T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

DEĞER KURAMLARI BAĞLAMINDA NEYİN MADDİ KÜLTÜRÜ: İZMİR NEY YAPIMCILARI ÖRNEK OLAYI

Hazırlayan

Eren GÖÇÜK

Danışman

Doç. Dr. Ali Cenk GEDİK

İzmir/2023

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum Değer Kuramları Bağlamında Neyin Maddi Kültürü: İzmir Ney Yapımcıları Örnek Olayı adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

…/…/…

Eren GÖÇÜK

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün …/…/… tarih ve … sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği' nin …. maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Eren GÖÇÜK'ün "Değer Kuramları Bağlamında Neyin Maddi Kültürü: İzmir Ney Yapımcıları Örnek Olayı" konulu tezi incelenmiş ve aday …/…/… tarihinde, saat …'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra … dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan ana bilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..…….. olduğuna ……... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

Doç. Dr. Ali Cenk GEDİK

ÜYE ÜYE

ÖZET

Ney çalgısının üretimi ve satışı çeşitli değer yaklaşımlarının pratik edildiği bir sahadır. Bu çalışmanın temel amacı sosyolojik, antropolojik, ekonomik ve yapısalcı değer teorilerinin yaklaşımlarını ve çalgı etnografisine yönelik literatürü kullanarak ney etrafında örgütlenen toplumsal bütünün kendi içerisindeki maddi kültürünü değer sistemi üzerinden anlamaya çalışmaktır. Bu anlamda çalışmanın temel problemi neyin üretim ve mübadelesi süreçlerinde geçerli olan değer ve norm anlayışlarının sıradan bir metanın mübadelesinden farklı olup olmadığını araştırmak olarak belirlenmiştir. Belirlenen probleme cevap aramak üzere İzmir'deki iki ney yapımcısı ve bir neyzen ile görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde değer teorilerine, maddi kültür kuramına ve teknoloji-kültür ilişkisine yer verilerek kuramsal bir çerçeve oluşturulmuştur. İkinci bölümde, dünyadaki ve Türkiye'deki organoloji çalışmalarına, ney çalgısının tarihsel gelişimine ve geleneksel Osmanlı-Türk müziği tarihine yer verilmiştir. Üçüncü ve son bölümde ise ney yapımcıları Semih Gümüş, Ergin Karabulut ve neyzen Kaşif Demiröz ile yapılan görüşmelerde elde edilen etnografik veriler birinci ve ikinci bölümde ele alınan kuramsal çerçeve ile ilişkilendirilerek analiz edilmiştir.

Çalışmanın sonucunda İzmir'deki ney üretiminin kapitalist üretim ilişkileri dışında kalan, teknik ve kültürel sebeplerle seri üretimden uzak duran, zanaat aşamasında kalmış, kendi ürettiği neyleri para karşılığında satarak geçimini sağlayan, emeğini herhangi bir girişimciye veya kapitaliste satmayan butik üreticiler tarafından gerçekleştirildiği tespit edilmiştir. Markalaşmanın ve ikinci el piyasasının oluşmadığı bu alanda üreticiler zaman zaman ekonomik insan varsayımına uygun şekilde piyasa ilişkilerine uygun olarak davranış gösterseler de çoğunlukla güven ve dayanışma ağlarına dayalı bir değer rejimi inşa etmektedirler. Atölyedeki üretim ortamında bizzat üretici ile tanışılarak, üretim süreci gözlemlenerek kurulan karşılıklı iletişim nedeniyle ney çalgısının kapitalist tarzda metalaşmasından, fetiş karakter kazanmasından bahsedilemez.

İzmir’deki üreticiler için ney çalgısı salt bir cisim olmaktan çıkmış insanlar arasındaki bağı kuran norm ve değerlerin cisimleşmiş şekli haline gelmiştir. Ney çalgısı etrafında örgütlenen bu değerler ve normlar neyin üretim ve mübadele süreçlerini de etkilemektedir.

ABSTRACT

The production and sale of the ney is a field where various value approaches are practiced. The main purpose of this study is to try to understand the material culture of the social whole organized around the ney through the value system by using the approaches of sociological, anthropological, economic and structuralist theories and the literature on instrument ethnography. In this sense, the main problem of the study is to investigate whether the understanding of values and norms valid in the production and exchange processes of what is different from the exchange of an ordinary commodity. In order to find an answer to the identified problem, interviews were held with two ney makers and a ney player in Izmir.

The study consists of three parts. In the first part, a theoretical framework is established by giving place to value theories, material culture theory and technology-culture relationship. In the second part, organological studies in the world and in Turkey, the historical development of the ney instrument and the history of traditional Ottoman-Turkish art music are included. In the third and final part, ethnographic data obtained from interviews with ney makers Semih Gümüş, Ergin Karabulut and neyzen Kaşif Demiröz were analysed in relation to the framework discussed in the first and second parts.

As a result of the study, it has been determined that ney production in İzmir is carried out by boutique producers who do not apply the capitalist production model, stay away from mass production for technical and cultural reasons, remain at the craft stage, make a living by selling the neys they produce for money, and do not sell their labour to any entrepreneur or capitalist. In this field, where branding and second-hand market is not established, although producers sometimes behave in accordance with market relations in accordance with the economic human assumption, they mostly build a value regime based on trust and solidarity networks. Due to the mutual communication established in the production environment in the workshop by meeting the producer

personally and observing the production process, one can not mention about a capitalist-style commodification of the ney instrument and thus alienation. For the producers in Izmir, the ney instrument has ceased to be a mere object and has become the embodiment of the norms and values that establish the bonds between people. These values and norms organised around the ney instrument also affect its production and exchange processes.

ÖNSÖZ

Yaklaşık dört senedir içinde bulunduğum ney camiası içerisinde günlük yaşamımda gözlemlediğimden farklı bir değerler sisteminin egemen olduğunu deneyimledim. Ney çalgısının ana birleştirici olduğu bu sosyal doku içerisinde piyasa dinamikleri ile işleyen kapitalist değer ilişkileri kadar topluluk içi güven ve dayanışma ağlarına dayalı bir değer sisteminin de geçerli olduğunun farkına vardım. Ancak bu sistemin hangi teorik araçlarla ne şekilde ele alınabileceğine dair herhangi bir fikrim yoktu. Yaklaşık iki sene önce danışmanım sayın Ali Cenk GEDİK'in yönlendirmesiyle tezimde bu konuyu çalışmaya ve çalışmamızı ney yapımcılarına odaklamaya karar verdik

Alan çalışmasının önemli bir yer tuttuğu bu çalışmada öncelikle benimle görüşmeyi kabul eden ney yapımcıları Semih Gümüş, Ergin Karabulut'a, neyzen Kaşif Demiröz'e ve tezin yazım süreci boyunca bana desteğini esirgemeyen, değerli fikirlerini sürekli olarak benimle paylaşan, çalışmalarımın her aşamada bana destek olan Ali Cenk GEDİK'e çok teşekkür ederim.

Eren GÖÇÜK

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ……ii

TUTANAK……...iii

ÖZET……iv

ABSTRACT……vi

ÖNSÖZ……...viii

İÇİNDEKİLER……ix

ŞEKİLLER LİSTESİ……...xv

KISALTMALAR……...…xix

GİRİŞ……1

1.BÖLÜM

DEĞER VE MADDİ KÜLTÜR TEORİLERİ

1.1. Değer, Değerin Ölçütü, Meta Üzerine…….9

1.2. Kullanım-Değişim Değeri, Metanın Fetiş Karakteri ve Artı Değer Üzerine……..12

1.3. Sosyolojik Değer ve Yapısalcı Değer Teorileri……..…17

1.4. İktisadi Değer Teorileri…….……22

1.5. Antropolojik Değer Teorileri…...…….…….25

1.6. Maddi Kültür Nedir……...30

1.6.1. Meta Nesneye Eleştirel Yaklaşımlar……31

1.6.2. Maddi Nesneye Kültürel Yaklaşımlar……..32

1.7. Teknoloji Kültür İlişkisi…….……...37

2.BÖLÜM

NEY KÜLTÜRÜ VE TARİHİ

2.1. Organoloji…….42

2.1.1. Türkiye'de Organoloji Çalışmaları……..46

2.1.2. Türkiye'de Çalgı Müzeciliği……47

2.2. Ney Üzerine……..49

2.2.1. Neyin Etimolojik Kaynakları……...49

2.2.2. Neyin Kökenleri……...50

2.2.3. Mitolojik ve Dini Hikayelerde Ney……..51

2.2.4. Mevlevilik ve Ney……53

2.2.5. Yazılı ve Görsel Kaynaklarda Ney……...55

2.2.6. Neyin Yapımında Kullanılan Kamışın Seçimi……63

2.2.7. Ney Yapımındaki Açkı Metodları……65

2.2.8. Neyin Çeşitleri……70

2.2.9. Neyin Üzerindeki Aparatlar: Başpâre ve Parazvâne……...…..72

2.2.10. 20. Asırdan Günümüze Neydeki Hâkim Tavırlar……...81

2.2.11. Mevlevi Kültürünün Yeniden Doğuşu ve Neyin Farklı Müzik Türlerine Entegrasyonu……...81

2.2.12. Mevlevi Kültürünün Ticarileşmesi……84

2.2.13. Neyin Online Mecralardaki Temsilleri/Görünüşleri……..86

2.3. Geleneksel Osmanlı-Türk Müziği ve Değişen Değerlerinin Tarihi……..….95

2.3.1. Geleneksel Osmanlı-Türk Müziği Geleneğinin Oluşumu Sürecinde (1603-1839) Osmanlı'nın Müzik Anlayışı……..……95

2.3.2. Geleneksel Osmanlı-Türk Müziğinde Dağarcık Aktarım Sistemi Olarak Meşkin Önemi……..97

2.3.3. Osmanlı Toplumunun Müzik Yaşamında Piyasa Olgusunun Doğuşu…….97

2.3.4. Tanzimat Sonrası Geleneksel Osmanlı-Türk Müziğindeki Fasıl Anlayışının Sadeleşmesi……100

2.3.5. Tanzimat Sonrası Geleneksel Osmanlı-Türk Müziğinde Şarkı Formunun Popülerleşmesi……...101

2.3.6. Tanzimat Sonrası Geleneksel Osmanlı-Türk Müziğinde Kullanılan Usullerin Sadeleşmesi……102

2.3.7. Tanzimat Sonrası Geleneksel Osmanlı-Türk Müziğinde Kullanılan Makamlarda Sadeleşme ve Batı Tamperamanının Etkileri……103

2.3.8. Tanzimat Sonrası Geleneksel Osmanlı-Türk Müziğinde Kullanılan Güftelerin Sadeleşmesi……..104

2.3.9. Geleneksel Osmanlı-Türk Müziği Çalgılarının Teknik Gelişimi……...105

2.3.10. Tanzimat Sonrası Geleneksel Osmanlı-Türk Müziğinde İcra ve Dinleme Pratiğinin Dönüşümü ve Konser Olgusunun Doğuşu……...…..107

2.3.11. Fonograf ve Gramofonun Geleneksel Osmanlı-Türk Müziğine Etkileri……...111

2.3.12. 1926 Sonrasına Türkiye'deki Siyasal İklimin Müzik Üzerindeki Etkileri……...115

2.3.13. Türk Sanat Müziğinin Doğuşu……117

3.BÖLÜM

İZMİR NEY YAPIMCILARI ÖRNEK OLAYI

3.1. Ney Etnografisi Arka Planı…….……121

3.2. İzmir'deki Ney Atölyeleri……...125

3.3. İzmir'deki Ney Yapımcılarının Yetişme Süreci ve Mesleki Değerler Yaklaşımları……...129

3.4. İzmir'deki Ney Atölyelerinin Yaşam Kültürü……133

3.5. Neyzenlik ve Ney Yapımcılığı İlişkisi…….....141

3.6. Ney Üretiminde Kullanılan Kamışın Temini ve Kamışa Atfedilen Değer…….142

3.7. Parazvane ve Başpare Üretiminde Alet Kullanımı, Makineleşme ve Biyotik-Abiyotik Hammaddeler……...…….…144

3.8. İzmir'deki Ney Üretimi Modeli…….……..149

3.9. İzmir'deki Ney Üretiminde Özgül Bilgi Kullanımı ve Rasyonellik…….....159

3.10. Uygun Ney Seçimi……...…….162

3.11. Neyde Kişiye Özel Üretim……...…….163

3.12. Neyin Kullanım Değeri, Mübadele Değeri ve Ney Üretiminde Markalaşma……...165

SONUÇ…….170

KAYNAKÇA……174

ÖZGEÇMİŞ

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1- Arundo Donax bitkisi……...50

Şekil 2.2- Sümerler'deki üflemi çalgılardan birine dair bir kabartma örneği……51

Şekil 2.3- *Kitâbü Keşfi'l-Hümûm Ve'l- Kürab Fî Şerhi Âleti't-Tarab* isimli eserdeki neyzen tasviri……...55

Şekil 2.4- Charles Fonton'un kitabındaki ney tasviri……...57

Şekil 2.5- Blainville'ın kitabındaki ney çizimleri……57

Şekil 2.6- *Hâşim Bey Mecmuası*'ndaki ney görseli……..58

Şekil 2.7- Rauf Yekta Bey'in neydeki sesler için hazırlamış olduğu üç şablon……....59

Şekil 2.8- Rauf Yekta Bey'in klasik ney açkısındaki 26'lı sisteme dair hazırladığı görsel……...60

Şekil 2.9- Rauf Yekta Bey'in klasik ney açkısındaki 26'lı sisteme dair hazırladığı görsel……...60

Şekil 2.10- Hattat Hasan Rıza Bey'in resmettiği *Teşrih-i Ney* isimli eser……61

Şekil 2.11- Kesilmiş ve kurumaya bırakılmış neyler……64

Şekil 2.12- Klasik ney açkısındaki oranlar……...66

Şekil 2.13- Ses kutusu……..67

Şekil 2.14- Neydeki delirin isimleri ve bulundukları boğumlar……...68

Şekil 2.15- Neyzen Emin Dede'ye ait olan ve bütün delikleri kaydırmalı sisteme göre açılmış olan mansur ney……...69

Şekil 2.16- 13 ayrı ney ahenginin ses genişlikleri…….71

Şekil 2.17- Ney Çeşitleri: Soldan sağa doğru bolâhenk nısfiye, süpürde, müstahsen, yıldız, kız, kız-mansur mabeyn. mansur, şah, davud……72

Şekil 2.18- Başpârenin bölümleri (Bilgin, 2012:8-13).....74

Şekil 2.19- Başpârenin iç kesiti……75

Şekil 2.20- Bilal Kabat'ın manda ve koç boynuzu iç içe geçirerek ürettiği hilal desenli başpâre…….76

Şekil 2.21- Salih Bilgin'in manda boynuzu, bağa, palmiye ağacı ve Amerikan öküzü boynuzundan ürettiği başpâre (Bilgin, 2012:61).....77

Şekil 2.22- Parazvâne örneği……77

Şekil 2.23- Yavuz Kenarda'nın ürettiği parazvânelerden örnekler……..78

Şekil 2.24- Topkapı Sarayı envanterine kayıtlı bir neyden parazvane örneği……...79

Şekil 2.25- Ney yapımcısı Ahmet Ateş'in ürettiği parazvâne……...79

Şekil 2.26- İçinde badem şekeri olan semazen figürü (Şahin, 2016:65).....85

Şekil 2.27- Her Dem Ney Yapım Atölyesi'nin Instagram hesabında yaptığı çekiliş paylaşımı……..88

Şekil 2.28- Neyzen Ali Ünal'ın instagram hesabındaki tanıtım toplantısı paylaşımı…...89

Şekil 2.29- Ney Neva'nın altı adımlık ney satış sayfası……92

Şekil 2.30- Amazon'da ney araması yapıldığında çıkan sonuçlardan örnekler……93

Şekil 2.31- Hepsi Burada'da satılan Manuel Raymond marka plastik ney……...94

Şekil 2.32- Sufi Flut Training Set isimli ney seti kutusu……...95

Şekil 2.33- Sufi Flut Training Set isimli ney setinin iç görünümü……95

Şekil 3.1- Mehmet Yücel'in çalışma masasından bir görüntü……124

Şekil 3.2- Kemal Köker ve Semih Gümüş birlikte…….130

Şekil 3.3- Arif Biçer'in ölüm yıldönümünde Semih Gümüş'ün sosyal medyada paylaştığı görsel…….130

Şekil 3.4- Semih Gümüş'ün atölyesinin dış görünüşü……134

Şekil 3.5- Semih Gümüş'ün atölyesinin bulunduğu sokak…….135

Şekil 3.6- Semih Gümüş'ün atölyesinin vitrini……..135

Şekil 3.7- Semih Gümüş'ün atölyesinin içerisi……..137

Şekil 3.8- Semih Gümüş'ün atölyesindeki kütüphane……138

Şekil 3.9- Semih Gümüş'ün atölyesindeki çalışma masası……139

Şekil 3.10- Kamış kesmeyi iş edinmiş bir kamış tedarikçisi……...143

Şekil 3.11- Kemal Köker'in pirinçten ürettiği parazvane……...145

Şekil 3.12- Kemal Köker'in pirinçten ürettiği parazvanenin ney üzerindeki uygulaması…….146

Şekil 3.13- Parazvane üretiminde kullanılan alpaka……..147

Şekil 3.14- Semih Usta'nın neyin içindeki boğum perdelerini delerken kullandığı bizler……..150

Şekil 3.15- Semih Usta testere ile kamışı keserken……151

Şekil 3.16- Semih Usta'nın kamışın içerisini temizlerken kullandığı harbi başlıkları…151

Şekil 3.17- Semih Usta'nın ses kutusunu açarken kullandığı biz……...152

Şekil 3.18- Semih Usta'nın biz ile ses kutusunu açarken……152

Şekil 3.19- Semih Usta'nın aletlerinin asılı olduğu mantar pano……153

Şekil 3.20- Semih Usta'nın kamışın üzerindeki delikleri açarken kullandığı 36 bin devirlik tırnak matkap……154

Şekil 3.21- Semih Usta tırnak matkağla neye delik açarken……...154

Şekil 3.22- Semih Usta'nın kullandığı Dremel……..155

Şekil 3.23- Semih Usta'nın kullandığı torna tezgahı……..156

Şekil 3.24- Semih Usta'nın kullandığı taşlama makinası……...156

KISALTMALAR

Eüdtmk.: Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı

Şty.: Şark Ticaret Yıllıkları

GİRİŞ

2001 yılında İzmir Buca'daki Işılay Saygın Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Gitar Bölümü'nde müzik eğitimime başladım. Okulda okuduğum süreçte caz gitar ile ilgilenmeye başladım, 2003-2005 arasında Raci Pişmişoğlu ile emprovizasyon ve caz armonisi çalıştım. 2006 yılında Yeditepe Üniversitesi Reklam Tasarımı ve İletişimi Bölümü'ne kaydımı yaptırdım. Okulda okuduğum yıllarda ve mezun olduktan sonra çeşitli şirketlerin pazarlama departmanlarında reklamcı, sermaye piyasası yatırımcıları derneklerinde metin yazarı ve ekonomi medyasında dış haber editörü olarak çalıştım.

Ney çalgısına ilgim lise yıllarımda dinleyici olarak başladı. İlk neyimi 2008 yılında edindim ancak düzenli ney çalışmaya Eylül 2018'de İzmir'de ney yapımcısı ve neyzen Veysel Varcan ile başladım. Veysel Varcan ile birkaç ay süren derslerin ardından Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı öğretim görevlisi neyzen Kaşif Demiröz'ün talebesi oldum. Dört yılı aşkın süredir devam eden derslerimizde klasik ney icrası ve tavrı, geleneksel Osmanlı-Türk müziği[1] repertuarı ve nazariyatı üzerine eğitim gördüm. Ayrıca 2020'de Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuarı'ndan Prof. Dr. Sühan İrden[2] ile geleneksel Osmanlı-Türk müziği nazariyatı üzerine internet ortamında çalışmalar gerçekleştirdim. İrden ile yapmış olduğumuz derslerde, farklı perde düzenleri içerisindeki makamların nasıl bir seyir ile kendi kimliklerini kazandığı, makamların özgün seyir düzenleri üzerinden edindikleri karakterlerin perdeleri nasıl dönüştürdüğü ve

---

[1]Geleneksel Osmanlı-Türk müziği, geleneksel Türk sanat müziği, geleneksel Osmanlı-Türk sanat müziği, Türk musikisi, Osmanlı Türk musikisi, Türk musikisi, klasik Türk musikisi ve Türk sanat musikisi isimleriyle de anılmaktadır.

[2]*Türk Musikisinde Düzen, Perde, Makam, Terkib Uygulamaları* ve *Makamlar* isimli iki kitabı bulunan Prof. Dr. Sühan İrden'in makamların ve perdelerin tarihsel evrimi konusunda çalışmaları vardır. Türk musikisi camiası içerisinde 19. asrın son çeyreğinden itibaren gelişmekte olan ve Türk muskisi nazariyatını Batı müziğinin epistemolojisi içerisinden yeniden yapılandırmaya çalışan yaklaşıma karşı çıkan İrden, klasik tavrın ve makam kavrayışının korunması adına edvarlardaki anlatıya dayalı muhafazakâr bir makam anlatısı geliştirmiştir. Bugüne kadar pek çok makale ve kitap bölümü yazan İrden'in aynı zamanda pek çok Türk musikisi formunda bestesi ve Makamlar isimiyle yayınlanmış bir albümü mevcuttur.

dönüşen perdelerin ne şekilde yeniden isimlendirildiğini tarihsel bir perspektifte geçmiş nazariyat kitaplarına ve klasik eserlere bağlı olarak inceleme şansı yakaladım. Ayrıca Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı öğretim görevlisi Halil İbrahim Yüksel'in yönetimindeki Ege Üniversitesi Korosu'nda şarkı söylemekte ve Kudsi Ergüner'in talebesi neyzen Cihan Etiz'in nazariyat dersleri verdiği topluluğa katılım sağlamaktayım. 2019'da Dokuz Eylül Üniversite Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı yüksek lisans programına kabul edildim. Ayrıca 2021-2022 yayın döneminde TRT Radyo 3 için *Müzikte Yeni Zamanlar Yeni Yaklaşımlar* isimli bir klasik müzik programı hazırladım.

Yaklaşık dört senedir içinde bulunduğum ney camiası içerisinde günlük yaşamımda deneyimlediğimden farklı bir değerler sisteminin egemen olduğunu gördüm. Ney çalgısının ana birleştirici olduğu bu sosyal doku içerisinde piyasa dinamikleri içerisinde işleyen kapitalist değer ilişkileri kadar topluluk içi güven ve dayanışma ağlarına dayalı bir değer sisteminin de geçerli olduğunu gözlemledim. Ve ney çalgısının ana birleştirici olduğu bu ortamlarda doğrudan katılımcı oldukça ney çalgısının üretim ve mübadele süreçlerinde egemen olan değer yaklaşımlarının antropolojik, iktisadi ve sosyolojik olarak ne şekilde analiz edilebileceği üzerine kafa yormaya başladım.

Günümüz Türkiye'sinde ney üretimi ve eğitiminin ne kadar büyük olduğunu kesin olarak bilmek ne yazık ki mümkün değildir. Ancak bugüne kadar ziyaret ettiğim ney atölyelerinden yola açıkarak ney üreticilerinin düşük hacimde, butik üretim yapan zanaatkarlar olduklarını söyleyebilirim. Benim tespit ettiğim kadarıyla Türkiye çapında neye yönelik talebin artması ve ney yapımcılarının sayısındaki yükseliş 1990'lı yıllar ile başlamıştır. İzmir örneği üzerinden belirtmek gerekirse ilk ney atölyesi 1990'lı yıllarda kurulmuştur. Zaman içerisinde ney çalgısına olan ilginin artmasıyla İzmir'deki ney atölyesi sayısı artış göstermiştir. Ancak neye yönelik niceliksel ilgi sadece ney kültürünün popülerleşmesini sağlamakla kalmamış, onun içerisindeki aktörlerin birbirleri arasındaki ilişkileri de etkilemiştir.

Türk musikisine dair müziksel bilgi ve toplumsal pratikler ve değerler meşk adı verilen bir aktarım sistemi ile yeni kuşaklara aktarılmıştır. Behar, meşk geleneğini hem

bütünsel bir eğitim sistemi hem de musiki dünyasının iç dayanışma ve tutarlılığını sağlayan bir tür harç olarak tanımlar (Behar, 1998:13). Müzik bilgisinin aktarımını olduğu kadar müzik etrafında örgütlenen toplumsal ağ içerisindeki değer rejimini de belirleyen meşk anlayışında müziği ekonomik getiri sağlayacak bir alan olarak yorumlama anlayışı hâkim değildir. Söz gelimi meşk anlayışında para karşılığı müzik dersi vermek ayıplanan, usta-çırak ilişkisini zedeleyen bir şey olarak görülmüştür. Ney çalgısı üzerinden gitmek gerekirse geçmişte ney üretiminin, mübadelesinin ve eğitiminin ekonomik kaygılara bağlı kalmadan gerçekleşmiş olduğu görülür. Fakat meşk geleneği üzerinden günümüze ulaşan bazı değer tarifleriyle bugünkü ney camiası içerisindeki aktörlerin ilişkilerini açıklamaya çalışmak yeterli olmayabilir. Bunun nedeni günümüz Türkiye toplumunda egemen olan değer anlayışlarının meşk geleneğine zemin hazırlayan sosyo-ekonomik ortamdan oldukça farklı olmasıdır.

Hiç kuşkusuz günümüzde meşk geleneğinden gelen ve maddi, manevi ilişkileri düzenleyen değer sistemi bütünüyle terk edilmemiştir. Söz gelimi neyin para karşılığında satılması, ney üretiminin profesyonel bir mesleğe dönüşmesi 1990'lı yıllara kadar gerçekleşmemiştir. Ne var ki günümüz Türkiye'sinde egemen olan değer rejimleri bir şekilde ney çalgısının üretim ve mübadele süreçlerini etkisi altına almıştır. Artık ney üretimi profesyonel bir alan haline geldiği gibi geçmişin aksine ney mübadelesinin para karşılığı yapılması da artık ahlaki bir problem teşkil etmemektedir. Ayrıca neyin üretiminde farklı üretim alanlarında kullanılan malzemeler, teknikler ve araçlarından istifade edildiği görülür. Dahası ney üreticisi artık emeği karşılığında ortaya çıkardığı ürünü serbest piyasada satan bir bireye dönüşmüştür. Dolayısıyla artık meşk usulünde olduğu gibi maddi dayanağı olmayan bir usta-çırak ilişkisinden söz edilemez. Neyi üreten usta bir satıcıya; neyi öğrenmek, ona sahip olmak isteyen çırak ise müşteriye dönüşmüştür. Fakat aynı zamanda bu durum eski değer anlayışlarının tamamen unutulduğu anlamına gelmemektedir. Zira meşk sistemindeki topluluk içi güven ve dayanışma ağlarına dayalı bir değer sistemi çeşitli şekillerde varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Bir yandan neyin mirasından gelen değerler yaşatılmaya çalışılırken diğer yandan kapitalist üretim sisteminden gelen üretim ilişkileri mevcut değer sistemini yeniden yapılandırmaktadır.

Ney, günümüzde diğer bütün metalar gibi kendi pazarı olan ve piyasa dinamikleri içerisinde alınıp satılan bir maddi kültüre sahiptir. Onu, derinleşen ve yaygınlık kazanan piyasa ilişkilerinden bağımsız düşünemeyiz. 25 Mayıs 2023 günü Google'da "ney satış" araması yapıldığında N11, Hepsiburada, Akakce ve Trendyol gibi e-ticaret sitelerinin sırasıyla liste başı gözükmektedir. Bu sonuçların ardından arama sonuçlarının olduğu sayfada Mehmet Yücel, Rıfat Varol, Erdinç Bal gibi butik ney üreticilerinin internet siteleri yer alır. E-ticaret sitelerinin hepsinde kullanıcılar doğrudan ney satış sayfasına yönlendirilmektedir. Butik üreticilerinin internet sitelerinde ise zaman zaman ödeme sayfası olmakla birlikte ziyaretçiler çoğunlukla satışla ilgili bilgi alabilecekleri iletişim kanallarına yönlendirilmektedirler.

Fakat internet kanalı ile ney almak ile atölyeden bizzat gidip ney almak arasında oldukça büyük farklar vardır. Öncelikle internet odaklı ney satışlarında tüketici ve üretici arasındaki doğrudan ilişkiler azalma eğilimindedir. Zira süreç içerisindeki rol alan aktörler diğeri için neredeyse görünmez kılınır. Benim deneyimlerime göre taraflar herhangi bir problem yaşamadıkça iletişime geçmezler. Dolayısıyla mübadele sonucunda ne neyi alan kişi Marx'ın ifade ettiği metanın üretim ve dolaşım alanlarından haberdar olur, ne de neyi üretip satan yapımcı neyi üfleyen kişinin kullanım alanında elde ettiği deneyimi sorgular. Ancak ney atölyesinden ney satın almaya gidildiğinde üretici ve tüketici arasında bu tip bir kopukluk gerçekleşmez. Ney atölyesine gidildiğinde bizzat üretici usta ile tanışılır, onun üretim koşulları, emeği gözlemlenir ve onun hayatı ve mesleğini sürdürürken kullandığı değerler yakinen deneyimlenir. Alıcı ve satıcı arasındaki bu tanışıklık mübadele sürecini ve onun haricinde kalan bütün ilişkiyi etkiler. Dolayısıyla ney atölyesinde gerçekleşen alışverişin odağındaki ney çalgısının fetiş karakteri kazanmış kapitalist bir meta olduğu söylenemez.

Öte yandan ney zaman zaman mübadele sürecinde meta vasfı kazansa da neyi diğer metaların çoğu gibi seri üretim modeliyle üretmek mümkün değildir.[3] Neyin üretimi

[3] Bu yaklaşım sadece kamıştan yapılan neyler için geçerlidir. Piyasada ayrıca plastikten yapılma neyler de satılmaktadır. Bu tip neylerin üretimi pekala seri üretim marifetiyle gerçekleştirilebilir.

halen büyük oranda butik üretim modeliyle çalışan ney ustaları tarafından gerçekleştirilmektedir. Kıyas üzerinde gitmek gerekirse seri üretim bir elektrik gitarın tasarımı Amerika'da, üretimi Endonezya'da satışı İzmir'de gerçekleşebilir. Oysa ney atölyelerinde üretilen neyler çoğunlukla aynı ortamda üretilmekte ve satılmaktadırlar. Ayrıca ney üretiminde kimi çalgılarda olduğu gibi bir otomasyon da söz konusu değildir. Bunun temel nedeni neyin ana hammaddesi olan kamışın istenilen ölçülerde üretilememesidir. Dolayısıyla her kamış için özgün ölçüler kullanılmakta, standardizasyon yapılamamaktadır.

Sonuç olarak ney çalgısının kültürel mirası ve teknik olanakları kendine has bir değer rejimi geliştirmesine vesile olmuştur. Türkiye'deki herhangi bir ticaret sahasında egemen olan kapitalist değer rejimi ile ney camiasında egemen olan değer rejimi arasında çarpıcı farklar vardır. Bu nedenle ney camiası içerisindeki toplumsal pratikleri günümüz Türkiye toplumundaki egemen değer anlayışıyla tam olarak anlamak mümkün değildir. Örneğin pasaral bir karşılık talep etmeksizin bir ney ustasının çırağına ney hediye etmesi ya da bir neyzenin dost meclisinde sadece içinden geldiği için ney üflemesi gibi eylemler ekonomik anlamdaki değer tarifi içerisinde ifade edilemez. Bunun nedeni farklı değer sistemleri içerisindeki değer tanımlarının kendi bağlamları içerisinde karşılık bulmasıdır. Ney ustasının öğrencisine, neyzenin dostlarına bilabedel sunduğu şey toplumsal ilişkiler içerisinde değerini bulmaktadır. Oysa burjuva toplumuna özgü rasyonel tercihler yapan "ekonomik insan" tarifine göre ney ustasının ve neyzenin eylemleri bütünüyle insan doğasına aykırı ve irrasyonel davranışlardır.

Peki öyleyse ney etrafında yapılanan yaşam içerisinde temel değer ölçütü nedir? Ney camiası içerisindeki herhangi bir mübadelenin toplumsal gönüllülük esasıyla mı yoksa parasal mübadele amacıyla mı yapıldığını mutlak şekilde saptamak müdür? Bu soruları mutlak cevaplarla açıklığa kavuşturmak ne yazık ki kolay bir şey değildir. Zira bu noktadaki temel problem değer kavramını nereden ele alacağımıza yönelik muğlaklıktır. Antropolojik, iktisadi, sosyolojik ve yapısalcı değer teorileri farklı toplumsal durumları açıklamak üzere geliştirilmişlerdir. Fakat, bütün insanlık hallerini açıklamaya muktedir tek bir konvansiyonel değer teorisi söz konusu değildir. Değer, bağlı

olduğu geniş anlamsal bütünlük içerisinde karşılığını bulur. Sahlins'e göre değer, bir şeyin fiyatına, anlamına, yahut genel olarak insanların ahlaken veya parasal olarak kıymetli gördüğü şeylere (ve eylemlere) işaret edebilir (aktaran Graber, 2015:36).

Bu çalışmanın temel amacı sosyolojik, antropolojik, ekonomik ve yapısalcı değer teorilerinin yaklaşımlarını ve çalgı etnografisine yönelik literatürü kullanarak ney etrafında örgütlenen toplumsal bütünün kendi içerisindeki maddi kültürünü değer sistemi üzerinden anlamaya çalışmaktır. Bu anlamda çalışmanın temel problemi neyin üretim ve mübadelesi süreçlerinde geçerli olan değer ve norm anlayışlarının sıradan bir metanın mübadelesinden farklı olup olmadığını araştırmak olarak belirlenmiştir.

Ne var ki ney çalgısının etnografisine odaklanan ve çalışmamıza örnek teşkil edecek olan çalışmaların sayısı oldukça azdır. Alandaki en kapsamlı çalışma Banu Şenay'ın *Musical Ethics and Islam* (Şenay, 2020) isimli kitabıdır. Şenay bu kitapta günümüz ney meşkindeki eğitim metodolojisini ve bir neyzenin nasıl yetiştiğini mercek altına almış, bu kapsamda kamış kesicilerini, müzik stüdyolarını, ney eğitim atölyelerini ziyaret ederek çeşitli gözlemler yapmış ve görüşmelerde bulunmuştur. Ülkemizde yapılan çalışmalar ise çoğunlukla neyin teknik ve estetik yönüne odaklanılmıştır. Benim tespit ettiğim kadarıyla neyi merkeze alan Türkiye'deki tek etnografik yayın Muhammed Said Alkış'ın "Şanlıurfa'daki Ney Yapım, Bakım ve Onarım Atölyelerinin Dünü Bugünü ve Yarını" isimli yüksek lisans tezidir. Alkış bu tezinde Şanlıurfa'daki ney yapım atölyelerinin tespitini yapmış ve ney çalgısının üretim ve kullanım sürecinde deneyimlenen süreçleri emik ve etik yaklaşımlarla değerlendirmiştir. Ancak bu iki araştırma da ney çalgısının değer rejimini analiz etmeye odaklanmamıştır. Değer teorileri bağlamında ney çalgısının etrafında şekillenen kültürel pratikleri analiz eden bir çalışma söz konusu değildir.

Bu çalışmada alandaki bu eksiği doldurmak üzere İzmir'deki iki ney üreticisi ve bir neyzen ile görüşmeler yapılmış, gözlem ve görüşme yoluyla elde edilen etnografik veriler değer teorileri, maddi kültür teorileri ve teknoloji ve kültür ilişkisine odaklanan literatür marifetiyle analiz edilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde değer teorileri kapsamında kullanılacak olan temel kavramlar incelenmeye alınmış, ardından sırasıyla antropolojik, sosyolojik, yapısalcı, ekonomik değer teorileri, maddi kültür kavramı ve teknoloji kültür ilişkisi anlatılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise ilk olarak dünyada ve Türkiye'de organoloji çalışmalarına değinilmiş, ardından ney çalgısının tarihsel gelişimi, teknik özellikleri, kültürel olarak üstlendiği roller ve metalaşma süreci ele alınmıştır. İkinci bölümün devamında ise geleneksel Osmanlı-Türk müziğinin tarihi anlatılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise İzmir'deki ney atölyelerinin yaşam kültürü; ney yapımcılarının mesleki değer yaklaşımları, üretim araçları, modelleri ve teknikleri üzerinde durulmuş ve neyin satışı, kullanım ve mübadele değeri, ikinci el piyasası, kişiye özel üretimi ve ney üreticilerinin markalaşması değer teorileri, maddi kültür ve teknoloji kültür ilişkisi bağlamında analiz edilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın sonuç bölümünde ise yapılan araştırmanın değerlendirilmesine yer verilmektedir.

1. BÖLÜM

DEĞER VE MADDİ KÜLTÜR TEORİLERİ

1. BÖLÜM
DEĞER VE MADDİ KÜLTÜR TEORİLERİ

1.1. Değer, Değerin Ölçütü, Meta Üzerine

Değer kavramı söz konusu olduğunda konvansiyonel bir teorinin izinden gitmek mümkün değildir. Graber, yakın dönemdeki literatürde sistematik bir değer teorisi bulmanın oldukça zor olduğunu belirtmiştir. Ona göre "değer" terimi kullanıldığında yararlanılan teorik bütünün ne olduğunu anlamak genellikle güçtür (Graber, 2015:17). Söz konusu muğlaklığın altında değer olgusunu belirli sınırlar etrafında konsolide eden temel bir beşeri bilimler yaklaşımının oluşmamış olması yatar. Değer, farklı disiplinlerin çatısı altında farklı kıstaslarla ve disipline özgü terimlerle ve yaklaşımlarla ifade edilmiştir. Bu sebeple değer hakkında sistematik şekilde tartışmamızı sağlayan sosyolojik, ekonomik ve yapısal-dilbilimsel yaklaşımlara geçmeden evvel, bu çalışma boyunca sıkça kullanacağımız meta ve değer kavramlarının ve bu kavramlar etrafında şekillenen diğer kavramların üzerinde durmamız gerekir.

İlyenkov'a göre, "genel olarak değer soyutlamasının ve bu soyutlamayı temsil eden sözün tarihi, mübadele ilişkileri kadar eskidir. Her dönemin tüccar ve köylüleri, satın alınabilen ve satılabilen, satıldığında bir şey eden ya da bir şeye değen her şey için değer ya da ederi kullanmıştır" (aktaran Yaman, 2019:25). Yaman'ın verdiği bilgiye göre eski Yunan dilindeki *axia* sözcüğü değer anlamına gelmektedir. Bir tartıda tartılma tabirinden türeyen değer anlamındaki *axia* sözcüğü, ücretler ve bedel anlamına geldiği gibi aynı zamanda değerli bulmak, kıymet vermek, gerek duymak gibi fiillere kaynak olmuştur. Ayrıca değerlendirme, gereklilik, yargıda bulunma, bedel anlamlarına gelen kelimeler de *axia* üzerinden türetilmiştir. (Yaman, 2019:25-26)

Türkçedeki değer sözcüğü ise, Yaman'ın yaptığı özete göre pay, hisse, kıymet anlamlarına gelen eski Türkçe tegir sözcüğünden türetilmiştir. Tegirin kökeni ise ulaşmak, erişmek, yetişmek, eşdeğer olmak anlamındaki teg fiilinden gelmektedir

(Yaman, 2019:25-26). Tegir, aynı zamanda denkleşmek, eşleşmek, yerine geçmek anlamına gelen tegiş sözcüğü ile aynı kökene sahiptir. Mübadele ise değer sözcüğü ile aynı bağlamda kullanılan başka bir sözcüktür. Bedel sözcüğünden türetilen mübadele esasında Arapçadaki mübādala sözcüğünün uyarlamasıdır. Bu sözcük değiş tokuş etme, bedeliyle değiştirme anlamına gelir. Ancak mübadele bir yabancı ile yapılan karşılıklı alıp verme işlemi için kullanılır. Bu durum kelimenin İngilizce karşılığı olan *exchange* için de geçerlidir (Yaman, 2019:37-38). Başka bir deyişle mübadele sözcüğü ilk haliyle dostlar arasındaki ikram ve armağanlaşma bağlamında bir anlam içermez.

Peki birbirini tam olarak tanımayan, ortak sosyal gruplardan olmayan insanlar değiş tokuş edeceği şeylerin bedelini hangi ölçüte göre belirler? Mübadelenin ana koşulu değiş tokuşu yapan tarafların mutabık kalmasıdır. Fakat bunun için gereken ortak ölçütün ne olduğunu belirlemek tarih boyunca oldukça zor bir iş olmuştur. Etimolojisinde görüldüğü üzere, değer, nesnelerin bir niteliğidir; bir niteliği de ancak nicelikle beraber düşünebileceğimize göre, değer kavrayışı, ölçmeyi ve karşılaştırmayı içinde saklı tutar (Yaman, 2019:25-27). Fakat değer kavrayışının ne olduğuna göre ortak ölçü değişiklik gösterir. Şeylerin ortak paydası bir yaklaşımda mana ve anlam iken diğerinde emek ya da mübadele değeri olabilir. Aynı değer teriminin kendisi gibi değerin ortak ölçüsünün ne olduğu da muğlaktır.

Meta sözcüğünü incelemeye aldığımızda ise muğlaklık ortadan kalkar. Yaman, meta kelimesinin izini metanın İngilizce karşılığı olan *commodity* kelimesi üzerinden sürer. Yaman'ın verdiği özete göre *commodity* bir kolaylık yahut bunu sağlayan şey anlamındadır. Kelimenin kökeni fayda, yarar anlamına gelen Fransızcadaki *commodité* kelimesine dayanır. *Commodité* sözcüğü ise uygunluk, elverişlilik, kullanışlılık anlamlarını içeren latince *commoditatem* sözcüğü ile ilişkilidir. Bunun kökeni ise münasip, uygun, tatminkâr, kullanışlı anlamlarına gelen *commodus* sözcüğüdür. *Commodus* kelimesi içerisindeki modus ise ölçüm, usul anlamına gelen bir köktür. Yaman'ın ifadesine göre zaten *commodity* kelimesinin taşıdığı anlamlardan bir diğeri ise uygun bir ölçüdür. Commodus kelimesinden türetilen bir diğer kelimesi ise *commodāre*

fiilidir. Ayarlama, hizmet edecek hale getirme anlamına gelen bu sözcük meta kelimesinin çağrışımlarını sağlayan kökenlerden bir diğeridir (Yaman, 2019:16).

Bugün değer kelimesinin farklı disiplinlerdeki tariflerine baktığımız zaman, meta kelimesinin etimolojik kökeni üzerinden ilişkilendirildiği anlamlardan bazılarını halen taşıdığı görülebilir. Ne var ki günümüzde meta dendiğinde aklımıza metanın etimolojik kökenindeki anlamlardan çok etrafımızı saran mal ve hizmetler gelir. Bu mal ve hizmetler, meta kelimesinin kökeninde yer alan anlamlarla ilişkilidir. Metalar; kullanıma uygun ve elverişli, tatmin, fayda ve yarar sağlayan; tüketilebilecek ölçülerde arz edilen şeylerdir. Fakat bu tanımların hepsi meta olmayan şeyler için de söylenebilir. Mesela evde pişen bir tencere yemek için de bu yazdıklarımızın hepsini sayabiliriz. Ancak evde pişen yemek meta olarak tanımlanmaz. Öyleyse metayı meta yapan şey nedir?

Dışarıdan bakıldığında bir şeyin meta olup olmadığını anlamak mümkün olmayabilir. Onun meta mı yoksa ikram mı olduğunu anlamak için onun hangi bağlam içerisinde ne şekilde yer aldığına bakmak gerekir. Mesleği aşçılık olan bir annenin evinde ailesi için yaptığı yemek ile iş yerinde müşteriye yaptığı yemek aynı elden çıkmasına rağmen ayrı şekillerde sınıflanır. Evdeki yemek aile içi beslenme ihtiyacını karşılamak üzere gönüllülük esasıyla ortaya konmuştur. Annenin yemeği yapmak üzere üstlendiği emek ve maddi yük ise aile içi ilişkiler içerisinde anlamını ve değerini bulan bir şeydir. Yemek artık sadece yemek değildir, aile içi dayanışmada üstlenilen bir sorumluluktur. Dolayısıyla yemek aile içi ilişkilerin bir parçası haline gelir. Ancak aşçı anne yemek yapma becerisini evde değil de restoranda kullandığı zaman ortaya çıkan yemek meta karakteri taşır. Artık annenin emeği sonucunda üretilen şey başka bir meta ile mübadele edilmek üzere üretilen bir metadır. Her ne kadar evdeki yemekle aynı şekilde koksa ve gözükse de; ya da mübadele sonrası aşçı ile yemeği yiyen müşteriler arasında karşılıklı iletişim kurulsa da yemek artık meta haline gelmiştir. Onun niteliğini belirleyen onu tanımlarken kullandığımız değer ölçüsüdür. Yemeğin değer ölçütünü aile içindeki ilişkiler belirlerken, restoranda piyasa dinamikleri belirler. İki türlü yaklaşımda da değer yemeğe içkin değildir. Değeri şeye toplum atfeder.

Marx'a göre, "meta elbette taşıdığı özelliklerle şu ya da bu türden insan ihtiyaçlarını gideren dışsal bir nesne, bir şeydir" (aktaran Öztürk, 2019:104). Fakat ihtiyaçlarımızı güven ağlarına dayalı toplumsal ilişkilerden çok kapitalist düzene bağlı piyasa kanalıyla temin etmemiz sebebiyle ihtiyaçlarımızı gidermenin birinci koşulu onu satın almaktır. Öztürk'ün tarifiyle bir meta, insanların ihtiyaçlarını karşılasın diye değil, satılsın diye üretilir (Öztürk, 2019:104). Peki satın alma arzusunu tetikleyen metaya ait temel unsurlar nelerdir

1.2. Kullanım Değeri, Değişim Değeri, Metanın Fetiş Karakteri ve Artı Değer Üzerine

Metaların da aynı meta olmayan şeyler gibi kendine has bir keramete sahip olduğundan bahsedilebilir. Bu konudaki en eski teorilerden birisini Aristo ortaya atmıştır. Yaman'a göre Aristo için ürünlerin iki tür kullanımı vardır; biri o nesnenin kendi tabiatından gelen kullanımıdır, diğeri ise mübadele ilişkisinde kullanılmasıdır (aktaran Yaman, 2019:64). Aristo'dan sonra uzun süre gündeme gelmeyen bu yaklaşımı 19. asırda Marx tarafından tekrar gündeme getirilmiştir Marx'ın meta çözümlemesine göre,

> "Kullanım değeri, metanın bizim için faydasından, işe yararlığından kaynaklanır —ki bu yararın olanağı da sınırı da metanın fiziksel özellikleri tarafından belirlenmiştir. Kullanım değeri, yalnızca nesnenin [ve eylemin] belirli bir insani ihtiyacı karşıladığı somut bir kullanım veya tüketim anında hayata geçer. Yani, kullanım, bir metanın değerinin nitel yönünü ifade eder".[4]

Aristo'nun ortaya attığı bu iki kavramı ileri bir noktaya taşıyan Marx, aynı zamanda Arsito'nun kendi değer teorisinde ortaya attığı ancak cevaplamadığı değerin ortak paydası/ölçütü nedir sorusuna da cevap aramıştır. Nesnelerin iki tür kullanım değeri olduğunu ve bunların kullanım ve mübadele değeri olduğunu ortaya koyan Aristo, iki ürünü eşdeğer olarak yazabilmek için ortak bir ölçüyle ölçülmeleri gerektiği üzerinde durmuştur (aktaran Yaman, 2019:64). Ne var ki Aristo'dan sonra yaklaşık iki bin yıl boyunca yeni bir eksene kaymayan bu tartışmayı kapitalist sistemi açıklamaya çalışan

[4] https://manifold.press/bir-deger-yazgisi-uzerine-marx-tan-gunumuze-kullanim-degeri

Ricardo ve Marx tekrar gündeme getirmiştir. Piyasada el değiştiren çeşitli malların, ortak ve değişmez değer ölçütünü arayan Ricardo'ya göre belirli istisnalar dışında mallarda kullanılan emek miktarı onların birbiriyle olan değişim oranını belirlemektedir (Skousen, 2009:117).[5] Tüm üretim alanlarını birbirine bağlayan ortak bir faktör araştıran Ricardo, bütün sektörlerinin ortak paydasının emek olduğunu tespit etmiştir (Barber, 2007:102). Marx ise Ricardo'nun emek yaklaşımını daha geniş bir perspektiften ele almıştır. Emeği sadece bir üretim girdisi olarak değerlendirmeyen Marx, modern toplumun deviniminin iktisadi yasasını ortaya çıkarmak adına kapitalist üretim tarzı içerisindeki emek ve meta ilişkisini yapısal bir yaklaşımla analize soyunmuştur. Giddens'ın yorumuna göre Marx, kapitalizmi hem ekonomik bir girişim biçimi, hem de kurumları ekonomik örgütlenme yaklaşımıyla yapılandıran bir toplum biçimi olarak görmüştür (Giddens, 2020:40). Keskin bir biçimde birtakım şeylerin üretilmesi ve satılması üzerine kurgulanan bu sistemde değerin ortak paydası Marx için aynı Ricardo'da olduğu gibi emektir. Ancak Marx, Ricardo'dan farklı olarak emeğin bağlamını daha sosyolojik bir yerden ifade etmeye gayret etmiştir. Ona göre değişim değerinin egemen olduğu bir toplumda, sermayenin emekle eşitsiz ilişkisinin gerçek toplumsal temelleri gizlenmiştir. Marx için bunu sağlayan en temel unsur metaların emeğin toplumsal karakterini gizleyen esrarengiz niteliğidir. Metalar, insanlar arasındaki ilişkilerin, şeylerin özellikleri olarak görünmesine neden olur. Çünkü insan faaliyetleri, giderek değişim değerinin dışsal dayatmalarına bağımlı hale gelmektedir (Singlewood, 74:2014). Bu durumu sağlayan metaların gizemli gücünü Marx, metaların fetiş karakteri olarak ifade eder. Marx'ın değer teorisine göre metaların kıymetini onun üretimine harcanan insan emeği belirlemektedir, fakat emeğe dair her şey, meta pazarda el değiştirilirken unutulur. Bunun sonucunda da metanın değerinin kendisine içkin olduğu sanrısı ortaya çıkar (Graber, 2015:53). Oysa metaya değerini atfeden insanlardır. Marx'a göre metaların fetiş karakteri neticesinde insanlar arasındaki ilişkilerin yerine şeyler arasındaki ilişkiler geçmiş; üreticiler arasındaki

[5] Ricardo, malların değişmez ölçütünün emek olduğunu belirtmiştir. Ancak bu yaklaşımın mevcut yaklaşımlar arasında akla en yatkın olanı olduğunu ama tamamen doğru olmadığını özellikle vurgulamıştır. Dolayısıyla Ricardoya göre emek, malların mübadelesinde etkili olan tek şey değildir ama en geçerli olan unsurdur (Skousen, 2009:117).

ilişkiler emek ürünlerinin toplumsal bir ilişkisi biçimini almıştır (aktaran Yaman, 2019:18). Böylece metanın sadece alınıp satılan bir şey olarak düşünülmüş, onun arkasında insan emeği ve ilişkileri yok sayılmış ve meta fetişleşmiştir (Mardin, 2018:36).

Metanın fetişleşmesi ile ilgili olarak Marx'ın üzerinde durduğu bir diğer konu ise yabancılaşmadır. Marx'a göre, kapitalist üretim tarzında birey, var olabilmek için emeğini üretim sürecinin bir parçası yapmak zorundadır. Bu ilişki ise yabancılaşma sürecini yaratır. Bu ilişkinin temelindeyse emeğin nesnelleştirilmesi vardır (Arthur'dan aktaran Şeker, 2021:128). Marx, yabancılaşma sürecini insanın kendi emeğine yabancılaşması, üretim sürecinde bulunduğu metaya yabancılaşması, üretim sürecinin içerisinde birlikte bir bütünün parçası olduğu topluma yabancılaşması ve insanın kendi türüne yabancılaşması olarak dört farklı başlık altında inceler (Ollman'dan aktaran Şeker, 2021:128).

Emeğin sömürülmesi konusunda Marx'ın ortaya attığı bir diğer kavram ise artı değerdir. Marx'a göre tüm tüketim mallarını, gerekse üretimde kullanılan her türlü üretim aracını (yani, sermayeyi veya yatırım mallarını) işçiler yaratmaktadır; kapitalistler (ve toprak sahipleri) ise tümü emek tarafından yaratılan değerin 'önemli bir kısmına' el koymaktadırlar. Emekçi olmayan, yani sermaye ve toprak gibi üretim araçlarına sahip olan sınıfların el koyduğu 'değerin önemli bir kısmını Marx 'artı değer' (*surplus value*) olarak kavramlaştırmıştır (Şenses 2017:74). Artı değer yaklaşımına göre Marx, emeği üç ayrı grupta değerlendirmiştir:

> "i. Üretken olmayan emek: Bülbül gibi şakıyan şarkıcı şarkısını para karşılığında satan bir ücretli işçidir. (Örneğin şarkıcı şarkısını aynen bir terzi gibi kapitalistin evinde ücret karşılığı icra ediyordur, bir parti ve eğlencede.)
>
> ii. Üretken olan emek: Şarkıcı para kazanmak için ona şarkı söyleten bir girişimci tarafından işe alınmıştır.
>
> iii. Ne üretken ne de üretken olmayan emek: Şarkıcı şarkısını para karşılığında satan bir meta taciridir. (Örneğin şarkıcı şarkısını kendi hesabına verdiği konserler vasıtasıyla satıyordur.)" (Gedik, 2018:157).

Metaların emeği ve insan ilişkilerini gizleyen doğası aynı zamanda onların kullanım değerini de etkiler. Önceden belirttiğimiz gibi kullanım değeri, Marx için fayda ve işe yararlılık ile ilgilidir. Ona göre metanın kullanım değerini onun asli işlevi, nitelikleri ile ilgilidir. Ne var ki mübadele değerinin baskın geldiği piyasa dinamiklerinde kullanım değeri, metanın mübadele değerini arttırmak üzere yeniden yapılandırılmıştır. Böylece kullanım değerini belirleyen metanın asli işlevinin kullanım değerindeki payı azalmaya başlamış ve kullanım değeri tarifi metaya sonradan yüklenen yanal işlev ve niteliklerle yeniden yapılandırılmıştır. Adorno, bu durumu şu şekilde ifade eder,

> "Mübadele değerinin hâkimiyeti bir kez ürünlerin orijinal kullanım değerlerine dair belleği yok etmeyi başardığında, meta ikincil (...) bir kullanım değeri üstlenmeye hazır hâle gelir. Böylece metalar zengin çeşitlilik arz eden kültürel çağrışım ve yanılsamaları üzerlerine giyecek serbestiye kavuşurlar." [6]

Adorno'nun belirttiği gibi metalar artık sadece asli kullanım amacı için üretilmemektedir. Onun yanal işlevlerinin kullanım değeri içerisindeki payı artmıştır. Örnek üzerinden gitmek gerekirse, asli kullanım amacı engebeli arazide yol almak olan jip tipi açık arazi araçlarını pekala sadece şehir içindeki yollarda görmek oldukça yaygın bir durumdur. Şehir içerisinde kullanılan arazi aracının amacı artık sürücüsüne engebeli yollarda kolayca gitme imkânı sağlamak değildir. Aracın maliği, arazi aracının sahip olduğu güçlülük, dayanıklılık, dirayet gibi niteliklere sahip olduğunu kendisine ve başkalarına ispat etmek üzere arabasını kullanır. Benzer şekilde pek çok mutfak gereci esasında asli kullanım amacından ziyade dekoratif amaçla mutfakta yer alır. Portakal sıkacağı, yoğurt mayalama makinası, şarap soğutucu gibi ürünlerin esas amacı belirli bir yaşam biçimini, tarzını, zevkini ifşa etmektir. İki örnekte de görüldüğü üzere metaların kullanım değerleri asli işlevlerinden bağımsız olarak yeniden kurgulanmaktadır. Bunu mümkün kılan şey, metaların kullanım amaçlarının yeniden tanımlanabilir olmasıdır. [7]

---

[6] https://manifold.press/bir-deger-yazgisi-uzerine-marx-tan-gunumuze-kullanim-degeri

[7] Wolfgang Fritz Haug, metaların kullanım değeri üzerinden edindiği bu yeni işlevi meta estetiği olarak tanımlar. Ona göre meta estetiği, metanın aktüel, fiziksel niteliği (onun gerçek kullanım değeri) ile temsili özellikleri (kullanım değerinin görünümü) arasında ortaya çıkan bir yarılmanın sonucu olarak doğmuştur. (...) Kullanım değerine yönelik başlangıçtaki bu arzu bir alışveriş işlemi için ön koşuldur. Ne var ki, alıcı ve satıcının buluştuğu bu mübadele anında —ki, bu somut koşullarda yüz yüze gerçekleşebileceği gibi,

Şimdiye kadar değeri, değerin ölçütünü, metayı ve kullanım değeri ve mübadele değeri ilişkisini ele aldık. Ancak her değer yargısının oldukça değişken bir unsur olduğunu unutmamak gerekir. Ele alınan topluluğun neyi hangi bağlamda ne şekilde mübadele ettiğine bağlı olarak tarifler değişmektedir. Bu nedenle değer terimi göreceli, muğlak bir doğaya sahiptir. Sahlins'in tarifine göre değer, bir şeyin fiyatına da, anlamına da, yahut genel olarak insanların ahlaken veya parasal olarak kıymeytli gördükleri şeylere de işaret edebilir (aktaran Graber, 2015:36). Aşçılık mesleğini icra eden anne örneğine tekrar dönersek, annenin yaptığı yemeğin evdeki ve işteki işlevleri, anlamları, değerlenme biçimleri değişiktir. Aşçı annenin yaptığı yemek, işyerinde para üzerinden karşılık bulurken, evde ahlaki bir duygusal örüntü üzerinden değerini kazanır. İki türlü de yemeğe bir tür anlam ve değer atfedilir. Ancak bu anlam ve değeri atfeden insanların motivasyonları ve birbiriyle olan ilişkileri oldukça farklıdır. Dolayısıyla bir şeyin meta olarak sahip olduğu emek-mübadele değeri kadar onun sosyal ilişkilerde üstlendiği değerden de bahsedilmesi gerekir. Turner'a göre,

> "çoğu toplumun üyelerinin günlük yaşamlarında elde edip biriktirmeye uğraştığı değerler nihayetinde kendi toplumsal sistemlerinde yaşamları için gereken maddi ve sosyal kaynakları üretme; bu üretici faaliyetleri birbirlerine bağımlı sistemler oluşturacak şekilde koordine etme; böylece belirli değerler ve anlamlar kazanma; ve son olarak bu koordinasyonun biçimlerini yeniden üretmeyi kapasitelerinin somut biçimde gerçekleşmesinin simgesel bir ifadesidir" (aktaran Graber, 2015:132).

Bu tezin konusu dahilince ele alacağımız ney kültürü içerisindeki insanlar da aynı diğer bütün insanlar gibi Turner'ın belirttiği şekilde kendi toplumsal sistemleri içerisinde yaşamları için gereken maddi ve sosyal kaynakları üretmektedirler. Bunu

---

potansiyel alıcının bir kataloğun sayfalarını incelemesinde olduğu gibi hayali bir düzlemde de olabilir— meta henüz alıcı nezdinde bir kullanım değerine tahvil edilmemiştir. O sadece, henüz gerçekleşmemiş olan bir kullanım değeri vaadidir. Bu noktadan sonra, kullanım değerine dönük bir ilginin tekrar yüzeye çıktığı ikinci durum metanın satın alındığı ve tüketici tarafından kullanıma sokulduğu andır. Aslında, bu, metanın kullanım değerinin belli bir kapasite ile hayata geçtiği ilk durumdur. İşte Haug'a göre bu iki an arasındaki uyuşmazlık kapitalist toplumlarda mübadele olgusunu karakterize eder. Buna göre, meta estetiği, tasarım, reklamcılık ve diğer faaliyet alanlarının söz konusu uyuşmazlığı meta bedeni ile çakıştırma yönündeki ortak çabasına verilen isimdir. (Kaynak: https://manifold.press/bir-deger-yazgisi-uzerine-marx-tan-gunumuze-kullanim-degeri)

yaparken geleneksel ya da güncel veya iktisadi, sosyolojik, yapısalcı değer sistemlerini takip ederler ve o sistemleri kendi yaşam çizgileri etrafında yeniden yapılandırırlar. Bu sebeple neyin dahil olduğu bağlamlar içerisinde üstlendiği anlamları farklı değer rejimleri içerisinde incelemek gerekir.

Bugüne kadar ortaya atılan teoriler ele alındığında değer hakkında üç büyük düşünce akımının ortaya çıktığı söylenebilir. Graber bu üç yaklaşımı şu şekilde özetler:

> "1- sosyolojik anlamdaki 'değerler': insan yaşamında neyin en nihayetinde iyi, uygun veya arzu edilir olduğuna yönelik anlayışlar
>
> 2- ekonomik anlamdaki 'değer': özellikle de başkalarının onları elde etmek için ne kadar değerinden vazgeçmeye razı olduklarına bakarak ölçüldüğü, haliyle nesnelerin ne derece arzu edildiği
>
> 3- Ferdinand De Saussure'ün (1966) yapısal dilbilimine kadar uzanan ve basitçe 'anlamda farklılık' diye açıklanabilecek dilbilimsel anlamdaki 'değer' " (Graber, 2015:17).

Şimdi sırasıyla değer hakkında konuşmamızı sağlayan bu üç değer teorisi yaklaşımını teker teker ele alalım.

1.3. Sosyolojik Değer ve Yapısalcı Değer Teorileri

Owens'ın tespitine göre, değer kavrayışımızın toplumsal ilişkilerden ekonomik alana doğru genişlemiş olması muhtemeldir (aktaran Yaman, 2019:27). Bir varlık veya eylem olması farketmeksizin bütün "şeyler", sosyal yaşam içerisinde mübadele değerinin ötesinde anlamlar kazanabilirler. Bu sebeple şeylere yüklenen değeri iktisadi bir perspektifte anlamaya çalıştığımız zaman, değerin insani eksende üstlendiği karşılığı ıskalamış oluruz. Çünkü değer kültürel bir üründür; öznel anlayış ve değerlendirme yoluyla üretilir ve en önemlisi köklerini belirli bir dünya görüşünden alır ve onun üzerine gelişim sağlar (Beamish, 2009:5176). Fakat neyin ne sebeple ne kadar değerli olduğu, baz alınan toplumun değer kavrayışına göre değişiklik göstermektedir. Bu nedenle değerin çoğulluğu ve göreliliği üzerinde durmak gerekir.

Sosyolojik anlamda değer tarif edilirken tekil bir değerden değil, farklı farklı değerlerden bahsedilir ve değerler başlığı normlar ile bütünleşik olarak açıklanır. Moss, Susman, Alwin'in yaklaşımına göre, "değerler ve normlar, insanları içinde yaşadıkları dünyaya yönlendirmek/alıştırmak için duygusal ve bilişsel unsurları bir araya getiren değerlendirici inançlardır. (...) Onaylama ya da onaylamamaya ilişkin bilişsel inançları içerir" (2009:2828). Dolayısıyla bireylerin, toplulukların davranışlarını ve başkalarının davranışlarına karşı olan yargıyı da etkilerler. Fakat değerler ve normlar her ne kadar bütünleşik olarak ele alınsa da farklı tanımlara sahiptir.

Giordan'ın değerler yaklaşımına göre insanlar sadece fiziksel ihtiyaçlarını karşılamak üzere yaşamazlar. Bireysel ve kolektif düzeyde seçimler ve tercihler yaparak neyin iyi, arzulanır olduğuna veya insanı mutlu ettiğine dair değerler inşa ederler. Bu değerler ihtiyaçlara yönelik olarak geliştirilen kültürel cevaplardır. Bu nedenle gündelik hayatın ötesinde bir anlam dünyası oluşturulmasında ve kimliğin şekillenmesinde işlev üstlenirler. Ayrıca her ne kadar değerler kişiye özgü olsa da, bireyin değerleri sosyal ve kültürel bağlamının bir parçasıdır. Dolayısıyla kolektif yaşamın çeşitli boyutlarını düzenleyen semboller, yasalar ve ritüellerle yakından ilişkilidirler ve bireysel, toplumsal pratiklerin tutarlı bir şekilde bütünleşmesine yardımcı olurlar. Bireyin sahip olduğu değerlerin sosyokültürel zeminle kurduğu bu ilişki, bireysel ve toplumsal pratiklerin tutarlı bir şekilde bütünleşmesine yardımcı olur (Giordan, 2009:5176-5180).[8]

Norm ise değerden farklı olarak Marini'nin tarifine göre bir davranışın arzu edilebilirliğine ilişkin inancı değil, bir davranışın kabul edilebilirliğine ilişkin bir inancı ifade eder. Bir norm, bir davranışın doğru ya da yanlış, izin verilebilir ya da verilemez olarak görülme derecesini gösteren değerlendirici bir kriterdir. Dolayısıyla davranışsal bir kural olduğu için bir zorunluluk hissi yaratır. Belirli davranışsal bağlamlarda neyin

[8]Değerler konsepti tercih, usul/tavır, motivasyon, ihtiyaç ve amaç ile karıştırılmamalıdır. Her ne kadar değerler; tercih, usul/tavır, motivasyon, ihtiyaç ve amaç ile ilişkili olsa da değerin ayırt edici özelliği neyin arzulanır olduğuna yönelik inanca dayanmasıdır (Marini, 2009:2828-2829). Söz gelimi misafirperverlik toplumsal bazda ahleken olumlu karşılanan, arzulanan bir değerdir. Ancak misafire ikram edilecek çayın şekerli mi yoksa şekersiz mi olacağı bir değer değildir. Çayın şekerli olup olmayacağı meselesi tercih, usul, motivasyon, ihtiyaç veya amaç ile ilişkilendirilebilir; fakat asla değer vasfı taşımaz.

yapılması ya da yapılmaması gerektiğini gösterir. Bir değer belirli eylem ve durum türlerini kapsayan genel bir değerlendirme kriteri iken, bir norm doğrudan belirli eylem ve durum türleriyle bağlantılıdır. Örneğin, bir insanı öldürmek ahlaki değerler bağlamında yanlış bir davranış olarak görülürken idam, ötenazi, savaş gibi durumlarda öldürme eylemi kabul edilebilir bir norm haline gelir (Marini, 2009:2828-2829).

Değerler ve normların ortak özelliği ise bağlantılı oldukları sosyal sistemlerin kültürüyle ilişkili olarak şekillenmeleridir. Bireyler sosyalleşme yoluyla değer ve normların farkına varırlar ve bunları içselleştirirler (Marini, 2009:2836-2837). Böylece belirli bir topluluğun neleri arzuladığı ve arzuladıkları şeyleri elde etmek üzere hangi davranışları uygun sayıp saymadığına yönelik bir çerçeve ortaya çıkar. Ancak bu yaklaşım her ne kadar spesifik bir birey veya toplum özelinde açıklayıcı olsa da farklı toplumlar arasındaki değer sistemlerinin neden farklılık gösterdiğini bize açıklamaz. Bu noktada değerlerin her kültürde değişik şekilde yapılanmasını sağlayan temel insani motivasyonun, yani arzunun izini sürmek gerekir.

Değerlerin göreceli olarak farklı toplumlar nezdinde nasıl yapılandığını belirleyen en temel şey, Clyde Kluckhohn'a göre arzudur. Antropoloji disiplini içerisinden değere yönelik ilk geniş kapsamlı saha araştırmasını yapan Kluckhohn, Amerika kıtasında farklı coğrafyalara konumlanmış beş ayrı topluluğu inceleyerek onların nasıl değer sistemleri inşa ettiğini anlamaya çalışmıştır. Graberin yaptığı özete göre Kluckhohn, değerleri insanların olası farklı davranış biçimleri arasında yaptığı seçimler üzerinde rol oynayan anlayışlar olarak tanımlamıştır. Arzunun merkeze alındığı bu yaklaşımda arzu, sadece insanların neyi istediğini değil, neyi istemesi gerektiğini de belirler. Değerler, hangi arzuların meşru ve faydalı olduğunu, hangilerinin olmadığını değerlendirme ölçütleridir (Graber, 2015:20). Arzuların duruma göre şekillendiğini vurgulayan Kluckhohn, farklı toplumların değer sistemlerini kıyaslayabilmek üzere değer yönelimleri kavramını ortaya atmıştır. Değer yönelimleri, insanın varoluşunun amaç ve gayesine yönelik kabuller, bilginin doğasına, insanların birbirinden ve tanrıdan bekleme hakkına sahip olduğu şeylere, tatmin ve hayal kırıklığını neyin oluşturduğuna dair varsayımlardır (aktaran Graber, 2015:21). Başka bir deyişle değerler, aynı kültür gibi bir

toplumun ortak paydasında soyut ve somut her şeyi bir arada tutan belirgin sistemlerdir. Bireyler ya da topluluklar için hayatın nasıl kavranacağına dair belirgin ve kabul görmüş hatlar oluştururlar. Toplumların yaşamı kavrayışlarını belirleyen değer sistemleri, onların kendi "anlam haritaları"[9] üzerinden şekillenir. Ancak Kluckhohn'a göre insanların hayatı kavrayış şekli sadece onların soyut yaşam felsefelerini yansıtmaz. Aynı zamanda değerler, insanların gerçek davranışlarını doğrudan etkileyen fikirleridir (aktaran Graber, 2015:20).

Ancak sosyolojik anlamdaki değerler yaklaşımı, kültürleri bir arada tutan simgeleri, sembolleri, örüntüleri, temaları, konseptleri sahada inceleyen bir disiplin olmanın ötesinde nihai bir değer teorisi ortaya koyamamıştır. Arzu edilenin ne olduğundan yola çıkarak kültürlere göre değer sistemleri inşa etmenin en temel açmazı, farklı kültürlerdeki değer yönelimlerini karşılaştırmalı yaklaşımla değerlendirecek ortak bir terminolojinin ve sistemin olmamasıdır. Graber'in yorumuna göre, Kluckhohn fikir sistemlerini karşılaştırmak istemişti; ancak fikirlerin uygun bir çerçevede bir araya gelip sistemlere dönüşmesini sağlayacak temel bir teorik modelden yoksundu (Graber, 2015:22). Dolayısıyla sosyolojik anlamda değerler yaklaşımı değere dair realitenin sadece bir kısmını aydınlatabilimiştir. Şimdi gelelim değere dair dilbilimsel bağlamdaki değer teorisine.

Dilbilimsel anlamda değerin izini sürmek üzere öncelikle yapısalcı teorinin temel unsurları üzerinde durmak gerekir. Yapısalcılık disiplini, daha en başta dilbilimsel çalışmalardan hareketle kurgulandığı için, bu iki yaklaşım büyük oranda iç içe geçmiştir. Smith ve Riley'nin anlatısına göre yapısalcıların temel inancı, toplumsal yaşamın

[9] Buradaki anlam haritaları ifadesi Şerif Mardin'in yaklaşımına sadık kalarak kullanılmıştır. Mardin'in tarifine göre anlam haritaları, "insanların toplumsal yaşamlarını belirleyen temel öğelerden biri, bu insanların içinde yaşadıkları toplumu algılama şekilleridir. Her insan kendi toplumu içindeki diğer kişilerle ve özellikle yakın olduğu gruplarla bir 'toplum haritası' paylaşır. Bu toplum içerisindeki insanlar böyle bir temel 'harita'dan hareket ettikleri için anlaşılabilirler ve içinde yaşadıkları toplumun gereklerini yerine getirirler. Fakat belleğimizde taşıdığımız bu 'toplum haritası' gerçek bir haritada olduğu gibi belirgin çizgilerle çizilmemiştir. 'Harita'nın taşıdığı anlamlar esnektir ve değişime –az veya çok– açık bir 'simge dağarcığı– yoluyla toplumdan insana, kuşaktan kuşağa geçer" (Mardin, 2018:19-20).

yüzeysel olduğu, ve fakat onun en derinlerinde yaşamı yapılandıran mekanizmaların olduğudur. Yapısalcılar, toplumsal yaşamın yüzeyinde gözüken şeylerin altındaki etkili ve örgütlü mekanizmaların izini sürerler (2007:147). "Yapısalcılığın temel ilkesi, gözlemlenebilir olan bir şeyin ancak temeldeki bir yapı ya da düzenle ilintili olduğu kadarıyla anlam taşıdığıdır" (Swingewood, 2010:321). Dolayısıyla yapısalcı yaklaşımda değerin izini sürmek üzere değere dair işaretlerin, kavramların, sembollerin izini sürmek, onların nasıl bir bütün içerisinde anlamını bulduğunu araştırmak gerekir. Dilbilimi, bu tarifte sözü geçen bütün unsurları barındırması ve onları bütüncül bir çerçevede anlamlandırmaya çalışması sebebiyle yapısalcılığın tetikleyicisi olmuştur.

Yapısalcılığın kurucusu olarak kabul edilen Saussure'ün tarifiyle dil, "kavramlar (şeyler ya da fikirler) ile bağlantılı akustik bir görüntüden (kelimeler, sesler) oluşur" (Smith, Riley, 2007:147). Fakat Saussure, bu tanımına ek olarak dili, onu taşıyan kollektif bütünün içine sistematik bir şekilde yerleştirmiştir. Saussure için "dil, kolektif bir temsili, somut dilin kullamını yönlendiren dilbilimsel kuralların soyut sistemini 'kolektif zihin ile dilsel grupların' ürünü olan formel ve tutarlı bir yapıyı oluşturuyordu". Sonuç olarak ona göre "konuşma ve iletişim, temeldeki bir dilbilimsel koda, sözel edimlere anlamlar kazandıran kolektif normlardan oluşan bir sisteme bağlıydı" (aktaran Swingewood, 2010:323). Başka bir deyişle bir nesnenin anlamını (değerini) anlamak için onun daha büyük bir sistemdeki yerini anlamak gerekir (Sahlins'ten akataran, Graber 2015:35).

Kelimelerin anlamı ve değeri arasındaki ilişkiyi kuran ilk yaklaşımı Evans-Pritchard ortaya atmıştır. Ona göre, değerler, kelimelerle ete kemiğe bürünmekte ve kelimeler aracılığıyla davranışları etkilemektedir. Saussure bu durumu ifade ederken her sözcüğün bir değeri olduğunu ancak bu değerin diğer sözcüklerin oluşturduğu bütün içinde belirlendiğini vurgular (Yaman, 2019:33). Dilbilimsel yaklaşımdaki anlamın ve değerin nasıl yapılandığı konusunda Saussure'ün ortaya attığı bir diğer yaklaşım ise dilin karşıtlıklar aracılığıyla işlemesidir. Burada kastedilen, sözcüklerin farklılıklar yapısı ile birbirine bağlanan işaretler ağının bir parçası olduğudur (aktaran Yaman, 2019:33). Şeyler, birbirinden ayrışmalarını sağlayan anlamlı faklılıklarla tanımlanır. Hiç bir şey, başka şeylerden yalıtılarak değerlendirilemez. Herhangi bir şeyi anlamak için öncelikle

bir tür total sistem saptamak gerekir (Graber, 2015:35). Yaman, dilin karşıtlıklar üzerinden işleyişini anlatırken kırmızı kelimesini ele alır. Onun anlatısına göre kırmızı öncelikle ışık tayfında bir dalga boyunu ifade eden rastgele bir sözcüktür. Diğer yandan ışık tayfındaki bu dalga boyu diğer dillerde başka bir sözcük ile ifade edilir. Fakat kırmızının ingilizce karşılığı olan *red*, İngilizcede komünistler anlamında kullanılırken Türkçede alevileri ifade etmek üzere kızıl sözcüğü kullanılır (Yaman, 2019:33). Dolayısıyla her dilbilimsel terimin değeri diğer bütün terimler karşısındaki durumundan gelir (Saussure'den aktaran Swingewood, 2010:323). İnsanlar, farklı bakış açılarından hareket ederek, farklı toplumsal güçlerle, kendi yorumlarını nesnelleştirerek farklı sonuçlara varırlar (Sahlins'ten aktaran Yaman, 2019:33). Ancak, farklar sadece şeylerin sadece birbirinden ayrışmasını sağlamaz. Dumont, farklılıklar üzerine inşa edilen anlatıyı değeri tarif ederken kullanır. Onun yaklaşımına göre "anlam kavramsal ayrımlar yapmaktan doğmaktadır. Kavramsal ayrımlar, tasnif edildikleri için hep bir değer unsuru içerirler (aktaran Graber, 2015:40). Özetle dilbilimsel teoride anlam ve değer arasında oldukça kuvvetli bir ilişki vardır.

Fakat dilbilmsel yaklaşımın parçayı bütünle ilişkilendirerek değerlendiren yapısı bir şeyin neden değerli olduğunu bize açıklamaz. Smith ve Riley'in ifade ettiği üzere yapısalcı yaklaşımlar, öznenin rolünü azaltma ve hatta yadsıma eğilimindedir. Yapısalcılıkta asıl odak, bireyin öznelliğini anlamak değil kültürel sistemin rolünü ve ne şekilde çalıştığını ortaya koymaktır (Smith ve Riley, 2007:147). Fakat konu bir şeyin diğerinden nasıl daha iyi –daha arzu edilir, tercih edilir, daha değerli– görüldüğünü anlamaya geldiğinde dilbilimsel değer analizi işimize yaramaz. Şimdi gelelim değere dair ekonomik bağlamdaki değer teorsine.

1.4. İktisadi Değer Teorileri

Sosyolojik anlamda değeri konu ederken değer kavrayışımızın toplumsal ilişkiler üzerinden ekonomik alana doğru genişlediği üzerinde durmuştuk. Ekonomik değer anlayışının ortaya çıkıp kendi sistemini oluşturması için belirli toplumsal koşulların oluşması gerekmiştir. Ekonomik değer anlayışının ortaya çıkmasını sanayi devriminin

doğuşu ve burjuvazi sınıfının yükselişi sağlamıştır. Değeri burjuva sınıfının çıkarları çerçevesinde tanımlayan bu ekol, burjuvaziye siyasi imtiyazların sağlandığı ve serbest girişim hakkının teşvik edildiği bir dönemde ortaya konmuştur. Değeri kapitalist piyasa ilişkileri içerisinden tarif eden ekonomik anlamdaki değer yaklaşımının merkezinde, rasyonel tercihler yaptığına inanılan "ekonomik insan" varsayımı vardır. Bu varsayımda ilginç şekilde sosyolojik değer tarifinde olduğu gibi arzulara vurgu yapıldığını görürüz. Ancak ekonomik değer anlayışında her toplumun farklı bir şeyleri arzulayacağına değil, her toplumun aynı şeyi arzulayacağına inanılır. Dolayısıyla ekonomik değer yaklaşımı oldukça sadeleştiricidir.

Ekonomik değer teorisine göre insanları sınırsız arzuları harekete geçirir (Graber, 2015:29). Fakat burada arzu, meta biçiminin emek ürününün genel biçimi halini aldığı toplum dinamiklerine göre şekillenmiştir. Metaların değer yönelimlerini belirlediği dünyadaki ekonomik insanların "kusursuz akılcılık, sınırsız bilişsel kapasite, bilgiye mükemmel erişim, dar bir yelpazede tutarlı ve sadece kendisiyle ilgilenen hedefleri olan ideal karar verme makineleri olduğunu ileri sürülür" [10]. Buna göre toplumu oluşturan her bir bireyin, en az çaba ve fedakârlık göstererek, mümkün olan en fazla şeyi elde etmeye çabaladığı kabul edilir (Yaman, 2019:31). İnsanların arzuları peşinde koşan rasyonel canlılar olduğu varsayımı dengeli işleyen bir "serbest piyasa" fikrini ortaya çıkarmıştır. Adam Smith'in ortaya attığı bu fikre göre serbest rekabetin egemen olduğu piyasalar, hem satıcılar hem de alıcılar açısından en yararlı ilişkilerin gelişmesine yol açarlar. Serbest işleyen piyasalar bireysel çıkarları toplumsal yarara dönüştürür (aktaran Şenses, 56:2017).

Adam Smith'ın ilk olarak ortaya attığı ve Thomas Robert Malthus, David Ricardo ve John Stuart Mill gibi iktisatçıların temellendirdiği klasik iktisatta ekonomik insan ve serbest piyasa gibi konseptler Polanyi'ye göre piyasa sahnesindeki bireylerin davranışını tahmin etmek üzere tasarlanmış araçlardır. Ancak aynı araçlarla başka

[10] https://evrimagaci.org/homo-economicus-nedir-insan-davranislarini-mukemmel-akilci-ve-kusursuz-tutarlilik-ile-modelleyebilir-miyiz-10974

kültürlerdeki bireylerin davranışlarını analiz etmeye kalkışıldığında, söz konusu araçların onları motive eden değerleri çözümlemesi mümkün değildir (aktaran Graber, 2015:32). Sonuçta klasik iktisat, kapitalist sistemde sermaye sahibi sınıfların çıkarlarını kollamak üzere geliştirilen bir disiplindir. Ne var ki, teleolojik bakış açısının uzun yıllar boyunca kuvvetli olması sonucu sermaye çağının varsayımı olan "ekonomik insan" yaklaşımıyla farklı toplumların değer sistemini analiz edilmeye çalışılmıştır. Ancak ekonomik değer teorisi bu analizi yapmak üzere geliştirilmemiştir.

Klasik iktisattaki ekonomik değer teorisini benimsemiş bir gözlemci için serbest piyasa ve ekonomik insan varsayımına göre davranmayan bütün birey ve toplumlar gereksiz çaba harcamaktadırlar. Bu yanılsamanın temel sebebi, ekonomik değer teorisinde, sosyolojik değerler sisteminde olduğu gibi değer ele alırken insanların olası farklı davranış biçimleri arasında yaptığı seçimler üzerinde rol oynayan göreceli anlayışların ve arzuların üzerinde durulmamış olmasıdır. Dolayısıyla ekonomik değer sistemi, toplum içi dinamiklerin şeylere atfettiği değeri ve değeri atfeden sosyal motivasyonları çözümleme gayretinden yoksundur. İktisadi antropoloji üzerine çalışmalar gerçekleştirmiş olan Bronislaw Malinowski'nin 1922'de ortaya koyduğu yaklaşıma göre,

> "tüm eylemlerinde akılcı kişisel çıkar anlayışıyla harekete geçen, amaçlarına en az çabayla ulaşan ekonomik insan mefhumu ebediyen çürütülmesi gereken bir varsayımdır. İyi yapılandırılmış tek bir örnek bile bu varsayımın ne kadar mantıksız olduğunu gösterecektir" (aktaran Graber, 2015:24).

Başka bir deyişle ekonomik değer teorisi, sosyolojik teoridekinden farklı olarak kuvvetli bir terminolojiye ve değerleri kıyaslayacak teorik modele sahiptir. Fakat, geliştirilen değer sistemi sadece sanayi toplumu içerisindeki tek bir sınıfın pragmatik değer algısına göre şekillenmiştir. Ekonomik değer teorisi burjuvazi için politik ve iktisadi güç yaratma amacı taşımaktadır. Bu sebeple meta ekonomisine geçmiş toplumlardaki burjuvazi haricinde kalan sınıfların ya da piyasa ekonomisiyle işlemeyen toplumların değer sistemlerini çözümleme gücünden yoksundur. Dolayısıyla ekonomik anlamdaki değer yaklaşımı değere dair realitenin –aynı sosyolojik değerler yaklaşımında olduğu gibi– sadece bir kısmını aydınlatabilimiştir.

Sonuç olarak değeri konvansiyonel şekilde bize sunan tekil büyük bir teori söz konusu değildir. Sosyolojik değerler yaklaşımı, arzu edilenin ne olduğundan yola çıkarak kültürlere göre değer sistemleri inşa etmenin yolunu tutumuş, fakat farklı kültürlerdeki değer yönelimlerini karşılaştırmalı yaklaşımla değerlendirecek ortak zemini ortaya koyamamıştır. Ekonomik değer ise, serbest pazar ekonomisine dayalı toplumsal yapının sonucu olan burjuvazinin pragmatik ve işlevselci araçlarını kullanarak farklı değer yönelimlerini görmezden gelmiş ve ekonomik insan tarifine uygun bir değer sistemi inşa etmiştir. Ancak kapsayıcı bir teori üretmekten uzaklaşmıştır. Son olarak dilbilimsel değer teorisi, bir şeyin değerini anlamak üzere o şeyin bütünsel anlam sistemi içindeki yerini ve diğer şeylerle ilişkisini incelemiştir. Ne var ki, dilbilimsel değer yaklaşımı bir şeyin diğerinden nasıl daha iyi –daha arzu edilir, tercih edilir, daha değerli– görüldüğünü anlamaya çalıştığımızda işimize yaramamaktadır. Graber'in vardığı sonuca göre,

> "tüm bu yaklaşımlar bireyden yahut toplumdan hareket ederek, insanların yahut toplumların neyi beğendiklerini, neleri anlamlı bulduklarını, neye değer verdiklerini anlamaya çalışmıştır. Sonuç olarak bütün bu yaklaşımlarda değer nihai olarak aynıdır: Şeyler önemli olduğu için değerlidir; şeyler değerli olduğu için önemlidir" (aktaran Yaman, 2019:34).

Sosyolojik, ekonomik veya dilbilimsel değer teorileri hali hazırda tespit edilen değerin izini sürmüşlerdir. Gelgelelim bir şeyin neden değerli olduğunu açıklayamamışlardır. Bu nedenle bu üç ekolün yeni takipçileri değeri tarif etmek üzere farklı yollara sapmışlardır. Şimdi sırasıyla 20. asırda ortaya atılan diğer değer teorileri üzerinde duralım.

1.5. Antropolojik Değer Teorileri

Şimdiye kadar ele aldığımız değer teorilerinin hepsinde belirgin tutarsızlıklar olsa da, bu üç ana ekolün üzerine kurulan bütün yeni yaklaşımlar bir şekilde geçmiş teorilerle ilişkilidir. Bu çerçevede en çok yeniden ele alınan konu ise ekonomik insan varsayımıdır. Ekonomik insan varsayımı ile ilk hesaplaşmaya giren Nancy Munn olmuştur. İktisadi değeri toplumsal değer ile kıyaslayan ekole bağlı bir antropolog olan Munn'a göre değer eylemlerin ve pratiklerin içinde ve bunlar aracılığıyla oluşur. Marx'ın

meta tarifine oldukça sadık olan Munn, Yaman'ın altını çizdiği üzere değerin eylemden kaynaklandığını iddia eder. Değer, insanın görünmeyen potansiyelinin, eylem kapasitesinin, somut hale gelmesi, algılanabilir biçim almasıdır. Başka bir deyişle, Munn için değer, toplumsal ilişki yaratma kapasitesidir. Aynı Marksist anlamdaki değer gibi toplumsal ilişkiler içerisinde oluşur; değer insanlar arasında bir biçimde bağ kurar. Bu toplumsal niteliklerinin yanı sıra insanın biyolojik kapasitesine dayalıdır ve eylem yoluyla yaratılır (Yaman, 2019:35-36).

Munn'un özellikle eylem üzerinde durması metanın kendi üzerindeki insan emeğini gizleyen fetiş karakterini gizleyen Marksist eleştiri ile bağlantılıdır (Graber, 2015:53 ve 85). Munn eylem üzerinden bir değer sistemi önerirken eylemlerin toplumsal ilişki yaratma kapasitesi üzerinde durmuştur. Bu tip bir yaklaşım, doğal olarak ekonomik bağlamda tarif edilen rasyonel mübadele ilişkilerinden ayrı bir mübadele ilişkisi üzerinde durulmasını gerektirir. Mübadele sözcüğü, etimolojik olarak armağanlaşma, ikram gibi mübadele tiplerini kapsamamaktadır. Daha çok bir yabancı ile ihtiyaç nesnelerini değiş tokuş etme anlamına gelmektedir (Yaman, 2019:38). Öyleyse toplumsal ilişkiler içerisinde ihtiyaç nesnelerini değiş tokuş etmekten değil de, toplumsal ilişki inşa etmek üzere tarafların birbirlerine hediye vermeleri nasıl ele alınabilir? Bu noktada armağanlaşmanın tam olarak ne anlama geldiğini açmak gerekir.

Armağanlaşma bir tür mübadeledir esasında. Fakat meta mübadelesinden farklı sosyal örüntü içerisinde gerçekleştirilir. Meta mübadelesi ve armağanlaşma arasında kesin sınırlar çizmek isteyen Malinowski'ye göre, armağanlaşma ticaretten farklı olarak karşılıklı aramağanlaşma üzerinden yürür (aktaran Yaman, 2019:39). Marcel Mauss, "Armağan Üzerine" başlıklı makalesinde Malinowski'nin izinden giderek esasında karşılıksız armağan diye bir şeyin söz konusu olmadığını, armağanlaşmanın karşılıklılık ilkesine dayandığını vurgulamıştır. Yaman'ın anlatısına göre Mauss için armağanlaşma, belirli kuralları ve yaptırımları olan, alma, verme, ve geri verme zorunlulukları taşıyan bir toplumsal ilişkiler bütünüdür. Mauss ortaya koyduğu üzere armağanlar teoride gönüllü olarak, gerçekte ise zorunlu olarak alınıp verilirler. Başka bir şekilde söylemek

gerekirse, armağan taraflar arasında bağlılık ve zorunluluklar yaratır (aktaran Yaman, 2019:39-41).

Malenezya topluluklarını inceleyen Mauss, insanların şeyler üzerinden birbirleri ile etkileşime girdiğini göstermiştir. Fakat armağan edilen şeyler artık bir toplumsal mübadele modelini tayin ettiğinde kişiler arasındaki bağ şeyler arasındaki bağ aracılığıyla kurulmuş olur. Mauss'un ifadesiyle şeyler arasındaki bağ ruhlar arasındaki bağdır. Armağan olarak alınan nesneler, alanla veren arasında büyülü, ruhani, etik, ahlaki, hukuki bağlar kurar (aktaran Yaman, 2019:41).

Armağanın karşılıklılık ilkesine göre verilmesi ve onun ahlaki, hukuki, etik bir ilişkiler bütünü kurması bir bakıma onun bir teminat ya da borç gibi bir ekonomik ilişkiyi kurduğunu da bize gösterir. Aslında armağanın verilmiş olması aynı borç ya da kredi gibi taraflar arasında karşılıklılık ilişkisi üretir. Tek fark Mauss'un incelemeye aldığı armağan ekonomisinde mutabakatın modern ekonomik düzenden farklı olarak yazılı olmamasıdır. Armağan edilen şeyler atfedilen büyülü, ruhani, etik, ahlaki, hukuki anlamlar, onun karşılıklılık ilkesinin teminatını oluşturur. Yani armağanlar toplumsal inanç ve güven sistemleri üzerine inşa edilmişleridir. Kredi sözcüğünün kökeni olan ve inanç anlamına gelen latincedeki *credo*[11] kelimesi de ilginç şekilde özünde aramağanda bahsettiğimize benzer bir anlam bütününe sahiptir. Demek ki armağan ekonomileri ile meta mübadelesine dayalı piyasa ekonomisi arasında dikkat çekici bir paralellik vardır. Peki bir toplum sadece bu iki modelden sadece birisini mi kullanmak zorundadır? Armağan ekonomisi ve meta mübadelesinin iç içe geçtiği bir yaklaşım ortaya konamaz mı?

Yapısalcılık ve insan eylemi üzerine kurulu teorileri bağdaştıran Fransız antropolog Pierre Bourdieu, Cezayir'de yaptığı saha çalışmalarında armağan alıp vermenin mübadeleden tek farkının, armağan ve karşılığında verilen armağan arasında geçen süre olduğu sonucuna varmıştır. Graber'in aktardığıan göre Bourdieu için karşılıklı aramağanlaşma döngüsünün tamamlanması için geçen zaman, onun şahsi çıkara dayalı

[11] Credo kelimesinin Cambridge sözlüğündeki karşılığı için bkz. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/credo

bir hesap kitap işi olduğunu gizlemektedir. Yani Bourdieu'ya göre armağanlaşma gözüktüğü gibi cömert ve karşılıksız bir etkileşim değildir. Toplumlar aynı ekonomik insan tarifinde olduğu gibi rasyonel bireylerden oluşur. İnsanlar daima tasarruf etmeye, hesap kitap yapmaya, kıt kaynakların dağıtımı konusunda akılcı kararlar vermeye eğilimlidir. Fakat piyasa ekonomisinin kurulmadığı yerlerde insanlar aramağanlaşmanın çıkara dayalı içsel yapısını gizleme eğilimi gösterirler. Hatta armağan ekonomisinin cömert olmayan çelişkili yapısını gizlemek çoğu zaman iktisadi faaliyetin kendisine harcanan zaman kadar zaman ve emek alır. İşin ilginci bu çelişki piyasa ekonomisi devreye girer girmez çözülmeye başlar ve çıkarcı hesabın gizlenen gerçekliği alenen ortaya çıkar. Sonuç olarak armağanlar daima egemenlik oyununun bir parçasıdır, sembolik sermaye biriktirme ve karşı taraf üzerinde güç elde etme stratejisi barındırır (Bourdieu'dan aktaran Graber, 2015:58).

Bourdieu'nun marksist ve yapısalcı gelenekten gelip ekonomik insan tarifini eleştirel teorinin eksenine yeniden oturtması oldukça sıra dışı bir durumdur. Ancak, onun yaklaşımı gelip geçici olmamış ve Arjun Appadurai tarafından daha ileri bir noktaya taşınmıştır. Graber'in verdiği özete göre Appadurai, "Metalar ve Değer Siyaseti" isimli makalesinde Marx'ın değerin insan emeğinden doğduğu fikrini eleştirir. Ona göre bazı toplumlar için tipik olan, bazıları içinse olmayan metaları kapitalist bir fenomen haline getirmemek gerekir. Appadurai değer tarif ederken Simmel'in değer tarifine bağlı kalınması gerektiğini öne sürer (aktaran Graber, 2015:61). Simmel'e göre değer, emek gibi "nesnelerin özünde bulunan bir özellik değildir; öznelerin o nesne hakkındaki yargılarıdır (aktaran Yaman, 2019:45). Simmel için değer "mübadeleden doğar. Salt bir arzunun sonucudur. Bir nesnenin değeri, bir alıcının onu ne kadar istediğine bağlıdır. Bir insanın onu elde etmek için ne kadardan vazgeçmeye istekli olduğu ile ölçülür" (aktaran Graber, 2015:61). Bu nedenle Appadurai için mübadelenin armağan ya da meta ekonomisine bağlı olarak yapılmasının pek bir önemi yoktur. Onun yaklaşımına göre her toplumda en azından bir tane mübadele biçimi vardır. Bu nedenle metalaşmayı sadece kapitalist sisteme özgü bir fenomen olarak değerlendirmek yerine, her nesneyi meta olarak değerlendirmek gerekir. Başka bir deyişle, başka bir şeyle mübadele yoluyla elde edilebilecek ya da daha fazla arzulanan başka bir şeyi elde etmek için vazgeçmeye razı

olunabilecek bir şey olarak düşünüldüğünde her nesne bir metaya dönüşür (aktaran Graber, 2015:61).

Appadurai, Simmel'in değer tarifinden yola çıkarak metaları yeniden tanımladıktan sonra makalesinde eğer tek bir nesnenin tarihine bakılırsa, o nesnenin farklı değer rejimleri arasında gidip geldiğini belirtir. Yani Appadurai, bir nesnenin kendi toplumsal yaşamı/ömrü boyunca çeşitli değer rejimlerinden geçtiğini ve onun topyekün aramağan ya da meta olarak değerlendirilemeyeceğini ortaya koyar. Böylece Bourdieu'nun armağan meta farkını ortadan kaldıran teorisini genişletmiş olur. Fakat, Gregory, marksist yazındaki yabancılaşma teriminden yola çıkarak armağan ve meta arasındaki ayrışmayı yeniden temellendirir. Marx'a göre yabancılaşmanın altında insanın emeğiyle ürettiği nesnenin artık yabancı bir güç olarak kendisinin karşısına çıkması vardır. Bunun sonucu olarak Marx'a göre kapitalizm, insanları kendi emeklerinin ürünü olan şeyden yabancılaştırır. Kendi emeğinin ürününde somutlaşmış olan şey artık kendisi değildir (aktaran Swingewood, 2010:321). Marksist yaklaşımın izinden giden Gregory, Mauss'un armağan ekonomisini kavrayışını yeniden gündeme getirerek armağan ve meta arasındaki farkı yeniden tanımlamıştır. Yaman'ın Gregory'den aktardığına göre "meta mübadelesi karşılıklı bağımsız taraflar arasında yabancılaşmış nesnelerin mübadele edilmesiyle oluşturulduğu halde, armağan, karşılıklı bağımlı taraflar arasında yabancılaşmamış nesnelerin değişimi ile yaratılmıştır. Gregory için iki konsepti birbirinden ayıran üç unsur vardı: Öncelikle meta mübadelesi serbestçe gerçekleşirken, armağan mübadelesi zorunluluk taşır. Armağanlaşmanın getirdiği yükümlülükleri yerine getirmemek, karşı tarafla toplumsal ilişkiyi reddetmek anlamına gelir. İkincisi, armağan mübadelesinde yabancılaşmamış nesneler ve hizmetler el değiştirir. Son olarak armağanlaşma karşılıklı yükümlülüklere dayalı bir mübadele türüdür (aktaran Yaman, 2019:46-47). Gregory'nin tarifinden yola çıkarsak, armağanlaşma, meta mübadelesinden oldukça farklı bir toplumsal örüntü ekseninde yapılanmıştır. Goddard, meta ve armağan üreticilerini kıyaslarken şöyle yazar: "[Meta] üreticileri, kendileri ve ile ürünleri arasında içsel bir ilişkiyi hayal etmesi zor veya imkânsız bulurken, armağan üreticileri böyle bir ilişkinin yokluğunu hayal etmeyi zor ve anlamsız bulur" (aktaran Yaman, 2019:47).

Sosyolojik, ekonomik ve dilbilimsel değer teorilerinde olduğu gibi değer ve mübadele teorisindeki yeni yaklaşımlar da ya ekonomizm gibi tüm eylemleri mübadeleye indirgeme ya da her türden eylemi hesaba katayım derken ortak zemini kaybetme eğilimi göstermektedir. Bunun sonucu olarak geçmiş yaklaşımları ortak noktaları üzerinden sentezleme arayışı ortaya çıkmıştır. Bunun en ilginç örneklerinden birisini Carrier verir. Onun yaklaşımına göre "kapitalist toplumlarda armağanlaşma olduğu gibi armağan toplumlarında da meta mübadelesi görülür; bu nedenle meta mübadelesi ile armağan mübadelesi birbirini dışlamaz. Birçok armağan yabancılaşma ve bireycilik içerirken, birçok meta mübadelesi de karşılıklı yükümlülük taşır" (aktaran Yaman, 2019:48).

Sonuç olarak ister armağan meta ayrımı üzerinden gitsin isterse de ikisini sentezleyen bir yaklaşımla dizayn edilsin bütün değer yaklaşımları mübadelenin yapıldığı toplumun iç ilişkilerine, hiyerarşik yapılanmasına, değer yönelimine, ortak değer ölçütüne, üretim modeline, mübadele modeline göre farklılık gösterir.

1.6. Maddi Kültür Nedir

Maddi kültür çalışmaları odağına nesneleri yerleştirir. Bu anlayışta insanlar ve nesneler arasındaki ilişkiden yola çıkılarak kültür ve toplum analiz edilmeye çalışılır. Woodward'a göre,

> "Maddi kültür çalışmalarının temel kaygisi insanlar ile nesneler arasındaki karşılıklı ilişkilerdir. Daha somuta inersek, maddi kültür çalışmaları insanların nesneleri hangi şekillerde kullandıklarıyla ve hangi nesnelerin insanlar adına ve insanlara ne yaptigiyla ilgilenir. Ayrica maddi kültür çalışmalarındaki araştırmacılar, kültürün –ve kültürün üzerinde temellendiği anlamların– aktarılması, alımlanması ve üretilmesinde bu iliskilerin oynadığı önemli rolü analiz etmeyi amaçlarlar" (2016:7-8).

Başka bir deyişle maddi kültür çalışmaları nesnelerin kültür ve toplum için önemli olduğu ve toplumsal analizin kültürle ve kültürün nasıl işlediği ile ilgili kuramlar üretirken nesneleri dikkate alması gerektiği temel kanaatinden yola çıkar (Woodward, 2016:42). Fakat maddi kültür sadece etrafımızda yer alan nesneleri kapsamaz. Woodward'a göre, maddi kültür sadece taşınabilen ve dokunularak algılanabilen beşeri kültürel pratiğin fiziki, maddi öğeleri değildir. Maddi kültür aynı zamanda medya ve

reklamcilik yoluyla harekete geçirilen tüketim arzusunun zihinsel ya da kavramsal boyutlarını vurgulayan çağdaş tüketim çalışmalarıyla uyumlu şekilde görerek algılanan şeyleri de kapsar (Woodward, 2016:23). Dolayısıyla maddi kültürde nesne tanımı normalde anladığımızdan daha geniş bir anlam bütünlüğüne sahiptir.

Maddi kültüre konu olan her şey, toplumsal işlevler gerçekleştirmek, toplumsal ilişkileri düzenlemek ve insan faaliyetlerine sembolik anlamlar katmak gibi etkilere sahiptir (Woodward, 2016:7-8). Maddi kültür teorileri nesnelerin toplumsal yaşamdaki etkilerini yorumlamak üzere iki ayrı yaklaşım geliştirmiştir. Bu yaklaşımlardan ilki meta nesneye eleştirel bir yaklaşım sergiler. Bu külliyatta, tüketim nesneleriyle ilgili ideolojiyi ve etiği konu alan söylemler ve maddiyatçılık kültürü eleştirisi egemendir (Woodward, 2016:30). Maddi kültür çalışmalarındaki bir diğer çalışma sahası ise maddi nesneye kültürel yaklaşımlar üzerinde durur. Bu yaklaşım, marksist ve eleştirel yaklaşımların neredeyse tam karşıtı olmakla birlikte yapısal ve göstergebilimsel yaklaşımla önemli benzerlikler taşır (Woodward, 2016:151). Maddi kültürdeki kültürel yaklaşımlar, nesnelerin anlam yaratma kapasiteleri üzerinde durur. Dolayısıyla kültürel yaklaşımda nesneler, insanların kendilerini, yaşamlarını, başkalarını ve genel olarak kültürü anlamalarına olanak tanır (Woodward, 2016:153). Şimdi sırasıyla bu iki ayrı maddi kültür yaklaşımını sırasıyla ele alalım.

1.6.1. Meta Nesneye Eleştirel Yaklaşımlar

Teorik olarak maddi kültür ile ilgilenen yazarlar grubunun en başında Marx gelir. Metanın öznel yorumlarıyla, nesnelerin gerçekleştirdiği kültürel etki ile ya da insanların nesnelere neden ve nasıl değer verip bunları tükettiğiyle ilgilenmeyen Marx, daha çok metanın gizlediği sistemik sömürü düzenini açığa çıkarmaya odaklanmıştır. Woodward'ın verdiği özete göre Marx'ın yaklaşımında nesneler, ilk olarak örgütlenmiş insan emeğinin ürünleri olduklarından sömürücü kapitalist emek ilişkilerini cisimleştirirler. İkinci olarak nesneler sömürülen toplumsal sınıflarda yanlış bilincin doğmasına yol açarlar, zira bu sınıflar meta zenginliğinin cazibesine kapılır ve bunu

yapmakla kapitalist sistemde sömürülen konumunda olduklarını unuturlar (Woodward, 2016:53).

Marx'ın takipçilerinden olan Georg Lukács, 20. asırda işçi sınıfının neden Marx'ın işaret ettiği gibi özgürleşmek üzere ayaklanmadığını anlamaya çalışmıştır. Marx'ın belirttiği gibi metaların aldatıcı bir karakteri olduğu üzerinde duran Lukács'a göre sömürülen sınıflar, mal ve hizmetleri üretimlerinin yapısal koşullarını umursamadan tüketmekte, kapitalist üretim modelinin sömürücü gerçekliğini göz ardı etmektedirler (Woodward, 2016:53). Nitekim Lukács için meta nesneler, kapitalizm içerisindeki insanları birbirine bağlayan birtakım sömürü ilişkilerini cisimleştirirler. Böylece şeylerin üretilmesini sağlayan üretim ilişkileri toplumsal fail tarafından görünmez hale gelir ve toplumsal yapıya herhangi bir itirazın oluşmaması sağlanır (Woodward, 2016:57).

Marx ve Lukács'ın ardından maddi kültür araştırmalarında ortaya çıkan en büyük ekol Frankfurt Okulu'dur. Rus devriminin etkisiyle Marksizme yönelen Alman aydınların etrafında şekillenen Frankfurt Okulu'nda en önemli isimler Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'dır. Horkheimer ve Adorno modern toplumların yükselişiyle bağlantılı teknolojik ilerlemelere dikkat çekmişlerdir. Onlara göre modern hayatı şekillendiren nesneler, özgürleştirici vaatlerine karşın, güçlü toplumsal grupların toplumsal gücü daha az olanları köleleştirmesi için birer kaynaktır; maddi kültürün bu öğeleri özgürleştirmeden ziyade toplumsal sömürünün araçlarıdır (Woodward, 2016:60). Adorno ve Horkeimer, Marx ve Lukács'ın izinden giderek modern çağdaki nesnelerin insanları ve doğayı sömürmekle kalmadığını, aynı zamanda bu nesneleri kullananların ve sahip olanların psikolojik olarak köleleştiğinden söz eder (Woodward, 2016:60).

Adorno ve Horkheimer'ın maddi kültür yaklaşımının aynı zamanda politik bir boyutu da söz konusudur. Erol'un belirttiği üzere bu ekolde kapitalist üretim ilişkileri içerisinde örgütlü olmayan ve birbirinden kopuk atomlaşmış bireylerden oluşan işçi sınıfı faşizm gibi ideolojilere kolaylıkla çekilebilecek halde tasvir edilir (2017:32). Bunun temel nedenleri, kitle toplumundaki yoğun ekonomik ve teknolojik gelişme karşısında geleneksel toplumsallaşma kurumlarının zayıflaması ve insanın emek ve etkinliği sonucu

ortaya çıkan nesnelerin insan kontrolü dışında görünen bağımsız, özerk güçlere dönüştürdüğü kültürün artan somutlaşmasıdır (Erol, 2017:33).

Kültürün maddi kültür içerisindeki somutlaşması ile ilgili olarak Adorno ve Horkheimer, modern toplumsal olguların (kültürel, sanatsal ve dini formlar olmak üzere), aklileştirilip gizemden arındırıldığına ve toplumsal yaşamın büyük anlatılarının artık gündelik yaşantıya (meta temelli) bir filtre sağlayan meta üreticisi kültür sanayileri tarafından tedarik edildiği üzerinde dururlar (Woodward, 2016:63). Onlara göre özgürleşme ve ütopik nitelik yalnızca yüksek sanatta mevcuttur. Kitle kültürü ise, tüketicileri var olan düzenle uzlaştırarak kapitalizmin çıkarlarına hizmet etmektedir (Özbek, 1991:68). Horkheimer, bu savı desteklemek üzere, insanların kitle kültürü organlarından aldıkları hazır düşünce ve davranış kalıplarını benimsediklerini ve kendi düşünceleriymiş gibi kabul ettiklerini belirtir (Horkheimer'den aktaran Erol, 2017:33).

Erich Fromm ise Adorno ve Horkheimer'ın geliştirdiği kültür endüstrisi eleştirisini yeni bir boyuta taşır. Woodward'ın verdiği özete göre kapitalizm, temel ihtiyaçları tatmin edici düzeyin ötesinde karşılamakla birlikte insanların derin ihtiyaçlarını karşılamayı başaramaz. Dolayısıyla Fromm'a göre insanlar tüketim harcamalarına ve nesne biriktirmelerine karşın sürekli bir boşluk ve sıkkınlık hissinden kurtulamazlar. Bunun sonucu olarak insanların psişik gelişimleri güdük kalır (Woodward, 2016:65). Fromm'a göre insanlar yaşadıkları iç sıkıntıdan kurtulmak üzere kültür alanındaki tüketim biçimlerine sarılırlar. Bu şekilde geçici mutluluk, tatmin, kendine yeterlilik hisleri yaratarak boşluk ve sıkkınlık hissinden kurtulurlar (Woodward, 2016:66). Fromm'a göre temel sorun, maddi kültürün "insan ihtiyaçlarına yabancılaştırılmış olması, gösteriş ya da toplumsal itibar gibi toplumsal açıdan bölücü ve bozucu kullanım biçimleriyle işliyor olmasıdır" (Woodward, 2016:66).

Fromm'un takipçisi olan Herbert Marcuse, Fromm'un belirttiği toplumsal açıdan bölücü ve bozucu maddi kültürün sahte ihtiyaçlar üzerine kurgulandığı üzerine eğilmiştir. Ona göre insanlar kapitalist toplumda özgür olduklarına inanırlar, ancak esasında tek sahip oldukları şey piyasa özgürlüğüdür ve o da ancak sahte ihtiyaçlara cevap

üretir (Woodward, 2016:68). Ne var ki Marcuse'a göre sahte ihtiyaçlar insanları mevcut toplumsal düzene bağlar, özgürlüklerini, mutluluk, tatmin ve topluluk arayışlarını kısıtlar. Dahası bu sahte ihtiyaçlara bağımlı yaşama biçimini bir yaşam tarzı haline getirirler (Woodward, 2016:68).

1.6.2. Maddi Nesneye Kültürel Yaklaşımlar

Maddi kültür yazınında maddi nesneye kültürel yaklaşım sergileyen ilk isim Georg Simmel'dir. Simmel, Marx'a benzer şekilde kapitalist üretim modeli ile birlikte şeyler, nesneler ve materyallerin sayısında olağanüstü bir artış gerçekleştiği tespitinde bulunmuştur. Fakat Woodward'a göre Simmel, Marx'tan farklı olarak maddi kültürün, deneyimsel ve kültürel içerimleri üzerinde durmuştur. Simmel'in temel iddiası gittikçe büyüyen şeyler dünyasının modern yaşamın dolayımlanması ve deneyimlenmesinde önemli hale geldiğidir. Nesneler tarz ve tür bakımından çoğalırken bireyler tarafından farklılaşmak amacıyla temellük edilir. Ayrıca Simmel'in altını çizdiği üzere nesneler, insanların alanı ile giderek insanların kontrolünden çıkan maddi şeyler alanı arasında bir mesafe yaratarak can alıcı bir rol oynarlar (Woodward, 2016:31).

Simmel'in yaklaşımına göre toplumsal yaşamda nesnelerin kapladığı rol aynı zamanda modern toplumsal yapılanmayı da şekillendirir. Woodward'ın aktardığına göre Simmel, toplumsal birlik ve tektipleşmenin modernliğe has gelişimi çerçevesindeki bireysel farklılaşma üzerinde durmuştur (Woodward, 2016:32). Simmel bu yaklaşımıyla maddi kültür ve tüketim sosyolojisine yönelik çalışmaların önünü açmıştır.

İnsan ve nesne arasındaki maddi kültürün analizi açısından tüketim sosyolojisi de önemli bir sahadır. Wallendorf ve Arnould'un tespitine göre nesnelere sahip olmak maddi kültür ile ilgili bir şey değildir; daha ziyade anlam yaratma ve kişinin kültürel evreninin anlaşılabilirliği ile ilgilidir (Woodward, 2016:34). Başka bir deyişle öz benliğin inşası, kabulü ve ilanı açısından maddi kültürün tüketimi oldukça önemli bir yere sahiptir. Wallendorf ve Arnould'un yaklaşımı Simmel ile postmodern tüketim kültürü arasında köprü görevi üstlenmektedir.

Woodward'a göre postmodern maddi kültür eleştirisinin ana fikri, aşırı metalaşma süreçlerinin tüketime estetik, göstergebilimsel nitelik kazandırdığı şeklindedir. Bu yaklaşıma göre tüketilen şeyler artık sadece sağladıkları fayda çerçevesinde değerlendirmek yeterli değildir. Postmodern maddi kültürde nesneler artık kimlik oluşturucu, dışavurumsal, düşünsel ve hatta oyunbazdır (Woodward, 2016:34). Featherson'un postmodern tüketim kültürüne geçiş ile ilgili analizi yaşam tarzı kavramının postmodern bir tüketim rejiminde özel bir ağırlığa sahip olduğunu ortaya koyar. Woodward'ın aktardığına göre tüketim süreçlerinde haz ve arzunun üzerinde duran Featherston, mallardan sadece fayda sağlayan araçlar olarak değil iletişim sağlayan araçlar olarak bahseder. Featherson bu eğilimi gündelik yaşamın estetikleştirilmesi diye nitelendirdiği şeyin bir bileşeni olarak görür. Zira ona göre meta göstergesinin egemen olduğu bir toplumda varsayımsal olarak her insan bir sembol uzmanı haline gelmiştir (Woodward, 2016:36). Fetaherson aynı zamanda meta göstergesinin egemen olduğu toplumdaki maddi kültürün belirgin bir yaşam biçimini tesis ettiğini öne sürer. Ona göre,

> "Tüketim kültürünün yeni kahramanları hiç üzerine düşünmeden, gelenek ya da alışkanlık yoluyla bir yaşam tarzını benimsemek yerine, yaşam tarzını bir yaşam projesi haline getirir ve bireyselliklerini ve tarz anlayışlarını bir yaşam tarzı halinde tasarladıkları malların, kıyafetlerin, deneyimlerin, pratiklerin, görünüş ve bedensel temayüllerin bir birleşimiyle sergilerler. Tüketim kültürü içerisindeki modern birey sadece kıyafetleri ile değil; evi, mobilyaları, dekorasyonu, arabaları ve beğeninin varlığı ya da yokluğu üzerinden okunması gereken diğer faaliyetler aracılığıyla mesaj verdiğini belli eder" (Featherson'dan aktaran Woodward, 2016:37).

Lash ve Urry, Featherson'un ortaya attığı yaşam tarzı ve tüketim ilişkisini bireyselleşme üzerinden açıklar. İkilinin maddi kültür yaklaşımına göre aile, kolektif gruplar ve sınıfsal yapıların çözülmesi sonucu geleneğin bireysel tüketim kararlarını belirlemediği bir düzen ortaya çıkmıştır. Bu yeni düzende tüketim kararlarını etkileyen başat unsur Lash ve Urry'a göre bireyselleşmedir. Bireyselliğin egemen olduğu maddi kültürde tüketim tercihi ve yaşam tarzları ile ilgili tüm alanlar özgürleştirilir ve bireyler, karar, risk ve sorumluluk almak, kendi kimliklerinin inşasında aktif rol oynamak, müteşebbis tüketiciler olmak zorunda kalırlar (Woodward, 2016:38).

Maddi nesneye kültürel yaklaşımlar sergileyen teoriler arasında günümüze tarihsel olarak en yakın olan yaklaşımlardan birisi Douglas ve Isherwood tarafından ortaya atılmıştır. Woodward'a göre malların doğasına ilişkin belki de en sistemli değerlendirmeyi sunan ikili, malların düşünme, sınır çizme ve sınıflandırma faaliyetlerine kaynaklı ettiğini iddia ederler. Tüm maddi mülkler toplumsal anlamlar taşır ve düşünme kaynakları olarak meta nesneler, kültür kategorilerini görünür ve sağlam hale getirir. Başka bir deyişle mallar kapitalist üretim sisteminden gelse de bunların çekiciliğini ve manasını anlamak için ekonomik çevrelerden özerk olarak kavramlaştırılmaları gerekir. Dünyayı anlamlandırmaya yarayan şeyler olarak tüketim nesneleri, toplumsal kategorilerin ayırt edilmesine, toplumsal ilişkilerin sürdürülmesine, ve dolayısıyla şeylere ve insanlara değer ve kıymet atfedilmesine yardımcı olurlar (Woodward, 2016:135). Başka bir deyişle Douglas ve Isherwood'a için tüketimin asli işlevi anlamlandırma kapasitesidir.

Sonuç olarak maddi nesneye kültürel yaklaşımlar sergileyen anlayışta adım adım odak nesnelerin asli faydasından nesnelerin anlam yaratma ve iletme kapasitesine kaymıştır. Woodward'ın belirttiği üzere şeyleri tüketmenin çekiciliği ihtiyaçları geçici olarak tatmin etmesiyle ancak kısmen alakalıdır. Şeyleri tüketmenin daha önemli çekiciliği benliğin gerçekleştirilmesi, onaylanması ve idare edilmesi açısından sürekli fırsatlar sunmasıdır. Toplumsal failler kendilerini diğer faillerle ve diğer şeylerle ilişkili olarak anlarlar: Kendilerini (ya da potansiyel, vaat edilen benliklerini) başkalarının konuşma ve eylemlerinde ve de onları çevreleyen nesnelerde yansımış halde görmeye can atarlar. Böylece belli bir gruba ait olan çeşitli malların bazılarını tüketmeyi ve kullanmayı tercih ederler (Woodward, 2016:136).

Maddi kültürün anlam yaratma kapasitesi üzerine kurulan yeni anlayışta Miller tüketimdeki esas üzerinde durulması gereken noktanın mübadele olmadığını belirtmiştir. Woodward'ın verdiği özete göre Miller için tüketimde esas olan üretim ve mübadele gibi soyutlamalar değil tüketicinin anlam arayışıdır. Ona göre nesnelerin tüketiminde önemli olan tüketicilerin nesnelerin yapısını ve anlam bütünlüğünü dönüştürmesidir (Woodward, 2016:140). Miller için tüketim, nesneyi devredilebilir bir koşuldan devredilemez bir

duruma çevirme, yani nesneyi, yabancılaşmanın ve fiyat-değerin sembolü olmaktan çıkartıp belli ayrılmaz yan anlamlar üstlenmiş bir insan işi olarak tanımlama eylemidir. Dolayısıyla tüketim sadece yapısal olarak çözümlenmesi gereken ekonomik bir faaliyet olmanın ötesinde kimlik inşası açısından değerlendirilmesi gereken şahsi bir eylemdir.

1.7. Teknoloji ve Kültür İlişkisi

Teknoloji kelimesi söz konusu olduğunda etimolojik köken olarak üzerinde durulması gereken kelime tekniktir. Fransızdaki *technique* kelimesinden Türkçeye geçen teknik kelimesi Smajs'ın tarifine göre insan vücudunun bölümlerini ve duyularını genişleten bir araç veya bir kültür tarafından yaratılan ve insan güçlerini, dış doğal güçleri, yapıları ve sistemleri kullanan birleşik bir fiziksel sistemdir. Bu sistem ve güçlerin ağırlıklı olarak canlı veya cansız, doğal veya yapay, insanın içinde veya dışında yer alması önemli değildir. Çıplak elle veya aletle yapılan insan işi, bir fabrikadaki üretim hattı veya ekmek pişirme veya şarap fermantasyonu gibi pek çok farklı şey tekniğe örnek olarak gösterilebilir. Teknikleri doğadan ayıran temel unsur ilgili yapı ve güçlerin öncelikle doğa için değil, insanlar için işleyen amaca yönelik bir süreç oluşturmasıdır (Smajs, 2006:2165). Teknoloji ise tekniğin, tekniğe dair olanın bilgisi olarak anlamında kullanılır. Türk Dil Kurumu'nun verdiği karşılığa göre teknoloji insanın maddi çevresini denetlemek ve değiştirmek amacıyla geliştirdiği araç gereçlerle bunlara ilişkin bilgilerin tümü anlamına gelir.[12] Dolayısıyla teknolojinin antropolojik çözümlemesini yapmak üzere tekniğin ve insan yapıntılarının izini sürmek gerekir.

Teknikler aynı değerler gibi kültürden kültüre değişiklik gösteren sosyal fenomenlerdir. Mauss, 1935'te yazdığı "Vücudun Teknikleri" isimli makalesinde yürümek, yük taşımak veya doğum yapmak gibi en doğal insan eylemlerinin bile teknik olarak kültürden kültüre değiştiğini tespit etmiştir. Mauss'a göre kültürel farklar sebebiyle aynı ihtiyaçları karşılamaya yönelik olarak farklı teknikler ortaya çıkmıştır (1973:85-87). Çünkü teknik her tür toplumsal ilişki, uygulama, temsil türlerinin içine

[12] https://sozluk.gov.tr/teknoloji

gömülü olan ve gelenekle aktarılan kültürel bir fenomendir (Lemonnier, 2002:818). Doğal olarak bağlı olduğu kültürel geleneğin izlerini taşır.

Tekniklerin hangi ihtiyaçlara istinaden, hangi koşullarda nasıl bir sistematikle ortaya konduğuna bakarak belirli bir topluluğun kültürel yapılanması ile ilgili olarak fikir sahibi olunabilir. Lemonnier, tekniğin sistematiğini çözümlemek üzere öncelikle madde, enerji, yapay nesneler/yapıntılar (*artefacts*), jestler ve özgül bilginin incelenmeye alınması gerektiğini belirtmiştir. Eğer bu beş öğleden herhangi birisi değişirse, o zaman diğerleri de değişim gösterir. Lemonnier ikinci olarak tekniğin sistematiğindeki etkileşimin üzerinde durmuş ve bir toplumdaki teknolojiler incelenirse bu teknolojilerin birbiri ile karşılıklı etkileşim içerisinde olduklarının gözlemleneceğini belirtmiştir. Söz gelimi bir toplumun mobilya ve çalgı yapma teknolojileri birbiriyle ilişkilidir. Çünkü teknik bilgi aktarılan bir kültürel unsurdur. Lemonnier'in teknolojinin sistematiği konusunda altını çizdiği son özellik ise her yapıntının veya teknik davranışın her zaman iki işlevi olmasıdır. Bunlardan ilki yapıntı ve teknik davranışların fiziksel işlevi, ikincisi ise yapıntı ve teknik davranışların sosyal hayatta bilgi iletmek üzere üstlendiği sembolik işlevidir. Dolayısıyla maddi dünya üzerindeki bir eylemin toplumsal temsilleri teknoloji, kültür ve toplum arasındaki en önemli bağlantı olarak görünür. Çünkü herhangi bir teknik –ister basit bir hareket, ister basit bir yapay yapı olsun– her zaman şeylerin nasıl yapıldığı, çalıştığı ve kullanıldığı hususunda zihinsel şemanın nasıl işlediğini ortaya koyan fiziksel bir manifestodur (Lemonnier, 2002:819). Tekniğin bu durumunu Basalla şu şekilde ifade eder:

> "İnsanlara ait kurmaca dünyayı oluşturan ürünler, temel ihtiyaçların giderilmesinde karşılaşılan sorunlara verilen sınırlı yanıtlar değillerdir. (…) Bu ürünler, insanoğlunun çağlar boyunca kendi varoluşunu tanımlamayı ve devam ettirmeyi seçtiği biçim ve yöntemlerin … somut gösterimleridir. Bu bağlamda teknoloji tarihi, kendisine kıyasla çok daha geniş olan, insana ait isteklerin tarihinin bir parçasıdır" (Basalla, 2019:33).

Tekniğin nasıl bir sistematik ile yorumlanması gerektiği konusundaki bir diğer yaklaşım ise Smajs tarafında ortaya konmuştur. Tekniğin insan ve anti-natürel kültürün bir parçası olduğunu belirten Smajs, Basalla'nın yaklaşımına sadık kalarak tekniğin

rasyonel olarak ancak kültür içerisinde anlaşılabileceğini vurgulamış ve biyotik ve abiyotik olmak üzere iki ayrı gelişim çizgisi izlediğini yazmıştır. Bu yaklaşıma göre biotik teknik gelişimin ilk aşaması avcılık ve toplayıcılık ikinci aşaması ise ilk büyük teknik gelişmelerin olduğu Neolitik Devrim'dir. Tüm kültürel bitkiler ve evcil hayvanlar Neolitik Dönemde ortaya çıkmıştır. Yemek üretimi ve işlemeye dair temel prosedürler de bu dönemde keşfedilmiştir. Neolitik Devrimde ortaya konan biyotik teknikler, muhtemelen çok işlevli bir canlı sistemin kültürel bağlantısı olarak, anti-natürel abiyotik tekniklerle uyum içindeydi. Dolayısıyla canlı sistemlerin faaliyetlerini ve özelliklerini kullanmışlar ama genetik bilgilerine müdahale etmemişler ve doğal biyosferik bilgiyi bozmamışlardır. Biotik teknik gelişmenin üçüncü aşaması ise genetik bilgilerine müdahale etmeyi mümkün kılan ve biyosferik bilgiyi bozan modern bioteknolojilerdir. Smajs modern bioteknolojilere örnek olarak klonlma ve genetik manipülasyonu örnek gösterir (2006:2166-2167).

Genellikle teknik denilince akla gelen, abiyotik teknik üretim hattı ise şematik olarak şu terimlerle ilişkilendirilir: Alet-makina-otomasyon. Smajs'a göre bu süreç Endüstri Devrimi'ne kadar binlerce yıl biotik tekniklerle uyum içinde gelişmiştir. Yani canlı organizmaları dönüştüren süreçlerden yararlanan insan beceri ve prosedürleri ile uyum içinde olmuştur. Abiyotik tekniklerin tarihsel gelişiminin ilk aşaması araçsallaştırma, yani aletlerdeki farklılaşma ile karakterize edilmiştir. Klasik zanaat abiyotik teknik gelişim sürecinin ilk aşamasının can alıcı noktasıdır. Klasik zanaat doğal insan becerilerini kullanmış ve insanın hem fiziksel hem de zihinsel özelliklerini geliştirmiştir. Ve abiyotik teknik gelişim sürecinin ikinci faslı olan mekanizasyonun aksine insanlar üzerindeki yıkıcı etkileri yok denecek kadar azdır (Smajs, 2006:2166-2167).

Abiyotik tekniklerin gelişiminin ikinci aşaması olan makineleşme ise Sanayi Devrimi ile yaygınlaşmıştır. Zanaatın yerini alan mekanik teknikler, bilimin devasa üretici güçlerini üretim sürecine dahil etmiş ve insan emeğinin verimliliğinin artması ile birlikte, makineler insanlar üzerinde teknolojik bir baskı başlatmıştır. Abiyotik üretim tekniği gelişiminin üçüncü aşaması ise otomasyondur. Otomasyon ile birlikte işgücü

piyasasında insan emeğinin olası kullanım alanını daralmış ve tüm canlılar için belirlenmiş olan orijinal, doğal ekosistemler teknik tarafından bozulmuş, işgal edilmiş ve sadece insanlar için belirlenmiş bir ortama dönüştürülmüştür (Smajs, 2006:2166-2167).

Abiyotik tekniklerin gelişimin dördüncü aşaması olan post-endüstriyel dönem ise doğaya karşı kibirli bir yaklaşıma dayanmaktadır. Biyosferin doğal evriminin değerlerine, bütünlüğüne ve gerekliliklerine neredeyse hiç saygı olmayan bu dönemde geleneksel biyotik teknolojiler ve doğaya karşı daha zararsız olan, enerjiyi koruyan ve minimum atık üreten veya hiç atık üretmeyen yeni teknolojiler üretilse de insanın doğaya yaklaşımının genel karakteri değişmeden kalmıştır. Baş döndüren tekniklerin sunduğu imkanlara boğulan insanların yaşam tarzı çevreye zarar veren tüketim tekniklerini ve ürünlerini de içerir olmuştur (Smajs, 2006:2166-2167).

2. BÖLÜM
NEY KÜLTÜRÜ VE TARİHİ

2. BÖLÜM

NEY KÜLTÜRÜ VE TARİHİ

2.1. Organoloji

Organoloji disiplininin başlangıç noktası ilk aşamada çalgıları sınıflandırmak olmuştur. Çalgılarla ilgili sınıflandırmaya yönelik bilinen ilk araştırmalar M.Ö. 4. asırda Çin'de gerçekleştirilmiştir. M.Ö. 4. asırda ortaya konan yaklaşıma göre çalgılar yapıldıkları malzemeye göre (taş, ahşap, ipek, vb.) sınıflandırmışlardır. Sesin oluşum yöntemine göre çalgıları sınıflandırma denemesi ise ilk olarak M.Ö. 1. asırda Hindistan'da gerçekleştirilmiştir. Hindistan'da M.Ö. 1. asırda ortaya konan sisteme göre çalgılar titreşimli teller, titreşimli hava sütunları, ahşap veya metalden yapılmış vurmalı çalgılar ve deri başlı vurmalı çalgılar olmak üzere dört ana grupta toplanmışlardır. Daha sonra Yunanlılar müzik aletlerini sınıflandırmak için benzer bir sistem kullanmışlar. 16. asırda ise Sebastian Virdung, Martin Agricola gibi organologlar kategorileri çeşitlendirerek sistemi daha da geliştirmişlerdir. 19. yüzyılın sonlarında, Brüksel Konservatuarı müzik aleti koleksiyonunun küratörü olan Victor-Charles Mahillon bu sistemi benimsemiştir. Mahillon çalışmasında çalgıları yaylılar, üflemeliler, davullar ve diğer perküsyonlardan olmak üzere dört ana grubu ayırmıştır. Ne var ki organoloji biliminin bağımsız bir bilim olarak gelişimi diğer pek çok bilim gibi 20. asırda gerçekleşmiştir (Mustan Dönmez, 2019:39). Alandaki paradigmayı hâlen büyük oranda belirleyen en kapsamlı çalışma 1914 yılında Erich Moritz von Hornbostel ve Curt Sachs tarafından *Zeitschrift für Ethnologie* [Etnomüzikoloji Dergisi] ismiyle Almanya'da basılan bir dergide "Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch" [Müzik Aletlerinin Sistematiği. Bir deneme] başlığıyla yayınlanmıştır.

Sadece Batı müziği çalgılarını değil herhangi bir kültürden herhangi bir çalgıyı sınıflandırmayı mümkün kılan bir şema geliştirme amacıyla yola çıkan Hornbostel ve Sachs, Mahillon'un sistemini genişletmişlerdir. Geçmişteki kimi çalışmalarda olduğu gibi

çalgıları sınıflandırmak üzere ses oluşum yöntemlerinin temel alındığı bu makalede çalgılar üflemeliler (aerophones), telliler (chordophones), vurmalılar (membranophones), elektrikliler (electrophone), öztınlar (idiophones) olarak gruplandırılmıştır (Mustan Dönmez, 2019:39).[13]

Hornbostel-Sachs'ın 1914'te ortaya attığı şema günümüzde sadece çalgı sınıflandırmasını büyük oranda etkilemekle kalmayıp aynı zamanda organolojinin tarifini de belirlemeye devam etmektedir. Diğer yandan çalgıların evrimi ve ses elde ediş biçimlerinden bağımsız olarak çalgı-kültür ilişkisine odaklanan araştırmalarda 20. asrın ikinci yarısından itibaren artış yaşanmaktadır. Bunların başlıcaları A. M. Jones'un Afrika ve Endonezya: Ksilofon ve Diğer Müzikal ve Kültürel Etmenlerin Kanıtları (1964), William J. Banks'in Dokubilim ve Karşılaştırmalı Çalgıbilim Atlası (1973), Richard J. Dumbrill'in Antik Yakın Doğu'nun Müzikoloji ve Organolojisi (1998), Philip F. Gura'nın Amerika'nın Çalgısı: 19. yy.'da Banjo ve Margaret J. Kartomi'nin Gamelan Dijulu (Davulu) ve Onu Üreten Esir Kampı Müzisyeni: Endonezya Devrimi'nin Avustralya ile İlişkisi (2002) isimli çalışmalarıdır.

Kültürel incelemeler ve antropolojinin etkisi altında inceleme sahası genişleyen organoloji çatısı altında doğal olarak çalgının tarifinde de genişleme yaşanmıştır. Dawe'in belirttiği üzere çalgılar,

> "artık sadece ölçülebilen, tartılabilen, akustik özellikleri araştırılabilen, yapımında kullanılan ahşabın ekolojisi ya da metalinin kökeni kesin olarak belirlenebilen, ses aktivasyon alanı ve ses spektrumu ölçümlenebilen bir şeyden daha fazlasıdır. Müzik aletleri, icra edildiğinde ister bir kişinin müziği ya da bir diğerinin gürültüsü olsun değişmez bir anlam vermek üzere yapılırlar. Sosyal ve kültürel bir fenomen olarak çalgılar, duyguları etkileme, zihni ve vücudu harekete geçirme, inançları ve değerleri yansıtma kapasine sahiptirler. Anlam inşa edilen bir alan olarak çalgılar, kültürel temelli inanç ve değer sistemlerini somutlaştıran, bilimsel ve sanatsal bir miras bırakan, çeşitli fikirleri, konseptleri ve pratik becerileri politik ekonomi çerçevesinde uyumlu hale getiren şeylerdir.

[13]Hornbostel-Sachs şemasına yapılan bir diğer ekleme 1986 senesinde Dale Olsen tarafından gerçekleştirilmiştir. Olsen, Hornbostel ve Sachs tarafından tasarlanan şemasının insan sesini ve insan vücudundan çıkarılan diğer sesleri de içermesi gerektiğini iddia ederek şemaya kofofonlar (corpophones) isimli bir alt başlık eklenmesi gerektiğini öne sürmüştür (Dawe, 2003:203).

> Kültürel ve sosyal kimliğin inşa edilmesine ve sürdürülmesine vesile olurlar" (Dawe, 2003:195).

Başka bir deyişle çalgılar sadece müzik disiplininin konusu olmaktan çıkmıştır. Dahil oldukları sosyal yaşam içerisinde insanların ürettiği, çaldığı, değiş tokuş ettiği basit, sıradan nesneler değillerdir. Dawe'in altını çizdiği üzere "her ne kadar tasarım ve tanım gereği insan yaratısının bir ürünü olsa da çalgılar, birden çok duyuya hitap ederler ve maddi kültürün diğer birçok nesnesinden ayrışırlar" (Dawe, 2003:195). Dolayısıyla, bir çalgının izini sürmek için, onu tarihsel, teknik ve akustik özelliklerinin yanı sıra etnografik olarak da incelemek gerekir.

Çalgılar, belirli bir topluluğun ona atfettiği bir anlamlar bütününü barındırır. Dawe'e göre, bir müzik aletini yapmak veya çalmak psiko-biyolojik, sosyo-psikolojik ve sosyo-kültürel beceriler gerektirir; bu nedenle müzik aletlerinin morfolojisi, hizmet ettiği müzisyenler topluluğunun değerlerinin, siyasetinin ve estetiğinin somutlaşmış halidir. Biçim, dekorasyon ve ikonografi yoluyla topluluğun özelliklerini ortaya çıkarır. Dolayısıyla çalgılar aynı anda fiziksel, metaforik tarafı olan yapıntılar ve maddi nesnelerdir (Dawe, 2003:199). Dahil olduğu topluluğun maddi ve manevi var oluşunun bir parçası olmakla birlikte onu yapılandıran unsurlardan birisi haline gelirler. Çalgının dahil olduğu topluluk ile olan ilişkisini ortaya konan öncül araştırmalardan birisi Alan Merriam tarafından 1960'lı yıllarda ortaya konmuştur. Afrika Bala'daki basongye isimli davulun üretimi üzerine gerçekleştirdiği çalışmada Merriam, kültürel ağ ile çalgının arasındaki ilişkinin nasıl kurgulandığını araştırmıştır. Ona göre basongye davulu tabular; çocuk oyunları; küfür ve övünme kalıpları; gerçek ve ideal davranışlar; ağaç türleri, renklerin kaynakları ve alet kullanım şekilleri gibi teknolojik bilgiler; davul parçaları, aletler, tahtalar için terimler de dahil olmak üzere dil bilgisi, Avrupai fikirler; tasarım kavramları; kurumsal dostluklar; taklit ederek öğrenme, hileler ve şakalar gibi pek çok kültür kalıbını içermektedir (aktaran Dawe, 2003:200).

Çalgıyı ait olduğu bütüncül kültürel bağlam üzerinden konumlandıran dikkat çekici çalışmalardan bir diğerini ise Regula Qureshi 1997'de yayınlamıştır. Kuzey Hindistan'a özgü sarangi çalgısı üzerine araştırma yapan Qureshi, çalgının fiziksel ve

metaforik olarak pek çok toplumsal yansıması olduğu üzerinde durmuş ve saranginin icracılar, dinleyiciler, hâmiler tarafından ne şekilde benimsendiğini, müzik ve iktidar arasındaki ilişkinin nasıl bir toplumsal zeminde müzakere edildiğini analiz etmeye çalışmıştır (aktaran Dawe, 2003:201). Quereshi, aynı Merriam gibi çalgıyı sarmalayan bütüncül kültürel ağı çalgı üzerinden hareketle analize soyunmuştur. Bu iki çalışmada gördüğümüz haliyle organoloji, Clifford ve Marcus'un etnografi tarifinde olduğu gibi kollektif yapılanışın temel kapsama ve dışlama mekanizmalarını deşifre etmekte ve başka şekillerde yeniden şifrelendirerek analiz etmeye çalışmaktadır (aktaran Dawe, 2003:203).

Waksman'a göre çalgıları anlamaya yönelik yazılmış akademik metinlerin çoğu geçmişten günümüze güçlü bir miras barındıran bir geleneğin nesneleşmiş hali olarak çalgıyı değerlendirmektedir. Dolayısıyla çalgıları korunması, incelenmesi ve aktarılması gereken otantik bir kültürel form olarak ele alırlar (Waksman, 2003:256). Diğer yandan beklenmedik şekilde çalgılar, müzik endüstrisi geliştikçe ve çeşitlendikçe yeni bağlamlarda yer almaya başlamışlardır (Dawe, 2003:204). Teknolojinin çalgılar üzerindeki etkilerini incelemeye alan Paul Théberge, synthesizers, sampler ve benzeri diğer elektronik çalgıların hibrit doğaları sebebiyle müziğin üretimi ve yeniden üretimi sürecindeki çizgileri bulanıklaştırdığı üzerinde durmuştur. Théberge'e göre standart bir şekilde ses üreten bir çalgıların aksine önceden kaydedilmiş sesleri yeniden üreten dijital çalgılar bir tüketim ürünü olarak çalgının statüsünü değiştirmiştir (Théberge'ten aktaran Waksman, 2003:255).

Théberge'in tespitleri çalgı etnografisinde teknolojiyi dikkat edilmesi gereken bir mesele haline getirmiştir. Her ne kadar çalgılar üzerinde durmasa da teknolojinin müzik üzerindeki etkilerini inceleyen en çarpıcı araştırmalardan birisi de Paula de Lockheart'a aittir. Mikrofonun 1920 ve 1930'lu yıllardaki vokal tekniğine ve dinleyici algısına etkileri üzerine çalışan Lockheart, mikrofonun şarkı söyleme tekniğini aynı çalgıları etkilediği gibi değiştirdiğini vurgulamıştır. Lockheart'ın görüşüne göre, radyo ve mikrofon paradoksal bir şekilde bireysel dinleyiciyi hedef alan ancak kitle iletişim aracına en uygun olan şarkı söyleme tarzının yaygınlaşmasına sebep vermiştir (Waksman, 2003:259-260).

Sonuç olarak teknolojinin yeniden yapılandırdığı müzik endüstrisi içerisinde çalgıyı geleneksel anlatılarda olduğu gibi tek bir topluluğun perspektifinden okumaya çalışmak da artık yeterli değildir. Çalgılar artık farklı topluluklarda çeşitli şekillerde pratik edilen ve geleneksel misyonlarının ötesinde görevler üstlenen kültürel yapıntılardır. James Clifford'un belirttiği gibi bir kültürün içeridekiler veya dışarıdakiler tarafından her sahiplenişi, belirli bir zamansal konumu ve tarihsel anlatı biçimini ima eder (aktaran Dawe, 2003:199). Başka bir deyişle bir çalgının farklı zaman, mekân ve topluluklardaki görünümleri değişen referanslar ve üretim-tüketim ilişkileri barındırabilir. Bu nedenle çalgıları etnografik olarak ele alırken çalgıyı onu kapsayan kültür sahasının içerisinde değerlendirmek gerekir. Dawe'e göre çalgıların içinde bulunduğu kültürel ağ, aynı zamanda farklı diskurların, siyasi rekabetin ve entrikanın, statü belirten kültürel göstergelerin de hayat bulduğu bir yerdir. Dolayısıyla çalgıları aynı kültürel ağı paylaştığı diğer bütün unsurlarla etkileşimde olan materyal ve sosyal yapılar olarak ele almak gerekir (Dawe, 2007:114).

2.1.1. Türkiye'de Organoloji Çalışmaları

Tetik Işık'ın altını çizdiği üzere Türkiye'de organoloji alanında yapılan çalışmalar, yurt dışında yapılan çalışmalardan farklı bir seyir izlemektedir. Bunun en temel sebebi Avrupa ülkelerinin aksine Türkiye'nin keşifler, sömürgeleştirme hareketleri ve koloni savaşları gibi organoloji biliminin gelişmesine ortam hazırlayan etkenlerden etkilenmemiş olmasıdır. Avrupa Devleri organolojinin gelişimine altyapı hazırlayan bu etkenler neticesinde çeşitli ülkelere ait çalgıların toplanması, sergilenmesi, kataloglanması, sınıflandırılması, restore edilmesi ve yeniden yapılandırılması ile ilgili çalışmalar yapmışlardır. Ne var ki, böyle bir motivasyondan uzak olan Osmanlı ve Türk toplumlarının tarihinde çalgıları toplama, sergileme, sınıflandırmaya yönelik bir gayret sarfedilmemiştir. Türkiye'de gerçekleştirilmiş olan organoloji çalışmaları mevcut olan birikimi tanıma, unutulmaya karşı muhafaza etme ve sergilemeye yönelik bir seyir izlemiştir (Tetik Işık, 2015:198).

Tetik Işık'ın belirttiği Türkiye'de organolojiye yönelik araştırmaların ilk safhası 1926-1976 arasında hayata geçmiştir. Bu süreçte Türkiye'deki çalgıların organolojisine dair bilgi edinebileceğimiz ilk kaynaklar Türkiye'de kurulan ilk resmî kurumların düzenlediği derleme gezileri sonucunda kaleme alınmıştır. 1926-1936 arasında Dâru'l Elhân-İstanbul Konservatuvarı'nın, 1937-1952 arasında Ankara Devlet Konservatuvarı'nın, 1967-1976 arasında Ankara Radyosu'nun yaptığı derlemeler sonucunda Türkiye'de çalınan çalgıların maddi ve kültürel ontolojisine dair yayınlar yapılmıştır. Ayrıca bu kurumların haricinde S. Yaver Ataman, Ahmed Adnan Saygun, Hulûsi Suphi Karsel, A. Rıza Yalgın ve Etem R. Üngör bireysel geziler yaparak Türkiye'deki organoloji çalışmalarına katkıda bulunmuşlardır. 1926-1976 arasında Türkiye'deki organoloji çalışmaları açısındanen dikkat eçeken gelişmelerden birisi de Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde kurulan çalgı yapım, bakım, onarım atölyesi olmuştur. Akademik çalışmaların yürütüldüğü ilk yer olma özelliğini taşıyan bu atölyede görev alan Cafer Açın, Türk musikisi çalgılarına yönelik ilk standardizasyon çalışmasını yapmış ve Türkiye'nin ilk organoloji kitabını yayınlamıştır (Tetik Işık, 2015:214).

Tetik Işık'a göre 1976'da Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'nın kurulması Türkiye'deki organoloji çalışmalarında ikinci safhanın başlamasına neden olmuştur. Türk musikisi konservatuarlarının yaygınlaşmaya başlaması ile birlikte çalgı yapım, kompozisyon ve müzikoloji bölümleri aynı çatı altında toplanabilmiş ve bu çatı altında icracı, yapımcı, kuramcı ve araştırmacılar çalgılarla ilgili problemlerin ortadan kaldırılması hususunda birlikte çalışma imkânı yakalamışlardır. Bunun sonucu olarak standardizasyon, enstrümantasyon, restorasyon, yeniden yapılandırma ve akustik çalışmalarının yanı sıra çalgıların kökeni, gelişimi ve sınıflandırılması üzerine odaklanan akademik çalışmalar ortaya çıkmaya başlamıştır (Tetik Işık, 2015:215).

2.1.2. Türkiye'de Çalgı Müzeciliği

Geçmişte kullanılıp, yakın zamanlarda kaybolan çalgılar incelendiğinde Türk musikisine özgü otantik çalgıların gitgide azaldığı ve yerini başka kültürlere ait çalgıların geçtiği görülür. Somakçı, unutulan çalgıların yeniden ortaya çıkarılması amacıyla analitik

ve uygulamalı organoloji çalışmaları yapılması gerektiği üzerinde durur (Somakçı, 2016:36)[14]. Fakat bu tip bir çalışmayı sistematik şekilde kurumsal bir çatı altında gerçekleştirmeyi mümkün kılacak bir müzik müzesi ülkemizde mevcut değildir. Bu kapsamdaki taleplerin 29-31 Mayıs 2006 tarihinde Bilkent Üniversitesi'nde gerçekleştirilen "Uluslararası Tarihsel Süreç İçinde Türkiye'de Müzik Kültürü" konulu kongrede dile getirildiği görülür. Onursal başkanlığını tarihçi Prof. Dr. Halil İnalcık'ın yaptığı bu konferansta söz alan Oğuz Elbaş, Türkiye toprakları üzerinde yaşamış ve yaşamakta olan müzik kültürlerine ait çalgıların, otantik yapısı gözetilerek çağdaş bir müze anlayışı içinde bir araya getirilmesi ve yine asıllarına uygun halleriyle ses örneklerinin bilgisayar teknolojisi içinde işlemden geçirilerek sesli belgeye dönüştürülmesi gerektiği üzerinde durmuştur (Elbaş, Kalpaklı, Öztürk, 2022:21). Ayrıca konferansta Horniman Müzik Müzesi yetkilisi Margaret Birley, Kunsthistoriches Müzesinin Antik Müzik Çalgıları Koleksiyonu emekli yöneticisi Gerhard Stradner ve Dünya Müzik Müzeleri Birliği başkanı Kenneth Moore çalgı müzeciliği ile ilgili sunumlar yapmıştır (Elbaş, Kalpaklı, Öztürk, 2022:71-88).

Türkiye'nin ilk müzik müzesinin hayata geçirilmesi için İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda sanatçı öğretim elemanı olarak görev alan Gönül Paçacı 2005-2010 yılları arasında Kültür Bakanlığına uzmanı olarak görevlendirilmiştir. Paçacı, bu görevi ve 2010 Kültür Projeleri kapsamında, Osmanlıca-basılı müzik yayınları envanteri hazırlayarak kendi koleksiyonundan seçkilerle Yıldız Sarayı Mabeyn Salonu'nda "Neşriyat-ı Musıki" başlıklı üç ay süreli bir sergi ve bu belgelerden hareketle konserler gerçekleştirmiştir.[15] Paçacı, ayrıca Ethem Ruhi Üngör'ün koleksiyonunun projelendirilen müzeye kazandırılması için bir envanter oluşturmak üzere 7 kişilik bir ekip oluşturmuştur (Somakçı, 2016:37). Ne var ki yapılan çalışmaların devamı gelmemiştir. 2023 itibariyle Türkiye'nin ilk müzik müzesi açma projesi hâlen hayata geçirilememiştir. Türkiye'de bugün çalgı müzesi olarak anılan tek yer Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet

[14] https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/419448

[15] https://osmanlimuzigi.istanbul.edu.tr/tr/content/gonul-pacaci-tuncay/hakkinda

Konservatuarı İbrahim Alimoğlu Müzik Müzesi'dir. Müzikoloji ve çalgı bakım bölümü olmayan bu kurumun 400 parçadan oluşan koleksiyonu sabit bir sergi düzeninde ziyaretçilerin beğenisine sunulmaktadır.[16]

2.2. Ney Üzerine

2.2.1 Neyin Etimolojik Kaynakları

Ney, 14. asır metinlerinde tek parça kamıştan oluşan ve tek yerden giren havayı farklı deliklerden çıkaran (Tıraşçı, 2018:76) ve bugünkü şekline aşağı yukarı onaltıncı yüzyılın sonunda ulaşmış bir çalgıdır (Ersu'dan aktaran Behar, 2017:122). Kamış adı verilen ve botanik disiplinine göre adı *arundo donax* olan (Şekil 2.1.), kısa boğumlu ve boğum araları birbirine eşit kamışlardan yapılmakta olan bu çalgı (Tüfekçi, 2011:80), ismini Farsça'da kamış anlamına gelen "nay" kelimesinden almaktadır. Nay ismi uzun süre kullanıldıktan sonra zaman içerisinde ney olarak anılmaya başlanmıştır (Tıraşçı, 2018:73).

Neyzen sözcüğü, Farsça "zeden", yani icra eden anlamına gelen bir yapının nay kelimesine eklenmesiyle oluşmuştur. Arapçada da yine aynı anlama gelen (-î) ekinin nay kelimesine eklenmesiyle "Nayî" kelimesi ortaya çıkmıştır. Neyzen Farsça, Nayî Arapça kökenli sözcükler olup ney üfleyicisi, icracısı anlamında kullanılan sözcüklerdir (Ünaldı, 2008:9-10).

[16] http://muzikkoleksiyonu.com/



Şekil 2.1- Arundo Donax bitkisi[17]

2.2.2. Neyin Kökenleri

Köken olarak ney çalgısı kamış ile üretilmiş tarihi çalgılar ile ilişkilendirilmiştir. Bu ilişkiyi ilk kuran kişi geleneksel Osmanlı-Türk müziği notasyonu ile ilgili çalışmaları ile bilinen Hüseyin Saadettin Arel'dir. 1949'da yayınladığı yazı dizisinde Francis Galpin'in 1937 tarihli *The Music of Sumerians* isimli çalışmasında bahsi geçen ve MÖ 2800 yılına tarihlenen bir Sümer çalgısından çıkan sesleri pençgah makamı ilişkilendiren Arel, neyin ve Türklerin kökenini tek kalemde Sümerlere dayandırmıştır. Oysaki bu çalgı, Nimrud bölgesi kazılarında bulunan düdüğün ölçülerine sadık kalınarak yapılan kopyasından başka bir şey değildir (Tan, 2014:22). Dönemin politik iklimi çerçevesinde değerlendirilmesi gereken ve kuşkuyla yaklaşılması gereken bu iddia zaman içerisinde

[17] Görsel Kaynağı: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/Arundo_donax_2.jpg

bir kanon oluşturmuş ve 20. ve 21. asırda pek çok defa akademik yayınlarda bazen mutlak bir bilgi olarak, bazen de kuşkuyla yaklaşılan bir veri olarak tekrar etmiştir.

Galpin'in kitabını inceleyen Tan, Sümer medeniyetindeki üflemeli çalgılar arasında neye en benzer olan çalgının "na" isimli ve kamıştan yapılan bir çalgı olduğunu belirtmiştir. Fakat bu sazdan yola çıkarak neyin kökenini Sümerlere indirmek metodolojik olarak doğru bir yaklaşım değildir (2014:21).

Sümerlerde kamıştan üretilen sazların dinsel törenlerde kullanıldığı sanılmaktadır. Ayrıca Mısırlılar ve İbranilerden günümüze kalan kabartmalarda ney benzeri (Şekil 2.2.) bazı sazlar dikkat çekmektedir (Tıraşçı, 2018:73).



Şekil 2.2- Sümerler'deki üflemi çalgılardan birine dair bir kabartma örneği (Galpin'den aktaran Tan, 2014:21)

2.2.3. Mitolojik ve Dini Hikayelerde Ney

Her ne kadar ney çalgısı son halini 16. asrın sonuna doğru edinen bir çalgı olsa da onun üzerine bina edilen anlam dünyası antik Yunan'a kadar uzanan bir kökene

sahiptir. Hikâyeye göre Kral Midas bir gün bugünkü İzmir sınırlarında bulunan Bozdağ yamaçlarında dolaşırken dağ tanrısı Tmolos hakemliğinde Apollon ve Marsyas'ın yarıştığını görür. Yarışmada Apollon lyra, Marsyas ise kaval çalmaktadır. Yarışmayı Apollon kazanır fakat Marsyas'ın kaval çalışını çok beğenen Kral Midas birincilik ödülünün Apollon'a verilmesine karşı çıkar ve buna sinirlenen Apollon Midas'ın kulaklarını eşek kulaklarına çevirir. Kral Midas her ne kadar kulaklarını gizlemeye çalışsa da en sonunda berberi durumu fark eder. bu sırrı kimseye anlatamayan berber en sonunda bu büyük sırdan kurtulmak için toprağa çukur kazar ve "Midas'ın kulakları eşek kulakları" diye fısıldar. Ne var ki berberin kazdığı çukurdan biten otlar ve kamışlar rüzgâr estikçe "Midas'ın kulakları eşek kulakları" diye ses vermeye başladığı için berberin sırrını ülkede öğrenmeyen kalmaz (Ayvazoğlu, 2007:26).

Pek çok farklı dini anlatıda tekrar alınan bu hikâye Hz. Ali'ye de uyarlanmıştır. Bu hikâyeye göre Hz. Muhammed Miraç'ta ilâhi güzelliği temâşâ ettikten sonra içine düşen aşk ateşinin şiddetine dayanamayarak sırrını damadı Hz. Ali'ye nakletmiştir. Kral Midas'ın berberi gibi sırrı içinde saklayamayan Hz. Ali, kör bir kuyuya Hz. Muhammed'in ona aktardığı sırrı söyler. Bir gün Hz. Muhammed gezinirken kulağına Hz. Ali ile paylaştığı sır çalınır. Hayretle sesin geldiği kör kuyuya yaklaştığında kuyunun içerisinden yükselen bir kamışın rüzgârda sallandıkça sırrını ifşa ettiğine şahit olur (Ayvazoğlu, 2007:27).

Kitâbü Keşfi'l-Hümûm Ve'l- Kürab Fî Şerhi Âleti't-Tarab isimli 14. asra ait anonim risalede bu hikâyenin farklı bir versiyonu vardır. Hikâyeye göre Hz. Musa, Allah ile görüşme dileğinde bulunmuş, bunun üzerine Allah ona karşı dağa bakmasını emretmiş ve sonrasında karşıda bulunan Sina dağı üzerinde kendini göstermiştir. Allah'ın Sina Dağı üzerinde tecelli etmesi esnasında etrafa bir nur yayılmış ve dağın etrafında bulunan bitkiler birden meyve vermeye başlamıştır. Fakat kamışın verecek sırrı olmadığı için bu sır içerisinde kalmıştır. Risalede verilen bir diğer hikâyeye göre kamışın içinde taşıdığı ilahi sır ve nur yüzünden neyin sesi bu kadar yakıcıdır (Tıraşçı, 2018:77).

Ayvazoğlu, farklı şekillerde gördüğümüz bu efsanenin dilden dile dolaşarak yeni şekillere büründüğünü ve İranlı şair Senâî ve daha sonra Mevlana'nın dilinde tasavvufi gerçekleri anlatan bir metafora dönüştüğünü belirtir (Ayvazoğlu, 2007:26-27).

2.2.4. Mevlevilik ve Ney

Mevlevilik, 13. asırda Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin öğretileri etrafında yapılanmaya başlayan ve zaman içerisinde Anadolu, Balkan ve Arap coğrafyasına yayılmış olan bir tarikattir. Mevlevilik tarikatının kurucusu olan Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, 13. asırda ortaya koyduğu *Mesnevi* isimli eserinin ilk on sekiz beyitinde yukarıda anlatılan hikayelerdeki kamış mitinden hareketle Allah'ın sırrını barındıran, Allah aşkı ile yanıp tutuşan ve kamışlıktan koparıldığı için hasret çeken ney anlatısını kullanmıştır. Ancak Mevlana'nın Mesnevi'nin ilk on sekiz beyitinde bahsettiği neyin esasında bir kamış veya çalgı halindeki neyi değil insân-ı kâmili[18] temsil ettiği görüşü hakimdir.

Ney, geleneksel Osmanlı-Türk müziği tarihinde sadece mevlevi müziğine ait bir çalgı olarak görülmez. Ney çalgısı Osmanlı'nın müzik yaşamında oldukça önemli bir yer kaplamış ve hem klasik Osmanlı musikisinin başlıca üflemeli çalgısı haline gelmiş hem de insan sesine eşlik eden öncü bir çalgı olarak 16. asrın sonundan itibaren belirginleşmeye başlayan dinî ve ladinî şehir musikisine katkıda bulunmuştur (Şenay, 2020:27). Fakat, Osmanlı kültür dünyasında mevleviliğin kapladığı yer ve neyin mevlevilikteki önemi sebebiyle Osmanlı'nın şehir musikisi içerisinde neyi en çok benimseyenler Mevlevi dergâh ve tekkelerinin takipçileri olmuştur. Neye sadece bir çalgı olarak bakmayan ve onu tasavvuf öğretisi içerisinde insân-ı kâmilin bir temsili olarak gören Mevleviler için ney doğal olarak en temel çalgıdır.

Neyin en temel çalgı olduğu Mevlevi musikisi formu Ergüner'in altını çizdiği üzere güfteleri genellikle Mevlânâ'nın *Mesnevi*'sinde alınarak bestelenen Mevlevi Âyin-i Şerîfi denen mevlevî mukabelesidir. En ufak teferruatına kadar belirlenmiş usûl ve erkâna göre yapılan mevlevi mukabelesi için bestelenen mevlevi ayinlerinin icrasında ney

[18] İnsân-ı kâmil ile ilgili detaylı bilgi için https://islamansiklopedisi.org.tr/mevleviyye

en önde ve en çok sayıda bulunan çalgıdır. Ve âyin-i şerîf icrasında bulunan neyzenlerin en kıdemlisi neyzenbaşı olarak tayin edilir ve saz/mutrıp heyetinin başı kabul edilir (Ergüner, 2007:257). Ayrıca mevlevi cemaatindeki en yüksek mertebelerden birisi de Kutb-ı Nâyî'likti. Geçmişte neyzenlik ve maneviyat bakımından en yüksek mertebeye ulaşan neyzene kutb-ı nâyi denirdi (Ergüner, 2007:44).

17. asırdan itibaren Osmanlı coğrafyasında sayıları artan mevlevihaneler 1926'da yeni cumhuriyet rejiminin tekke ve zaviyeleri kapatmasına kadar olan süreçte dinî ve dindışı geleneksel Osmanlı-Türk müziğinin besteciliği, icrası ve meşk silsilesini yaşatılması açısından oldukça hayati bir önem taşımıştır. Fakat, 1926'da tekke musikisinin yasaklanması ile birlikte 1950'li yıllara kadar tekke musikisi kendini var edecek toplumsal destekten mahrum kalmış ve Mevlevi âyin-i şerîfi icraları duraksamak zorunda kalmıştır.

2.2.5. Yazılı ve Görsel Kaynaklarda Ney

İslam coğrafyasında kamıştan yapılan çalgılara 8. asırdan itibaren da rastlanır. İslamiyetin doğduğu yıllarda Araplar ney benzeri çalgıları kusabba ismiyle anmışlardır (Tıraşçı, 2018:73). Kamıştan yapılan çalgıları ifade etmek üzere El-Kındî (801-872) mizmâr[19], İbn-i Haldun (1332-1406) ise şebbâbeyi kelimelerini kullanmışlardır. Hasan Kâşânî, 1335 yılında yazıldığı düşünülen Kenzü't-*Tuhâh* adlı eserinde yedi veya dokuz delikten yapılan bişe isimli kamıştan yapılan bir çalgıdan bahseder (Tan, 2014:24).[20]

14. asırda yazılan *Kitâbü Keşfi'l-Hümûm Ve'l- Kürab Fî Şerhi Âleti't-Tarab* isimli yazarı bilinmeyen eserde rahmani bir sır barındıran çalgıdan bahsedilir (Şekil 2.3). Eserde yedi delikli bu çalgıdaki ilahi sırrı görenlerin onu altından, gümüşten bakırdan

[19] Öztuna'nın sözlüğünde verilen tanıma göre mizmâr: 1) nefes ve saz borusu yolu, 2) Arap, İran ve Türk musikilerinde düdük nevinden çalgılara verilen isimdir (Öztuna, 200:264).

[20] Kâşânî'den doksan yıl sonra yaşayan Ahmedoğlu Şükrullah'ın *Kitabu'lEdvâr*'ında bişe'den bu sefer pîşe olarak bahsedilir. Fakat *Kitabu'lEdvâr*'dan sonra gelen kaynaklarda bişe veya pişeden bir daha bahsedilmemiştir (Yıldız, 2011:99).

yapmalarına rağmen onun, en ahenkli ve güzel nağmelerini ahşap ile vereceği vurgulanmıştır (Tıraşçı, 2018:74).[21]



Şekil 2.3- *Kitâbü Keşfi'l-Hümûm Ve'l- Kürab Fî Şerhi Âleti't-Tarab* isimli eserdeki neyzen tasviri (Tıraşçı, 2018:305)

Nay ismi ilk olarak 1411 senesinde Yusuf Kırşehrî *Risâle-i Mûskî* isimli risalesinde kayda geçmiştir. Kırşehrî'nin risalesinde naydan şu şekilde bahseder:

[21] Tıraşçı, yaptığı çeviride bu çalgıyı "Ney (Şebbâbe)" ismiyle başlıklandırmıştır (Tıraşçı, 2018:75).

> "Eğer ney çalmayı öğrenmek dilersen, bir üstat da bulamazsan, git bir ney al. Ney yukarıdan aşağıya değin yedi perdedir. Yedinci perde hemen rast evidir ve ikinci perdeyi açarsan dügâh olur, eğer bir perde daha açarsan çargâh olur, bir perde daha açarsan pençgâh olur, bir perde daha yukarıdan açarsan hüseyni olur. Eğer hisarı, gerdaniye veya muhayyeri çalmak dilersen segâh evinden safir etmelisin/biraz üflemelisin hisar olur. Eğer çargâh evinden safir edersen gerdaniye olur, eğer ısfahan evinden safir edersin muhayyer olur, bu da bir kuraldır. Bu kuraldan hayli makam, avaze, terkîb ve şube oluşur. Bu usul üzerine söyledik. Eğer bir zaman uygularsan bir üstada erişebilirsin. Eğer üstat bulamazsan bu dediklerimize uyarsan sana üstat derler" (Doğrusöz, 2007:73).

Abdulkadir Merâgî, 15. asırda kaleme aldığı Şerhû'l-Edvâr isimli eserinde Tıraşçı'ya göre neyden bahsetmiştir. Merâgî'nin tarifine göre ney, üzerinde yedi delik bulunan, üfleme şiddetine bağlı olarak yirmi yedi nağme elde edilen, arka tarafında şücâ (aşiran) denilen bir delik olan bir çalgıdır (Tıraşçı, 2018:75).

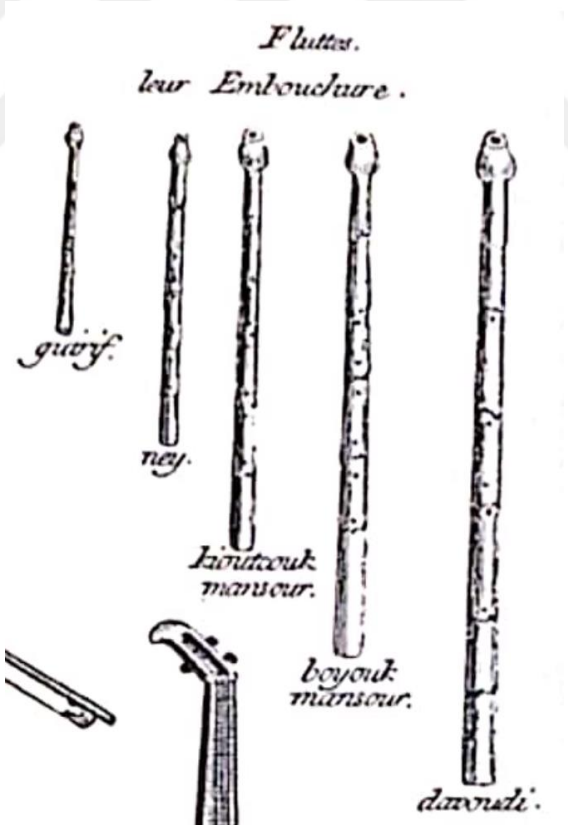
Neyin üflenişi ve üzerinden çıkan sesler ile ilgili ilk betimlemeler Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin tarafında 1469'da yapılmış. Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin'den sonra neyin üflenişi ile ilgili detaylı ilk metni *Matla* isimli eserinde Seydî 1504'te kaleme almıştır. Ne var ki neyin üflenişine dair metinlerin devamı gelmemiştir. Oysa Evliya Çelebi, 17. asırda 160 kadar neyzen olduğunu, İstanbul'da dört ayrı ney yapım atölyesi olduğunu, bu atölyelerde toplam on üç kişinin çalıştığını ve on iki ayrı ney ahenginin icra edildiğini bildirmiştir (aktaran Tan, 2014:26). Evliya Çelebi'nin yazdığı metinlerde adı geçen ney ahenkleri şu şekildedir: Mansur, Mansur mabeyni, şah, davud, davud mabeyni, bolahenk, bolahenk mabeyni, süpürde veya ahteri, müstahzen, müstahzen mabeyni, kızney (Altundağ'dan aktaran Tüfekçi, 2011:52).

18. asırda ney ile ilgili olarak yazılı eser bırakanların arasında en dikkat çekeni İstanbul'daki Fransız elçiliği için tercümanlık yapan Charles Fonton'dur. *18. Yüzyılda Türk Müziği* isimli eserinde neye dair önceden hiç verilmediği kadar teknik bilgi vermiştir (Şekil 2.4.). Neyde kullanılan kamış hakkında detaylı bilgi veren Fonton, iyi kamışın hangi coğrafyalardan toplanacağını, hangi perdeden hangi seslerin çıktığını teker teker anlatmış, o güne kadar görülmemiş ve sonradan da pek tekrarlanmamış cinsten bir anlatımla başpare tasarımının teknik ayrıntılarından bahsetmiş ve neyin kültürel olarak taşıdığı anlamlar üzerinde durmuştur (Fonton, 1987:77-80).



Şekil 2.4- Charles Fonton'un kitabındaki ney tasviri (Fonton, 1987:77)

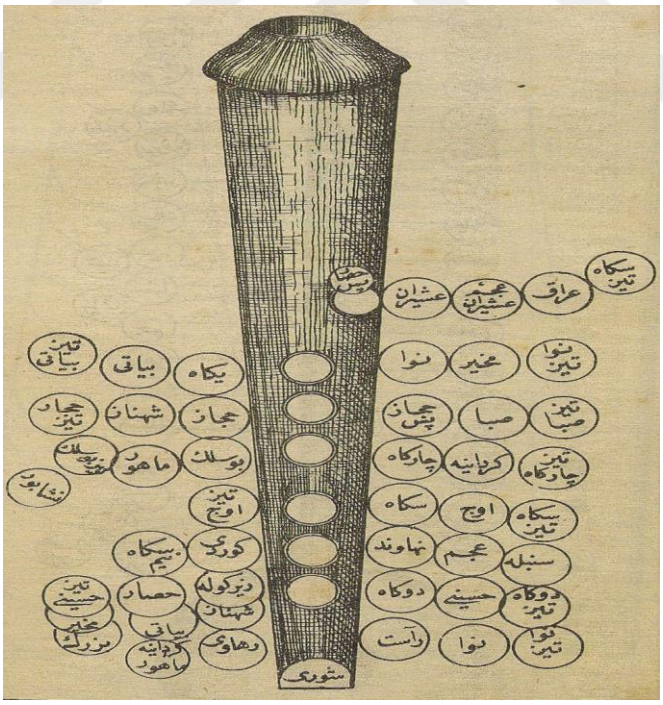
18. asırda İstanbul'da bulunan bir diğer gezgin M. de Blainville'dır. *Musıkinin Genel Eleştirel ve Filolojik Tarihi* isimli kitabının 14. bölümde Osmanlı müziğine değinen Blainville neyden kısaca bahsetmiş ve ney ailesi başlığı altında farklı ney ahenkleri üzerinde durmuştur (Şekil 2.5.). Blainville'ın metninde birisi grift olmak üzere toplam beş adet ney vardır (Aksoy, 2003:116).



Şekil 2.5- Blainville'ın kitabındaki ney çizimleri (Aksoy, 2003:111)

Neyin merkezde olduğu ilk kapsamlı teorik metin 1794'te zamanın Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi Abdülbâki Nâsır Dede tarafından kaleme alınmıştır. Abdülbâki Nâsır Abdülbâki Nâsır Dede, neyin geleneksel geleneksel Osmanlı-Türk müziğinin temel çalgısı olduğu fikrinden hareket etmiş ve ney üzerinde on dört makamı otuz yedi perde ile ifade etmiştir. Ve eserinde teker teker isimlendirdiği otuz yedi perdenin neyden nasıl üfleneceğine yöneliklik tariflerde bulunmuştur (Tura, 2006:32-35).

19. asır neye yönelik görsel materyalin artması açısından önemlidir. 19. asırdan günümüze kalan en çarpıcı ney tasvirlerinden birisi bestekâr ve musiki hocası Hâşim Bey'in hazırladığı 1856 ve 1864'te iki ayrı baskı yapan güfte mecmuasının 1864 baskısının içerisinde bulunur (Behar, 2017:125). Hâşim Bey, eserindeki tasfirde neyi, neydeki delikleri ve o deliklerden çıkan perdelerin isimlerini tek bir görselde bir araya getirmiştir. Ancak kitapta neyin icrasına dair detaylı bilgi bulunmamaktadır (Şekil 2.6.).

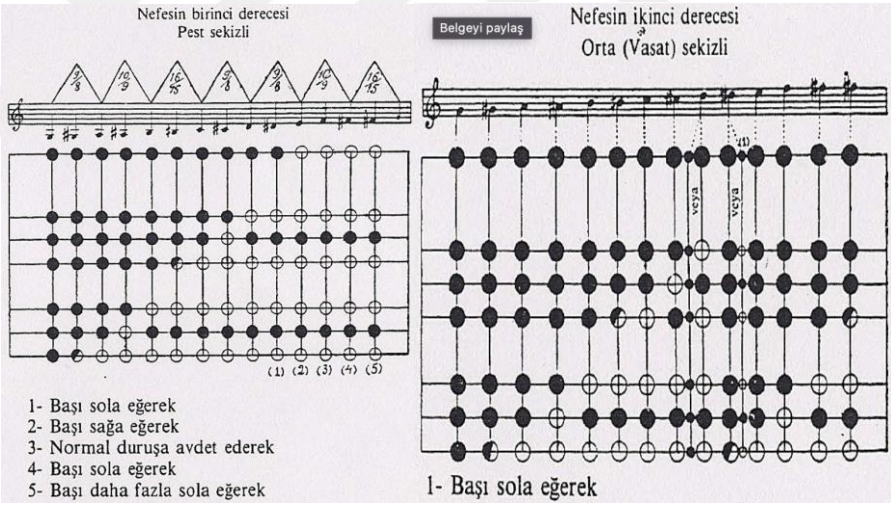


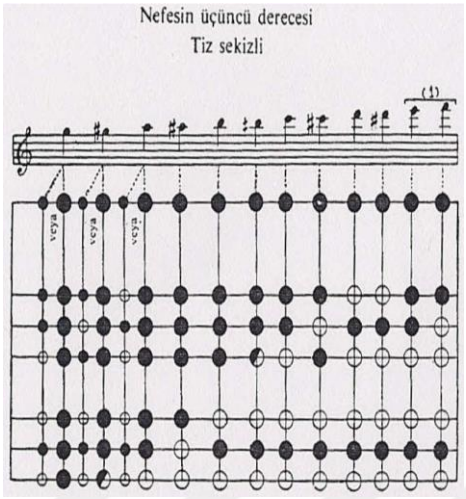
Şekil 2.6- *Hâşim Bey Mecmuası*'ndaki ney görseli (Yalçın, 2016:248)

1873 senesine gelindiğinde ise hattat Hasan Rıza Bey, Teşrih-i Ney isimli tablosunda neyin perdelerini porte üzerinde göstermiş ve aynı zamanda bu perdelerin

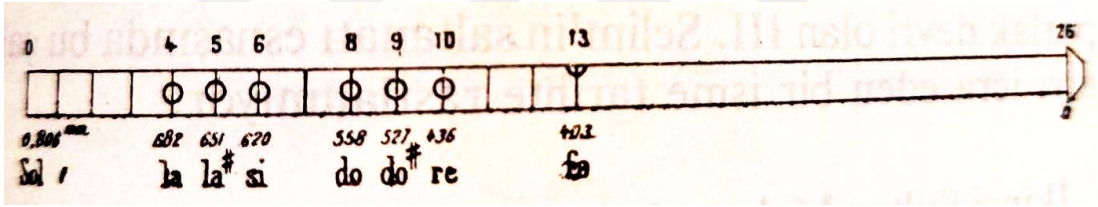
parmak pozisyonlarını isimleriyle birlikte resmetmiştir (Şekil 2.10.). Zamanının önemli hattatlarından birisi olan Hasan Rıza Bey, hazırladığı görselde Batı notasyonunu klasik perde ismine dayalı nazariyat anlatısı ile birleştirme yoluna gitmiş ve neydeki perdelerin pozisyonlarını parmak pozisyonları ile birlikte resmetmiştir.

20. asra gelindiğinde ney hakkındaki en detaylı bilgileri içeren kaynak, Rauf Yekta Bey'in kaleme aldığı "Türk Musıkisi" başlıklı uzun makaledir. Yekta, makalesinde neyin tarihine değinmiş, Hasan Rıza Bey'in *Teşhir-i Ney* isimli çalışmasından esintiler taşıyan üç tablo hazırlayıp neydeki nefes derecelerini, perdelerin isimlerini ve pozisyonlarını göstermiştir (Şekil 2.7.). Rauf Yekta Bey ayrıca klasik ney açkısındaki 26'lı sistemin detaylı bir tasfirini yapmış (Şekil 2.8.) ve yedi ayrı ney ahengindeki temel perdelerin titreşim sayılarını veren bir tablo hazırlamıştır (Şekil 2.9.).

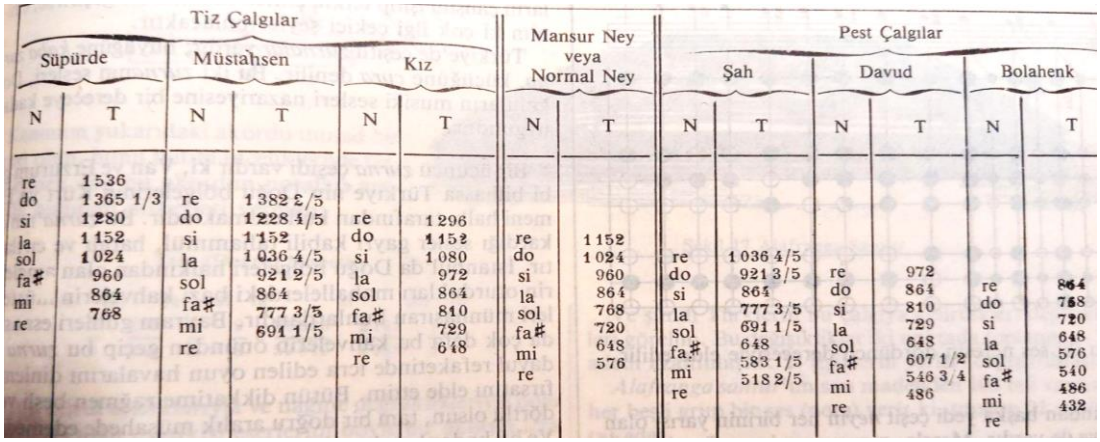




Şekil 2.7- Rauf Yekta Bey'in neydeki sesler için hazırlamış olduğu üç şablon (Rauf Yekta Bey, 1986:91-92)



Şekil 2.8- Rauf Yekta Bey'in klasik ney açkısındaki 26'lı sisteme dair hazırladığı görsel (Rauf Yekta Bey, 1986:91)



Tiz Çalgılar						Mansur Ney veya Normal Ney		Pest Çalgılar					
Süpürde		Müstahsen		Kız				Şah		Davud		Bolahenk	
N	T	N	T	N	T	N	T	N	T	N	T	N	T
re	1536												
do	1365 1/3	re	1382 2/5										
si	1280	do	1228 4/5	re	1296								
la	1152	si	1152	do	1152	re	1152						
sol	1024	la	1036 4/5	si	1080	do	1024	re	1036 4/5				
fa#	960	sol	921 2/5	la	972	si	960	do	921 3/5	re	972		
mi	864	fa#	864	sol	864	la	864	si	864	do	864	re	864
re	768	mi	777 3/5	fa#	810	sol	768	la	777 3/5	si	810	do	768
		re	691 1/5	mi	729	fa#	720	sol	691 1/5	la	729	si	720
				re	648	mi	648	fa#	648	sol	648	la	648
						re	576	mi	583 1/5	fa#	607 1/2	sol	576
								re	518 2/5	mi	546 3/4	fa#	540
										re	486	mi	486
												re	432

Şekil 2.9- Rauf Yekta Bey'in klasik ney açkısındaki 26'lı sisteme dair hazırladığı görsel (Rauf Yekta Bey, 1986:91)

Her ne kadar Rauf Yekta'nın "Türk Musıkisi" makalesi içerisinde verdiği bilgiler pedagojik olarak önem taşısa da esasında sistematik bir metod bütünlüğüne sahip değildir (Behar, 2017:125). Geleneksel Osmanlı-Türk müziğine yönelik ilk çalgı metodları 20. asrın ilk çeyreğinde yayınlanmaya başlamıştır. Bunlardan başlıcaları arasında O. Sevcik'in *Keman Metodu*, Kemanî Zafirâk'ın *Alaturka Keman Muallimi*, Hâfız Mehmed'in *Ud Muallimi* ve Ali Salahî'nin *Hocasız Ud Öğrenme Usûlü* kitapları sayılabilir.[22]

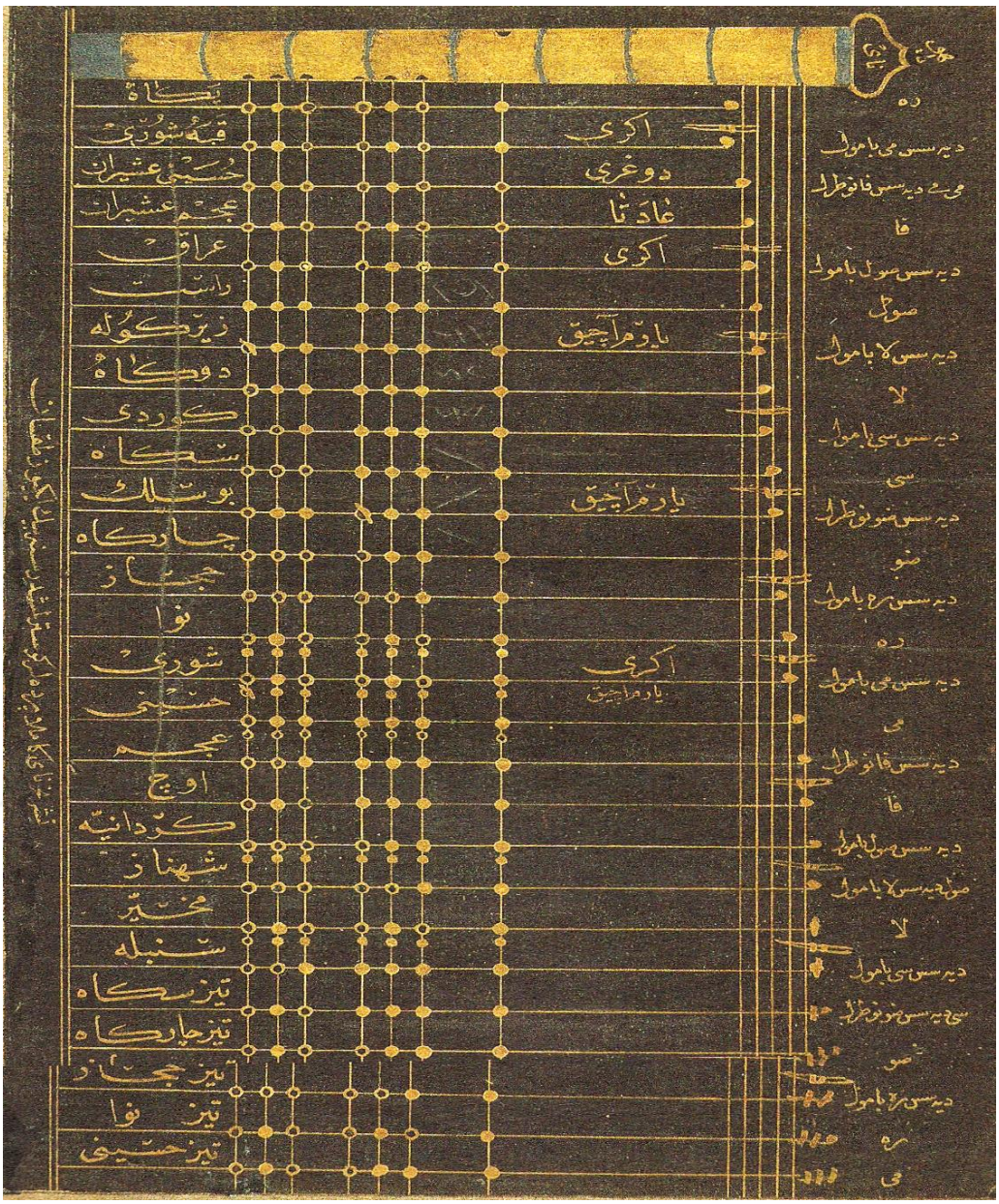
20. asırdaki ilk ney metodu denemeleri 1942'de Neyzen Emin Dede[23] ve 1947'de Ziya Santur[24] ve Avni Zaimler tarafından hazırlanmıştır[25]. Fakat üç kitap da esasında ney metodu olarak tasarlanmamıştır. Cumhuriyet döneminin bilinen en kapsamlı ney metodunu Nezyen Emin Dede'nin talebelerinden Hayri Tümer yazmıştır. Hayri Tümer'in 1964'te tuttuğu notlardan oluşan bu metod 1970'li yılların başında Latin harflerine çevrilerek daktilo ile çoğaltılmıştır. Eserin sadece ilk iki sayfası 1964'te *Türk Yurdu* dergisinde basılmış, Eserin bütün halde piyasaya sunulması ancak 2017'da gerçekleşmiştir. Behar'ın *Musıkiden Müziğe* isimli kitabının içerisinde yayınlanan notlarda ney için hangi kamışın uygun olduğu ve ne şekilde seçileceği, klasik ney açkısında uygulanan 26'lık sistem, ney ahenkleri ve boyları, neyden ses çıkarma teknikleri, parazvâne ve başpârenin yapısı gibi pek çok konuda daha önce görülmemiş uzunlukta bilgiler verilmiştir (Behar, 2017:127-134 ve 175-188).

[22] 20. asrın başında yayınlanmış olan çalgı metodlarına dair detaylı bilgi için (Tunçay, 2019:216-231).

[23] Neyzen Emin Dede'nin ney metodu çalışması ile ilgili detaylı bilgi için (Tüfekçi, 2011:113-118)

[24] Sarı, Ayhan. 1989. "Türkiye'de İlk Santur Metodu, Ney Metodu ve Ziya Santur" Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, Türkiye.

[25] Avni Zaimler'in ney metodu İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü kütüphanesindedir (Behar, 2017:127).



Şekil 2.10- Hattat Hasan Rıza Bey'in resmettiği *Teşrih-i Ney* isimli eser (Ergüner, 2002:116)

1986 yılında tarihin ilk ney metodu Süleyman Ergüner tarafından yayınlanmış, *Ney "Metod"* isimli bu kitap 2002'de kapsamı genişletilerek ve iki CD'lik eki ile birlikte ikinci baskısını yapmıştır. Ergüner'in ney metodunu 2003'te Ahmet Kaya'nın *Ney Metodu*, 2008'de Sencer Derya'nın *Aşkın Sesi, Ney Öğretim Kitabı* isimli çalışmalar takip

etmiştir. Günümüzde ney eğitimi üzerine basılı kaynak araştırması yapıldığında internette ve kitapçılarda baskısı bulunan yayınlar arasında Burcu Karadağ'ın *Meşkte Ney Eğitimi,* Ali Tüfekçi'nin *Ney'de Teknik Çalışmalar* ve Ahmet İslam Toz'un *Niyazi Sayın'ın Taksimlerinde İcrayı Oluşturan Elemanların Transkripsiyonu* isimli çalışmaları dikkati çekmektedir.

2.2.6. Neyin yapımında kullanılan kamışın seçimi

Tümer'in vurguladığı üzere, "ney yapılacak kamışın gündüz ve gece sühunet farkları arası çok olan iklimlerde yetişmesi şayan-ı tercihtir. Kamış, gündüzün sıcaklığına mukavemet için dokusunu ona göre sağlam yapar. Gecenin serinliğinde de havadan aldığı rutubeti muhafaza eder" (aktaran Behar, 2017:182). Bu sebeple neyler çoğunlukla sert ve sıcak iklimde yetişen kamışlardan yapılırlar. Kaya, ney yapımına uygun kamışların Hicaz'da, Şam'daki Ainazarca sazlığında, Antakya'nın Samandağ bölgesinde yetiştiğini belirtmiştir (Kaya, 2003:10). Ergüner ise bu bölgeler ek olarak, Söke, Bandırma, Bursa, Balıkesir, Ege denizi adaları, Fransa ve İtalya'nın akdeniz sahilleri, Tunus ve Kahire'deki iklim ve tabiat şartlarının neylik kamışın yetişmesi açısından elverişli olduğunu belirtmiştir (Ergüner, 2007:46).

Ergüner, ney yapımına uygun kamışın boğum uzaklıklarının olabildiğince birbirine eşit, mümkünse en üst ve en alt boğumlar dışındaki boğumların aynı uzunlukta, yerinde yetişmiş ve kuruyup sararmış, olabildiğince düzgün, dışı cilalı ve sathı zedelenmemiş, çatlamamış olması gerektiğini belirtmiştir (Ergüner, 2007:46). Ayrıca Kaya'ya göre neylik kamışın budaklı olması, dış yüzeyinin sert olması, ince etli (cidar) olması istenmektedir. Bütün bu kıstaslar bir araya geldiğinde neylik kamış sazlıkta yetişen binlerce kamış arasından ancak seçilebilir (Kaya, 2003:10).

Ney yapılabilecek kamışlar sonbaharda, hava sıcaklığına göre kasım ve şubat aylarında kesilmelidir (Tüfekçi, 2011:83). Ney yapımcıları kamışın uzunluğunu, çapını ve kalınlığını baz alarak seçtikleri kamışın uygun gördüğü bölgesi üzerinde çalışırlar.

Neyler akortlarına göre ne boyda olursa olsun dokuz boğum olmalıdır görüşü hakimdir.[26] Neylik kamışlar ölçüsüne göre kesildikten sonra açkı yapılmadan evvel aşağıdaki görselde olduğu gibi kurutmaya bırakılır (Şekil 2.11.). Bu sürenin ne kadar olduğu üzerine kesin bir fikir birliği olmamakla birlikte neylerin bir ilâ beş yıl arasında beklemeye bırakılmaktadır. Kaya'ya göre kurutma süresi, kamışın yaşlık (tazelik) derecesine bağlıdır. Ancak esas kuruma kamış ney haline gelip üflenmeye başladıktan sonra başlar (Kaya, 2003:10).



[26] Neyin dokuz boğumdan yapılması üzerinde yaygın bir görüş sağlanmış olsa da Ergüner, gereken uzunluğu gösteren ve akordu tutan sekiz boğumlu neylerin kullanılmasında bir sakınca olmadığını belirtmiştir (Ergüner, 2007:34).

Şekil 2.11- Kesilmiş ve kurumaya bırakılmış neyler[27]

Neyin üflendiği yerden aşağıya doğru düşünülürse dokuz boğumdan ilkine birinci boğum veya boğaz boğumu denir. Kamışım tüm boğumları tam açılırken boğaz boğumu yarım açılır. Böylece ses kutusu oluşturulur (Barç, 2018:12).

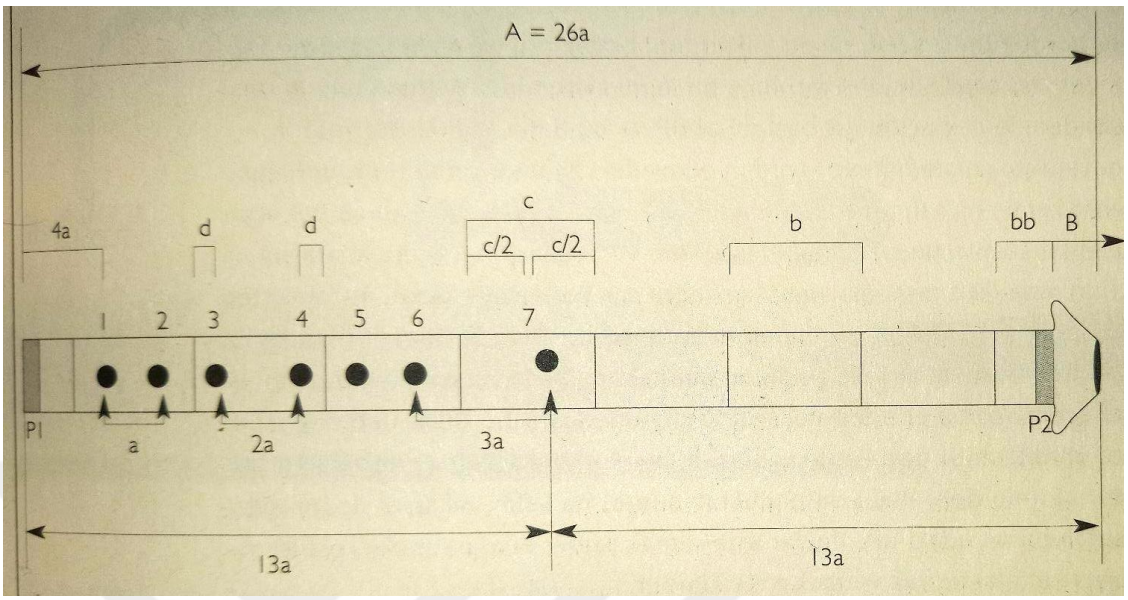
2.2.7. Ney yapımındaki açkı metodları

Neyde birisi arkada olmak üzere toplam yedi delik bulunur. Bu delikler geleneksel Osmanlı-Türk müziğindeki perde isimleri ile anılırlar ve kamışın beşinci, altıncı, yedinci ve sekizinci boğumlarına açılırlar. Beşinci boğumda bulunan ve neyin arkasına doğru gelecek şekilde açılan deliğin ismi aşirandır. Altıncı boğumdaki deliklerin isimleri nevâ ve hicazdır. Yedinci boğumdaki delikler ise çargâh ve segâhtır. Sekizinci boğumda ise kürdî ve dügâh perdelerinin delikleri bulunur. Dokuzuncu boğumun ise aynı boğaz boğumu gibi diğer boğumlara göre kısadır ve onun da ucuna aynı boğaz boğumunda olduğu gibi parazvane geçirilir. Bu boğumun üzerinde delik bulunmaz.

Neyin üzerine açılacak olan deliklerin tam olarak nereye açılacağı konusunda iki ana yaklaşım vardır: Klasik metod ve kaydırma metodu.

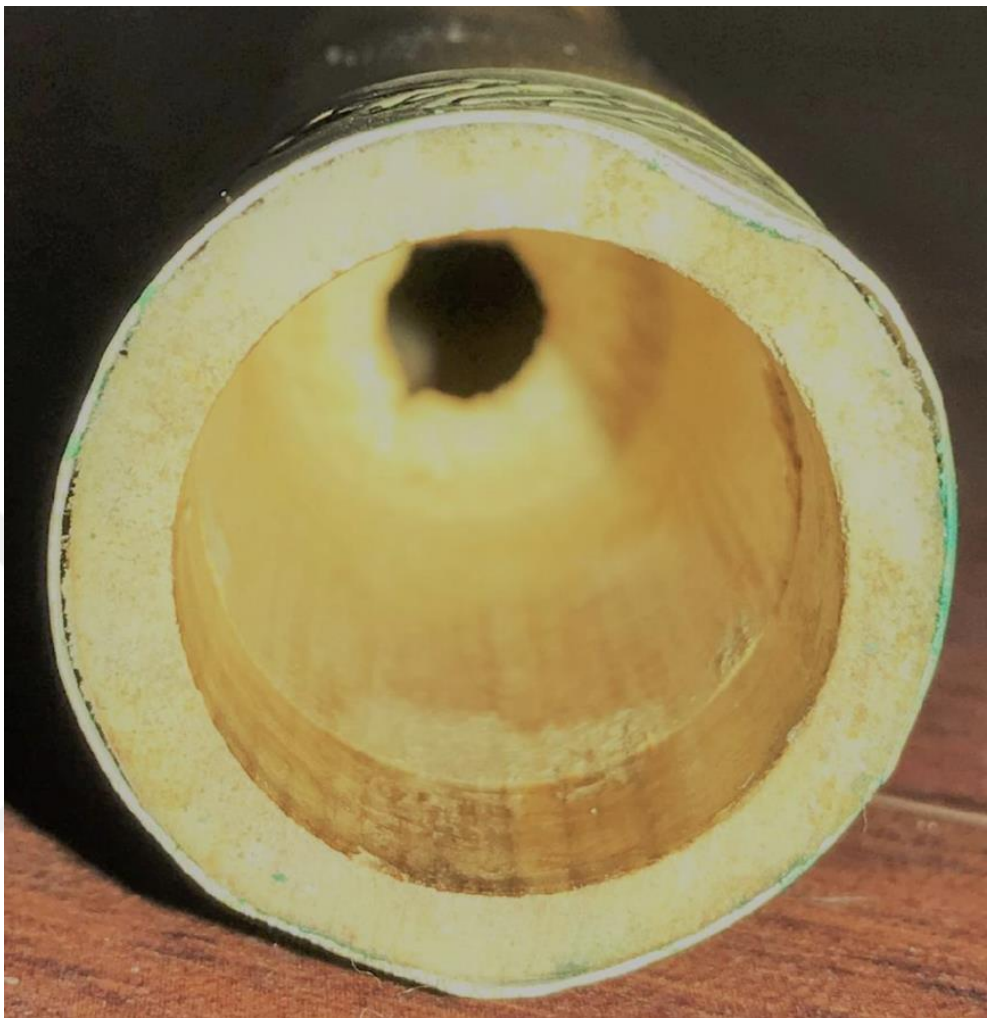
Klasik açkı/metod veya 26'lı sistem olarak da anılan ilk sistemde ney boyunun 26'ya bölünmesiyle elde edilen 26'da birlik birim esas alınır. Tan'ın belirttiği üzere, 26'lı sistem esasına dayanan (Şekil 2.12.) klasik açkıya göre 26'ya bölünmüş neyde 13. nokta aşiran perdesidir. Diğer perdeler sırasıyla 16. noktadaki perde neva, 17. hicaz, 18. çargâh, 20. segâh, 21. kürdi, 22. dügâh, 26. noktadaki perde ise rast perdesidir (Tan, 2011:28).

[27] https://www.facebook.com/profile.php?id=100080188494604



Şekil 2.12- Klasik ney açkısındaki oranlar (Ergüner, 2007:47)

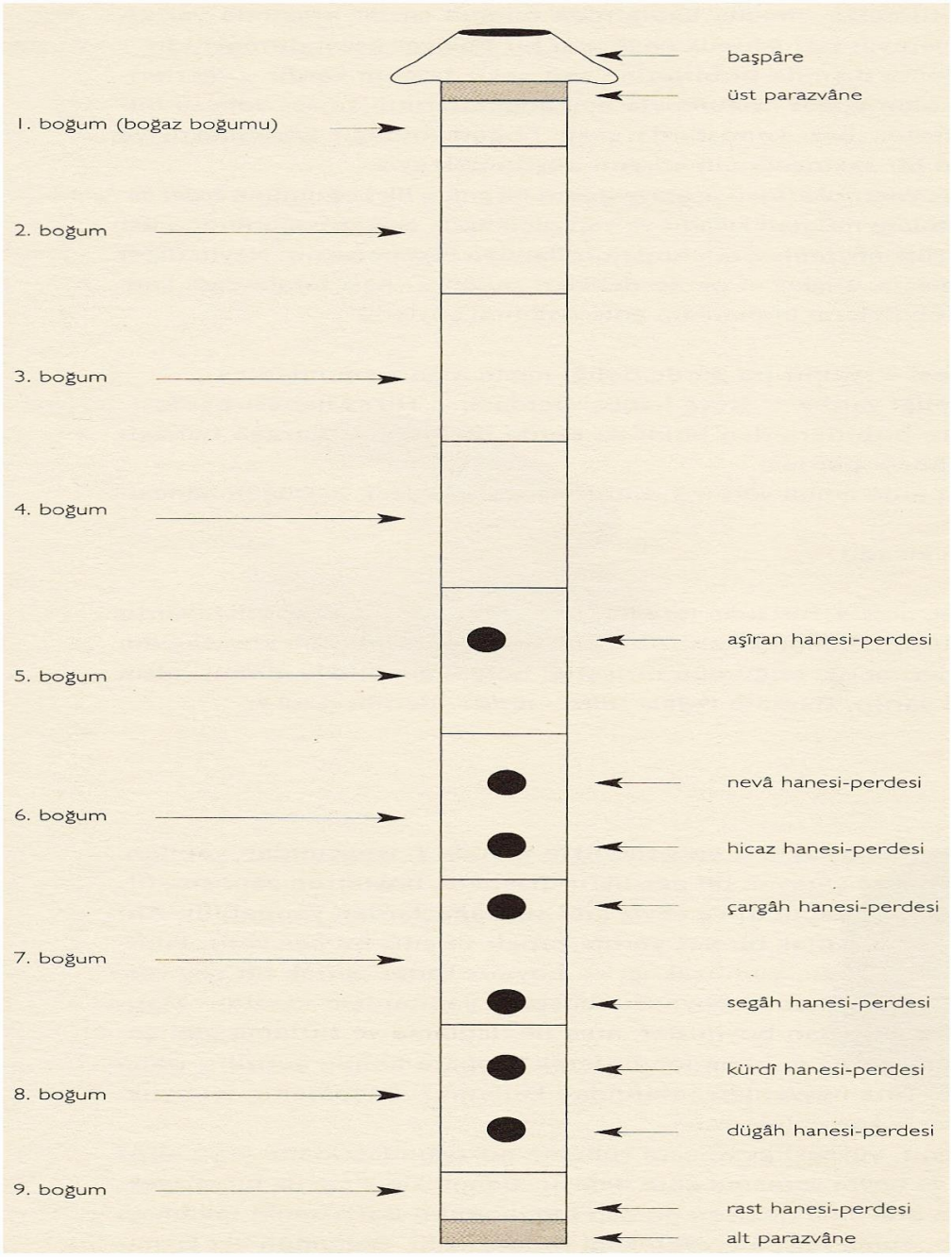
26 birimlik klasik açkı yaklaşımında belirli bir akordun uzunluğuna uygun boydaki yeter boğum, çap ve cidar ölçülerine sahip kamışın önce altta kalan iç boğumları delinir, son olarak ise boğaz boğumunun içindeki kapalı bölgenin üzerinde biz veya eğe yardımıyla küçük bir delik açılır. Kamış bu durumdayken üflenerek rast sesi aranır ve doğru ses bulununcaya kadar alttan ve üstten ney keserek kısaltılır (Ergüner, 2007:48). Sonrasında birim sayısına göre ney üzerindeki delikler yukarıda paylaştığım noktalara denk gelecek şekilde açılmaya başlanır. Deliklerin açım işlemi bittiğinde boğaz boğumu başpare yüksekliğince kesilerek açma ney yapım işlemi tamamlanmış olur.



Şekil 2.13- Ses kutusu (Barç, 2018:12)

Bu boğumun üst ucuna neyin içine üflenen nefesin efektif bir şekilde sese dönüşmesini sağlayan başpâre isimli bir aparat takılır. Ayrıca boğaz boğumunun üzerine başpârenin kamışı çatlatmaması için parazvâne ismi verilen yüzük geçirilir.[28] Başpârenin altına takılan pazarvane işlevseldir. Dokuzuncu boğuma takılan parazvaâne ise görsel amaçla takılır.

[28] Başpâre ve parazvâne ile ilgili detaylı bilgi daha sonra verilecektir.



Şekil 2.14- Neydeki delirin isimleri ve bulundukları boğumlar (Ergüner, 2007:33)

Kaydırmalı yaklaşımda temelde klasik açkının 26'lı yapısı üzerine kurulur (Tan, 2011:28). Fakat bu sistemde 26'lık sistemde belirli bir noktaya denk gelen perde delik merkezleri yukarı veya aşağıya doğru kaydırılır. Böylece 26'lı sistemde ortaya çıkan bazı hatalar telafi edilmeye çalışılır (Ergüner, 2007:49). Ancak bu teknikte kaydırmaların

hangi ölçülerle yapılacağına dair mutlak bir yaklaşım geliştirilmemiştir. Ustaların ney üzerindeki delik merkezlerini 26'lı sisteme göre ne oranda kaldırılacağına yönelik öznellik yaygın olduğu için Tan, kaydırmalı sistemi "Müstakil Açkı"[29] olarak da isimlendirdiğini belirtir.[30]



Şekil 2.15- Neyzen Emin Dede'ye ait olan ve bütün delikleri kaydırmalı sisteme göre açılmış olan mansur ney (Tan, 2011:141)

Ney açkısı bahsinde en çok adı geçen isimlerden birisi 1985 yılında Musıki Mecmuası'nda makale yayınlayan İhsan Tür olmuştur. Tan, Tür'ün "Klasik Tarzda Açılmış Neyler Hakkında Bir Eleştiri ve Yeni Bir Sistem" isimli makelesinde bahsettiği konuları şu şekilde özetlemiştir:

> "Tür, klasik açkı ile açılan neylerde, dügâh ve çargâh perdeleri dışındaki tüm perdelerin pest kaldığından bahseder. Tür, yazısında ayrıca pest kalan perdelerin nasıl tashih edildiğini anlatır. Tür, pest olan rast perdesinin tizleştirilebilmesi için neyin alt kısımdan kesildiğini fakat zaten pest olan neva perdesiyle bir uyumun sağlanamadığını söyler. Pest olan açık neva perdesinden elde edilen tiz neva ve muhayyer perdelerinde, pestliğin daha fazla işitildiğini, açık ve kapalı muhayyerlerin birbirini tutmadığını, bu noktada neyzenlerin bu perdeyi daha "forte" üflemek zorunda kaldıklarını yazısında belirtmiştir" (Tan:2011:25).

Sencer Derya, Tür'ün görüşerline karşı çıkmış ve aynı dergide yayınladığı "Ney Açkısı Konusunda Değişik Görüşler" isimli makalesiyle klasik açkıyı savunmuştur.

[29] Kaydırmalı/müstakil sistemdeki kaydırmaların farklı yapımcılar tarafından ne oranda uygulandığına dair detaylı bilgi almak üzere şu kaynaklar incelenebilir: (Tan, 2011:29), (Kaya, 2003:11), (Ergüner, 2007:49).

[30] Doktora tezinde 1718-1951 arasında açılmış 62 neyi incelemeye alan Tan, sadece bir neyin klasik açkıya bütünyle sadık kalınarak açıldığını, beş neyin dolaylı olarak (bir ya da iki perdesi dışında tüm perdelerinin) klasik açkıyla açıldığını, geriye kalan 56 neyin ise kaydırmalı olarak açıldığını tespit etmiştir (Tan, 2011:189).

Ayhan Sarı ise *Geleneksel Türk Sanat Müziği Çalgıları* başlıklı çalışmasında klasik açkıdan yana tavır alır ama perdenin ilk olarak küçük açılması ve sonra akortlamak için kontrollü olarak genişletilmesi fikrini savunur (Tan, 2011:26).[31]

2.2.8. Neyin Çeşitleri

Ayangil'in belirttiği üzere, geleneksel Türk makam müziğinde âhenk denilen ses alanları vardır. Ahenkler makamların yapısal özellikleri bozulmadan taşınabileceği "dizgesel göçürüm/ transposition bölgelerini ifade ederler. Âhenkler sistemini açıklamada, referans çalgı olarak, on üç[32] ayrı âhenk'e ayarlanarak üretilen ney karşımıza çıkmaktadır (aktaran Ünaldı, 2008:11).

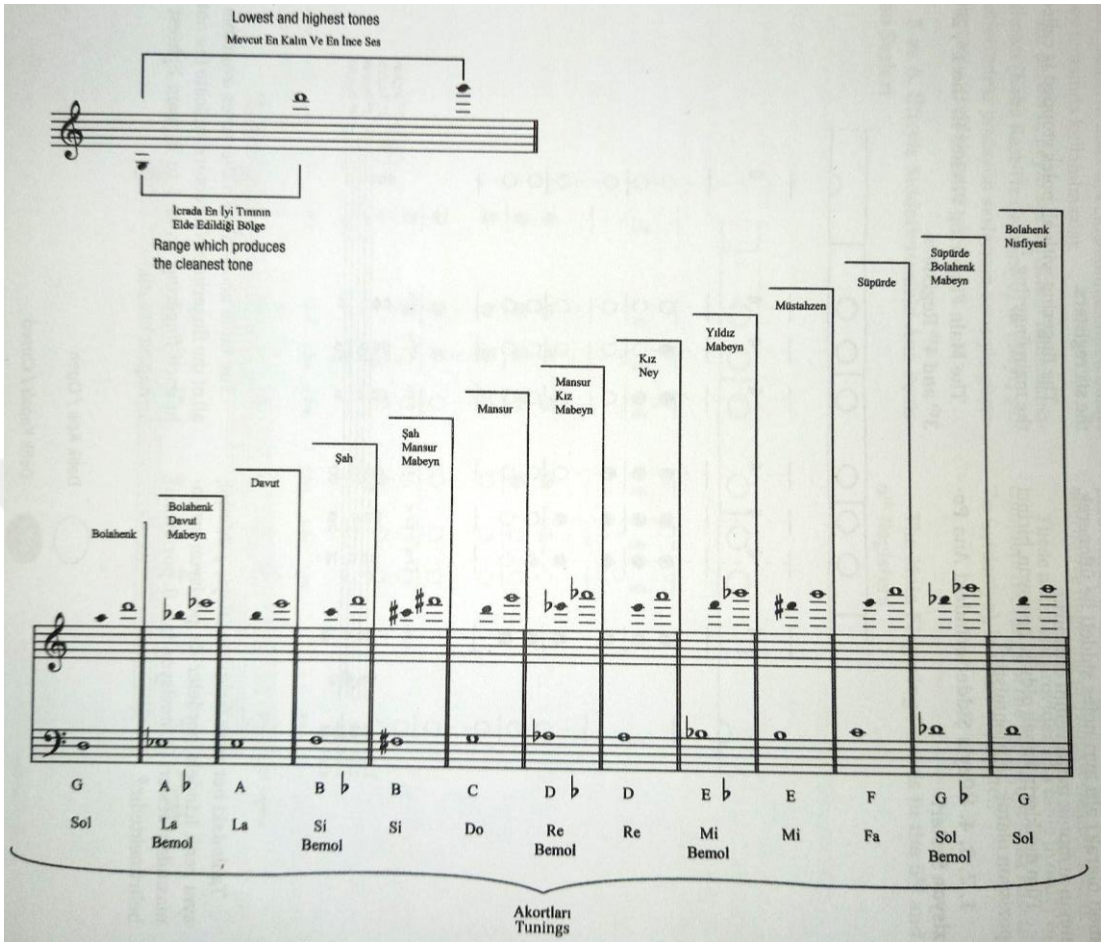
Farklı ahenglerdeki icralara eşlik edebilmek amacıyla çeşitli çap ve boylarda üretilen neyler Kaya (Kaya, 2003:18) ve Ergüner'e göre (Ergüner, 2007:38) üç ayrı grupta toplanır:

- Ana Neyler: Bolâhenk, Davut, Şah, Mansur, Kız, Müstahsen ve Süpürde
- Mâbeyn Neyler: Bolâhenk-Davud mâbeyni, Şah-Mansur mâbeyni, Mansur- Kız mâbeyni, Kız-Müstahsen mâbeyni[33], Süpürde-Bolâhenk mâbeyni
- Nısfîye Neyler: Ana ve mâbeyn neylerin bir oktav daha tiz ses verenlerine verilen isimdir. Türk musikisinde en çok icra edilen çeşidi Bolâheng nısfiyedir (Toz, 2013:10).

[31] Ney ve ney yapımı ile ilgili bir diğer kapsamlı çalışama ise Anthony Tammer'in 1993'te yayınlanan "Construction of the Turkish Ney" isimli makalesidir.

[32] Neyde on üç ayrı akord olduğu fikri bütün kaynaklarda kabul edilen bir yaklaşım değildir. Rauf Yekta Bey, neyde yedi ayrı tonalite (mansur, şah, davud, bolâheng, kız, müstahsen, süpürde) olduğunu belirtmiştir ve referans ney olarak Batı müziğine en uyumlu olan mansur neyi önermiştir (Rauf Yekta Bey, 1986:90). Hayri Tümer'in notlarında da ney sayısı yedi olarak belirtilmiş ve Rauf Yekta'in üzerinde durduğu ahengler tekrar edilmiştir (Behar, 2017:178).

[33] Bu ney yıldız ney olarak da bilinir.

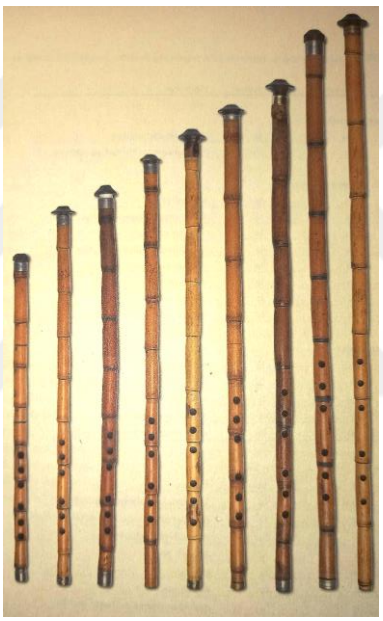


Şekil 2.16- 13 ayrı ney ahneginin ses genişlikleri gösterilmiştir (Toz, 2013:11).

Geleneksel Osmanlı-Türk müziğinde ana ahenk olarak bolâheng nısfiye dikkate alınır. Diğer ahengler bolâheng nısfiyeye olan ses aralığına göre ifade edilir. Söz gelimi süpürde akord bolâheng nısfiyeye göre bir tam ses/tanini pestir. Bu sebeple eser bir ses aşağıdan çalınacak dendiğinde icranın süpürde ile yapılacağı anlaşılır. Bu sisteme göre ana ahenk olduğu düşünülen akordları bolâheng nısfiye ile olan aralıkları şu şekildedir:

- Süpürde: büyük ikili aşağıdadır
- Müstahzen: küçük üçlü aşağıdadır
- Yıldız: büyük üçlü aşağıdadır

- Kız: tam dörtlü aşağıdadır
- Mansur: tam beşli aşağıdadır
- Şah: büyük altılı aşağıdadır
- Davud: küçük yedili aşağıdadır
- Bolâhenk: bir oktav aşağıdadır[34]



Şekil 2.17- Ney Çeşitleri: Soldan sağa doğru bolâhenk nısfiye, süpürde, müstahsen, yıldız, kız, kız-mansur mabeyn. mansur, şah, davud (Ergüner, 2007:37).

2.2.9. Neyin üzerindeki aparatlar: Başpâre ve Parazvâne

Neyin üzerinde kamış haricinde bulunan iki ek parça başpâre ve parazvânedir. Bunlardan ilki olan başpâre sözlük anlamı olarak "baş parçası" anlamına gelmektedir (Devellioğlu'ndan aktaran Bilgin, 2012:8). Kaya, başpâreyi neyin baş tarafında bulunan,

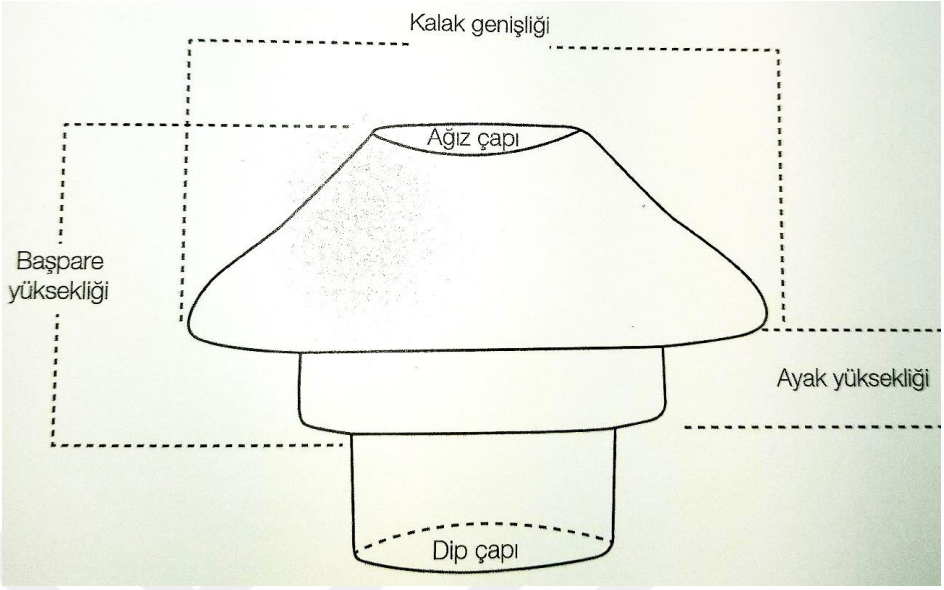
[34] Bolâheng ney yaklaşık 104cm. uzunluğunda olduğu için üflenememekte, sadece nazari olarak dikkate alınmaktadır (Ergüner, 2007:39)

ses çıkarmaya (üflemeye) yarayan ağızlık olarak tanımlar (Kaya, 2003:16). Şekli kesik bir koniye benzeyen bu ağızlığın içi oyuktur ve dışına göre ters bir diğer kesik koni oluşturur (Fonton, 1997:79).

Başpârenin tarihsel sürecine bakıldığında en çok tercih edilen malzemenin manda boynuzu olduğu görülür. Şekli kesik koniye benzeyen bu ağızlığın üretimi için ayrıca hayansal malzeme olarak fildişi, gergedan boynuzu ve kaplumbağa kabuğu da kullanılmıştır. Başpâre yapımında kullanılan bir diğer malzeme türü ise yapısı sert ve dokusu sık ağaçlardır. Şimşir, pelesenk, abanoz, kuka başlıca kullanılan ağaç kökenli malzemelerdir. Ayrıca günümüzde katalin, uçak camı ve işlenmiş kehribar gibi endüstriyel malzemeler de ney yapımında kullanılmaktadır. Bütün bu malzemeler torna tezgahında şekillendirilerek başpâre haline getirilir.

Başpâreler, nefesin üflendiği ağız çapı, kalak genişliği, başpare yüksekliği, ayak yükseliği ve dip çapı olmak üzere beş ayrı parametre ile ölçülendirilir (Şekil 2.18.). Fakat bu bölümlerin ve başpârenin içerisindeki oyukluğun ne ölçüde olacağına yönelik mutlak bir konsensus oluşmamıştır. [35]

[35] Başpârenin bölümlerinin ölçüleri tezimizin konusu içerisine girmediği için burada detaylı olarak incelenmeyecektir. Ancak başpârenin ölçüleri ile ilgili detaylı bilgi almak isteyenler (Ergüner, 2007,35-37), (Kaya, 2003:16), (Barç, 2018:14-22), (Bilgin, 2012:8-14) ve Mehmet Yücel'in www.Neyzen.com için hazırladığı başpare başlığını inceleyebilirler. (https://neyzen.com/ney_baspare.html)



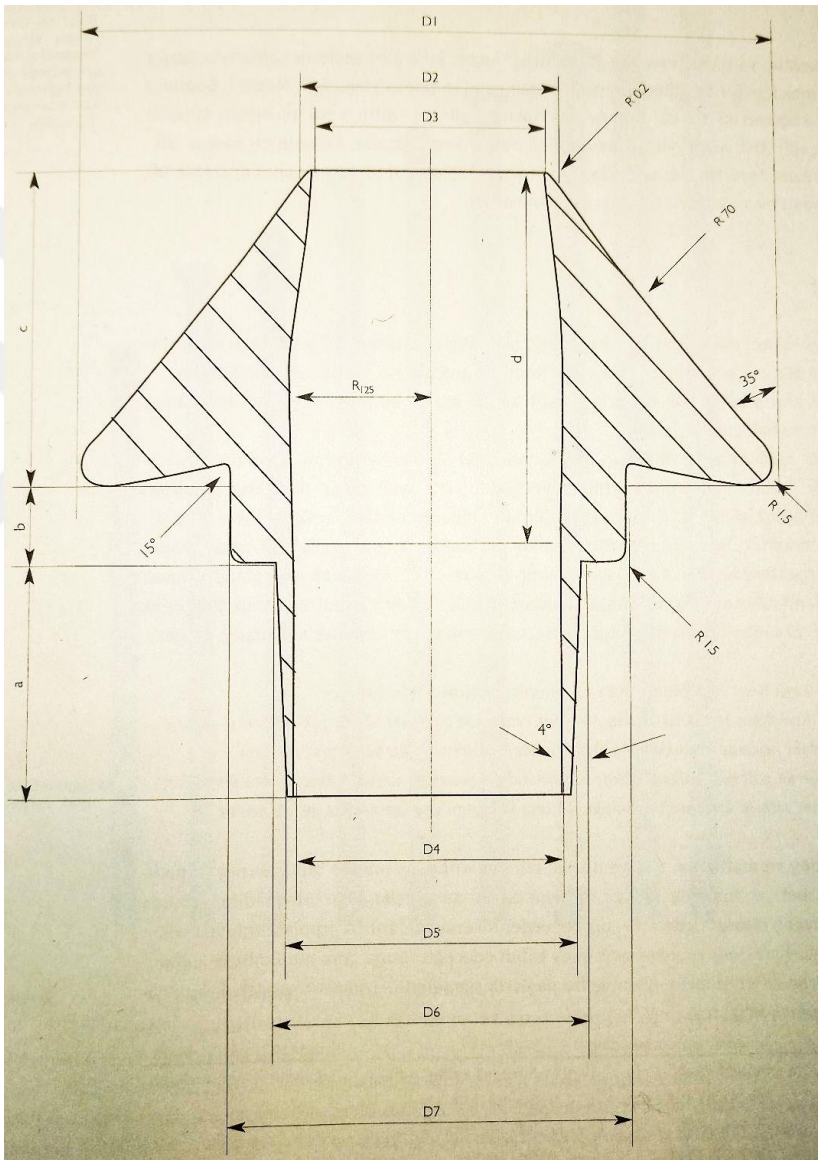
Şekil 2.18- Başpârenin bölümleri (Bilgin, 2012:8-13)

Yazılı kaynaklar incelendiğinde geçmişte başpâre ile ilgili en detaylı teknik bilgiyi veren kişi 18. asırda Charles Fonton olmuştur. Bir Fransız şarkiyatçı olarak Şark müziğini incelemeye alan Fonton, çalışmasında görsel[36] eşliğinde başparenin ölçülerini şu şekilde anlatır:

> "Şekilde görüldüğü gibi dış koninin A, B, C kesiti aynı zamanda iç koninin tabanıdır. Bu iç koni dış ko- ninin tabanını oluşturan D, E, F noktalarında kesilmiştir. Bu iki koninin yükseklikleri eşittir. Hacimlerinin oranı ta- ban yüzeylerinin ve taban yarıçaplarının oranına eşittir. İç koninin alt kesitinin yarıçapını bulmak için dış koninin alt yarıçapı olan DF ile üst kesitinin yarıçapı olan AC'yi ala- lım. AC aynı zamanda iç koninin taban yarıçapıdır. İç ko- ninin alt kesit yarıçapı X ise, DF/C = AC/X. Oysa DF 16, AC ise 9 çizgidir (30) . Dolayısıyla bilinmeyeni bulmak için 9'la 9'u çarpar 16'ya böleriz. 81'i 16'ya bölmenin sonucu aşağı yukarı s'tir. Demek ki iç koninin alt kesitinin yarıça- pı 5 çizgiden az fazla olacaktır. Yani neyin konisinin üst ucunun yarıçapı 5 çizgi olduğunda ağızlığın yarıçapı 9 çiz- gidir. Bu orantı tüm neylerde aynıdır. Ağızlığın yarıçapı Davud'larda 10 çizgiye dek gidebilir" (Fonton, 1997:79).

[36] Eserin Cem Behar tarafından yapılan 1997 ve 2017 çevirilerinde görsel olmadığı için buraya Fonton'un hazırlamış olduğu görseli ekleyemiyoruz.

Fakat Fonton'un anlattığından farklı olarak günümüzde başpârelerin içleri düz koni biçiminde değil, hafif armudi ve çukur olarak açılırlar. Günümüzde Ergüner'in resmettiği üzere başpâreler genel hatlarıyla 10. resimde görüldüğü şekildedir (Şekil 2.19.).



Şekil 2.19- Başpârenin iç kesiti (Ergüner, 2007:37)

Yazılı kaynaklarda geçmişteki başpâre üreticileriyle ilgili detaylı bilgi bulunmamaktadır. Bilgin'in bahsettiğine göre 19. asırda saray neyzenlerinin başparecisi

olarak Şeker Usta'dan söz edilmektedir. Geçmişten günümüze ney üretimine katkıda bulunan kişiler ise Kızıltaşlı Bektaşi Dedesi Yaşar Baba, Bülent Dölen, Niyazi Sayın, Mahmut Uğurlu Akdoğan, Fehmi Kılınçer, Selahattin Gürzel, Ferit Yavuz, Eymen Gürtan'dır (Bilgin, 2016:13).

Günümüzde pek çok ney üreticisi aynı zamanda başpâre de üretmektedir. Fakat bu alanda spesifik olarak uzmanlaşmış olarak bilinen tek başpâre üreticisi Bilal Kabat'tır. Başpâre üzerine basılmış tek spesifik yayın ise Salih Bilgin'in *Zanaattan San'ata Başpâre* isimli kitabıdır. Bilgin bu kitapta çeşitli malzemelerle ürettiği 122 başpârenin ölçülerini ve malzemelerini fotoğrafları ile birlikte paylaşmıştır.

Başpâreler aynı zaman kimi neyzenler için belirli bir görsellik sağlaması açısından da önem taşımaktadır. Bu amaçla görsel zevke hitaben çeşitli başpare modelleri geliştirilmiştir (Şekil 2.20.).



Şekil 2.20- Bilal Kabat'ın manda ve koç boynuzu iç içe geçirerek ürettiği hilal desenli başpâre[37]

[37] https://www.instagram.com/p/CMuq-IvnWot/



Şekil 2.21- Salih Bilgin'in manda boynuzu, bağa, palmiye ağacı ve Amerikan öküzü boynuzundan ürettiği başpâre (Bilgin, 2012:61)
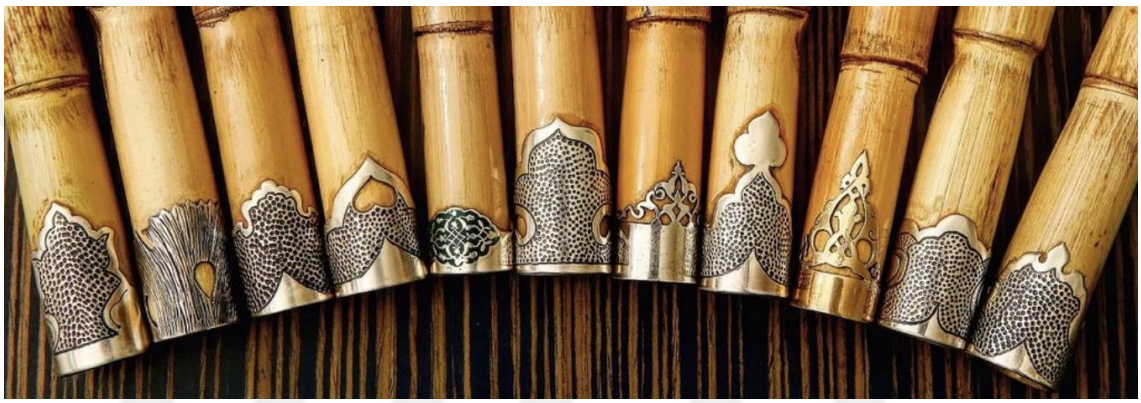
Neyin üzerine eklenen bir diğer aparat ise parazvânedir. Parazvane Ergüner'in belirttiği üzere kalemtıraş, bıçak, kılıç gibi eşyaların saplarıyla ağzını birleştirip pekiştirmek için pirinç, gümüş veya altından yapılan bilezik demektir (Ergüner, 2007:38).



Şekil 2.22- Parazvâne örneği[38]

[38] https://neyzen.com/ney_parazvane.html

Neyin birinci ve dokuzuncu boğumlarının uçlarına dışarıdan geçirilen parazvânenin amacı neyin uç kısımlarının çatlamasına ve çarpma esnasında zarar görmesine engel olmaktır. Oksitlenmeye karşı dirençli olduğu için günümüzde başpâreler çoğunlukla alpakadan yapılır. Parazvâneler, kamışın uç çaplarına göre ölçüye getirilip, malzemenin tüpe takılan şalome ile kaynak yapılması ile elde edilir. Bu işlem bittiğinde parazvâne keçe ile parlatılır (Kaya, 2003:16).



Şekil 2.23- Yavuz Kenarda'nın ürettiği parazvânelerden örnekler [39]

Parazvane kalınlığının 0.40mm-0.50mm olması tercih edilmektedir. Parazvanenin kalınlığının artması durumunda neyin sesini boğacağı fikri hakimdir. Varol'a göre ses kutusu üzerindeki parazvanenin yüksekliği başparenin kamışa giren kısmının yüksekliği olan 12 mm – 14 mm'yi aşmamalıdır. Alt uçtaki parazvanenin kalınlığı ve yüksekliği ses etkilemeyeceği için değişik boyutlarda olabilmektedir (aktaran Barç, 2018:23).[40]

[39] https://www.instagram.com/p/CcyeoftN1xb/

[40] Parazvânelerin ölçüleri ile ilgili detaylı bilgi için: (Barç, 2018:22-23)



Şekil 2.24- Topkapı Sarayı envanterine kayıtlı bir neyden parazvane örneği (Tan, 2011:32)

Parazvaneler neyin çatlamalara korumanın haricinde aynı zamanda süsleme aparatı olarak da kullanılır. Bu amaçla parazvâneler üzerinde ince işçilik yapıldığı gibi aynı zamanda parazvâne üzerine çeşitli taşlar da yerleştirilir (Şekil 2.25.).



Şekil 2.25- Ney yapımcısı Ahmet Ateş'in ürettiği parazvâne[41]

[41] https://www.instagram.com/p/CgrcZbZNloU/

2.2.10. 20. Asırdan Günümüze Neydeki Hâkim Tavırlar

Türk musikisinde icracıların takip ettikleri estetik izlekleri ifade etmek üzere tavır veya üslup terimleri kullanılır. Rona'nın ifadesine göre tavır, bir sanat ürününün belli bir sanatçıya, gruba, akıma, okula, döneme ya da yöreye özgü özellikler barındırmasıdır. Bu özellikler renk, biçim ve konu olabileceği gibi ortak bir tavır, program ya da öğreti de olabilir (Rona'dan aktaran Tan, 2008:19). Tüm sanat dalları için geçerli bir terim olan tavır terimi neyde de karşılık bulur.

Behar, ney icrasında iki temel tavrın olduğu belirtir. Bunlardan ilki 20. asrın ilk yarısında hâkim olan tekke tavrıdır. Hayri Tümer, Gavsi Baykara, Burhaneddin Ökte, Halil Can, Dede Süleyman Ergüner, Neyzen Tevfik ve İhsan Aziz Bey bu ekole dahildir. Geleneksel tekke tavrının haricinde 20. asrın ikinci yarısına damga vuran bir başka ney üslubu daha vardır. Bu üslup aynı tekke tavrı gibi kökenini Aziz Dede ve Emin Dede'den alır. Aziz Dede ve Emin Dede'nin talebesi olan Halil Dikmen bu ekolün kökeni olarak kabul edilir. Bu yeni üslup Halil Dikmen'in talebesi olan Niyazi Sayın ve onun öğrencileri Sadrettin Özçimi, Ahmet Şahin, Salih Bilgin, Yavuz Akalın sayesinde yaygınlık kazanmıştır (Behar, 2017:121). Fakat her ne kadar Behar 20. asrın ikinci yarısında egemen olan ney tavrını Halil Dikmen'den başladığı için Niyazi Sayın tavrı olarak isimlendirmese de günümüzde hâkim olan ve sıklıkla taklit edilen bu tavır genellikle Niyazi Sayın tavrı olarak anımaktadır.[42]

2.2.11. Mevlevi Kültürünün Yeniden Doğuşu ve Neyin Farklı Müzik Türlerine Entegrasyonu

Ergüner'in belirttiği üzere Türkiye'de 1926'da tekke ve zaviyelerin kapatılması ile birlikte başlayan yasaktan sonra resmi bir mevlevi âyini ancak 1950'li yıllarda[43]

[42] Niyazi Sayın tavrı üzerine detaylı okuma yapmak için (Tan, 2008), (Çolak,2011),

[43] Ergüner 1926'da konan yasaktan sonra ilk mevlevi ayininin 1954-1955'te yapıldığını söyler (Ergüner, 2016:86). Ancak Şenay, bu etkinliğin 1952 yılında yapıldığını belirtmiştir. Tarihte muğlaklık olması sebebiyle metinde 1950'li yıllar diye belirtmeyi uygun gördük.

Konya'yı ziyaret eden Amerikalı heyetin o dönem ziyarete kapalı olan Mevlânâ Türbesini görmeyi istemesi üzerine gerçekleşmiştir (Ergüner, 2016:86). İlerleyen yıllarda tekrar eden etkinlik uluslararası kamuoyunda ilgi yaratmaya başlayınca Konya Turizm Derneği 1962'de mevlevi ayinlerini yıllık olarak düzenleme işini üstlenmiş ve her yıl düzenlenen etkinlik yavaş yavaş festival havasına bürünmüştür (Şenay, 2020:39). Ayrıca mevlevi ayini icrasına yurt dışından talep olması sebebiyle yurt dışındaki ilk mevlevi ayini etkinliği 1968'de Paris'te gerçekleşmiş ve ilerleyen yıllarda İngiltere ve Amerika'da devam etmiştir.

1970'li yıllardan itibaren dünyanın farklı yerlerinde Türk musikisine gösterilen ilgi sonucu İhsan Özgen, Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, Aka Gündüz Kutbay, Nezih Uzel, Kudsi Ergüner gibi icracılar dünyanın çeşitli yerlerinde icra ve hocalık faaliyetlerinde bulunmak üzere davetler almışlardır. Geleneksel Osmanlı-Türk müziğine hâkim müzisyenlerin yabancı ülkelere davet edilmeleri Geleneksel Osmanlı-Türk müziğine yönelik ilgiyi arttırmış ve Türk musikisi çalgılarının geleneksel bağlamından uzaklaşarak popüler müzik bağlamında yeniden değerlendirilmesinin önünü açmıştır.

Bu kapsamda ilk kullanılan çalgılardan birisi neydir. Okay Temiz'in *Zikir* isimli albümü neyin spesifik olarak world-etnik müzik dahilinde otantik bir çalgı olarak popülerlik kazanmasına vesile olan ilk örneklerinden birisidir. 1979'da kaydedilen albümde Türk halk müziği ve tekke müziğine ait öğeler 1970'li yılların caz akımlarına uygun şekilde düzenlenmiş ve bu düzenlemelerin üzerine çoğunlukla 20. asrın en önemli ney ustalarından Aka Gündüz Kutbay'ın taksimleri/soloları yerleştirilmiştir. Okay Temiz ile yurt içerisinde ve dışarısında konserler veren Aka Gündüz Kutbay aynı zamanda ney çalgısını dünya sinema endüstrisi içerisinde beyaz perdeye taşıyan ilk kişidir. Ivan Gurdjieff'in 1975'te Afganistan'da çekilen *Meetings with Remarkable Man* filminde Kudsi Ergüner ve Fahrettin Çimenli ile birlikte sahne alan Kutbay, filmin neyzenler

yarışması sahnesinde üflediği taksimle birinci olup ödül olarak kuzuyu kazanan bir neyzeni canlandırmıştır.[44]

Kutbay'ın haricinde ney çalgısını dünyaya tanıtan bir diğer isim de Ulvi Ergüner'in oğlu Kudsi Ergüner'dir. Yetmişli yılların başından itibaren yurtdışında yapılan mevlevi ayin icralarında görev alan Ergüner, yetmişli yıllarda Fransa'ya yerleşmiş ve çeşitli topluluklar kurarak dünyanın çeşitli yerlerinde tekke ve klasik Türk musikisi repertuarından örnekleri dünyaya tanıtmış ve albümler kaydetmiştir. Ergüner ayrıca 80'li yıllarla birlikte yükselen New Age müzik akımı içerisinde kompozisyonlarında ney kullanmak isteyen Peter Brook, Peter Gabriel ve Maurice Béjart gibi popüler müziğin uluslararası isimleri ile kayıtlar yapmıştır.

1990'lı yıllarda ney müziğini farklı bir konsept içerisinde yeniden tanımlayan topluluk ise *Yansımalar* olmuştur. Neyzen Aziz Şenol Filiz ve tanburi Birol Yayla'nın kurduğu topluluk, 1990'lı yıllardan beri yaptıkları özgün müziklerle kendi repertuarları üzerinden neyi ve Türk musikisini popüler bir müzik dili üzerinden yeniden tanımlamışlardır. 1990'lı yıllar neyin çeşitli popüler müzik türleri içerisinde görüldüğü bir zaman dilimini de işaret eder. Söz gelimi Türk *heavy metal* grubu Pentagram 1997'de yayınlanan *Anatolia* isimli albümlerindeki 'Time' isimli parçasında neyzen Ercan Irmak çalmıştır. Topluluk ilerleyen yıllarda bu albümdeki 'Time' ve 'Eastland' isimli parçaların canlı icralarında zaman zaman neye yer vermiştir.

1960'lı yıllardan itibaren dünya müzik sahnesinde yer edinen ney çalgısının dünya çapında en fazla popülerlik kazandığı dönem 2000 sonrasında gerçekleşmiştir. World ve etnik müzik kapsamında neyin en çok öne çıkaran sanatçı *Journey of Dervish* isimli albümüyle Mercan Dede lakaplı DJ Arkın Ilıcalı olmuştur. Mercan Dede, mevlevi kültürünün ses ve imge dünyasının tematik öğelerini Batı müziğine uyumlu hale getirip *world music* etiketiyle yeniden yapılandırarak küresel dinleyicilerin müzik talebine uygun hale getirmişlerdir (Değirmenci, 2018:122-123). Böylece ney ve tekke müziği Mercan

[44] Aka Gündüz Kutbay'ın filmedeki ney taksimi yaptığı sahnesi izlemek için https://youtu.be/-6CbYXswgc8

Dede'nin müziğinin bir parçası olarak sadece İslami geleneği çağrıştırmak yerine daha geniş bir dinleyici kitlesinin takdir edebileceği biçimlere bürünmüş ve içerdiği sufi öğretilerinin simgeleri vasıtasıyla *New Age* akımı içerisinde kendince bir kategori oluşturmuştur (Değirmenci, 2018:127). Mercan Dede'nin müziği "*eastern-inflected dance fusion*," "*whirling dervish sounds*," "*sufi-electronica*" "*sufitronica*" gibi isimlerle anılmıştır.

2000'li yıllar ile ney için eserler besteleyen bir diğer müzisyen ise piyanist ve besteci Fazıl Say'dır. 2000 yılında yayınlanan *Black Earth* isimli albümünde yer alan 'Dervish in Manhattan' isimli eserinde Fazıl Say, davul, bas ve piyano üçlüsünün üzerine ney için pasajlar yazmıştır. Say ayrıca 2012'de Mannheim Ulusal Müzikli Tiyatro Akademisi Orkestrası'nın siparişi üzerine *Hezarfen* isimli bir ney konçertosu bestelemiş, eserin prömiyeri neyzen Burcu Karadağ solistliğinde Dan Ettinger yönetimindeki Mannheim Ulusal Müzikli Tiyatro Akademisi Orkestrası tarafından gerçekleştirilmiştir.

Ney ile Batı müziği denemeleri yapan bir diğer isim ise dünya müzik sahnesindeki az sayıdaki kadın neyzenden birisi olan Burcu Karadağ'dır. *Ney In Ethno Jazz* isimli albümünde Karadağ, piyano, zurna, perküsyon ve bas eşliğinde popüler Anadolu türkülerini etnik caz formunda yorumlamıştır.

Günümüzde genç nesilden çok sayıda neyzen farklı türlerden müzik eserlerini ney ile yorumlamakta ve internet ortamında takipçileri ile paylaşmaktadır. Bu kapsamda yapılan çalışmalara Muhammed Ceylan'ın 'Gymnopedie no.1'[45], Sercan Peşan'ın 'Ederlezi'[46] ve Eyüpcan Açıkpazu'nun 'Oblivion'[47] yorumları örnek gösterilebilir.

[45] https://www.youtube.com/watch?v=2QnWaRdMKr4

[46] https://www.instagram.com/p/CH7d9juHgGT/

[47] https://www.instagram.com/p/CqdxS8mgkdw/

2.2.12. Mevlevi Kültürünün Ticarileşmesi

1950'li yıllardan itibaren tekke kültürünün kademeli olarak meşruiyet kazanmaya başlaması ve toplumsal yaşama entegrasyonu eş zamanlı olarak mevlevi kültürünün ticarileşmesini tetiklemiştir. Mevlevi kültürünün ticarileşmesi sürecindeki en önemli kırılımlarından birisi Ergüner'e göre 3 Aralık 1960 günü 1960 askeri darbesi sonrası oluşturulan Millî Birlik Komitesi Başkanı Cemal Gürsel'in de seyirciler arasında olduğu ve basının da katılımıyla gerçekleşen mevlevi ayinidir. Bu etkinlikte basın mensupları çamurlu ayakkabılarıyla sahneye çıkarak semazenlerin fotoğraflarını çekmiş, bunun üzerine mevlevi şeyhi Resuhi Baykara sahnedeki fotoğrafçıları zorla aşağıya indirmeye çalışmıştır. Ergüner'in yorumuna göre bu olay ile ayin ile gösteri arasındaki ince dengenin bozulması açısından milattır (Ergüner, 2016:89).

Fakat mevlevi kültürü her ne kadar 1950'li yıllardan itibaren kendi bağlamından koparak ticari şekilleriyle günlük yaşam içerisinde yer etmeye ve küresel arenada Türkiye imajı ile anılmaya başlasa da Adalet ve Kalkınma Partisi'nin (AKP) 2002'de iktidara gelmesi sonrası bu süreç iyice hız kazanmıştır. Mevlevi kültürünün turistik bir cazibe öğesi olarak sunumu açısında Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın Türkiye'nin tanıtımı için hazırladığı 2003 tarihli *I dream of Turkey* isimli reklam kampanyası bu süreçteki en önemli kırılmalardan birisidir. Bu reklam kampanyasında mevlevi kültürüne ait olan semazen ve ney müziği pazarlama dinamiklerine göre yeniden yorumlanıp turistik bir değer yaratmak üzere kullanılmıştır. Mevlevi kültürünün metalaşması bakımından gerçekleşen bir diğer önemli gelişme de 2000'li yıllarda Türkiye'nin pek çok noktasında yaygınlaşan sema gösterisi etkinliğidir. 1960'lı yıllardan beri giderek geleneksel mevlevi ayini icrasından uzaklaşılarak yapılan bu gösterilerde yeniden yorumlanan mevlevi müziği belirli bir bedel karşılığı sunulan bir hizmet haline gelmiştir. İlk olarak Konya ve İstanbul'da başlayan ve sonra diğer şehirlere yayılan bu etkinliklere talep sadece yabancı turistlerden gelmemektedir. Günümüzde sema gösterileri ve ona eşlik eden ney çalgısı odaklı mevlevi müziği icraları restoran, düğün salonu, otel, alışveriş merkezi, tarihi çarşı ve han gibi kamuya açık mekânlarda görülebilir.

Mevlevi kültürüne yönelik ticari talep sadece sema gösteri topluluklarında bir artışa neden olmamış, aynı zamanda mevlevi temasını işleyen bir hediyelik eşya endüstrisinin doğmasına vesile olmuştur. Şahin'in tespitine göre mevlevilik temalı hediyelik eşyalar otogar ve havaalanlarındaki dükkanlarında yaygın olarak bulunan bir ürünlerdir (Şahin, 2016:65). Günümüzde giyimden, gıdaya, züccaciyeden, edebiyata mevlevilik pek çok alanda kendisini gösteren önemli bir tüketim motivasyonu oluşturmaktadır.



Şekil 2.26- İçinde badem şekeri olan semazen figürü (Şahin, 2016:65)

Mevlevilik temalı hediyelik eşyalar kategorisinde kendisini gösteren ürünlerden birisi de ney çalgısıdır. Mevlevi kültürüne duyulan merak sebebiyle ney artık sadece bir çalgı olmaktan çıkmış, insanların birbirine hediye ettiği veya turistik geziden dönerken alınan turistik magnet veya küçük nargile takımı gibi anı olarak alınan bir metaya dönüşmüştür. Türkiye'nin turistik şehirlerindeki ney atölyelerinin genellikle turistik tarihi hanlarında veya bu hanlara yakın bölgelerde bulunması bu çerçevede düşünülebilir. Sözgelimi İzmir'in en turistik noktalarından olan Kemeraltı bölgesinin sembollerinden

olan tarihi Kızlarağası Hanı ney üretimi ve eğitimi açısından oldukça önemli bir yer tutar. Pek çok antikacı, kahveci ve mücevhercinin yerli ve yabancı müşterilere nostaljik bir ortamda çeşitli ürünler sattığı bu mekânda esas faaliyet alanı enstrüman satmak olmayan pek çok dükkânın vitrininde ney görülebilebilir. Bu tip dikkanların haricinde bu han geçmişten günümüze Ergin Karabulut, Veysel Varcan, Muharrem Sönmez gibi ney üreticilerinin atölyelerine de ev sahipliği yapmıştır.

Ney atölyelerinin turistik ziyaretlerin fazla olduğu nostaljik bölgelere yakın olması sadece İzmir'e özel bir durum değildir. Benzer yoğunluğu İstanbul Sultan Ahmet Camiî, Urfa Balıklıgöl, Bursa Ulu Camiî, Konya Mevlâna Müzesi için de geçerlidir. Bu bölgeler taşıdıklar sembolik değeri, yerli ve yabancı turistleri çeken nostaljik mimari dokusu ile ney üretimi ve satışı için uygun koşulları sağlamışlardır.

2.2.13. Neyin Online Mecralardaki Temsilleri

Ney yapımcılarının ve neyzenlerin internette ilk görünümleri en başta 2000'li yılların başında kendilerine ait web siteleri aracılı ile gerçekleşmiştir. Ney ile ilgili temel bilgilerin verildiği, nota kaynaklarının arşivlendiği, pdf formatında ney metodlarının indirilebildiği bu sitelerin ilk örneklerinden birisi ney yapımcısı Mehmet Yücel'in hazırladığı neyzen isimli web sitesidir.[48] Ben dahil pek çok ney sempatizanı ney ile ilgili temel bilgileri bu tip siteler üzerinden edinmişizdir. Ney yapımcılarına ait web siteleri üzerinden aynı veya farklı şehirlerde yaşayan pek çok kişi iletişime geçmiş ney almış-satın almış, ney hocası bulmuş, ney dersi vermiştir.

Neyzen Yiğit Dadaş, kendisiyle yaptığım görüşmede 2000'li yılların başında e-bay isimli alışveriş sitesi platformu üzerinden İstanbullu ney yapımcısı Rıfat Varol'dan Almanya'ya kargolamak üzere ney satın aldığını belirtmişti. Ben de 2008'de neye dair merakımı Mehmet Yücel'in hazırladığı web sitesinde gidermeye çalışırken sitede bulunan iletişim kutusu üzerinden ney yapımcısı Mehmet Yücel ile iletişime geçmiş ve sonrasında onun Beşiktaş'taki dükkanına giderek bir mansur ney almıştım. Sonrasında iş

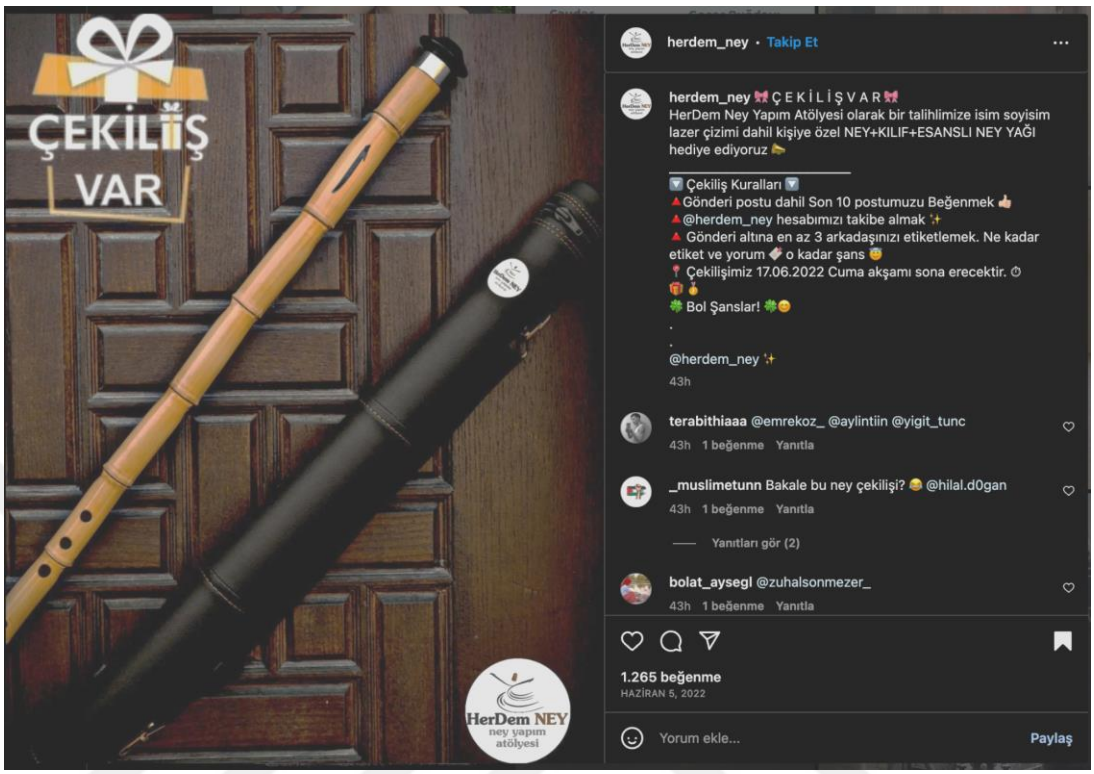
[48] www.neyzen.com

ve okul yoğunluğum nedeniyle neye devam edemesem de o dönem bu sitede yüklü olan giriş seviyesindeki ney metodundan bakarak neyden ses çıkarmaya çalışmıştım.

Önce Youtube'un sonra sosyal medyanın 2000'li yıllarda yaygınlaşmaya başlaması ile birlikte internetteki ney ile ilgili kanalların ve hesapların sayısı artmıştır. Çoğunluğu ney yapımcıları ve neyzenler tarafından yönetilen bu hesapların yer yer mal ve hizmet pazarlaması için de kullanılmaktadır. Günümüzde neye yönelik içeriklerin dağılımına bakıldığı zaman eğitici uzun videoların çoğunlukla youtube'da[49] yer aldığı, kısa içerikli ve kolay tüketilebilir içeriklerin ise sosyal medya[50] kanallarında yer aldığı gözlemlenmektedir. İki platformu da ney piyasasına yönelik eğitim hizmeti veren ve satış yapan kişilerin tanıtım amaçlı kullandığı görülemektedir. Aşağıdaki iki görselde (Şekil 2.27 ve Şekil 2.28) Her Dem Ney yapım Atölyesi ve Neyzen Ali Ünal'ın sosyal medya paylaşımlarından örnekler paylaşılmıştır. İki örnekte de talep yaratmak üzere iletişim faaliyeti yürütülmektedir.

[49] Ney Sadâsı Ney Atölyesi'ne ait Youtube hesabındaki çalma listesi Youtube'taki eğitici içerikli videolara örnek olarak incelenebilir. https://www.youtube.com/watch?v=dD-waqUbwJ8&list=PL6FNUehYOxKwAt6tzaRNZ8CY0D9aBHUhE

[50] Ney yapımcısı Muahmmer Eliyatkın'ın instagram hesabında paylaştığı ney tanıtım içeriği için şu adresten ziyaret edilebilir: https://www.instagram.com/p/CjGglgmO3sW/



Şekil 2.27- Her Dem Ney Yapım Atölyesi'nin Instagram hesabında yaptığı çekiliş paylaşımı[51]

[51] https://www.instagram.com/p/Cebd_McDcyN/



Şekil 2.28- Neyzen Ali Ünal'ın instagram hesabındaki tanıtım toplantısı paylaşımı[52]

Ney eğitimindeki artan oranda kullanılan bir diğer platform ise sanal eğitim siteleridir. Sanal eğitim platformu Udemy'de ney eğitimine yönelik birisi Ali Tan'a[53], diğeri de Ali Ünal'a[54] ait iki ücretli video içerik kursu bulunmaktadır. Bu tip kurslarda yüz yüze eğitim gerçekleşmemekte, talebeden video içerikleri etüd ederek ney üflemeyi öğrenmesi beklenmektedir. Ali Tan'ın toplam 43 dakikalık ve 21 derslik tek modüllü kursu toplam 169,99 TL'dir. Ali Ünal'ın başlangıç seviyesine hitaben hazırladığı 2,5 saatlik ve beş dersten oluşan kursu 299,99 TL, aynı kursun devam olan 2,5 saatlik ve beş dersten oluşan ikinci kurs ise 169,99 TL'dir. Günümüzde bir saatlik yüz yüze ney derslerinin 150 ilâ 400 TL arasında ücretlendirildiği düşünülürse video içerikli eğitim setlerini fiyatlarının yüz yüze derse oranla ucuz kaldığı söylenebilir.

[52] https://www.instagram.com/p/CdEViJWDzf5/

[53] Neyzen Ali Tan'ın Udemy'deki video eğitim kursunu incelemek için şu adres ziyaret edilebilir: https://www.udemy.com/course/ney_icrasi/

[54] Neyzen Ali Ünal'ın Udemy'deki video eğitim kursunu incelemek için şu adres ziyaret edilebilir: https://www.udemy.com/course/ney-enstrumann-uflemeyi-ogrenin/

Ancak ney eğitiminde internetin entegrasyonu sadece video eğitim kursları ile sınırlı değildir. Video konferans uygulamalarının günlük yaşama entegre olması ile pek çok ney eğitmeni görüntülü arama teknolojisini kullanarak son üç yılda Türkiye'de egemen olan pandemi ve deprem koşullarında ders vermeye devam etmiştir. Bu uygulama sadece özel ders veren ney eğitmenleri için geçerli değildir. Pek çok özel eğitim kurumunu ve Türk musikisi konservatuarını da geçtiğimiz üç yılda ney derslerinin bir kısmını görüntülü arama teknoloji vasıtasıyla internetten gerçekleştirmiştir.

Neyin online medyadaki temsil alanlarının bir diğeri de satış kanallarıdır. Her ney üreticisi kendi web sitesi üzerinden ney satışı ile ilgili olarak fiyat paylaşımında bulunmamaktadır. Söz gelimi Gökhan Özkök[55], Salih Bilgin[56] gibi neyzen ve ney yapımcıları kendi web sitelerini bir satış sitesi gibi değil, bilgi paylaşılan bir platform gibi yapılandırmışlardır. Bu kişilerin sitelerinde satışa yönelik herhangi bir detaya rastlanmaz. Diğer ney atölyelerinin web sitelerinde ney, başpâre, ney bakım malzemelerinin ve çantalarının fiyatları ile birlikte kataloglandığı görülür.

Neyin internet üzerinden ve önceden denenmeden satın alınması ise daha çok neye yeni başlayanların tercih ettiği bir yöntemdir. Bu sistemde müşteriler iki ayrı kamıştan yapılan ney kategorileri arasında fiyatına göre seçim yaparlar. Ney Sepeti[57] isimli internet sitesi buna örnek verilebilir.[58] Neynevâ Ney Atölyesi'ne ait olan web sitesinde ise potansiyel müşteriler altı aşamalı bir siparişler formuna yönlendirilmektedirler (Şekil 2.29.).[59] Müşteriler öncelikle almak istedikleri neyin ahengini, ikinci aşamada A veya B kalite olmak üzere almak istedikleri kamışın kalitesini, üçüncü aşamada delrin veya manda boynuzu olmak üzere başparelerinin hammaddesini,

[55] http://www.neymaker.com/

[56] https://www.hezarfensanat.com/hakkimizda

[57] www.neysepeti.com

[58] https://www.neysepeti.com/ney-fiyatlari

[59] https://www.neyneva.com/ney_satinal.php

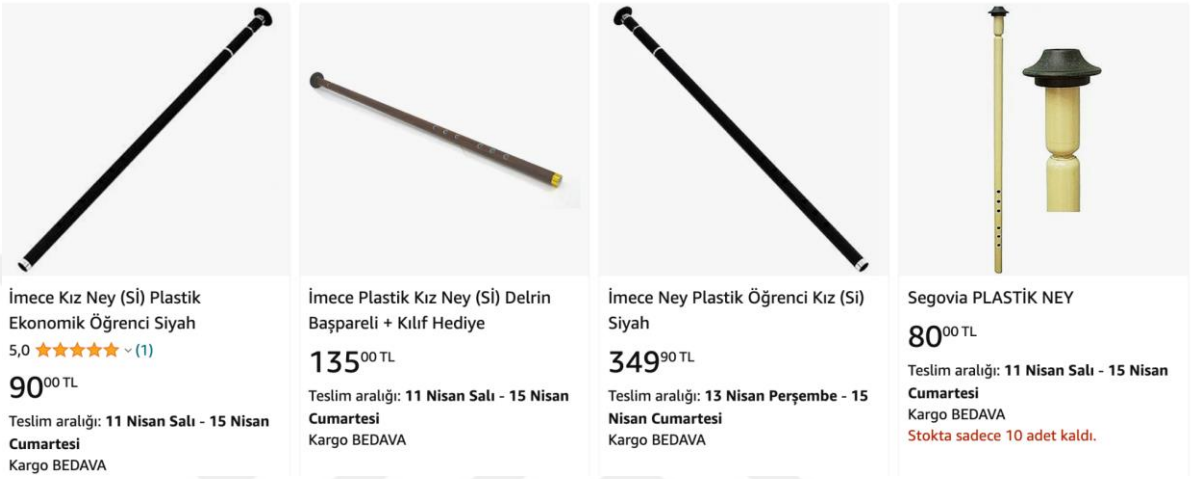
dördüncü aşamada parazvânede kullanılacak malzemenin hammaddesini ve işçiliğini (bronz, kalem işi bronz, kalem işi gümüş), beşinci aşamada neyi hangi el yukarıda olacak şekilde üfliediklerini, ve son olarak iletişim bilgilerini üretici atölye ile paylaşmaktadırlar. Web sitesine gömülü bir ödeme sistemi olmadığı için ödemenin havale ile gerçekleşmektedir. Neyneva.com'daki satış kanalında verilen rakamlara göre boynuz başpareli, kalem işi gümüşten parazvâneleri olan A sınıf neyin fiyatı 2400 TL'ya kadar çıkarken, derlin başpareli, bronz parazvâneli B sınıfı neyin fiyatı 600 TL'dır.



Şekil 2.29- Ney Neva'nın altı adımlık ney satış sayfası[60]

[60] http://www.neyneva.com/ney_satinal.php

Amazon, n11, Trendyol, Çiçek Sepeti gibi alışveriş siteleri incelendiğinde arama sonuçlarına göre kamış neylerle birlikte listelenen bir diğer ürün grubu da plastik neylerdir. Seri üretilen bu ürünlerin fiyatları 65 ilâ 400 TL arasında değişmektedir.



Şekil 2.30- Amazon'da ney araması yapıldığında çıkan sonuçlardan örnekler[61]

Ayrıca bu plastikten üretilen neylerin bazılarında kamıştan yapılmış gerçek ney izlenimi verilmiştir. Aşağıdaki resimde (Şekil 2.31.) paylaşılan ve Hepsi Burada üzerinden satılan Manuel Raymond marka plastik neyin yapı malzemesi "kargı görünümlü pvc" olarak belirtilmiştir. Ayrıca "doğru nota ve sesleri alabileceğiniz neylerimiz öğrenciler için idealdir" sloganıyla satılan bu ney kurumuş kamış rengi olan sarının açık tonunda üretilmiş, üzerine iki tane parlak şerit çekilerek birinci ve ikinci boğumlara sahip doğal bir kamış izlenimi verilmiş, iki ucuna sahte parazvâne takılmıştır. Resimden de anlaşılacağı üzere üretici, tüketicilere az miktarda para harcayarak ney deneyimi sağlamayı vadetmiş, yapay yolla bir ney ilizyonu yaratılmaya çalışılmıştır.

61 https://www.amazon.com.tr/s?k=ney+%C3%A7alg%C4%B1s%C4%B1&__mk_tr_TR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&crid=EGZRCLF2NRLD&sprefix=ney+%C3%A7alg%C4%B1s%C4%B1%2Caps%2C122&ref=nb_sb_noss



Şekil 2.31- Hepsi Burada'da satılan Manuel Raymond marka plastik ney[62]

Alışveriş sitelerinde görülen en yaygın satış stratejilerinden bir diğeri de neyi bir setin parçası olarak satmaktır. Neyin bir sete bağlı olarak satışının en dikkat çekici örneklerinden birisi Sufi Flut Training Set isimli üründür[63]. Büyük bir kutu olarak satılan bu üründe ney, Türkçe, Almanca, Fransızca altyazı opsiyonları olan eğitim DVD'si, makamlar CD'si ve eğitim kitabı bulunmaktadır (Şekil 2.31. ve 2.32.). İçeriği gurbetçilere

[62] https://www.hepsiburada.com/manuel-raymond-ney-ogrenci-kiz-si-npsiyl-p-hbv00000yfknu

[63] https://www.hepsiburada.com/sufi-flut-kamis-ney-egitim-seti-1-ney-1-cd-1-dvd-1-kitap-pm-HB00000HAKCX

ve yabancı ülkelerdeki ney meraklılarına yönelik olarak olarak tasarlandığı her halinden belli olan bu ürünün kutusunun sağ alt köşesinin içerisindeki neyin başparesini teşhir edecek şekilde şeffaf yapılması dikkat çekicidir. Ürün Türkiye içerisinde 599 TL'den satılmaktadır.



Şekil 2.32- Sufi Flut Training Set isimli ney seti kutusu



Şekil 2.33- Sufi Flut Training Set isimli ney setinin iç görünümü

2.3. Geleneksel Osmanlı-Türk Müziği ve Değişen Değerlerinin Tarihi

2.3.1. Geleneksel Osmanlı-Türk Müziği Geleneğinin Oluşumu Sürecinde (1603-1839) Osmanlı'nın Müzik Anlayışı

İç Asya, Ortadoğu, Akdeniz havzasının yayılmış olan çok geniş bir makam müziği ailesinin parçası olan geleneksel Osmanlı-Türk müziği geleneği (Ayas, 2018:26),

Wright'ın belirttiği üzere İstanbul'un fethinden yaklaşık yüz yıl sonra 16. asrın ikinci yarısında Fars ve Arap müzik geleneklerinden makam, terkip, usul, dil, güfte yapısı ve form yönünden kendi üslubunca ayrışmaya başlayarak kendi kimliğini kazanmış olan (aktaran Behar, 2019:13) bir müziktir. Osmanlı Devleti'nin kurulduğu 13. asrın sonundan özgün geleneksel Osmanlı-Türk müziğinin belirginleşmeye başladığı 16. asrın ortasına kadar olan süreçte Osmanlı coğrafyasında baskın olan müziğin orta çağ acem müziği olduğu kabul edilir. Özellikle Osmanlı Devleti'nin ilk dönemlerinde sarayda ve ve seçkin muhitlerinde bir yüksek sanat geleneği modeli olarak "Acemâne" icra üslubunun makbul olduğu ve bunun yanında aşık müziği başta olmak üzere çeşitli halk müziklerinin icra edildiği ve dinlendiği bilinmektedir (Ayas, 2018:35). Bu dönemde Herat, Şam, Tebriz ya da Bağdat gibi İslam coğrafyasının eski kültür merkezlerinin müzik mirası örnek alınmış ve Osmanlı'nın zaptettiği çeşitli şehirlerden besteci ve çalgıcılar Osmanlı sarayına getirilmiştir. Yavuz Sultan Selim'in 1514'te Tebriz'den, Kanuni Sultan Süleyman'ın ise 1534'te Bağdat'tan çeşitli müzisyenleri saraya getirdiği ve gelen acem diyarı müzisyenlerinin dönemin İstanbul'unda yadırganmadan kabul edilidiği bilinmektedir (Behar, 2017:90). Acem diyarından getirilen müzisyenlerin yabancı olarak görülmemesi ve sorunsuzca kabul edilmesi, 16. asrın ilk yarısında özgün Osmanlı stilinin müzikte henüz baskın çıkmadığına dair bir işaret olarak kabul edilebilir. Ne var ki 1638'de Osmanlı Devleti'nin Bağdat'ı fethinden sonra İstanbul'a getirilen müzisyenler, 16. asırdan farklı olarak garipsenmiş, icra tarz ve üslup açısından yabancı bulunmuşlardır (Behar, 2017:91).

Bunun temel sebebi Osmanlı çevrelerinde kendine has bir müzik zevkinin 17. asırda artık belirginleşmeye başlamasıdır. Her ne kadar tarihsel eşik vermekten kaçınsa da Behar, 3. Mehmet'in öldüğü ve Osmanlı-Safevi Savaşı'nın başladığı 1603 ile Sultan Abdülmecid'in Tanzimat Fermanı'nı ilan ettiği 1839 arasına kalan dönemi geleneksel Osmanlı-Türk müziğinin olgunlaşma dönemi olarak ifade eder (Behar, 2019:18). Bu dönemde Osmanlı musikisi önceden belirttiğimiz gibi makam, terkip, usul, dil, güfte yapısı ve form yönünden Arap ve Fars müziklerinden ayrışmaya başlamıştır.

2.3.2. Geleneksel Osmanlı-Türk Müziğinde Dağarcık Aktarım Sistemi Olarak Meşkin Önemi

Geleneksel Osmanlı-Türk müziği meşk adı verilen bir sistem üzerinden bütün epistemolojisi ile yeni kuşaklara aktarılan bir sanattır. Karakayalı'nın yaklaşımına göre geleneksel Osmanlı-Türk müziği geleneğini tek kelimeyle özetlemek gerekseydi, en uygun kelime meşk olurdu. Meşk, müzik geleneğimizde belli bir amaca ulaşmak için kullanılan kısmi bir teknik, geçici nitelikte bir öğretim ve aktarım mekanizması değil bizzat geleneğin kendisiydi (Karakayalı'dan aktaran Ayas, 2015:345). Dolayısıyla meşk, Ayas'ın yorumuyla, sadece geleneksel müziğimizin nazariyatını, repertuarını, icra ve bestecilik üsluplarını, tavır hususiyetlerini aktaran bir mekanizma değildi. Aynı zamanda tüm bu elemanların üzerinde yükseldiği ahlâkî kaideler ve zihniyet kalıpları taşıyan özel bir sistemdi (Ayas, 2015:345). Bütünsel bir eğitim sistemi olmanın haricinde Osmanlı musiki dünyasının iç dayanışma, devamlılık ve tutarlılığını sağlayan bir tür harç görevi görüyordu (Behar, 2019:19). Sadece musiki içerisindeki maddi dünyayı değil aynı zamanda musikiye sahip çıkan insanların manevi dünyalarını da yapılandırmaktaydı. Ülgener'in tarifine göre meşk süresince usta çırak ilişkisinde ustaya gösterilen hürmet, sadakat ve teslimiyet sanatçının egosunu kırarak ona mütevazi olmayı öğreten pratik alıştırmalara dönüşmekteydi. Osmanlı kültür dünyasındaki zanaat veya sanatların diğerlerinde olduğu gibi musikide de esas olan ahlaktı. Sanatsal faaliyetin temel motivasyonu, maddi faydalardan ziyade meslek gururu, şeref ve itibar gibi manevi kıymetlerdir (Ülgener'den aktaran Ayas, 2015:349).

2.3.3. Osmanlı Toplumunun Müzik Yaşamında Piyasa Olgusunun Doğuşu

Cem Behar, 1603 yılında başladığını iddia ettiği Osmanlı/Türk musikisinin olgunlaşma döneminin Tanzimat Fermanı'nın yayınlandığı 1839'da bittiğini belirtmiştir. Tanzimat ile başlayan ve Islahat Fermanı (1856) ile devam eden süreç, Osmanlıda devlet geleneğinin içerisine modern bürokrasinin entegre edildiği ve rasyonel kapitalist bir üretim tarzına eşlik eden pozitivizm, milliyetçilik gibi Avrupai yaklaşımların Yeni Osmanlılar ve Jön Türkler gibi belirli toplumsal tabakalarda karşılık bulmaya başladığı

bir süreçtir. Ancak ilk olarak idari, askeri kademelerde başlayan bürokrasi ve ona karakterini veren batılı, avrupai tavır zaman içerisinde ister istemez farklı alanlara yayılır. Bu süreçte takip edilen politikalar batılı yaşam kültürünün sivil hayatta yer etmesini sağlamıştır. Aktar'ın belirttiği üzere, 19. asrın ikinci yarısından itibaren geleneksel ticaret ve üretim faaliyetlerinin yanında İstanbul'da batılı hayat tarzını besleyen hizmetler ortaya çıkmıştır. Bu hayatın merkezini oluşturan Pera ve Galata'daki berber dükkânları, kuaförler, barlar, içkili lokantalar, sadece bisküvit satan dükkânlar, asansör tamircileri, çiçekçiler, cenaze levazımatçıları, dans ve müzik öğretmenleri, binicilik öğretmenleri, pastaneler, çikolata ve bonbon satıcıları, oyuncakçılar, halı yıkayıcıları, pulcular, antikacılar, şapkacılar, ütücüler ve leke çıkarıcıları yeni üretim ilişkilerinin ve batılı yaşam kültürünün yansımalarıdır (Aktar'dan aktaran Alimdar, 2011:155).

Işıktaş'ın vurguladığı gibi bu dönemde gelişmekte olan batılı yaşam ve tüketim kültürüne paralel olarak aynı zamanda Batı müziği müesseseleri de Osmanlı'nın gündelik yaşamına girmeye başlamıştır. İlk büyük kırılma 1827'de Mehterhane yerine Musika-ı Humayun'un kurulması ile gerçekleşmiştir. Musika-ı Humayun klasik Osmanlı devrinde oluşan simgeler dağarcığının ve ona ait uzlaşımsal estetik kodların büyük oranda terk edildiği ilk resmî kurumlardan birisidir. Muzıka-i Humayun'un kuruluşu sonrasında 17. asırdan beri egemen olan ses sistemi, müzik kuramı, repertuarı, dağarcık aktarım sistemi (meşk, notasyon), müziğin etno-sembolik referansları, besteleme-icra-dinleme pratikleri, patronaj ilişkileri, çalgı yapım teknikleri ve üretimi batı izleğinde değişmeye başlamıştır.

1840 yılında Abdülmecid'in izniyle kurulan Bosco Tiyatrosu, 400 kişiye hizmet verebilen özellikle her sınıftan insana seslenebilmek adına tiyatro ve müziğin birleşimi olan operaya önem vermiş ve İtalya'dan getirttiği gruplarla temsiller gerçekleştirmiştir (Işıktaş, 2018:69). Bu dönemde İstanbul'da Batı müziğine yönelik bir talebin olması sonucu İstanbul, Avrupa'nın önemli müzik insanlarının konser programlarında yer almaya başlamıştır. Artan talebe karşılık olarak Şark Ticaret Yıllıkları kayıtlarına göre 1886-1925 arasında İstanbul'da toplam 84 ayrı tiyatro açılmıştır (Alimdar, 2011:200).

Tiyatroların kurulması, Batı müziği zevkinin oluşmasını sağladığı gibi aynı zamanda amatör müzik merakını da tetiklemiştir. Işıktaş'ın belirttiği üzere,

> "…müzik piyasasında profesyonel icranın yaygınlaşması geniş tüketici kitlelerin zamanla amatör icra taleplerini artırmış, bunun sonucunda özellikle gayrimüslim hocaların ağırlığını hissettirdiği eğitmenlerden dersler yaygınlaşmıştır. İstanbul'daki ilk piyano öğretmenleri Arasında Leopold Gassin, Aranda Paşa ve Hegyei vardı. Edgar Manas (1875-1964) gibi deneyimli eğitmenlerin müzik kuramı (armoni) ve piyano dersleri ilgi görmekteydi" (Işıktaş, 2018:80).

19. asrın son çeyreğinde özellikle İstanbullu hanımlar arasında bir moda haline dönüşen piyano eğitimi, müzik öğretmenleri için cazip bir fırsat haline gelmiştir (Alimdar, 2011:233). 1888'de eşinin görevi nedeniyle İstanbul'a yerleşen ve 30 yılını İstanbul'da geçiren Franz Lizst'in talebesi Anne Grosser Rilke, anılarında İstanbul'da çalışma alanının giderek geliştiğini ve iyi para getiren özel dersler sayesinde üst tabakadan pek çok Türk'ün evine girip çıktığından bahsetmiştir (Rilke'den akataran Bilentaş, 2018:73). Görüldüğü üzere Osmanlı sarayının haricinde gelişen sivil bir Batı müziği talebi söz konusudur. 1868-1921 yılları arasındakiki Şark Ticaret Yıllıkları'nı (ŞTY) inceleyen Alimdar'ın yaptığı tespite göre bu yıllar arasında her yıl verilen

> "…ortalama [Batı müziği öğretmeni ilanı] sayısı 65'tir. 1868-1869 döneminde 18 olan öğretmen sayısı, Sultan 2. Abdülhamid'in saltanatının ilk yıllarında 48'e çıkmaktadır. 1885'ten 1891'e geçildiğinde öğretmen sayısı en yüksek değerine (107) ulaşır. Bu hızlı artış, İstanbul'daki öğretmen sayısının artışını açıkça gösterse de ŞTY'nin öğretmen kaydetme sürecindeki bir değişme ile de gerçekleşmiş olabilir. 1896'dan 1921'e kadar olan sürede öğretmen sayısı fazla sapma göstermeden ortalama 72'yi muhafaza eder (Alimdar, 2011:232).

Alimdar'ın vurguladığı bir diğer konu da İstanbul'da Batı müziği icralarının olduğu ilk tiyatroların kurulmasından kısa bir süre sonra müzik mağazalarının ilk örneklerinin görülmeye başlamasıdır.

> "Şark Ticaret Yıllıkları, İstanbul'da çok çeşitli müzik mağazaları olduğunu göstermektedir. 1868-1869'daki ilk sayısından sonra 1881'den itibaren daha düzenli olarak yayınlanmaya başlayan yıllıkların 1924-1925 sayısına kadar yaklaşık 5'er yıl ara ile sayıları incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda 128 müzik mağazasını içeren bir liste oluşturulmuştur. Mağazalar en çok Pera'da daha sonra Galata ve Tarihî Yarımada'da konuşlanmıştır. Pera'daki mağazalar da çoğunlukla İstiklâl Caddesi ve çevresinde bulunmaktadır. Bir yılda ortalama 24

> müzik mağazası bulunmaktadır.[64] Yıllıkların ilk çıkmaya başladığı 1868'de en düşük mağaza sayısının (11) olması oldukça normaldir. Mağaza sayısı 1900 ile yükselen bir ivme kazanarak 1913'te en yüksek değeri olan 41'e ulaşmaktadır. Artan mağazalar özellikle gramofon, piyano ve müzik kategorilerindedir. Piyano ve müzik eğitiminin yüzyılın sonlarında resmî eğitim müfredatına girmiş olması müzik piyasasındaki talepte bir artışa neden olmuş olmalıdır (Alimdar, 2011:216).

Ayrıca 19. asırda yayıncılığın İstanbul'da yaygınlaşmaya başlaması sebebiyle Batı müziğinin öğretiminde basılı eserler de araç olarak kullanılmaya başlanmıştır. Çeşitli teori ve çalgı eğitimi kitapları basılmıştır. Alimdar'ın verdiği bilgiye göre bu dönemde üç adet müzik teorisi kitabı basılmıştır. Bunlar sırasıyla Mehmed Zatî (Arca) Bey'in *Kütübhane-i Musikîden Nazariyat-ı Musikî* (1897) isimli kitabı, Zatî Bey'in üç baskı yapan *Kütübhane-i Musikîden Talim-i Kıraat-ı Musikî* ve *Kütübhane-i Musikîden Tedrisat-ı Musikî* isimli kitapları, Muallim Kâzım (Uz) Bey'in 1923 *Musikî Nazariyatı* (1923) isimli kitabıdır (Alimdar, 2011:248).

2.3.4. Tanzimat Sonrası Geleneksel Osmanlı-Türk Müziğindeki Fasıl Anlayışının Sadeleşmesi

Dil anlayışında yaşanan kitleselleşmenin ve sadeleşme diğer disiplinleri de etkilemiştir. Geleneksel Osmanlı-Türk Müziği sahasında sadeleşmenin kendini ilk gösterdiği yer fasıl anlayışıdır. Klasik fasıl anlayışı Osmanlı coğrafyasındaki idari ve beşeri yaşamın köklü değişimlere uğradığı Tanzimat (1839) dönemine kadar Buhûrîzâde Mustafa Itrî (1640-1711), Hâfız Post (1630-1694), Seyyid Nuh (ö.1714), Nâyî Osman Dede (ö.1729), Zaharya Efendi Mir Cemil (ö.1740), İsmail Dede Efendi (1778-1846), Dellalzâde İsmail Efendi (1797-1869), Numan Ağa (1750-1834), Şakir Ağa (1779-1840), Suyolcuzâde Salih Efendi (1807-1862), Kömürcüzâde Hafız Mehmet Efendi (ö. 19. asır), Kazasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876) gibi çağın önemli bestecileri tarafından

[64] Alimdar'ın tespit ettiği üzere müzik mağazalarının sağladıkları ürünler ve hizmetler iki kategori altında incelenebilir: 1) Ürünler: Çalgılar ve malzemeleri, fonograf, gramofon, silindir ve plaklar, notalar ve müzik öğretim kitapları, diğer alet ve gereçler (diyapazon, metronom, nota kâğıtları, vb.); 2) Hizmetler: Çalgı bakımı, tamiri ve akordu, kiralama ve takas, müzik öğretmeni temini, konser bileti satışı (Alimdar, 2011:217).

yoğun ilgi görmüştür. Fakat idari ve beşeri alanda önemli değişimleri tetikleyen Tanzimat Fermanı'nın (1839) ardından yeniden şekillenen Osmanlı'nın müzik dünyası içerisinde klasik fasıl ağırlığını kaybetmeye başlamıştır. Tanzimat sonrasında klasik fasıl icraları seyrekleşmeye başlamış ve klasik besteciler nazarında bestecinin tüm sanat ve ustalığını sergileyebileceği bir form olmaması dolayısıyla itibar görmeyen şarkı formu, 19 asrın ikinci yarısında popülerleşmeye başlamıştır (Öğütle ve Etil, 2012:106). Alimdar'a göre şarkı formunun yaygınlaşması, popülerleşmenin makam müziğindeki bir yansıması olarak kabul edilebilir. Bu popülerleşme, sıradan insanların dünyevî zevklerine hitap etmeyi sağlayarak makam müziğinin 19. asır sonlarında bir piyasa müziği olarak da yaygınlaşmasına imkân tanımıştır (Alimdar, 2011:363).

2.3.5. Tanzimat Sonrası Geleneksel Osmanlı-Türk Müziğindeki Şarkı Formunun Popülerleşmesi

Şarkı formu, esasen Osmanlı'da ağdalı bir stlden uzaklaşma ve sadeleşme arayışının ilk defa konuşulmaya başlandığı Lale Devri'ni (1718-1730) müteakiben Tanburi Mustafa Çavuş (1689-1756) tarafından ortaya konan bir formdur. 19. asrın başlarında Sultan 3. Selim, Tanburî İsak, Abdullah Ağa, Tahir Ağa, Kemanî Ali Ağa ve Sultan 2. Mahmud'un şarkı formuna olan ilgilerinden itibaren makam müziği besteciliğinde şarkıların payı giderek artmıştır (Alimdar, 2011:364). Numan Ağa, Şakir Ağa, Kemanî Mustafa Ağa, Hamamizade İsmail Dede Efendi, Kemanî Rıza Efendi, Suyolcuzade Salih Efendi, Haşim Bey, Dellalzade İsmail Efendi, Tanburî İsmet Ağa, Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Rifat Bey, Nikoğos Ağa, Şevki Bey başta olmak üzere hemen hemen her bestecide şarkı üretiminin büyük bir orana sahip olduğu dikkati çekmektedir (Aksüt'ten aktaran Alimdar, 2011:364). Bu yüzyılda en fazla şarkıya sahip besteci Hacı Arif Bey'dir. Günümüze ulaşan 200'ün üzerinde şarksı bulunmaktadır (Ergun'dan aktaran Alimdar, 2011:364).

Bu form 19. asrın ikinci yarısında Hacı Arif Bey''in besteciliği döneminde klasik üslubun yüklü, ağır anlatımından sıyrılarak halkın daha kolay sevebileceği bir form olması sebebiyle önem kazanmıştır (Öğütle ve Etil, 2012:106).

Alimdar'a göre şarkı formunun yaygınlaşması, popülerleşmenin geleneksel Osmanlı Türk müziğindeki bir yansıması olarak kabul edilebilir. Bu popülerleşme, sıradan insanların dünyevî zevklerine hitap etmeyi sağlayarak geleneksel Osmanlı Türk müziğinin ondokuzuncu yüzyıl sonlarında bir piyasa müziği olarak da yaygınlaşmasına imkân tanımıştır (Alimdar, 2011,363). Şarkı formu bir bakıma klasik musikiye tepki olarak doğmuştur; bestecinin konuları çoğunlukla bireyseldir, güfteleri çoğunlukla divan edebiyatının yüksek üsluplu şiirlerinden değil, zamanın şairlerinden seçilmiştir (Işıktaş, 2018:76). Bu sebeple şarkı formu geleneksel Osmanlı-Türk müziği içerisinde klasik üsluptan ayrı bir tavrın oluşmaya başladığını işaret eder. 19. asrın ikinci yarısında baskın olmaya başlayan yeni tavır; daha dünyevi, sade ve anonim bir ifadenin öne çıktığı, piyasa dinamiklerinin ve metalaşmanın egemen olmaya başladığı bir çağın ürünüdür. Dolayısıyla seçkin zümreden çok kalabalık kitlelerin beğenisini kazanmak üzere yazıldığı için şarkı formu daha sadeleşmiş bir güfte, usûl ve makam anlayışına sahiptir. Ayrıca klasik üslubun ağır ve mesafeli tavrına karşılık şarkı formu daha eğlenceli, coşkun ve liriktir.

2.3.6. Tanzimat Sonrası Geleneksel Osmanlı-Türk Müziğinde Kullanılan Usullerin Sadeleşmesi

19. asır geleneksel Osmanlı-Türk müziği dünyasında yaşanan bir diğer gelişme de usullerde yaşanmıştır. 19. asrın ortalarına kadar geleneksel Osmanlı-Türk müziği içerisinde çoğunlukla uzun (16 ve daha uzun zamanlı) ve karmaşık usuller tercih edilmiştir. Ancak Tanzimat (1839) sonrası dönemine gelindiğinde klasik Osmanlı musikisi, sarayın ve yüksek sınıfın desteğini yitirmeye başlamış ve yeniden kurgulanan Osmanlı toplumu içerisindeki kalabalık kesimlerin desteğini kazanmıştır. Ne var ki müziğin patronajında yaşanan değişim aynı müziğin formunu ve güftesini olduğu gibi usûlünü de etkilemiştir. Bilindiği gibi geleneksel Osmanlı-Türk müziği iki zamanlı nim sofyan usûlünde yüz yirmi zamanlı zencîr usulüne kadar uzanan çarpıcı bir usûl yelpazesine sahiptir (Ayas, 2020:337). Fakat modernleşme ve batılışama paradigmasının Osmanlı coğrafyasında idari ve beşerî yaşamı şekillendirdiği 19. asır zarfında zaman ve mekân algısında yaşanan değişimler sonucu büyük usuller zamanla daha az tercih

edilmeye başlamış, daha küçük ve hızlı tüketilen küçük usûllere talep artmıştır (Işıktaş, 2018:75). Cumhuriyetin ilk elli yılında kullanılan makam ve usûller incelemeye alan Oransay'ın yaptığı tespite göre sadeleşme sürecinde büyük usuller ve içinde eşit olmayan unsurların bulunduğu aksak usûller terk edilmiş ve onların boşluğunu Batı'nın ritmik kalıplarıyla daha uyumlu eşit vuruşlardan oluşan usûller doldurmuştur (Oransay'dan aktaran Ayas, 2020:338).

2.3.7. Tanzimat Sonrası Geleneksel Osmanlı-Türk Müziğinde Kullanılan Makamlarda Sadeleşme ve Batı Müziğinin Etkileri

19. asırda usûlde yaşanan sadeleşmeye paralel olarak yaşanan bir gelişme de makam anlayışında gerçekleşmiştir. Makam terkiplerinde sadeleşmenin ve Batı müziğinin etkileri ilk olarak 18. asrın son çeyreğinde görülmeye başlar. Dönemin padişahı olan 3. Selim bizzat yeni makam terkiplerini teşvik etmekle kalmamış aynı zamanda kendisi de Batı müziğindeki *ionian* dizisine yakın bir duyuma sahip olan suzi-dilara makamını terkip etmiştir. Suzi-dilara makamı zamanın reform ruhuna sadık kalınarak üretilmiş bir sentezdir. Batı-doğu sentezi sunan makamların bir diğeri de 18. asırda yaşamış olan Küçük Mehmed Ağa'nın terkip ettiği tahirbuselik makamıdır. Mesut Cemil'in belirttiği üzere bu makam bir yandan tahir gibi daha çok şarka ait perdelere sahipken, diğer yandan buselik gibi batının aolian dizisine yakın bir duyuma sahiptir (Bilentaş 2018:89). Dolayısıyla tahirbuselik gibi makamlar doğu-batı sentezi denemeleri olarak görülebilir. Fakat bu devirde, doğu-batı sentezi ile üretilen makamlardaki eserlerde geleneksel makam ve perde anlayışı devam etmiştir.

Ancak 1839 sonrasına gelindiğinde, geleneksel Osmanlı-Türk müziği makam anlayışının temel taşlarından olan esnek perde ve özgün makam seyri anlayışı yavaş yavaş terk edilmeye başlamış, 12 perdeli eşit yedirimli ses sistemine yakın duyulan az sayıdaki makamın beste ve icradaki kullanımı artmış ve makamlar sadeleşmeye, seyir kimliklerini kaybetmeye başlamışlardır. Ergur, modernleşme süreci ile kullanılan makamların usûller gibi sayıca azalmasını, yeni toplumun duyarlılığına hitap eden ve aslında Batı tampere sistemine yapısal olarak nispeten yakın duran makamların tercih edilmesine bağlar. Majör

ve minöre benzerlik dereceleriyle rast, nihavend, buselik, kürdi ve uşşak gibi makamların çok kullanımına sahip olmalarında, içerdikleri göreli sadelik ve Batı tamperamanına uygunluğu aramak mümkündür (aktaran Bilentaş, 2018:77). Benzer bir yorumu Ayas'ta da görürüz. Ayas, Batı tamperamanına yakınlık sağlama amacıyla yüzlerce makamdan oluşan geleneksel Osmanlı-Türk müziğinin hicaz, uşşak, nihavend, hüzzam, rast, kürdilihicazkar ve benzeri birkaç makama hapsolduğunun altını çizer. Ona göre sık kullanılan bu makamlarda kimlik değişimi, sadeleşme gerçekleşmiş, seyir farkları ortadan kalkarak makamlar birbirine benzemeye başlamıştır. Sözgelimi Hacı Arif Bey'in terkip ettiği kürdilihicazkâr makamı zamanla asli hüviyetindeki hicazlı, arazbarlı tınıları kaybederek basit bir kürdi dizisinin gösterildiği bir makama dönüşmüştür (Ayas, 2020:337).

2.3.8. Tanzimat Sonrası Geleneksel Osmanlı-Türk Müziğinde Kullanılan Güftelerin Sadeleşmesi

19. asırdan itibaren değişime uğrayan bir diğer şey ise güftelerde kullanılan dilin yapısında yaşanmıştır. Alimdar'ın yaptığı araştırmaya göre, dildeki yalınlaşma ve konularda tensel aşka olan eğilime paralel olarak nota-hece taksimatı da değişim göstermiştir. Onsekizinci yüzyıldan yirminci yüzyıl başına kadar olan süreç içerisinde heceye düşen nota sayısı giderek azalmıştır. Melismatik usûlden hecesel (*syllabic*) usûle doğru gerçekleşen bu değişme, güftenin eskiye göre müzik kadar önemli hale geldiğini göstermektedir. Böylece müzik icrası esnasında güftenin, icracının veya dinleyicinin ruh haline tercüman olması kolaylaştırılarak müziğin tüketiminde farklı bir ihtiyaç tatmini sağlanmaktadır (Alimdar, 2011:365).

Sadeleşme haricinde güftelerde yaşanan bir diğer değişim de 1950'lerin Türkiye'sinde gerçekleşmiştir. 17. asırdan beri güfte-beste ilişkisinde hayati bir öneme sahip olan arûz vezni, 20. asrın ikinci yarısında prozodi disiplininin Türk musikisine tesir etmeye başlaması sonrasında sorgulanmaya başlamıştır. Bir bestenin ezgi yapısıyla sözcüklerindeki ölçünün duyum ve anlam bakımından birbiriyle uygunluğunu işaret eden prozodi kavramı (Gençoğlu, 2019:17), esasında geleneksel Osmanlı-Türk müziğinin

geleneksel yapısı içerisinde tarih boyunca aranmamış Avrupa müzik kültürüne ait bir unsurdur. Prozodi, Batı müziğinin geleneksel Osmanlı-Türk müziği içerisinde 19. asırdan itibaren yuvalanmaya başlaması sürecinde en son etkin olan unsur olarak kabul edilebilir. 1932'de hayat geçen Dil Devrimi sürecinde Türkiye Cumhuriyeti Devleti, Türkçeyi Arapça, Farsça kökenli sözcük ve dilbilgisi kurallarından arındırma amacı gütmüştür. Nitekim büyük oranda Arapça-Farsça etkisiyle yazılmış güftelere sahip olan geleneksel Osmanlı-Türk müziği, 1935 yılında sekiz aylığına radyolarda yasaklanmıştır. Prozodinin geleneksel Osmanlı-Türk müziğine entegrasyonu bir yanıyla Dil Devrimi ve yeni rejimin paradigması ile uyumlu yeni bir musiki icadının aşamalarından birisidir. 1950'lerden itibaren radyonun iyice yaygınlaşması ve televizyon yayınlarının ilk defa yapılmaya başlaması sonucunda prozodi büyük oranda popüler müzik dinamikleri etrafında yeniden kurgulanan 1950 sonrası Türk musikisinde yeni yazılan eserlerin güftelerinde sıklıkla rastlanır olmuştur.

2.3.9. Geleneksel Osmanlı-Türk Müziği Çalgılarının Teknik Gelişimi

19. asrın ikinci yarısı ile kapitalist bir toplum olma eğilimleri göstermeye başlayan Osmanlı toplumu, geleneksel feodal üretim ilişkilerini ve biçimlerini sarsan radikal bir eksene meyletmiştir. Bireyin toplum karşısındaki bağımlılığının azaldığı ve üretimde yeni tekniklerin gündeme geldiği yeni paradigmanın izlerini çalgı üretiminde de görmek mümkündür.

Çalgı üretiminde lutiyenin özgürlük alanı bir bakıma sınırlıdır. Lutiyeden beklentiye aykırı bir girişimci olması değil, o güne kadar çalgı üretiminde belirginleşmiş olan standartları takip etmesi ve bu sınırlar içerisinde iyi bir iş çıkarması beklenir. Kaldı ki zaten lutiyenin bu sınırları kendi istediğinde yok sayması mümkün değildir. Çünkü enstrüman yapım süreci, lutiyenin kontrolünde olmayan pek çok çevresel faktörün etrafında şekillenir. Baloğlu, çalgı yapımcısının bağımlı olduğu süreçleri ve özgürlük alanını malzeme örneği üzerinden irdeler,

> "Enstrüman yapımcısının kullandığı malzemeler arasına bir ağaç türü dahil edilmek istendiğinde –doğanın bonkörlüğü bir tarafa– söz konusu ağacın

> endüstriyel olarak kullanımına ilişkin günlük politikalar ve toplumun kabulü gibi yasalarda yapımcının bireysel girişiminden evvelki belirleyicidir. Yani sanatın rehberlik alanı dışında kalan sosyal çevre, sanatın değerini tesir edebilir. Yapımcı, erişebildiği amaçlar arasında yapacağı seçimde özgürdür, bireyselliği burada başlar" (Baloğlu, 2021:30).

Fakat lutiyenin yaratıcı içgüdüsünün ortaya çıkması da aynı çalgı üretiminde kullanılan malzemeler gibi çevresel etkiler sonucunda realize olur. Ait olunan toplumun bireyselliğe ve onun uzantısı olarak müteşebbisliğe izin vermesidir önemlidir önemli olan. Dolayısıyla yenilik peşinde koşan bir girişimcinin başarılı olması kendi kapasitesi kadar onu çevreleyen toplumun da yeniliğe açık olup olmadığı ile de ilgilidir. Ancak endüstri toplumunun kurulmaya başlaması ile birlikte mucit miti kuvvetlenmeye başlamıştır. Basalla'nın altını çizdiği üzere endüstri devrimi ile birlikte mucitler ekonomik, toplumsal ve kültürel olarak ilerlemeye katkıda bulundukları için övgüyle karşılanmaya başlar (Basalla, 2019:50-105). Ancak bu süreçte yenilikçi girişimde psikolojik olanın içselliği ile toplumsal olanın ve ekonomik olanın dışsallığı arasında bir denge vardır. (Basalla, 2019:107). Söz konusu bu dengede icatları düşünsel bir geçmiş ile sosyo-ekonomik ve işlevsel bir geleceğin birleşimi olarak görmek gerekir (Basalla, 2019: 182).

Buna örnek olarak yaylı tanburun gelişimi ele alınabilir. Baloğlu'nun tespitine göre yay ve tanburu yüzyıllardır tanıyan Türkler, bu ikisini birleştirmeyi denememişlerdir. Yay ve tanburun 19. yüzyıl sonunda bir araya gelmesini sağlayan ana etken dönemin toplumsal şartlarıdır. Zira 19. asrın sonu, Osmanlı toplumunda bu gibi teşebbüslerin çokça görüldüğü bir dönemdir. Fakat bu dönemi idrak eden herkes aynı yaratıcılığı sergilememiştir. Öyleyse yaylı tanbur deneyini yapan sanatçı, dönemin algısıyla yetişmiştir ve deney, o dönemde denenmesi gerektiği için o dönemde denenmiştir; fakat sanatçıyı tanburu yayla çalmaya yönlendiren temel güdü, bireysel duyuşudur. Özetle toplumsal gelişmeler her bireyde aynı süreçleri işletilecek matematiksel formülü değil, kişisel teşebbüslere cesaret veren bir serbestlik alanı verir (Baloğlu, 2021:30).

Geleneksel Osmanlı Türk müziği çalgılarını ele aldığımızda da benzer bir sürecin işlediği görülür. Sözgelimi, Baloğlu'nun belirttiği üzere mızraplı enstrümanların malzemesinde yapılan bir yenilik (örneğin ud icrasında deri kösele tabakalardan yapılan mızraplardan plastik kalıplarla seri üretilmiş mızraplara geçilmesi), kanun sazı için mikrotonal sesleri çıkarmada yardımcı mandalların geliştirilmesi (eskiden tırnak basarak çıkarılan ara sesleri çıkartma da geliştirilen perde sistemi), akort için sabit frekans veren cihazların keşfi ve benzeri örnekler bu kapsamda değerlendirilebilir. Zira bütün bu yeniliklerin gerçekleşmesi için bireysel yaratıcılık ve toplumsal zeminin uygun şekilde bir araya gelmesi gerekmiştir. Ayrıca bu teknik gelişmeler çalgıların kendisini olduğu kadar çalgının repertuarını, çalış üslubunu, dinleyici nezdindeki karşılığını da dönüştürmüştür.

Ayrıca unutmamak gerekir çalgılara yönelik yeni uygulamalar ve denemeler üretmenin ideolojik bir yanı da vardır. Geleneksel Osmanlı-Türk müziği çalgılarında ideolojik saiklerle yeni denemeler yapan en dikkat çekici isim Hüseyin Saadettin Arel'dir. Türkiye Cumhuriyeti'nin batılılaşmacı kültür politikasına uyumluluk adına Türk musikisinin çokseslendirilmesi gerektiğine inanan Arel, Öztuna'nın verdiği bilgiye göre kemençeyi kemana benzetmek üzere kemençenin tel sayısını 3'ten 4'e yükseltmiştir. Arel'e göre kemana karşılık gelen bu kemençe soprano kemençedir. "Arel, viyolaya karşılık alto kemençe, tenor kemençe, viyolonsele karşılık bas kemençe ve kontrbas kemençe imal ettirmiştir" (Öztuna, 1986:82).

2.3.10. Tanzimat Sonrası Geleneksel Osmanlı-Türk Müziğinde İcra ve Dinleme Pratiğinin Dönüşümü ve Konser Olgusunun Doğuşu

Osmanlı'da müziğin icra ve sunumundaki pratikler, 19. asırda yaşanan ekonomik, siyasi, sosyal gelişmelerin ardından Baloğlu'na göre değişime uğramıştır. 19. asra kadar sarayda el üstünde tutulan geleneksel Osmanlı-Türk müziğinin seçkin musikişinasları, Tanzimat sonrasında yüksek rütbeli memurların (Paşaların) konaklarında bir araya gelmeye başlamışlardır (Baloğlu, 2021:66). Avrupa usulü konser olgusunun henüz yerleşmediği dönemlerde kurulan bu meclisler konser düzeninin öncülü

organizasyonlar olarak görülebilir. Ancak konserden farklı olarak bu meclisler kamuya açık organizasyonlar değillerdir. Meclislerde bir araya gelen insanlar, kamuya ilan edilmeyen bir müzik organizasyonunun bizzat tanışıklık ağı ile davet edilen dinleyicileridirler. Dolayısıyla meclisler birbiriyle sıkı muhabbeti olan dinleyici ve icracıların bir araya geldiği müzikli toplantılardır. Samimi, kişisel, dinleyiciyle yakın ve dolaysız iletişimin kurulduğu bu toplantılarda, geçmiş müzik pratiklerinden farklı olarak yeni bir icra ve dinleme kültürü oluşmuştur. Sahne platformu, davetlileri, dinleme kültürü, müzisyenlerin davranış kültürü, ikramlar vb. hususiyetleriyle kendi içinde bir disiplin olan bu meclislerde (Baloğlu, 2021:72), dinleyici ve icracı arasındaki ilişki konser kültürünün aksine aktif ve etkileşime açıktır. Nitekim meclislerin sağladığı interaktif ortam müziğin içeriğini, tavrını, sunumunu, yorumunu ve dinleniş şeklini etkilemiştir.

Meclisler, şarkı formunun ve çalgı müziğinin talep gördüğü yıllarda yaygınlaşmış ve sarayın gözünden düşen geleneksel Osmanlı-Türk müziğinin yeni mekanları haline gelmiştir. Fakat bu meclisler sarayın ağır ve mesafeli düzeninin aksine eğlenceli, coşkun bir ortama sahiptir. Dinleyicilerin aktif katılımı, onların beğenileri ve beklentileri doğrultusunda icranın tavrını değiştirmiş ve sesli eserlerin icra üslubu klasik tavırdan uzaklaşarak piyasa tavrı denen icra üslubuna teslim olmuştur (Bilentaş, :118).

Piyasa tavrının baskın üslup haline gelmesinin bir diğer sebebi de musikinin icra edildiği yeni mekanlardır. Mehter musikisi dışında, geleneksel Osmanlı-Türk müziği genellikle kapalı mekân müziği olmuş (Behar, 2019:44), ve öncelikle küçük kapalı toplulukların özel yaşam alanlarında hayat bulmuştur. Ancak özellikle 2. Meşrutiyet sonrasında Tanzimat bürokratlarının maddi yönden destekleyici gücünün zayıflamasıyla birlikte dönemin saygın musikişinasları kıraathane, meyhane, taverna ve daha sonrasında gazino gibi kapalı mekanlarda ve bahçe, mesire yerleri açık alanlarda çalışmak durumunda kalmışlardır. Ancak unutmamak gerekir ki esasında geleneksel Osmanlı-Türk müziğinin kapalı toplulukların dinlediği kapalı mekân müziği olmaktan çıkıp kamusallaşmaya başlaması ilk olarak 18. asrın başında gerçekleşmiştir. Geleneksel Osmanlı-Türk müziği, ilk olarak 18. asırda popüler formlarla da olsa mesire yerleri gibi

kamuya açık alanlarda yer bulmaya başlamıştır (Işıktaş, :62). Ancak bu dönemde kalabalıklar ile olan etkileşim henüz müzikte piyasa tavrını baskın tavır haline getirecek kadar güçlü değildir. Ancak 19. asrın son çeyreğinde müziğin halka açık şekilde kapalı ve açık alanlarda icra edilmesi müzikte piyasa tavrının yükselişinin temelini atmıştır. Dinleyici artık icracının zevkine sadık, pasif bir aktör olmaktan çıkmış; bizzat kendi talebini hayata geçirmek üzere müziği finanse eden bir role soyunmuştur. Böylece halk kitlelerinin beğenisi, müziğin ne şekilde pratik edileceğine yönelik anlayışta ana belirleyici unsur haline gelmeye başlamıştır.

Diğer yandan piyasa üslubunun oluşması profesyonel saz ve ses sanatçılarının ortaya çıkmasına vesile olmuştur (Behar, 1998:61). Kapitalizm öncesi dönemde olduğu gibi artık sanatçı/musikişinas, bütünün [bir cemaatin] parçası [üyesi] olmanın verdiği vecd ile bireysel duygulanımlarını mümkün olduğunca geri planda tutmaya çalışan, usta bir zanaatkâr değildir (Öğütle ve Etil, 2012:104). Piyasa dinamikleri ile işleyen bir toplumun içerisindeki musikişinas, artık maddi ihtiyaçlarını karşılamak üzere kalabalıkların beğenisine uygun olacak şekilde müzik emeğini arz eden bir piyasa oyuncusu, bir profesyoneldir. Osmanlı toplumunun sosyo ekonomisinde yaşanan dönüşümler, müzikte piyasa olgusu ve profesyonelliği eş zamanlı olarak körüklemiştir. Müzik popülerleşmesi, besteci ve icracıları kitlelerin beğeni yelpazesine yönelik ürün vermeye yönlendirmiştir.

Osmanlı'da konser olgusunun hayata geçişi de müziğin kamusallaşması sürecindeki önemli kırılmalardan bir diğeridir. Batılılaşma ve piyasalaşmanın müzikteki doğrudan yansımalarından birisi olan konser olgusu, Işıktaş'ın belirttiği üzere Osmanlı'da ilk olarak 1840 yılında Sultan Abdülmecid'in izniyle kurulan Bosco Tiyatrosu ile gündelik yaşama girmiştir. Daha çok İtalya'dan gelen opera topluluklarının sahneye çıktığı bu salon vesilesiyle her sınıftan İstanbullu opera ile tanışma imkânı yakalamıştır.

2. Meşrutiyet (1908) ile birlikte sosyal aktivitelere zincirinden kopmuşçasına sarılan şehirliler, sanat müziğinin her sosyal tabakadan insanla birlikte idrak edilebildiği konser salonlarına akın etmişlerdir (Baloğlu, 2021:80). Mesud Cemil Bey'in ifadesi ile

babası Tanburi Cemil Bey, hususi ev muhiti dışında bugün anladığımız manada halk karşısında, halk karşısında umuma mahsus ilk Türk musikisini veren kişidir (Mesud Cemil, 2016:179-183). Tanburî Cemil, 2. Meşrutiyet'ten sonra Tepebaşı Tiyatrosu'nda sahnenin ortasına konan kırmızı kadife bir koltuğa oturarak tanbur, kemençe ve yaylı tanbur resitalleri vermiştir (Öztuna'dan aktaran Alimdar, 2011:311). Tanburî Cemil Bey aynı zaman geleneksel Osmanlı Türk musikisinin ilk virtüözü olarak kabul edilir. Onun yarattığı etki ile çalgı icrası ve repertuarı değişmeye başlamıştır. 20. asırda Tanburî Cemil Bey gibi virtüözlük öğeleri taşıyan saz eserleri bestecileri arasında Refik Ta'lat Alpman, Hasan Ferit Alnar, Şerif Muhittin Targan, Refik Fersan, Reşat Aysu, Ömer Altuğ, Münir Mazhar Kamsoy gibi besteciler vardır (Behar, 2019:69).

Fakat konser olgusu meşk geleneği içerisinde yetişmiş ve musiki meclisleri dışarısında halk ile icra ilişkisi kurmamış musikişinaslar için kabul etmesi kolay bir etkinlik olmamıştır. Konser organizasyonunda icracı ve bestecilerin eserlerini gururla sahiplenmesini ve yaratıcı olarak kendilerini öne çıkarmalarını telkin eden alkışa dayalı bir düzen vardır. Musikişinastan naif ve silik bir bir birey olması beklenmez. Ürününü gösterişli bir şekilde sunan bir satıcı olması beklenir. Bireyselliği ve gösterişi önceleyen bu yaklaşımı kabul etmek mütevazi bir anlayışla müziğini icra eden musikişinaslar için oldukça zor olmuştur. Oysa Tanburi Cemil Bey gibi sanatçıların bağlı olduğu düşünce ekolü yoktan yaratma edimine sahip olduğu iddiasında değildir. Ayvazoğlu'nun belirttiği üzere İslami sanatlarda sanat zaten var olan, Allah tarafından yaratılmış bir güzelliği, niteliği araştırmaktan ibarettir. Sanatçının görevi güzelliği kaynağında yakalamak, yani görünenlerin temelinde bulunanı araştırmaktır. Bu anlayışta kimi zaman sanatçılar ortaya koydukları eserlerin altına imza atma gereği bile görmezler (Ayvazoğlu'ndan aktaran Bilentaş 2018:82). İslam sanatlarında sanatçı kendini ilahi bir canlı olarak sunmaktan da şiddetle kaçınmıştır. Ne var ki gişe gelirleri için en önemli kıstaslardan birisi dinleyicileri sahnedeki insanların dünyevi olamayacak kadar yaratıcı, yetenekli, ilgi çekici, hatta ilahi kişiler olduğuna inandırmaktır. Bu nedenle ahlaki olarak çıkmaza giren kimi musikişanslar konser olgusunun geleneksel Osmanlı-Türk müziğine kök saldığı yıllarda yer yer vicdan azabına varacak kadar büyük iç sıkıntılar çekmişlerdir.

2.3.11. Fonograf ve Gramofonun Geleneksel Osmanlı-Türk Müziğine Etkileri

19. asrın son çeyreğinden itibaren müziğin kapalı alanlardan açık alanlara taşınması ve 2. Meşrutiyet (1908) sonrasında konser olgusunun yaygınlaşmaya başlamasının ardından geleneksel Osmanlı-Türk müziği geleneğine etki eden bir diğer yenilik ise fonograf ve plak gibi kayıt teknolojileridir. Fakat her ne kadar plak endüstrisinin geleneksel Osmanlı-Türk müziği dünyasında etkin hale gelmesi 1910'lu yıllarda gerçekleşse de mekanik şekilde müziği yeniden üretebilen teknolojilerin Osmanlı coğrafyasına girişi daha evvele dayanır. Fersan, Tanburî Cemil Bey'in büyüdüğü evde üzerinde notaları işaret eden çivili ruloları çalan bir müzik kutusu olduğunu aktarır. Onun ifade ettiği üzere Tanburî Cemil Bey, küçükken bu ruloları müzik kutusuna yerleştirip aleti manivela ile kurduktan sonra Tahirbuselik Peşrevini[65] armonili olarak dinlermiş (Fersan'dan aktaran Baloğlu, 2021:84). Açıkçası Tanburi Cemil Bey'in kullandığı bu aleti 1870-1880'li yıllarada kimin ürettiğini ya da bu üretimin ne oranda yaygınlaştığını ve ticarileştiğini bilmiyoruz. Ancak Refik Fersan'ın aktardığı bu anektod müzikte batılılaşmanın ve piyasa olgusunun son dönem Osmanlısında ne şekilde tezahür ettiğini göstermesi açısından oldukça ilginç bir örnektir.

1880-1890'lı yıllara gelindiğinde ise özellikle İstanbul'da fonografın kullanılmaya başladığını görürüz. Thomas Edison (1847-1931) tarafından 1877'de icat edilen fonograf, sesin kaydedilip dinlenmesini sağlayan tarihteki en başarılı girişimlerden birisidir. Fonograf, silindire (kovan) kaydedilen seslerin sonradan istenildiği kadar yeniden dinlenebilmesini sağlayan bir üründür. Fonograf İstanbul'a ilk defa *Pathé Frères* fonograf firmasının İstanbul temsilciliğini yapan Sigmund Weinberg tarafından 1895'te getirmiştir (Ünlü'den aktaran Alimdar, 2011:227). Fonograf kısa sürede yaygınlaşmış ve yerli musikişinasların bazılarını girişimci olmaya teşvik etmiştir. Seyhun'un belirttiğine göre İstanbul'daki ilk yerli fonograf satış mağazası Bahçekapı'da bulunan Gülistan'dır.

[65] Burada bahsedilen peşrevin kime ait olduğu metinde ifade edilmemiştir. Fakat çok büyük ihtimalle bahsi geçen peşrev, Rıza Efendi'ye aittir.

Mağaza, Hâfız Âşir Efendi'nin ısrarı üzerine birkaç müzisyen tarafından açılmıştır. Arkadaşları Udi Nevres Bey, Üsküdarlı Fuad beyler ile Santuri Ethem Bey'in evinde toplanarak kovan doldurmaktaydılar. Kutular içerisinde muhafaza edilen bu kovanlar daha sonra mağazaya nakledilerek satışa sunulmaktaydı (Seyhun'dan aktaran Alimdar, 2011:227).

Fonograf piyasasının oluşması geleneksel Osmanlı-Türk müziğinin metalaşması sürecinde önemli kırılmlardan birisidir. Ancak fonograf tam anlamıyla bir kitle iletişim aracı haline gelecek teknik özelliklere sahip değildir. Bunun nedeni Baloğlu'nun belirttiği üzere fonograf için yapılan kayıtların çoğaltılamamasıdır. Her bir kaydın tek bir sahibi olabilmektedir (Baloğlu, 2021:86). Bu nedenle fonografa kaydedilen icralar kitlelere ulaşamamakta ve dar bir çevrenin tekelinde kalmaktadır. Dolayısıyla fonograf seri üretime izin veren bir kitle iletişim aracı değildir. 20. asır öncesinin Osmanlı dünyasında fonograf henüz azınlıkların ve Tanzimat bürokrasisi gibi küçük grupların sahip olduğu bir ayrıcalıktır. Fonograftan müzik dinlemek için doğrudan icracıyı tanımak ve bizzat onun icrasını kovana kaydetmek ya da az sayıdaki yerli fonograf satış mağazasına gidip satışa sunulan kovanları edinmek gerekmektedir. Dolayısıyla fonografın etkin olduğu yıllarda geleneksel icracı-dinleyici ilişkisini yapılandıran tanışıklık ağlarına bağlı örüntü henüz yıkılmamıştır.

Fakat fonografın icadından yaklaşık on yıl sonra keşfedilen gramafon[66], müzik dinlemek için dinleyici ve izleyici arasında olması gereken mekansal ya da sosyal bağ zorunluluğunu kalıcı şekilde kaldırmıştır. Sesin dairesel çizgiler şeklinde üzerine kaydedildiği daireleri çalan gramofon teknolojisi, fonografın aksine kayıtların çoğaltılıp pazara sürülmesine imkân sağlamıştır. Büyük ticari potansiyele sahip olduğu kısa sürede anlaşılan bu bir kitle iletişim aracı, uluslararası girişimcileri Osmanlı coğrafyasına çektiği gibi aynı zamanda geleneksel Osmanlı-Türk müziğinin metalaşma hızını da arttırmıştır.[67]

[66]Gramofon, 1851 doğumlu bir Alman Yahudisi olan Emile Berliner tarafından geliştirilmiş olup, Edison'un fonografından yola çıkılarak geliştirilmiş yeni bir ses kayıt cihazıdır. Patenti 26 Eylül 1887'de alınmıştır (Alimdar, 2011:190).

[67]Gronow ve Sauino'nun belirttiği üzere 20. yüzyılın başlarında gramofon endüstrisi dünyayı hızla kuşatmaya başlamıştır. Gramophone Company, 1898 ile 1921 yılları arasında 200.000 kayıt

Alimdar'ın verdiği bilgiye göre İstanbul'a 1895'te ilk defa getirilen fonografın ardından yerli kayıtlar da başlamış ve yirminci yüzyılın başından itibaren İstanbul'da önce fonograf ve ardından yerli ve yabancı gramofon mağazalarında çeşitli silindir ve plaklar satışa sunulmuştur. Cumhuriyet öncesinde İstanbul ve civarında yaklaşık 5.000 plak kaydı yapılmıştır. İstanbul'daki ilk kayıtlar 1900 yılına ait olup bu kayıtlarda Kemençeci Vasilâki, Astikzade Boğos, Kemanî İhsan gibi müzisyenler yer almıştır. Bu plakların çoğu makam müziği türlerinde bestelenmiş yerli kayıtlardan oluşmaktadır. Şarkı, kanto, marş, gazel, taksim ve saz semaileri en çok tercih edilen türler olmuştur (Alimdar, 2011:190).

Aynı zamanda plak endüstrisi uzun yıllardır korunmuş enderun ve mevlevihane temelli müzik zevkinin egemenliğini sarsan unsurlardan birisidir. Önceden gördüğümüz gibi esasında klasik tavır 19. asrın ortalarından itibaren etkisini yitirmeye başlamıştır. Ancak plak şirketlerinin klasik formların yanında popüler formları da kaydetmesi eleştirilere sebep olmuştur. Rauf Yekta, 1906'da yazdığı bir yazısında Türkiye'de kaydedilmesi gereken müziklerin beste, ağır semâî gibi klasik formlar ve bu formları icra eden sanatçılar olması gerektiğini öne sürmüştür. Ona göre kabak kantosu, çiftetelli, çingene kantosu gibi bir kere bile dinlemeye tahammül edilemeyecek müziklerin kaydedilmesine gerek yoktur (aktaran Baloğlu, 2021:86). Fakat müzik ticaretine para kazanmak için girişen şirketler gözünden bakıldığında Yekta'nın iddiasının elle tutulur bir yanı yoktur. Çünkü, bu şirketler hali hazırda olgunlaşmış talebi realize ederek iş yapmak üzere kurulmuşlardır. Herhangi bir müzikal kod ya da geleneğin savunucusu olmak onlar için öncelikli değildir. 20. asırdan itibaren Osmanlı'daki müzik piyasasının

gerçekleştirmiştir. Hanover fabrikasının kapasitesi yetersiz kalınca şirket İngiltere, Fransa, Rusya, Avusturya-Macaristan, İspanya ve Hindistan'da fabrikalar açmıştır. 1910'ların başında dünya plak satışının 50 milyonun üzerinde olduğu tahmin edilmektedir (Gronow ve Sauino'dan aktaran Alimdar, 2011:190). Gramofonun Osmanlı toplumuna entegrasyonu oldukça hızlı olmuştur. Gronow'un yaptığı araştırmaya göre 1900-1910 yılları arasında Doğu ülkelerinde yapılan 14.000 kaydın en çoğu (4.410) Hindistan'da yapılmıştır. 1.925 kayıtla İstanbul ve İzmir ikinci sırada gelir. İstanbul ve İzmir'i 1.192 kayıtla Mısır takip eder (Gronow'dan aktaran Baloğlu, 2021:86). Ünlü'ye göre 1905-1965 arasında kalan dönemde ise Türkiye'nin plak rertuarında 15.350 kayıt vardır. Bu repertuarın 4.956 adedinin Cumhuriyet öncesine ait olduğu tahmin edilmektedir. Müzik içermeyen sözlü kayıtlar hariç tutulduğunda bu % 27'si Batı müziği ve % 73'ü makam müziği türlerinde bestelenmiş eserlerden oluşmaktadır (Ünlü'dn aktaran Alimdar, 2011:301-302).

işleyişini temellendiren bu dinamikler sebebiyle giderek artan miktarda halkın beğenisini önceleyen müzik arzına öncelik verilmiştir.

Gramofonun bir diğer etkisi de Tunçay'a göre tavırda standartlaşmayı körüklemesidir. Plak endüstrisinin geleneksel Osmanlı-Türk müziğine entegrasyonu, icra ve tavırda standartlaşmayı da beraberinde getirmiştir. Tunçay'ın belirttiği üzere Tanburi Cemil Bey'in plakları kolektif bir estetik hafızanın oluşmasını sağlamıştır. Bunun nedeni Tanburî Cemil Bey'in ufuk açıcı icralarının tekrar edile edile geleneğe hükmetmeye başlaması ve geleneksel Osmanlı-Türk müziğinde bireyselliği ve yorum katma eğilimini azaltmış olmasıdır (Tunçay'dan aktaran Bilentaş, 2018:83). Bunun en temel sebebi Tanburî Cemil Bey, Nubar Tekyay, Niyazi Sayın gibi büyük müzik ustalarının sınırları zorlayan sanatkarlığı olduğu kadar geleneksel Osmanlı-Türk müziğindeki selefle barışık olma durumudur. Türk-İslam anlayışında bazı usta isimlere kutsî manalar da içeren pîr, kıble, reis gibi makam ve unvanlar atfedilmiştir (Baloğlu, 2021:55). Dolayısıyla esasında belirli bir üsluba biat etmek geleneğin bir parçasıdır. Fakat müziğin notasyonunun gelişmediği, eserlerin kulaktan kulağa meşk sistemiyle aktarıldığı bu kültürde üslup hiçbir zaman tam anlamıyla standardize olmamıştır. Eserlerin kendileri ne kadar değişim geçiriyorsa icra üslubu da aynı oranda geleneksel Osmanlı-Türk müziğinin tarihi boyunca tedrici bir evrim geçirmiştir. Ancak gramofon ve sonraki kayıt teknolojileri hüneriyle kutup olarak bilinen musikişinasların icralarının bütün çıplaklığıyla tekrar tekrar dinlenebilir olması icra üslubunda belirli bir tavrın veya bir eserin belirli bir icrasının doğru olarak kabul görülmesini mümkün kılmıştır. Geçmiş icralara yönelik geri bakışlarda en çok gündeme gelen icracı Tanburî Cemil Bey'dir. Necdet Yaşar 1973'te verdiği mülakatta, Niyazi Sayın ile bir araya gelip Tanburî Cemil Bey'in plaklarını uzun uzun tahlil ettiklerinden bahseder (Baloğlu; 2021:281). Bu tahliller esasında kayıt teknolojisi ile birlikte yeniden şekillenen meşke örnek olarak görülebilir. Bugün pek müzisyen teknoloji yardımıyla geçmişten günümüze eski müzisyenlerin standardize olmuş üsluplarını taklit ederek müziği öğrenmeye çalışmaktadır. Bu durum selefe biat kültürünün bir şekilde yeniden kendini varetmesidir. 1950'li yıllardan itibaren Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, İhsan Özgen, Erol Deran gibi müzisyenler Tanburî Cemil Bey'i adeta yeni bir kaynak olarak gibi kabul edip kendi akademilerini oluşturmaya

başlamışlardır (Baloğlu; 2021:281). Bütün bu kişilerin ortak özelliği günümüze kadar yetişen kalburüstü musikişinaslara ustalık yapmalarıdır ve öğrencilerini Tanburî Cemil Bey tavrına sadık kalarak yetiştirmeleridir.

2.3.12. 1926 Sonrasında Türkiye'deki Siyasal İklimin Müzik Üzerindeki Etkileri

Her ne kadar 20. asrın başıyla birlikte geleneksel Osmanlı-Türk müziği eğitiminde kurumsallaşmanın emareleri görülmeye başlansa da Türkiye Cumhuriyeti'nin 1923'te kurulmasının ardından yeni rejim, Batı medeniyeti ile uyum sağlamak amacıyla klasik Osmanlı kültürünü resmi alanın dışarısına çıkartmak istemiş ve müzikte Batı paradigmasına uyumlu "münasip" bir tarih, mûsiki teorisi ve etno-sembolik göndergeler sistemi inşasına başlanmıştır.

1923-1940 arasında gerçekleştirilen Kültür İnkılabı kapsamında müziğe yönelik alınan ilk etkin karar yeni rejime muhalif teokratik oluşumları engellemek üzere 1926'da tekke ve zaviyelerin kapatılmasıdır. Böylece geleneksel Osmanlı-Türk müziği silsilesini asırlarca ayakta tutan ve adeta konservatuar gibi çalışan en kuvvetli toplumsal yapı ömrünü tamamlamıştır. Aynı sene gerçekleşen bir diğer olay da geleneksel Osmanlı-Türk müziği eğitimi veren tek resmi kurum olan Darül Elhan'ın Şark mûsikisi bölümünün kapatılmasıdır. Bu kararı 1927'de devlet ve özel okullarda tek sesli müzik eğitiminin yasaklanması takip etmiştir (Tekelioğlu, 2006:122). Darül Elhan'ın Şark mûsikisi bölümünün kapatılması ile boşta kalan geleneksel Osmanlı-Türk müziği kadroları nota tespit ve tasnif faaliyetlerine yönlendirilmiştir. Ancak bu faaliyetlerin asla eğitim niteliği taşımaması gerektiği vurgulanmıştır (Ayas, 2018:93).

Kültür inkılabının yarattığı politik iklim sonucu geleneksel Osmanlı-Türk müziğine karşı oluşan tavır kitle iletişim araçlarına da yansımıştır. 1926 yılı ile birlikte basılı medyada geleneksel Osmanlı Türk müziğine yönelik şiddetli bir karşı kampanya gözlemlenir. Yıllarca pejoratif ifadeler ile aşağılanan Türk makam müziği geleneği 3 Kasım 1934'te 20 ay süre ile radyoda yasaklanmıştır (Tekelioğlu, 2006:136). Her ne kadar bu yasak belirli bir süre sonra kaldırılsa da bu geleneksel Osmanlı-Türk müziği

uzun yıllar meşruiyetini kaybetmiş resmi kurumlar çatısı altında ilk Türk musikisi konservatuarı ancak Mart 1976'da eğitime başlayabilmiştir.

Ancak, geleneksel Osmanlı-Türk müziğinin geleneksel patronajından mahrum kaldığı ve yeni rejim tarafından dışlandığı 1930'lu yıllarda pek çok musikişinas meyhanelerde, gazinolarda sahne alarak ve kayıt müzisyenliği yaparak hayatını geçirmeye başlamıştır.[68] Böylece geleneksel Osmanlı-Türk müziğinin klasik makam, usul, güfte, form anlayışında 19. asırdan beri süre gelen sadeleşme ve piyasa üslubu etkisi giderek artmaya başlamış ve tüketici odaklı, piyasa dinamikleriyle işleyen bir yerel müzik piyasası oluşmaya başlamıştır.

Geleneksel Osmanlı-Türk müziğinin resmi kurumlar nezdinde yeniden meşrulaşmaya başlaması sürecindeki ilk önemli kırılma Mesud Cemil'in 1938'de kurduğu Tarihî Türk Mûsikî Ünison Erkekler Korosu'dur. Tarihî Türk Mûsikî Ünison Erkekler Korosu'nun radyoda yayınlanan icraları geleneksel icraya bağlı olan dinleyicilerin tepkisini çekmiş olsa da klasik repertuarın devlete bağlı yayın organlarında duyulması açısından oldukça önemlidir. Ayrıca Mesud Cemil, İstanbul radyosundaki radyo sanatçılarının repertuar, üslup, Türk mûsikîsi bilgisi, nota okuma ve yazma, Türk mûsikîsi metinleri bakımından Türkçe, metin şerhi, lügat gibi mevzularda ders almasını sağlamıştır (Kıyak, 2018: 44)[69].

Radyoda Türk musikisinin yer alması açısından bir diğer önemli kırılma ise 1950'li yıllardan itibaren Ulvi Ergüner'in TRT İstanbul Radyosu'nda yaptığı çalışmalardır. İstanbul Radyosu'nda 1940'lı yıllarda ilk defa ney üfleyen Süleyman Ergüner'in oğlu olan Ulvi Ergüner, klasik Türk musikisi geleneğinden gelen pek çok müzisyene imkân ve kadro açmış ve yaptığı programlarla klasik Osmanlı müziği repertuarını geniş kitlelere ulaştırma imkânı yakalamıştır. 1950'li yıllar aynı zamanda Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, Nevzat Atlığ gibi günümüzdeki klasik Türk musikisi tavrını

[68] Örneğin gündüz radyoda Kâni Karaca'ya eşlik eden udi Yorgo Bacanos akşamları eğlence mekanlarında ünlü şarkıcıların arkasında çalmak durumunda kalmıştır.

[69] Kıyak, H. (2018). Mızrabı, Yayı ve Kalemiyle Mesud Cemil. İstanbul: Kubbealtı Neşriyâtı.

muhafaza eden sanatçıların radyoda faaliyet gösterdiği yıllardır. Günümüzde hayatta olan veya yakın zamanda kaybettiğimiz pek çok Türk musikisi ustası 1950'li yıllardan itibaren radyoda icralarına yer verilen Tanburi Cemil Bey, Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, Nubar Tekyay, Ercüment Batanay gibi müzisyenlerin kayıtlarını dinleyerek kendilerini geliştirmişlerdir. Böylece klasik Türk musikisi ve tekke kültürü kendine dar da olsa bir yaşam alanı bulmuş ve yeni takipçiler yetiştirme imkanı yakalamıştır.[70]

2.3.13. Türk Sanat Müziğinin Doğuşu

Türkiye'de müzik piyasasının olgunlaşmasını pekiştiren en temel unsurlar kentleşme ile birlikte yaygınlık kazanan konser olgusu, Columbia, Sahibinin Sesi, Odeon gibi plak şirketlerinin Türkiye'de faaliyet göstermeye başlaması ve radyonun yaygınlaşmasıdır. Bu üç unsurun etkisiyle Safiye Ayla, Münir Nurettin Selçuk, Zeki Müren, Müzeyyen Senar gibi şarkıcıların Türkiye çapında ün kazanmaya başlaması ile "Türk Sanat Müziği" adı altında yeni bir tür ortaya çıkmıştır. Bu türün etimolojik kökenlerini anlamak üzere sırasıyla alaturka, Türk Musikisi/Klasik Türk Musikisi terimlerini incelemeye almak gerekir.

İtalyanca Türk tarzı anlamına gelen *alla Turca* kelimesinden türetilen alaturka kelimesi, Türkiye'de doğru tarzı Türk müziği ile batı tarzı Türk müziği arasındaki ayrımı belirlemek üzere ortaya atılmış ve 19. asırdan itibaren kullanılmaya başlamıştır (O'Connel, 2022:45). Müziğin park, bahçe, mesire yerleri, kıraathaneler, daha sonraları gazino ve meyhane gibi umuma açık yerlerde icra edilmeye başlaması ile birlikte ortaya çıkan piyasa tavrı ile ilişkilendirilerek anılan alaturka müzik terimi zaman içerisinde klasik Osmanlı musikisini muhafaza etmek isteyenleri rahatsız etmiş ve Klasik Türk Musikisi terimi ortaya atılmıştır. Türk musikisi terimi ilk olarak Rauf Yekta Bey tarafından 1913 senesinden üretilmiştir. Türk musikisi teriminde ilk dikkat çeken şey 19. asır Osmanlı toplumunda sıklıkla kullanılan Arapça kökenli musika (mūsīqā) kelimesinin terk edilmesi ve onun yerine terimin Fransızca duyumuna yakın olan *musique* kelimesinin

[70] Radyonun 1950'lerde yetişmekte olan genç müzisyenlerin üzerindeki etkilerini incelemek üzere İhsan Özgen ile yapılmış olan söyleşiler okunabilir (Kucur, 2023:299-305).

musiki/musiki şeklini alarak kullanılmasıdır (Stokes'tan aktaran O'Connel, 2022:62). Türk musikisi teriminin ortaya atılmasındaki ana amaç, Osmanlı musiki geleneğini batılılaşan devlet kurumları nezdinde itibarlı ve "yüksek sanat" değeri taşıyan milli bir ortak miras olarak kabul ettirmektir.

Türk sanat müziği terimi, piyasa tavrı etkisindeki alaturkadan ve klasik Türk musikisinden unsurlar barındıran, dinleyicilerin taleplerine göre bu iki türün unsurlarını sadeleştiren ve 1930'lardan itibaren icra ve sunum hususunda güncel popüler müzik pratiklerini takip eden bir müziği işaret eder. Türk sanat müziğinin doğuşundaki ana motivasyon Ayas'a göre, klasik Türk musikisindeki ağır usuller, kavranması ve algılanması güç makamsal incelikler, bol eski kelime içeren güftelerdi. Türk musikisini oluşturan bu temel stilistik özellikler kentli yeni tüketici gruplarına hitap etmiyordu. Bu sonucu olarak birkaç makama ve usule indirgenmiş, sözleri ve melankolik yapısı basitleştirilip kırsal kültür ile ilişkilendirilmiş yeni bir popüler tür doğdu (Ayas, 2018:316). Ortaya çıkan yeni tür öncelikle kosner ve plak sanayisini, sonra sırasıyla radyo, televizyonu ve gazino, meyhane gibi eğlence mekanlarını etkisine alan bir akıma dönüştü.

1930'li yıllar ile birlikte yükselişe geçen Türk sanat müziği ile birlikte anılan şarkıcıların başında Safiye Ayla, Münir Nurettin Selçuk, Zeki Müren, Bülent Ersoy, Emel Sayın, Belkıs Özener, Muazzez Abacı gibi şöhretli isimler gelir. Bu isimlerin bir kısmı günümüzde halen sahne almaya ve popülerliğini korumaya devam etse de Türk sanat müziği, 1980'li yılların sonu ile birlikte popülerliğini kaybetmeye başlamıştır. Fakat günümüzde halen pek çok amatör koro "Türk sanat müziği korosu" adı altında faaliyetlerine devam etmekte ve başta TRT olmak üzere pek çok medya organında Türk sanat müziği toplulukları sahne almaktadır.

3. BÖLÜM

İZMİR NEY YAPIMCILARI ÖRNEK OLAYI

3. BÖLÜM

İZMİR NEY YAPIMCILARI ÖRNEK OLAYI

3.1. Ney Etnografisi Arka Planı

Ney çalgısına yönelik akademik anlamda etnografik çalışma yapmaya 2021 senesinde başladım. Bu kapsamda İzmir'deki iki ney üreticisi ve bir neyzen ile görüşmeler gerçekleştirdim. Ancak benim ney ile olan 2003'e kadar uzanmaktadır ve bu tarihten 2021'e kadar olan süreçte edindiğim deneyimleri kişisel etnografimde kullanmak isterim.

Ney müziği ile olan ilk temasım Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde klasik Batı müziği eğitimi alırken gerçekleşti. 2003 yılında okuldaki arkadaşlarımla sık sık elimizdeki caz-*rock* albümlerini takas ederdik. Bir seferinde bir arkadaşım bana Yansımalar'ın Bab-ı Esrar ve Mercan Dede'nin Seyahatname albümlerini vermişti. Bu iki albüm vesilesiyle ney çalgısı benim kişisel zevkimin bir parçası haline gelmeye başladı. İlerleyen yıllarda neyi merkeze alan çeşitli albümler dinlesem de ilk defa ney satın almaya 2008'de Okay Temiz'in Oriental Wind topluluğunun Zikr isim albümündeki Aka Gündüz Kutbay taksimlerini dinledikten sonra karar verdim ve internette İstanbul'da nereden ney alabileceğimi araştırmaya başladım.

O zamanlar internette neye dair görsel ve işitsel materyal azdı ve ney üreticileri bugün olduğu gibi internette pazarlama veya satış yapmıyordu. İnternete ney yazdığınız zaman ilk olarak ney yapımcısı Mehmet Yücel'in yönettiği Neyzen isimli internet sitesi ile karşılaşıyordunuz. O günden bugüne pek değişmeyen bu sitede nota arşivi ve mevlevi kültürüne dair temel bilgilerin haricinde neyden nasıl ses çıkarılacağını, neydeki perdeleri görsellerle anlatan indirilebilir bir metod[71] vardı. Ardından Mehmet Usta'nın Beşiktaş'taki atölyesine gittim ve başlangıç seviyesi için uygun bir ney almak istediğimi

[71] https://www.neyzen.com/ney_metodu.html

ve internetteki metottan bakarak ney öğrenmek istediğimi kendisine ilettim. O da bana üç ayrı kalite ney sattığını fiyatlarının 150TL, 300TL ve 450TL olduğunu, metottan çalışmak yerine hoca ile çalışmanın daha iyi olacağını ve başlangıç için mansur ney ile başlamamın nefesimin gelişimi açısından faydalı olacağını belirtti. Bunun üzerine benim için üzerinde derlin başpare olan 150TL'lik bir mansur ney seçti ve bana neyden nasıl ses çıkarılacağını gösterdi. Kolayca ses çıkarmamı sağlayınca kendisine ders verip vermediğini sordum. O da ders verdiğini ama benim ders almak yerine her ay derse vereceğim ücreti neye yatırmamı ve 150TL olan ders ücretini vermek yerine bu ücret karşılığında her ay eski neyimi bir üst model ney ile değiştirebileceğini ve bu süre boyunca bana ücretsiz ney dersi vereceğiini belirtti. Böylece üç ay boyunca aralıklarla kendisine uğrayıp ney dersi aldım ve ay dönümlerinde neyimi yeniledim.

Önceden hiç karşılaşmadığım bu mübadele modeli daha evvelden hiç deneyimlemediğim sosyal, ekonomik değer anlayışlarını ve normları barındırıyordu. Öncelikle daha önce hayatım boyunca bir mal veya hizmet satın alırken her yerde karşılaştığım kapitalist ilişkilerin aksine Mehmet Usta beni sadece bir müşteri olarak görmemiş kendi camiasına dahil olup katkı sağlayacak bir kardeşi gibi karşılamıştı. Sözleriyle beni bir yandan yüreklendirirken diğer yandan daha önce hiç görmediği birisine karşılıksız bir şekilde güvenini sunmuş ve üç ay boyunca bana ücretsiz olarak ders vermeyi teklif etmişti. Karşımda kişisel çıkar anlayışıyla harekete geçen, amaçlarına doğrudan en olabildiğince az çabayla ulaşan ekonomik insan yoktu. Onun için ney açmak ve satmak konusunda tek önemli şey ekonomik getiri değildi. Mehmet Usta'nın geçimini sağlayan bu atölyenin en temel işlevlerinden birisi de ilişki yaratma kapasitesiydi. Bu niteliğiyle Mehmet Yücel Usta'nın atölyesi sıradan bir müzik mağazası zincirinden ayrılıyordu. Çünkü onun için ney satmak ticari olduğu kadar sosyal bir eylemdi.

Mehmet Usta'nın ney üretim ve satışına yönelik yaklaşımı Munn'ın değer yaklaşımı üzerinde değerlendirilebilir. Munn, eylem üzerinden bir değer sistemi önerirken eylemlerin toplumsal ilişki yaratma kapasitesi üzerinde durmuştur (aktaran Graber, 2015:53 ve 85). Mehmet Usta, aynı Munn'un belirttiği gibi verdiği karşılıksız derslerle ve neyimi bir üst modele yükseltirken yaptığı kolaylıkla değer ve normlarını kendi belirlediği bir ilişki inşa etmişti. Aramızdaki ekonomik ilişkiden daha kuvvetli olan

bu karşılıklı ilişkide merkezde ney vardı. Ama artık ney bir cisim olmaktan çıkmış aramızdaki bağı kuran norm ve değerlerin cisimleşmiş hali haline gelmişti.

Sonradan karşılaşacağım pek çok ney üreticisinde göreceğim bu değer anlayışı rasyonel kapitalist olmayan bir mübadele ilişkisi üzerine temellenmişti. Başka bir deyişle ben onun atölyesine ihtiyaçlarını kapitalist düzene bağlı piyasa ilişkileriyle temin eden bir tüketici olarak gitmiş, fakat bi kaç ay içerisinde güven ağlarına dayalı toplumsal ilişkiler bütününün parçası olmuştum. Mehmet Usta benim için tükettiğim herhangi bir metayı üreten herhangi bir kişi değildi. Çünkü Mehmet Usta'nın beni içerisine soktuğu değerler ve normlar bütünü ondan satın aldığım neyin kullanım ve mübadele değerinden öte anlamlar taşımasına vesile olmuştu. Ayrıca onun bana karşılıksız sunduğu dersler Mauss'un aramağanlaşma teorisinde olduğu gibi ruhani, etik, ahlaki anlamlar taşıyordu (aktaran Yaman, 2019:39-41). Görünürde gönüllülük esasına göre işleyen bir mübadele vardı. Aramızdaki bağ ney aracılığıyla kuruluyordu. Fakat bu mübadele dışarıdan gözüktüğü gibi karşılıksız değildi. Bourdieu'nun belirttiği gibi karşılıklılık ilişkisine dayanan, belirli kuralları olan, alma-verme zorunlulukları taşıyan, teoride gönüllü pratikte zorunlu bir ilişki vardı Mehmet Yücel Usta ile aramızda (Bourdieu'dan aktaran Graber, 2015:58). Onun benden beklediği şey, ney için ödemem gereken ücreti zamanında vermemden ziyade ney üflemeye devam etmem, dersler devam etmem ve mevcut norm ve değer anlayışlarını benimseyerek bu camiaya katılım sağlamamdı. Bir anlamda Gregory'nin belirttiği gibi meta mübadelesi yapan karşılıksız taraflar değildik, armağanlaşan karşılıklı bağımlı taraflar haline gelmiştik (aktaran Yaman, 2019:47). Bunu kanıtlar şekilde üç ayın sonunda iş yoğunluğum nedeniyle ney derslerine devam edememem ve neyi bırakmak durumunda kalmam Mehmet Yücel Usta'nın canını sıkmıştı.



Şekil 3.1- Mehmet Yücel'in çalışma masasından bir görüntü[72]

Mehmet Yücel Usta'nın atölyesi sonradan gördüğüm atölyelerin aksine bir apartmanın altında bodrum katı da olan iki katlı büyük, geniş bir yerdi. Giriş katının duvarları kurutulan kamışlarla doluydu. Üretimin yapıldığı yer ise Mehmet Yücel Usta'nın masasının arkasında kalıyordu ve oraya ziyaretçilerin girmesi yasaktı. Fakat kamışlar haricinde üretime dair herhangi bir şey görülmeyen atölye bir şekilde üretime dair insan emeğine sürekli şahit oluyordunuz. Mesela Mehmet Yücel Usta'yı ders için aradığım zaman ikindiden sonra gel o saate kadar tezgâhta işim var diyebilirdi. Bana söylenen saatte gittiğimde ise bitmiş neylerin sergilendiğini, önceden çalıştığı için yorgun olduğunu, bu sebeple o günkü dersin kısa süreceğini anlardım. Ney üretimine harcanan emeği gözümle görmesem de doğrudan bilir ve hissederdim. Dolayısıyla onun atölyesinde duvarda asılı duran neyler fetişleşmiş metalar değillerdi. Onun müşterisi ile kurduğu değer ilişkisinde ney onun emeğinin ve değer rejiminin birer temsilcisi haline gelmekteydi.

[72] https://craftsmanship.net/the-reed-artist/

3.2. İzmir'deki Ney Atölyeleri

2008'de ney üflemeyi bıraktıktan son tekrar ney üflemeye 2019 yılında başladım. İstanbul'dan İzmir'e yeni taşındığım bu dönemde bana hediye olarak bir ney hediye edilmişti. Oldukça ince ve ney olmaya uygunsuz bir kamıştan açılan bu neyden kendi kendime ses çıkarmaya çalışırken aklıma yıllardır kutusunda duran mansur neyim geldi. Onu kutusundan çıkarıp temizledikten yaklaşık bir hafta sonra İzmir'de kimden ney dersi alabileceğimi araştırmaya başladım. O dönem İzmir'deki Türk musikisi camiasından kimseyi tanımadığım için internette ilk karşıma çıkan ney atölyelerine baktığımda pek çok ney atölyesi, kurs yeri ve özel ney dersi veren hocanın İzmir'de faaliyet gösterdiğine şahit oldum. Ancak her ne kadar 2019'da bir ney meraklısı için pek çok alternatif söz konusu olsa da yaptığım görüşmeler sonucunda 1990'lı yılların ortalarına kadar İzmir'de ney edinmenin oldukça meşakkatli bir iş olduğunu öğrendim.

Yaptığım görüşmelerde elde ettiğim sonuca göre 1990'lardan evvel İzmir'de faaliyet gösteren ney üreticileri Kemal Köker, Arif Biçer (1942-2007) ve Sencer Derya'dır (1937-2009). Bu neyzenlerin ve ney yapımcılarının ortak özelliği tasavvuf ehli olmaları ve satış veya üretim amaçlı bir atölyeye sahip olmamalarıdır. Kemal Köker asker olarak Tire'de görev yaparken 1960'lı yıllarda orada tanıştığı bir diş doktoru vasıtasıyla ney açmaya başlamıştır. Maraş'ta doğan ve ailesinin Şam Mevlevihanesi ile bağlantısı olan Köker, emekliliğini geçirmek üzere taşındığı İzmir, Güzelbahçe'de evinde açtığı neyleri İzmirli ney meraklılarına sunmuştur. Kemal Köker'e benzer şekilde Sencer Derya'nın da esas mesleği neyzenlik veya ney yapımcılığı olmamıştır. 1950'li yıllarda kısa süre Ankara Radyosu'nda çalışan Derya sonrasında oradan ayrılıp Ödemiş'te terzilik yapmış ve ticaret ile ilgilenmiştir (Semih Gümüş ile kişisel görüşme, 09.11.2022). Demiröz'ün belirttiği üzere Derya İzmir'e sadece ders vermek üzere haftada bir gelirmiş (Kaşif Demiröz ile kişisel görüşme, 08.03.2023). İzmir'deki ney üretiminin öncüleri arasında sayılan yapımcılar arasında musikişinas olarak hayatını sürdürmüş olan tek kişi ise Arif Biçer'dir. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nden mezun olduktan sonra bir süre Diyanet İşleri Başkanlığı'nda çalışan Biçer, sonrasında TRT ve Kültür Bakanlığı Klasik Türk Musikisi Korosu'na ney sanatçısı olmuş ve İzmir Karşıyaka Türk Tasavvuf Musikisi Korosu'nda görev almıştır.

Ancak 1990'lı yılların başındaki İzmir'in ney camiası bu üç ney yapımcısını barındırsa da o dönemde ney edinmek günümüze göre oldukça zormuş. Yaptığımız mülakatta Demiröz, Eüdtmk Ney Bölümü'ne kayıt yaptırdığı 1993 yılında İzmir'de ney bulmanın konservatuar öğrencileri için bile oldukça zor olduğunu belirtmiştir. Onun ifadesine göre Kemal Köker zaman zaman elinde birkaç ney ile okula gelirmiş. Hangi ahenkte kaç neyle geleceğini kimse bilmediği gibi okula geldiğinde okulda olmazsanız zaten onu bir daha ne zaman göreceğiniz de belli olmazmış. Sencer Derya'da İzmir'e geldiğinde konservatuara uğrayan birisi değilmiş ve şehir dışında yaşadığı için ondan ney temin etmek de mümkün olmuyormuş. Bu kişilerin haricinde 1993 yılında İzmir'de ney açan ve atölyesi olan tek kişi Mehmet Yücel'miş. 1993'te Eüdtmk Çalgı Yapımı ve Onarımı Bölümü'ne kayıt yaptırmadan evvel Bornova Küçükpark'taki atölyesinde ud ve kanun üreten Mehmet Yücel, okula girdikten sonra ney üretimine yönelmiş ve Neyzen Yavuz Akalın, kemençevi Mehmet Yalgın, tanburi Kaan Ulaş, besteci ve nazariyatçı Sühan İrden gibi İzmir'de yaşayan Türk musikisi meraklılarını atölyesinde ağırlamaya başlamış (Kaşif Demiröz ile kişisel görüşme, 08.03.2023).

Neyzen Demiröz, 1993'te Eüdtmk'na kaydını yaptırdıktan bir ay sonra ilk neyini okulun kadrosuz ney hocası Mehmet Bilgi'den emaneten edinmiş. Demiröz ilk neyini ancak ilerleyen aylarda Mehmet Yücel Usta'dan alabilmiş. Bu dönemde konservatuardaki ney talebelerinin karşılaştığı bir diğer zorluk ise okulda kadrolu ney hocası olmamasıymış. 1993'te Demiröz okula kayıt yaptırdığı zaman okuldaki ney hocası Mahmut Bilgi'ymiş. Fakat okulda kadrosu olmaması ve esas olarak radyoda görev alması nedeniyle Mahmut Bilgi dersleri sıklıkla iptal edermiş ve Demiröz ikinci sınıfı bitirdiğinde görevinden ayrılmış. Mahmut Bilgi'den sonra okulda görev alan bir diğer kadro verilmeyen hoca ise Yavuz Akalın olmuş. Ancak Demiröz'ün belirttiği üzere Akalın da yarım dönem sonra okuldan ayrılmış ve Demiröz mezun olana kadar bir daha konservatuarda ney hocası olmamış. 1984'te eğitime başlayan Eüdtmk'ndaki kadrolu ney hocası açığı ancak 1999'da Demiröz'ün ney hocası olarak göreve başlamasıyla sona ermiş (Kaşif Demiröz ile kişisel görüşme, 08.03.2023).

Eüdtmk'nın haricinde ney camiası açısından İzmir'deki en önemli yerlerden bir diğeri de Kemeraltı'nda bulunan tarihi Kızlarağası Hanı'dır. 1745 yılında İzmir'in en eski

camilerinden olan ve imamları arasında ünlü Türk musikisi bestecisi ve Rakım Elkutlu'nun da olduğu 1598 tarihli Hisar Camii'sinin yanına inşa edilen Kızlarağası Hanı 1993 yılında restore edildikten sonra turistik bir çarşı hüviyeti kazanarak pek çok kahveci, çaycı ve restoranın olduğu ve çeşitli el sanatları ürünlerinin, halıların, kıyafetlerin, hediyelik eşyaların, takıların satıldığı bir yapı kompleksi haline gelmiştir.

Bu kompleksin bulunduğu bölgede bugüne kadar çeşitli geleneksel İslami sanatların eğitimleri verilmiştir. İslam sanatlarının farklı disiplinleri ile ilgilenen insanlar günümüzde hala Kızlarağası Hanı etrafında bir araya gelmeye devam etmektedir. Söz gelimi 1997 sonrasında bu handa hediyelik eşya dükkanı bulunan Ergin Karabulut, ebru sanatçısı Pınar Nuri Yıldırım ile birlikte bu bölgedeki bir sahaf dükkanında her hafta Sencer Derya ile meşk etmiştir. Ancak hat, ebru gibi İslami sanatlara yönelik faaliyetler bu bölgede doksanlı yıllarda canlı olsa da Kızlarağası Hanı içerisindeki ilk ney atölyesi 2000'de Ergin Karabulut açmıştır. Kendi hediyelik eşya dükkanında Kemal Köker'in evinde açtığı neyleri yaklaşık iki sene satan Karabulut, zaman içerisinde ney açmaya başlamış ve 2000 yılında hediyelik eşya dükkanını ney atölyesine dönüştürerek ney satışına ve ney dersi vermeye yönelmiştir. Böylece kendisi Mehmet Yücel'den sonra ney atölyesi olan İzmir'deki ikinci yapımcı olmuştur (Ergin Karabulut ile kişisel görüşme, 08.12.2022). Zaman içerisinde Kızlarağası Hanı içerisinde ney eğitimi veren başka ney atölyeleri de açılmıştır. Veysel Varcan'ın 2007'de açtığı Ney Nefes atölyesi ve Volkan Yıldız'ın ney eğitimi ve satışı yaptığı Ege Neyzenler Derneği burada faaliyet göstermiş olan diğer işletmelerdir. Bu mekanlar arasında özellikle Ergin Karabulut'un işlettiği ney atölyesi pek çok farklı alandan ney meraklısının bir araya geldiği bir toplanma alanı haline gelmiştir. Fakat günümüzde Kızlarağası Hanı içerisinde sadece Veysel Varcan'ın ney atölyesi varlığını sürdürmektedir.

Ayrıca Kızlarağası Hanı'nın çevresi gerek yerli yabancı turistlerin yarattığı ekonomi gerekse atmosferik olarak tarihsel bir doku sağlaması sebebiyle günümüzde halen ney meraklılarını bir araya getirmektedir. Ege Neyzenler Derneği artık Kızlarağası Hanı içerisinde olmamasına rağmen halen bu bölgede faaliyet göstermektedir. Yine bu bölgede bulunan Kardıçalı Han'da İzmir'in en önemli neyzenlerinden Yavuz Akalın'ın ney atölyesi açtığını, neyzen Cihan Etiz ve tanburi Kaan Ulaş'ın 207 isimli bir meşk

mekânı işlettiklerini biliyoruz. Ne yazık ki 207 2018'de, Yavuz Akalın'ın atölyesi ise 2019'da binada çıkan yangın sonrasında kapanmıştır. Ayrıca Konak-Alsancak bölgesinde odalarını çoğunlukla noter, avukat ve muhasebecilerin tuttuğu iş hanlarında küçük ney atölyeleri de görmek mümkündür. Bu tip ney atölyelerinin en başlıcaları Ahenk Ney ve Mansur Ney'dir. Bu iki atölyenin kurucusu da 2000'li yıllar boyunca Ergin Karabulut'un atölyesinin müdavimi olmuşlar ve Yavuz Akalın, Sencer Derya gibi İzmir ney camiasının önemli isimleri ile meşk etmişlerdir. Ne var ki ney üreten ve ney dersi veren bu iki atölyeyi işleten ney yapımcısı da memur oldukları için hukuki bir problemle karşılaşmamak adına mülakat taleplerimizi reddetmişlerdir. Ayrıca açtıkları atölyelerinde sadece işi olmadıkları günlerde gidebilmektedirler.

İzmir'in Karşıyaka bölgesine baktığımızda ise en uzun soluklu işletme Semih Gümüş'ün ney atölyesidir. 2005'te Kemal Köker ile yaptığı meşklerde ilk olarak ney açmaya başlayan Gümüş, sonrasında Arif Biçer'in yüreklendirmesiyle 2007 yılında kendi atölyesini açmıştır. O günden bugüne Karşıyaka Alaybey'de bulunan atölyede aynı zamanda Cihan Etiz ve Mehmet Yektay haftalık meşklerine devam etmekte, Kaşif Demiröz'ün Eüdtmk'ndan talebesi Gökberk Avcı ney dersi vermektedir. Karşıyaka bölgesindeki bir diğer üretici ise Mehmet Kayalı'dır. Atakent bölgesinde üretim yapan Kayalı, çoğunlukla başpare üretimine odaklanmakta, nadiren ney açmaktadır.

Bu mekanların haricinde İzmir'deki ney üretimi açısından geçmişte önem arz etmiş ama günümüzde kapalı olan ney atölyesi ise Ara Ney'dir. Ney yapımcısı Kemal Üçok'un 2010'lu yıllarda Bayraklıda işlettiği bu mekânın zamanında İzmir ney camiasını bir araya getiren mekanlardan birisi olduğu söylenir. Fakat Kemal Usta artık restorancılık işi ile ilgilendiği için atölye uzun yıllardı işlevini kaybetmiştir. Ancak 2010'lu yıllarda İzmir ney camiası içerisinde yer alan neyzenlerin elinde Kemal Usta'nın açtığı neyleri görmek oldukça yaygın bir durumdur.

Benim tespit ettiğim kadarıyla günümüzde İzmir'de atölyesi olan toplam beş ney yapımcısı vardır. Bunların ikisi Semih Gümüş ve Veysel Varcan'dır. Bu iki ismin haricindeki atölyesi olan üç ney yapımcısı daha İzmir'de faaliyet göstermektedir. Bu üç yapımcının ana mesleği memurluktur. Ek iş olarak ney yapımı ile ilgilenmektedirler.

Ayrıca Semih Gümüş hariç İzmir'deki bütün ney yapımcıları ek iş olarak bizzat ney dersi de vermektedirler. Ney dersleri atölyelerin satış rakamlarını etkileyen en temel unsurlardan birisidir.

Bu atölyelerdeki ney satış sayıları ve fiyatları değişkenlik göstermektedir. Söz gelimi toplu ders verilen ney atölyelerinde süreklilik gösteren öğrenci talebini karşılamak üzere belirli bir satış hacmi korunmaktadır. Derlin başpare ile satılan ney fiyatları İzmir'de 1000 TL ilâ 2000 TL arasında seyretmektedir. Ayrıca İzmir'deki ney fiyatlarının İstanbul ve Konya'ya oranla oldukça uygun olduğu söylenebilir. Bu şehirlerdeki kimi yapımcılar boynuz başparesi ile birlikte sattıkları neylere 7000 TL'ye kadar fiyat biçebilmektedir.

3.3. İzmir'deki Ney Yapımcılarının Yetişme Süreci ve Mesleki Değerler Yaklaşımları

Bu çalışma kapsamında görüşme yapılan Semih Gümüş ve Ergin Karabulut'un ikisi de İzmir'in öncül ney yapımcıları olan Kemal Köker, Arif Biçer ve Sencer Derya ile meşk etmiş kişilerdir. Semih Gümüş 1997 yılında Hikmet Germen'in tasavvuf sohbetlerine katılarak ney kültürü ile temasını kurmuştur. "Tasavvuf sohbetlerinde deneyimlediğim coşkuyu neyde de yaşadığım için ney sazını edinip üflemeye karar verdim" diyen Semih 1997'de Kemal Köker'i telefon rehberinden bularak aramış ve onunla meşk etmeye başlamıştır. Kemal Köker 2005'te Semih Usta'ya ney açmayı öğretmeye başlamıştır.



Şekil 3.2- Kemal Köker ve Semih Gümüş'ün atölyede duvara asılı olan fotoğrafı

Bu süreçte aynı zamanda Karşıyaka Türk Tasavvuf Musikisi Korosu'nda söylemeye başlayan Semih Usta bir yandan da açtığı neyleri oradaki hocası Arif Biçer'e göstermeye başlamıştır. Korodan hocası Arif Biçer'in desteğiyle 2007'de Veysel Varcan'ın Kızlarağası Hanı'nda Nefes Ney Atölyesi'ni açtığı sene Semih Usta'da Karşıyaka'da kendi atölyesini açmıştır.



Şekil 3.3- Arif Biçer'in ölüm yıldönümünde Semih Gümüş'ün sosyal medyada paylaştığı görsel.

İstanbul'da ses ve dublaj sanatçısı olarak çalışan Ergin Karabulut ise 1996'da dinlediği bir Kudsi Ergüner albümü sonrasında ney yapımcısı Hanefi Kırgız ile meşk etmeye başlamıştır. Yaklaşık bir yıl süren meşk sürecinde ney üflemenin haricinde ney açmayı da öğrenen Ergin Usta, 1998'de İzmir'e taşınıp Türk Müziğini Araştırma ve Koruma Derneği'nin korosuna dahil olmuş ve Mustafa Bilgiç'in yönettiği bu koroda nazari olarak kendisini geliştirmiş. Ayrıca İzmir'de Kaşif Demiröz, Sencer Derya ve Yavuz Akalın ile meşk etmiştir. Bu süreçte Kızlarağası Hanı'nda hediyelik eşya dükkanı açan Ergin Usta bu dönemde Kemal Köker ile de dostluk kurup onun neylerini hediyelik eşya dükkanında satmaya başlamıştır. Bu süreçte kamış kesmeye başlayan Karabulut, açtığı neyleri Sencer Derya ve Kaşif Demiröz'e deneterek test etmiş, yavaş yavaş hediyelik eşya dükkanını bir ney atölyesine dönüştürmüş ve 2000 yılında açtığı neyleri satmaya ve ney dersi vermeye başlamıştır.

İki ney yapımcısının da ne şekilde ney yapımcısı olduğuna bakılırsa İzmir'in ney yapım ve neyzenlik açısından çok kalabalık olmayan insan havuzundaki ortak ve birbiri ile ilişki halinde olan insanlar ile temas ettikleri gözlemlenir. Bu ilişkilerde aktarılmakta olan sadece mesleki bir rasyonel bilgi değil bütüncül bir epistemolojidir. Semih Gümüş ve Ergin Karabulut, katıldıkları meşklerde sadece neyin tekniğini, repertuarını, tavrını veya ney açım tekniklerini değil aynı zamanda ney camiasının (*scene*) tarihsel süreçte edindiği ahlâkî kaideleri ve zihniyet kalıpları da benimsemişlerdir. Görüşme yapılan iki usta da ney eğitimi alırken karşılaştıkları ustalarında tasavvuf yolunda pek çok şey öğrendiklerini belirtmişlerdir. Dolayısıyla tez için görüşme yapılan iki ustanın da tasavvuf ehli oldukları kolaylıkla söylenebilir. Ve bu durum onların mesleklerine bakış açısını da etkilemiştir.

Biyografilerinden anlaşılacağı üzere görüşme yapılan iki usta da alaylıdır. Bu durum ney yapımcıları arasında oldukça yaygın bir durumdur. Türkiye'nin bilinen ney yapımcıları arasında konservatuarda çalgı yapımı üzerine bölüm okuyan tek yapımcı Mehmet Yücel'dir.[73] Türkiye çapında düşünüldüğünde de serbest piyasa ekonomisi

[73] Fakat onun okuduğu EÜDTMK Çalgı Yapımı ve Onarımı Bölümü'nde de Kaşif Demiröz'ün belirttiği üzere üfleme çalgılar eğitimi verilmemekte mızraplı ve yaylı çalgıların yapımı öğretilmektedir.

içerisinde emeğini satmak üzere akademik tedrisattan geçmiş diplomalı ney yapımcılarından söz edilemez. Bugün İzmir'de ney yapımcılığı yapan herkes benim bildiğim kadarıyla alaylıdır. Mesleklerinin gerektirdiği teknik bilgiyi onlara ahlaki değerler de yükleyen bir toplumsal katılımla edinmişlerdir. Dolayısıyla sadece para kazanmak üzere bu işe merak salmamışlar, kazanç sağlamanın yanında ney camiasında hâkim olan değerler ve normlar bütününü benimseyerek günlük hayatın ötesinde bir anlam dünya inşa etmenin cazibesine kapılmışlardır. Ve bu durum ney yapımcılarının en az çaba ve fedakârlık göstererek, mümkün olan en fazla şeyi elde etmeyi amaçlayan ekonomik insan varsayımından farklı davrandıklarını bize gösterir. Bu durumu Ergin Usta yaptığımız görüşmede şu şekilde dile getirmiştir:

> "Ney, değiştirmesi ve edinilmesi konusunda sadece bir enstrüman değildir. Bir bilgisayarla, cep telefonuyla, bardakla veya herhangi bir meta ile karıştırılmamalıdır. Elbette her üretilenin bir değeri vardır ama bazen onu almak isteyen kişinin hevesi parasından daha çoktur. Ya da hevesi vardır parası yoktur. Bu durumları çok yaşadık. Bu kişilere her zaman kolaylık sağladık. Bir de ney tasavvuf müziğinin sazı olduğu için onun gerektirdiği erdem ve olgunluğa sahip kişiler tarafından bunun sunulması gerekiyor. Yani paranın ikinci planda olması gerekiyor. Para için bu iş yapılmaz bu net, karnınızı doyurursunuz. Cep telefonunu ona aşık olduğunuz için değil para kazanmak için satarsınız. Ama neyi satıyorsanız neye aşık olmanız lazım. Neyi alanın da o aşkı göstermesi lazım. Herkese de ney vermeyebilirsiniz eğer ihtiyacınız yoksa" (Ergin Karabulut ile kişisel görüşme, 08.12.2022).

Ergin Usta'nın belirttiği üzere ney sadece satılmak ve kâr etmek üzere üretilen, kimin yaptığı ve tükettiği önemli olmayan bir meta değildir. Dolayısıyla neylerin fiyatlarını bile piyasa koşulları kadar mesleki değerler ve normlar belirlemektedir. Yaptığımız görüşmeden Semih Gümüş bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

> "Bugün yaşamak istiyorsan yaptığın iş karşılığında belirli bir meblağ almak durumundasın. Adım attığın yerde para isteyen kişiye parasını veresin. Bir tek havaya para vermiyoruz. Ama ben ney fiyatlarının çok abartılması taraftarı değilim. Uçuk kaçık ney fiyatları duyuyoruz ama bende öyle değil. En pahalı neyi 1700'den veriyorum. Başkasının fiyatları beni ilgilendirmez. Bu benim takdirim" (Semih Gümüş ile kişisel görüşme, 09.11.2022).

Görüldüğü üzere Semih Usta, her ne kadar kapitalist ilişkiler sistemine dayalı bir dünya içerisinde fiziksel ihtiyaçlarını karşılasa da kendi ekonomik çıkarlarına ters

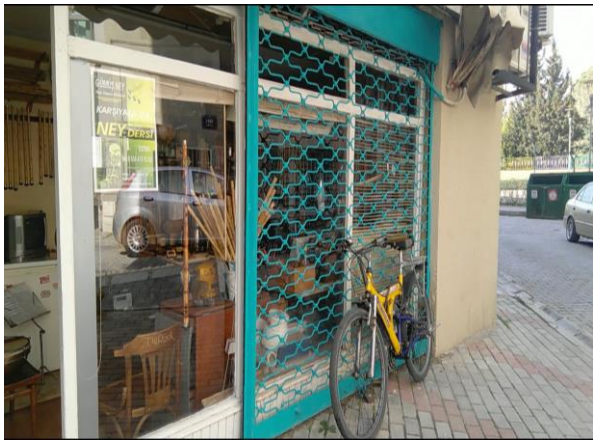
olmasına rağmen içerisinden düşündüğü değerler ve normları takip etmeye devam etmekte ve ürettiği neylerin fiyatlarını ona göre belirlemektedir.

3.4. İzmir'deki Ney Atölyelerinin Yaşam Kültürü

Bu tez kapsamında yapılan görüşmelerde sadece Semih Usta'nın atölyesi ziyaret edilebilmiştir. İletişime geçilen diğer üç ney yapımcısı görüşme talebimizi reddetmişlerdir. Bu kişilerle yapılan görüşmeler kayıt altına alınmamış, sadece tanışma görüşmesi olarak kalmıştır.

Semih Gümüş'ün ney üretimi yaptığı Gümüş Ney, Karşıyaka çarşısının yakınlarında deniz, kara ve tren yolu ile kolayca ulaşılan merkezi bir noktada, bulunduğu bölgeye göre görece tenha ve kira maliyeti olarak uygun bir sokakta 40-45 yıllık bir dört katlı betonarme binanın altında bulunuyor. Ney atölyelerinin merkezi yerlerin uygun kiraların olduğu sokaklarında olmaları ney atölyeleri için oldukça yaygın bir durumdur. Bu durum Kemal Üçok'un bir dönem işlettiği Ara Ney veya Mehmet Yücel'in Beşiktaş'taki ney atölyesi için de geçerlidir. Benzer bir durum iş hanlarında açılan ney atölyeleri için de söz konusudur. İzmir'de faaliyet gösteren Ahenk ve Mansur ney atölyeleri iş hanlarının ara katlarında faaliyet göstermektedirler. Tarihi hanlarda faaliyet gösteren ney yapımcıları için de benzer bir durum geçerlidir. Söz gelimi Kızlarağası Hanı içerisindeki Vaysel Varcan'ın atölyesi veya bir dönem yine aynı binada faaliyet gösteren Ege Neyzenler Derneği yapının üst katında yer almışlardır. Fakat üst katta oldukları için sokak ile ilişkisi kesilen ney atölyeleri memurluk gibi başka işler yaptığı için kimliğini gizlemek isteyen üreticiler için avantaj sağlığı için tercih edilmektedir.

İzmir'deki ney atölyelerinin dış görünümleri ve içleri de konumları kadar mütevazidir. Semih Usta'nın 2007 yılında açtığı ney atölyesi oldukça mütevazi ve girişinde herhangi bir reklam panosu bulunmayan bir atölyedir.



Şekil 3.4- Semih Gümüş'ün atölyesinin dış görünüşü



Şekil 3.5- Semih Gümüş'ün atölyesinin bulunduğu sokak

Oldukça mütevazi ve girişinde herhangi bir reklam panosu bulunmayan bu dükkânın önünde her zaman Semih Bey'in dükkana gelirken kullandığı bisikleti kilitlenmemiş halde duruyor oluyor (Şekil 3.4.). Sıkı sıkıya kapanmayan kapının yanındaki cama baktığınız zaman ise üzerinde "Gümüş Ney - Ney Yapım Atölyesi - Semih Gümüş" yazan bir ahşap levha, ney dersi verildiğine dair bir ilan ve eğer dükkan kapalı ise ustanın bisikletçide olduğunu belirten bir yazı görürsünüz.



Şekil 3.6- Semih Gümüş'ün atölyesinin vitrini

Daha dışarıdan bakıldığında bile ilk intiba atölyenin sahibinin dış dünya ile ilişkisini anlatmaktadır. Tam kapanmayan kapı, kilitlenmemiş bisiklet ve vitrinleştirilmemiş cam ve mekanın dışarıdan rahatça gözüken samimi karmaşası daha ilk aşamada bu atölyede üretilen neylerin fetiş karakteri kazanmış metalar olarak değerlendirilmesini zorlaştırır. Çünkü daha ilk aşamada güven ağlarına dayalı bir değer sisteminin kapitalist üretim sistemine dayalı ilişkiler ağına galip geldiğine dair emareler görürsünüz. Mesela Semih Usta, komşusu olan yüncü, bisiklet tamircisi, elektrikçi gibi diğer esnaflarla yakın ilişki içerisindedir. Ve bu mahalledeki esnaflar dükkanlara su basması veya teknik arıza durumlarında birbirlerine karşılıksız yardım etmektedirler. Ayrıca bu bölgedeki diğer kuyumcu, gözlükçü gibi esnaflardan farklı olarak Semih Usta'nın atölyesine girdiğinizde pekâlâ hiç tanımadığınız birisi gelip siz ney denerken samimi bir şekilde araya girip konuyu değiştirebilir. Ve siz birden bambaşka bir sohbeti çay içerek uzun süre dinlersiniz, hiç beklenmedik konularda yorum yaparak yeni tanıştığınız insanlar ile etkileşime girersiniz. Dolayısıyla Semih Usta'nın atölyesi üretim ve satış yeri olduğu kadar sosyalleşme alanıdır. Ben bugüne kadar onlarca kez ziyaret ettmeme rağmen sadece Semih Usta'dan sadece iki ney almışımdır. Gittiğinizde size taze

bir çay ikram edileceğini, hoş bir sohbete dahil olacağınızı bilirsiniz. Bu sebeple eliniz boş gitmek yerine ufak bir tatlı alıp gitmeyi aklınızdan geçirirsiniz.

Oraya girmek bir dükkâna girmekten çok bir topluluğa girmek gibidir. Ve yapılan sohbetlere de değer atfedilir. Ergin Usta, bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

> "Benim dükkâna giren çıkan belli değildi. Trompetçisi, hanendesi, saksafoncusu, udisi farketmez bana gelirdi. Boş kaldığım zaman çalışıyorum. Çay yapmaktan işimi yapamıyordum. İnsanlar muhabbetleri dinlemeye geliyordu. Büyük ney ustaları geliyordu. Güzel kültür atmosferi vardı. O sohbetler bana çok şey kattı" (Ergin Karabulut ile kişisel görüşme, 08.12.2022).

Ney atölyelerinin çoğunlukla küçük olması da aynı zamanda samimiyeti arttıran bir durumdur. Söz gelimi Semih Usta'nın atölyesi yaklaşık 20-25 metrekare kadardır ve İzmir'deki tipik bir ney atölyesi için örnek teşkil eder. Atölyeye girildiğinde mekân sağ tarafa doğru yukarıdaki resimde görüldüğü gibi genişler. Mekânın dip duvar tarafında perdeyle örtülmüş küçük bir ocak ve lavabo, duvarda klima ve askılık göze çarpar. Dip duvarın önündeki kütüphanenin tepesinde ve yanında ise budakları ve kabukları temizlenmiş halde kurumaya bırakılmış kamışlar durur (Şekil 3.8.). Aşağıda resmi olan kütüphanede ise çeşitli tasavvuf, din ve müzik kitapları, nota klasörleri vardır. Ayrıca kütüphanenin en alt rafında pek çok klasik Batı müziği, caz ve tekke müziği cd ve plakları, plak çalar ve radyo vardır.



Şekil 3.7- Semih Gümüş'ün atölyesinin içerisi



Şekil 3.8- Semih Gümüş'ün atölyesindeki kütüphane



Şekil 3.9- Semih Gümüş'ün atölyesindeki çalışma masası

Semih Usta'nın atölyesinde kütüphanenin hemen yanında bir çalışma masası bulunuyor (Şekil 3.9.). Bu masanın üzerinde üretim araçları haricinde perdeleri açılmamış halde duran kamışlar, metronom, çekmecelerinde boylarına göre parazvane ve başparelerin bulunduğu küçük bir dolap, portatif bir radyo, elektrikli çaydanlık, mengene, nota defteri, çeşitli kırtasiye eşyaları, çay kutusu, karabiber değirmeni, hoparlör, metronom, tuner, penlight tipi ışık duruyor. Sıkışık ve işlevsel bu tip masa düzenini farklı alanlardaki zanaatkarlarda da görmek mümkündür. Ney atölyelerinin baskın karakteri sergi mekânı olmak değil üretim ve yaşam alanı olmaktır. Ney üreten emekçinin hangi koşullarda ne şekilde yaşadığını bilmek ve onunla aynı şart ve koşulları paylaşarken neyi satın almak neyin Marxist anlamda fetiş karakter kazanmasını engellemektedir.

Semih Usta'nın çalışma masanın dayalı olduğu duvarda ise çeşitli peyzaj resimleri, Atatürk resmi, 1950'li yıllarda çekilmiş olan geleneksel Osmanlı Türk müziğinin saygın hanende ve sazendelerinin olduğu siyah beyaz bir fotoğraf ve çeşitli hediyelik eşya tipi hat eserleri asılı duruyor. Ney üretilen ve satılan mekanlarda hat eserlerinin ve Atatürk resimlerinin olması da ney atölyelerinde oldukça sık rastlanan bir durumdur. Bu durum bir yandan laik değerlere sahip çıkıldığını ama aynı zamanda tasavvuf öğretisinin benimsendiğinin sembolüdür. Eğer ney Semih Usta'nın atölyesi için açtığı hesap incelenirse dini bayramlar kadar milli bayramları konu eden paylaşımlar yaptığı görülür.

Semih Usta'nın çalışma masasının dayalı olduğu duvarda aynı zamanda üç ud, üç mandolin, birer cümbüş, bendir ve kabak kemane asılı duruyor. Ayrıca duvara asılı olan mantar panoda farklı üretim araçları olduğu göze çarpıyor. Masanın altındaki şifonyerde ise kaset ve cd çalan eski bir müzik seti ve çoğu ney kayıtlarından oluşan kasetler duruyor. Semih Usta'nın atölyesine yaptığım ziyaretlerde gördüğüm kadarıyla zaman zaman gelen ziyaretçilerden birisi duvardaki çalgılardan birisini indirerek bir eser icra edebiliyor. Veya aynı şekilde birisi gelip şifonyerdeki bir kaseti müzik çalara takıp şu eseri hatırlıyor musunuz diyebiliyor.

Semih Usta'nın atölyesindeki yaşam kültürü meselesinde ele alınması gereken konulardan bir diğeri de mekanın büyüklüğü ve kullanımıdır. Eğer Mehmet Yücel

Usta'nın Beşiktaş'taki ney atölyesini bir kenara koyarsak bugüne kadar ziyaret ettiğim ney atölyelerinin görece bu boyutlarda olduğunu söyleyebilirim. Semih Usta'nın ney atölyesi gibi yaklaşık 20-25 metrekare olan bu atölyelerde üretim araçları, kamış depolama alanı, ney sergileme alanı ve sosyalleşme alanı aynı bölümlere ayrılmadan tek bir mekan içerisinde yer almaktadır. Bu durum İzmir'de aktif olan Ahenk ve Mansur ney atölyeleri ve Veysel Varcan'ın atölyesi için de geçerlidir. Sıkışık atölye ortamında ziyaretçi neyin üretimine dair bütün süreçleri gözleriyle bizzat görebilir. Bu da neyin metanın fetiş karakterine benzer bir kimlik edinmesine mani olur. Başka bir deyişle Semih Usta'nın atölye düzeni naif ve samimi düzeniyle üretilen neylerinin arkasındaki insan emeğini doğrudan gösterir. Semih Usta ile kurulan kişisel ilişki ve ortak mekanın paylaşımı geleneksel bir müzik mağazasından oldukça farklıdır. Semih Usta'nın atölyesindeki değer rejiminde neyler Munn'ın değer yaklaşımı üzerinde değerlendirilebilir (aktaran Graber, 2015:53 ve 85). Burada neyler ekonomik değerlerinin haricinde karşılıklı ilişki ve bağımlılık yaratma kerametine sahiptirler. Daha önceden Mehmet Yücel'in atölyesinde olduğunu belirttiğim gibi bu atölyede de ney bir cisim olmaktan çıkmış kişiler arasında bağ kuran norm ve değerlerin cisimleşmiş hali haline gelmiştir. Atölye, ticari faaliyet alanı olduğundan çok belirli sosyal pratiklerin gerçekleştirildiği ve değer ve normların yaşatıldığı bir yer olarak düşünülebilir.

3.5. Neyzenlik ve Ney Yapımcılığı İlişkisi

Ney üretimi başlığına başlarken üzerinde durulması gereken en temel konu öncelikle ney yapımcılık mesleğinin doğuşudur. Çünkü çok uzak olmayan bir tarihe kadar çok yoğun talep görmeyen ney çalgısını üretme işini bizzat neyzenlerin kendileri üstlenmişlerdir. Ergin Usta'nın belirttiğine göre eskiden çok fazla bir üretim yokmuş. Bir usta kendi için ney açar ve üfler, sonra çırağına bir tane ney açar hediye edermiş. Ergin Usta'nın sözlerinden anlaşılacağı üzere geçmişte olgunlaşmış bir ney talebi söz konusu değilmiş. Dolayısıyla sürekli tekrar eden bir üretim olmadığı için ney üretimi iptidai şartlarda ve küçük miktarda yapılıyormuş. Semih Usta'nın belirttiğine göre ustası Kemal Köker'in dedesi 1930'lu yıllarda Maraş'ta bir neyi yaklaşık bir ayda açmaktaymış. Bunun sebebi ney üretimi için gereken kamışın, neyin üzerindeki başpare ve parazvanede

kullanılacak malzemelerin hammaddelerinin temini ve işlenmesinde yaşanan zorluklar olarak düşünülebilir.

Ancak ney üreticisi ve neyzenlik meslekleri günümüzde de halen birbirinden bütünüyle ayrılmamıştır. Çoğu ney yapımcısı neyzenlik ve ney hocalığı yapmaktadır. Üretim imkanlarının ve hammadde temininin olabildiğine kolaylaştığı günümüzde bu bağlantının halen devam etmesini Ergin Usta yaptığımız görüşmede şu şekilde açıklığa kavuşturdu:

> "Neyde yazılı olmayan bir kural vardır. Ney üfleyemeyenler, ney icracısı olamayanlar ney yapmazlar, yapamazlar. Gitar, akordiyon, klarnet yapan ustaların çoğu o aleti çalamazlar. Ama neyde öyle bir şey yok. Neyi yapan icracısıdır da aynı zamanda. Bunun çeşitli sebepleri var bir tanesi neyin organik bir saz olması. Ney mekanik bir saz değil, bastığın sesi verecek diye bir kural yok. Biraz öznel çalışan bir şey ney. Herkesin tonu farklı olabiliyor. En azından neyi akort edebilmesi için ney yapan kişinin üflemeyi bilmesi lazım. İmal edenler genelde neyzendir, her neyzen ney imal etmez ama her ney imal eden neyzendir (Ergin Karabulut ile kişisel görüşme, 08.12.2022).

3.6. Ney Üretiminde Kullanılan Kamışın Temini ve Kamışa Atfedilen Değer

Ney üretiminde kullanılan araçlar, teknikler ve ney üretimi gereken hammaddelerin temini zaman içerisinde büyük değişim göstermiştir. Ney üretimindeki ana malzeme kamıştır. Görüşme yaptığım kişilerin belirttiği üzere geçmiş zamanlarda neyzenler kendileri sazlıklara giderek neylik kamış keserler ve kendileri bunları kuruturlarmış. Ancak günümüzde kamış kesimi başlı başına bir iş kolu haline gelmiştir ve Türkiye çapında ney üreticilerine kamış sağlayan profesyonel tedarikçiler vardır. Semih Usta'nın ifadesine göre kamış kesme işini yapan kişiler yapımcılardan aldıkları şablonlar üzerinden kamışları keserek çaplarına ve boylarına göre sınıflandırıp fiyatlama yaparak ney yapımcılarına toptan kamış getirmektedirler.

Kamış kesim işinde uzmanlaşmanın gerçekleşmesi bu alandan geçim sağlayacak kadar bir ekonominin oluşması ile ilişkilendirilebilir. Çünkü ney etrafında şekillenen serbest piyasa koşulları etrafında ney kesimcilerini yaptıkları mesleğe bağlayacak kadar bir ekonomi oluşturmuş ve verilen hizmet ney üreticileri için kamış temin maliyetlerini düşürmüştür. Sonuçta her ney üreticisinin kendi aracı ile yol kat edip kamış kesip kestiği

kamışları kendi atölyesine taşıması zamansal ve maddi olarak belirli maliyeti olan bir şeydir. Dolayısıyla ney üretiminde kamış kesimi ticari sebeplerle üretim modeli içerisinde profesyonellerin yaptığı bir iş alanı haline gelmiştir. Günümüzde İzmir'de benim yapığım görüşmelerden edindiğim bilgilere göre sadece bir tane ney yapımcısı ihtiyaç duyduğu kamışları kendisi kesmektedir.



Şekil 3.10- Kamış kesmeyi meslek edinmiş bir kamış tedarikçisi

Ancak neylik kamış kesme işi halen devam etmekte olan ve manevi değeri olan bir gelenektir. Görüşme yaptığım iki ney ustası da ney yapımı ile ilgilenmeye başladıkları ilk dönemlerde kamış kesmek üzere sazlıklara gittiklerini belirtmişlerdir. Ayrıca benim gibi ney açmayı bilmeyenler bile zaman zaman kamış kesmeye gidebilir. Mesela ben ve Eüdtmk öğrencisi neyzen arkadaşım Yiğit Dadaş bazı seneler ney yapımını bilmememize rağmen Nazilli'ye gidip kamış kesip evimizde kuruturuz. Bunu yapmamızın sebebi kullanım ve mübadele değeri olan bir meta elde etmek veya hammadde stoklamak değil, neye olan bağlılığımızı kendimize, birbirimize kanıtlak ve anlam dünyamız içerisinde ney ile olan manevi bağımızı kuvvetlendirmektir. Bizim gibi profesyonel işi ney üretmek olmayan neyzenlerin kamış kesmeye harcadığı emeği kapitalist ilişkiler sistemi içerisinde değerlendirmek kolay değildir. Çünkü kamış kesimine gitme, asli işi ney üretmek olmayan birisi için ekonomik insan öngörüsüne uygun olacak şekilde karlı ve pragmatik bir iş değildir. Daha çok neyzen kimliği edinmek ile ilgili bir şeydir.

Ancak ney dünyası içerisinde hakim olan değerler ve normlara göre kamış kesmek neyzenler için meşru ve arzulanması gereken bir eylem olarak tanımlandığı için kamış kesmek her seviyeden neyzen için anlamı olan bir eylemdir. Seviye farketmeksizin neyzenler kamış kesimine giderek bir anlamda kendi kültür evrenlerini oluştururlar ve sosyal ilişkilerini pekiştirirler. Bu durum tüketim sosyoloji yaklaşımları ile ilişkilendirilerek değerlendirilebilir. Wallendorf ve Arnould'un tespitine göre nesnelere sahip olmak maddi kültür ile ilgili bir şey değildir; daha ziyade anlam yaratma ve kişinin kültürel evreninin anlaşılabilirliği ile ilgilidir (aktaran Woodward, 2016:34). Woodward da metalar ve kimlik oluşumu üzerinde durmuş ve postmodern maddi kültürde nesnelerin kimlik oluşturucu, dışavurumsal, düşünsel şeyler olduklarını vurgulamıştır (Woodward, 2016:34). Neylik kamış kesimi tüketim sosyoloji üzerinden geliştirilen bu iki bu yaklaşımı hem doğrulayan hem de yanlışlayan özellikler taşır. Öncelikle kamış kesmek ücrete tabii olan, metalaşmış bir aktivite değildir. Her isteyen dilediği yerde kamış kesebilir. Fakat kamış kesmek aynı zamanda kimlik seçimine ve kimliğin ifşasına fayda sağlayan bir eylemdir. Çünkü elde edilmek istenen sadece kesilmiş kamış olsaydı neyzenler pekâlâ mesleği kamış kesmek olan profesyonellerden metalaşmış kamışları temin edebilirlerdi. Ancak bunun yerine kamış kesimini bir ritüele dönüştürerek anlam dünyası inşa etmeyi tercih etmişler ve bu uğurda para ve zaman kaybını kabul etmişlerdir. Dolayısıyla kamış kesim eylemi prekapitalist ve kapitalist özellikler taşıyan bir eylem haline gelmiştir.

3.7. Parazvane ve Başpare Üretiminde Alet Kullanımı, Makineleşme ve Biyotik-Abiyotik Hammaddeler

Geçmişte neye takılan başpare için gereken boynuz veya pazarvane için gereken hammadde bizzat neyzenin kendisi tarafından temin edilirmiş. Semih Usta'nın işaret ettiği üzere Kemal Köker 1963'te açtığı neye parazvane yapmak için endüstriyel pirinç boruyu dilimleyerek neyin iki ucuna takmış (Şekil 3.11. ve 3.12.). Kemal Köker'in günümüzden yetmiş sene önce açtığı neyde pirinç kullanması Lemonnier'in tekniğin sistematiği tezi üzerinden değerlendirilebilir (Lemonnier, 2002:819). Bu yaklaşıma göre bir toplumdaki teknolojiler birbiri ile karşılıklı etkileşim içerisindedirler. Söz gelimi bir toplumun mobilya ve çalgı yapma teknolojileri birbiriyle ilişkilidir. Kemal Köker'in

neyinde kullandığı pirinç borudan kesilerek yapılan başpare de esasında Türkiye'nin 1960'lı yıllardaki nalbur piyasasında kullandığı malzemelerin çeşitlenmesi ile ilgilidir. Başta inşaat olmak üzere pek çok endüstriyel alanda kullanılan pirinç 1960'lı yıllarda ulaşılabilir bir malzeme haline geldiği için Kemal Köker tarafından ney yapımında kullanılabilmiştir.

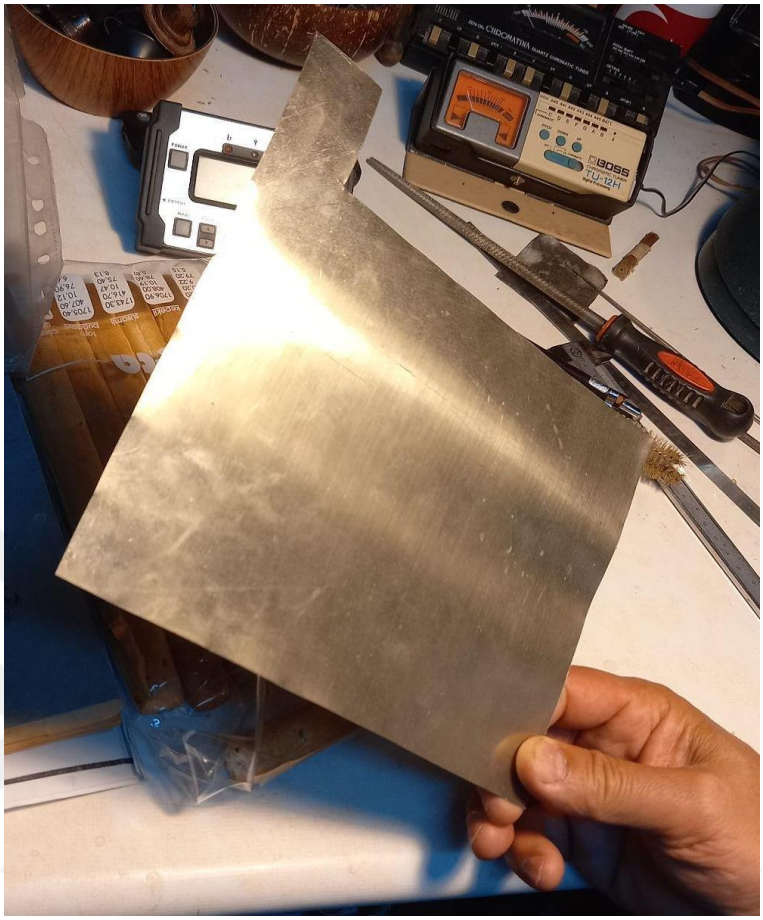


Şekil 3.11- Kemal Köker'in pirinçten ürettiği parazvane



Şekil 3.12- Kemal Köker'in pirinçten ürettiği parazvanenin ney üzerindeki uygulaması

Farklı alanlarda kullanılan malzemeler ney üretimini günümüzde de etkilemeye devam etmektedir. Söz gelimi sanayinin farklı alanlarında kullanılan alpaka pek çok alanda kullanıldığı için farklı inceliklerde, boyutlarda ve arzulanan miktarda sipariş verilebilen bir malzeme haline gelmiştir. Bunun sonucu olarak ney yapımında sıklıkla kullanılan bir malzeme haline gelmiştir. Başka bir deyişle 1963'ten yetmiş yıl sonra bile farklı alanlardaki üretim malzemeleri ney üretimini etkilemeye devam etmektedir.



Şekil 3.13- Parazvane üretiminde kullanılan alpaka

Başpare üretimi de aynı parazvane üretimi gibi farklı alanlardaki malzeme ve teknoloji kullanımı ile etkileşim içerisindedir. Hazır başpareler Semih Usta'nın belirttiğine göre 2008'e kadar fiberden yapılırlarmış. Ancak fiberin kanserojen bir madde olduğunun farkedilmesi üzerine fiberden derline geçilmiş. Derlinin ney üretiminde kullanılması da aynı fiber gibi farklı alanlardaki teknoloji ve malzeme kullanımı ile ilişkilidir. Semih Usta ney yapımcılarının derlin başpareleri kendilerinin hazırlamadığını sanayi sitelerindeki cnc tezgahı sahibi ustaların topluca derlin hazırlayıp derlin başpareleri ney yapımcılarına sattığını belirtmiştir.

Türkiye'nin genelinde olduğu gibi satışa sunulan neylerin üzerinde derlinden yapılma cnc ile seri üretilmiş başpareler vardır. Ancak neye devam eden neyzenler

çoğunlukla bu başpareleri zaman içerisinde değiştirme ihtiyacı duyarlar. Neyzen Demiröz yaptığımız görüşmede başpareye atfettiği değeri şu şekilde dile getirmiştir:

> "Başparede mesela seçici davranırım. Fiyatına bakmam. Bin lira diyorsa bin lira. İki bin diyorsa iki bin lira. Eğer yakıştıysa neye, tamamdır. Çünkü bir enstrümanda tınıyı çıkartan şey sadece kamış değil. Kamışın üstündeki başparedir. Onların ikisi ahenkli olursa ancak ney söylüyor. Yoksa dünyanın en güzel neyi de olsa üstündeki başpare uyumlu değilse ney tınlamaz. Dolayısıyla ney kadar önemli başpare" (Kaşif Demiröz ile kişisel görüşme, 08.03.2023).

Ancak her ne kadar neyzenler için başpare para harcamaya hazır olunan bir şey olsa da Türkiye genelinde olduğu gibi İzmir'de de başpare üretimi oldukça kısıtlıdır. 2010'lu yıllarda Kemal Üçok'un yaptığı ve ney camiasında oldukça beğenilen başpareleri İzmir'de on yıl ve üzeri süredir ney üfleyenlerin neylerinde görmek mümkündür. Günümüzde ney yapımcıları arasında benim tespit ettiğim kadarıyla sadece Veysel Varcan başpare üretimine devam etmektedir. İzmir'de başpare üretimini ney üretiminin önüne koyan tek kişi ise Mehmet Kayalı'dır. Türkiye'nin genelinde olduğu gibi İzmir'deki ney yapımcılarının çoğu için başpare üretimi tam anlamıyla benimsenmiş bir saha değildir. Bunun nedeni olarak başparelerin rasyonalize edilememesi, hangi malzemeden, hangi tasarımla yapılırsa başparenin iyi sonuç vereceğinin kesinleştirilememesidir. Kaşif Demiröz farklı tasarım ve malzemelerden yapılan başparelerin verdiği kafa karıştırıcı neticeleri görüşmemizde şu şekilde değerlendirmişti:

> "Bu bana göre başpare çok sıkıntı. (...) Çok sevdiğim bir başpare vardı. Dedim ki her neyime bundan yaptırayım ölçüsüne göre. Ama sonradan onun olmadığını anladım. Çünkü her kamışım aynı değil. Bir bakıyorsun, kamışın yapısına göre değişiyor. Yeri geliyor kamış fiberle tınlıyor. Boynuz tak söylemez. Yeri geliyor fiber parlatıyor onu. Oysa aslında biz ne diyoruz, boynuz başpare evladır. Bende fildişi başpare var. Takıyorum hiçbir ney söylemedi şu ana kadar. Oysa maliyet olarak en yükseği o. Ama yok yani olmuyor. Ama estetik olarak saklıyorum. Deniyorum da, denemiyor da değilim. Ama olmuyor" (Kaşif Demiröz ile kişisel görüşme, 08.03.2023).

Demiröz'ün bu tespitinden yola çıkarak başpare üretiminin raslantısallıklar içeren, ticari anlamda rasyonalize edilemediği için üreticiler tarafından tercih edilmeyen bir alan olduğu söylenebilir. Sonuçları öngörülemez bir alan olduğu için ney yapımcılarının başpare üretiminden uzak durdukları düşünülebilir.

3.8. İzmir'deki Ney Üretimi Modeli

Türkiye'nin diğer yerlerinde deneyimlediğim gibi İzmir'deki ney ustaları da zanaatkar olarak değerlendirilebilir. Küçük ve kendi içerisinde bölümlere ayrılmamış mekanlarda üretim yapan ney yapımcıları az sayıda el yapımı ney üreten üreticilerdir. Bu tip bir üretim modelinin ilk örneği 1990'lı yıllarda İzmir'de Mehmet Yücel olmuştur. Ondan evvelki İzmirli ustaların ana mesleği ney yapımcılığı hiç olmamıştır. Günümüzde de bu durum pek çok ney yapımcısı için geçerlidir.

Ney yapımının bir meslek olmadığı ve neyzenlerin kendi neylerini açtığı dönemlerde neyin üretimi ile günümüzde neyin üretimi için kullanılan araçlar ve teknikler birbirinden oldukça farklıdır. Söz gelimi geçmişte neyin içindeki boğum perdeleri ve üzerindeki perde delikleri kızgın demir ile açılırmış. En ufak bir hatada kamışın ziyanına sebep veren bu teknikte neyin iç açkısını ve perde deliklerinin şekil ve boyutlarını kontrol etmek de oldukça zormuş. Ancak günümüzde geçmişte kullanılan kimi malzemeler kullanılmaya devam etmekle birlikte farklı iş kollarında kullanılan araçlar ney üretimine uyarlanmıştır.

Semih Usta'nın atölyesindeki malzemelere bakıldığında geçmiş zaman zanaatkarlarının da kullandığı malzemelerin halen kullanılmaya devam ettiği görülür. Söz gelimi Semih Usta'nın çalışma masasının dayalı olduğu duvardaki mantar panoda farklı boylarda çekiç, tornavida ve penseler, kerpeten, bıçak, kumpas, spatula, açı ölçer, fırça, biz, küçük boy etrafı yumuşak kıllarla sarılı harbiler, testere ve zımpara kağıtları, kavisli bir bıçak göze çarpar. Bu araçlar ney üretiminin çeşitli aşamalarında kullanılmaya devam etmektedir. Ancak bu araçları edinmenin eskiden günümüzde olduğu kadar kolay olmadığını unutmamak gerekir. Dolayısıyla bugün bile büyük bir ekonomik hacme sahip olmayan bu mesleğin geçmiş asırlardaki ustalarının biz, harbi, pense, kerpeten gibi araçlara sahip olup olmadıklarını tam olarak bilemiyoruz.



Şekil 3.14- Semih Usta'nın neyin içindeki boğum perdelerini delerken kullandığı bizler



Şekil 3.15- Semih Usta testere ile kamışı keserken



Şekil 3.16- Semih Usta'nın kamışın içerisini temizlerken kullandığı harbi başlıkları



Şekil 3.17- Semih Usta'nın ses kutusunu açarken kullandığı biz



Şekil 3.18- Semih Usta'nın biz ile ses kutusunu açarken

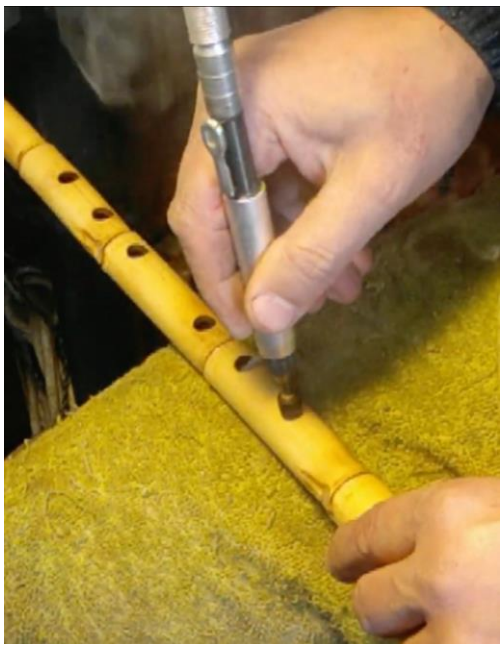


Şekil 3.19- Semih Usta'nın aletlerinin asılı olduğu mantar pano

Ancak günümüzde neyin boğum perdelerini delmek üzere ney yapımcıları biz, harbi, pense, açı ölçer gibi üretim ve tamir araçları kolaylıkla edinilebiliyor. Dahası Semih Usta'nın atölyesinde yaptığım gözlemlerde bu geleneksel mekanik aletlere ek olarak çeşitli elektrikli araçların kullanıldığını da gördüm. Bunların başında dişçilerin kullandığı 36 bin devirlik tırnak matkap var (Şekil 3.20.).



Şekil 3.20- Semih Usta'nın kamışın üzerindeki delikleri açarken kullandığı 36 bin devirlik tırnak matkap



Şekil 3.21- Semih Usta tırnak matkağla neye delik açarken

Semih Usta kütüphanesine asılı duran bu aleti kullanarak kamışlar üzerindeki perde deliklerini açıyor. Bu araç vasıtasıyla delik boyları uygun başlıklara göre açıldığı için hem istenen ölçüde oluyor hem de bu işlem için harcanan süre birkaç saniyeye kadar düşüyor. Tırnak matkabın haricinde Semih Usta'nın kullandığı bir diğer elektrikli el aleti ise dremel (Şekil 3.22.). Semih Usta içinde kuvvetli bir motoru olan ve kesme, delme ve işleme gibi pek çok işe yarayan bu aletle neyin içindeki ve dışındaki pek çok yere müdahale edebiliyor.



Şekil 3.22- Semih Usta'nın kullandığı Dremel

Semih Usta'nın atölyesindeki elektrikli ve motorlu diğer araçlar ise çalışma masasının karşısında duran, başparelerin ve pazarvanelerin hazırlandığı torna tezgahı (Şekil 3.23.) ve taşlama makinası (Şekil 3.24.). Bu iki alet boyut ve maliyet olarak atölyedeki en pahalı elemanları oluşturuyor.



Şekil 3.23- Semih Usta'nın kullandığı torna tezgahı



Şekil 3.24- Semih Usta'nın kullandığı taşlama makinası

Smajs, tekniğin rasyonel olarak ancak kültür içerisinde anlaşılabileceğini vurgulamış ve biyotik ve abiyotik olmak üzere iki ayrı gelişim çizgisi izlediğini yazmıştır (Smajs, 2006:2166-2167). Bu yaklaşım üzerinden değerlendirilirse Semih Usta'nın ney üretiminde kullandığı hammaddelerin biyotik ve abiyotik özellikler taşıdığı söylenebilir. Söz gelimi neyde kullanılan kamış doğada kendi üreyen ve kültür tarımı mantığı ile üretilmeyen, doğadan olduğu gibi toplanarak dna'sı değiştirilmeden işlenen bir malzemedir. Smajs'ın yaklaşımı üzerinden gidiersek ney yapımı için gereken kamışı boyunduruk altına almak üzere kamışın genetik bilgilerine müdahale edilmemiş veya doğal biyosferik bilgisi bozulmamıştır. Parazavane ve başpare söz konusu olduğunda ise biyotik ve abiyotik malzemelerin bir arada kullanıldığı görülür. Başparede kullanılan boynuz haricindeki çoğu malzeme (katalin, uçak camı ve işlenmiş kehribar) endüstriyel, abiyotik malzemelerdir. Benzer bir durum parazvane için de geçerlidir. Parazvane üretiminde kullanılan pirinç ve alpaka ise 17. asırda keşfedilmiş alaşımlardır.

Neyin üretiminde kullanılan mekanik ve elektrikli aletler de Smajs'ın yaklaşımı üzerinden değerlendirilebilir. Smajs'a göre abiyotik tekniklerin tarihsel gelişiminin ilk aşaması araçsallaştırma, yani aletlerdeki farklılaşma ile karakterize edilmiştir. Klasik zanaat abiyotik teknik gelişim sürecinin ilk aşamasının can alıcı noktasıdır (Smajs, 2006:2166-2167). Semih Usta'nın üretimde kullandığı çekiç, tornavida ve penseler, kerpeten, bıçak, kumpas, spatula, açı ölçer, fırça, biz, küçük boy etrafı yumuşak kıllarla sarılı harbiler, testere ve zımpara kağıtları ney üretimi için kullanılan aletlerdeki çeşitlenmeyi kanıtlar niteliktedir. Smajs'ın yaklaşımına göre aletlerdeki çeşitlenmeyi takiben abiyotik teknik gelişim çizgisindeki ikinci ve üçüncü aşamalar makineleşme ve otomasyondur (Smajs, 2006:2166-2167). Semih Usta'nın kullandığı tırnak matkabı, dremel, torna tezgahı ve taşlama makinesi ney üretimindeki makineleşmenin emareleri olarak görülebilir. Ancak otomasyondan ney üretiminde bahsetmek mümkün değildir. Zira Semih Usta'nın sanayi sitesinde yaptırdığı cnc tezgahında üretilen derlin başpareler bile esasında otomasyonun değil makineleşmenin yapıntılarıdır.

Ney üretiminde makineleşmenin az, otomasyonun ise hiç olmaması neyde seri üretim modelinin gelişmesine engel olmuştur. Bunun başlıca nedeni kamışın insan arzuları ölçeğinde ölçümlendirilerek istenilen miktarda yetiştirilen bir bitki olmamasıdır.

Bu sebeple her kamışın kendine has bir ölçüye/şablona göre üretilmesi gerekir. Neyin kendine has olan bu durumunu Semih Usta görüşmemizde ud ile kıyaslayarak şu şekilde dile getirdi:

> "Udta kesersiniz, biçersiniz, ahşabına göre uygun şekilde parçayı oturtursunuz. Ama neye sakız gibi ekleme, çıkartma, kısaltma yapamazsınız. O size hazır geliyor. Elinizdeki malzemeye göre elinizdeki kamış hangi şablona uygunsa o neyi en iyi şekilde yapmak durumundasınız. Kamışın kendine göre istidadı var. (...) Bunun sebebinin kargının yapısı. Kargıda standart yok, örneğin udta ahşapı kendinize göre uyarlayabiliriz, çünkü udta kullanılan malzeme kendisine müdahale etme şansı veriyor, ama kargı o müdahale alanını size vermez, bir yere kadar verir ama esas siz ona tabii olmak durumundasınız. Neyi uzatıp kısaltamazsınız" (Semih Gümüş ile kişisel görüşme, 09.11.2022).

Semih Usta'nın belirttiği gibi neyin ana hammaddesi olan kargının/kamışın istenilen miktar ve ölçüde çoklu olarak üretilememesi neyin üretim hacminin küçük boyutta kalmasının ana nedenlerinden bir diğeridir. Ergin Usta'nın verdiği bilgiye göre bir ney üreticisi eğer elinde kuru hazır kamış varsa bir günde üç taneye kadar ney üretebilir. Yüksek miktarda üretimin önündeki ana engel ise yeter miktarda iyi kamışa ulaşmaktır. Ergin Usta'ya göre eğer yeterli sermaye varsa bu ihtiyaç profesyonel kamış kesicileri tarafından karşılanabilir. Ancak ona göre bunun da sürdürülebilirliği yoktur. En sonunda ister istemez ney olmayacak kamışlar kullanılmaz zorunda kalınacaktır. Dolayısıyla belirli bir ses kalitesi olan çok sayıda neyi kısa sürede üretmek günümüz üretim koşullarında mümkün değildir.

Ergin Usta, ayrıca geçmişte İzmir'de bir ney yapımcısının sanayide bir atölye tuttuğunu, yanına bir çırak alarak sürekli sazlıkları gezip ince eleyip sık dokumadan kamış kestiğini ve bu kamışları çırağı ile birlikte sanayide neye dönüştürüp kalitesine çok dikkat etmeden İzmir'deki her yere ucuza verdiğini belirtti. Seri üretime benzer niteliklere sahip bu deneme Ergin Usta'ya göre bir yandan uygun fiyatlı ney arzı sağlayarak pek çok ney meraklısını ney sahibi yapmış ama diğer yandan iyi, kötü demeden her kamışı neye dönüştürerek piyasaya kalitesiz neylerin sunulmasına vesile olmuştur. Bu durumun eksi ve artı yanlarını değerlendiren Ergin Usta, görüşmede neyin seri üretimine yaklaşımını şu şekilde dile getirmiştir:

> "Ney sadece bir enstrüman değil sonuçta. Biraz ruhunu üflemek gerekiyor. Seri üretime geçince o ruhu üfleyemiyorsun. Ruhun bu kadar yani, o kadar değil. Onu bir tanesine verirsin. Yüz tane yapınca her birine yetmez. Bir besteciye günde üç tane beste yap deseler yapamaz. Her ne kadar teknik bir şey gibi gözükse de ney de biraz sanat gibi aslında. Bazen bir neyden ton almak için günlerce uğraşıyorsun. Ben hiç bir zaman seri üretim yapmadım. Hep tek tek yaptım. Beğendiğimi koydum oraya. Beğenmediğimi kırdım attım yerine göre. Veya bazısını müşteriye gösterilmez bu dedim ve hevesli bir arkadaşa hediye ettim. Ama seri üretim yapınca bunlara vakit kalmıyor" (Ergin Karabulut ile kişisel görüşme, 08.12.2022).

Ergin Usta'nın yaklaşımı Dawe'in organoloji yaklaşımı ile ilişkilendirilebilir. Dawe'in belirttiği üzere çalgılar üzerine anlam inşa edilen şeyler olarak kültürel temelli inanç ve değer sistemlerini somutlaştıran ve maddi kültürün diğer nesnelerinden ayrışan şeylerdir (Dawe, 2003:195). Ney tasavvuf öğretisinden gelen inanç ve değer sistemlerini somutlaştıran bir çalgı olduğu için onun üzerine bina edilen anlam dünyası onun tüketim sürecini olduğu kadar üretim sürecini de etkiler. Ergin Usta'nın ney üretimine yaklaşımı ekonomik insan varsayımına olabildiğince uzak, esas amacı karlılık olmayan bir tutuma sahiptir. Sonuç olarak ney kültürünün içerisinde hakim olan değerler ve normlar da en az fiziksel koşullar kadar neyin seri üretimine mani olmaktadır.

3.9. İzmir'deki Ney Üretiminde Özgül Bilgi Kullanımı ve Rasyonellik

Modernite evrensellik, homojenlik, standardizasyon, kurallılık gibi bir takım pozitivist ve rasyonalist dayatmalar ile ilerleyen üretim modellerini dayatan bir yapıya sahiptir. Keza gitar, keman, ud gibi çalgılar mutlak üretim şablonlarına, ölçülerine bağlı kalınarak üretilen çalgılardır. Ancak ney bu şekilde rasyonalize edilebilir bir çalgı değildir. Bunun esas sebebi önceden belirttiğimiz gibi ney yapımındaki ana madde olan kamışın rasyonalize edilemez bir malzeme oluşudur. Kamışın standardize edilemeyişi ve bunun sonucu olarak ney üretiminde standardizasyonun yapılamamasını Semih Usta görüşmemizde şu şekilde ifade etmiştir: "Neyi uzatıp kısaltamazsınız. Biz doğadan gelen kamışın istidadına ve ölçülerine mecbur kalıyoruz. Gitarada olduğu gibi standarda ulaşamazsınız. Sonuçta doğada standart yok" (Semih Gümüş ile kişisel görüşme, 09.11.2022).

Ayrıca Lemonnier'in tekniğin sistematiğinin oluşması sürecindeki en önemli basamaklardan birisi olarak gördüğü özgül bilginin incelemeye alınması süreci de rasyonalizasyonun gerçekleşmesi açısından oldukça önemlidir (Lemonnier, 2002:819). Ancak yazılı kaynaklara ney camiasında bilginin akademik olarak üretilip belirli bir camia ile paylaşılması günümüzde bile çok yaygın bir şey değildir. Söz gelimi Nasır Dede, edvarının hemen başında eserinin Galata Mevlevihanesi'nden çıkartılmamasını tembih eder. Veya neyin perdelerinin nereye açılacağına yönelik olarak kullanılan en yaygın şekilde dillendirilen 26'lık sistem Tan'ın tespit ettiğine göre geçmiş yüzyıllarda bile esasında tam olarak kullanılmamıştır (Tan, 2011:28). Doktora tezinde 1718-1951 arasında açılmış 62 neyi incelemeye alan Tan, sadece bir neyin 26'lık sisteme bütünüyle sadık kalınarak açıldığını, beş neyin dolaylı olarak (bir ya da iki perdesi dışında tüm perdelerinin) klasik açkıyla açıldığını, geriye kalan 56 neyin ise kaydırmalı olarak açıldığını tespit etmiştir (Tan, 2011:189). Fakat şaşırtıcı şekilde 26'lık sistemdeki bilgi yanlışı uzun yıllar düzeltilmeye çalışılmamıştır. 26'lık sisteme dair ilk yazılı eleştiri İrfan Tür tarafından 1985'te yayınlanmıştır. Veya ney için en ideal olduğu söylenen Samandağ kamışının neden daha iyi olduğu meselesi ile ilgili olarak iddialar tutarlılık göstermemektedir. Aynı şekilde neyin ne sıklıkla ne hangi yağla yağlanması konusunda da tam bir karmaşa vardır.

Bilginin üretimine ve paylaşımına dair bu tutucu yaklaşım zanaatin korunması ve kapalı topluluklar içerisinde paylaşılması Lemonnier'in belirttiği özgül bilginin incelemeye alınması sürecini olumsuz etkilemektedir (2002:819). Zira benim araştırmam da bu tutumdan etkilenmek durumunda kalmıştır. Bu tez için görüşme yapmak istediğimde İzmirli üç ayrı ney yapımcısı görüşme talebimi reddetmiştir. Buradan yola çıkarak ney camiası içerisinde rasyonalizasyonu sağlayacak özgül bilgi birikiminin önünde kültürel engeller olduğu sonucuna varılabilir. Ancak bunun aksine gelişmeler olduğunu da unutmamak gerekir. Ali Tan'ın yukarıda bahsi geçen ve tarihi neylerdeki ölçülere odaklanan doktora tezi kitaba ve 2011'de kitap olarak yayınlanmıştır. Bu kitabı İzmir'de gittiğim bütün ney atölyelerinde gördüğümü söyleyebilirim. Bu durum sistematik ve standardize olmuş özgül bilginin ney üretimi sahasında etkisini arttırması açısından önemlidir.

Ney üretimindeki en standart şey neyin kamıştan yapılması ve üzerindeki delik sayısıdır. Ancak bu teknik detaylar sadece matematiksel veriler değillerdir. Çünkü neyin semantiği ile morfolojisi arasında kuvvetli bir ilişki söz konusudur. Neyzen Kaşif Demiröz bu ilişkiyi görüşmemizde şu kelimelerle ifade etmiştir:

> "Neyin dokuz doğumlu olması insanın âdem elmasıyla ilişkilendirilir. Yedi delikli olması insanın cemâlindeki, yüzündeki deliği anlatır. İki göz, iki burun, iki kulak bir ağız, yedi delik. İnsan cemali gibi. Arka deliğin, aşiran perdesinin ağzı ifade etmesi gibi mesela. Neden, çünkü yeri geldiği zaman açılır" (Kaşif Demiröz ile kişisel görüşme, 08.03.2023).

Ancak Semih Usta neyin dokuz boğum olmasının sadece sembolik bir konu olmadığını belirtmiştir. Onun ifadesine göre semantik anlatı önemli olmakla birlikte dokuz boğum aynı zamanda teknik bir konudur. "Çünkü neyin içerisinde açılan boğum perdelerinin kendi iç dengeleri ve özel yükseklikleri vardır. Ve bu dengeler dokuz boğuma göre ayarlanabilmektedir" (Semih Gümüş ile kişisel görüşme, 09.11.2022).

Neydeki üretimindeki standardizasyon ve rasyonalizasyon konusunda üzerinde durulması gereken bir diğer konu ise *tuner* (elektronik akort cihazı) kullanımıdır. Tuner ney üretiminde olduğu kadar ney satın alırken de sıklıkla kullanılan bir alettir. Ne var ki ney camiasına tunera karşı handikaplı bir yaklaşım vardır. Semih Usta görüşmemizde kendi ustalarından Arif Biçer'in kendisini tuner konusunda uyardığını ve tunerın yanıltıcı olacağını vurguladığını belirtmiştir. Bu görüş oldukça yaygındır. Çünkü Türk musikisindeki ses sisteminin doğası gereği birçok perde *tuner*da Batı müziği çalgılarında olduğu gibi tam yerine oturmazlar. Ancak yine de tuner ney üretilen atölyelerin olmazsa olmazlarından birisidir. Bu çelişkiyi Semih Usta şu şekilde dile getirir:

> "Tuner bana nerede olduğum konusunda fikir veriyor. Bir mihenk noktası bulmam lazım. Yoksa nerede olduğumu bilemem. Navigasyon cihazı gibi nerede olduğumu bulmak için kullanıyorum. Akord aleti buraya değil, şuraya gitmem gerekitiği konusunda bana yol gösteriyor. Ama tunerin doğrusu bizde tam tampere sistemde olduğu gibi bir doğru değil. Neyin içindeki setleri temizledikten sonra başpare takmadan üfler akorduna bakarım. Kargının kabaca ahenkli olup olmadığını kabaca kontrol ederim. Ama çalgının esas akordunu tuner değil benim ölçülerim belirler" (Semih Gümüş ile kişisel görüşme, 09.11.2022).

Semih Usta'nın tuner ile ilişkisine benzer bir ilişkiyi neyzen Kaşif Demiröz'de

sergiler.

> “Ben ney alırken akort aletiyle rast, dügah ve neva perdelerine bakıyorum. Bunlar yerindeyse akort aleti ile başka bir şeye bakmam. Diğer perdeleri teker teker kontrol etmem. Onlar benim ile ilgili çünkü. (...) Sonra çünkü akort aletine bakmaya devam edersen ona göre konuşlanmaya başlarsın. Akorda getirmeye uğraşırsın” (Kaşif Demiröz ile kişisel görüşme, 08.03.2023).

Neyin akordundaki standardizasyon ile ilgili bir diğer kritik konu da neyi açan usta ile neyi satın alan kişinin üfleyiş farkıdır. Zira neyin tutuşu, üfleme açısı, nefes şiddeti, tavrı neyin akordunu etkilemektedir. Semih Usta başta olmak üzere kimi ney yapımcıları müşterilerinin kendisiyle olan akord farklarını kaydetmekte ve sipariş geldiği zaman bu akort farkını hesaba katarak ney açmaktadır. Ancak bu durum az rastlanır bir durumdur.

Dolayısıyla ney satın alıken bir Batı müziği sazında olduğu gibi bir fiyat performans ilişkisi söz konusu değildir. İyi bir ustanın elinden çıkan ney pekala sizin elinizde üfleyiş açınız nedeniyle iyi netice vermeyebilir. Kaldı ki tuner ile bile üfleseniz neyin ne kadar doğru ses verdiğini tam ölçümleyemezsiniz çünkü eğer tunera bakarsanız neyin akordunu kendiniz dudak pozisyonunuzla düzeltebilirsiniz. Ayrıca zaman içerisinde ney üfleyenlerin akordunun pestleştiğini de unutmamak gerekir. Sonuç neyin üretimine yönelik süreçler rasyonalize edilemediği gibi neyin tüketimine dair süreçler de kişiden kişiye değişmekte, standardize edilememektedir.

3.10. Uygun Ney Seçimi

Kişisel deneyimlerime göre ney satın almak üzere bir ney dükkanına gidildiği zaman öncelikli kıstas hangi ahenkte ney istenildiğidir. Neyi açan usta istenilen ahenge göre elindeki hazır neyleri müşterinin önüne sıralar ve müşterisine kendi açkı yaklaşımı, fiyat aralığı ile ilgili bilgiler paylaşır. Çoğu mekanda ney deneme işlemi usta ile birlikte gerçekleştirilir. Üflenişi rahat ve duyumu iyi olduğu düşünülen neyler ayrılır. En sonda kalan 2-3 ney arasında bir tanesi seçilerek satın alma kararı alınır. Eğer satın alma kararı kesinse ney yapımcısı neyin arkasındaki aşiran perdesini neyi üfleyecek olan kişinin başparmak pozisyonuna göre açar. Ve ancak o perde açıkdıktan sonra neyin ırak, acem aşiran ve hüseyni aşiran perdeleri duyulabilir hale gelir.

Bir diğer mesele de neyden çıkan seslerin Batı müziğinde olduğu gibi teorik anlamda mutlak/kesin olmamasıdır. Bunun temel nedeni geleneksel Osmanlı-Türk müziğinde 16. asırdan itibaren oluşmaya başlayan makam anlayışında perdelerin frekans olarak sabit olmaması ve makamın seyrine göre esnemesidir. Bu yaklaşıma göre perde; sabit bir noktanın, frekansın değil, o noktanın kendisi ile beraber aşağı ve yukarısı ile kapsadığı bölgedir (İrden, 2020:27). Dolayısıyla geleneksel Osmanlı-Türk müziğinde makamın seyrine göre perde seslendirilirken pestleşmeler ya da tizleşmeler olması gayet olağan bir durumdur (Tura, 2017:173). Geleneksel Osmanlı-Türk müziği perde anlayışının, sabitlenmiş frekanslar temelinde yapılanmaması sonucunda özellikle başlangıç seviyesindeki insanların kendilerine uygun neyi seçmeleri kolay değildir. 2008 ve 2019 yılında iki ayrı sefer neye başlamış birisi olarak benim başlangıç seviyesinde kullandığım neyi açan usta ile ney hocam aynı olmuştur. Bu durum pek çok ney talebesi için de aynı olduğunu rahatlıkla söyleyebilir. Benim denk geldiğim kadarıyla ney üreticisi olup da ney dersi vermeyen tek kişi Semih Usta'dır.

Ergin Usta başlangıç seviyesinde bir ney meraklısının uygun bir neyi seçmesinin mümkün olmadığını, güvendiği bir neyzen ile ney seçmeye gitmesinin doğru olacağını belirtmiştir. Bu noktada yaklaşık olarak 4 yıldır ney üfleyen ve sıkı bir şekilde ney eğitimine ve çalışmalarına devam eden birisi olarak kendime uygun neyi seçebilecek yeterliliğe ulaşmam için 2,5-3 yıl geçmesi gerektiğini belirtmek isterim. Sürecin bu kadar uzun sürmesinin nedeni neyi üfleyen kişinin diyafram gücü, embraşür (*embouchure*), neyi üfleme açısına göre neyin akordunun değişiklik göstermesidir. Bunun sonucu olarak usta bir neyzene göre akortlu olan bir çalgı, yeni başlayan bir talebe için akortlu olmayabilir. Benzer şekilde Semih Usta'nın ifadesine göre zaman içerisinde neyden ton almak isteyen neyzenlerin akortları pestleşmeye başlar. Bunun sonucu olarak bir zamanlar tam akortta olan neyler pest kalmaya başlamaktadır.

3.11. Neyde Kişiye Özel Üretim

Ney yukarıda belirtildiği gibi kolay zapt edilemez pek çok bağımsız etkeni içerisinde barındıran bir çalgı olmasına rağmen ney üretiminde kişiye özel üretim oldukça nadir karşılaşılan bir durumdur. Söz gelimi benim bugüne kadar satın aldığım neylerin

hiç birisi doğrudan benim için üretilmemiştir. Bir ney atölyesine gidildiği zaman çoğunlukla denenebilecek neylerin sayısı azdır. Hatta kimi zamanlar gidilen dükkanlarda hazır ney ya da başpare bile bulunmaz. Ney ustası size birkaç gün sonra elindeki kamışları açacağını söyler ve sizi gönderir.

Ney satın almak için ney atölyesine gitmek ile gitar almak üzere büyük bir müzik dükkanına gitmek arasında fark vardır. Söz gelimi Do-Re Müzik ya da Zuhal Müzik gibi bir yerli müzik malzemesi satan zincirlerin dükkanlarına gidildiği zaman kendi bütçenize ve zevkinize uygun bir gitar bulmanız gayet olası bir durumdur. Marka, fiyat, performans, tasarım, cins bakımından gitarlar bu tip dükkanlarda sıralı bir şekilde sergilenir. Dilediğiniz malzeme, ses rengi, fiyat aralığı kıstaslarına uygun ürünler size kısa sürede gösterilir. Müşteri pek çok alternatif arasında seçim yapma imkanına sahip olur. Benzer bir durum kişiye özel çalgı üreten lütiyeler için de geçerlidir. Sözgelimi özel yapım elektro gitar yaptırmak isteyen birisi sapın kalınlığını, tellerin yüksekliğini, çalgının akustik dengesini, manyetiklerin sayısını ve türünü kendi belirleyebilir. Sonuçta bu tercihlerin uygulanacağı malzemeler lutiyenin himayesi altındadır. Gitarı üreten kişi elinin altındaki malzemeleri istenen şekilde uygulayabilir. Fakat bir ney atölyesine gidip kişiye özel gitar siparişi verirken yaptığınız gibi taleplerde bulunamazsınız. Bunun nedeni neyin ana malzemesi olan kamışın doğadan çıktığı şekliyle kullanılan bir malzeme olmasıdır. Onu kesmek ve ısı ile düzleştirmek haricinde işlemek mümkün değildir. Dahası söz gelimi gitar siparişinde siparişi veren kişi çalacağı müzik türüne ve zevkine göre ses rengi seçebilir. Mesela dolgun, tok bir istendiğinde lütiye rahatlıkla bu talebi karşılşayabilir. Çünkü gitar yapımında kullanılan malzemelerin hangi teknik ve ölçülerde ne sonuç alınacağı bellidir. Rastlantısallık söz konusu değildir. Ancak Semih Usta'nın belirttiği üzere böyle bir ihtimal ney için geçerli değildir. Onun altını çizdiği üzere "neyin akordunu yapabilirsiniz ama tınısı doğadan gelen allah vergisi, insanın siması gibi bir şeydir" (Semih Gümüş ile kişisel görüşme, 09.11.2022). Neyde ses rengi konusunda Semih Usta'nın bu yaklaşımına benzer bir yaklaşımı Ergin Usta da sergiler. Onun ifadesine göre "usta neyi yapar, üfler ve der ki bu neyin tonu çok tok oldu. Tok ses isteyen arkadaşa bunu vereyim. Sonuçta bende tok çıkan ses başkasında da aynı çıkabilir" (Ergin Karabulut ile kişisel görüşme, 08.12.2022).

Ancak yine de zaman zaman kimi neyzenler akort ihtiyaçlarına yönelik ney ürettirebilirler. Semih Usta'nın verdiği örneğe göre Almanya'da klasik Batı müziği topluluklarına eşlik eden bir neyzen kendisinden segah sesi buseliğe göre açılmış, yani segah perdesi Batı müziğindeki si sesine göre ayarlanmış bir ney sipariş etmiş. Semih Usta'nın akort ile ilgili olarak verdiği bir diğer örnek ise Kanada'da yaşayan bir neyzen için yapılmış. Bu neyzen Kanada'daki soğuk iklim nedeniyle neyleri pestleştiği için kendi istediği oranda tiz üretilmiş ney talep etmiş. Böylece Kanada'danın neyi pestleştiren soğuk ikliminde akortlu ney üfleme şansı yakalamış. Ancak Semih Usta'nın 2007'den beri sadece iki tane akort odaklı özel siparişi aldığı düşünülürse, bu tip durumların oldukça istisnai olduğu sonucuna varılabilir.

Sonuç olarak gitar, ud, keman gibi çalgıların aksine neyin nasıl bir ses rengine, volümüne sahip olacağı ancak üretim bittikten sonra belli olmaktadır. Üretim sürecinin taşıdığı handikapler ve rastlantısallıklar kişiye özel ney üretimine engel olmaktadır. Bu durum ney üzerinden ekonomik gelir sağlamak, cirosunu büyütmek, piyasa talebine göre arz geliştirmek isteyen girişimcilerin ney üretiminden elini çekmesine neden olmaktadır. Dolayısıyla ney üretimi artı değer üretilen ve rasyonalize olmuş bir yatırım sahası değildir. Bunun sonucu olarak mesela Yamaha gibi pek çok türden enstrüman üreten bir şirket bile ney piyasasına girmeye yeltenmemiştir. Çünkü ney üretimi rasyonalize edilemeyen pek çok süreç barındırmaktadır. Bunun sonucu olarak İzmir de dahil olmak üzere ney üretimi zanaat aşamasında kalmış butik üreticilerin egemenliğinde olan ve küçük miktarda üretimin yapıldığı bir piyasa haline gelmiştir. Kendi kendinin patronu olan ustaların hakim olduğu bu alanda artı değer yaratma söz konusu değildir. Ney yapımcısının emeği Marx'ın tabiriyle "ne üretken ne de üretken olmayan emek" olarak değerlendirilebilir (aktaran Gedik, 2018:157). Ney yapımcısı kendi ürettiği neyleri para karşılığında satarak geçimini kazanır. Emeğini herhangi bir girişimciye, kapitaliste satmaz.

3.12. Neyin Kullanım Değeri, Mübadele Değeri ve Ney Üretiminde Markalaşma

Marx'ın çözümlemesine göre kullanım değeri, yalnızca nesnenin belirli bir

insani ihtiyacı karşıladığı somut bir kullanım veya tüketim anında hayata geçer. Öte yandan, mübadele değeri, nitel olarak farklı kullanım değerlerinin bir pazar dolayımı ile birbirleriyle değiş tokuş edildiği nicel bir ilişkiyi belirtir. Mübadele değeri, bir kullanım bağlamı içine sıkıca yerleşmiş olan ve belli bir ihtiyaç veya istek tarafından güdülenen kullanım değerine nazaran, 'rastlantısal ve bütünüyle göreli bir şey' olarak karşımıza çıkar. [74]

Ney çalgısı üzerinden düşündüğümüzde neyin kullanım değeri açık şekilde icra edilebilen bir çalgı olmasından gelir. Ancak neyin kullanım değeri daha geniş bir şekilde de ele alınabilir. Adorno, mübadele değerinin kullanım değerine hakim olduğu durumlarda metaların ikincil bir kullanım değeri edindiklerini ve kültürel çağrışım ve yanılsamaları ifşa eden şeyler haline geldiklerini belirtmiştir.[75] Ney ile az veya çok ilgilenmek bir şekilde tasavvufi birikimin kabul edildiği veya o öğretiden rahatsız olunmadığı anlamına gelmektedir. Keza bir neyzen olmam nedeniyle pek çok defa iş veya arkadaş ortamlarında tasavvuf ehli olduğum düşünülmüştür. Açıkçası bu durum şaşırtıcı değildir. Zira pek çok ney meraklısı değişen oranlarda tasavvuf öğretileri ile ilişkilidirler. Ve onlar için ney ile ilişkili olmak demek bir anlamda belirli bir yaşam biçimini, tarzını, zevkini benimsediğini ifşa etmek anlamına gelmektedir. Çünkü ney bir çalgı olmanın ötesinde kimlik oluşumu açısından da önemlidir. Dolayısıyla ney sahibi olmak demek maddi kültür ile ilgili bir şey değildir; daha ziyade anlam yaratma ve kişinin kültürel evreninin anlaşılabilirliği ile ilgilidir.

Ayrıca neyin kullanım değeri üzerinden kimlik edinmek sadece muhafazakar dünya görüşüne sahip insanların sahip olduğu bir kullanım değeri de değildir. Bu durum dini anlatılardan uzak olsam da benim için de geçerlidir. Zira ben de kendi kimliğimi oluşturma ve kültürel tabanımı, zevkimi genişletmek adına neyin kullanım değerinden istifade eden birisiyim. Neyin kullanım değeri vasıtasıyla kültürel ve sosyal çevremi olağan sınırlarının ötesine taşıma imkanı edindim ve içine doğduğum sosyo kültürel

[74] https://manifold.press/bir-deger-yazgisi-uzerine-marx-tan-gunumuze-kullanim-degeri

[75] https://manifold.press/bir-deger-yazgisi-uzerine-marx-tan-gunumuze-kullanim-degeri

çevrenin yaşam biçiminin, tarzının, zevkinin haricinde kalan bir kültürel birikimi kendi yorumumla benimseyerek ait olduğum topluluk içerisinde özgün, ayrışan bir kişilik olma şansını yakaladım.

Neyin mübadele değerine geldiğimizde ise çalgının ekonomik değeri üzerinden ilerlemek gerekir. Semih Usta'nın yaklaşımına göre neyler çap, entonasyon ve volümüne göre fiyatlanmaktadırlar. Neyin fiyatlamasındaki bir diğer etken de başpare ve parazvanenin malzemesi ve işçiliğidir. Ancak bir ney atölyesinden satın aldığınız ve iyi olduğunu düşündüğünüz bir neyi pazar dolayımı ile elden çıkartmaya çalışırsanız satın alırken harcadığınız parayı geri kazanmanız mümkün değildir. Bunun temel nedeni neyin ikinci el piyasasının olmamasıdır. Üflenen, bakımı yapılan ve yıllanan neylerin zaman içerisinde daha iyi performans verdiği sıklıkla tekrar edilmesine rağmen neyin ikinci el piyasasının olmaması gerçekten ilginç bir durumdur. Yaptığım görüşmede neyzen Kaşif Demiröz neyde ikinci el pazarının olmamasının bir neyle ömür geçirme isteği olabileceğini belirtmiştir. Burada anlatmak istediği satılacak kadar değerli bir neye sahip olan birisinin neyin satmaya razı olmamasıdır.

Bugüne kadar tanıştığım neyzenlerin hiçbirisinin ikinci el ney satın aldığına şahit olmadım. Benim bildiğim kadarıyla ikinci el ney satın almış tek kişi benim. 2020 yılında Mehmet Yücel'in Beşiktaş'taki atölyesinden 1994 yapımı ve isminin bilinmesini istemeyen ünlü bir neyzene ait bir neyi 2500 liraya satın almıştım. Bu fiyat o dönem için bir neye vermek için oldukça yüksek bir rakamdı. Çünkü o dönemde İzmir'de ney fiyatları aşağı yukarı 700 TL civarında seyretmekteydi. Açıkçası benim bu neyi satın alma sebebim ünlü bir neyzenin neyine sahip olmak ve silsilenin yeni temsilcisi olmak değildi. Bu kadar eski bir kamışın nasıl performans sergilediğini merak ediyordum. Ancak eski neylere yönelik hakim söylemin aksine eski neylerin hızlı küflendiğini ve bakımının çok zor olduğunu gördüm. Ve sıklıkla tıkanma problemi yaşadığım için bu neyi kullanmayı zaman içerisinde bıraktım.

Neyin mübadele değerindeki en önemli unsurlardan birisi de neyi üreten ustanın marka olmasıdır. Neyzen Kaşif Demiröz, neyde marka olmayı Mehmet Yücel üzerinden görüşmemizde şu şekilde dile getirmiştir:

> "Ney yapımında marka olmak üzere uğraşmak gerekir. Marka olmak sadece neyi açmakla ilgili bir şey değildir. Mesela Mehmet Yücel gerektiği gibi neyi açar ama başka şeyler de yapar. Ben bunun topuna esnaflık derim. İyi anlamda, saygıyla söylüyorum bunu. (...) Eski müşterisine yüzde yirmi indirim yapar mesela. Veya seni asla kendi tezgahının arkasına geçirmez. Benim düzenim böyledir der. Bu bir çizgi, bir duruş meselesidir. (...) Mesela daha internet, bilgisayar yeniyken Mehmet Yücel Bey bilgisayar alıp nota yazma işine soyunmuştur.[76] Bak bu da bir marka olmak için sebeptir. Yani o esasında marka olmayı bence adım adım yürümüş. Ve şu anda bir markadır. İnternete ney diye yazdığınızda zaman direkt karşınıza çıkar. Yani bunlar bilinçli atılmış adımlardır" (Kaşif Demiröz ile kişisel görüşme, 08.03.2023).

Ney üretiminde markalaşmış isimlerin çoğunluğu İstanbul ve Konya'da faaliyet göstermektedir. Bu isimlerin her biri farklı şekilde de olsa mesleklerinde kendilerini kabul ettirmişlerdir. Bunun sonucu olarak onların ürettiği neylerinin fiyatları günümüzde altı, yedi bin TL'ye kadar çıkmaktadır. İzmir'deki ney fiyatlarının 1000 ilâ 2000 TL arasında seyrettiği düşünülürse bu yapımcıların fiyatlarının oldukça yüksek olduğu aşikardır. Marka ney yapımcılarının bu kadar yüksek fiyatları piyasaya kabul ettirebilmelerini neyzen Kaşif Demiröz şöyle değerlendirmiştir:

> "Marka olmak tabii ki esasında birlikte büyük bir avantaj da getiriyor. Bir marka olmak kendini kabul ettirmek demek. Ve artık onun inisiyatifine teslim olmak demek. Gidiyorsun mesela birisi sana üç tane ney çıkartıyor, ama marka bir yer yüz tane ney koyuyor önüne. Buradan seç diyor. Çünkü iş hacmi büyük onun. Ayrıca İyi bir giyim markası gittiğin zaman ona göre bir fiyat veriyor değil mi? Bir şey alacağın zaman. Aynısı neyde de var. Bir yapımcıya gittiğin zaman farkındaysan bin beş yüz liraya iki bin lira bandında ney alabilirsin. Ama marka olan bir yapımcıya gittiğin zaman sana şu kadar dediği zaman sesini çıkartamazsın. Niye böyle dediğin anda cevabını verir sana. Git oradan al der. Ki aslında o sadece neyin kalitesiyle de ilgili bir şey değil artık. Bir marka olmak böyle bir şey. Rıfat Varol'dan aldım, Mehmet Yücel'den, Gökhan Özkek'ten aldım. İsim zikrediyorsunuz. Ve sazın da ona göre. Özen gösteriyorsun, saklıyorsun. Niye? Çünkü bedel ödemişsin" (Kaşif Demiröz ile kişisel görüşme, 08.03.2023).

Benim yorumuma göre ise marka bir üreticisi olmakla marka bir yerde üretim yapmak arasında ilişki vardır. Mesela Konya veya İstanbul gibi bir yerde ney üretiyor

[76] Mehmet Yücel'in yöneticisi olduğu www.Neyzen.com sıklıkla başvurulan bir nota arşivine sahiptir. 2002'den beri aktif olan bu sitede ayrıca ney ile ilgili temel bilgiler ve giriş seviyesinde eğitici kaynaklar mevcuttur.

olmak doğal olarak ney mirası daha büyük bir şehirde daha çok ney meraklısına, yerli yabancı turiste ulaşmak anlamına geliyor. Bu durum belirli bir pazarı beraberinde getirdiği için bu bölgelerde marka ney üreticisi olmayı kolaylaştırıyor.

Fakat kendisi için uygun neyi seçecek kadar kendini geliştirmiş neyzenler nazarında marka neyzen olmanın en temel kısalarından birisinin her atölye ziyaretinde ziyaretçinin satın alma isteğini kabartacak kadar etkileyici neylerin olmasıdır. Onlar için atölyenin bulunduğu yerin turistik olmasının veya üreticinin ünlü olmasının pek önemi yoktur. Ney üretimi rastlantısallıklar içeridiği ve rasyonalize edilemediği için bir neyzenin ömrü boyunca kendine uygun olan neyi aramaya devam etmesi gerekir. Bu nedenle bir ney atölyesine her gidildiğinde neyzenin ilgisini çekecek neylerin olması oraya tekrar tekrar gitme arzusu yaratır. Bu sürekliliği sağlayan atölyeler bir şekilde bilinir hale gelir. Böylece bu atölyeler bulundukları şehri ziyaret eden neyzenler tarafından uğrak bir yer haline gelir. Semih Usta'nın atölyesi bu tip bir atölye olarak değerlendirilebilir. Zira onun atölyesi İzmir gibi tasavvufi mirası görece az bir şehirde olmasına ve turistik bir yerde olmamasına rağmen marka haline gelmiştir. İzmir'i ziyarete gelen pek çok amatör ve profesyonel neyzenin uğradığı ve ney denediği bir yer olarak ulusal ve uluslararası çapta bilinir.

SONUÇ

Bu araştırmanın temel amacı sosyolojik, antropolojik, ekonomik ve yapısalcı değer teorilerinin yaklaşımlarını ve çalgı etnografisine yönelik literatürü kullanarak ney etrafında örgütlenen toplumsal bütünün kendi içerisindeki maddi kültürünü değer sistemi üzerinden anlamaya çalışmaktır. Bu anlamda çalışmanın temel problemi neyin üretim ve mübadelesi süreçlerinde geçerli olan değer ve norm anlayışlarının sıradan bir metanın mübadelesinden farklı olup olmadığını araştırmak olarak belirlenmiştir. Belirlenen probleme cevap aramak üzere İzmir'deki iki ney yapımcısı ve bir neyzen ile görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Problemin çözümü için öncelikle antropolojik, sosyolojik ve iktisadi değer yaklaşımlarının ve maddi kültürün kuramsal çerçeveleri çizilmiş, ardından ney çalgısının organolojisi ve geleneksel Osmanlı-Türk müziği tarih ele alınmış ve son olarak saha çalışmasında elde edilen veriler önceden çizilen kuramsal çerçevede analiz edilmeye çalışılmıştır.

Araştırma sonucunda yapılan tespitlere göre öncelikle neyin üretim ve mübadelesi süreçlerinde geçerli olan değer ve norm anlayışlarının sıradan bir metanın mübadelesinden farklı olduğu görülmüştür. Ney çalgısının mübadelesinde ney bir cisim olmaktan çıkarak taraflar arasında geçerli olacak olan değer rejiminin cisimleşmiş hali haline gelmektedir. Bu ilişkide meşru olan değerler ve normlar kapitalist düzene bağlı piyasa ilişkileri ile topluluk içi güven ve dayanışma ağlarına dayalı bir değer sisteminin bir araya gelmesi ile oluşmaktadır. Dolayısıyla ney üreticileri sadece en az çaba ve fedakârlık göstererek, mümkün olan en fazla şeyi elde etmeye çabalayan ekonomik insan varsayımı ile tanımlanamazlar. Ney üreticileri için ney üretmek ve satmak ekonomik bir faaliyet olduğu kadar aynı zamanda sosyal bir faaliyettir; çünkü ney çalgısı kullanım ve mübadele değerinden öte anlamlar taşımaktadır. Neyin mübadelesi sürecine eşlik eden pek çok pratik ruhani, etik, ahlaki anlamlar taşımakta, görünürde gönüllülük esasına göre işleyen ilişkiler karşılıklı bağlılıklara temel atmakta, mübadele sonrasında taraflar arasındaki ilişki devam etmektedir.

Neyin üretimi akademik olarak çalgı bakım onarım eğitimi almamış, usta-çırak ilişkileri içerisinde mesleki teknik ve ahlaki bilgiyi edinmiş, alaylı kişiler tarafından mütevazi, küçük atölyelerde gerçekleşmektedir. İzmir'in ticari ve turistik yoğunluğunun fazla olduğu bölgelerine yakın konumlarda olan bu atölyelerde üretim araçları, kamış depolama alanı, ney sergileme alanı ve sosyalleşme alanı ayrışmadan tek bir mekan içerisinde yer almaktadır. Dolayısıyla ney almak üzere atölye ziyareti yapan bir kişi neyin üretim sürecini bütün aşamalarıyla gözlemleyebilmekte, neyi üretmek için emek veren usta ile bizzat yakın ilişki kurmaktadır. Bu nedenle atölyeye gidip doğrudan ustasından alınan bir ney metanın fetiş karakteri yaklaşımında olduğu gibi tarafları uzaklaştıran bir güce sahip değildir. Düşük hacimde butik üretim yapan, zanaat aşamasında kalmış ney atölyeleri, ticari bir faaliyet alanı olmasından ziyade belirli sosyal pratiklerin gerçekleştirildiği, alana özgü değer ve normların yaşatıldığı bir yer olarak düşünülebilir.

Ney yapımcıları kendi ürettiği neyleri para karşılığında satarak geçimini kazanan kişilerdir. Kendi kendinin patronu olan ustaların hâkim olduğu bu alanda artı değer yaratma söz konusu değildir. Ney yapımcısı kendi ürettiği neyleri para karşılığında satarak geçimini kazanır. Emeğini herhangi bir girişimciye, kapitaliste satmaz. Bunun sonucu olarak ney yapımcısının emeği kapitalist tarzda üretimin dışında kalan "ne üretken ne de üretken olmayan emek" olarak değerlendirilebilir.

Ney çalgısının üretim modeline gelindiğinde ise en temel etken üretimin hammaddesi olan kamışın standardize edilemeyen doğal yapısıdır. Kamışın hangi ölçülerle doğadan elde edileceği bilinmediği için ney çalgısının üretim şablonları diğer çoğu çalgıda olduğu gibi standardize edilememiştir. Bu durum neyin küçük çapta üretim yapan ustalar tarafından üretilmeye devam edilmesine imkân tanımaktadır.

Neyin üretimi ile ilgili olan bir diğer önemli konu ise Türkiye'deki farklı üretim alanlarında kullanılan malzeme ve tekniklerin ney üretiminde de kullanılmasıdır.

Teknoloji-kültür ilişkisi üzerinden ele alındığında ise ney üretiminde kullanılan hammaddelerin ve aletlerin biyotik ve abiyotik özellikler taşıdığı söylenebilir. Ney üretiminde kullanılan kamış doğada kendi üreyen, kültür tarımı mantığı ile üretilemeyen, genetik bilgilerine müdahale edilmemiş biyotik bir hammaddedir. Başparede ve

parazvanede kullanılan çoğu malzeme (katalin, uçak camı ve işlenmiş kehribar, pirinç, alpaka) ise endüstriyel, abiyotik malzemelerdir. Ayrıca Türkiye'deki farklı üretim alanlarında kullanılan malzeme ve tekniklerin neyin üretiminde de kullanıldığı görülür.

Neyin üretiminde kullanılan mekanik aletler (çekiç, tornavida, pense, kerpeten, bıçak, kumpas, spatula, açı ölçer, fırça, biz, harbi, testere ve zımpara kağıdı) abiyotik tekniklerin tarihsel gelişiminin ilk aşaması olan araçsallaştırmanın, yani aletlerdeki farklılaşmanın ürünleridir. Ney üretiminde kullanılan elektrikli aletler (tırnak matkabı, dremel, torna tezgahı, taşlama makinesi) ise abiyotik teknik gelişimin ikinci aşaması olan makineleşmenin örnekleri olarak ele alınabilir. Ney üretiminde makineleşmenin az, otomasyonun ise hiç olmaması neyde seri üretim modelinin gelişmesine engel olmuştur.

Çalışmanın sınırlılıkları göz önüne alındığında birtakım eksiklikler olduğu gayet açıktır. En temel eksik sadece iki ney yapımcısı ile görüşme yapılmış olmasıdır.

Bunun nedeni neyin üretim sürecini özellikle gözlemlemek ve fotoğraflamak istememiz sonucu iletişime geçilen İzmirli üç ney yapımcısının görüşmeden zaman içerisinde vazgeçmesidir.

Bunun ilk nedeni iletişime geçilen ustaların ana mesleklerinin devlet memurluğu olmasıdır. Memurları başka bir işle resmi olarak ilgilenmesini yasak kılan kanunlar sebebiyle iletişime geçilen üç usta da memurluklarını riske atmamak için ney yapımcısı kimliklerini gizlemek istemişlerdir. Görüşme talebimizin geri çevrilmesindeki bir diğer neden ise mesleki bilginin ifşasına yönelik tedirginliktir. Buna sebep olan şey üretim sürecini fotoğraflayarak gözlemlemek istememiz olmuştur. Bu iki neden sebebiyle bu üç ustaya ne yazık ki mesleki değer algılarına yönelik sorular sorulamamış ve değer kuramları bağlamında neyin maddi kültürüne dair çıkarımlarda kullanılan saha çalışmasına dayalı bilgi kısıtlı kalmıştır.

Ayrıca bu çalışma sonucunda tespit edilen bir diğer şey ise emik araştırma süreçlerinin yerli ve yabancı için farklı şekilde işlediğidir. Bunun temel nedeni dünyanın başka bir yerinden gelerek saha araştırması yapan kişilerin araştırmaları sürecinde karşılaştıkları kişilerle profesyonel bir ilişki kurmalarıdır. Söz gelimi John Blacking veya

Alan P. Merriam gibi uluslararası araştırmacılar gittikleri yerlerdeki yaptıkları araştırmaları sürecinde ve sonrasında iletişime geçtikleri kişilerle şahsi iletişimlerini sürdürmek durumunda değillerdir. Araştırmalarını bitirip yayınladıkları zaman saha çalışmasında görüştüğü bir kişinin gücenmesinden çekinmeleri benim tahminime göre akıllarından geçmemiştir.

Fakat bunun aksine ben kendi araştırma sahamın, yani İzmir neyzenler camiasının/scene'inin bir ferdi olarak emik araştırma yaparken ileriye dönük ilişkilerimi koruma altına almak durumunda olduğumun bilinciyle hareket ettim. Bu ifademden görüşme yaptığım kişilerden çekindiğim veya onların ifadelerini teze aktarırken sansürlediğim şeklinde yorumlanmamalıdır. Aksine bu kişiler bütün samimiyetleriyle sorduğum soruları cevaplamışlar, bana her türlü kolaylığı sağlamışlardır. Bahsetmek istediğim şey daha çok İzmir ney camiasındaki neyzen kimliğimle akademideki etnomüzikolog kimliğimin zaman zaman çatışmasıdır. Örnek üzerinden gitmek gerekirse tez için görüşmeyi reddeden ney yapımcılarını ikna etmek üzere ısrarcı davranmak gibi bir tutum sergilememişimdir. Bunun nedeni bu kişilerle olan samimi ilişkimi korumak istememdir. Fakat bu tutumum saha çalışmamın kapsamının daralmasına sebep olmuştur. Benimle benzer bir konuda araştırma yapacak kişilerin bu durumu unutmamalarını tavsiye ederim.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müzik*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Ayas, G. (2015). *Müzik Sosyolojisi*, Doğu Kitabevi, İstanbul.

Ayas, G. (2018). *Müziği Bozan Gürültü*, İthaki Yayınları, İstanbul.

Ayas, G. (2020). *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi*, İthaki Yayınları, İstanbul.

Ayvazoğlu, B. (2007). *Ney'in Sırrı*, Kapı Yayınları, İstanbul.

Baloğlu, Ş.B. (2021). *Efsane ve Realite Arasında Bir Portre Tanburî Cemil Bey*, Dergah Yayınları, İstanbul.

Barber, W.J. (2007). *İktisadi Düşünce Tarihi*, Metropol Yayınları, İstanbul

Bardakçı, M. (1998). *Maragalı Abdülkadir*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Bardakçı, M. (2012). *Refik Bey*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Basalla, G. (2019). *Teknolojinin Evrimi*, Doğu Batı Yayınları, İstanbul.

Bey, Rauf Yekta (1986). *Türk Musikisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Behar, C. (1998). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Behar, C. (2008). *Saklı Mecmua*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Behar, C. (2010). *Şeyhül İslâm'ın Müziği*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Behar, C. (2016). *Saklı Mecmua*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Behar, C. (2017). *Musıkiden Müziğe*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Behar, C. (2019). *Osmanlı/Türk Musıkisinin Kısa Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Behar, C. (2020). *Orada Bir Musıki Var Uzakta*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Bilgin, S. (2012). *Zanaattan San'ata Başpâre*, Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, Konya

Cemil, M. (2016). *Tanburî Cemil'in Hayâtı,* Kubbealtı Neşriyâtı, İstanbul.

Çıpan, M., Tan, A. (2014). *Ney*, Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, İstanbul.

Dawe, K. (2007). *Music and Musicians in Crete: Performance and Ethnography in a Mediterranean Island Society*. Scarecrow Press, London.

Dede, Nâsır Abdülbâkî (2006). *Tedkik ü Tahkik*, Pan Yayıncılık, İstanbul. (Çeviren: Yalçın Tura.

Derya, S. (2008). *Aşkın Sesi Ney Öğretim Kitabı*, Pan Yayınları, İstanbul.

Ergüner, S. (2007). *Ney "Metod"*, Ergüner Müzik San. ve Tic. Ltd. Şti, İstanbul.

Ergüner, S. (2017). *Rauf Yekta Bey Neyzen-Müzikolog-Bestekar*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Ergüner, K. (2016). *Ayrılık Çeşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Erol, A. (2017). *Popüler Müziği Anlamak*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Feyzi, A. (2020). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türk Müzik Kültüründe Patronaj ve Hâmilik*, Gece Kitaplığı, Ankara.

Fonton, C. (1997). *18. Yüzyılda Türk Müziği*, Pan Yayıncılık , İstanbul.

Gençoğlu, M.S.H (2019). *Kültür ve Bestecilik Bakımından Türk Musikisi Edebiyatı*, Akademisyen Yayınevi, Ankara.

Gidden, D. (2020). *Modernliğin Sonuçları*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Graber, D. (2015). *Değer Teorisi*, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Güray, C. (2017). *Bin Yılın Mirası*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Işıktaş, B. (2018). *Peygamberin Dâhi Torunu Şerif Muhiddin Targan Modernleşme , Bireyselleşme, Virtüözite*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

İrden, S. (2020). *Türk Musikisinde Düzen-Perde-Makam-Terkib Uygulamaları*, Eğitim Yayınevi, Konya.

Judetz, E. P. (1996). *Türk Musıki Kültürünün Anlamları*, (çev. Bülent Aksoy), Pan Yayıncılık, İstanbul.

Karadağ, B. (2013). *Meşkte Ney Eğitimi*, Pan Yayınları, İstanbul.

Kaya, A. (2003). *Ney Metodu*, Çağlar Mûsıkî Yayınları, İstanbul.

Kıyak, H. (2018). *Mızrabı, Yayı ve Kalemiyle Mesud Cemil*. Kubbealtı Neşriyâtı, İstanbul.

Kucur, A.Y. (2023). *İhsan Özgen Sesler, Renkler, ve Çizgiler Peşinde*, VakıfBank Kültür Yayınları, İstanbul.

Mardin, Ş. (2018). *İdeoloji*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Mardin, Ş. (2019). *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Melda, Y & Öztürk, Ö. (2019), *Metaların Kerameti*, İletişim Yayıncılık, İstanbul.

Mustan Dönmez, B. (2019). *Etnomüzikolojinin Temel Kavramları*, Bağlam Yayınları, İstanbul.

O'Connel, J. M. (2022). *Alaturka: Türk Müziğinde Bir Üslup*, alBaraka Yayınları, İstanbul.

Ortaylı, İ. (2018). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, Kronik Kitap, İstanbul.

Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Öztuna, Y. (1986). *Sâdeddin Arel*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi,* Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Skousen, M. (2009), *İktisadi Düşünce Tarihi*, Adres Yayınları, Ankara.

Smith, P. & Riley, A. (2007), *Kültürel Kurama Giriş*, Dipnot Yayınları, İstanbul.

Swingewood, A. (2010), *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*, Agora Kitaplığı, İstanbul

Şenay, B. (2020). *Musical Ethics and Islam,* University of Illinois Press, Chicago.

Şenses, F. (2017). *İktisada Giriş*, İletişim yayınları, İstanbul.

Tanrıkorur, C. (2019). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, Dergah Yayınları, İstanbul.

Tekelioğlu, O. (2006). *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen Halk Zevki*,

Telos Yayıncılık, İstanbul.

Tıraşçı, M. (2018). *Kitâbü Keşfi'l-Hümûm Ve'l- Kürab Fî Şerhi Âleti't-Tarab İsimli Musiki Eseri*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara.

Tıraşçı, M. (2019). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Tarihi*, Kayıhan Yayınları, İstanbul.

Toz, A.İ. (2013). *Niyazi Sayın'ın Taksimlerinde İcrayı Oluşturan Elemanların Transkripsiyonu*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Tunçay, G. P. (2019). *Neşriyât-ı Mûsıki: Osmanlı Müziğini Okumak 1*, VakıfBank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.

Tura, Y. (2017). *Türk Mûsıkîsinin Mes'eleleri*, İz Yayıncılık, İstanbul.

Tüfekçi, A. (2014). *Ney'de Teknik Çalışmalar*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Woodward, I. (2016). *Maddi Kültürü Anlamak*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Yarkın, F. (2017). *Türk Müziğinde Usuller*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Makaleler

Ayangil, R. (2008). "Western Notation in Turkish Music", *Journal of the Royal Asiatic Society*, 18(04), 401 - 447.

Bayrakçı, Ö.F. (2015). "Türk Din Mûsikîsi'nde Mevlevî Ayini Formuna Genel Bir Bakış", *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, II (2015), 139-152.

Dawe, K. (2001). "People, Objects, Meaning: Recent Work on the Study and Collection of Musical Instruments", *The Galpin Society Journal*, *54*, 219–232. https://doi.org/10.2307/842454

Dawe, K. (2003). "The Cultural Study of Musical Instruments", *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Editörler: Clayton, Martin and Herbert, Trevor and Middleton, Richard, Editörler: Clayton, Martin and Herbert, Trevor and Middleton, Richard.

Gedik, A. C., (2018). "Karl Marx'ın Müzik Dünyası: Pasajlar, Mektuplar ve Anılar". *özne: felsefe, bilim ve sanat yazıları*, no.28, 147-168.

İrden, S. (). "Dede Efendi'nin Sabâ Âyîn-î Şerîfî'nin Makam, Geçki, Çeşni Analizi" , Türkiyat Araştırmaları Dergisi, (30), 553-600

Mauss, M. (1973). "Techniques of the Body", *Economy and Society*, 2, 70-88.

Öğütle, V.S. & Etil, H. (2012). "Bir Geçiş Döneminde Müziğin Kalp Çarpıntıları Sosyal Dönüşümler ve Varoluşsal Tipler". *Doğu Batı*, 62, 91-114.

Somakcı, P. (2016). "Geleneksel Türk Müziği'ne Özgü Çalgıların Organolojik Gelişimi", *Konservatoryum*, 3/1, 15-39.

Şeker, O. (2021). “Marx’ın Erken Dönem Eserlerinde Yabancılaşma Kavramı: Tarihsel Bir Yaklaşım”, *İzmir Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (2), 125-131.

Tetik Işık, S. (2015). “Türkiyede Organoloji Çalışmaları”, *Mukaddime*, 6(1),197-220.

Tokaç, M.S. (2018). “19. Yüzyıla Kadar Osmanlı Dönemi Kent Müziğine, Nazariyat ve Bestecilik Yönündeki Gelişmelere Genel Bakış”, *Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*, 2, 80-91.

Vincente, V. A. (2019). “Itineraries of Enlightenment: Whirling Dervish Shows, Ethnographic Reflexivity, and Tourism in Egypt and Turkey”, *Musicologist International Journal of Music Studies*, 3(1), 37-57.

Waksman, S. (2003). “Reading the Instrument: An Introduction”, *Popular Music and Society*, 26:3, 251-261.

Yıldız, Z. (2011). “14. Yüzyılda Musiki Tasavvuru: Hasan Kâşânî’nin “Kenzü’t-Tuhaf” Adlı Eseri”, *İnsan ve Toplum*, 1 (2), 87-109.

Yiğit, İ. (2019). “Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi Musiki Yargısı”, *Etnomüzikoloji Dergisi*, 2, s. 217-244.

Kitap İçi Bölümler

Değirmenci, K. (2018). “Politics of World Music: The Case of Sufi Music In Turkey”, *Made In Turkey: Studies in Popular Music*, Taylor & Francis, New York. (Editör: Doç. Dr. Ali C. Gedik)

Elbaş, O. (2022). “Tarihsel Süreç İçinde Türkiye’de Müzik Kültürü ve Müzik Müzesi”, *Türkiye’de Müzik Kültürü*, Atatürk Kültür Merkez Başkanlığı Yayınları, Ankara. (Editörler: Oğuz Elbaş, Mehmet Kalpaklı, Okan Murat Öztürk)

Öztürk, O.M. (2016). “Romantik, Oryantalist ve Milliyetçi Tutumlar Karşısında Tanbûrî Cemil Bey’i Doğru Konumlandırmak”, *100. Ölüm Yıldönümünde Tanbûrî Cemil Bey’e Armağan*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul. (Editör: Ruhi Ayangil)

Ansiklopedi Maddeleri

Beamish. R. (2009). "Value", *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, Blackwell Publishing, Oxford. (ed. by George Ritzer)

Giordan, G. (2009). "Values", *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, Blackwell Publishing, Oxford. (ed. by George Ritzer)

Lemonnier, P. (2002). "Technology", *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, Routledge, London. (ed. Alan Barnard, Jonathan Spencer)

Marini, M.M. (2006). "Social Values and Norms", *Encyclopedia of Anthropology*, Sage Publications, California. (ed. H. James Birks)

Smajs, J. (2006). "Technology", *Encyclopedia of Anthropology*, Sage Publications, California. (ed. H. James Birks)

Basılmamış Kaynaklar

Alimdar, S. (2011). *19. Yüzyıldan İtibaren Osmanlı Devleti'nde Batı Müziğinin Benimsenmesi ve Toplumsal Sonuçları*, Doktora Tezi. dan. Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Barç, O.T. (2018). *Farklı Materyallerden Üretilen Başparenin Ney İcrasına Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi. dan. Dr. Gönenç Ongur. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk Müziği Ana Bilim Dalı, Van.

Benlioğlu, S. (2017). *Osmanlı Sarayında Mûsikînin Himâyesi (III. Selim ve II. Mahmud Dönemi),* Doktora Tezi. dan. Yard. Do. Dr. Nuri Özcan. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul.

Cevher, M.H. (1992). *Tanbûrî Cemil Bey ve Rehber-i Mûsıkî*, Yüksek Lisans Tezi. dan. Yrd. Doç. Fatma Gökdel. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Çolak, V. (2011). *Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Ney Sazı ve Neyzen Niyazi Sayın'ın Müzikal Yaşantısındaki Ney Tavrı Üzerine İncelemeler*, Yüksek Lisans Tezi. dan. Yard.

Doç. Dr. Özgür Sadık Karataş. Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Ana Sanat Dalı, Erzurum.

Doğrusöz, N. (2007). *Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehrî Edvarı Üzerine Bir İnceleme*, Doktora Tezi. dan. Prof. Şehvar Beşiroğlu. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Şahin, N. (2016). *Contestations, Conflicts And Music-Power: Mevlevi Sufism In the 21st. Century Turkey*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Mustafa Şen. Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Tan, A. (2008). Niyazi Sayın'ın Ney Tavrında Perde Pozisyonları, Yüksek Lisans Tezi, dan. Yard. Doç. Dr. Recep Uslu. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tan, A. (2011). *Ney Açkısının Tarihi ve Teknik Gelişimi*, Doktora Tezi. dan. Yrd. Doç. Dr. M. Nuri Uygun. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, İstanbul.

Tüfekçi, A. (2011). *Coğrafi Yayılım, Kültür-Medeniyet Etkileşimleri Çerçevesinde: "Ney" Tarih, Teknik ve İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Bir Analiz*, Doktora Tezi. dan. Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ünaldı, T. (2018). *2000'li Yıllarda Türkiye'de Ney Sazı, Tavırları ve Bu Tavırların Belli Başlı İcracıları*, Yüksek Lisans Tezi. dan. Prof. Dr. Ruhi Ayangil. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, İstanbul.

İnternet Kaynakları

Kurtgözü, A. (2019) Bir Değer Yazgısı Üzerine: Marx'tan Günümüze Kullanım Değeri. 12.06.2019 https://manifold.press/bir-deger-yazgisi-uzerine-marx-tan-gunumuze-kullanim-degeri [25 Nisan 2023].

https://evrimagaci.org/homo-economicus-nedir-insan-davranislarini-mukemmel-akilci-ve-kusursuz-tutarlilik-ile-modelleyebilir-miyiz-10974 [25 Nisan 2023].

https://sozluk.gov.tr/teknoloji [25 Nisan 2023].

https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/credo [25 Nisan 2023].

https://dictionary.onmusic.org/terms/2442-organology [25 Nisan 2023].

https://dictionary.onmusic.org/terms/1731-hornbostel-sachs [25 Nisan 2023].

https://osmanlimuzigi.istanbul.edu.tr/tr/content/gonul-pacaci-tuncay/hakkinda [25 Nisan 2023].

http://muzikkoleksiyonu.com/ [25 Nisan 2023].

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/Arundo_donax_2.jpg [25 Nisan 2023].

https://www.facebook.com/profile.php?id=100080188494604 [25 Nisan 2023].

https://www2.umbc.edu/eol/tmq/tamer/ [25 Nisan 2023].

https://neyzen.com/ney_baspare.html [25 Nisan 2023].

https://www.instagram.com/p/CMuq-IvnWot/ [25 Nisan 2023].

https://neyzen.com/ney_parazvane.html [25 Nisan 2023].

https://www.instagram.com/p/CcyeoftN1xb/ [25 Nisan 2023].

https://islamansiklopedisi.org.tr/mevleviyye [25 Nisan 2023].

https://youtu.be/-6CbYXswgc8 [25 Nisan 2023].

https://www.youtube.com/watch?v=AkP8z_KpeTg [25 Nisan 2023].

https://www.youtube.com/watch?v=2QnWaRdMKr4 [25 Nisan 2023].

https://www.instagram.com/p/CH7d9juHgGT/ [25 Nisan 2023].

https://www.instagram.com/p/CqdxS8mgkdw/ [25 Nisan 2023].

https://www.youtube.com/watch?v=dD-waqUbwJ8&list=PL6FNUehYOxKwAt6tzaRNZ8CY0D9aBHUhE [25 Nisan 2023].

https://www.instagram.com/p/CjGglgmO3sW/ [25 Nisan 2023].

https://www.udemy.com/course/ney_icrasi/ [25 Nisan 2023].

https://www.udemy.com/course/ney-enstrumann-uflemeyi-ogrenin/ [25 Nisan 2023].

http://www.neymaker.com/ [25 Nisan 2023].

https://www.hezarfensanat.com/hakkimizda [25 Nisan 2023].

https://www.neysepeti.com/ney-fiyatlari [25 Nisan 2023].

https://www.neyneva.com/ney_satinal.php [25 Nisan 2023].

https://www.hepsiburada.com/manuel-raymond-ney-ogrenci-kiz-si-npsiyl-p-hbv00000yfknu [25 Nisan 2023].

https://www.hepsiburada.com/sufi-flut-kamis-ney-egitim-seti-1-ney-1-cd-1-dvd-1-kitap-pm-HB00000HAKCX [25 Nisan 2023].

https://islamansiklopedisi.org.tr/fasil--musiki [25 Nisan 2023].

https://islamansiklopedisi.org.tr/gufte [25 Nisan 2023].

https://islamansiklopedisi.org.tr/aruz [25 Nisan 2023].

https://www.nisanyansozluk.com/kelime/amira [25 Nisan 2023].

https://www.millisaraylar.gov.tr/blog/19-yuzyil-osmanli-sarayinda-musiki-ve-musikisinas-padisahlar/ [25 Nisan 2023].

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Eren GÖÇÜK

Eğitim:

Lisans: 2011, Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Reklam Tasarımı ve İletişimi Bölümü

Kongre, Sempozyum:

Göçük, Eren (2021). "Geleneğin Muhafazası ve Modernist Bağlamda Yeniden İcadı: Rauf Yekta'nın Tezlerinde Yerel ve Yerel Ötesi Dinamiklerin Analizi", 11.Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, 3-6 Haziran 2021, Çanakkale.