşüm sürecine işaret etmektedir. Teknolojik araçların yaygınlaşması, düğün pratiklerinin değişmesi, ulaşım ve iletişim imkânlarının artması, usta-çırak aktarımının sınırlanması ve misafirlik-komşuluk ilişkilerinin dönüşmesi bu süreci etkilemiş görünmektedir. Bununla birlikte gezgin ozanlık geleneğinin tümüyle kaybolduğunu söylemek yerine, onun anlatılar, lakaplar, hatıralar, türkü parçaları ve yerel hafıza içinde iz bırakarak varlığını sürdürdüğünü belirtmek daha uygun görünmektedir.

Sonuç olarak bu çalışma, Adıyaman kırsalındaki gezgin ozanlık pratiklerini yerel kültürel aracılık, kırsal müzik hafızası ve sözlü tarih bağlamında görünür kılmayı amaçlamıştır. Çalışmanın, kırsal müzik geleneklerinin yalnızca repertuvar ya da icra biçimi üzerinden değil; toplumsal ilişkiler, ekonomik alışverişler, hafıza aktarımı ve kültürel dolaşım bağlamında da incelenmesine katkı sunabileceği düşünülmektedir. Gelecekte yapılacak çalışmaların farklı köylerdeki anlatıları, icracı biyografilerini, repertuvar izlerini ve yerel performans bağlamlarını karşılaştırmalı biçimde ele alması, Adıyaman ve çevresindeki kırsal müzik hafızasının daha kapsamlı biçimde belgelenmesine katkı sağlayabilir.

Extended Abstract

This study examines itinerant minstrelsy in rural Adıyaman during the Republican period, focusing on the social positions, livelihood practices, musical activities, mobility patterns, and

cultural mediation roles of local performers who traveled between villages from approximately 1940 to 1970. The geographical scope is based on oral narratives concerning villages affiliated with Adıyaman Central district, villages in Besni and Gölbaşı districts, and nearby rural areas connected through historical, economic, and cultural relations. The expression “rural Adıyaman” is therefore used to reflect a field shaped by inter-village cultural contact, wedding networks, seasonal movement, and local memory rather than only by present-day administrative borders.

The main problem concerns the limited visibility of rural musical practices that continued outside formal cultural institutions and official folk music policies. During the Republican period, folk music increasingly became the subject of collection, archiving, education, and broadcasting through the People’s Houses, conservatories, collection expeditions, and radio. Nevertheless, local practices also continued through oral transmission, village gatherings, interpersonal networks, and seasonal mobility. The study asks how traveling performers functioned within rural social life, sustained themselves economically, circulated music and narratives, and were remembered in local memory.

The term “itinerant minstrelsy” is used as an analytical concept rather than as a local designation directly employed by participants. Not every traveling musician can automatically be defined as an ozan or âşık. The concept refers to performers whose activities intersected with functions historically associated with the ozan tradition, especially the circulation of oral culture, music, local narratives, news, humor, and social memory. The study does not claim that all traveling performers were ozans in the classical sense, but discusses their functional and cultural proximity to that tradition.

The research adopts a qualitative design and an ethnographic orientation. Data were collected through semi-structured oral history interviews conducted in Adıyaman and surrounding rural areas in November and December 2025. Participants were selected through purposive sampling according to their knowledge and memories of performances. The interviewees were individuals who had known the performers, witnessed their performances, or retained narratives about them. With permission, the interviews were audio-recorded, transcribed, and analyzed through thematic content analysis focusing on memory, mobility, performance settings, livelihood strategies, social relations, cultural mediation, and transformation.

The findings suggest that itinerant minstrelsy was closely connected to seasonal mobility. Performers were mainly remembered as arriving in spring and summer, although some accounts also referred to late summer and autumn. Their movements appear to have been shaped by climate, road conditions, wedding cycles, agricultural rhythms, and village economies. Some traveled alone, while others moved in pairs or groups. They generally reached villages by donkey or horse and stayed in family homes, houses associated with weddings, rented houses, or tents.

The musical practices associated with these performers were diverse. Participants recalled cümbüş, davul-zurna, bağlama/cura, violin, and darbuka. Repertoires included folk songs, uzun hava forms, epics, story-based pieces, and local tunes. Performances took place in front of houses, in village coffeehouses, at weddings, in entertainment gatherings, and around tents. These settings indicate that music was closely integrated into village life.

The economic dimension of the tradition was largely based on reciprocity rather than fixed payment. Musicians received butter, grain, legumes, yogurt, poultry, grapes, pestil, winter

provisions, money, or other goods according to household means and performance context. Monetary payment was more visible at weddings, whereas everyday performances were often compensated through food and agricultural products. Participants described these exchanges as voluntary and embedded in hospitality, appreciation, and respect.

The performers' functions extended beyond entertainment. Participants remembered them as carriers of songs, stories, humor, local narratives, and information from other settlements. Some accounts emphasized their role in recounting events, transmitting epics and tales, and informing villagers about what had happened elsewhere. Their mobility enabled cultural materials to circulate between rural communities, allowing them to function as cultural mediators contributing to local communication and social memory.

The weakening of itinerant minstrelsy appears to have resulted from several interconnected transformations. Participants associated this process with the spread of radio, gramophone, television, and later digital technologies; changes in wedding practices; the use of orchestras and wedding halls; improved transportation and communication; changes in hospitality and neighborly relations; the aging of performers; and the interruption of master-apprentice transmission.

In conclusion, itinerant minstrelsy in rural Adıyaman may be understood as a multidimensional cultural practice located at the intersection of music, livelihood, mobility, oral transmission, and social memory. The tradition appears to have operated through local networks partly independent of formal cultural institutions, enabling music, narratives, and information to circulate across rural settlements. The performers discussed here should not be equated uncritically with the classical ozan or âşık type, but may be examined through the functions they shared with that tradition. By documenting these remembered practices, the study contributes to the interpretation of rural musical memory. It highlights the value of examining local music through social relations, exchange, mobility, and cultural mediation.

Kaynakça

- Akkaş, S. (2015). *Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları (1923-2000)*. Sonçağ Yayınları.
- Arıkan, Z. (1999). Halkevlerinin kuruluşu ve tarihsel işlevi. *Atatürk Yolu Dergisi*, 6(23), 261-281. https://doi.org/10.1501/Tite_0000000129
- Ayan, D. (2011). *Béla Bartók'un Türk halk müziği derlemeleri üzerine çalışmalar*. Kitabevi Yayınları.
- Behar, C. (1987). *Klasik Türk musikisi üzerine denemeler*. Bağlam Yayınları.
- Behar, C. (2012). *Musikiden müziğe Osmanlı/Türk müziği: Gelenek ve modernlik*. Yapı Kredi Yayınları.
- Berkes, N. (2012). *Türkiye'de çağdaşlaşma*. Yapı Kredi Yayınları.
- Boratav, P. N. (1982). *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Budak, O. A. (2006). *Türk müziğinin kökeni-gelişimi*. Phoenix Yayınevi.
- C.H.F. (1932). *Halkevleri talimatnamesi*. Hakimiyeti Milliye Matbaası.

- Cole, R. (2021). *The folk music, modernity, and the political imagination*. Cambridge University Press.
- Erol, A. (2010). *Müzik üzerine düşünmek*. Bağlam Yayınları.
- Gökalp, Z. (2019). *Türkçülüğün esasları*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman içinde müzik*. Remzi Kitabevi.
- Karacakaya, S. F. (2023). *Cumhuriyet döneminde Türk Ocakları ve Halkevlerine geçiş*. Ötüken Neşriyat.
- Kaygısız, M. (2017). *Müzik tarihi: Başlangıcından günümüze müziğin evrimi*. Kategori Yayıncılık.
- Kolçak, O. (2005). *Müziği öğreniyoruz*. Pan Yayıncılık.
- Köprülü, M. F. (2004). *Saz Şairleri I-V*. Akçağ Yayınları.
- Özacun, O. (1996). Halkevlerinin dramı. *Kebikeç*, 2(3), 87-96.
- Özdemir, Y., & Aktaş, E. (2011). Halkevleri (1932'den 1951'e). *Journal of Turkish Research Institute*, 45, 235-262. <https://izlik.org/JA83ZH72SW>
- Selanik, C. (1996). *Müzik sanatının tarihsel serüveni: Müziğin görkemli yolculuğu*. Doruk Yayınları.
- Stokes, M. (1994). *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place*. Berg.
- Şenel, S. (1997). Cumhuriyet Dönemi'nde Türk halk müziği araştırmaları. *Folklor/Edebiyat*, 99-128.
- Tez, Z. (2022). *Müzik ve müzik aletlerinin kültürel tarihi*. Doruk Yayıncılık.
- Türker, E. & Kaçmaz, D. (2020). 1948 tamimi doğrultusunda Doğu ve Güneydoğu vilayetlerindeki Halkevleri müzik çalışmalarının değerlendirilmesi. *İdil*, 9(71), 1087-1102. doi: 10.7816/idil-09-71-04
- Uçan, A. (2015). *Geçmişten günümüze günümüzden geleceğe Türk müzik kültürü*. Evrensel Müzik Yayınları.
- Yardımcı, M. (2025). *Geçmişten günümüze ozanlık geleneği ve bu süreçte iletişim araçlarının rolü*. https://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/mehmet_yardimci_gecmisten_gunumuze_ozanlik.pdf
- Yıldırım, T. (2010). *Cumhuriyet'in ilk yıllarında halk müziği derleme çalışmaları*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Yıldız, C. E. & Doğan, İ. (2022). Halkevlerinde halk müziği çalgı toplulukları. *İdil*, 11(89), 107-118. doi: 10.7816/idil-11-89-09
- Yükselsin, İ. Y. (2015). Bir 'kültürel aracı' olarak Muzaffer Sarısözen ve erken Cumhuriyet döneminde Türk halk müziğinin yeniden inşasındaki rolü. *Yedi*, 14, 77-90. <https://doi.org/10.17484/yedi.16407>

Kaynak Kişiler

- KK1: Mehmet Bilget, d. 1954, kişisel görüşme, 27.11.2025.
KK2: Mehmet Öрге, d. 1946, kişisel görüşme, 29.11.2025.
KK3: Mikail Akbaba, d. 1965, kişisel görüşme, 30.11.2025.
KK4: Hasan Emre, d. 1961, kişisel görüşme, 28.11.2025.
KK5: Fatma Aydın, d. 1959, kişisel görüşme, 01.12.2025.
KK6: Mustafa Aydın, d. 1952, kişisel görüşme, 01.12.2025.

Etik Beyan/Ethical Statement: Yazar, çalışmada bilimsel ve etik ilkelere uyulduğunu ve yararlanılan tüm kaynakların belirtildiğini beyan eder. Bu çalışma için Adıyaman Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulu'nun 25.11.2025 tarihli ve 246 sayılı kararı ile etik kurul izni alınmıştır. / The author declares that scientific and ethical principles were followed and all sources were properly cited. Ethical approval for this study was obtained from the Adıyaman University Social and Human Sciences Ethics Committee with its decision dated November 25, 2025, and numbered 246.

Yapay Zekâ Kullanım Beyanı/Declaration of Artificial Intelligence Use: Yazar, bu çalışmanın hazırlanması ve yazımı sürecinde üretken yapay zekâ veya yapay zekâ destekli herhangi bir araç kullanılmadığını beyan eder. / The author declares that no generative artificial intelligence or AI-assisted tools were used in the preparation or writing of this study.

Çatışma Beyanı/Declaration of Conflict: Yazar herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını beyan eder. / The author declares no conflict of interest.

Telif Hakkı & Lisans/Copyright & License: Yazar çalışmasının telif hakkına sahiptir ve çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır. / The author retains the copyright to the work, which is published under the CC BY-NC 4.0 license.

Yayıncı Notu/Publisher's Note: İfade edilen görüşler yalnızca yazara aittir. Yayıncı, yargı alanı ve kurumsal aidiyetlere ilişkin iddialar konusunda tarafsızdır. / The views expressed are solely those of the author. The publisher remains neutral with regard to jurisdictional claims and institutional affiliations.