



GENCİNE

Klâsik Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi

Cilt: 2 Sayı: 3 Temmuz 2022 & Volume: 2 Issue 3 July 2021
www.gencinedergisi.net

BİRAZ OYUN BİRAZ MİZAH: KLÂSİK ŞİİRİN AŞK CAMBAZLARI

A LITTLE PLAY, A LITTLE HUMOR: LOVE ACROBATS OF CLASSICAL POETRY

Tuğçe ATICI*

ÖZ

İnsanoğlunun bütün etkinliklerinin kutsalı ve ritüeli de içine almak üzere bir oyun olduğu anlayışından hareketle yola çıkılan bu çalışma, kültür, oyun, eğlence ve mizahı bir arada ele almaktadır. Bu düşünceden hareketle Osmanlı şiirinin söz konusu ettiği hünerli, kıvrak, eğlencelik oyuncu gruplardan en dikkat çekici olan cambazları, hem eğlence kültüründeki görünüşleri hem de âşık kimliği ile özdeşlikler bağlamında söz konusu eden dönem şairinin bu oyuncuların eğlencelik hallerini, şaşırtmacalı gösterilerini, yürekleri ağza getiren, hayrete düşüren hünerlerini şiirine malzeme ederken okuyucuyu oyunun, mizahın ve nüktenin içerisine nasıl dâhil ettiği de incelenmektedir. Ayrıca geleneksel Osmanlı gülmeçesi ve eğlence hayatının gözde simaları olan cambazların, en kadim oyun olan aşk oyununu oynamaktan büyük keyif alan klasik dönem şairinin kendilik bilincine erişme, âşıklık yolundaki direncini ispatlama hususunda hem bedensel hem de zihni performans odağında kıvraklığını ve zekâsını ortaya koymak üzere bir özdeşlik üzerinden beyitlerdeki kullanımı çalışmanın konusunu teşkil etmektedir. Bu vesileyle çalışmanın bütününde cambazlık mesleğinin kökeni, mesleğin ortaya çıkışı, sanat icrasında kullanılan araç-gereçler, hünerin sergilendiği mekânlar ve yabancı seyrahların bu oyuncu gruplarla ilgili izlenimleri de yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Oyun, eğlence, mizah, cambaz, klasik Türk şiiri.

* Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Yüksek Lisans Öğrencisi,
tugce_atc23@hotmail.com

ABSTRACT

Based on the understanding that all human activities are a game, including the sacred and ritual, this study deals with culture, game, entertainment and humor together. Based on this idea, the most striking of the dexterous, agile and entertaining groups of actors mentioned in Ottoman poetry, the acrobats, in the context of both their appearance in entertainment culture and their identity with the lover identity, the amusing states of these actors, their surprising performances, the heart-rending and astonishing acrobats. It is also examined how he incorporates the reader into the play, humor and wit, while materializing his depressing skills into his poetry. In addition, acrobats who are the favorite figures of traditional Ottoman humor and entertainment life, the classical period poet, who enjoys playing the love game, the most ancient game, to reach self-consciousness and to prove his resistance on the path of love, in order to reveal his agility and intelligence in the focus of both physical and mental performance. Its use in couplets is the subject of the study. On this occasion, the origin of the profession of acrobat, the emergence of the profession, the tools and equipment used in the performance of art, the places where the skill is exhibited and the impressions of foreign travelers about these acting groups are also included in the whole of the study.

Keywords: Game, entertainment, humor, acrobat, classical Turkish poetry.

“Yeni bir şeyin yaratılması akılla değil, oyun içgüdüğü ile gerçekleştirilir ve yaratıcı zihin sevdiği nesneyle oynar” diyor Carl Gustav Jung, semboller, birey ve yaratıcı zihin arasındaki ilişkiyi tanımlarken (Jung, 1974: 123-124).

Peki neydi oyun? Onu “bir dünya sembolü” olarak tanımlayan Eugen Fink’in ifadeleriyle; herkesin aşına olduğu, tanıyıp bildiği bir yaşam fenomeni, doğduğumuz andan itibaren hayatımızın tanıklık ettiği bilindik, aydınlanmış, yaşanmış bir icra, ara ara parıldayan bir varoluş sahası ve olanağıydı. Aynı zamanda bir tamamlanma, dinlendirici bir mola, hayatın karanlık ve katı doğası içinde bir ferahlama, ruhu tatile çıkarma, düşsel ve ütöpik bir sapma olarak keyifli bir muziplikti. Etik katılımın içerisinde gülmeyi unutmamak, çıplak gerçekliğin esiri olmamak için ruhunu oyunla tedavi ederdi insanoğlu (Fink, 2015: 12).

Özü gereği ölümlüdür insan, özü gereği işçi, özü gereği savaşçı, özü gereği sevici ve özü gereği oyuncudur da. Schiller’in dediği gibi “insan yalnızca oynadığı yerde tamamen insandır” (Artun, 2018). Oyun, insanın ontolojik yapısının bir parçasıdır. İnsan, doğaya daldırılmış bir özgürlük, oyun ise dur durak bilmeyen bu yolculuk ve aralıksız kaçışta تنها bir istirahat noktasıdır. Etkinliktir, yaratıcılıktır ve dahi haylazlık, çokça hoş giden bir avareliktir. Oyun, rasyonel kavramının soğukluğundan kaçıp kendi maskelerinin çok anlamlılığına sığınmaktır. Bu nedenle her oyun hevesle doludur, kendi içinde şen şakraktır, kıpır kıpır ve ateşlidir. Bu ateşleyici oyun hevesi psiko-sosyal olarak çok anlamlı ve çok boyutludur. Oyunun özgür sularında insani bir egemenliğin zirvesi yaşanırken insanoğlu sınırsız bir yaratıcılığın tadını çıkararak üretmeye devam eder (Fink, 2015: 13).

Oyunun kültür içerisindeki yeri üzerine yaptığı inceleme ile bilinen Huizinga'ya göre¹, insanın bütün etkinliklerini oyun olarak adlandırmak eski bir bilgeliktir. Kadim zamanlardan bugüne kutsalı ve ritüeli de içine almak üzere kültür, oyun ve eğlence iç içedir. Yaşam enerjisindeki fazlalığı boşaltmak, rahatlama ihtiyacını gidermek, oynamak- gülmek, gülerken düşünmek, heyecan duymak âdemoğlu için cezbedicidir. Çünkü oyun bu haliyle hayatı süsler ve takviye eder. O halde oyunun; gülme, aptallık, nükte, jest, şaka, komikliğin alanında yer aldığını söyleyen anlayış ekseninde mizah da bir çeşit “düşüncenin oyun kılığına girmiş hâli” değil midir?

Dünya, her insanın kendi rolünü oynadığı bir sahne, edebiyat, şiir ve tiyatro bu oyunun en soylu nimetleridir. Uzun soluklu klasik edebiyat geleneği de bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde usta şairler rollerini büyük bir ciddiyetle oynarken okuyucu da kendisini, aşkın söylemin ardına gizlenmiş nüktenin, mizahın, ironinin ve eğlencenin kollarında bulur. Zira W. Andrews'in ifadesiyle, Osmanlı gazel geleneği soyut bir kurgu değildir, hayatı yorumlayan, çevreyi etkileyen ve çevreden etkilenen bir düzlemde senaryo işlevi gören bir oyun metnidir (Andrews, 2007: 331). Dönem şairi, bu oyunu oynarken geleneksel Osmanlı gülmecesini ve eğlence hayatını besleyen unsurlardan da fazlaca yararlanır. Kendilik bilincine erişme, âşıklık yolundaki direncini ispatlama hususunda hem bedensel hem de zihni performans odağında kıvraklığını ve zekâsını ortaya koymak üzere dönemin eğlence kültürü ile bütünleşmiş “oyuncu” zümrelerini hem eğlence kültüründeki görünüşleri hem de âşık kimliği ile özdeşlikler bağlamında beyitlerde arz-ı endam ettirir. Bu bağlamda *hokkabâzlar*, *cânbâzlar*, *âteşbâzlar*, *kâsebâzlar* ve diğer oyuncu grupları olanca eğlencelik halleri, şaşırtmacalı gösterileri, yürekleri ağza getiren, hayrete düşüren hünerleriyle şiire malzeme olurken şair oyunun, mizahın ve nüktenin çeşnisini aynı aşta buluşturarak şiirini tatlandırır.

Osmanlı şiirinin söz konusu ettiği bu hünerli, kıvrak, eğlencelik oyuncu gruplardan en dikkat çeken şüphesiz cambazlardır ki -Ravzî'nin şu beytinden de anlaşılacağı gibi- aşk savunusunda gösterilen dirence kanıt olmak üzere canını ortaya koyan şairden daha âlâ bir cambaz olmasa gerektir, zira aşkta cesaret ve dirayet sembolü olan aşk cambazı şair için sevgilinin saç telleri kusursuz bir icra ortamının habercisidir: *Rîsmân-ı zülfüne cân oynaruz cân-bâzveş / 'Âşika cânân öñünde cânın añmak 'ârdur* (E. Ravzî Div. g. 217/2).

Şiirde bilhassa marjinal meşrepli söz ehlinin ezoterik doktrini ile sözünün büyüğü ve bilgeliği birleşince korkusuz bir aşk cambazı imajı beyitlerden okuyucuya göz kırpar. Kalenderâne üslûbun klasik şiirdeki güçlü sesi Hayretî'nin bir musammatından alınan şu bend, Rumeli'de Yahyâlı Akıncı Ocağı sipahilerinden olduğu bilinen şairin, gönül bağı kurduğu iklimlerden de aldığı özgüven ve kitle psikoljisini besleyen “biz” vurgusuyla sözü muhatabına radikal bir formda sunarken canını hiçe saymaktan çekinmeyen muhalif duruşuna ve sözden aldığı güce de atıf yapmaktadır: *'Âlemüñ biz de gözi kanlu birer şebbâziyuz 'Aşk ile cân oynaruz bu 'arsanuñ cânbâziyuz Kimimiz göçdi şehîd oldı kimimiz gâziyüz Câna başa kalmazuz 'âlemde Yahyâlularuz* (Hayretî Div. mus. 10/7).

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Johan Huizinga (2020), *HOMO LUDENS (Oyunun Kültür İçindeki Yeri Üzerine Bir İnceleme)*, Çev. Orhan Düz, İstanbul: Alfa Yayınları.

Farsça bir sözcük olan cân-bâz “canıyla oynayan” manasındadır. Osmanlı eğlence hayatı ve dönem kültürü içerisinde son derece önemli bir yer edinen bu gösteri ustalarının ortaya çıkışları, mesleğin adlandırılışı ve canlarını ortaya koymak esasıyla yaptıkları gösterilere dair tarihi köken öyle anlaşılıyor ki Osmanlı askeri teşkilatında bir sınıf olan, Orhan Gazi döneminde sadece savaş zamanlarında orduda faaliyet gösteren, savaş başladığında orduya öncülük ederek canlarını tehlikeye atmaktan çekinmeyen *Cânâzân*lara dayanmaktadır. Osmanlı ordusundaki *serdengeçti*, *gönüllü* ve *deli* gibi zümrelerle ilişkili olarak anılan bu sınıf, yeniçeri teşkilatının önem kazanmasından sonra ordunun geri hizmetinde istihdam edilmişlerdir (Gökbilgin, 1993: 141). Sonraları bu ad, bilhassa İstanbul’da saray düğünlerinde tehlikeli gösterileriyle dikkatleri çeken ve eğlendiren sanat erbabının adı olarak anıla gelmiştir. K. Aynî’nin, bir satranç oyunu hayali üzerinden kendini şah ve vezir önündeki cambaz yani satrancın piyonu yahut şahın askeri olarak kurguladığı beyti anılan zümreye işaret etmesi bakımından mühimdir: *Şâh-ı ruhun önünde çün canbâzunam baydaklayın / Hışm eyleme cânâ bana lutf eylegil satranc için* (K. Aynî Div. g.372/3).

Osmanlı sosyal hayatına ışık tutan en değerli kaynaklardan biri olan ve Osmanlı coğrafyasını olanca hareketliliği ile kendine has üslûbuyla anlatan Evliyâ Çelebi, yukarıda bahsedilen *Cânâzân* sınıfına da atfen bu gösteri ustalarının adlarından, sayılarından, hünerlerinden ve gösterilerinde kullandıkları aletlerinden başarılı bir tasvirle söz etmektedir:

İstanbul'da hazır bulunan pehlivan nefer 13, oyunculardır ki her biri ipten merdiven ile göğe kement atıp çıkararak melekler ve Hz. İsa ile konuşmaya yakın olmuşlardır. Önce Üsküdarlı Mehmed Çelebi, Mağripli Hacı Nâsır, İskenderiyeli Hacı Ali, Harputlu Şaşı Hüsâm, Bursalı Kubadî, Arabgirli Kara Sücâh, Kamberoğlu, Kız Pehlivan bunlar padişah huzurunda terazili ve terazisiz kubadî pabuç ile ve kimi ellerinde birer desti ile arkalarında birer eşek ile ve kimi ellerinde dal kılıç ile kısaca 260 parça oyun âletleriyle hüner gösterip Galata Kulesi'nin tâ en tepesindeki topa ayak basmış Arap, Acem, Hind ve Yemen pehlivanlarıdır. Hepsine ser-çeşme, saray düğünlerinde Atmeydanı'nda cambazlık eden Üsküdarlı Mehmed Çelebi, ferman ile oyunculara önder idi. Onun defteriyle bu dünyada gelip geçen pehlivanlar toplam 200 neferdir, hizmetçileriyle 2.000 adamdır. Pirleri İmrülkays oğlu Davud-ı Hablî'dir. Davud, Hayber Kalesi'ne ipe çıkıp kalenin fethine sebep oldu. Selmân belini bağlayıp cambazlara pir oldu, kabri Hemedan'dadır (Kahraman & Dağlı, 2003: 628).

Seyahatname müellifinin, alıntılanan tasvirinde cambazları pehlevânlar olarak tarif edişi, anılan sözcüğün Farsça’da ip cambazı anlamına geliyor oluşu sebebiyledir. Ravzî şu beytinde sözü edilen ip cambazlarından söz açmaktadır: *Pehlevândur rîsmân-ı zülfüñe cân oynar ol / Oldı Ravzî bendeñe cân-bâzlık âsân dede* (Ravzî Div. k. 10/48). Bu hususa ek olarak pehlevânların güçlü vücut yapıları ve kafalarının üzerindeki bir tutam perçemleri ile tanınan Osmanlı’nın hünerli ok atıcıları olduğu malumdur ki bu da cambazların söz konusu askeri sınıflara mensubiyetine de işaret etmektedir. Hayretî’nin, ucundaki tüylerle yayından sıçrayan oku perçemli bir cambaz olarak hayal ettiği beyti durumu örneklendirirken sevgilinin de âşık karşısında aynı ustalıkta bir oyuncu olduğunun altını çizmektedir: *Kendüyi pertâb idüpdür zenberekden gûyiyâ / Başı perçemlü güzel cân-bâzdur tîrün seniün* (Hayretî Div. g.217/3).

Osmanlı'da mevcut yönetim şekli, saray merkezli toplumsal oluşum; kültür, sanat ve edebiyatın da saray estetiği merkezli kurgulanmasını beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda cambazların da hünerlerini gösterdikleri eğlenceler, padişah yakınlarından birinin doğumu, evlenmesi, şehzadelerin sünneti, nevrüz törenleri, bayramlar, cülus merasimleri yahut bir savaşın kazanılması gibi vesilelerle düzenlenmiş, dolayısıyla asıl maksat sultanın ve haremdekilerin, devletlilerin eğlendirilmesine ve karşılığında icracıların da ödüllendirilmesine yönelik olmuştur. R. Kâlâyî, bu eğlencelere vesile olan bir saray düğününden ve bu düğünde gösterdiği hünerle ikbale erişen cambazlardan söz etmektedir: *Resen üzre çıkıp seyr itdi gûyâ burc-ı mîzânı / İrişdi menzile sûrında ikbâl ile cânbâzân* (R. Kâlâyî Div. tar.48/11).

Bu şenlik ve eğlencelerin en görkemlileri İstanbul ve Edirne'de düzenlenmiş, türlü hüner sahiplerinin gösterilerinin herkes tarafından rahatlıkla izlenebilmesi için At Meydanı, Haliç, Tahtakale, Kâğıthane, Ok Meydanı, Boğaziçi gibi önemli kent merkezleri tercih edilmiştir. Döneme ışık tutan kaynaklarda kimi şenliklerin geniş meydanlarda, saraylarda, bahçelerde, su üzerinde veya su kıyılarında da düzenlendiği bildirilmektedir (And, 1982: 35-36-82). Zira bilinir ki, oyunun gelişmiş biçimleri kitle önünde yapılan düzenli müsabakalar ve güzel performanslardır. Bu performanslar bir dinlenme olarak hayatın bütünleyici bir parçasıdır. Ve yukarıdaki mekânsal atıflara koşut olmak üzere en üstün biçimleriyle insan oyunları ve burada olduğu gibi cambazların hüner gösterileri; daima festival ve ritüel alanına aittir (Huizinga, 2020: 20).

Oyun, belirli bir zamanda ve mekânda sınırlar içinde oynanır. Kendi akışına ve alanına sahiptir. Arena, çember, tapınak, sahne, perde yani tahsis edilmiş, ayrılmış, çevresine parmaklık çekilmiş, kutsallaştırılmış ve kendi sınırları içinde özel kurallara sahip oyun alanının sınırları içerisinde kendine özgü mutlak bir düzen hüküm sürer (Huizinga, 2020: 21). K. Nizâmî'nin şu beyti saray çevresinde, hükümdar ile tanımlanan mekânlardan biri olması sebebiyle cambazın oyununu icra ettiği alana gönderme yapması bakımından önemlidir: *Hüsn bâzârında şimdi anılan kazzâzdur / At Meydânında karşu salınan cânbâzdur* (K. Nizâmî Div. g.38/1).

Döneme ışık tutan değerli kaynaklardan *İstanbul Ansiklopedisi'*nde Reşad Ekrem, cambazlarla ilgili olarak, onların günlerce haftalarca süren şehzadelerin sünnet düğünleri ile sultanların evlenme cemiyetlerinde isimleri tarih kütüğüne geçecek hatıralar bıraktıklarını söylediği yerde, cambazın ip üstünde ve sâir tehlikeli yollarda hünerler, marifetler gösterip geçinen sanatkârlar olduğunu yazmakta, anılan zümrenin kıvraklığı ve oyunlarındaki ustalıklarından söz etmektedir (Koçu, 1963:3362). Bu husus oyunun köklü bir estetik etkinlik olduğu ve estetik algının bütününe ritim ve ahenkle sağlandığı gerçeğine atıf yapar ki Hevâyî'nin en kadim oyun olan aşk oyunu çerçevesinde saç ve örümcek arasındaki benzerlik ilişkisinden yola çıkarak âşığın gönlünü bir örümceğe benzetip sevgilinin saçlarının telinde yürüttüğü şu beyti cambazların ipin üzerinde takla atarak yürümesi geleneğinden hareketle yukarıda ifade olunan kıvraklığı, ritim ve ahengi de ifade etmektedir: *Oynardı örümcek gibi dil zülfi telinde / Takla atarak ipde yürür cân-bâz olaydı* (Hevâyî Div. g.154/2).

Cambazların hüner gösterilerinin, izleyenleri eğlendiren ve onlara heyecanlı anlar yaşatan bir mahiyette olduğu malumdur. Ancak bu tür eğlencelerin ve gösterilerin en mühim yönü hiç kuşkusuz, toplumun her kesiminin gülme ve eğlence dünyası içinde bir araya gelmesi ve toplum kurallarının, baskı ve yasakların gevşediği bir ortamda başta sultan olmak üzere izleyenlerin psikolojik olarak yenilenmesine dayalı dinamik işlevi, iç bunalımlarından arınan bireylerin toplumun bir parçası

olmaktan duyduğu mutluluk verici işlevi, ortak değer yargılarını diri tutan canlandırıcı işlevi ve toplumun birleştirici, bütünleştirici işlevi üstleniyor olmasıdır (And, 2020: 23-24). Çünkü bu yönde bir katılım, oyunu oynayan yahut izleyen açısından eğlenceye ve oyuna dâhil olmak adına gönüllü yapılan bir eylemdir. Ve gönüllü her eylem özgürleştirir. Engeller kalkar, yaratıcılık ve düş gücü tetiklenir, herkes kendine özgü ve farklı bir bilince erişir. Klasik dönem şairi tam da bu noktada aşkıta gönüllük esasına sonuna kadar bağlı kalıp, engelleri ustaca ve kıvrak bir biçimde aşmak, aşkıtaki duruşunu tanımlamak üzere aşk cambazlığına soyunarak oyununu özgürce oynar ve okuyucusunu hayran bırakan tablolar sunar. Ulvî'nin cambazlar için özel olarak imal edilen ve gösteri yerine gerilen iplere² atıf olmak üzere sevgilinin kahküllerini gerilmiş bir ipe, kendisini de o ip üzerinde korkusuzca oyununu oynayan bir cambaza teşbih ettiği beyti bu kabil bir söylemdir: *Kurulmuş bir resendür kâkülün biz anda cân-bâzuz / Düşüp yolunda hâk olsak kayurmaz cânâ kalmazuz* (Ulvî Div. g. 209/1).

Osmanlı'da cambazlar, sanatlarını üç şekilde icra etmişlerdir. Bunlardan ilki *ip cambazlığı*dır. İcra eden oyuncuya *rîsman-bâz* yahut *resen-bâz* şeklinde adlar verilirken bu zümre ip üzerinde yürüyüp çeşitli akrobatik hareketler yapan ve hünerler gösteren oyuncular olarak tarif edilmektedir (Nutku, 1987: 82; And, 1982: 140). İlginç gösterilerle dikkatleri çeken ip cambazlarının, hünerlerini icra ederken ellerine "terazi" denilen denge değneğini aldıkları bazen bu değneği hiç kullanmadan da performans sergiledikleri bilinmektedir (And,2020: 174). N. Atâyî'nin, sevgilinin korku yüklü saç tellerinde âşıklık sanatını icra eden aşk cambazının eline denge terazisi vererek kusursuz bir gösteri icrasını resmettiği şu beyti dikkat çekicidir: *Saçuñ selâsil-i havfıyla iy büt-i tannâz / Resende şimdi terâzû ile yürür cân-bâz* (b.27).

Abdülaziz Bey de *Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri* adlı eserinin *İp Cambazlığı ve Diğer Bazı Seyirlik Oyunlar*" başlığını taşıyan bölümde bu sanat erbabına dair şu ayrıntıları paylaşmaktadır:

Vaktiyle İstanbul'da ip üstünde çeşitli marifetler sergileyen canbazlar da vardı. Bu sanatta pek ileri gitmiş olanlar, sûr-ı hümayunlarda, bayram günleri ve yaza rastlayan Ramazan'larda belli yerlere ip kurarak hünerlerini gösterirlerdi. Hepsi Dersaadet'te toplu halde Koca Mustafa Paşa Camii civarında bulunan "Canbaziyye Mahallesi" denen yerde oturur, mahalle içindeki meydana ip kurar, birbirlerine hüner öğretirlerdi. Bu canbazlar arasında da üne kavuşmuş, adları uzun zaman kaybolmamış, hatta günümüze kadar anıla gelmiş "hünervoerler" yetişmiştir: En ünlüleri, "Üsküdarî Mehmed Çelebi", "Mağripli Hacı Nasır", "İskenderiyeli Hacı Ali", "Harputlu Şaşı Husam", "Bursalı Kabadi", "Afapgirli Kara Süccah", "Kızıoğlu", "Kız Pehlivan" namlarıyla bilinirlerdi. Canbaz sınıfının bilinen ustaları varsa da resmen tayin edilmiş kâhya ve loncası bulunmadığı halde "Üsküdarî Mehmet Çelebi" hatt-ı hümayun ile sercanbazlığa getirilmiştir. Ondan sonra da sercanbazlık boşaldıkça yine fermân-ı âlî ile birisi sercanbaz tayin edilmiştir. Canbazlar ipe çıkacağı zaman kabadi denen, altına üstübeç sürülmüş ve çarık gibi bağlanmış pabuç giyer, ellerine terazi denen uzun bir sırık alır, ipten kurban keser, mangal çıkarıp külbastı yapar, arkasında yük taşır, perende atar ve buna benzer önemli marifetler gösterirlerdi (1995:394).

² Saray merkezli bu eğlencelerde gerçekleştirilecek gösteriler için çadırlar kurulmuş, eğlencelerin başrol oyuncularından cânbâzlar için ipler de özel olarak tersaneden getirilmiş, dağdan dağa kurularak geniş ve uzun uzaklıklarda ip cânbâzlarının halatların üstünden koşarak yol alması sağlanmıştır. (Sevengil, 1985:82).

Bu ifade edilenler dışında ip cambazlarının, bir gemi direğinden diğerine, bir minarenden diğer bir minareye ya da yerden yukarıya doğru eğimli ipler ve yere çakılan direkler yardımıyla yukarı gerilmiş ipler üzerinde yürüyen, bazen dans eden, çeşitli duruşlar sergileyen bazen de bir başkasını sırtında ya da bacaklarına bağlanmış bir şekilde taşıyan oyuncular olduğu bilinmektedir (Atıl, 1999: 84). Klasik dönem şairinin, âşığa oyun etmekten geri durmayan ve bu beyitteki şekliyle âşığı sevgilinin saçlarının bir telinden diğerine fırlatmak suretiyle halkın diline düşürüp aşk yolunda rüsva eden eden feleği, usta bir ip cambazı olarak tasvir ettiği şu beyti söz konusu mantıksal zemin üzerine kurgulanmıştır: *Zülfüne bendeligüm düşdi dehenden dehene / Teni cân-bâz-ı felek atdı resenden resene* (Lebib Div. g.116/1)

Yabancı bir seyyahın güncesine kaydettiği şu not ip cambazlığında Türkler'in ne derece usta olduğunu ifade etmesi kadar hünerin icrasına yönelik ayrıntılar vermesi açısından da son derece kıymetlidir: "Bir ip üzerinde havada yürümek bugünün bir buluşu değildir, eski yazıtlarda görüyoruz. Birçok yerlerde eskiden bu meslekmiş, ama bugün yeryüzünde ip üzerinde Türkler kadar iyi yürüyen bir başka ulus yaşamıyor; çünkü onlar bunu daha çocukken öğreniyor, bütün hayatları boyunca sürdürüyorlar. İki uzun direği yere saplıyorlar, birbiri üstüne iki ip geriyorlar. Yukarıya gerilen ip oyunlarını yapmak için değildir, çünkü onlar daha aşağıdaki buluyorlar. Kimi orada yarım düzinesi aynı zamanda bulunuyor, görenler bunlara sincap derdi, çünkü ip üzerinde sıçramalar yaparlardı. Daha yukarıya gerilen ip yalnız denge değneğiyle yürüyenler içindi... Bir kadın gibi uzattıkları başlarındaki uzun saç demetiyle kendilerini ipe asarlardı" (And, 1982:140).

Emrî ise, cambazın hüner icra ettiği oyun aletlerinden biri olan çemberden hareketle lu'b sözcüğü üzerine temellendirdiği beytinde döne döne taklalar atan bu seyirlik mizah ustasının gerilim, kontrast, değişim ve çözülme hallerindeki maharetine ve mizahı kurgulayışına dikkat çekmektedir: *Cânbâz geçse çenber-i gisû-yı dilbere/ Bir lu'b ile gelür aşık tepesi üstine yire* (g. 423/1).

İp cambazları, hünerlerini sergilerken ip üzerinde bağdaş kurma, elinde terazi denilen denge değneği olmadan ip üzerinde yürüme, minareler arasına gerili iplerde hüner gösterme, ayağında bıçaklarla ipteye yürüme, sırtına insan veya hayvan olarak ipteye yürüme, ip üzerinde çeşitli aletler aracılığıyla numaralar yapma, ip üzerine kazan koyarak içine girme, nalınla ipteye yürüme, dikili taşlara veya yağlı direklere tırmanma, ayaklarına uzun ağaçlar takarak yürüme gibi muhtelif, yürekleri ağza getiren ve hayranlık uyandıran gösteriler yapmaktaydılar (Arslan, 1990: 282).

Hünerlerini farklı şekillerde sergileyenlerden ikincisi ise direk ve sütun cambazlarıdır. Yüksek direklere ve dikili taşlara tırmanarak burada akrobatik hünerlerini sergilemektedirler (And, 1982: 140; Nutku, 1987: 82). Tırmanmalar, gösteri sırasında araçsız gerçekleştirilebildiği gibi yağlı direğe tırmananların kayış yahut zincir kemer; dikili taşlara tırmananların ise ip ve değnek gibi bazı özel araçlar kullandıkları belirtilmektedir (And, 2020:173).

Yüksek direklere ve dikili taşlara tırmanan cambazlar için Metin And'ın verdiği bilgiler ilgi çekicidir:

Bunlardan kimi yağlı direklerin tepesine çıkıyorlardı. Öyle ki bir Arap, yağlı direk üstünde bütün bir gece kalıyordu. Kimi At Meydanı'ndaki yüksek dikili taşın tepesine ve siori noktasına çıkıyordu. Bu tırmanma kimi kez gümüş maşrapa oyunundaki gibi bir yarışmaya da dönüşüyordu. Kanunî Süleyman'ın

1530'da aynı meydana düzenlediği şenlikte gemicilerle yeniçeriler düz ve yağlı direklere tırmanıp ödülü kazanmak için yarışmışlardı. Bu direğe tırmanmalar gerçekten canıyla oynamaktı (And, 2020: 172-173).

16. asrın kasidedeki güçlü mazmunlarıyla üstadı sayılabilecek Cafer Çelebi, *Meger cânbâzdur her şeb çerâğ ile gelür bezme / Hoş oynar rîsmân üzre sürüp pâyına yağ âteş* (k. 24/10) şeklindeki beytinde ateş mefhumunu ayağının altına yağ sürerek ip üzerinde izleyenlere hoşça vakit geçiren, işinin ehli bir cambaza teşbih eder. Beyitte geçen şeb-çerağ Bektaşî tekkelerinde kullanılan on iki köşeli kandil olup oyunun cambaz gösterisinin akşamları da icra edildiğini ve oyuncunun elinde bir kandil taşıdığı bilgisini de bugüne taşımış olur. Şeb-çerağ'ın aynı zamanda değerli bir taş olması beyitteki ateşin rengi ile olan benzerlik ilişkisinden dolayıdır.

Türk şenliklerinde ip cambazlarının sergiledikleri hünerler kadar direk üzerinde hüner sergileyen cambazlar da ehemmiyetli bir yer tutardı. Söz konusu olan bu cambazlıkta ip değil, dikili taşlar, yüksek direkler yahut gemi serenleri kullanılırdı. Misal 1675 şenliğinde, hemen hemen 23 metre yüksekliğinde bir direğin tepesine içi çil dolu gümüş maşrapa asılmış ve bu direğin zirvesine ulaşana da bu maşrapa ve içindeki paralar ödül olarak vaad edilmiştir. Bunu yüzün üzerinde kişi denemiş fakat başaramamış, nihayetinde akşama doğru on dört on beş yaşlarında bir genç muzaffer olmuştur. Mamafih çok sayıda kişinin bunu deneyip yapamamasının aksine böyle bir genç delikanlının bunu başarması izleyenler tarafından takdir görmüştür. Muhtelif şenliklerde bu tırmanma gösterisine ekseriyetle rastlanmaktadır. 1582 şenliğinde; bu tür gösterilerin düzenlendiği eğlence mekânı olan meşhur At Meydanı'ndaki dikili taş her hangi bir yardımcı vesait olmadan tırmanan cambazlara rastlanmaktadır. 1530 şenliğinde de At Meydanı'nda bulunan sütunlara tırmanan cambazlardan ve yağla sabunla kayganlaştırılmış direklere herhangi bir yardımcı araç gereç kullanmadan daha zorlu koşullarda tırmanan cambazlardan söz edilmektedir. (Nutku, 1987:87-88). 1720 Şenliği'nde ise içi altın para dolu gümüş bir maşrapanın uzun direğin tepesine yerleştirilmesinin mesele olduğu; fakat bir tersane esirinin, sadrazamın kendisini bağışlayıp azat etmesi koşuluyla bu işi üstlendiği ve maşrapayı direğin tepesine asmayı başardığı anlatılmaktadır (And,1963; aktaran Ateş, 2014:88).

R. Ahmed Sevengil, her anı tehlike dolu olduğu kadar ilgi de uyandıran cambaz gösterileri ile ilgili şu bilgileri vermektedir:

(Cânbâzların) gösterdikleri ustalıklar arasında epey dikkat çeken, tehlikeli sanılan, seyircileri korkuya, heyecana, telaşa verenleri vardı. Kimi düz direğe tırmanır, üstüne konulmuş olan çil akçe ile dolu gümüş maşrapayı alır, kimi yerde yüzükoyun yatar, türlü garip durumlarla hünerler gösterirdi (1985:80).

Eski cambazların genel eğlencelerde yaptıkları numaralar çeşitlilik göstermekteydi. Bunlardan bazıları şu şekildedir: Gösterici, özel giysisi ile alana gelerek ağzına çıplak bir kılıç alıp başı yere dokundurmak üzere ayak üstünde üç kez eğilip kalkmasına rağmen havada asılı duruyormuş gibi bir izlenim yaratırdı. Çember oyunları da çok dikkat çekicidir. Bir çemberin içine, dışına, çevresine fincanlar konulur ve cambaz uzak bir mesafeden çembere atlayarak fincanlara çarpmadan bu çemberin içinden geçerdi. Bundan daha tehlikeli ve inanılması güç olan çember oyunları da vardı. Cambaz, etrafına çıplak ve keskin bıçaklar sokulan çembere aynı biçimde atlar ve dengeli hareketleri sayesinde bıçaklara değmeden ve yaralanmadan çemberden geçerdi. Bazen bu çember dört gözlü olur ve cambaz birbiri ardınca sıralanan bu gözlerin tümünden geçerdi (Sevengil, 1985:80-81). Sevginin kıvrımlı saçlarının çembere,

yan bakışının hançere benzetildiği şu beyitte aşık yine usta bir cambaz olarak resmedilmiştir: *Turrandan indi gamzene cân-bâz-ı dil yine / Çenberden atdı kendüsini hançer üstine (Bâkî Div. g428/3).*

Cambazların tehlikeli oyunlarından biri de döneme dair kaynaklarda şöyle anlatılmaktadır:

Ortaya konulan çemberin arkasında bir adam elinde iki yalın kılıçla durur, kılıçları lâm elif biçiminde tutardı. Karşıdan koşarak gelip çemberin içinden atlayan adam, havada süzülerek çıplak kılıçların arasından kılıçlara sürünmeden geçerdi. Bazen çember çıplak bir devenin üstüne konulur, cambaz karşıdan gelerek atlar, devenin üstündeki çemberin içinden geçip karşı tarafa, ayakları üstüne düşerdi. Bazı cambazlar da ellerine adam boyu iki sırik alırlar, bunların yaridan yukarısına yapılmış olan ayak basma yerlerine çıkarlar, sırikları ayak gibi kullanarak süratle koşarlar, bu halde giderlerken birden atlayıp karşılarında hazırlanmış bıçaklı çemberlerden geçerlerdi. Dikkat çekici numaralardan biri de şudur: “Cambaz iki elini, iki ayağını ve gözlerini sıkıca bağlatır, bir zembilin içine girer. Zembilin ağzı kapatılıp dikilir, peştamala sarılır, alanda dikili üç sütundan ortadakine çekilip çıkarılır. Sütunun tepesine bir kulaç kala cambaz seyircileri hayrette bırakarak dikili peştamal ve zembilden çıkar, yılan gibi sarılarak tepeye tırmanır, orada bir kahve ibriğinden fincana kahve koyup içer, seyircilerin parmaklarını ağızlarında bırakırdı. Cambazlardan bazıları da bir çanak üstüne tabla koyarlar, üzerine genç bir çocuk çıkarırlar, daha sonra da çanağı üzerindekiyle birlikte başlarının üstüne alarak hiçbir yükleri yokmuş gibi serbestçe raksederler, bunları düşürmezlerdi. Bazı cambazlar da omuzlarının üstüne adam çıkarırlar, o durumda üç dört kez yere eğilip kalkarlar, doğal olarak kendileriyle birlikte omuzlarındaki adam da yatıp kalkar, buna karşılık düşmezdi (Sevengil, 1985:81-82).

Nehcî'nin şu beyti sevgilinin yan bakışını kılıca, kirpiklerini oka teşbih ederken söz konusu hüner gösterisine de gönderme yapmaktadır: *Geh mâil olur gamzene müjgânuna gâhî /Cân-bâz gibi tîga düşer tîr ile oynar (Nehcî Div. 121/3).*

Cambazların gösterilerini sergilerken kullandıkları araçlardan biri de şairlerin tepsi olarak adlandırdıkları araçlardır. Atilla Şentürk'ün yuvarlak diskler olarak zikrettiği bu araçlar, ip üzerinde döndürülerek hüner icra edilmekte ve izleyiciler eğlendirilmektedir. Bâlî'nin şu beytinde ay ve güneş birer cambaz tepsisi olarak hayal edilmiştir: *Tepsi-i mihr ü meh ile yine cân-bâz-ı felek / Oynadı döne döne oldı cihân hayrâmı (Şentürk, 2020: 44).*

Bu sanat erbabı içerisinde farklı şekilde hünerlerini sergileyenlerden sonuncusu olan *paçle-bâzlar*, ayaklarına bir buçuk metreyi bulan uzun değnekler takarak dengesini bozmadan yürüyen, çeşitli hareketler yapan ve dans eden kimseler olarak ifade edilmekle birlikte “sırık cânbâzı” olarak da adlandırılmaktadır (Nutku 1987:88; 1983:228-230).

Bunlar, çok uzun değneklerle yürüdükleri için bazen ellerine “terazi” adı verilen denge değneğini alarak hünerlerini gösterdikleri ayrıca bu yüksek takma ayaklarla ipin üzerine çıkıp tehlikeli numaralar yaptıkları da belirtilmektedir. Paçle-bâzların, zaman zaman da toplu bir halde gösteri yapılan alana gelip ayaklarında uzun değneklerle dans ettikleri ifade edilmektedir (Nutku, 1987:89). 1675 şenliğini görmüş

olan seyyah Covell tahta ayaklar üzerinde dans edenleri seyahatnamesinde şöyle anlatmaktadır:

Eline üç yarda uzunluğunda uçlara doğru genişleyen bir sırık aldı, bir ucunu alt çenesindeki dişlerin üstüne koyarak o pozisyonda sopayı ellemeden dans etmeye başladı, el çırparak müziğe tempo tutuyordu. Sonra sırtın ucundaki halkaya sekiz veya on dalı olan başka bir çerçeve ekledi. Her parçanın üstüne bir bardak su koydu; sonra sırtı havaya kaldırarak yere bir damla su dökmeden bunlarla dans etti. Sonra yine halkanın ucundaki deliğe taktığı sopanın üstüne küçük bir çocuğu bağdaş kurmuş halde oturttu. Ve aynı şekilde onunla dans etti. Son olarak üstteki uca bir sürahi koyup onunla dans etti; sonra aniden, büyük bir hamleyle ağızındaki sopanın ucunu fırlatarak, sürahiye kollarıyla yakaladı. Onun caddede yürürken yapabildiği bu hünerleri sahnede de tekrarladığını gördük (Covell, 2017: 146).

Son söz olarak denilebilir ki; Osmanlı'da kökeni bir askeri sınıf olan Cân bânlar'a uzanan, sonraki süreçte ise canını ortaya koyarak sanat icra etmek, yürekleri ağza getirerek hüner sergilemek, hayret ve şaşkınlık uyandırmak üzere saray merkezli eğlence hayatının seyirlik sanat erbaplarınca icra edilen bir meslek olan cambazlık, oyun, eğlence ve mizah üzerine temellendirilmiş mesleklerden biridir. Fiziki yapıları, kullandıkları araçları, manevi adanmışlıkları, cesaret ve azimleri ile hayranlık uyandıran bu meslek erbabı ise klasik şiirin aşk oyunu için de eşi bulunmaz bir malzemeye dönüşmüştür. Bu aşk oyununu kurallarına göre yani canını ortaya koyarak "aşk ile cân oynamak" felsefesiyle kurgulayan şair kâinatın en kadim oyununun usta bir cambazı, mizahi bir figürü, eğlencelik bir soytarıdır.

Genel anlamda hayatın, özel olarak ise sanatın ve edebiyatın merkezine yerleşen kimi yerde düzen, ritim ve ahenk kimi yerde gerilim, kontrast, istikrar, değişim ve çözülmenin güzeli ve estetiği yarattığı bilindiğinden meslekli cambazın hüneri ile aşk cambazının beceri, çaba, cesaret, azim, dürüstlük gibi manevi meziyetleri birleşerek oyunun, mizahın ve eğlencenin büyüğü çemberinde muhatabı için heyecan verici sahneler yaratmıştır.

Klasik şiirin oyunla bağlantısına atıf yapan büyüsel yanılsama, ritüel oyun, dans, maske, çember; sevgilinin siyah saçıyla olan mücadeleyi kazanmak, kıvrımlarında saklı tehlikeleri püskürtmek için canını ortaya koyan aşk cambazının yine sevgilinin okla kılıçla, yayla mızrakla tasvir olunan güzelliği karşısında üstünlük kurmak, doğanın ve evrenin düzenine başkaldırmak üzere bulunduğu en eğlenceli ve mizahi yol olmalıdır. Zira dansın, müziğin, gösterinin emrine girmek, doğanın ve evrenin düzenini kavrayarak kendilik bilincine erişmenin, söz konusu düzene ortak olmanın ve onda üstünlük kurabilmenin temel felsefesi, yadsınamaz gereğidir.

KAYNAKÇA

And, Metin (1982). *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

And, Metin (2020). *Kırk Gün Kırk Gece- Osmanlı Düşünleri, Şenlikleri, Geçit Alayları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Arık Ateş, Pınar (2014). *Geleneksel Türk Gösteri Sanatlarındaki Sirk Öğelerinin Çağdaş Tiyatro Oyuncululuğunda Kullanımı ve Bir Uygulama: Güngör Dilmen'in "Deli Dumrul" Oyunu*. Sanatta Yeterlik Tezi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı, Eskişehir.

- Arısan, Kâzım & Günay, Duygu (Haz.) (1995). *Abdülaziz Bey Osmanlı Âdet Merasim ve Tabirleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Arslan, Mehmet (1990). *Divân Edebiyatı'nda Manzum Sûrnâmeler (İnceleme ve Metinler)*. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Arslan, Mehmet (2008). *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 1: Manzum Sûrnâmeler*. İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı.
- Covel, John (2017). *Bir Papazın Osmanlı Günlüğü –Saray Merasimler Gündelik Hayat-*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Fink, Eugen (2015). *Bir Dünya Fenomeni Olarak Oyun*. Ankara: Dost Yayınevi.
- Gökbilgin, Mustafa Tayyib (1993). *Canbâzân. TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. c.7, s.141.
- Huizinga, Johan (2020). *HOMO LUDENS (Oyunun Kültür İçindeki Yeri Üzerine Bir İnceleme)*, Çev. Orhan Düz, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Jung, C. G. (1971). *Psychological Types*, Princeton: Princeton University Press.
- Kahraman, Seyit Ali & Dağlı, Yücel (Haz.) (2003). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: İstanbul (I.Cilt- 2.Kitap)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Koçu, Reşad Ekrem (1963). *İstanbul Ansiklopedisi*, C.VI. İstanbul: Reşad Ekrem Koçu ve Mehmed Ali Akbay İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi.
- Nutku, Özdemir (1987). *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği (1675)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Sevengil, Refik Ahmet (1985). *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alpaydın, Bilal (2007). *Refi'-î Kâlâyî Dîvânı (İnceleme-Metin)*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul.
- Aydemir, Yaşar (Haz.) (2017). *Ravzî Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56190,ravzi-divanipdf.pdf?0>
- Çetin, İsmail(1993). *Derzi-Zâde Ulvî : Hayatı, Edebî Şahsiyeti ve Dîvânının Tenkidli Metni*. Yüksek Lisans Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Erünsal, İsmail Erol (Haz.) (2018). *Tâcî-Zâde Ca'fer Çelebi Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59332,taci-zade-cafer-celebi-divanipdf.pdf?0>
- İpekten, Haluk (Haz.) (2020). *Karamanlı Nizâmî Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/73032,karamanli-nizami-divanipdf.pdf?0>
- Kadıoğlu, İdris(2003). *Lebîb-i Âmidî Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Dîvânı'nın Tenkitli Metni*. Doktora Tezi. Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Diyarbakır.
- Karaköse, Saadet (Haz.) (2017). *Nev'-î-zâde Atâyî Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55734,nevi-zade-atayi-divanipdf.pdf?0>
- Koç, Neslihan İlknur (2003). *XVII. YY. Dîvân Şâiri Şerif Nehcî, Hayatı, Eserleri ve Dîvânı'nın Tenkitli Metni*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Küçük, Sabahattin (Haz.). *Bâkî Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10596,bakidivanisabahattinkucukpdf.pdf?0>
- Mermer, Ahmet (Haz.)(2020). *Karamanlı Aynî Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/78478,karamanli-ayni-divanipdf.pdf?0>
- Saraç, Mehmet Ali Yekta (Haz.). *Emrî Dîvânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10607,emridivani.pdf?0>
- Şentürk, A.Atilla (2020). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, C.2, İstanbul: Osmanlı Edebiyatı Araştırmaları Merkezi.
- Yıldırım, Sinan (2004). *Dîvân Edebiyatında Nazirecilik Geleneği ve Hevâyî'nin Nazirelerinden Oluşan Dîvânı*. Yüksek Lisans Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Elazığ.