



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi
The Journal of International Social Research
Cilt: 9 Sayı: 47 Volume: 9 Issue: 47
Aralık 2016 December 2016
www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

**GÜNÜMÜZ OTANTİKLİK TUTUMLARININ İNŞA EDİLDİĞİ BİR SÜREÇ OLARAK CREMONA
KEMAN YAPIM GELENEĞİNDE UYANIŞ VE MESLEKİ ÖRGÜTLENME
REVIVAL AND PROFESSIONAL ORGANIZATION IN CREMONA VIOLIN MAKING TRADITION AS A
PROCESS THROUGH WHICH CURRENT AUTHENTICITY ATTITUDES ARE CONSTRUCTED**

Murat KÜÇÜKEBE*

Öz

İtalya'da bulunan Cremona kasabası günümüz keman yapıcılığının uygulamayla ilgili normlarının belirlenmesi, bu meslekle ilişkilenen kişilerin davranış ve tutumlarının oluşumu açısından nasıl böylesine kuvvetli bir etkiye sahip olabilmektedir? Bu etki İtalya dışına da taşarak mesleği yapan kişileri söz konusu tutumlara uyma ya da geleneğe sıkı sıkıya bağlanma konusunda nasıl ikna edebilmektedir? Çağın getirdiği yeni teknolojik imkânlarla rağmen keman yapıcıları neden üçyüz yıl önce kullanılan teknoloji ile çalışmayı tercih etmektedirler? Bir mesleki pratiğin ideal kabul edilen ölçütleri ile söz konusu pratiğe sahip kültürel çevrenin siyasi, ekonomik ve kültürel ihtiyaçları arasındaki ilişkiyi sorgulamak, bu bağlamda yeniden uyandırma girişimleri ile keman yapıcılığına ilişkin meslek değerlerinin ve keman yapıcılığına ilişkin otantiklik tutumlarının Cremona örneğinde nasıl oluşturulduğunu ve iş gördüğünü incelemek bu araştırma çalışmasının temel konusudur.

Anahtar Kelimeler: Yeniden Uyanış, Otantiklik Tutumları, Keman Yapımı, Cremona.

Abstract

How does the town of Cremona located in Italy have such a powerful impact in terms of identifying the norms related to violin making practice today and creating the behaviors of the people who dwell with this profession? How does this impact expand abroad and convince the practitioners there to adopt these behaviours and hold on to the tradition? Why do the violin makers prefer to work with a three-hundred yeras old technology inspite of the new tehcnological opportunities of the era? Questioning the relationship between the ideal criteria of a professionl practice and the political, economical and cultural needs of that professional circle; and analysing how the professional values and authenticity attitudes of violin making profession are created and run in the case of Cremona are the main subject matters of this article.

Keywords: Revival, Authanticity Attitudes, Violin making, Cremona.

GİRİŞ

İtalya'nın Lombardia bölgesinde bulunan Cremona kasabası, günümüz keman yapım pratiğinin uygulamayla ilişkili normlarının belirlenmesi, bu meslekle uğraşan kişilerin davranış, tutum ve yargı kalıplarının oluşumu açısından hem İtalya'da hem de İtalya dışında önemli bir etkiye sahiptir. Bu etki büyük oranda geçmişte burada yaşamış ve isimleri dünyaca ün kazanmış olan keman yapım ustalarından gelmekte ve kasabanın bu bağlamda adını duyurduğu 16. yy.'a dayanmaktadır. Bununla birlikte temelleri 20. yy.'ın başlarında atıldığı görülen ve söz konusu meslekle ilgili geleneği kasabada yeniden uyandırmaya yönelik önemli girişim ile otantiklik algısının şekillendirilmesine yönelik bilinçli örgütlenme de bu etkinin oluşumunda büyük öneme sahiptir. Kasabanın yaylı çalgı yapıcılığına ilişkin 16.yy'daki durumuna bakıldığında Cremona'da pazarın, aile atölyesine himaye edilen, asistan ve çalışanlarının işlerini düzenleyen tek aile olarak adı geçen Amati'lerin elinde olduğu görülmektedir. Andrea Amati ile başlayan ticaret canlılığı ve pazardaki hâkimiyet bugün Cremona keman yapım tarihini inceleyen yazarlar tarafından 'parlak dönem' olarak adlandırılmakta ve 17.yy başları ile 18. yy'ın ortalarına kadar sürdüğü kabul edilmektedir. Bu süreçte gerek Amati ailesinin yeni üyeleri gerekse onların yanında çalışarak mesleği öğrenen çeşitli ustalarla kasabada keman yapıcılığına ilişkin faaliyet devam ettirilmiş ve çeşitli sebeplere bağlı olarak aşamalı şekilde seyreden bir düşüş ile birlikte ünlü usta Antonio Stradivari zamanına kadar sürmüştür (Kolneder, 2003: 101). Bu gün konu ile ilgili araştırma yapan yazarlarca, Avrupa'nın diğer kasabalarında ortaya çıktıkları görülen keman yapım merkezleri ile bu bölgelerde mesleğe yönelen farklı aile ve ustaların faaliyetleri, söz konusu düşüşün önemli bir sebebi olarak gösterilmektedir (Kolneder, 2003: 160-167). Bununla birlikte kaynaklarda bu durum, Antonio Stradivari ve Guarneri Del Gesu'nun ölümleri sonrasında mesleği devralacak varis ya da yeni çırakların yetiştirilememiş olması ile de ilişkilendirilmektedir. Netice olarak parlak dönemin geride kalmasıyla başladığı kabul edilen 'durgun dönem', 18. yüzyılın ikinci yarısından 1880 yılına kadar sürer. Adı geçen dönemin son kuşağı olarak gösterilen Ceruti ailesinden sonra Cremona'da keman yapıcılığı, gerek çalgı satış oranı gerekse ustalarının dış pazardaki ticari konumları açısından önceki dönemlere göre çok düşük bir seviyede devam ettirilmiştir.

* Yrd. Doç.Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü, murat.kucukebe@deu.edu.tr

Konuyla ilgili çeşitli kaynaklarda ticari açıdan merkezi önemi kaybetmekle ilişkilendirilen ve söz konusu sebeple genel olarak ekonomik açıdan bir 'düşüş' özelliği gösteren bu süreç, çalışma içerisinde 'uyuma dönemi' olarak adlandırılacaktır. Çalışmada 'uyuma dönemi' ya da ilgili kaynaklarda 'büyük ustaların örnek teşkil eden figürlerinden kopuş' olarak görülen bu süreç, kasabada bir dönem sürdürüldüğü görülen 'yerleşik üretim biçimi ve ona ilişkin davranış ve algıda da kopuş' yaşandığı anlamına gelmektedir. Başka bir deyişle bu durum, 'geçmişini yeniden inşa etmeye' soyunan grubun öncülleri ya da günümüzdeki sahiplerine, geleneğin bir noktada kesintiye uğradığı veya aktarılamadığını ifade etmektedir. Nitekim merkezi yönetim ve uyanış öncülleri olarak isimlendirilebilecek çekirdek bir grup tarafından daha sonra yapılmak istenen, Cremona'da keman yapım etkinliği ve 'geleneğini' yeniden uyandırarak kasabaya meslekle ilgili eski merkezi konumunu tekrar kazandırmaya çalışmak olmuştur. Bu süreç, çalışma kapsamında 'uyanış dönemi' olarak kabul edilmiş ve kasabanın mesleki bağlamda geçmişinin yeniden inşa edilmeye başlandığı sürecin ilk adımı olarak ele alınmıştır. Kasaba tarihi incelendiğinde burada ifade edilen örgütlü girişim öncesinde mesleki pratiğin yeniden uyandırılması yönünde bazı bireysel çabaların da olduğu görülmektedir. Ne var ki bireysel girişimlerin yanında konunun hükümet ve yerel yöneticileri içeren çekirdek bir grup tarafından siyasi, kültürel ve ekonomik uzanımları ile bir proje olarak görülmesi ve planlı şekilde ele alınmış olması elbette bu davranışa farklı nitelikler kazandırmaktadır. Kasabada bulunan iki meslek örgütü, her yıl yapılmakta olan lutyelik festivali kapsamında yer alan etkinlikler, keman yapım okulu, yaylı çalgılar yapımcıları fuarı ve üç yılda bir yapılan yaylı çalgı yapımcıları yarışması, ilk paragrafta sözü edilen etkinin oluşturulması, yayılması, kasabanın meslekle ilgili merkezi konumunun korunması ve 'keman yapımına ilişkin otantisitikli tutumunun yönetilmesi' bağlamında kuvvetli etkiye sahip, mesleğin günümüz koşullarına göre tanıtımı ve kasabanın ticari çıkarlarının korunması açısından iş gören önemli kültürel alanlardır.

Çalışmanın temel varsayımına göre Cremona keman yapım atölyelerinde üretimin örgütlenişi, modernist çağın, Taylorist üretim ve işbölümü anlayışlarının tersine, modern kapitalizmin, kârın maksimizasyonu ilkesine sırt çeviren, kapitalizm öncesi üretim örgütlenmesini andıran bir yapıdadır. Ancak her ne kadar kasabanın keman yapımcılarının, çalgılarının üretimine ilişkin tercihleri modern kapitalizmin marka oluşturma şirketleşme ya da endüstriyel üretim biçiminin en belirgin özelliklerinden biri olarak, aynı üründen hızlı ve çok üretme, olabildiğince çok kişiye satma prensiplerine ters düşse de, Cremona'da kârın maksimizasyonu ve markalaşma, geleneksel ustalık tanımını oluşturma, koruma ve onun değerlerine yaslanma yolu ile gerçekleştirilmekte, geçmişten gelen büyük 'geleneğin' devam ettiğine yönelik göndermeler ve bu çerçevede iş gören çeşitli davranışlarla desteklenerek sağlanmaktadır.

Çalışmada söz konusu varsayımın doğruluğunu ölçmek için kasaba atölyelerinin 'ilişkilenmeyi tercih ettikleri' ya da 'etmekten kaçındıkları' kültürel alanın ve bu kültürel alana ilişkin tasavvurla ortaya çıktığı varsayılan davranışların özellikleriyle ilgili veri elde etmek amaçlanmıştır. Başka bir deyişle görülmeye çalışılan, meslek özelinde konumlanmaya etki eden temel bir unsur olarak söz konusu kültürel alanın kişilerce 'nasıl tanımlandığı' ve 'ne ile ilişkilendirildiği' olmuştur. Bu bağlamda sözü edilen kültürel alanlar ve bu alanlara özgü davranışlarla ilgili olarak araştırma modelinin tasarlanmasına etki eden 'temel bir kabulden' söz edilebilir. Nitekim bu kabulden hareketle alan çalışması öncesinde görüşme soruları hazırlanmıştır. Buna göre görüşme kişilerinin sahip olduğu kimi davranış ya da söylemler 'endüstrileşme öncesi', kimileriye 'endüstrileşmiş' üretim biçimi ile ilişkilendirilmektedirler. Bununla birlikte endüstrileşme öncesi üretim biçimini işaret eden söylem ya da davranışlar çalışma açısından gelenek ya da geçmişle ilgili yapıya yakın bir konumlanmayı ifade ederken, endüstriyelleşmiş üretim biçimini işaret eden söylem ya da davranışlar modern ya da günümüz yapısına yakın bir konumlanmayı işaret etmektedirler. Bu iki yön arasındaki konumlanmayı ve bu konumlanmaya ilişkin varsayım davranışları iki başlık altında göstermek gerekirse genel tablo aşağıdaki gibi olacaktır:

Endüstrileşme Öncesi Üretim Modeli	Endüstrileşmiş Üretim Modeli
a) Bireysel sermaye	Çok ortaklı kuruluş, şirketleşme
b) Aile atölyesi ya da kişi isimli atölye	Firma atölyesi
c) Kişi ismi	Marka
d) Meslek sırrı	Patentle koruma
f) Kişisel tecrübe, duyular, yetenek, sezi, know how vb.	Bilimsel yaklaşım
g) Koruma	Yenilik ve geliştirme
h) Öznel yönelim	Standartlaşma
ı) El emeği, kol gücü	Teknoloji ve makine
j) Doğal malzeme	Endüstriyel malzeme
k) Sınırlı üretim	Maksimum üretim
l) Bireysel üretim	Kolektif üretim

Tablo 1: Endüstrileşme öncesi ve sonrası konumlanmaya işaret edecek varsayım davranış tablosu.

Çalışma kapsamında Cremona keman yapım pratiğini yeniden uyandırmaya yönelik müdahalenin

gerçekleştiği önemli alanlardan biri olarak Uluslararası Antonio Stradivari Keman Yapım Okulunun tarihi kısaca ele alınmış, bununla birlikte meslek odasına kayıtlı atölyelerin faaliyetlerini etkileme ve kayıt altına alma hakkını elinde tutarak otantiklik tutumu ve ona ilişkin davranışın sınırlarını düzenlemede belirgin role sahip iki mesleki birlik ile her yıl yapılan lutiye festivali, lutiye fuarı ve üç yılda bir yapılan yaylı çalgılar yapımcıları yarışmalarının konum ve etkileri incelenmiştir. Otantisiteye ilişkin tutum ve davranışın ne olduğunu ve nasıl iş gördüğünü anlama çabası içinde keman yapım onarım atölyelerinde görüşme ve gözlem yapılmış, katılımcı gözlem tekniği ile Massimo Negroni atölyesinde bir kemanın yapım aşamaları tamamlanmıştır. Söz konusu alan çalışması 2009 yılının Ağustos ve Kasım ayları arasındaki üç aylık sürede gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte yapımcıların davranışları ile üretilen çalgının biçimsel özelliklerine yansıyan temel kabul gözlemlenmiştir. Kasabada resmi ya da gayri resmi bir orkestranın bulunmaması, konservatuar öğrencileri ya da öğretmenlerinin sayıca az olmaları gibi, referans grubu niceliksel açıdan yetersiz kılan koşullar sebebiyle tınsal otantiklik tutumuna ilişkin veri toplamak amaçlanamamıştır. Atölye sahiplerinin çalgılarını emanet etme konusunda istekli olmamaları ve ses kaydı için uygun koşulların elde edilememiş olması da bu kararın alınmasına etki eden önemli faktörlerdir.

Çalışmada görüşme, gözlem, katılarak gözlem, literatür tarama, ses ve görüntü kaydı gibi alan çalışmasının belirli teknikleri kullanıldı. Bu bağlamda 7.08.09 ve 5.11.09 tarihleri arasında üç ay süre ile adı geçen kasaba ziyaret edildi ve bir alan çalışması yapıldı. Söz konusu alan çalışması, kasabada yapılan büyük mesleki organizasyonların tarihleri gözetilerek planlandı. Bu etkinlikler süresince ve gidiş dönüş tarihleri arasındaki günlerde yapılan çeşitli görüşmeler, fotoğraf çekimi, video ve ses kayıtları ile çalışma içerisinde incelenen verilere ulaşılmıştır. Söz konusu çalışma öncesinde, alanda karşılaşılabilecek muhtemel zorluklar ya da görüşme kişileri ile tanışma ve ticari açıdan önemli bir süreçte görüşme için randevu alma gibi engeller düşünülerek Massimo Negroni'den yardım ve aracılık yapması istendi. Massimo Negroni, okulda hocalık yapmakta olan, Cremona'da ikamet eden ve mesleki çevrede iyi tanınan, Cremona'da günümüzde profesyonel olarak faaliyet gösteren çoğu genç keman yapımcısının hocalığını yapmış, mesleki birliğe kayıtlı usta bir İtalyan keman yapımcısıdır. Kendisine bir e-mail aracılığı ile çalışmanın içeriği, amacı ve süresi genel olarak anlatıldı, destek ve önerileri istendi. Negroni'nin olumlu cevabı sonrasında çalışmayı ve çalışmayı yapacak kişiyi kısaca tanıtan bir e-mail, görüşme kişilerine internet aracılığı ile postalandı, gelen cevaplara göre görüşme tarihlerine ilişkin planlama yapıldı. Bu çerçevede toplam 27 kişi ile görüşme yapıldı. Görüşme kişileri arasında mesleki birliğe kayıtlı olan ya da olmayan atölye sahibi keman yapımcıları, Uluslararası Yaylı Çalgılar Yarışması'na jüri olarak davet edilen mesleki platformda üne sahip lutiye, Stradivari Uluslararası Keman Yapım Okulu öğrencileri, bir yay yapımcısı, bir keman tüccarı ve mesleki birliğe başkanlık yapmakta olan Giorgio Scolari'den (bu kişi aynı zamanda okulda hocalık yapmakta ve Cremona'da bulunan özel atölyesinde profesyonel olarak çalışmaktadır) oluşmaktadır. Yapılan görüşmelerde araştırma modeli ve çalışmanın temel sorusu esas alındı. Ziyaret edilen atölyelerde kısa video kayıtları yapıldı ve fotoğraf çekildi. Bunun dışında kalan zamanın tümü Massimo Negroni atölyesinde geçirildi. Bu süreçte usta ve çalışma koşulları çeşitli yönleri ile gözlemlendi, bir keman yapıldı ve fotoğraflandı.

Geleneğin yeniden uyandırılması sürecinde keman yapımcılığına ilişkin meslek değerlerinin ve keman yapım otantisitesinin Cremona örneğinde nasıl oluşturulduğunu ve iş gördüğünü incelemeyi amaçlayan bir çalışma, revival kavramı ile birlikte gelenek, otantisite ve kimlik gibi kavramların da kullanımını ve belirli ölçüde incelenmelerini gerekli kıldı. Esasen geçmişe dayalı olarak yapılan bir 'kimlik inşa sürecini' konu alan bu çalışmada, inşaya neden ihtiyaç duyulduğuna ya da inşaya temel hazırlayan tarihsel koşullara, söz konusu inşayı amaç edinen grubun örgütlenişine ve inşaya karar vermeye etki eden temel dinamiklere, ortaya çıkan yapının çeşitli özelliklerine anlam atfetme girişimine, anlam yüklenen bu özelliklerin korunma ve sürekli hale getirilmelerinde rol oynayan kurumların etkisine ve bu unsurların edimsel sürece, başka bir deyişle ele alınan mesleki pratiğin uygulamaya yönelik normlarına nasıl yansıdığına bakıldı. Bu çalışmanın temel kavramlarından biri olan kimlik, keman yapımcılarının tercih ettikleri ya da etmedikleri tutum ve davranışları inceleme noktasında iş gördü. Makalenin amacı kimlik bir tanıma varmak değilse de görüşme kişilerinin belirli davranışları dışarıda tutma ya da benimseme yönünde bilinçli bir tutum içerisinde olmalarını, bir kimliksel tasarımın varlığının göstergesi olarak kabul ediyorum. Uyanış kavramını, söz konusu kimliksel tasarımın oluşturulma süreciyle birlikte tasarımda kullanılacak malzemenin nasıl ve neden öyle seçildiği ile ilgili sorulara cevap veren bir kavram olarak kullandım. Çalışmada 'uyanış', yeni kimliğin inşasında kullanılan malzemenin, inşayı gerçekleştiren kişilerce seçilen belirli bir kültürel alandan temin edilme biçim ve sürecine işaret edecektir. Otantisite kavramını uyanışa kaynaklık eden kültürel alanı temsil eden ya da tasarımda rol alan kişilerce temsil ettiği 'iddia edilen' tutum ve davranışları ve onlara 'anlam atfetme' girişimini inceleme amacıyla kullandım. Bu noktada Erol ve Moor'un sunduğu çerçeveden yararlandım.

1. MESLEKİ AKTİVİTE AÇISINDAN UYANIŞ ÖNCESİNDE CREMONA KASABASI

Tarihi kaynaklara göre kemanın Avrupa ülkelerinin hepsinde yapılmış olduğunu düşünmek mümkün gibi görünse de, ilk dönemlere ilişkin bilgi sağlamaya yönelik günümüz yöntemleri ile ulaşılan, çalgının günümüzdeki yapısal özelliklerinin, önemli oranda Milano, Brescia, Mantova ve Venedik kentleri arasında kalan, Kuzey İtalya'nın Padana Ovası'nda, özellikle Brescia ve Cremona şehirlerinde, söz konusu coğrafi bölgenin çalgı yapımcıları ve onların içinde oldukları zanaatkâr çevresinin çağına özgü ekonomik, kültürel ve sosyal koşulları içerisinde şekillendiğidir (Boyden, 1990: 34). Kemanın kendisine ait özel bir adlandırma ile anılmasının, yapısal özelliklerindeki belirginleşme ve diğerlerinden 'ayrı' özellikleri olan 'belirli' bir çalgı haline gelmesi ile aynı döneme rastladığı görülmektedir. Kullanım alanının değişimi ile birlikte çalgıya yüklenen kültürel anlamlar da değişmiş, giderek daha çok tercih edilen yaygın ve 'değerli' bir araç haline gelmiştir. Yapısal ve tınısal açıdan önem atfedilen 'en iyi' örnekleri, tanınmış ve zengin kişilerin olduğu çevrelerde çok yüksek fiyatlara alıcı bulabilmiş, bu koşullarda kendisine duyulan ilgi ve müziksel ihtiyaçlarla çalgının ekonomik değeri artmış, buna bağlı olarak yapımına yönelen kişiler ve uzmanlaşma alanları oluşmuştur. Bu noktada kuzey İtalya'da yer alan Brescia ve Cremona şehirlerinin merkezileştikleri, giderek artan bir üne kavuştukları ve adı geçen şehirlerde söz konusu mesleğe yönelen ve onu babadan oğula aktaran belirli ailelerin ortaya çıktığı görülmektedir. Ne var ki çeşitli sebeplerle önceleri Brescia şehrini de geride bırakarak bir dönem Avrupa'da söz konusu mesleki pratiğin tek hâkimi konumuna gelen Cremona'nın, 18. yy.'ın ikinci yarısından itibaren bu konumu kaybetmeye başlamış ve 19. yy.'ın ikinci yarısına gelindiğinde söz konusu işle anılan 'ancak' birkaç kişinin bulunduğu, ticari ve kültürel açıdan zayıf bir kasaba halini alacak kadar gerilemiş olduğu görülmektedir.

2. UYANIŞA EŞLİK EDEN SİYASİ ATMOSFER VE ÇEKİRDEK GRUP

Cremona keman yapımcılığı için uyanışın önemli basamaklarından biri olan Antonio Stradivari Keman Yapım Okulu, resmi olarak 1938'te kurulmuştur. Peki, kuruluş fikri nasıl bir siyasi atmosfer içerisinde ortaya çıkmıştır? Nicolini, bu durumun, bu çalışma için 'uyanış önderleri ya da çekirdek grup' olarak kabul edilebilecek, faşist lider Roberto Farinacci, faşist rejim ve yandaşları ile kasabanın günlük gazetesi 'Cremona'nın muazzam büyüklükteki reklamlarıyla yakından alakalı olduğunu anlatmaktadır (Nicolini, 1978: 11).

Rejimin başladığı resmi tarih sayılan 1923'ü takip eden yıllarda faşist yönetim toplumsal ya da özel, hemen tüm İtalyan devlet organlarında kontrolü sağlamaktadır. Flint, dönemin resim sanatçılarının temel olarak üç seçenekleri olduğundan söz etmektedir. Bunlardan biri, Mussolini ve faşist organizasyonları öven tablolar yaratmak, diğer ikisi ise partinin sergi odalarını tasarlayıp dekore ederek isimlerinin sanatsal konularda yapılan faşist açıklamalarda kullanılmasına razı gelmek ve konularını devletin belirlediği yarışmalara girerek rejimi açıktan açığa desteklemektir. Çalışmalarının içeriği özellikle faşist olmasa bile rejim yanlısı sanatçıların tarzı, Mussolini'nin 'düzene dönüş' prensibini benimsemiştir (Flint, 1980; 49-54) İkinci olarak resim sanatçıları nötr konularda çalışarak rejimle doğrudan ilişki kurmaktan kaçınabilmektedirler. Ne var ki bu 'kaçınma sanatı' da uygulayıcıları tarafından her zaman öyle algılanmasa da kendi içinde politik bir eylem olarak görülmekteydi. Politik bir hareket olarak bu durumun olumsuz sonucu dönemin pek çok İtalyan ressamının üslup değişiminde ortaya çıkmıştır (Flint, 1980: 49). Sanatçılar, rejime ve onun desteklediği sanat tarzına karşı açık bir şekilde karşı çıkabilirlerdi. Soyut sanat 1930'lara kadar faşist subayların çoğu tarafından Nazi Almanya'sında olduğunun aksine muhalif, 'yozlaşmış' sanat olarak görülmemekteydi ve bu durum sanatçılara avant gart tarzın tekniklerini kullanarak rejime saldırmak için küçük de olsa bir imkân tanımaktaydı (Flint, 1980: 49). Mussolini, faşist propagandada görsel araçların ne kadar yararlı olabileceğinin farkına varmıştı. 1939'da sanat bakanı Alfieri, topluma ulaşmanın öneminden bahsettiği konuşmasında rejimin sanatsal politikalarını şöyle özetlemekteydi: 'Fark edilebilir derecede bir sosyal iyileşme yaşadığımız bugünlerde sanat halk için ve halk tarafından yapılmalıdır. İşte böyle bir sanat, halkı yükseltmeli ve daha yüksek ülkelere doğru ilerleyen halk bu sanat anlamalıdır' (Flint, 1980: 49). Sanatta ortaya çıkan yeni faşist biçimin en önemli bileşenlerinden biri de 1920'lerde kurulan Milanese Novecento grubu ve üyeleri idi. Çağın tanınmış sanatçılarının da içinde olduğu grup, biçimsel açıdan Erken Rönesans'ın özelliklerine yönelmişti. 1927 yılında güzel sanatlar için Ulusal Faşist Organizasyon Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti adlı kurum kurulmuş, kurumun idarecileri Novecento liderleri arasından seçilmişti. Buna ek olarak devletin çağdaş sanatın hamiliğini korumak ve onun yararlı ve eğitsel içeriğini ulusa anlatmak için bir araç olarak gördüğü Çağdaş Sanat Bölümü de 1940 yılında kurulmuştu. 'İtalyan sanatının tamamen İtalyan olması gerektiği' ve 'her ideal faşist aile çevresinde olduğu gibi irksal açıdan saf olması gerektiği' fikri 1930'larda yaygınlaşmaya başlamıştı. Özellikle Telesio Interlandi ve Regime Fascista dergisinin editörü, nazi yanlısı Roberto Farinacci gibi bazı eleştirmenler tüm İtalyan harici 'modern' etkileri Yahudi olarak ilan ederek bu terimi kendi gözlerinde doğaya aykırı olan bozuk ve imha edilmeye değer buldukları her şeye ayırım gözetmeksizin uygulamaktaydılar. Kendisini Mussolini'nin emrine adanmış durumda olan Farinacci, Almanya'yla ilişkilerini arttırmaya ve iktidardaki gücünü tekrar geri kazanmaya çalışmaktaydı. Bunun için, ırk sorunuyla yakından ilgilenmekte, Yahudiler'e ve Katolik Kilisesi'yle yaşanan

problemlere karşı savaş yürütmekteydi (Nicolini, 1978: 12). Bununla birlikte gösteri, resim, antik sanat ve şehir planlamasıyla ilgilenmekte, komiteler kurmakta ve yarışmalar düzenlemekteydi. Sanatın tüm yönlerini de etkisi altına alan kültürü biçimlendirmeye ilişkin bu müdahale, elbette restore edilmeyi ve 'saflaştırılmayı' bekleyen keman yapımıcılığını da etkilemiş ve uyanış önderlerinin sahip olduğu ideolojik bağlama yerleşecek şekilde yeniden biçimlendirilmesine yol açmıştır.

3. ANTONIO STRADIVARI'YI ANMA ETKİNLİKLERİ

Yukarıda aktarılan ortamın yarattığı siyasi ve kültürel beklenti içerisinde uyanış savunucularının tertiplelediği çeşitli aktiviteler gerçekleştirilmekteydi. Cremona'da yapılan Stradivari'yi anma töreni bunlardan biriydi ve kasabanın eski ustasını anmaya yönelik bu görkemli organizasyon, uyanışa hizmet edecek 'tarihsel referansın oluşturulması' ve 'özgün kaynakların elde edilmesine' yönelik ilk ve o zamana kadar yapılan en görkemli girişimdi. Bu noktada dikkati çeken ikinci şey, Stradivariyi anma törenleri ile birlikte Livingston'un modelinde olduğu gibi uyanış yanlısı bir endüstrinin de hareketle eşzamanlı şekilde ortaya çıkıyor olmasıdır. Bu tarihten itibaren başladığı görülen uyanış endüstrisi, bir yandan uyanış düşünce ve uygulamalarının sürdürülmesini sağlarken diğer yandan da ortak ilgi ve tüketim alışkanlıkları ile birbirine sıkı sıkıya bağlı bir toplumun oluşumu ve korunmasında rol oynamış ve ilerleyen yıllarla birlikte günümüzdeki yerini almıştır. Onur komitesinin başkanlığını Benito Mussolini'nin yaptığı etkinliklerin bir diğer önemi, eski Cremona keman yapım geleneğini ve ününü uyandırmak için bir keman yapım okulu kurma fikrinin gündeme gelmesine zemin sağlamış olmasıdır (Nicolini, 1978: 11).

Antonio Stradivari'yi anma etkinlikleri, ölümünün 200. yılında, 1937 yılının Mayıs ayından Ekim ayına kadar yaklaşık altı ay süre ile Cremona'da yapılmıştı. Farinacci ve yüksek bürokrat kesimden katılan önemli kişilerin huzurunda gerçekleştirilen etkinlikler Stradivari'nin anısına düzenlenen bir törenle başlamış, hemen sonrasında bir modern keman yapımı sergisi açılmıştı. Bu sergiye İtalya Akademisi ve Ticaret Bakanlığı'nun verdiği prestijli ödül için yarışan 100 keman yapımıcısı 350 çalgı ile katıldı. Aynı gün bir eski keman sergisi açılacak, Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden resmi delegeler, turistler ve müzikseverlerin ziyarete geldiği sergide farklı ülkelerden 136 çalgı sergilenecekti (Nicolini, 1978: 13-15). Bu süreçte kasabada halen bulunmakta olan Ponchielli Tiyatrosu'nda dönemin ünlü çalıcılarının yer aldığı konserler gerçekleştirilecek ve eski keman yapım ustalarının çalgıları kullanılacaktı (Nicolini, 1978: 16). Organizasyon komitesi, Cremona'da uluslararası bir keman yapım okulunun açılması için Mussolini'ye bir teklif verilmesine oy birliği ile karar verilmekteydi. Amaç, 17. Ve 18. yüzyıllarda yaşayan ünlü ustaların anısını yaşatmak, keman yapımında İtalya ve Cremona'ya ün getiren üstünlüğünü tekrar kazandırmak, özel yeteneği olan gençlerin, eski ustaların izinden giderek değerli çalgılar yapmayı öğrenmelerini sağlamaktı (Nicolini, 1978: 18). Nicolini bu organizasyonlar için çok yüksek miktarlarda para harcandığını aktarmaktadır (Nicolini, 1978: 19). Uyanış savunucuları için pazar temin eden ve kar amacı gütmeyen belirli mali girişimler yapılmakta ve bu yolla söz konusu kültürel restorasyon için gereken ekonomik destek önemli oranda sağlanmaktaydı. Sonuçta Farinacci önderliğindeki bir heyet, Kasım 1937'de Mussolini tarafından Roma'da kabul edilecek, kendilerine ve İtalya'ya gurur veren gösteri ve sergileri övüldükten sonra uluslararası keman yapım okulunun açılışı için onay verilecektir.

4. BİR OTANTİSİTE İNŞA KURUMU OLARAK STRADIVARI KEMAN YAPIM OKULU

İtalyan Milli Eğitim Bakanlığının 2083 no'lu kararnamesiyle, 21 Eylül 1938'de, Uluslararası Keman Yapım Okulu'nun Cremona'da açılışı resmileşmişti. Kararnamenin amacı, genç keman yapımıcılarına Cremona'nın 'klasik' keman yapım sanatı öğretmektir. Açılış 17 Ekim 1938 olarak netleştirildi. Dersler dört yıllık olacaktı ve ikişer yıllık bölümlere ayrılacaklardı. Teknik Müdür olarak usta Ferdinando Simone Sacconi görevlendirilmiş fakat kendisi bu görevi kabul etmek istememişti. Okul için başka bir yer bulunamadığı için geçici bir yer belirlenmiş, başvuru formuna ise önemli bir not eklenmişti; 'Yahudi ırkının mensuplarının başvuruları kabul edilmeyecektir' (Nicolini, 1978:25).

Kısa bir süre sonra, bakanlığın çıkardığı başka bir kararname ile Uluslar arası Keman Yapım Okulu'na yıllık oldukça yüklü bir ödenek ayrılmış, bunu yanı sıra İlçe Meclisi ve Bölgesel Ticaret Konseyi de okul giderleri için her yıl önemli miktarda maddi destek vermeye karar vermişti. Öğretim planında keman yapımı, resim, müzik, keman, cila kimyası, ağaç teknolojisi ya da modelleme ve oymacılık gibi dersler bulunmaktaydı ve tüm öğretmenler içinde keman yapımı ile en yakından ilgilenen kişi olarak Renzo Bacchetta aynı zamanda II Regime isimli gazetede çalışmaktaydı. Bununla birlikte kendisi okulda keman yapım tarihi öğretmenliği de yapmış, aynı yıl Stradivari'yi anma kutlamaları komitesinin sekreterliğinde de görev almıştı.

Ne var ki onca desteğe rağmen açılışı takip eden uzun yıllar zorlu geçecekti. Genel olarak bu zorluk, keman ticaretiyle ilgili ümit vermeyen uluslararası koşullar nedeniyle gençlerin bu mesleğe yönelmeyi düşünmemesi sonucunda öğrenci talebinin azlığı şeklindeydi. Bununla birlikte ulusal siyasi koşullara bağlı gelişmeler de öğrenci başvurularındaki artışı engellemekteydi (Nicolini, 1978: 35). Nicolini 1946-47 yılları arasında okulun uluslararası başarıya sahip beş ünlü ustayı kadrosunda barındırırken bile sadece bir yeni

öğrenci başvurusu aldığı aktarılmaktadır. Ardından gelen yıllarda okul şiddetli tartışmalarla sarsılacak ve adeta varlığı tehlike altına girecekti. Bu durumun ortaya çıkmasına etki eden önemli olaylardan biri A. Stradivarinin 300. Doğum günü kutlamaları kapsamında düzenlenen bir yarışmada okul tarafından sunulan tüm çalgıların 'yarışma dışı' bırakılmasıydı. Sebep, okul çalgılarının 'gerçek' bir İtalyan kemanında olması gereken biçimsel özellikleri taşıyor olmalarıydı. Dönemin öğrencilerinin okullarına olan güveninin sarsılmasına yol açan bu olaydan sonra, okul yönetimi 'farklı öğretim metotlarıyla' çalışmalarını gerektiğini karar verdi.

Negrone kendi öğrencilik yıllardan da çeşitli örnekler vermekte ve okul hocalarının oldukça sık karşılaşılan 'biçem' konusundaki anlaşmazlıklarından bahsetmektedir. Buna göre Cremona okulunun 1950'li ve 60'lı yıllardaki yaratıcıları, Massimo Negrone'nin de hocalığını yapmış olan Gio Batta Morassi ve Francesco Bissolotti, birbirinden oldukça farklı metodlarla çalışmaktadırlar. Bissolotti klasik Cremona yöntemi olarak kabul edilen iç kalıpla çalışırken Morassi Fransız yöntemi olarak bilinen dış kalıbı tercih etmektedir. Bu farklı çalışma ustalar arasında güçlü çekişmelere yol açmış, zamanla adeta iki düşman haline gelen iki ustanın yandaşları arasında Morassi tarafında bulunanlar için 'Morassiani', Bissolotti tarafında yer alanlar içinse 'Bissolottiani' adlandırması kullanılır hale gelmiştir. Aradan geçen onca yıla rağmen ustalar arası çekişmeyle ilgili okul yıllarından kalma pek çok hikâye keman yapımcıları arasında paylaşılarak güncelliğini korumaktadır.

Okul tarihindeki bu önemli olay ya da günümüzde devam eden biçime yönelik tartışmalar, esasen Cremona'da mesleki pratiğin uygulamaya yönelik normlarının belirlenmesine ilişkin sıkıntının varlığının göstergeleridir. Yeniden inşa sürecinin aksayan yanlarına işaret eden bu sıkıntı ve inşa sürecinin doğal ve eş zamanlı bir sonucu olarak ortaya çıkan karşı gerilim, otantiklik söylemi ve ilişkili tutumların belirlenmesi ile sıkı sıkıya sarılı durumda olsa da yeniden uyandırma süreçlerinin genel özelliklerine bakıldığında neredeyse kaçınılmazdır. Bu durumun nedeni, yeniden uyanışın 'geleneğin' söz etme ve bu amaçla 'davranış sınırlamaya ihtiyaç duyan' hassas ve kırılabilir yapısıdır. Ne var ki bu yapıyı korumanın geçerli yolu, 'otantik' olduğu öne sürülen davranış ve tutumları korumak ve 'geleneksel' olduğu iddia edilen biçimin sabit ve tutarlı olduğuna gönderme yapacak şekilde hareket etmektir. Bu noktada Hoerburger (Hoerburger, 1968: 30-32) ve Nahachewsky'nin halk dansı geleneklerinin değişimini kronolojik açıdan sembolize eden şekil önerisi (Nahacevsky, 2001: 17-28) ile ikinci varoluş ve yansılama kavramlarının yer aldığı, özellikle etnokoreoloji alanına önemli katkı sağlayan makalelerini hatırlamak istiyorum. Çalışma kapsamında ele aldığım konu ve ulaştığım verileri, temel olarak Livingstone'un yeniden uyanış modeline göre değerlendiriliyor olsam da Nahacevsky ve Hoerburger'in konu ile ilgili teorik açıklamalarından da faydalanmak mümkündür. Bu noktadan hareketle Cremona keman yapım 'geleneklerinin' uyandırılmasına ya da yeniden canlandırılmasına ilişkin müdahalenin bir 'ikinci var oluş' olduğu da düşünülebilir. Bununla birlikte dans geleneklerinin değişim süreçlerinin anlaşılmasında kullanıldığı gibi değişim çizgisi üzerinde ufak ya da büyük kırılmalar oluşturabilen her yeni bağlam da 'yeni bir varoluş' olarak görülebilir. Dolayısıyla keman üretimine ilişkin yeni bağlamın ortaya çıkmasına olanak sağlayan 'her yeni ortam', ya da 'her usta', yansıma düzeyleri ve değişim yönleri farklı olabilen yeni var oluşlar yaratma potansiyeli taşımaktadır. Temel olarak geleneğin devamlı değişen bir yapı olduğuna işaret eden ve onu, değişimine etki eden unsurlar ve değişim süreçleri ile anlamaya odaklanan Nahachewsky, esasen onun sabit ve verili bir yapı olmadığını göstermeye çalışmaktadır. Bu açıdan bakıldığında gelenek, çeşitli benzerlikler ya da davranış kalıpları ile ortaklık inşa ederek birbirine bağlanan, kendini 'diğerlerinden' ayrı görmeye ve topluluk olarak belirli bir tanıma varmaya yetecek bazı özelliklere sahip muhtelif büyüklüklerdeki insan gruplarının, karşılaşılan ekonomik, coğrafi ya da sosyal koşullara uyum sağlama ihtiyacına göre oluşturduğu, hatırlamaya ya da unutmaya yönelik tercihleri ile şekillendirdiği ve geçmişten geldiğine inandığı davranış tutum ve değer yargılarının tümüdür. Cremona keman yapıcılığında gelenek, söz konusu pratikle ilişkili topluluğun tercihleri ile şekillendirilmekte ve zamanın ihtiyaçları doğrultusunda değişime uğramaktadır. 'İtalyan biçiminin keşfi' şeklindeki ifade esasen geleneğin 'keşfedildiğinin' bir göstergesidir.

Geleneğin ya da Cremona keman yapım pratiğinin uygulamaya yönelik normlarının tümüyle inşa ürünü olduklarını söylemek güç görünse de uyanış önderleri tarafından 'kısmen tasarlandığını' söylemek yanlış olmayacaktır. Bu durumun en önemli göstergesi 'Cremona biçemi' konusunda günümüzde de devam eden tartışmalardır. Araştırma sürecinde kimi görüşme kişileri üzgün bir ifade ile 'aslında Cremona biçemi olarak kabul edilebilecek pek fazla şey olmadığını' dile getirmişlerdir. Cremona biçimini keşfetmeyi ya da Cremona'da keman yapıcılığına ilişkin köklü geleneği uyandırmayı hedefleyen bir çalışma için bu durum elbette üzücüdür. Ne var ki aksine araştırma konusunun temel tezini güçlendiren bu argüman, kasabanın keman yapım geleneğinin 'kısmen' inşa edildiğinin ya da geleneğe ilişkin yapının uyanış önderleri tarafından inşa edildiğinin önemli bir göstergesi olarak çalışmaya yarar sağlamaktadır. Bugün Cremona keman yapım geleneğine ilişkin biçimsel unsurlar, tıpkı Nahacevsky'nin ikinci var oluş olarak isimlendirdiği ve betimlemeye çalıştığı yapının özellikleriyle paralellik gösterecek şekilde büyük oranda kasabada bulunan

resmi okulun uzmanlaşmış bilinçli kişilerince, sabit ve değiştirilmesi uygun görülmeyen unsurlara sıkı sıkıya bağlı kalacak şekilde, uyanışa ilişkin tutumun öngördüğü eksenindeki söylem tarafından belirlenmektedirler.

Okul tarihine dönmek gerekirse ilerleyen yıllarda bazı başarılar elde edilecekti. 1961'de, gerçekleşen önemli bir gelişme de Cremona'daki Turizm Bürosu'nun, Stradivari'nin çalgılarından birinin Cremona'ya iade edilmesine karar vermiş olmasıdır. Simon Fernando Sacconi'nin Çeşitli görüşmeler sonucunda sahibi olan bir Alman kemancının adına atfedilen Joachim satın alınmış ve adı Il Cremonese 1715 olarak değiştirilmiştir. Resmi bir törenle belediye binasında bulunan özel camekân içine yerleştirilen bu keman aracılığıyla yaklaşık 250 yıl sonra doğduğu yere bir Stradivari kemanı dönmüş oluyordu. Nicolini bu gelişmenin yarattığı ilgi ve duygunun, halkın Cremona'da keman yapımıcılığının 'ününü yeniden uyandırmanın' mümkün olduğunu anlamalarına neden olduğundan, bu nedenle ilçeye yeni bir kemanın daha alınmasına karar verildiğinden ve hemen ardından 1566 yapımı Andrea Amati'ye ait, Kral IX. Charles için yapılmış bir başka kemanın daha satın alındığından söz etmektedir (Nicolini, 1978: 53). Sonrasında usta Sacconi, bugün Cremona'nın sahip olduğu önemli çalgılar arasında yer alan başka bir kemanla kasabaya gelmiş, yerel gazete, La Provincia ve Turist Bürosu'nun başlattıkları 'Amati için bir dolar' isimli bir kampanya kapsamında yapılan bağışlarla bu çalgının da alınması sağlanmıştır. Livingston canlandırılan geleneğin repertuarının, biçimsel özelliklerinin ve tarihinin, muhbirlerle ya da 'tarihi kaynaklara' dayandırılmasını da müzik uyanışlarının önemli karakteristik özelliklerinden biri olarak göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında kasabanın eski ustalarına ait çalgılarının elde edilmesinin önemlidir. Tıpkı Rockabilly'nin canlandırılmasında güçlü rol oynayan plak toplama aktiviteleri gibi eski çalgıların toplanarak kasabaya getirilmesi de bir müzik dağarına ait repertuarın elde edilmesine benzeyecek şekilde uyanışın tarihi kaynaklara dayandırılmasına hizmet etmiştir. Bununla birlikte ulaşılan söz konusu tarihi kaynak, otantiklik tutumuna ilişkin söylemin oluşturulmasında da başlıca etkiye sahiptir. Stradivari'nin bir Alman kemancısı için yaptığı Joachim isimli kemanın Il Cremonese, Cremonalı olarak isimlendirilmesi, tarihi kaynakların elde edilmesi sonucunda oluşturulan biçimsel unsurlara ilişkin otantiklik tutumunun tesadüfiliğine gönderme yapması bakımından anlamlıdır. Bugün kasabada bulunan Il Cremonese, mesleğe gönül veren pek çok yapımçı tarafından kasabanın tanınmış ustasını ve onunla birlikte 'klasik' Cremona keman yapım geleneğini temsil eden bir gösterge olarak kabul edilmektedir. Bununla birlikte söz konusu keman, okul içerisindeki söylemin ya da keman yapım eğitiminde biçimsel unsurlara ilişkin genel kabulün oluşturulmasına hizmet eden büyük bir stereotip durumundadır.

5. CREMONA KEMAN YAPIMCILARI ÇEVRESİNDE OTANTİKLİK ALGISI

Çalışma kapsamında otantisite kavramını, Erol (Erol, 2006: 192-209) ve Moor'un (Moore, 2002: 209-223) kavramlaştırma modeli ışığında, keman yapımına ilişkin çeşitli iş süreçleri ve ortaya çıkan çalgının görsel/işitsel özellikleri ile birlikte, meslekte usta olarak tanınma ya da ticari başarı sağlama yolunda keman yapımçıları tarafından 'tercih edilen ya da edilmeyen davranış modelini' ve bu modele 'anlam atfetme girişimini' inceleme ve açıklamaya yarayacak bir kavram olarak kullandım. Bu nedenle bu alt başlıkta amacım, alan çalışmasında karşılaştığım, Cremona keman yapımıcılığı ile ilişkili belirli otantiklik tutumlarını aktarmak olacak. Bunun için birbiri ile ilişkili iki kavram olarak kimlik ve otantisiteye biraz daha yakından, ancak bu çalışma için 'pratik' olacak bir yolla bakmak gerekirse 'kimlik' kavramının, esasen 'otantisite' kavramının anlaşılmasına zemin hazırladığını söylemeliyim. Çünkü kimlik kavramı, inşa aşamasında kullanılan 'malzemenin temin edildiği kültürel alana' gönderme yaparken, otantisite kavramı söz konusu kültürel alanı temsil eden ya da tasarımda rol alan kişilerce temsil ettiği 'iddia edilen' tutum ve davranışları ve onlara 'anlam atfetme' girişimini anlama noktasında iş görmektedir. Bu noktada esasen geçmişe dayalı şekilde yapılan bir 'kimlik inşa sürecini' konu alan bu çalışmada, bir yandan bu inşaya neden ihtiyaç duyulduğuna ya da inşaya temel hazırlayan tarihsel koşullara bakılırken, diğer yandan söz konusu inşayı amaç edinen grubun örgütlenişine ve inşaya karar vermeye etki eden temel dinamiklere, ortaya çıkan yapının çeşitli özelliklerine ait anlamın oluşturulma şekline, bu özelliklerin korunma ve sürekli hale getirilmelerinde rol oynayan kurumların etkisi ile bu unsurların edimsel sürece, başka bir deyişle ele alınan mesleki pratiğin uygulamaya yönelik günümüz normlarına nasıl yansıdığına cevap aranmaktadır.

6. İTALYA VE İTALYANLAŞMA

Kimlik oluşturmaya yönelik her davranış, oluşturulacak kimliğin 'nasıl' olması ve 'neden öyle olması' gerektiğine ilişkin bir söylem ya da tutum oluşturmayı da gerekli kılar. Söz konusu tutum, bir 'gerçeklik' fikri kurmayı, onu ortaya koymayı ve ona atıfta bulunmayı da beraberinde getirmektedir. Otantisite bir şeyin 'nasıl' olması ya da 'neden öyle' olması gerektiğine ilişkin söylem ya da davranış olarak algılandığında, keman yapımına ilişkin çeşitli iş süreçleri, ortaya çıkan çalgının görsel ve işitsel özellikleri ile birlikte, meslekte değer kazanma yolunda tercih edilen ya da edilmeyen davranış modellerini ve bu modellere anlam atfetme girişimini inceleme amacıyla kullanılacak bir kavram halini alır. Bu bağlamda alan çalışması süresinde Cremona'lı keman yapımçıları çevresinde belirli otantiklik tutumlarının yaygın ve

yerleşik¹ şekilde kullanıldığı görülmüştür. Bunlardan biri olarak 'İtalya', keman yapımıcılığı açısından önemli bir merkez durumunda olan Cremona ya da keman yapımıcılığı açısından uluslararası ölçekte öne çıkmış başka kasabalarının da bulunduğu 'bir ülke' ile ilişkilendirilmiş olmayı ifade eder. Başka bir deyişle İtalya ile ilişkilendirilmiş olmak, İtalyan olmayan keman yapımıcıları için meslekte değer kazanma yollarından biridir ve kişinin işini iyi yaptığı ya da gerçekte nasıl yapılması gerektiğini bildiğine ilişkin bir anlam içermektedir. Söz konusu sebeple keman yapımıcılığı ile ilişkilendirilmiş genç kişilerin meslekte yükselme hedefleri arasında İtalya'ya gitmek ve İtalyan bir usta ile bir süre çalışmak olduğunu görmek veya söz konusu kültürel çevre ile ilişkilendirilmiş olan kişilerin bu duruma mesleki biyografilerinde yer vermeye özen gösterdiklerini görmek olasıdır.

Konuyla ilgili örnekler arasına kendi deneyimimi de koyarak İtalya ile ilişkilendirilmiş olmanın çalıcılar üzerinde güven telkin eden önemli bir etki yarattığını söylemeliyim. 2003 yılında Cremona'da bulunan keman yapım okulunda üç ay süre ile bulunmuş, Cremona stilinde keman yapım, onarım ve cilalama teknikleri ile ilgili bir eğitim sürecinden geçmişim. İlerleyen yıllarda da mesleki çalışmalarda bulunmak üzere kasabayı ziyaret etmeye ve Usta Massimo Negroni ile çalışmaya devam ettim. Ürettiğim çalgılar işçiliklerinde gösterilen 'özen' açısından 1995-2000 yılları arasında kalan, Türkiye'deki konservatuar çalgı yapım bölümü öğrencilik döneminde ürettiklerimle aynı özelliklere sahiptiler. Ancak ilişkilendirilmiş olduğum yeni okul ve ustanın gerek yapım sürecine ilişkin çalışma biçimi gerekse çalgının biçimsel özelliklerine ilişkin uyarı ve kriterlerini dikkate alarak keman üretmeye başlamışım. Ne var ki kemanlarımın 'artık' daha değerli olduğuna karar veren Türkiye'deki çevre, bu konuda karar verebilecek yeterli görüşe sahip değildi. Çünkü üretim sürecinde yalnızdım, dolayısıyla üretim biçimine ilişkin kriterlerin uygulanışlarının başkaları tarafından değerlendirilmesi, hatta uygulanıp uygulanmadıklarının bilinmesi bile mümkün değildi. Bununla birlikte söz konusu çevrenin Cremona'da edinmekte olduğum biçimsel kriterler açısından da yeterli bir malumatı yoktu. Ancak zamanla artan paylaşım ve bu deneyimin tarafımdan çevreye aktarılması yoluyla, Türkiye'de içinde bulunduğum çalıcı/yapımcı çevresinde de keman yapımının biçimsel özelliklerine ilişkin Cremona'lı kriterler yerleşmeye başlamakta, çalıcıların güvenindeki değişimle birlikte çalgılarımın artık daha değerli olduklarına ilişkin genel kabul, İtalya ile ilişkilendirilmiş olmanın bir sonucu olarak ortaya çıkmaktaydı.

İtalya şeklinde isimlendirdiğim otantiklik atfı, İtalyan olmayan keman yapımıcıları ile ilgilidir. Çalışma kapsamında İtalya/Cremona ile ilişkilenen Kore'li, Japon, İspanyol vb. yabancı keman yapımıcılarının 'İtalya dışındaki' davranış ve tutumlarını değerlendirmek, maddi olanakların yetersizliği ve çalışmayı belirli bir süre içerisinde tamamlama zorunluluğu nedeni ile mümkün olmadı. Ancak söz konusu kültürel çevre ile ilişkilendirilmiş durumdaki Türk keman yapımıcıları ve Cremona'da mesleki faaliyetlerini sürdüren ve İtalyan olmayan keman yapımıcıları ile ilgili belirli örnekler, çalışma açısından katkı sunacaktır. İtalya ile ilişkilendirilmiş olmayı göstermenin malum yolu, kişinin içinde bulunduğu çevreye bu durumu 'sözlü' olarak aktarmasıdır. Ne var ki bunu göstermenin başka yolları da var. Yapımcıların çalgı etiketlerinde İtalyan dilini kullanmaları ya da Türkçe'nin yanı sıra İtalyanca'ya da yer vermeleri bu duruma bir örnektir.

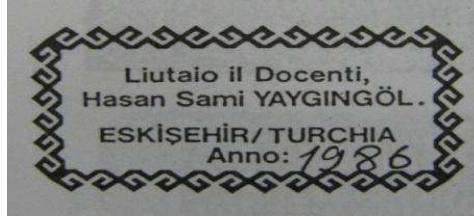


Foto 1. Hasan Sami Yaygingöl etiket örneği

Etikette adı geçen, Eskişehir Anadolu Üniversitesinde keman yapım bölümünün kurucusu ve seksenli yıllarda kasabayı ziyaret ederek Türkiye keman yapımıcıları çevresinde İtalya ve Cremona normlarının yerleştirilmesine ilişkin girişimi başlatan ilk kişidir. Yaygingöl'ün, etiketinde meslek adı ve unvanı için 'doçent keman yapımıcısı' anlamına gelen İtalyanca Liutaio il Doçenti, çalıştığı şehir için Türkçe karakterlerle 'Eskişehir', ülke adı için tekrar İtalyanca olarak Turchia, kemanın yapım tarihi içinse 'yıl' anlamına gelen anno'yu kullandığı, etiketin çevre dekorasyonunda da Anadolu motiflerinden yararlandığı görülmektedir. Etiketinin tasarımı ve iki yönlü göndermesi olan bu dil, kişinin İtalya ile ilişkilendirilmiş bir Türk yapımıcısı olduğu fikrini akla getirmekte ve 'İtalya' otantisitesini kullandığını düşündürmektedir. Aşağıda sunulan diğer örnek de konu bağlamına yerleşen benzer bir özellik taşımaktadır. Kendisi ile yapılan görüşmede Özen, İtalyan ekolü ile çalıştığı için etiketlerinde de bu dili kullanmayı tercih ettiğini ve bu durumu 'stil' ile ilişkili bir unsur olarak gördüğünü aktarmıştır. Görüşme kişisine göre Türkçe isimler bu meslekte keman yapımıcıları açısından pazarlamayla ilgili çeşitli zorluklara yol açmakta, Avrupa'da ortaya çıkan ve gelişimini orada tamamlayan bir çalgı olarak keman için yabancı yapımıcı isimler daha iyi tınlamakta ve çalıcılar açısından daha güven verici olmaktadır.



Foto 2. Cengiz Özen etiket görüntüsü

Benzer gerekçelerle söz konusu mesleki faaliyeti yapmak üzere Cremona'ya yerleşen kimi İtalyan olmayan keman yapımcılarının yeni bir İtalyan ismi seçmeyi tercih ettiklerini de görmek olasıdır. Ne var ki önceki örneklerde görülen İtalya ile ilişkilendirilmiş olmayı göstermek ya da başka bir deyişle İtalya otantisitesini kullanmaktan farklı olarak 'İtalyanlaşmak', kişinin kendi kimliği ile ilgili somut bir değişikliğe gittiğini anlatmakta, bu durumda kişi, bir İtalyan keman yapımcısı olarak tanınmanın tüm ayrıcalıklarından istifade etmeyi ya da İtalyan olmayan bir keman yapımcısı olarak tanınmanın güçlüklerini bertaraf etmeyi amaçlamaktadır.

Kasabada atölyesi bulunan Rhee H.S. bu çerçeveye yerleşen bir örnektir. Güney Koreli olan yapımcı, 'Pietro' şeklinde bir ön ad kullandığını ve bunu, isminin yabancılarca daha kolay telaffuz edilmesi amacıyla yaptığını kendisi ile yapılan görüşmede belirtmiştir. Bu çerçevede verilecek bir diğer örnek de Istvan Conia'dır. Macar asıllı olan Conia, 1968 yılında Cremona'ya yerleşip okulda öğrenci olmuş ve bu süreçte zamanın önemli hocaları ile çalışmıştır. Mezuniyetinden sonra uzun yıllar okulda kendisi de hocalık yaparak atölye derslerini yürüten Conia, ardından kasabada özel atölyesini açar ve serbest çalışan bir keman yapımcısı olarak mesleki yaşamına devam eder. Halen oğlu ile birlikte çalışmalarına devam eden Conia, meslek yaşamında elde ettiği başarılarının yanında babasının da aynı işle uğraşmış ve 'aynı adı' taşıyan bir usta olmasının da etkisiyle bugün dünyaca tanınan bir usta durumundadır. Ne var ki onu hemen herkes, kendisi öyle tercih ettiği için 'Istvan' yerine İtalyanların daha kolay telaffuz edebilmesi için 'Stefano' adı ile anmaktadır. Bununla birlikte ailenin üçüncü kuşak yapımcısı olan torun Conia da 'Stefano' adına sahiptir. Ne var ki torun Conia, babası ya da dedesi ile karıştırılmamak üzere 'genç' anlamına gelen 'il giovane' ekini almıştır. Pazarlama ile ilgili bu isim sıkıntısı Cremona'daki birçok yabancı ve genç öğrenci için geçerlidir. Önceden atölye deneyimi edinmiş durumda olan ya da yetenekleri nedeniyle mezuniyet öncesinde çalgı üretmeye başlayan ve bunları harçlık çıkarma ya da kimi zaman ülkeye dönüş bileti temin etme aracı olarak kullanmaya ihtiyaç duyan birçok öğrenci, Cremona keman yapım pratiğinin yerleşik normları düşünüldüğünde işçilik özellikleri açısından aslında neredeyse kusursuz çalgılar üretmektedir. Ne var ki öğrenciler bu çalgıları kendi etiketleri ile satamamakta, bunun yerine pazarlama gücü açısından kendilerine göre çok daha iyi konumda olan belirli atölyelere, içlerine etiket koymaksızın düşük fiyatlarla satmayı tercih etmektedir. Söz konusu çalgılar, satın alan usta tarafından etiketlenir ve dünyanın uzak köşelerinde satışa sunulurlar. Ustalar elbette bu çalgıları kendi isimleri ile etiketlendirmektedir. Ne var ki çalgı, sahip olduğu biçimsel özellikler açısından ustaya uzak durumdaysa genelde başvurulacak çözüm, Koreli, Japon, Tayvanlı ya da Çinli öğrencinin yaptığı çalgıya İtalyan öğrencinin adının konması olur. Bununla birlikte herhangi bir İtalyanca isim kullanarak etiket hazırlamak da ayrı bir çözümdür ve gerek alan çalışması boyunca gerekse kasabaya yapılan önceki ziyaretler süresince bu duruma ilişkin birçok örnekle karşılaşmıştır.

7. TUTTO AL MANO ! HEPSİ ELLE

'El yapımı' ne demektir? üretim sürecinde hiçbir araç gerecin kullanılmadığı, üretimin sadece el ve parmaklar yardımı ile gerçekleştirildiği anlamına mı gelmektedir? Böyle değil de belirli gereçlerin kullanımı söz konusuysa bu tanım niye vardır? Ya da ona niye gerek duyulmaktadır? Buna göre bir ürün ya da belirli ürünler ilk olarak ne zaman el yapımı olarak tanımlanmış ya da bu tanıma ilk olarak ne zaman gerek duyulmuştur? Bu, elbette tanımlanan şeyin 'özel' bir durumu ifade etmesi ile ilgilidir. Bir şeyin tanımlanması için gerekli ön koşulun, diğerlerinden 'farklılık' içermesi olduğu düşünüldüğünde söz konusu tanımın, 'farklı' üretim biçimlerinin ortaya çıkması ile ilgili olduğu akla gelir. Yapılacak kısa bir tarihsel inceleme ile bu akıl yürütme işini doğrulayacak şekilde endüstri devrimi ile birlikte gelen fabrika işçiliği ve seri üretim koşullarının işçi sınıfı üzerinde yarattığı görülen olumsuz koşulların ve söz konusu mevzi kaybının 'el yapımı' ürünlerin pazarlanmasına ilişkin yeni stratejiler yaratarak giderilmeye çalışıldığı görülebilir. Cremona'lı keman yapımcıları çevresinde yapılan alan çalışması ve bu süreçte gerçekleştirilen görüşmelerde istisnasız tüm görüşme kişilerinin kemanlarının el yapımı olduğunu 'önemle' dile getirdiği görülmüştür. Yapım sürecinde iş yükünü hafifletecek ya da daha hızlı çalışmaya imkân verecek herhangi bir elektrikli/motorlu aletin kullanılmadığı, ya da 'söylemin' bu yönde olduğu ve bu durumun geleneksel metotların takibi ile ilişkilendirildiği görülmüştür. Kullanılan aletlerin tıpkı bundan 300 sene önce yaşamış olan eski keman yapım ustalarının da kullandığı 'geleneksel' keman yapımcılığı için yeterli olan oyma kaşığı,

bıçak, sistire ve rende gibi belirli el aletleri olduğu hemen tüm görüşme kişileri tarafından 'önemle' belirtilmiştir. Görüşme kişilerine göre keman yapımında makine kullanımı, yapımıcının kendini işin içine katmasına engel olmakta, bireysel/karakter özelliklerinin ortadan kalkmasına sebep olmakta, kemanları birbirine benzer kılmakta ve aynılaştırmaktadır. Dolayısı ile üretimde bulunan kişiyi etkisiz kılan veya bu etkiyi önemsizleştiren ve her zaman yapımıcıyı devre dışı bırakma potansiyeli taşıyan tehlikeli bir faktör olarak makine kullanımı, keman yapımıcıları tarafından hoş görülmemektedir. Makineler mümkün olduğunca bu işin dışında tutulmalıdırlar. Ne var ki şerit testere, matkap ya da planya gibi büyük aletler bu kapsam dışında tutulabilirler. Yapımıcıların bu aletleri kullanılmasında herhangi bir sakınca görülmemektedir.

Buna ek olarak geleneksel metodların takibi konusunda pek de istekli olmayan ya da elektrikli aletler yardımı ile çok daha kısa sürelerde bitirilebilmesi mümkün olan keman yapımındaki çeşitli iş aşamalarının belirli el aletleri kullanmak gibi bir kısıtlama nedeni ile bazen saatler ya da günlerce sürdüğünden yakınan ve bu iş yüküne girmeyi anlamlı bulmayan bazı genç yapımıcıların, söz konusu durumu hicvetmek üzere hepsi elle! tutto al mano! Şeklinde kendi aralarında şakalaştıkları da bilinmektedir.

Alan çalışmasında yapımıcıların bireysel özelliklerini vurgulamalarına ve bunu üretim prensiplerinde kullanmalarına ilişkin çeşitli görsel örneklerle karşılaşmıştır. Bunlardan biri Pietro Rhee isimli keman yapımıcısıdır. Rhee, kendisi ile yapılan görüşmede kemanlarının üretiminde makine bir yana zımpara dahi kullanmadığını, bu nedenle keman, viyola ya da viyolonsel, tüm çalgıların dışı/iç yüzeylerinde ince bıçak, oyma kaşığı ve sistire darbelerinin görülebileceğini belirtmiştir.



Foto 3. Pietro Rhee'ye ait kemanın sap detayı

Görüşme kişilerinden Stefano Conia, alanda bulunulan süre içerisinde yapımı Massimo Negroni atölyesinde tamamlanan tarafımdan yapılmış kemana incelerken, etikette kullanılan bilgisayar yazısını eleştirerek, 'Stradivari etiketlerini elle yazmaktaydı' şeklinde bir yorumda bulunmuştur. Yapımıcılar 'Bir yılda ürettikleri keman sayısının ne olduğu?' sorusuna, 'oldukça az' ürettiklerinden söz ederek başlamakta ve bu sayının senede ortalama 6, 7 ya da en fazla 8, 9 olduğu şeklinde cevap vermektedirler. Bununla birlikte görüşme kişileri her kemanla birebir kendilerinin ilgilendiklerinden, aynı anda birden çok çalgının yapımına birlikte başlamak yerine bir çalgının tüm yapım süreçlerini tamamlamayı ve ondan sonra diğer bir çalgının yapımına başlamayı tercih ettiklerinden söz etmişlerdir. Bu durum, yapımıcıların makine kullanmama ve bireysel üretimin yöntemlerinin tercih edilmemesi durumunda bile 'seri üretim' koşulları ya da onu andırarak çalışma şekillerinden uzak durmayı tercih ettiklerini göstermektedir. Öyle ki bazı yapımıcıların eskiden olmayan bir uygulamayla, alıcı tarafından istenmesi durumunda, başka yeni bir çalgının imal edilmesinde de kullanılabileceği halde sipariş edilen kemana, yapım sürecinde kullandıkları kalıp ve şablonları ile birlikte teslim etmeye başladıkları görülmüştür.

Yapımıcılar ağaç işleri ile ilgili aşamalarda olduğu gibi çalgıların cilalama aşamalarında da günümüzün sentetik ya da selülozik temelli çabuk kuruyan ve uygulaması oldukça kolay olan verniklerinin yerine, eskiden kullanılmakta olduğu bilinen ve günümüz malzemelerine göre uygulaması çok daha zahmetli olan ve kuruması oldukça zaman alan çeşitli malzemeleri tercih etmekte, uygulamayı ise fırça kullanarak yapmaktadırlar. Ne var ki cilanın kuruması için gereken uzun sürenin yarattığı elverişsiz durum, içine UV ışık yayan florasan lambaların döşendiği özel cila kurutma kabinlerinin yardımı ile ortadan kaldırılmaktadır. Aynı zamanda bu kabinler söz konusu aşama öncesinde cilalamaya hazır duruma getirilmiş çalgıların bronzlaştırılmasında da kullanılmaktadırlar. Eski uygulama bu iş için güneş ışığını kullanmayı ve uzun bir bekleme süresini göze almayı gerekli kılsa da yapımı henüz bitmiş kurutma kabinlerinde bekletilen bir çalgı, ortalama bir haftalık süre sonunda iki ila dört sene güneş ışığına maruz kalmış gibi bronzlaşabilmekte, belirli kimyasalların kullanımı söz konusu ise bu süre iki güne kadar inebilmektedir. Bu durum pek çok müzikal uyanış akımının anti-teknolojik tutum sergilerken aynı zamanda,

mikrofon, kayıt cihazı gibi teknolojileri, dirilişin propagandasını yapmak ve onun yayılmasını sağlamak amacıyla kullanmalarına benzetmek mümkündür (Livingston, 1999: 66-85). Tüm yapımcıların kemanlarının 'elle' ve yalnız kendileri tarafından yapıldığının bir teminatı olarak sertifika düzenlemekte oldukları görülmüştür. Hemen tüm yapımcılar çalgının kendi fotoğraflarının ve yapımcı tarafından imzalanmış bir etiket örneğinin de bulunduğu bu sertifikayı kemanla birlikte alıcıya teslim etmektedirler. Söz konusu sertifikada üretimi tamamlanmış olan çalgının belirli ölçüleri, yapımında kullanılan ağacın ve cila malzemesinin özelliği, yapım tarihi bilgileri, çalgının bunun dışında kalan belirleyici özellikleri ile birlikte yapımcının onay ve imzası da bulunmaktadır. Bununla birlikte bazı çalgıların içine, yapımcıya ait etiketin yanı sıra sıcak mühür de uygulandığı görülmüştür. Mühürler genellikle çalgıların alt tablalarına ya da çalgının üst ya da alt tablalarını açmaksızın ulaşılması zor olan yanlık içleri gibi bölgelere ve eşik üstlerine uygulanmaktadır. Sıcak mührünün ve sertifikasının kopyalanması durumunda kemanının kendisine ait olup olmadığından nasıl emin olabileceği sorulan Andrea Schudtz, ilk önce kendine özgü işçilik özelliklerinin çözüm olabileceğinden bahseder ve kendi ürettiği çalgıyı her zaman tanıyacağını belirtir. Ancak bununla birlikte çalgının gizli bir bölümünde kullandığı seri numarasından bahsetmiş, ürettiği tüm çalgıların seri numaralarının kendisinde de olduğundan söz etmiştir. Kemanın 'ustası' tarafından üretildiğine ilişkin bir teminatın sağlanmasına yönelik tüm bu uygulamalar aynı zamanda kuvvetli bir sahteciliğin de olduğunu düşündürmektedir. Bu durumun önüne geçmek ve keman almak için kasabayı ziyaret eden çalıcılara 'kalite' ve üretim özelliklerine ilişkin teminat olmak ve keman yapımcılarının faaliyetlerini bu bağlamda düzenlemek amacıyla Cremona Keman ve Arş Yapımcıları Meslek Odası üye olanlar için ayrı bir sertifika daha düzenlemektedir. Bu belge, her yapımcının kendi görsel tercihinine göre hazırlayıp verebileceği özel sertifikaların dışında, yalnızca meslek odasına kayıtlı olan, kemanlarının eski yöntemlerle ve kendisi tarafından yapılmakta olduğunu garanti eden, bu bağlamda meslek odasının, atölyesinde yapacağı tüm denetim ve kontrolleri kabul eden yapımcılar tarafından verilmektedir. Sonuç olarak üretimde bulunan kişinin elde ettiği ekonomik ve sosyal faydayı olumsuz yönde etkileyen, onu etkisizleştiren, önemsizleştiren bazen de tümüyle devre dışı kalması gibi potansiyel bir tehlike taşıyan makine kullanımının, Cremona keman yapımcıları tarafından söz konusu pratiğin en azından söylemsel açıdan dışında tutulmakta olduğu ve 'el yapımı'na ilişkin kuvvetli otantisitenin yaygın şekilde kullanıldığı görülmektedir.

8. DOĞAL MALZEME KULLANIMI

Yapılan görüşmelerde ortaya çıkan bir başka otantiklik tutumu da malzeme kullanımına ilişkin tercihlerle ilgilidir. Buna göre istisnasız tüm görüşme kişileri yapım sürecinde ahşap malzemenin yerini bir başka malzemenin alamayacağını dile getirmektedirler. Karbonfiber, plastik ya da ahşapla karışımli olarak kullanılacak herhangi bir başka malzemenin, daha kolay işlenmesi ve akustik sonuçlar açısından daha iyi netice vermesi, keman yapımcılarını ilgilendirmemekte, görüşme yapılan yapımcılar ağacın yaşayan, canlı bir malzeme olduğundan, bu durumun da yapılan işi daha değerli kıldığından söz etmektedirler. Görüşme kişilerinin ahşap malzeme kullanımını tercih etme sebebi olarak gösterdikleri bir başka etken de malzemenin homojen olmayan yapısı nedeniyle her yeni çalgıda yeni bir tını yakalama şansı doğurduğu olmuştur. Alt tabla, üst tabla, yanlıklar ve sap gibi çalgının tüm bölümlerinin ahşap olmasının ve çalgının her zaman farklı öz tınıya sahip bu parçaların birleşimleri ile oluşturulmasının getirdiği sonuç, yapımcının her zaman farklı armonik özelliklere sahip, yeni bir çalgı ortaya çıkarma şansına sahip olmasıdır.

Doğal malzeme kullanımına ilişkin tercihin cilalama aşamasında kullanılan malzemeler için de geçerli olduğu, yapımcıların daha kolay kuruyan ve iş aşamalarında daha kolay çalışılabilen yapay ürünler yerine, doğal malzeme kullanımına vurgu yaparak çeşitli reçineler ve kökboylarını tercih ettikleri görülmüştür. Bununla birlikte yapımcılar söz konusu malzemeleri bir araya getirme ve cilanın hazırlanması işini de atölye imkânlarında kendileri yapmakta, doğal malzeme kullanılarak yapılmış olsa da hazır ürünleri tercih etmemektedirler. Cremona keman yapım pratiğinde otantiklik tutumlarından biri olarak doğal malzeme kullanımına ilişkin davranışın bu tez çalışmasının araştırma modelinde ortaya konulan varsayım davranışlar gözetildiğinde endüstrileşme öncesi kültürel alanın özelliklerine işaret eder nitelikte olduğu ortaya çıkmaktadır. Esasen keman yapımcıları tıpkı 'el yapımı' ile ilgili tutumlarında olduğu gibi üretimde bulunan kişinin elde ettiği ekonomik faydayı olumsuz yönde etkileyen, önemsizleştiren ya da tamamıyla devre dışı itilmesi gibi bir risk içeren yapay malzeme kullanımını, zanaatkâr uyanışlarının da öngördüğü şekilde söz konusu pratiğin dışında tutma tercihinde olduklarını göstermektedirler.

9. AİLE ATÖLYESİNE SAHİP OLMAK

Kasabadaki atölyelerin hemen hepsi mesleği aileden devralan değil, keman yapım onarımcılığına kendi ilgileri ya da diğer nedenlerle sonradan yönelen kişiler tarafından işletilmektedir. Ne var ki bu durum aile atölyesine sahip olmanın bir değer olarak görülmediği ya da söz konusu durumda olan kişilerin bu durumu bir otantiklik işaretleyicisi olarak kullanmadıkları anlamına gelmez. Buna göre kasabada atölye elemanlarının aile üyelerinden oluştuğu üç işletme bulunmaktadır. Bunlardan biri Morassi Ailesi'ne ait

atölyedir. Atölye, ailenin büyüğü ve bugün Cremona'nın yaşayan en önemli ustalarından biri olarak görülen Gio Batta Morassi ile birlikte oğul Simeone Morassi ve kuzen Giovanni Morassi tarafından işletilmektedir. Aile atölyesinin ürünlerinin pazarlandığı Asya ülkelerinde de bu durumun değer içeren bir unsur olarak kullanıldığını görmek mümkündür.

Bissolotti Ailesinin atölyesi kasabanın diğer aile işletmesidir. Baba Francesco Mario Bissolotti ve Marco Vinicio, Maurizio, Vincenzo ile Tiziano Bissolotti isimli dört oğul tarafından çalıştırılmakta olan söz konusu işletme ve ürünleri de Morassi ailesi gibi bu özellikleri ile öne çıkmaktadırlar. Kasabadaki aile atölyelerinin üçüncüsü Conia Ailesi'ne aittir. Kökeni Macaristan'a dayanan ailenin Stefano Conia adlı üyesi, meslek hayatını Macaristan'da sürdüren ve tamamlanayan aile mesleğinin kurucusu Istvan Conia'nın oğludur. Stefano Conia bugün Cremona'da aynı ismi taşıyan oğlu ile birlikte keman yapımıcılığı mesleğini devam ettirmektedir. Usta kendisi ile yapılan görüşmede bu mesleği bir aile geleneği olarak sürdürmenin kendilerini kasabadaki diğer yapımıcılardan üstün kıldığını belirtmiş, oğlunun, babasının ve hatta Macaristan'da kalan aile üyelerinden de bazılarının bu işle uğraştıklarını söyleyerek ailesini Amati ve Stradivari gibi eski Cremona Aileleri'ne benzetmiş ve bu durumun mesleki tecrübenin aktarımı açısından önemine işaret etmiştir

10. MESLEK SIRLARINA SAHİP OLMAK

Alan çalışmasında yapılan görüşme ve gözlemlerle keman yapımıcıları arasında var olan önemli bir otantiklik işaretleyicisinin de 'mesleki sırlara sahip olmak' ya da 'sahipmiş gibi görünmek' olduğu ortaya çıkmaktadır. Buna göre görüşme kişilerinin büyük kısmı mesleki sırlara sahip olduğundan 'söz etmektedir'. Sırrın paylaşılacak olması söyleme bağlı kalmayı zorunlu kılsa da söz konusu durum çalışma için sıkıntı doğurmaz. Çünkü bu noktada görülmeye çalışılan, yapımıcıların gerçekte özel sırlara sahip olup olmadıkları ya da bu sırların ne oldukları değil, görüşme kişilerinin söyleme ilişkin tercihlerinin 'ne yönde' olduğunun görülmesidir. Görüşme kişileri sahip oldukları sırların atölye dışına aktarılmadığından, bunun için atölye çalışanı olmak gerektiğinden ya da bazı sırların atölyede bulunan diğer kişilerle de paylaşılmadığından söz etmektedirler. Bununla birlikte konuya ilişkin cevap istisnasız değildir. Az sayıda olsalar da kimi yapımıcılar meslekte sır olmadığından, başarı için yalnızca çalışmak ve sabır göstermek gerektiğinden söz etmektedirler. Ne var ki meslekte sır olmadığını söyleyen yapımıcılar da dâhil olmak üzere görüşme kişilerinin 'hiç biri' patentle koruma altına alınmış özel bir buluştan bahsetmemektedir. Kendisine danışanları hiçbir zaman geri çevirmese ve bilgilerini paylaşma konusunda her zaman istekli görünse bile Negroni atölyesinde de paylaşımın sınırsız olmadığı ve ustanın bildiklerini her kişi ile aynı şekilde paylaşmadığı gözlemlenmiştir. Bu duruma ek olarak usta, keman yapımı ve cilalamaya ilişkin okulda öğretmekte olduğu kimi yöntemleri özel atölyesinde takip etmemektedir. Ayrıca, atölyesine kabul ettiği kişilere, kendisine ait bu özel bilgiyi başkalarına açıklanmamasını önererek sunmaktadır. Ne var ki Negroni Usta, keman yapımıcıları çevresinde sıklıkla konu edilen 'Stradivari'nin sırları' konusunda söz konusu sırrın peşine düşen ya da kamunun ilgisini bu yöne çekmek isteyen kesimle aynı görüşte değildir. O'na göre bugün ulaşılamayan, meslek sırları değil, esasen Cremona'nın endüstrileşme nedeniyle hızla kaybolan ve eski dönemin ustalarının çoğunun sahip olduğu eski zanaat bilgi ve yöntemleridir. Bu durumun ustaya göre önemli bir kanıtı 18. yy.'dan kalma bazı mobilyaların üzerinde bulunan cilanın incelenmesi sonucunda A. Stradivari'nin kemanlarında kullanmış olduğu cila ile aynı özellikte olduklarının görülmüş olmasıdır. Usta Negroni'nin açıklaması makûl görünse de bugün sır olgusunun keman yapımıcıları çevresinde varlık ve önemini sürdürmekte olduğu ve A. Stradivari'nin bu durumla ilişkili olarak ön planda tutulduğu görülmektedir. Keman yapımı ya da cilalama yöntemlerinin anlatıldığı kitap ve araştırma yazılarında kullanılan başlıklar ya da süreli yayınlarda yer verilen çeşitli başlıklar bu durumun görünürlük kazandığı alanlardır.

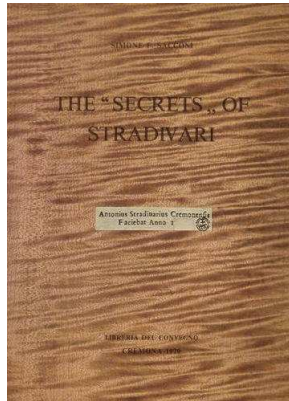


Foto 4. The Secrets Of Stradivari simli kitabın kapak görünümü.

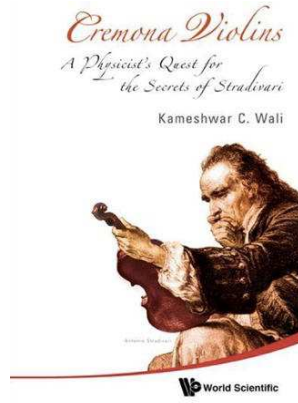


Foto 5. Cremona Viols A Physicist's Quest for the Secrets of Stradivari isimli kitabın kapak görünümü.

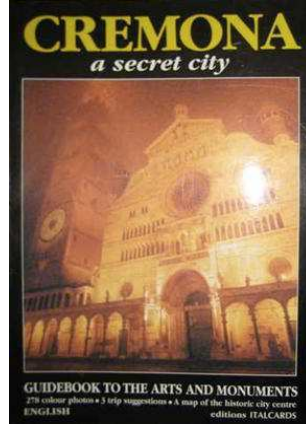


Foto 6. Cremona A Secret City isimli kitabın kapak görünümü.

Yayınların bu şekilde isimlendirilmesi Cremona ve Stradivari bağlamında sır konusuna ilgi duyulduğunun bir göstergesidir. Peki, bu ilginin sebebi nedir ya da söz konusu söyleme neden ihtiyaç duyulmaktadır? Güvenç, ilkel ya da çağdaş olsun, insanoğlunun kendini 'ötekilerden' ayırmak için bulduğu araçların ve kurduğu örgütlerin sayılamayacak kadar çeşitli olduğundan söz eder (Güvenç, 2005: 223). Levi-Strauss bu durumun biyo-psikolojik ya da yapısal/evrensel sebeplerinden biri olarak 'ben ve ötekiler' kavramından söz etmektedir (Aktaran Güvenç, 2005: 223). Güvenç'e göre insanın kendini bir simge ve simgeler sistemi ile özdeşleştirme eğiliminin en belirgin örneklerinden biri, ilkel toplumlardaki kültürdenekleri ve çağdaş toplumlardaki gizli ya da yarı gizli derneklerdir. Herkese açık olmayan bu derneklerin bir 'sırrı' olduğuna inanılmaktadır. Bu sır, dernekler tarafından yalanlanmakta, ne var ki söz konusu inkâr inandırıcılık teşkil etmemektedir. Çünkü akla gelen ilk soru, sırrı olmayan bir derneğin neden herkese açık olmadığıdır. Bununla birlikte derneğin herkese açık olması demek, varoluş sebebini yitirmesi demektir. İşte derneklerin en büyük sırrı budur. Fromm'a göre, dernek üyelerini bir arada tutan tek amaç, bilinçaltında yatan herkesten farklı, belki de üstün olmak gereksinimidir (Fromm, 1973: ?). Zarccone, masonlar, carbonarolar ya da sufiler olsun, gizli cemiyetlerin tümünün odak noktasında sır olgusunun var olduğundan bahsetmektedir (Zarccone, 2011, 9). Doğudaki masonik ya da paramasonik örgütlenmelerin köşe taşı olan sır, bir disciplina arcani sır disiplini olarak antikçağın mysteria'lı kültürlerinden compagnonnage/companionship kompanyonaj örgütlenmelerine ve masonluğa kadar batıdaki ezoterik akımlar tarihinin değişmez bir ögesidir. Gizli ve kapalı cemiyetler olmamakla birlikte fütüvvet ve müslüman loncalar da kelimelerle ifade edilemeyen türde sırlarla birlikte genellikle bazı başka sırlara sahiptirler. Zarccone kelimelerle ifade edilemeyen sırların tasavvuftan miras alındığını dile getirirken loncaların sırra sahip olan ve onu koruyan tarikatlerle yakın bir benzerlik içerisinde olduğuna dikkat çekmektedir. Yazarın sözünü ettiği 'bazı başka' sırlar ise genç bir çırağın meslek sırlarını ustasından alıncaya kadar onun yanında kalması, ancak bundan sonra kendi işliğini açması âdetinde olduğu gibi çeşitli mesleklere ait teknik ve yöntemi içeren bilgi ile ilgilidir. Arslanoğlu tarafından Türkçeye çevrilmiş bir fütüvvetnamede dile getirilmiş sekiz maddelik bir kuralın bir maddesinde saklanması gereken sırlardan söz edilmektedir (Arslanoğlu, 1997: 59-61).

Bu açıdan bakıldığında atölyelere ya da kişilere has meslek sırlarının da tıpkı yukarıda sözü geçen tarikat ya da gizli birliklerdekine benzer bir işleve sahip olduğu düşünülebilir. Bir kültürel grup olarak Cremona keman yapımcıları çevresinde meslek sırları bütünleştirici olma ve kültürel gruba dâhil olan kişiyi ya da söz konusu insan topluluğunu diğerlerinden ayırmaya ve farklı kılmaya hizmet eden kimliksel bir unsur olarak kullanılmaktadır. Bununla birlikte atölyelerde var olan ya da 'var olduğu iddia edilen' sırlar, atölye ya da ustaların Cremona'daki diğer atölyelerden farklı olduklarını göstermenin bir aracı olarak da

kullanılmaktadırlar. Patente koruma altına almak yerine tercih edilen meslek sırrına sahip olmaya ilişkin söylem ya da otantiklik atıfları, bir yandan gelenekle ilişkilenebilir, diğer yandan da atölyelerin özgül yapılarının inşa edilmesine yarayan kimlik unsurları olarak öne çıkmaktadırlar.

11. KEMAN YAPIM ATÖLYELERİ

Kasabada atölyeler 'keman' olduğu kadar Cremona keman yapım pratiğinin otantisitesine ilişkin algının da eş zamanlı olarak inşa edildiği kültürel 'mikro' mekânlardır. Otantisitenin şekillenmesine etki eden diğer kategorilerle birlikte ustalar da kendi hâkimiyet alanları olarak görülebilecek bu mekânlarda inşaya katkıda bulunmakta, onun sürekli yenilenen yapı ve söyleminin oluşumunda rol oynamaktadırlar. Alan çalışması sürecinde görüldüğü üzere keman yapım atölyeleri ve bu mekânlarda söylemin oluşmasında etkide bulunan tüm bireyler (gerek usta gerekse onun yardımcısı konumunda olan diğer kişiler) zaman zaman farklı tutum, davranış ve yargı özellikleri sergileyebilmektedirler. Diğer deyişle otantisiteye ilişkin söylemin kişiden kişiye değiştiğini görmek mümkündür. Bununla birlikte bireyler arası farkların dışında otantisiteye ilişkin bu yargı ve tutumlar, 'atölyeden atölyeye' de değişebilmektedir. Bu durum, aslında otantisitenin inşa edildiği bu mekânların canlı ve dinamik yapısı hakkında fikir vermektedir. Diğer yandan bu durum, bazı yerleşik otantisitelerin olmadığı anlamına da gelmez. Analogik yaklaşımla otantisiteye ilişkin söylemi bir saat mekanizmasına benzetmek mümkündür; bütün dişliler çalışır, ancak bazı dişliler o kadar yavaş dönmektedirler ki sabit oldukları ve hiç değişmeyecekleri düşünülür. Yukarıda 'mikro' mekânlar olarak söz edilen bu dinamik birimler, aynı zamanda ortak söylemleri ya da büyük dişlilerin sayısı ve çapı oranında 'makro' bir yapı da oluşturmaktadır. Bu makro yapıya ait mekânın ilk bakışta lutiye atölyelerinin sıkça bulunduğu bir sokak ya da Cremona olabileceği akla gelse de bunlarla birlikte aslında onun İtalya'yı, ya da söylemin ulaştığı tüm kişileri ve söylemin paylaşıldığı bütün kültürel mekânları kapsayan büyük bir iletişim ağı olduğunu söylemek mümkündür. Bu mekân coğrafi açıdan büyüdükçe dişlilerin çapı da büyümekte, dönme hızları ise azalmaktadır. Bununla birlikte onların ne yönde döndüklerini ve otantisiteye ilişkin söylemi etkileyen öznal/yerel unsurların neler olduğunu anlamak da güçleşir. Merkez çeper arasındaki bu karışık ilişkinin doğası sonucu bazen büyük dişlilerin küçük dişlilerden hızlı çalıştığını görmek de mümkündür. Yani merkezden kültürel olarak uzak olduğu söylenebilecek başka bir alanda otantisiteyi etkileyen söylem ve ona ilişkin tutum, yerel özellikler ve ihtiyaçlar nedeniyle farklı bir yönde ve hızda değişebilmektedir.

Bu bağlamda gittikçe karışıklaşan ve incelenmesi zorlaşan bu ilişkinin doğasını açıklamaya yönelik olarak Hoerburger ve Nahacevsky'nin (Nahacevsky, 2001: 17-28) öne sürdüğü teorik önerme ve 'yansılama' hakkındaki kavramlaştırma girişimi hatırlanabilir. Bu durumda söz konusu teorik yaklaşımı Cremona keman yapım 'geleneklerinin' yeniden uyandırılmasına ilişkin müdahaleye uyarlamak ve onun bir ikinci var oluş olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte dans geleneklerinin değişim süreçlerinin anlaşılmasında kullanıldığı gibi değişim çizgisi üzerinde ufak ya da büyük kırılmalar oluşturabilen her yeni bağlam yeni bir varoluş olarak görülebilir. Dolayısıyla keman üretimine ilişkin yeni bağlamın ortaya çıkmasına olanak sağlayan 'her yeni ortam', 'her usta' ya da 'her atölye', yansıma düzeyleri ve değişim yönleri farklı olabilen yeni var oluşlar yaratma potansiyeli taşımaktadır. Bu açıdan bakıldığında çalgı üretimi ya da satışı yapılan yerler oldukları kadar atölyelerin, söz konusu pratiğin otantisitelerine ilişkin algının da eş zamanlı olarak inşa edildiği, ona ilişkin söylemin yön bulduğu kültürel mekânlar olduğu fikri önem kazanmaktadır. Her atölye küçük bir dişli ya da yansılama ortamı olarak görülebilir. Atölyeler çalıcının çalgı yapımcısı ile kurduğu bağı kuvvetlendiren ve belirli bir kültürel bağlam içerisinde olmakla ilgili çeşitli referans noktaları ve anlam kalıplarını iletme aracılığı eden ve görünürlük kazandıran mekânlardır. Bununla birlikte bu mekânlar söz konusu referans kalıplarının da tıpkı çalgı yapımında kullanılan kalıplar ve el aletleri gibi kullanıldığı kültürel alanlardır.

12. KEMAN YAPIM ATÖLYELERİNİN FİZİKİ ÖZELLİKLERİ

Kasabada atölyelerin dağılımı herhangi bir bölgede yoğunlaşmamakta, bir ya da birkaç sokak ile sınırlı kalmayıp kasabanın geneline yayılır durumdadır. Dağılım, yerleşimle doğru orantılı şekilde kasabanın merkezinden dış sınırlara doğru devam ederken yoğunluk görülen bazı sokakların olduğu görülmektedir. Cremona'daki çok sayıda atölyenin girişi, ev amaçlı kullanılan bir binanın içinde yer aldığı için, ana cadde ya da sokağa açılan büyük ahşap kapının arkasında kalmaktadır. Çoğu zaman bu kapının ardında bir avlu ve bu avluya bakan bina sakinlerinin balkon ya da pencereleri bulunur. Bu yönüyle keman üretimi ile adını duyurmuş bir kasaba olarak Cremona, çalgı almaya ya da ünlü atölyelerini görmeye ilk kez gelen birini hayal kırıklığına uğratabilir. Ne var ki kapı önlerinde bulunan zillerde birçok tanınmış lutiye'nin adının yer aldığını görmek, kişiyi bu sessiz görünümün ardında yatan faaliyetin mahiyeti hakkında tahminde bulunmaya sevk eder. Bazen birkaç keman yapımcısının bazen de bir keman yapımcısı ile bir yay yapımcısının isminin aynı zil panelinde olduğunu görmek bile mümkündür. Bu eski binaların tahta kapılarının boyutları hakkında söylenen, tarımsal üretim ve İtalya geneline oranla yüksek geliri ile de öne çıkan bir yerleşim yeri olarak Cremona'da yaşayan birçok eski varlıklı ailenin, gerektiğinde at ya da at

arabası ile avluya kadar geçebilmelerine imkân verecek ölçülerde düşünülmüş oldukları şeklindedir. Ne var ki artık yaygın şekilde kullanılmayan bir ulaşım aracı olan at ve at arabalarının yerini günümüzde motorlu taşıtlar almıştır. Bu nedenle günümüzde kapıların yaya geçişinin yanında garaj girişi olarak da kullanıldıklarını görmek mümkündür. Kullanım amaçları ya da boyutları ne olursa olsun kapılar, içerideki ortamı dışarıdan görmeyi imkânsız kılan ve içeridekilere ulaşmayı güçleştiren geçiş noktalarıdır. Peki, bu durum, amacı elbette müşteri bulmak ve ürettiğini en iyi fiyatla ve en kısa zamanda pazarlamak isteyen bir ticarethnenin kuruluş amacı ile çelişmez mi? İlk bakışta öyle gibi görünmektedir. Ancak kesinliğinden söz etmek güç görünse de bu kapılar atölyelerin işleyişine olumsuz etki etmezler. Çünkü üretimin vitrini ve kapısı sokağa açılan bir dükkân yerine eski bir apartman dairesinde sürdürülüyor olması, sanayileşme öncesindeki en yaygın üretim tipi olarak 'ev tipi' üretim tarzının kasabada halen devam ettiği fikrini uyandırmaktadır. Alan çalışması süresince atölyelerin genelde üç bölümden oluştuğu görülmüştür. Elbette bu durum işletme sahibinin kişisel tercihi ya da ekonomik koşullarına bağlı olarak atölyenin toplam alanı nispetinde değişebilmektedir. Bölümlerden biri, dışarıdan gelenin kabul edildiği, çoğu zaman çalgı almaya ya da denemeye gelen kişinin ihtiyaç duyacağı kullanma göre dekore edilmiş, bitmiş çalgılarla birlikte dekoratif unsurların da sergilendiği bir giriş bölümüdür. Gerek caddeye bakan büyük tahta kapılarda gerekse iç kapılarda, aynı zamanda lutiye aletleri ve sarf malzemeleri de satan iş sahiplerinin mekânlarının dışında, tabelalarda ya da kapı üstlerinde 'firma adı' görülmez. Zira bu atölyeler birden çok kişinin ortaklaşa kurduğu şirketler tarafından değil, ustaların kendilerinin kurduğu ve yanlarında kimi zaman çok az sayıda insanın kimi zamansa kimsenin çalışmadığı mikro ölçekli işletmelerdir. Bu nedenle genelde görülen 'usta' keman yapımcısının adı ve soyadının yer aldığı minik tanıtım levhaları ya da kapı üstünde bulunan yazılardır. Bunlara ek olarak kasabada, ayrı bir girişi bulunmayan ve kapısı direk sokağa açılan dükkân şeklinde tasarlanmış atölyeler olduğunu görmek de mümkündür. Bu atölyelerin keman yapımında kullanılan geleneksel el aletleri, cila hazırlamada kullanılan cam ölçekler ve rötüş fırçaları, antika objeler ya da kimi zaman yarı tamamlanmış çalgı bölümleri kullanılarak dekore edilmiş vitrinlere sahip oldukları gözlemlenmiştir. Giriş bölümlerinde sergilenen diğer şey de ustanın önceki yıllarda elde etmiş olduğu mesleki başarıları gösteren belgelerdir. Bunlar çoğunlukla özel sertifikalar, diplomalar, yarışma derecelerine ilişkin çeşitli belgeler ya da kazanılmış olan madalyalardan oluşurlar.



Foto 7. Stefano Conia atölyesinden bir görünüm.

Bununla birlikte varsa üzerlerinde kişiye özel notlar bulunan, ünlü çalıcılarla çekilmiş hatıra fotoğrafları da bu bölümde sergilenir. Elbette bu durumu daha çok meslekte belirli bir süreyi geride bırakmış ustaların atölyelerinde görmek mümkün olmuştur. Alan çalışmasında ziyaret edilen Stefano Conia atölyesi bu mekânlardan biridir.

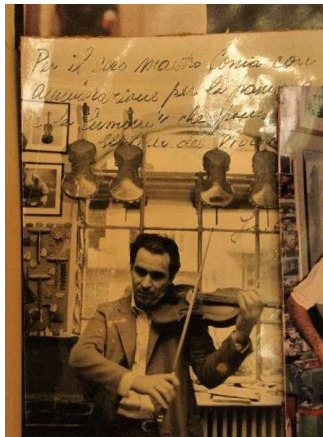


Foto 8. Stefano Conia atölyesi hatıra fotoğraflarından bir görünüm.

Atölyenin diğer bölümü çalgının ağaç işlerinin yapıldığı alandır. Bu bölümde ağaç işlerinde kullanılan genel el aletleri ile mesleğe özgü el aletlerinin bir arada asılı bulunduğu alet panoları ve çalışma

tezgâhları görülmektedir.



Foto 9. Stefano Conia atölyesinden bir görünüm.

Kimi atölyelerde bulunmayan üçüncü bölüm, cila işlerinin yapılabilmesi için ihtiyaç duyulan tozsuz bir ortamdır. Atölye olarak kullanılan alanın koşullarının uygun olmadığı durumlarda bu ortamın, çalgının ağaç işlerinin yapıldığı alanın bir bölümünde oluşturulduğu gözlemlenmiştir. Genelde uygun ışığın temin edilebilmesine olanak sağlayan bir ortam olarak pencere önleri kullanılmaktadır.

Birkaç ay ya da o yıl içerisinde yapımına başlanacak olan çalgıların iş aşamalarında kullanılması planlanan ağaçların da bu bölümlerde ya da çalgının ahşap işlerinin yapıldığı atölyenin içinde tutulduğu, bununla birlikte eğer varsa stoklanan ağaçlar için başka bir alan düşünüldüğü gözlemlenmiştir. Bu, kimi zaman oturulan dairede bu iş için ayrılmış bir oda ya da müstakil evin bahçesinde bulunan bir depo olur. Bununla birlikte özellikle genç lutyeler için yüklü ağaç stoklarından bahsetmek çoğu zaman güçtür. Keman yapımcıları ağaç kesme, frzeleme, delme, ya da kaba parçaları traşlanma amacıyla kullanılan çeşitli elektrikli marangoz aletlerini ne giriş, ne de çalgının genel ağaç işlerinin yapıldığı alanda bulundurmazlar. Elbette istisnai örnekler de vardır. Ne var ki alan çalışması süresince genel olarak gözlemlenen, bu aletlerin ya başka bir alanda tutulduğu ya da yapımcılarının bu aletlere sahip marangoz atölyelerinden veya meslektaşlarından yardım aldıkları olmuştur.

13. MESLEKİ ÖRGÜTLENMEDE ÇIRAKLIK, KALFALIK VE USTALIK

Ustalık, belirli bir mesleki yapı içerisinde hiyerarşik bakımdan 'üst' noktaya işaret eder. Kavram, söz konusu konumda bulunan kişinin, içinde bulunduğu mesleki pratiğin gerektirdiği çeşitli becerilere ve karşılaşılan mesleki sorunlara çözüm bulma yeterliliğine sahip olduğunun bir göstergesidir. Ustalık, usta marangoz, usta kemancı, usta silahşor ya da usta cerrah gibi örneklerden de anlaşılacağı gibi, genelde beceri gerektiren işler için kullanılır. Bu nedenle 'usta fizikçi' ya da 'usta tarihçi' gibi kullanımlara rastlanmaz. Mesleği öğrenme ve ustalaşma sürecinde kişi, üretim sürecinde karşılaşılabileceği sorunlara çözümler yaratmasını öğrenir. Bu süreç sonunda uygulamaya yönelik yeterliliği sağlayabilirse, içinde bulunduğu mesleki örgüt tarafından, 'usta' olarak tanınır ve ilan edilir. Ne var ki ustalık, sadece beceri ve mesleki pratik ile ilgili yeterliliklerden ibaret değildir. Aynı zamanda kişinin ya da mesleki örgütün uymak zorunda olduğu sosyal standartlara da bağlıdır. Birey, uygulamada yeterlilik sağlamaya ilişkin çalışmalarına koşut olarak, mesleğin içinde bulunduğu sosyokültürel ortama özgü norm ve davranışları da yetişme sürecinde öğrenir. Bu nedenle ustalıkla ilgili kriterler sadece üretimle ilgili değil, kültüre ya da sosyal grubun kendine özgü normlarına da bağlı olarak değişim gösterebilmektedir. Ustalık kavramının tanımı, onunla ilişkili norm ve davranışlar, meslek örgütünün mensupları tarafından belirlenir. Ancak mesleki pratiğin yöneldiği kültürel alan, başka bir deyişle, hizmet ya da ürünü alan kesim de söz konusu kriterlerin belirlenmesinde etkilidir. Ustalığa ilişkin norm ve davranışların belirlenmesi çeşitli atıflara bağlıdır. Bu atıflar mesleğe mensup kişilerin haklarını güvence altına alan ve usta konumuna gelenlere hiyerarşik açıdan üstünlük ve bazı ayrıcalıklar sağlayan, otomatik kontrol mekanizmaları yaratmaktadırlar. 'Usta' unvanı, sunulan hizmetin/ürünün güvenilirliğini garanti eden bir mükemmellik göstergesidir. Bu açıdan bakıldığında ustalığın, teknik ve kültürel anlamlarının yanı sıra üretici ve alıcı arasındaki hukuku etkileyen ve ekonomik uzanımları olan bir kavram da olduğu görülmektedir. Tarihte üretici ve tüketici arasındaki bu hukukun düzenlenmesine hizmet eden bununla birlikte ustalık öncesi aşamaların yetki ve sorumlulukları ile bu aşamalardan ustalık mertebesine geçiş zamanını belirlemeye ilişkin kurallar getiren çeşitli mesleki örgütlenmelerin olduğunu görmek mümkündür. Söz konusu tarihi mesleki örgütlenme örneklerini tez çalışması içerisinde inceledim ancak makalenin sınırlarını aştığı için burada üzerinde durmayacağım. Keman yapımcılarına usta, çırak ya da kalfa olmanın resmi göstergesi olarak görülebilecek herhangi bir belge, özel ya da resmi herhangi bir kurum tarafından verilmemektedir. Bununla birlikte zaten günümüzde Cremona'da keman satmak, yapımcı veya onarımcı olarak faaliyet göstermek üzere bir işyeri açmak için böyle bir belgeye ihtiyaç yoktur. Ne var ki yapılan hemen her görüşmede, kasabada halen ticari faaliyet göstermekte olan keman yapım ve onarımcılarının sayısının, okuldan yeni mezun olan gençler ya da dışarıdan gelerek buraya yerleşmeyi ve söz konusu işi yapmayı planlayanlar için ticari açıdan önemli bir risk faktörü olduğu tekrar edilmiştir.

Bununla birlikte her geçen gün dış pazar sıkıntısı artarak devam etmektedir. Çalışma boyunca halen devam etmekte olan güçlü bir Pazar olarak Çin Halk Cumhuriyeti, Tayvan, Güney Kore ve Japonya gibi Asya ülkelerinden söz edilmiştir. Keman yapım onarımcılarının çalışmalarının usta/kalfa ya da çırak gibi mesleki hiyerarşiye ilişkin çeşitli kategoriler altına alma, bu bakımdan bir düzenleme ya da kısıtlamaya gitme gibi herhangi bir uygulama olmamasının sebeplerini, kasabanın mesleki faaliyete ilişkin merkezi konumunun sürdürülebilmesi ya da yapılan iş ile ilgili kalite beklentisinin her zaman yukarıda tutulabilmesi ile ilgili gereklilikler altında aramak mümkündür. Zira bu merkezi konum, belirli oranda kasabada bulunan keman yapımıcılarının 'sayısı' ile alakalıdır. Bu sayının artması ile pazar elde etmeye ya da bu pazarı elde tutmaya ilişkin rekabet zorlaşsa ve ticari beklentinin karşılanması açısından çeşitli sıkıntılar yaratsa da pazarda kalmak için iş kalitesini arttırmak gibi doğal bir zorunluluk da doğurmaktadır, mesleki çevreye giren her genç yapımıcının da etkisi ile doğal bir elenme ortamı ortaya çıkmaktadır. Söz konusu ortam aynı zamanda dışarıdaki meslek rakiplerinin de göz ardı edilmemesini sağlamakta, çünkü mesleğe yeni giren ya da meslekte olan her yapımıcı, Cremona'da iyi olmakla birlikte kasaba ve İtalya'nın uluslararası pazardaki konumu da takip etmek durumunda kalmaktadır. Görüşme kişilerine 'sizce keman yapımıcısı ile usta keman yapımıcısı arasında ne fark vardır?' sorusu sorulmuş, çoğu kişinin genelde ustalığı yaş, mesleki deneyim, yetenek ve öğretme becerisi ile ilişkilendirerek açıkladığı görülmüştür. Bununla birlikte usta keman yapımıcısı ya da Cremona'lı gerçek bir keman yapımıcısı olma ile ilişkili belirli otantiklik tutumlarının olduğu ve ustalık kavramı ile ilişkilendirildikleri gözlemlenmiştir. Mesleğe yeni giren kimi genç adayların, kendilerine ait bir atölyeye ve müşterilere sahip olma, yarışmalara katılma ve keman satış pazarında yer almaya çalışma gibi profesyonel süreçlerde 'usta' unvanını kullandıkları, isimlerinden önce kullandıkları bu ön ada, kartvizit, web sitesi, atölye vitrini, özgeçmiş, etiket ve sertifikalarında sıklıkla yer verdikleri gözlemlenmiştir.

Okulda yetenekli oldukları görülen öğrenciler, öğrencilik sürecinde ve okuldan arta kalan zamanlarda, yoğunlukla okuldaki hocalarının özel atölyelerinde de çalışmakta, burada iş deneyimi kazanmakta, okulda öğrendikleri belli başlı yapım onarım tekniklerinin dışında yeni teknikler de öğrenme, atölyeye özgü çalışma şartlarını tecrübe etme ve aldıkları küçük işler ya da belirli bir deneyime ulaştıktan sonra yaptıkları yeni çalgılarla profesyonel çevreyle ilişkilene şansı bulmaktadırlar. Ne var ki zaman zaman atölye için de çalışıyor olmaları sebebiyle 'yarı zamanlı atölye çalışanları' oldukları düşünülebilecek bu kişilerin işyeri çalışanı olarak görülebilecekleri herhangi bir resmi kayıtları bulunmaz. Çünkü işçi çalıştırmak sigorta giderleri ve düzenli maaş düşünülduğünde atölye sahibi için yüklü ek maliyetlere sebep olmaktadır. Bu maliyetten kurtulmak için çoğu zaman başvurulacak çözüm, öğrencinin evinde çalışmasını olanaklı hale getirecek şekilde çalgıların belirli kısımlarının öğrenci tarafından atölye dışında üretilmesidir. Öğrenci ürettiği parçayı atölye sahibine getirmekte ve ücretini almaktadır. İş yaptığı kişinin isteklerine ve kişisel stiline alışan öğrenci bir süre sonra tıpkı bir kalfa gibi çalışmaya başlamakta ve bir çalgıyı başından sonuna kadar atölyeyi ve atölye sahibinin iş özelliklerini yansıtacak şekilde üretebilmektedir. Genel yaşam giderleri ile birlikte öğrenciler çoğu zaman kazandıkları parayı iş için gereken el aletleri, meslekle ilgili kitap, proje, katalog ya da çalgı üretiminde kullanılacak yeni ağaçlar için harcamaktadırlar. Bu nedenle söz konusu ekonomik potansiyelin Cremona'da gerek keman yapım onarımcılığı gerekse ona bağlı farklı ticaret kolları ile profesyonel olarak uğraşan iş sahiplerine geri dönmekte olduğu düşünülebilir. Atölyelere gerek yarı zamanlı gerekse resmi ya da gayri resmi şekilde tam zamanlı olarak kabul edilen öğrenci ve atölye çalışanlarının çoğunun Asya kökenli olduğu görülmüştür. Kore, Japonya, Çin, Tayvan gibi ülkelerden gelen gençler kendi ülkelerinde popüler olduğunu ve iyi kazanç sağlama olanağı taşıdığını aktardıkları keman yapım onarım işini öğrenmek için buradadırlar. Gerek alan çalışması gerekse alan çalışması öncesindeki senelerde kasabaya yapılan ziyaretlerde Asya'lı gençlerin işçilik özellikleri bakımından çok temiz sayılan, hatta çoğu kişi tarafından kusursuz olarak nitelendirilen çalgılar üretmekte olduklarının hemen her keman yapımıcısı tarafından dile getirilmekte olduğu görülmüştür. Ne var ki özenli bir el ve dikkatli bir göz kadar, her fırsatta ustasına minnet borcunu ödemekte 'gönüllü' olduğunu göstermek isteyen bu gençlerin sahip oldukları ticari potansiyelin de atölye sahipleri tarafından göz ardı edilmediği ortadadır. Bu nedenle yukarıda sözü edildiğinin aksine, aslında atölye sahiplerinin profesyonel çevre ile ilişkilenemeyi amaçladığı bile düşünülebilir. Çünkü bu öğrencilerin atölyeye kabul edilmeleri ile birlikte atölyenin yurt dışındaki tanıtımı, yeni pazarlar ve bağlantılar yaratma ve çalgı satışı için iyi olanaklar da doğmaktadır.

14. MESLEKİ BİRLİKLER

Kasabada söz konusu işkolunda faaliyet gösteren iki meslek örgütünün bulunduğu görülmüştür. Bunlardan biri A.L.I. kısaltması ile anılan (Associazione Liutaria Italiana) İtalyan lutiyeleler Birliği'dir. İtalya genelindeki tüm profesyonel keman ve yay yapım onarımcıları ile birlikte öğrenci ya da müzik araştırmacısı olan veya hobi amacı ile bu alanda uğraş veren tüm amatörlerle de açık olan bu birlik, Cremona'da 1980 yılında kurulmuştur. Kuruluşunun 30. yıl dönümünde hazırlanan birliğe ait tanıtım katalogunda Gio Batta Morassi, birliğin amaçlarının yaylı çalgılar yapım aktiviteleri yapmak, yapılan aktiviteleri desteklemek,

yabancı enstitülerle iletişim kurarak bilgi ve tecrübe alışverişinde bulunmak, yaylı çalgılar yapım onarım mesleğinin kültürel yönleri ile birlikte tanıtımını yaparak geçmişten gelen soylu İtalyan keman yapım geleneğini korumak, yaşatmak ve güçlendirmek olduğunu belirtmektedir. Çalışmanın temel kavramlarından biri olarak ele alınan 'yeniden canlandırmaya' ilişkin kültürel onarım girişiminin tipik bir özelliği olduğu düşünüldüğünde, mesleki birliğin çalgı yapıcılığı mesleğinin 'korunmasına' ve 'desteklenmesine' ilişkin bu girişimi anlam kazanmaktadır. Bu bağlamda Livingston'un çalışması, Cremona keman yapım pratiğinin tarihi olaylar ve otantikliğe dayalı yargularla 'nasıl' yeniden canlandırıldığına anlaşılmasında iş gören bir kılavuz haline gelir. Cremona keman yapım pratiğinin otantisitelerini belirleyen ve söz konusu işin 'gerçeklerine' ilişkin algıya yön veren kurumlar olarak mesleki birliklerin varlığı önemlidir ve konuyla ilgili faaliyetlerini uyanış savunucularının aktiviteleri olarak görmek mümkündür.

Kasabada daha çok ticari faaliyetleri ve üyelerine bu bağlamdaki yararları açısından öne çıkan başka bir birlik dahabulunmaktadır. Cremona Ticaret Odası ile birlikte Bölgesel Ticaret Odası ve Lombardiya Bölgesine bağlı çeşitli zanaatkâr birliklerinin de desteği ile 1996 yılında kurulan bu birlik, (Il Consorzio Liutai Antonio Stradivari Cremona) Cremona Antonio Stradivari Lutiyele Birliği adını taşır. Stradivari, Amati ve Guarneri gibi büyük İtalyan ustalarının geçmişte yaşadıkları şehirde, Cremona'da, '...eski zanaatkârlık geleneğini sürdüren çağdaş Cremona keman yapıcılığını desteklemek ve tanıtmak amacıyla...' kurulmuş olduğunu duyurmakta olan birlik, adı geçen ustaların tüm dünyada tanınan ve beğenilen sanatlarının günümüzdeki çalgı yapıcılar için bitmek bilmeyen bir esin kaynağı olduğunu aktarmaktadır. Birlik tarafından Cremona çalgılarının dünyada tanınmasını sağlaması ve bir 'kalite' onayı olarak kullanılması amacıyla, üye olanların kullanması için özel bir logo tasarlanmıştır.



Foto 10. Adı geçen meslek odasına ait özel mühür.

Ticari bir marka olması için yaratılan bu logo, 'eski' teknikleri kullanarak geçmişin izinde yürüyen ustaların kendilerini standartlaştırılmış ürünleri pazarlayan kişilerden ayrılabilme için kullandıkları, birlik tarafından atölyelerde yapılan denetimlerle birlikte düşünülmüş önemli bir teminattır. Çalgı bittikten sonra birliğe başvuran yapımçı, çalgısının kendisi tarafından, kendi atölyesinde ve geleneksel teknikler kullanılarak yapıldığının bir teminatı olacak birlik sertifikasını müşterisine sunmaktadır. Çalgıyı satın alan kişi istediği takdirde birliğin çevrimiçi veri tabanını kullanarak çalgının kökeni ve özelliklerine ilişkin sorgulama yapabilmektedir. Sözü edilen internet sayfasında birliğin, işçilik özellikleri, kalite ve kökene ilişkin garanti vermek ve çalgı yapım aktivitelerini desteklemek gibi amaçlarla hareket etmekte olduğu yazmakta ve mesleğin profesyonel gelişimi için yararlı olduğu aktarılan bu sistemin üç önemli yararı; Pazara şeffaflık getirmesi, garantili çalgılar aldıklarından emin olabilen müşterilere güvenvermesi, yapımçı ve çalgı bilgilerinin sorgulanmasına olanak veren bir veri tabanının oluşturulmasına imkan vermesi şeklinde özetlemektedir. Ne var ki alan çalışması tarihlerinde birliğe vekâleten başkanlık etmekte olan Giorgio Scolari, söz konusu logonun ya da mesleki birliğin, 'kaliteyi' belirlediği hususunda aynı görüşte olmamıştır. Scolari kendisi ile yapılan görüşmede mesleki birliğin 'kalite' değil ancak çalgı yapımında sahteciliği önleme amacıyla 'köken' konusunda belirleme yapmakta olduğunu, kaliteyi belirleyecek kimsenin olamayacağını ya da herhangi bir meslektaşının olmadığını belirtmektedir. Alan çalışmasının sürdürüldüğü tarihte birliğe üye olan yaylı çalgı yapım onarımcı sayısının 64 olduğu görülmüştür. Birliğin özel ofisi Cremona'nın merkezinde bulunan katedralin 50m. kadar yakınında, Stradivari Meydanının tam merkezinde bulunmaktadır. Özel ofis çeşitli aktivitelerde iletişim noktası olarak kullanılmaktadır. Bununla birlikte üye yapımçıların ürünlerinin sergilendiği ve birlik tarafından çalgı satışının yapıldığı yegâne mekândır. Stradivari meydanı gerek kasabanın merkez katedralinin bulunduğu alana yakın olması, gerekse dünyanın çeşitli yerlerinden gelen çoğu çalgıcının uğradığı bir yer olması nedeni ile işlek bir alandır. Bu nedenle birliğin özel ofisinin söz konusu alanda olması gerek turistik tanıtım gerekse çalgıların mekânı kolayca bulmaları açısından yarar sağlar. Zira kasabayı ziyarete gelenlerin uğrayarak harita ve kasabayı tanıtan çeşitli broşürleri temin ettikleri Cremona turizm ofisi de bu meydana yer almaktadır. Tüm yıl hizmet veren ofiste, birliğe üye olan lutiyelelerin çalgılarının teşhiri için bir salon bulunmaktadır. Bu salonda çalgılarla birlikte çalgı ya da yay yapım onarım mesleği ile ilgili yayınların teşhiri ve satışı da yapılır. Bununla birlikte bu teşhir salonunun içinde yer alan bir bölüm ve ofis vitrininin bir cephesi, tamamıyla çalgılarla birlikte burada satışı yapılan hediyelik eşya ve

aksesuarların teşhiri için ayrılmıştır. Söz konusu vitrin bu eşyalarla öylesine doldurulmuştur ki ilk bakışta ofis, çalgı satılan ya da teşhir edilen bir yerden daha çok hediyelik ve turistik eşyaların satıldığı bir mekân izlenimi verir. Söz konusu hediyelik eşyalar içerisinde sol anahtarı olan kek kalıplarından nota ve kırmızı kalplerin basılı olduğu tuvalet kâğıtlarına, gene sol anahtarı desenli sabunlardan koz helvadan yapılmış ve üzeri bademle kaplanmış bir kemana kadar pek çok ürün bulunmaktadır. Elbette akla gelen yeni 'parlak' fikirlerle sergilenen bu ürünler zaman zaman değişmekte ve pek çok farklı ürün üzerinden kasabanın ya da birliğin reklamı yapılmaktadır

15. CREMONA LUTİYELİK FESTİVALİ

Cremona'da lutiyelik festivali zamanı, kasabanın keman yapıcılığına ilişkin merkezi konumunun Amati, Guarneri ya da Stradivari gibi keman yapım ustaları ve büyük keman yapım geleneğinin güncel ya da tarihsel, görsel ya da duysal tüm olanaklar aracılığıyla bir kez daha hatırlatıldığı ve kültürel hafızanın tazelandığı, her yıl tekrarlanan yoğunlaştırılmış bir programdır. Festival, söz konusu mesleki faaliyete ilişkin merkezi konumun kazanılması, bu kazanımın kalıcı olması ve bağlama ilişkin kabulün yaygınlaştırılması yolunda kent kültürünün araçsallaştırıldığı, Cremonanın sahip olduğu en önemli uluslar arası organizasyon olma önemini taşımaktadır. Festival programı on beş günlük bir etkinlik listesi içermekte ve bu etkinlikler, ünlü çalıcıların tarihi çalgılarla vereceği konserlerden, İtalya konservatuarlarından gelen çeşitli konuk müzik gruplarının vereceği gençlerden oluşan toplulukların konserlerine, keman yapıcılığının dünü, bugünü ve geleceğinin tartışıldığı yuvarlak masa toplantılarından, keman yapıcıları fuarına ve keman yapıcıları yarışmasına kadar çeşitlilik göstermektedir. Alan çalışmasında söz konusu süreç 25 Eylül ve 11 Ekim 2009 tarihleri arasında gözlemlenmiş, olanaklar ve etkinlik saatleri elverdiği oranda katılım sağlanmıştır.

Söz konusu etkinlikler arasında en çok katılımı her yıl yapılan Mondomusica isimli yaylı çalgı yapıcıları fuarı ve üç yılda bir yapılan Yaylı Çalgı Yapıcıları Yarışması görür. Yaylı çalgı yapıcıları yarışması günümüzde Stradivari Vakfı tarafından organize edilmekte ve başta bu vakfın ekonomik olanakları ile olmak üzere Walter Stauffer Vakfı, Cremona Ticaret Odası, Cremona Belediyesi ve Lombardia bölgesi tarafından ekonomik açıdan destek ve himaye görmektedir. Stradivari Vakfı 1970 yılında Cremona belediye meclisi üyeleri, Cremona'nın bağlı olduğu bölgesel yönetim, Ticaret ve Turizm Odaları ile Walter Stauffer Müzikoloji Vakfı tarafından alınan 'eski geleneği korumak ve yaşatmak' amacı ile alınan bir kararla kurulur. Vakıf o yıllarda ENTE adını kullanmaktadır ve başlıca proje, uluslar arası bir yaylı çalgılar yapım yarışması organize etmek ve bu organizasyonun gelenekselleştirilmesini sağlamaktır. Vakıf bu amaçla doğru orantılı şekilde yirmi yıl boyunca her üç yılda bir Cremona'da yapılan söz konusu yarışmayı organize eder. 1996 yılından sonra Liutheria Festival Lutiyelik Festivali adı altında ve sürecinde yer alan etkinlikler, yaylı çalgılar yapıcıları yarışması hariç olmak üzere her yıl tekrarlanacak ve eski çalgılardan oluşan sergiler, keman solistleri ve keman yapıcılarıyla yapılan söyleşi, konferans, konser vb. etkinliklerle çeşitlenerek devam edecektir.

Esasen vakfın kuruluş ve faaliyetlerinin mahiyetine ilişkin genişlemenin görüldüğü ve geçmişten gelen bu 'köklü geleneğin' korunması gerektiğine ilişkin düşüncenin sistemli ve ciddi bir proje olarak ele alınmaya ve yapılandırılmaya başladığı yıllar 20. yüzyılın sonlarıdır ve dünyanın batılı kapitalist demokrasilerinde çağdaş sanatın, giderek daha fazla diğer kültür ürünleri ile birlikte şirketler ve onların üst düzey yöneticileri için hem 'maddi' hem de 'simgesel' değer taşıyan bir mübadele aracı gibi işlev görmeye başladığı (Chin-Tao, 2005:22) bir zaman hüküm sürmektedir. İnsanların zihinlerindeki simgesel konumları açısından 'duyarlılık sahibi' olan şirketler, bütün sosyal içerikleri ile birlikte sanatı bir reklam biçimi ya da halkla ilişkiler stratejisi olarak kullanmakta ya da şirket kültürünün jargonu ile sanatı belirli bir pazar dilimini ele geçirmek için kullanmaktadırlar. Küreselleşme söyleminin ve serbest piyasa ekonomisinin giderek güçlendiği, rekabetin arttığı böyle bir iklimde Cremona'yı ve onun keman yapımına ilişkin ekonomik açıdan da önem arz eden 'köklü' geleneğini daha geniş kitlelere tanıtmının ve uluslararası pazarda sunmanın kalıcı ve etkili yolları aranmaktadır. Bu bağlamda 'Cremona', keman yapıcılığı açısından uluslar arası ölçekte değer gören ve 'marka' olarak kabul edilerek öne çıkan bir şehir olarak anlatılmalıdır.

Sanatsal yaratıcılığın artık sadece sanatsal ya da kültürel ürünlerin yaratılmasında değil aynı zamanda 'kentlerin' de paketlenip pazarlanmasında ve bu işin başarılı bir gösteriye dönüştürülmesinde de kullanılmakta olduğu bir dönem yaşanmaktadır. Bu nedenle göz alıcı müzelerin, devasa sergilerin, bienal ya da festivallerin son 20-30 yılda ciddi bir biçimde artmasının sebeplerini kentsel dönüşüm süreçlerinden bağımsız düşünmemek gerekir (Yardımcı, 2005: 40). Keyder, sermayenin beğenmediği yerleri durağanlığa ve dışlanmaya mahkûm ettiği, tamamen onun mantığına teslim olmuş bir dünyada yaşadığımızdan söz etmektedir (Keyder, 1992:84-85). Bu nedenle yeni dünyada kentler de tıpkı pazara çıkmış şirketler gibi rekabet etmek zorundadırlar. Kısıtlı kent kaynaklarının kentlinin ihtiyaçlarını karşılamak yerine pazarlama stratejilerine ayrılmasının sebebi tam da budur. Ulusal kalkınma projelerinin iflas etmesinin ardından gelişmeye devam etmek isteyen ülkelerin elinde kalan tek seçenek, 'kültürel' sermayeye eklenmek ve

küresel dünya ekonomisine entegre olmanın bir ön koşulu olarak 'küresel kentler' yaratmaktır. Short ve Kim, günümüz kentlerinin yatırımı ve küresel sermayeyi kendilerine çekmek için girdikleri mücadeleden söz ederken söz konusu mücadeleyi kazanmanın ekonomik altyapıyı olduğu kadar kentlerin 'kültürlerini' de çağın gereklerine uydurmalarına bağlı olduğunu aktarmaktadır. Yenilenmiş bir kent merkezi ya da iş dünyası ve telekomünikasyon ağları kadar, uluslararası etkinliklerle renklendirilmiş bir kent yaşamı da bu mücadeleyi kazanmanın ön koşullardan biridir. Çünkü sanat sergileri, fuarlar ya da festivaller gibi büyük organizasyonlar, yalnızca turistleri değil, küresel sermayeyi, yönetici sınıfları ve vasıflı işgücünü de çekmektedirler. Dolayısıyla yalnızca güçlü ekonomik bir temel oluşturabilmek için bile kentlerin, uluslar arası kültürel üretim ağları tarafından çağdaş sanat etkinliklerine sahne olan mekânlar olarak tescil edilmeleri gerekmektedir. Kent bütçesinden kültürel etkinliklere pay ayırmak bu noktadan bakıldığında 'stratejik' bir karardır. Kültür, kenti satmanın araçlarından biri, 'markalı' bir ürünün 'markası' olmuştur (Zukin, 1995: 12).

Bu bağlamda küreselleşmeye ilişkin arzu ve zorunluluk nedeniyle festivallerin misyonu da değişmiştir. Sanatı desteklemek ve kültürlerarası etkileşimi sağlamanın dışında festivaller, küresel ölçekte pazarlamaya ilişkin ihtiyaçlarla ilgi çeken, küresel sermaye için cazip kentler yaratmakta önemli rol oynamaktadırlar. Bu arada adeta festivalin bir sahnesi gibi kullanılan tarihi mekânlar da festivalin tanıtımının bir parçası haline gelmişlerdir. Cremona Lutiyelik Festivali etkinlikleri kapsamında kent merkezinde yer alan katedral önünde yapılan 'özel konser' bu duruma bir örnektir. Konser 25 Eylül akşamı Ponchielli tiyatrosunda gerçekleştirilen resmi açılış ve Cremona Yaylı Çalgılar Dörtlüsü ile 12. Antonio Stradivari Yaylı Çalgı Yapımcıları yarışması çalıcı jürüsünün ortaklaşa verdiği açılış konserini takiben 26 Eylül akşamı Cremona kent merkezinde yer alan katedral önünde toplanan halkın huzurunda, açık havada yapılmıştır. Violonsel çalıcısı Mario Brunello'nun katedral kulesinde gerçekleştirdiği, kent sakinleri ve festivalin açılış törenini izlemeye gelenlerce canlı izlenen bu konser, binlerce kişiyi kent merkezine çekmiştir. Katedralin, onu diğer şehirlerde yer alanlardan ayıran, ortaçağda yapılmış en yüksek kuleli olanı olması nedeniyle Cremona için özel bir tarihi önemi vardır. Elbette bu tarihi bilgi ve istisnai durum, kentin tanıtılmasına yönelik her türlü turistik etkinlikte yer almaktadır. Bununla birlikte neredeyse keman yapıcılığı ve Stradivari kadar kentin simgesi haline gelen söz konusu katedral ve kulesinin, çeşitli turistik objelerde sıklıkla kullanıldığını görmek mümkündür. Söz konusu konseri daha önce ya da genelde yapılanlara göre farklı ve 'özel' kılansa Brunellonun katedralin kulesinin en üst katında gerçekleştireceği performansın 'katedralin kulesine' yansıtılan barkovizyondan izlenecek olması ve Brunello'nun konser için 17. yy'da Giovanni Paolo Maggini tarafından yapılmış tarihi bir viyolonsel kullanacak olmasıdır. İlk görüntüler çalıcının katedral kulesinin girişinden basamakları tırmanarak yukarı çıkması ile başlar. Brunello sırtında taşıdığı çalgı ile konserin gerçekleşeceği en üst noktaya doğru ilerlemektedir. Bu süreçte barkovizyondan yansıyan görüntü meydana yerleştirilmiş bir perde üzerindedir. Brunello'nun çatıya ulaşması ve çalgısını akortlamasının ardından görüntü kulenin üzerine alınır ve konser alanda bekleyenlerce izlenmeye başlar. Kent meydanına gelen insanlarca canlı izlenen bu konsere ikinci bir barkovizyondan, alanda hazırlanmış bir perde üzerinden izlenen, Cremona keman yapım atölyeleri ve bu atölyelerde çalışan kişilerden etkinlik için daha önce kayıt edilmiş çeşitli görüntüler eşlik etmektedir. Bu görüntülerde kentin yaşça en ileride olan ustası Morassi ve ailesi, Bissolotti ailesi ile birlikte çeşitli genç yapımcılar sırasıyla keman yaparken çekilmiş görüntüleri ile yer almaktadırlar. Bu bölümün ardından konser, vakfın sözcüsünün kurumun özel çalgı koleksiyonunu tanıttığı ve alanda bulunanları bu koleksiyonu görmeye davet ettiği bir konuşmanın ardından söz konusu koleksiyona ait 1988 yılında Pierangelo Balzarini tarafından yapılmış bir başka çalgı ile devam edecektir.

Cremona'da sıklıkla Stradivari ve kasabanın keman yapıcılığıyla ilgili konumu ya da bağlamının gerek yerel yönetim gerekse özel kişiler tarafından çeşitli şekillerde kullanıldığına ilişkin örnekler görmek mümkündür. Bunlardan biri hemen kasabanın girişinde yer almakta olan büyük bir keman şeklinde tasarlanmış peyzaj düzenlemesidir.



Foto 12. Mantova caddesinde bulunan peyzaj düzenlemesinden bir görünüm.
Bir başka örnek Antonio Stradivari'nin elinde keman yapım aletleri ve önünde bekleyen çırağı ile

tasvir edildiği bir heykeldir. Heykelde Stradivari'nin fiziki görünümüne ilişkin özelliklerin, yapımcıyı bu açıdan tasvir eden herhangi bir tarihsel kayıt ya da görsel materyal bulunmaması nedeniyle hayal ürünü olduğu birçok kişi tarafından bilinmektedir. Ne var ki, kent meydanında bulunan katedrale ve daha önce aktarılan A.L.I İtalyan Lutiyeler Birliği'nin ofisi, birliğin başkanı ve Cremona'nun yaşça ileri sayılan ve meslekteki tanınmışlık açısından önde gelen bir ustası, O'nun ailesiyle birlikte çalıştığı Morassi'lerin atölye ve mağazasına, Consorzio Archettai e Liutai Cremona Keman Yapımcıları Birliğinin teşhir salonuna yakın olması nedeniyle de olacak ki çoğu zaman kasabayı ziyaret eden birçok turist tarafından yakından incelenmekte olduğunu görmek mümkündür.



Foto 14. A.Stradivari'nin Cremona'da bulunan heykeli.

Bu heykel kentin halka açık alanlarında bulunan, yörenin muhtemel bağlamını hatırlatan, kent kültürü ve tarihinin bu uğurda araçsallaştırıldığı önemli figürlerinden biridir. 'Stradivari', keman yapımcılığına ilişkin bağlamıyla tanınmakta olan Cremona ile neredeyse eş öneme sahip, onunla birlikte anılan ve gerek İtalya gerekse İtalya dışında oldukça yaygın şekilde kullanılan bir figürdür. Söz konusu ustanın adını bir emlak bürosunun tabelasında ya da O'nun zamanının çalgısal müziğini örnekleyen bir kompakt disk kapağında görmek mümkündür. Alanda çalışmasında özellikle Eylül ayının başından itibaren Cremona'da lutiyelik festivalinin tanıtımı ve duyurulmasına yönelik faaliyetlerin arttığı, etkinliğin gerek kasabadaki billboard ve afişlerde gerekse yerel ve ulusal basında yer aldığı gözlemlenmiştir. Bu süreçte ana arter olarak kabul edilebilecek cadde ve sokaklarda bulunan işyerlerinde festivali ya da kasabanın söz konusu mesleki bağlamını hatırlatacak şekilde vitrin dekorasyonlarının değiştirildiği, vitrin dekorasyonunu değiştiren söz konusu işyerlerinin ekmek fırınından, gözlükçüye, tuhafiyeden, şarküteriye ya da eczaneye kadar lutiyelik meleş ile ilgili olsun ya da olmasın değişim gösterdiği görülmüştür.



Foto 15. Fırın vitrininden bir görünüm.



Foto 16. Butik vitrininden bir görünüm

Festival kapsamında en çok ilgi toplayan etkinliklerden biri üç yılda bir yapılan Yaylı Çalgı Yapımcıları Yarışmasıdır. Söz konusu etkinlik, festivalin başladığı günden itibaren yapılan çeşitli aktivitelerle, heyecanın sürekli dorukta kalmasını sağlayacak şekilde festival tarihleri sürecine yayılmış durumdadır. Kazananların açıklanması ve onların çalgıları ile yapılan coşkulu konser akşamının ardından

gelen gün ise Cremona Uluslararası Yaylı Çalgı Yapımcıları Fuarının ilk günü bu coşku anının 'somutlaştırıldığı' bir mekân olma özelliğini taşımaktadır. Dörtüüzün üstündeki katılımcının çalgılarının üç gün gibi kısa bir sürede incelendiği yarışmanın jürisi dört çalıcı ve dört lutiye'den oluşturulmuştur. Organizasyonun sunduğu kurallar listesinin ilk maddesi yarışmanın amacına yöneliktir; 'Çağdaş yaylı çalgı yapım standartlarını dünya çapında karşılaştırmak ve uygun bir bağlam içerisinde elde edilen sonuçların altını çizmek'. Bu noktada yarışmanın Livingston'un deyimiyle 'uyanış savunucularının düzenlediği bir aktivite' ya da başka bir deyişle uyanışa ve keman yapım pratiğinin 'Cremona'lı otantisitelerini' uluslar arası ölçekte yaymaya hizmet eden bir proje olduğu ortadadır. Bu durumu ifade eden ikinci örnek, yarışmaya yalnızca geleneksel metodlarla üretilmiş, üretim aşamalarında teknolojik imkânlardan kesinlikle yardım alınmamış, eski görünümlü olmayan, yalnızca klasikleşmiş renklerle cilalananmış, herhangi bir süsleme içermeyen çalgıların katılabiliyor olmasıdır. Kendisi ile yapılan görüşmede Spidlen, organizasyonun Almanya'da yapılan Cassel, Polonya'da yapılan Poznan, ya da Amerika, İngiltere ve Çin'de yapılan benzeri yarışmalara göre söz konusu açılardan önemli farkları olduğundan söz etmektedir. İlk on çalgının birinci olarak görülebileceğini ifade eden Becker, elbette 'bilimsel' olduğu düşünülemez bu sonucun, söz konusu son on çalgı arasında yapılan bir çekiliş gibi görülebileceğini ifade etmektedir. Nitekim bu 'çekilişin' ayrıntılarına ilişkin çeşitli söylentiler, özellikle jürinin çalgıları değerlendirmeye aldığı ilk günden itibaren yarışmaya katılan ya da dışarıdan takip eden herkes tarafından heyecanlı bekleyle birlikte kulaktan kulağa taşınmaktadır. Söz konusu çevre için memnun edici olmasa bir söylenti, kazanacak kişilerin zaten önceden belirlenmiş oldukları şeklindedir. Elena Zortzini isimli keman tüccarlığı yapan görüşme kişisi yalnızca bu sene değil yarışmanın her zaman 'şike' içerdiğini ifade etmektedir. Bununla birlikte Zortzini, yarışmada derece alan bir keman yapımcısı ile derece alamayan ya da yarışmaya hiç katılmamış olan bir keman yapımcısının ürünlerini pazarlama konusunda kendi açısından fark olmadığını dile getirir. Ona göre sesi ve çalınma kolaylığı olan bir çalgının pazarlanması ve yapımcısının çalıcılara tanıtılması güç değildir. Ancak Zortzini bir yapımcının çalıcı çevresine tanıtılmasının ve 'marka' haline getirilmesinin bilinen çeşitli yolları olduğundan bahseder. Buna göre tanınmış müzik okulları ya da büyük orkestralarla bağlantılar yapmak, seminer, konferans ya da workshop gibi etkinlikler organize ederek seçilen yapımcının bu organizasyonlarda görev almasını sağlamak, İtalyan değilse İtalyanca bir isim düşünmek ve derhal isim değişikliği yapmak, atılacak ilk adımlar arasındadır. Görüşme kişilerinden Andrea Castellani de bir yapımcının ticari açıdan başarı kazanmasıyla ilgili olarak yarışma hakkında olumsuz düşünen, benzer görüşe sahip çoğu kişiden biridir. Castellani yapılan işin kendisinin kişinin en iyi reklamı olduğunu, kendisinin de sahip olduğu müşteri çevresine bu şekilde ulaştığını dile getirmektedir. Buna göre esasen yarışma, lutiye için avantajdan çok dezavantaj yaratmaktadır. Çünkü dereceye giren, özellikle birinci gelen yapımcının müşteri profili artık 'müziyen' yerine daha çok 'tüccarla' ilişki kuracak olması nedeniyle hızla değişmektedir. Sonuçta çalgısı dünyanın uzak köşelerinde hiç tanımadığı çalıcılara pazarlanan yapımcı, çalıcılarıyla doğal bağlantı ve ilişki kurma şansından büyük ölçüde mahrum kalmakta, aynı zamanda bir yapımcının seneler içerisinde tecrübe kazanması için çok önemli olan, çalgılarının tınısal ve görsel değişimlerini gözlemlene şansını da kaybetmiş olmaktadır. Ne var ki rekabetin ve benzerleri ile kıyaslanmanın bir vasıtası olan, beraberinde değer yargılarını da getirerek beğeni hiyerarşilerinin oluşumuna katkıda bulunan bu yarışma, özellikle egemen çevrenin bir parçası olmak isteyen gençler tarafından oldukça önem görür. Öyle ki dereceye girmek bir yana yarışmada 30., 35. ya da 42. olmak bile başarı olarak görülmekte, ilk üçe giren kişilerin çalgı satışları ile birlikte fiyatlarının da arttığı herkes tarafından bilinmektedir. Otoriter arenada tartışılarak kararlaştırılmış olması sebebiyle bir meşruiyet ve mükemmellik damgası gibi kullanılan yarışma ve ödülü, 'marka' olmak isteyen gençler için bu olanağı yaratmaktadır. Yukarıda aktarıldığı gibi yarışma, Cremona'lı otantisitelerin korunması ve yaygınlaştırılmasına, Cremonanın dünya pazarında tanınmasına ve kasabanın konu bağlamında cazip konumda tutulmasına hizmet etmektedir. Yaşça ve tecrübe açısından kendilerinden epey ileride olan ustalar ve bağlantıları artık çok sağlamlaşmış köklü atölyelerin yanında bir alternatif olmayı bekleyen gençlerin tanınmasının yanında tıpkı aynı ürünün 'yeni formül' etiketi ile satışa sunulmasına benzeyecek şekilde 'yeni isimler' üreterek pazara canlılık getiren bu organizasyon, Cremona'nın adının da finalistlerle birlikte anılması ile kasabanın keman yapımcılığına ilişkin merkezi konumunun güncellenmesinde de iş görmektedir.

Festivalin ilgi ve katılım yoğunluğu gören diğer bir etkinliği de sadece 'el yapımı' yaylı çalgıların sergilendiği dünyanın en büyük ticari organizasyonu olma özelliği nedeni ile Mondomusica isimli yaylı çalgı yapımcıları fuarıdır. Çok sayıda yeni çalgının yanında koleksiyonerlerin katılımıyla eski çalgıların da sergilenmekte olduğu bu organizasyon, yaylı çalgı yapım onarım aletlerinden sarf malzemelerine kadar çok çeşitli ürünün, aynı anda ve aynı ortamdan temin edilmesini mümkün kılmaktadır. Çeşitli ülkelerden gelerek fuarı ziyaret eden çok sayıda tüccar, uluslar arası ticaret ağlarıyla ilişkilenecek isteyen genç yapımcılarla buluşurken, çalgı denemek isteyen çok sayıda çalıcı da her seviyeden çalgının bulunduğu

sergilerin arasında dolaşp üç gün boyunca çalgı denemekle meşgul olur. Fuarda yaylı çalgı üretimi yapanların yanında çeşitli müzik yayınları, çalgı yapımına uygun sertifikalı ahşap malzeme ve tel satan ya da aksesuar üreten firmaların, meslek birliklerinin ve keman yapım okullarının stantları da yer almaktadır. Bununla birlikte fuar alanının içinde, sergi alanının hemen yakınında bulunan akustik yalıtımlı özel odalar, müzisyenlere sessiz bir ortamda çalgı denemeleri için gerekli ortamı sağlarken, çeşitli konularda düzenlenen yuvarlak masa toplantıları, özel sunumlar, tarihi çalgıların tanıtımı gibi etkinlikler sayesinde söz konusu organizasyon, lutiye mesleğinin tüm yönleri ile ele alındığı ve kucaklandığı bir buluşma süreci haline gelir. Bu buluşma ve kucaklama, özellikle mesleğin profesyonel alanına yeni dâhil olan genç lutiye ya da henüz öğrenci olanlar için, sektörün 'canlı' yapısının gözler önüne serilmesi nedeniyle ümit vericidir. Başka bir deyişle fuarın, genç lutiye için en azından mesleklerinin ticari potansiyeline güvenme yolunda 'psikolojik' bir tatmin yarattığından söz edilebilir. Elbette bu tatmin, fuarı çalgı satın almak için ziyaret eden insan sayısı ile doğru orantılıdır. Öte yandan müşteri psikolojisi de, 'geleneksel' yöntemlerle çalgı üreten kişi ve bu çalgılara ilgi ve 'iktisadi açıdan' güven duyan alıcı sayısına bağlı olarak değişim göstermektedir. Tıpkı borsada bir şirketin hisse senedi değerinin artmasına etki eden psikolojik faktörler de olduğu gibi, çalgı yapım sektörüne etki eden 'değerler borsasında' da alıcı ve satıcıyı etkileyen iktisadi koşullarda neden sonuç ilişkisi birlikte gelişmektedir. Bu açıdan bakıldığında psikolojik tatmine ilişkin etkinin aslında 'çift yönlü' olduğu, hem çalıcı hem de yapım için, 'elle üretilen' çalgılara daha çok ücret ödemeyi 'makul' bulma konusunda diğer faktörlerle birlikte organizasyonun önemli bir etkisinin olduğu anlaşılmaktadır. Etkinlik mekânı, çalgılarla birlikte Cremona'lı 'otantisitelerin' de satışa sunulduğu, kasabanın söz konusu mesleki bağlama ilişkin uluslar arası ölçekteki gücünün sınındığı ve geri dönüşünün alındığı, mesleki değerlerin meşruluğuna ilişkin davranışın ölçülmesinde iş gören kültürel bir mekândır. Cremona'daki ikna gücü yüksek bu fuar sayesinde, kasabayla birlikte bir yandan söz konusu işin tanıtımı yapılmakta, diğer yandan da alıcı ve satıcının, malın değişim değeri konusunda 'şüphey'e düşmesi engellenmiş olmaktadır. Elbette bir ürünün değişim değeri 'sadece' fuar ya da sergi gibi ekonomik örgütlenmelerin varlığına bağlı değildir. Ne var ki, çalgı satın alma işi 'tüketim' tanımlı bir davranış olarak algılandığında, söz konusu davranışa etki eden diğer faktörlerin yanında 'pazarın gidişine' ilişkin görünüm de önemli rol oynamaktadır. Bu açıdan bakıldığında Cremona Yaylı Çalgılar Yapımcıları Fuarı çalgının değişim değerine etki ve otantisite inşasına hizmet eden bir etkinlik olarak öne çıkmaktadır.

16. MASSIMO NEGRONI ATÖLYESİNDE BİR ÖRNEKLEM

Cremona'da atölyeler keman olduğu kadar bu işle ilgili otantiklik tutumlarının de eş zamanlı şekilde inşa edildiği kültürel mekânlardır. Otantisitenin şekillenmesine etki eden diğer unsurlarla birlikte usta Negroni de kendi hâkimiyet alanı olarak görülebilecek bu mekânda otantisite inşasına katkıda bulunmakta, onun sürekli yenilenen yapı ve söyleminin biçimlenmesinde rol oynamaktadır. Bu bağlamda katılımcı gözlem tekniği kullanılarak yapılan üç aylık atölye çalışması ile araştırmaya katkı sağlayacak belirli sonuçlara ulaşılmıştır. Cremona keman yapım atölyelerinin tümüyle ilgili bir yargıya varma ve varılan yargıyı genelleştirme amacı taşımaya da adı geçen kişi ve atölyesi, konu bağlamında yürütülen tartışmanın bir örnek üzerinden incelemeye, meslek değerlerinin ve otantiklik tutumunun edimsel süreci nasıl etkilediğini görmeye imkân vermiştir. Makalenin amaç ve sınırını dikkate almak zorunluluğu nedeni ile söz konusu süreçte tamamlanan kemanın tüm yapım aşamalarına burada yer vermek yerine karşılaştığım belirgin otantiklik tutumlarının ne olduklarına değineceğim. Bunlardan biri, üretilen ürünün 'el yapımı' olması gerektiğine ilişkin davranışla öne çıkar. Söz konusu otantisite nedeniyle atölyede iş süresini kısaltmaya ya da harcanan kol gücünü azaltmaya yarayan herhangi bir elektrikli aletin bulundurulmadığı görülmüştür. Bununla birlikte çalışma sürecinde yapımı tamamlanan kemanın belirli bölümlerinin ses üretmeyle ilgili çalışma prensipleri ya da çalgıda ortaya çıkma ihtimali taşıyan olası akustik problemlerle ilgili herhangi bir bilimsel yayın ya da araştırma projesi paylaşılmamış, söz konusu süreç genel olarak usta çırak ilişkisinin getirdiği bilgi alışveri ile sınırlı kalan, daha çok ustanın kendi deneyim fikir ve bilgilerini aktarmayı amaç edindiği bir iletişim seyri göstermiştir.

Negroni'nin atölyede bulunan kişisel kitaplığında da çalgı yapım onarımı işini içine alan ya da söz konusu işle doğrudan ilişkili bilimsel yayınların bulunmadığı, kitaplığın daha çok ünlü ustaların ürettiği eski çalgıların gerçek boyutlarda çekilmiş fotoğraflarını içeren çeşitli kataloglar ve ustanın mesleki bilgi ve birikimine ilişkin kendi kayıtlarının bulunduğu dosyaları içerdiği gözlemlenmiştir. Bu durum ustanın günümüze ait yöntem ve yeni uygulamalar yerine tavrının geleneğe dönük ve onu koruyan bir yönde olduğunun göstergesidir. Keman yapımında üç yüz sene önce kullanılan el aletleri ile çalışma, söz konusu dönemin ustalarının tanınmış modelleri ile çalışma, keman cilalamada doğal malzemelere yer verme ve eski metodlarla uygulama yapma, ortaya çıkan ürünün el yapımı olduğu ve baştan sona ustanın kendisi tarafından yapıldığının bir göstergesi olarak sertifika verme gibi davranışlar atölyenin ve ustanın gelenekle örtüşen bir üretim biçimini benimsendiğini göstermesinin yollarından bir kaçıdır. Öte yandan usta, öznel yönelimleri ile de kendi sınırlarını çizmekte, cilalama aşamasında keman eskitme metodlarını kullanma, ya

da eşik yapımı, salyangoz f deliği, bordür işçiliği gibi çalgının kimi kısımlarındaki işçilik özellikleri aracılığıyla gelenekle ilişkilenmekle birlikte Massimo Negroni karakterinin oluşumuna da özen göstermektedir. Özgül yanı korumaya yönelik bu durum, kimlik inşasının temel ihtiyaçlarından biri olarak ortaklık ve farklılığın eş zamanlı inşasının tipik bir örneğidir.

Usta, kendisine ait tasarımlar da olsa da genelde Cremona keman yapım tarihinin baş aktörleri olarak tanınan Guarneri Del Gesu ya da Antonio Stradivari'nin, gerek tınsal sonuçları gerekse görsel özellikleri ile çalıcılar tarafından beğenilen yerleşik modelleri ile çalışmaktadır. Adı geçen modellerden yararlanma, onların ince ayrıntılarına kadar birebir kopya edilmeleri anlamına gelmez. Aslında gerçek boyutlarda çekilmiş fotoğraflar ve söz konusu çalgılar hakkında ayrıntılı incelemelerin yer aldığı çeşitli yayınların bulunması nedeniyle bu tür bilgilere ulaşmak zor değildir. Ne var ki bu noktada gerek Massimo Negroni atölyesinde gerekse Cemon'a'da bulunan birçok atölyede yapılan, model alınacak kemanın gövde şeklinin kopyalanmasının ardından çeşitli yapım aşamalarında, adı geçen ustanın çalgılarının genel özelliklerinden yola çıkılarak stereotipleştirilen bazı özelliklerinin yapım sürecine yansıtılmasıdır. Alan çalışmasında sıkça karşılaşılan bir kelimeyle ifade etmek gerekirse çalgının model alınan ustanın 'iş karakterini' yansıtması önem görmektedir. Söz konusu sebeple genç yapımıcılara da çoğu zaman söylenen, ölçmenin ya da ölçü aletlerini kullanmanın değil, görmenin ve göz ile çalışmanın daha önemli ve değerli olduğudur. Nitekim Massimo Negroni atölyesinde yapılan kemanın birçok aşamasında da usta, ölçmeye değil görmeye çalışmam ve karakteri anlamam gerektiğini belirtmiş, çalgının yapımı ile ilgili birçok aşamada elimde bulunan cetvel ya da kumpas gibi ölçme aletlerini bir kenara bırakmamı ve sadece bakmamı istemiştir. Çalgının 'salyangoz' adı verilen sap kısmının ucunda yer alan kıvrımlı bölgesi, 'f' şekilli ses delikleri, 'c' kıvrımı uçları gibi bazı bölümleri, model alınan ustanın anlaşılmasında öneme sahiptir. Bu noktada modeli uygulanan ustanın 'hangi çalgısının' örneklediği, çalgının gövdesinin genel şekli dışında önemli değildir. Çünkü çalgının gövde şekli dışında kalan bölümleri o çalgıya değil, çalgıyı yapan ustanın genel özelliklerine bağlı kalacak şekilde tamamlanacaktır.

Eski ustaların çalgılarının aynen kopya edilmelerinin gerekmediği elbette düşünülebilir. Nitekim aynen kopya etmenin ya da modellerden yararlanmanın, yapılacak çalgının tınsal sonuçlarını öngörme açısından da fazla öneme sahip olmadığı yapımıcılar tarafından da bilinmektedir. Bu noktada akla bir soru gelmektedir? Amaç, adı geçen ustaların belirli tarihlerde yaptıkları modelleri gerek tınsal gerekse görsel özellikleri açısından bire bir kopyalamak değilse ustalar neden kendi modelleri ile çalışmayı tercih etmezler? Özellikle örnek alınan modelin oraya çıkacak tınsal sonuçlar açısından önem arz etmediği bir üretim yolu izlendiği halde. Bu açıdan bakıldığında eski ustaların modelleri ile çalışmak, geçmişten gelen geleneğin devam etğine ilişkin anlam yaratma yolunda kullanılan, üretilen ürüne bu yönde otantiklik sağlamaya yönelik bir davranıştır. Söz konusu davranış, aslında günümüz seri üretim koşullarında, üretilen bir çalgının içine yapımıcı adı için 'Stradivari', 'Amati', ya da 'Guarneri', yapım yeri için ise 'Cremona' ibarelerinin otantik birer işaretleyici olarak konmalarından farklı değildir. Bu yönüyle halk dansı geleneklerinin ikinci varoluşlarında olduğu gibi 'uygulamaya dönük özellikleri sabitleştirilmiş' hali ile günümüz Cremona keman yapım pratiği, 'ikinci var oluş' olarak adlandırılan kültürel yaratma sürecinin özelliklerini taşımaktadır. Cremona keman yapım geleneğinin yeniden uyandırılmasında ve sürdürülmesinde belirli bir etkiye sahip yapımıcılar, çalgılarını kendi istek, ihtiyaç ve meraklarına göre tasarlayan ve karakter yakalayan, ölçülerini daima değiştiren eski ustaların aksine, geleneğe söz edebilme, otantiklik tutumu ortaya koyabilme ve onu korumaya ilişkin bir refleksle söz konusu pratiğin uygulamaya ilişkin esaslarını 'dondurmayı' uygun görmektedirler.

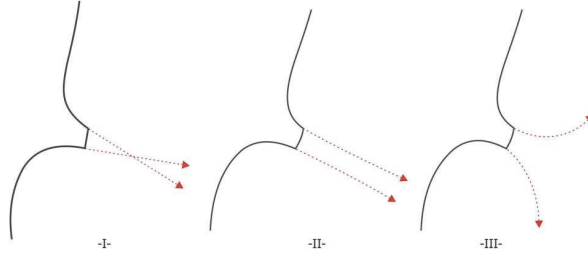
Yapımı takip edilen kemanın kalıp aşamasında 'iç kalıp' yöntemi kullanılmış, kasabanın keman yapım geleneğine ait bir özellik olduğu şeklinde yaygın bir kabulün olduğu ve bu kabulün otantik bir işaretleyici olarak kullanıldığı görülmüştür. Buna göre dış kalıp yöntemi İtalyan kemanlarını kopyalamak isteyen Mirecourt'lu Fransız ustaları tarafından ortaya çıkarılmış bir yöntemdir. Bu nedenle söz konusu kalıp Cremona'lı keman yapımıcıları çevresinde 'fransız kalıbı' olarak da adlandırılmaktadır. Bugün daha çok kopya çalışması yapan ustalar tarafından kullanılmakta olduğu söylene de, adı geçen kalıp yönteminin Cremona'lı çoğu usta tarafından da kullanılmakta olduğunu görmek mümkündür. Bununla birlikte söz konusu iki yöntemin de dışında kalacak farklı denemeler de mevcuttur.

Kasnağın elde edilmesi aşamasında ustanın çok titizlik beklediği ve adeta cerrahi bir müdahalede bulunuluyormuşcasına ciddi davrandığı görülmüştür. Bunun sebebi çalgının 'c' kavislerinin 'uçlarına' ilişkin özel şeklin bu aşamadan itibaren ortaya çıkmaya başlamış olmasıdır. Kasnağın elde edilmesinden sonra yapılan, mukavemet çıtalarını alıştırmak ve elde edilen forma uygun bir alt tabla ve bir üst tabla imal ederek bu parçaları kasnağa yapıştırmak olmuştur. Bu noktada mukavemet çıtalarının tıpkı A. Stradivari'nin ve onun ustası Amati gibi uçları takozların içine girecek şekilde alıştırılmaları, Cremona keman yapım geleneğinin bir gerekliliği olarak beklenmiştir.



Foto 17: Mukavemet çıtası takoz birleşimi. Foto18. Mukavemet çıtası takoz birleşimi.

Kasnağın ve mukavemet çıtalarının bitirildiği bu aşamadan sonra yapıma alt tabla ya da üst tablanın imali ile devam edildi. Çalgının gerek alt tabla gerekse üst tablasının iş şekli ve aşamaları, ölçülendirme farklılıkları, üst tablanın bas kiriş ve 'f' deliklerini içermesi dışında aynıydı. Bunun için aynı yöntemlerle kesilerek hazırlanan alt tabla ve üst tabla, aynı alıştırma ve yapıştırma teknikleri ile birbirine yapıştırıldılar. Bir dilim ağacın ortadan ikiye ayrılması ve eşit yapısal özellikler gösterecek ve eksen çizgisi oluşturacak şekilde birbirine tekrar yapıştırılması sonucunda ortaya çıkan, içerdiği özel figürler ve damar yapısı bakımından iki yan arasında simetrik özelliklere sahip bir alt tabla ve üst tabla olmuştur. Bu aşamada usta özellikle kapak uç kısımlarının birbirini kesen izdüşümleri oluşturacak ya da paralel devam edecek şekilde değil, birbirini kesmeden, sanki sonsuza doğru devam ediyormuşcasına şekillendirilmeleri için azami itina göstermemi istemiştir.



Şekil 1: Kapak uç kısımlarına ilişkin açıklayıcı çizim.

Kapak kenarlarının tesviyesinin tamamlanması ve simetri kontrollerinin özenle yapılması ile tablaları flato işi için hazır duruma getirdim. Çalgının tüm iş aşamalarında ustanın tam olarak nasıl bir görüntü istediğini anlamaya çalışmakta ve benim için çok ufak olabilecek nüansları dahi ihmal etmeden tekrar tekrar sorular soruyordum. Çünkü benim için ufak bir nüanstıan ibaret olan şey usta için çok önemli olabiliyordu. Bu aşamada tabla uç kısımlarında birleştirilerek tek çizgi haline getirilen flato uçlarının, tabla ucunun tam ortasına doğru değil hemen hemen tabla uç kısmının üçte birine denk gelecek başka bir noktaya doğru ilerletilmesi oldukça önem gören başka bir noktaydı.

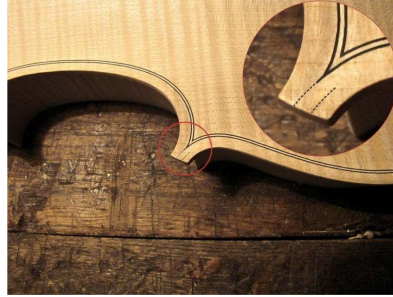


Foto 19. Flato uç kısmı

Flato işçiliğinin tamamlanmasının ardından yapılan üst tabla ve alt tabla bombelerinin verilmesiydi. Bu süreçte usta, zımpara kullanımını gerektiren son aşamanın çok kısa bir sürede geçilebilmesi için küçük rendeler ve sistre aracılığıyla yapılan tesviye işleminin süresini oldukça uzun tutmuş, neredeyse pürüzsüz bir yüzey elde edildikten sonra zımparalama aşamasına geçmeme izin vermiştir. Negroni bu tercihin nedeni ile ilgili olarak, alan çalışması boyunca ziyaret ettiğim birçok atölyede de gördüğüm ve görüşme yaptığım birçok ustadan da öğrendiğim gibi zımpara kullanımının yapımcının kendini ortaya koymasına ve tanınmasına yarayan işle ilgili kişisel yanını, başka bir deyişle 'iş karakterini' belirsizleştirdiğini dile getirmiştir. Alt ve üst tablaların bombelerinin verilmesi, hassas simetri kontrollerinin yapılması ve ince zımpara işlerinin bitirilmesinin ardından tabla içlerinin oyularak ölçülendirilmesi aşamasına geçtim. Oyma işlemi sürecinde uygulanacak kalınlık ölçülerini belirlemek üzere, kullanılan ağacın öz tınısını saptamak vb. çeşitli teknik sınama ve uygulamalardan faydalanmadım. Bunun yerine her seferinde uygulanan belirli ölçüler usta tarafından verilmişti. Bununla birlikte oyma işleminin ilerlediği aşamalarda alt tabla ve üst tabla usta tarafından iki el arasında esnetilerek kullanılmakta olan ölçülerin uygun olup olmadıkları parçaların esneme

durumlarına bakılarak sınanmıştır.



Foto 20. Çivi boşluklarının doldurulması.

Alt eşğin yapımı ve tıpkı eski ustaların kullandığı yaptığı gibi çivi boşluklarının doldurulması aşamalarından sonra ustanın izniyle çalgının sapının yapımına başladım. Modelin çizimi ve kesim işleminin ardından 'titizce' yapmam gerektiği usta tarafından söylenen tesviye aşamasına geçtim. Bu noktada ustanın verdiği ölçüleri ahşap parçanın üzerine taşımaktaydım. Eksen çizgisinin çizilmesi ve ölçülerin taşınması da titizlik gerektiriyor, usta, hiçbir aşamaya ondan izin almadan kesinlikle geçmemem ve daima yavaş çalışmam için beni uyarıyordu. Bu nedenle ucunda ince bir çivi bulunan nişangeçle, sapın eksen çizgisini çizme aşamasında tereddüt ettim. Çünkü çivinin açtığı derin çizgi cilalama aşamasında ortaya çıkabilir ve sapın eksen çizgisi çalgı bittikten sonra da görünür halde kalabilirdi. Bu durum benim için bir işçilik hatası olarak görülmekteydi. Bu nedenle daha sonra eksen kontrolleri için ihtiyaç duyacağımı ustadan öğrendiğim bu çizgiyi, nişangeçi bastırmadan, belli belirsiz bir şekilde elde etmenin ya da onu nişangeçin sivri ucu yerine kurşun kalemle çizmenin daha iyi olabileceğini düşünmüştüm. Ne var ki kurşun kalemle çizim yapmaya çalıştığımı gören usta beni uyarılmış, bu çizginin cila aşamaları sonrasında görünmesinin aksine iyi bir görüntü olacağını söylemişti. Çünkü çoğu yapımcı tarafından saptı 'kasıtlı' halde bırakılan bu çizgi, söz konusu parçanın 'makine' değil 'elle' yapılmış olduğunun bir işareti olarak görülmekteydi.

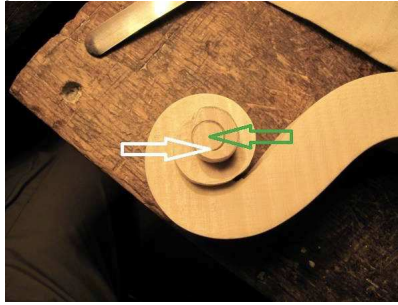


Foto 21. Salyangozun 'göz' bölümü.

Usta, 'göz' adı verilen, salyangozun biçimlendirilmesinin son aşaması olan dairesel kısmının şekline özen göstermiş, bana örnek olması için bir tarafını özellikle kendisi yapmıştır. Bu özen, belirli oranda söz konusu dairenin biçiminin yukarıdaki resimde beyaz okla gösterilen hattın gelişine etki edecek olmasından kaynaklanmaktaydı. Ustanın yapmamı istediği şey, salyangozun burguluk tarafından itibaren küçük bir kavisle oymaya başlamam, bu kavisi salyangozun kademeleri arasında hattın daralması ile uyumlu olacak şekilde arttırarak ilerletmem, salyangozun uç kısmına geldiğimde ise çok da fazla olmayacak bir şekilde, fakat en derin halini vermiş olarak bitirmemdi. Salyangozun özellikle başangıç kısmında çok oyulması, Cremona keman yapım geleneğine aykırıydı ve başka bölgelerin özellikleri arasında yer aldığı için istenmeyen bir durumdu. Bununla birlikte ilerleyen kademelerde söz konusu düzlüğün uca doğru devam etmesi ya da oyuntunun artmaması da hoş karşılanmıyor, çalgının makina üretimi olduğu izlenimini uyandırdığı için istenmiyordu. Bu konunun önemi, alanda yapılan çeşitli görüşmelerde de görüşme kişileri tarafından birçok kere tekrar edilmiştir. Bununla birlikte bazı görüşme kişileri, araştırmanın ve kasabada bulunma amacımın bunu anlamak ve göstermek gibi bir hedefi olduğu düşüncesinden hareketle aslında 'Cremona stilinde keman' diye bir şey olmadığını, 'üzülerek' dile getirmiştir. Bu görüşmeciler ancak Cremona keman 'yapım' geleneğinin bazı özelliklerinden bahsedebileceğini, bunların iç kalıp kullanmak ya da mukavemet çıtalarını takozlara geçki ile bağlamak gibi, aslında bitmiş bir çalgıda görülebilen özellikler değil, çalgının yapım aşamalarında izlenebilen şeyler olduğunu aktarmaktaydılar. Cremona stilinde keman denildiğinde akla gelen tek şey salyangozun yukarıda aktarılmaya çalışıldığı gibi burguluk tarafından itibaren neredeyse düz gibi görünen, derin olmayan bir kavisle başlatılıyor olmasıydı. Diğer yandan gerek Cremona'da geçmişte yaşamış gerekse günümüzde var olan ve mesleki faaliyetlerine devam eden çeşitli ustaların, çalgılarında görülen ve onları diğerlerinden ayrı ya da benzer kılan çeşitli özellikleri olduğundan bahsetmek mümkündür. Söz konusu özelliklerin tutarlılık göstermesi durumunda ustaların kişisel bir stil ya da iş karakteri sahibi olduğundan bahsedilebilmektedir. Örneğin kendisi ile görüşme yapılan Stefano Conia, yapımını Massimo Negroni atölyesinde tamamladığım kemana inceledikten ve çeşitli konularda görüş

aktardıktan sonra bordür kenarlarının tam yuvarlak değil, hafif köşeli kalacak şekilde biçimlendirilmiş olduğunu, ancak bunun bir kusur değil aksine tutarlı olması durumunda bir iş özelliği haline gelebileceğini, bu şekilde çalışmış olan bazı eski ustaların da olduğunu belirtmiştir.

Salyangoz genel görünümü ile kavisli hatları üzerinde herhangi bir kırıklık içermemeli ve çalgının diğer bölümlerinde de istenmiş olduğu gibi tüm kısımlarında olabildiğince simetrik görünmeli, kesimi yapılarak açılan tüm kademeler eksene dik bir açı oluşturacak ve karşılıklı şekilde devam ediyormuş gibi görünecek şekilde tamamlanmalıydı. Bununla birlikte genel olarak istenen, salyangoz kavisini aslında bitmeyen ve 'sonsuz' doğru devam eden bir hat gibi görünecek şekilde bitirmemdi.

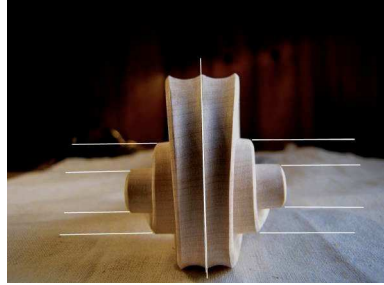


Foto 22. Salyangoz işçiliği.

İçerdiği otantik işaretleyiciler açısından zengin olduğu düşünülebilecek çalgının bu bölümünün biçimlendirilmesi, alan çalışması öncesinde mesleki tecrübe kazanmak amacıyla kasabada bulunduğu dönemlerde de oldukça özen göstermeyi gerektirmiş, kimi zamanlarda da üzücü bazı tecrübelerin yaşanmasına neden olmuştu. Bunlardan biri kasabayı ilk ziyaret ettiğim, başka bir deyişle Cremona keman yapım otantisiteleriyle 'henüz' tanışmakta olduğum bir zamanda meydana gelmişti ve salyangozun 'göz' adı verilen uç kısımlarının arkadan görünümü ile ilgiliydi. Buna göre genel olarak çok iyi giden bir iş sürecinin son aşamasında bir hata yapmış ve bu hata nedeniyle yeni bir sap yapmak zorunda kalmıştım. Söz konusu hata bana göre oldukça küçüktü, hatta belki de hata olarak bile görülemezdi. Çünkü bildiğim birçok Cremona çalgısının sapı, o an usta tarafından hata olarak görülen biçimde şekillendirilmişti. Ne var ki oldukça üzgün görünen usta Negroni'nin yorumu bunun bir 'facia' olduğu yolundaydı. Elbette bu yorum, on günlük emeğin boşa gittiği ve bütün aşamaları başarı ile tamamlanan bir çalgının faciaya sebep olan bir sapı olacağı anlamına gelmekteydi. Neyse ki ustadan bir şans daha istemiş, daha sonra uygun bir sap yaparak çalgının yapımına ilişkin diğer aşamalara geçebilmişim. Bu tecrübeyle ilgili halen saklamakta olduğum iş parçasının salyangoz ucunun, hatasız ve hatalı görüntülerine ait açıklayıcı fotoğrafı aşağıda sunmaktayım.

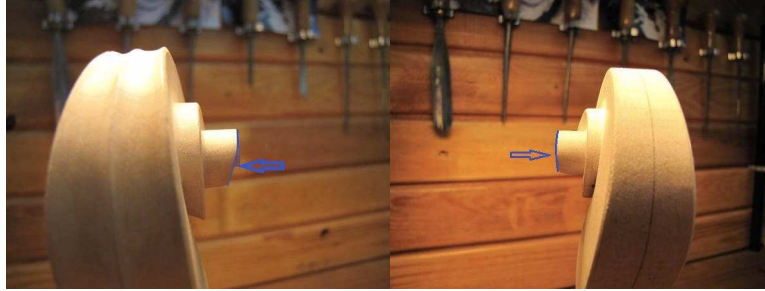


Foto 23. Salyangoz işçiliğinde hatalı ve hatasız örnekler.

Sapın burguluk bölümünün şekillendirilmesinin ardından sap sırtının oyulması aşamasına geçtim. Bu aşamada usta Negroni kemanın el yapımı olduğunu bir göstergesi olduğunu belirterek sırt oyuntusunun salyangozun boynunun altı olarak isimlendirilebilecek bölgeye kadar devam etmesi gerektiğini belirtmiştir.

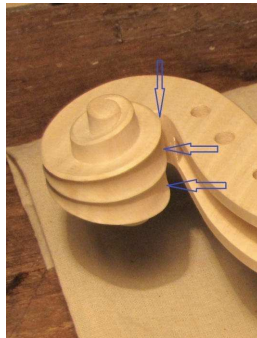


Foto 24. Salyangoz boynunun altı.

Buraya kadar anlatımı yapılan, yaklaşık üç aylık bir çalışmanın 'sonuç' ürünü olarak ortaya çıkan

Antonio Stradivari 1715 modelindeki kemanın genel görünümü aşağıdaki gibidir.



Foto 25. Ön kısım genel görünüm. Foto 26. Arka kısım genel görünüm. Foto 27. Sap kısmı genel görünüm.

SONUÇ

Cremona'nın mesleki faaliyete ilişkin yeniden uyanış süreci öncesindeki konumu, günümüz otantisitesini oluşturma ve geçmişin yeniden inşa edilmesi için başvurulmuş önemli bir tarihsel referans alanı durumundadır. Özellikle kasabanın keman yapımıcılığı açısından adını duyurmaya başladığı 16.yy. ile 18.yy. arasında yaşadıkları bilinen Stradivari, Amati, Guarneri, Bergonzi ve Ruggieri aileleri ile adı geçen ailelere mensup ustaların mesleki uygulamaları, bugün 'klasik' olarak adlandırılan Cremona keman yapımıcılığının temsilcileri konumundadır. Söz konusu aileler arasında Amati, Stradivari ve Guarneriler, diğerlerine göre daha çok tanıtılarak öne çıkarılmış ve bu aile atölyelerinin kurucuları konumundaki ustaların 'belirli' çalgıları Cremona keman yapım pratiğinin uygulamaya ilişkin normlarının belirlenmesinde büyük etkiye sahip steryotipler haline getirilmişlerdir.

Resmi ideolojinin amaçlarının bir gereği ve uzantısı olarak Cremona'da 'kaybolmaya yüz tutan keman yapım geleneğinin' yeniden uyandırılmasına yönelik önemli bir girişimin gerçekleşmiş olduğu görülmektedir. Bu girişim, Livingston'un ortaya koyduğu modelle paralel özellikler taşıyacak niteliktedir. Buna göre Benito Mussolini ve çevresinin yarattığı kültürel ve siyasi iklim, 'uyanış ideolojisi' olarak kabul edilebilecek ortama karşılık gelmektedir. 'İtalyan -sanatının tamamen İtalyan olması gerektiği' ve 'her ideal aile çevresinde olduğu gibi irksal açıdan saf olması gerektiği şeklindeki söylem', 'uyanışa ait ortak bir söylem' olarak öne çıkmaktadır. Söz konusu projenin baş aktörleri ve önderleri konumundaki Benito Mussolini, Roberto Farinacci ve Milanese Novecento grubu üyelerinin Cremona keman yapım pratiğinin uyanışına hizmet eden 'çekirdek bir grup' olarak kabul edilebileceği görülmektedir. Çekirdek grubu uyanışın ilk sözcüleri arasında yer alan okulun ilk öğretim kadrosunu da dâhil ederek genişletmek mümkündür. Uluslararası Antonio Stradivari Keman Yapım Okulu kasabanın keman yapım geleneğini uyandırmaya yönelik müdahalenin gerçekleştirdiği önemli bir mecra, sonraki yıllarda görülen okul faaliyetleri ise otantisitesinin şekillendirilmesine etki eden önemli bir kaynak durumundadır. Roberto Farinacci'nin editörlüğünü yaptığı Telesio Interlandi ve Regime Fascista dergileri ile Ulusal Faşist Organizasyon ve Çağdaş Sanat Bölümü faaliyetleri ise çekirdek grubun amaçları ile örtüşen faaliyetler olarak öne çıkmaktadırlar.

Uyanış ortamı ve bu ortamın yarattığı siyasi ve kültürel beklenti içerisinde özgün kaynakların elde edilmesine yönelik çeşitli aktivitelerin tertiplenmiş olduğu görülmektedir. Bunlardan biri olarak Cremona'da yapılan Stradivari'yi anma töreni, uyanışın amaçlarına hizmet edecek tarihsel referansın oluşturulmasına hizmet etmiştir. Kimi çalgıların kasaba halkının da katılımını içeren kampanyalar aracılığıyla satın alınmış olmaları, uyanışa ilişkin bilincin yaygınlaştırılması ve paylaşılması açısından anlamlıdır. Ulaşılan tarihi kaynaklar, otantiklik tutumlarının ve söylemin oluşturulmasında başlıca etkiye sahiptir. Livingston, uyandırılacak müzik geleneğine ait repertuarın elde edilmesi ve biçimsel özelliklerinin değerlendirilmesini uyanışların karakteristik özelliklerinden biri olarak göstermektedir. Bu noktadan bakıldığında kasabanın eski ustalarına ait çalgılarının elde edilmesi önemlidir. Eski müzik geleneklerinin canlandırılmasında güçlü rol oynayan plak toplama aktiviteleri gibi eski çalgıların toplanarak kasabaya getirilmeleri de bir müzik dağarına ait repertuarın elde edilmesine benzeyecek şekilde uyanışın tarihi kaynaklara dayandırılmasına hizmet etmiştir.

Araştırma kapsamında ulaşılan yukarıdaki verilerden hareketle kasabada 1930'lu yılların ikinci yarısında meydana geldiği görülen hareketin bir yeniden uyandırma girişimi olduğundan rahatlıkla söz edilebilir. Nitekim söz konusu hareketin ortaya çıkış amacının da hareketi üstlenenlerce bir yeniden uyandırma girişimi olarak tanımlandığı görülmektedir. Esasen bu çalışma aracılığı ile sorgulanan, söz konusu girişimle Cremona keman yapımıcılığına ilişkin çeşitli unsurların nasıl 'gelenek'leştirildiği ve bu

girişimin günümüze ilişkin algı ve tutumun oluşumuna nasıl hizmet ettiği. Bu noktadan bakıldığında İtalyan biçiminin keşfi şeklindeki ifade, esasen geleneğin 'keşfine' gönderme yapmaktadır. Geleneğin, onunla ilgili kanaatlerin ya da Cremona keman yapım pratiğinin uygulamaya yönelik normlarının 'tümüyle' inşa ürünü olduklarını söylemek doğru değilse de uyanış önderleri tarafından 'kısmen' tasarlanmış olduklarından şüphe duymaya gerek yoktur. Bu durumun önemli bir göstergesi kasabanın geçmişteki ustalarının 'belirli' çalgılarının biçimsel özellikler açısından 'standart' olarak kabul edilmiş olmalarıdır. Söz konusu ustaların çalgıları biçimsel özellikler açısından çeşitlilik arz etse de bugün 'tercih' edilen, bu çalgılar arasından seçilen bazı unsurların 'norm' olarak kabul edilmeleri ve Cremona keman yapım geleneğinin işaretleyicileri olarak gösterilmeleridir. İkinci bir gösterge 'Cremona biçemi' konusunda günümüzde de devam eden tartışmalardır. Araştırma sürecinde kimi görüşme kişileri üzümlere yapım özellikleri açısından Cremona biçemi olarak kabul edilebilecek pek fazla şey olmadığını dile getirmişlerdir. Cremona biçimini keşfetmeyi ya da Cremona'da keman yapımıcılığına ilişkin köklü geleneği 'uyandırmayı' hedefleyen bir çalışma için bu durum elbette üzücüdür. Ne var ki bu çalışmanın böyle bir hedefi yoktu. Bu nedenle ancak araştırma konusunun temel tezini güçlendiren söz konusu argüman, kasabanın keman yapım geleneğinin 'kısmen' inşa edildiğinin ya da geleneğe ilişkin yapının uyanış önderleri tarafından inşa edildiğinin önemli bir göstergesi olarak öne çıkmakta ve çalışmaya yarar sağlamıştır. Bugün Cremona keman yapım geleneğine ilişkin biçimsel unsurlar, tıpkı Nahacevsky'nin ikinci var oluş olarak isimlendirdiği ve betimlemeye çalıştığı yapının özellikleriyle paralellik gösterecek şekilde, büyük oranda kasabada bulunan resmi okulun uzmanlaşmış kişilerince, sabit ve değiştirilmesi uygun görülmeyen unsurlara sıkı sıkıya bağlı kalacak şekilde, uyanışa ilişkin tutumun öngördüğü ekseninde yürüyen söylemin etkisi tarafından belirlenmektedirler.

Alan çalışmasından elde edilen verilerle Cremona keman yapımıcılığına ilişkin kuvvetli otantiklik tutumlarının olduğu ve önemle korundukları gözlemlenmiştir. Buna göre özellikle üretimde zaman kazanma ve işi çabuklaştırma amacıyla elektrikli makine kullanımının kabul edilmediği, ürünün 'el yapımı' olması gerektiğine ilişkin yargının güçlü şekilde hüküm sürdüğü görülmüştür. Bununla birlikte görüşme kişileri ürünlerinin 'baştan sona' tüm kısımlarının kendileri tarafından yapıldığını belirtmekte ve 'az' çalgı ürettiklerine vurgu yapmaktadırlar. Yapımcıların tümü, ürünlerinin el yapımı olduğunun ve yalnızca kendileri tarafından yapıldığının bir göstergesi ve teminatı olarak çalgılarına ait özel bir sertifika düzenleme yoluna gitmektedirler. Kasabada bulunan meslek odaları, keman yapımcıları fuarı ve keman yapımcıları yarışması da bu yaygın tutumu korur ve destekler niteliktedir. Yapımcılar 'doğal malzeme' kullanımının önemine vurgu yapmakta; bu nedenle keman yapımında ağaç yerine daha kullanışlı olacak ve kolay işlenebilecek herhangi bir başka malzeme ya da cila işlemleri için daha kolay cilalamayı mümkün kılacak hazır ürünleri tercih etmemektedirler. Geleneksel oldukları kabul edilen ya da geleneksel üretim biçimine gönderme yapan eski aletler, eski üretim yöntemleri ve eski malzemelerin kullanımı da Cremona keman yapım pratiğinin otantiklik işaretleyicileri arasında yer almaktadırlar. Görüşme yapılan tüm kişiler bazı atölye sınırlarına sahip olduklarını ya da atölyedeki diğer çalışanların da bilmediği belirli meslek sınırlarına sahip olduklarını belirtmektedirler. Ne var ki yenilikleri ya da özel buluşları patentle koruma altına almak gibi bir davranışın olmadığı görülmüştür. Aile atölyesine sahip olan ya da mesleği önceki kuşaktan devralan görüşme kişileri bu durumlarının önemine vurgu yapmaktadırlar. Çalışma aracılığıyla tespit edilen otantiklik tutumlarının ustalar tarafından 'geleneğe' örtüşen bir üretim biçimi içerisinde olmanın yaygın göstergeleri olarak kullanılmakta olduğu görülmüştür. Bir başka otantiklik tutumu olarak 'İtalya', keman yapımıcılığı açısından önemli bir merkez durumunda olan Cremona ya da bu açıdan uluslararası ölçekte öne çıkmış başka kasabalarının da bulunduğu 'bir ülke' ile ilişkilendirilmiş olmayı ifade etmektedir. İtalya ile ilişkilendirilmiş olmayı göstermekten farklı olan ve çalışma içerisinde 'İtalyanlaşma' olarak adlandırılan otantiklik tutumu, kişinin kendi kimliği ile ilgili somut bir değişikliğe gittiğini anlatmakta, bu durumda kişi, bir İtalyan keman yapımcısı olarak tanınmanın tüm ayrıcalıklarından istifade etmeyi ya da İtalyan olmayan bir keman yapımcısı olarak tanınmanın güçlüklerini bertaraf etmeyi amaçlamaktadır.

Cremona'da atölyeler çalgı üretimi ya da satışı yapılan yerler oldukları kadar söz konusu mesleki pratiğin otantisitesine ilişkin algının da eş zamanlı olarak inşa edildiği ve söylemin yön bulduğu kültürel mekânlardır. Otantisiteye ilişkin söylem ustadan ustaya veya atölyeden ölyeye değişim gösterebilmektedirler. Bu durum otantisitenin inşa edildiği bu mekânların canlı ve dinamik yapısı hakkında fikir vermektedir. Zira söz konusu görüş ayrılıkları, söylemsel yapının 'inşa' durumunda olduğunun bir kanıtıdır. Ancak bu durum, bazı yerleşik otantisitelerin olmadığı anlamına da gelmemelidir.

Bir promosyon aracı olarak Cremona'da keman, Stradivari ve katedral kulesinin kullanımına ilişkin çeşitli örneklerle sıklıkla karşılaşmıştır. Küreselleşme söyleminin ve serbest piyasa ekonomisinin giderek güçlendiği, rekabetin arttığı seksenli yılların kültürel ve siyasal ikliminde, Cremona'yı ve onun keman yapımına ilişkin ekonomik açıdan da önem arz etme potansiyeli taşıyan 'köklü' geleneğini daha geniş kitlelere tanıtmının ve uluslararası pazarda sunmanın kalıcı ve etkili yolları aranmış, bu nedenle kasabayı, keman yapımıcılığı açısından uluslar arası ölçekte değer gören ve 'marka' olarak kabul edilerek öne çıkan bir

merkez olarak anlatmaya çalışılmıştır.

Cremona lutyelik festivali, kasabanın keman yapımıcılığına ilişkin merkezi konumunun Amati, Guarneri ya da Stradivari gibi keman yapım ustaları ve büyük keman yapım geleneğinin güncel ya da tarihsel, görsel ya da duysal tüm olanaklar aracılığıyla hatırlatıldığı ve kültürel hafızanın bu yolla her yıl tazelandığı yoğunlaştırılmış bir program olarak kullanılmaktadır. Festival, söz konusu mesleki faaliyete ilişkin merkezi konumun kazanılması, bu kazanımın kalıcı olması ve bağlama ilişkin kabulün yaygınlaştırılması yolunda 'kent kültürünün araçsallaştırıldığı', Cremonanın sahip olduğu en önemli uluslar arası organizasyon olma önemini taşımaktadır.

Mondomusica el yapımı yaylı çalgılar fuarı, çalgılarla birlikte Cremona otantisitesinin de satışa sunulduğu, kasabanın söz konusu mesleki bağlama ilişkin uluslar arası ölçekteki gücünün sınındığı ve geri dönüşünün alındığı, mesleki değerlerin meşruluğuna ilişkin davranışın ölçülmesinde iş gören kültürel bir mekân konumundadır. Cremona'daki ikna gücü yüksek bu fuar sayesinde, kasabayla birlikte bir yandan söz konusu işin tanıtımı yapılmakta, diğer yandan da alıcı ve satıcının, malın değişim değeri konusunda şüpheye düşmesi engellenmiş olmaktadır.

Rekabetin ve benzerleri ile kıyaslanmanın bir vasıtası olan, beraberinde değer yargılarını da getirerek beğeni hiyerarşilerinin oluşumuna katkıda bulunan keman yapımıcıları yarışması, özellikle egemen çevrenin bir parçası olmak isteyen gençler tarafından oldukça önem görmektedir. Bunun sebeplerinden biri otoriter arenada tartışılarak kararlaştırılmış olması sebebiyle bir meşruiyet ve mükemmellik damgası gibi kullanılan yarışma ve ödülünün, 'marka' olmak isteyen gençler için bu olanağı yaratmasıdır. Bununla birlikte söz konusu yarışma, Cremona otantisitesinin korunması ve yaygınlaştırılmasına, Cremona'nın dünya pazarında tanınmasına ve kasabanın konu bağlamında bir marka olarak cazip konumda tutulmasına da hizmet etmektedir.

Cremona keman yapım atölyelerinin tümüne ilişkin bir yargıya varma ve bu yargıyı genelleştirme amacı taşımaya da Massimo Negroni ve atölyesi, konu bağlamında yürütülen tartışmanın belirli bir örnek üzerinden incelenmesine, meslek değerlerinin ve otantisite algısının edimsel sürece nasıl etki ettiğinin görülmesine imkân vermiştir. Negroni atölyesinde tüm aşamaları tamamlanan keman bu yolla Cremona keman yapım geleneğinin uygulamaya yönelik normlarının 'Negroni atölyesindeki algısı' hakkında çalışmaya katkı sunmaktadır. Buna göre kasabanın geneline hâkim olduğu görülen otantiklik tutumlarının Negroni Atölyesi'nde de korundukları gözlemlenmiştir. Usta yapımın tüm yapım aşamalarında azami özen ve titizlik beklenmektedir. Bununla birlikte çalgının bazı aşamaları diğer bölümlere göre önem açısından daha fazla vurgulanmaktadır. Bu bölümler üst tabla ve alt tablanın bombelerinin verilmesi, flato işçiliğinde uç kısımlar, kapak bordür işçiliğinde uç kısımlar, bas giriş yapımı, salyangozun şekillendirilmesi, 'f' delikleri, sap dibinin şekillendirilmesi ve sapın takılması şeklindedir.

Sonuç olarak 1930'lu yıllar İtalya'sının kültürel ve siyasi ortamında gerçekleştiği görülen uyanış hamleleri ile 1980'li yıllarda gerçekleşen kent kültürünü araçsallaştırma adımlarının, Cremona keman yapım pratiğine ilişkin güncel 'gelenek' söyleminin yaratılması ve söz konusu mesleki pratiğe ait otantisitenin oluşumuna önemli oranda etki ettiği görülmektedir. Bir mesleki pratiğin ideal kabul edilen ölçütleri ile o mesleki pratiğe sahip topluluğun psikososyal, kültürel, siyasi ya da ekonomik ihtiyaçları arasındaki ilişkiyi sorgulamayı hedefleyen bu çalışma aracılığıyla Cremona'da kazancın maksimizasyonuna yönelik davranışın, endüstrileşmiş üretim biçiminin belirli vasıfları yerine endüstrileşme öncesi üretim biçiminin özelliklerine yaslanma, geleneksel ustalık tanımını oluşturma, ustalık tanımının değerleri ile ilişkilendirilerek 'geleneksel' oldukları kabul edilen belirli tutumları sürdürme yolu ile sağlanmakta olduğu görülmüştür. Elde edilen veri araştırmanın başında ortaya konulan temel varsayımı doğrulanmaktadır.

KAYNAKÇA

- ARSLANOĞLU, İbrahim (1997). *Yazarı Belli Olmayan Bir Fütüvvetname*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- BOYDEN, David (1990). *The History Of Violin Playing From Its Origins to 1761*, New York: Oxford University Press.
- BULMUŞ, İsmail, (2008). *Mikroiktisat*, Ankara: Okutman Yayıncılık.
- Encyclopedia of the Social Sciences*, (1930). New York: The Macmillan Company.
- EROL, Ayhan (2006). "Popüler Müzikte Otantisite", *Toplum ve Bilim*, İstanbul: Birikim Yayınları, S. 106, s. 192-209.
- EROL, Ayhan (2006). "Popüler Müzikte Otantisite", *Toplum ve Bilim*, İstanbul: Birikim Yayınları, S. 106, s. 192-210.
- FLINT, Kate (1980). "Art and The Fascist Regime in Italy", *The Oxford Art Journal*, s. 49- 54.
- FROMM, Erich (1973). *Çağımızın Özgürlük Sorunu*, Ankara: Özgür İnsan Yayını.
- GÜVENÇ, Bozkurt (2005). *İnsan ve Kültür*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HOBBSAWM, Eric J., RANGER, Terence (2006). *Geleneğin İcadı*, çev: Mehmet Murat Şahin, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- HOERBURGER, Felix (1968). "Once Again: On the Concept of Folk Dance," *Journal of the International Folk Music Council*, S. 20. s.30-32.
- KEYDER, Çağlar (1992). "İstanbul'u Nasıl Satmalı", *İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları*, İstanbul, s. 84-85.
- KOLNEDER, Walter (2003). *The Amadeus Book Of The Violin*, New Jersey: Amadeus Press.
- LAMBERT, Frank (2001). *Inventing Great Awakening*, Princeton University Press.
- LIVINGSTON, Tamara (1999). "Music Revivals: Towards a General Theory", *Ethnomusicology*, University of Illinois Press. S. 43, no.1, s. 66-85.
- LIVINGSTON, Tamara (1999). "Music Revivals: Towards a General Theory", *Ethnomusicology*, S. 43, no.1, s.66-85.

- MOORE, Alan (2002). "Authenticity as Authentication", *Popular Music*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 21/2, s. 211-220.
- NAHACHEWSKY, Andriy (2001). "Once Again: On The Concept Of Second Existence Folk Dance", *Year Book For Traditional Music*, S. 33, s. 17-28.
- NİCOLİNİ, Gualtiero (1978). *The International School of Cremona Two Score Years of Violin Making*, çev. Helen Palmer, Cremona: Edizioni Stradivari.
- ROCHES, Maurice (2000). "Mega Events and Modernity: Olympics and Expos in the Growth of Global Culture", *Routledge*, Londra.
- ROSENBERG, Neil V. (1993). *Transforming Tradition*, Chicago: University of Illinois Press.
- SHORT, John, KIM, Yeong Hyun, (1999). *Globalization & The City*, Prentice Hall, New Jersey.
- TÜRKAY, Orhan (1986) *Mikroiktisat Teorisi*, Ankara: Siyasal Bilgiler Fakültesi ve Basın-Yayın Yüksekokulu Basımevi, cilt 1, s: 31- 35,
- WALLIS Wilson Dallam (1943). *Messiahs Their Role in Civilization*, Washington: American Council of Public Affairs.
- WU Chin Tao, (2005). *Kültürün Özelleştirilmesi*, İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- YARDIMCI, Sibel (2005). *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- ZARCONE, Thierry (2011). *İslamda Sır ve Gizli Cemiyetler*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- ZUKİN, Sharon (1995). *Cultures of Cities*, Victoria: Blackwell Publishing.