

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE
GİRESUN'DA DİNİ VE KÜLTÜREL HAYAT
SEMPOZYUMU-I

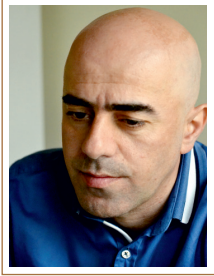
(25-27 Ekim 2013)

BİLDİRİLER
I

(SALON-A/B)

EDİTÖR
MEHMET FATSA

GİRESUN İL ÖZEL İDARESİ KÜLTÜR SERİSİ-2



Gökhan HAMZAÇEBİ*

GİRESUN YÖRESİNDE GELENEKSEL OYUN VE OYUN MÜZİKLERİNDE KÜLTÜREL VE DİNİ ETKİLER

Giriş

Müzik insanları müzisyen, dansçı ya da dinleyici olarak özel biçimlerde biraraya getiren toplumsal bir faaliyettir. Bu toplumsal birlikeliklerin müzikle dengelenmesi durumunda toplumsal kimliğin “somutlaştığı” güçlü bir duygusal deneyim sağlayabilir. Tarihin en eski devirlerinden günümüze, insanoğlunun gündelik hayatında güzel sanatların sürekli olarak varlığını sürdürdüğü hepimizce malumdur. Gerek bazı güzellik duygularının ifadesinde, gerek savaşta motivasyon sağlamak ve kahramanlık duygularını ortaya çıkarmak amaçlı gerekse de bazı dinî inanç ve ibadetlerin ifadesinde müziği, dansı ve güzel sanatları etkili bir vasıta olarak kullanılmış olduğunu görmekteyiz. İslam’dan önce Arap yarım adasında belirgin bir musiki yoktu. Bir sekizlide 24 eşit olmayan aralıklı Türk musikisi sistemi Kur’an ve Ezan’ın tekbir ve salat-ü selamlarının, uyulması dinin emri tecvid kaidelerine göre okunabilmesi için gerekli makamlara sahip veya oluşturulmasına elverişli idi. Türkçe yanında Arapça ve Farsça’nın fonetiğine de ters düşmüyordu. Musiki usûlleri de gelişince, hangi dilden olursa olsun dini tasavvufi güfteli eserlerde tam bir başarı kazanılmıştır. Bu bağlamda Türklerin İslâm öncesi döneminde olduğu gibi İslâm sonrası döneminde de bazı dinî duyguların ifadesinde mûsikî vazgeçilemeyen değerlerden biri olarak karşımıza çıkar. Örneğin, Alevilerde müzik, kültürel kimliğinin aidiyetini onaylayan, pekiştiren ve sürdürülmesinde önemli rolü olan unsurdur. Söze dayalı deyiş, semah, nefes gibi toplumlarda kendini gösterir. Sözlere, topluluğun doğru kabul ettiği inançları ve yaşamın düzenlenmesinde gerekli koşulları yansıtır. Söz ve ezgi bütünleşmesinin sürekli yenilenmesi ortak bir geçmiş ve kolektif kimlik duygusunu pekiştirerek topluluğun devingenliğini sağlar (Kaplan,2007:114).

İnsanın uygarlaşma sürecinde sanatın en eski belirtisi olarak kabul edilen “dans” önemli bir yer tutmaktadır. Geçmişten günümüze uzanan tarih süreci içinde, Türk kültüründe dans olgusunu görmekteyiz. Dans olgusu ayrıca Türklerin din yapısında olduğu gibi “bütün dinlerde” de kendisine yer bulmuştur. Bunun dışında, çok tanrılı inanışlarda, pagan toplumlarda ve şaman kültürlerinde de dans olgusu çok önemli bir yer tutmaktadır. Yunan mitolojisinde Dionysos ile birlikte andığımız dans ve coşku, Orta Asya Türklerinde düğün ve zafer kutlamalarında da karşımıza çıkmaktadır.

Çok eski tarihlerde, kam ve baksı adı verilen tedavciler, müzik ve hareketini tedavide kullanmışlardır. Günümüzde baksı dansı ya da karacorga olarak bilinen ve kam ve baksılar (Orta Asya Türk şamanları) tarafından uygulanan bu dansı, müzik ve hareket terapisinin belki de yaşayan en eski örneğidir. Sema; Bazılarına göre bir ibadettir. Çok eskiden, şamanlar döneminde de yapılmıştır. Dönüşün transı güçlendirdiği, hızlandırdığı, derinleştirdiği yönünde ciddi bilgiler bulunmaktadır. İslamî tasavvufu geliştiren sema’nın ise sadece bir dönüş değil, kalp istikametine yapılan, felsefi bir derinlik yöneliş ifadesi vardır. (Güvenç, 2012)“Dinî törenleri idare eden, söz, raks ve âhengi bir arada yürüten din adamları vardı.

* Öğr. Gör. / GRÜ Eğitim Fakültesi.

Ozan, Bahşi, Kam gibi isimlerle anılan bu din adamları, âhenkli ses ve raksı sürekli ön plâna çıkararak, dinî törenlerde okunan şiir ve manzum parçalar, pipa, kopuz ve bazı ritim âletleri eşliğinde mûsikîli olarak terennüm edilmiştir. Dolayısıyla mûsikîmizin en eski şeklini Türklerin dinî hayatında, kopuz, pipa gibi sazlarda ve din adamlarının idare ettikleri âyinlerde icra edilen nağmelerde aramak gerekir. Bu anlayış, Türklerin İslamiyet'i kabulüne kadar devam etmiş, din adamları himaye ve idaresinde kendini göstermiştir. Orta Asya'dan başlayan göçle birlikte mûsikî anlayışları da batıya taşınarak yurt tuttıkları coğrafyalarda bu mûsikî anlayışlarını devam ettirmişlerdir. Pek çok bilim adamı mûsikîmizin Anadolu'ya, Türklerin yanlarından hiç ayırmadıkları Kopuz'un sapında sistemleşmiş olarak geldiği görüşünde birleşirler" (Ateş, 2007). Bu göçlerle birlikte Türklerin İslâm Dini ile temasları da başlayarak bu dini seçmeleri ile bundan sonraki hayatlarında yepyeni bir sayfa açılmıştır. Gündelik hayatlarında ortaya çıkan değişimler mûsikîde de bir belirginliği ortaya koymuş, din temalı eserlerin verilmeye başlanması ve mûsikî anlayışlarının dinî duygu ve düşüncelerin ifadesinde önemli bir vasıta olarak kullanılması, gözlenebilen belirgin bir özelliktir.

Giresun Halk Oyunlarının İşlevleri

Halk bilgisi ürünlerinin görsel ve işitsel yönünü oluşturan halk oyunları, müzik ve oyun ile bir toplumun kültürel özelliklerinin gelecek kuşaklara taşınması işlevine sahip olmaktadır. Sunumu ile ait olduğu yerin giyim, hareket, müzik tarzı ve estetik anlayışı gibi kültürel özelliklerini aynı anda aktarmaktadır. Bu özellikleri ile icra edildiği ortamlar bağlamında, açık alanlarda icra edilen oyunlar, kapalı mekânlarda icra edilen oda oyunları, köy seyirlik oyunları olarak çeşitlilik gösteren oyun oynama geleneği, görsel kültür ürünleri olarak her yeni sunumda ait olduğu sosyal çevrenin duygularını, düşüncelerini ve yaşayışını ifade eden estetik hareketlere dayalı bir gösterim ve iletişim aracı olmuştur. Eski Türklerde doğayı evcilleştirmek, avına bir üstünlük, totemin doğaüstü güçlerinden yararlanmayı törenlerinde amaçlıyor ve işlerinin bir çoğunluğunu danslarla yerine getiriyorlardı. İlk insanlar bir işi yapabilmeye yeteneğini geliştirmek için o işi yapmadan önce temsili olarak ortaya koyup taklit ederlerdi. Böylece nesnel bir işlevi yerine getirmek için öykünme (taklit) doğmuş oluyordu.

Giresun'da iklim şartlarının ve tabiatın çok sert olmadığı bilinmektedir. Yöresel olarak daha çok denizle beraber yaşamayı öğrenmiş, sırtını dağlara vermiş ve toprağını da işlerken fındığa ve mısıra büyük önem vermiştir. Bu yaşam tarzı inancı, geleneklerini ve yöresel davranışlarını etkilemiştir. Farklılıklar iklim şartlarına ve dini inançlarına göre kostümlerini bile etkilemiştir. Yöre insanları ne fazla sert ne de fazla yumuşak figürlere yer vermiştir. Yani tabiat, kendine özgü halk danslarının oluşmasında büyük etken olmuştur. Danslar genellikle hareket ve çeviklik içermekle beraber kadın ve erkeğin beraber oynadıkları bölümde erkeğin inancı gereği kadına karşı olan saygısından dolayıdır ki, erkek figürleri kız figürleri ile aynı esneklik ve yumuşaklığa kadar düşmektedir. Fakat danslar kazaların bulunduğu yörenin karakteristik özelliğini de içine alarak farklı şekillerde icra edilmektedir.

Giresun ve havalisi müzikal zenginliği olan bir ilimizdir. Genel olarak Türklerin ve özelde Giresun ilinin tarihi sürecinde mühim rolleri ve katkıları olan Çepnileri dini, tarihi ve kültürel yönleriyle ortaya koymak şüphesiz bu zenginliğe önemli katkıda bulunmak demektir (Kaçar, 2012:). Çepnilerin Anadolu'ya girişlerinde yanlarında 13. yüzyılda yaşamış olan Hacı Bektaş Veli'nin olduğu söylenmektedir. Hatta Hacı Bektaş'ın Sulucakarahöyük'te ilk müritlerinin Çepniler olduğu da iddia edilmektedir. Menâkıb-ı Hacı Bektaş-ı Veli'den alınan bu bilgilerden hareketle Hacı Bektaş'ın Çepni olduğunu ileri sürenler de vardır (Gölpınarlı, 1958:125). Kâtip Çelebi'nin Cihannümâsı'nda Canik eyaletiyle ilgili malumatı arasında yer alan "Bunun bazı yerlerinde gizli Rafizî taifesi vardır." Trabzon'u tanıtırken "Trabzon'un cânib-i garp ve cenubi cibâl-i Çepni derler, bunda Etrak taifesi sakin olur. Laz taifesiyle müşterektir. Lisanları Türk ve Acem ve şah-ı Acemi ma'bud-ı itikat edip Râfizîdendir" şeklindeki Kâtip Çelebi'nin verdiği bilgiyi Köprülü, Çepnilerin bu dönemde Kızılbaş olduğuna delil saymıştır (Köprülüzâde, 1925:209). Anadolu'da varlığını sürdürmekte olan Alevî köylüler içerisinde Tahtacılar ve Çepniler, diğer Alevilerden farklı özelliklere sahiptirler. Merkezi Anadolu'da bulunan Hacı Bektaş ocağını tanıyan Aleviler, onun burun kanından hâsıl olduklarına inandıkları çelebileri, ruhanî reis olarak tanırlarken Çepniler ve Tahtacılar

Hacı Bektaş ocağını tanımazlar; onların her birinin ayrı pir evleri bulunmaktadır (Yörükân,2002:139).

Ancak bütün bu bilgiler Çepnilerin tamamının, özellikle de Karadeniz Bölgesi'nde yaşayanların Alevî olduğunu ispata yetmez. Nitekim Giresun-Ordu yöresindeki Çepni köylülerinde kadimden beri Bekir, Ömer adını taşıyan şahıslara sıkça rastlanır. Ayrıca 15. ve 16.yüzyıllarda Çepni köylerinin çoğunda camiler ve medreseler olduğu da bilinen bir husustur (Fatsa, 2012:27-48). Bu sebeple söz konusu olan Çepnileri kategorik olarak bir mezhebe bağlı göstermek doğru değildir. Osmanlı sancak beylerinin de Çepnilerin Yakup Halife gibi manevî şahsiyetlerinin yani velilerinin ailelerine vakıflar tahsis etmeleri bu gerçeği açıkça teyit eder. Bu sebeple 16. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan coğrafyacı Mehmet Âşık'ın "Çepnilerin Kızılbaş oldukları sözleri, İran Şahını mabut gibi tanıdıkları" şeklindeki ithamı, bölge Çepnileri için asla kabul edilebilir bir yargı değildir (Sümer, 1992: 50-51). Karadeniz bölgesinde yaşayan Sünnî-Çepni köylerinin Giresun'un Görele kazasına bağlı olan on iki yerleşme yerinden, Trabzon'un Vakfıkebir kazasına bağlı 15, Şalpazarı kazasına bağlı 24 yerleşim yerinden ibaret olduğu; bununla birlikte Akçaabat kazasında bir, Vakfıkebir'de ise iki köyün Alevî olduğu bildirilmektedir (Yörükân, 2002: 139).

Türk kültürü içinde özellikle halk ozanları bakımından Alevilerin büyük bir zenginliğe sahip olduğunu söylemek gerekir. Alevi kültürünü yarattığı zenginliğin içinde bağlama çalma ve onun ezgilerine uygun türküler söylenmesi Anadolu'nun her yerinde tesadüf edilen bir uygulamadır. Böyle bol musiki ve oyunlu bir bölgede, iç içe yaşayan topluluklar; gerek müzik ve gerekse oyunlar konusundan birbirlerinden etkilendikleri uygulamalarda görünmektedir.

Böyle bol musiki ve oyunlu bir bölgede, iç içe yaşayan topluluklar; gerek müzik ve gerekse oyunlar konusundan birbirlerinden etkilendikleri uygulamalarda görünmektedir. Çepniler; kendi toplumsal özellikleri ya da göçler sırasında etkilenerek kendi inanç çerçevesinde harmanladıkları musiki ve oyun yapılarını günümüze kadar korumayı başarmışlardır. Bu bağlamda özellikle *Giresun Karşılmasının* müzikal yapısı, dikkatle izlenirse semahlarla ne kadar benzeştiği gözlerden kaçmaz. Önceleri kişi gönül dünyasını yansıtarak ortaya çıkan Türküler, anonimlik sürecini tamamladıktan sonra toplumun malı haline gelirler. Türküler ilk söylendiğinde kişinin kendi gönül dünyasının malı gibi görünürken içinde yaşadığı toplumun sıkıntılarında da tercüman olduğundan o türküler aynı zamanda toplumun da malı haline gelir. O dizeler içinde yaşadığı toplumun bir nevi sözcüsü, duygularının başkalarına yansımaları gibi görülmeye başlanır.

Giresun karşılaşmaları 9/8'lidir. Semahların hızlı bölümleri de çoğunlukla 9/8'lidir. Karşıla, 9/8'lik olup, tıpkı semahlarda olduğu gibi 3'lüsü ikinci sırada yer alır(2+3+2+2=9). Fakat ilk icra edildiğinde tam olarak karşılama figürleriyle uyum sağlayıp sağlamadığını, kulağa karşılama gibi mi yoksa semah gibi geldiğini bugün kestirmek pek mümkün değildir. Söz konusu olan bu oluşum belki yüzlerce yıllık bir süreçte süzülerek günümüze kadar gelmiştir. Çoğunlukla dağlık köylerde semah benzeri uygulamaların çok fazla kullanıldığını görmekteyiz. Giresun'da karşılama türü oyunların dışında yöre karakterine ve coğrafyasına uygun olan bir başka oyun da horon türüdür. Horonlarda ise durum daha kolaydır. 7/8'lik ya da 7/16'lık olarak görülür. Genellikle hemen hepsinin 3'lüsü(aksağı) sondadır(2+2+3=7). Bazı istisnai horonlar vardır. Onlar 5,8,9 ve 10 zamanlı horonlardır. Yine bazı 7/8'lik horonların 3'lüleri yer değiştirip başa veya ikinci sırada da görülebilir. Ama horon denildiği zaman 7 zamanlı ve 3'lüsü (aksağı) sonda olarak bilinir. Geçmişte konusunda bir şey söylemek çok zordur. Ancak çok eski bir oyun türü olduğu söylenebilir. Etimolojik olarak horon kelimesinin iki farklı yaklaşımı vardır. Bunlardan birincisi Orta Asya'dan göç eden Türk kavimlerin kullandığı Farsça, Arapça ve Türkçe sözcük köklerinden açıklarken diğer bir yaklaşım ise antik çağlarda bölgede yaşadığı düşünülen Yunan mitolojisine ait terimlerle açıklanmaktadır. Ne tesadüftür ki semantik açıdan her iki açıklama da horonun günümüzde ki manasıyla kullanımına destek sağlamaktadır. Karagas Türkleri'nde (Yenisey Bölgesi'nde); düğünün üçüncü günü genç kız ve delikanlılar "hor" olarak adlandırılan türküler söylerlerdi. "Hor" köylü sözcüğü olup, "sıra oyunu" demektir (Gazimihal, 1997: 11). Aynı inanç örtüsüne bağlı olarak yörede oynana horonlar, Karadeniz bölgesinde özellikle Doğu Karadeniz'in kıyı kesimlerinde toplu olarak ve daha çok bağlı diziyile oynanan disiplinli halk oyunlarıdır.

Sonuç

Bu çalışma ile Giresun yöresindeki dini ve kültürel değerlerin yaşatılmasında halk oyunlarının işlevleri, halk müziği ve kültür hayatımız üzerinde yarattığı olumlu yankıları değerlendirilmiştir. Özellikle Çepni Türklerinin iskân sahalarından olan Giresun ve havalisinde günümüzde sürdürülen dini ve kültürel hayatı çalışmamıza birinci derecede kaynak teşkil etmiştir. İnsanın uygarlaşma sürecinde sanatın en eski belirtisi olarak kabul edilen “dans” önemli bir yer tutmaktadır. Geçmişten günümüze uzanan tarih süreci içinde, Türk kültüründe dans olgusundan bahsedildi. **İlkel toplumlarda dinsel törenler, bireyleri toplumla yaşamaya zorluyor ve koyduğu kurallarla ilişkilerin uyumlu ve dengeli yaşamın da daha az sorunlu olmasına yardımcı olunmasını sağladığı görülmüştür.** Türkü geleneğinden bahsedilerek, Türkülerin ilk söylendiğinde kişinin kendi gönül dünyasının malı gibi görünürken içinde yaşadığı toplumun sıkıntılarına da tercüman olduğundan o türküler aynı zamanda toplumun da malı haline gelir. O dizeler içinde yaşadığı toplumun bir nevi sözcüsü, duygularının başkalarına yansması gibi görülmeye değer katmalarından bahsedildi. Yöre kültüründe ilçeler arasında dahi oyun ve müziklerde iklimsel ve dinsel inanç bakımından çok farklılıklara görünür. Folklorun, insan yaşamındaki önemi onun insan yaşamının değişik boyutlarındaki iktisadi ve toplumsal işlevlerinden kaynaklanır. Bu işlevler bireysel, dinsel, toplumsal, kültürel ekonomik ve eğitimsel özellikler doğurur.

KAYNAKÇA

Ateş, Erdoğan. “İslam Sonrası Türk Musikisinde Oluşan Formların İbadet Hayatında Oluşturduğu Estetik Değerler” **Uluslar arası Türk Dünyasının İslamiyet’e Katkıları Sempozyumu bildirisi, Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Isparta 31 05-01 06 2007**

Demirtaş, Yavuz. “Türk Din Musikisi Formları” **Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, S.14:1, Elazığ 2009, (213–227).**

FATSA, Mehmet “Çepnilerin Dinî Mensubiyeti Ve Kürtün’de Bir Tekke: Güvenç Abdal Meselesi», **Uluslararası Karadeniz İncelemeleri Dergisi, Trabzon , 2012, Sa. 13, s. 27-48.**

Gazimihal, Ragıp. **Türk Halk Oyunları Kataloğu**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997.

Gölpınarlı Abdülbaki, **Menâkıb-ı Hacı Bektaş-ı Velî- Vilâyet-nâme**, İnkılâp Kitapevi, İstanbul 1958.

Güvenç Rahmi Oruç, “Müzikle Tedavi” [www.tumata.com/user/files/12_10_19_tumata_Seminer 27 Kasım 2012_](http://www.tumata.com/user/files/12_10_19_tumata_Seminer_27_Kasim_2012_)

Güzeloğulları Neslihan, Ertural, Serkan, “Ortak Kültürel Değerlerin Oluşmasında ve Yaşatılmasında Türk Halk Oyunlarının İşlevleri” **Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırma Merkezi, Adana 2009,(50)**

KAÇAR Betül Zahide, Çepnilerde Din ve Sosyal-Kültürel Hayat **Giresun Örneği**, Basılmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2010.

Kaplan Ayten, “Etnografik müzik Araştırması” **Karadeniz Araştırmaları, Çorum S.12, Kış 2007, (114)**

Köprülüzade, Mehmed Fuad. “Oğuz Etnolojisine Dair Tarihi Notlar”, **Türkiyat Mecmuası, S.1, İstanbul Ağustos 1925. (185-211)**

Örnek Sedat Veysi, İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane, Gerçek yayınevi, İstanbul 1988. (181-183)

Sümer, Faruk. Çepniler, Anadolu’nun Türkleşmesinde Önemli Rol Oynayan Oğuz Boyu, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yay, İstanbul 1992.

Yörükân Yusuf Ziya, “Anadolu’da Aleviler ve Tahtacılar”, Haz. Turhan Yörükân, **Kültür Bakanlığı Yay, Ankara 2002.**