

## İSTANBUL'UN EĞLENCELERİ VE SOSYAL TARİHİNE MAZİDEN BİR KATKI: "DÜNDEN HATIRALAR"

**Yeliz OKAY**

**Özet:** Bu çalışma, İstanbul'un eğlenceleri ve sosyal tarihine maziden bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Çalışmada, 1933-1950 yılları arasında haftalık magazin dergisi olarak çıkarılan 7 Gün Dergisi'nin her yıl, yılda iki kez çıkardığı albüm eklerinden biri olan 'Dünden Hatıralar' ele alınacaktır. Bu albüm, bugün birçok kaynak taranarak elde edilebilecek bilgileri okuyucuya sunarken aynı zamanda belki de amatörce denilebilecek bir sosyal tarih, folklor, etnografya, sosyal antropoloji çalışması niteliği de taşımaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** İstanbul, 'Dünden Hatıralar', Ercüment Ekrem Talu.

## ENTERTAINMENT OF ISTANBUL AND A CONTRIBUTION FROM THE PAST TO SOCIAL HISTORY: "MEMORIES FROM PAST"

**Yeliz OKAY**

**Abstract:** This study aims to contribute to the entertainment and social history of Istanbul from the past. In the study, "Memories from Yesterday", which is one of the album supplements of 7 Days Magazine, which was published as a weekly magazine between 1933-1950, every year, twice a year, will be discussed. While this album presents the information that can be obtained by scanning many sources today, it also carries the characteristics of a social history, folklore, ethnography, social anthropology study that can be called amateurish at the same time.

**Keywords:** Istanbul, 'Memories from Yesterday', Ercument Ekrem Talu.

# İSTANBUL'UN EĞLENCELERİ VE SOSYAL TARİHİNE MAZİDEN BİR KATKI: “DÜN DEN HATIRALAR”



Yeliz Okay



1933-1950 yılları arasında Sedat Simavi tarafından haftalık magazin dergisi olarak çıkarılan *7 Gün Dergisi*'nin<sup>1</sup> her yıl, yılda iki kez çıkardığı albüm eklerinden biri olan *Dünden Hatıralar*, Münif Fehim'in çizimleri ve Ercüment Ekrem Talu'nun kaleme aldığı yazılar ile okuyucunun karşısına çıkar. 24x33 ebatında albüm biçiminde hazırlanmış ve 47 sayfadan ibaret olan kitabın dış ve iç kapaklarında Türk motifi desenlere, eski İstanbul hayatını bir mahalle dekoru ile tasvir eden imajlara yer verilmiştir. Ercüment Ekrem Talu (1186-956) “Peşin Birkaç Söz” başlığı ile kaleme aldığı sunuşunda İstanbul'a dair eserleri, gelenekleri, geçmişi ve günlük yaşamı kaleme almak ya da çizmenin önemine değinirken Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçerken hızlı sosyal değişimlerin yaşandığı süreçte geçmişe duyulan özlemin ve bunu ifade etmenin

<sup>1</sup> Orhan Bayrak, *Türkiye'de Gazeteler ve Dergiler Sözlüğü (1831-1993)*, 1994, Küll Yayınları, İstanbul, s. 155.

'irtica' demek olmadığı, olsa olsa bir daha dönülemeyecek çocukluk, gençlik zamanlarına hasret, diğer bir deyişle nostalji olduğunu vurguluyor. Münif Fehim Özarman (1899-1983)'ın çizgileri ile içinde yaşanılan değil, geçmiş devrin dekoruna karışarak İstanbul'un sosyal tarihinde ve kültüründe gezinecek olan okuyucuya aslında yapılan yolculuğunun kendi kişisel tarihlerine bir yolculuk olduğunu ifade eden Talu, çocukluğu ve gençliğini Osmanlı İstanbul'unda bırakmış Cumhuriyet yetişkinlerine sesleniyor. *Dünden Hatıralar*'ın sayfalarını çeviren okuyucu adeta bir şehrin toplumsal hafızasından yola çıkarak kendi kimliğini oluşturan bireysel hafızasına ulaşıyor. Bu anlamda albüm, bugün birçok kaynak taranarak elde edilebilecek bilgileri okuyucuya sunarken aynı zamanda belki de amatörce denilebilecek bir sosyal tarih, folklor, etnografya, sosyal antropoloji çalışması niteliği de taşımaktadır. Albümde ele alınan konular İstanbul'un eğlence hayatına dair mekanlar, temaşa sanatları, kadına dair gelenekler ve mekanlar, geçiş törenlerinin İstanbul sosyal hayatındaki uygulamaları, meslekler, dîni günler ve bayramlara ilişkin gelenekler olarak tasnif edilebilir. (Bu yazıda Dünden Hatıralar'a İstanbul'un sosyal ve eğlence hayatı perspektifinden bakılmış olup albümde yer alan diğer başlıklar çıkarılarak başka bir yazının konusu olmuştur.)

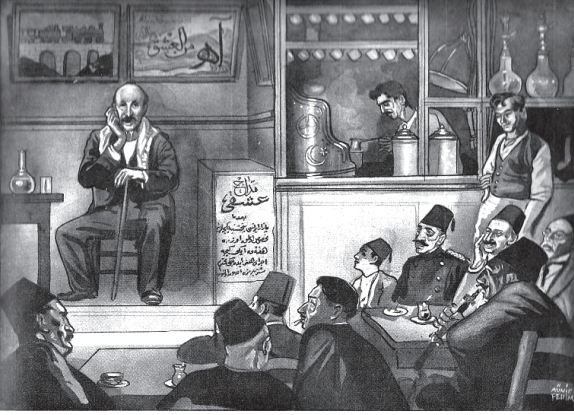
Kitaptaki her başlık ülke coğrafyası dahilinde bulunan her yerde rastlanabilecek içeriktedir, ancak İstanbul hayatının içinde adeta İstanbul'un şahsına münhasır nitelikleri ile okuyucuya sunulmuştur. Bu sayede bugün albümü değerlendirirken içindeki malzemeye İstanbul folkloru ya da sosyal tarihi perspektifinden bakmak olanaklı hale gelmiştir.

Albümde yer alan konu başlıklarından ilki "**Karagöz**" olup yazının bulunduğu sayfada Karagöz ve Hacıvat'ın adeta vesikalık resmi denebilecek bir çizim ile yazıyı takip eden sayfada içinde çocukların, nargile içen din adamı görünümlü birinin ve İstanbul eşrafından bir kesimin Karagöz seyreyleyen halde eğlenirken Münif Fehim tarafından çizilmiş resmi yer alır. Talu, yazısında Bursa'da doğan hayal oyununun İstanbul'da geliştiğini ifade eder ve Evliya Çelebi'den alıntılarla tarihçesini anlatır. Karagöz'ün Osmanlı Sarayında özellikle sünnet düğünlerinin vazgeçilmez eğlence vasıtası olduğunu belirten Talu, izleyicilerinin sadece çocuklar olmadığını, her sosyal sınıftan ve yaştan insana hitap ettiğini ifade eder. Yazıda geçen bir diğer bilgi ise ünlü hayalbazların isimleridir. Abdülhamid devrinin ünlü hayalbazları Şeyh Fehmi ve Serçe Mehmet'i anarken özellikle Katip Salih'in Karagöz'ün tekniğine ve konularına yenilikler getirdiği açıklanır. Bu bilgi geleneksel bir sanat dalına ilişkin uygulamanın çağa uyarlanılabilirliği, bir anlamda sanatta modernleşme tutumunun erken dönem yansıması hakkında bir fikir verebilir. "Bu sanatı alıp götürdü!" diye bahsettiği bir diğer hayali, albümün kaleme alındığı dönemde yakın zamanlarda Darülaceze'de vefat eden Serçe Mehmet ile ilgili Ahmet Rasim'in, *Muharrir Bu Ya!* adlı eserinden bir fıkraya yer verir. Fıkroda, Serçe Mehmed'in bir gece Yıldız sarayında Abdülhamid'in huzurunda hayal oynattığı sırada oyunun akışında "Aya bak, yıldıza bak, Şu karşıki kıza

bak!” diyecekken padişah ile göz göze gelince yıldız kelimesinin -Yıldız Sarayı’ndan yola çıkılarak- netameli olacağını düşünüp “Aya bak, havaya bak! Şu karşıki tavaya bak!” şeklinde çevirerek adeta kendine sansür uyguladığı anlatılır. Yazıdan zamanın çocuklarının eğlence hayatında Karagöz’ün yerine dair izlenimler edinmek de mümkündür. Yazar, çocuklar ile hayal perdesinin oyun arkadaşlığını çocukluğun sabırsız halini hayalcinin doruğa çıkaran tavrını betimleyerek şöyle ifade eder: “Perdenin arkasında hayalci, titrek ve donuk bir ışık veren, beziryağına batırılmış üslupaları tutuşturur, fakat göstermelik denen ve perdede sabit duran tasviri bir türlü kımlıdatmaz, afacanların da sabrı tükenirdi. Sabrı tükenen çocuklar bu andan itibaren oyun arkadaşlığını başlatır, alkış tutarak hep bir ağızdan ‘başlar mısın, başlayalım mı? Karagöz’ün evini taşlayalım mı?’ tekerlemesini ta ki göstermelik ağır ağır hareket edip tef gürültüsü duyuluna kadar birkaç kez tekrarlar, tempo tutarlar, ardından Karagöz’ün boğuk sesi duyulur ve cismi görünür, oyun başlamış.” Ercüment Ekrem Talu, mütevazi yaşam koşullarına sahip halk tabakasının hayatın sıkıntılarından uzaklaştığı ve uzun kış gecelerini tükettiği hayal perdesinin yitirilmesinin bir ata mirasını yitirmek olduğunu ve sinemadan aynı keyfi alamayacak çocukların anı dağarcığında Karagöz’lü saatleri biriktiremeyeceklerini de ekler. Hayal perdesinin repertuarının İstanbul’un âdetlerinden, geleneklerinden ve sosyal tarihinden ibaret olduğunu belirten yazar, geçmiş devirlerin tabirlerinin, kıyafetlerinin, sosyal kurallarının geçirdikleri değişimlerle beraber Karagöz’de varlık gösterdiklerinin altını çizer. Bu noktada İstanbul’un sosyal tarihi ve folklorunun izlerini taşıyan Karagöz’ün araştırmacılar için eşsiz bir hazine olduğu söylenebilir. Ayrıca içeriğinde var olan halk esprileri ve tâbirleri halk edebiyatı açısından da ele alınabilecek zenginliktedir. Talu yazısını Karagöz’ün her oyununun bitişinde söylediği “Yıktık perdeyi, eyledik viran” cümlesine atıf yaparak hayalcilerin ve Karagöz sanatının kaybının toplum açısından ne denli önemli olduğu ve kaybedilen değere ilişkin bilincin de toplumda var olmadığını vurgulayarak sonlandırır.

Ercüment Ekrem’in kaleme aldığı geçmiş zamanda İstanbul’unun eğlence hayatına dair diğer başlık ise **Meddahlık** geleneğidir. Saz âlemleri, Karagöz, Orta oyunu temaşa dilinde aksesuar tabir edilen hazırlığı gerektirdiğinden bu eğlence ortamını her zaman her yerde bulmanın zorluğunu anlatan yazar, elinde bastonu boynunda mendili her zaman, mesafe gözetmeksizin her yere gidebilen Meddah’ın tercih edildiğini belirtir. Talu, 19. asrın sonlarından 20. asrın ilk yarısına kadar var olan meddah hikayelerinin ağızdan ağıza dolaşarak ya da taş plaklara yapılan kayıtlar sayesinde yayıldığını anlatır. Osmanlı’dan, Cumhuriyet’e miras kalmış ve kendisinin de dinleme olanağı bulunduğu birkaç meşhur meddahtan yazıda isimleri zikredilen Aşkı ve Sürurî ile Meşrutiyet devrinde vefat eden İsmet dikkati çeker. Meddah hikayelerinin kaynağının Tutiname, Binbirgece Masalları ya da halk hikayeleri içeren kitaplar olduğunu ifade eden yazar, meddahlıkta sanatın başladığı yerin meddahın halkın bu hikayelerden sıkıldığını anladığı noktada kendi yaratıcılığını işin içine katması olduğunu

belirtir. Meddahlık için taklit yeteneği, geniş bir hafıza, ezber, halk diline hakimiyet, hayal gücü ‘telif’ becerisi gibi özelliklerin sanatçıda bulunması gerektiğini belirten Talu, meddahın ‘telif’ becerisine örnek olarak Sürurî’nin I. Dünya Savaşı sırasında “Kayseri Rumları istiklal istiyor!” hikayesini verirken Aşkî’nin birkaç basmakalıp hikayeyi tekrar etmesine rağmen popüler oluşunun nedenini ise çok ileri taklit becerisi olmasına bağlar. Talu’nun “Meddah, meddahlığın ananelerine uyarak nerede icrayı hüner ediyorsa, orada yüksekçe bir yere konmuş sandalyesine oturur, alacalı çevresini sol omzunun üzerine atar, sopasını apışlarının arasına alır, fesini kulaklarına kadar çeker: -Hak, dost! diye hikâyeye girişirdi.” diyerek meddah gösterisini icra ortamı ve icracı bakımından tasviri, okuyucuya zihinde canlandırma becerisini kullanarak an be an gösteriyi yaşatması bakımından kayda değerdir. Talu, meddah hikayelerinin genellikle , “raviyanı ahbar ve nakılanı asar şöyle rivayet ederler ki, zamanı evailde falan yerde şu evsafa biri varmış” şeklinde bir girişle başladığını ancak İsmet ve Sürurî’nin bunu hem kendilerini hikaye anlatma sürecine geçişe hazırlamak hem de dikkatini yoğunlaştırmayı sağlamak ve eğlendirmek için değiştirerek hikayeyi gülünç bir fıkra ile başlattıklarını ya da dinleyicinin aynı hikayeden sıkılmaması için hikayenin bir yerinde durarak “dedim de aklıma geldi” girizgahı ile, konuyla ilgili, kısa hoş iki fıkra anlatarak hikâyeye buradan devam ettiklerini de belirtir. Meddah hikayelerinde fıkralara yer verilmesi halk edebiyatı türlerinin icra ortamında iç içe kullanılmasına önemli bir örnektir. Ekrem Talu yazıyı kaleme aldığı dönemi işaret ederek sosyal hayatın önemli bir parçası olan meddahlık geleneğinin toplumsal hafızadan silinmiş olmasının büyük bir eksiklik olduğunu, sosyal devrim denen şeyin ya da zamanın değişmesinin bu anlamda geleneksel sanata darbe indirdiğini vurgular. Meddahlık geleneği ile ilgili üzerinde durulan bir başka önemli husus da bu temaşa sanatının kültürel kökeni konusudur. Bu noktada yazar, bugün kültür tarihçisi yada folklor araştırmacısı diye adlandırılabilir âdetleri çalışan araştırmacıların bir meseleyi Araplara ya da İranlılara atfetme alışkanlığını eleştirir. Meddah hikayelerinin Arap kassaları ya da İran kıssahanlarının uyarlaması değil, yeni kurulan bir cemiyetin eğlence aracı olarak Türk kültürünün içinden doğmuş olduğuna değinir. Yazar bu görüşünü desteklemek üzere 15. yüzyıldan öncesi meddahları hakkında bilgi olmamasına karşın, *Tacüttevarih*’te on beşinci asır Karaman beyinin nedimi Harman Danası’nın adının geçtiğini belirtir. Ardından Fatih döneminde sarayda Mustafa, Balaban, Ömer adlarında üç meddahın varlığından, aynı şekilde Yavuz döneminde de Nakkaş Hasan ve Çokyedi Reis adlarında iki meddah ustasına sarayda yer verilerek padişah tarafından teveccüh gösterildiğinden söz eder. Yine Osmanlı devrinde bu sanatın en popüler olduğu dönemin Üçüncü Murat devri olduğunu, Meddah Cenânî ve Meddah Eğlence’nin bu dönemde şöhret, itibar ve servet sahibi olduğu belirterek adeta geleneksel sanatın devlet desteği ile ayakta durmasının, hatta itibar görmesinin bir örneğini sunar. Talu, Naima tarihinde de meddahlık sanatına değinildiğinden bahseder. Konuya ilişkin Evliya Çelebi’den de yapar. Evliya Çelebi’nin ‘sayıları sek-

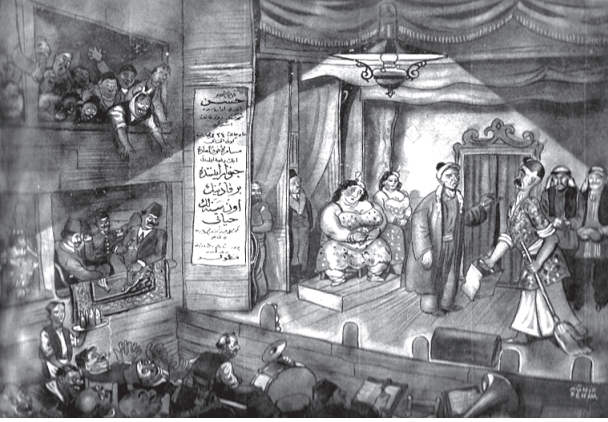


sen kadardır' dediği meddahları Alayköşkü önünde yapılan esnaf geçit töreninde "tathirevanlarla ellerinde çevgan, şakşak denilen ortadan bölünmüş tahta ve bellerinde mecmualar, fesahat ve belagat üzere hikayeler anlatarak geçerler" diye anlattığını söyler. Temaşa sanatı meddahlığın sadece İstanbul'a mahsus olmadığına, Bursa'da Kurban Hamza, Hırşana Mahmut, Kara Firüz, Erzurum'da Hamza, Kasap Kurt,

Kandilli Oğlu gibi taklit ve hikaye üstadlarının varolduğunu da Evliya Çelebi'den nakleder. Dördüncü Murad'ın Tıflı'sından de bahseden Ekrem Talu, 18. asırda Şekerçi Salih, 19. asırda Tavşan Tevfik, Şükrü ve yetmiş kadar hikaye bilen İsmet'i, Meddah Hakkı'yı, Tahsin ve Aşki Efendileri anarak yakın zamanlara kadar İstanbul'un sosyal tarihinde ve kültürel hafızasında bir kimlik olduklarını ve şimdi sanatları ile birlikte göçüp gittiklerini üzüntü ile ifade eden yazar meddah ilanlarından da bahseder. Okuyucuyu İstanbul'da bir mahalle kahvesinde Meddah Aşki'nin bir hikayesindeki Osmanlı devri insanların arasına yolculuğa çıkartan bir Münif Fehim çizimi de yazıya eşlik eder.

Ercüment Ekrem Talu, İstanbul ve İstanbullunun bir başka eğlencesi olarak **Ortaoyununu**, geleneği, müdavimleri, mekanları ile kaleme alır. Kendi gençlik döneminde hiç kaçırmadan izlediği Ortaoyununun, her sosyal sınıftan insanı İstanbul'un mesire yerlerinden olan Merdiven köyündeki Mama Mesiresi'nde, Sarıyer'de (fındık suyu), Çubuklu Çayırı'nda, Göksu'nun içlerindeki Yedikardeşler mesiresinde, Emirgan Korusu'nda, İcadiye tepesinde ve Bağlarbaşı'nda bir kır kahvesinde basık iskemlelerde omuz omuza bir araya getirdiğini söyler. Ercüment Ekrem'e göre Ortaoyunu malzemeleri ve kadrosu, beş on sanatkar, zurnacı, davulcu, elbise sandığı ve "yenidünya" tabir edilen ve üç yüzlü bir ev olarak kullanılan bir paravandan ibarettir. Bu sanatın son üstadlarının Kavuklu Hamdi Efendi, Pişekar Küçük İsmail Efendi olduğunu, ortaoyununda zenne olarak rol alan ve adı bilinmeyen birçok sanatçının da oldukça başarılı olduğunu belirten yazar, gösterinin giriş havası ile zurna eşliğinde başladığını, ardından Pişekarın, meydana başında avare kavuğu, sırtında kürkü, elinde şakağı ile gelerek halkı selamlayıp temsil edilecek oyunun ne olduğunu haber verdiğini, derken zurnanın kavuklu havasını tutturmasıyla halkın arasından geçerek arkasında kambur ve aptal çömezi ile Hamdi Efendi'nin çıktığını anlatır. Orta oyunu üstadlarının, dili kullanma becerisi ve hayal güçlerinden hayranlıkla bahseden yazar, Hamdi'nin rüya tekerlemesi diye tabir ettiği hayali bir olayı gerçekmiş gibi büyük bir ciddiyet-





le anlatıp “bir de uyanayım ki...” diyerek seyirciye şaşkınlık yaşatan anlatımını üstadın hem yaratıcılığına hem de rol kabiliyetine bağlar. Talu, orta oyununu halka sevdiren, o tarihlerde Mınakyan’ın tuluat sahnesinde dram oynadığını söylediği Abdülrezzak’la, Kel Hasan’ın, Şevki’nin ve hakkında o tarihlerde henüz sivrilmeye başlayan diye bahsettiği yakın tarihte nam salmış

Naşit’in rekabetlerine ve güzel oyunlar sergilemelerine rağmen henüz Hamdi’nin mertebesine ulaşmadıklarını iddia eder. Yazar, kır kahvesine kafes arkasından oyunu izlemek üzere gelen her sosyal sınıftan kadının da bulunduğunu ve kendi gibi pek çok delikanlının bekar hanımların sürdükleri esanslarla hayallere dalmak üzere kafesin hemen önünde yer tutmak için yarıştıklarını ve simitçi, kağıt helvacı, şerbetçi gibi çeşitli satıcılar vasıtası ile hanımlara lavanta esansı ile kokuttukları aşk manileri yazılı küçük kağıtları yolladıklarını gülümseten bir üslupla ifade eder. Yazıda, İstanbul’un eski zaman aşklarının, heyecanlarının yaşandığı bir mekan olarak da sosyal tarihte yer tutmuş ortaoyunu sadece delikanlıların değil, İstanbul’un her semtinden adeta koşarak izlemeye gelen orta yaşlı efendilerin, meslek erbabı beylerin ya da tatil günü de olsa kudretini asker elbisesinden alan paşaların silahını, kılıcını kuşanmış halde izlemeye geldikleri halk yığını haline dönüştükleri bir eğlence olarak yorumlanır. Yalnız sokağa çıkması uygun bulunmayan ablalarına eşlik etmek için püsküllü fesleri, süslü entarileri ile Arap dadıdan korkan, belki de elini yüzüne kapayarak parmakları arasından ortaoyununu izleyen, Hamdi’in kallavi kavuğundan ürkererek çıığı basan, -yazarın tabiriyle- ‘fırlamalar’, yani zamanın çocukları ortaoyununun vazgeçilmez izleyicileridir. Osmanlı’nın çok-kültürlü sosyal yapısına barışık olan bir tutumla oyuncuların Kürd, Laz, Çingene, Ermeni, Rum, Kastamonulu, Arnavud taklitlerine yer verdiğinde halkın gülmekten kırıldığını uzun alıntılarla anlatan yazar, bunlardan Frenk doktor ve maşa ile nabız bakan Garbis’in, Karadeniz uşağı Hayrettin’in rol kabiliyetleri üzerinde özellikle durur. Münif Fehim, Ercüment Ekrem’in “bir âlemdi” dediği- ortaoyununu resmederek okuyucuyu geçmişte kalmış tuluat sanatına konuk eder.

Ercüment Ekrem, Osmanlı döneminde bir diğer eğlence mekanı ve sanatkarı olarak *Hasan’ın Tiyatrosu*’nu ve lakabı kendinden menkul Komik-i Şehir Hasan’ı kaleme alır. Uzun boylu, pat burunlu, cascavlak kafalı, hım hım sesli fıldır fıldır dönen zeki bakışlı bir çift gözlü, alaylı diye anlattığı Hasan’ın sanatkarlığını mahalle kahvesi

mazmunlarından oluşan çok zarif olmayan nükte ve cinaslardan ibaret olarak tarif ederken, bununla beraber sahnede görünmesinin bile seyircide sempati uyandırdığını hayretle anlatır. Sanatkarın, Ramazan'da Direklerarası'nda, diğer zamanlarda mesire yerlerinde seyyar olarak gösterisini icra ettiğini ifade eden yazar, Hasan'ın tiyatrosunun çağdaşlarına tercih eden izleyicilerin, sosyal sınıfı ve içeriği bakımından farklı olduğuna da değinir. "Oyun ramazan ayında sahneleniyorsa program teravih-ten sonra başlayıp sahur davuluna kadar devam ederdi" diyerek programı anlatan Talu'nun verdiği bilgilerden Hasan sahneye çıkmadan önce zamanın meşhur kantocularından Peruz, Şamram, Miryon Virjini, küçük ve büyük Ameliya, Gemela'nın allı pullu elbiseleri, dağınık saçları, makyajları ile derme çatma orkestra ve mızıkla eşliğinde kanto ve duetto söylediklerini ve adı geçen her kantocu kadının meftunlarının hiçbir programı kaçırmamacasına takip ettikleri anlaşılır. Kantoların ardından pandomim sanatçısı Todorî'nin sahne alarak sanatını icra ettiğini ve en son olarak Hasan'ın hiçbir oyunu diğerini tutmayan içeriği ile seyirci karşısına çıktığını ifade eden Talu, seyircinin zaman zaman fındık, fıstık, domates atarak beğenisinin derecesini gösterdiğini ekler. Hasan'ın tiyatrosunun, Naşit'in cemiyette yıldızının parlaması ve yaşının hayli ilerlemesi nedeniyle kendi isteğiyle emekliye ayrılması ile son bulduğunu yazan Talu, yazısını tiyatronun istibdad devrinden, meşrutiyete kadar uzun bir zaman varlığını sürdürebilmesini Hasan Efendi'nin boşboğaz olmayışına bağlar. Ancak yazının sonunda Hasan Efendi'nin de hayatında ilk tek boş boğazlığı olarak yorumlanabilecek bir yaşantısını okuyucuya anlatır. Sünnet düğünü nedeniyle saraya çağrıldığında padişah huzuruna çıkıp da Abdülhamid'in meşhur, kocaman burnunu ömründe ilk kez gördüğünde, hiç tanımadığı bir adama hitaben şöyle der: "Cenabı-hakkın hikmetine akıl sır ermez. Bir bana bir efendimize bak. Allah şu burnun yarısını alıp da bana verseydi ne olurdu?" Okuyucunun zihnindeki Hasan ve Hasan'ın tiyatrosuna dair Ekrem Talu'nun yarattığı imaj yine Münif Fehim'in çizgilerinde adeta ete kemiğe bürünür.

Bir sonraki yazısında eski dönemde kadının sosyal hayatının bir parçası olan *Kadınlar Hamamı*'nı kaleme alan Ercüment Ekrem, "çoğunu fetihten sonra, Bizanslılardan kendimize mal etmiş olduğumuz bir takım batıl anelerin neticesinde hemen her türlü hak ve hürriyetten mahrum kalan Osmanlı kadının..." diyerek dönemle ilgili eleştirel bir giriş yapar. Kadının işten ve eğlencesizlikten bunalduğunda gittiği mekanın hamam olduğunu belirten Talu, mahalle hamamını adeta Osmanlı kadını için bir terapi mekanı olarak tasvir eder. Hamam'ın müdavimleri arasında sadece halk kadınları değil, konağında mahalle hamamına taş çıkaracak nitelikte özel hamamları bulunan hanımların da olması bu durumun bir göstergesi olarak ortaya konulur. Yazar, yazısının sonlarında hanımların hamam sefasına gidişteki cümbüşlü hallerini ve dolmalar, söğüşler hazırlamalarını Hidrellez'de Kağıthaneye gitmeye benzetir. İstanbul'un hamamlarının kiminin suyundan, kiminin ferahlık ve temizliğinden kimininse ana, usta, natır ve diğer çalışanlarının terbiyesi, neşesi, tecrübe-



si, nedeniyle tercih edildiğini belirten Talu, hamamların genelde gündüz hanımlara tahsis edildiğini bazı hamamların ise erkekler için ayrı ve özel bir bölümü olduğunu ve girişlerinin hanımlardan farklı sokaklardan olması sebebiyle tercih edildiklerini anlatır. Tanınmış ve sosyal çevresi olan zengin bir ailenin hamama gidişinin ayrıntıları o günün İstanbul yaşantısı ve adetlerine ışık tutması sebebiyle adeta sosyal tarih açısından belge niteliğinde ve bir o kadar da ilginçtir. Talu, hamama gidecek ailenin birkaç gün evvelinden teklifsiz birkaç ahbabını hamam günü konağına davet etmesi ile başlayan hazırlıkları, hamam sabahı erkenden kalfaların bohçaları hazırlaması ve bu bohçaların ayvaz tabir edilen genellikle Vanlı, Erzurumlu, Haçinli bir Ermeni adam tarafından önden hamama gönderilmesi takip eder ve sonrası “hamamın işidir.” Devamında ayvazın hangi kapıdan olduğu yani hangi ailenin hamama geleceğini anlayan hamamcının üst katta camekanda bir soyunma yeri, hamamda bir halvet hazırlattığını, hatta hanımlar yıkandıktan sonra canları isterse diye hamam Vefâda, Şehzadebaşında ya da Vezneciler civarında ise ve mevsim de kış ise boza, Aksarayda, Divanyolu’nda, Firuzâğada ya da Ağahamamı’nda ise turşu ısmarlayarak hanımlara ikram ettiğini anlatır. Hamam bohçasında yer alan eşya ise adeta etnografik malzeme bilgisi niteliğindedir. Hamam sabahında kalfaların hazırladığı hamam bohçasının hanımların sosyal sınıflarını ve hünelerini göstermesi açısından da bir ölçüt olduğu bilinmektedir. Her bir hamam bohçasının içine birer ipekli fita, Bursa işi bir peştamal, birer silinecek, birer baş, birer de yüz ve ayak havlusu, lif ve hamam kesesi, kenarları oyali birer yemeni, saç, tırnak ve avuca yakmak üzere kına, kaşlar için rastık, kuru Girit sabunu, tarak, ayna, gümüş ya da fakfon hamam tası konduğunu, nalınlar için ayrı bir bohça ve yine çamaşırlar içinde ayrı bir bohça bulunduğunu ifade eden yazar gerek etnografya gerekse halkbilim açısından değerli bilgiler verir. Hamama gelişin İstanbullu hanımlar için alelade eğlenmek ve yıkanmak amaçlarından farklı nedenleri olduğu da bilinmektedir. Bu nedenler yazar tarafından hayatın muayyen aşamaları olarak ifade edilir ve merasim olma özelliği gösterir. Bunlardan ilki gelin hamamı diye tabir edilen, erkek tarafının tüm akraba kadınları ve ahbablarının eksiksiz katılımıyla gerçekleşen hamamlar olduğunu ifade eden Talu, gelin kızın herkesten önce hamama giderek misafirleri karşıladığını ve soğuk avluda toplanan kalabalığın tamam olması halinde gelinin başına çarşaf tutulup avlu tavaf edildikten sonra içeriye girildiğini anlatır. Sazlı sözlü olan bu eğlencede gelin kıza yıkanırken maşallah, tebarekallah gibi takdir sözleri söylemenin, kurnanın içine çörekotu, üzerlik, elma, çil paralar atılmasının, natır ve ana kadına bahşiş verilmesinin adetten olduğunu belirtir.

Diğer bir hamam merasimi de halk arasında Lohusa hamamı, kırk çıkarma ya da kırk uçurma hamamı diye bilinen doğumun kırkıncı gününde lohusanın akraba ve ahbab çevresiyle yaptığı hamam eğlencesidir. Ercüment Ekrem’in aktardığına göre kırk hamam yine kınaların yakıldığı, türkülerin, manilerin söylendiği, eğlenceli sazlı sözlü bir hamamdır; lohusa yıkandıktan sonra davetliler arasında bulunan, ebe hanım tarafından lohusanın beline kalınca bir kuşak bağlanır ve hamamdan çıkacağı

sırada da sağ elini kırk defa içine batırarak kırkladığı bir tas suyu lohusanın başından döker diyen yazar eğlencenin törensel aşaması ile ilgili bilgi verir. Mahalle hamamlarının bir diğer sosyal işlevi de eski zamanlarda görücü usulu evlilik diye tanımlanan evlilik, eş seçme biçimine vesile olmasıdır. Ergen erkek çocuğu sahibi annelerin oğullarına öncelikle eli ayağı düzgün, yüzüne bakılır gelin seçmek için gittikleri hamamda beğendikleri kızı çevreden sorup soruşturduklarını ifade eden Ercüment Ekrem, bir annenin oğluna hamamda beğendiği kızı anlatışını da “asmakabağı gibi kollar, sürahi gibi bilekler, bir ten bir ten ki sorma... teleme peyniri, lokum şekeri sanırsın. Ya o renk? Hokka gülü gibi, kırk bir kere maşallah!...” ibareleri ile okuyucuya nakleder ve anne beğendikten sonra oğlunun beğenmemek gibi bir seçeneği olmadığını da ekler. Ayrıca hamamda dedikodu yüzünden çıkan, nalinların ve tasların havada uçuştugu kadın kavgalarından ve kavgaya hamam analarının müdahalelerinden de bahseder. Münif Fehim’in çizimi, okuyucuya adeta o zamanlarda bir hamamın kapı aralığından bakmış ya da hamam sefasına dahil olmuş gibi hissettirecek kadar gerçekçidir.

Ercüment Ekrem Talu, “**Görücü**” başlığı ile kaleme aldığı yazısında toplumdaki erkeklerin eş seçme biçimi olarak görücü usulü ile evlenmeyi tercih etmelerini İstanbul’un fethi ile Türklerin Bizans geleneklerinin tesirinde kalması olarak yorumlar. Türk delikanlısının imparatorluğun belli başlı şehirlerinde eş seçimi meselesini anne, teyze, kızkardeş gibi yakınlarına bıraktığını eleştirel bir ifade ile anlatır. Delikanlının evlenme zamanı geldiğinde elinin ekmek tutması ya da baba evinin ikinci bir aileyi geçindirebilir durumda olması halinde genci evlendirmenin söz konusu olduğunu ifade eden yazar, evlendirilmeye karar verilen gencin beklentileri iyice öğrenildikten sonra “*kılavuz kadın*” denilen komşu ya da akraba kadınlara niyet bildirildiğini ve yaşı uygun olan kız evlat sahibi ailelerin görgüleri, terbiyeleri, maddi durumları kızların huyu hakkında kadınlardan ayrıntılı bilgiler alındığını anlatır. Yazar, kılavuz kadınlar gelin adaylarının fiziksel özelliklerini ve becerilerini anlattıkları abartılı cümleleri de şu şekilde sıralar; “bir içim su! Lepiska saçlar topuklarında, laciverde bakar uzun kıvrıcık kirpikli gözler, çekme kaşlar, ağız burun hokka, balık etinden azcık kabaca, teleme peynirleri gibi alimallah, ak ile karayı seçecek kadar okur, kanun tıngırdatır, biçer, diker... velhasıl size kısmet olur inşallah! eteği belinde tirendaz yosma bir tazedir!” Bu özellikler delikanlının hayallerindeki gelin adayı ile örtüşüyorsa ailenin hanımları kız evine görücü giderler.

Yazar, evin en büyük hanımı tarafından karşılanan görüçülere nazlı ve isteksiz davranmanın, ziyaret sebebini anlamazdan gelerek sormanın adetten olduğunu belirtir. Talu, “kızın yaşı küçük daha biraz serpinsin istiyoruz, madem buraya kadar zahmet ettiniz kızımızı bir görün öyleyse” diyen nazlı kız evinin, kızı içeri çağırması ve kızın hanımları selamlamasının ardından salonun en görünen yerinde bir sandalyede oturup hiç konuşmadan gözlerini yere dikip baktığını anlatır. Görüçüler eğer kızı beğendilerse kahveyi ağır ağır yudumlayarak ve uzun sürede içer, beğenmediler ise hemen içerek kalkarlar. Birkaç gün sonra kılavuz kadın ya da ailenin emektarı ile nişan günü

taini için kız tarafına haber yollandığını, bu birkaç günlük sürenin kız tarafının oğlan hakkında tahkikat yaptırması için gerektiğini vurgulayan Talu, artık sadece latife amacıyla kullanılan 'ağırlığınca altın istemek' tabirinin o günlerde söz kesme aşamasında kızın meziyetlerine güvenen ailelerin kızları için istedikleri para miktarını anlattığını, hatta bu nedenle birçok evlilik hayalinin yolun başında suya düştüğünden bahseder. Nişan aşamasında da kıza takılacak takı ve yüz görümlüğü pazarlığının iki aile arasında uzun müzakerelere sebep olduğundan, söz kesmek, nişan takmak vazifesini her iki ailenin yaşlı, becerikli, tecrübeli fertlerine verilmesi de bir başka gelenektir. Nikah ve düğün günleri kararlaştırılırken söz ile nikah arasındaki sürenin kısa olmasına işin çevredekilerce kıskançlıkla ve dedikodu ile bozulabileceği endişesi ile dikkat edildiğini belirten Talu, düğün hazırlıkları ve damat bohçası hazırlığının ardından muhakkak bir Perşembe günü düğün yapıldığını söyleyerek yazısını sonlandırır. Münif Fehim, Osmanlı evine görücü gelen balık etinden biraz kabaca teleme peyniri gibi büyük hanımların ve mahçup gelin kızın yer aldığı çiziminin ayrıntıları okuyucuyu gülümsetir.



**Kına Gecesi** adetini de kalem alan Talu, kına gecesinin, düğün gecesinden birkaç gün evvel Çarşamba günü erkek tarafının da katılımıyla kız evinde düzenlenen şenlik olduğunu anlatır. Yazara göre erkek tarafının kız evine gümüş tepside ortasına mum dikili kına götürmesi ve kız evi tarafından merasimle karşılanan erkek tarafının yemekli ve yatılı olarak ağırlandı eğlenceye dahil olmaları da âdetin bir parçasıdır. Bekar kızların gelin kinasından kısmetleri açılması niyetiyle yaktıklarını ve bütün gece eğlenen kadınların sabaha karşı gelini merasimle odaya getirip ortaya bir sandalyeye oturarak avuçlarına, parmak uçlarına ve ayak baş parmağına kına koyup tülbentle sardıklarını anlatır. Yatmaya yakın tüm misafirlerin kına yakmasının ardından boş tepsiye para ve altın bırakmak da âdettendir ve bu para ile ya kına gecesi masrafı karşılanır ya da geline hediye alınır. Yazarın, Kızıltoprak, Göztepe, Çamlıca gibi dönemin sayfiyesi olarak nitelediği köşklerde ya da boğaz kıyısındaki yalılarda "kibar" diye tanımlanan üst sosyo-ekonomik sınıfı işaret ettiği ailelerin kız ya da oğulları için ardından uzun süre destanlaşmış hikayelerin anlatıldığı kına geceleri tertip ettiğini, Frenklerin "bekarlığı gömme" dedikleri, bugünün bekarlığa veda partisi olarak bilinen gecenin, geçmiş zamanların İstanbul'unda ya kızın evinin erkeklere mahsus selamlık denen bölümünde ya da erkek evinde sazlı sözlü kına gecesi ile aynı anda tertiplenmesi

de yine geleneğin bir parçasıdır. Talu'nun bahsettiği manici kadınlar ve manilerine ilişkin bilgiler de dikkat çekicidir: Manicilerin ortam ve zamana uygun olarak söyledikleri maniler nedeniyle beğeni toplayan gelinin özellikle kayınvalidesi tarafından zaman zaman altınla dahi ödüllendirildiklerinden bahseden yazar, manilere verdiği örnekler şöyledir; Gelin etine dolgun, şişmanca ise, “Ben şaşırdım yolumu, bilmem sağım, solumu, hakka şükür överdim, ben yosma tombulumu!” Yine gelin yaşı küçük veya minyon ise, “Bir körpecik kuzusun, gönüller yıldızısın, sen o mutlu kocanın, alnındaki yazısın!” Manilerin sadece gelin için değil, kayınvalide, görümce, elti gibi ailenin diğer kadınları için de söylendiğini ifade eden Talu, kayınvalide için söylenen şu maniye örnek olarak verir; “Cevahirin hasıyım, has oda elmasıyım, övünsem de yeri var, gelinin kaynanasıyım” Yazar, kına gecelerinin diğer vazgeçilmezinin Ayvansaraylı Çingene ya da Balatlı Yahudi kızlar olduklarını söyler ve çengi kızları ve eğlencelerini de anlatır. Talu, bu kızlar kına evinde Selamlık tarafında da hünerlerini gösterirlerse paşaların, beylerin, damat tarafının erkeklerinin ayakları dibine kese ile altın atmamasını ihtimal dışı görür ve çengi kızların Türk Klasik Musikisinden köçekçeye, oyun havalarına varan günün anlamına uygun türkülere de yer verdikleri repertuarlarından, ”Geline bir sözüm var, güvey girdiğin gece” diye başlayan ya da “İndim yarin bahçesine gülleri fincan gibi, Yanağında üç beni var her biri mercan gibi, Sarılalım yatalım ikimiz bir can gibi” türkülerini örnek vererek yazısını sonlandırır. Okuyucu ise Münif Fehim’in çizgileri ile adeta eski İstanbul konağında bir kına gecesine konuk olmuş gibidir.

Ercüment Ekrem Talu, İstanbul düğün adetinin görücü, kına gecesi, gelin hamamı gibi aşamalarından sonra eski zaman düğünlerinin en mühim hadisesi, temaşası, atraksiyonu olarak bahsettiği bugüne ulaşmamış bir gelenek olan **Düğün ve Koltuk Merasimi**'ni anlatır. Merasim yine kız evinde geçer ve gelin tarafının eşine dostuna sorarak belirlediği saatte hazırlanan gelin koltuğuna kızı telleyip duvaklayarak oturtmasıyla başlar. Erkek evinde de düğün ve koltuk sabahı ayrı bir telaştır. Talu damat tıraşının ardından hazırlanan damadın ailenin erkekleri ile kız evine doğru yola çıktığını, ancak kız evine bildirilen saatten geç varmanın erkekliğin vakar ve haysiyetinin bir gereğinden sayıldığını söyler. Yazar, camdan damadın gelişini gözleyen kadınların geline ve evdekilere haber vermesiyle gelinin damadı karşılamaya indiğini ve bu karşılaşmanın ikisinin de ilk karşılaşmaları olduğunu, kızın duvağı nedeniyle damadın ancak gelinin boyu, posu hakkında bilgi sahibi olabildiğini ifade eder. Yazar, selamlaşmanın ardından damadın sol kolunu uzatıp ve gelin ile damadın kolkola girmesini ve kalabalığın arasından geçerek merdivenlerden yukarıya çıkışlarını tasvir eder. Bu sırada evdeki kalabalık damadın, kayınvalidenin, kayınpederin gelinin başından savurduğu bereket paralarını, altınları kapışmak için yarışmaktadır. Bazen ailenin hatırlı dostlarının ricası ile bu merasim birkaç kez tekrarlanır. Ercüment Ekrem, gelin ve damadın, gelin odasındaki ilk yüz yüze karşılaşmalarına ve yüzgörüm-lüğü adedinin nasıl uygulandığına da yazısında yer verir. Yüz görümlüğü âdetinin

gelin odasında gelin tahtına, damat sandalyesine oturduktan sonra gelinin duvağını açmak için damadın hediyesini geline takıp yüzünü açmasından ibaret olduğunu ifade eden yazar damadın sonra odadan ayrıldığını ve kalabalığın dedikodu yapmasına fırsat vermemek için cebindeki paraları saçarak, tekrar kapiya çıktığını anlatır. Münif Fehim, merdiven başında damadın saçtığı paraları kapmak için yarışan kadınları ve damadın kolundaki duvaklı gelini resmederek okuyucunun zihninde canlandırdığı sahne ile âdeta gerçeği buluşturmuştur.

Albümde İstanbul'un düğün adetlerinin ve diğer konuların yanı sıra eski semtlerin eğlence ve günlük yaşam hallerine de yer verilmiştir. Bunlardan biri **Şehzadebaşı**'dır.ERCÜMENT EKREM, her memleketin başkentinin bir de baş gezinti yeri ve piyasası olur dediği Şehzadebaşı'nın eşdeğeri olarak Şanzalize, Unter den Linden ve Prateri'yi örnek verir. İsmi Şehzade Camii'nden alan semtin sınırlarının İstanbul Üniversitesi'nin bir kısmını oluşturan ve yandığı için günümüze ulaşamayan Mısırlı Zeynep Hanım Konağı'nın hisasından başlayarak Fatih parkının önüne uzandığını belirtir. Şehzadebaşı'nın, Bizans'tan kalan pitoresk görünümlü sütunların yol genişletmek için kaldırılmasına kadar Direklerarası diye anıldığından bahseden ERCÜMENT EKREM TALU, semtin Ramazan ayında gözde bir bölge haline geldiğini ve halkın araba ile gezi güzergahlarının olduğunu belirterek bu güzergahları Beyazıt Meydanına yeni köprüden, kimi hem Rıza Paşa hem de Filancacılar adını taşıyan yokuşu takip ederek Maliye Nezareti, yani Ali Paşa Konağı önünden Mürekkepçilere kıvrıldığını, Zeynep Hanım Konağı'nı geçip soldan Vezneciler'den Direklerarası'na dahil olduklarını, diğer güzergahın ise eski köprü yoluyla Zeyrek'ten Vefa'ya tırmanıp bir tarafta Damat İbrahim Paşa Türbesi ile öbür köşede Şehzade Camii olan dar sokaktan geçip Mahmut Baba türbesinin önüne çıktıklarını söyler. Yazarın 'piyasa yapmak' diye tabir ettiği bu gezintilere katılanlar, zarif konak arabaları içinde ağır ipek feraceli yaşmaklı süslü genç hanımlar ile peşlerinden türlü iltifatlar eden ve ağır ağır iç çekerek ilerleyen meftunları ya da hafifmeşrep diye tabir edilen kira arabalarla piyasaya katılan hanımlardır. 'Hayret verici' olarak nitelediği yaya olarak piyasa yapanları Merhum Üstad' diye andığı babası Recaizade Mahmut Ekrem'den uzun bir alıntı ile anlatır. Babasının kıt terbiyeli diye adlandırdığı kişilerin yaptığı taciz olaylarını ve trajikomik sonuçlarını okuyucuya aktarır. Münif Fehim ise bu kez Şehzadebaşı'nın kalabalığında meydana gelen taciz olayının yanlış failinin bir hanımdan şemsiye ile yediği dayığı resmetmiştir. Yazarın deyişiyle "Kahtane", İstanbul'un saltanat döneminde her devrin ayrı bir mesire yerinin meşhur olduğunu ve bu yerlerin dönemin padişahı ve şairlerince övülerek gözde hale getirildiğini anlattığı "**Kağithane**" başlıklı yazısı okuyucuyu İstanbul'un geçmiş zamanında şen bahar günlerine doğru yolculuğa çıkartır. ERCÜMENT EKREM TALU, Kağithane'nin haftanın تنها günlerinde sadece gizlice eğlenmek isteyenlerce tercih edildiğini, ancak Cuma, Pazar ve bazen de Çarşamba günleri Evliya Çelebi'nin deyişi ile "ruz-u mahşerden numune" verir halde kalabalık olduğunu söyler. Kağithane mesiresinin eğlencesine ortak olan farklı sosyal ve ekonomik





koşullardan gelen halk tabakalarının nasıl eğlendiklerini alaycı bir üslup ile anlatan yazar, avam kısmın kaba, gürültülü, alkollü, kibar kısmın ise ince saz eşliğinde sade ve sınırlı musiki-den ibaret eğlencelerini ve bu eğlencelerin her ikisine de dahil olmadığı halde Fener'de Kılburnu gazinosunda, Hasköy'de sahil kahvehanelerinde ya da Haliç'in eski yalı cumbalarında oturup gidiş dönüş kollayan ke-

simin eğlenme biçimlerini tasvir eder. Kalabalığa karışıp sandallarla mesire yerine ulaşmanın kürekçinin açığözlülüğüne ve cüretkarlığına bağlı olduğunu söyleyen Talu dere ağzına vardıktan sonra ellerindeki yük ile kıyıya atlayanların, bir ağaç altına ulaşma telaşlarını okuyucuya adeta yaşatırcasına anlatır. Evin bir gününü kıra taşıyan insanların yükünde neler olduğunu da adeta bir eğlencenin etnografik analizi şeklinde sayar. Battaniyeler, salıncak yapmak için ipler, nargile mangalları, seccadeler, semaverler bu eşyadan bazı örneklerdir. Ercüment Ekrem, sosyal seviye ve zenginlik düzeylerinin paytonlarından anlaşıldığı mirasyedilerin, paşa çocuklarının, dönemin giysileri içinde genç, yaşlı hanımların, halayıkların ve saraylıların ikindi üstü çayırın etrafındaki yolda ya da derede sandallarla bir aşağı bir yukarı gelip gitmek sureti ile piyasa yaptıkları neşeli saatleri uzun ve ayrıntılı olarak tasvir eder. Yazar, "O vaktin radyosu da, gramofonu da her seyir günü ta Lonca'dan, Sulukule'den yaya gelip dönen erkek ve kadın kiptilerdi" diye bahsettiği romanların incecik siyah parmakları ile her çeşit müzik aletini ustaca çaldıklarını ve repertuarının meçhul söz yazarlarının anonim halk türkülerinden oluştuğunu belirtir. Talu, Kağıthane'de akşam çöküp ortalık ıssızlaşınca Nedim'in ruhunun bulunduğu âlemden kayarak ve gizli gizli incecik akan suyun kenarında, ulu ağaçların altında gezinip kendi zamanını yadettiğini hayal ederek yazısını şairin bir dördlüğü ile bitirir. Münif Fehim, Kıpti eğlencesinde raks eden bir kadını ve sandal sefasındaki halkı tasvir ettiği çizimi ile Ercüment Ekrem'in yazısına eşlik eder.

Münif Fehim'in çizimiyle ve Ercüment Ekrem'in kaleme aldığı bir diğer yazı Abdulhamid'in istibdat döneminde tek ata sporu olarak yapılmasına müsaade ettiği güreş ve icracıları olan *pehlivanlar* ile ilgilidir. Ercüment Ekrem, İstanbul'un köyleri diye saydığı Yakacık, Libadiye, Soğanlık, Dudullu'da genelde yazın gerçekleşen köy düğünlerinin vazgeçilmezi olan güreşin "güreş havası" davullu zurnalı maniler

eşliğinde kısıpeli gençlerce tutulduğunu anlatır. Bu güreşlerin hakemlerinin de zamanında az çok sırtı er meydanında yere gelmiş yaşlılar olduğundan ve kazanana düğün sahibince koç, para, çevre hediye edildiğinden bahseder. Yazarın değindiği diğer konu ise pehlivanlar arasında çaprast, kündeğe gelmek, kündeneden atmak, kaz kanadı gibi ifadelerden oluşan özel bir lisanın varlığıdır. Köy düğünlerinin güreşe alternatif eğlencelerini horoz dövüşü, koç toslatma ve deve güreşi olarak sayan Ercüment Ekrem, pehlivan güreşinin Osmanlıda altın devrinin Abdülaziz dönemi olduğunu, Sultan'ın Kağıthane'deki İmrahor Köşkü bahçesinde bizzat kısıpet giyerek meşhur güreşçilere "el ense çektiğinin" anlatıldığını ve horoz dövüşünde galip gelen horoza Osmanlı nişanı taktığının dahi rivayetler arasında olduğunu söyler.

*Dünden Hatıralar*, Osmanlı çocuğunun da günlük hayatına ve yaşantısındaki geçiş törenlerine de değinmiştir. Bunlardan ilki, merasim özelliklerini ve içeriğini günümüz toplumunda neredeyse tamamen kaybetmiş olan "sünnet düğünü"dür. Hamamda başa sürülen sabun adedinin tek sayıya karşılık gelmesi gerektiği gibi erkek çocuğun ilk mürüvveti diye anılan sünnetin de tek sayılı yaşa denk gelen zamanda yapılmasının gerekir. Sonbahar mevsiminde yapılacak sünnet düğünü için ağustos ayı girdiğinde sandıktan çıkarılan yatak örtülerinden kalaylanacak kaplara, düğüne gelenleri ve çocuğu eğlendirmek için tutulacak hayalci, hokkabaz, çengi, saz heyeti, aşçının peylenmesine kadar bir dizi hazırlığın yapıldığını ifade eden yazar, evin oğlu ile birlikte sünnet ettirilecek mahallenin fakir çocuklarının belirlenmesinin de geleceğin toplumsal dayanışma boyutuna örnek olduğunu belirtir. Yazar, İstanbul'un sünnet alışverişi yapılan mekanları olarak Kapalıçarşı, Filancacılar Yokuşu ve Eyüp'ü sayarken Osmanlı İstanbul'unun ağustos ayında sokaklarda gezildiği takdirde bir sünnet düğününden diğerine koşuşturan, şimdilerde sadece isimleri bilinen lonca esnafından çengilere, hayalcilere, hokkabazlara ve düğün aşçılarına rastlanılabileceğini vurgular. Ercüment Ekrem sünnet düğününün iki üç gün evvelinde çocuğun 'sünnetliğini giyip maşallahını' kuşanarak büyüklerin elini öpmesinin ve Eyüp Sultan ile Babacafer diye anılan türbelere gidip türbedarın duasını alıp tesbihinden geçirilmesinin de âdetten olduğunu yazar. Tüm hazırlıkların ve telaşenin kendisi için olduğunu bilen çocuğun hafif gururlanma ve böbürlenmeye varan şımarık halinin düğün sabahı bir arkadaşının boşboğazlığı ve korkutması sonucunda evin tavan arasına saklanma ya da diğer mahalleye kaçmasına sebep olacak korku haline dönüşmesi de çocuğun süreçte yaşadığı psikolojik duruma ışık tutar. Genelde bir perde ile haremlik/ selamlık ortamına dönüşmüş düğün mekanının davetlileri arasında olan bazı erkeklerin Beyoğlu'na eğlenceye gitmek için falanca arkadaşın düğününe gidiyoruz, kalabalık olmasın diye sadece erkekleri çağırılmışlar dediklerini de belirten yazar gülümseten bir üslupla yazısını sonlandırırken, Münif Fehim bu kez sünnet yatağında uzanmış çocukları ve onları eğlendiren hokkabazlar ile konukları çizmiştir.

Osmanlı devrinin çocuk hayatında bir başka tören de *Mektebe Başlayış* ile ilgili olup çok sayıda ritüeli içerir. Çocuğun 4 yaş 4 aylık olduğunda mektebe başlamasının

uğur sayıldığını belirten Ercüment Ekrem hazırlığın bir yıl evvelden başladığını, evin berberikli hanımı kimse çocuğun okula giderken kullanacağı cüz kesesini ve yuvarlak gösterişli bir minderini diktiğini, sahaflardan Elifba-yı Osmanî temin edildiğini ve cüz kesesine yerleştirilip kaldırıldığını anlatır. Yazıdan edinilen diğer bilgilerde Safer ayı uğursuz sayıldığından bu aya denk gelmeyen bir ayda mektebin hocası ile görüşüp genelde pazartesi ve perşembeye denk gelen bir gün tayin edildiği ve zihin açıklığı için çocuğun Eyüp Sultan'a, Babacafer'e ya da Yahya Efendi türbesine götürülüp sonrasında büyüklerin elini öptürmek için ziyaretler yapıldığıdır. Ercüment Ekrem mektebin ilk günü ve alayı okuyucuya yaşatırcasına tüm detayları ile adeta kendi yaşantısından yola çıkarak uzun uzun anlatır. Sabah bir fayton ya da küçük bir midilli ile yeni giysileri içinde nazarlığı, cüzü ve fesi ile yola çıkan Osmanlı çocuğuna bu ilk mektep gününde aile fertleri, ailenin hizmetkârları ve yaşlıları ile mahalle bekçisinin eşlik ettiğini belirten Talu, okunan dualara ve ardından gelen aminlere, ilahlilere, okul kapısına gelince çocuk için kesilen kurbanı ve çocuğun bir adımını bu kurban kanına basarak içeri girdiğine değinir. Alaya kız çocuklarının katılmadığını, karma okullarda önceden süslü giysileri ile okula gelerek okulda beklediklerini anlatan yazar, dönemin okulunu ve öğretmeni gerek fiziksel gerekse ruhsal koşullar itibarı ile olumsuz bir imajla tasvir eder. Sınıfa giren çocuğun mindere oturtulup rahlesinin açıldığını ve cüzünü öğretmenine uzattığını anlatan yazar ardından öğretmenin besmele ve dua ile ilk satırı söyledikten sonra çocuğa tekrarlattığını ve hocanın el işareti ile amin alayının sona erdiğini anlatır. Yazar tüm bu olan biten sırasında çocuğun aklının bahçedeki erik ağacında olduğunu belirtirken adeta kendi çocukluğuna gönderme yapmıştır. Münif Fehim'in amin alayı olarak da bilinen mektep alayı çizimindeki figürlerin coşkulu olduğu ve aminlerle yürüdükleri görülmektedir. *Dünden Hatıralar*'da **Falaka** başlığı ile Osmanlı mekteplerinde çocuk terbiyesi ile ilgili yöntemlere de değinen Ercüment Ekrem o dönemde iyilikle çocuğun terbiye edilebileceğini kabul eden öğretmenlerin büyük çoğunluğu oluşturmalarına karşın falakanın da kullanıldığını belirtir. Yazar falakayı tarif ettikten sonra uzun uzun nasıl tatbik edildiği konusunda bilgiler verir. Sınıf çavuşu diye bahsettiği çocuk ve yardımcı öğretmen olarak görev yapan "kalfa" yardımı ile yere yatırılan çocuğun ayaklarının altına sopa ile vurulurken haykırışları çevreden duyulmasın diye arkadaşlarına yüksek sesle ilahiler söyletildiğini, falaka nedeniyle yaşamını dahi kaybeden çocuklar olmasına rağmen öğretmenlerin çıktıkları mahkemelerce daima beraat ettirildiğini belirtir. Ancak yazar çocukluk yıllarını ve çocukluğunun İstanbul'unu özlemiş olmalıdır ki yazısını "çocukluğumu şimdi bana iade etseler, hemen falaka altına da yatarım" diyerek yazısını sonlandırır. Münif Fehim yazıda anlatılan tüm ayrıntıları dönemin sınıf koşulları ile resmetmiştir.

İstanbul'da eski Ramazanlar diye son yıllarda son elli yılı işaret ederek, anlatımları ve anlatanları daha da eskiye götüren Ercüment Ekrem'in "*İstanbul'da Ramazan*" başlıklı yazısı İstanbul'unun Ramazan hazırlığı ve eğlencelerini konu alır.

“İstanbullu için Ramazan bir yeyinti ve gezinti ayıdır” diyen yazar halkın adeta savaş çıkacakmışçasına erzak depolamak için gerekli masrafı evindeki kıymetli bir eşyayı satmak ya da yıl boyu Ramazan için para biriktirmek yoluyla temin ettiğini belirtir. Direklerarası’nda Ramazan eğlencelerine örnekler de veren Talu, Ramazan gecelerinde İstanbullunun uğrak mekanı olarak Beyazıd Camii’nin iç avlusunu anlatır. Yazar bu avluda hem mideye hem de göze hitap eden sergilerin kurulduğundan bahseder. Avrupa ülkelerinden seyyahların ve satıcıların İstanbul seyahati için bu ayı tercih ettiklerinin de altını çizer. İstanbul’un bir yabancı için görünümünün kendini Avrupa kapılarına dayanmış Avrupaî bir devlet merkezinde değil Hindistan’ın Delhi’si ya da Cezayir’de hissettirebileceğini belirtmesi dikkat çekicidir. Sergilerde genellikle tütün, enfiye ve çay karışımlarının en çok rağbet gören ürünlerden olduğunu ve tiryakilerin reji barakasından Bohça, Yaka, Göbek markalı sigaraları ve Fransız enfiyesi ya da akkuyruk, cava, porof gibi ilginç isimlerle anılan çayları karıştırarak satın aldıklarını ifade eder. Münif Fehim’in çizgilerine de yansıdığı gibi yazar, küçük avluyu boydan boya gezen zamane insanının yanık sesli hafızlardan bir iki hatim suresini de dinledikten sonra sıra sıra dizilmiş paytonlarda süzülen yosmaları gözleyip zaman doldurarak, din ve dünya zevklerini harmanlayarak evin yolunu tuttuğunu da kendi alaycı üslubuyla anlatır. İstanbul’da halkın ve sarayın ilgisinin büyük olduğu merasimlerden biri de *Sürre Alayı*’dır.

Ercüment Ekrem’e göre Hac mevsimi zamanı yaklaşıncı Mekke ve Medine’ye “hadimül harameyni şerifeyn” sıfatı ile Osmanlı padişahı tarafından ve “mahmili misri” diye anılan Mısır Hıdivinin gönderdiği hediye yükleri yola çıkarılır. Mahmil merasiminde sadece ileri gelenlerin değil halkın da katılımı ve katkısı vardır. Halkın bir yüzünde gönderenin, öbür yüzünde alacağın isminin yazılı olduğu “feraşet” denen çantalar içine koydukları paralarının karşılığında kına, zenzem, hac yüzüğü gelmesini beklediğini belirtir. Sürre-yi Hümayün’un Şaban ayının on altıncı günü ve büyük bir törenle Yıldız ya da Dolmabahçe saraylarından hareket ettiğine ve devletin ileri gelenleri arasında seçilen Sürre emininin alaya refakat ettiğine değinen Talu, merasimden önce Mekke’nin ileri gelenlerine yollanacak hediyelerin bir deveye yüklenip bahçede hazırlandığını ve Sürre emini ile muhafızların devenin yanına gelmesinden sonra padişahın cama çıktığını ve merasimin başladığını anlatır. Adet, kızlarağası tarafından devenin üç kez meydanda dolaştırılarak padişah onayı ile evkaf nazırına teslim edilmesidir. Ancak üçüncüsünde padişah evkaf nazırına teslimini emretmezse kızlarağasının azledilmiş sayıldığını söyleyen yazar deveyi teslim alan nazırın da bir kez avluda dolaştırdıktan sonra Sürre eminine deveyi verdiğini, bu sırada saray bahçesinde kurbanlar kesilerek tekbirler getirildiğini belirtir. Yazar, merasim sona erdikten sonra kafilenin yola koyularak, geçtiği güzergahlarda da büyük bir ilgi ve coşku ile karşılandığını belirterek yazısına son verir. Münif Fehim, Sürre alayını betimleyen resmi ile günümüz okuyucusunun zihninde merasimin canlanmasını daha da kolaylaştırmıştır.

## TÜRK TOPLUM DÜŞÜNCESİNİN KAYNAKLARI

Albümün son satırları yazarın karmaşık ve hüzünlü, özlem dolu da denebilecek duyguları ile yüklüdür. Yazar, zamanın pitoresk kısmına acındığından ve gerçeklerinin daha doğru değerlendirilmesi gereğinden bahseder. Bugünün çocuğuna masal gibi anlatılabilecek olan Eski İstanbul'un toplumsal hafızada sadece *Dünden Hatıralar*'ın kaleme kalındığı yıllardan bugüne kadar geçen süre ile sınırlı olması düşündürücüdür. Bugün İstanbul'un sosyal hayatı ve folkloruna dair yapılan çalışmalarda Cumhuriyet dönemi kaynaklarıyla sınırlı kalınması ve hatta toplumsal değişimin de son dönemle ile mukayese edilerek ortaya konması, çalışmaların derinliğinin sorgulanmasına yol açmaktadır.