cogito/iletişim

MARSHALL McLUHAN

gutenberg galaksisi

Tipografik İnsanın Oluşumu

Çeviren: Gül Çağalı Güven

3. baskı

YKY
Yapı Kredi Yayınları

GUTENBERG GALAKSİSİ
Tipografik İnsanın Oluşumu

[Herbert] Marshall McLuhan (21 Temmuz 1911-31 Aralık 1980) Kanadalı iletişim kuramcısı ve eğitimci. Manitoba ve Cambridge üniversitelerinde okudu. 1946'dan sonra Toronto Üniversitesi'nde görev yaptı. 1952'de bu üniversitede İngiliz edebiyatı profesörü oldu. 1963'ten sonra okulun Kültür ve Teknoloji Merkezi'nin yöneticiliğini üstlendi. ABD ve Kanada'da pek çok üniversitede konuk profesör olarak ders verdi.
McLuhan, Gutenberg'le başlayan basım devriminin getirdiklerini ve elektronik devrimin getireceklerini ele aldığı *Gutenberg Galaksisi*'nde kullandığı "küresel köy" kavramıyla ilk "medya gurusu" oldu. Her kültür çağında bilginin kaydedilip aktarıldığı *medium*'un (ortam; araç) o kültürün karakterinin belirlenmesinde kesin bir rol oynadığını öne sürdü; bu görüşünü "Ortam mesajdır" deyişiyle özetledi. *Gutenberg Galaksisi* dışındaki önemli yapıtları: *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man* (1951; Mekanik Gelin: Sanayi İnsanının Folkloru), *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964; Medyayı Anlamak: İnsanın Uzantıları), *The Medium Is the Massage: An Inventory of Effects* (Quentin Fiore ve Jerome Agel ile; 1967; Ortam Mesajdır: Etkilerin Bir Dökümü), *War and Peace in the Global Village* (Quentin Fiore ve Jerome Agel ile; 1968; Küresel Köyde Savaş ve Barış), *From Cliché to Archetype* (Wilfred Watson ile; 1970; Klişeden Arketipe), *City as Classroom* (Kathryn Hutchon ve Eric McLuhan ile; 1977; Derslik Olarak Kent), *Laws of Media: The New Science* (Eric McLuhan ile; 1988; Medyanın Yasaları: Yeni Bilim).

Gül Çağalı Güven Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın ve Yayın Yüksek Okulu'ndan mezun oldu. Boğaziçi Üniversitesi Tarih bölümünde Son Dönem Osmanlı Sosyal Tarih alanında yüksek lisans yaptı. Çeşitli gazete ve dergilerde muhabir, bölüm yöneticisi ve yazar olarak çalıştı. Başta tarih olmak üzere, beşeri ve sosyal bilimler, edebiyat alanlarında çeviri yaptı.

MARSHALL McLUHAN

GUTENBERG GALAKSİSİ

Tipografik İnsanın Oluşumu

Çeviren:
Gül Çağalı Güven

YKY
Yapı Kredi Yayınları

Yapı Kredi Yayınları - 1478
Cogito -105

Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Oluşumu / Marshall McLuhan
Özgün adı: The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man
İngilizceden çeviren: Gül Çağalı Güven

Kitap editörü: Selahattin Özpalabıyıklar
Redaksiyon: Doğan Şahiner

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı ve Cilt: Ertem Basım Yayın Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
Başkent O.S.B. 22. Cad. No: 6 Malıköy / Ankara
Tel: (0312) 640 16 23
Sertifika No: 26886

İngilizce ilk baskı: University of Toronto Press, Toronto, Canada
Çeviriye temel alınan baskı: University of Toronto Press, 1995
1. baskı: İstanbul, Mayıs 2001
3. baskı: İstanbul, Ocak 2014
ISBN 978-975-08-0236-5

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2013
Sertifika No: 12334
© University of Toronto Press, 1962

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 142 Odakule İş Merkezi Kat: 3 Beyoğlu 34430 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

İÇİNDEKİLER

Önsöz • 7

Gutenberg Galaksisi • 19

Yeniden Biçimlenen Galaksi• 369

Kaynakça Dizini • 389

Bölüm Başlıkları Dizini • 403

Yabancı Sözcük ve Deyimler • 411

Gutenberg Galaksisi, ele aldığı sorunlar için bir mozaik ya da alan yaklaşımı ortaya koyuyor. El altındaki sayısız veri ve alıntının böyle bir mozaik imgesi, tarihteki nedensel işleyişleri ortaya çıkarmanın tek pratik aracıdır.

Bu yöntemin bir alternatifi, görüntülerin uzayındaki sabit ilişkilerin bir dizi görünümünü sunmak olabilirdi. Bu anlamda, elinizdeki çalışmanın üstünde yoğunlaştığı olaylar galaksisinin ya da takımyıldızının kendisi, sürekli etkileşim halindeki, kaleydoskopik bir dönüşüme uğramış biçimlerin bir mozaiğidir – özellikle de içinde bulunduğumuz çağda.

"Galaksi" yerine "ortam" [*environment*] sözcüğünü kullanmanın bazı avantajları olabilirdi. Her teknoloji, yeni bir insani ortam yaratma eğilimi gösterir. Yazı ve papirüs, antik dünyanın imparatorlukları ile bağlantı içinde düşündüğümüz toplumsal ortamı yaratmıştı. Üzengi ve tekerlek, muazzam çapta benzersiz ortamlar yarattılar. Teknolojik ortamlar, insanları içinde barındıran edilgin şeyler değil, gerek insanları gerek başka teknolojileri yeniden biçimlendiren etkin süreçlerdir. Bizim çağımızda, tekerleğin mekanik teknolojisinden elektrik devresinin teknolojisine doğru ani değişim, bütün tarihsel çağların en büyük değişimlerinden birini temsil eder. Hareketli matbaa harfleriyle basımcılık, hiç beklenmedik, yepyeni bir ortam yarattı – KAMU'yu ortaya çıkardı. Elyazması teknolojisi, ulusal bir ölçekte kamular yaratmak için zorunlu olan yoğunluğa ve yayılma gücüne sahip değildi. Son yüzyıllarda "ulus" adını verdiğimiz oluşum, Gutenberg teknolojisinin ortaya çıkışından önce başgöstermedi, gösteremezdi de; tıpkı bütün insanları diğer bütün insanlarla ilişkilendirme gücüne sahip elektrik devresinin ortaya çıkışından sonra varlığını sürdüremeyecek olduğu gibi.

Basılı sözün yarattığı "kamu"nun benzersiz karakteri, hem bireyin hem de grubun yoğun ve görsel yönelimli öz-bilinci idi. Elinizdeki kitapta, görme yetisinin diğer duyulardan gittikçe artan yalıtılmasıyla birlikte, bu yoğun görsel vurgunun getirdiği sonuçlar sunuluyor. Kitabın temasını, süreklilik, birörneklik ve bağlayıcılık görsel kipliklerinin zaman ve uzayın düzenlenişine uzanması oluşturuyor. Elektrik devresi, görsel kipliklerin bu uzanımını, basılı sözün görsel gücüne yakın denebilecek bir ölçüde bile desteklemez.

Kitabın "Yeniden Biçimlenen Galaksi" başlıklı son kesimi, elektrik teknolojisi ile mekanik ya da matbaa teknolojisinin çarpışmasını ele alıyor; okuyucu o bölümün bir önsöz olarak çok daha uygun düşeceğini düşünebilir.

Önsöz

❀ Elinizdeki kitap, birçok yönden, Albert B. Lord'un *The Singer of Tales* ["Masalların Şarkıcısı"] adlı yapıtını tamamlamaktadır. Profesör Lord da, Homeros araştırmalarında sözlü ve yazılı şiirin nasıl doğallıkla farklı kalıp ve işlevleri izlediğini düşünmeye yönelen Milman Parry'nin çalışmasını sürdürmüştü. Homeros'un şiirlerinin sözel kompozisyonlar olduğuna inanan Parry, "şiirlerin sözel karakterini mümkünse yadsınamayacak bir şekilde kanıtlamayı iş edinmiş ve bu amaçla Yugoslav destanlarını araştırmaya başlamıştı." Parry'nin bu çağdaş destanlara ilişkin çalışması, kendi ifadesiyle, "sözlü öykü şiirinin *biçimini* tam olarak saptamaktı. ... Yöntemi ise, yazıya dökülmemiş şarkının serpilip gelişen geleneğini sürdüren şarkıcıları gözlemlemek ve şarkılarının biçiminin, sanatlarını okuyup yazmadan öğrenmek ve icra etmek zorunda olmalarına nasıl bağlı olduğunu görmekti."[1]

Gutenberg Galaksisi'nin açıklanmasına katkıda bulunmaya çalışacağı üzere, Profesör Lord'un kitabı, tıpkı Milman Parry'nin çalışmaları gibi, içinde bulunduğumuz elektrik çağı için bütünüyle doğal ve bu çağa uygundur. Elizabeth dönemi insanları tipografik ve mekanik çağda ne kadar ilerlemiş iseler, bugün biz de elektrik çağında o kadar yol almış durumdayız. Biz de onların iki karşıt toplum ve deneyim biçimini aynı anda yaşarken hissettikleriyle aynı karışıklıkları ve kararsızlıkları yaşıyoruz. Elizabeth dönemi insanları, Ortaçağ'ın toplu yaşantısı ile modern bireycilik arasında asılı kalmışlardı; biz ise, bireyciliği zamanı geçmiş, karşılıklı bağımlılığı ise zorunlu hale getiriyor gibi görünen bir elektrik teknolojisiyle karşı karşıya gelişimizde, onların modelini tersine çeviriyoruz.

Patrick Cruttwell bütün bir çalışmasını (*The Shakespearean Moment* ["Shakespeare'ci Uğrak"]) Elizabeth döneminin aynı anda hem çözülen hem de çözüm bulan bölünmüş bir dün-

1 *The Singer of Tales*'dan alıntı, s. 3.

yada yaşama deneyiminden kaynaklanan sanat stratejilerine ayırmıştı. Biz de karşıt kültürlerin buna benzer bir etkileşimi anında yaşıyoruz; işte *Gutenberg Galaksisi*, deneyim ve zihinsel bakış ve ifade *biçimlerinin*, önce fonetik alfabe, ardından da matbaa tarafından değişikliğe uğratılma yollarının izini sürmeyi amaçlıyor. Milman Parry'nin, birbirine karşıt sözlü ve yazılı şiir *biçimleri* ile ilgili olarak üstlendiği girişim, burada düşünce ve deneyimin toplum ve siyasetteki örgütlenme *biçimlerini* de kapsayacak şekilde genişletiliyor. Sözlü ve yazılı toplumsal örgütlenmenin birbirinden uzaklaşan doğasına ilişkin böyle bir çalışmanın uzun zaman önce tarihçilerce gerçekleştirilmemiş olmasını açıklamak gerçekten zor. Belki de bu ihmalkârlığın nedeni, bu işin ancak, birbirine karşıt yazılı ve sözlü deneyim biçimlerinin bugün olduğu gibi bir kez daha bir arada bulunduğu bir zamanda yapılabilecek olmasıydı. Profesör Lord'un *The Singer of Tales* kitabına yazdığı önsözde Profesör Harry Levin'in belirttiği gibi (s. xiii):

> Harflerin kullanımını varsayan "edebiyat" terimi, sözlü imgelem yapıtlarının yazma ve okuma yoluyla aktarılmasını öngörür. "Sözlü edebiyat" ifadesi açıkça çelişkilidir. Bununla birlikte, okuryazarlığın kendisinin estetik bir ölçüt olarak nadiren kullanılabileceği ölçüde sulandırıldığı bir çağda yaşıyoruz. Bu arada, dile getirilen ya da terennüm edilen Söz, konuşanın ya da şarkıcının görsel imgesiyle birlikte, elektrik mühendisliği sayesinde eski konumunu yeniden kazanıyor. Biz, Rönesans'tan yakın geçmişe kadar hüküm süren basılı kitaba dayalı bir kültür mirasını –ölçülemez zenginlikleri ve bir yana bırakılması gereken züppelikleriyle birlikte– devraldık. Şimdi yapmamız gereken, fosilleşmiş tema ve uzlaşımlar yığınının durağan bir şekilde kabulüne değil, devralınmış ve devredilecek olanın yeniden yaratılması şeklinde organik bir alışkanlığa dayanan, geleneğe taze bir bakış geliştirmektir.

Tarihçilerin, fonetik alfabenin yol açtığı düşünce ve toplumsal örgütlenme *biçimlerindeki* devrimi araştırmak konusundaki ihmalinin bir paraleline sosyo-ekonomik tarihte de rastlanır. Karl Rodbertus "Klasik Antik Dönemde Ekonomik Yaşam" kuramını 1864-67 gibi erken bir tarihte geliştirdi. *Trade and Mar-*

ket in the Early Empires ["Erken Dönem İmparatorluklarında Ticaret ve Pazar"] adlı yapıtında Harry Pearson onun getirdiği yeniliği şöyle betimler (s. 5):

> Paranın toplumsal işlevine ilişkin bu çarpıcı ölçüde çağdaş görüş yeterince takdir edilmemiştir. Rodbertus, bir "doğal ekonomi"den bir "para ekonomisi"ne geçişin, takasın yerine parayı geçirmekten kaynaklanan teknik bir sorundan ibaret olmadığını anlamıştı. Bunun yerine, parasallaşmış bir ekonominin, ayni bir ekonomiyle birlikte giden toplumsal yapıdan bütünüyle farklı bir toplumsal yapıyı gerektirdiği görüşünde ısrar etti. Ona göre vurgulanması gereken, para kullanımının teknik gerçekliğinden çok, toplumsal yapıdaki, para kullanımına eşlik eden bu değişimdi. Bu görüş antik dünyadaki ticaret etkinliği ile birlikte giden değişik toplumsal yapıları içerecek biçimde genişletilseydi, tartışma daha başlamadan sona erdirilebilirdi.

Başka bir deyişle, Rodbertus farklı para ve değişim biçimlerinin toplumları çeşitli yollardan yapılandırdığını daha ayrıntılı açıklamış olsaydı, kuşaklarca süren bu karmakarışık tartışmadan kaçınmak mümkün olabilirdi. Sorun nihayet Karl Bucher'in klasik dünyaya bizim geleneksel tarihsel geri bakış tarzımızla değil de ilkel taraftan yaklaştığı zaman açıklığa kavuştu. Okuryazar olmayan toplumlardan başlayıp klasik dünyaya doğru ilerleyen Bucher, "antik ekonomik yaşamın modern toplum perspektifinden değil de ilkel toplum perspektifinden bakıldığı zaman daha iyi anlaşılabileceğini öne sürdü."[2]

Okuryazar Batı dünyasının böylesine tersyüz edilmiş bir perspektifi, Albert Lord'un *The Singer of Tales*'ının okuyucusuna da sunulur. Ama biz aynı zamanda, caz müzisyenlerinin sözlü şiirin bütün tekniklerini kullandığı bir elektrik çağında ya da okuryazarlık sonrası [*post-literate*] çağda yaşıyoruz. Her çeşit sözel tarz ile empatik özdeşleşim kurmak, bizim yüzyılımızda hiç de zor değil artık.

Geçtiğimiz beş yüzyılın tipografik ve mekanik çağının yerini alan bu elektronik çağda, durumun bileşenleri sözlü olmadığı zaman bile biçimi "sözel" olan ifadenin ve insanların

2 *Trade and Market in the Early Empires*, s. 5.

karşılıklı bağımlılığının yeni biçim ve yapılarıyla karşı karşıya geliyoruz. Bu sorun, *Gutenberg Galaksisi*'nin son kesiminde daha geniş bir şekilde ele alınacak. Kendi içinde güç bir sorun değil bu; ama yaratıcı yaşamın bir ölçüde yeniden düzenlenmesini kesinlikle gerektiriyor. Eski algılama kalıplarının direnişi her zaman, haberdar olma tarzlarında meydana gelen böyle değişimleri geciktirir. Elizabeth dönemi insanları bizim gözümüze bütünüyle Ortaçağ insanı gibi görünür. Bizim kendimizi modern insanlar olarak kabul ettiğimiz gibi, Ortaçağ insanı da kendini klasik döneme ait görür. Gelgelelim, biz de ardıllarımıza, karakter açısından bütünüyle Rönesans insanı gibi, ve geçtiğimiz yüz elli yılda harekete geçirdiğimiz yeni ve önemli etkenler konusunda bütünüyle bilinçsiz görüneceğiz.

Elinizdeki çalışmanın, determinist bir yaklaşımı olmak şöyle dursun, toplumsal değişimin insan özerkliğinde gerçek bir artışa yol açabilecek temel bir etkenine ışık tutacağını umuyorum. Peter Drucker, *Technology and Culture* ["Teknoloji ve Kültür"] adlı yapıtında, günümüzde yaşanan "Teknolojik Devrim" üstüne (c. II, no. 4, 1961, s. 348) şunları söyler: "Teknolojik Devrim hakkında bilmediğimiz tek –ama temel önemde– bir şey var: Tutumlarda, inançlarda ve değerlerde, bu devrimin serbest kalmasına yol açan temel değişimi doğuran neydi? Göstermeye çalıştığım gibi, 'bilimsel gelişme'nin bununla pek bir ilgisi yoktu. Diğer yandan, bir yüzyıl önce büyük Bilimsel Devrime yol açan, dünya görüşündeki büyük değişimin sorumluluğu ne kadardı?" *Gutenberg Galaksisi* en azından bu "bilmediğimiz tek şey"i ortaya çıkarmaya çalışacak. Ama bu arada başka şeyler de yaptığı görülebilir pekâlâ!

Bu çalışmanın başından sonuna kadar kullanılan yöntem, Claude Bernard'ın *The Study of Experimental Medicine* ["Deneysel Tıp Çalışmaları"] kitabının klasikleşmiş girişinde sunulan yöntemle doğrudan ilişkilidir. Bernard (s. 8-9) gözlemin, görüngüleri rahatsız etmeksizin onları kaydetmekten ibaret olduğunu açıklar; öte yandan: "Aynı fizyologlara göre deney, tam tersine, araştırmacının doğal görüngülerin koşullarında meydana getirdiği değişiklik ya da bu koşulları bozma düşüncesini ima eder. ... Bunu yapmak için, canlı bir öznede, kesme ya da çıkar-

ma yoluyla bir organın çalışmasını engelleriz; ve organizmanın bütününde ya da özel bir işlevde meydana gelen bozulmadan, kayıp organın işlevini çıkarırız."

Milman Parry ve Profesör Albert Lord'un çalışmaları, şiir sürecinin bütününü sözel koşullarda gözlemlemeye ve varılan sonucu yazı koşullarında "normal" kabul ettiğimiz şiir süreci ile karşılaştırmaya yönelikti. Yani Parry ve Lord, dinleme işlevinin okuryazarlıkla bastırıldığı durumdaki şiirsel organizmayı incelediler. Dilin görsel işlevinin okuryazarlık yoluyla olağanüstü bir yaygınlık ve kudret kazanmasının organizma üstündeki etkisini de ele alabilirlerdi. Bu ise, deneysel yöntemin, sırf başa çıkılamayacağı için gözardı edilmiş olabilecek bir etkenidir yalnızca. Ama yoğun ve abartılmış eylem göz önüne alındığında, "organizmanın bütününde ya da özel bir işlevde meydana gelen bozulma" da aynı derecede gözlemlenebilir niteliktedir.

Araç yapan hayvan olarak insan, ister konuşmada, ister yazmada, isterse radyoda olsun, uzun zamandır, duyu organlarının birini ya da diğerini, bütün diğer duyu ve yetilerini bozacak şekilde geliştirmekle uğraştı. Ama insanlar bu deneyleri gerçekleştirdikten sonra bunları gözlemle tamamlamayı sürekli olarak ihmal ettiler.

J. Z. Young, *Doubt and Certainty in Science* ["Bilimde Kuşku ve Kesinlik"] adlı yapıtında şuna dikkat çeker (s. 67-68):

İster dışsal ister içsel olsun, uyaranların etkisi, beynin bir bölümünün ya da tamamının işleyişinde uyumun bozulmasıdır. Spekülatif bir iddiaya göre, bu bozulma bir şekilde, beyinde önceden kurulmuş edimsel kalıbın bütünlüğünü parçalar. O zaman beyin, girdiler arasından, modeli onarmaya ve hücreleri düzenli, eşzamanlı işlerliğe döndürmeye eğilimli olan özellikleri seçer. Beynimizdeki bu modeller düşüncesini ayrıntılarıyla geliştirebildiğimi söyleyemem, ama bu düşünce, bizim kendimizi dünyaya ve dünyayı kendimize uydurmaya nasıl eğilimli olduğumuzu göstermek açısından büyük olanaklar sunuyor. Beyin bir şekilde, kendisini ritmik kalıbına döndürmeye yönelik eylem dizilerini başlatır; bu dönüş, kusursuzlaşma ya da tamamlanma edimidir. Eğer ilk eylem bu görevi yerine getiremezse, yani ilk rahatsızlığı durdurmayı başaramazsa, ardından

başka diziler denenebilir. Beyin, uyumu bir şekilde gerçekleştirinceye kadar, kurallarını birbiri ardına izleyerek, girdileri çeşitli modelleriyle karşılaştırır. Bu, belki de ancak zorlu, sürekli değişime uğrayan ve uzun bir araştırmadan sonra gerçekleşebilir. Bu rastlantısal etkinlik sırasında başka bağlantılar ve eylem kalıpları biçimlenir; bunlar da sırası geldiğinde sonraki dizileri belirleyecektir.

"Kapanma", "tamamlanma" ya da denge kurmaya yönelik kaçınılmaz dürtü, insani duyu ya da işlevin hem bastırılması hem genişletilmesi sırasında kendini gösterir. *Gutenberg Galaksisi*, önce okuryazarlığın, ardından da matbaanın getirdiği "rahatsızlıklar"ın sonucunda ortaya çıkan yeni kültürel tamamlanmaların bir dizi tarihsel gözlemi olduğu için, bu noktada bir antropoloğun ifadesi okuyucuya yardımcı olabilir:

> Bugün insan, pratikte bedeniyle yapageldiği her şey için uzantılar geliştirmiştir. Silahların evrimi dişler ve yumrukla başlar, atom bombasıyla sona erer. Giysiler ve evler, insanın biyolojik ısı denetim mekanizmalarının uzantılarıdır. Mobilyalar, çömelmenin ve yere oturmanın yerini alır. Sesi hem zaman hem de uzayda taşıyan elektrikli araçlar, mercekler, TV, telefonlar ve kitaplar, maddi uzantıların örnekleridir. Para, emeği yaymanın ve depolamanın bir yoludur. Bir zamanlar ayaklarımız ve sırtımızla yaptığımız şeyi artık ulaşım ve taşımacılık ağlarımız yapıyor. Aslına bakılırsa, insan yapımı bütün maddi şeylere, insanın bir zamanlar bedeniyle ya da bedeninin ilgili parçasıyla yaptığı şeylerin uzantısı olarak bakmak mümkündür.[3]

Anlamın dışsallaştırılması ya da dile getirilmesi, yani dil ve konuşma, "insanın, bilgi ve deneyimini, bunların aktarımını ve azami ölçüde kullanımını mümkün kılmasını kolaylaştıracak bir biçimde biriktirmesine olanak sağlayan" bir araçtır.[4]

Dil, deneyimi depolamakla kalmayıp, bir tarzdan diğerine çevirmesi anlamında, eğretilemedir. Para da, beceri ve emeği depolaması ve aynı zamanda bir beceriyi diğerine çevirmesi anlamında eğretilemedir. Ama mübadele ve çeviri ilkesi ya da

3 Edward T. Hall, *The Silent Language*, s. 79.
4 Leslie A. White, *The Science of Culture*, s. 240.

öğretilemesi, aklımızın bütün duyularımızı birbirine çevirme gücünde bulunur. Bunu yaşamımızın her anında yaparız. Ne ki, ister tekerlek, ister alfabe, isterse radyo olsun, özel teknolojik araçlar için ödediğimiz bedel, duyunun bu kitlesel *uzantılarının kapalı* sistemler oluşturmasıdır. Oysa kişisel duyularımız kapalı sistemler olmayıp, bilinç* adını verdiğimiz yaşantıda sonsuzca birbirine çevrilmektedir. Uzatılmış duyularımız, araçlarımız, teknolojilerimiz ise, çağlar boyunca, etkileşim veya kolektif haberdar oluş açısından yetersiz kalan kapalı sistemler olmuşlardır. Şimdi, elektrik çağında, teknolojik araçlarımızın bir arada varoluşunun anlık doğası, insanlık tarihinde bütünüyle yeni bir bunalım yaratmıştır. Uzatılmış yeti ve duyularımız artık kolektif olarak bilinçli hale gelmeyi talep eden tek bir deneyim alanı oluşturuyor. Kişisel duyularımız gibi teknolojilerimiz de artık *rasyonel* birlikte varoluşu olanaklı hale getiren bir etkileşim ve oran talep ediyor. Teknolojilerimiz tekerlek, alfabe ya da para kadar yavaş olduğu sürece, bunların ayrı, kapalı sistemler oluşturması olgusu, toplumsal ve ruhsal olarak tahammül edilebilir bir şeydi. Görüntünün, sesin ve hareketin eşzamanlı ve küresel çapta olduğu günümüzde bu artık geçerli değildir. İnsani işlevlerimizin bu uzanımları arasında bir etkileşim oranının bulunması gereği, özel duyularımız ya da bir zamanlar verilen adıyla "düşünce güçlerimiz" açısından, özel ve kişisel rasyonalitemiz için, her zaman olduğu gibi bugün de kolektif olarak kendini dayatıyor.

Kültür tarihçileri şimdiye kadar, tıpkı klasik fiziğin fiziksel olayları ele aldığı biçimde, teknolojik olayları yalıtma eğilimi göstermiştir. Louis de Broglie, *The Revolutions in Physics* ["Fizikte Devrimler"] adlı kitabında fizikteki devrimleri betimlerken, bireysel bir "bakış açısı" kullanan tarihçilerinkine son derece yakın duran Kartezyen [Descartes'çı] ve Newton'cu prosedürlerin bu sınırlılığına değinir (s. 14):

* Özgün metinde, İngilizcede "bilinç, bilinçlilik" anlamına gelen *consciousness* sözcüğü "con-sciousness" biçiminde tireli yazılmış, böylece Latince "ortaklık" anlamı veren "con" öneki ile "bilgi, bilme" anlamına gelen "scientia"dan yani "ortak-bilgi"den gelen sözcüğün taşıdığı bu özellik vurgulanmıştır (ed. n.)

Kartezyen ideale bağlı klasik fizik bize, parçalarının uzayda yerleştirilmesi ve bunların zaman içindeki değişimlerinin saptanması yoluyla tam bir kesinlikle betimlenebilecek muazzam bir mekanizmaya benzeyen bir evren gösterdi. ... Ama böyle bir kavrayış, neredeyse farkında bile olmadan kabul ettiğimiz birçok örtük varsayıma dayanıyordu. Bu varsayımlardan biri, neredeyse içgüdüsel olarak bütün duyumlarımızı yerleştirmeye çalıştığımız uzay ve zaman çerçevesinin, ilkece her fiziksel olayın çevresinde süregiden bütün dinamik süreçlerden bağımsız bir şekilde tam olarak yerleştirilebileceği, kusursuz derecede katı ve sabit bir çerçeve olduğudur.

Fonetik alfabenin, yalnız Kartezyen değil Öklitçi [Eukleides'çi] algılamaları da nasıl meydana getirdiğini göreceğiz. De Broglie'nin betimlediği devrim ise alfabenin değil telgraf ve radyonun bir türevidir. Biyolog J. Z. Young, de Broglie ile aynı noktaya değinir. Elektriğin "akan" bir şey olmayıp, "şeyler arasında belli uzaysal ilişkilerin bulunduğunu gözlemlediğimiz durum" olduğunu açıkladıktan sonra şöyle söyler (s. 111):

Fizikçiler çok küçük mesafeleri ölçmenin yöntemlerini tasarladığı zaman da buna benzer bir şey olmuştur. Fizikçilerin yaptıklarının, madde denen şeyi her biri boy, ağırlık ya da konum adı verilen belirli özelliklere sahip bir dizi parçaya bölmek olduğunu kabul eden eski modeli kullanmanın artık mümkün olmadığı anlaşılmıştır. Fizikçiler artık maddenin atom, proton, elektron, vb. adı verilen cisimlerden "oluştuğunu" söylemiyorlar. Şimdi yaptıkları, gözlemlerini, tıpkı pasta yapar gibi, insani bir imalat süreci ile yapılan bir şey olarak betimleme şeklindeki maddeci yöntemden vazgeçmektir. Atom ya da elektron sözcüğü, bir parçanın adı olarak kullanılmıyor. Fizikçilerin gözlemlerinin betimlemesinin bir parçası olarak kullanılıyor. Ortaya çıktığı deneyleri bilen kişiler tarafından kullanılması dışında hiçbir anlam taşımıyor.

Young şunu ekler: "İnsanların *sıradan* konuşma ve eylemde bulunma tarzlarındaki büyük değişimlerin yeni araçların benimsenmesiyle sıkı sıkıya bağlantılı olduğunu anlamak önem taşıyor."

Böylesine temel bir gerçeğin üzerinde uzun süre önce kafa yormuş olsaydık, teknolojilerimiz tarafından itilip kakılacağımız yerde, bütün teknolojilerimizin doğasına ve sonuçlarına kolay-

lıkla hâkim olabilirdik. Her ne olursa olsun, *Gutenberg Galaksisi*, J. Z. Young'ın bu teması üstüne gecikmiş bir meditasyondur.

Tarih yazmanın kapalı sistemlerinin işe yaramazlığının en çok bilincinde olanlardan biri, Abbot Payson Usher'dir. Onun *A History of Mechanical Invention* ["Mekanik İcatlar Tarihi"] adlı klasik yapıtı, böylesi kapalı sistemlerin neden tarihsel değişimin olgularıyla bağlantı kuramadığının bir açıklamasıdır: "Antik kültürler, Alman Tarih Ekollerinin geliştirdiği, tarihsel ve ekonomik evrimin doğrusal dizilerden oluşan kalıplarına uymaz. ... Eğer doğrusal gelişme kavramları terk edilir de uygarlığın gelişimi samimi olarak çokyönlü bir süreç olarak görülebilirse, birçok ayrı unsurun gitgide bütünleşmesi olarak Batı kültürü tarihinin daha iyi kavranmasına doğru çok önemli bir adım atılmış olacaktır." (s. 30-31)

Tarihsel bir "bakış açısı", tipografiyle çok yakından ilişkili bir çeşit kapalı sistemdir ve karşıt kültürel güçler olmaksızın, okuryazarlığın bilinçdışı etkilerinin serpilip geliştiği yerde gelişir. Kendi sözlü kültürü kendi okuryazarlığını büyük ölçüde değişikliğe uğratmış olan Alexis de Tocqueville, bugün dönüp baktığımızda, döneminin Fransa ve Amerikası'ndaki değişim kalıplarıyla ilgili bir çeşit kehanette bulunmuş gibi görünüyor bize. Tocqueville bir bakış açısına, yani kendisinden kalkarak olayların görsel bir perspektifini dolduracağı sabit bir konuma sahip değildi. Onun peşinde olduğu daha çok, ele aldığı verilerde etkili olan dinamiğe ulaşmaktı:

> Ama daha ileri gider de, bu özellikler arasında, geri kalanların hemen hepsini içeren birincil özelliği ararsam, zihnin hemen bütün işlemlerinde her Amerikalı'nın sadece kendi kavrayışının bireysel çabasına başvurduğunu bulurum.
>
> Bu nedenle Amerika, Descartes düsturlarının en az incelendiği ve en iyi uygulandığı ülkelerden biri. ... Herkes kendisini sımsıkı kendi içine kapatıyor ve dünyayı oradan yargılamakta ayak diriyor.[5]

Algısal yapının yazılı ve sözlü tarzları arasında etkileşim yaratmadaki becerisi, de Tocqueville'in psikoloji ve siyasette "bi-

5 *Democracy in America*, kısım II, kitap I, bölüm 1.

limsel" içgörülere ulaşmasını sağlamıştı. Başka gözlemciler yalnızca kendi özel bakış açılarını ifade ederken, Tocqueville bu iki algılama tarzının etkileşimi sayesinde kâhince bir kavrayışa ulaşmayı başarmıştı. De Tocqueville, tipografik okuryazarlığın yalnız Kartezyen bakış açısını üretmekle kalmayıp, aynı zamanda Amerikan psikoloji ve siyasetinin özel niteliklerini de yarattığını çok iyi biliyordu. Bu farklı algılama tarzları arasındaki etkileşim yöntemiyle, de Tocqueville, kendi dünyasının kesitlerine değil de bu dünyanın bütününe, açık bir *alana* tepki gösterir gibi tepki göstermeyi başardı. A. P. Usher'in kültürel tarih ve değişim araştırmalarında eksikliğinin hissedildiğini söylediği de bu yöntemdir. De Tocqueville'in kullandığı prosedürü J. Z. Young şöyle betimler (s. 77): "Beynin sahip olduğu güçlerin sırrının büyük bir bölümü, alıcı alanların her birinin harekete geçirilmesinin sonuçları arasındaki etkileşim için sağlanan muazzam olanakta yatıyor olabilir. Bizim dünyaya, öteki hayvanların yapabildiğinden çok daha yüksek düzeyde, *bir bütün olarak* tepki gösterebilmemizi, işte bu etkileşim ya da karışım yerleri sağlar." Ama teknolojilerimizin hepsinin, bu organik etkileşim ve karşılıklı bağımlılık işlevi için elverişli olduğu kesinlikle söylenemez. Bu sorunu alfabetik ve tipografik kültür açısından araştırmak, elinizdeki kitabın amacını oluşturuyor. Ve bugün bu arayış, alfabetik okuryazarlık ve tipografik kültürün kazanılmış değerlerini ve geleneksel işleyiş tarzını derinden etkileyen yeni teknolojilerin ışığı olmaksızın gerçekleştirilemez.

Elinizdeki kitabı su katılmadık bir eksantriklik ve yenilik cürmünü işlemekten kurtarıyor gibi görünen, oldukça yeni bir yapıt var. Bu, Karl R. Popper'ın yazdığı, *The Open Society and its Enemies* [*Açık Toplum ve Düşmanları*] adlı, antik dünyada kabilesellikten uzaklaşmanın ve modern dünyada yeniden kabileselliğe dönüşün değişik yönlerini araştırmaya adanmış bir kitap. Zira, aşağıda görüleceği gibi, "açık toplum" fonetik okuryazarlığın ürünüdür ve bu araştırmanın sonuç bölümünde tartışılacağı gibi, şimdi elektriksel medya tarafından kökünün kazınması tehdidi altındadır. Bütün bu gelişmelerin, "olması gerektiği" gibi değil, "olduğu" gibi ele alınacağını söylemeye bile

gerek yok. Tanı ve betimlemenin, değerlendirme ve tedaviden önce gelmesi gerekir. Tanının yerine ahlaki değerlendirmeyi geçirmek doğal ve epey yaygın bir prosedür olmasına karşın, bunun ille de verimli bir prosedür olduğu söylenemez.

Karl Popper, kapsamlı çalışmasının ilk kesimini, antik Yunan'da kabilesellikten kopuşun başlamasına ve buna karşı ortaya çıkan tepkiye ayırır. Ama ne Yunan'da ne de modern dünyada, toplumların gerek başlamasında gerek sona erişinde etkili olan unsurlar olarak teknolojik açıdan genişlemiş duyularımızın dinamiklerini ele alır. Betimlemeleri ve çözümlemeleri, ekonomik ve siyasal bir bakış açısını izler. Aşağıdaki pasaj, kültürlerin ticaret *aracılığıyla* etkileşimi ile başlayıp, kabile devletinin Shakespeare'in *King Lear*'da dramatize ettiği gibi çözülmesiyle sona ermesi açısından, *Gutenberg Galaksisi* için önem taşıyor.

Popper'ın görüşü, kabilesel ya da kapalı toplumların biyolojik bir birliğe sahip olduğu, oysa "bizim modern açık toplumlarımızın büyük ölçüde mübadele ya da işbirliği gibi soyut ilişkiler yoluyla işlediği" yönündedir. *Gutenberg Galaksisi*'nin temalarından biri, kapalı toplumların açılmasının ya da soyutlaşmasmın, başka hiçbir yazı ya da teknolojinin değil de fonetik alfabenin ürünü olduğudur. Diğer yandan, kapalı toplumların konuşma, davul ve kulak teknolojilerinin ürünü olması bizi, bütün insanlık ailesini tek bir küresel kabile içine kapatan elektronik çağın başlangıcına getirir. Bu elektronik devrim, açık toplumların insanları açısından, eski kabilesel ya da kapalı toplumların kabuklarını soyup bunları bir hizaya getiren fonetik okuryazarlık devriminden daha az kafa karıştırıcıdır. Popper, böylesi bir değişimin nedenlerine ilişkin bir çözümleme sunmaz, ama *Gutenberg Galaksisi*'yle çok bağlantılı olan durumun bir betimlemesini verir (s. 172):

İÖ altıncı yüzyıla gelindiğinde bu gelişme, eski yaşam tarzlarının kısmen çözülmesine, hatta bir dizi siyasal tepki ve devrime yol açmıştı. Ayrıca Isparta'da olduğu gibi kabileciliği zor yoluyla alıkoyma ve tutma girişimlerinin yanı sıra, büyük ruhsal devrime, eleştirel tartışmanın icadına ve sonuç olarak büyü saplantılarından kurtulmuş düşünceye de yol açmıştı.

Burada aynı zamanda, yeni bir huzursuzluğun ilk belirtilerini buluruz. *Uygarlığın gerilimi hissedilmeye başlıyordu.*

Bu gerilim, bu huzursuzluk, kapalı toplumun çöküşünün bir sonucudur. Bu, özellikle toplumsal değişim dönemlerinde, günümüzde bile hissedilir. Bu gerilim, açık ve kısmen soyut toplumda yaşamın bizden sürekli olarak talep ettiği çabayla –rasyonel olma, duygusal toplumsal ihtiyaçlarımızın en azından bazılarından vazgeçme, kendi kendimize dikkat etme ve sorumlulukları kabul etme gayretiyle– yaratılır. Bu gerilimin, bilgide, makûl olmada, işbirliğinde ve yardımlaşmada, sonuç olarak, kurtuluşumuz için elimizdeki olanaklarda ve nüfusun boyutunda her türlü artış için ödenmesi gereken bir bedel olması gerektiğine inanıyorum. Bu, insan olmak için ödememiz gereken bedeldir.

Gerilimin en yakından ilişkili olduğu sorun, ilk kez kapalı toplumun çöküşüyle ortaya çıkan sınıflar arası gerginlik sorunudur. Kapalı toplumun kendisinde böyle bir sorun yoktur. Kölelik, kast ve sınıf yönetimi, sorgulanmaz olması anlamında, en azından bu toplumun yönetici üyelerine 'doğal' görünür. Fakat kapalı toplumun çöküşüyle bu kesinlik ortadan kalkar ve onunla birlikte güvenlik duygusu da yok olur. Kabile topluluğu (ve daha sonra "site"), kabile üyesi için güvenlik yeridir. Düşmanlarla ve tehlikeli, hatta nefret dolu büyülü güçlerle kuşatılmış olduğunu düşünen kabile üyesi, kabile topluluğunu tıpkı çocuğun içinde kendi rolünü oynadığı aile ve eviyle ilgili deneyimi gibi yaşar; bu onun iyi bildiği ve iyi oynadığı bir roldür. Kapalı toplumun sınıf sorununu ve toplumsal statü ile ilgili başka sorunları doğurarak çöküşü, site üyeleri üzerinde, ciddi bir aile kavgasının ve aile yuvasının yıkılışının çocuklar üzerinde yaptığı etkiyle aynı etkiyi yapmış olmalıdır. Kuşkusuz, böyle bir gerilim, artık tehdit altında olan imtiyazlı sınıflar tarafından, eskiden ezilmekte olanlardan daha güçlü bir şekilde hissedildi; ama bu ikinciler bile bir huzursuzluk hissettiler. Kendi "doğal" dünyalarının yıkılışı onları da korkuttu. Ve mücadeleye devam etmelerine karşın, geleneğin, statükonun, daha yüksek bir eğitim düzeyinin ve doğal bir yetke duygusunun desteklediği sınıf düşmanlarına karşı kazandıkları zaferlerin tadını çıkarmakta genellikle gönülsüzdüler.

Bu gözlemler bizi dosdoğru *King Lear*'a ve Gutenberg çağının ilk zamanlarında on altıncı yüzyılın kendisini içinde bulduğu büyük aile kavgası üstünde durmaya götürüyor.

Gutenberg Galaksisi

Kral Lear, "karanlık niyetimiz" sözüyle krallığını parçalara ayıracağını bildirirken, on yedinci yüzyıl başı için siyasal olarak gözü pek ve *avangard* bir niyeti ifade eder:

> Yalnız kral adını, krallığın türlü unvan ve şereflerini alıkoyuyoruz.
> İktidar, devlet gelirleri, devlet idaresi hep sizindir, sevgili damatlarım.
> Bu sözlerimin teyidi için de işte tacım, bölüşün![1]*

Lear, yetkenin merkezden çevreye dağıtılması gibi, son derece modern bir düşünce ortaya koymaktadır. Onun "Karanlık niyet"i, Elizabeth döneminde yaşayanlar tarafından sol kanat Makyavelciliği olarak hemen tanınırdı. Önceki yüzyıl boyunca tartışılmış olan yeni iktidar ve örgütlenme kalıpları, artık, on yedinci yüzyılın başında, toplumsal ve özel yaşamın her düzeyinde hissedilmektedir. *King Lear*, devlet, aile ve bireyin ruhunu etkileyen yeni kültür ve iktidar stratejisinin bir sunumudur:

> Biz de bu ara karanlık niyetimizi açıklayalım.
> Haritayı verin... Şunu bilin ki, krallığımızı
> Üç parçaya böldük;

On altıncı yüzyılda, Mercator izdüşümü çağında, haritanın kendisi de bir yenilik, iktidar ve zenginliğin ufuklarına ilişkin yeni bir vizyonun anahtarıydı. Kolomb, denizci olmadan önce bir kartograf idi; uzay sanki birörnek ve sürekli imiş gibi, dümdüz bir çizgide ilerlemenin mümkün olduğunun keşfedilmesi,

1 *The Complete Works of Shakespeare*, ed. G. L. Kittredge. *King Lear*'dan yapılan bütün alıntılar, aksi belirtilmediği takdirde, Perde I, sahne i'dendir. Baştan sona dek, Kittredge derlemesi kullanılmıştır.

* *Kral Lear*'dan yapılan alıntılarda Prof. İrfan Şahinbaş'ın çevirisinden (MEB, 3. Baskı, İstanbul, 1959) yararlanılmış, metnin buradaki bağlamı göz önünde bulundurularak çeviride bazı değişiklikler yapılmıştır (ç. n.)

Rönesans'ta insan bilincinde meydana gelen önemli bir değişiklikti. Daha da önemlisi, harita, *King Lear*'ın başlıca temalarından birini, görsel duyunun bir çeşit körlük olarak yalıtılmasını hemen öne çıkarır.

Lear, Makyavelci jargonla "karanlık niyet"ini oyunun ilk perdesinde açığa vurur. İlk perdenin başlarında, tabir caizse Doğa'nın karanlığı, Gloucester'ın yakışıklı oğlu Edmund'un gayrimeşru oluşuyla övünmesinde gösterilmiştir: "Meşru bir oğlum daha var, bundan bir yaş kadar büyük; ancak meşrudur diye onu daha çok seviyor değilim." Gloucester'ın, Edmund'un babası olmaktan duyduğunu söylediği sevince, daha sonra Edgar değinecektir:

> Babamın sana can verdiği o karanlık, o günahlı yer
> Onun gözlerine malolmadı mı? (V, iii)

Gayrimeşru oğul Edmund, oyunun ikinci sahnesini şöyle açar:

> Ey Doğa! Benim tanrıçam sensin!
> Ben senin yasalarına kul köleyim.
> Kardeşimden on, on beş ay sonra dünyaya geldim diye
> Niçin o baş belası göreneklerin gadrine uğrayayım?
> Ulusların o merakı,
> Niçin beni haklarımdan mahrum bıraksın?

Edmund, dokunsal ölçüm ve ampirik zihnin kişisel olmaması açısından son derece önemli bir özellik olan *l'esprit de quantité*'ye [nicelik duygusuna] sahiptir. Edmund, bir doğa kuvveti, salt insani deneyime ve "ulusların merakı"na yabancı biri olarak sunulur. İnsani kurumların parçalanmasında başta gelen bir aracıdır o. Ama baş bölücü, yetke tarafından atanma yoluyla meşruti bir monarşi kurma fikriyle, Lear'ın ta kendisidir. Kendisine ilişkin tasarısı, bir uzmana dönüşmektir:

> Yalnız kral adını, krallığın türlü unvan ve şereflerini alıkoyuyoruz.

Bu ipucunu yakalayan Goneril ve Regan hemen yoğun bir

rekabet ve ustalıkla babalarına bağlılık gösterisine girişirler. Bölücü bir övgü rekabetinde ısrar ederek onları birbirine düşüren Lear olur:

> (Mademki iktidardan, mal, mülk ve topraktan feragat ediyoruz,
> Devlet ve hükümet dertlerini bırakıyoruz),
> Söyleyin, bakalım, bizi en çok hanginiz seviyor?
> Böylece doğuştan olan hakkına değeriyle yeni haklar katan hanginizse,
> İhsanlarımızı cömertçe ona bağışlayalım. Goneril,
> En büyük kızımız, önce sen söyle.

Rekabetçi bireycilik, uzun zamandır birleşik ve kolektif değerlerin kuşattığı bir toplumun utancına dönüşmüştü. Yeni kültür kalıplarını oluşturmakta matbaanın oynadığı rol bilinmektedir. Bununla birlikte, yeni bilgi biçimlerinin uzmanlaştırıcı etkisinin doğal bir sonucu da, her türlü iktidarın güçlü bir merkeziyetçi nitelik almasıydı. Feodal hükümdarın rolü kapsayıcıyken, kral fiilen bütün uyruklarını kendinde içerirken, Rönesans prensi, tek tek uyruklarıyla kuşatılmış, dışlayıcı bir iktidar merkezine dönüşme eğilimindeydi. Kendisi de yol yapımında ve ticarette başgösteren birçok yeni gelişmeye bağlı olan bu tür merkeziyetçiliğin sonucu ise, iktidarın dağıtılması ve birçok işlevin ayrı alanlarda ve bireylerde uzmanlaşması alışkanlığı oldu. Shakespeare, öteki oyunlarında olduğu gibi *King Lear*'da da, hız, kesinlik ve güçlenme uğruna tutum ve işlevlerin kabuklarından soyulup çıplak bırakılmasının toplumsal ve kişisel sonuçlarıyla ilgili büyük bir ileri görüşlülük gösterir. İçgörüleri dizelerinde öylesine büyük bir zenginlik sergiler ki, aralarından seçim yapmak çok güçtür. Ama, Goneril'in aryasının daha ilk sözcüklerinde bunların derinliklerine dalarız:

> Size olan sevgim sözle ifade edilemez;
> Ben sizi göz nurundan, mekândan ve hürriyetten daha çok
> seviyorum.

İnsani duyuların kendilerinden soyunmak, oyunun temalarından birini oluşturacaktır. Görmenin öteki duyulardan ay-

rılması, Lear'ın "karanlık niyet" sözünde ve salt görsel haritaya başvurmasında zaten vurgulanmıştır. Ama Goneril bağlılık ifadesi olarak görme gücünden vazgeçmeye hazırken, Regan ona meydan okuyan şu sözlerle atılır hemen:

> Ben, değerli duyuların bütününün alabileceği başka zevkleri reddediyor...

Regan, Lear'm sevgisine sahip olduğu sürece, bütün insani duyularından soyunacaktır.

"Değerli duyuların bütünü"ne yapılan bu gönderme, Shakespeare'in, rasyonalitenin oluşumunun kendisi açısından, duyular arasında bir oran ve etkileşim ihtiyacının neredeyse skolastik bir gösterisini yaptığını gösterir. Onun *Lear*'daki teması, John Donne'un *An Anatomy of the World*'deki ["Dünyanın Bir Anatomisi"] temasıdır:

> Hepsi paramparça, bütün ahenk yitip gitti;
> O tam miktar, ve bütün İlişki:
> Prens, uyruk, Baba, Oğul, unutulan şeyler
> Her insan için sahip olduğu şeyler
> Bir Anka Kuşudur

"Değerli duyuların bütünü"nün bozulması, yol açtığı bütün akıl dışılıkla ve yetiler, kişiler ve işlevler arasındaki çatışmayla birlikte, bir duyunun diğerlerinden farklı şiddetlerde yalıtılması demektir. Yetiler (ya da duyular), kişiler ve işlevler arasındaki oranın bozulması, Shakespeare'in sonraki döneminin temasıdır.

Cordelia, babalarına bağlılık gösterisinde usta olan Goneril ve Regan'ın atikliğine bakarak, şöyle der:

> Eminim ki sevgim,
> Dilimden daha zengindir.

Cordelia'nın akılcı bütünlüğünün, kız kardeşlerinin ustalıklı davranışıyla hiç ilgisi yoktur. Güzel konuşma kaçamaklarına

girişebileceği sabit bir bakış açısı yoktur. Kız kardeşleri, belirli olaylar için sıraya girerler, hesaplarını tam yapabilmek için duyu ve dürtülerini birbirinden ayırarak işlerini kolaylaştırırlar. Lear gibi onlar da, durumları açık ve bilimsel olarak ele almayı başarabilen *avangard* Machiavelli'lerdir. Yalnız duyuların bütününden değil, onun ahlaki eşdeğeri "vicdan"dan da kararlı ve bilinçli bir şekilde kurtulmuşlardır. Çünkü dürtüler arasındaki bu oran "hepimizi birer korkak yapar". Ve Cordelia, vicdanının, aklının ve rolünün karmaşıklıkları yüzünden uzmanca eylemden uzak duran bir korkaktır.

***King Lear*, insanların kendilerini bir rol dünyasından bir iş dünyasına aktardıkları yoksunlaşma sürecinin, işlerliği olan bir modelidir.**

❀ *King Lear*, kendilerini bir roller dünyasından, yepyeni bir meslekler dünyasına aktaran insanların ayrıntılı bir tür vaka incelemesidir. Bu, sanatsal görü dışında kendini hemen ortaya koymayan bir soyunma ve yoksunlaşma sürecidir. Ama Shakespeare, kendi döneminde bunun gerçekleştiğini görmüştü. Gelecek hakkında konuşmuyordu. Gelgelelim, tıpkı elektrikten bir yüzyıl sonra Batı'nın hâlâ eski okuryazarlık, mahremiyet, ayrılık değerlerini hissedecek olmasına benzer bir şekilde, eski roller dünyası, bir hayalet gibi varlığını sürdürüyordu.

Kent, Edgar ve Cordelia, W. B. Yeats'in deyişiyle "dönem dışı"dır. Kendi *rolleri* için basitçe doğal saydıkları eksiksiz sadakatlerinde "feodal"dirler. Rollerinde hiçbir atanmış yetke ya da iktidar kullanmazlar. Onlar özerk merkezlerdir. Georges Poulet'nin *Studies in Human Time*'da ["İnsan Zamanı Üstüne Araştırmalar"] işaret ettiği gibi (s. 7): "Demek ki Ortaçağ insanı için, yalnızca tek bir süre yoktu. Yalnız dış dünyanın ev-

renselliğinde değil, aynı zamanda kendi içinde, kendi doğasında, kendi insani varoluşunda üst üste sıralanan *süreler* vardı." Yüzyıllardır devam eden kolay biçimlendirme alışkanlığı, Rönesans'la birlikte, hem zaman ve uzayda hem de kişisel ilişkilerde yerini sürekli, çizgisel ve birörnek ardışıklıklara bırakır. Rollerin ve oranların benzer dünyasının yerini de ansızın yeni bir çizgisel dünya alır; *Troilus and Cressida*'da ([*Troilos ile Kressida*] III, iii) olduğu gibi:

> Önündeki yolu tut;
> Zira onur öyle düz, öyle dar bir yoldan gider ki
> Kişi ancak onunla omuz omuza yürüyebilir.
> Öyleyse bu yolu tut, çünkü taklidin birbirini izleyen
> Binlerce oğlu vardır. Gelen dalgalar gibi,
> Yol verirsen bunlara, ya da çekilirsen yana;
> Hepsi seni geçer gider,
> En geride kalırsın;

Kişilerin, ilişkilerin ve işlevlerin türdeş bir bölümlenmesi düşüncesi, on altıncı yüzyıla ancak, duyu ve aklın tüm bağlarının çözülmesi olarak görünebilirdi. *King Lear*, Ortaçağ zaman ve uzayından Rönesans zaman ve uzayına, dünyanın kapsayıcı duyumundan dışlayıcı duyumuna doğru bir değişimden geçmenin nasıl bir duygu olabileceğinin eksiksiz bir gösterisini sunar. Lear'ın Cordelia'ya karşı değişen tutumu, tastamam Reformcuların düşmüş doğayla ilgili düşüncesini yansıtır. Poulet şöyle söyler (s. 10):

> Onlara göre de, gerek insanda gerek doğada ilahi bir canlılık vardı. Onlara göre de, doğa ve insanın yaratıcı güce katıldığı bir zaman olmuştu. ... Ama bu zaman onlar için artık yoktu. Doğanın ilahi olduğu dönemin yerini artık düşmüş doğa almıştı; kendi kabahatiyle, kendi özgür eylemiyle kendisini kökeninden ayırmasının, kendisini kaynağından koparmasının, Tanrı'yı inkâr etmesinin doğal sonucu olarak düşmüş bir doğaydı bu. Ve bu andan itibaren, Tanrı doğadan ve insandan elini çekmişti.

Lear, Cordelia'yı açıkça Püriten olarak görür:

> Varsın açık sözlülük dediği o gururu koca olsun ona.

Reformcular, bireysel işlev ve bağımsızlık üstündeki vurgularıyla, kişisellikten epey uzak toplumsal rollerle ilgili bütün formalitelere, doğal olarak hiçbir önem atfetmiyorlardı. Gelgelelim, izleyici için, gerek babası Lear'ın gerek kız kardeşlerinin yeni bireyciliğinin karşısında Cordelia'yı böylesine çaresiz bırakan şeyin, daha çok onun geleneksel rolüne bağlılığı olduğu açıktır:

> Efendimizi evlatlık bağının gerektirdiği kadar seviyorum;
> Ne eksik ne fazla.

Cordelia, kendini adadığı *rolünün*, bu yeni keskin ve kapsamlı bireycilik açısından "hiçbir" anlam taşımadığını gayet iyi bilmektedir. Poulet bu yeni dünyayı, "artık içsel olarak her yerde aynı olan ve sürekli farklılaşan, ayrım gözetmeksizin ya Tanrı, ya Doğa, ya Dünyanın Ruhu ya da Sevgi olarak adlandırılabilecek bir gücün kılavuzluğundaki döngüsel devinimi içinde, uçsuz bucaksız bir organizmadan, değiştokuşların ve karşılıklı etkilerin harekete geçirildiği devasa bir ağdan ibaret" olarak betimler (s. 9).

Üçüncü boyutun ıstırabı, şiir tarihinde ilk sözlü tezahürünü* King Lear *'da bulur.

❀ Shakespeare'in *King Lear*'da sözlü üç boyutlu bakış açısının bütün edebiyat ürünlerindeki ilk ve benim bildiğim kadarıyla tek örneğini vermiş olması, gereğince takdir edilmemiştir. Milton'ın *Paradise Lost*'una (["Kayıp Cennet"] II, ll, 1-5) değin, okuyucuya kasıtlı olarak sabit bir görsel bakış açısı bir daha verilmeyecektir:

Ormus ve *İnd*'in zenginliğini gölgede bırakan,
Yüce bir Kraliyet Devleti Tahtında,
Ya da muhteşem Doğunun en zengin eliyle
Krallarına *Barbarlık* İnci ve Altınlarını saçtığı yerde,
Yüceltilmiş İblis oturuyordu, ...

Keyfi olarak tek bir durağan konumun seçilmesi, sönüp giden bir noktadan görülen bir resimsel uzay yaratır. Parça parça doldurulabilen bu uzay, her şeyin yalnızca görsel olarak iki boyutlu biçim halinde, kendi uzayında tınladığı ya da başka perdeye geçtiği, resimsel olmayan uzaydan bütünüyle farklıdır.

İşte Kral Lear'da sözlü sanatın üç boyutlu emsalsiz parçası, Perde IV, sahne vi'da belirir. Edgar, kör edilmiş Gloucester'ı, sarp bir kayalığın hemen kenarında bulundukları yanılsamasına inandırmaya çalışmaktadır:

Edgar. ... Dinleyin, denizin gürültüsünü işitiyor musunuz?
Gloucester. Yoo, hiçbir şey işitmiyorum.
Edgar. Demek gözlerinizin acısı, öteki duyularınızı da zayıflatıyor.
... İşte geldik efendim! Yaklaşın biraz... Tamam... Durun şimdi.
Bu kadar derinlere bakmak ne korkunç, ne baş döndürücü
bir şey!

Üçüncü boyut yanılsaması, E. H. Gombrich'in *Art and Illusion*'ında [*Sanat ve Yanılsama*] derinlemesine ele alınmıştır. İnsani görüşün normal tarzından çok farklı olan üçüncü boyut perspektifi, görmenin uzlaşımsal olarak edinilmiş tarzıdır; tıpkı alfabedeki harfleri tanıma ya da kronolojik bir anlatıyı izleme yetisinin edinilmiş olması gibi. Shakespeare, öteki duyuların görmeyle ilişkisi üstüne yorumlarıyla, bunun edinilmiş bir yanılsama olduğunu anlamamıza yardım eder. Gloucester, yanılsamaya düşmeyecek kadar olgunlaşmıştır, çünkü görme duyusunu sonradan ansızın yitirmiştir. Görselleştirme gücü artık bütün diğer duyularından tamamen ayrıdır. Shakespeare'in burada açıkça ortaya koyduğu gibi, insana üçüncü boyut yanılsamasını veren de, işte bütün diğer duyulardan kasıtlı olarak yalıtılmış bu görme duyusudur. Bunun yanı sıra bir de bakışı sabitleme gereği vardır:

İşte geldik efendim! Yaklaşın biraz... Tamam... Durun şimdi. Bu kadar derinlere bakmak ne korkunç, ne baş döndürücü bir şey! Uçurumun yarı yerinde uçuşan kargalar mayıs böcekleri kadar ufalmış... Kayalar ortasında bir adam sarkmış rezene topluyor, ancak bir insan başı kadar büyük... Korkunç zanaat! Sahilde dolaşan balıkçılar, farelere benziyor; uzaklarda demirli büyük gemi, sandal kadar; sandalı da, ancak zorla seçilebilen bir şamandıra kadar küçük! Boğuk gürültülerle sahildeki sayısız çakılları döven dalgaların sesi bu kadar yüksekten duyulmuyor. Bakamayacağım artık; başım döner, gözlerim kararır da yuvarlanırım diye korkuyorum.

Shakespeare'in burada yaptığı, iki boyutlu düz panellerin beş tanesini arka arkaya yerleştirmektir. Bu düz panellere çapraz bir eğim verildiğinden, bu iki boyutlu düzlemler sanki "sabit duran" bir noktadan, bir perspektif içinde birbirini izliyor gibi görünmektedir. Shakespeare, bu çeşit yanılsama eğiliminin, duyuların birbirinden ayrılmasından kaynaklandığının gayet iyi farkındadır. Milton da, kör oluşunun ardından, aynı tür görsel yanılsamayı yaratmayı öğrenmiştir. Ve 1709'a gelindiğinde, Piskopos Berkeley, *New Theory of Vision*'da ["Yeni Görüş Kuramı"], dokunma duyusundan koparılmış soyut bir yanılsama olması açısından, Newton'cu görsel uzayın saçmalığına karşı çıkıyordu. Duyuların soyunmasının ve dokunsal sinestezideki etkileşimlerinin kesintiye uğramasının, Gutenberg teknolojisinin sonuçlarından biri olması pekâlâ mümkündür. İşlevlerin bu şekilde ayrılması ve indirgenmesi süreci, *King Lear*'ın yazıldığı on yedinci yüzyılın başında kesinlikle kritik bir noktaya ulaşmıştı. Fakat insan duyularının yaşamında böyle büyük bir devrimin ne dereceye kadar Gutenberg teknolojisinden kaynaklanmış olabileceğini belirleyebilmek için, bu kritik dönemde yazılmış büyük bir oyunun duyarlılığından örnek vermekle yetinmekten biraz farklı bir yaklaşıma başvurmak gerekiyor.

King Lear, Rönesans'ın yeni eylem yaşamının çılgınlığını ve sefaletini ortaya koymak için bir çeşit Ortaçağ vaaz örneği ya da tümevarımlı akıl yürütmedir. Shakespeare, *eylem* ilkesinin kendisinin, toplumsal işleyişler ve özel duyular yaşamını uzmanlaşmış parçalara ayırmak olduğunu titizlikle ortaya koyar.

Bundan kaynaklanan, güçlerin yeni ve bütünsel bir etkileşimini keşfetme çılgınlığı, yeni gerginliğin etkilediği bütün kişi ve unsurların gözü dönmüşçesine harekete geçirilmesini gerektirir.

Benzer bir bilince sahip olan Cervantes'in *Don Quixote*'sinin* yeni kitap biçimi ile galvanize olma düzeyi, Machiavelli'nin en üst bilinç yoğunluğunu artırmak için seçtiği özel deneyimle hipnotize olmasının düzeyi kadar yüksekti. Machiavelli'nin kişisel iktidarın kendiliğini toplumsal matrisinden soyutlaması, çok daha önce gerçekleştirilen, *tekerleğin* hayvani biçimden soyutlanmasıyla karşılaştırılabilir nitelikteydi. Bu tür soyutlama, çok daha büyük bir hareket olanağını mümkün kılar. Ama Shakespeare-Cervantes'in görüşü, bu tür hareketin ve eylemin bile bile parçalı ya da uzmanca eğilimle çerçevelenmesinin yararsız olduğu yönündedir.

W. B. Yeats, *King Lear* ve *Don Quixote*'nin temalarını şifreli bir şekilde kullandığı bir epigram yazmıştır:

> Locke bayıldı kaldı
> Bahçe öldü
> Tanrı örekesini aldı
> Yanında duran.

Locke'çu baygınlık, deney sırasında görsel unsurun miktarını dikkat alanını bütünüyle doldurmaya kadar artırmakla yaratılan hipnotik trans idi. Psikologlar, hipnozu, dikkat alanını tek bir duyuyla doldurmak olarak tanımlar. Böyle anlarda "bahçe" ölür. Yani, bahçe, bütün duyuların tam bir uyumla etkileşimi anlamına gelmektedir. Yalnızca tek bir duyuya yönelen ilginin artmasıyla birlikte, mekanik soyutlama ve tekrar ilkesi belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Teknoloji, Lyman Bryson'm dediği gibi, belirginliktir. Belirginlik ise, bir kerede tek bir şeyi, bir kerede tek bir duyuyu, bir kerede tek bir zihinsel ya da fiziksel işlemi dile getirmek anlamına gelir. Elinizdeki kitabın hedefi, olayların Gutenberg'ci biçimlenişinin kökenlerini ve tarzlarını ayırt etmek olduğuna göre, alfabenin günümüzün yerli halkları üzerindeki etkilerini de elbette ele alacaktır. Çünkü onların *şimdi*

* *Don Quijote*, çev. Roza Hakmen, YKY, İstanbul, 1996 (ed. n.)

fonetik alfabeye göre içinde bulundukları durum, bizim *bir zamanlar* içinde bulunduğumuz durumdu.

Fonetik alfabe teknolojisinin içselleştirilmesi, insanı kulağın büyülü dünyasından, tarafsız görsel dünyaya taşır.

J. C. Carothers, *Psychiatry* dergisinde (Kasım, 1959) yayımlanan "Culture, Psychiatry and the Written Word" ["Kültür, Psikiyatri ve Yazılı Söz"] başlıklı makalesinde, okuryazar olmayan yerlileri okuryazar yerlilerle ve genel olarak okuryazar olmayan insanı Batılı insanla karşılaştıran bir dizi gözlem sıralar. Karşılaştırmaya, çok iyi bilinen şu olguyla başlar (s. 308):

Afrikalıları bebeklik ve erken çocukluk döneminde, aslına bakılırsa bütün yaşamları boyunca etkileyen eğitsel etkilerin tipi nedeniyle, bir insan kendisini bağımsız, kendine yeterli bir birim yerine, çok daha büyük bir organizmanın –aile ve klanın– önemsiz bir parçası olarak kabul eder; kişisel inisiyatif ve hırsın ortaya çıkmasına çok sınırlı bir düzeyde izin verilir; insanın bireysel, kişisel çizgilerdeki deneyiminin anlamlı bir bütünleşmesi hiçbir zaman gerçekleşmez. Entelektüel düzeydeki daraltmanın tersine, mizaç düzeyinde büyük bir özgürlüğe izin verilir ve insanın büyük ölçüde "burada ve şimdi" yaşaması, son derece dışa dönük olması ve duygularını son derece özgür bir şekilde ifade etmesi beklenir.

Kısacası, bizim "utanma nedir bilmez" yerli kavramımız, okuma yazmanın olmadığı bir dünyada kaçınılmaz olan, yerlinin zihinsel ve kişisel yaşamındaki tam engellenmişlik ve bastırılmayı gözardı eder:

Batılı çocuk, kendisini zamansal-uzaysal ilişkiler ve mekanik nedensellik açısından düşünmeye zorlayan yapı blokları, kilit ve anahtarlar, musluklar ve daha pek çok cisim ve olayla çok erken yaşta tanışırken, Afri-

kalı çocuk bunun yerine, hemen hemen yalnızca söylenen söze dayanan, dram ve duyguyla nispeten daha dolu bir eğitim alır. (s. 308)

Yani, herhangi bir Batılı ortamdaki bir çocuk, "neden"in etkili ve dizisel olduğu ve şeylerin tek bir düzlemde ve birbirini izleyen bir düzenle hareket ettiği ve meydana geldiği, birörnek zaman ve birörnek sürekli uzayın soyut, apaçık görsel bir teknolojisi ile kuşatılmış durumdadır. Oysa Afrikalı çocuk, konuşulan sözün örtük, büyülü dünyasında yaşar. Carothers, "kırsal Afrikalılar büyük ölçüde bir ses dünyasında –işiten için dolaysız olarak kişisel önemle yüklü bir dünyada– yaşarken, Batı Avrupalı'nın, bütünlüğü içinde kendisine karşı kayıtsız, görsel bir dünyada" yaşadığını tekrar tekrar vurgular. Kulak dünyası sıcak, hiperestetik bir dünya iken, göz dünyası görece soğuk, tarafsız bir dünya olduğundan, Batılı, kulak kültürü insanlarına tam bir soğuk nevale gibi görünür.[2]

Carothers, okuma yazma bilmeyenlerin, sözcüklerin "kudreti"ne ilişkin bilinen fikrini ele alır; burada düşünce ve davranış, sözcüklerin büyülü tınlamasına ve kendi varsayımlarını yorulmak bilmeden kabul ettirme gücüne dayanır. Carothers, Kikuyular'ın kullandığı aşk büyüsüyle ilgili olarak Kenyatta'dan şunları aktarır:

Büyü sözcüklerinin doğru kullanımını ve tam tonlamasını öğrenmek çok önemlidir, çünkü büyüyü etkili bir biçimde uygulamak, sadece bu sözcüklerin ritüeldeki sırası içinde dile getirilmesine dayanır. ... İcracı, aşk büyüsünün bu eylemlerini yerine getirirken, sihirli bir formülü söylemek zorundadır. ... Bunun ardından kızın adını yüksek sesle söyler ve *sanki kendisini dinliyormuşçasına* ona hitap etmeye başlar. (s. 309)

Bu, Joyce'un deyişiyle "ezbere söylenen ayin sözleri" sorunudur. Ama bugün bütün Batılı çocuklar da, radyo ve TV'deki reklamları dinleyerek bu çeşit bir büyülü tekrar dünyasında yetişmektedir.

Carothers bunun ardından (s. 310), okuma yazmanın bir

2 Bkz. "Acoustic Space" ["Akustik Uzay"] başlıklı bölüm, E. Carpenter ve H. M. McLuhan, *Explorations in Communication* içinde, s. 65-70.

toplumda dolgun, canlı, etkin, doğal güçler olarak sözcük kavramından, zihin için "anlam" olarak sözcük kavramına geçişi nasıl sağlayabildiğini sorar:

Benim düşünceme göre, ancak yazılı, daha da önemlisi basılı söz sahneye çıktığı zaman, sözcüklerin büyü güçlerini ve kırılganlıklarını yitirmesi için gereken ortam hazırlanmış oldu. Neden?

Bu temayı Afrika'yla ilgili olarak geliştirdiğim başka bir makalede, okuma yazma bilmeyen kırsal nüfusun büyük ölçüde bir ses dünyasında yaşadığını, bunun tersine batı Avrupalılarınsa büyük ölçüde bir görü dünyasında yaşadığını öne sürmüştüm. Sesler, bir bakıma dinamik şeylerdir, ya da en azından daima dinamik şeylerin –vahşi orman ya da çayırlardaki yaşamın yarattığı tehlikelere karşı büyük ölçüde korunmasız olan insanın sürekli alarm halinde olması gereken hareketlerin, olayların, etkinliklerin– göstergeleridir. ... İnsanın sesi dikkate almama yeteneğini genellikle geliştirdiği, zaten geliştirmesinin de zorunlu olduğu batı Avrupa'da ise, sesler bu öneminin çoğunu yitirmiştir. Avrupalılar için, genelde, "görmek inanmak" iken, kırsal Afrikalılar için gerçekliğin, daha çok işitilen ve söylenen şeylerde bulunduğu görülür. ... Aslına bakılırsa, birçok Afrikalı için ana duyu organının kulak olduğunu, gözünse bir duyu organı olmaktan çok, iradenin bir aracı olarak kabul edildiğini söylemek bile mümkündür.

Carothers, Batılı'nın, yaşamlarımızın düzeni açısından öylesine zorunlu olan mekanistik nedensel ilişkiler anlayışının koşulu olarak, uzaysal-zamansal ilişkilerin yüksek bir görsel biçimlendirilme derecesine dayandığını tekrarlar. Oysa yerlinin algısal yaşamının bütünüyle farklı varsayımları Carothers'ı yazılı sözlerin algı alışkanlıklarını işitsel vurgudan görsel vurguya değiştirmekte hangi rolü oynamış olabileceğini sormaya götürür (s. 311):

Sözcükler, yazıldıkları zaman, hiç kuşkusuz, görsel dünyanın bir parçasına dönüşürler. Görsel dünyanın unsurlarının çoğu gibi onlar da durağan şeyler haline gelir ve böylelikle, genelde işitsel dünyanın, özelde de söylenen sözün en belirgin özelliği olan dinamizmlerini yitirirler. İşitilen sözcüğün çok yaygın olarak birine yöneltilmiş olması anlamında, yazıya dökülen sözcük kişisel özelliğini büyük ölçüde yitirir, çünkü gözle görü-

len sözcük genellikle birine yöneltilmemiştir, okunabilir ya da okunmayabilir. Sözgelimi Monrad-Krohn'un betimlediği o duygusal, gizli renklerini ve vurgularını yitirirler... Dolayısıyla, genel anlamda, sözcükler, görünür hale geldiklerinde, bakan kişinin görece kayıtsız dünyasına katılırlar – sözcüğün büyülü "gücü"nün ondan koparıldığı bir dünyadır bu.

Carothers, gözlemlerini, okuryazar toplumlarda izin verilen ama sözel, okuryazar olmayan topluluklar açısından söz konusu bile olmayan "serbest düşünme" alanında sürdürür:

Sözlü düşüncenin eylemden ayrılabilir olduğu, etkisiz ve insanın içinde sınırlı olduğu ya da olabileceği anlayışının ... önemli sosyokültürel sonuçları vardır, çünkü *ancak* sözlü düşüncelerin böylelikle zaptedilebileceğini kabul eden, bunların doğaları gereği iktidarın kanatlarında yükseldiğini kabul etmeyen toplumlarda, toplumsal kısıtlamalar, en azından teoride, düşünceyi görmezden gelmeye cesaret edebilir. (s. 311)

Dolayısıyla, Rusya gibi hâlâ öylesine derinden sözel olan, casusluğun gözle değil kulakla yapıldığı bir toplumda, 1930'ların unutulmaz "temizlik" duruşmalarında, birçok kişinin yaptıkları yüzünden değil de düşündükleri yüzünden bütünüyle suçlu olduğunu itiraf etmesi Batılıları hayrete düşürmüştü. Okuryazarlığın yüksek olduğu toplumlarda ise görünenlerin ve yapılanların toplumla uyumlu olması bireyi içsel sapmaları konusunda özgür bırakır. Oysa içsel sözlü ifadenin etkili toplumsal eylem olduğu sözel toplumlarda böyle olmaz:

Bu koşullarda, davranışsal kısıtlamalar, düşünce kısıtlamasını da içermek *zorundadır*. Böyle toplumlarda bütün davranışlar fazlasıyla toplumsal çizgilerde yönetildiği ve düşünüldüğü için, ve yönlendirilmiş düşünce ister istemez kişisel ve her bir birey için benzersiz olacağı için, bu toplumların tutumunda, bu tür düşünmenin mümkün olduğu da kabul edilmez. Bu nedenle, bu tür düşünme bütünüyle pratik ve faydacı düzeylerin dışında ortaya çıkarsa ve çıktığı zaman, şeytandan ya da başka dışsal kötü etkilerden türemiş olarak, ve kişinin başkalarında olduğu kadar kendi içinde de korkması ve uzak durması gereken bir şey olarak görülür. (s. 312)

Derinlemesine sözel-işitsel bir topluluğun zorlayıcı ve katı kalıplarından, "fazlasıyla toplumsal çizgilerde yönetildiği ve düşünüldüğü" şeklinde söz edildiğini duymak, belki biraz tuhaftır. Çünkü hiçbir şey sözel, okuryazar olmayan bir topluluğun, kişisellikten uzak kolektivitesinin otomatizmini ve katılığını aşamaz. Batılı okuryazar topluluklar, dünyada hâlâ varlığını sürdüren çeşitli "ilkel" ya da işitsel topluluklarla karşı karşıya geldiğinde büyük bir karışıklık ortaya çıkar. Çin ve Hindistan gibi yerler hâlâ temelde işitsel-dokunsaldır. Buralara nüfuz eden türden fonetik okuryazarlık, bu toplumlarda pek az şeyi değiştirmiştir. Rusya bile hâlâ derinlemesine sözel bir eğilim taşır. Okuryazarlık, dil ve duyarlılık altyapılarını ancak yavaş yavaş değiştirir.

Alexander Inkeles, *Public Opinion in Russia* ["Rusya'da Kamuoyu"] adlı kitabında, (s. 137) Rus aydın gruplarının bile sahip olduğu bu sıradan ve bilinçdışı eğilimin nasıl olup da uzun zamandır okuryazar olan bir topluluğun "doğal" olarak kabul edeceği her şeye bütünüyle karşı bir yön aldığının çok yararlı bir anlatısını verir. Rusların tutumu, bütün diğer sözel toplumlar gibi, bizim vurgumuzu tersine çevirir:

> ABD'de ve İngiltere'de değer verilen şey ifade özgürlüğüdür, soyut anlamda bu hakkın kendisidir... Öte yandan Sovyetler Birliği'nde, özgürlüğü kullanmanın *sonuçları* öne çıkar, özgürlüğün kendisiyle ilgilenmekse ikincil düzeyde önem taşır. Bu nedenle, her iki taraf da basın özgürlüğünün gerekli olduğunu savunmakla birlikte, Sovyet ve Anglo-Amerikan temsilciler arasmdaki tartışmalarda, karakteristik olarak, özgül öneriler üstünde kesinlikle hiçbir anlaşmaya ulaşılmaz. Amerikalı genellikle *ifade* özgürlüğünden, belli şeyleri söyleme ya da söylememe hakkından, kendisinin ABD'de varolup da Sovyetler Birliği'nde bulunmadığını ileri sürdüğü bu haktan söz etmektedir. Sovyet temsilcisi ise genellikle şeyleri söyleme hakkından değil, ifade *araçlarına ulaşma* hakkından söz etmektedir ve bu hakkın ABD'de çoğunluğa tanınmadığını, Sovyetler Birliği'nde ise çoğunluk için varolduğunu ileri sürmektedir.

Medyanın *sonuçlarına* yönelik bu Sovyet ilgisi, karşılıklı bağımlılığın topyekûn yapıda anlık neden ve sonuç etkileşimi-

nin sonucu olarak ortaya çıktığı bütün sözel toplumlarda doğal olan bir ilgidir. Bir köyün karakteri de böyledir, ya da elektrikli medyanın ortaya çıkışından bu yana, küresel köyün karakteri de böyledir. Küresel karşılıklı bağımlılığın bu yeni temel boyutunun en çok farkında olanlar da, reklamcılık ve halkla ilişkiler topluluğudur. Sovyetler Birliği gibi, onlar da medyaya *ulaşım* ve onun *sonuçları* ile ilgilenmektedirler. Kendini ifade konusuna hiçbir şekilde ilgi duymazlar; sözgelimi, kamusal bir yağ ya da kola reklamının, bir özel kanı ya da kişisel duyguyu iletmek için bir araç olarak kullanılmasına yönelik bir girişim, onları şoke ederdi. Aynı şekilde, Sovyetler Birliği'nin aydın bürokratları da, kamusal medyayı kişisel bir amaçla kullanmayı isteyen birini hayal bile edemezler. Ve bu tutumun Marx, Lenin ya da Komünizm'le hiçbir ilgisi yoktur. Bu, her sözel toplumun olağan bir kabile tutumudur. Sovyet basını, üretimi ve toplumsal süreçleri biçimlendirme açısından, bizim Madison Avenue'nun eşdeğeridir.

Şizofreninin, okuryazarlığın zorunlu bir sonucu olması mümkündür.

❀ Carothers, fonetik yazının düşünceyle eylemi birbirinden ayırmasına değin, bütün insanları eylemlerinden olduğu kadar düşüncelerinden de sorumlu tutmaktan başka seçenek olmadığının altını çizer. Carothers'ın en büyük katkısı, kulağın büyülü dünyasıyla gözün tarafsız dünyasının birbirinden ayrıldığına ve bu ayrımdan, kabile değerlerinden kopmuş bireyin doğduğuna işaret etmesidir. Kuşkusuz bundan, fonetik alfabenin icadından bu yana bütün okuryazar insanların olduğu gibi, Grek dünyasında karşımıza çıkan okuryazar insanın da bölünmüş bir insan, bir şizofrenik olduğu sonucu çıkar. Gelgelelim, tek başına yazma, fonetik teknolojinin insanı kabile insanı olmaktan çıkarma gücüne sahip değildir. Fonetik alfabenin anlamı sesten soyutladığı ve sesi görsel bir koda çevirdiği göz önüne alındı-

ğında, bundan, insanların kendilerini dönüşüme uğratan bir deneyimin denetimi altına girdikleri sonucu çıkar. Resimsel, ideogramik ya da hiyeroglifik hiçbir yazı tarzı, fonetik alfabenin insanı kabile insanı olmaktan çıkarma gücüne sahip değildir. Fonetik yazıdan başka hiçbir yazı çeşidi, insanı topyekûn karşılıklı bağımlılığın ve ilişkilerin sahiplenici dünyasının, yani işitsel ağın dışına taşımamıştır. Eşzamanlı ilişkilerin bu büyülü dünyasından, yani sözel ve akustik uzaydan, kabile insanı olmaktan çıkmış insanın özgürlük ve bağımsızlığına giden tek bir yol vardır. Bu yol, fonetik alfabeden geçer; fonetik alfabe insanları derhal ikilik ilkesine dayanan şizofreninin değişik derecelerine götürür. Bertrand Russell (*History of Western Philosophy* [*Batı Felsefesi Tarihi*], s. 39), Grek dünyasının okuryazarlığın yarattığı çatallanma ve travmayla ilk mücadelelerini şöyle betimler:

> Greklerin hepsi değil ama büyük bir bölümü, tutkulu, mutsuz, kendi kendisiyle savaşta, zekânın bir yöne tutkunun başka bir yöne savurduğu, cenneti kavramak için imge gücüne ve cehennemi yaratan kendini istemli bir biçimde öne çıkarma tutumuna sahip kişilerdi. "Her şey kararında kalmalı" diye bir düsturları vardı, gerçekte her şeyde aşırıya kaçmışlardı – saf düşüncede, şiirde, dinde ve günahta. Tutkuyla zekânın bu karışımıydı onları büyük yapan, büyük oldukları sıra. ... Aslına bakılırsa, Greklerin biri tutkulu, dinsel, gizemci, ötedünyacı, diğeri ise neşeli, ampirik, akılcı ve değişik olguların bilgisini elde etmeye yönelik olmak üzere, iki eğilimi vardı.

Teknolojik genişlemeden kaynaklanan yetiler arasındaki bölünme ya da duyulardan birinin ya da diğerinin dışsallaştırılması olgusu, geçen yüzyılın öylesine yaygın bir özelliğidir ki, bugün tarihte ilk kez olarak, bu kültür başkalaşımlarının nasıl başladığının bilincine varabiliyoruz. İster alfabe olsun ister radyo, yeni bir teknolojinin başlangıcını yaşayanlar en belirgin tepkileri gösterirler, çünkü göz ya da kulağın teknolojik genişlemesinin hemen ortaya çıkardığı yeni duyusal oranlar, insanlara, hep birlikte bütün duyular arasında çok şiddetli yeni bir "bütünleniş" ya da yeni bir etkileşim kalıbını akla getiren şaşırtıcı, yepyeni bir dünya sunar. Ama bütün topluluk yeni al-

gı alışkanlığını bütün çalışma ve ortaklaşma alanlarına kattıkça, başlangıçtaki şok yavaş yavaş dağılır, kaybolur. Aslında gerçek devrim, bütün kişisel ve toplumsal yaşamın, yeni teknoloji tarafından kurulan yeni algılama modeline, sonradan ortaya çıkan ve süregiden bu "uyarlanma" evresinde gerçekleşir.

Romalılar, kültürün alfabetik olarak görsel terimlere çevrilmesini sürdürdüler. İster Antikçağ'da ister Bizans döneminde olsun, Grekler, eyleme ve uygulamalı bilgiye karşı güvensizliğiyle eski sözlü kültüre büyük ölçüde bağlı kaldılar. Zira uygulamalı bilgi, gerek askeri gerek sınai örgütlenmede, nüfusun birörnekliğine ve türdeşliğine dayanır. Sembolist Edgar Allan Poe, "Yazıya dökme ediminin kendisinin büyük ölçüde düşüncenin mantıklı hale getirilmesi eğilimi gösterdiği kesindir" diye yazmıştı. Çizgisel, alfabetik yazıya dökme, Grekler tarafından düşünce ve bilim "gramerleri"nin ani keşfini mümkün kıldı. Bu gramerler, yani kişisel ve toplumsal süreçlerin belirgin telaffuzları, görsel olmayan işlev ve ilişkilerin görselleşmiş haliydi. İşlevler ve süreçler yeni değildi. Ama bizim yüzyılımızda film kamerası ne kadar yeniyse, bu zaptedilmiş görsel çözümleme aracı, yani fonetik alfabe, Grekler açısından o kadar yeni bir teknolojiydi.

Daha sonra kendi kendimize, hiyeroglifik kültürden alfabeyi çıkarıp alan Fenikelilerin fanatik uzmanlığının, onların içindeki entelektüel ya da sanatsal etkinliği neden daha fazla açığa çıkarmadığını sorabiliriz. Bu arada, Roma dünyasının ansiklopedik sentezcisi Cicero'nun, Grek dünyasını incelerken, Sokrates'i zihinle yürek arasında ayrım yapan ilk kişi olduğu için kınadığına işaret etmek de gerekiyor. Sokrates öncesi filozoflar, asıl olarak hâlâ okuryazar olmayan bir kültüre mensuplardı. Sokrates ise, sözlü dünya ile görsel ve okuryazar kültür arasındaki sınırda duruyordu. Ama hiçbir şey yazmadı. Ortaçağ, Platon'u yalnızca Sokrates'in kâtibi ya da yazıcısı olarak gördü. Aquino'lu Tommaso ise, hem Sokrates'in hem de İsa'nın, öğretilerinin içerdiği türden zihinler arası etkileşimin yazıda ortadan kalkacak olması yüzünden öğretilerini yazdırmadığı fikrindeydi.[3]

3 Utrum Christus debuerit doctrinam Suam Scripto tradere. *Summa Theologica*, kısım III, q. 42, art. 4
(İsa öğretisini Yazıcısına emanet etmeye zorunlu kaldı mı kalmadı mı? [Çeviren: Çiğdem Dürüşken])

Harfler gibi araçların içselleştirilmesi, duyularımız arasındaki oranı değiştirir ve zihinsel süreçleri farklılaştırır mı?

❀ Pratik Romalı Cicero'yu ilgilendiren, *doctus orator** açısından kendi programının önüne Greklerin koyduğu engeller olmuştu. Cicero, *De oratore*'nin ["Hitabet Üzerine"] üçüncü kitabının xv-xxiii. bölümlerinde, başlangıcından kendi dönemine kadar, profesyonel filozofların hitabetle bilgelik arasındaki boşluğu, pratik bilgi ile bu adamların sadece kendisi uğruna izlemeyi iş edindikleri bilgi arasındaki uçurumu nasıl yarattıklarını açıklamaya çalışan bir felsefe tarihi sunar. Sokrates'ten önce, öğrenim, doğru yaşamanın ve iyi konuşmanın düsturu olmuştu. Ama Sokrates'le birlikte, dil ile yürek arasındaki bölünme ortaya çıktı. Aslında çok iyi bir konuşmacı olan Sokrates'in, bütün insanlar arasında, bilgece düşünme ile iyi konuşmayı birbirinden ayıran ilk insan olması açıklanamaz bir şeydi: "... quorum princeps Socrates fuit, is, qui omnium eruditorum testimonio totiusque judicio Graeciae cum prudentia et acumine et venustate et subtilitate, tum vero eloquentia, varietate, copia, quam se cumque in partem dedisset omnium fuit facile princeps..."**

Ama Cicero, Sokrates'ten sonra işlerin daha da kötüleştiğini düşünüyordu. Stoacılar, iyi konuşma yeteneğinin geliştirilmesini reddetmelerine karşın, bütün filozoflar arasında, iyi konuşmanın bir erdem ve bilgelik olduğunu ilan eden tek gruptu. Cicero'ya göre bilgelik iyi konuşmaktı, çünkü bilgi ancak iyi konuşma sayesinde insanların zihnine ve yüreğine sokulabilirdi. Tıpkı Francis Bacon gibi, Romalı Cicero'nun zihnini meşgul

* Yabancı sözcük ve deyimlerin anlamları kitabın sonunda verilmiştir (ed. n.)

** "... önderleri Sokrates idi. Sokrates, bütün aydın insanların tanıklığıyla ve tüm Yunanistan'ın uzlaşımsal yargısıyla, sadece bilgeliği, keskin zekâsı, zerafeti ve ince düşünüşü sayesinde değil, aynı zamanda belagat gücü, farklılığı ve üretkenliği sayesinde bir tartışmanın her iki yönüne de hâkim olunca, kolayca önderlik koltuğuna oturdu...." (Çeviren: Çiğdem Dürüşken)

eden de uygulamalı bilgiydi. Ve tıpkı Bacon için olduğu gibi Cicero için de uygulama tekniği, Romalıların duvar örme tekniği gibi, bilginin türdeş parçalarına ve birörnek tekrarlanabilmesi prosedürlerine bağlıydı.

Bir kültürün içinden ya da dışından bir teknoloji başlatılır ve bu teknoloji duyularımızdan birine ya da diğerine yeni bir vurgu ya da üstünlük verirse, bütün duyularımız arasındaki oran değişir. Artık ne eskiden hissettiğimizin aynını hissederiz ne de gözlerimiz ve kulaklarımız ve öteki duyularımız aynı kalır. Anestezi koşulları dışında, duyularımız arasında sürekli bir etkileşim vardır. Ama herhangi bir duyu, yüksek bir yoğunluk düzeyine çıkarıldığında, öteki duyular üstünde anestetik bir etki yapabilir. Günümüzde dişçiler duyarlılığı ortadan kaldırmak için "audiac" (meydana getirilmiş gürültü) kullanmaktadır. Hipnoz da aynı şekilde, öteki duyuları anestetize etmek üzere bir duyuyu yalıtma ilkesine dayanır. Sonuç, duyular arasındaki oranın ortadan kalkması, bir çeşit kimlik yitimidir. Bütün deneyimin işitsel örgütlenişinin yoğun gerilimi altında yaşayan kabilesel, okuryazar olmayan insan, büyünün etkisi altında gibidir.

Gelgelelim, Ortaçağ'da Sokrates'in kâtibi olarak görülen Platon, yazma edimi içinde[4] geriye, okuryazar olmayan dünyaya bakarak, şunu söyleyebilmişti:

> Thamus'un çeşitli sanatları övmek veya yermek için Tot'a söylediklerini tekrarlamak çok uzun bir zaman alırdı. Ama sıra harflere geldiği zaman Tot, "Bu, Mısırlıları daha bilge yapacak ve onlara daha iyi bir bellek kazandıracak; harfler, hem bellek hem de zekânın ilacıdır" dedi. Thamus yanıtladı: "Ey hünerli Tot, bir sanatın babası ya da bulucusu, kendi buluşlarının bunları kullananlar açısından yararlılığının ya da yararsızlığının her zaman en iyi yargıcı değildir. Ve bu örnekte, harflerin babası olan sen, kendi çocuklarına karşı bir baba sevgisi içinde, onlara sahip olmadıkları bir nitelik atfetmektesin; zira senin bu keşfin, öğrenenlerin ruhlarında bir unutkanlık yaratacak, çünkü belleklerini kullanmayacaklar; yazılmış dışsal harflere güvenecekler, kendi başlarına hatırlamayacaklar. Keşfet-

4 *Phaedrus*, çev. B. Jowett, 274-275. Platon'dan yapılan bütün alıntılarda Jowett'in çevirileri kullanılmıştır.

tiğin ilaç, bellek için değil, geçmiş olayların anısı için bir yardımcıdır ve sen çömezlerine gerçeği değil, yalnızca gerçeğin bir benzerini veriyorsun; birçok şeyin dinleyicisi olacaklar ve hiçbir şey öğrenmeyecekler; her şeyi bilir gibi görünecekler ve genel olarak hiçbir şey bilmeyecekler; gerçeklikten yoksun bilgelik gösterisiyle, birlikte olduklarına usanç verecekler.

Platon, burada ya da başka bir yerde, fonetik alfabenin Greklerin duyarlılığını nasıl değiştirdiğinin farkında olduğunu gösteren bir şey söylemez; onun çağında ya da daha sonra başka hiç kimse de bu bilinci ortaya koymaz. Onun zamanından önce, kabilenin eski sözlü dünyası ile yeni uzmanlık ve bireycilik teknolojileri arasındaki sınırlarda duran mit yapımcıları, her şeyi önceden görmüşler ve birkaç sözcükle her şeyi söylemişlerdi. Kadmos efsanesi, Fenike yazısını yani fonetik alfabeyi Yunanistan'a tanıtmış olan bu kralın nasıl ejderha dişlerini toprağa ektiğini ve bunların silahlı adamlar olarak yerden fışkırdığını anlatır. Bütün mitler gibi bu anlatı da, yüzlerce yıllık bir dönemde ortaya çıkmış karmaşık bir toplumsal sürecin veciz bir ifadesidir. Ne var ki ancak son yıllarda, Harold Innis'in çalışmaları, Kadmos mitini tam olarak açımlayabilmiştir. (Bakınız, örneğin, *The Bias of Communication* ["İletişimin Eğimi"] ve *Empire and Communications* ["İmparatorluk ve İletişimler"]). Vecize ve düstur gibi efsane de sözlü kültürün bir özelliğidir. Çünkü, okuryazarlık dili çokboyutlu rezonansından yoksun kılıncaya değin, her sözcük, okuryazar olmayan insana göründüğü şekliyle, kendi içinde bir şiirsel dünya, "anlık bir tanrısallık" ya da vahiy idi. Ernst Cassirer, *Language and Myth* ["Dil ve Mit"] adlı kitabında, dilin kökenlerine ve gelişmesine ilişkin çok sayıda araştırmayı inceleyerek, okuryazar olmayan insanın bilincinin bu yönünü ortaya koyar. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, okuryazar olmayan toplumları araştıran çok sayıda bilim insanı, mantıksal kategorilerin *a priori* niteliğine karşı kuşku duymaya başlamıştı. Önermelerin dile getirilme tekniklerini ("formel mantık") yaratmada fonetik okuryazarlığın rolünün gayet iyi bilindiği günümüzde hâlâ, bazı antropologlar bile, Öklit uzayının ve üç boyutlu görsel algılamanın, insanlığın evrensel bir verisi olduğunu varsaymaktadır. Yerli sanatında böy-

le bir uzayın bulunmaması, bu tür bilim insanları tarafından, onların sanatsal beceriden yoksun oluşlarından kaynaklanan bir durum olarak kabul edilmektedir. Cassirer, mit olarak sözcük kavramını (*mythos*'un etimolojisi, bunun "sözcük" anlamına geldiğini ortaya koyar) ele alırken şöyle söyler (s. 62):

Usener'e göre, dinsel kavramların kökenini dayandırabileceğimiz en alt düzey, kritik bir anın özgül duygusundan ya da ihtiyaçlarından doğan ... ama gene de el değmemiş gelgeçliğinin, özgürlüğünün bütün işaretlerini taşıyan, kendisinin "anlık tanrılar" adını verdiği imgelerdir. Ama etnolojinin ve karşılaştırmalı din araştırmalarının yeni bulguları, Usener'in çalışmasının yayımlandığı son otuz yıldan beri, bir adım daha geriye atabilmemizi mümkün kılıyor gibi görünmektedir.

Uygarlık, barbar ya da kabilesel insana, kulağa karşılık göz verir ve günümüzde elektronik dünyayla bağdaşmaz niteliktedir.

❀ Bu adım, özgül, bireyselleşmiş "arketipler" ve "anlık tanrılar"ın ziyaretlerinden, ilahi kudretin tezahürlerine ilişkin daha genelleşmiş bir anlayışa doğru atılır. Okuryazarlık öncesi bilincin en alt katmanlarına nüfuz ettiğimiz ölçüde, yirminci yüzyıl sanat ve biliminin en gelişmiş, en sofistike düşünceleriyle karşılaşıyor olmamız, akademisyenlerin ve fizikçilerin kafasını çok sık karıştırmış olmalıdır. Bu çelişkiyi açıklamak, elinizdeki kitabın bir yönünü oluşturacaktır. Bu, elektrik teknolojisi dünyamızı görsel bir yönlenimden işitsel bir yönlenime doğru kaydırdıkça, çevresinde her gün pek çok duygulanım ve çatışmanın ortaya çıktığı bir temadır. Bu çatışma, kuşkusuz, sürecin nedenini bütünüyle gözardı ederek "içeriğe" yapışıp kalır. Burada Grek duyarlılığı açısından Öklit uzayının yaratılmasında alfabenin oynadığı rolün yanı sıra perspektif ve kronolojik anlatı-

nın aynı anda keşfini bir kenara koymamız ve J. C. Carothers ile birlikte yerli dünyasına kısa bir dönüş yapmamız gerekiyor. Çünkü fonetik harflerin Batılı dünyamızı biçimlendirme operasyonunu fark edebilmenin en kolay yolu, okuryazar olmayan dünyaya bakmaktır.

Greklerin yazılı söze Babilliler ya da Mısırlılar gibi öteki topluluklardan daha çok aşina olmayı becermelerinin nedeni, H. A. L. Fisher'a göre (*A History of Europe* ["Avrupa Tarihi"], s. 19), "örgütlü din adamlığının felce uğratıcı denetimi" altında bulunmamalarıydı. Ama öyle bile olsa, Grekler, tekrarlamalı düşüncenin *klişeleşmiş* bir kalıbına alışmalarından önce, ancak çok kısa bir inceleme ve keşif çağını yaşadılar. Carothers'a göre, erken dönem Grek entelijensiyası, sadece öteki halkların edinilmiş bilgeliğine hemen ulaşma dürtüsüne sahip olmakla kalmayıp, kendisine özgü bir bilgeliğe sahip olmadığına göre, yeniyi derhal kabul etmesini ve geliştirmesini engellemekten hiçbir çıkar elde edemeyeceğini de görür. Bugün Batı dünyasını "geri kalmış" ülkelerin karşısında bu kadar dezavantajlı bir konuma düşüren de bu durumun ta kendisidir. Bizi yeni elektronik teknolojisiyle başa çıkma konusunda böylesine çaresiz ve âtıl bırakan, okuryazar ve mekanistik teknolojimizin işte bu devasa birikmişliğidir. Yeni fizik işitsel bir alandır ve uzun zamandır okuryazar olan toplum, yeni fizik alanında kendisini hiç rahat hissetmemektedir, hissetmeyecektir de.

Bu, elbette, fonetik alfabe ile, her ne olursa olsun başka bütün yazı çeşitleri arasındaki su katılmadık çelişkiyi görmezden gelmektir. Bütün alfabeler arasında sadece fonetik alfabe, göz ile kulak arasında, semantik anlam ile görsel kod arasında bir kopukluk yaratır; dolayısıyla, insana bir kulağa karşılık bir göz verme ve onu kabile ortamından uygar ortama nakletme gücüne sahip olan da, tek başına fonetik yazıdır. Çin kültürü, Batı dünyasından her zaman hatırı sayılır ölçüde daha rafine ve kavrayıcı olmuştur. Oysa Çinliler kabileseldir, kulak insanıdır. "Uygarlık" artık teknik olarak, kabile bağlarından kopmuş, görsel değerlerin düşünce ve eylem örgütlenmesinde birincil önem kazandığı insanı tanımlamak üzere kullanılmak zorundadır. Bu, "uygarlığa" yeni bir anlam ya da değer vermek de-

ğil, onun karakterini saptamaktır. Uygar insanların çoğunun, sözel ve işitsel kültürlerin çok yüksek duyusallığıyla karşılaştırıldığında, algılamalarında ham ve uyuşuk oldukları son derece aşikârdır. Çünkü göz, kulağın hassasiyetlerinden hiçbirine sahip değildir. Carothers gözlemlerine şöyle devam eder (s. 313):

Platon düşüncesinin Grek düşüncesini temsil ettiği ölçüde, ister düşüncede ister yazılı olsun, sözcüğün, hem onlar açısından hem de bizim bakış açımıza göre, hâlâ "gerçek" dünyadaki büyük güçlerini koruduğu çok açıktır. Sonunda kendi başına davranışsal olmayan bir şey olarak görülmesine karşın, sözcük, yalnız davranışın değil bütün buluşlarm da kaynağı ve kökeni olarak görülmeye başladı: O bilginin tek anahtarıydı ve düşünce –sözcükler ya da sayılar halinde– dünyayı anlamanın bütün kapılarını açabilecek tek şeydi. Aslına bakılırsa, bir anlamda, sözcükler veya öteki görsel simgeler artık eskisinden daha güçlüydü ... artık sözlü ve matematiksel düşünce tek gerçeğe dönüşmüş, duyusal dünyanın tamamı ise, düşüncelerin işitilmesi ya da görülmesi dışında, bütünüyle yanıltıcı bir şey olarak kabul edilmeye başlamıştı.

Platon, kendi dil ve gramer öğretmeninin adını taşıyan *Kratylos* diyaloğunda Sokrates'e şunları söyletir (438):

Ama eğer bu şeyler yalnızca adlar aracılığıyla bilinebiliyorsa, adları verenlerin bilgiye sahip olduğunu nasıl kabul edebiliriz, ya da adların var olmasından önce ve dolayısıyla bu şeylerin bilinmesinden önce yasa koyucular mı vardı yoksa?

Kratylos: Sorunun gerçek çözümünün şu olduğuna inanıyorum ki, Sokrates, insandan daha büyük bir güç şeylere ilk adlarını verdi ve bu şekilde verilen adlar zorunlu olarak bunların gerçek adlarıdır.*

Kratylos'un bu görüşü, Rönesans'a kadar dil çalışmalarının büyük kısmının temelini oluşturdu. Bu görüş köklerini, bugün çeşitli nedenlerle yeniden revaç bulan eski "anlık tanrı" türünün sözlü "büyü"sünden alır. Jowett'in bu diyaloğa kendi katkısı

* Farklı bir çeviri için bkz. *Kratylos*, çev. Cenap Karakaya, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 2000 (ed. n.)

olarak sunduğu kuşkulu ifadelerde, bu görüşün sırf okuryazar ve görsel kültüre bütünüyle yabancı olduğu kolayca görülür.

Carothers, okuryazar olmayan topluluklarda yazmın sonuçlarıyla ilgili başka sorular sormak üzere David Riesman'ın *The Lonely Crowd*'una ["Yalnız Kalabalık"] döner. Riesman, bizim Batılı dünyamızı, "tipik üyelerinde, topluma uyumu yaşamın erken dönemlerinde içselleştirilen bir dizi hedef edinme eğilimiyle sağlanan bir toplumsal karakter geliştirmesiyle" nitelemişti. Riesman, Antik ve Ortaçağ dünyalarının elyazması kültürünün neden insanlara içsel yönelim kazandırmadığını keşfetmek için hiçbir çaba göstermediği gibi, bir matbaa kültürünün neden kaçınılmaz olarak içsel yönelim vereceğini anlamaya da çalışmaz. Bu, elinizdeki kitabın ele alacağı sorunlardan biridir. Ama daha en baştan, bu "içsel yönelim"in, "sabit bir bakış açısına" bağlı olduğu söylenebilir. İstikrarlı, tutarlı bir karakter ise, sarsılmaz bir bakış açısına, deyim yerindeyse, neredeyse hipnotize olmuş bir görsel duruşa dayanan bir karakterdir. Oysa elyazmaları tamamen, gerek sabit bir bakış açısı kazandırmak, gerek tek tek düşünce ve enformasyon düzlemlerinde düzgün bir şekilde kayma alışkanlığı vermek bakımından, fazlasıyla ağır ve pürüzlü bir maddeydi. Göreceğimiz gibi, elyazması kültürü, basılı kültürle karşılaştırıldığında, yoğun bir biçimde işitsel-dokunsaldır; ve bu, ayrılmış gözlem alışkanlıklarının, eski Mısır, Grek, Çin ya da Ortaçağ elyazması kültürleriyle kesinlikle bağdaşmaz olduğu anlamına gelir. Elyazması dünyası, serinkanlı görsel uzaklığın yerine, bütün duyuların katılımını ve empatiyi koyar. Okuryazar olmayan kültürlerse, kulağın göz karşısında öylesine ezici bir zorbalığını yaşarlar ki, bu ilişkinin dinleyen tarafında, duyular arasında dengeli herhangi bir etkileşim bilinmez; tıpkı matbaanın Batılı'mn deneyiminde görsel bileşeni aşırı bir yoğunluğa ulaştırmasından sonra duyuların dengeli etkileşiminin çok güç olması gibi.

Modern Fizikçi, Doğu'nun alan kuramına yabancı değildir.

❀ Carothers, Riesman'ın "gelenek yönelimli" halklar sınıflamasının, "okuryazar olmayan ya da okuryazarlığın nüfusun büyük çoğunluğuna el sürmediği toplumlarm işgal ettiği alanlarla büyük ölçüde" örtüştüğünü bulur (s. 315). Okuryazarlığın "el sürmesi"nin çok ani bir olay olmadığı ve herhangi bir zaman ya da yerde topluca ortaya çıkmadığı unutulmamalıdır. Bu, on altıncı ve daha sonraki yüzyıllar içinde ilerlediğimizde, daha belirgin hale gelecektir. Ama bugün, elektrik küresel ölçekte çok yüksek derecede karşılıklı bağımlılık koşullarını yarattıkça, yine eşzamanlı olayların ve topyekûn bilinçliliğin işitsel dünyasına doğru hızla ilerliyoruz. Bununla birlikte, konuşmamızda, duyarlıklarımızda ve gündelik yaşamlarımızın uzay ve zamanlarını düzenleyişimizde, okuryazarlık alışkanlıkları hâlâ direniyor. Okuryazarlık ve görsel eğilim, tam bir yıkıma uğramadan önce, elektriğe ve "birleşik alan" bilincine uzun bir süre karşı durabilir. Bunun tersi de geçerlidir. Almanlar ve Japonlar, okuryazarlıkta ve analitik teknolojide çok ilerlemiş olmakla birlikte, işitsel kabile birliğini ve bütünsel birlikteliği alıkoydular. Radyonun ve genelde elektriğin ortaya çıkması, yalnız onlar için değil, bütün kabilesel kültürler için de son derece yoğun bir deneyim oldu. Uzun zamandır okuryazar olan kültürler, doğal olarak, çağımızın bütünsel elektriksel alan kültürünün işitsel dinamiklerine karşı daha dirençliydiler.

Riesman, gelenek yönelimli insanlardan söz ederken şunları söyler (s. 26):

Tartışmamıza konu olan toplumsal düzen tipi görece değişmez olduğu için, bireyin uyumu, büyük ölçüde, değişik yaş ve cinsiyet grupları, klanlar, kastlar, meslekler, vb. arasındaki iktidar ilişkileri tarafından –yüzlerce yıl varlığını koruyan ve birbirini izleyen kuşaklar tarafından değişime uğratılsa bile bu değişimin çok küçük olduğu ilişkiler tarafından– belir-

lenmek eğilimindedir. Kültür davranışı titizlikle denetler ve ... dikkatli ve katı terbiye kuralları, derin bir biçimde etkili olan akrabalık ilişkileri alanını yönetir. ... Çok eski sorunlara yeni çözümler bulmaya çok az enerji harcanır ...

Riesman, karmaşık dinsel ritüel ve kuralların katı talebini karşılamak için bile, "karakterin bireyselliğinin adamakıllı gelişmiş olmasının gerekmediğine" dikkat çeker. Riesman, "gelişme"nin özel bir bakış açısına sahip olmak anlamına geldiği, alabildiğine okuryazar bir insan olarak konuşmaktadır. Bir yerliye görünebileceği şekliyle yüksek gelişme, bizim görsel bilinç tarzımız için ulaşılamaz bir şeydir. Werner Heisenberg'in *The Physicist's Conception of Nature* ["Fizikçinin Doğa Kavrayışı"] adlı kitabında aktardığı bir öyküden, gelenek yönelimli toplumun bir üyesinin teknolojik ilerlemelere karşı tutumuna ilişkin bir fikir edinebiliriz. "Alan" kavrayışına alışkın olan ve bizim Newton'cu uzaya ilişkin geleneksel alışkanlıklarımızdan sofistike bir biçimde kopan modern fizikçinin okuryazarlık öncesi dünyada kendisine yakın türden bir bilgelik bulması kolaydır.

Heisenberg, "insan ve Doğa arasındaki etkileşimin bir parçası olarak bilim"den söz etmektedir (s. 20):

Bununla ilgili olarak, çevremizde ve yaşam tarzımızda, bu teknik çağın ortaya çıkardığı geniş kapsamlı değişikliklerin, aynı zamanda düşünce tarzımızı da tehlikeli bir biçimde değiştirmekte olduğu, çağımızı sarsan ve sözgelimi modern sanatta da ifade edilen bunalımların kökünün burada yattığı sık sık dile getirilmiştir. Evet, gerçekten de, bu itiraz, modern teknoloji ve bilimden çok daha eskidir ve araç kullanımı insanın en erken dönem başlangıcına kadar uzanır. Nitekim iki bin beş yüz yıl önce, Çinli bilge Chuang-Tzu, şunları söylerken, makinenin tehlikesinden söz ediyordu:

"Tzu-Gung Han ırmağının kuzey bölgelerinde yolculuk ederken, bostanında çalışmakta olan yaşlı bir adam gördü. Yaşlı adam, bir sulama kanalı kazmıştı. Önce kuyuya iniyor, bir kova su alıp kanala döküyordu. Çok büyük bir çaba göstermesine karşılık, aldığı sonuçlar son derece yetersiz görünüyordu.

"Tzu-Gung dedi ki: 'Günde yüz kanalı sulayabilmenin, bunun için

de pek az çaba harcamanın bir yolu var. Bunu dinlemek ister misin?' Bostancı doğruldu, ona baktı ve sordu: 'Neymiş o peki?'

"Tzu-Gung yanıt verdi: 'Arkası ağır, önü hafif olan tahta bir kaldıraç yap. Böylece suyu o kadar hızlı çekersin ki, neredeyse kendiliğinden fışkırır. Buna çekmeli kuyu denir.'

"Bunun üzerine yaşlı adamın yüzünde öfke belirdi ve şöyle dedi: 'Hocam bana derdi ki, makine kullanan kişi işini makine gibi yapar. İşini makine gibi yapan kişinin, yüreği de makineye benzer, ve göğsünde bir makine yüreği taşıyan kişi, yalınlığını yitirir. Yalınlığını yitiren kişi ise, ruhunun çabalamalarından emin olamaz. Ruhun çabalamalarından emin olamamak ise, samimiyetle bağdaşmaz. Söylediğin gibi şeyleri bilmez değilim ama onları kullanmaktan utanç duyarım.' "

"Ruhun çabalamalarından emin olamama"nın belki de modern bunalımımızda insanın durumunun en uygun betimlemelerinden biri olduğu düşünülürse, bu antik öykü çok derin bir bilgelik içerir; bugün teknoloji, makine, Çinli bilgenin aklının alamayacağı bir ölçüde yayılmış durumdadır.

Bilgenin tasavvur ettiği türden "yalınlık", uzmanlaşmış teknoloji ve duyu yaşamına sahip bir toplumda ortaya çıkan her şeyden çok daha karmaşık ve hassas bir üründür. Fakat bu anekdotun belki de en can alıcı noktası, Heisenberg'e çekici görünmüş olmasıdır. Bu öykü, Newton'un ilgisi çekemezdi. Modern fizikçi, Descartes ve Newton'un uzmanlaşmış görsel dünyasını terk etmekle kalmamış, okuryazar olmayan dünyanın hassas işitsel uzayına da yeniden girmiştir. Çağımızda olduğu gibi en ilkel toplumda da, böyle bir işitsel uzay, Shakespeare'in aklını ve Cervantes'in ruhunu çeldiği anlamda "değişim"in pek az anlam ve çekicilik taşıdığı, eşzamanlı ilişkilerin bütünsel bir alanıdır. Bütün değerler bir yana, bugün elektrik teknolojimizin, içimizde hızla en ilkel insanların zihinsel süreçlerini yeniden yaratan, en sıradan algılamalarımızda ve alışkanlıklarımızda bazı sonuçlar doğuran bir alan olduğunu öğrenmemiz gerekiyor. Bu sonuçlar, bizim eleştirel olmayı öğrendiğimiz düşünce ya da kanılarımızda değil, düşünce ve eylem kalıplarımızı ve burgaçlarımızı yaratan en sıradan duyu yaşamımızda kendini gösterir. Elinizdeki kitap, matbaa kültürünün, insanı

kendi elektromanyetik teknolojisinin diliyle yüzleşmek konusunda bütünüyle hazırlıksız bırakan bir düşünce dilini ona neden bağışladığını açıklamaya çalışacak. Her kültürün böyle bir dönemde başvurması gereken stratejiye, Wilhelm von Humboldt işaret etmişti:

İnsan nesneleriyle, esas olarak –aslına bakılırsa, duygulanımı ve eylemi algılamasına bağlı olduğuna göre, yalnızca da denebilirdi– dilin onları kendisine sunduğu biçimiyle yaşar. Dili kendi varlığından eğirdiği sürecin aynısı aracılığıyla, kendisini onun içinde tuzağa da düşürür; ve her dil, ona mensup olan insanların çevresine büyülü bir çember çizer – başka bir dile geçmek dışında hiçbir kaçışı olmayan bir çemberdir bu.[5]

Bu tür bilinç, çağımızda, kendi varsayımlarımızın sınırlarını eleştirerek aşmamızı sağlayan, ertelenmiş bir yargılama tekniği yaratmış durumdadır. Şu anda yalnız bölünmüş ve kılık değiştirmiş dünyalarda amfibik olarak yaşamakla kalmayıp, aynı anda birçok dünyada ve kültürde çoğulcu olarak yaşayabilmemiz de mümkün. Artık tek bir kültüre –insan duyguları arasındaki tek bir orana– tek bir kitap, tek bir dil ya da tek bir teknolojiye olduğumuzdan daha çok bağımlı değiliz. Kültürel açıdan, bugün ihtiyacımız olan şey, araştırma araç gereçlerinin taraflılığını düzeltmek için bu taraflılığın bilincinde olmaya çalışan bilim insanınki ile aynı. İnsan potansiyelini tek tek kültürlerle bölmelere ayırmak, çok geçmeden, bir konuda uzmanlaşma ya da disiplin kadar saçma bir hale gelecektir. Çağımızın, öteki çağlardan daha saplantılı olduğu söylenemez; ne ki, bizim çağımız, saplantı koşullarının ve olgusunun, diğer çağların hepsinden daha büyük bir hassasiyetle farkındadır. Gelgelelim, bilinçdışının kişisel ve kolektif bütün evrelerinin yanı sıra, ilkel bilincin bütün çeşitleriyle büyülenmemiz olgusu, basılı kültüre ve mekanik sanayiye karşı ilk şiddetli nefretle birlikte, on sekizinci yüzyılda başlamıştı. Organik bütünselliğe karşı "Romantik bir tepki" olarak başlayan bu hareket, elektromanyetik dalgaların keşfini hızlandırmış olabilir de, olmayabilir de. Ama kesin olan bir şey var ki, o da, elektromanyetik keşiflerin, bütün insani ilişki-

5 Cassirer, *Language and Myth*, s. 9'dan alıntı.

lerde eşzamanlı "alan"ı yeniden yaratmış olduğudur; öyle ki, insan ailesi artık "küresel bir köy" koşulları altında yaşamaktadır. Şu anda biz kabile davullarıyla çınlayan tek bir büzüşmüş uzayda yaşıyoruz. Böylece bugün "ilkel"e yönelik ilgi, on dokuzuncu yüzyılın "ilerleme"ye yönelik ilgisi kadar sıradan hale gelmiştir ve ele aldığımız sorunlarla ilgisi yoktur.

Yeni elektronik karşılıklı bağımlılık, dünyayı küresel bir köy imgesinde yeniden yaratır.

❀ Riesman'ın geleneksel yönelimli insanlara ilişkin betimlemesi, Carothers'ın Afrikalı kabile toplumlarına ilişkin bilgisiyle örtüşmeseydi eğer, bu gerçekten şaşırtıcı olurdu. Yerli toplumlar hakkındaki çalışmaların okuyucusunun, aynı derin bağlılık duygusuyla içi titrememesi de aynı derecede şaşırtıcı olurdu, çünkü yeni elektrik kültürümüz yaşamlarımıza kabilesel bir temel sağlamaktadır. Gerçek bir Romantik olan biyolog Pierre Teilhard de Chardin'in *Phenomenon of Man* ["İnsan Görüngüsü"] adlı kitabında bunun şiirsel bir tanıklığını buluruz (s. 240):

İnsani unsurlar –bu baskının etkisi altında ve ruhsal geçirgenlikleri sayesinde– birbirinin içine gitgide daha çok geçtikçe, zihinleri (gizemli rastlantı) yakınlığın etkisiyle karşılıklı olarak harekete geçti. Ve sanki kendi üstünde büyür gibi, her biri bu yeryüzü üstündeki etkisinin çapını yavaş yavaş artırdı, yeryüzü de aynı hareketle küçüldü. Aslında, modern kasılma nöbetlerinde olup bittiğini gördüğümüz şey nedir? Bu defalarca ifade edilmiştir. Dün demiryolunun, otomobilin ve uçağın keşfi aracılığıyla, her bir insanın, eskiden birkaç kilometreyle sınırlı fiziksel etkisi, artık yüzlerce fersah, hatta daha uzak mesafelere uzanmaktadır. Daha da iyisi: Elektromanyetik dalgaların keşfinin temsil ettiği olağanüstü biyolojik olay sayesinde, her birey, kendisini bundan böyle (etkin ya da edilgin olarak) kara ve deniz üzerinde, dünyanın dört bir köşesinde aynı anda mevcut bulmaktadır.

Edebi ve eleştirel eğilimli insanlar, de Chardin'in taşkın heyecanını, çeşitli duyularımızın elektrik sayesinde genişlemesi yoluyla yerkürenin çevresini sarmış olan kozmik zar konusundaki eleştirisiz coşkusu kadar kaygı verici bulmaktadır. Duyularımızın bu dışsallaştırılması, de Chardin'in "noosfer" adını verdiği şeyi, yani dünya açısından teknolojik bir beyni yaratır. Dünya, büyük bir İskenderiye kütüphanesine doğru evrilmek yerine, çocuklar için bilimkurgu ürünlerinde olduğu gibi, bir bilgisayara, elektronik bir beyne dönüşmüştür. Ve duyularımız dışarı çıktığı için, Büyük Birader içimize girmektedir. Böylece, bu dinamikten haberdar olmadığımız takdirde, derhal kabile davullarının küçük dünyasına, bütünsel karşılıklı bağımlılığa ve zorla kabul ettirilmiş bir birlikte varoluşa tastamam uygun düşen bir panik ve dehşet evresine gireceğiz. *The House of the Intellect* ["Aklın Evi"] adlı kitabında kendisini korkusuz ve vahşi bir Luddite* olarak sunan Jacques Barzun'da böyle bir panik duygusunun belirtilerini algılamak kolaydır. Barzun, değer verdiği her şeyin, alfabenin zihinlerimiz üstündeki ve zihinlerimiz yoluyla işleyişinden kaynaklandığını sezerek, bütün modern sanatın, bilimin ve insanseverliğin ilgasını önerir. Bu üçlünün kökünü kazırsak, Pandora'nın kutusunun kapağını kapatabileceğimizi hisseder. Bu biçimlerin hangi türden bir aracılık işlevini yerine getirdiğine ilişkin hiçbir ipucuna sahip olmasa bile, en azından sorununun çerçevesini çizer. Dehşet bütün sözel toplumların normal durumudur, çünkü bu toplumlarda daima her şey her şeyi etkiler.

Carothers, daha önceki uyum temasına dönerek şöyle devam eder (s. 315-316): "Düşünce ve davranış ayrı görülmez; her ikisi de davranışsal olarak ele alınır. Kötü niyet, bu toplumların birçoğunda, her şeyden çok korkulan 'davranış' tipi olarak görülür ve bunun uyuşmuş ya da uyanmakta olan bir korkusu, bütün üyelerinin zihninde yatar." Batı dünyası için bir duyarlılık birliği ile düşünce-duygu birliğini yeniden canlandırmaya yönelik, uzun zamandır devam eden çabamızda, böyle bir birli-

* Ned Ludd, 1779 yılında bir cinnet anında Leicestershire'de bir dükkânın vitrinlerini kırmış olan bir akıl hastasıdır. Adını Ludd'dan alan Luddite'ler ise, 1811-16'da orta ve kuzey İngiltere'de örgütlenmiş, makineleri kırmayı amaçlayan bir gruptur (ç. n.)

ğin kabilesel sonuçlarını kabul etmeye, insan ruhunun matbaa kültürü tarafından parçalanmasını kabul etmeye hazır olduğumuzdan daha fazla hazır değiliz.

Okuryazarlık, Afrikalıların ruhsal yaşamını olduğu kadar fizyolojisini de etkiler.

❀ Carothers, fonetik yazının Afrikalılar üzerindeki etkilerine ilişkin irdelemesine, bir Kenya gazetesi olan *East African Standard*'da yayımlanan bir makaleden yaptığı bir alıntıyla son verir (s. 317-318). Misyoner bir doktor olan yazar makalesine "Uygarlık Afrikalı'yı Nasıl Etkiledi" başlığını koymuştur.

Bu makalenin amacı, çok küçük bir eğitimle bile, Afrikalı kız ve erkek çocuklarda nasıl dikkate değer ve geniş kapsamlı bir değişimin gerçekleştiğini, o kadar ki, tek bir kuşak içinde bile, insan özellik ve tepkilerinin, ancak yüzyıllar içinde ortaya çıkması beklenebilecek ölçüde farklılaştığını göstermektir.

Misyonların ya da eğitimin el sürmediği Afrikalı'nın yüksek nitelikleri, hemen herkesi etkiler. Buralılar iyi işçilerdir; neşeli, şikâyet etmeyen, monotonluk ya da konforsuzluktan rahatsız olmayan, dürüst ve genellikle dikkate değer ölçüde doğru sözlü insanlardır. Oysa Afrikalılar ile Hıristiyan ebeveynden doğmuş olanlar veya küçük yaşta okula başlayanlar arasında yapılan, övgüyle dolu olmayan karşılaştırmaları işitmek, alışılmadık bir şey değildir. Madagaskar'daki okulları ziyaret eden bir yazar, bu el değmemiş çocukların doğal olarak uyuşuk olduğunu söylüyor. Bu çocuklar çok uzun süre öylece otururlar: Oyun oynama dürtüleri dumura uğramış gibidir. Monotonluğa karşı duyarsızdırlar ve zihinsel uyuşuklukları, bir çocuk için şaşılacak derecede tahammül gücü verir onlara. Bu çocuklar ileride, çok doğal olarak, herhangi bir beceri gerektiren mevkileri doldurmayı başaramayacak, eğitimsiz Afrikalılara dönüşürler. En iyi ihtimalle, hiçbir muhakeme gerektirmeyen işleri yürütmek üzere eğitilebilirler. Bu, onların sahip oldukları iyi nitelikler için ödedikleri bedeldir.

Afrikalı'nın bu niteliklerini, eğitimin getireceği değişikliklerle riske

atma hevesi ve onun karakterini bütünüyle farklı bir zihniyetle yeniden kurma arzusu olmadıkça, Afrikalı, sürekli bir kölelik içinde kalmaya devam edecek. Bu farklı zihniyet, işten kaytarma, yiyecek konusunda sakınca ya da işveren açısından sorun yaratsa bile, karısının kendi yanında yaşaması arzusunda da kendisini gösterebilir. Bunun nedenleri açıktır; çok az bir eğitimle bile, Afrikalı'nın çıkar, zevk ve acıya yönelik kapasitesi bir bütün olarak muazzam bir ölçüde artmaktadır.

Eğitimli Afrikalı için (bu terimi ortalama Afrikalı okul çocuklarının ulaştığı görece düşük standard için kullansak bile), yeni bir yaşam tarzı aracılığıyla çıkar anlayışı uyandırılmış ve monotonluk artık onun için de bir meşakkate dönüşmüştür. İlginç olmayan işine sadık kalmak, onun için artık daha büyük bir irade gücünü gerektirir ve ilgi eksikliği, bezginliğe yol açar.

Yazar, bunun ardından okuryazarlığın neden olduğu, değişen zevk, seks ve acı tutumlarına döner:

Ayrıca el değmemiş Afrikalı'nın sinir sisteminin, onun çok az uyku ihtiyacı duymasına yol açacak şekilde uyuşmuş olduğunu ileri sürüyorum. İşçilerimizin birçoğu, işlerine kilometrelerce mesafeden yürüyerek gelirler, gündüz gayet iyi çalışırlar, ardından evlerine dönüp gecenin büyük bölümünü bahçelerini vahşi domuzlara karşı korumak için ayakta geçirirler. Haftalarca hiç ara vermeksizin, geceleri sadece iki ya da üç saat uyurlar.

Bütün bunlardan çıkarılacak önemli ders, neredeyse hepimizin bir zamanlar birlikte çalıştığı eski kuşak Afrikalı'nın bir daha asla var olmayacağıdır. Yeni kuşak bütünüyle farklıdır; çok daha yükseklere çıkmaya ve çok daha derinlere inmeye ehildir. Karşılaştığı güçlüklerin ve artık çok daha güçlü olan ayartıcı etkilerin daha yakından bilinmesini hak etmektedir. Afrikalı ana-babaların, mekanizmanın eskisinden çok daha ince parçalarıyla uğraşmakta olduklarını anlayabilmeleri için, çok geç olmadan bunları öğrenmeye ihtiyaçları vardır.

Carothers, gerçekten çok az düzeyde bir okuryazarlığın, "yazılı simgelerle –okuma, yazma ve aritmetikle– küçük bir aşinalığın" bu etkileri yaratmaya yeterli olduğu gerçeğinin altını çizer.

Son olarak (s. 318), Carothers bir an için, baskının yedinci ya da sekizinci yüzyılda bulunmuş olmakla birlikte "düşün-

cenin özgürleşmesinde çok küçük bir etki yarattığı anlaşılan" Çin'e döner ve *The Chinese, Their History and Culture* ["Çinliler, Tarihleri ve Kültürleri"] kitabının yazarı Kenneth Scott Latourette'in tanıklığına başvurur (s. 310):

> Mars'tan gelen varsayımsal bir ziyaretçinin, Sanayi Devrimi ve modern bilimsel yaklaşımın ilk olarak Batı Yarıküresi'nde değil de Çin'de ortaya çıktığını tahmin etmesi pekâlâ mümkün olabilirdi. Çinlilerin çalışkanlığı ve icat konusunda gösterdikleri yaratıcılık, ampirik süreçler kullanarak yararlı tarımsal ve tıbbi bilgiye ulaşmakta Batı'dan çok erken davranmış olmaları düşünüldüğünde, insanın doğal çevresini anlamasına ve bu çevreye egemen olmasına yol açan bilimsel yaklaşım olarak adlandırılabilecek şeyde Batılı uluslardan çok Çinlilerin öncü olduğu söylenebilir. En çok tanınan buluşlarının yalnızca birkaç tanesinden söz etmekle yetinecek olursak, kâğıdın, matbaanın, barut ve pusulanın icadında öncü olan bir halkın, aynı zamanda dokuma tezgâhı, buharlı makine ve on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların öteki devrimci makinelerini tasarlamakta da öncülüğü üstlenmemiş olması, gerçekten çok şaşırtıcıdır.

Çinliler açısından matbaanın amacı, bir pazar ve fiyat sistemi için tekrarlanabilir nitelikteki birörnek ürünleri yaratmak değildi. Matbaa, onların dua çarklarının bir alternatifi ve günümüzün reklamlarına çok benzeyen tılsımlı sözcükleri çoğaltmanın görsel bir aracıydı.

Ama Çinlilerin matbaaya karşı tutumundan, matbaa hakkında çok daha fazla şey öğrenmemiz mümkündür. Matbaanın en belirgin özelliği tekrardır, tıpkı tekrarın etkisinin hipnoz ya da saplantı olması gibi. Dahası, baskı ideogramları, fonetik alfabeye dayanan tipografiden bütünüyle farklıdır. Çünkü ideografi, hiyerogliften bile daha fazla olmak üzere, bütün duyuların aynı anda çalışmasını gerektiren karmaşık bir *Gestalt*'tır. İdeogram, duyulardan hiçbirinin ayrılmasına ya da uzmanlaşmasına, fonetik alfabenin anahtarını oluşturacak biçimde, görüş, ses ve anlamın birbirinden kopmasına tahammül edemez. Öyle ki, sanayide ve uygulamalı bilgide sayısız işlevin uzmanlaşması ve ayrılması, Çinliler için düpedüz anlaşılmaz bir şeydi. Bugün Çinliler fonetik alfabenin açtığı yollarda ilerliyor gibi görünü-

yor. Bu, onların şu anki ve geleneksel kültürlerini toptan mahvetmelerine yol açacak bir gelişmedir. Çinliler bundan sonra merkez-çevre ya da Roma kalıbına uyarak şizofreninin yollarında ilerleyecek, fiziksel güç ve saldırgan örgütlenme yönünde ikilikleri çoğaltacaklardır.

Carothers'ın, önceki çağlarda Çinlilerin sanayileşmeye karşı kayıtsızlığını açıklamakta kullandığı, konuyla oldukça ilgisiz dayanak, Çin yazısının –ya da basılı harflerinin– anlaşılmak için daha fazla bilgi gerektirmesidir. Aynı şey, değişen derecelerde olmakla birlikte, yazının bütün alfabetik olmayan biçimleri için de geçerlidir. Latourette'in bu noktadaki yorumu, daha sonra olacağı gibi, burada da bize yardımcı olacaktır:

> Çok geniş olan Çince literatürün büyük bölümü klasik tarzda yazılmıştır... Klasik Çin dili büyük güçlükler gösterir. Bu dil oldukça yapaydır. Çoğu zaman imalarla ve alıntılarla doludur ve okuyucunun bunu takdir etmesi şöyle dursun, anlayabilmesi için bile, mevcut literatüre ilişkin geniş bir bilgi birikimine sahip olmasına gerek vardır... Ancak literatürün önemli bir bölümünü okumuş olmanın, özellikle de bunların büyük bir miktarını ezberlemenin kazandıracağı bir tür altıncı duyu yoluyladır ki, araştırmacı, çeşitli yorumlar arasından hangisinin doğru yorum olduğunu tahmin edebilir. Bu nedenle, klasik dilin hakkıyla okunması bile, uzun bir hazırlığı gerektirir. Kompozisyon ise daha da güç bir iştir. Çok az Batılı, kabul edilebilir bir üsluba ulaşabilmiştir ve günümüz müfredatının tamamlanmış ürünü olan modern Çinlilerin birçoğu da bu işin kompetanı olmaktan çok uzaktır.

Carothers'ın son gözlemleri insan grupları üzerinde yapılan genetik araştırmaların, kültürel ve çevresel yaklaşımlarla karşılaştırıldığında, hiçbir kesinlik göstermediğine ve ancak çok küçük veriler sağladığına ilişkindir. Benim iddiam ise, kültürel ekolojinin insan sinir sisteminde akla yakın ölçüde istikrarlı bir temele sahip olduğu ve sinir sisteminin teknolojik büyüme yoluyla her türlü genişlemesinin, bütün duyular arasında yeni oranlar yaratmakta önemli bir etkisi olduğu şeklindedir. Bütün duyularımızın aynı anda genişlemesinin ya da dile getirilmesinin (dışlaştırılmasının) meydana getirdiği teknoloji bi-

çimi olarak, dillerin kendileri de mekanik olarak genişletilmiş duyuların dolaysız etkisine ya da müdahalesine maruz kalır. Yani, yazma, konuşmayı doğrudan etkiler; yalnız sözcüklerin biçimini ve dizilimini değil, aynı zamanda sesletimini ve toplumsal kullanımlarını da doğrudan etkiler.[6]

Okuryazar olmayan toplumlar neden bu konuda eğitilmeden filmleri ve fotoğrafları göremezler?

❀ Şu anki amacımız, fonetik yazının, yeni algılama türlerini kurmaktaki etkili nedenselliğini ortaya koymak olduğuna göre, Londra Üniversitesi'ne bağlı Afrika Enstitüsü'nden Profesör John Wilson'ın hazırladığı bir bildiriye[7] bakmamızın sırası geldi. Okuryazar toplumlar açısından, okuryazar olmayanların üçüncü boyutu ya da perspektifi kavrayamamalarının nedenini kavramak kolay değildir. Wilson bu deneyimleri, yerlilere okumayı öğretmekte film kullanmaya çalışırken elde etmişti.

Bir sonraki kanıt parçası, çok ama çok ilginçti. Bu adam –sağlık müfettişi– çok yavaş bir zamanda, çok yavaş bir teknikle, ilkel bir Afrika köyünde sıradan bir evin durgun sudan kurtulmak –su birikintilerini kurutmak, bütün boş teneke kutuları toplayıp atmak, vb.– için yapması gerekenleri gösteren bir film hazırlamıştı. Bu filmi bir izleyici topluluğuna gösterdik ve onlara ne gördüklerini sorduğumuzda, bize bir tavuk gördüklerini söylediler – oysa biz bu filmde bir tavuk olduğunun bile farkında değildik! Bu yüzden, tavuğu görmek için bütün kareleri dikkatle tek tek taradık ve bir saniyeliğine de olsa, bir karenin köşesinde bir tavuğun göründüğünden emin olduk. Birisi tavuğu ürkütmüştü ve hayvan, karenin alt bölümünden sağa doğru kanat çırparak kaçmıştı. Görülenlerin hepsi buydu işte. Müfettişin, onların filmden alabileceklerini umduğu hiçbir şey kesinlikle

6 H. M. McLuhan, "The Effect of the Printed Book on Language in the Sixteenth Century", *Explorations in Communication* içinde, s. 125-135.

7 "Film Literacy in Africa", *Canadian Communications*, c. I, no. 4, yaz, 1961, s. 7-14.

alınmamıştı; onların filmde gördükleri şey, bizim titizlikle inceleyene kadar filmde olduğunu bile bilmediğimiz bir şeydi. Neden? Bunu anlamak için bir sürü kuram geliştirdik. Bunun nedeni belki de tavuğun ani hareketiydi. Başka her şey yavaş teknikle yapılmıştı – insanlar ağır ağır yürüyerek teneke kutuları topluyor, her şeyi göstere göstere yapıyordu; görünüşte onlar açısından tek gerçeklik parçası bu hayvandı. Onlara göre, tavuğun, bizim bütünüyle kaçırdığımız bir dinsel önemi olduğu şeklinde, başka bir kuram da vardı.

Soru: Filmdeki sahneyi daha ayrıntılı betimleyebilir misiniz?

Wilson: Evet, bir sağlık işçisi ağır ağır geliyor ve içi su dolu bir teneke görünce, tenekeyi alıyor ve dikkatle suyu dışarı boşaltıyor, ardından sivrisinek beslenmesin diye suyu ayağıyla iyice dağıtıyor ve tenekeyi büyük bir dikkatle, bir eşeğin sırtındaki sepete koyuyordu. Bu, çöpün nasıl atılması gerektiğini gösteren bir filmdi. Tıpkı, parkta çivili sopasıyla dolaşarak, kâğıt parçalarını toplayıp bir torbaya koyan bir çöpçü gibi. Sivrisinekler durgun suda beslendikleri için, bu şeyleri ortadan kaldırmanın ne kadar önemli olduğunu göstermek üzere, her şey son derece yavaş yapılıyordu. Tenekeler dikkatle kaldırılıyor, içi boşaltılıyor, ardından durgun su kalmayacak şekilde suyun üstü toprakla örtülüyordu. Film, beş dakika kadar sürüyordu. Tavuk bu ortam içinde bir saniye görünüyordu.

Soru: Yani tam olarak, izleyicinin tavuktan başka bir şey *görmediğine* inandığınızı mı söylemek istiyorsunuz?

Wilson: Onlara apaçık sorduk: Bu filmde ne gördünüz?

Soru: Ne *düşündüklerini* sormadınız yani?

Wilson: Hayır, ne *gördüklerini* sorduk.

Soru: İzleyiciler arasında kaç kişiye bu soruyu sordunuz?

Wilson: Otuz küsur.

Soru: "Tavuk gördük"ten başka bir yanıt alamadınız mı?

Wilson: Hayır, hepsinin hemen verdiği yanıt buydu – "Bir tavuk gördük."

Soru: Bir adam da görmüşlerdi, değil mi?

Wilson: Evet, başka sorular sorduğumuzda, bir adam da gördüklerini söylediler, ama gerçekten ilginç olan şuydu ki, bundan tam bir öykü kuramamışlardı, ve işin doğrusu, daha sonra onların bir çerçevenin tamamını göremediklerini keşfettik – çerçevenin ayrıntılarını incelemişlerdi. Ardından, bir sanatçı ve bir göz uzmanından, sofistike bir izleyicinin, filme alışkın bir izleyicinin, düz perdenin biraz önüne odaklandığını, böylece

bütün kareyi algılayabildiğini öğrendik. Bu anlamda resim de bir uzlaşımdır. Bir resme önce bir bütün olarak bakarsınız; oysa bu insanlar resme bakmaya alışkın olmadıkları için, böyle yapmıyorlardı. Bir resim verildiğinde, bir televizyon kamerasının tarayıcısı gibi, onu hızlı bir şekilde baştan sona incelemeye başlıyorlardı. Görünen o ki, resimlere alışkın olmayan bir gözün yaptığı budur –yani resmi taramaktır– ve bu insanlar, filmin son derece ağır akışına *karşın*, tek tek resimler kayboluncaya kadar onları taramaya vakit bulamamışlardı.

Bizim açımızdan anahtar nitelikteki olaylar paragrafın sonunda yer alanlardır. Okuryazarlık, insanlara, bir imgenin biraz önüne odaklanma gücü verir, böylece imgenin ya da resmin bütününü bir bakışta görebiliriz. Okuryazar olmayan insanların, edinilmiş böyle bir alışkanlıkları yoktur ve nesnelere bizim gibi bakmazlar. Onlar nesneleri ve imgeleri, bizim basılı bir sayfayı parça parça taramamıza benzer bir tarzda tararlar. Dolayısıyla onların nesneden ayrılmış bir bakış açısı yoktur. Tamamen nesneyle *birliktedirler*. Empatik bir şekilde nesneye dahil olurlar. Göz, perspektif içinde değil, deyim yerindeyse, dokunsal olarak kullanılır. Görmenin dokunma ve işitmeden hemen hemen tamamen ayrılmasına dayanan Öklitçi uzaylara aşina değildir onlar.

Bu yerlilerin filmle ilgili olarak yaşadıkları diğer güçlükler, okuryazarlık alışkanlıklarının, film gibi sözel olmayan biçimlere bile ne derece kazındığını görmemize yardımcı olacaktır.

Benim düşüncem, filmler hakkında son derece dikkatli olmamız gerektiğidir; bunlar, sizin deneyiminizin ışığında yorumlanabilir. Şimdi, bundan sonra bu filmleri kullanmaya devam edeceksek, bir çeşit eğitim sürecini oluşturmamız ve bazı araştırmalar yapmamız gerekiyor. Ayrıca bu araştırma sürecinde büyüleyici bazı şeyler de bulduk. Batı'da üretildiği haliyle filmin, tamamen gerçek gibi görünmesine karşın, bütünüyle uzlaşıma dayalı bir sembolizm ürünü olduğunu anladık. Sözgelimi, Afrikalı bir izleyiciye iki adam hakkında bir öykü anlattığınızda, biri işini tamamlayıp perdenin kıyısından çıkarsa, izleyici ona ne olduğunu bilmek istiyordu; çıkmasının düpedüz onun sonu olduğunu, öyküde artık hiçbir ilginç yönünün kalmadığını kabul etmek istemiyordu. Bu adama neler olduğunu

bilmek istiyorlardı, bu yüzden, bize göre son derece gereksiz nitelikte bir sürü materyal içeren öyküler yazmak zorunda kalıyorduk. Adamı, doğal bir şekilde dönüp gözden kaybolacağı bir sokak köşesine kadar izlemek zorunda kalıyorduk – perdenin kenarından çıkıp gidemezdi, ama sokakta yürürken, köşeden dönerek doğal bir şekilde gözden kaybolabilirdi. Köşeden dönüp gözden kaybolması, son derece anlaşılabilir bir şeydi. Filmdeki hareket, olayların doğal akışını izlemek zorundaydı.

Çevrinmeli çekimler son derece kafa karıştırıcıydı, çünkü izleyici neler olup bittiğini bir türlü anlayamıyordu. Görüntüdeki şeylerin ve ayrıntıların gerçek anlamda hareket ettiğini düşünüyorlardı. Gördüğünüz gibi, uzlaşım kabul edilmiyordu. Biri hareketsiz otururken kameranın yakın çekime geçmesi de kabul görmüyordu; resmin gözünüzün önünde giderek büyümesi tuhaf bir şeydi. Bir filmi başlatmanın yaygın yolunu bilirsiniz: Kenti gösterirsiniz, bunu bir sokağa daraltırsınız, tek bir eve yaklaştırırsınız, kameranızı pencereden içeri sokarsınız, vb. Bu durum, sonunda pencereden içeri girinceye kadar, bütün bu işleri *siz* yapmışsınız gibi yorumlanıyordu. Bütün bunların sonucunda, filmi gerçekten verimli bir araç olarak kullanabilmek için, uygun bir eğitim sürecini başlatmak ve bu filmleri bir uzlaşıma, sözgelimi bir insanın ekranın yan tarafından yürüyüp çıkabileceği düşüncesine alıştıracak şekilde yapmak zorundaydık. Bir sokak dönemeci olduğunu, adamın sokağın köşesinden döndüğünü ve filmin bir sonraki bölümünde uzaklaşıp gittiğini gösterip, ondan sonra kesmek zorundaydık.

Afrikalı izleyiciler, film karşısında bizim edilgin tüketici rolümüzü benimseyemez.

❀ Herhangi bir okuryazar izleyicinin temel bir özelliği, bir kitap ya da film karşısında edilgin bir tüketici rolünü bütünüyle benimsemesidir. Oysa Afrikalı izleyicinin, bir anlatı sürecini kendi başına sessizce izleme konusunda hiçbir eğitimi yoktur.

Bu önemli bir sorun. Afrikalı izleyici, olaya katılmaksızın sessizce oturmaz. Afrikalı izleyiciler filme katılmayı severler, dolayısıyla filmleri gösteren ve aynı anda yorum yapan kişinin esnek, uyarıcı ve tepkileri almaya hazır olması gerekir. Bir karakterin şarkı söylediği bir durum varsa, şarkı söylenir ve izleyici katılmaya çağrılır. Film yapılırken bu izleyici katılımının göz önünde bulundurulması ve bunun için fırsatlar yaratılması gerekiyordu. Filmleri sunan ve aynı anda yorum yapan kişilerin, filmin ne anlama geldiği ve farklı izleyicilerin filme ilişkin yorumları konusunda son derece eğitimli olması gerekiyordu. Bunlar, eğitimcilik alanından alınmış ve bu iş için eğitilmiş Afrikalılardı.

Ne ki, izlemek üzere eğitildikleri zaman bile, sözgelimi bir Gana yerlisi, diyelim Nijeryalılar hakkındaki bir filmi kabul edemez. Özgül deneyimlere öylesine derinden katılır ki, deneyimini filmden filme genelleyemez. Sözlü toplum ve işitsel-dokunsal insan açısından doğal olan bu empatik katılım, görsel unsuru duyusal bütünlükten koparan fonetik alfabe tarafından bozulmuştur. Bu bizi Wilson'ın değindiği bir başka noktaya götürür. Wilson, yerli izleyiciler için film yapımında Chaplin tekniğinin elverişli olduğunu söylemişti. Öykü jestlerdeydi, jestlerse karmaşık ve kesindi. Wilson, Afrikalıların karmaşık anlatıları izlemekteki yetersizliğinin yanı sıra, dramatizasyondaki inceliğine dikkat çekiyordu:

Bu dönemde hiç farkında olmadığımız, hakkında çok daha fazla şey öğrenmek zorunda kaldığımız bir şey de, bu Afrikalı izleyicilerin rol

oynamakta ne kadar iyi olduklarıydı. Okuryazarlık öncesi toplumda çocuğun eğitiminin bir bölümü, rol oynamaktır; çocuk, büyüklerinin belli durumlardaki rolünü oynamayı öğrenir. Neyse ki keşfetmeyi başardığımız bir şey, çizgi filmin onaylandığını öğrenmek oldu. Bu, kuklanın çok yaygın bir eğlence olduğunu anlamamıza kadar, kafamızı karıştıran bir şeydi.

Ancak, bu noktada söylenebilecek şeyler, Wilson'ın zannettiğinden daha fazladır. TV mevcut olsaydı, Afrikalıların onu filmden çok daha kolay kabul ettiklerini gördüğünde şaşırıp kalırdı. Çünkü film söz konusu olduğunda siz kamerasınızdır, oysa okuryazar olmayan kişi gözlerini bir kamera gibi kullanamaz. Ama TV söz konusu olduğunda, siz ekran olursunuz. Ve TV iki boyutlu ve dokunsal dış çizgilerinde heykelsidir. TV bir anlatı ortamı değildir, işitsel-dokunsal olduğu kadar görsel değildir. Bu kadar empatik olmasının ve TV imgesinin optimal tarzının çizgi film olmasının nedeni de budur. Çizgi film, tıpkı bizim çocuklarımıza olduğu gibi yerlilere de çekici gelir, çünkü çizgi film dünyasında görsel unsur o kadar küçüktür ki, seyreden kişinin yapması gereken şeyler ancak bir çapraz bulmacada olduğu kadardır.[8]

Daha da önemlisi, tıpkı mağara resimlerinde olduğu gibi, bir çizgi filmin sınırlayıcı çizgileri söz konusu olduğunda da duyumların etkileşiminin alanında ve dolayısıyla nitelik açısından son derece dokunsal veya duyumsal bir alanda olmaya eğilim gösteririz. Bir başka deyişle, bir mağara ressamı ile *celator*'un sanatı, aynı şekilde kuvvetle dokunsal ve elle tutulur bir sanattır. Ve Öklit geometrisi bile, modern standardlar açısından bakıldığında, son derece dokunsaldır.

Bu, William Ivins Jr'ın *Art and Geometry: A Study in Space Intuitions* ["Sanat ve Geometri: Uzay Sezileri Üstüne Bir Araştırma"] adlı kitabında ele aldığı bir konudur. Ivins burada Greklerin uzay bilincine ilişkin söze dökülmemiş varsayımlarını açıklar: "Grekler hiçbir zaman kendi temel benzeşim varsayımlarını geometrilerinin aksiyom ve postülatları arasında

8 TV izlemede yeni uzay yönlenimine ilişkin daha fazla veri için, bkz. H. M. McLuhan, "Inside the Five Sense Sensorium", *Canadian Architect*, Haziran, 1961, c. 6, no. 6, s. 49-54.

saymamışlardır, ama gene de ... bu, Grek geometrisinin en temel unsurları arasında yer alır ve onun biçiminde, gücünde ve sınırlılıklarında belirleyici bir rol oynar." (s. x) Benzeşim, işitsel-dokunsal kültürlere yabancı, yepyeni ve heyecan verici bir görsel boyuttu. Ivins'in bununla ilgili olarak söylediği gibi, "Gözün tersine, tek başına el, üç ya da daha fazla nesnenin bir çizgi üzerinde olduğunu keşfedemez." (s. 7) Platon'un kendi akademisine "geometriden yoksun hiç kimsenin giremeyeceği" konusunda neden ısrar ettiği çok açıktır. Benzer bir dürtü, Viyanalı müzisyen Carl Orff'un, okuma yazmayı öğrenmiş çocukların kendi okulunda müzik öğrenimi almalarını yasaklamasına yol açmıştır. Orff, bu şekilde edinilen görsel eğilimin, çocukların müzikteki işitsel-dokunsal güçlerini geliştirmeyi olanaksız kıldığını hissetmiştir. Ivins, gerçekte uzay "şeylerin bir niteliği ya da ilişkisi olduğu ve onlarsız hiçbir şekilde varolmadığı" halde, neden uzayı bir çeşit bağımsız konteyner olarak görmek gibi bir yanılsama içinde olduğumuzu açıklayarak irdelemesine devam eder. (s. 8) Bununla birlikte, sonraki yüzyıllarla karşılaştırıldığında, "Grekler dokunsal zihniyetli idiler ve ... düşüncenin dokunsal ya da görsel tarzları arasında bir tercih yapmak durumunda kaldıkları her seferinde, içgüdüsel olarak dokunsalı tercih ediyorlardı." (s. 9-10) Gutenberg'den epey zaman sonra bile, Batılı'nın deneyiminde bu durum böylece kalacaktı. Grek geometrisinin tarihiyle ilgili olarak, Ivins şu gözlemi yapar: "... altı ya da yedi yüzyıllık bir dönem boyunca, tekrar tekrar modern geometrinin kapısına dek geldiler, ama dokunsal-kassal, metrik düşüncelerle ketlenmiş olarak, bu kapıyı açmayı ve modern düşüncenin büyük alanlarına girmeyi asla başaramadılar." (s. 58)

Teknoloji duyularımızdan birini genişlettiği zaman, yeni teknolojinin içselleştirilmesi ile aynı hızda, yeni bir kültür aktarımı ortaya çıkar.

❀ Bu kitabın ana teması Gutenberg Galaksisi ya da alfabe ve yazı kültürünün çok ötesine uzanan olayların bir düzenlenişi olmakla birlikte, alfabe olmaksızın neden Gutenberg'in de olamayacağının anlaşılmasına gerek vardır. Bu nedenledir ki, ilk olarak yazıyı, ardından da belki alfabeyi mümkün kılan kültür ve algılama koşullarına ilişkin bir içgörü edinmemiz gerekiyor.[9]

Wilson'm, yetişkin Afrikalıların filmleri görmelerini sağlamak için gereken algısal eğitim yıllarına ilişkin anlatısı, Batılı yetişkinlerin "soyut" sanatla ilgili güçlükleri ile tastamam bir benzerlik gösterir. 1925'te, Bertrand Russell, *ABC of Relativity* [*Rölativite'nin ABC'si*] adlı kitabının ilk sayfasında şuna işaret ediyordu:

Yeni düşüncelerin birçoğu, matematik dışı dille ifade edilebilir, ama bu onları daha kolay anlaşılır hale getirmez. Gereken şey, dünyanın kafamızdaki imgelemsel resminde bir değişimdir ... Benzer bir değişimi, yeryüzünün durağan olmadığını öğretirken Kopernik de talep etmişti ... Bizim için şimdi bu düşünce açısından hiçbir güçlük yoktur, çünkü bunu, zihinsel alışkanlıklarımız sabitleşmeden önce öğrendik. Einstein'ın fikirleri de, aynı şekilde, bunlarla büyüyen kuşaklara daha kolay görünecek; ama bizim için, belli bir imgelemsel yeniden yapılandırma çabası kaçınılmazdır.

9 Koreliler daha 1403'te delgiç ve kalıplar kullanarak döküm harfleri yapıyorlardı (*The Invention of Printing in China and its Spread Westward* ["Matbaanın Çin'de İcadı ve Batıya Yayılması"], T. F. Carter). Carter, alfabenin matbaayla ilişkisiyle hiç ilgilenmemişti ve muhtemelen Korelilerin fonetik alfabeleriyle ünlü olduklarını bilmiyordu.

Yeni bir teknolojinin duyularımızdan birini ya da birkaçını toplumsal dünyaya uzatması halinde, bunun ardından, o özgül kültürde bütün duyularımız arasında yeni oranların ortaya çıkacağını söylemek, daha basit bir ifade olacaktır. Bu, bir melodiye yeni bir nota eklendiği zaman ortaya çıkan durumla karşılaştırılabilir. Herhangi bir kültürde duyular arasındaki oranlar değiştiği zaman, eskiden açık seçik gibi görünen şeyler ansızın matlaşabilecek, ve tersine, müphem ya da mat gibi görünen şeyler de saydam hale gelecektir. Heinrich Wölfflin'in 1915'te, devrimci çalışması *Principles of Art History*'de [*Sanat Tarihinin Temel Kavramları*] bu sorunu ele alırken ifade ettiği gibi (s. 62), "bunun sonucu, duyumsal olgular değil, geçerliliği olan şeydir." Wölfflin, insanın sıradan duyu algısındaki karışıklığı ve bu karışıklığı gidermede sanatın rolünü *Problem of Form in the Figurative Art* ["Figüratif Sanatta Biçim Sorunu"] adlı yapıtında ilk kez açıklamış olan heykeltıraş Adolf von Hildebrand'ın buluşlarından yola çıkar. Hildebrand, dokunsallığın nasıl bir çeşit sinestezi ya da duyular arasında bir etkileşim olduğunu, dolayısıyla da en zengin sanat *izlenimlerinin* özü olduğunu göstermişti. Bunun nedeni dokunsal tarzın pek belirgin olmayan imgelerinin seyirciyi etkin bir katılımcı rolüne zorlamasıdır. Afrikalılar filmleri etkin bir şekilde katılabilecekleri pek belirgin olmayan biçimlermiş gibi izledikleri zaman, bu durumun uygunsuzluğu bizi eğlendirir. Daha önce Ruslar için geçerli olduğunu gördüğümüz şekilde, neden yerine sonuçtan yola çıkmak, bizim için on dokuzuncu yüzyıl sonlarında yepyeni bir prosedür tarzı olmuştur ve bu durum kitabın daha sonraki bölümlerinde daha geniş bir biçimde ele alınacaktır.

Georg von Békésy'nin kısa süre önce yayımladığı kitabı *Experiments in Hearing* ["İşitme Deneyleri"], uzay sorunu için, Carothers ve Wilson'ın yanıtının tam tersi bir yanıt sunar. Bu iki yazar, okuryazarlık öncesi insanların okuryazarlık deneyimini algılamasına ilişkin bir şeyler söylemeye çalışmışken, Profesör von Békésy, akustik uzaya ilişkin tartışmasına bu uzayın kendisinden başlamayı seçer. İşitsel uzaylarda uzmanlaşmış biri olarak, işitme uzayı hakkında konuşmanın güçlüğünün açıkça farkındadır, çünkü akustik, zorunlu olarak "derinlerdeki" bir

dünyadır.[10] İşitmenin ve akustik uzayın doğasını açıklamaya çalışırken, Profesör von Békésy'nin bakış açısı ve perspektiften kasıtlı olarak uzak durup mozaik alana yaklaşması, son derece ilginçtir. Von Békésy bu amaçla, akustik uzayın tınlamalı derinliğini ortaya çıkarmanın aracı olarak, iki boyutlu resme başvurur. Bunu şöyle açıklar (s. 4):

Sorunlara iki yaklaşım biçimini ayırt etmek mümkündür. Kuramsal yaklaşım olarak adlandırılabilecek birinci yaklaşım, sorunu halihazırda bilinen şeylerle bağlantılı olarak formüle etmek, kabul edilmiş ilkeler temelinde eklemeler ve genişletmeler yapmak ve ardından bu hipotezleri deneysel yoldan sınayarak ilerlemektir. Mozaik yaklaşım olarak adlandırılabilecek olan diğer yaklaşım ise, her sorunu, içinde bulunduğu alana çok az gönderme yaparak, kendi başına ele alır ve bu sınırlı alanda geçerli olan ilişkileri ve ilkeleri keşfetmeye çalışır.

Von Békésy daha sonra iki resmi tanıtmaya koyulur:

Bu iki yaklaşıma çok benzeyen bir durum, sanat alanında bulunabilir. On birinci ile on yedinci yüzyıllar arasında Araplar ve İranlılar, betimleme sanatlarında çok yüksek bir ustalık geliştirdiler ... Daha sonra, Rönesans döneminde, resme birlik ve perspektif vermeye ve atmosferi yansıtmaya yönelik bir çabanın kendini gösterdiği yeni bir resim biçimi gelişti...

Bilim alanında büyük bir gelişme kaydedildiği ve ilgili değişkenlerin çoğu bilinir hale geldiği zaman, yeni bir sorunun üstesinden gelmenin en kolay yolu, sorunu mevcut çerçeveye uydurmaya çalışmak olabilir. Gelgelelim, bu çerçeve kesin değilse ve değişkenlerin sayısı fazlaysa, mozaik yaklaşım çok daha büyük bir kolaylık sağlar.

Mozaik yaklaşım, işitsel alan demek olan eşzamanlı olayların araştırılmasında yalnızca "çok daha büyük bir kolaylık" sağlamakla kalmaz; bu durumda o tek elverişli yaklaşımdır. "İki boyutlu" mozaik ya da resim, bütün duyular arasında azami ölçüde etkileşim olabilmesi için, deyim yerindeyse, görsel olanın susturulduğu tarzdır. "Cézanne'dan beri" resmetme stratejisi böyleydi; yani nesneleri görülüyormuş gibi değil, tutuluyormuş gibi boyamak.

10 Bkz. "Acoustic Space."

Duyularımızın çeşitli şekillerde dışsallaştırılmasının etkisiyle duyu oranlarında meydana gelen değişimin bilgisi olmaksızın, bir kültürel değişim kuramı oluşturulamaz.

❀ Bu, üstünde çok daha fazla durmayı hak eden bir konudur; çünkü göreceğimiz gibi, alfabenin icadından beri, Batı dünyasında duyuların, işlevlerin, işlemlerin, duygusal ve siyasal durumların olduğu gibi görevlerin de ayrılması –Durkheim'ın, on dokuzuncu yüzyılın bunalımında sona erdiğini düşündüğü parçalanma– yönünde sürekli bir dürtü vardır. Profesör von Békésy'nin ortaya koyduğu paradoks, bu iki boyutlu mozaiğin aslında yapılar arası rezonansın çok boyutlu bir dünyası olduğudur. Aslına bakılırsa, üç boyutlu resimsel uzayın kendisi, görsel duyunun öteki duyulardan kesin bir biçimde ayrılması üzerine inşa edilmiş soyut bir yanılsamadır.

Burada söz konusu olan, bir değer ya da tercih sorunu değildir. Gelgelelim, "ilkel" çizimler iki boyutlu iken, okuryazar insanın çizim ve resimlerinin neden perspektife eğilim gösterdiğini bilmek, başka türlü bir anlayışa ulaşmak için gereklidir. Bu bilgi olmaksızın, insanların duyusal eğilimlerinde neden hep "ilkel" ya da dokunsal olmaktan uzaklaştıklarını kavramamız mümkün olmaz. Bundan başka, insanların "Cézanne'dan beri", deneyimin düzenlenişinin ve bilincin işitsel-dokunsal tarzları lehine, neden görsel olandan vazgeçtiklerini anlamamız da mümkün olmaz. Bu sorun açıklığa kavuşunca, alfabenin ve matbaanın, dilde, sanatta ve bütün toplumsal ve siyasal yaşamda görsel duyuya başat bir yer vermekteki rolüne yaklaşmamız çok daha kolay olur. Çünkü insanlar görsel unsuru öne çıkarmcaya değin, topluluklar yalnızca kabilesel yapıyı bilir. Bireyin kabile insanı olmaktan çıkması, hiç değilse geçmişte,

okuryazarlığın, özellikle de tek başına alfabetik türden okuryazarlığın beslediği muazzam bir görsel yaşama dayanıyordu. Zira alfabetik yazı, yalnız benzersiz değil, aynı zamanda sonuncu yazı türüdür. Ondan önce pek çok yazı ortaya çıkmıştı. Aslına bakılırsa, göçebelikten kurtulan ve yerleşik çalışma tarzlarını benimseyen her halk, yazıyı icat etmeye de hazır demektir. Şimdiye dek, sadece göçebe olan hiçbir halk, nasıl mimari ya da "kapalı uzay" yaratmamışsa, yazıya da sahip olmamıştır. Zira yazı, görsel olmayan uzay ve duyuların görsel bir çerçeve içine alınmasıdır. Dolayısıyla yazı, alışılagelmiş duyusal etkileşimden görsel duyunun bir soyutlanışıdır. Ve konuşma aynı anda bütün duyuların dışlaştırılması (dile getirilmesi) iken, yazı konuşmadan soyutlanır.

İçinde bulunduğumuz çağda bu özgül yazı teknolojisini kavramak daha kolaydır. Okuma alışkanlıklarını hızlandırmaya yönelik yeni öğretim kurumları, göz hareketlerinin içsel telaffuzdan ayrılması üstünde çalışmaktadır. Daha sonra göreceğimiz gibi, Antik ve Ortaçağ dünyasında bütün okumalar yüksek sesle yapılıyordu. Matbaayla birlikte, göz hızlandı ve ses alçaldı. Fakat içsel telaffuz, sayfadaki sözcüklerin yatay bir şekilde izlenmesinin ayrılmaz bir parçası olarak, doğal bir şey gibi görülmeyi sürdürdü. Bugün, okuma ve telaffuzun birbirinden ayrılmasının, dikey okuma yoluyla başarılabileceğini biliyoruz. Bu, kuşkusuz, duyuların ayrılmasının alfabetik teknolojisini anlamsız bir uç noktaya kadar itmek demektir, ama her türlü yazının nasıl başladığını anlamak bakımından yararlı bir kanıttır.

1951'de Royal Society'ye* sunulan "A History of Theory of Information" ["Enformasyon Kuramının Bir Tarihi"] başlıklı bir bildiride, Londra Üniversitesi'nden E. Colin Cherry şu gözlemi yapıyordu: "İlk icatlar, mekanik yapıları hayvani biçimden koparmaktaki yetersizliği yüzünden, büyük ölçüde engellenmiş nitelikteydi. Tekerleğin icadı, bu tür bir koparma çabasının dikkat çekici ilk örneklerinden biriydi. On altıncı yüzyılda başlayan büyük icat hamlesi, makinenin hayvani biçimden giderek

* Royal Society, İngiltere'de 1662'de Kral II. Charles tarafından, fen bilimlerine ilişkin araştırmalar yapmak ve bu bilimleri geliştirmek amacıyla kurulmuş bir dernektir (ç. n.)

uzaklaşmasına dayanıyordu." Matbaa, eski bir el sanatının ilk makineleştirilmesi oldu ve çabucak bütün el sanatlarının daha fazla makineleşmesine yol açtı. Bu sürecin modern evreleri, Siegfried Giedion'un *Mechanization Takes Command* ["Makineleşme İş Başına Geçiyor"] adlı yapıtının temasını oluşturur.

Gelgelelim, Giedion'un asıl ilgilendiği şey, makinenin geçen yüzyılda organik biçimi yeniden elde etmek üzere kullanıldığı aşamaların izini dikkatle sürmektir:

> Edward Muybridge, insanların ve hayvanların hareketleri üstüne yetmişli yıllarda yaptığı çok değerli araştırmalarında, on iki inçlik aralıklarla otuz kameralık bir dizi kurdu; hareket eden nesne önlerinden geçer geçmez, kameraların obtüratörleri elektromanyetik olarak çalışıyordu... Her resim, nesneyi, her bir kamera tarafından yakalanmış, yalıtılmış bir evrede gösteriyordu. (s. 107)

Başka bir deyişle, nesne, organik ya da eşzamanlı biçimden, durağan ya da resimsel bir tarza çevriliyordu. Böyle durağan ya da resimsel uzayların bir anının yeterli bir hızda akıtılmasıyla, organik bütünlük ya da uzayların etkileşimi yanılsaması yaratılıyordu. Böylelikle, tekerlek en sonunda kültürümüzü makineden uzaklaştırmanın aracına dönüştü. Bununla birlikte, tekerleğin bir kez daha hayvani biçimle birleşmesi, tekerleğe elektrik uygulanması sayesinde gerçekleşti. Aslına bakılırsa, tekerlek, içinde bulunduğumuz elektrik-füze çağında artık modası geçmiş bir biçimdir. Ama tekrar tekrar göreceğimiz gibi, modası geçmişliğin bir işareti de aşırı büyümedir. Tekerlek yirminci yüzyılda organik biçime geri dönmekte olduğu için, ilkel insanın onu nasıl "icat ettiğini" anlamak bizim için artık oldukça kolaydır. Hareketin tekrarının döngüsel ve dairesel bir ilke içermesi anlamında, hareket halindeki her yaratık bir tekerlektir. Nitekim okuryazar toplumların melodileri, tekrarlanabilir döngülerdir. Oysa okuryazar olmayan insanların müziğinin, melodi gibi tekrara dayalı döngüsel ve soyut bir biçimi yoktur. Tek bir sözcükle söylemek gerekirse, icat, bir çeşit uzaydan diğerine aktarım demektir.

Giedion, kasların hareketlerini kaydetmek için miografı ta-

sarlayan Fransız fizyoloğu Etienne Jules Morey'in (1830-1904) çalışmalarına zaman ayırır: "Morey, tamamen bilinçli bir şekilde Descartes'a döner, ama kısımları grafik olarak temsil etmek yerine, organik hareketi grafik biçime çevirir." (s. 19)

Kültürün alfabetik ve elektronik çehreleri arasındaki, yirminci yüzyıla özgü çatışma, içteki Afrika'ya dönüşü sürdürmek açısından, basılı söze yaşamsal bir rol yükler.

❀ Alfabenin icadı, tıpkı tekerleğin icadı gibi, uzayların karmaşık, organik bir etkileşiminin tek bir uzaya aktarımı ya da indirgenmesiydi. Fonetik alfabe, bütün duyuların aynı anda kullanımını, yani sözlü konuşmayı, yalnızca görsel bir koda indirgedi. Bugün, böylesi bir aktarım, "iletişim araçları" adını verdiğimiz çeşitli uzaysal biçimlerle ileri ya da geri alınabilir. Ama bu uzayların her biri benzersiz özelliklere sahiptir ve öteki duyularımızı ya da uzaylarımızı benzersiz yollardan etkiler.

Dolayısıyla, bugün alfabenin icadını anlamamız kolaydır, çünkü, A. N. Whitehead'in *Science and the Modern World*'da ["Bilim ve Modern Dünya"] (s. 141) gösterdiği gibi, on dokuzuncu yüzyılın en büyük keşfi, keşif yönteminin keşfedilmesi olmuştur:

> On dokuzuncu yüzyılın en büyük icadı, icat yönteminin icadıydı. Yeni bir yöntem yaşama girdi. Çağımızı anlamaya çalışırken, değişimin bütün ayrıntılarını, sözgelimi demiryollarını, telgrafı, radyoyu, iplik eğirme makinelerini, sentetik boyaları bir yana bırakabiliriz. Burada yapmamız gereken, yöntemin kendisi üstünde yoğunlaşmaktır; eski uygarlığın temellerini yıkan gerçek yenilik bu yöntemdir... Yeni yöntemin bir öğesi, bilimsel düşüncelerle nihai ürün arasındaki boşluğu kapatmaya nasıl girişileceğinin keşfidir. Bu, güçlüklere birbiri ardına disiplinli bir saldırı sürecidir.

İcat yöntemi, Edgar Poe'nun "Philosophy of Composition"da* ["Kompozisyonun Felsefesi"] ortaya koyduğu gibi, düpedüz sorunun çözümüyle ya da istenen sonuçla işe başlamaktır. Kişi bunun ardından, bu çözüme ya da sonuca ulaşmak için başlaması gereken asıl noktaya doğru, adım adım geriye gider. Dedektif öykülerinin, sembolist şiirin ve modern bilimin yöntemi de budur. Gelgelelim, tekerlek ya da alfabe gibi biçimlerin kökenini ve etkisini anlamak için asıl gerekli olan, yirminci yüzyılda bu icat yönteminin ötesine atılan adımdır. Bu adımsa, *üründen* başlangıç noktasına doğru geri gitmek değil, üründen yalıtılmış haldeki *süreci* izlemektir. Sürecin dış çizgilerini izlemek, psikanalizde olduğu gibi, sürecin ürününden, yani nevroz ya da psikozdan kaçınmanın yegâne aracını sağlayacaktır.

Bu kitabın amacı, birincil olarak, alfabetik kültürün matbaa evresini araştırmaktır. Gelgelelim, matbaa aşaması, bugün elektronik dünyanın yeni organik ve biyolojik tarzlarıyla çatışma halindedir. Yani, de Chardin'in de açıklamış olduğu gibi, bu mekanizmanın aşırı gelişim aşamasında elektro-biyolojik olanla geçişmiş durumdadır. İşte, bizim çağımızı okuryazar olmayan kültürlerle, deyim yerindeyse "doğuştan birleşmiş" kılan, karakterinin bu tersine çevrilişidir. Artık yerli ya da okuryazarlık öncesi insanların deneyimini anlamakta güçlük çekmiyoruz, çünkü onu kendi kültürümüzde elektronik olarak yeniden yarattık. (Bununla birlikte, okuryazarlık sonrası, okuryazarlık öncesinden tamamen farklı bir karşılıklı bağımlılık tarzıdır.) Bu yüzden, benim alfabetik teknolojinin erken evreleri üzerinde duruşum, Gutenberg çağının anlaşılmasıyla ilgisiz değildir.

Colin Cherry, erken dönem yazı hakkında şunları söylemişti:

> Konuşulan ve yazılan dillerin ayrıntılı bir tarihi, şu andaki konumuzla ilgisiz olabilir, ama gene de, bir çıkış noktası olarak alınabilecek bazı noktalar vardır. Akdeniz uygarlıklarının erken dönem yazıları, resimler halinde, ya da "logografik" yazıydı: Nesneleri, ve ayrıca çağrışım aracılığıyla, düşünceleri, hareketleri, isimleri, vb. temsil etmek üzere basit resimler kullanılıyordu. Bunun yanı sıra, çok daha önemli bir adım, seslere simgelerin bağlandığı fonetik alfabenin geliştirilmesi oldu. Zamanla

* "Şiir Felsefesi" adıyla, çev. Cem Akaş, *kitap-lık*, Sayı 31, Kış 1998, s. 139-148 (ed. n.)

bu resimler, keski ya da kamış kullanmanın güçlüklerinin sonucu olarak, daha formel simgelere indirgenirken, ünsüz ve ünlülere bölünmüş fonetik yazı, iki ya da üç düzine alfabetik harf dizisi halinde yalınlaştırıldı. Mısır hiyerogliflerinde, şimdi dillerde ve kodda *"fazlalık"* adı verilen şeyin iyi bir örneğini buluruz; Reşit taşını deşifre etmenin güçlüklerinden biri, çok heceli bir sözcüğün tam olarak anlaşılabilmesi için, sözcüğün her hecesine tek bir simge değil, yaygın kullanımı olan bir dizi farklı simge verilmiş olmasıdır. (Bunun bir sonucu, sözcüğün bizim dilimize harfi harfine transkripsiyonunun kekelemeye yol açmasıdır.) Öte yandan, Semitik diller, fazlalığın erken bir dönemde fark edildiğini gösterir. Eski İbrani yazısında hiç ünlü harf yoktu: Modern İbranicede de, çocuk kitapları dışında, ünlü harf bulunmaz. Başka birçok eski yazıda da ünlü harf yoktur. Slavonik Rusça, yoğunlaşma konusunda bir adım daha ileri gitmişti: Dinsel metinlerde, yaygın olarak kullanılan sözcükler, günümüzde kullanılan & gibi işaretlere, lt gibi kısaltmalara ve ABD, UNESCO, O.K. gibi baş harflerin kullanımına benzer şekilde, birkaç harfe indirgenmişti.

Fonetik alfabenin anahtarı, fazlalıktan kaçınma ve bunun kişi ve toplum üstündeki sonuçları değildir. "Fazlalık", kendisi alfabetik teknolojinin bir mirası olan, bir "içerik" kavramıdır. Yani, her fonetik yazı, konuşma için görsel bir kod oluşturur. Konuşma, fonetik yazının "içeriği"dir. Fakat herhangi bir başka yazı çeşidinin içeriği değildir. Yazının resimsel ve ideografik çeşitleri, kişisel olsun toplumsal olsun, çeşitli durumların *Gestalt*'ları ya da enstantaneleridir. Aslına bakılırsa, $E=mc^2$ gibi denklemlere ya da eski Yunan veya Roma "retorik figürleri"ne bakarak, yazının alfabetik olmayan biçimlerine ilişkin iyi bir fikir edinmemiz mümkündür. Bu tür denklemlerin ya da sayıların hiçbir içeriği yoktur; bunlar kendi dünyalarını yaratan, bir melodiye benzeyen yapılardır. Retorik figürleriyse, abartı, ironi, karşıt anlatım, teşbih, paranomasi gibi, zihin tavırlarıdır. Her çeşit resim yazı, bizim sinestezi yönündeki modern eğilimimize ve deneyimin işitsel-dokunsal zenginliğine, çıplak, soyut alfabetik biçimin verdiğinden çok daha fazla tat veren bu gibi tavarların bir dansıdır. Günümüzde çocuklara çok sayıda Çin ideogramı ve Mısır hiyeroglifi öğretilmesi, alfabemizin değerini anlamaları açısından çok iyi olurdu.

Demek ki, Colin Cherry, bizim alfabemizin benzersiz niteliğini, yani onun görüntü ile sesi birbirinden koparmakla veya soyutlamakla kalmayıp, anlamsız harfleri anlamsız seslere bağlamasının yanı sıra, bütün anlamı harflerin sesinden ayırdığını gözden kaçırmaktadır. Bütün diğer anlamlar görmeye ya da sese bağlandığı sürece, görsel duyu ile öteki duyular arasındaki kopuş tamamlanmamış olarak kalır; tıpkı fonetik alfabe dışındaki bütün yazı biçimlerinde olduğu gibi.

Okuma ve sözcüklerin yazımı konusunda günümüzdeki reform kaygısı, görsel vurgudan işitsel vurguya doğru dümen kırıyor.

❀ Bugün duyularımızdan alfabetik kopuşumuz hakkında gittikçe büyüyen bir huzursuzluk hissedilmesi ilginçtir. Sayfa 72'deki şekilde, son zamanlarda yazımıza daha sessel bir karakteri yeniden kazandıracak yeni bir alfabeye yönelik çabanın bir örneği yer alıyor. Bu örnekle ilgili en dikkat çekici nokta, bunun eski bir elyazması sayfasının son derece dokusal ve dokunsal niteliğine sahip olması. Duyularımız arasında bir çeşit etkileşim birliğini yeniden elde etme arzusuyla, ancak yüksek sesle okunduğu zaman "okundu" diye kabul edilen eski elyazması biçimlerine doğru el yordamıyla ilerliyoruz. Bu aşırı uçtaki gelişmeyle, hızlı okumaya yönelik yeni kuruluşların çabaları yan yana gidiyor. Hızlı okuma tekniklerini öğreten kuruluşlarda, okuma adını verdiğimiz zihinsel sesli filmi yaratmak üzere soldan sağa sinematik kovalamamıza eşlik eden bütün telaffuzlardan ve boğazın bütün ilk hareketlerinden kaçınmak için gözü sayfanın üzerinde nasıl hareket ettirmek gerektiği öğretiliyor.

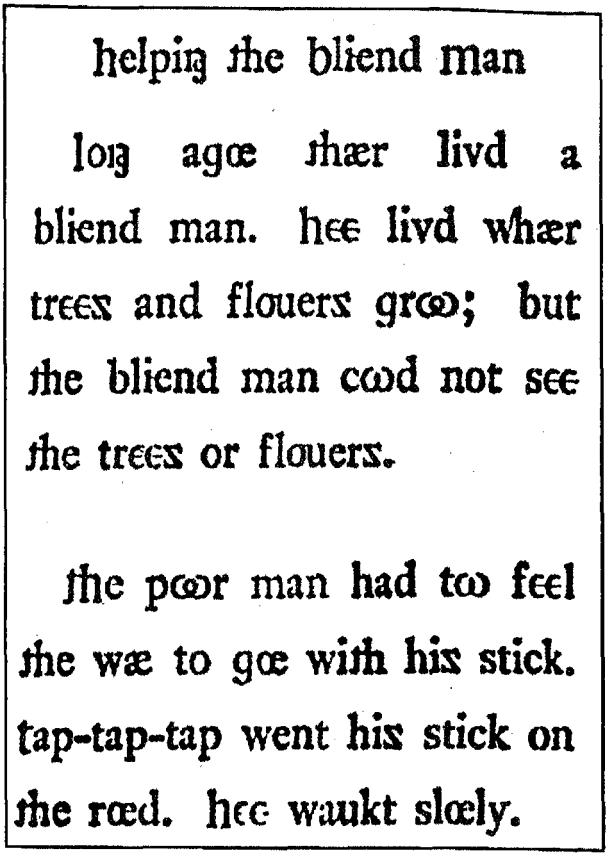
Fonetik harfler üstüne yapılmış en tartışma götürmez araştırma, David Diringer'ın *The Alphabet*'idir ["Alfabe"]. Diringer öyküsüne şöyle başlar (s. 37):

Alfabe, en son, en gelişmiş, en kullanışlı ve yeni ihtiyaçlara en kolay uyarlanabilir yazı sistemidir. Alfabetik yazı, artık uygar halklar tarafından evrensel düzeyde kullanılmaktadır; kullanımı, çocuklukta kolaylıkla edinilebilmektedir. Açıktır ki, düşünceleri ya da heceleri değil de tek tek sesleri temsil eden harflerin kullanılmasının avantajı çok büyüktür; hiçbir sinolog, sayısı 80.000 civarında olan Çin sembollerin hepsini bilemez, ama Çin âlimlerince fiilen kullanılan 9.000 civarındaki sembolde ustalaşmanın da kolay olduğu söylenemez. Sadece 22, 24 veya 26 işaret kullanmak bütün bunlardan ne kadar da kolaydır! Bundan başka, alfabe, bir dilden diğerine, pek büyük bir sorun yaratmadan aktarılabilir; şu anda İngilizce, Fransızca, İtalyanca, Almanca, İspanyolca, Türkçe, Lehçe, Felemenkçe, Çekçe, Hırvatça, Galce, Fince, Macarca ve başka dillerde aynı alfabe kullanılmaktadır ve bu alfabe bir zamanlar eski İbraniler, Fenikeliler, Aramlar, Grekler, Etrüskler ve Romalılar tarafından kullanılan alfabeden türetilmiştir.

Alfabenin yalınlığı sayesinde, yazı son derece yaygınlaşmış durumdadır; artık Mısır'da, Mezopotamya'da ya da Çin'de olduğu gibi, ruhban ya da başka bir ayrıcalıklı sınıfa özgü bir alan olmaktan çıkmıştır. Eğitim büyük ölçüde bir okuma ve yazma sorunundan ibarettir ve herkes için mümkün hale gelmiştir. Alfabetik yazının, matbaa ve daktilonun icadına ve stenonun yaygın kullanımına karşın, üç bin beş yüz yıldan beri görece küçük bir değişimle ayakta kalması, onun bütün modern dünyanın yaygın kullanımı açısından elverişliliğinin en iyi kanıtıdır. Alfabe, bütün diğer yazı sistemlerine karşı zaferini, işte bu basitliği, uyarlanabilirliği ve kullanışlılığı sayesinde kazanmıştır.

Alfabetik yazı ile onun kökeni, kendi başına bir öykü oluşturur; bu konular Amerikalı akademisyenlerin "alfabetoloji" diye adlandırmaya başladıkları yeni bir araştırma alanı sunar. Başka hiçbir yazı sisteminin böylesine yaygın, böylesine girift ve böylesine ilginç bir tarihi yoktur.

İnsanların kendilerini "uygarlık" içinde kabilesellikten uzaklaştırmasının ya da bireyselleştirmesinin tek yolu alfabe olduğuna göre, Diringer'ın, alfabenin "artık uygar halklar tarafından evrensel düzeyde kullanılmakta" olduğuna ilişkin gözleminin bir parça totolojik olduğu söylenebilir. Kültürler, sanatsal olarak uygarlığın çok üstüne yükselebilirler, ama alfabe olmaksızın tıpkı Çin ve Japon kültürlerinde olduğu gibi kabilesel olarak kalırlar. Benim asıl ilgi alanımın, insanların kabi-



helping the bliend man

loŋ agœ ðhær livd a bliend man. hee livd whær treeȝ and flouerȝ grœ; but ðhe bliend man cœd not see ðhe treeȝ or flouerȝ.

ðhe pœr man had tœ feel ðhe wæ to gœ with hiȝ stick. tap-tap-tap went hiȝ stick on ðhe rœd. hee waukt slœly.

The New York Times

NEW 43-UNIT ALPHABET: This is a page from a work called "Jesus the Helper," printed in the experimental augmented Roman alphabet in Britain. The alphabet, based largely on phonetics, contains the conventional alphabet with letters "q" and "x" discarded and thirteen new letters added. There are no capital letters. Under the system, the letter "o" is unchanged in the sound of "long," but "ago" is spelled "agoe" with the "o" and "e" joined. Another new letter is an inverted "z," for sounds like "trees." The conventional "s" is used in words like "see." Other new letters include "t" and "e" joined by a cross-bar for words like "blind," "o" and "u" joined for words like "flowers," and two "o's" that are joined together. In September, about 1,000 British children will start to learn to read with this phonetic, experimental alphabet.

Şekil 1, *New York Times*'dan, 20 Temmuz 1961 [Resimaltı için bkz. s. 73]

lesellikten uzaklaşmasını sağlayan, duyuların ayrılması süreci olduğunu vurgulamam gerekiyor. Böyle bir kişisel soyutlanma ve toplumun kabilesel olmaktan uzaklaşmasının "iyi bir şey" olup olmadığına hiçbir birey karar veremez. Ama sürecin farkına varılması, konunun bugün üzerini kaplamış olan hastalıklı ahlaki sisten kurtulmasını sağlayabilir.

İlk kez Harold Innis'in gösterdiği gibi, alfabe, saldırgan ve militan bir kültür özümleyicisi ve dönüştürücüsüdür.

❀ Diringer'in üstünde durulmayı hak eden bir başka gözlemi de, harfleri, "düşünceleri ya da heceleri değil tek tek sesleri temsil" etmek üzere kullanan bir teknolojinin bütün halklar arasında kabul görebileceğine ilişkin ifadesidir. Bunu başka bir şekilde ifade edersek, alfabeye sahip olan her toplumun, bütün komşu kültürleri kendi alfabetik tarzına aktarabileceğini söyleyebiliriz. Ama bu tek yönlü bir süreçtir. Alfabetik olmayan kültürlerin hiçbiri, alfabetik bir kültürü devralamaz; çünkü alfabe özümlenemez; o ancak tasfiye edebilir ya da indirgeyebilir. Gelgelelim, elektronik çağda, alfabe teknolojisinin artık sınırlarını keşfetmiş olmamız da mümkündür. Alfabeyi kullanmış olan Grekler ya da Romalılar gibi halkların aynı zamanda fetih ve uzaktan örgütleme yönünde güdülenmiş olmalarının da

43 BİRİMLİ YENİ ALFABE: Bu, Britanya'da deneysel kullanım için genişletilmiş Latin alfabesiyle basılmış "Yardımcı İsa" adlı eserden bir sayfadır. Büyük ölçüde fonetik haflere dayanan alfabe, "q" ve "x" harflerinin çıkarılması ve on dokuz yeni harfin eklenmesiyle, geleneksel alfabeyi içermektedir. Büyük harf kullanılmamaktadır. Bu sisteme göre, "o" harfi, "long" sesinde değişmemekte, ama "ago" sözcüğü "o" ve "e"nin kaynaşmasıyla "agoe" olarak yazılmaktadır. Bir başka yeni harf, "trees" gibi ses veren sözcüklerde kullanılan ters çevrilmiş "z"dir. Geleneksel "s", "see" gibi sözcükler için kullanılmaktadır. Diğer yeni haflerden bazıları, "blind" gibi sözcüklerde kullanılan, bir çizgiyle birleştirilmiş "i" ve "e"; "flower" gibi sözcüklerde kullanılan, birleştirilmiş "o" ve "u" ve birleştirilmiş çift "o"dur. Eylülde, yaklaşık 1.000 Britanyalı çocuk bu fonetik, deneysel alfabeyle okumayı öğrenmeye başlayacaktır.

artık tuhaf bir şey gibi görünmesi gerekmiyor. Harold Innis, *Empire and Communications*'da, bu temayı ele alan ve Kadmos efsanesindeki basit gerçeği ayrıntılarıyla açıklayan ilk bilimcidir. Yunanistan'da fonetik alfabe kullanımını başlatan Grek Kralı Kadmos'un, ejderhanın dişlerini toprağa ektiği ve bunların yerden silahlı adamlar olarak fışkırdığı söylenir. (Ejderhanın dişleri, eski hiyeroglifik biçimleri ima ediyor olabilir.) Innis bundan başka, matbaanın neden kabileciliğe değil de ulusalcılığa yol açtığını; basımın, kendisinden önce varolmayan türden fiyat sistemlerini ve piyasaları neden doğurduğunu açıklar. Kısacası, Harold Innis, medya teknolojisinin *biçimlerinde* içkin olduğu haliyle, değişim *sürecinin* tam üstüne basan ilk kişidir. Elinizdeki kitap, onun yapıtı için bir açıklama notu olarak tanımlanabilir.

Diringer, alfabeyle ilgili yalnızca bir tek konuda ısrarlıdır. Alfabenin ne zaman ya da nasıl ortaya çıktığı önemli değildir:

> Her ne olursa olsun, bu icadın büyük başarısının, *işaretlerin* yaratılmasında yatmadığı söylenmelidir. Bu başarı, su katılmadık bir alfabetik sistemin benimsenmesinde yatar; dahası, bu sistemde her ses yalnızca tek bir işaretle gösterilir. Şimdi bize çok basit gibi görünen bu başarı sayesinde, alfabeyi icat edenin ya da edenlerin insanlığa en büyük yararı dokunanlar arasında sayılması gerekir. Dünyadaki başka hiçbir halk, gerçek bir alfabetik yazı geliştirmeyi başaramamıştır. Mısır, Mezopotamya, Girit, Anadolu, İndüs vadisi, Çin ve Orta Amerika'nın az çok uygarlaşmış halkları, yazının tarihinde ileri bir aşamaya ulaştılar, ama geçiş aşamasının ötesine sıçramayı başaramadılar. Birkaç halk (antik Kıbrıslılar, Japonlar ve başkaları), hece alfabesini geliştirdi. Ama geçmişteki ve bugünkü bütün alfabelerin kaynaklandığı alfabetik yazıyı yaratan bir dehayı ortaya çıkarabilenler sadece Suriye-Filistinli Samiler oldu.
>
> Büyük uygarlıkların her biri yazısını değiştirir ve zaman onun yakın akrabalarından bazılarıyla ilişkisini bütünüyle tanınmaz hale getirebilir. Dolayısıyla, Hindistan'ın büyük ana-yazısı Brahmi, Kore alfabesi, Moğol yazıları, her ne kadar uzman olmayanların pratikte bunlar arasında gerçek bir benzerlik görmesi mümkün olmasa da, Grek, Latin, Runik, İbrani, Arap, Rus alfabeleriyle aynı kaynaktan türemiştir. (s. 216-217)

Batılı insanın biçim ve anlamını, anlamsız işaretin anlamsız sese bağlanması yoluyla inşa ettik. Ele alacağımız bir sonraki konu, Antik ve Ortaçağ dünyasının elyazması kültüründe alfabenin etkilerinin, biraz kabataslak olsa da, izini sürmek olacak. Bundan sonra, matbaa aracılığıyla alfabetik kültürün dönüşümüne çok daha yakından bakacağız.

Homerik kahraman, bireysel bir ego kazanırken, bölünmüş bir insana dönüşür.

❀ E. H. Gombrich, *Art and Illusion*'da şunları yazar (s. 116):

Son bölümü kısa bir formüle indirgemek zorunda olsaydım, bu, "yapmak, benzetmekten önce gelir" olurdu. Sanatçı, gözle görülebilen dünyanın görünüşlerini karşılaştırmayı istemeden önce, şeyleri kendi başlarına yaratmak istedi... Platon'un bu hileyi kınamasındaki şiddet, bize, onun yazdığı sırada mimesisin yeni bir icat olduğuna ilişkin anlık gerçeği hatırlatır. Şimdi onun tiksintisini şu ya da bu nedenle paylaşan birçok eleştirmen var, ama onlar bile, bütün sanat tarihi içinde, İÖ altıncı yüzyıl ile Platon'un gençlik dönemini yaşadığı beşinci yüzyılın sonu arasında Grek heykel ve resminin büyük uyanışından daha heyecan verici pek az ürün olduğunu kabul edeceklerdir.

Etienne Gilson, *Painting and Reality* ["Resim ve Gerçeklik"] adlı yapıtında, yapma ile karşılaştırma arasındaki ayrımı büyük ölçüde ortaya koyar. Giotto'ya kadar resim bir şey iken, Giotto ile Cézanne arasındaki dönemde şeylerin betimlemesi haline geldi. Gilson'ın, "Taklit ve Yaratı" üstüne VIII. bölümü bununla ilgilidir.

Kuşkusuz, göreceğimiz gibi, şiir ve nesirde de betimleme ve doğrudan çizgisel anlatıya doğru benzer bir gelişme yaşandı. Bununla birlikte, bu sürecin kavranmasında temel olan, Platon'daki (Aristoteles'teki değil) *mimesis* anlayışının, görsel tarzı

duyuların işitsel-dokunsal etkileşimiyle olağan karışımından ayırmanın zorunlu bir sonucu olmasıdır. İşte, fonetik okuryazarlık deneyiminin ortaya çıkardığı bu süreç, "kutsal" ya da kozmik uzay ve zaman dünyasının toplumlarını, uygar ve pragmatik insanın kabilesel olmaktan çıkmış ya da "din dışı" uzay ve zamanına tırmandıran etkendir. Mircea Eliade'nin *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion* [*Kutsal ve Dindışı*] adlı yapıtının teması da budur.

E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* ["Grekler ve Akıl Dışı"] adlı kitabında, Homeros'un kahramanlarının duygusal istikrarsızlıklarını ve takıntılarını ele alır: "Ve kendimize, İyonyalılar kadar uygar, açık görüşlü ve akılcı bir halkın, ulusal destanlarından, tıpkı ölü korkusunu silip attıkları gibi, neden Borneo ve ilkel geçmişle olan bağlantılarını da silip atmadıklarını sorabiliriz..." (s. 13) Ama bizim açımızdan özellikle yararlı olan, bir sonraki sayfadır:

"Kendi davranışı ... kendine yabancılaşmıştır. Onu anlayamaz. Ona göre bu, Ego'sunun bir parçası değildir." Bu kusursuz ölçüde doğru gözlemin ele aldığımız görüngülerle ilgisinin tartışılmaz olduğu kanısındayım. İnanıyorum ki Nilsson, bu tür deneyimlerin –tanrıçaları korumaya yönelik Minos geleneği gibi başka unsurların yanı sıra– Homeros'un öylesine sık ve bizim düşüncemize göre çoğu zaman gereksiz yere başvurduğu *fiziksel* tanrısal müdahale mekanizmasını inşa etmekte bir rol oynadığını kabul etmekte de haklıdır. Bunu gereksiz buluyoruz, çünkü makine tanrı bize birçok durumda doğal bir psikolojik nedenselliği kopya etmekten başka bir şey yapmıyor gibi görünüyor. Oysa makine tanrının psişik bir müdahaleyi "kopya ettiğini" –yani onu somut, resimsel bir biçimde sunduğunu– söylememiz gerekmez mi? Bu gereksiz bir fazlalık değildi; çünkü ancak bu şekilde, dinleyicilerin imgeleminde ona canlılık kazandırılabilirdi. Homerik şiirler, bütünüyle psikolojik bir mucizeyi tam olarak "anlatmak" için gerekli olabilecek dil inceliklerinden yoksundu. Tanrının fiziksel bir varlık olarak görünmesini sağlamak ve onun gözdesini söylenmiş sözle uyarmak yoluyla, m°now •mbale yum"* gibi eski, yıpranmış bir formüle ilkin bir yedek bulmaktan, ardından bu yedeği onun yerine geçirmekten daha doğal ne olabilirdi? Athena'nın Akhilleus'un saçlarını

* Amacını hep aklında tuttu (Çeviren: Emel Karayel)

yolduğu ve onu Agamemnon'u vurmaması konusunda uyardığı *İlyada* I'deki ünlü sahne, sadece içsel bir uyarıya kıyasla ne kadar canlıdır! Ama Athena yalnızca Akhilleus'a görünür: "Ötekilerin hiçbiri onu görmedi." Bu, Athena'mn içsel bir uyarının –Akhilleus'un ἐνέπνευσε φρεσὶ δαίμων* gibi muğlak bir ifadeyle betimleyebileceği bir uyarının– bir yansıtılışı, resimsel bir ifadesi olabileceğini düşündüren apaçık bir ipucudur. Ve ben genelde, içsel uyarının, ya da bu ani şaşırtıcı güç duygusunun, veya bu ani şaşırtıcı muhakeme yitiminin, makine tanrının yeşerdiği tohum olduğunu öne sürüyorum.

Kahraman, bireysel bir egoya sahip olmaya doğru ilerledikçe, bölünmüş bir adama dönüşür. Ve bu "bölünme", kabilesel, işitsel insanın görselleştirmek için hiçbir çaba göstermediği karmaşık durumların "mekanizmasında" ya da resimselleşmiş modellerinde kendini gösterir. Bir başka deyişle, kabilesel olmaktan çıkma, bireyleşme ve resimselleşme, hepsi birdir. İçsel olaylar görsel olarak açığa çıkarken, büyüsel tarz bununla orantılı olarak ortadan kalkar. Ama bu açığa çıkış, bütün duyuların aynı anda tam etkileşimi söz konusu olduğu zaman daha tam olarak hissedilen karmaşık ilişkilerin bir indirgenmesi ve çarpıtılmasıdır aynı zamanda.

Mimesis, Platon'a, çok anlaşılır bir biçimde, başta görsel temsil olmak üzere, temsil çeşitleri olarak görünmüştü. *Poetika*'da** Aristoteles mimesisi tek bir duyuyla sınırlamayarak, onu bütün bilişsel ve epistemolojik dünyasının merkezi yaptı. Oysa okuryazarlığın ve dolayısıyla öteki duyulardan soyutlanmış görselliğin bu ilk hamlesi Platon'a ontolojik bilincin bir eksilmesi ya da varlığın bir yoksullaşması olarak görünüyordu. Bergson bir yerde, dünyadaki bütün olayların hızı iki katına çıkacak olsa, bunu nasıl bilebileceğimizi sorar. Ve bu soruyu, çok basit, diye yanıtlar. Bunu, deneyimin zenginliğinde büyük bir kaybın ortaya çıkmasından ayırt edebiliriz. Platon'un okuryazarlığa ve görsel mimesise karşı tutumu da böyle gibi görünüyor.

* Tanrı kalbe soluk verdi (Çeviren: Emel Karayel)

** *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976 (ed. n.)

Gombrich, *Art and Illusion*'ın onuncu bölümüne, görsel mimesise ilişkin başka gözlemlerle başlar:

Son bölüm, bu incelemeyi, görünüşlerin keşfinin, doğanın dikkatli bir gözleminden çok, resimsel etkilerin icadına bağlı olduğu yolundaki eski gerçeğe geri götürmekte. Aslına bakılırsa ben, hâlâ insanın gözü aldatma kapasitesine karşı bir merak duygusuyla dolu olan antik yazarların, bu başarıyı anlamaya, sonraki birçok eleştirmenden çok daha fazla yaklaştıklarına inanıyorum... ama Berkeley'in, bizim düz bir alan "gördüğümüzü" ama dokunsal bir uzay "kurduğumuzu" söyleyen görme kuramını ıskartaya çıkarırsak, belki sanat tarihini uzayla ilgili saplantısından kurtarabilir ve sözgelimi ışık ve doku önerisi ya da fizyonomik ifadede ustalık gibi öteki başarıları odak noktasma getirebiliriz.

Berkeley'in *New Theory of Vision* ["Yeni Görme Kuramı", 1709), artık duyu yaşamlarımız açısından psikologlarca tercih ediliyor. Ama Berkeley'in asıl ilgilendiği konu, görsel duyuyu diğer duyuların etkileşiminden bütünüyle soyutlayan Descartes ve Newton'un hatalı olduğunu kanıtlamaktı. Öte yandan, görsel duyunun işitsel-dokunsal kompleks lehine bastırılması, kabilesel toplumun ve radyoyla –ama yalnızca radyo "yüzünden" değil– üzerimize saçılan ilkel sanat taklitleri ile caz konfigürasyonunun çarpıklaşmasına neden olur.[11]

Gombrich, resimsel tarzın yükselişiyle en yakından ilgili bütün bilgileri vermekle kalmaz; bunun getirdiği bütün gerçek güçlükleri de sıralar. *Art and Illusion*'ı şu yorumla bitirir (s. 117-118):

Son olarak, perspektife göre küçültmenin keşfini ve beşinci yüzyıl başında uzayın, dördüncü yüzyılda da ışığın fethini ortaya koyan, resimlenmiş çömleklerde izleyebildiğimiz kadarıyla Grek resim tarihi söz konusudur... Emanuel Loewy yüzyıl dönümünde, Grek sanatında doğanın betimlenmesinin, kavramsal tarzların önceliğini ve bunların doğal görünüşlere yavaş yavaş uyarlanmasını vurgulayan kuramları geliştiren ilk kişi oldu...

11 Georg von Békésy'nin "Similarities between Hearing and Skin Sensations" (*Psychological Review*, Ocak 1959, s. 1-22) başlıklı makalesi, neden hiçbir duyunun tek başına işlev göremeyeceğini ve öteki duyuların işleyişi ve diyeti yoluyla değiştirilmeden var olamayacağını anlamak için bir araç sunar.

Ne var ki bu, kendi başına pek az şey açıklar. Bu sürecin insanlık tarihinde nispeten bu kadar geç başlamasının nedeni neydi? Bu bakımdan perspektifimiz çok fazla değişmiştir. Arkaik dönem, Grekler için tarihin şafağını temsil etmiş ve klasik bilgi bu mirası her zaman silkip atmamıştır. Bu bakış açısından, sanatın ilkel tarzlardan uyanışının, hümanistlere göre uygarlığa ait olan bütün diğer etkinliklerin yükselişi –felsefenin, bilimin ve dramatik şiirin gelişmesi– ile örtüşmesi son derece doğal görünüyordu.

Greklerin dünyası, alfabe teknolojisinin içselleştirilmesinden önce, görsel görünüşlerin neden bir halkın ilgisini çekemeyeceğini ortaya koyar.

❀ "Doğal görünüşlerin" temsilinin okuryazar olmayan halklar açısından tamamen normal dışı ve dolayısıyla tamamen algılanamaz olduğunun keşfi, bugünlerde kimi zihinlerde rahatsızlık yaratmıştır. Bunun nedeni, soyut görsel algılama uzlaşımlarımızla bütünleştirdiğimiz aynı gerçeklik çarpıtmalarının matematiği, bilimi ve mantık ve şiir gibi sözlü sanatları istila etmiş olmasıdır. Geçen yüzyılın Öklitçi olmayan geometrilerinde, simgesel mantığında ve sembolist şiirinde, aynı keşif yinelenmiştir. Başka bir deyişle, deneyimin tek düzlemli çizgisel, görsel ve dizisel kodlanışı, son derece uzlaşımsal ve sınırlıdır. Bugün Batılı deneyimin her alanından süpürülüp atılma tehlikesi içindedir. Çok uzun zamandır, heykel, resim ve bilimin yanı sıra felsefede, edebiyatta ve siyasette, Greklerin görsel düzene ilişkin icadını göklere çıkarmaya alışmış durumdayız. Fakat bugün, duyuların her biriyle diğerlerinden yalıtılmış halde oynamayı öğrenmiş olan bilimciler Grekleri korkak buluyor ve onlara güvenmeyen gözlerle bakıyorlar: "Benim parçalarını bir araya getirdiğim şekliyle öykü, başka ne anlatıyor olursa olsun, Grek sanatının ve Grek geometrisinin aynı dokunsal-kassal duyum sezgilerine dayandığı, bunların birçok bakımdan aynı çiz-

gilerde ilerlediği ve sınırlılıklarının bu sezgilerde yattığı gerçeğini ortaya koyar."[12]

Bu durumda, deneyimin görsel unsurlarına ilişkin, son zamanlarda kendini gösteren keskin bilinç açısından bakıldığında, Grek dünyası mahcup ve müteredditt görünür. Ama alfabetik teknolojinin elyazması aşamasında, görsel duyuyu dokunsaldan bütünüyle ayırmaya yetecek yoğunlukta hiçbir şey yoktu. Roma yazısının bile bunu yapacak gücü yoktu. Tastamam birörnek ve tekrarlanabilir tipte kitle üretimi deneyimi hayata geçirilinceye değin, duyuların bölünmesi tam olarak gerçekleşmeyecek ve görsel boyut öteki duyulardan kopmayacaktı.

Oswald Spengler, *The Decline of the West* [*Batı'nın Çöküşü*] adlı yapıtında (s. 89), kabilesel bir coşku çığlığıyla görülmeyene dönüşü selamlayarak, yeni fiziğimizde görsel, Batılı bilincin yok oluşuna dikkat çekiyordu:

> Uzay-öğesi ya da nokta, görselliğin son direngen izini yitirip de, göze çizgiler arasındaki bir kesit olarak sunulmak yerine, üç bağımsız sayıdan oluşan bir grup olarak tanımlanınca, artık 3 sayısının yerine *n* genel sayısını geçirmenin önünde konunun özüne ilişkin hiçbir itiraz kalmadı. Boyut kavramı kökünden değişti. Artık sorun, bir noktanın özelliklerini, görünür bir sistemdeki konumunu belirtmek üzere metrik olarak belirlemek değil, bir sayı kümesinin bütünüyle soyut özelliklerini temsil etmekten ibaretti...

"Bütünüyle soyut" demek, elektrik ve özellikle de radyonun, Conrad'ın Batılı deneyimde "içteki Afrika" diye tanımladığı şeyi yeniden canlandırmasına aracı olan, işitsel-dokunsalın görsel olmayan, yankılanan etkileşimi demektir.

Duyulardan birinin ya da ötekinin fonetik yazı gibi mekanik araçlarla genişletilmesi, bütün sinir sisteminin meydana getirdiği kaleydoskop açısından bir çeşit burkulma gibi görünebilir. Bu durumda mevcut unsurların yeni bir kombinasyonu veya oranı ortaya çıkar ve muhtemel biçimlerin yeni bir mozaiği kendisini gösterir. Dışsal teknolojinin her örneğiyle birlikte, duyu oranlarındaki böyle bir burkulmanın kendini gösterdiği-

12 Ivins, *Art and Geometry*, s. 59.

ni fark etmek, bugün artık kolaydır. Daha önce bunun neden farkına varılmamıştı? Bunun nedeni belki de, geçmişteki değişikliklerin biraz daha yavaş meydana gelmesiydi. Bugün artık kendi dünyamızda bile bu türden bir dizi yeni teknolojiyi yaşıyor olmamızın yanı sıra, duyularımızın duruşunu ve ilişkilerini değiştirmek konusunda yeni enformasyon teknolojilerinin rolünü ancak çok büyük bir ilgisizliğin gizleyebileceği pek çok başka kültürü gözlemleme olanağına da sahibiz.

Yalnızca kendi dayanak noktalarımızı anlamak açısından, bir yandan henüz okuryazar olmuş Grek dünyasına, öte yandan okuryazar olmayan dünyaya ait birkaç edebiyat ve sanat örneğini yan yana koyup karşılaştırmak yararlı olabilir.

Bununla birlikte, Romalıların, görsel özelliklerin farkına varmakta Greklerin ötesine geçmiş olması önemlidir.

Lucretius, temsil sorunlarından ne söz eder ne de bunlarla ilgilenir. Ne var ki, saf anlamda optik görüngülere ilişkin betimlemesi, Eukleides'in ihtiyatlı gözlemlerinden hatırı sayılır ölçüde öteye gider. Bu, genişleyen görsel koninin değil, onun karşılığı olan görünür daralma ya da ufalma konisinin eksiksiz bir betimlemesidir. Lucretius'un, "De Architectura"nın yazılmasından çeyrek yüzyıl önce ifade ettiği düşünceler, Vitruvius'un betimlediği perspektif sisteminin optik eşdeğeridir.[13]

Romalılar aynı şekilde, eylem ve uygulamalı bilgi yaşamına ve yaşamın birçok düzeyinin çizgisel düzenlenişine yönelik eğilimde de Greklerin önüne geçmişti. Sanatta bu eğilim, düzlemlerdeki eğik ya da diyagonal bir kayma yoluyla eylemin görünebilir kılınması için, düzlemlerin birbiri ardına kurulmasında kendini gösterir. Ama John White'ın, Grek öykülemesinin en çarpıcı özelliğini aydınlatmakta özellikle değerli bir gözlemi vardır (*The Birth and Rebirth of Pictorial Space* ["Resimsel Uzayın Doğuşu ve Yeniden Doğuşu"], s. 237): "Bütün biçimler tek bir düzlem içinde uzanır. Bütün hareket tek yönlüdür." Bütünüyle görsel duyunun öteki duyulara karşı zaferine adanmış bir çalışmada, White, antik dönem ve sonrasında uzayın tasarlanışını inceler. "Antik vazoların zarif, oymalı yüzeylerinde ilk kez ken-

13 John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, s. 257.

dini gösteren yalın uzaysal kalıplar, hiçbir özenli kuramsal inşa çabasını yansıtmıyor gibidir. Bunlar kendi içlerinde, var idiyseler bile nihai üründe hiçbir yankı bulmayan perspektif sistemlerinin doğasına ilişkin hiçbir araştırma gerektirmez." (s. 270)

Hem sanat hem de kronolojide bizimkiyle pek az ortak yönü olan Grek bakış açısı, Ortaçağ'ın bakış açısı ile büyük benzerlik gösterir.

❀ White'ın görüşü, antik dönemde perspektifin kimi özelliklerinin ortaya çıkmasına karşın, bunların kendilerine büyük bir ilgi duyulmadığı yönündedir. Rönesans'ta, perspektifin *sabit* bir bakış açısını gerektirmesi, benimsenen teknik haline geldi. Özel duruş üstündeki böyle bir vurgu, matbaa kültürlerinde yaygınken, elyazması kültürlerini kesinlikle ilgilendirmiyordu. Bireyciliğin ve milliyetçiliğin dinamikleri, elyazması tarzında ancak gizil durumda vardır. Yazıcının hayli dokunsal ürününde, okuyucunun, on altıncı ve on yedinci yüzyıl okuyucusunun yaptığı gibi görsel duyuyu işitsel-dokunsal kompleksten ayırması olanaksızdır. Bernard van Groningen'in Grek zaman anlayışı üstüne çalışması *In the Grip of the Past*'te ["Geçmişin Pençesinde"] söylenenlerin büyük bölümü, zaman duygusuyla ilgili oldukları ölçüde, görsel eğilimin sonuçlarını anlamak bakımından yararlı olacaktır. Beklenebileceği gibi, olayların kronolojik ve tek yönlü hareket düzenine ilişkin yeni Grek anlayışı, daha önceki, bütün okuryazar olmayan toplumlarda bulunan, eşzamanlı mitik ya da kozmik zaman düşüncesinin üzerinde yeni bir katman oluşturdu. Van Groningen şu gözlemi yapar (s. 17): "Grekler sık sık geçmişe gönderme yaparlar ve bunu yapmakla, ele aldıkları konuyu kronolojik bir kavrayışa bağlarlar. Ama gerçek anlamı araştırmaya başladığımız anda, fikrin zamansal olmayıp genel anlamda kullanıldığı açığa çıkar."

Zaman açısından bu, sabit bir bakış açısı ya da gözden kaybolma noktası olmaksızın, resimde yandaki nesnelerin küçültülmesi gibidir. Ve aslına bakılırsa, görsel soyutlamada Greklerin ulaştığı aşama da buydu. Bir ölçüde benzer şekilde, van Groningen, Herodotos'un "kendisini mitten ve mitik spekülasyondan kurtarmış" olduğunu ve "geçmişi bugünün bir açıklaması olarak, ya da en azından gelişmenin daha sonraki bir evresinin açıklaması olarak kullanmak için" bir hamle yaptığını ileri sürer. (s. 26) Kronolojik dizilerin bu şekilde görselleştirilmesi, sözlü toplumların bilmediği bir şeydir; tıpkı şimdi enformasyon hareketinin bu elektrik çağıyla da ilgisiz olması gibi. Bir literatürde "anlatı çizgisi", resim ya da heykeldeki çizgi ile aynı şekilde, dolaysız bir açıklayıcılığı olan bir terimdir. Görselin öteki duyulardan kopmasının nereye kadar ilerlediğini tam olarak gösterir. Erich Auerbach[14] şimdiye kadar öteki sanatlarda ortaya çıktığı şekliyle Greklerin gösterdiği gelişmenin bütün yönlerinin edebiyat için de geçerli olduğunu ortaya koyar. Dolayısıyla Homeros'un Akhilleus ve Odysseus'u, "yanılgıya yer bırakmayacak anlamları sergileyen, tarihsel gelişme ve psikolojik perspektife ilişkin az sayıda unsur taşıyan bütün olaylar ön planda tutularak, bütünüyle dışsallaştırılmış betimleme, tekbiçimli aydınlatma, kesintisiz bağlantı, özgür ifade ..." yoluyla dikey düzlemlerde sunulur.

Görsel olan, resimde, şiirde, mantıkta, tarihte belirgin, tekbiçimli ve dizisel olana doğru ilerler. Okuryazar olmayan tarzlar, ister ilkel geçmişte, ister günümüzün elektronik dünyasında olsun, Joyce'un "bir uzaydaki *eins*" dediği gibi, örtük, eşzamanlı ve süreksizdir.

Van Groningen, yeni görsel ve dizisel kronoloji düşüncesini, olguları doğruluk ve kesinlikle gözlemeye çalışan, ama ayrıca bunların açıklamasını da bilmek isteyen ve bu açıklamayı önceki nedenlerde arayan "Yunanistan'da bilimsel anlayışın uyanışı" ile bağlantılandırır. Bu görsel "nedensellik" kavramı, en aşırı ifadesini Newton'cu fizikte bulur. Sir Edmund Whitta-

14 *Mimesis: The Reprensentation of Reality in Western Literature.* Bu kitap, Homeros'tan günümüze kadar Batı edebiyatında anlatı çizgilerinin üslup açısından bir çözümlemesini yapar.

ker, *Space and Spirit* ["Uzay ve Ruh"] adlı yapıtında şunları söyler (s. 86):

Newton'culuk, Aristoteles'çilik gibi, dünyayı olayların birbiriyle bağlantısının izini sürerek anlamaya çalışır; ve bu, deneyimlerimizi neden ve sonuç kategorisine göre düzenlemekle, her görüngünün belirleyici etkenlerini ya da öncellerini keşfetmekle gerçekleştirilir. Bu bağlantının her şeyi kapsadığının, hiçbir olayın nedensiz meydana gelemeyeceğinin ileri sürülmesi, *nedensellik* postulatıdır.

Bu neden kavramının aşırı görsel eğilimi, elektriksel ve eşzamanlı bir dünyada son derece yersiz bir şekilde sırıtmaktadır. Sir Edmund, bununla karşılaştırmak üzere şunları ekler (s. 87):

Dolayısıyla, kuvvet kavramının yerini, bir dizi parçacığın meydana getirdiği kümenin sahip olduğu *enerji* ve *etkileşim* kavramları almaya başladı; ve matematiksel fizikçiler, kuvvetlerin etkisi altındaki tek tek cisimler yerine, dinamik alamnda Lagrange'ın yaptığı gibi, "kuvvet" ya da "neden" fikrini hiç işin içine sokmaksızın, bütün bir cisimler sisteminin geleceğini eşzamanlı olarak öndeyileme yeteneğine sahip matematik denklemlerinin elde edildiği kuramlar geliştirmeye başladılar.

Sokrates öncesi ya da okuryazarlık öncesi düşünürler, günümüzün okuryazarlık sonrası bilimcileri gibi, bir sorunu ve evreni sudan, ateşten ya da tek bir "dünya işlevi"nden türetmek için, o sorunun sadece iç rezonansını dinlemek zorundaydı. Yani, Greklerin soyut görselliğin ve tek yönlü çizgiselliğin düzlemine sıçramaları gibi, zamanımızın spekülatörleri de farkında olmaksızın kolaylıkla "alan" kuramının işitsel eğilimine düşebilirler. Van Groningen, Greklerin büyük bir hevesle geçmişi aradıklarını söyler (s. 36-37):

Odysseus, bilinmeyenin çektiği, hep daha uzağa gitmek isteyen, yaklaşan olayların cezbesine kapılan ve gittikçe daha uzak bölgelerdeki geleceğin gizemleriyle ileriye sevkedilen bir serüvenci değildir. Tam tersine. Sadece geri dönmek ister; geçmiş onu büyüler; geçmişteki olayların düzeltilmesini ister, zorla yolculuk eder; Poseidon'un, serüvencileri çeken

ama Odysseus'u dehşete düşüren yabancı ve bilinmeyen toprağın tanrısı Poseidon'un gazabıyla sürüklenir. Bu sonsuz yolculuk, onun için felaket ve bahtsızlık anlamına gelir; dönüş ise, mutluluk ve huzurdur. Gizemli gelecek, yüreğini ıstırapla doldurur; kendisini buna karşı çelikleştirmek zorundadır; oysa geçmiş ile, bilinen ile kendisini güvende hisseder.

Yeni görsel kronoloji aracılığıyla, uzak bir perspektifteki bir huzur alanı olarak keşfedilen geçmiş düşüncesi, aslında bir yenilikti. Bu, fonetik okuryazarlık olmadan mümkün olmazdı; bugün bizim için bu görüyü yeniden ulaşılabilir bir şey olarak hayal etmek çok güçtür. Van Groningen'in, Greklerin bilimsel ve psikolojik güvenlik alam olarak geçmişe yönelik saplantılarının nedenlerine ilişkin çözümlemesi, bütün hümanist çağların yıkıntılar lehine doğal edebi eğilimini açıklamaya yardım eder. Zira yıkıntılar dışında hiçbir yerde, geçmiş, bilimadamının münzevi tefekkürlerine bu kadar etkili hitap etmez. Zamanın, Greklerden bu yana bugün ile geçmiş arasında köprü kuran bir başka özelliği daha vardır: "Tartışılan zaman, açıkça türdeştir. Her şeyin yerli yerinde bulunduğu olguların kesintisiz bir dizisi niteliğini taşır." (s. 95)

Grekler hem sanatsal hem bilimsel yeniliklerini alfabenin içselleştirilmesinden sonra ortaya koydular.

❀ Türdeşlik, birörneklik, tekrarlanabilirlik: İşitsel-dokunsal bir kalıptan yeni çıkmış bir görsel dünyanın temel notaları işte bunlardır. Grekler, bu tür unsurları, bugünden geleceğe değil, bugünden geçmişe bir köprü olarak kullandılar. Van Groningen şöyle yazar (s. 95): "Grek, geleceğin ne denli belirsiz olduğunu bilir, oysa Doğulu bilmez; bozulmamış bir geçmiş ve başarılı bir bugün, hiçbir şekilde mutlu bir geleceğin güvencesi olamaz.

Bu yüzden bir insanın yaşamını ... ancak Atinalı Tellus'ta olduğu gibi, tam bir geçmiş haline geldiğinde, yani ölümünde değerlendirebiliriz."

William Ivins'in çözümlemesi, şunları yazan van Groningen'i kuvvetle destekler: "Greklerin geleceğe ilişkin kavrayışları, kuşkusuz, sadece geçmişin beklenen, korkulan ya da arzulanan bir paralelidir." Ama Grek duyarlılığındaki görsel unsur, hâlâ büyük ölçüde işitsel-dokunsal komplekse gömülü halde kalarak, onların beşinci yüzyılına, tıpkı Elizabeth Çağı'na olduğu gibi, göreli olarak dengeli bir duyarlılık karakteri verir.[15] Ivins, sırf görsel paralelliğin aynı sınırlılığının Grek geometrisini de etkilediğine, *Art and Geometry* adlı kitabında işaret eder (s. 57-58):

> Pappus bittiği zaman, geç dönem Grek geometricileri iki odak oranını, üç doğrultmanlı odak oranını ve bir dairenin görsel olarak elipse dönüşümünü biliyorlardı. Bundan başka, daha sonra geri döneceğim gibi, yalnız uyumlu olmayan oranların değişmezliğiyle ilgili özel durumları değil, Eukleides'in "porizm"ini* de biliyorlardı ve bu sonuncusu, Desargues Teoremi'nin çok yakınmdan geçen bir ıskalamaydı. Ama bu şeyleri, birbiriyle hiçbir ilişkisi olmayan yalıtılmış önermeler olarak kabul ediyorlardı. Geç dönem Grekler bunlara paralel çizgilerin sonsuzlukta birleştiği fikrini de eklemiş olsalardı, ellerinde, geometrik süreklilik ile perspektif ve perspektif geometrisi açısından temel fikirlerin en azından mantıksal eşdeğerleri bulunacaktı. Başka bir deyişle, altı veya yedi yüzyıllık bir dönem boyunca, Grekler defalarca modern geometrinin kapısına dek geldiler, ama, dokunsal-kassal, metrik düşüncelerle ketlenmiş oldukları için, bu kapıyı açmayı ve modern düşüncenin muazzam açık uzaylarına girmeyi asla başaramadılar.

Birörneklik, süreklilik ve türdeşliğin öyküsü, geometrinin olduğu gibi Grek mantığının da yeni tarzıydı. *Aristotle's Syllogistic*'de ["Aristoteles Tasımı"] Jan Lukasiewicz bunu vurgu-

15 Patrick Cruttwell, *The Shakespearean Moment*'te bu temayı daha geniş bir biçimde ele almıştır.

* Eukleides'in sözünü ettiği, ne olduğu günümüzde tam olarak bilinmeyen bir tür matematik önermesidir. Bir problemin belirsiz olmasını ya da sonsuz sayıda çözümünün olmasını sağlayacak koşullar bulmanın mümkün olduğunu bildiren bir önerme olduğu sanılmaktadır (Redaktörün notu.)

lar: "Aristoteles'in düşündüğü şekliyle tasım, terimlerin, özne ve yüklem olarak mümkün konumlarına göre türdeş olmasını gerektirir. Aristoteles'in tekil terimleri ihmal etmesinin gerçek nedeni bu gibi görünmektedir." (s. 7) Ayrıca: "Aristoteles mantığının en büyük kusuru, tekil terim ve önermelere yer vermemesidir. Bunun nedeni neydi?" (s. 6) Bunun nedeni, Greklerin görsel düzen ve çizgisel türdeşlikte yenilik aramasının nedeniyle aynıydı. Ama analistimiz, "mantık" ile soyut görsel duyunun birbirinden ayrılmaz olduğuna da dikkat çeker (s. 15): "Modern formel mantık, mümkün olabilecek en büyük kesinliğe ulaşmaya çalışır. Bu amaç ancak kararlı, görsel olarak algılanabilir işaretlerle oluşturulan kesin bir dil aracılığıyla gerçekleştirilebilir. Böyle bir dil, bütün bilimler açısından vazgeçilmezdir." Ama böyle bir dil, sözcüklerin bile görme duyusu dışındaki bütün duyuların dışına çıkarılması yoluyla oluşturulabilir.

Burada önemli olan tek nokta, alfabenin ilk kullanıcıları üstündeki etkisinin derecesini belirlemektir. Parçaların çizgiselliği ve türdeşliği, Greklerin yeni fonetik yazı rejimi altındaki duyu yaşamında yaptıkları "keşiflerin", daha doğrusu uğradıkları değişimlerin parçalarıdır. Grekler, bu yeni görsel algılama tarzlarını sanatta ifade ettiler. Romalılar çizgisellik ve türdeşliği sivil ve askeri alanlara, kemerlerin ve kapalı ya da görsel uzayın dünyasına kadar genişlettiler. Grek "keşiflerini" aynı kabilesellikten uzaklaşma ve görselleşme sürecine girecek kadar genişletmediler. Çizgiselliği bir İmparatorluğa vardırdılar; türdeşleşmeyi de yurttaşların, heykellerin ve kitapların kitlesel işlenişiyle genişlettiler. Bugün yaşasaydı bir Romalı'nın ABD'de kendini yurdunda gibi hissedebilecek olmasına karşılık, bir Grek, dünyamızın İrlanda ya da Eski Güney gibi "geri kalmış" ve sözlü kültürlerini tercih ederdi.

Greklerin okuryazarlık deneyiminin türü ve derecesi, devraldıkları işitsel-dokunsal mirası, ancak matbaa sonrasında insani duyarlılıkta büyük ölçüde kabul görecek olan "kuşatılmış" ya da "resimsel" uzaya aktarmasına yetecek kadar büyük değildi. Grek ve Ortaçağ sanatında perspektifin aşırı görselliği ile düz örgüleri arasında, duyu yaşamlarımızın daha da ileri soyutlanma veya koparılma derecesi yer alır ki, biz bunu tama-

men doğal bir şekilde antik dünya ve Ortaçağ dünyası ile modern dünya arasındaki fark gibi hissederiz. Sanat ve kültürel çözümlemenin yeni, empatik yöntemleri, bize insan duyarlılığının bütün tarzlarına kolayca ulaşma olanağı verdiğinden, artık geçmiş toplumların perspektifiyle sınırlı değiliz. Onları yeniden yaratıyoruz.

Yükselen görsel unsurun antik dünyanın her kesimindeki etkileri tam bir tutarlılık içindedir. Grek döneminden Roma dönemine kadar retinal izlenim üzerindeki vurgunun istikrarlı bir şekilde arttığına, John Hollander *The Untuning of the Sky* ["Göğün Ayarının Bozulması"] adlı yapıtında işaret eder (s. 7):

> Ama sözlü, okuryazarlık öncesi şiir dışarıda bırakıldığında, yazılı dillerin varlığı ve kullanımı, şiirin ses olarak ele alınmasındaki karışıklıkları daha da artırır. Eğer şiire, konuşulan bir dildeki hayli karmaşık bir ifade olarak bakılacak olursa, bu şiirin yazılı biçimi, onun kelimesi kelimesine, sayfa üzerindeki basit bir kodlaması haline gelecektir. Böylelikle şiir, ses sınıflarının kalıpları olarak tanımlanacaktır. Ama yazınsal çözümleme, Grek ölçülerinin Latincede ilk kullanımı gibi erken bir dönemden başlayarak, yazılı versiyonları ya da kodlamaları, özgün ya da sözlü versiyonlarında olmayan önemli bireysel ve geleneksel unsurlar içeren –ya da tam tersi– şiirlerle karşı karşıya gelmiştir. Hem müzik hem de şiirin sesten meydana geldiğini söylemek, ama bunun her iki durumda ne ölçüde doğru olduğunu belirtmemek, yetersiz bir ifade olacak ve kişiyi yanlış yöne sevkedecektir. Böylesi bir indirgemenin güçlükleri, yalnız kategorik estetik karışıklıklara yol açmakla kalmayıp, Helenistik dönemden beri varolan geleneksel Avrupa ölçü tekniği kuramları arasında gereksiz çatışmalara da yol açmıştır. Yazınsal tarihimiz açısından bu karışıklıkların *locus classicus*'u, aslında bir müzik sistemi olan şeyin (Grek ölçüsü) daha grafik bir ölçü tekniğine (Latin nicel vezin kalıbı) eşitlenmesinde ortaya çıktı. Ödünç alınmış yabancı yazınsal geleneklerin yanı sıra, geçmiş geleneklerin yenileme ve uyarlamalarının, yazılı düzeyde şiirin dilsel yapısını istila ettiği, genel olarak doğru gibi görünmektedir. Şiirin yapısının ve yazıldığı dille ilişkisinin tam çözümlemesinin konuşulan dille birlikte olduğu kadar kendi içinde bir sistem olarak da ele alması zorunludur.

Albert Einstein, *Short History of Music* ["Müziğin Kısa Tarihi"] adlı yapıtında (s. 20), Ortaçağ'da müziksel yapıların görsel düzenlenişi yönündeki bu değişimlerin bir başka manzarasını sunar:

Bu müzik bütünüyle vokal olduğundan, notasyonda ritim işaretleri bir tarafa bırakılmıştı; ama fiilen melodinin çıkış ve inişine görsel bir betimleme verdiğinden, bu notasyonun Grek sisteminde eksik olan dolaysız bir anlaşılabilirliği vardı. İşte bu, modern notasyonun üzerine inşa edileceği sağlam temel haline gelecekti; ...

Einstein bu manzarayı Gutenberg alanının kendisine kadar genişletir (s. 45):

Bu uluslararası etki, yaklaşık 1500'de müzik basımının icadıyla olanaklı hale geldi. Bu gelişme ise müzik tarihinde, tıpkı Avrupa kültürünün tarihinde kitap basımının yaptığına benzer, muazzam bir devrim yarattı. Gutenberg'in ilk girişimlerinden çeyrek yüzyıl kadar sonra, Alman ve İtalyan matbaacılar basılı ilahi kitaplarını ürettiler. Belirleyici adım –ölçülü müzik notasyonunun basımı– .... Venedik'te ... Fossombroneli Ottaviano dei Petrucci tarafından atıldı... Venedik ... polifonik müziğin basım ve yayımının başlıca merkezi olarak kaldı.

Grek ve Ortaçağ sanatının devamlılığı, caelatura yani gravürcülük ile tezhip sanatı arasındaki bağ yoluyla sağlandı.

❀ *Approach to Greek Art* ["Grek Sanatına Yaklaşım"] adlı kitabında, Charles Seltman şöyle yazar (s. 43):

Grekler kâğıdı bilmiyordu; papirüs pahalı olduğu için sadece belgelerde kullanılıyordu, ayrıca resim için kullanışsız bir malzemeydi. Balmumu tabletleri ise kalıcı değildi. Aslına bakılırsa, sanatçının çizim kâğıdı vazonun yüzeyi idi... İÖ 650'den itibaren, Atinalı çömlekçilerin büyük bir ih-

racat ağını kurmuş ve ürünlerini Aegina, İtalya ve Doğu'ya göndermekte olmaları çok önemlidir.

Seltman bu paragrafta, kâğıt üretiminde ve kitap ticaretinde yüksek bir örgütlülük düzeyine ulaşan Romalılara göre Greklerin neden çok daha az okuryazar olduklarına değinmektedir. Geç dönem Roma İmparatorluğu'nda papirüs arzındaki azalma bu imparatorluğun ve yol sisteminin "çöküşü"nün ana nedenlerinden biri olarak gösterilir. Zira Roma yolu, her anlamda bir kâğıt yolu idi.[16]

Seltman'ın *Approach to Greek Art*'mın temel teması, Greklerin başlıca ifade tarzının, heykeltıraşın tarzı değil, *celator* ya da gravürcünün tarzı olmasıdır (s. 12):

> Dört yüzyılı aşkın bir zaman boyunca, insanlara, Greklerin şimdiye dek yaptığı en iyi şeylerin mermerden yapılmış olduğu öğretildi; daha elli-altmış yıl öncesine kadar, Grek sanatı üstüne bir kitapta "heykel, pek çok yönden eski Yunanistan'ın en karakteristik sanatıdır; ... en yüksek başarılara ulaşmıştır" gibi ifadelerin yer aldığını görebilirdiniz. Grek sanatına alışılmış yaklaşım böyleydi. Büyük ödül, sık sık bronzdan dökülmüş büyük yapıtlarla bağlantılandırılan, taştan yapılmış heykele gitmek zorundaydı; ardından, şimdi büyük ölçüde antik vazoların yüzeylerine yapılan çizimlerle temsil edilen resim geliyordu; üçüncü sırada "küçük sanatlar" adı verilen, küçümseme ve kolaycı bir yaklaşımla bir arada gruplanan kalıp kesimcileri, mücevher oymacıları, kuyumcular ve celator'ların (ya da metal hakkâklarının) yapıtları yer alıyordu. Ama böyle

16 Bu konuda, Harold Innis'in *Empire and Communications* adlı kitabında olduğu gibi, aynı yazarın *The Bias of Communication*'ında da pek çok şey vardır. İkinci kitabın "The Problem of Space" başlıklı bölümünde (s. 92-131), yazılı sözün, akustik uzayın sözlü ve büyülü boyutlarını küçültme gücüne geniş yer verilir: "Sezar'ın sözünü ettiği, Druidlerin belleği eğitmeyi ve bilgiyi herkes tarafından ulaşılabilir olmaktan korumayı amaçlayan sözlü geleneği, silinip gitmişti." Ve: "İmparatorluğun ve Roma hukukunun gelişimi, polis'in ve site devletinin yıkılışını izleyen bireycilik ve kozmopolitliğin yükselişine uygun kurumlara olan ihtiyacı yansıtıyordu." (s. 13) Zira, kâğıt ve yolların site devletlerini tahrip ettiği ve Aristoteles'in "siyasal hayvan"ının yerine bireyciliği geçirdiği gibi, "Özellikle Müslümanlık'm yaygınlaşmasının ardından papirüs kullanımındaki düşüş, parşömen kullanımını zorunlu kıldı." (s. 17) Kitap ticaretinde ve İmparatorlukta papirüs kullanımının rolü üstüne, ayrıca bkz. Georg Herbert Bushnell, *From Papyrus to Print*, ve özellikle Moses Hadas, *Ancilla to Classical Learning*.

bir "sınıflama" Greklerin kendilerinin sanatçılarla ve sanatla ilgili düşünceleriyle herhangi bir şekilde örtüşür mü acaba?

Onların görüşlerinin çok farklı olduğu kesindir.

Bronz çağı gibi uzak bir dönemde bile, Yunanistan ve adaların sakinleri, maden işleyen nitelikli işçiye çok büyük saygı duyuyordu. Onun sanatı hem bir gizem hem de bir zevkti ve onun bu becerisini, çevresinde pek çok efsanenin ortaya çıktığı doğaüstü güçlere borçlu olduğu düşünülüyordu. Daktyl adı verilen, bronzu eriten yaratıklar; zırh yapan Kuret'ler ve Korybant'lar; hünerli demirciler olan Kabeiro'lar; altın, gümüş ve bronzu işleyen, tanrılar ve en eski heykeller için silah yapan yetenekli işçiler olan Telkhin'ler; ve son olarak, Zeus'un yıldırımlarını döverek şekillendiren Kyklop'lar vardı. Bütün bunlar belirsiz devler, gulyabaniler, tanrımsı yaratıklardı – iyi geçinilmesi gereken, atölyelerin koruyucu azizleriydiler ve bazılarının adı "Parmaklar", "Çekiç", "Maşa" ve "Örs" anlamına geliyordu. Daha sonraları, Homeros destanlarının şekillenmeye başladığı döneme gelindiğinde, bu varlıklardan birinin statüsünün, Olympos'taki tanrıların sırasına girinceye kadar yükseldiği görülür.

"Altın, gümüş, bronz, fildişi ya da değerli taşlar" üzerine kabartmacılık, hakkâklık ya da oymacılığa, Latincede *caelatura* adı verilir. Çağımızda, birçok antik üretimi Seltman'ın yaptığı gibi gözlemlemeyi doğal bulacak olmamız, önemli bir noktadır:

> Parthenon'un mermerleri ve Attika işi bazı önemli mezar taşları ne kadar heyecan verici olursa olsun, beşinci yüzyılın en ince sanatı bunlar arasında aranmamalıdır. Greklerin kendilerinin en çok hayranlık duyduğu sanatçılar, ne yapı ustaları, hatta ne de bronz tasarımcıları, dökümcüleri ve işçileriydi – asıl hayran olunan Grek sanatçıları kelator'lar idi. (s. 72)

Kelator'un ve oymacının işi, görsel olmaktan çok daha fazla dokunsaldır ve çağımızın yeni eğilimiyle örtüşmektedir. Ama elinizdeki kitap açısından, Seltman'ın ileri sürdüğü görüş çok daha kullanışlıdır, çünkü Seltman *kelator*'un sanatının izini bütün Grek ve Roma dönemleri ile Ortaçağ dünyasının tezhip sanatında sürer (s. 115):

Aynı çağda resim de, özellikle altın bir yaprak üzerine yerleştirilmiş cama çizilen minyatürlerde kusursuzluğunu sergilemeyi başardı. Bounneris adlı bir Grek, bir anne ile iki çocuğunun portrelerinden oluşan bir örneğini (Levha 102a) imzalamıştır; imzasız olan bir başka benzer yapıtta da (Levha 102g), hoş bir erkek sureti görülmektedir. Bu, daha sonra parşömen süsleme sanatını doğuracak olan, ince bir aristokratik sanattır; ve bu sanat, güzel sanatlara karşı Platon ve Aristoteles'ten bile daha duyarlı bir insan olan filozof Plotinos'la çağdaştır.

Grekler arasında görsel vurgunun artışı, onları ilkel sanattan uzaklaştırdı; şimdi elektriğin toptancılığının birleşik alanını içselleştirdikten sonra, elektronik çağ, bu ilkel sanatı yeniden icat etmektedir.

❀ *Kelator*'un sanatının yaygınlığı, ister Yunanistan'da, ister Roma'da, ya da isterse Ortaçağ'ın düz yüzeyleri yaldızlama sanatında olsun, okuryazarlığın başlangıç aşamasıyla birlikte örüldüğü için, tek kelimeyle, dokunsal duyarlılık tarzının ipucu ve anahtarıdır.

Çağdaşlarının çoğu gibi Seltman da Grek sanatına bir perspektif içinde değil, bir alandaki şeylerin bir düzenlenişi ya da bir mozaiği olarak yaklaşır. Bu düz alanda bu figürler arasındaki birlikte varoluş ve etkileşim, çok-katlı ve çok-duyumlu bir bilinç yaratır. Bu yaklaşım tarzı, Georg von Békésy'nin *Experiments in Hearing*'de gösterdiği gibi, işitsel, kapsayıcı ve kapalı olmayan bir uzayın karakterini taşır. Ama bu, her yerde, hatta *Time and Western Man* ["Zaman ve Batılı İnsan"] adlı yapıtında, yirminci yüzyılda işitsel uzaya geri dönüşün eleştirel çözümlemesini yapan Percy Wyndham Lewis tarafından bile kullanılan yöntemdi. Böylelikle, Seltman, perspektifin kökenlerinin öyküsünde bile, bir akustik alan yaklaşımını izler (s. 31):

... Homeros, Aiskhylos'tan daha çocuksu değil de, ondan farklı türde bir şair olarak tanımlanabilir; Platon, Thukydides'ten daha olgun bir üslupçu olarak değil, farklı bir teması olan, farklı türde bir yazar olarak görülür; Aziz Pavlus'un mektupları, Cicero'nunkilerden daha dekadan değil, sadece farklıdır. Bu Gelişme ve Çürüme Formülü, antik dünyanın edebiyatı açısından işe yaramaz niteliktedir. Bunu Güzel Sanatlara da uygulamakta haklı mıyız?

"Peki," diyebilirsiniz, "insanların Gelişme ve Çürüme hakkındaki bu zararsız yanılsamasından niçin kaygı duyalım?" Ama bu hiç de o kadar zararsız değildir, çünkü başka bir öğretiyi ima eder. Bu formülde ima edilen dogma, erken dönem Grek sanatçılarının, bütün bu süre içinde bir doğalcılığa ulaşmaya, kendi güçlerinin ötesinde olan yaşama benzer bir taklidi başarmaya çalışmış olmaları gerektiğidir. Bununla birlikte, yazın alanındaki karşılaştırmaya dönersek, dramatik sunuşta örneğin Aiskhylos'un Menandros kadar ya da Shakespeare'in Shaw kadar yaşama sadık kalmaya çalıştığı, genellikle iddia edilmez. Aiskhylos'un Yeni Komedi'yi, Shakespeare'in de Shaw'u onaylamayacağı bile söylenebilir – hatta böylesi daha muhtemeldir.

Seltman, Greklerin eşzamanlı harekete gösterdikleri bütün ilgiyi, deyim yerindeyse, karmaşık biçimlenmede yeni bir temanın ya da baskının müdahalesini bekler halde tutar. Tınlayan şiir tarzlarının nesrin basit görsel şartlarına indirgenmesini gözlemler ve Parthenon heykellerini "Greklerin en mükemmel sanat-nesir yapıtı" olarak anar. Bu temsili heykel biçimlerini, "betimlemeci gerçekçilikleri" nedeniyle nesir olarak adlandırır (s. 66):

Gelgelelim, nesir literatürü ve sanat-nesir Grekler arasında hemen hemen aynı zamanda ortaya çıktı ve beşinci yüzyıldan önce bunların her biri kendi başyapıtını verdi: Thukydides'in tarihi ve Parthenon heykelleri.

Sanatta betimlemeci gerçekçiliğin neredeyse şiirsel formalizmi bir tarafa bıraktıracak ölçüde benimsenmesine hangi neden veya nedenler yol açtı? Burada gelişme ya da büyümeden söz etmenin hiçbir yararı yoktur, çünkü Parthenon Olympia'dan doğup gelişmediği gibi, Thukydides tarihi de Aiskhylos'un dramalarından gelişmemiştir. Daha çok, gerçekçi sanatta denemeler yapmış olan beşinci yüzyıl Greklerinin, gerçeğe ben-

zeyiş konusunda bir beğeni edindiklerinden, bunu formel sanattan daha çok zevklerine uygun bulmaya başladıkları anlaşılıyor.

Göçebe bir toplum, kapalı uzayı deneyimleyemez.

❀ Seltman'ın Grek *celature*'üne ilişkin benzersiz gözlemlerini, Ortaçağ elyazması kültürü için bir kalkış pisti olarak kullanmak yerine, mevcut kanıtlar mozaiğini biraz daha genişletmeyi uygun buluyorum. Gutenberg galaksisinin beş yüzyılını ele almadan önce, okuryazar olmayan insanların, algılama ve deneyimin örgütlenmesinde görsel değerlere ne denli derin bir biçimde kayıtsız kaldığına değinmek yerinde olacaktır. Bu kayıtsızlık, "Cézanne'dan bu yana" sanatçılar tarafından da paylaşılmaktadır. Siegfried Giedion gibi büyük bir sanat tarihçisi, "Cézanne'dan bu yana" sanatın uzay konusundaki yeni yaklaşımlarını "popüler kültür" ve "anonim tarihi" kapsayacak şekilde genişletmiştir. "Mimesis" Aristoteles için ne kadar kapsamlı idiyse, sanat da Gideion için o kadar kapsamlı bir fikirdir. Şu anda, yirminci yüzyıldaki mekanizasyonun bütün soyut tarzlarına ilişkin sanatsal çözümlemesinin kılavuzu olarak, *The Beginnings of Art* ["Sanatın Başlangıcı"] adlı büyük yapıtını tamamlamak üzeredir. Öncelikle mağara insanının dünyası ve sanatı ile insanların elektrik çağındaki son derece organik karşılıklı bağımlılığı arasındaki yakın ilişkiyi anlamak gerekmektedir. Kuşkusuz, çocuğun ve mağara sanatının işitsel-dokunsal el yordamlarının alkışlanması yönündeki lirik eğilimin, bir elektrik ya da eşzamanlı kültürün bilinçdışı tarzlarına yönelik, naif ve eleştirel olmaktan uzak bir saplantıya işaret ettiği ileri sürülebilir. Ama ilkel sanatın "anlaşılmasına" ansızın bir giriş yapmak, birçok geç dönem Romantiğinin büyük bir tutkusuydu. Emile Durkheim'ın ısrarla üzerinde durduğu gibi, insanların görsel uzmanlaşma ile iş ve deneyimin parçalanışını anlaması mümkün değildi. Çünkü gerçek "soyut" sanat, görsel duyunun öteki

duyular arasındaki etkileşimden ayrılmasına dayanan, gerçekçi ve doğalcı bir sanattır. Sözümona soyut sanat ise, kulak ve dokunmanın değişen ölçülerde egemen olduğu, duyu etkileşiminin bir sonucu olarak ortaya çıkar. "Dokunma"nın, ayrı bir duyu olmaktan çok, duyuların etkileşimi olduğunu öne sürmek istiyorum. Görme duyusuna ayrı ve soyut bir yoğunluk verildikçe, dokunmanın öneminin azalmasının nedeni budur.

Yakında çıkacak kitabının, daha önce *Explorations in Communication*'da yayımlanan, sanatın başlangıcına ilişkin çok önemli bir kesiminde (s. 71-89) Giedion, mağara ressamlarının uzay bilincini açıklar:

Mağaraların iç kesiminde insanların yaşadığına dair hiçbir iz bulunamamıştır. Buralar, büyülü güce sahip resimlerin yardımıyla, kutsal ritüellerin icra edilebildiği kutsal yerlerdi.

Bu mağaralar, sözcüğün bizim benimsediğimiz anlamıyla, bir uzaya sahip değildir, çünkü içlerinde sürekli bir karanlık hüküm sürer. Uzaysal olarak tanımlamak gerekirse, mağaralar boştur. Bu durumu, bunlardan birinin içinden çıkmaya çalışmış herkes gayet iyi takdir edecektir. Meşalesinden yayılan zayıf ışık, çevresindeki mutlak karanlıkta yutulup yok olurken, kayalık tüneller ve dağılıp giden eğimler, her yönde tekrarlanır ve onun sorusunu geri yansıtır: Bu labirentin çıkışı nerede?

Işık ve Mağaraların Sanatı

İlkçağ sanatının gerçek değerleri açısından, bu ebedi gece topraklarında elektrik ışığının parlaklığı kadar tahripkâr hiçbir şey olamaz. Örnekleri bulunmuş olan meşaleler ya da hayvani yağ yakan küçük taş kandiller, resmedilmiş nesnelerin renk ve çizgilerinin ancak parça parça görüntülerini gösterir bakana. Böyle yumuşak, oynaşan bir ışıkta, bu imgeler neredeyse büyülü bir hareketliliğe kavuşur. Oyulmuş çizgiler, hatta renkli yüzeyler, güçlü bir ışık altında yoğunluğunu yitirir, hatta kimi zaman bütünüyle yitip gider. Çizimlerin ince damar örgüsü, kaba arka planları tarafından boğulmadan, ancak bu yolla görülebilir.

Tarihöncesi insanının, mağaraları mimariyle bütünleştirmediğini göstermek için, belki bu söylenenler yeterli olabilir. Onun görüşüne göre, mağaralar, büyülü sanatlar için kullanabileceği yerleri oluşturuyordu düpedüz. Bu yerleri büyük bir özenle seçiyordu.

Zemindeki bir delik, kapalı bir uzay değildir, çünkü bir üçgen ya da bir kızılderili çadırı gibi, yalnızca gücün çizgilerini sergiler. Bir kare ise güç çizgilerini sergilemez, dokunsal uzayın görsele bir aktarımıdır. Böyle bir aktarım, yazıdan önce ortaya çıkmayacaktır. Ve Emile Durkheim'ın *The Division of Labour*'ını ["İş Bölümü"] okuma zahmetine giren herkes, bunun nedenlerini anlayabilir. Çünkü, yerleşik yaşamın insani görevlerde belli bir düzeyde uzmanlaşmaya izin vermesine değin, duyusal yaşamda, görsel yoğunluğun artmasına yol açan uzmanlaşma gibi bir uzmanlaşma olmamıştır. Antropologlar bana, oymacılığın ya da yontunun her türünün zaten görsel alanda belli bir vurgunun işareti olduğunu söylemişlerdir. Öyleyse, görevlerde ve duyu yaşamında pek az uzmanlaşma gerçekleştirmiş olan göçebe insanların hiçbir zaman dikdörtgen uzaylar geliştirmemiş olması akla yakın görünüyor. Ama heykel yaptıkları dönemlerde, kendilerini oymacılığın, yazının ve kare şeklinde uzayların daha üst derecedeki görselliğine hazırlıyorlardı. Heykel, her zaman olduğu gibi şimdi de görüş ve ses uzayları arasındaki sınırdır. Çünkü heykel, kapalı bir uzay değildir. Uzayı, tıpkı sesin yaptığı gibi başkalaştırır. İki uzay dünyası arasındaki sınırın bu gizemli boyutuna mimari de sahiptir. Le Corbusier, bunun en iyi geceleri hissedildiğini söyler. Mimari ancak kısmen görsel tarzdadır.

E. S. Carpenter'ın *Eskimo* adlı kitabı, Eskimo insanının uzay kavramlarını ele alarak, onun uzaysal biçim ve yönlenimlere karşı bütünüyle "irrasyonel" ya da görsellik dışı tutumunu ortaya koyar:

> Uzayı daha çok görsel terimlerle betimleyen bir Aivilik örneğine hiç rastlamadım. Onlar uzayı durağan, dolayısıyla ölçülebilir olarak görmezler; bu nedenle, nasıl ki zamanın birörnek bölümlerine sahip değillerse, resmi uzay ölçü birimleri de yoktur. Oymacı, optik gözün taleplerine karşı kayıtsızdır; her parçanın, arka plana ya da ona dışsal olan herhangi bir şeye gönderme yapmaksızın, kendi uzayını doldurmasına, kendi dünyasını yaratmasına izin verir. ... Sözlü gelenekte, mit anlatıcısı, anlatısını kişiden kişiye değil, birçok insandan birçok insana aktarır. Konuşma ve şarkı herkese hitap eder. ... Şair, mit anlatıcısı, oymacı olarak Eskimo,

anonim geleneği herkese birden sunar. ... Sanat yapıtı her yönden eşit derecede iyi görülebilir ya da işitilebilir.

Akustik ya da işitsel nitelikteki çok yönlü uzay yönlenimleri nedeniyle, ziyaretçilerin resimlere "doğru tarafı yukarıda" bakmak için kıvranmaları Eskimoları çok eğlendirir. Dergi sayfaları, su damlamasın diye iglonun tavanına yapıştırıldığı zaman, bunlara bakmak isteyen beyaz ziyaretçinin genellikle boynunu kıvırması gerekir. Eskimo, aynı şekilde, tahtanın bir yanına bir çizim ya da oyma yapmaya başlar ve tahta tamamlanana kadar devam eder. Eskimo dilinde henüz sanatın bir adı yoktur: "Her Aivilik yetişkini, başarılı bir fildişi oymacısıdır; yazmanın bizim için olduğu gibi, oymacılık da onlar için normal, temel bir zorunluluktur."

Giedion, aynı uzaysal temaları *Explorations in Communication*'da sürdürür (s. 84): "Eski çağ sanatında yaygın olduğu üzere, Buz Çağı avcısının gözü, kayaların yapısında aradığı hayvanların imgelerini keşfeder. Fransızlar bu doğal formasyonların tanınmasını 'epouser les contour' diye betimler. Birkaç çizgi, biraz oyma ya da biraz renk, hayvanı göz önüne çıkarmak için yeterlidir." Dış çizgilere yönelik bir tutkuyu yeniden keşfetmemiz, elektromanyetik dalga teknolojisi tarafından itildiğimiz, kesin karşılıklı bağımlılık ve işlevin tanınmasına ve bütün biçimlerin organik olarak tanınmasına ayrılmaz bir şekilde bağlıdır. Yani, sanat ve mimaride ilkel organik değerlerin canlanışı, çağımızın merkezi teknolojik baskısıdır. Gene de, müphem bir şekilde, okuryazar olmayan insanların Öklitçi uzay kavrayışına sahip olduğunu kabul eden antropologlar bugün bile vardır.[17] Ve antropologların daha da fazlası, ilkel insanlara ilişkin verilerini, Öklitçi düzenleme modellerine göre açıklamaktadır. Bu bakımdan, bir J. C. Carothers'ın ender bir figür olması, hiç de şaşırtıcı değildir. İşlevsel çizgileri antropolojinin alanına uzatan bir psikolog olarak Carothers, buldukları konusunda bü-

17 E. S. Carpenter, okuryazar olmayan insanın Öklitçi olmayan uzay kavrayışlarına sahip olduğunu ifade eden ilk antropoloğun Vladimir G. Bogaaz (1860-1936) olduğunu ileri sürer. Bu temaları, "Ideas of Space and Time in the Concept of Primitive Religion", *American Antropologist*, c. 27, no. 2, Nisan 1925, s. 205-266'da ifade eder.

tünüyle hazırlıksızdı. Onun bulduğu şey, aslına bakılırsa, hâlâ pek az kişi tarafından biliniyor. Eğer yazılı sözün, deneyimin işitsel boyutlarının yerine görsel boyutlarını geçirmekteki etkisini sözgelimi Mircea Eliade bilseydi, insan yaşamının "yeniden kutsallaştırılması" için aynı hevesi göstermeye devam eder miydi acaba?

İlkelcilik, modern sanat ve spekülasyonun büyük bölümünün sıradan klişesine dönüşmüştür.

❀ Marinetti ve Moholy-Nagy'den etkilenen bütün bir grubun, bir yandan yaşamın din dışı düzenlenişinin, öte yandan "kutsal" düzenlenişinin köken ve nedenlerine ilişkin bir yanlış anlama yüzünden, bütünüyle yanlış yöne gitmiş olmaları mümkündür. Bunun tersine, insani yaşamın "kutsallaştırılması" ve "kutsallık dışına çıkarılması"nda teknolojinin yalnızca mekanik işleyişinin kabul edilmesi halinde bile, yüzyılımızda bütün "irrasyonalistler" grubunun yine de deneyimin "kutsal" ya da işitsel düzenleniş tarzını seçmeleri mümkündür. Bir kere bu, de Chardin'in vurguladığı gibi, yükselen elektromanyetik ya da elektronik tarzdır. Ve birçokları için, bu yeni olan, okuryazarlık dışı bilinç kalıplarına geri sokulmuş bile olsa, dış uzaydan gelen bir buyruktur. Eliade ya da çağımızın bir başka "irrasyonel" mistiği tarafından "kutsal" ya da "din dışı" diye sunulanlarda hiçbir içkin dinsel ilgi veya önem görmesek de, yaşamın okuryazarlık dışı ya da okuryazar biçimlerinin, bütün insan topluluğunun kavrayışını ya da eğilimlerini biçimlendirmekteki sırf kültürel gücünü küçümseyemeyiz. Sözgelimi, Doğu ile Roma kiliseleri arasındaki talihsiz çekişmeler, inançla hiçbir ilişkisi olmayan, sözel ve görsel kültürler arasındaki karşıtlık tipinin açık bir örneğinden başka bir şey değildir.

Gelgelelim, bu "çocuksu şeylerin" insan topluluğunun sürekli beynini yıkamasını bir ölçüye kadar kestirilebilir bir iş-

lemden geçirmek üzere, bunları bir tür ölçülü sınırlama altına koymanın zamanının gelip gelmediğini sormak istiyorum. Kaçınılmaz olan savaşın, nedenleri açıkça bilinmeyen savaş olduğu söylenmiştir. İnsan kültürlerinde, gözü ve kulağı temsil eden şeyler arasındakinden daha büyük bir çelişki ya da çatışma olamayacağından, Batılı insan olarak göz tarzına doğru başkalaşıma uğrayışımızın, şu anda elektronik insanın işitsel tarzına dönüşümüzden daha az acı verici olması yadırgatıcı değildir. Ama kendini sadistik bir şekilde haklı bulmanın dışsal tezahürleriyle birbirinin üzerine atılan işitsel ve optik kültürler söz konusu olmasa bile, böyle bir değişimde yeterince iç travma vardır.

Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane*'ın giriş bölümüne, yüzyılımızda "Kutsal"ın ya da işitsel uzayın çok gecikmiş kabul edilişini ilan eden bir manifestoyla başlar. Rudolf Otto'nun 1917'de yayımlanan *Das Heilige*'sine ["Kutsal"] değinir (s. 8-9): "Otto, dinin rasyonel ve spekülatif yanını atlayarak, temelde onun irrasyonel yönünde yoğunlaşır. Çünkü Luther'i okumuş ve 'canlı Tanrı'nın mümin için ne demek olduğunu anlamıştır. Bu, filozofların –sözgelimi, Erasmus'un– Tanrı'sı değildir; bir fikir, soyut bir kavram, sırf ahlaki bir alegori değildir. O, ilahi gazapta tezahür eden korkunç bir *kudrettir*." Eliade bunun ardından kendi projesini açıklar: "Aşağıdaki sayfaların amacı, kutsal ile din dışı arasındaki bu çekişmeyi ortaya koymak ve tanımlamaktır." "Birçok insan için, kutsalın taşlarda ve ağaçlarda tezahür edebildiği" zamanlarda olduğu gibi, "modern Batılı'nın, kutsal olanın birçok tezahürü önünde belirli bir huzursuzluk yaşadığını" görerek, "arkaik toplumların" insanının neden "mümkün olduğu ölçüde kutsalın *içinde* ya da kutsanmış nesnelerin çok yakınında yaşama eğiliminde olduğunu" göstermeye çalışır:

> Aşağıdaki sayfalarda başlıca kaygımız, bu konuyu açıklığa kavuşturmak –dindar insanın hangi yollarla mümkün olduğu kadar uzun süre kutsal bir evrende kalmaya çalıştığını göstermek, ve böylelikle, din duygusundan yoksun insanın yani kutsallıktan uzaklaştırılmış bir dünyada yaşayan ya da yaşamayı arzulayan insanın deneyimiyle karşılaştırıldı-

ğında, onun bütünsel yaşam deneyiminin ne olduğunu ortaya koymak olacaktır. Daha en baştan denebilir ki, büsbütün din dışı dünya, bütünüyle kutsallıktan uzaklaştırılmış kozmos, insan ruhunun tarihinde yeni bir keşiftir. Modern insanın ruhsal tutum ve davranışlarındaki hangi değişikliklerin sonucu olarak ve hangi tarihsel süreçlerle dünyasını kutsallıktan uzaklaştırdığını ve din dışı bir varoluşu benimsediğini göstermek bize düşmez. Bizim amacımız açısından, kutsallıktan uzaklaşmanın, modern toplumların din dışı insanının bütün deneyimine yayıldığını ve, bunun sonucu olarak, modern insanın arkaik toplumlardaki dindar insanın varoluşsal boyutlarını yeniden keşfetmesinin gittikçe zorlaştığını gözlemlemek yeterli olacaktır. (s. 13)

Eliade, modern insanın "arkaik toplumlardaki dindar insanın varoluşsal boyutlarını yeniden keşfetmesinin gittikçe zorlaştığını" kabul etmekle, büyük bir yanılsamaya düşmektedir. Yüz yılı aşkın bir zaman öncesinin elektromanyetik keşiflerinden bu yana, modern insan, *yeni* arkaik insanın bütün boyutlarını kendisine katmaya başlamıştır. Geçen yüzyılın sanat ve bilimi ve daha fazlası, arkaik ilkelciliğin monoton bir kreşendosu haline gelmiştir. Eliade'nin yapıtının kendisi, bu tür sanat ve bilimin aşırı bir popülarize edilişidir. Ama bu, onun ortaya koyduğu olguların hatalı olduğu anlamına gelmez. Eliade "Bütünüyle kutsallıktan uzaklaştırılmış kozmos, insan ruhunun tarihinde yeni bir keşiftir" demekte kesinlikle haklıdır. Aslına bakılırsa, bu keşif, fonetik alfabeden ve onun özellikle Gutenberg'den bu yana ortaya çıkan sonuçlarının benimsenmesinden kaynaklanmaktadır. Ama ben, "insan ruhunun tarihi"nden söz ederken insanın sesinin aciliyet duygusuyla titreyip çınlamasına neden olan içgörünün niteliğini sorguluyorum.

Gutenberg Galaksisi, alfabetik insanın varlık tarzını kutsallıktan uzaklaştırmaya neden hevesli olduğunu göstermekle ilgilenmektedir.

❀ Elinizdeki kitabın bundan sonraki kesimi, Eliade'nin şu sözlerle reddettiği rolü benimseyecek: "Modern insanın ... hangi tarihsel süreçlerle dünyasını kutsallıktan uzaklaştırdığını ve din dışı bir varoluşu benimsediğini göstermek bize düşmez." Bunun tastamam hangi tarihsel süreçle yapıldığını göstermek, *Gutenberg Galaksisi*'nin temasını oluşturuyor. Bu süreci göstermek yoluyla, hiç değilse, Eliade açısından bunca çekiciliğe sahip kabilesel tarzı bir kez daha seçip seçmemekle ilgili olarak bilinçli ve sorumlu bir tercih yapabilmemiz mümkün olacaktır:

> Bu iki deneyim tarzını –kutsal ve din dışı– ayıran cehennemi uçurum, insan yerleşiminin kutsal uzayını ve ayin binasını ya da dönemin din deneyiminin çeşitlerini, veya dindar insanın doğa ve aletler dünyasıyla ilişkilerini, yahut insan yaşamının kendisinin kutsanmasını, sayesinde insanın yaşamsal işlevlerinin (yiyecek, cinsellik, iş ve benzeri) yürütülebilmesini sağlayan kutsallığı betimlemeye başladığımızda açık seçik ortaya çıkacaktır. Kent ya da evin, doğanın, aletlerin ya da işin, modern ve dindar olmayan insan için ne anlama geldiğini düşünmek, böyle bir adamı, herhangi bir arkaik topluma mensup birinden, ya da hatta Hıristiyan Avrupalı bir köylüden ayırt eden her şeyi olanca açıklığıyla gösterecektir. Modern bilinç açısından, fizyolojik bir edim –yemek, cinsellik ve benzeri– yalnızca organik bir görüngüdür. ... Ama ilkel için, böyle bir edim hiçbir zaman sırf fizyolojik değildir; bu edim, bir vaftiz, yani kutsal olanla bir birleşme anlamına gelir, ya da buna dönüşebilir.
>
> Okuyucu, çok geçmeden, *kutsal* ile *din dışının*, dünyada oluşun iki tarzı, tarih boyunca insanlığın benimsediği iki varoluşsal durum olduğunu anlayacaktır. Bu dünyada oluş tarzları yalnız dinler tarihinin ya da sosyolojinin ilgi alanına girmez; yalnız tarihsel, sosyolojik ya da etnolojik

araştırmanın nesnesi değildir. Son tahlilde, *kutsal* ve *din dışı* varoluş tarzları, insanlığın kozmosta fethettiği farklı konumlara dayanır; bundan dolayı, hem felsefecinin hem de insan varoluşunun muhtemel boyutlarını keşfetmek isteyen herkesin ilgi alanına girerler. (s. 14-15)

Eliade, her türlü sözel insanı, kutsallıktan uzaklaşmış ya da okuryazar insana tercih eder; "bir Hıristiyan Avrupa köylüsü" bile, Romantiklerin iki yüzyılı aşkın bir zaman önce ısrarla belirttikleri gibi, dindar insanın eski işitsel tınısını ve aurasını taşımaya devam etmektedir. Bir kültür okuryazar olmadığı sürece, Eliade için bu kültürün vazgeçilmez kutsal içerikleri vardır (s. 17):

Sözgelimi, tarımın keşfi olmasaydı, Yeryüzü Ana, insani ve tarımsal verimlilik, kadının kutsallığı, vb. sembolizm ve kültlerinin gelişip karmaşık bir din sistemi oluşturamayacağı açıktır; bunun kadar açık bir başka olgu da, avcılığa dayanan bir tarım öncesi toplumunun, Yeryüzü Ana'nın kutsallığını aynı şekilde ya da aynı yoğunlukta hissedemeyecek olmasıdır. Bunun nedeni, ekonomideki, kültürdeki ve toplumsal örgütlenmedeki farklılıklarla –kısacası tarihle– açıklanan din deneyiminde farklılıklar bulunmasıdır. Bununla birlikte, göçebe avcılar ile yerleşik tarımcıların davranışları arasında, farklılıktan çok, bize sınırsız derecede daha önemli görünen benzerlikler vardır; *her ikisi de kutsallaştırılmış bir kozmos içinde yaşar*, her ikisi de hayvan dünyasında ve bitki dünyasında eşit ölçüde tezahür eden bir kozmik kutsallığı paylaşır. Onların varoluşsal durumlarını, yalnızca modern toplumlarda *kutsallıktan uzaklaştırılmış kozmosta yaşayan* insanınkiyle karşılaştırmamız yeterlidir; o zaman modern insanı onlardan ayıran bütün özelliklerin hemen farkına varırız.

Yerleşik ya da uzmanlaşmış insanın, göçebe insanın tersine, insan deneyiminin görsel tarzının keşfine giden yolda olduğunu görmüştük. Fakat *homo sedens* optik koşullanmanın okuryazarlıkta bulunana benzer daha etkili çeşitlerinden kaçındığı sürece, göçebe ile yerleşik insan arasındakiler gibi kutsal yaşamın önemsiz gölgeleri Eliade'yi rahatsız etmez. Eliade'nin sözel insanı "dindar" diye adlandırmayı tercih etmesi, kuşkusuz, sarışınları hayvani olarak adlandırmak kadar hayal ürünü ve

keyfidir. Ama, "dindar"ın Eliade açısından, daha baştan itibaren ısrarla söylediği gibi irrasyonel olduğunu anlayanlara göre, kesinlikle kafa karıştırıcı değildir bu durum. Eliade, "rasyonel"in açıkça çizgisel, dizisel, görsel olduğu varsayımına gönülsüzce razı olan okuryazarlık kurbanlarının oluşturduğu çok büyük bir topluluğa dahildir. Yani Eliade o dönemde yeni olan başat görsel tarza başkaldıran bir on sekizinci yüzyıl zihni gibi görünmeyi tercih eder. Blake ve daha pek çokları da böyleydi. Blake bugün yaşasaydı ateşli bir Blake-karşıtı olurdu, çünkü onun soyut görsele karşı tepkisi, bugün artık duyarlılığın denetim altına alınmış yolunda ilerleyen kalabalık taburların başlıca klişesine ve şakşakçılığına dönüşmüş durumdadır.

"Dindar insan için, uzay türdeş değildir; o bu uzayın içinde kesintiler, kopukluklar yaşar." (s. 20) Aynı şekilde zamanda da. Tıpkı okuryazar olmayan insan açısından olduğu gibi, modern fizikçi açısından da ne uzay ne de zaman türdeştir. Bunun aksine, antik dönemde icat edilen geometrik uzay, çeşitli, benzersiz, çoğul, kutsal olmak şöyle dursun, "herhangi bir yönde kesilebilir ve sınırlanabilir; ama içkin yapısı yüzünden bu uzayda hiçbir nitel farklılık ve dolayısıyla hiçbir yönlenim bulunmaz." (s. 22) Bundan sonraki ifade, insan duyarlılığının biçimlenişinde optik ve işitsel tarzların göreli etkileşimine bütünüyle uygulanabilir niteliktedir:

> Hemen eklemek gerekir ki, böyle bir din dışı varoluş, asla saf durumda bulunmaz. Dünyayı ne dereceye kadar kutsallıktan uzaklaştırmış olursa olsun, seçimini din dışı bir yaşam yönünde yapmış olan insan, asla dindar davranışı bütünüyle bir tarafa bırakmayı başaramaz. Bu, sonraki sayfalarda daha da açık hale gelecektir; kutsallıktan en çok uzaklaştırılmış varoluşun bile, dünyanın dindarca bir değerlendirilişinin izlerini hâlâ koruduğu ortaya çıkacaktır. (s. 23)

Yirminci yüzyılın yöntemi, deneysel araştırma için tek değil birçok model –ertelenmiş yargı tekniği– kullanmaktır.

❀ William Ivins Jr, *Prints and Visiual Communication*'da ["Basılı Yapıtlar ve Görsel İletişim", s. 63), okuryazarlık öncesi hiçbir insanın hayal bile edemeyeceği, saf nominalist bir konuma doğru ilerlemenin, yazılı söz dünyasında ne kadar doğal olduğunun altını çizer:

... Platon'un ideaları ile Aristoteles'in biçimleri, özleri ve tanımları, gerçekliğin bu şekilde nesneden, bütünüyle tekrarlanabilir ve dolayısıyla görünüşte sürekli bir sözel formüle aktarılmasının örnekleridir. Bir öz, aslında, nesnenin bir parçası değil, tanımlamasının bir parçasıdır. Ben ayrıca, töz ve ona yüklenebilecek nitelikler anlayışının, tam olarak tekrarlanabilir sözel betimleme ve tanımlamalara bu işlemsel bağımlılıktan türetilebileceğine inanıyorum – çünkü sözcüklerin kullanılması gereken son derece çizgisel düzen, hiçbir niteliğin nesne dediğimiz nitelikler demetinden hem o niteliği hem de diğer bütün nitelikleri değiştirmeden çıkarılamayacağı derecede fiilen iç içe geçmiş, birbirine bağlı ve eşzamanlı niteliklerin sözdizimsel bir zaman düzeni çözümlemesi ile sonuçlanır. Ne de olsa, bir nitelik, öteki niteliklerden oluşan bir grubun niteliğidir, ve bu gruptan herhangi bir niteliği değiştirirseniz, bunların hepsi kaçınılmaz olarak değişecektir. Verbalist bir çözümlemenin bakış açısından durum ne olursa olsun, bir sanat müzesinde kullanılması zorunlu olan türden görsel bilinç açısından bakıldığında, nesne, hiçbir edimsellik taşımayan, yalnızca kavramsal varoluşa sahip bir soyutlamalar topluluğuna dönüşmeksizin ayrı niteliklere parçalanamayacak bir birliktir. Gülünç bir şekilde, sözcükler ve zorunlu çizgisel sözdizimsel düzenleri, nesneleri betimlememizi engeller ve kuramsal içeriklerin yoksul ve yetersiz listelerini, sıradan yemek tariflerinin çok daha somut bir şekilde örneklediği tarzda kullanmaya zorlar bizi.

Herhangi bir fonetik alfabe kültürü, bir şeyi bir diğerinin altına ya da içine koyma alışkanlığına kolayca düşebilir; çün-

kü bilinç eşiğinin altından, yazılı kodun, okuyucu için konuşma olan "içerik"in deneyimini taşıdığına ilişkin aralıksız bir baskı gelir. Oysa okuryazar olmayan kültürlerde bilinç eşiğinin altı diye bir şey yoktur. Mitleri kavramanın bize güç gelmesinin nedeni de budur; mitler, okuryazar kültürlerin yaptığı gibi, yaşantının hiçbir yönünü dışarıda bırakmazlar. Anlamın bütün düzeyleri eşzamanlıdır. Dolayısıyla, yerliler, kendilerine düşünce ve rüyalarının sembolizmine ilişkin Freud'cu sorular sorulduğunda, bütün anlamların sözlü ifadenin zaten içinde bulunduğunda ısrar ederler. Jung ve Freud'un çalışmaları, okuryazar olmayan bilincin okuryazarlık terimlerine zahmetli bir çevirisidir ve her çeviri gibi çarpıtmalar ve atlamalar yapar. Çevirinin temel avantajı, Ezra Pound'un anlatmak ve göstermek için bütün yaşamını harcadığı gibi, yaratıcı çabayı beslemesidir. Ve kendisini işitsel gibi radikal bir tarzdan, görsel gibi bir başka tarza aktarmaya çalışan kültür, tıpkı klasik Yunanistan ya da Rönesans gibi, yaratıcı bir heyecan içinde olmalıdır. Ama bizim çağımız, böylesi bir heyecanın, tam da böyle bir "çeviri" yüzünden daha da muazzam bir örneğidir.

Çağımız kendisini, eşzamanlılığın elektronik baskısı yüzünden sözel ve işitsel tarzlara geri aktardıkça, geçmiş pek çok yüzyıl tarafından görsel eğretileme ve modellerin eleştirisiz kabul edildiğinin gittikçe daha keskin bir şekilde bilincine varıyoruz. Şimdi Oxford'da Gilbert Ryle tarafından yürütülen dilsel çözümleme, felsefede görsel modellerin aralıksız bir eleştirisidir:

> Algılama konusunda şu ya da bu biçimde birçok spekülasyona egemen olan bir modeli terk etmekle işe başlamamız gerekiyor. "Kişi kendi duyumlarının ötesine geçip dışsal gerçeklikleri nasıl algılayabilir?" şeklindeki çok sevilen ama sahte soru, durum sanki böyleymiş gibi sık sık sorulur. Penceresiz bir hücreye hapsedilmiş, doğduğundan beri tam bir tecrit içinde yaşamış bir mahkûm vardır. Dış dünyadan ona gelen şeyler, hücresinin duvarlarına düşen ışık titreşimleri ve taşların ötesinden işitilen tıkırtılardan ibarettir; gene de, bu gözlenen ışık titreşimleri ve tıkırtılardan, gözlenmemiş futbol maçları, çiçek bahçeleri ve güneş tutulmalarının farkına varır ya da farkına varmış gibi görünür. Öyleyse bu işaretle-

rin düzenlendiği şifreleri nasıl öğrenir, ya da hatta şifre diye bir şeylerin bulunduğunu nasıl anlar? Bir şekilde deşifre ettiği mesajların sözcük dağarcıkları, titreşmelerin ya da tıkırtıların değil de, futbolun ve astronominin sözcük dağarcıkları olduğuna göre, bu mesajları yorumlamayı nasıl başaracaktır?

Bu model, kuşkusuz, genel kusurları hakkında başka hiçbir şey söylemeyi gerektirmeyen, makinedeki hayalet olarak zihnin tanıdık resmidir. Ama bazı özgül kusurlara dikkat edilmesi gerekiyor. Bu çeşit modelin kullanımı, bu mahkûmun titreşimleri görüp tıkırtıları işitebilmesi ama ne yazık ki futbol maçlarını görüp işitememesi gibi, görsel ve öteki duyumlarımızı gözlemleyebileceğimizin ama ne yazık ki ardıç kuşlarını gözlemleyemeyeceğimizin açık ya da üstü örtülü kabulünü gerektirir.[18]

Grek ile Latin ya da İngiliz ile Fransız gibi, bir başat bilinç biçiminden diğerine geçerken, kültürel model ve eğilimlerin bütünüyle bilincine varırız. Dolayısıyla, yaşantıyı bu türlü ambalajlara bölmeye yönelik hiçbir görsel baskı yaşamadıkları için, Doğu dünyasının "töz" ya da "tözel biçim" gibi bir kavramının olmamasına şaşırmayız artık. Matbaa dünyasındaki eğitiminin William Ivins'e, tipografinin anlamını daha önce hiç kimsenin yapmadığı gibi aktarma olanağı sağladığını da görmüştük. Ivins, *Prints and Visual Communication* adlı kitabında (s. 54), genel bir ilke ortaya koyar:

Dolayısıyla, şeyler hakkında düşünmek için verilerimizi, tek ve aynı duyu kanalından bize gelen verilerle ne kadar kısıtlayabilirsek, alanı çok daha kısıtlı olsa bile, muhakememiz o kadar doğru olmaya yaklaşacaktır. Modern bilimsel uygulamamızda en ilginç şeylerden biri, bilimcilerin temel verilerinin büyük bölümünü tek ve aynı duyusal bilinç kanalı aracılığıyla edinmesini sağlayan yöntemlerin bulunması ve mükemmelleştirilmesi oluşmuştur. Sözgelimi, fizikte, bilimcilerin en mutlu oldukları zaman, verilerini görme yoluyla okunabilen bir ibre ya da bir başka aletin yardımıyla elde edebildikleri zamandır. Nitekim ısı, ağırlık, uzunluk, ve gündelik yaşamda görme dışındaki duyularla yakalanabilen daha pek çok şey, bilim için, mekanik göstergelerin konumlarının görsel bilinci sorununa dönüşmüş durumdadır.

18 Ryle, *The Concept of Mind*, s. 223-224.

Bu, eğer dünyamızın bütün yönlerini yalnızca *tek* bir duyunun diline aktarmanın tutarlı bir aracını yapmayı başarabilirsek, tutarlı ve kararlı olduğu için bilimsel olan bir çarpıtma elde etmiş olacağımızı ima etmez mi? Blake, "tek bir vizyondan ve Newton'un uykusundan" kurtulmaya çalışırken, on sekizinci yüzyılda fiilen olup bitenin bu olduğunu düşünmüştü. Çünkü tek duyunun egemenliği, hipnozun formülüdür. Ve bir kültür, duyulardan herhangi birinin uykusunda hapsolunabilir. Herhangi bir başka duyunun meydan okuması, uyuyanı uyandırır.

Okuryazarlık tarihinin ancak küçük bir bölümü tipografiktir.

❀ Buraya kadar, büyük ölçüde yazılı sözün, okuryazarlık öncesi insanın "kutsal" işitsel-dokunsal uzayını, uygar, okuryazar veya "din dışı" insanın görsel uzayına aktarışıyla ilgilendik. Bu aktarım ya da başkalaşım kendini gösterdiği anda, çok geçmeden, ister elyazması ister tipografik olsun, kitapların dünyasının kapısından içeri adım atmış oluyoruz. İlgimizin geri kalanı bundan böyle, yazılı ve basılı kitaplar ile bunların öğrenim ve toplum açısından sonuçları olacak. İÖ beşinci yüzyıldan İS on beşinci yüzyıla değin, kitap, yazıcının bir ürünüydü. Batı dünyasında kitabın tarihinin ancak üçte biri tipografik olmuştur. Bu nedenle, G. S. Brett'in *Psychology Ancient and Modern*'de ["Eski ve Modern Psikoloji"] söylediğini (s. 36-7) tekrarlamak yersiz olmayacaktır:

Bilginin temel olarak kitaptan öğrenildiği düşüncesi, on altıncı yüzyılın oldukça fantastik hümanizminin edebi karakterinin sağladığı fazladan vurguyla, Ortaçağ'da kâtip ile sıradan insan arasında yapılan ayrımdan kaynaklanan çok modern bir görüş gibi görünmektedir. Bilgi konusundaki ilk ve doğal fikir ise, "kurnazlık" ya da zekâ güçlerine sahip olma fikridir. Odysseus, orijinal düşünür tipidir: Kyklop'lara galip gelen

ve madde karşısında zihnin önemli bir zaferini kazanan, birçok fikri olan bir adam. Dolayısıyla bilgi, yaşamın güçlüklerinin üstesinden gelebilme ve bu dünyada başarılı olabilme kapasitesidir.

Brett burada, kitabın bütün toplumlara getirdiği doğal ikiliğin yanı sıra, o toplumun bireyinin içindeki bölünmeyi de açıkça ortaya koyar. James Joyce'un yapıtı, bu sorunlarda karmaşık bir durugörü sergiler. *Ulysses*'in birçok düşünceye ve birçok araca sahip bir adam olan Leopold Bloom'u, serbest çalışan bir reklam satıcısıdır. Joyce, bir yandan resimsel olanla sözel olanın modern sınırı arasındaki, öte yandan eski kutsallık kültürü ile yeni din dışı ya da okuryazar duyarlılığı arasında duran Homeros dünyası arasındaki koşutlukları görmüştür. Bloom, yani kabilesellikten henüz kopmuş Yahudi, kabilesellikten çok az uzaklaşmış İrlandalı dünyasında, modern Dublin'de sunulur. Böylesi bir sınır, reklamın modern dünyasıdır, bu bakımdan Bloom'un geçiş kültürüne son derece uygundur. *Ulysses*'in on yedinci yani Ithaca bölümünde şunları okuruz: "Âdeti veçhile en son neleri düşündü? Yoldan geçenlerin durmalarına ve hayretle seyretmelerine neden olacak, tüm süslemelerden arınmış, arızî bir nazar atfedildiğinde en yalın ve en etkin haline indirgenmiş ve çağdaş yaşamın süratiyle uyum içinde, yeni bir afiş türüyle olağandışı bir reklamı."*

Books at the Wake'te ["Dümensuyundaki Kitaplar"], James S. Atherton şuna işaret eder (s. 67-68):

Finnegans Wake, başka şeyler yanında, yazının bir tarihidir. "Bir kemik, bir çakıl, bir koç derisi ..."** üzerine yazmaya başladık, "... bunları homurdayan potada pişmeye bıraktık: ve kromanyon beratıyla Gutenmorg, tram yağları ve büyük başlık, hepsi birden kırmızıya boyanmış halde söz cenderesinden dışarı fırlamış olmalıdır"*** (20.5) "Homurdayan pota", Simyaya bir göndermedir, ama yazmayla bağlantılı başka bir anlamı daha vardır, çünkü daha sonra bu sözcük, yine iletişim sistemlerinin gelişmesiyle ilgili bir bağlam içinde ortaya çıkar. Paragraf şöyledir:

* *Ulysses*, çev. Nevzat Erkmen, YKY, 5. Baskı, 1999, s. 774-775 (ed. n.)
** Çeviren: Doğan Şahiner.
*** Çeviren: Doğan Şahiner.

"Peder Hogam'dan Homurdayan Masonlara kadar, sağilsiz halpabesinin bütün havai işaretleri, ..."* (223.3). "Sağilsiz halpabesi," sağır ve dilsiz alfabesinin havaya çizilen işaretlerini –ya da havai işaretleri– sıradan alfabenin iniş çıkışlarıyla ve İrlanda Ogham yazısının daha belirli iniş çıkışlarıyla birleştirir. Bunun ardından gelen Mason'un, çelik kalem uçlarını icat eden adam olması gerekir. Ama "homurdayan" için iddia edebileceğim tek şey, onlar da kuşkusuz havaya işaretler yapsa da bu bağlama uymayan, Farmasonların homurdanmasıdır.

"Kromanyon beratıyla Gutenmorg", yazmanın, mitolojik bir açıklamayla, mağara adamının ya da kutsallık insanının eşzamanlı rezonansın işitsel dünyasından gün ışığının din dışı dünyasına çıkışı olduğu şeklinde yorumlanır. Masonlara yapılan gönderme, kendisi bir konuşma tipi olarak, duvarcının dünyasına yöneliktir. *Wake*'in ikinci sayfasında, Joyce, deyim yerindeyse, insan konuşma ve iletişiminin bütün tema ve tarzlarının bir mozaiğini, bir Akhilleus kalkanını sunar: "Stuttering Hand'den Bygmeister Finnegan, özgür insanın sözcüsü, Joshua'nın yargıçları bize sayıları vermeden önce, sınırları belirsiz en geniş yolda, malikânelere göre çok geride olan kulübesinde yaşıyordu ..."** Joyce, *Wake*'te, insan kültür ve teknolojisinin bütün evreleri boyunca temel jestleri ve duruşları açısından insan zihninin bütün tarihinin, kendi Altamira mağara resimlerini yapmaktadır. Kitabının adının da işaret ettiği gibi, insanın ilerlemesinin suda bıraktığı izin, kutsallık insanının ya da işitsel insanın gecesinde tekrar gözden kaybolabileceğini görmüştür. Kabilesel kurumların Finn döngüsü, elektrik çağında geri dönebilir, ama eğer dönecek olursa, varsın sudaki iz veya uyanış ya da her ikisi birden olsun. Joyce, bizim bir trans ya da düş içindeymişçesine, her bir kültürel döngüde hapis kalışımızda hiçbir olumlu yön göremiyordu. Bütünüyle bilinçli iken bütün kültür tarzlarında aynı anda yaşamanın aracını keşfetmişti. Bu tür özbilinç ve kültürel taraflılığın düzeltilmesi için sözünü ettiği bu araç, "collideorscope"tur. Bu terim, duyularımızı genişleten ve kültürel çarpışmanın toplumsal kaleydoskopunda duyularımızın

* Çeviren: Doğan Şahiner.
** Çeviren: Doğan Şahiner.

oranlarını değiştiren insan teknolojisinin bütün unsurlarından oluşan kolloidal karışımın etkileşimine işaret eder: "deor", vahşi, sözel ya da kutsal; "scope" ise görsel veya din dışı ve uygardır.

Kültürler şimdiye kadar toplumlar için mekanik bir kader, kendi teknolojilerinin otomatik bir içselleştirilmesi olagelmiştir.

❀ Şimdiye kadar halkların çoğu kültürünü, iklim ya da anadili gibi bir kader olarak kabul etmiştir; oysa birçok kültürün kesin tarzına ilişkin empatik bilincimizin kendisi, bu hapishanelerden bir kurtuluştur. Bundan dolayı, Joyce'un başlığı aynı zamanda bir manifestodur. Son derece yetkin bir araştırma olan *Man: His First Million Years*'da ["İnsan: İlk Milyon Yılı"] Ashley Montagu, okuryazar olmamanın bazı yönleri hakkında (s. 193-194), bu temalarla bağlantılı bir yorum getirir:

> Okuryazar olmayan insan, düşünce ağını bütün dünyaya yayar. Mitoloji ile din yakından bağlantılı olabilir, ama biri insanın gündelik yaşamından doğup gelişirken, diğeri onun doğaüstüne ilgisinden doğup gelişir. Ve böylece, laik, dinsel, mitolojik, büyüsel ve deneysel unsurları birleştirecek dünya görüşüyle, hepsi birbirine sarmalanarak bir bütün oluşturur.
>
> Okuryazar olmayan halkların çoğu, aşırı derecede gerçekçidir. Dünyayı denetim altına almaya kararlıdırlar ve uygulamalarının birçoğu, gerçekliğin kendi bahisleri doğrultusunda hareket etmesini garanti altına almak için tasarlanmıştır. Ruhların kendi yanında olduğu inancı içindeki insan, bundan sonra, çıkacağı bir seferin başarısı için bütün gerekli hazırlıkları yapabilir. Gerçekliği, önceden saptanmış bir şekilde yönlendirmek yoluyla kişinin buyruklarına uymaya zorlamak, okuryazar olmayan için, gerçekliğin bir parçasıdır.

Okuryazar olmayan halkların, dünyanın okuryazar halklarının yaptığından çok daha sıkı bir şekilde, kendilerini içinde yaşadıkları dünyayla özdeşleştirdiğini anlamak gerekiyor. İnsanlar ne kadar "okuryazar" olurlarsa, yaşadıkları dünyadan kendilerini o kadar çok koparırlar.

Olup bitenler, okuryazarlık öncesi insan için gerçekliğin *kendisidir.* Diğer hayvanların doğumunda ya da bitkilerin ihasadında bir artış olması için yapılan törenlerin ardından böyle artışlar meydana gelirse, o zaman törenler yalnız onlarla bağlantılı olmakla kalmaz, onların bir parçasıdır; çünkü törenler olmaksızın, hayvan ya da bitkilerdeki artış ortaya çıkmayacaktı – böyle düşünür okuryazarlık öncesi insan. Bu, okuryazarlık öncesi insanın mantıksız bir zihinle nitelendiği anlamına gelmez; zihni tamamen mantıklıdır ve onu gerçekten de çok iyi kullanır. Kendisini ansızın Orta Avustralya çölünde buluveren eğitimli bir beyaz adam, uzun süre hayatta kalmayı başaramayacaktır. Oysa, Avustralya yerlileri bunu çok iyi becerir. Bütün toprakların yerlileri, yüksek düzeyde bir zekâya sahip olduklarına hiçbir kuşu bırakmayacak şekilde, çevrelerine mükemmel bir uyum gösterirler. Okuryazarlık öncesi insanla ilgili güçlük, onun mantıklı olmaması değil, mantığa çok sık ve çoğu zaman yetersiz öncüller temelinde başvurmasıdır. Genel olarak, bir arada olan olayların nedensel olarak bağlantılı olduğunu kabul eder. Fakat bu, uygar insanların çoğunluğunun çoğu kez işlediği, ve eğitimli bilimciler arasında bile rastlandığı bilinen bir hatadır! Okuryazarlık öncesi insanlar, nedensellik olarak bağlılık kuralına çok katı bir biçimde tutunma eğilimindedirler, ama bu çoğu kez işe yarar, ve pragmatik kurala göre, işe yarayan şey doğru olarak kabul edilmelidir.

Okuryazarlık öncesi insanların son derece safdil, batıl inançların ve korkunun güdümündeki, bağımsız ve özgün düşünce açısından hiçbir kapasite ya da olanağı bulunmayan yaratıklar olduğu fikrinden daha gerçeğe uzak bir şey olamaz. Okuryazarlık öncesi insan, sağduyulu olmanın yanı sıra, genellikle yaşamın katı gerçekliklerini kabullenmesine dayanan geniş bir pratik anlayış sergiler...

Montagu'nun, okuryazarlık dışı insanın muazzam pratikliğiyle ilgili olarak burada açıkladıkları, Joyce'un Bloom'unu ya da Odysseus'u, o becerikli adamı mükemmelen açıklar. Bir okuryazarlık kültürünün Skylla kayalığı ile okuryazarlık sonrası teknolojinin Kharybdis girdabı arasına sıkışıp kalmış bir insan için, kendisini bir reklam afişinin panosu yapmaktan daha pra-

tik ne olabilirdi? O, tıpkı Poe'nun *Maelstrom*'undaki, girdabın hareketini inceleyerek ölümden kurtulan denizci gibi hareket etmektedir. Bizim yapmamız gereken de, yeni elektronik çağında, eski kültürlerin bedenindeki yeni burgacın eylemini araştırmak olamaz mı?

Birörneklik ve yinelenebilirlik tekniklerini Romalılar ve Ortaçağ başlattı.

❀ William Ivins'in *Prints and Visual Communication* adlı yapıtı, kitapların insan bilgi ve toplumunun biçimlenmesindeki rolünü anlamak isteyen her araştırmacı için temel bir kaynaktır. Ivins'in, kitabın merkezi yazınsal yönünden bir parça kenarda durduğu gerçeği, ona edebiyatçılara karşı bir avantaj sağlamış gibi görünüyor. Edebiyat ve felsefe araştırmacısı, kitabın "içeriği" ile ilgilenmeye ve biçimini ihmal etmeye eğilimlidir. Bu ihmal, görsel kodda daima bir "içeriğin", yani okuyan kişi tarafından yeniden yaratılan bir konuşmanın bulunduğu fonetik okuryazarlığa özgüdür. Hiçbir Çinli yazıcı ya da okuyucu, yazının biçimini ihmal etmek gibi bir hataya düşmez, çünkü onun yazılı karakteri, konuşma ile görsel kodu bizim yaptığımız gibi ayırmaz. Ama fonetik bir okuryazarlık dünyasında, biçimle içeriği ayırmaya yönelik bu zorlama evrenseldir ve bilgini olduğu kadar okuryazar olmayan insanları da etkiler. Nitekim Bell Telefon Laboratuvarları araştırmaya milyonlar harcar, ama telefon denen özgül biçimin ve onun konuşma ve kişisel ilişkilere ne yapmakta olduğunun farkına bile varmaz. Basılı malzeme alanında bir uzman olarak, Ivins, bu malzemenin içinde bulunduğu basılı kitaptan farkının bilincine varmıştır. Bu ise onun basılı ve elyazması kitaplar arasındaki büyük farkı anlamasını sağlamıştır. Başlangıçta (s. 2-3), fonetik yazılı karakterlerin ayrılmaz parçası haline gelen yinelenebilirlik boyutuna dikkat çeker; bunun nedeni, Gutenberg öncesinde, tahta

kalıplarla blok resim basımında da bulunan aynı yinelenebilirlik boyutlarının altını çizmektir:

Her Avrupa uygarlığı tarihi, on beşinci yüzyıl ortasında hareketli matbaa harflerinden sözcükler basmanın yollarının icadına büyük önem vermekle beraber, bu tarihlerde, resim ve şekil basma yöntemlerinde biraz daha erken yapılan keşfi gözardı etmek âdet olmuştur. Bir metin içerdiği sürece, bir kitap, tastamam yinelenebilir bir sırayla düzenlenmiş sözcük sembollerinin, tastamam yinelenebilir bir mahfazasıdır. İnsanlar, bu tür mahfazaları en azından beş bin yıldan beri kullanmaktadırlar. Bu yüzden, kitapların basımının, çok eski ve bildik şeyleri daha ucuza yapma yönteminden başka bir şey olmadığı ileri sürülebilir. Kalıp baskıcılığın, bir süre için, prova okumalarının sayısını önemli ölçüde azaltmanın ötesinde pek fazla işe yaramadığını söylemek bile mümkündür. 1501'den önce, çağımızın ikinci yüzyılında Genç Plinius'un sözünü ettiği bin nüshalık bir elyazmasından daha çok sayıda pek az kitap basılmıştır. Gelgelelim, resimlerin basımı, hareketli kalıplardan sözcüklerin basımının tersine, bütünüyle yeni bir şeyi ortaya çıkarmıştır – ilk kez olarak, baskı yüzeyinin kullanım ömrü boyunca tam tamına yinelenebilir bir türden resimsel ifadeler basmayı mümkün kılmıştır. Resimsel ifadelerin bu tastamam yinelenişinin, her türden bilgi ve düşünce, bilim ve teknoloji üstünde sınırsız etkileri olmuştur. Yazının icadından bu yana, tam anlamıyla yinelenebilir resimsel ifadeden daha önemli hiçbir icat yapılmadığını söylemek bile abartma sayılmaz.

Tam olarak yinelenebilirliğin, tipografide içkin olan fazlasıyla belirgin karakteri, okuryazar insanda hedefini tutturamaz. Okuryazar insan, bu sırf teknolojik özelliğe pek az önem verir ve sanki yazarı dinliyormuşçasına, "içerik"te yoğunlaşır. Kendi içlerinde karmaşık ifadeler olan biçimsel yapıların bilincinde bir sanatçı olarak Ivins, matbaa ve tipografi gibi elyazmasına da ender görülen bir dikkatle yaklaşır. Teknolojik biçimlerin, sanatları olduğu kadar bilimleri de nasıl biçimlendirebileceğini görmüştür (s. 3):

Büyük büyükbabalarımız için, ve ta Rönesans'a kadar, onların babaları için, baskı, ne fazla ne eksik, tam olarak yinelenebilir resimsel ifadelerden ibarettir... Yüz yıl öncesine değin eski tekniklerle yapılan baskı, şim-

di bizim yarım tonlarımızın, fotoğraflarımızın ve ozalitlerimizin, çeşitli renk işlemlerimizin, ve politik karikatürlerimizin ve resimsel reklamlarımızın yerine getirdiği bütün işlevleri tek başına yerine getiriyordu. Baskıyı, herhangi bir işlem ya da estetik değer kısıtlamasından çok işlevsel bakış açısından tanımlarsak, baskı olmaksızın modern bilim, teknoloji, arkeoloji ya da etnolojilerimizden –tüm bunlar eninde sonunda tam olarak yinelenebilir görsel ya da resimsel ifadelerin ortaya koyduğu bilgiye dayandıklarına göre– pek azına sahip olabilirdik.

Bu, baskıların, yalnızca önemsiz sanat yapıtları olmanın çok ötesinde, modern yaşam ve düşüncenin en önemli ve güçlü araçları olduğu anlamına geliyor. Kuşkusuz, modern baskı koleksiyonu anlayışlarının ve tanımlarının züppeliğinden uzaklaşıp bunları tam olarak tekrarlanabilir resimsel ifade ya da iletişim olarak düşünmeye başlamadıkça, nadir oluşa bağlı rastlantıya ya da şimdiki durumda estetik değer olarak kabul edebileceğimiz şeye saygı göstermeden, baskıların gerçek rolünü fark etmeyi umut edemeyiz. Onlara genel düşüncelerin ve özgül işlevlerin bakış açısından bakmamız, ve özellikle tekniklerinin, bilgi aktarıcıları olarak onlara ve bu bilginin alıcıları olarak da bize dayattığı sınırlamalar hakkında düşünmemiz gerekiyor.

Tam olarak yinelenebilirlik teknolojisi, Romalıların Grek görsel çözümlemesine getirdiği bir vurguydu. Çoğulcu düzenlemenin sözel değerlerine kayıtsızlığıyla bu kesintisiz, birörnek çizgi üzerindeki vurgu, Ivins'e göre (s. 4-5), fiilen Karanlık Çağa ve Karanlık Çağ tarafından aktarıldı:

Çok yakın zamanlara değin, tarihçiler aynı zamanda edebiyatçı ve filologdu. Geçmişin araştırmacıları olarak, aramadıkları bir şeyi çok ender olarak bulmuşlardır. Greklerin söyledikleri konusunda öyle büyük bir hayranlıkla doluydular ki, Greklerin yapmadıkları ya da bilmedikleri şeylere pek az dikkat ettiler. Karanlık Çağ'ın söylemedikleri konusunda öyle dehşetle doluydular ki, söylediklerine ve bildiklerine pek az dikkat ettiler. Ekonomi ve teknoloji gibi alt konuların farkında olan kişilerin yaptığı ekonomik araştırmalar, bu konulardaki fikirlerimizi hızla değiştiriyor. Geleneksel adını kullanacak olursak, Karanlık Çağ'da, edebiyat, sanat, felsefe ve kuramsal bilimin inceliklerinin peşinde koşmak için çok az boş zaman vardı, ama buna rağmen birçok insan, kusursuz işleyen mu-

hakemelerini, toplumsal, tarımsal ve mekanik sorunlara yönelttiler. Dahası, akademik açıdan önemsiz kabul edilen bütün bu çağ boyunca, mekanik beceride düşüş olması şöyle dursun, Karanlık Çağ'a ve ardından Ortaçağ'a, birçok önemli yönden Batı İmparatorluğu'nun Greklerinin ya da Romalılarının bildiği her şeyi çok geride bırakan bir teknoloji ve dolayısıyla bir mantık kazandıran kesintisiz bir keşif ve icatlar dizisi vardı.

Ivins'in teması, "Karanlık Çağ ve Ortaçağ'ın, içinde bulundukları yoksul ve muhtaç durum içinde, Yankee becerisinin ilk hasadını yapmış" olmasıdır. Ivins, "bir teknikler ve teknolojiler kültürü" olarak Karanlık Çağ ve Ortaçağ'a yaptığı bu vurguda biraz ileri gitmiş olabilir, ama bu, skolastisizmi anlaşılır kılan ve modern dünyanın yeni uzaylarına doğru bir "havalanma" anını oluşturan büyük Ortaçağ icadı tipografiye bizi hazırlayan bir yaklaşımdır.[19]

Modern sözcüğü, patristik hümanistlerin, yeni mantık ve fiziği geliştiren Ortaçağ akademisyenlerine karşı kullandıkları aşağılayıcı bir terimdi.

❀ Ivins'ten sonra, onun Ortaçağ bilimi üstüne görüşlerini doğrulayan pek çok kitap çıktı. Marshall Clagett'in *The Science of Mechanics in the Middle Ages* ["Ortaçağ'da Mekanik Bilimi"] adlı kitabı, fonetik okuryazarlığın bir sonucu olarak Grek dünyasında ortaya çıktığını gördüğümüz görsel vurgunun sürekli gelişimini gösteren birkaç temayı ele alacağım örneği oluşturacaktır. Nitekim: "İlk iki bölümde sunduğum malzemeden açıkça anlaşılacağı gibi, Ortaçağ statiği, Ortaçağ mekaniğinin öteki yönleri gibi, büyük ölçüde Grek mekanikçilerinin mekanik kavramlarına ve bu kavramların çözümlenmesine dayanır: *Mekhanika*'nın

19 Ivins, Lynn White'ın "Technology and Invention in the Middle Ages" makalesini zikreder; *Speculum*, c. XV, Nisan 1940, s. 141-159.

Aristoteles'çi yazarı, Arkhimedes, Hero ve diğerlerine." (s. xxiii)

Aynı şekilde "Ortaçağ kinematiği, güç ve hareketle ilgili Aristoteles'çi ifadeler üstüne skolastik tartışmaların ayrılmaz bir parçasıydı ... Özellikle önem taşıyan, anlık hız kavramının ve sonuç olarak ivme türlerinin bir çözümlemesinin ortaya konması oldu." (s. xxv)

Matbaadan yüz yılı aşkın bir zaman önce, Oxford Merton College'daki bilimciler, "hızlanma zamanının orta anında tekbiçimli hızlanan cismin sahip olduğu hızda tekbiçimli olan bir hareket ve tekbiçimli bir hızlanma" teoremini geliştirdiler. Tekbiçimli, yinelenebilir ve hareketli kalıpların icadıyla, Ortaçağ'ın bu ölçülebilir nicelikler dünyasına daha da fazla gireriz. Clagett'in yaptığı, Grek görsel çözümlemesi ile Ortaçağ bilimi arasındaki süreklilik çizgilerini saptamak ve skolastik zihniyetin Grek kavramlarını ne kadar ileriye götürdüğünü göstermektir.

Merton kinematiği, İtalya ve Fransa'ya yayılır. Bu, hareketi görsel terimlere aktarmaya yönelik bir fikirdir:

> Sistemin temel fikri basittir. Geometrik şekiller, özellikle de alanlar, bir niteliğin niceliğini temsil etmek üzere kullanılabilir. Niteliğin bir konudaki uzanımı yatay bir çizgiyle temsil edilirken, konunun farklı noktalarındaki nicel şiddetler, uzanım ya da konu doğrusuna dik doğrularla temsil edilmektedir. Hareket söz konusu olduğunda, uzanım doğrusu zamanı, şiddet doğrusu da hızı temsil etmektedir. (s. 33)

Clagett'in yararlandığı "Niteliklerin Şekillenmesi Üstüne" risalesinde Oresme'li Nicholas şunları söyler: "Sayılar dışında, ölçülebilir her şey, sürekli nicelik tarzında algılanır." Bu bize, Tobias D. Dantzig'in *Number: The Language of Science* ["Sayı: Bilimin Dili"] adlı kitabında anlattığı (s. 141-142), Grek dünyasını hatırlatıyor:

> Geometride bir probleme rasyonel aritmetik uygulama girişimi, matematik tarihinde ilk bunalıma neden oldu. Görece basit iki problem, yani bir karenin köşegeni ile bir dairenin çevresinin bulunması, rasyonel alanda hiçbir yer bulunamayan yeni matematiksel varlıkların mevcudiyetini ortaya çıkardı.

Daha ileri bir çözümleme, cebir işlemlerinin de genel olarak aynı derecede elverişsiz olduğunu gösterdi. Böylece, sayı alanında bir genişletme yapmanın kaçınılmaz olduğu anlaşıldı. ... Ve eski kavram geometri alanında başarısızlığa uğradığına göre, geometri için yeni bir model aramamız gerekiyor. Sürekli, sonsuz düz çizgi, böyle bir model için ideal bir biçimde uygun gibi görünüyor.

Sayı, Ivins'in *Art and Geometry*'de açıkladığı gibi (s. 7), dokunsallık boyutudur: "Her sürekli kalıpta, el basit ve durağan biçimlere ihtiyaç duyar ve tekrarlanan biçimleri sever. Nesneleri ayrı ayrı, birbiri ardına tanır, ve gözün tersine, elin pratikte, bir grup nesneyi tek bir bilinç olarak, eşzamanlı bir şekilde anlamasının ya da tanımasının hiçbir yolu yoktur."

Ne ki, matematikteki ilk bunalım konusunda bizi ilgilendiren husus, görseli dokunsala aktarmak için başvurulması gereken açık kurgulardır. Diferansiyel hesapta ise daha büyük kurgular söz konusu olacaktır.

Göreceğimiz gibi, on altıncı yüzyıl açısından, sayı ve görsellik, ya da dokunsallık ve retinal deneyim, birbirinden bütünüyle ayrıldı ve her biri Sanat ve Bilim'in birbirine rakip imparatorluklarını kurmak üzere kendi yollarına gitti. Grek dünyasında onca çarpıcı bir şekilde başlatılan bu ayrılık, Gutenberg havalanışma değin, göreli bir yürürlükten kalkma evresine girdi. Elyazması kültürü yüzyılları boyunca, görsel olanın, işitsellik imparatorluğunu önemli ölçüde daraltmakla birlikte, dokunsallıktan bütünüyle kopmadığı ortaya çıkacaktı. Bu konu, Ortaçağ okuma alışkanlıklarıyla ilgili olarak, aşağıda ayrıca tartışılacaktır. Fonetik alfabenin yazgısını anlamak konusunda son derece gerekli olan dokunsallığın görsellikle ilişkisi, ancak Cézanne'dan sonra kesin bir şekilde tanımlandı. Böylece Gombrich, dokunsallığı *Art and Illusion*'ının merkezi teması olarak aldı; tıpkı Heinrich Wölfflin'in *Principles of Art History*'de yaptığı gibi. Ve bu yeni vurgulamanın nedeni, fotoğrafçılık çağında, görsel duyunun öteki duyuların etkileşiminden kopmasının tepkiye yol açmasıydı. Gombrich, Helmholtz'u en temel duyu deneyiminde bile zihnin bir işleminin ya da "bilinçsiz çıkarım"ın bulunduğunu savunmaya götüren, on dokuzuncu

yüzyıldaki "duyu verileri" tartışma ve analizini kaydeder. "Dokunsallık", ya da bütün duyular arasındaki etkileşim, bu "çıkarım" tarzının ta kendisi olarak anlaşıldı ve çok geçmeden bir görsel ilişki olarak "doğanın taklidi" fikrinin çözülmesine yol açtı. Gombrich şöyle yazar (s. 16):

Bu öyküde iki Alman düşünür öne çıkar. Bunlardan biri olan eleştirmen Konrad Fiedler, izlenimcilerin tersine, "yalnızca zihnin işlemlerinde kullanılacak hammadde gibi görünen en basit duyu izlenimi bile zihinsel bir olgudur ve dış dünya adını verdiğimiz şey gerçekte karmaşık bir psikolojik sürecin sonucudur" görüşünde ısrar etmekteydi.

Ne ki, 1893'te yayımlanan ve bütün bir kuşağı etkileyen *The Problem of Form in the Figurative Arts* ["Figüratif Sanatta Biçim Sorunu"] adlı küçük kitabında bu süreci çözümlemeye girişen, Fiedler'in dostu neoklasik heykeltıraş Adolf von Hildebrand oldu. Hildebrand da, algılama psikolojisine başvurmak yoluyla, bilimsel natüralizmin ideallerine meydan okudu: Zihinsel imgelerimizin birincil bileşenlerini keşfetmek için onları çözümlemeye girişirsek, onların görüşten ve dokunma ve hareket anılarından türetilen duyu verilerinden meydana geldiğini buluruz. Sözgelimi, bir küre, göze düz bir disk gibi görünür; onun uzay ve biçim özelliklerini bize tanıtacak olan dokunmadır. Sanatçının bu bilgiyi yok sayma yönündeki her çabası sonuçsuz kalacaktır, çünkü bu olmaksızın, dünyayı hiç algılayamayacaktır. Onun görevi, tam tersine, imgesini berraklaştırmak ve böylelikle yalnız görsel duyumları değil, aynı zamanda, bizim üç boyutlu biçimi zihnimizde yeniden kurmamızı sağlayan dokunma anılarını da ortaya koymak yoluyla, yapıtındaki hareket yokluğunu telafi etmektir.

Bu fikirlerin böylesine hevesle tartışıldığı dönemin, aynı zamanda sanat tarihinin kendisini Antikçağcılıktan, biyografiden ve estetikten kurtardığı dönem olması hiç de rastlantı değildir. Onca zamandır doğru kabul edilen konular, aniden sorunlu görünmeye başlamıştı ve yeniden değerlendirmeyi gerektiriyordu. Bernard Berenson, 1896'da yayımlanan Floransalı ressamlar üstüne parlak denemesini yazarken, estetik ilkeler düzenini Hildebrand'ın çözümlemesi doğrultusunda formüle etti. Yaratıcı ifade yeteneğiyle, "Ressam görevini ancak retinal izlenimlere dokunsal değer vermek yoluyla başarabilir" cümlesinde, heykeltıraşın biraz da ağdalı kitabının tamamını özetledi. Berenson'a göre, Giotto ya

da Pollaiuolo'nun dikkatimizi çekmesinin nedeni, onların tam da bunu yapmış olmalarıdır...

Antik ve Ortaçağ'da, okuma zorunlu olarak yüksek sesli okumaydı.

❀ Frederick G. Kenyon, *Books and Readers in Ancient Greece* ["Eski Yunan'da Kitaplar ve Okurlar"] adlı kitabında (s. 25), "Aristoteles ile birlikte, Grek dünyasının sözlü öğretimden okuma alışkanlığına geçtiğini söylemek yanlış olmaz" diye yazar. Ama bunu izleyen yüzyıllar boyunca, "okuma" yüksek sesle okuma anlamına geliyordu. Aslına bakılırsa, ancak günümüzde, okuma eyleminde göz ile konuşmayı birbirinden koparmak üzere, hızlı okuma kuruluşları tarafından bu boşanma kararı resmen ilan edilmiştir. Soldan sağa doğru okurken, boğaz kaslarımızla başlangıç niteliğinde sözcük oluşumları yapıyor olmamızın, "ağır" okumanın başlıca nedeni olduğu keşfedildi. Ama okuyucunun sessizleşmesi tedrici bir süreçtir, ve basılı söz bile bütün okuyucuları susturmayı başaramamıştır. Ne ki biz, bir okuyucudaki dudak hareketlerini ve mırıldanmaları, okuryazarlıktaki bir zaafa bağlama eğilimi gösteririz; bu, ilköğretimde bütünüyle görsel yaklaşım üzerindeki Amerikan vurgusuna katkıda bulunan bir olgudur. Bununla birlikte, Gerard Manley Hopkins, tam da Cézanne'ın retinal izlenime dokunsal değerler vermekte olduğu dönemde, sözcük kullanımında dokunsal vurgu ve güçlü sözel şiirden yana savaş açıyordu. Hopkins, "Spelt from Sibyl's Leaves" başlıklı şiiriyle ilgili olarak şöyle yazıyordu:

Her şeyden önce, bu uzun sonenin, bütün şiirim için de geçerli olan okuma yöntemi, yani yaşayan sanatın olması gerektiği gibi icra edilmek için yapıldığı, icranmsa gözle değil, yüksek sesle, acelesiz, şiirsel (retorik değil) bir tavırla, uzun aralıklarla, uyak ve diğer vurgulu heceler üzerinde uzun duruşlarla, vb. okunması gerektiği unutulmamalıdır. Bu sone, te-

rennüm edilmelidir: Bu sone, büyük bir dikkatle *tempo rubato* olarak zamanlanmıştır.[20]

Başka bir yerde de şunları yazar: "Nefes alın ve kulakla okuyun, tıpkı benim her zaman yaptığım gibi; o zaman şiirim doğru olacaktır." Ve Joyce, *Finnegans Wake*'te "okurun gördüğü sözcükler, işiteceği sözcükler değildir" açıklamasını yapmaktan asla bıkmamıştı. Hopkins'in olduğu gibi, Joyce'un dili de, bir sinestezi ya da duyuların etkileşimini yaratacak şekilde yüksek sesle okunduğu zaman canlılık kazanır ancak.

Ama nasıl yüksek sesle okumak sinestezi ve dokunsallığı destekliyorsa, Antik ve Ortaçağ elyazması da öyleydi. Yakın zamanlardaki, modern İngiliz okurları için sözel tipografi yaratmaya yönelik girişimin bir örneğini zaten görmüştük. Doğaldır ki, böyle bir yazı, eski bir elyazmasının son derecede dokusal ve dokunsal tarzını sergiler. Kendi döneminde Gotik harflemesine verilen ad olan "textura", "goblen" demekti. Romalılar, çok daha az dokusal ve çok daha görsel olan "Roma" harflemesini geliştirmişlerdi; bu bizim, şu anda baktığınız sayfa gibi alışılmış baskıda karşılaştığımız türdür. Ama erken dönem basımcıları, antika yanılsaması yaratmak amacı dışında, Rönesans hümanistlerinin sevgilisi olan Roma harflerini kullanmaktan kaçındılar.

Modern okuyucuların, noktalama ve öteki görsel yardımcılardan yoksun oluşuyla, Gertrude Stein'ın nesrinin, edilgin görsel okuyucuyu katılımcı olmaya, sözel eyleme zorlamak için dikkatle tasarlanmış bir strateji olduğunu anlamakta bu kadar geç kalması gariptir. E. E. Cummings, Pound ve Eliot örneklerinde de durum böyledir. *Vers libre*, göz için olduğu kadar kulak içindir de. Ve Joyce, *Finnegans Wake*'te, kolektif eylemin önemli bir evresine işaret eden "gök gürültüsü"nü, "sokaktaki haykırış"ı yaratmak istediği zaman, sözcüğü tastamam antik bir elyazması sözcüğü gibi kurar: "Bir zamanların darduvar yaşlı alabalığının düşüşü (bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohoohooardenenthurnuk!) erken vakit yatakta

20 John Pick, ed., *A Gerard Manley Hopkins Reader*, s. xxii.

ve sonra yaşamda bütün Hıristiyan lirik şiiri boyunca yeniden söylenir ..."*

Görsel yardımcıların yokluğunda, okuyucu, kendisini tastamam antik ve Ortaçağ okuyucularının yaptığını yaparken, yani yüksek sesle okurken bulur. Okuyucular, geç Ortaçağ'da sözcük ayrımının başlangıcından, hatta Rönesans'ta matbaanın kullanılmaya başlamasından sonra da yüksek sesle okumaya devam ettiler. Ama bütün bu gelişmeler hızı ve görsel vurguyu besledi. Bugün, elyazmalarını kullanan araştırmacılar onları büyük ölçüde sessiz okurlar, Antik ve Ortaçağ dünyasının okuma alışkanlıkları ise araştırılmayı beklemektedir. Kenyon'un (*Books and Readers in Ancient Greece and Rome*, s. 65) yorumları bu konuda yararlı olacaktır: "Antik kitaplarda okuyuculara yardımı olacak şeylerin ya da referansı kolaylaştıracak olanakların bulunmayışı çok çarpıcıdır. Sözcüklerin ayrılması pratik olarak bilinmez, ancak bir müphemliğin bulunabileceği nadir durumlarda tırnak işareti ya da nokta kullanılabilir. Noktalama genellikle hiç kullanılmaz, kullanıldığı zaman da asla tam ve sistemli değildir." "Tam ve sistemli" noktalama, göz için olurdu, oysa on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda bile noktalama göz için değil, kulak içindi.[21]

* Çeviren: Doğan Şahiner.

21 Benim "The Effect of the Printed Book on Language in the Sixteenth Century" makalemde bu konuda referanslar bulunmaktadır; *Explorations in Communications* içinde, s. 125-135.

Elyazması kültürü, sırf icra olarak yayın yoluyla yazar ile dinleyicisinin fiziksel olarak bağlantılı olması nedeniyle bile olsa, söyleşiseldir.

❀ Antik ve Ortaçağlar boyunca "okuma"nın yüksek sesle okuma, ya da hatta bir çeşit büyülü söz anlamına geldiğinin göstergeleri eksik değildir. Oysa hiç kimse bu soruna ilişkin yeterli verileri toplamamıştır. Ama en azından, bu tür kanıtların çeşitli dönemlerden, hemen el altında bulunan birkaç örneğini verebilirim. Aristoteles *Poetika*'da (26), şuna işaret eder: "Tragedya, tıpkı Epik şiirde olduğu gibi, hareket veya etkinlik olmaksızın da sonucunu hissettirebilir; çünkü bir oyunun sadece okunmasından, onun niteliği görülebilir." Romalıların kitap yayınının temel bir biçimi olarak topluluk önünde kitap okuma uygulaması, yüksek sesli okuma olarak okumanın yukarıda belirtilen özelliğini dolaylı olarak aydınlatmaktadır. Kenyon (*Books and Readers*, s. 83-84), bu Roma uygulamasını şöyle anlatır:

Tacitus, bir yazarın nasıl bir ev ve sandalyeler kiralamaya ve kişisel ricalarla bir dinleyici topluluğu bulmaya zorlandığını betimler; Iuvenalis de, zengin bir adamın artık kullanmadığı evini ödünç verip, azatlı kölelerini ve yoksul müşterilerini dinleyici olarak göndermesinden, ama sandalyelerin maliyetine katlanamamasından yakınır. Uygulamanın tamamının modern müzik dünyasındaki benzerinde, bir şarkıcı, sesini dinletebilmek için bir salon kiralamak ve izleyici bulmak için elinden geleni yapmak zorundadır; ya da ona yardım etmeyi isteyen bir hami, bu amaçla salonunu ödünç verir ve dostlarının konsere katılması için nüfuzunu kullanır. Bu, edebiyat açısından sağlıklı bir evre değildi, çünkü kompozisyonların abartılı retorik hitabete dönüşmesini gerektiriyordu; üstelik bunun kitapların dolaşımına herhangi bir şekilde hizmet ettiği de kuşku götürür.

Moses Hadas, *Ancilla to Classical Reading*'de ["Klasikleri Okuma Kılavuzu"] sözel yayın sorununa Kenyon'dan daha derinlemesine girer (s. 50):

Kendi başına gözle sessizce taranacak bir şey olmaktan çok, başkalarıyla birlikte dinlenecek bir şey olarak edebiyat kavramı, kendi içinde edebi nitelik kavramının yakalanmasını güçleştirir. Biz de kitabını okuduğumuz bir yazarın katkısını, yapıtını dinlediğimiz bir bestecinin katkısından daha iyi ayırt ederiz. Grekler arasında, düzenli yayın yöntemi, dikkat çekici bir şekilde, yapıtın en başta bizzat yazar tarafından, ardından profesyonel okuyucu ya da oyuncular tarafından dinleyici önünde okunmasıydı ve bu okuma, kitapların ve okuma sanatının yaygın hale gelmesinden sonra bile düzenli yayın yöntemi olmayı sürdürdü. Bu durumun, şairin maddi yaşam şartlarını nasıl etkilediğini başka bir yerde göreceğiz; burada, sözel sunuşun edebiyatın niteliğine yaptığı etkiyi fark etmek için biraz durabiliriz.

Küçük bir enstrüman grubu için yazılmış bir müzik, nasıl büyük salonlar için amaçlanmış müzikten farklı bir ton ve tempoya sahipse, kitaplarda da durum böyledir. Basım, yazarın performansı açısından, tarzın bütün yönleri değişime uğrayıncaya kadar "salon"u büyütmüştür. Bununla en yakından ilgili açıklamalar Hadas'a aittir:

Bütün klasik edebiyatın, dinleyici ile söyleşi ya da dinleyiciye hitap olarak düşünüldüğü söylenebilir. Antik drama, modern dramadan önemli ölçüde farklıdır; parlak gün ışığı altında 40.000 kişi önünde oynanan oyunların, karartılmış bir odada 400 kişi önünde oynanan oyunlara benzemesinin hiçbir yolu yoktur. Aynı şekilde, bir şenlikte okunmak için tasarlanmış bir parçanın, kapalı bir sınıfta öğrencilerin incelemesi için tasarlanmış bir parçaya benzemeyeceği de açıktır. Özellikle şiir, bütün çeşitlerinin sözel sunuş için tasarlandığını açıkça gösterir. Epigramlar bile gelip geçene yönelik sesli bir hitaptır ("Yürü, yabancı" gibi) ve kimi zaman, Kallimakhos ya da taklitçilerinin epigramlarında olduğu gibi, taş, gelip geçen biri ile sürdürülen kısa bir diyalog olarak düşünülmüştür. Homeros destanları, kuşkusuz, bir grup dinleyiciye okunmak için tasarlanmıştı ve kendi başına okumanın yaygın hale gelmesinden çok sonrala-

rı da bu destanları bir topluluğa okumak gibi bir meslek sürüp gitmişti. Homeros'un metnini düzenleme konusunda (derecesini bilmediğimiz) bazı çalışmalar yapmış olan Peisistratos da, şiirlerini Panathenaia şenliğinde dinleyicilere okuma uygulamasını başlatmıştı. Diogenes Laertius'tan (1.2.57), "Homeros destanlarının topluluk önünde okunmasının, ikinci okuyucunun ilkinin bıraktığı yerden başlamasını gerektirecek şekilde belirli bir düzen izlemesini Solon'un sağladığını" öğreniyoruz.

Nesir de, Herodotos ve diğerleriyle ilgili kayıtlardan öğrendiğimiz üzere, şiirden geri kalmayacak şekilde, sözel olarak sunuluyordu ve sözel sunuş uygulaması, şiiri etkilediği gibi nesiri de etkilemişti. Gorgias'ın öncü üretimlerini karakterize eden, sese karşı özenli dikkat, bu parçaların topluluğa okunmak için tasarlanmamış olması halinde, hiçbir anlam ifade etmezdi. Gorgias'ın nesre kazandırdığı sanatsallık sayesinde, İsokrates nesrin, şiirin meşru halefi olduğunu ve onun yerini alması gerektiğini ileri sürebilmişti. Halikarnassoslu Dionysios gibi daha sonraki eleştirmenler, tarihçileri hitabetçilerle aynı ölçüte göre değerlendirir ve bizim türler arasındaki zorunlu farklılıklar olarak gördüğümüz şeyleri hiç göz önüne almaksızın bunların yapıtları arasında karşılaştırmalar yaparlar. (s. 50-51)

Hadas, bunun ardından (s. 51-52), Aziz Augustinus'un *Confessions*'ındaki [*İtiraflar**] ünlü paragrafa döner:

Antik dönem ve ondan çok sonrasına uzanan bir süre boyunca, kendi başına okuyanlar bile düzenli olarak, şiirde olduğu kadar nesirde de, okudukları metnin sözcüklerini yüksek sesle telaffuz ettiler. Sessiz okuma öylesine büyük bir olağandışılıktı ki, Aziz Augustinus (*Confessions* 5, 3) Ambrosius'un bu alışkanlığını son derece dikkate değer bir şey olarak değerlendirir: "Ama okurken, gözü sayfaların üzerinde kayıyor ve yüreği anlamı arıyordu, oysa sesi ve dili istirahatteydi." Augustinus seyretmek için ziyaretçilerin geldiği bu duruma tahmini açıklamalar getirir:

"Ola ki, okuduğu yazar herhangi karanlık bir şey aktarıyorsa, bazı dikkatli ya da şaşırmış dinleyicilerin, kendisinden bu noktaları açıklamasını istemesinden ya da daha zor sorunlardan bazılarını tartışmasını istemesinden korkuyordu; çünkü bu halde zamanı harcanmış olacak, istediği kadar çok kitap okuyamayacaktı; buna rağmen, (çok az bir konuşmanın zayıflatacağı) sesini korumak istemesi, kendi kendine okumasının

* *İtiraflar*, çev. Dominik Pamir, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999 (ed. n.)

daha gerçek nedeni de olabilirdi. Ama hangi niyetle yapmış olursa olsun, bunun, böyle bir adamda iyi olduğu kesindir."

Elyazması, Ortaçağ'ın edebiyat uzlaşımlarını her düzeyde biçimlendirdi.

❀ Hadas, mükemmel yapıtının başka bir yerinde bu temayı yeniden ele alır. Ve aynı tema, elinizdeki kitabın yazılma nedeni açısından çok şey borçlu olduğu bir kitap olan H. J. Chaytor'un, *From Script to Print* ["Elyazmasından Baskıya"] adlı yapıtında Ortaçağ dönemi içinde ele alınır.

Matbaanın icadının ve bu sanatın gelişmesinin, uygarlık tarihinde bir dönüm noktası olduğuna kimse karşı çıkmayacaktır. Bunun kadar kolaylıkla kabul edilmeyen gerçek ise, basılı yazı ile bütünleşmenin, bizim edebiyat sanatı ve tarzıyla ilgili görüşlerimizi değiştirmiş, elyazması çağının hemen hiçbir şey bilmediği özgünlük ve edebi nitelikle ilgili düşünceler yaratmış ve düşüncenin iletimi için sözcükleri kullandığımız psikolojik süreçleri değiştirmiş olduğudur. Elyazması çağını matbaa çağından ayıran uçurumun genişliği, Ortaçağ edebiyatını okumaya ve eleştirmeye başlamış olanlarca ne her zaman ne de tamamen anlaşılabilmiştir. Bir Ortaçağ metninin, bir önsöz hazırlanmış, farklı yorumlar için eleştiriler, notlar ve sözlük eklenmiş basılı bir edisyonunu elimize aldığımızda, onun okunmasına, bilinçsiz bir şekilde, yıllardır basılı yazıyla bütünleşmenin âdet haline getirdiği önyargıları ve alışkanlıkları da sokmuş oluruz. İmla standartlarının değişken olduğu ve dilbilgisel doğruluğa pek değer verilmeyen, dilin akışkan olduğu ve muhakkak bir milliyetin işareti olarak görülmediği, tarzın sabit ve karmaşık retorik kurallarına uyma anlamına geldiği bir çağın edebiyatıyla uğraştığımızı unutma eğilimi gösteririz. Bir başka insanın kitabını kopya etmek ve yaymak, elyazması çağında övgüye değer bir eylem olarak kabul edilebilirdi; matbaa çağındaysa, böyle bir eylem hukuk davalarına ve tazminatlara yol açar. Bir topluluğu eğlendirmekten kazanç sağlamak isteyen yazarlar, artık büyük çoğunlukla düzyazı yazıyorlar; oysa on üçüncü yüzyılın ortasına değin sadece şiir dinleyici bulabiliyordu.

Bundan dolayı, basımdan önceki yüzyıllara ait edebiyat üzerine adil bir hüküm verebilmek için, yetişme sürecinde etkisi altında kaldığımız önyargıların derecesinin farkına varmaya ve Ortaçağ edebiyatının kendi zevk standardlarımıza uyması ya da bütünüyle antik tarihçinin ilgisine terk edilmesi yolundaki bilinçsiz talebe karşı direnmeye çalışmamız gerekir. Renan'ın deyişiyle, "l'essence de la critique est de savoir comprendre des états très différents de celui où nous vivons".* (s. 1)

Bende *Gutenberg Galaksisi*'ni yazma ihtiyacını uyandıran, Chaytor'dan, edebi geleneklerin sözlü, yazılı ya da basılı biçimlerden nasıl etkilendiğini öğrenmem oldu. Ortaçağ dili ve edebiyatı, bir ölçüde şu anki sinema ya da TV show'unun durumundaydı; Chaytor'un deyişiyle, Ortaçağ dili ve edebiyatı,

bizim anladığımız anlamda çok az biçimsel eleştiri ortaya çıkardı. Bir yazar yapıtının iyi mi kötü mü olduğunu anlamak isterse, bunu bir izleyici önünde sınıyordu; onaylanırsa, çok geçmeden taklitçileri arkasından geliyordu. Ama yazarlar modellerle ya da sistemlerle kısıtlanmamışlardı ... dinleyici, içinde bir sürü eylem ve hareket olan bir öykü istiyordu ve öykü genellikle pek fazla karakter çizimi içermiyordu; bu, ses ve jestlerdeki değişikliklerle okuyucuya bırakılan bir işti. (s. 3)

On ikinci yüzyıl dinleyicisi bu okumaları bölüm bölüm dinliyordu, oysa "biz oturup onu boş zamanımızda okuyabilir ve arzumuza göre önceki sayfalara geri dönebiliriz. Kısacası, el-yazmasından matbaaya ilerleyişin tarihi, işitsel iletişim ve fikirleri alış yöntemlerinin tedricen yerlerini görsel yöntemlere bırakışının tarihidir." (s. 4) Chaytor, A. Lloyd James'in *Our Spoken Language* ["Konuşulan Dilimiz"] adlı kitabından (s. 29), duyularımızda okuryazarlık aracılığıyla ortaya çıkan değişimi ortaya koymayı amaçlayan bir paragrafı aktarır (s. 7):

"Ses ile görüntünün, konuşma ile basımın, göz ile kulağın hiçbir ortak yönü yoktur. İnsan beyni, iki dil biçimini birbirine bağlamakla ilgili bu fikir kaynaşımmın karmaşıklığıyla karşılaştırılabilecek karmaşıklıkta

* Eleştirinin esası, onun içinde yaşadığı durumların, bizim içinde yaşadığımızdan çok farklı olduğunu anlamasını bilmektir. (Çeviren: Doğan Şahiner)

hiçbir şey yapmamıştır. Ama bu kaynaşımm sonucu, bunun ilk yaşlarımızda meydana gelmesinden sonra artık sonsuza kadar bu konunun hiçbir yönü hakkında açık, bağımsız ve emin bir şekilde düşünmeyi başaramamamızdır. Sesleri harfler olmadan düşünemeyiz; harflerin sesleri olduğuna inanırız. Basılı sayfanın, söylediğimiz şeyin bir resmi olduğunu, 'heceleme' adı verilen gizemli şeyin kutsal olduğunu düşünürüz. ... Matbaanın icadı, basılı dili yayar ve baskıya hiçbir zaman yitirmediği bir yetke payesi verir."

Sessiz okumada bile örtülü kinestetik etkiler bulunduğunun altını çizen Chaytor, "bazı doktorlar, şiddetli boğaz rahatsızlığı olan hastalarına okumayı yasaklar, çünkü sessiz okuma, okuyucu farkında olmasa da, ses organlarında hareketleri kışkırtır" der. Chaytor, okumada işitsel ile görsel arasındaki etkileşimi de ele alır (s. 6):

Böylece konuştuğumuz ya da yazdığımız zaman da, fikirler, derhal görsel sözcük imgelerine dönüştürülen, kinestetik imgelerle birleşmiş akustik imgeler uyandırır. Konuşmacı ya da yazar, artık, basılı ya da yazılı biçimi dışında, dili çok zor algılayabilir; okuma ya da yazma sürecinin yerine getirildiği refleksler öylesine "içgüdüsel" hale gelmiştir ve öylesine zahmetsiz bir hızla yapılır olmuştur ki, işitselden görsele değişim, okur ya da yazardan gizlenmiş ve son derece güçlükle çözümlenebilir bir konu haline gelmiştir. Akustik ve kinestetik imgelerin birbirinden ayrılamaz olması, bu "imge"nin çözümleme amacıyla yapılmış bir soyutlama olması, kendi içinde ve saf anlamda ele alındığında mevcut olmaması mümkündür. Ne ki, kendi zihinsel süreçlerine bireyin yükleyeceği anlam ne olursa olsun, ve çoğunluğumuz bu bakımdan yetkin olmaktan ne kadar uzak olursak olalım, bireyin dil düşüncesi, basılı metin deneyimiyle birlikte, geri dönüşsüz bir biçimde değişikliğe uğramıştır.

Görüş ve ses deneyiminin alışkanlık kalıpları arasındaki tarz ya da oranların değişimi, Ortaçağ okuru ile modern okurun zihinsel süreçleri arasında büyük bir uçurum yaratır. Chaytor şöyle yazar (s. 10):

Modern okurun, bir gazetenin başlıklarına göz gezdirmesi ve ilginç bir

şey yakalamak için sütunları yukarıdan aşağıya taraması, daha dikkatli incelemeye değip değmeyeceğini keşfetmek için bir yazının sayfalarını hızla gözden geçirmesi ve birkaç hızlı bakışla bir sayfanın argümanını yakalamak için duraklaması kadar, Ortaçağ'a yabancı bir şey olamaz. Basımın çağrışımlarıyla ket vurulmamış geniş Ortaçağ belleğinin, yabancı bir dili kolaylıkla ve bir çocuğun yöntemleriyle öğrenebilmesi ve uzun destanları ve ayrıntılı lirik şiirleri belleğinde tutarak yeniden üretebilmesi de modernitenin son derece yabancısıdır. Bu nedenle, daha başlangıçta iki noktaya dikkat çekmek gerekiyor. Ortaçağ okuru, birkaç istisnayla, bizim yaptığımız gibi okumuyordu; bizim çocukluk çağı öğrencimizin mırıldanması aşamasındaydı; her sözcük onun için ayrı bir bütün ve kimi zaman çözümünü bulduğu anda kendi kendisine fısıldadığı bir sorundu; bu olgu, onların ürettiği yazıları gözden geçirenler açısından ilgi çekicidir. Dahası, okuyucular çok az ve dinleyiciler sayısız olduğu sürece, erken dönemlerinde edebiyat, büyük ölçüde topluluk önünde okumak için üretiliyordu; bundan dolayı, nitelik olarak edebi olmaktan çok retorikti ve kompozisyonuna retorik kuralları hükmediyordu.

Elinizdeki kitap baskıya girmek üzereyken, Dom Jean Leclercq'in patristik ve Ortaçağ döneminde yüksek sesle okumayla ilgili gözlemleri, tam zamanında elime geçti. *The Love of Learning and the Desire for God* ["Öğrenme Aşkı ve Tanrı Arzusu", s. 18-19) adlı kitabında, Leclercq bu ihmal edilmiş sorunu aslında ait olduğu merkezi konuma yerleştirmiştir:

Mademki okumayı öğrenmek gerekiyor, bu öncelikle *lectio divina*'ya katılabilmek içindir. Bu neden oluşur? Bu okuma nasıl yapılır? Bunu anlamak için, kişi, *legere* ve *meditari* sözcüklerinin Aziz Benedictus'un gözündeki ve Ortaçağ'ın tamamı boyunca koruduğu anlamını hatırlamak zorundadır; bunların ifade ettiği şey, Ortaçağ'ın manastır edebiyatının karakteristik özelliklerinden birini açıklayacaktır: Aşağıda daha çok sözü edilmesi gereken, anımsama görüngüsü. Edebiyat açısından, burada temel bir gözlemin yapılması gerekiyor; Ortaçağ'da, Antikçağ'da da olduğu gibi insanlar genellikle, bugün yapıldığı üzere birincil olarak gözle değil, gördüklerini sesleterek, dudakla ve sesletilen sözcükleri dinleyerek, "sayfaların sesi" denen şeyi işiterek, kulakla okurlardı. Bu gerçek bir akustik okumaydı; *legere*, aynı zamanda *audire* anlamına gelir; kişi ancak işittikle-

rini anlar, bugün hâlâ söylediğimiz gibi: "entendre le latin", Latinceyi "anlamak" demektir. Kuşkusuz, sessiz okuma ya da alçak sesle okuma, bilinmiyor değildi; bu durumda, Aziz Benedictus'unkiler gibi ifadelerle adlandırılıyordu: *Tacite legere* ya da *legere sibi*, ve Aziz Augustinus'a göre: *Clara lectio*'nun karşıtı olarak, *legere in silentio*. Ama en sık olarak, *legere* ve *lectio*, başka bir açıklama yapılmaksızın kullanıldığında, bu, şarkı söylemek ve yazmak gibi, bütün beden ve bütün zihnin katılımını gerektiren bir etkinlik anlamına geliyordu. Antik dönem hekimleri, yürüme, koşma ya da top oynamayla eşit düzeyde fiziksel bir egzersiz olarak, hastalarına okumayı tavsiye ederlerdi. Yaratılan veya kopya edilen metnin, çoğu zaman, gerek kişinin kendisine, gerek bir yazıcıya yüksek sesle okunmuş olması gerçeği, Ortaçağ elyazmalarında işitmeye bağlı olduğu açık hataları yeterince açıklar: Bugün diktafonun kullanılması da benzer hatalara yol açar.

Daha ileride (s. 90), Leclercq, kaçınılmaz olan yüksek sesle okuma eyleminin, bütün meditasyon, dua, çalışma ve bellek kavrayışına girdiği yolları ele alır:

Bu, yazılı sözcüklerin görsel bir anısından fazlasına yol açar. Sonuçta ortaya çıkan, sesletilen sözcüklerin kassal bir anısı ile işitilen sözcüklerin kulaktaki anısıdır. *Meditatio*, kişinin bu bütünsel ezberleme egzersizine kendisini bütünüyle vermesinden oluşur; bu nedenle, *lectio*'dan ayrılmaz niteliktedir. Deyim yerindeyse, kutsal metnin bedene ve ruha kazınması edimidir.

Kutsal sözlerin bu şekilde ağızda tekrar tekrar çiğnenmesi, kimi zaman ruhsal beslenme temasının kullanımıyla betimlenir. Bu durumda, sözcük dağarcığı, yeme eyleminden, hazımdan, özellikle de geviş getirenlere özgü hazım biçiminden alınır. Bu nedenledir ki, okuma ve meditasyon kimi zaman son derece açıklayıcı *ruminatio* sözcüğüyle betimlenir. Sözgelimi, Muhterem Bede, aralıksız olarak Petrus'a dua eden bir keşişi överken: "Durup dinlenmeksizin, ağzı kutsal sözcükleri geviş getiriyordu." Gorzeli Yuhanna için, Mezmurları seslendiren dudaklarının mırıltısının, bir arının vızıltısına benzediği çok sık söylenmiştir. Meditasyon yapmak, tam anlamının derinliğine varmak için kişinin kendisini söylenen cümleye yakından bağlaması ve cümlenin bütün sözcüklerine ağırlıklarını vermesi demektir. Bu, bütün çeşnisini serbest bırakacak bir çeşit çiğneme aracılığıyla, bir metnin içeriğinin özümlenmesi anlamına gelir.

Bu, Aziz Augustinus, Aziz Gregorius, Fécamp'lı John ve başkalarının tercüme edilemez bir ifadeyle söyledikleri gibi, onun *palatum cordis*'le veya *ore cordis*'le tadılması demektir. Bütün bu etkinlik, zorunlu olarak bir duadır; *lectio divina*, dua edercesine okumadır. Nitekim Cistercium'cu Bohériss'li Arnoul şu öğüdü verir:

> Kişi okuduğu zaman, bilimi değil, kurtuluşu arasın. Kutsal Kitap, Yakub'un, daha sonra duada boşaltacağı suları çektiği kuyudur. Dolayısıyla, duaya başlamak için bir hitabeye gerek kalmayacaktır; dua ve tefekkür için araçlar okumanın kendisinde bulunacaktır.

Elyazması kültürünün bu sözel yönü, onun yaratılmasını ve yazılmasını etkilemekle kalmadı, yazmanın, okumanın ve hitabetin ayrılamaz niteliğinin, matbaanın icadından sonra da çok uzun bir süre devam etmesine neden oldu.

Okul çocuklarının geleneksel bilgisi, elyazması insanı ile tipografik insan arasındaki uçurumu işaret eder.

❀ Matbaa insanı ile elyazması kültürü insanı arasındaki fark, neredeyse okuryazar olmayan ile okuryazar arasındaki fark kadar büyüktür. Gutenberg teknolojisinin unsurları yeni değildi. Ama bu unsurlar on beşinci yüzyılda bir araya geldikleri zaman, W. W. Rostow'un *The Stages of Economic Growth* ["Ekonomik Büyümenin Aşamaları"] adlı yapıtında "büyümenin, toplumun normal koşulu haline geldiği zaman, o toplumun tarihinde belirleyicilik kazandığına" ilişkin olarak ortaya koyduğu anlamda "havalanış"a eşdeğer bir toplumsal ve kişisel hızlanma yarattı.

James Frazer, *Golden Bough* [*Altın Dal*] adlı yapıtında (c. I, s. xii), sözel dünyada okuryazarlık ve görselliğin başlattığı benzer hızlanmaya işaret eder:

Yaşayan geleneğin sağladığı kanıtlarla karşılaştırıldığında, erken dönem din konusunda eski kitapların tanıklığı çok az dikkate değer niteliktedir. Çünkü edebiyat, kanıların ağızdan çıkan sözcükler yoluyla gerçekleştirdiği ağır ilerlemeyi ölçülemeyecek kadar geride bırakacak şekilde, düşüncenin ilerleyişini hızlandırır. İki ya da üç edebiyat kuşağı, düşüncede, geleneksel yaşamın iki ya da üç binyılından daha büyük bir değişim yaratır. ... ve böylece Avrupa'da ağızdan ağıza aktarılarak bugüne ulaşan batıl inanç ve uygulamalar, genellikle, Aryan ırkının en eski edebiyatında resmedilen dinden çok daha arkaik tiptedir...

Bunun nasıl ortaya çıktığı konusu, tam tamına Iona ve Peter Opie'nin *Lore and Language of Schoolchildren* ["Okul Çocuklarının Bilgisi ve Dili"] adlı yapıtlarının temasını oluşturur (s. 1-2):

Ninniler anneden ya da başka bir yetişkinden kucağındaki küçük çocuğa aktarılırken, okul tekerlemeleri genellikle evin dışında, aile çevresinin etki alanının ötesinde, düpedüz çocuktan çocuğa geçer. Doğası gereği, bir ninni, çocuklar tarafından değil, yetişkinler tarafından korunan ve yayılan bir tekerlemedir, ve bu anlamda bir "yetişkin" tekerlemesidir. Bu, yetişkin tarafından onaylanan bir tekerlemedir. Okul çocuğunun tekerlemeleri ise yetişkin kulaklar için tasarlanmamıştır. Aslına bakılırsa, bunların hoşlukları kısmen, yetişkinlerin bunlar hakkında hiçbir şey bilmediğine ilişkin, genellikle de doğru olan bir düşüncedir. Yetişkinler okul çocuğunun bilgisini geride bırakmıştır. Bunun farkına varırlarsa, alaya alma eğilimi gösterirler; ve etkin bir biçimde, bunun daha canlı tezahürlerini bastırmaya çalışırlar. Kesinlikle bunu teşvik etmek için bir şey yapmazlar. Ve halkbilimci ve antropolog, evinden bir kilometre bile ayrılmaksızın, tıpkı bir yerli rezervasyonunda ümitsizce varlığını sürdürmeye çalışan bir yerli kabilesinin kültürü gibi, sofistike dünya tarafından tanınmayan ve bu dünyadan etkilenmeyen, özbilinci olmadan zenginleşen bir kültürü ("kültür" sözcüğü burada bilerek kullanılmıştır) inceleyebilir. Aslına bakılırsa, belki de, konu burada ele alındığından çok daha muazzam bir araştırmaya değer niteliktedir. Douglas Newton'ın işaret ettiği gibi: "Çocukların dünya çapındaki kardeşlik birliği, yabanıl kabilelerin en büyük ve hiçbir sönüp gitme işareti göstermeyen tek birliğidir."

Uzay ve zamanda çok derin bir biçimde ayrılmış topluluklarda, yazılı biçimlere bütünüyle yabancı olan, geleneğin bir sürekliliği ve direngenliği vardır.

Okul çocukları, dıştan ne kadar hoyrat gibi görünseler de, geleneğin en yakın dostları olarak kalırlar. Yabanıl gibi onlar da göreneklere saygı hatta hayranlık duyarlar; ve kendine yeterli toplulukları içinde, temel bilgi ve dilleri, kuşaktan kuşağa pek az değişiyor gibidir. Oğlanlar, Swift'in Kraliçe Anne döneminde dostlarından derlediği şakaları yapmaya devam ederler; Beau Brummel'in en hızlı zamanında delikanlıların bayıldıkları hileleri birbirlerine karşı yapmaya devam ederler; VIII. Henry'nin çocukluğunda ortaya çıkan bilmeceleri sorarlar. Küçük kızlar, Pepys'in duyduğunu söylediği ("Duyduğum en tuhaf şeylerden biri") sihirli bir beceriyi (havaya yükselme) uygulamaya devam ederler: Aşk acısı çeken bir kızın zorba babası tarafından rehin tutulmasının uzak anısıyla, otobüs biletlerini ve süt şişesi kapaklarını biriktirirler; Francis Bacon'ın küçükken öğrendiği şekilde, siğilleri iyileştirmeyi öğrenirler (ve bunda başarılı da olurlar). Gözleri dolan kişiye, Charles Lamb'in de hatırladığı alay sözüyle seslenirler: Stuart dönemi çocuklarının yapmaya alıştıkları gibi, bulunan bir şey için "Yarı yarıya!" diye bağırırlar; ve aralarından verdiği hediyeyi geri almak isteyen birini, Shakespeare'in döneminde kullanılan beyitle azarlarlar. Onlar da salyangozlardan, fındıklardan ve elma kabuklarından yazgılarını öğrenmeye çalışırlar – bunlar şair Gay'in yaklaşık iki buçuk yüzyıl önce betimlediği fallardır; birinin kendilerini sevip sevmediğini öğrenmek için, Southey'in bir oğlanın piç olup olmadığını anlamak için öğrenciyken kullandığı yöntemle, bileklerini ölçerler; ve birbirlerine Rabbin Duası tersinden okunduğu zaman İblis'in görüneceği sırrını verdiklerinde de, Elizabeth çağında rivayet edilen bir öyküyü yinelemektedirler.

Ortaçağ keşişlerinin okuma hücreleri aslında ilahi söyleme odalarıydı.

❀ Chaytor, *From Script to Print*'te (s. 19), Ortaçağ keşişlerinin okuma hücreleri ya da okuma-ilahi söyleme odaları sorununu ele alan ilk kişidir:

Aynı yerde kalan kişilerin bir kural olarak zamanlarının çocuğunu arkadaşlarıyla geçirdikleri kuruluşlarda bu mahremiyeti sağlama girişiminin nedeni nedir? Aynı nedenle, British Museum'un okuma odası ses geçirmez bölümlere ayrılmamıştır. Sessiz okuma alışkanlığı, böyle bir düzenlemeyi gereksiz kılmıştır; oysa okuma odasını Ortaçağ okurlarıyla doldurursanız, fısıltılar ve mırıltılar tahammül edilmez hale gelirdi.

Bu olgular, Ortaçağ metinlerinin editörlerinin daha büyük dikkatini hak ediyor. Modern bir kopyacı, yazmak üzere gözünü önündeki elyazmasından ayırdığı zaman, aklında, görmüş olduğu şeyin görsel bir anısını taşır. Ortaçağ yazıcısının zihninde taşıdığı ise, işitsel bir anıydı ve muhtemelen, pek çok örnekte, her defasında tek sözcüktü.[22]

Modern telefon kulübesinin, Ortaçağ kitap dünyasının bir başka yönünü, yani zincirli telefon rehberini de yansıtması, neredeyse esrarengiz bir şeydir. Yakın zamanlara kadar bütünüyle sözel olan Rusya'da, telefon rehberi yoktur. Orada bilgilerinizi ezberlersiniz – zincirli rehberden çok daha Ortaçağ'a özgü bir şeydir bu. Ama ezberleme, matbaa öncesi öğrencisi için pek az sorun yaratıyordu, hele okuryazarlık öncesi kişiler için yarattığı sorunlar daha da azdı. Yerliler okuryazar öğretmenlerine genellikle şaşarlar ve onlara şöyle sorarlar: "Neden her şeyi yazıyorsunuz? Hatırlayamıyor musunuz?"

Chaytor, matbaanın neden belleğimizi böylesine dikkat çekici ölçüde zedelediğini ve elyazmasının neden böyle yapmadığını açıklayan ilk araştırmacı oldu (s. 116):

22 Ayrıca bkz. J. W. Clark, *The Care of Books*.

Belleğimiz matbaa tarafından sakatlandı; yalnızca raftaki bir kitaba bakmakla bulabileceğimiz bir konuyu "belleğimize yükleme"ye ihtiyacımız olmadığını biliyoruz artık. Nüfusun büyük bir bölümünün okuryazar olmadığı ve kitapların nadir olduğu bir dönemde, bellek çoğu zaman modern Avrupalı'nın deneyimiyle karşılaştırılamayacak ölçüde güçlüdür. Kızılderili öğrenciler bir ders kitabını ezbere öğrenebilir ve bir sınav salonunda kitabı sözcüğü sözcüğüne tekrarlayabilirler; kutsal metinler yalnızca sözlü aktarımla bozulmadan korunmuştur. "Rigveda'nın bütün yazılı ve basılı nüshaları kaybolacak olsa bile, metnin tam doğrulukla yeniden yazılabileceği söylenir." Bu metnin uzunluğu, neredeyse *İlyada* ve *Odysseia*'nın toplamı kadardır. Rus ve Yugoslav sözlü şiiri, gerek bellek gerek doğaçlama konusunda çok büyük yetenekler sergileyen âşıklarca ezbere okunur.

Fakat, kusurlu anımsamanın daha temel nedeni, matbaa ile birlikte, görsel duyunun işitsel-dokunsaldan daha tam bir şekilde ayrılmış olmasıdır. Bu, modern okuyucunun, sayfaya *bakarken* görüntüyü topyekûn sese aktarmasını gerektirir. Göz tarafından okunan malzemenin hatırlanması, bu durumda, onu hem görsel hem de işitsel olarak hatırlama çabasıyla karışır. "Güçlü belleğe" sahip insanlar, "fotoğrafik belleğe" sahip olanlardır. Bir başka deyişle, bu insanlar gözden kulağa gidip gelerek aktarma yapmak zorunda kalmazlar, geçmiş bir deneyimi görüp görmediğimizi ya da duyup duymadığımızı bilmediğimiz zamanlardaki durumumuzda olduğu gibi, söyleyecekleri şeyler onların "dilinin ucuna" gelmez.

Bilgisel ve sanatsal yönleri bakımından, Ortaçağ'ın sözel ve işitsel dünyasına geri dönmeden önce, okuma ediminin sözlü ve hatta dramatik olduğuna ilişkin sıradan varsayıma işaret eden, biri Ortaçağ dünyasının en erken, diğeri en geç dönemine ait iki paragrafa değinelim.

İlk paragraf, *The Rule of Saint Benedict* ["Aziz Benedictus'un Kuralları"], bölüm 48'den: "Altı saatin sonunda, masadan ayrılarak, onları tam bir sessizlik içinde yataklarında dinlenmeye, ya da isteyeni kendi kendisine, başkalarını rahatsız etmeden okumaya bırakın."

İkinci paragraf ise, Aziz Thomas More'un Martin Dorp'a yazdığı, mektupları nedeniyle onu azarlayan bir mektuptan:

"Gelgelelim, sizin şahsınızda bile olsa, böyle konuları göklere çıkararak dalkavukluk eden herkese kesinlikle şaşıyorum; ve başta da söylediğim gibi, sizin bir pencereden bakıp, bu konuların okunduğu yüz ifadesini, ses tonunu ve duyguyu görmenizi isterdim."[23]

İlahi okullarında, dilbilgisi, her şeyden çok, söyleyişin doğru olmasına hizmet ediyordu.

❀ Sözlü kültürün, görsel olarak düzenlenmiş bir dünyada hiç bulunmayan birçok istikrar unsuru taşıdığı bir kez anlaşıldığında, Ortaçağ'ın durumunu anlamak çok kolay olur. Yirminci yüzyıl tutumlarındaki temel değişimlerin bazılarını yakalamak da kolaylaşır.

Şimdi kısaca, Istvan Hajnal'ın, Ortaçağ üniversitelerinde yazı öğretimi üstüne sıradışı bir kitabına[24] dönmek istiyorum. Bu kitabı, deyim yerindeyse, satırlarının arasında, kendi başına yüksek sesle okumak şeklindeki Antik ve Ortaçağ uygulamasının kanıtını bulmak için açmıştım. Bir Ortaçağ öğrencisi için "yazma"nın yalnız derin bir biçimde sözel olmakla kalmayıp, şimdi hitabet denen, o zamanlarda *pronuntiatio* olarak adlandırılan, standart retorik çalışmasının beşinci ana bölümü olup, bugün de öyle kalan şeyle ayrılmaz bir şekilde bağlı olduğunu keşfetmeye hiç de hazır değildim. Antik ve Ortaçağ dünyalarında *pronuntiatio* ya da söylevin bu kadar ciddiye alınmasının gerçek nedeni, Hajnal'ın çalışmasında yeni bir anlam kazanmıştır: "Yazma sanatına büyük bir değer veriliyordu, çünkü bu sanatta sağlam bir sözlü eğitimin kanıtını görüyorlardı."

Sözlü öğretim olarak yazmanın öyküsü, Ortaçağ üniversitesine çok erken yaşta girilmesinin nedenlerini de açıklamaya yar-

23 E. F. Rogers, ed., *St. Thomas More: Selected Letters*, s. 13.

24 *L'Enseignement de l'écriture aux universités mediévales*, s. 74; çeviriler elinizdeki kitabın yazarına aittir.

dım eder. Yazmanın gelişmesinin doğru dürüst araştırılması açısından, öğrencilerin üniversitedeki derslerine on iki-on dört yaşlarında başladığını göz önüne almamız gerekir: "On ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda, Latin gramerinin bilinmesi zorunluluğunun yanı sıra, parşömenin azlığı gibi maddi engeller, yazmanın belirleyici biçimini alabilmesi için gerekli yaşı geriye çekebiliyordu."

Üniversitelerin dışında hiçbir örgütlü eğitim sistemi bulunmadığını aklımızda tutmamız gerekiyor. Böylece Rönesans'tan sonra, "Paris'te belirli kolejlerin küçük sınıflarında öğretimin alfabeyle başlatıldığına ilişkin bilgilere sık sık rastlıyoruz." Dahası, on yaş altındaki kolej öğrencilerine ilişkin verilere sahibiz. Ama şu kesin ki, Ortaçağ üniversitesi hakkında aklımızdan çıkarmamamız gereken bir nokta, onun "başlangıçtan en yüksek aşamaya varıncaya değin, bütün öğretim düzeylerini kucakladığı"dır. Bizim anladığımız anlamda uzmanlaşma bilinmiyordu ve öğretimin bütün düzeyleri, dışlayıcı olmaktan çok kapsayıcı olma eğilimindeydi. Bu kapsayıcı nitelik, o dönemdeki yazma sanatında da kesinlikle geçerliydi; çünkü yazmanın, Antik ve Ortaçağ dünyasındaki anlamı *grammatica* ya da *philologia* idi.

Hajnal (s. 39), on ikinci yüzyılın başlangıcında, "birkaç yüzyıldır, ileri düzey öğrencileri eğitmeyi amaçlayan önemli bir öğretim sistemi" olduğunu söyler. Bu eğitim, ayin bilgisine, onunla ilgili pratik beceriler ekliyordu. Kilise korosu ya da ilahi okulu düzeyinde, kişi Latince okumayı öğreniyordu, dolayısıyla Latince metinleri doğru seslendirmek ya da kopya etmek için dilbilgisi zorunluydu. Dilbilgisi, her şeyden çok, söyleyişin doğru olmasına hizmet ediyordu."

Söyleyişin doğruluğu üzerindeki bu vurgu, Ortaçağ insanı için, bizim gözümüzde araştırmacılığın doğru alıntılama ve tashihle ilgili yönlerine ilişkin görsel düşüncemizle eşdeğerdeydi. Ama durumun böyle olmasının nedenini Hajnal "üniversitede yazma öğretiminin yöntemleri"ne ilişkin kesiminde açıklığa kavuşturur.

On üçüncü yüzyılın ortalarına gelindiğinde, Paris'teki Sanatlar Fakültesi, yöntemler açısından bir yol ayrımına gelmişti. Herhalde, mevcut kitapların giderek büyüyen hacmi, birçok öğretmenin, *dictamen* yani dikte yönteminden vazgeçmesine ve hızlı adımlarla ilerlemesine olanak vermişti. Ama daha yavaş

olan dikte etme yöntemi de hâlâ gözdeydi. Hajnal'a göre (s. 64-65), "uzun uzadıya kafa yorduktan sonra, [Fakülte] ilk yöntem lehine karar verdi; profesörler anlaşılabilecek bir hızda, ama onları izleyecek kalem için fazla hızlı konuşacaklardı. ... Bu kurala karşı koymak için bizzat kendileri ya da hizmetkârları veya izleyicileri aracılığıyla bağırmak, ıslık çalmak ya da ayaklarını yere vurmak gibi hareketlere başvuran öğrenciler, bir yıllığına Fakülte'den ihraç edileceklerdi."

Ortaçağ öğrencisi, okuduğu yazarların paleografı, editörü ve yayıncısı olmak zorundaydı.

❀ Çatışma, eski dikte biçimi ile yeni diyalog ya da sözlü tartışma biçimi arasında oldu. Bizim, Ortaçağ öğretim prosedürünün ayrıntılarını öğrenmemizi sağlayan da bu çatışmadır. Hajnal'ın yapıtının 65 ve 66. sayfalarından şunu öğreniyoruz:

Derslerin, Sanatlar Fakültesi dışında dikte olmaksızın yürütüldüğü hakkındaki değinme, Sanatlar Fakültesi'nin, o zamana kadar derslerde kullanımda olan yöntemi bıraktığını gösterir. Daha da çarpıcı olanı, Sanatlar Fakültesi öğrencilerinin muhalefetinin beklenmiş olmasıdır. ... öğrenciler dikte yöntemine bağlıydılar. Çünkü dikte yöntemi, o zamana kadar yalnız dersi yavaşlatmaya yardımcı olmak ve öğrencilere tamamlayıcı metinler vermeye hizmet etmekle kalmamış, aynı zamanda temel derslerin yöntemini de (*modus legendi libros*) oluşturmuştu. ... Dikte, adayların verdiği derslerde, yazılı metinleri okuyabildiklerinin kanıtını vermek zorunda oldukları sınavlarda bile kullanılıyordu.

Hajnal buradan bir başka temel noktaya geçer.

Dikte âdetinin temel nedenlerinden birinin, matbaa çağından önce, okulların ve hocaların ellerinde yeterli metin olmaması gerçeğinde açıklama bulduğuna kuşku yoktur. Bir elyazması kitap çok pahalıya mal olur; bun-

ları elde etmenin en basit yolu, hocanın bu metinleri öğrencilerine dikte etmesiydi. Dikte edilen metinleri ticari amaçlarla yazan öğrencilerin bulunması da mümkündür. Gerçekten, bir dereceye kadar, dikte, hem kitabı yazan ve satan öğrenci açısından, hem de bu yolla geniş bir izleyici ve önemli bir gelir sağlayan hoca açısından, ticari bir iş olmuştur. El alıştırması, yalnızca üniversite derslerinde yararlı olduğu sürece değil, aynı zamanda gelecekteki kariyerinde de yararlı olması nedeniyle, öğrenci için gerekliydi. ... Dahası, üniversite, öğrencilerin derslere kendi yaptıkları kitaplarla girmesini, en azından her üç öğrencinin bir kitabı paylaşmasını istiyordu. ... Son olarak, mezuniyet için adaylığını koyarken, adayın kendisine ait kitapları göstermesi gerekiyordu. Üniversite kariyerinde adayları belirli bir mevki için inceleyen söz konusu mesleğin büyükleri, onların kaç kitabı olduğuna bakıyorlardı.[25]

Matbaa teknolojisi sayesinde sözle müziğin ayrılması, onun görsel ve sözel okuma arasında yarattığı ayrımdan daha belirleyici değildi. Dahası, matbaaya değin, okuyucu ya da tüketici, sözcüğün tam anlamıyla bir üreticiydi de. Hajnal bu durumu şöyle betimler (s. 68):

Ortaçağ okullarında "la dictee" (*dictamen*, dikte) yönteminin, o anda kullanılabilir, herkes tarafından okunmaya uygun ve fırsat çıktığında satışa elverişli, belirli bir yazılı metin üretme amacına hizmet ettiğine kuşku yok-

25 Bu mülahazalar Chaucer'ın üniversitelisini ilginç bir açıdan görmemizi sağlar ve tartışılan metinde "saygıdeğer" okumanın "dünyevi" okumaya tercih edilmesine bir açıklama getirir:

> Oxford'dan bir Üniversiteli vardı,
> Müzmin öğrencilerdendi, mantıktı bölümü,
> Bir deri bir kemik atı bekliyordu ölümü.
> Kendisi de hiç geri kalmıyordu atından,
> Ciddiyet akıyordu avurtları çökmüş suratından.
> Üstünde pelerini lime lime olmuştu,
> Kilisede yer yoktu henüz, tüm kadrolar dolmuştu.
> Hem o kadar uzaktı ki dünya işlerinden,
> Bir işe girmek için görmüyordu bir neden.
> İsterdi Aristo'nun felsefe kitapları
> Olsundu baş ucunda, kırmızı siyah kapları.
> Pahalı giysileri kim alırsa alsındı,
> İlahiler söylesin, kemanı kim çalarsa çalsındı.
>
> [*Canterbury Hikâyeleri*, çev. Nazmi Ağıl, YKY, İstanbul 1994, s. 42]

tur. Dikte eden kişi, sözcükleri bir ya da iki kez değil, birçok kez söylüyordu. Aslına bakılırsa, derslerde diktenin yasaklanmasından sonra bile, bazı tezlerin korunabilmesi için, hocanın dikte etmesine izin verilmekteydi...

Üniversite derslerinde, *modus pronuntiantium* denen tam ve baştan sona dikte tarzından bütünüyle farklı olarak, onu izleyen özel bir dikte biçimi daha vardı; dersin farklı, daha hızlı bir tarzda konuşarak verildiği bu yöntem, *reportateurs* adı verilen, aldıkları notlar temelinde başka öğrencilere ders vermeye ehil, ileri düzey öğrencilerin kullanımı için düşünülmüştü."

Ama *dictamen* veya diktenin yavaş ve harfiyen yazılış tarzı, yalnız kullanılabilir özel edisyonların üretimini amaçlamıyordu:

... dersi bu tarzda verirken, öğrencilerin yetersiz hazırlığını da hesaba katıyorlardı ... Bu dersleri izleyen öğrencilerin yalnız metinleri tedarik etmekle kalmayıp, doğru ve okunaklı olarak yazma sürecinde bu metinleri öğrenmekle de yükümlü oldukları açıktır...

Nizamnamelerde geçen *modus pronuntiantium* ifadesi, yalnızca yüksek sesle konuşmak ve sözcükleri doğru kullanmaktan oluşan bir ders prosedürünü adlandırmak için kullanılmıyordu. Bu, teknik bir terimdi. *Pronuntiatio* öğretimi, Latin *grammatica*'sının temel görevlerinden biriydi; dilbilgisi kılavuzlarında bu sorunla ilgili pek çok ayrıntıya yer veriliyordu. Amacı, konuşulan Latincenin iyi teleffuzunu yerleştirmek, harflerin dikkatle ayrılmasını öğretmek, sözcük ve deyimleri birbirinden ayırmak ve dönüştürmek olan, kabul edilmiş ve yerleşik bir yöntemdi. Dilbilgisi kılavuzları, bütün bu eğitimin, yazma öğretiminin amaçlarına hizmet ettiğini açıkça söylemeye özen gösteriyordu. Bu dönemde, iyi telaffuz temel kabul ediliyordu. Bu gerçekten de o dönemde temel önemdeydi ve yazma öğretiminin bir önkoşuluydu. Metni yüksek sesle okumanın müdahalesi olmaksızın, sessizce yazma edimi, o dönemde henüz mümkün değildi. Yazma öğrenimine yeni başlayanlar, henüz çevrelerinde yazılarla ve basılı metinlerle dolu bir dünya görmüyorlardı. Hatasız yazmayı öğrenmek istiyorlarsa, metnin açık ve disiplinli bir telaffuzuna ihtiyaçları vardı. (s. 29)

Hajnal yüksek sesle okuma ve yazma ihtiyacının yan bir yararına dikkat çeker (s. 75-76):

Dikte tarzında yazma, ilk bakışta görünebileceği kadar basit bir kopyalama alıştırması oluşturmuyordu. Tuhaf bir olgudur, ama tam da bu sistem sayesinde, çalışmalar bugüne ulaşabilmiş ve bu Fakültelerin yüreğinde yeni bir edebiyat doğmuştur. Çünkü her profesör, öğrettiği konuda, kendi düşüncelerine ve içkin kavrayışlarına uygun yeni bir biçim yerleştirmek için uğraşıyordu ve çoğunlukla öğrencilerine bu kişisel içgörülerinin sonuçlarını kabul ettiriyordu. Üniversite hareketinin, daha başlangıcından itibaren, bugün bize gerçekten modern görünmesinin nedeni de budur.

Sokrates, İsa ve Pythagoras'ın öğretilerini yayımlamaktan neden kaçındıklarını Aquino'lu Tommaso açıklar.

❀ Hajnal, daha sonra, elyazması kültürünün karakteristik bir tarzının anlaşılması için gerekli içgörüyü veren, kişisel kitap yapımının bir yönüne dikkat çeker (s. 76). Bu yalnız en titiz metinsel dikkati, derinlemesine meditasyonu ve yoğun ezberlemeyi beslemekle kalmamıştır:

Çoğunlukla antik dönemin sonlarında yazılmış eski geleneksel kılavuzlar her zaman daima profesörlerin elinin altındaydı, ama onları sonsuza kadar yeniden kopya etmekte pek yarar görmüyorlardı. Her gün öğrenmek ve farklı bireylere öğretmek, dersi her öğrencinin durumuna uyarlamak için, çalışmayı kolaylaştırmak ve özlü bir biçimde sunmak üzere, öğretilen konuyu basitleştirmeye ve yoğunlaştırmaya başladılar.

Özetlemek gerekirse, Hajnal'a göre, yazma öğretimi,

birçok amacı olan bir öğretim yöntemiydi: Yazıcılık öğretimi, kompozisyon alıştırması, ve aynı zamanda zihinlere yeni kavramlar, uslamlamalar ve bunların ifade araçları bilincinin kazandırılması. Bu, metinlerin kendilerinin edinilmesine yazma alıştırmasının ve kullanımının zevkini

ekleyen, yaşamsal önemde, sürekli bir hareketti. Bu belki de, Ortaçağ'da üniversite öğretiminin gittikçe daha çok yazma uygulamasıyla nitelenmesinin orijinal nedeniydi. On dördüncü yüzyıldan itibaren, yazma uygulamasının, Paris'teki üniversite yaşamının özünü oluşturduğunun düşünülmesi, hiç de yadırganacak bir durum değildir.

Hajnal'ın Ortaçağ yazma uygulamalarına ilişkin sunuşunun ışığında, Aquino'lu Tommaso'nun, öğreticiler olarak Sokrates ve İsa'nın öğretilerini yazıyla bağlantılandırmadıklarına ilişkin görüşünü daha iyi anlayabiliriz. Bu, Aquino'lu Tommaso'nun *Summa Theologica*'nın (yani, ilahiyat ders kitabı) üçüncü kısmında sorduğu 42. sorudur: "Utrum Christus debuerit doctrinam Suam Scripto tradere?"* Aquino'lu, yazılması gereken bir sayfa –bir *tabula rasa*– olarak öğrenci fikrini reddeder. Şöyle der:

İsa'nın öğretisini yazıya geçirmemesinin ona uyan davranış olduğunu söyleyerek yanıt vereceğim. İlkin, kendi saygınlığı adına; çünkü öğretici ne kadar kusursuz ise, öğretim tarzı da o denli kusursuz olmalıdır. Ve bu yüzden, öğreticilerin en kusursuzu olarak İsa'ya uyan, öğretisini kendisini dinleyenlerin yüreklerine kazıyacak bir öğretim tarzını benimsemesiydi. Bu sebeple Matta vii, 29'da, "onlara hâkimiyet sahibi biri gibi öğretiyordu" denir. Bu nedenle, putperestler arasında en kusursuz öğreticiler olan Pythagoras ve Sokrates hiçbir şey yazmak istemediler.

Ortaçağ yazısının kendisi, sözlü öğretim tarzına bu denli yakın olmasaydı, öğretim değil de yalnızca bir eklenti olarak yazılı biçim fikrinin akıl alır bir tarafı olmazdı.

Hajnal'ın Ortaçağ yazma öğretimine bir retorik dalı olarak ve dilbilgisi ve edebiyat öğretimiyle birleşik, bütünsel bir yaklaşım sağlayan muhteşem girişi sayesinde, bu konuyu çalışmaların hem erken hem de geç evreleriyle bağdaştırmak kolaydır. Sözgelimi, *De oratore*'de (I, xvi) Cicero, şairin hatibe rakip ve ona neredeyse denk olduğunu söyler. Şiir ya da *grammatica*'nın retoriğin hizmetçisi olduğu fikri, Quintilianus'ta, Augusti-

* Bkz. bu kitapta s. 36, dipnot 3 (ed. n.)

nus'ta ve bütün Ortaçağ ve Rönesans boyunca harcıalem bir fikirdir.[26]

Cicero'nun, bir çeşit bilgelik, eylem halindeki bilgi olarak *doctus orator* ve güzel söz söyleme kavramı, Augustinus sayesinde, Ortaçağ eğitiminin temel kuralına dönüştü. Ama seçkin bir retorik pofesörü olarak Augustinus, bu Cicerocu kuralı Ortaçağ'a bir kürsü hitabeti için konuşma programı olarak taşımadı. Marrou'nun muazzam çalışmasında[27] ifade ettiği gibi, "la culture chrétienne, augustinienne, emprunte moins à la technique du rheteur qu'à celle du grammairien."* Kısacası antik *grammatica* ve *philologia*, Augustinus'un *Doctrina Christiana* için devraldığı ansiklopedik, dilsel yönelimli programlardı. Augustinus'un *grammatica* dünyasıyla işbirliği yapması, vaaz vermek için olmaktan çok, *sacra pagina*'nın anlaşılması ve yorumlanması içindi. Ve tıpkı Hajnal'ın yalnızca yazma ve dilbilgisi öğretiminin nasıl *pronuntiatio* veya hitabet sanatıyla tamamen bir olabileceğini gösterdiği gibi,[28] Marrou da, antik *grammatica*'nın, Ortaçağ'da nasıl olup da Kutsal Kitap öğreniminin temeli haline gelebildiğini gösterir. On altıncı ve on yedinci yüzyıllarda, Antik ve Ortaçağ tefsir tekniklerinin nasıl daha önce hiç olmadığı kadar geliştiğini göreceğiz. Bunlar, Bacon'cı bilimsel programın temeline dönüştü ve yeni matematik ve ölçme teknikleri tarafından yaygın bir biçimde kullanıldı.

26 Bkz. C. S. Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic*, ve D. L. Clark, *Rhetoric and Poetry in the Renaissance*. Her iki araştırmacı da Cicero'nun şiir ve retorik karışımını kafa karıştırıcı bulur. Oysa *On Education*'da Cicero'nun görüşünü temel alan Milton bunu kabul ediyordu. Milton, dilbilgisinden sonra ancak "latif ve şatafatlı bir retoriğe" yararlı olacak kadar mantık öğreniminin gerekli görüldüğünü söyler. "Daha az zarif ve güzel, ama daha basit, duygusal ve heyecanlı olan şiir bunların hemen ardından gelmeli, hatta daha iyisi, bunlardan önce gelmeliydi." Milton'ın bu son sözleri, genellikle bağlamı dışında ve onun dilindeki kesin teknik anlamı göz önüne alınmaksızın zikredilmiştir.

27 H.-I. Marrou, *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, s. 530, not.

* Hıristiyan, Augustinus'çu kültür, hatibin tekniğine, gramercininkinden daha az borçludur. (Çeviren: Doğan Şahiner)

28 On altıncı yüzyılda, Elizabeth çağı aktörlerine kimi zaman "retorikçi" deniyordu. Bu, *pronuntiatio*'nun yanı sıra retoriğin diğer dört dalının da (*inventio, dispositio, elocutio* ve *memoria*) öğretildiği bir çağda doğaldı. Bkz. B. L. Joseph'in yetkin çalışması, *Elisabethan Acting*; Joseph burada, on altıncı yüzyıl dilbilgisi ve retorik kılavuzlarından, Elizabeth dönemi okul çocuğunun aşina olduğu sayısız dramatik söylev ve eylem tekniği çıkarır.

Ortaçağ'ın tefsir yöntemlerindeki değişikliklere kısa bir göz atış, okuyucuyu, matbaanın sanat ve bilime daha sonra yaptığı etkilerden bazılarına hazırlayacaktır. Beryl Smalley'in *Study of the Bible in the Middle Ages* ["Ortaçağ'da Kutsal Kitap Çalışmaları"] adlı kitabı, bu amaç için son derece elverişli, takdiri hak eden bir çalışmadır. Matbaadan kısa süre sonra başlayan "havalanma" ya da görsel deneyim ve örgütlenmenin yeni boyutları bilindiği zaman, bu görsel vurgunun Gutenberg teknolojisinden bütünüyle ilgisiz bir dizi alanda ne ölçüde kullanıldığını görmek ilginçtir. Antik *grammatica*'nın Ortaçağ yazma ve metin öğrenimiyle sözel bağlantısının direnme yollarına attığımız bakış, elyazması kültürünün görsel duyuyu, onu diğer duyulardan ayırma noktasına kadar yoğunlaştırma yönünde ne kadar az iş yaptığını görmeye yardımcı olmaktadır.

Smalley şu gözlemi yapar (s. xiv): "Ortaçağ'da hocalar, Kutsal Kitap'ı eşi bulunmaz bir ders kitabı olarak görüyorlardı. Küçük yazıcı, harflerini Mezmurlar Kitabı'ndan öğreniyordu ve Kutsal Kitap ona serbest sanatları öğretmekte kullanılıyordu. Bundan dolayı, Kutsal Kitap öğrenimi, daha baştan itibaren kurumların tarihiyle bağlantılıdır."

Okulluların ya da moderni'nin on ikinci yüzyıldaki yükselişi, geleneksel Hıristiyan âlimliğinin eskilerinden keskin kopuşuna yol açtı.

❀ Marrou'nun, Augustinus sayesinde Kutsal Kitap öğreniminin, antik *egkuklios paideia* yani *grammatica*'nın ansiklopedik programı ile Cicero'nun ellerinde tanım bulduğu haliyle *rhetorica*'yı nasıl birleştirdiğini ortaya koyduğunu görmüştük. Dolayısıyla, Augustinus'tan Erasmus'a kadar klasik hümanizmin manastır okullarındaki devamlılığını sağlayan, kutsal yazı tefsirleri oldu. Ama on ikinci yüzyılda üniversitelerin yükselişi, klasik gelenekten köklü bir kopuşu getirdi. Yeni üniversitelerin prog-

ramı, S. F. Bonner'in *Roman Declamation*'ında ["Roma Hitabeti"] okuduğumuz gibi (s. 43), Roma'da en canlı dönemini yaşamış olan *dialectica* ya da skolastik yöntemde yoğunlaşmıştı:

> Cumhuriyet döneminde hitabet kamusal yaşamda başarı için temel önemdeydi, konunun bütünü canlı ve hararetli tartışmalara konu olmuştu; ama prenslikler döneminde, siyasal değerinin büyük bölümünü yitirdi. Bu, mahkemelerin iktidarlarını büyük ölçüde yitirmiş olmasından değildi; hâlâ taraftar çeken hukuk ve ceza davaları vardı. Bu daha çok, iyi hatiplerin Cumhuriyet günlerinde doğal olarak bekleyebilecekleri gibi, kamusal yaşamda başarı sağlamayışmdandı. İmparatorluğun ve Sarayın himayesine çok fazla şeyin bağımlı olduğu prenslik döneminde, kişinin, popüler biri olmak için kamu önünde konuştuğu zaman sözcüklerini çok daha dikkatli seçmesi gerekli hale geldi. Tiberius'un (Caligula değilse bile) hükümranlığı sırasında yazan yaşlı Seneca, Augustus çağını, "çok daha fazla konuşma özgürlüğü" olan bir dönem olarak görebilirdi; ama o zaman bile, *Dialogues*'un yazarı ve *Longinus*'un filozofunun iyi hitabet için o kadar önemli saydığı bu özgürlük, Roma kamusal yaşamından hızla yok olmaktaydı.
>
> Ve böylece hitabet, kendisini, bir insanın Cumhuriyetçiliğini, sonuçlarından korku duymadan ortaya koyabileceği ve kişinin siyasal saygınlık kaybını yurttaşlarının övgüleriyle telafi edebileceği okulların daha güvenli arenasına kaydırdı. *Scholastica* terimi moda oldu – bu, hakiki kamusal konuşmanın tersine bir "okul hitabeti" idi ve bu gösteri-konuşmanın yandaşları da "okullular", yani *scholastici* olarak tanındılar.

Siyasal hitabet ile skolastik ya da akademik tartışma arasındaki kopuş, demek ki, Ortaçağ'dan çok uzun zaman önce başgösterdi. Bonner, yaşlılık çağındaki Seneca'nın *Controversiae*'sine gönderme yaparak şuna dikkati çeker (s. 2): "Buradan, Seneca'nın üç ana gelişme aşaması kabul ettiği anlaşılıyor: (i) Cicero öncesi *thesis* (ii) Cicero ve çağdaşlarının, kendi başına prova edilen, onların *causae* dedikleri söylevleri (iii) *controversia* ve sonradan *scholastica* olarak da bilinen gerçek söylev."

Eski Roma'da bu skolastik alıştırmalar, tezlerin *sic et non* incelenmesine dayanıyordu. Aristoteles, *Topika*'sında (1, 9), bu tezlere bazı istisnai felsefi öğretilerin olumlanması ya da olum-

suzlanması olarak gönderme yaparak, "her şey sürekli değişim halindedir" veya "tüm varoluş Tektir" gibi örnekler verir.

Dahası, "tez", ele alınan konunun paradoksal olmakla kalmayıp, özgül koşullardan ve "belirli kişi, mekân ve zaman"dan soyutlanmış halde de ele alınabileceği anlamına geliyordu. Bonner şunu da ekler (s. 3):

> Cicero'nun *Rethorica*'sında, Quintilianus'un *Institutio Oratorioa*'sında ["Hitabet Eğitimi"] ve geç dönem Grek ve Roma retorikçilerinde, bu *theses* konularının özgül örnekleri bulunur. Bunlar, Greklerin Küçük Asya kentlerinden Akademi'nin koruluklarına, Bahçe'den ve Sundurma'dan İtalya'nın villalarına ve Roma'nın sütunlu yollarına kadar çağlar boyunca tartıştıkları, dünya ve anlamı, insanın yaşamı ve tutumu gibi önemli sorunları temsil ederler.

Burada Skolastik biçimin karakterinin söz konusu edilmesinin sebebi, on ikinci yüzyıldan on altıncı yüzyıla değin, bu türlü son derece sözel etkinliğin, manastırla ilgili ve daha sonraları hümanist prosedürlerin temelini oluşturan *grammatica*'dan kurtulmuş olmasıdır. Çünkü *grammatica* özgül tarihsel koşullarla ve belirli kişi, zaman ve uzayla çok yakından ilgilidir. Basılı kitabın gelmesiyle, *grammatica*, skolastisizmden, *moderni*'den ve yeni üniversitelerin onu bir kenara itmesinden önce sahip olduğu egemenliği yeniden ele geçirdi. Eski Roma'da skolastisizm sözel bir işti; Bonner de, Cicero'nun, kendi başına dile getirdiği söylevlerde kullandığı tezlerden oluşan bir listeye değindiği, Atticus'a mektubuna işaret eder:

> Bunlar neredeyse bütünüyle tiranlar ve tiranlık konusuyla ilgili – "Devleti riske atsa bile, kişi tiranın düşüşü için çalışmalı mıdır, yoksa yalnızca onu yerinden edenin yücelmesini mi önlemelidir?" ... "Kişi, bir tiranın egemenliği altında olduğu zaman, ülkesine, kol gücünden çok, tam yerinde konuşma ile yardım etmeye mi çalışmalıdır?" Cicero'nun, kafasındaki sorunlardan uzaklaşmak için, Grekçe ve Latince olarak, hem yandaş hem de karşıt açıdan verdiğini söylediği, bunlara benzer sekiz konu vardır...[29]

29 *Roman Declamation*, s. 10. Bir yerde Cicero, "Felsefe benim ileri yaşımın söylevi olacaktır" der. Her ne olursa olsun, bu, Ortaçağ'ın söylevidir.

Skolastisizm, tıpkı Seneca'cılık gibi, aforistik öğrenimin sözlü geleneklerine doğrudan bağlıydı.

❀ Bu tezlerin savunulmasının nasıl bütünüyle sözel olduğu anlaşıldığında, bu tür sanatların öğrencilerinin, çok geniş bir aforizma ve *sententiae* dağarcığıyla donanmalarına gerek olduğunu anlamak kolaylaşır. Bu, geç Roma dönemlerinde Seneca'cı tarzın hâkimiyetinde ve Seneca'cı tarzın, gerek Ortaçağ'da gerek Rönesans'ta "bilimsel yöntem"le bütünleştirilmesinde önemli bir etkendir. Abelardus için olduğu kadar Francis Bacon için de, keskin çözümleme ile sırf dinleyicilerin ikna edilmesi arasındaki farkı, "yöntemler"den çok, "aforizmalarla yazmak" oluşturuyordu.

Kendisi de kamusal söylev biçiminde yazılan *The Advancement of Learning*'de ["Öğrenimin Gelişmesi"], Bacon, entelektüel temelde, skolastik aforizma tekniğini, bilginin kesintisiz düz yazı halinde açıkça ortaya konması şeklindeki Cicero'cu yönteme tercih eder:

> Yöntemin, sonuçları çok büyük olan bir başka çeşidi, bilginin Aforizmalar ya da Yöntemler halinde aktarılmasıdır; burada, herhangi bir konu üstüne birkaç aksiyom ya da gözlemden, ciddi ve biçimsel bir sanat yapmanın, onu bazı söylemlerle doldurmanın ve örneklerle göstermenin, ve onu duyarlı bir Yönteme hazmettirmenin âdet olduğunu gözleyebiliriz.
>
> Ama aforizmalarla yazmanın, Yöntemin yanına bile yaklaşamayacağı türden birçok kusursuz erdemi vardır. İlk olarak, yazarın yüzeysel mi yoksa sağlam mı olduğunu sınar: Çünkü Aforizmalar, saçma sapan olmaları hali dışarıda tutulursa, bilimlerin özü ve yüreği dışında yapılamazlar; çünkü aydınlatıcı öğeler çıkarılmıştır: Örneklerin verilmesi kesilip atılmıştır; bağlantı ve düzen öğeleri kesilip atılmıştır; uygulama betimlemeleri çıkarılmıştır. Dolayısıyla Aforizmaları doldurmak üzere, ge-

riye yalnızca çok miktarda gözlem kalır: Bu nedenle de, yalnızca sağlam ve birikim sahibi olanlar dışında hiç kimse, Aforizma yazmak için yeterli değildir ve aklı varsa buna kalkışmaz. Ama Yöntemlerde,

Tantum series juncturaque pollet,
Tantum de medio sumptis accedit honoris;*

tıpkı bir insan bir sanatta büyük bir gösteri yaparken, bunun bağlantısız olması halinde, gösterinin önemsizleşmesi gibi. İkincisi, yöntemler, onay ya da inancı kazanmaya daha uygun ama eyleme işaret etmeye daha az uygundur; çünkü küre ya da çember içinde, bir kısmın diğerini aydınlattığı bir çeşit gösteri yaparlar ve bu nedenle de doyurucudurlar; ama kırıntılar, dağılmış olduklarından, en çok dağınık yönlerle uyuşurlar. Ve son olarak, kırılmış bir bilgiyi temsil eden Aforizmalar, insanları daha fazla sorgulamaya davet ederler; oysa Yöntemler, bir tümelin gösterisini taşıdıklarından, sanki en uzağa varmışlarcasına, insanlara güvenlik duygusu verirler. (s. 142)

Seneca'cı Francis Bacon'ın, birçok yönden bir okullu olduğunu kavramakta zorlanırız. Onun bilimdeki kendi "yöntemi"nin dosdoğru Ortaçağ *grammatica*'sından kaynaklandığı, daha sonra açıkça anlaşılacaktır.

Roma skolastikleri ya da söylevcilerinin duyumsal temalar (sözgelimi, Roma ve Rönesans dönemlerinde benzer şekilde kullanılan Seneca'cı drama) kullandıklarına dikkat çeken Bonner, şunları ekler (*Roman Declamation*, s. 65):

Ama bu karakteristikler dışında, söyleme biçimi de çağdaş yazarlarınkiyle büyük ölçüde aynı ve en erken "Gümüş Latince"nin** tipik özelliğidir.

Kompozisyonda başlıca hatalar, kısa ve parçalanmış cümlelerin üslubu dağınık hale getirecek biçimde aşırı kullanımı, dengeli bir şekilde noktalanmış cümlelerin az olması ve bazı söylevcilerin zayıf ve etkisiz ritimler kullanmasıdır. Bu parçaların tarzı, Grek eleştirmenlerin, devresel yapı için bir panzehir olarak κατακεκομμένη*** ya da κεκερματισένη**** adını

* Art arda gelenler konuşmayı öyle güçlendirir ki, / Konuşmanın bütün değerleri ortasından elde edilip sonuca öyle varılır; (Çeviren: Çiğdem Dürüşken)

** Latin edebiyatının bir dönemi (İS y. 18 - y. 133) [ç. n.]

*** Damga ile damgalanmış (Çeviren: Emel Karayel)

**** Küçük madeni paralar halinde basılmış (Çeviren: Emel Karayel)

verecekleri tarzıdır; bu özellik çok etkili olmuş olabilir, ama o kadar sık kullanılır ki, zihin bu yinelenen keskinlik ve sivrilikten usanır.

Ama Augustinus'un popüler "uyaklı vaazlar"ında kullandığına benzer "parçalanmış cümleler" ve sonu gelmez aliterasyonlar, hem sözel nesir hem de nazımın zorunlu normudur. (Elizabeth dönemi *süslemesine* tanık olun.) Cinası, nükteyi, aliterasyonu ve aforizmayı literatürden sürüp atmasıyla, matbaa kültürünün herhangi bir zaman ya da ülkede kabul görme derecesini ölçmek kolaydır. Bu anlamda, Latin ülkeleri bugün bile düstur, *sententiae* ve aforizmayı hatırı sayılır bir düzeyde alıkoyarlar. Ve sözlü kültürün *symboliste* canlanışı, Latin ülkelerinde başlamakla kalmamış, büyük ölçüde "parçalanmış cümleler" ve aforizmalara dayanmıştır. Seneca ve Quintilianus, tıpkı Lorca ve Picasso gibi, işitsel tarzlara büyük bir yetke atfeden İspanyollardır. Bonner (s. 71), Quintilianus'un, "sağduyusu ve özgür eğitsel bakışıyla seçkinleşmesine" karşın, Latin belagatinin süsleme araçlarına taraftar olması karşısında kafası karışmış durumdadır.

Eski Roma'da Seneca'cılığa ve skolastisizme bu kısa bakış bile, Batı literatüründeki sözlü geleneğin Seneca'cı modayla nasıl aktarılmış olduğunu ve on sekizinci yüzyılın sonlarında basılı sayfa tarafından nasıl yavaş yavaş ortadan kaldırıldığını anlamamıza yardım eder. Seneca'cılığın, Ortaçağ skolastisizminde üst düzey bir entelektüelliğin işareti iken, Elizabeth dönemi popüler dramasında sıradan düzeyde kalması paradoksu, bu sözel etkenle çözüm bulacaktır. Ama Montaigne'e göre, tıpkı Burton, Bacon ve Browne'a göre olduğu gibi, bunda bir muamma yoktu. Seneca'cı antitez ve "avarelik" (George Williamson'un *Senecan Amble*'da ["Seneca'cı Gezinti"] betimlediği gibi), zihinsel sürecin bilimsel gözlem ve deneyinin otantik araçlarını sağlıyordu. Yalnız göz söz konusu olduğu zaman ise, Seneca'cı sözel eylemin çok-düzeyli jestleri ve rezonansları son derece uygunsuz bir hal alır.

Gutenberg Galaksisi mozaikimizin bu kısmında, yalnızca iki parçaya daha ihtiyacımız var. Bunlardan biri zaman dışıdır, diğeri ise matbaa *aracılığıyla* on altıncı yüzyılda meydana gelen

dönüşümün tam odak noktasında yer alır. Öyleyse, önce sözlü toplumun kaçınılmaz bir tarzı olarak atasözü, düstur, aforizma konusuna bakalım. J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* ["Ortaçağ'ın Sönüşü"] adlı kitabının bu temaya ayırdığı 18. Bölümünde, ister antik ister modern olsun, sözel toplumlar için şunları söyler:

> ... her olay, her durum, kurgusal olsun tarihsel olsun, genel bir ahlaki gerçeğin geçerli bir örneği olarak billurlaşma, bir darbımesele, bir örneğe, bir kanıta dönüşme eğilimi gösterir. Aynı şekilde, her ifade, bir hüküm, bir düstur, bir metin haline gelir. Her davranış sorunu için, Kutsal Yazılar, efsaneler, tarih, literatür, hep birlikte söz konusu sorunun ait olduğu bir çeşit ahlaki klan oluşturan bir örnekler ya da tipler kalabalığı yaratır... (s. 227)

Huizinga, yazılı malzemelerin bile, söylemin sözel biçimi tarafından çok güçlü bir biçimde atasözü, aforizma ve meselin ya da örneğin sözel kalıbına girmeye zorlandığını açıkça görür. Bu yüzdendir ki: "Ortaçağ'da herkes ciddi bir argümanı bir metne dayamayı, böylece ona bir temel sağlamayı severdi." Fakat "metin"in bir *auctor*'un aracısız sesi olduğu, ve sözel bir yoldan yetke sahibi olduğu da hissediliyordu. Basımın gelişmesiyle, yetkeye yönelik duygunun, bilginin eski sözel ve yeni görsel düzenlenişinin birbirine karışması yüzünden tam bir karışıklık içine düştüğünü göreceğiz.

Her ikisi de sıkıştırılmış ve yetkili olan *Cümlelere* ve aforizmalara yönelik sözel eğilimle ilgili ikinci nokta, bu tercihin on altıncı yüzyılda hızla değişmiş olmasıdır. Walter Ong, Peter Ramus'un yapıtında ve popülerliğinde kendini gösterdiği şekliyle, bu değişime geniş yer vermiştir. Peder Ong'un önemli çalışmasını ele almayı biraz sonraya bırakarak, burada onun "Ramist Method and the Commercial Mind" ["Ramus'çu Yöntem ve Ticari Zihniyet"] üstüne makalesini anmak yeterli olacaktır.[30] Ong, tipografinin yükselişiyle insan duyarlılığında meydana gelen değişimi, "basımcılığın kullanımının, sözcüğü sesle olan özgün bütünleşmesinden nasıl uzaklaştırdığını ve ona daha

30 *Studies in the Renaissance* içinde, c. VIII, 1961, s. 155-172.

çok, uzayda bir 'şey' olarak muamele ettiğini" göstererek vurgular.

Ortaçağ bilgisi için hammadde işlevi gören sözel aforizma ve cümleler, vecizeler ve düsturlar külliyatı açısından bu görsel yaklaşımın sonucu, gerileme oldu. Ong'un belirttiği gibi (s. 160), "... Ramus, sanatında kullandığı bilgiyi, bir bilgelik olmaktan çok, bir meta olarak görme eğilimindedir." Basılı kitap, doğal olarak, konuşan bir bilgelik olmaktan çok, bir referans çalışmasına dönüşme eğilimi gösterecektir.

Hem elyazması kültürü hem de gotik mimari, nesnenin üstüne düşen değil içinden geçen ışıkla ilgiliydi.

❀ Manastırlardaki edebi hümanizmden skolastik sapma, çok geçmeden, basımevlerinden akan antik metinler seliyle karşı karşıya kaldı. Dört yüzyıllık diyalektik yoğunluk, burada sona ermişe benziyordu; ama skolastik bilim ve soyutlamanın ruhu ve başarısı, Clagett gibi isimlerin gösterdiği gibi, modern bilim dalgasına olduğu gibi taşındı.

Kuvvet ve hareketin görsel olmayan ilişkilerinin görsel araçlarla grafik haline getirilmesi şeklindeki skolastik keşif, hümanistin metinsel pozitivizmiyle tam bir karşıtlık halindedir. Gene de, hem hümanist hem de skolastik, bilimsel ödüllere aday gösterilmeyi hak etmiştir. Bu doğal karışıklığın, Francis Bacon'ın zihninde apaçık bir çatışma durumuna ulaştığını göreceğiz. Onun kendi kafa karışıklığı, az sonra bizim için pek çok sorunun açıklığa kavuşmasına yardım edecektir.

Kutsal Kitap tefsirinin kendine özgü yöntemsel çatışmaları vardı ve Smalley'in *Study of the Bible in the Middle Ages* başlıklı çalışmasında işaret ettiği gibi, bu çatışmalar harf ve ruh, görsel ve görsel olmayanla ilgiliydi. Smalley, Origenes'ten şunları aktarır:

(Tekvin üstüne) Kutsal Kilise Babalarının harf ve ruhla ilgili deyişlerinden üç kitap neşrettim. ... Çünkü Kelam, Meryem tarafından, ete bürünmüş olarak dünyaya getirildi; ve görmek anlamak değildi; bütün görünen et idi; göksellik bilgisi, birkaç seçilmişe verildi ... Harf, et olarak görünür; ama içteki ruhsal anlam, göksellik olarak bilinir. Bu, Leviticus'u incelerken bulduğumuz şeydir... Harflerle örtülü olmasına karşın göksel ruhu gören gözler kutsanmıştır. (s. 1)

Yazıdan kaynaklanan bir ikilik olan harf ve ruh teması, İsa tarafından "Bu yazılıdır, ama ben size söylüyorum" sözünde sık sık ima edilmekteydi. Peygamberler genellikle İsrail'de kâtiplerle savaş halinde olmuştu. Bu tema tıpkı metnin içindeki ışığı serbest bırakmak için "yaldızlama" tekniğinde, üstüne düşen değil içinden geçen ışıkla aydınlatma tekniğinde ve Gotik mimarinin kendi tarzında olduğu gibi, Ortaçağ düşünce ve duyarlılığının dokusunun kendisine girer. Otto von Simson'un *The Gothic Cathedral*'de ["Gotik Katedral"] belirttiği üzere (s. 3-4):

Romanesk bir kilisede, ışık, duvarların ağır, loş, dokunsal maddesine karşıt ve ondan ayrı bir şeydir. Gotik duvar, geçirgen gibi görünür: Işık onun içinden süzülür, ona nüfuz eder, onunla birleşir, dış görünümünü dönüştürür. ... Olağan durumda maddeyle örtülen ışık, etkin ilke olarak belirir; ve madde estetik olarak, ancak ışığın parıldayan niteliğine katıldığı ve onunla tanımlandığı ölçüde gerçektir. ... O halde, bu belirleyici yönüyle, Gotik mimariyi, saydam, geçirgen mimari olarak betimlemek mümkündür.

Geçirgen taşın bu etkileri, renkli cam aracılığıyla elde edilir, ama bunlar insan duyularına ve her şeyden çok da elyazması duyularına Ortaçağ yaklaşımı ile son derece uyumludur. Simson'un, taşın dokunsal niteliğine işaret etmesi ilginçtir. Elyazması kültürünün, duyular arasındaki etkileşimin can alıcı noktası olan dokunsallık konusunda hiçbir korkusu yoktu. Çünkü, bütün kafes ya da duyu oranı, ışığın içeri gireceği şekilde oluşturuluyordu. Bütün anlamlara sahip olduğu düşünülen "literal" düzey, böyle bir etkileşimdi. "Öyleyse, metin ve incil tarihinin araştırılmasına dayanan, bugün tefsir dediğimiz şeyin, en geniş anlamında, "literal sergileme"ye ait olduğunu keşfediyoruz."

The Study of the Bible in the Middle Ages'da, Smalley, R. Hinks'in *Carolingian Art* ["Karolenj Sanatı"] adlı yapıtından şunları aktarır: "Sanki gözlerimizi nesnenin fiziksel yüzeyine değil de, kafesin içinden görüldüğü kadarıyla sonsuzluğa odaklamaya davet ediliyormuşuz gibidir...; nesne ... –deyim yerindeyse– yalnızca sonsuz uzayın belirli bir bölümünü tanımlamak ve ayırmak, onu idare edilebilir ve idrak olunabilir kılmak için varolur." Smalley, bunun üstüne şu yorumu yapar (s. 2): "Erken dönem kuzey sanatında 'geçirgenlik tekniği'nin bu tanımı, aynı zamanda, Cladius'un anladığı anlamda tefsirin tam bir betimlemesidir... Metne değil, onun içinden öteye bakmaya çağrılırız."

Bizim bir şeyin içinden öteye bakma düşüncemiz, her Ortaçağ insanının kafasını karıştırırdı herhalde. O, gerçekliğin, bizim içimize baktığını, derin düşünceye dalma yoluyla bizim göksel ışığa bakmak yerine, onun içine daldığımızı kabul ederdi. Antik olsun, Ortaçağ olsun, elyazması kültürünün duyusal varsayımlarından bütünüyle farklı olarak, Gutenberg'den beri her şey, duyular ve *sensus communis* üstüne antik öğretiden çıkmıştır.[31] Erwin Panofsky de, *Gothic Architecture and Scholasticism* [*Gotik Mimari ve Skolastik Felsefe*] adlı çalışmasında, içten geçen ışığa yönelik Ortaçağ eğilimini vurgular ve bunu, okullar *aracılığıyla* mimari sorununu çözmek açısından yararlı bulur:

"Kutsal öğreti," der Aquino'lu Tommaso, "inancı kanıtlamak için değil, bu öğretide ileri sürülen başka her şeyi açık hale getirmek *(manifestare)* için insan aklını kullanır" der. Bunun anlamı, insan aklının hiçbir zaman inancın böylesi parçalarının dolaysız kanıtını bulmayı ümit edemeyeceği ... ama, bu parçaları açıklığa kavuşturabileceği ve kavuşturduğudur ...

O halde, *manifestatio*, yani açıklığa kavuşturma ya da berraklık kazandırma, benim Erken ve Yüksek Skolastisizm'in ilk denetleyici ilkesi adını vereceğim şeydir ... mademki inanç, kendi sınırları içinde tam ve kendine yeterli, ama gene de kendisini vahiy alanından koparan bir dü-

31 Edmund Joseph Ryan, *Role of the Sensus Communis in the Psychology of St. Thomas Aquinas* adlı kitabında, Grek ve Arap dünyasında anlaşıldığı şekliyle *sensus communis* düşüncesinin bir tarihini verir. Bu, dokunsallık açısından kilit bir konumda olan bir öğretidir ve Shakespeare'in yapıtları kadar geç bir döneme kadar Avrupa düşüncesinde yaygındır.

şünce sistemi aracılığıyla "kendini ortaya koymak" zorundaydı, o zaman düşünce sisteminin tamlığını, kendine yeterliliğini ve sınırlılığını "ortaya koymak" da zorunlu hale geliyordu. Bu ise, nasıl akıl yürütmenin, inancın doğasının ta kendisini okuyucunun zekâsı için açık hale getireceği kabul ediliyorsa, tıpkı bunun gibi, ancak okuyucunun imgeleminde akıl yürütme süreçlerinin ta kendisini aydınlatan bir yazınsal sunuş şemasıyla yapılabilirdi. (s. 29-31)

Panofsky, bunun ardından (s. 43) mimaride "saydamlık ilkesi"ne değinir: "Gelgelelim, açıklama alışkanlığı en büyük zaferlerinden birine mimaride ulaştı. Yüksek Skolastisizm'e *manifestatio* ilkesi hükmettiği gibi, Yüksek Gotik mimariye de –Suger'in gözlemlediği gibi– "saydamlık ilkesi" adı verilebilecek ilke hükmediyordu. Panofsky bize, Aquino'lu Tommaso tarafından ifade edildiği şekliyle Ortaçağ duyu öğretisini sunar (s. 38): "Duyular, *kendilerine benzer bir şeydeki gibi* uygun şekilde oranlanmış şeylerden zevk alırlar; *çünkü, duyular da, her bilişsel gücün olduğu gibi bir çeşit akıldır.*" Duyuların kendi içlerinde bir oran ya da rasyonellik bulunduğu ilkesiyle silahlanmış olarak, Panofsky, Ortaçağ skolastisizmi ile Ortaçağ mimarisi arasındaki oranlar arasında özgürce dolaşmayı başarır. Ama duyulardaki bu oran ilkesi, Varlığın içinden geçen ışık gibi, yazıyla ilgili duyuların araştırılmasında da her yerde iş başındadır. Ama bütün bu konular, sonraki teknoloji görsel yetiyi öteki duyulardan gitgide daha keskin bir ayrıma uğrattıkça, *içten geçen* ışıktan çok *üste düşen* ışığa karşı gitgide büyüyen talep nedeniyle, karmakarışık bir hal aldı. Önümüzdeki ikilem, Otto von Simson tarafından *The Gothic Cathedral*'de (s. 3) kusursuz bir biçimde tanımlanır: "Gotik yapıların iç kesimleri özel olarak ışıltılı değildir ... aslına bakılırsa, renkli cam pencereler öylesine elverişsiz ışık kaynaklarıdır ki, bunu izleyen, görüşü kısıtlayan bir çağ, bunların çoğunu, bugün çok yanlış bir izlenim doğuran kurşuni ya da beyaz camlarla değiştirmişti."

Gutenberg'den sonra, yeni görsel yoğunluk, her şeyin *üstüne düşen* ışığı gerektirecektir. Ve onun uzay ve zaman düşüncesi, bunların nesneler ya da etkinliklerle *doldurulan* kaplar olarak görülmesi yönünde değişecektir. Ama görselin işitsel-dokun-

sala daha yakın bir ilişki içinde durduğu elyazması çağında, uzay, görsel bir kap değildi. Siegfried Giedion'un *Mechanization Takes Command*'de açıkladığı gibi (s. 301), Ortaçağ odasında çok ender olarak mobilya bulunurdu:

> Ama gene de, bir Ortaçağ konforu vardı. Ne var ki bu konfor bir başka boyutta aranmalıdır, çünkü maddi ölçekte ölçülemez. Ortaçağ konforunun doyum ve zevki, kaynağını uzayın biçimlendirilmesinden alıyordu. Konfor, insanın kendi kendisini kuşattığı ve içinde yaşadığı atmosferdir. Tıpkı Ortaçağ'daki Tanrı'nın Krallığı gibi, elle tutulamayacak bir şeydir. Ortaçağ konforu, uzayın konforudur.
>
> Bir Ortaçağ odası, hiçbir mobilya içermediği zaman bile tamamlanmış görünür. Hiçbir zaman çıplak değildir. İster bir katedral, bir yemekhane, isterse bir kasabalının odası olsun, kendi oranları, malzemeleri, biçimi içinde varolur. Bu ağırbaşlı uzam anlayışı, Ortaçağ'la birlikte sona ermedi. On dokuzuncu yüzyıl sanayileşmeciliği duyguları bulandırıncaya kadar sürüp gitti. Gene de, daha sonraki hiçbir çağ, bedensel konforu bu kadar empatik bir şekilde terk etmedi. Manastır yaşamının keşişçe yaklaşımları, dönemi kendi imgesine göre şekillendirdi.

Ortaçağ süslemeciliği, yaldızcılığı ve heykelciliği, elyazması kültüründe merkezi önem taşıyan ezberleme sanatının yönlerini oluşturur.

❀ İster Antik ister Ortaçağ evresinde olsun, elyazması kültürünün sözel yönlerine ilişkin bu geniş incelemeden elde edeceğimiz avantaj şu: Matbaa kültürünün daha sonraki ürününün edebi nitelikleri için dönüp bir kez daha buraya bakmamıza gerek kalmayacak.

Dahası, sözel niteliklerin azaltılması konusunda matbaa teknolojisinden ne bekleyebileceğimizi de öğrenmeye başlıyoruz. Ve bugünün elektronik çağında, matbaa kültürünün özel

niteliklerinde neden büyük bir azalma olduğunu ve sözlü ifadenin düzenlenmesinde sözel ve işitsel değerlerin bir canlanmasının neden gerekli olduğunu anlayabiliyoruz. Zira, ister sayfa üzerinde, ister konuşma yoluyla olsun, sözlü ifade, üst düzeyde okuryazar insanların bazı heceleri yutarak ve hızlı konuşmasıyla bütünleştirdiğimiz gibi bir görsel eğilime sahip olabilir. Bunun yanı sıra, sözlü ifade düzenlemesi, yazılı sayfa üzerinde bile, skolastik felsefedeki gibi, sözel bir eğilime sahip olabilir. Rashdall'ın, *The University of Europe in the Middle Ages*'da ["Ortaçağ'da Avrupa Üniversitesi"] şunları söylerken bilinç dışı edebi eğilimi bütünüyle kasıtsızdır (c. II, s. 37): "Mantığın gizemleri aslında, doğaları itibariyle, yarı uygar barbarın zekâsını, klasik şiir ve hitabetin inceliklerinden daha fazla büyüleyecek şekilde hesaplanmıştı." Fakat Rashdall, sözel insanı bir barbar olarak düşünmekte haklıdır. Çünkü teknik olarak, "uygar" insan, kaba ya da aptal olsa bile, bütün kültüründe güçlü bir görsel eğilime sahip bir insandır; bu eğilimse tek bir kaynaktan, fonetik alfabeden türemiştir. Elinizdeki kitabın amacı, bu fonetik kültürün görsel eğiliminin, ilkin elyazması, ardından tipografi ya da eskiden söylendiği gibi "bu mekanik yazma çeşidi" ile ne kadar uzağa götürüldüğünü görmektir. Skolastik felsefe, prosedürleri ve düzenlenişi bakımından derin bir şekilde sözeldi; ama yazı tefsiri de başka yönlerden öyleydi. Ve her iki antik *grammatica*'yı (ya da edebiyatı) da kucaklayan, Ortaçağ'daki yüzlerce yıllık Kutsal Kitap araştırması, skolastik diyalektik teknikleri açısından kaçınılmaz malzemeleri de hazırladı. Hem *grammatica* hem de *dialectica* ya da skolastik felsefe, matbaayla beslenen ve gelişen yeni görsel yönlenimle karşılaştırıldığında, aşırı derecede sözel yönlenimliydi.

On dokuzuncu yüzyılın çok rağbet gören bir teması, Ortaçağ katedrallerinin "halkın kitapları" olduğu fikriydi. Kurt Seligman'ın katedralin bu yönüne ilişkin ifadeleri (*The History of Magic* ["Büyünün Tarihi"], s. 415-416), bunların Ortaçağ kutsal yazı yorumu sayfasına benzerliğini ortaya koymaya yardım edecektir:

> Bu nitelikleriyle Tarot kartları diğer sanatların imgelerini andırır: Fikirlere de insan biçimi giydiren, Katedrallerin resimleri, heykelleri ve

renkli camları. Gelgelelim, onların dünyası yukarıda bir dünyadır, Tarot dünyası ise aşağıdadır. Kader çarkları, güçler ve erdemlerin insanla ilişkisini betimler; öte yandan, katedraller, insanın gökselle ilişkisini cisimleştirir. Ama her iki imge de zihne damgasını basar. Bunlar mnemoniktir. Yazılsalardı ciltler dolduracak kadar kapsamlı, bir dizi karmaşık düşünceyi içerirler. Hem okuryazar olmayanlar hem de okuryazarlar tarafından "okunabilirler"; bunların her ikisi hedeflenerek yapılmışlardır. Ortaçağ, insanın hatırlayabilmesini ve bunun gibi pek çok düşünce alanında karşılaştırma yapabilmesini sağlayacak tekniklerle ilgileniyordu. Raymond Lully, *Ars Memoria*'sını ["Bellek Sanatı"] yazdı. Benzer bir uğraşı da, erken dönem blok baskıyla, yaklaşık 1470'te basılan *Ars Memorandi* ile sonuçlandı. Yazar, Dört İncil'in kapsadığı temaları somutlaştırmak gibi çetin bir görevi üstlenmişti. Her İncil için, melekler, boğalar, aslanlar ve kartallar olarak, İncilleri yazıya geçiren dört Havari'nin amblemlerini yarattı, bunların üzerine her bölümde anlatılan öyküleri çağrıştıracak nesneler koydu. Şekil 231, Matta'nın sekiz bölümünü anımsatacak sekiz küçük amblemi içeren meleği (Matta) göstermektedir. *Ars Memorandi*'nin her figürünün, bütün amblemleriyle birlikte görselleştirilmesiyle, kişi, bütün İncil öykülerini hatırlayacaktı.

Bu tür görsel bellek bize şaşırtıcı gelebilir, ama hiç kuşkusuz, bu, çok az kişinin okuyup yazabildiği, ve imgelerin yazma rolü oynadığı bir dönemde hiç de sıradışı değildi.

Seligman burada sözel kültürün bir başka temel özelliğini, yani onun belleği eğitmesini yakalamıştır. Tıpkı *pronuntiatio* yani klasik retoriğin beşinci bölümünün, Hajnal'm gösterdiği şekilde, kitap yazma ve yapma sanatı için geliştirilmesi gibi, *memoria*, yani antik hitabetin dördüncü bölümü de, elyazması çağında gerekli bir disiplindi ve bu beceri, tezhip sanatlarından destek görüyordu. Aslına bakılırsa, Smalley, kenar süslemesinin kökeni bilinmemekle birlikte, kullanıcıları arasında "konuşma yaparken yararlanılan notlar" olarak hizmet gördüğünü kaydeder (s. 53).

John H. Harrington'ın yayımlanmamış bir master tezindeki[32] gözlemlerine göre, erken Hıristiyan yüzyıllarında "Hem

32 "The Written Word as an Instrument and a Symbol in the First Six Centuries of the Christian Era", Columbia University, 1946, s. 2.

kitap hem de yazılı söz, taşıdıkları mesajla özdeşleştirilirdi. Bunlar, özellikle şeytana ve onun tuzaklarına karşı büyülü bir kudrete sahip araçlar olarak görülürlerdi." Harrington'ın çalışmasında, "okuma"nın sözel karakteriyle ve Pachomius'un kuralına göre ezberleme ihtiyacıyla ilgili birçok kesim vardır: "Ve eğer okumaya isteksizse, buna zorlanacaktır, böylece manastırda Kutsal Yazıları okuyamayan ve ezberleyemeyen hiç kimse olmayacaktır." (s. 34) "Çoğu zaman, yolculuk eden iki keşiş birbirine Mezmurlar Kitabı'nı okur ya da bellekten tekrarlardı." (s. 48)

Sözel insan için, literal metin bütün muhtemel anlam düzeylerini kapsar.

❀ Şimdi Smalley'in *Study of the Bible in the Middle Ages*'ında, geç dönem Ortaçağı'nda Kutsal Kitap çalışmalarındaki yeni görsel eğilimin istikrarlı bir biçimde gelişmesine işaret eden birkaç noktaya daha göz atmakta yarar var.

Edebi bağlamsal kısıtlamalardan kopmaya çalışma yönünde erken bir skolastik dürtü vardı: "Drogo, Lanfranc ve Berengar, metinlerin altından bir tünel açmak için diyalektiği kullanırlar; yazarların zihnindeki mantıksal süreci yeniden kurmaya çalışırlar. Diyalektik aynı zamanda, metnin bir temel olarak alınmasıyla, yeni bir teolojik yapı inşa etmekte de kullanılabiliyordu." (s. 72)

Bu edebi bağlamdan kopuş sürecini keşfetmek, bu dönemin büyük edebi çabalarını oluşturan Peter Lombard'ın kapsamlı cümleler koleksiyonunun, Abelardus'un *Sic et Non*'unun ["Öyle ve Değil"], ve Uyumsuz Kurallar listelerinin çekici yönlerinden biri olmuştur: "*Quaestiones* ["Meseleler"] yalnız özgün yazılı yorumlarından alınıp ayrı ayrı yayımlanmakla kalmadı, aynı zamanda farklı bir tür çalışmaya da aktarıldı. ... Bundan dolayı, tefsir ile sistemli doktrin öğretimini birbirinden ayırt edebilmek gibi güç bir görevle karşı karşıya kalırız." (s. 75)

Erasmus'un her çeşit yapıttan topladığı *Adagia* ve *Similia*'sı, daha sonra on altıncı yüzyılda vaazlara, denemelere, oyunlara ve sonelere aktarıldı. Görsel düzenleme ve şemalar yönündeki gerçek baskı, işlenecek konuların gittikçe büyüyen oylumundan kaynaklanıyordu:

Bu tek yanlı gelişme son derece doğaldı. Aristoteles mantığının kabulünden ve kilisenin onayladığı kutsal yazılar ile sivil yasa çalışmalarından doğan sayısız sorunlar, yeni akıl yürütme olanakları, spekülasyon ve tartışmaya yönelik acil ihtiyaç: İşte bütün bunlar İncil araştırmaları açısından elverişsiz bir telaş ve heyecan atmosferi yaratan etkenler oldu. Katedral okullarının ustalarının, Kutsal Kitap araştırmasının çok teknik bir dalında uzmanlaşmaya ne zamanları vardı ne de öğrenim düzeyleri buna uygundu. Bu durum, Chartres'lı filozoflar ve hümanistler için olduğu kadar Paris ve Laon ilahiyatçıları için de geçerliydi. Büyük manastır okullarının en sonuncusu olan Bec bile bu konuda bir istisna oluşturmuyordu. Lanfranc bir ilahiyatçı ve mantıkçı idi; öğrencisi olan Canterbury'li Aziz Anselmus'un dehası başka bir yön aldı. Onun felsefi çalışmaları, kaybolmuş gibi görünen Kutsal Kitap çalışmalarını gölgeleyecek düzeydeydi. (s. 77)

İşte niceliğin yarattığı bu baskı, uzun vadede tipografinin işine yaradı. Ama yazıtlara görsel ve sözel yaklaşımların Ortaçağdaki keskin çatışma içine girdiği yer, tahmin edileceği üzere, çatışmanın Rönesans'ın yeni görsel kültüründe ortaya çıktığı alanın ekseni ya da kutbu oldu. Saint-Victor'lu Hugues, sorunu açıkça ortaya koyar:

Mistik anlam, her şeyden önce, sadece harflerin söylediklerinden anlaşılır. İnsanların, harfin birincil anlamını bilmedikleri halde, alegori öğreticileri olmakla nasıl övünebildiklerine şaşıyorum. "Kutsal Yazıları okuruz," derler, "ama harfi okumayız. Harf bizi ilgilendirmez. Biz, alegori öğretiriz." Harfi okumuyorsanız, o zaman Kutsal Yazıları nasıl okuyorsunuz? Harfi çıkarırsanız geriye ne kalır? "Harfi *okuyoruz*," derler, "ama harfe göre değil. Biz alegoriyi okuyoruz, ve harfi, literal olarak değil, alegorik olarak yorumluyoruz...; tarihsel anlayışa göre bir vahşi hayvan olan *aslan*, alegorik olarak İsa anlamına gelir. Dolayısıyla *aslan* sözcüğü İsa demektir." (s. 93)

Sözel insana göre, literal olan kapsayıcıdır; muhtemel bütün anlamları ve düzeyleri içerir. Bu Aquino'lu Tommaso için de böyleydi. Ama on altıncı yüzyılın görsel insanı, düzeyi düzeyden, işlevi işlevden, uzmanca bir dışlama süreciyle ayırmaya zorlanır. İşitsel alan eşzamanlıdır, görsel tarz ise ardışıktır. Kuşkusuz, ister literal, ister figüratif, ister topolojik ya da batını olsun, "tefsir düzeyleri" kavramının kendisi güçlü bir biçimde görseldir, hantal bir eğretilemedir. Bununla birlikte "Aziz Tommaso'dan yüz yılı aşkın bir zaman önce yaşayan Hugues, keramet ve eğretilemenin ipucunun yazarın niyeti olduğuna ilişkin Tommaso'cu ilkeyi yakalamış gibidir; literal anlam, kutsanmış yazarın söylemek istediği her şeyi kapsar. Ama bu yazar zaman zaman kendi standardından sapar." (s. 101)

Duyular arasındaki eşzamanlı etkileşimle ilgili Tommaso'cu anlayış, analojik oransallık kadar görselleştirilemez niteliktedir: "Seleflerinin deneysel çabalarını mükemmelleştiren Aziz Tommaso, şimdilerde yazarın tam anlamı olarak tanımlanan literal yorumun altını çizen, duyular arasındaki ilişkilerin bir kuramını oluşturdu." (s. 368)

Enformasyon hareketinin niceliğindeki artışın kendisi, tipografiden önce bile bilginin görsel düzenlenişini ve perspektifin yükselişini destekledi.

❀ Literal olan ya da "harf" daha sonraları, metnin *içinden geçen* ışıktan çok *üstüne düşen* ışık ile özdeş hale geldikçe, okuyucunun "bakış açısı" ya da *sabit* konumu üzerinde de buna eşdeğer bir vurgu oluştu: "Benim durduğum yerden." Matbaa yazılı sayfanın görsel yoğunluğunu tam bir yinelenebilirlik ve birörneklik noktasına kadar artırmadan önce, böyle bir görsel vurgu bütünüyle olanaksızdı. Tipografinin, elyazması kültürüne tamamen yabancı olan bu birörneklik ve yinelenebilirlik özelli-

ği, birleştirilmiş ya da resimsel uzay ve "perspektif" açısından zorunlu bir başlangıçtı. İtalya'da Massaccio ve Kuzey'de Van Eycks gibi avangard ressamlar, on beşinci yüzyıl başlarında resimsel ya da perspektifsel uzay ile denemeler yapmaya başladılar. Ve 1435'te, tipografiden yalnızca on yıl önce, genç Leone Battista Alberti, resim ve perspektif üstüne, çağın en etkili yapıtı olacak bir deneme yazdı.

Alberti'nin kitabında, Greklerinkinden bütünüyle uzaklaşan yepyeni bir tutumun başlangıcına işaret eden öteki nokta, onun nesneleri birleştirilmiş bir uzayda, ya da bir başka deyişle, bugün verdiğimiz adıyla perspektif içinde resmetme konusunda bilinen en eski geometrik tasarıya ilişkin betimlemesiydi. Bu, resimsel betimlemenin tarihinde ne kadar önemli bir olaysa, geometri tarihinde de o kadar önemli bir olaydı; çünkü bu tasarı, o zamana kadar ilk olarak, sonuçta modern sentetik geometrinin çarpıcı özelliğine dönüşmüş olan merkezi yansıtma ve kesitin, artık aşina olunan sürecini ifade ediyordu. Bu, Greklerin bilmediği bir düşünceydi ve öylesine geometri cahili bir dönemde keşfedilmişti ki, Alberti, çap ve dikey sözcüklerini açıklamanın bile gerekli olduğunu düşünmüştü.[33]

Gutenberg teknolojisiyle meydana gelecek görsel "havalanma"nın anlaşılması için, böyle bir havalanmanın elyazması çağlarında olanaksız olduğunu bilmek gerekir; çünkü elyazması kültürü, soyut görselliğin veya bütün duyuların birleştirilmiş, sürekli, resimsel uzay diline dönüştürülmesini olanaksız kılacak ölçüde, insan duyarlılığının işitsel-dokunsal tarzlarını koruyordu. Ivins'in *Art and Geometry*'de şunları söylemekte bütünüyle haklı olmasının nedeni de budur:

Perspektif, yandaki nesneleri küçük göstermekten bütünüyle farklı bir şeydir. Teknik olarak, üç boyutlu bir uzayın bir düzlem üzerine merkezi yansımasıdır. Teknik olmayan anlamı ise, çeşitli nesnelerin düz bir yüzeye *birbirlerine göre* gerçektekiyle aynı boyutlarda, biçimlerde ve konumlarda resmedilmesidir; öyle ki, gerçek uzaya yerleştirilmiş gerçek nesnelere tek bir saptanmış bakış açısından bakan kişi bunları resimdeki gibi görür. Ben, Greklerin, uygulamada olsun kuramda olsun, bir önce-

33 Ivins, *Art and Geometry*, s. 82.

ki cümlede italik olarak belirtilmiş sözcüklerin içerdiği anlayışa ilişkin, herhangi bir zamanda, herhangi bir fikirleri olduğu inancını haklı çıkaracak hiçbir şey keşfetmiş değilim.

Ortaçağ'da Kutsal Kitap araştırması, ekonomik ve toplumsal tarihçilerin de aşina olduğu, çatışan ifade kalıpları ortaya çıkardı. Çatışma, kutsal metnin, literal düzeyde birleşmiş bir kompleks olduğunu söyleyenlerle, anlam düzeylerinin her defasında birinin uzmanlık ruhuyla ele alınması gerektiğini hissedenler arasındaydı. Mekanik ve tipografik teknoloji görselliğe kesin bir egemenlik kazandırıncaya değin, işitsel ve görsel eğilimler arasındaki bu çatışma çok ender olarak yüksek bir yoğunluğa ulaştı. Bu üstünlükten önce, elyazması kültüründe etkileşim halindeki görme, işitme, dokunma ve hareket duyuları arasındaki göreli eşitlik, dilde, sanatta ve mimaride, içten geçen ışık tercihini besledi. Panofsky'nin *Gothic Architecture and Scholasticism*'deki görüşü şöyledir (s. 58-60):

Skolastik alışkanlıkla dolu bir insan, edebi sunuş tarzına nasıl bakıyorsa mimari sunuş tarzına da o şekilde, yani *manifestatio* bakış açısından bakacaktır. Bir katedrali oluşturan birçok unsurun birincil amacının kalıcılığı sağlamak olduğunu sorgusuz sualsiz kabul etmiştir; tıpkı bir *Summa*'yı oluşturan pek çok unsurun birincil amacının onun geçerliliğini sağlamak olduğunu sorgulamaksızın kabul ettiği gibi.

Ama binanın bölümlenmesi ona düşünme sürecinin kendisini yeniden deneyimleme olanağı vermemiş olsaydı, tatmin olmazdı. Onun için, tıpkı kısımların, ayrımların, soruların ve bahislerin geleneksel aygıtının aklın bir öz-çözümlemesi ve öz-amaçlaması olduğu gibi, sütunların, nervürlerin, pencerelerdeki taş süslemelerin, küçük kule süslemelerinin ve çatılardaki oyma yaprak süslemelerinin görkemi de mimarinin bir öz-çözümlemesi ve öz-açımlamasıydı. Hümanistik zihniyetin azami "uyum" (mimaride Vasari'nin Gotik yapılarda öylesine üzücü bir şekilde ıskaladığı, yazıda kusursuz diksiyon, kusursuz orantı) talep ettiği yerde, Skolastik zihniyet azami açıklık talep ediyordu. Biçim aracılığıyla işlevin başka bir sebep gerekmeksizin açıklık kazanmasını kabul ve bu konuda ısrar ediyordu; tıpkı, dil aracılığıyla düşüncenin başka bir sebep gerekmeksizin açıklık kazanmasını kabul ve bu konuda ısrar ettiği gibi.

Ortaçağ şiiri araştırmacısı, bu özellikler arasında hemen koşutluk kurabilirdi. Dante'nin ve diğerlerinin *dolce stil nuovo*'suna, Dante'nin açıkladığı gibi, coşkulu düşüncenin süreç ve çizgilerini izlemek ve onun içine bakmak yoluyla ulaşılmıştı. *Purgatorio*'nun [*Araf* *] xxiv. Canto'sunda Dante şöyle söyler:

"Sayın ki ben aşkın kâtibiyim;
O soluk aldığında, kalemini alan,
Ve söylediklerini yazan."

Buna dostu Forese'nin verdiği karşılık şöyledir:

"Birader!" dedi, "bir zamanlar Guittone'yle beni,
Tanıklarla aynı görüşte yapan,
İşittiğim o yeni ve latif tarzdan yoksun bırakan,
Engel artık anlaşıldı: Yazdırıcı kılavuzluk ederken,
Görüyorum, tüy kalemleriniz nasıl da gergin;"

Bu yeni latif tarzın sırrı, deneyim tarzlarının kendilerine sanatsal ve sözel bağlılıktı.

Özel bir bakış açısına ulaşmaktan çok, idrak sürecinin kendisini izlemeye yönelik bu kaygı, skolastik meditasyonun büyük bölümüne "evrenselcilik" havasını verir. İçkin düşünce ve benlik tarzlarına yönelik aynı ilgi, bizim "Dante'nin birçok insan olduğunu ve çok olarak acı çektiğini" hissetmemize yol açar.[34]

Paolo Milano, Dante'yi İngiliz kamuoyuna tanıtırken şunları yazar:

Dante'yle ilgili başlıca husus şudur: Söyledikleri, önündeki nesneye gösterdiği ilk ve daha sonraki bütün tepkisinden hiçbir zaman ne eksiktir ne de fazla. (Ona göre sanat, gerçeğin tamamıyla kavrandığı zaman aldığı biçimdir.) ... Dante asla hayale dalmaz; asla süsleme ya da abartmaya başvurmaz. (İster dışsal, ister içsel gözüyle olsun) düşündüğü ve

* *Divina Commedia*'nın ikinci cildi. Üç ciltlik tam çevirisi: *İlahi Komedya*, (*Cehennem*; *Araf*; *Cennet*) çev. Rekin Teksoy, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 1999 (ed. n.)

34 Ezra Pound, *The Spirit of Romance*, s. 177.

gördüğü gibi yazar. ... Duyusal algılayışı öylesine emin ve zihinsel kavrayışı öylesine dolaysızdır ki, hiçbir zaman, algılamanın tam merkezinde olduğundan kuşku duymaz. Büyük bir olasılıkla, Dante'nin ünlü kısa ve öz yazışının sırrı da buradadır.[35]

Aquino'lu Tommaso'da olduğu gibi Dante'de de literal olan, yani yüzey, derin bir birliktir; Milano şunu ekler (s. xxxvii):

Dante'nin sözcüklerini kullanırsak, zihin madde ve ruh arasındaki bölünmenin, tersine döndürülmek üzere olduğunu hissettiğimiz derecede eksiksiz bir hale geldiği bir çağda yaşıyoruz. ... Bu üç nitelik yüzlerce yıldır yavaş yavaş birbirinden ayrılmaktadır ve biz, bir galerinin ayrı bölmelerindeymişiz gibi, Matisse'e göre eti, Picasso'ya göre zihni, Rouault'ya göre yüreği takdir etmeye indirgenmiş durumdayız.

Dante'ninki gibi, deneyimin yontusal olarak inşa edilmiş bir evrenselciliği, sonraki Gutenberg düzenlemesini barındıran birleşik resimsel uzayla son derece bağdaşmaz niteliktedir. Çünkü mekanik yazma tarzları ve hareketli matbaa harfleri teknolojisi, sinestezi ya da "uyağın yontusu"na uygun değildir.

Yazılı ve sözlü bilgi yapıları arasındaki çatışmanın aynısı, Ortaçağ toplumsal yaşamında da kendisini gösterir.

❀ Henri Pirenne'in *Economic and Social History of Medieval Europe* ["Ortaçağ Avrupası'nın Ekonomik ve Toplumsal Tarihi"] adlı yapıtında, elyazması kültürünün yukarıda dikkat çektiğim kalıplarının çok sayıda yapısal paraleli bulunmaktadır. Tipografiden önce biçimler arasındaki çatışmayı görmenin avantajı, Gutenberg'in verdiği mücadelenin dönüm noktasını görebilmemizi sağlamasıdır:

35 *The Portable Dante*, s. xxxiii.

Elimizde bulunan kanıtlardan açıkça görülüyor ki, sekizinci yüzyılın sonundan itibaren Batı Avrupa, katışıksız bir tarımsal duruma geri dönmüştü. Toprak, varlığını sürdürmenin tek kaynağı ve servetin tek koşuluydu. Nüfusun bütün sınıfları, arazilerinden elde ettiklerinin dışında hiçbir geliri olmayan İmparatordan tutun da en mütevazı serfe kadar, doğrudan ya da dolaylı olarak, ister kendi emekleriyle yetiştirmekte olsunlar, ister onları toplayıp tüketmekle sınırlı kalsınlar, toprak ürünleri sayesinde yaşamaktaydılar. Menkul servet, ekonomik yaşamda artık hiçbir rol oynamıyordu. (s. 7)

Pirenne, Roma'nın çöküşünden sonra yükselen feodal mülk yapısının, sayısız "olmayan merkezler"den oluştuğunu açıklar. Bunun aksine, merkez ile çevre arasında birçok etkileşimin bulunduğu Roma modeli, merkeziyetçi-bürokratik bir yapıydı. Feodal toprak düzeni, bütün anlam zenginliğini kapsayıcı metinde bulan yazı yorumuyla uygunluk gösterir. Gelgelelim, yeni kentler ve kentliler, "her seferinde bir düzey" ve uzman bilgi evresine yaklaşmaya başlar. Aynı şekilde, Pirenne, on beşinci yüzyıla kadar milliyetçiliğin en küçük belirtisinin bile bulunmadığını gözlemler:

Himayenin ilk belirtileri, on beşinci yüzyıla kadar kendini göstermeye başlamadı. Bundan önce, ulusal ticareti dış rekabetten koruma yoluyla desteklemeye yönelik en küçük bir arzunun bile kanıtı yoktur. Bu bakımdan, Ortaçağ uygarlığını on üçüncü yüzyılın ortasına kadar karakterize eden enternasyonalizm, devletlerin yönetiminde çok açık bir şekilde kendini gösteriyordu. Devletler, ticari hareketi denetleme yönünde hiçbir girişimde bulunmadılar; bu adı hak eden bir ekonomik siyasanın izlerini aramaya kalkmamız nafiledir. (s. 91)

Tipografinin milliyetçiliği tam olarak neden beslediği, aşağıda daha açık bir şekilde ortaya çıkacaktır. Ama okuryazarlığın ve papirüsün erken dönem imparatorluk yapılarını mümkün kılmaktaki rolü, Harold Innis'in *Empire and Communications* adlı yapıtında ele aldığı temadır (s. 7): "Zamanı vurgulayan araçlar parşömen, kil, taş gibi kalıcı nitelikte olanlardır. ... Uzayı vurgulayan araçlarsa, papirüs ve kâğıt gibi, daha az kalıcı ve hafif niteliktedir."

Mamul kâğıdın, özellikle on ikinci yüzyıldan sonra bol miktarda bulunabilir olmasıyla, uzak bölgelerdeki bürokratik ve merkezi örgütlenmenin büyümesi yeniden gündeme geldi. Pirenne şöyle yazar (s. 211):

On dördüncü ve on beşinci yüzyılların en çarpıcı görüngülerinden biri, Kıtanın farklı kesimlerindeki bağlantıları, yazışmaları ve etkenleriyle birlikte, büyük ticari kumpanyaların hızla büyümesidir. On üçüncü yüzyılda güçlü İtalyan şirketlerinin ortaya koyduğu örnek şimdi Alplerin kuzeyinde izleyiciler bulmuştu. İtalyanlar insanlara sermayenin yönetimini, defter tutmayı ve çeşitli kredi biçimlerini öğretmişlerdi ve nakdi ticarete egemen olmayı sürdürmelerine karşın kendilerini emtia ticaretinde gittikçe artan sayıda rakiple yüz yüze bulmuşlardı.

Ortaçağ kent yaşamının kendine özgü niteliği, onun iki nüfusu yan yana barındırmasıydı. Bir kere, kenti yaratan asli unsur olan ve çabalarıyla malların fiyat ve standartlarını belirleyen kentliler ya da lonca esnafı vardı:

Zanaat loncalarının kentlerin ekonomik rejimine egemen olduğu ya da onu etkilediği dönem, aynı zamanda kentsel himayeciliğin doruğuna eriştiği dönemdir. Mesleki çıkarları birbirinden ne kadar farklı olursa olsun, bütün sanayi grupları, her birinin sahip olduğu tekeli sonuna kadar kabul ettirme ve bireysel girişimi ile bütün rekabet olasılıklarını ezme konusundaki kararlılıklarında birleşiyordu. Bundan dolayı, tüketici bütünüyle üreticiye kurban ediliyordu. İhracat sanayilerinde çalışanların en büyük hedefi ücretleri yükseltmek, yerel pazarlara mal üretmekle uğraşanlarınki ise fiyatları yükseltmek ya da en azından istikrarlı kılmaktı. Vizyonları kent duvarlarıyla sınırlıydı ve hepsi de geleceklerinin, pazarı dışarıdan gelecek her türlü rekabete kapatmak gibi basit bir çareye bağlı olduğuna inanıyordu. Sekterlikleri gitgide daha azgınlaştı; her bir mesleğin belli bir cismin tek sahibi olması durumu, hiçbir zaman bu Ortaçağ zanaatlarındaki kadar aşırı uçlara itilmedi. (s. 206-207)

Ama çevresiz bir merkez yaşamı sürdüren bu ayrıcalıklı kişilerle yan yana, uluslararası ticaretle uğraşan, gittikçe bü-

yüyen bir ikinci sınıf yurttaşlar nüfusu da vardı. Bunlar, daha sonra başat orta sınıfa dönüşecek grupların öncüsüydü:

Ne ki, kent sanayii her yerde aynı değildi. Birçok kentte, özellikle de en gelişmiş olanlarda, yerel pazarla geçinen zanaatkâr-*müteşebbis* ile yan yana, bütünüyle farklı, ihracat için çalışan bir grup daha vardı. Kentin ve çevresinin sınırlı müşteri topluluğu için üretim yapmak yerine, bunlar uluslararası ticareti sürdüren toptancı tüccarların taşeronuydu. Bu tüccarlar için çalışıyor, hammaddeyi onlardan alıyor ve ürettikleri mamul maddeyi onlara teslim ediyorlardı. (s. 185)

Çelişkili bir biçimde, Rönesans'ta milliyetçi çekirdeği oluşturanlar, Ortaçağ kent ve lonca yaşamından bu uluslararası sapmayı gerçekleştirenler oldu. Chaucer'ın Hancı'sı ve Bathlı Kadın'ı, diğerleri arasında, toplumlarının "dışarlıklıları"dır. Bunlar, Rönesans'ta orta sınıfa dönüşecek olan, deyim yerindeyse uluslararası takıma mensupturlar.

On ikinci yüzyıldan itibaren gittikçe daha sık rastlanan *hôtes* (sözcük anlamıyla "konuklar"), kırsal toplumda o sırada süregitmekte olan hareketin özelliğiydi. Bu adın da işaret ettiği gibi, *hôte*, bir yeni gelen, bir yabancıydı. Kısacası, o bir çeşit kolonici, ekilecek yeni topraklar arayışındaki bir göçmendi. Bu koloniciler, hiç kuşkusuz, ya aynı dönemde kentlerin ilk tüccar ve zanaatkârlarının da geldiği, sürekli oradan oraya dolaşan nüfustan, ya da bu şekilde serflikten kurtulan büyük toprak sakinleri arasından geliyordu. (s. 69)

Ortaçağ dünyası, bir uygulamalı bilgi çılgınlığı içinde sona erdi; bu uygulamalı bilgi, antik dönemin yeniden yaratılmasına uygulanan yeni Ortaçağ bilgisi idi.

❀ J. Huizinga'nın muazzam çalışması *The Waning of the Middle Ages*, neredeyse baştan aşağıya, ayrıcalıkları Ortaçağ lonca esnafı tarafından büyük ölçüde değiştirilmiş ve daha sonra tipografi ile gelen orta sınıf tarafından etkisi bütünüyle azaltılacak olan feodal soylulukla ilgilidir. Ortaçağ dünyası pek çok yönden Huizinga'yı şaşırtır; tıpkı Ortaçağ sanatının Heinrich Wölfflin'i şaşırttığı gibi. Her iki araştırmacı da tesadüfen, ilkellerin ve çocukların sanat ve yaşamı ile ilgili formülleri Ortaçağ'a uygulama düşüncesini öne sürer. Ve bu yaklaşım bir noktaya kadar işe yarar, çünkü çocukluğun görsel yaşamını sınırlayan dokunsal çizgiler, bu okuryazar olmayan duyarlılıktan çok uzak değildir. Huizinga şöyle yazar (s. 9):

Yarım binyıl daha genç olduğu sıradaki dünyaya, her şeyin dış çizgileri bize olduğundan çok daha açık bir biçimde belirtilmiş olarak görünüyordu. Acı ile sevinç, düşmanlık ile mutluluk arasındaki karşıtlık, daha çarpıcı görünüyordu. Bütün yaşantı, henüz insanların zihinlerinde, çocuk yaşamının haz ve acısının dolaysızlık ve mutlaklığına sahipti. Her olay, her eylem hâlâ, onları bir ritüelin vakarına yükselten dışavurumcu ve ağırbaşlı biçimlerde somutlaştırılıyordu. Çünkü ayinin kutsallığı yoluyla gizemler sırasına yükseltilenler yalnızca doğum, evlilik, ölüm gibi önemli olaylar değildi; daha az önemli olan yolculuk, görev, ziyaret gibi olaylar da aynı şekilde binlerce formaliteyle yerine getiriliyordu: Takdisler, törenler, formüller.

Âfetler ve yoksulluk, şimdi olduğundan daha rahatsız ediciydi; onlara karşı korunmak ve bir teselli bulmak daha zordu. Hastalık ve sağlık, çok daha çarpıcı bir karşıtlık ortaya koyuyordu; kışın soğuğu ve karanlı-

ğı, daha gerçek kötülüklerdi. Onur ve zenginliklerin tadı çok daha büyük bir hevesle çıkarılıyor ve çevredeki sefaletle daha canlı bir tezat oluşturuyordu. Günümüzde, bir kürk paltoya, ocaktaki sıcak bir ateşe, yumuşak bir yatağa, bir bardak şaraba duyulan bu derin arzuyu bizim anlayabilmemiz çok zordur.

O halde, yine, yaşamdaki her şey ya mağrurane ya da zalimane bir aleniyetten ibaretti. Cüzamlılar çıngıraklarını çınlatarak geçit yaparlardı; dilenciler kiliselerde kusurlarını ve sefaletlerini sergilerlerdi. Her düzen ve statü, her mevki ve meslek, kendi özgün kıyafetiyle ayırt edilirdi. Büyük efendiler, korku ve kıskançlık yaratan şaşaalı bir armalar ve kıyafetler gösterisi yapmadan dışarıya adım bile atmazlardı. İdamlar ve diğer kamusal yargı eylemleri, söylevler, evlilikler ve cenazeler, hepsi haykırışlar, alaylar, şarkılar ve müzikle ilan edilirdi.

Gutenberg teknolojisinin beş yüzyılının gelişmelerini birörneklik, sessiz mahremiyet ve bireycilikle bütünleştiren Huizinga, bize Gutenberg öncesi dünyasını çeşitlilik, tutkulu grup yaşamı ve komünal ritüeller açısından vermeyi daha kolay bulur. Sayfa 40'ta yaptığı tam da budur: "O halde, burada sönmekte olan Ortaçağ'ın din dışı kültürünü inceleyebileceğimiz bir bakış açısına ulaşıyoruz; aristokratik yaşamın ideal biçimlerle süslenmiş, şövalyelik romantizmiyle yaldızlanmış, Yuvarlak Masanın fantastik kılığına bürünmüş dünyası."

Huizinga'nın Ortaçağ gerilemesinin bir imgesi olarak verdiği muhteşem Hollywood setleri, Medici zanaatkârlarının uyandırdığı antik dünya çağrışımlarıyla mükemmelen uyuşur. Huizinga'nın önemsememeyi tercih etmiş olabileceği şey, Burgonya Dükünün ve Medici'lerin ihtişamını mümkün kılan orta sınıf serveti ile beceri ve örgütlenmesinin yükselişiydi. Büyük Düklere ilişkin şunları söyler (s. 41):

Saray, esas olarak bu estetizmin doğup geliştiği alandı. Başka hiçbir yerde, Fransa krallarınınkinden bile daha debdebeli ve daha iyi düzenlenmiş Burgonya düklerinin sarayındakinden daha büyük bir gelişmeye ulaşamadı. Düklerin, malikânelerinin görkemine ne denli büyük önem verdikleri çok iyi bilinir. Muhteşem bir saray, düklerin Avrupalı prensler arasında en üstün konuma sahip oldukları yolundaki iddialarını ra-

kiplerine kabul ettirmek bakımından, her şeyden daha çok işe yarıyordu. "Şan ve şeref için yapılan savaşın eylem ve kahramanlıklarından sonra," der Chastellain, "malikâne ilk göze çarpan, bu nedenle de iyi işlemesi ve düzenlenmesi en gerekli şeydi." Burgonya sarayının, bütün sarayların en zengini ve en iyi düzenlenmişi olmasıyla iftihar ediliyordu. Özellikle Cesur Charles'ın ihtişam tutkusu vardı.

Şövalyece düşü görsel manzaraya aktaran, yeni orta sınıf zenginliği ve becerisi oldu. Kuşkusuz burada, daha sonraki yüzyıllarda sözlü hatta elyazması kültürlerinin aklının bile alamayacağı karmaşık pazarları, fiyat sistemlerini ve ticaret imparatorluklarını yaratacak olanlar gibi "know-how" ve pratik *uygulamalı* bilginin erken bir dönemini görüyoruz.

Eski el zanaatlarının dokunsal becerilerini Rönesans ritüellerinin görsel görkemine aktarmaya yönelik aynı dürtü, Kuzey'de estetik bir Ortaçağcılığa yol açtı, İtalya'da da antik sanat mimari ve harflerinin yeniden doğuşunu esinledi. Burgonya ve Berry düklerini *très riches heures*'e götüren aynı duyarlılık, İtalyan tüccar prenslerini, antik Roma'yı onarmaya götürdü. Her iki örnekte de bir çeşit uygulamalı arkeolojik bilgi söz konusuydu. Yeni görsel yoğunluk ve denetimin yararına olan bu uygulamalı bilgi, Gutenberg'e esin verdi ve Ortaçağ'ın kendisinin bilmediği bir kapsam ve derecedeki iki yüzyıllık Ortaçağcılığa yol açtı. Çünkü basımcılığa değin, Antik ya da Ortaçağ'a ait pek az kitap bulunabiliyordu. Varolanları da pek az kişi görebiliyordu. Yakın zamanların renkli oyma baskıcılığının gelişmesine değin, André Malraux'nun *Le Musée imaginaire*'de ["İmgesel Müze"] açıkladığı gibi, aynı durum resim için de geçerliydi.

Rönesans İtalyası, bir tür Hollywood antikite film setleri koleksiyonuna dönüştü ve Rönesans'ın yeni görsel antik dönemciliği, her sınıftan insan için iktidara giden yolu açtı.

❀ Wyndham Lewis'in *The Lion and the Fox*'unda ["Aslan ve Tilki"], İtalyan antik dönemciliğine ilişkin hoş bir anlatı yer alır (s. 86):

Hükümdar ya da bir devletin ordusunun komutanı, başlangıçta genellikle başıbozuk bir şef olurdu; piçler ve serüvenciler çağı adı verilen bu dönemde, soy ya da eğitimin hiç önemi yoktu. Muzio Sforza, yaşama bir tarla işçisi olarak başlamıştı: Niccolo Piccinini bir kasaptı: Carmagnola ise bir çobandı. "Bu –genellikle düşük kökenden ve kültürsüz– adamların karargâhlarında, onlara Livius ve Cicero'yu okuyan, onları Scipio ve Annibal'le, Sezar ve İskender'le karşılaştıran özgün şiirler söyleyen şairler ve âlimlerle çevrelendiklerini görmenin çok çarpıcı" görülmesi gerektiği konusunda hemfikir olabiliriz. Ne ki, tıpkı İngiltere'nin büyük genişleme döneminde İngiliz devlet adamlarının kendilerine eski Roma devlet adamlarını örnek almalarına benzer bir şekilde, onlar da mezarından çıkarılan geçmişi küçük bir ölçekte taklit ediyorlardı. Bunlar arasında Cesare Borgia gibi daha zeki olanlarıyla, bu arkeolojik ve analojik zihin alışkanlığı bir delilik boyutuna ulaştı. Onun "Aut Caesar aut nihil"i, Stendhal'in minik evcil Napoléon'u olan Julien Sorel'in küçük, manyakça figüründe yoğunlaştırılanla aynı tip edebiyattır. Borgia'nın şiarının ta kendisi, Almanya'da savaştan önce popüler olan bir kitabın başlığını hatırlatır: *Worldly Power or Downfall* ["Ya Dünyevi İktidar Ya Düşüş"]

Lewis, bunların büyük çoğunluğunun esininin bayağı ve çiğ olduğuna işaret etmekte haklıdır:

Cumhuriyetçi kendisine Brutus diyebilir, *littérateur* Cicero olabilirdi, vb. Bunlar antik dönemin kahramanlarına yaşam vermeye çalıştılar, ve el-yazmalarında kaydedilen olayları kendi yaşamlarında yaşatmaya çalıştılar; İtalyan etkisini Avrupa'nın geri kalan her yerinde böylesine canlı kılan da, İtalyan Rönesans toplumunda, her şeyin yaşama (tıpkı bir okulda tarih kitabının yerini bir sinema filminin alması gibi) bu dolaysız uygulanması oldu. Tarihsel sahnelerin prova, antik binaların taklit edildiği ve kabaca çabucak yapılıverdiği, dramatik suçların yeniden işlendiği Rönesans İtalyası, tastamam bir çeşit Los Angeles idi.

Öğrenimle siyasal suçun nasıl bütünleştirildiği, Villari tarafından şöyle betimlenir:

"O günler, her İtalyan'ın doğuştan diplomat gibi göründüğü günlerdi: Tüccar, edebiyatçı, serüvenci, krallar ve imparatorlara, bütün geleneksel biçimlere bütünüyle uyarak nasıl hitap edileceğini ve onlarla nasıl konuşulacağını iyi biliyordu, ... Elçilerimizin gönderilmesi, o dönemlerin başlıca tarihsel ve edebi anıtları arasında yer alıyordu...

"O zamanlar, tehditlerle, dualarla ya da ricalarla yerinden kıpırdatılamayan serüvencilerin, eğitimli bir adamın dizelerine yenik düşeceği kesindi. Lorenzo de' Medici, Napoli'ye gitti ve uslamlama zoruyla, Ferrante d'Aragona'yı, savaşa son verip kendisiyle ittifaka girmeye ikna etti. Filippo Maria Visconti'nin mahkûmu olan ve herkesin öldüğüne inandığı Muhteşem Alfonso, bu karanlık ve zalim müstebidi, dönüşünün, Anjou'nun yandaşlarından çok Napoli'deki Aragonlulara yararlı olacağına ikna etmeyi başarma becerisine sahip olduğu için, onurlu bir biçimde özgürlüğüne kavuştu. ... Prato'da, Bernardo Nardi'nin başlattığı bir devrimde, ... Floransalı Podesta'nın boynuna ipi geçirdiği sırada, beriki kurnazca akıl yürütmesiyle, canını bağışlaması için bu önderi ikna etmeyi başaracaktı ..." (s. 86-87)

Huizinga'nın *The Waning of the Middle Ages*'de betimlediği dünya da böyleydi. Ortasınıfın yeni zenginliği ve uygulamalı bilgisi, Ortaçağcılık ile görsel bir cerbeze, gösteriş ve muazzam serveti mümkün kıldı. Rönesans'a doğru ilerledikçe, yeni *uygulamalı bilgi çağının*, yalnız dillerin değil, yüzyıllardır birikmiş işitsel-dokunsal deneyimin de görsel terimlere aktarıldığı bir çağ olduğunu anlamamız gerekir. Böylece, Huizinga ve Villari'nin uygulamalı tarihsel antik dönemcilikte canlı ve yeni ola-

rak altını çizdikleri şeyin, matematik, bilim ve ekonomide de aynı derecede karakteristik olduğu anlaşılacaktır.

Ortaçağ'ın kral idolleri

❀ Geç dönem Ortaçağ'da bilgiyi görselleştirmeye ve işlevleri ayrıştırmaya yönelik gittikçe artan tutku, Ernst H. Kantorowicz'in önemli bir çalışmasında geniş bir biçimde belgelenmiştir. *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology* ["Kral'm İki Bedeni: Ortaçağ Siyasal Teolojisi Üstüne bir Araştırma"], A. C. Crombie'nin *Medieval and Early Modern Science*'ta betimlediği üzere, geç dönem Ortaçağ bilimadamlarını kinematik ile dinamiği ayrıştırmaya iten tutkunun aynısının nasıl Ortaçağ hukukçularını da harekete geçirdiğini ayrıntılarıyla ortaya koyar.

Büyük çalışmasının sonlarında, Kantorowicz, Kral'ın iki bedeninin birbirinden ayrılmasının çevresinde kümelenen yasal kurguların, *danses macabres* gibi karakteristik fantazilere nasıl yol açtığına işaret eden temasının büyük bölümünü özetler. Bu, aslında, Shakespeare'ci imgeleme bile hükmeden ve Gray'in *Elegy*'sinin ["Ağıt"] tanıklık ettiği gibi on sekizinci yüzyılda da gelişimini sürdüren bir çeşit çizgi film dünyası oluşturur. Kral'ın iki bedeninin görünür bir ifadesi olarak defin törenlerinde maket kullanımını geliştirenler, on dördüncü yüzyıl İngilizleriydi. Kantorowicz şunları yazar (s. 420-421):

> 1327'de, II. Edward'ın cenazesiyle birlikte başlayan, defin törenlerinde maket kullanımının ortaya çıkışını nasıl açıklamayı ümit edersek edelim, bildiğimiz kadarıyla, tabutun tepesine –pamuklu-yünlü malzemeyle beslenmiş ve alçıyla kaplanmış tahta ya da deriden yapılmış– "kral temsili" ya da "şahsiyet", yani *ad similitudinem regis* bir figür ya da imge, taç giyme giysileri, ya da daha sonraları parlamento cüppesi içinde bir maket yerleştiriliyordu. Bu maket, hükümranlığın nişanlarını sergiliyordu: İmgenin (anlaşılan VII. Henry'den beri ölüm maskesi olarak yapılan) kafasında bir taç varken, yapay eller küre ve asa tutuyordu. Koşulların el-

verişsiz olmadığı yerlerde, maketler bundan böyle bütün kraliyet definlerinde kullanıldı: bir tahta kutu içine yerleştirilen kurşun tabutun içinde, kralın ölümlü ve normal görünen –artık görünmemekle birlikte– doğal bedeni istirahat ediyordu; oysa kralın normal olarak görünmez olan politik bedeni, bu olayda şaşaalı hükümdarlık işaretleri içinde maket tarafından teşhir ediliyordu: Bir *persona ficta* –maket– bir *persona ficta*'yı –*Dignitas*– kişileştiriyordu.

Yüzlerce yıldır İtalyan hukukçuları tarafından geliştirilen hükümdarın özel ve tüzel Payeleri arasındaki ayrılık Fransa'da da gelişti. Kantorowicz, on altıncı yüzyıl sonlarında yaşayan bir Fransız hukukçusu olan ve (sanki *King Lear* üstünde yorum yapıyormuşcasına) şunları yazan Pierre Grégoire'dan alıntı yapar: "Tanrı'nın Haşmeti, uyruklarının yararı için Prens'te *dışsal olarak* belirir; ama *içsel olarak*, insani olan kalır." Ve büyük İngiliz hukukçusu Coke, ölümlü kralın Tanrı yapımı, ölümsüz Kral'ın ise insan yapımı olduğunu söylemişti.

> Aslında, on altıncı yüzyıl cenaze ayinlerinde kralın maketinin önemi, çok geçmeden, ölü bedenin kendisiyle karşılaştırılabilecek, hatta onu gölgeleyecek düzeye erişti. Daha 1498 gibi erken bir tarihte, VIII. Charles'ın cenazesinde fark edilebilir, 1547'de I. Francis için yapılan törende ise bütünüyle gelişmiş olarak, maketin teşhiri, sözgelimi kraliyet Makamının asla ölmediğine ve gömüldüğü güne kadar hükümranlığın ölü kralın imgesinde sürdüğüne işaret edecek şekilde, çağın yeni siyasal düşünceleriyle bağlantılıydı. Bu düşüncelerin etkisi altında –Ortaçağ *tableaux vivants*, İtalyan *trionfi*, ve klasik metinlerin araştırılmasından olduğu kadar uygulanmasından da gelen etkilerle güçlenmiş olarak– maketle bağlantılı teşrifat, yeni içeriklerle dolmaya ve cenaze töreninin havasını köklü bir biçimde etkilemeye başladı: Törene, daha önceki çağlarda hiç bulunmayan, yepyeni bir zafer unsuru girdi. (s. 423)

Kantorowicz burada ve başka birçok paragrafta, işlevlerin analitik ayrımının, görsel tezahür yoluyla nasıl düzenli bir şekilde yoğunlaştığını anlamamıza yardım eder. Aşağıdaki uzun paragraf (*The King's Two Bodies*'in 436 ve 437. sayfalarından alınan), Huizinga'nın temalarını pekiştirecek ve Rönesans'ın Gu-

tenberg motifleriyle güçlü bir bağlantısı olan Shakespeare'in *King Lear*'ını daha da aydınlatacaktır:

Konu dışına çıkarak, cenaze törenleri, maketler ve mezar anıtlarına bu hızlı göz atışımız, İngiliz kralları açısından uygulanan ayinlerle doğrudan bağlantılı olmamakla birlikte, gene de, "iki Beden" sorununun en azından yeni bir yönünü –insani arka plan– ortaya çıkarmıştır. "Geç Gotik" yüzyılları dışında, Batılı zihin, etin faniliği ile bu etin temsil ettiği varsayılan Makamın ölümsüz ihtişamı arasındaki çelişkinin, belki de hiç bu kadar keskin bir biçimde bilincinde olmamıştı. Hukuki ayrımların, bütünüyle bağımsız olarak ve tamamen ayrı bir düşünce bölmesinde gelişmesine karşın, sonunda aynı genel duygularla buluşmasının ve hukukçuların yaratıcı kurgularının, bütün Hükümdarların Ölümle dansettiği *Danses macabres* çağında, alışılmadık ölçüde yüzeye yakınlaşmış olması gereken belirli duygularla karşılanmasının nasıl mümkün olduğunu anlıyoruz. Hukukçular, deyim yerindeyse, Makamın ölümsüzlüğünü keşfettiler; ama tam da bu keşif sayesinde ölümlü makam sahibinin doğasını çok daha elle tutulabilir hale getirdiler. Mezar anıtlarında teşhir edildiği şekliyle ölümsüz bir Makam ile çürümekte olan bir bedenin bu tekinsiz yan yanalığının, ya da cesedi kuşatan kederli cenaze kafilesi ile kraliyet nişanlarına bürünmüş bir kukla-maketin muzaffer geçidi arasındaki keskin çelişkinin her şeyden önce aynı zeminden beslendiğini, aynı düşünce ve duygu dünyasından geldiğini, "Kral'ın iki Bedeni" ile ilgili hukuk ilkelerinin nihai formülasyonuna ulaştığı aynı entelektüel iklimde geliştiğini unutmamamız gerekiyor. Her iki örnekte de, bir ölümlü, Tanrı yapımı ve bu nedenle de "Doğa ya da Kazadan kaynaklanan bütün Zaaflara açık" bedenin karşısında, bir başka beden, insan yapımı ve bu nedenle de ölümsüz, "Çocukluk ile Yaşlılıktan ve bütün diğer Kusurlardan ve Budalalıklardan tamamen uzak" bir beden vardı.

Kısacası, kurgusal ölümsüzlük ile insanın hakiki ölümlülüğü arasındaki güçlü karşıtlıklar, akla gelebilecek her tür hüneri kullanarak bireyi ölümsüzleştirmeye yönelik doyumsuz arzusuyla Rönesans'ın etkisini hafifletmemekle kalmayıp daha da yoğunlaştırdığı karşıtlıklar, insanlara büyük bir zevk veriyordu: Bir dünya çağının gururla yeniden fethedilmesinin bir de ters yüzü vardı. Gelgelelim, aynı zamanda, ölümsüzlük –gökselliğin belirleyici işareti olan, ama sayısız kurgunun yapaylığıyla bayağılaşan ölümsüzlük– mutlak hatta hayali değerlerini kaybetmek

üzereydi: Kendisini yeni ölümlü bedenlenmeler yoluyla kesintisiz olarak göstermemesi halinde, pratikte ölümsüzlük olmaktan çıkıyordu. Kral ölemezdi; yüzlerce ölümsüzlük kurgusu ortadan kalkmadıkça, ölmesine izin verilemezdi; ve krallar öldüğü zaman, en azından, söylendiği gibi "Kral olarak asla ölmeyen" varlıklar olmanın rahatlığına kavuşuyorlardı. Kurgusal ve ölümsüz kişiliklerle ilgili mitleri inşa etmek için bunca uğraşmış olan hukukçuların kendileri, yaratıklarının zaaflarını rasyonalize ettiler ve ölümsüz Makam ile onun ölümlü bedeni arasındaki ayrımları geliştirir ve iki farklı bedenden söz ederken, kişiselleştirilmiş ölümsüz Makamın, bu Makamı taşıyan ama gene de toprağa dönecek olan ölümlü insanların kusurları olmaksızın hareket etmesinin, çalışmasının, irade buyurmasının ya da karar vermesinin imkânsız olduğunu kabul etmek zorunda kaldılar.

Bununla birlikte, yaşam sadece ölüm zemininde, ölüm de yaşam zemininde saydam hale geldiği için, geç Ortaçağ'ın hayatiyeti, daha derin bir bilgelikten de yoksun değilmiş gibi görünür. Kişinin yaptığı bir felsefe ortaya koymaktı, ki bu felsefeye göre, kurgusal bir ölümsüzlük gerçek bir ölümlü insan yoluyla bu insanın geçici bedenlenişi olarak saydam hale gelirken, ölümlü insan da bu yeni kurgusal ölümsüzlük yoluyla saydam hale geliyordu ve bu ölümsüzlük, ölümsüzlük olarak her zaman insan yapımı olduğundan, bir başka dünyadaki sonsuz yaşamın ya da tanrısal aklın ölümsüzlüğü değil, bütünüyle dünyevi bir politik kurumun ölümsüzlüğüydü.

Romalı hukukçular Hükümdarın *persona publica*'sının "nesnelleştirilmesi" üstüne de kafa yormuşlardı; Roma imparatoru kimi zaman "bireysel kamu" olarak adlandırılmıştır. Ama ne Greklerin ne de Romalıların sağladığı örnekler Kralın *iki bedeni* kavramını açıklayabilir. Aziz Pavlus'un bu saldırgan *corpus Christi* olarak Kilise kavramı, der Kantorowicz (s. 505-506), "sonunda geç antik 'kurumları' felsefi-teolojik bir dürtüyle donattı; bu dürtünün, Büyük Constantinus'un Kilise'ye bir *corpus* olarak gönderme yapmasından ve böylece yasa diline bu felsefi ve teolojik kavramı sokmasından önce varolmadığı anlaşılıyor."

Bütün Ortaçağ gelişmelerinde olduğu gibi, sonraki evreler gittikçe artan görsel bir vurgu tercihini gösterir. Kral'ın iki bedeninde de durum böyledir. 1542'de VIII. Henry meclisine şöyle

hitap etmişti: "Hukukçularımız tarafından bize bildirildiğine göre, biz hiçbir zaman kraliyet mülkümüzde, bizim başı, sizlerin de üyeleri olarak bir araya gelip tek bir siyasal bedende bütünleştiğimiz Parlamento döneminde olduğumuz kadar yücelmedik."

Mistik kabilesel birliğin organolojik düşüncesi, kendi içinde ancak kısmen görseldi. Rönesans'taki katışıksız görsel vurgu "şimdi VIII. Henry'nin *Anglicana Ecclesia*'yı, yani deyim yerindeyse imparatorluğunun hakiki *corpus mysticum*'unu, kral olarak başı olduğu İngiltere'nin *corpus politicum*'u ile bütünleştirmesine hizmet ediyordu." Bir başka deyişle, Henry, görülmez olanı, görsel olmayan güçlere görsel biçim vermekte olan çağının bilimiyle tamamen uyum halinde, görünür olana aktardı. Aynı şekilde, işitselin de görsel sözcüğe dönüşümü, tipografinin başlıca sonucu oldu.

A. C. Crombie, *Medieval and Early Modern Science* ["Ortaçağ ve Erken Yeniçağ Bilimi"] adlı kitabında yer alan çok ilginç bir paragrafta (c. II, s. 103-104) şunu ileri sürer:

> Pek çok bilimci şimdilerde, İtalya'da doğan ve kuzeye doğru yayılan 15. yüzyıl hümanizminin, bilimin gelişiminde bir kesinti olduğu düşüncesinde hemfikirdir. "Harflerin dirilişi", ilgiyi konudan edebi stile saptırdı ve bunun klasik Antikçağ'a dönen yandaşları, önceki üç yüzyılın bilimsel gelişmesini görmezden gelir gibi davrandılar. Hümanistleri kendilerinden hemen öncekileri Cicero'nun bilmediği Latince yapıları kullanmakla suçlayıp yanlış betimlemeye ve son zamanlara değin, değişen derecelerde, tarihsel kanıları kısıtlayan bir propagandayı yaymaya iten saçma kibir, aynı zamanda onların teşekkür bile etmeden skolastiklerin yazdıklarını kullanmasına izin verdi. Bu alışkanlık, 16 ve 17. yüyılların, ister Katolik ister Protestan olsun, neredeyse bütün büyük bilimcilerini etkisi altına aldı ve bir Duhem'in, Thorndike'ın veya Maier'in, tarih ifadelerinin yüzeysel anlamına göre kabul edilemeyeceğini göstermek için çaba harcamalarını gerektirdi.

Crombie, eski bilimin bir kısmının matbaa *aracılığıyla* daha ulaşılabilir hale geldiğini söyler; ama bu, geç Ortaçağ biliminin görsel formülasyona yönelik dinamiğini düpedüz görmezden

gelmek değil midir? Zira, elektromanyetik dalgaların keşfine kadar devam ettiği gibi, kuvvet ve enerjiyi görsel grafiklere aktarmak, modern bilimin merkezinde yer alıyordu. Bugün görselleştirme bir gerileme içindedir ve bu da, Rönesans boyunca onun özgül stratejilerinin farkına varmamızı sağlamaktadır.

Tipografinin icadı, birörnek yinelenebilir nitelikteki ilk metal, ilk üretim bandını ve ilk kitlesel üretimi yaratarak, uygulamalı bilginin yeni görsel vurgusunu pekiştirdi ve genişletti.

❀ Tipografinin icadı, tam anlamıyla, geleneksel zanaatların bilgisinin özel bir görsel soruna uygulanmasının bir örneğidir. Abbott Payson Usher, *History of Mechanical Inventions* adlı çalışmasının onuncu bölümünü "Matbaanın İcadı"na ayırarak, matbaanın tek tek bütün diğer başarılardan çok daha fazla "Ortaçağ ve modern teknoloji arasındaki bölünme çizgisine işaret ettiğini" söyler. (s. 238) "... Burada, Leonardo da Vinci'nin bütün yapıtlarında açıkça kendini gösteren, imgelem alanına aktarımın aynısını görürüz." O andan itibaren "imgelem," gittikçe artan ölçülerde, görselleştirme güçlerine gönderme yapma eğilimi gösterecektir.

Yazma sanatının mekanizasyonu, muhtemelen, herhangi bir el zanaatinin mekanizasyona ilk indirgenişiydi. Başka bir deyişle bu, hareketin bir dizi statik enstantane ya da çerçeveye ilk aktarımıydı. Tipografi, sinemaya çok benzer; baskının okunması, okuyucuyu sinema projektörünün rolüne sokar. Okuyucu, önündeki basılı harfler dizisini, yazarın zihninin hareketlerini kavrayışına uyan bir hızla hareket ettirir. Yani, baskının okuyucusunun yazarla ilişkisi, elyazmasının okuyucusununkinden bütünüyle farklıdır. Baskı, yüksek sesle okumayı yavaş yavaş anlamsızlaştırdı ve okuyucuya kendisini yazarının "elle-

rinde" olduğunu hissettirinceye kadar okuma edimini hızlandırdı. Baskının, tıpkı kitlesel olarak üretilmiş ilk şey olduğu gibi, birörnek ve yinelenebilir ilk "meta" olduğunu da göreceğiz. Hareketli matbaa harflerinden oluşan üretim bandı, birörnek ve bilimsel deneylerdeki kadar yinelenebilirlik özelliğine sahip bir ürün elde etmeyi mümkün kıldı. Böyle bir özellik, elyazmasında yoktu. Sekizinci yüzyılda bloklarla baskı yapan Çinliler, baskının en çok "büyülü" gibi yinelenen karakterinden etkilenmişler ve onu dua çarkının alternatif biçimi olarak kullanmışlardı.

William Ivins, baskının ve tipografinin insani algılama alışkanlıklarımız üstündeki estetik etkilerinin, başka herkesten çok daha kapsamlı bir çözümlemesini yapmıştır. *Prints and Visual Communication*'da (s. 55-56) şunları yazar:

> Her yazılı ya da basılı sözcük, bütünüyle yerine getirildiği zaman seslerden oluşan bir dizi meydana getiren kas hareketlerinin belirli bir çizgisel düzenlenişiyle ilgili bir dizi uzlaşımsal yönergedir. Bu sesler, tıpkı harflerin biçimleri gibi, özgül olarak belirlenmiş değil de uzlaşım yoluyla gevşek biçimde tanımlanmış belirli kas hareketi sınıflarına işaret eden keyfi tarif ya da yönergelere uygun olarak yapılmıştır. Nitekim herhangi bir basılı sözcük takımı, fiilen sonsuz sayıda yoldan seslendirilebilir; eğer bütünüyle kişisel özgüllükleri bir yana bırakırsak, Cockney, Lower East Side, North Shore ve Georgia aksanları tipik türler olarak alınabilir. Sonuç olarak, konuşan birini dinlerken işittiğimiz her ses, aralarındaki fiili farklılıklara karşın simgesel olarak özdeş kabul etmekte hemfikir olduğumuz büyük bir sesler sınıfının temsilci bir üyesidir yalnızca.

Bu paragrafta Ivins yalnızca çizgisel, dizisel alışkanlıkların kökleşmesine dikkat çekmekle kalmamakta, daha da önemlisi, basılı kültürde deneyimin görsel türdeşleştirilmesine, işitsel ve diğer duyusal karmaşıklığın arka plana itilmesine de işaret etmektedir. Yaşantının tipografinin bir sonucu olarak tek bir duyuya, yani görsel duyuya indirgenmesi, onu "şeyler hakkında düşünmek için verilerimizi, tek ve aynı duyu kanalından bize gelen verilerle ne kadar kısıtlayabilirsek muhakememizin o kadar doğru olmaya yaklaşacağına" ilişkin spekülasyona götü-

rür. (s. 54) Gelgelelim, bütün deneyimin bu şekilde tek bir duyu ölçeğine indirgenmesi ya da çarpıtılması, tipografinin sanat ve bilimler üstünde olduğu kadar insan duyarlılığı üstündeki etkisi sonucunda ortaya çıkan bir eğilimden başka bir şey değildir. Böylelikle, tipografinin okuyucusu için öylesine doğal olan sabit bir konum ya da "bakış açısı" alışkanlığı, on beşinci yüzyılın avangard perspektifçiliğine popüler bir yaygınlık kazandırmıştır.

Perspektif, kısa bir süre içinde bilgi verici resimler yapma tekniğinin temel bir parçası oldu ve çok geçmeden bilgi verici olmayan resimlerde de talep edilmeye başladı. Kullanıma girişinde, batı Avrupa'nın gerçeğe benzeyişle ilgilenmesinin çok etkisi vardı; bu, muhtemelen, daha sonra gelen Avrupa resminin ayırt edici işaretidir. Bu olayların üçüncüsü, Cusa'lı Nikolaus'un 1440'ta, bilginin ve sürekliliğin, geçişler ve orta terimler yoluyla uçlar arasındaki göreliliğine ilişkin ilk eksiksiz öğretilerini açıkça dile getirmesi oldu. Bu, antik Grekler zamanından beri düşünceyi karıştıran tanımlamalara ve fikirlere köklü bir meydan okumaydı.

Tam olarak yinelenebilir resimsel ifade, bu ifadelerdeki uzay ilişkisinin temsil edilmesi için mantıklı bir dilbilgisi ve görelelik ve süreklilik kavramları yüzeysel olarak öylesine ilintisizdi –ve hâlâ öyledir– ki, çok önder olarak ciddi bir biçimde birbirleriyle bağıntılı oldukları düşünülmüştür. Oysa bunlar kendi aralarında, hem betimsel bilimleri hem de fizik biliminin dayandığı matematiği devrimci bir dönüşüme uğramıştır; ayrıca bunlar modern teknolojinin büyük bölümü için temel oluşturmaktadır. Sanat üstündeki etkileri çok belirgin olmuştur. Bunlar dünyada mutlak anlamda yeni şeylerdir. Klasik uygulamada ya da düşüncede hiçbir şekilde ön örnekleri yoktur. (s. 23-24)

Sabit bir bakış açısı, matbaa ile mümkün hale gelir ve plastik bir organizma olarak imgeye son verir.

❀ Ivins, birçok etken arasındaki etkileşime bu şekilde işaret etmekte haklıdır. Ama tipografinin teknolojisi ve toplumsal sonuçları, bizi, hem içsel hem de dışsal yaşamımızdaki etkileşimi ve deyim yerindeyse "biçimsel" nedenselliği fark etmekten alıkoyma eğilimindedir. Matbaa, işlevlerin durağan ayrımı sayesinde varolur ve ayırıcı ve bölmeler halinde düzenleyici ya da uzmanlaşmacı bakış açısının dışındaki bütün bakış açılarına gitgide daha fazla direnen bir zihniyeti besler. Gyorgy Kepes'in *The Language of Vision*'da ["Görünüş Dili"] açıkladığı gibi (s. 200):

> Doğanın sabit bir gözlem noktasına bağlı edebi taklidi, plastik bir organizma olarak imgeyi öldürmüştü. ... Temsili olmayan sanat, plastik imgenin yapısal yasalarını açıklığa kavuşturdu. İmgeyi, duyuların özelliklerine ve plastik düzenlemelerine dayanan dinamik bir deneyim olarak, özgün rolünde yeniden kurdu. Ama görsel ilişkilerin anlamlı işaretlerini başından savdı.

Başka bir deyişle, sözel olsun olmasın, unsurların bir kompozisyon içindeki açıkça görsel ilintilenişi, on beşinci yüzyılın sonlarında çoğu kişinin zihnini büyülemeye ve zorlamaya başladı. Kepes, bu aşikâr görsel ilintilenişi "edebi" olarak ve bütün duyuların çeşitli özelliklerinin etkileşiminin çözülüşünün ani sonucu olarak tanımlar. Şunları ekler (s. 200):

> İmge, "arındırıldı". Ama bu arındırma, imgenin plastik bir deneyim olarak çarpıtılmasının ve dağıtılmasının, temsil edilen anlamlı işaretlerin kendilerinden değil, daha çok, durağan ve sınırlı olan ve sonuç olarak görsel deneyimin dinamik plastik doğasıyla çelişkili olan mevcut temsil-kavramdan kaynaklandığı gerçeğini görmezden geldi. Anlamın yapısı,

uzayın sabit bir bakış açısından betimlenmesini, çizgisel perspektifi ve gölgeleme yoluyla modellemeyi ortaya çıkaran anlayışın aynısına dayandırılmıştı.

Bu kişisel ya da "sabit bakış açısı"nın istemsiz ve bilinçaltı karakteri, deneyimdeki görsel etkenin yalıtılmasına dayanır.[36] Gutenberg çağının kazandıracağı zaferlerin ve yol açacağı yıkımların dayandığı da, işte bu "sabit bakış açısı"dır. Sanat ve deneyimde düz, iki boyutlu, mozaik biçime ilişkin yaygın bir yanlış anlama bulunduğu için, Kepes'in *The Language of Vision*'da verdiği kanıtlar son derece gereklidir. Aslına bakılırsa, iki boyutluluk, Georg von Békésy'nin işitme ile ilgili araştırmasında keşfettiği gibi, durgunluğun karşıtıdır. Çünkü iki boyutluluğun etkisi dinamik eşzamanlılık, üç boyutluluğunki ise durgun türdeşliktir. Kepes şunları söyler (s. 96):

> Erken Ortaçağ ressamları sık sık ana figürü aynı resim içinde birçok kez yinelerdi. Amaçları, onu etkileyen bütün muhtemel ilişkileri temsil etmekti ve bunun ancak çeşitli eylemlerin eşzamanlı bir betimlemesiyle mümkün olabileceğini anlamışlardı. Temsilin temel görevi, geometrik optiğin mekanik mantığı değil, anlamdaki bu bağlılıktı.

Demek ki, Gutenberg çağı, onun görünüşteki aktivizminin tastamam sinemasal bir anlamda kinematik olması gibi büyük bir paradoks içermektedir. Bu, statik enstantanelerden ya da türdeş ilişkideki "sabit bakış açıları"ndan oluşan tutarlı bir dizidir. İnsanların ve malzemelerin türdeşleştirilmesi, Gutenberg çağının büyük projesine, gelmiş geçmiş bütün zamanların veya teknolojilerin tanık olmadığı kadar büyük bir zenginlik ve güç kaynağına dönüşecektir.

36 Bununla birlikte, görsel olanın "belirgin" hale gelme ve öteki duyulardan kopma eğilimi, Gotik yazının gelişiminde bile dikkat çekmiştir. E. A. Lowe şunu belirtir: "Gotik yazıyı okumak zordur ... Sanki yazılı sayfa okunmak için değil de bakılmak için yapılmış gibidir" (bkz. "Handwriting", G. C. Crump ve E. F. Jacob, ed., *The Legacy of the Middle Ages* içinde, s. 223).

Camera obscura'nın doğal büyüsü ***nasıl oldu da dış dünyanın manzarasını bir tüketici metaına ya da ambalajına çevirmekte Hollywood'dan önce davrandı.***

❀ Rönesans'ın çok ünlü bir yeniliği ve eğlencesi, deneyimde gittikçe artan görsel vurguyla doğrudan ilişkilidir: *Camera obscura*'nın kullanımından alınan zevk. Erik Barnouw, *Mass Communication*'da ["Kitle İletişimi"] bu eğlence biçiminin kusursuz bir kısa anlatısını verir (s. 13-14):

Hareketli matbaa harfleriyle basılan Johannes Gutenberg Kutsal Kitabının Almanya'da büyük bir heyecan kasırgası yarattığı günlerde, bir başka yenilik de İtalya'da taraftar bulmaya başladı. İlk bakışta, bilgi ya da fikirlerin yayılmasıyla hiçbir görünür ilişkisi olmayan bir çeşit oyundu bu.

Aygıt, Leonardo da Vinci'nin yayımlanmamış notlarında betimleniyordu. Güneşli bir günde, bir yanda açılmış bir iğne deliği dışında bütünüyle karartılmış bir odaya girerseniz, karşı duvarda ya da başka bir yüzeyde, dış dünyanın imgelerini –bir ağaç, bir insan, geçen bir araba– görürsünüz.

Bunun ilkesi, Giovanni Battista della Porta tarafından 1558'de *Doğal Büyü* adlı kitapta ayrıntılarıyla betimlenmişti. Bundan birkaç yıl sonra, iğne deliği yerine, bir merceğin imgeyi daha da belirginleştireceği fark edildi.

Karartılmış bir odada duvardaki –karanlığı yaran bir ışık huzmesinin meydana getirdiği– imgeleri seyreden bir grup insan, evde film seyreden bir grubu andırıyor olmalıydı. Bir fark vardı: Görüntü başaşağı idi.

Daha sonra mercek, bir odanın duvarı yerine, bir kutunun yan tarafına yerleştirildi. Aynalar aracılığıyla imge kutudaki cam ekrana düşürülüyor ve düz görüntü elde ediliyordu.

Hâlâ küçük bir oda gibi düşünülen kutuya *"camera obscura"* yani "karanlık oda" adı verildi. Bu kamera, bir manzaraya, sokağa, bahçede verilen bir partiye yöneltilebiliyordu. Kutudaki hareketli imgeleri bü-

yük bir şaşkınlıkla izleyen bir grup insan, pekâlâ televizyon seyreden bir gruba benzetilebilir.

Sihirbazlar aygıtı şaşırtma ve eğlendirme amacıyla kullanmaya başladılar. Aygıt bütün Avrupa'da zenginler arasında bir eğlenceye dönüştü.

1600'lere gelindiğinde, birçok ülkedeki ressamlar perspektif sorunlarını çözmek için bu aygıtı kullanıyordu. Bazı sanatçılar, imgenin üç boyutluluğu ile uğraşmaktansa, *camera obscura*'nın iki boyutlu gerçekliği üzerinde çalışmayı daha kolay buluyordu.

Bir sonraki adım açıktı. Acaba imgenin, sanatçıyı daha da fazla işten kurtaracak şekilde korunması mümkün müydü? Bu düşüncenin, kimyanın –ve talebin– gelişmesini bekleyerek, iki yüzyıl boyunca varlığını koruduğu anlaşılıyor.

Aziz Thomas More, skolastik felsefenin azgın nehri üstüne kurulacak bir köprü tasarısı sunar.

❀ Elyazması ile tipografi dünyaları arasındaki sınırda durduğumuz şu sırada, bu iki kültürün özelliklerinin yan yana getirilip geniş bir biçimde karşılaştırılması gerekiyor. Elyazması çağının gözlemlenmesiyle, Gutenberg çağına ilişkin birçok içgörü elde edilebilir. Aziz Thomas More'un popüler *Utopia*'sından tanıdık bir paragraf, bizim için bir çıkış noktası oluşturacaktır (s. 39-40):

"Ben de onu söylemiştim," dedi Raphael; "kralların sarayında felsefenin yeri yoktur."

"Evet, ama okul felsefesinin yeri yoktur: Zamanı, yeri, insanları hesaba katmayan felsefenin. Bu kadar kırıcı olmayan bir başka felsefe daha vardır: O hangi tiyatroda, hangi oyunda oynadığını bilir, rolünü ölçülü biçili bir ustalıkla oynar. Sizin kullanacağınız felsefe de budur."*

* *Utopia*, çev. Vedat Günyol - Sabahattin Eyuboğlu - Mîna Urgan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999, s. 107.

1516'da yazan More, sözel ve söyleşisel Ortaçağ skolastik diyaloğunun, büyük merkeziyetçi devletlerin yeni sorunlarına hiç mi hiç uymadığından haberdardı. Her seferinde tek bir şeyin ele alınacağı, "uygun düzen ve tarzın dışında hiçbir şeyin" yapılmayacağı, sorunlara yeni bir yaklaşım tarzının eski diyaloğun yerini alması gerekiyordu. Çünkü skolastik yöntem, anlamın birçok yön ve düzeyini kesin bir eşzamanlılıkla ele alan, eşzamanlı bir mozaikti. Bu yöntem, yeni çizgisel çağda artık işe yaramayacaktır. Kısa süre önce çıkan bir kitap, Walter Ong'un *Ramus: Method and Decay of Dialogue* ["Ramus: Diyalog Yöntemi ve Gerilemesi"] adlı çalışması, şimdiye kadar karanlıkta kalan bu konuyu ele almakta ve yetkin bir şekilde aydınlatmaktadır. Onun geç dönem skolastisizmin görsel "yöntem"e dönüşümüne ilişkin incelemesi, olayların Gutenberg konfigürasyonunun bir sonraki evresi için önemli bir yardım kaynağı olacaktır. More da, *Utopia*'sının ikinci kitabında (s. 82), kendi döneminin geç dönem skolastisizminin türdeşleşme sürecinin tamamen bilincinde olduğunu göstermektedir. Ütopyalıların eski tarz insanlar olduğunu söylemekten mutludur: "Her bilgiden yana, bizim eskilerden aşağı kalmazlar, ama bizim yeni mantıkçılarımızın dolambaçlı oyunlarına akıl erdiremezler. Bizim okullarımızda gençliğe öğretilen kavram daraltma, kavram genişletme, yoku varsayma gibi ince kuralları henüz bulmuş değillerdir."*

Gerek Febvre ve Martin'in *L'Apparition du livre* [*Kitabın Doğuşu*], gerek Curt Buhler'in *The Fifteenth Century Book* ["On Beşinci Yüzyılda Kitap"] adlı yapıtı, elyazması kültüründen tipografik kültüre geçişe ilişkin kapsamlı çalışmalardır. Ong'un *Ramus*'u ile birlikte, bu üç büyük araştırmayı, Gutenberg galaksisini oluşturan olaylarla ilgili bütünüyle yeni bir anlayış ortaya koymak için kullanmamız mümkündür. Beklenebileceği gibi, basılı kitabın, elyazmasının daha kolay ulaşılabilir ve taşınabilir bir çeşidinden başka bir şey, basılı bir yazı olarak kabul görmesi uzun zaman aldı. Bu, bizim kendi yüzyılımızda "atsız araba", "telsiz" ya da "hareketli resimler" gibi sözcük ve deyimlerin gösterdiği türden bir geçici bilinçti. "Telgraf" ve "tele-

* *Utopia*, çev. Vedat Günyol - Sabahattin Eyuboğlu - Mîna Urgan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999, s. 128.

vizyon", tipografi ya da sinema filmi gibi mekanik biçimlerden daha dolaysız bir etki altında kalmış gibidir. Gene de, on altıncı yüzyılda bir insana Gutenberg'in icadını açıklamak, şu anda TV ve film imgelerinin olağanüstü çeşitliliğini anlatmak kadar çetin bir işti. Bugün, televizyonun mozaik imgesi ile fotoğrafın resimsel uzayı arasında birçok ortak yön olduğunu düşünürüz. Aslında bunların hiçbir ortak yönü yoktur. Basılı kitap ile elyazmasının da öyle. Gene de, basılı sayfanın gerek üreticisi gerek tüketicisi, onu elyazmasının dolaysız bir devamı olarak düşünür. Aynı şekilde, on dokuzuncu yüzyıl gazetesi, telgrafın gelişmesiyle tam bir devrime uğradı. Mekanik basılı sayfa, mizanpajını bütünüyle değiştirirken siyaseti ve toplumu da değiştiren yepyeni bir organik biçim aldı.

Bugün otomasyonla birlikte, yani elektromanyetik biçimin üretim organizasyonuna nihai genişlemesi ile birlikte, bu tür yeni organik üretimle sanki mekanik kitle üretimi imiş gibi başetmeye çalışıyoruz. 1500'de, hiç kimse kitlesel olarak üretilen basılı kitabı nasıl pazarlamak ve dağıtmak gerektiğini bilmiyordu. Ve elyazması, tıpkı başka el zanaatları ürünleri gibi, şimdi "eski ustalar"ın yapıtlarının satıldığı yöntemle satılıyordu. Başka bir deyişle, elyazması pazarı temelde ikinci el pazarıydı.

Elyazması kültürünün, tipografinin ortaya çıkardığı gibi yazarlara ve kamuoyuna sahip olmasının hiçbir yolu yoktu.

❀ Hajnal ile birlikte, elyazması kültüründe kitap yapımına ilişkin pek çok şey görmemize karşın, yazarların kitaplar ve okurlar hakkındaki varsayımları ve tutumları konusunda henüz hiçbir şey öğrenmemiş durumdayız. İşte tam da bu varsayımların çok büyük değişimlere uğrayacak olması nedeniyle, kısaca bile olsa, bunları belirlememiz gerekiyor. Bu amaçla, E. P.

Goldschmidt'in *Medieval Texts and Their First Appearance in Print* ["Ortaçağ Metinleri ve İlk Basımları"] adlı çalışmasına başvurmamız kaçınılmazdır. Elyazması koşullarında yazarlık alışkanlıkları ve prosedürleri konusundaki araştırması, Goldschmidt'in şu görüşlere varmasına yol açmıştır (s. 116):

> Göstermeye çalıştığım, Ortaçağ'ın çeşitli nedenler yüzünden şu anda tam olarak bizim verdiğimiz anlamda bir "yazarlık" kavramına sahip olmayışı idi. Biz modern insanların bu terime atfettiğimiz saygınlık ve çekicilik, ve bizim bir kitabını yayımlatmayı başarmış bir yazara büyük bir adam olmasını sağlayacak şekilde sahnenin ön kısmına ilerlemiş biri olarak bakışımız, yakın zamanlara ait bir değişim olmalıdır. Ortaçağ âlimlerinin, kitapları üstünde çalıştıkları yazarların gerçek kimliğine karşı kayıtsız oldukları, yadsınamaz bir gerçektir. Öte yandan, yazarların kendileri de, başka kitaplardan aldıklarını "alıntılamak" ya da bunları nerelerden aldıklarını göstermek zahmetine her zaman girmemişlerdi; müphem olmayan ve yanılgıya yer vermeyecek kadar açıklıkla kendilerine ait olanların altını imzalamak konusunda bile çekingendiler.
>
> Matbaanın icadı, anonimliğin teknik nedenlerinden birçoğunu ortadan kaldırırken, aynı zamanda Rönesans hareketi de edebi ün ve entelektüel mülkiyete ilişkin yeni fikirler yarattı.

Tipografinin toplumda bireyciliğin ve kendini ifade etmenin aracı ve fırsatı olması gerektiği, bugün çok açık değildir; özel mülkiyet, mahremiyet ve pek çok "kapanma" biçimi ile ilgili alışkanlıkları beslemenin aracı olduğu ise, belki daha açıktır. Ama en açık olanı, basılı yayının şöhret ve sürekli belleğin dolaysız aracı olduğu gerçeğidir. Çünkü, modern sinemaya değin, dünyada özel bir imgenin, basılı kitaba eşdeğer şekilde yayımlanmasının hiçbir yolu bulunmuyordu. Elyazması kültürü, bu bakımdan hiçbir büyük fikir geliştirmedi. Ama matbaa bunu yaptı. Aretino'dan Timurlenk'e kadar Rönesans megalomanisinin büyük bölümü, kişisel yazarın boyutlarını uzay ve zamanda genişletmenin fiziksel aracını veren tipografinin doğrudan ürünüdür. Fakat Goldschmidt'in belirttiği gibi, elyazması kültürüne mensup kişiye göre (s. 88): "Çok açık olan bir şey vardır: 1500'den önce ya da o sıralarda, insanlar okudukları ya

da alıntı yaptıkları kitabın yazarının kesin kimliğine, şu anda bizim verdiğimiz önemi vermiyorlardı. Onların bu gibi hususları tartıştığını çok ender görürüz."

Yazarlarla ve onların gerçek kimliğiyle ilgilenenin sadece tüketici yönlenimli bir kültür olması tuhaftır. Elyazması kültürü ise üretici yönlenimlidir, neredeyse bütünüyle bir "kendin-yap" kültürüdür ve doğal olarak malzemenin kaynaklarından çok, konuyla ilgisine ve kullanışlılığına bakar.

Edebi metinlerin tipografiyle çoğaltılması uygulaması, kitaba karşı tutumumuzda ve bizim, Ortaçağ'da kitapların üretildiği, edinildiği, yayıldığı ve sağlandığı çok farklı koşulları kafamızda canlandırabilmek için önemli bir tarihsel tasavvur çabası gerektiren farklı edebi etkinlikleri değerlendirmemizde böylesi derin bir değişime yol açan etken oldu. Aşağıda ortaya koyacağım, tamamen aşikâr görünebilecek bazı düşünceleri izlemek konusunda, biraz sabırlı olmanızı isteyeceğim. Ama bu maddi koşulların çok sıklıkla Ortaçağ'ın edebi sorunlarının tartışılmasında göz önüne alınmadığı ve zihinsel ataletimizin bizi Ortaçağ kitaplarının yazarlarının değerlerine ve davranışlarına, bütünüyle farklı modern koşullar altında zihinlerimizde oluşan ölçütleri uygulamaya ittiği, yadsınamaz bir gerçektir. (s. 89)

Bu dönemde, matbaanın sonraki dönemlerinde kişisel yazarlığa verilen anlamın bilinmemesinin yanı sıra, bizim verdiğimiz anlamıyla bir okuyucu kitlesi de yoktu. Bu, genellikle "okuryazarlığın yaygınlaşması"na ilişkin düşüncelerle karıştırılan bir husustur. Oysa okuryazarlar çok yaygın olsaydı bile, elyazması koşullarında bir yazarın gene de bir okur kitlesi olamazdı. Ve bugünün ileri bilimcilerinin de okur kitlesi yoktur. Çalışmaları hakkında yalnızca birkaç dostu ve meslektaşıyla konuşur. Aklımızdan çıkarmamamız gereken nokta, elyazması kitabın ağır ağır okunduğu, çok yavaş hareket ettiği ya da elden ele dolaştığıdır. Goldschmidt şöyle söyler (s. 90):

çalışma odasında işinin başında bir Ortaçağ yazarını gözünüzde canlandırmaya çalışın. Bir kitap meydana getirmeyi planladığı zaman, öncelikle malzemesini toplamaya ve not tutmaya başlayacaktır. İlgili konular hakkındaki kitapları önce kendi manastırının kütüphanesinde arayacaktır.

Kullanabileceği bir şey bulursa, ilgili bölümleri ya da bütün parçaları, sırası geldikçe kullanılmak üzere kendi hücresinde saklayacağı parşömen yapraklarına yazacaktır. Yaptığı okumalar sırasında, kendi kütüphanesinde bulunmayan bir kitaptan söz edildiğine rastlayacak olursa, o günlerde hiç de kolay çözülmeyecek bir sorun olan, bu kitabı bir kez bile olsa nerede görebileceği konusunda kafa yormaya başlayacaktır. Büyük kütüphaneleriyle tanınmış diğer manastırlardaki dostlarına yazarak, bu kitabın bir nüshasını görüp görmediklerini soracak ve yanıtlarını alabilmek için uzun süre bekleyecektir. Ortaçağ âlimlerinin bugüne ulaşmış yazışmalarının büyük bir kısmı, bir kitabın nerede bulunduğuna ilişkin arayışlar, mektubun alıcısının bulunduğu yerde olduğu söylenen kitap nüshalarına ilişkin ricalar, koypa çıkarma amacıyla kitap ödünç alma istekleri gibi ricalardan oluşur...

Matbaadan önce yazarlık, büyük ölçüde bir mozaik yapma işiydi:

Bugünlerde, bir yazar öldüğünde, kitaplığının raflarındaki kendi basılı kitapları, onun tamamlanmış ve bitmiş olarak gördüğü ve gelecek kuşaklara aktarmayı umduğu biçimde dururlar; çekmecelerinde duran el yazısı halindeki "kâğıtları" ise açıkça farklı bir muamele görür; yazar bunları nihai olarak tamamlanmış ve işi bitmiş olarak görmez. Ama basımcılığın icadından önceki günlerde, bu ayrım kesinlikle bu kadar belirgin değildi. Başkaları da, ölmüş yazarın el yazısıyla yazılmış herhangi bir parçanın onun kendi yapıtı mı olduğunu yoksa bir başkasının yapıtından yapılmış bir nüsha mı olduğunu kesin olarak saptayamazdı. Burada, Ortaçağ metinlerimizin birçoğuyla ilgili çok büyük bir anonimlik ve yazarın kim olduğu konusunda muğlaklık doğuran bir kaynakla karşı karşıyayız. (s. 92)

Kitabın kısımlarının düzenlenişi çoğu zaman kolektif bir yazıcılık işi olmakla kalmıyordu, aynı zamanda kütüphaneciler ve kitapların kullanıcıları da bunların kompozisyonunda önemli bir rol oynuyorlardı, çünkü yalnızca birkaç sayfa tutan küçük kitaplar ancak içeriği karışık ciltler içinde yer alabiliyordu. "Muhtemelen kütüphanedeki kitapların çoğunluğunu oluşturan, birçok bölümden meydana gelen bu ciltler, yazarları, hatta yazıcıları tarafından değil, kütüphaneciler veya (çoğun-

lukla aynı zamanda kütüphaneci de olan) mücellitler tarafından birer birim haline getiriliyordu." (s. 94)

Goldschmidt bunun ardından, matbaa öncesi kitap yapım ve kullanımının, yazarlığı kesinlikle ikincil konuma iten daha pek çok koşuluna işaret eder (s. 96-97):

Hangi yöntem benimsenmiş olursa olsun, on farklı yazar tarafından yazılmış yirmi farklı parçayı içeren bir cilt, zorunlu olarak tek bir isim altında sınıflandırılıyordu; diğer dokuz isme ne olacağı ise kütüphanecinin kararına kalmıştı. Ciltteki ilk risale Aziz Augustinus'a aitse, cilt onun ismi altında sınıflandırılıyordu. Bu cildi görmek istiyorsanız, başvurmak istediğiniz yazı bu cildin Hugo de Sancto Caro'ya ait beşinci risalesi bile olsa, Aziz Augustinus'u sormak zorundaydınız. Ve başka bir manastırda önceden yaptığınız bir ziyarette dikkatini çektiğiniz bir dostunuzdan sizin için bir nüsha çıkarmasını isteyeceğiniz zaman, ona şöyle yazmak zorundaydınız: "Lütfen 'Augustinus'unuzun içinde folyo 50-70 arasındaki risaleyi kopya ediniz." Bu, ille de ricacının bu risalenin yazarının Augustinus olmadığını bilmediği anlamına gelmiyordu; böyle düşünse de düşünmese de, bu kitabı "ex Augustino" olarak rica etmek zorunda kalacaktı. Başka bir kütüphanede, aynı metin, diyelim ki *De duodecim abusivis*, Aziz Cyprianus tarafından yazılmış bir parçayla başlayan bir ciltte üçüncü sırada da bulunabilirdi. Burada aynı risale "ex Cypriano" olacaktı. Bu, "yazarlık" ile ilgili çok çeşitli değinmelerin, aynı metne çeşitli adlar altında gönderme yapılmasının nedenlerinden yalnızca biriydi.

Genellikle unutulan ama bu karışıklığa büyük katkısı olan bir başka durum daha vardır. Ortaçağ âlimi için, "Bu kitabı kim yazdı?" sorusu, ille de "Bu kitabı kim yarattı?" anlamına gelmiyordu. Bu, yazarın değil, yazıcının kimliğinin araştırılması anlamına da gelebilirdi. Ve herhangi bir manastırda, pek çok güzel kitap yazmış bir biraderin karakteristik eli, geleneksel olarak kuşaklar boyunca tanıdık kaldığı için, aslında bu, yanıtlaması çok daha kolay bir soru olabiliyordu.

Ortaçağ'da kitap ticareti, bugün eski ustalar'ın kitaplarında olduğu gibi, ikinci el ticaretiydi.

❀ On ikinci yüzyıldan itibaren üniversitelerin doğuşu, üstatları ve öğrencileri ders saatleri içinde kitap üretimi alanına soktu; bu kitaplar, öğrencilerin çalışmalarını tamamlamasından sonra yeniden manastır kütüphanelerine dönüyordu: "Bu standart ders kitaplarının, kopya edilmek üzere üniversite görevlileri tarafından alıkonan onaylı örneklerini oluşturan bir bölümü, doğal olarak çok erken dönemde basılma şansı buldu, çünkü bunların birçoğu on beşinci yüzyılda da, tıpkı eskisi gibi, hiç azalmayan bir talep görmeye devam etti. Bu resmi üniversite metinleri köken ya da terminoloji açısından hiçbir sorun çıkarmaz..." (s. 102) Goldschmidt şunu ekler: "1300'den kısa bir süre sonra, pahalı parşömenden vazgeçilerek, daha ucuz kâğıt kullanılabilmesi, birçok kitabı biriktirmenin, bir servet sorunu olmaktan çok bir gayret sorunu haline gelmesine neden oldu." Gelgelelim, öğrenci derslere elinde kalemiyle gittiğinden ve "dinleyicisine yorumladığı kitabı dikte etmek hocanın görevi olduğundan", editörler açısından son derece karmaşık bir sorun yaratan bu *reportata*'dan oluşan büyük bir külliyat vardır.[37]

Goldschmidt'in betimlediği bu tür koşullar, tekbiçimli ve yinelenebilir metinleri olanaklı kılan Gutenberg devriminin kapsamını göstermeye yardım eder:

Birçok Ortaçağ yazarının, "yazıcı" olmaktan çıkıp "yazar" haline gelmeye başladığı gerçek noktanın kesinlikle açık olmadığına kuşku yoktur. Acaba edinilmiş bilgiden ne miktarda bir "derleme," kişiyi aktarılan bilgi zincirinde yeni bir birimin "yazarı" konumuna getiriyordu? Eğer Ortaçağ öğrencisinin okuduğu kitapların içeriklerini bir başka adamın kişiliğinin ve

37 O. E. D. [*Oxford English Dictionary*], "Ders kitapları" başlığı altında, bu türlü düzenlemelerin on sekizinci yüzyıla kadar sürdüğünü söyler.

görüşlerinin ifadesi olarak gördüğünü düşünürsek, anakronizme düşmüş oluruz. Öğrenci bu kitaplara, büyük ve bütünsel bilgi külliyatının, bir zamanlar antik bilgelerin sahip olduğu *scientia de omni scibili*'nin bir parçası olarak bakıyordu. İtibarlı eski bir kitapta ne okursa okusun, onu, birinin iddiası olarak değil, çok uzun zaman önce birinin daha da eski bir başkasından edindiği küçük bir bilgi parçası olarak kabul ediyordu. (s. 113)

Goldschmidt, genellikle elyazması kullanıcılarının yalnız yazarlığın kronolojisine ve "okumakta olduğu kitabın yazarının kimlik ve kişiliğine, veya bu özgül bilgi parçasının kesin olarak yazıldığı döneme karşı kayıtsız olmakla kalmayıp, aynı şekilde, gelecekteki okurlarının da kendisiyle ilgilenmesini beklemediğini" söyler. (s. 114) Aynı şekilde, biz de çarpım tablosunun yaratıcılarıyla ya da doğa bilimcilerinin kişisel yaşamlarıyla ilgilenmeyiz. Öğrencilerin antik yazarların tarzını "taklit" etmeye çalıştığı zaman da durum böyleydi.

Belki de, elyazması kültürünün doğasına ilişkin, ilerideki Gutenberg yıllarında yazar-yazar ve yazar-okur ilişkisindeki büyük değişiklikleri aydınlatmaya yetecek kadar şey söylenmiş durumda. "Üst düzey eleştirmenler", on dokuzuncu yüzyılın sonlarında, elyazması kültürünün doğasını İncil okuyan kitleye açıklamaya başladığı zaman, eğitimli insanların çoğuna İncil tamamlanmış gibi görünüyordu. Ama bu insanlar temel olarak, baskı teknolojisiyle üretilen Kutsal Kitap yanılsamalarıyla yaşamışlardı. Kutsal Yazıların hiçbiri, Gutenberg'den önceki yüzyıllar boyunca birörneklik ve türdeşlik özelliği taşımamıştır. Tipografinin insan duyarlılığının her evresinde beslediği, her şeyden çok, on altıncı yüzyıldan itibaren sanatları, bilimleri, sanayiyi ve siyaseti istila etmeye başlayan türdeşlik kavramı oldu.

Ama bunlardan matbaa kültürünün "kötü bir şey" olduğu sonucunun çıkarılmaması için, türdeşliğin elektronik kültürle tamamen bağdaşmaz olduğunu düşünelim. Şu anda, matbaa kültürünün anlamının, tıpkı elyazması kültürünün on sekizinci yüzyılda olduğu kadar yabancı görülmeye başladığı bir çağın başlangıç döneminde yaşıyoruz. Heykeltıraş Boccioni 1911'de "Yeni bir kültürün ilkelleriyiz" demişti. Gutenberg mekanik kültürünü küçümsemek şöyle dursun, bana öyle geliyor

ki, onun kazanılmış değerlerini alıkoymak için büyük bir gayret göstermemiz gerekiyor. Çünkü, de Chardin'in üzerinde ısrarla durduğu gibi, elektronik çağ, mekanik değil organiktir ve başlangıçta verilen adıyla "bu mekanik yazma yöntemi" (*ars artificialiter scribendi*) yani tipografi yoluyla elde edilen değerlere pek az yakınlık göstermektedir.

Basımcılıktan iki yüzyılı aşkın bir süre sonrasına kadar, bir nesir kompozisyonunda baştan sona tek bir ton ya da tutumu nasıl sürdüreceğini hiç kimse keşfedemedi.

❀ Gutenberg kültürünün birleşik resimsel uzayına bir kez yerleştikten sonra, aslında su katılmadık yenilik niteliğindeki pek çok şey, matbaa öncesi yazar ve okuru için de geçerliymiş gibi genelleştirilmeye başladı. "Bilimcilik" büyük ölçüde bu türden ilgisiz varsayımlardan kurtulmak demektir. Dolayısıyla, Shakespeare'in on dokuzuncu yüzyıl baskıları, ilgisiz varsayımların bir çeşit anıtına dönüşmüştür. Bu baskıların editörlerinin, 1623'te ve daha öncesinde noktalama işaretlerinin göz için değil kulak için olduğu konusunda pek az fikirleri vardı.

İleride göreceğimiz gibi, Addison'a kadar, yazar, konusuna karşı tek bir tutumu ya da okuyucusuna karşı tutarlı bir tonu sürdürmek konusunda, üzerinde pek az baskı hissederdi. Kısacası, nesir, matbaadan sonra bile yüzlerce yıl görsel olmaktan çok sözel olarak kaldı. Tonda ve tutumda türdeşlik yerine çoktürlülük vardı; öyle ki, tıpkı şiirde olduğu gibi, yazar bunu istediği an cümle ortasında değiştirebilirdi.[38] Bilimciler için, son yıllarda Chaucer'ın şahıs zamirinin ya da anlatıcı olarak "şiirsel benliği"nin tek bir tutarlı *persona* olmadığını keşfetmek ra-

38 Bkz. "Effects of Print on the Written Word in the Sixteenth Century", *Explorations in Communications*, s. 125 vd.

hatsız edici olmuştu. Ortaçağ anlatısının "ben"i, doğurduğu etkinin dolaysızlığı ölçüsünde bir bakış açısı vermiyordu. Aynı şekilde, dilbilgisel zamanlar ve sözdizimi, Ortaçağ yazarları tarafından zaman ya da uzay içinde bir ardışıklık fikriyle değil, vurgunun önemine işaret etmek için kullanılıyordu.[39]

E. T. Donaldson, "Hacı Chaucer" üstüne yazarken,[40] Hacı Chaucer, Şair Chaucer ve İnsan Chaucer açısından şunları söyler: "Üç ayrı varlık bulunması gerçeği, bunların birbirine daha yakından benzemesi ihtimalini –ya da daha çok kesinliğini– doğal olarak dışarıda bırakmaz, ve aslına bakılırsa, bunlar sık sık aynı beden içinde bir aradadır. Ama bu, yakın benzerlikleri işimizi güçleştirse de, onları birbirinden ayrı tutma görevinden bizi kurtarmaz."

Matbaanın ilk çağında henüz hiçbir yazar ya da edebiyatçı örneği yoktur ve Aretino, Erasmus ve More'a, tıpkı daha sonraları Nashe, Shakespeare ve Swift'e yapıldığı gibi, eldeki tek kâhin maskesi, yani Ortaçağ soytarısı maskesi, değişen derecelerde giydirilmiştir. Erasmus ya da Machiavelli'nin "bakış açısı"nı aramak, onların "anlaşılmaz" olduğu yolunda bir anlayışa yol açar. Arnold'un Shakespeare için yazdığı sone, okuryazarlık öncesinin okuryazar insanı nasıl şaşırttığını gözlemlemek isteyenler için yararlı bir referans sağlamaktadır.

Yazarlar ve okuyucular "bakış açıları"nı basımcılığın başlamasından bir süre sonra keşfettiler. Daha önce, Milton'ın nasıl şiire görsel perspektifi sokan ilk kişi olduğu ve onun yapıtının kabul görmek için nasıl on sekizinci yüzyıla kadar beklemek zorunda kaldığına işaret etmiştik. Çünkü görsel perspektif dünyası, birleşik ve türdeş uzayın bir dünyasıdır. Böyle bir dünya, seslendirilen sözcüklerin rezonans meydana getiren çeşitliliğine yabancıdır. Bu yüzden dil, Gutenberg teknolojisinin görsel mantığını kabul eden son ve elektrik çağında geri seken ilk sanat olmuştur.

39 Helmut Hatzfeld, *Literature through Art*'ta bu sorunun plastik ve resimsel yönünü sergiler. Stephen Gilman'ın "Time in Spanish Poetry" (*Explorations*, no. 4, 1955, s. 72-81) makalesi, *Le Cid*'de kullanılan zamanlardaki "gizli sistem ya da düzen"i ortaya çıkarır.

40 R. J. Schoeck ve Jerome Taylor, ed., *Chaucer Criticism* içinde, s. 2. Bkz. ayrıca B. H. Bronson, "Chaucer and his Audience", *Five Studies in Literature* içinde.

Geç dönem Ortaçağ görsel vurgusu ayinleri ne kadar bulandırdıysa, bugün elektronik alanın baskısı ayinleri o kadar berraklaştırmıştır.

❀ Bilimcilerin son zamanlarda ilgi gösterdiği kapsamlı bir alan da Hıristiyan ayin tarihidir. *Worship* dergisindeki (Ekim 1960, s. 494) "Ayin ve Ruhsal Kişiselleştirmecilik" üstüne bir makalesinde, Thomas Merton şuna işaret eder:

Ayin, sözcüğün özgün ve klasik anlamında, *siyasal* bir etkinliktir. *Leitourgeia*, "kamusal bir iş", *polis*'in özgür yurttaşlarınca gerçekleştirilen bir katkıydı. Bu anlamda, ekonomik etkinlikten ya da geçim sağlamanın ve "hane"nin üretken girişimlerini yürütmenin özel ve daha maddi kaygılarından ayrıydı. ... Özel yaşam, asıl olarak, tam anlamıyla "kişi" olmayan, kamu içinde görünmeleri sitenin yaşamına katılma liyakatine sahip olmadıkları için önem taşımayan kadınlar, çocuklar ve köleler gibi kişilerin yaşam alanıydı.

Louis Bouyer'in *The Liturgical Piety* ["Ayinsel Dindarlık"] adlı kitabı, son dönem Ortaçağ'ın, ayinsel olarak epey dekadan olduğunu ve ortak dua ve ibadeti şimdiki durumda Gutenberg teknolojisinden öylesine ayrılmaz olan görsel terimlere aktarmaya başlamış olduğunu anlatır. Sayfa 16'da şunları okuruz:

Dom Herwegen'in bu konudaki fikirleri, erken dönem okuyucularının çoğunu şoke etti. Ama bugün şurası kabul edilmeli ki, çağdaş araştırmaların bütün halinde eğilimi, onun vardığı sonuçları doğrulamaya ve bu görüşleri belki kendisinin bile bekleyebileceğinden daha inandırıcı bir biçimde kanıtlamaya yöneliktir. Çağımızda Roma Komünyon ayininin tarihi üstüne yapılmış en önemli bilimsel çalışma olan Jungmann'ın *Missarum Sollemnia*'sında, kanıtların ağırlıklı bölümü, Ortaçağ boyunca Roma Komünyon ayininin tarihinin Mümin tarafından olduğu kadar

ruhban tarafından da nasıl gittikçe yanlış anlaşılmaya ve bizzat Ortaçağ ayin kitabı düzenleyicilerinin kusurları yoluyla nasıl dağılmaya başladığını göstermeye ayrılmıştır. Peder Jungmann'ın kitabının ortaya koyduğu gibi, bu sürecin başta gelen özelliklerinden biri, Ortaçağ'daki *Expositiones Missae*'de, daha önce ele aldığımız bu yanlış kavrayışların ortaya çıkışıydı. Bu yanlış kavrayışlar, Romantik olduğu kadar Barok dönemin ibadetinde de çok yıkıcı bir rol oynayacak şekilde, Kutsal Komünyon'da Mevcudiyet üstüne oransız vurgu ile bu Mevcudiyetin aşırı duygusal bir kavranışıydı.

Yalnızca bizim yeni elektronik teknolojimiz açısından, çağımızda neden bu kadar derin bir ayinsel canlanışın başgösterdiğini açıklamak, elektrik "alanı"nın temeldeki sözel niteliğinin farkına varılmadığı sürece, birçoklarına karışık gelebilir. Bugün, başka birçok mezhepte olduğu gibi Presbiteryenizm'de de bir "Yüksek Kilise" hareketi vardır. Artık ibadetin yalnızca bireysel ve görsel yönleri doyurucu olmamaktadır. Ama burada bizim asıl ilgilendiğimiz nokta, tipografiden önce de, görsel-olmayanın görsel düzenlenişine yönelik nasıl güçlü bir dürtü bulunduğunu anlamaktır. Katolik dünyasında, Bouyer'in (s. 16) "Komünyon ayininin bir çeşit mimetik yeniden üretim yoluyla İsa'nın Çile'sini canlandırması amaçlanan, ayindeki her eylemin Çile'deki bir eylemi temsil ettiği – sözgelimi, rahibin, mihrabın Mektuplar bölümünden İncil bölümüne doğru yürümesinin İsa'nın Pilatus'tan Herodes'a yaptığı yolculuğu temsil ettiği"ni söylediği, parçalara ayırıcı ve aynı zamanda duygusal yaklaşım giderek ağırlık kazanmaya başladı.

Huizinga'nın *The Waning of the Middle Ages*'ında ve İtalyan prensleri ile muazzam Hollywood antik setlerinin öyküsünde gördüğümüz, görsel parçalanma yoluyla yaratılan sinematik nitelikteki yeniden inşaya yönelik dürtüyle tamamen aynı bir dürtünün, ayinde de kendini gösterdiği açıktır. Ve parçalanma duygusallığa eşdeğerdir. Görme duyusunun yalıtılması, çok geçmeden, bir duygunun diğerinden yalıtılması demek olan duygusallığa yol açtı. Bugün "sofistikasyon," geleneksel olarak uygun görülen duyguların düpedüz uyuşturulmuş hale geldiği, duygusallığın negatif bir versiyonudur. Ama duyguların uygun bir etkileşimi, sinestezi ya da duyuların etkileşimiyle

ilintisiz değildir. Öyle ki, Huizinga, son dönem Ortaçağ'a ilişkin öyküsüne, bir duygusal şiddet ve gerilemenin yanı sıra, yoğun bir görsel vurgu döneminin öyküsü olarak başlamakta son derece haklıdır. Duyuların birbirinden koparılışı, duyusallık olacaktır; duyguların birbirinden ayrılmasının da duygusallık olması gibi. Bouyer, hiçbir yerde Rönesans duyarlılığını etkilemekte tipografinin işleyişine gönderme yapmaz. Ama kitabın tamamı, Gutenberg devrimini araştıranlar için iyi bir yardımcıdır. Bu dönemin "Michelangelo'nun resimlerinin de tanıklık ettiği üzere, doğaüstü yerine insanüstünü şiddetle arzuladığına; ve San Giovanni in Laterano heykellerinin histerik jestlerinin ve San Pietro katedralindeki VII. Alexander'ın lahdi gibi yapıtların tanıklık ettiği üzere, büyük olandan çok muazzam olandan zevk aldığına" işaret eder (s. 6).

İnsanın dolaysız teknolojik uzantısı olarak matbaa, ilk döneminin eşi benzeri görülmemiş bir iktidar ve hararete ulaşmasını sağladı. Görsel olarak, baskı, elyazmasından çok daha açık seçiktir. Başka bir deyişle, baskı, binlerce yıldır "soğuk" elyazması aracının hizmet ettiği dünyaya gelen çok "sıcak" bir araçtı. Bu anlamda bizim "kükreyen yirmilerimiz" sıcak sinema aracını ve ayrıca sıcak radyo aracını hisseden ilk çağdı. Bu, ilk büyük tüketici çağıydı. Aynı şekilde baskıyla birlikte, Avrupa ilk tüketici çağını yaşadı; yalnız baskının bir tüketici aracı ve metaı olması nedeniyle değil, onun insanlara bütün diğer etkinliklerini de sistemli ve çizgisel bir temelde nasıl örgütlemesi gerektiğini öğretmesi sayesinde. O insanlara, pazarların ve ulusal orduların nasıl yaratılacağını gösterdi. Çünkü baskının sıcak aracı, insanların ilk kez kendi yerli dil özelliklerini *görmelerine* ve yerli sınırlar temelinde ulusal birlik ve iktidarı görselleştirmelerine olanak tanıdı: "Biz, Shakespeare'in dilini konuşanlar ya hür olmalı ya ölmeliyiz." İngilizce ya da Fransızca konuşanların türdeş milliyetçiliğinden ayrılamayacak bir şey de bireycilikti. Bunu ileride tartışacağız. Ama görsel olarak türdeş kitle, yeni ve öznel bir anlamda bireylerden oluşur. Bouyer, Ortaçağ'ın nesnel dindarlıktan öznel dindarlığa dönüşünden söz eder (s. 17): "Bu eğilim, Tanrı ile bütün kilisenin birliği üzerindeki vurgudan, Tanrı ile bireysel ruhun birliği üzerindeki vurguya doğru bir değişimle birlikte yürür."

Kutsal Kitap'ın kişisel yorumu gibi parçalı uygulamalarla hiç ilişkisi olmayan Bouyer gibi Katolik bir yazar, gene de, "rahiplerin, halk için gerektiği zaman, her birinin kendine özgü ayrı bir kutsama yapma konusundaki ısrarları"nda aynı parçalayıcı eğilimi görür, çünkü bu "Komünyonda asla ikincil önemde bir ayrıntı olmayıp onun kendi gerçek amacı olan Kilise'nin birliğini karartmaya ve parçalamaya hizmet etmekten başka işe yaramaz." Katolik âlimliği, Ortaçağ'ın "mükemmel Hıristiyan çağı olduğu ve Ortaçağ uygarlık ve kültürünün dünya gerçeklerinde cisimleşmiş bir Katolik idealinin başta gelen örneğini sağladığı" fikrini aştıktan sonra, "Ortaçağ döneminin aslında, Protestanlıkta ayinin terk edilmesine ve Teslis-sonrası Katolikliğ'in bu kadar çok itibar kaybetmesine ve ihmal edilmesine giden yolun taşlarını döşediğini görmek kolaylaşmıştır." (s. 15)

Daha sonra, Ortaçağ dindarlığının, muhteşem görsel etkiler uğruna insanları ayinden gittikçe nasıl yabancılaştırdığını inceleyen Bouyer (s. 249), dışarıdan parçalama uğruna içeriden yapılacak bir reform için gerçek bir fırsatı kaçıran Protestan reformculara büyük bir sempati duyar:

> Bu yalnız Reformcuların, bu yeniliklerin geleneksel dindarlıkta durmaksızın gerçekleştirdiği aşırı dönüşümlere karşı tepki göstermeleri yüzünden değil, aynı zamanda Protestanlık'ın, aslına bakılırsa, ilkede olduğu kadar kapsamlı bir tepkiye dönüşebilseydi gerçek bir reformasyona dönüşebilecek olması nedeniyle de doğrudur. Ama Protestanlık, bu dindarlıkta henüz tohum halinde bulunan şeyin meyvesi olması nedeniyle, Ortaçağ dindarlığının çok daha gerçek meyvesidir: Yani dine doğalcı bir bakış, Gizemin sistemli bir yadsınması, aklı başında gizemcilik yerine, bütünüyle inanca, büyük Hıristiyan geleneğine dayanan, duygusal türden bir dindar "deneyim."

Bu kitabın, Gutenberg teknolojisiyle bütünleşen olayların ve eylemlerin düzenlenişini ya da galaksisini açıklamaktan öte bir hedefi yok. Bunun için, sözel ifade yerine görsel –herkes için aynı– metin yeniliğini gerçekleştiren tipografinin sonucunda "Protestanlık'ın yükselişi"nden söz etmek yerine, Katolik Kilise ayinlerinin kendisinin nasıl görsel teknolojinin etkilerinin ve

duyuların parçalanışının derin izlerini hâlâ taşıdığına dikkat çekmek çok daha yararlı olacaktır. "Elizabeth döneminin dünya resmi", görsel olarak Ortaçağ'a ait herhangi bir şeyin asla olmadığı derecede hiyerarşik hale gelecekti – gerçi bunun nedeni, hiyerarşinin katıksız görsel hale gelmesiydi. Bouyer "hiyerarşi"nin görselleşmesinin yetersizliğine işaret eder (s. 155) "Bu hiyerarşi, papazlık görevlerinin (hizmetlerin) bir hiyerarşisidir; İsa'nın kendi sözlerine göre, onun kardeşleri arasında yüksek rahip olan, İsa'nın kendisi gibi, başka herkesten daha kusursuz bir şekilde Tanrı'nın Hizmetkârı olmalıdır." Ve geçmişteki Katolik eğilim, mukaddes ayinlerin bölünmesi ve işlevlerin görselleştirilmesi olmuşsa, mevcut ayinsel canlanma da, dışarıda bırakıcı olmaktan çok kapsayıcı bir birlik peşindedir (s. 253):

> Bu, gerçek bir dindarlık canlanması olan her türlü ayinsel canlanma için ilk ve temel koşulun, her ikisi de bizim için ayin tarafından çizilecek çizgilerle gerçekleştirilecek olan bütün *İncil*'in kişisel bir bilgisi ve onun üstüne bir meditasyon olduğu anlamına gelir; böyle bir canlanış, *İncil*'in Tanrı Kelâmı olarak, ve otantik Hıristiyanlık'ın çerçevesi ve daimi canlı kaynağı olarak tam bir kabulünü ima eder. Ortaçağ keşişlerinin o kadar uzun bir süre bu ayinler içinde hayati konumlarını korumalarının tek nedeni, onca kusurlarına karşın, bu keşişlerin Hıristiyanlık'ı benimsemenin İncilce yolunda, onun gerçekleri üstüne düşünmekte ve onun gerçekleriyle yaşamakta gösterdikleri direngenliktir.

On ikinci yüzyılda ayinsel ibadette değişen kalıplarla ilgili ima, bazı okuyuculara, yönetim ve sınai örgütlenme dünyasındaki koşut değişimleri çağrıştıracaktır. *King Lear*'ın ilk sahnesinde yer alan, kralın yetke ve işlevleriyle ilgili olaylar, şimdi elektronik çağında tam tersine dönmektedir. Önde gelen bir iş dünyası analisti olan Dr. B. J. Muller-Thym şunları söyler:[41]

> Eski, çok katmanlı, üst düzeyde işlevselleşmiş örgütlenmeler, düşünmenin yapmadan ayrılmasıyla nitelendirdi; düşünme, genel olarak, piramidin altından çok tepesine yerleştirilir ve "cephe" unsuru olarak değil

41 "New Directions for Organization Practice", *Ten Years Progress in Management, 1950-1960* içinde, s. 48, 45.

"kurmay" unsuru olarak görülürdü. Şirketin ademi merkeziyetçi yetke uygulamalarına ilişkin arzuları ne olursa olsun, yetke, kaçınılmaz bir biçimde, yapının tepesine doğru çekilirdi. İş dünyasıyla ilgili birçok araştırmanın gösterdiği gibi, fiili rolleri asıl olarak sistem içinde enformasyon aktarmak olan sonsuz sayıda denetim katmanı üstüne yayılmış, sayısız bir orta yönetim sınıfı yaratılmıştı.

Elektronik çağımızda, on altıncı yüzyıl ve sonrasında moda olan uzmanca ve piramitsel yapı biçimleri artık kullanışlı değildir:

Keşfedilen ilk şey, birçok denetim katmanıyla ve uzmanlıkla bölünmüş işlevsellikleriyle, piramitsel örgütlenme yapılarının düpedüz işe yaramadığı oldu. En tepedeki bilimsel ya da mühendisçe liderlik ile çalışma merkezleri arasındaki iletişim zincirleri, gerek bilimsel gerek yönetsel mesajın ulaştırılabilmesi için fazlasıyla uzundu. Ama işin fiili anlamda gerçekleştirildiği bu araştırma örgütlerinde, bunlar incelendiği zaman görüleceği gibi, örgütün çizelgesi neyi öngörürse görsün, söz konusu sorunun gerektirdiği farklı yeteneklerdeki araştırmacı grupları, örgütsel çizgileri keserek, birlikte çalışıyorlardı; iş için kendi tasarım ölçütlerini olduğu kadar kendi bütünleşme modellerini de kendileri belirliyorlardı; işteki grup halinde bütünleşme modelleri ise, insani bilgiler olarak uzmanlıklarının örgütlenişine göre düzenleniyordu.

Elektrikli enformasyon yapılarının "eşzamanlı alanı", bugün bütün toplumsal düzeylerde uzmanlaşma ve kişisel inisiyatiften çok, diyalog ve katılma koşullarını ve ihtiyacını yeniden kuruyor. Bu yeni tür karşılıklı bağımlılıkta rol alışımız, birçoklarında Rönesans mirasımızdan gönülsüz bir yabancılaşma yaratıyor. Ama bu kitabın okuru için, hem tipografik hem de elektronik devrimlere ilişkin anlayışımızı derinleştirmeyi ümit ediyoruz.

Rönesans'ın arakesitini, Ortaçağ çoğulculuğu ile modern türdeşlik ve makineleşmenin buluşması oluşturdu: Bir ani saldırı ve başkalaşım formülü.

❀ Hızlı bir geçiş çağı, iki kültürün ve çatışan teknolojilerin arasındaki sınırda varolan çağdır. Bu çağın bilincinin her anı, bu kültürlerin her birinin diğerine aktarılması edimidir. Bugün, beş yüzyıllık makineleşme ile yeni elektronik arasında duran, türdeş ile eşzamanlının arasındaki sınırda yaşıyoruz. Acılı fakat verimli bir çağ bu. On altıncı yüzyıl Rönesansı, bir yandan iki bin yıllık alfabe ve elyazması kültürleri, öte yandan da yeni yinelenebilirlik ve nicelleştirme mekanizmasının arasındaki sınırda duruyordu. Aslına bakılırsa, bu çağ, yeniye, eskiden öğrendikleri açısından yaklaşmamış olsaydı tuhaf olurdu. Bu husus, John A. McGeoch'un *The Psychology of Human Learning* ["İnsanın Öğrenmesinin Psikolojisi"] gibi bir el kitabında görüldüğü gibi, günümüz psikologları tarafından çok iyi anlaşılmıştır. McGeoch şöyle der (s. 394): "Daha önceki (bugüne kadar alıkonmuş) öğrenimin, yeni malzemenin öğrenilmesi ya da bu malzemeye gösterilen tepki üstündeki etkisi, geleneksel olarak *öğrenimin aktarımı* şeklinde adlandırılmıştır." Çoğunlukla, aktarım etkisi bütünüyle bilinçaltı niteliktedir. Ama aşikâr ya da bilinçli aktarım da kendini gösterebilir. Bu kitabın başlarında, Afrikalı yerlilerin alfabe ve filme tepkisinin tartışıldığı yerde, her iki tür aktarımı da görmüştük. Bizim film, radyo, TV gibi yeni medyaya karşı Batılı tepkimiz, bu "meydan okumaya" karşı apaçık bir kitap kültürü tepkisi olmuştur. Ama zihinsel süreç ve zihnin tutumunda ortaya çıkan fiili *öğrenimin aktarılması* ve değişim, neredeyse bütünüyle bilinçaltıdır. Anadilimiz aracılığıyla bir duyarlılık sistemi olarak edindiklerimiz, bizim, ister verbal ister sembolik olsun, öteki dilleri öğrenme yeteneğimizi etkileyecektir. Basılı kültürün çizgisel ve türdeş tarzları-

na gömülmüş olan yüksek ölçüde okuryazar Batılı'nın, modern matematik ve fiziğin görsel olmayan dünyasında bu kadar güçlük çekmesinin nedeni de belki budur. "Geri kalmış" ya da işitsel-dokunsal ülkeler bu anlamda çok avantajlıdır.

Kültürel çatışma ve geçişin bir diğer temel avantajı, deneyimin farklı tarzları arasındaki sınırda duran insanların büyük bir genelleme gücü geliştirmesidir. McGeoch şöyle söyler (s. 396): "Aynı şekilde, genelleme, ister koşullu tepkilerin görece ilkel düzeyinde ... isterse tek bir ifadenin sayısız parçayı özetlediği soyut bir bilimsel genellemenin karmaşık düzeyinde olsun, bir aktarım biçimidir."

Bu ifadeyi hemen, basılı kültürün olgun evresinin, matbaanın ilk çağını karakterize eden, alanlar ve disiplinler arası etkileşimi desteklemeyecek durumları bölmek ve türdeşleştirmek yoluyla ilerlediğine işaret etmek suretiyle genelleyebiliriz. Matbaa yeni olduğu dönemde, elyazması kültürünün eski dünyasının karşısına bir meydan okuma olarak dikildi. Elyazması yok olmaya yüz tutup da basım egemen hale geldiği zaman, artık etkileşim ya da diyalog değil, birçok "bakış açısı" vardı. Gelgelelim, Gutenberg teknolojisiyle ortaya çıkan "eğitimin aktarımının," Febvre ve Martin'in çalışmasının (*L'Apparition du livre*) başından sonuna dek vurgulanan kitlesel bir yönü vardır. Matbaanın ilk iki yüzyılı boyunca, on yedinci yüzyılın sonuna değin, basılı malzemenin büyük bölümü Ortaçağ kökenliydi. On altıncı ve on yedinci yüzyıllar, Ortaçağ'da herhangi birinin ulaşabileceğinden çok daha fazla Ortaçağ ürünü gördü. Ortaçağ ürünü, Ortaçağ'da dağınık ve ulaşılmaz olduğu gibi, ağır okunur nitelikteydi. Şimdi ise, kişisel olarak taşınabilir ve çabuk okunur hale gelmişti. Nasıl ki bugün TV'nin doymak bilmez ihtiyaçları üzerimize eski filmlerden oluşan koca bir malzeme yığınını boşaltıyorsa, bu yeni çıkan matbaaların malzeme ihtiyacını da ancak eski elyazmaları karşılayabiliyordu. Dahası, okuyucu kitlesi bu eski kültüre alışkındı. Başlangıçta modern yazarlar var olmamakla kalmayıp, Febvre ve Martin'in de söylediği gibi, onları kabul etmeye hazır bir kitle de yoktu (s. 420): "Dolayısıyla, matbaa bazı alanlarda bilimcilerin çalışmalarını kolaylaştırdı, ama bir bütün olarak, kuramların veya yeni bilgi-

nin benimsenmesini hızlandıracak hiçbir katkıda bulunmadığı söylenebilir."[42]

Bu, hiç kuşkusuz, yalnız yeni kuramların "içeriği"ni göz önüne almak ve matbaanın bu türlü kuramlar için yeni modeller sağlamaktaki ve onları kabul edecek yeni kitleleri işlemekteki rolünü gözden uzak tutmaktır. Yalnızca "içerik" açısından bakıldığında, matbaanın gerçekten de mütevazı başarıları olmuştur: "Daha on beşinci yüzyılda, İtalyan matbaalarından ve özellikle de Venedik ve Milano'dakilerden gelen klasik metinlerin nadir baskıları ... Ortaçağ'ın unutmadığı Antikçağ yazarlarının daha iyi tanınmasını sağlamaya başlamıştı ..." (s. 400)

Ama bu hümanist sunumların yöneldiği küçük okur kitlesi, matbaanın erken çağının gerçek başarısını karanlıkta bırakmamalıdır. Febvre ve Martin bunu şöyle görürler (s. 383):

> Çok daha geniş sayıda bir okuyucu için *Kutsal Kitap*'ın, yalnız Latince değil, anadilde dolaysız bir şekilde ulaşılabilir hale gelmesi, üniversitelerdeki hoca ve öğrencilere geleneksel skolastik birikimin temel risalelerinin sunulması, her şeyden önce sıradan kitapları, dua kitaplarını, ayinler ve günlük dua uygulaması için gereken kitapları, mistik yazarların yazıları ve popüler dindarlık kitaplarını çoğaltmak, her şeyden çok da bu kitapları çok daha büyük bir okur kitlesi için daha kolay ulaşılır kılmak, başlangıçta matbaanın temel amaçlarını oluşturuyordu.

Daha geniş okur kitlesi ise, o zamana kadar Ortaçağ şövalye romanslarına, yıllıklara (çoban takvimleri) ve her şeyden çok resimli dua kitaplarına yönelmişti. Matbaanın pazarı ve sermayenin örgütlenişini biçimlendirmekteki nüfuz edici gücüne ilişkin olarak, Febvre ve Martin'in söyleyecek çok sözü vardır. Burada, harflerin dengesinin zayıf olmasına, "yazı karakterlerinin kusurlu ve satırların çoğu zaman çarpık olmasına karşın" matbaacıların *"homogenéité de la page"*a ulaşmak için gösterdikleri erken dönem çabalar üstüne Febvre ve Martin'in vurgularını ele almamız uygun olacaktır. Hâlâ garanti altına alınmış olmayan bu yeni etkilerin ta kendisi, en büyük anlam yüküne ve başarının yeniliğine sahip olmasıyla, çağı en çok et-

42 Aşağıda bu çalışmadan yapılan öteki alıntılar gibi, benim çevirim.

kileyen unsur oldu. Türdeşlik ve çizgisellik, Rönesans'ın yeni bilim ve sanatının formülleriydi. Zira diferansiyel hesap, kuvvetlerin ve uzayların ölçülmesinin bir aracı olarak tıpkı perspektifin düz yüzeylerde üçüncü boyut yanılsamasına dayanması gibi türdeş parçaların kurgulanmasına dayanır.

Aziz Thomas More'un yapıtını araştıranlar, More'un kendi döneminin mezhepçilerinin türdeşliğe yönelik yeni tutkusuyla ne kadar sık karşı karşıya geldiğini bilir. Bizim burada ilgilendiğimiz nokta, yalnız ilahiyat alanında değil, hangi alanda olursa olsun, türdeşliğe yönelik yeni psişik taleptir. Aşağıdaki pasaj "Şövalye Sir Thomas More'un, John Frith'in Kutsal Mihrap ibadetine karşı hatalı yazılarına ilişkin kuşkularını dile getiren bir mektubu"ndan alınmıştır.[43]

İsa'nın sözlerinin, sözcük anlamının yanı sıra bir alegoriyle anlaşılması gerektiğini söyleseydi, onunla aynı görüşte olabilirdim. Zira böylece her sözcük, kutsal yazıların neredeyse başında sonuna dek, her anlamda bir alegoriyi çağrıştırırken, bu sözcükler gerçek açık anlamının yanı sıra başka bir ruhsal anlama aktarılabilir. Ama öte yandan, yazıların bazı sözcüklerinde bir alegoriden başka bir şey amaçlanmadığı için, buradan yola çıkıp, başka yerlerde alegori bir tarafa bırakılarak, burada yaptığı gibi tam sözcük anlamlarının alınması, onda gördüğümüz hatalı yönü oluşturuyor. Ki buna izin verilirse, bütün kutsal yazılar, hiçbir etkisi ya da gücü olmaksızın, inancımızın herhangi bir noktasıyla ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla, İsa'nın bedeni ve kanıyla ilgili sözlerinin, yalnızca benzetme ya da alegori yoluyla, ekmek ve şarap olarak anlaşılması gerektiğini öne sürmeye cesaret edemeyeceğine inanıyorum.

Demek oluyor ki, İsa'nın ağzından çıkmış ve yazıya geçirilmiş sözcüklerin bazıları yalnızca benzetme ya da alegori yoluyla anlaşılmalıdır: Ne var ki bundan, İsa'nın başka yerlerdeki benzer sözcüklerinin hepsinin alegoriden başka bir şey olmaması gerektiği sonucu çıkmaz.*

Thomas More, Frith'in bütün Kutsal Yazıları, tastamam dönemin yeni resminde olduğu gibi sürekli, birörnek ve türdeş uzay olarak anladığını söylüyor. Basılı sayfanın bu yeni

43 More, *English Works*, 1557, s. 835.

* Çeviren: Doğan Şahiner.

türdeşliği, bir yandan Kilise'nin geleneksel sözel yetkesini, öte yandan rasyonel eleştirel araştırmacılığı bir kenara iterek, basılı *İncil*'in geçerliliğine olan bilinçaltı bir inanca esin vermiş gibi görünüyordu. Sanki basım, birörnek ve yinelenebilir bir meta olarak, insanın aracılığından bağımsız ve onun tarafından kirletilmemiş kitap olarak, yeni bir hipnotik batıl inanç yaratma gücüne sahipti. Elyazmalarını okumuş olan hiç kimse, yazılı sözün doğasıyla ilgili bu zihin durumuna ulaşamamıştı. Ama basılı sayfadan gelen türdeş yinelenebilirlik varsayımı, yaşamın bütün diğer ilgilerine genişletildiği zaman, yavaş yavaş Batı dünyasının doyum bulduğu ve neredeyse bütün karakteristik özelliklerini aldığı bütün o üretim ve toplumsal örgütlenme biçimlerine yol açtı.

Peter Ramus ve John Dewey, birbirine taban tabana zıt iki çağın, yani Gutenberg çağı ile Marconi ya da elektronik çağının iki öğretim sörfçüsü idi.

❀ Çağımızda John Dewey eğitimi ilkel, matbaa öncesi evresine döndürmeye çalıştı. Öğrenciyi, birörnek paketlenmiş öğrenimin tüketicisi olma şeklindeki edilgin rolünden çıkarmak istedi. Aslına bakılırsa, Dewey, edilgin matbaa kültürüne karşı tepki göstermekle, yeni elektronik dalgası üzerinde sörf yapıyordu. Bu dalga, şimdi bu çağın üzerine yıkılıyor. On altıncı yüzyılda eğitim reformunun büyük ismi ise, Gutenberg dalgasının üzerine binmiş bir Fransız olan Peter Ramus (1515-1572) idi. Walter Ong son olarak, Ramus'un çalışmalarını, onun mensup olduğu geç dönem skolastisizm ile görsel programlarını tasarladığı yeni matbaa yönlenimli derslikler açısından sunar. Basılı kitap, bütün öğrencilerin ulaşabildiği yeni bir görsel yardımcıydı ve eski eğitimin terk edilmesine yol açtı. Elyazması

sadece kaba saba bir öğretim aracı iken, kitap, sözcüğün tam anlamıyla bir öğretim makinesiydi.

Medyadaki anketörlerimizden ya da çeşitli eğitsel yardımcılarımızdan herhangi birisi, bezgin on altıncı yüzyıl yöneticisinin elinin altında bulunsaydı, ona bu yeni öğretim makinesinin, yani basılı kitabın, bütün eğitim işini yapıp yapamayacağı sorulurdu herhalde. Bu yeni kitap gibi taşınabilir, kişisel bir araç, elle yapılan ve yapıldığı sırada ezberlenen kitabın yerini alabilir miydi? Hızlı, hatta sessizce okunabilen bir kitap, yüksek sesle ağır ağır okunan bir kitabın yerini alabilir miydi? Bu tür basılı kitaplarla eğitilen öğrenciler, elyazması araçlarıyla eğitilen hünerli hatip ve tartışmacıların düzeyine erişebilir miydi? Şimdi radyo, film ve TV için kullanılan test yöntemlerini kullanan elemanımız, gerekli testlerden sonra şu raporu verirdi: "Evet, size tuhaf ve itici görünebilirse de, yeni öğretim makineleri, öğrencilerin eskisi kadar öğrenmelerini sağlıyor. Dahası, kendilerine birçok yeni bilgi türü edinmenin aracını veren bu yeni yönteme daha çok güven duyuyor gibi görünüyorlar."

Başka bir deyişle, anketçiler, bu yeni makinenin karakterini bütünüyle gözden kaçırmış olurlardı. Etkilerine ilişkin tek bir ipucu bile veremezlerdi. Bu durum üstüne spekülasyon yapmamıza gerek yok. Bu etkileri değerlendirmeye girişen, son zamanlara ait bir çalışma var: Wilbur Schramm, Jack Lyle ve Edwin B. Parker'ın, *Television in the Lives of Our Children* ["Çocuklarımızın Yaşamında Televizyon"] adlı kitabı. Bu kitabın, ilan ettiği temasıyla bağlantı kurma konusundaki tam başarısızlığının nedenini gördüğümüzde, on altıncı yüzyılda insanların neden basılı sözün doğası ve sonuçlarına ilişkin hiçbir ipucuna sahip olmadığını anlayabiliriz. Schramm ve çalışma arkadaşları, TV imgesinin çözümlemesine hiç girmezler. "Program" ya da "içerik" dışında, TV'nin, bütün diğerleri gibi "nötr" bir araç olduğunu varsayarlar. Durumun böyle olmadığını bilmek için, bu yazarların, geçmiş yüzyılın çeşitli sanat biçimleri ile bilimsel modellerine ilişkin epey bilgi sahibi olmaları gerekirdi. Aynı şekilde, Rönesans resmi ve yeni bilimsel modeller üstüne dikkatli bir araştırma yapmaksızın, matbaanın doğası ya da etkileri konusunda hiç kimsenin herhangi bir şey keşfetmesi mümkün değildir.

Ama Schramm ve çalışma arkadaşlarının özellikle açıklayıcı bir varsayımı vardır. Bu, Don Quixote ile paylaştıkları ve matbaanın "gerçekliğin" kriteri olduğu varsayımıdır. Schramm, basılı olmayan medyanın "fantazi" yönlenimli olduğunu kabul eder (s. 106): "Bu çocuklara başka bir yönden bakarsak şunu görürüz ki, en üst sosyoekonomik grubun yüzde 75'i matbaanın en yüksek kullanıcılarıydı ... oysa en düşük sosyoekonomik düzeydeki çocukların televizyona ve yalnızca televizyona bağımlı olmaları daha yüksek bir ihtimaldir."

Baskı, bilimsel sınamalarında Schramm gibi insanlar açısından bir parametre ya da referans çerçevesi olarak bunca önem taşıdığına göre, incelememize onun ne olduğunu ve ne yaptığını araştırarak devam etmemiz yerinde olurdu. Ramus'un çalışmalarının bize çok yararlı olacağı nokta da budur. Çünkü, çok karışık bir tarzda, elektronik çağın anlamını eğiticilere açıklamaya çalışan Dewey gibi, Ramus'un elinde de on altıncı yüzyılda eğitimin bütün evreleri için yeni bir program bulunuyordu. Walter Ong, "Ramist Classroom Procedure and the Nature of Reality" ["Ramus'çu Derslik Prosedürü ve Gerçekliğin Doğası"] konulu son makalelerinden birinin sonunda,[44] Ramus ve izleyicileri için, dünyayı bir arada tutanın kendi okul programları versiyonu olduğunu söyler. "Ders programına konuncaya kadar ... hiçbir şey 'kullanım'a açık değildir. Bu gösteriyor ki derslikler, içerimleri bakımından gerçekliğe açılan kapı, ve aslında tek kapıdır." İşte, on altıncı yüzyılda yeni olan bu fikir, Schramm'ın, bilinçsiz olarak, yirminci yüzyılda öne sürdüğü fikirdir. Öte yandan, Dewey, okulun matbaanın dolaysız eklentisi ve gencin "kullanım"a hazır hale gelmesi için bütün deneyimlerinin geçmesi gereken üstün işlemci ya da sıçratıcı olduğuna ilişkin fantastik Ramus'çu düşünceden okulu kurtarma çabası bakımından, Ramus'un tam karşıtıdır. Ramus, yeni basılı kitabın derslikteki üstünlüğünü ısrarla vurgulamakta bütünüyle haklıydı. Çünkü yalnızca bu yeni aracın türdeşleştirici etkileri, genç yaşamlarda ağır bir vurgu yaratabilirdi. Matbaa teknolojisiyle bu şekilde işlenen öğrenciler, her çeşit

44 *Studies in English Literature, 1500-1900*, c. I, no. 1, kış, 1961, s. 31-47.

sorun ve yaşantıyı yeni çizgisel düzenin görsel türüne aktarabilirlerdi. Bütün insan gücünü ortak ticaret ve finansman, üretim ve pazarlama amaçları için sömürmeye can atan, milliyetçi bir toplum için, bu çeşit eğitimin zorunlu tutulması gerektiğini görmek, pek büyük bir vizyon gerektirmiyordu. Evrensel okuryazarlık olmaksızın, insan gücü havuzunu doldurmak gerçekten güçtü. Napoléon, köylüleri ve yarı okuryazarları harekete geçirmek ve eğitmek için çok uğraşmış, onlara gereken kesinlik, birörneklik ve yinelenebilirlik anlayışını kazandırmak için ayaklarını 18 inçlik bir iple bağlamayı düşünmüştü. Ama on dokuzuncu yüzyılda okuryazarlık sayesinde insan gücü kaynaklarının daha eksiksiz gelişimi, matbaa teknolojisinin öğrenim, iş ve eğlence alanlarının bütün evrelerine ticari ve sınai düzeyde uygulanmasını beklemek zorundaydı.

Rabelais, matbaa kültürünün geleceğinin vizyonunu sunar: Uygulamalı bilginin tüketici cenneti.

Gutenberg sorunuyla şu ya da bu ölçüde ilgilenen herkes çok geçmeden Gargantua'nın Pantagruel'e Mektubu ile yüz yüze gelir. Cervantes'ten çok daha önce, Rabelais, matbaa teknolojisinin bütün karmaşıklığının otantik mitini veya işaretini yaratmıştı. Kral Kadmos tarafından ejderhanın dişlerinin veya alfabenin harflerinin ekilmesiyle bunlardan silahlı adamların filizlenmesine ilişkin Kadmos miti, özlü ve eksiksiz bir sözel mittir. Baskı aracına yakışır şekilde, Rabelais, çok konuşkan bir kitlesel üretim eğlencesidir. Ama onun devasacılık ve ilerideki tüketici cennetleri ve azamet vizyonu, tam anlamıyla eksiksizdir. Aslına bakılırsa, toplumun Gutenbergci dönüşümüyle ilgili dört tane kapsamlı mit vardır. Bunlar, *Gargantua** ile birlikte,

* *Gargantua*, çev. S. Eyuboğlu-A. Erhat-V. Günyol, Cem Yayınları, İstanbul, 1973 (ed. n.)

*Don Quixote, Dunciad** ve *Finnegans Wake*'tir. Bunların her biri tipografi dünyasıyla ilgili olarak ayrı bir cildi hak etmekle birlikte, aşağıdaki sayfalarda bunlara kısaca değinilecektir.

Ama önce, makineleşmenin ileri aşamalarına göz atmak için biraz durursak, Rabelais'yi bu sürecin erken evresinde heyecanlandıran şeyin ne olduğunu anlamak daha kolay olacaktır. Ayrıcalıklı tüketim mallarının demokratikleştirilmesini konu alan *Mechanization Takes Command*'de, Siegfried Giedion, üretim bandını, sonraki evrelerinde kazandığı açık anlamıyla ele alır (s. 457):

> Sekiz yıl sonra, 1865'te, Pullman'ın yataklı vagonu *Pioneer* [Öncü], aristokratik lüksü demokratikleştirmeye başladı. Pullman, yarım yüzyıl sonra Ford'u da harekete geçirecek olan dürtüye, yani halkın içinde uyumakta olan fantazileri talep haline gelene dek kışkırtma dürtüsüne sahipti. Her ikisinin de kariyeri aynı sorun çevresinde odaklanıyordu: Avrupa'da kuşku götürmez bir biçimde mali açıdan ayrıcalıklı sınıfa özgü olan konfor araçları nasıl demokratikleştirilebilir?

Rabelais, matbaadan gelen şarapların bolluğu yoluyla bilginin demokratikleştirilmesi ile ilgileniyordu. Zira matbaa [*press*], adını, üzüm cenderesinden [*wine-press*] ödünç aldığı teknolojiye borçluydu. Matbaadan gelen uygulamalı bilgi, sonuçta, öğrenime olduğu kadar konfora da yol açtı.

Kadmos mitinin "ejderha dişleri"ni hiyeroglif teknolojisine ima olarak kullandığına ilişkin herhangi bir kuşku varsa bile, Rabelais'nin *pantagruelion* üstünde, hareketli matbaa harflerinin kullanıldığı baskının simge ve imgesi olarak ısrar ettiği konusunda hiçbir kuşkuya yer yoktur. Zira bu, ip yapılan kenevir bitkisinin adıdır. Bu bitkinin didiklenmesi ve liflere ayrılıp örülmesiyle, en büyük toplumsal girişimlerin ipleri ve bağları elde ediliyordu. Rabelais, "Pantagruel'in ağzından dünya"nın bütün bir vizyonuna sahipti, ki bu, tamamen sözlük anlamıy

* *The Dunciad*: Alexander Pope'un (1688-1744) edebiyat dünyasındaki düşmanlarından öç almak için yazdığı satirik şiir (1728). Pope, sıkıntı tanrısının büyük rahipleri olarak gördüğü şair meslektaşlarını sert bir şekilde (isim belirterek ve çoğunlukla haksız yere) suçladığı bu yapıtında, bu "geri zekâlılığın", üstünde Akıl sütununun yükseldiği Kıskançlık kaidesini ortaya çıkardığını söyler. (ç. n.)

la, türdeş parçaların birbirine eklenmesinden doğan azamet fikridir. Ve bu yüzyılda geriye dönüp bakarak kolayca tanıklık edebildiğimiz gibi, Rabelais'nin vizyonu yine doğru çıkacaktı. Paris'teki Pantagruel'e mektubunda, Gargantua tipografinin övgüsünü yapar:

> Artık insanların zihni her tarz disiplinle belirleniyor ve uzun zamandır soyu tükenmiş eski bilimler canlanıyor: Şimdi, bilgi dilleri yani Grekçe (ki onsuz insan kendisini âlim saymaya utanır), İbranice, Arapça, Keldanice ve Latince, özgün arılıklarına döndürülüyor. Aynı şekilde, şimdi kullanılan basım, öylesine şık, öylesine hatasız ki, daha iyisi düşünülemez; gerçi en azından benim zamanımda ilahi esinle bulunmuş olmakla birlikte, öte yandan da şeytani bir fikirle Topların icadına benziyor. Bütün dünya bilen insanlarla, en âlim Mektep hocalarıyla ve geniş Kütüphanelerle dolu: Ve bana gerçek gibi görünen bir şey de şu ki, ne Platon'un zamanında, ne Cicero'nun, ne de Papinianus'un çağında, bugün bulunduğunu gördüğümüz kadar araştırma kolaylıkları olmuştur. ... Soyguncuların, cellatların, yağmacıların, meyhanecilerin, seyislerin ve bunun gibi toplumun çöplüğünü oluşturan insanların, şimdi benim zamanımdaki doktorlardan ve vaizlerden daha eğitimli olduğunu görüyorum. ... Ne söyleyeyim? Kadınlar ve çocuklar bile bu övgüyü ve iyi öğrenimin gökmel gıdasını talep ediyorlar.[45]

Asıl iş Cromwell ve Napoléon tarafından yapılmış olmakla birlikte, "toplar" ve barut, şatoların, sınıfların ve feodal ayrımların yerle bir edilmesini en azından başlatmıştı. Aynı şekilde, der Rabelais, matbaa da, bireylerin ve becerilerin türdeşleşmesini başlatmıştır. Aynı yüzyılın daha sonrasında, Francis Bacon, kendi bilimsel yönteminin bütün becerileri bir düzeye getireceği ve bir çocuğun bile önemli bilimsel keşifler yapabileceği kehanetinde bulunuyordu. Göreceğimiz gibi Bacon'ın "yöntemi" yeni basılı sayfa düşüncesinin, doğal görüngülerin bütün ansiklopedisine genişletilmesiydi. Başka bir deyişle, Bacon'ın yöntemi, tam anlamıyla doğanın bütününü Pantagruel'in ağzına koyar.

Albert Guérard'ın, Rabelais'nin bu yönü üstüne *The Life and*

45 *The Works of Mr. Francis Rabelais*, çev. Sir Thomas Urquhart, s. 204.

Death of an Ideal ["Bir İdealin Yaşamı ve Ölümü"] adlı kitabındaki yorumu şöyledir (s. 39):

Bu muzaffer Pantagruelizm, tuhaf ve çekici bilgilerle, pratik bilgiyle ve şiirsel coşkuyla dolu bölümlere esin verir; üçüncü kitabın sonunda Rabelais kutsanmış Pantagruelion bitkisinin övgüsüne yer verir. Sözlük anlamıyla Pantagruelion sadece kenevirdir; simgesel olaraksa insan emeğidir. Çağının en çılgınca başarılarına daha da çılgın bir övünme ve kehanet şapkası giydiren Rabelais, önce bu Pantagruelion sayesinde dünyanın en ücra bölgelerini keşfeden insanı gösterir, "öyle ki Taproban, Lapland'ın sıcaklıklarını, Cava adalarını ve Riphaean Dağlarını görmüştür". İnsanlar "Atlas Okyanusu'nu araştırdılar, tropikleri geçtiler, kavurucu kuşağı zorladılar, bütün Zodyakı ölçtüler, gündönümü altında hoplayıp sıçradılar, her iki kutbu da ufuklarıyla aynı düzeye getirdiler." Ardından, "bütün deniz ve toprak tanrıları birdenbire korkuya kapıldılar." Pantagruel ve çocuklarının, göklere tırmanmalarını sağlayacak daha da kudretli bir bitki keşfetmesini engelleyen nedir? Kim bilir? Ama "yüksek göklerdeki bulutları delmenin, ve yağmur savakları yaparak istedikleri zaman boşalmalarını sağlayacak şekilde açıp kapamanın bir yolunu tasarlayabilirler ... ardından, göksel yolculuklarını sürdürüp, şimşek atölye ve dükkânına adım atabilirler ... burada gökyüzünün cephaneliğini ele geçirip, bu yeni yüksek yerlere gelişlerinin şerefine birkaç gürültülü şimşek patlatabilirler ... Ve biz Tanrılar o zaman onların bu izinsiz girişine karşı koymayı başaramayacağız, ... ışıltılı gökyüzünün hangi bölge, yerleşim ya da konağı olursa olsun, eğlence olsun diye görmek, kalmak ya da dolaşmak isteyecekler."

Rabelais'nin insanların karşılıklı bağımlılığının yeni araç ve modellerine ilişkin vizyonu, uygulamalı bilgi aracılığıyla bir iktidar tasarımıdır. Devasa boyutlardaki yeni dünyanın fethinin bedeli, düpedüz Pantagruel'in ağzına girmekti. Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* ["Mimesis: Batı Edebiyatında Gerçekliğin Temsili"] adlı yapıtının on birinci bölümünü "Pantagruel'in Ağzındaki Dünya"ya ayırmıştır. Auerbach, "farklı yerler, farklı temalar ve farklı üslup düzeylerinin tutarlı bir etkileşimini sürdüren" Rabelais'nin özgünlüğünün hakkını yememek için, Rabelais'nin fantazisi-

nin bazı öncüllerine dikkat çeker (s. 269). Daha sonraları Robert Burton'un *Anatomy of Melancholy*'si ["Melankolinin Anatomisi"] gibi Rabelais de "olay, deneyim ve bilgi kategorilerinin yanı sıra, boyut ve tarzların gelişigüzel karışımı ilkesi"ni izler.

Yine, Rabelais, saçma kanılarını "birçok bakış açısı arasındaki hızlı kaymalar"da kendini gösteren bir öğrenim karışıklığıyla destekleyen bir Ortaçağ Roma hukuku yorumcusuna benzer. Başka bir deyişle, bu antik karışımı matbaa teknolojisinin yeni bireysel tek bakış açısı ile bilinçli olarak bir araya getiren Rabelais, bu mozaik prosedürleriyle bir skolastiktir. Hakkında C. S. Lewis'in "Skelton, bir insan olmaktan çıkmış, bir güruha dönüşmüştür"[46] dediği, aynı dönemin İngiltere'sinde yaşayan şair John Skelton gibi Rabelais de sözel hoca ve yorumcuların bireyci ve milliyetçi çizgilerde yeni kurulan görsel dünyaya ansızın açılıveren kolektif rotasındadır. Kendisi de bölünmüş ve birbirinden ayrılmış kültürlerde ikircikli yaşayan Rabelais'deki, bize yakınlık duygusu veren özellik, bizzat onun dilinde karışan ve birbirine geçen bu iki dünyanın uyuşmazlığıdır. İki kültür ya da teknoloji, tıpkı astronomik galaksiler gibi, çarpışma olmaksızın birbirinin içinden geçebilir; ama bu, konfigürasyonlarının değişmeyeceği anlamına gelmez. Modern fizikte de, benzer şekilde, "arayüz" yani iki yapının buluşma ve başkalaşması kavramı vardır. Bu tür "arayüzlülük," bizim yirminci yüzyılımız gibi, Rönesans'ın da anahtarıdır.

46 *English Literature in the Sixteenth Century*, s. 140.

Rabelais'nin ünlü kaba saba dokunsallığı, geri çekilmekte olan elyazması kültürünün kitlesel bir geri akıntısıdır.

❀ Rabelais'nin kültürler arasındaki sınırda duran bir insan olarak çok önemli bir özelliği, onda dokunsal duyunun, neredeyse yalıtılmış hale gelecek kadar abartılmış olmasıdır. Rabelais'deki bu aşırı dokunsallık, onu matbaa kültürünün yeni görsel duvarına kasıtlı olarak sıçratmak yoluyla Ortaçağcılığını ilan eder. John Cowper Powys, *Rabelais* adlı yapıtında, bunu şöyle ifade eder (s. 57):

> Rabelais'nin istisnai bir özelliği, onun, Walt Whitman'ın da sahip olduğu, tahta ve taş gibi somut maddeleri sanki dünyevi arzular karşısında fiilen geçirgen hale getirerek bunların kullanımı için –neredeyse bu cansız maddeler kucaklanabilir ya da yenebilirmiş gibi– muazzam miktarda manyetik enerji yoğunlaştırma gücüdür. Bu özellik, mizahi ve son derece olumlu bir denetim altında tutuluyordu; ama böyle tutulduğu zaman, bu özellik, kendi kardeşim A. R. Powys'te ve onun tahta ve taşı kullanış tarzında her zaman gördüğüm gibi, doğuştan mimar olanların başlıca özelliklerinden birini oluşturur.

Powys'in burada tahta ve taş için dokunsallık ve yakınlıkla ilgili söyledikleri, daha önce skolastisizm ve Gotik mimarinin işitsel-dokunsal özellikleri hakkında söyledikleriyle bağlantılıdır. İşte Rabelais'nin, edepsiz, "maddi" etkilerini aldığı şey de, bu dokunsal ve işitsel, edebi olmaktan son derece uzak tarzın ta kendisidir. Ortaçağ dokunsal mozaiğinin bir başka, modern üstadı James Joyce gibi, Rabelais de, kamuoyunun yaşamını kendi yapıtını araştırmaya adamasını bekliyordu. "Tek tek her okurun işini gücünü bir yana koymasını, ticareti bırakmasını, mesleğinden ayrılmasını ve bütünüyle eserime yoğunlaşması-

nı isterim." Joyce da aynı şeyi söylemişti, ve Rabelais gibi, bu yeni aracı özel bir yoldan istediği gibi kullanıyordu. Joyce için, *Finnegans Wake*'in başından sonuna değin, televizyon "Hafif Süvari Alayının Hücumu"dur ve bütün dünya tek bir kitapta toplanmıştır.

Buna ek olarak, Rabelais okuyucuya iyi bir dokunsal kötek atar:

Ve bu yüzden, bu Önsöz'e bir son vermek için, kendime yüz küfe dolusu şeytan, beden ve ruh, işkembe ve bağırsak veriyor olsam bile, bu Tarih içinde tek bir yalanım varsa, Aziz Antonius ateşlerine düşeyim, kâfir hastalığındaki gibi fırıl fırıl döneyim, böğrüme bir sancı saplansın ve midemdeki kurt beni fıtık etsin, kanlı ishal yakama yapışsın, inek kılı kadar ince ve narin, ve Sodom ve Gomora'nınki gibi cıvayla güçlenmiş korkunç bir ateşin keskin alevleri içime girsin ve bu elinizdeki *Vakayiname*'de size anlatacağım her şeye kesinlikle inanmazsanız, siz de kükürde, ateşe ve dipsiz kuyulara düşün.

Bir el zanaatının ilk makineleşmesi olarak tipografinin kendisi, yeni bir bilginin değil, uygulamalı bilginin kusursuz örneğidir.

❀ Ama dildeki dokunsal niteliğin şaşırtıcı bir şekilde kopup ayrılması, Rabelais'de ve Nashe gibi bazı Elizabeth dönemi yazarlarında, bu niteliğin aşırı bir gelişimi gibi görünür. Ardından bu nitelik, dilden hiç durmaksızın uzaklaştı; ta ki on dokuzuncu yüzyılda Hopkins ve sembolistler onun üstünde çalışmaya başlayıncaya değin. Bütün bunlarda önemli olan, on dokuzuncu yüzyılın nicelik saptamayla ilgili saplantısını ele aldığımız zaman, daha açık bir biçimde ortaya çıkacaktır. Çünkü sayı ve ölçü dokunsalm tarzıdır ve çok geçmeden, görsel hümanist edebiyatçılar kampından ayrıldıkları görülecektir. Bilimin dili olan

sayı ile uygarlığın dili olan harfler arasındaki büyük boşanma, geç Rönesans döneminde kendini gösterdi. Ama bu boşanmanın erken evresi, göreceğimiz gibi, basılmış literatür aracılığıyla Ramus'çu "kullanım" ve uygulamalı bilgi yöntemiydi. Zira yeterince açıklanamayacak bir nokta, yazıcının eski el zanaatının makineleştirilmesi olgusunun ta kendisinin "uygulamalı" bilgi olduğudur. Ve uygulama, yazıcının eyleminin görsel yakalanması ve yarılmasından oluşuyordu. Makineleşme sorununa bu çözüm bir kez işe yarayınca, bunun diğer birçok eylemin de makineleşilmesine uzatılabilmesinin nedeni budur. Dahası, basılı sayfanın yinelenebilir, çizgisel kalıplarına bütünüyle alışmak, insanları, güçlü bir biçimde, böyle yaklaşımları her çeşit soruna aktarmaya itti. Febvre ve Martin, *L'Apparition du livre*'de (s. 28), sözgelimi, döngüsel hareketi alternatif harekete dönüştüren bir yöntemin keşfi yoluyla, on birinci yüzyıl gibi erken bir dönemde bile kâğıt imalatında büyük bir canlanma olduğunu söyler. Cendereden çekiçle dövmeye doğru bu değişim, aynı zamanda meydana gelen devresel Cicero nesrinden Seneca'cı "kesilmiş devre"ye geçişe çok benzer ve sürekli işlemlerin sona erip yerlerini parçalara bölünmüş işlemlere bırakmaları anlamına gelir; bunun ardından yazarlar şunu ekler: "Bu icat, sayısız sınai karışıklıkların kökeni olmuştu." Ve gelecek bütün *bouleversements*'ın anası olacak matbaanın kendisi, daha önce gerçekleştirilen teknolojilerin gerçek bir demeti ya da galaksisi idi. Usher'ın *History of Mechanical Inventions*'daki ifadesi (s. 239) ustaca bir nitelik taşır:

> Resimli olarak basılmış kitapta cisimleşen başarının tamamı, yeni bir sonuç alabilmenin ön koşulu olan, çok sayıda tek tek icat eyleminin çarpıcı bir örneğidir. Bütünlüğü içinde ele alındığında, bu başarıda şu unsurlar yer alır: Kâğıdın ve yağ bazlı mürekkeplerin icadı; tahta oymacılığın ve ... tahta levhaların gelişimi; matbaanın ve basımcılıkla ilgili özel baskı tekniğinin gelişimi.
>
> Kâğıdın tarihi, bazı yönlerden ayrı bir konu başlığıdır, ama basımcılığın genelleşmesinin, başka herhangi bir temel aracı olmaksızın önemli ölçüde ilerleyemeyeceğinin de kabul edilmesi gerekir. Parşömen işlenmesi zor, pahalı ve çok az miktarda arz edilebilen bir malzemedir. Eğer par-

şömen bu alanda kullanılan eldeki tek malzeme olsaydı, kitaplar bir lüks mal olarak kalırdı. Papirüs sert, kolay kırılır ve baskıya elverişsiz bir malzemedir. Avrupa'ya Çin'den gelen kenevir kökenli kâğıt yapımcılığının başlaması, bu yüzden önemli bir ön koşuldu. Bu ürünün Uzakdoğu'daki kökeni ve kıtalar arası bir yolculukla Avrupa'ya aktarımı, bugün artık son derece iyi bilinen bir konudur; öyle ki, aktarılmasının kronolojisi bile yeterince saptanmış durumdadır...

Hareketli matbaa harfleri kullanarak basımcılığın, daha erken fonetik alfabe teknolojisine yakından bağlı olması, Gutenberg'i önceleyen bütün bu yüzyılların araştırılmasının temel sebebi olmuştur. Fonetik yazı, vazgeçilmez bir ön hazırlayıcıydı. Dolayısıyla, Çin ideogramik yazısı, Çinlilerin kültüründe basım teknolojisinin gelişimine karşı tam bir engel oluşturdu. Yazılarını alfabetik hale getirmeye karar veren Çinliler bugün fonetik alfabenin uygulanabilmesi için sözcük yapılarını çok heceli olarak bölmeleri gerektiğini de görüyorlar. Bu durum üzerinde düşünmek, bizim, önce alfabetik yazı, ardından matbaanın, Batı dünyasında kişiler arası ilişkiler ile içsel ve dışsal işlevlerin analitik ayrımına neden yol açtığını anlamamıza yardım eder. Bu anlamda, *Finnegans Wake*'in her yerinde Joyce, alfabenin, sürekli "hey diye fısıldayan (burada yine heveslidir ve yine anlamın sesiyle sesin anlamını birbirine yaklaştırmaya başlar) abece-zihniyetli insan"* (s. 121) üstündeki etkileri temasını tekrar tekrar dile getirir ve herkesi "abeceleşmiş tepkilerini uyumlandırmaya"** çağırır (s. 140).

Yeni, yağ bazlı basımcılık, "kaligraflardan çok, ressamlardan" geldi ve "daha küçük kumaş ve üzüm presleri, matbaa için gereken özelliklerin birçoğunu yarattı... yeniliğin birincil sorunları, oymacılık ve dökümcülük çevresinde odaklandı..."[47] "Basımcılığa" katkıda bulunacak icat ailesini oluşturmak üzere kuyumculara ve daha pek çoklarına ihtiyaç vardı. Öykü öylesine karmaşıktır ki, kafalarda şu soruyu doğurmuştur: "Gutenberg neyi icat etti?" Usher şunları söyler (s. 247): "Ne yazık ki,

* Çeviren: Doğan Şahiner.

** Çeviren: Doğan Şahiner.

47 Usher, *History of Mechanical Invention*, s. 240.

bu soruya hiçbir kesin yanıt vermek mümkün değildir, çünkü aslına bakılırsa, çeşitli ilk kitapların üretildiği süreçlerin ayrıntıları açısından, döneme ait yeterli hiçbir kanıta sahip değiliz." Aynı şekilde, Ford şirketinin de ilk arabalarının yapımında izlenen fiili prosedürlere ilişkin bir kaydı yoktur.

Gelecek yıllarda tarihçiler radyonun sinema üzerindeki etkilerini ve TV'nin insanları, sözgelimi, küçük arabanınki gibi, yeni tür uzaylara nasıl hazırladığının ana çizgilerini ortaya koyacaklarsa, elinizdeki kitabın amacı da, bu yeni teknolojiye gösterilen çağdaş tepkiye işaret etmektir. Yeni şarap presinin bir ürünü olan basılı kitaba övgü şarkıları söylemek, Rabelais'ye son derece doğal görünmüştü. Yapıtın tartışmalı "beşinci" bölümünden alman aşağıdaki pasaj, bütün kavranışı içinde yeni matbaa presinin süregiden baskın eğretilemesine ilişkin benim önerim açısından, Rabelais'nin ayrılmaz parçası gibi görülebilir:

Gizemli Derinliği
On bin Sır saklayan Şişe,
Kulak kesilip beklediğim;
Aklımı rahatlat, Yazgımı söyle,
Neşenin ruhu. Seninle, Baküs gibi,
Hindistan'dan da fazlasını elde ederiz.
Söyler suyun doğmamış gerçekleri,
İstikbalin gizlediği.
Sahtekârlığın ve Yalanların panzehiri,
Göklere tırmanan Şarap,
Dilerim Atan Nuh'un Soyu,
Onun gibi boğulsun, ama senin Tufan'ında.
Konuş, konuş ki Yakut ya da Elmastan
Sıvı Madenin ışıldasın.

İnsanın tasarladığı ve dışsallaştırdığı her teknoloji, ilk içselleştirilme döneminde insani bilinci uyuşturma gücüne sahiptir.

❀ Bilgelik ve bilginin *pres*'ten süzülmesinin gerektiği, on altıncı yüzyılda herkes için aşikâr bir eğretilemeydi. Basılı kitabın nasıl kendinden önceki kültürün derinliklerinde gömülü olduğu, Curt Bühler'in *The Fifteenth Century Book: the Scribes; the Printers; the Decorators* ["On Beşinci Yüzyılda Kitap: Yazıcılar; Basımcılar; Süslemeciler"] adlı kitabında ortaya konmaktadır. Bühler, "basılı kitaplardan kopya edilen bu türlü elyazmalarından hatırı sayılır bir miktarın" günümüze dek ulaşmış olduğunu anlatır; "Aslında, kuşkusuz, on beşinci yüzyıl elyazmaları ile ilk basılmış kitaplar arasında gerçek bir fark yoktur denebilir – ve en erken dönem matbaayı konu alan araştırmalara, bu yeni icadı, tıpkı ilk matbaacıların yaptığı gibi, sadece başka bir yazı yazma biçimi, bu durumda 'artificialiter scribere' olarak görmesinin tavsiye edilmesi yerinde olurdu." (s. 16) "Atsız araba" da bir süre için basılı kitap ile aynı muğlak durumda kalacaktı.

Bühler'in, yazıcı ile matbaacı arasındaki bu barışçıl bir arada varoluşa ilişkin verileri, birçok okura yeni ve hoş gelecektir:

> Peki, kitap yazıcılarına ne oldu? Matbaanın icadından, 1450'den önce sanatlarını icra eden, çeşitli kategorilerden edebi yapıtları yazanlara ne oldu? Eskiden manastırlardaki kocaman kitap kopya odalarını dolduran profesyoneller, unvanlarını değiştirmekten ve bundan böyle kaligraflara dönüşmekten başka bir şey yapmamış gibi görünüyorlar; her durumda, yüzlerce yıldır yaptıkları işi yapmaya devam ettiler. Bir yandan, kaligrafların zorunlu olarak, yalnızca değilse bile asıl olarak "de luxe sipariş" işini yaptıkları, unutulmaması gereken bir noktadır. Öte yandan, on beşinci yüzyılın sonlarına –ya da belki de, daha tam olarak, on altıncı yüzyıla–

değin, kaligrafinin uygulamalı bir zanaata, veya en kötü ihtimalle, yalnızca bir hobiye dönüşmüş olduğu açık değildi. Yazıcıların birbiri ardına ortaya çıkan basımevleri ve yayınevleri ile rekabet etmeyi başaramadıkları anlaşılıyor – bazılarının kitap satıcılarına dönüşmek yoluyla ayakta kalmayı başarmalarına karşın. Gelgelelim bunların işçileri, birçok alternatif arasından seçim yaparak, kendilerini hali vakti yerinde hamilere bağlamak, bir sipariş ticaretini sürdürmek ya da bu yıllarda Avrupa'nın her yerinde dolaşan, hatta İtalya'da bile çalışan gezgin yazıcılara (çoğu Germen ya da Alçak Ülkeler [Belçika ve Hollanda] kökenli) dönüşmek gibi seçeneklerden birini tercih ettiler. Bazı yazıcılar düşmanla güç birliği yaparak, kendileri de matbaacı oldular – bununla birlikte, bunlardan Talihin gülmediği bazıları, sonradan basım alanını terk edip tekrar eski mesleklerine döndüler. Bu, on beşinci yüzyılın kapanış yıllarında, bir yazıcının kalemiyle hâlâ geçimini sağlayabildiği inancı açısından oldukça sağlam bir kanıttır. (s. 26-27)

Usher, Gutenberg zihniyeti ve çağında bir araya gelen olaylar ve teknolojiler demetinin, son derece anlaşılması güç olduğunu açıkça ortaya koymuştur. Bugün hiç kimsenin, Gutenberg'in icat ettiğinin ne olduğunu söylemesi bile kolay değildir. Joyce'un şaka yollu ifadesindeki gibi, "Kartezyen kaynağın ya derinine inmek ya da ona hiç dokunmamsak" gerekir. İnsanlar ancak bizim çağımızda şunu çözümlemeye başlamışlardır: "Bir iş nedir?" B. J. Muller-Thym'in yanıtına göre iş, sanayi öncesi çağlarda servet yapma birimi olarak ailenin ardından ortaya çıkan bir servet yapma makinesidir. G. T. Guilbaud, *What is Cybernetics?* ["Sibernetik Nedir?"] sorusunu sorarken mühendis ve mimar olan Jacques Lafitte'in yapıtına gönderme yapar (s. 9-10): "makineleri kendileri uğruna araştırmanın önemi"nden bugün hiç kimse kuşku duymadığı halde

... yirmi beş yıl önce, Lafitte'in kitabında işaret ettiği üzere, makine bilimi diye bir şey yoktu bile. Bu bilimin ilk parçaları şurada burada, mühendislerin çalışmaları, filozofların ya da sosyologların yazıları arasında, romanlarda ya da denemelerde vardı gerçi – ama o zamana kadar sistemli hiçbir şey biçimlenmemişti.

"İnsanın *örgütlü* yapıları" .... işte bizim makinelerimiz bunlardır.

İlkel taş bıçaktan modern tornaya, kaba saba kulübelerden günümüzün kusursuz konutlarına, basit abaküsten muazzam hesap makinesine varıncaya kadar – hangi ortak karakteristiklerin bulunduğunun saptanması ve yararlı bir sınıflandırma girişiminde bulunulabilmesi için ne kadar da büyük bir çeşitlilik! Makine kavramının tanımlanması, canlı bir organizmanınki kadar zordur; büyük bir mühendis, bir zamanlar gerçekten de bir "yapay zooloji"nin varlığından söz etmişti. Ama en acil şey tanımlama ya da sınıflama değildir.

Lafitte bunu şöyle ifade eder: "Onları yapan biz olduğumuz için, makineler hakkında bilinmesi gereken her şeyi bildiğimize kendimizi inandırmak hatasına sık sık düşeriz. Her türden makinenin araştırma ve inşası, mekanik, fizik ve kimyadaki gelişmelere çok şey borçlu olmasına karşın, gene de, mekanoloji –deyim yerindeyse makineler bilimi, insanın örgütlü yapılarının bilimi– bu bilimlerden hiçbirinin dalı değildir. Onun yeri, bilimsel disiplinler dizisindeki başka bir yerdir."

İnsanların, bu kadar çok uğraştıkları konular hakkında bu kadar az şey bilmeyi neden tercih ettikleri, bize gitgide daha da tuhaf görünecektir. Alexander Pope'un, şu ironik dizeleri yazdığı sırada, bu konuyu fark etmiş olması mümkündür:

> Bir bilim yalnız bir dehaya yaraşır
> Sanat öylesine genişken, insan zekâsı öylesine dardır.

Çünkü bunun Babil Kulesi'nin formülü olduğunu gayet iyi biliyordu. Ne olursa olsun, Gutenberg teknolojisiyle birlikte, makinenin havalanma, yükselme çağına giriyoruz. Eylemlerin, işlevlerin ve rollerin ayrışması ilkesi, istenen her yerde sistemli olarak uygulanabilir hale geldi. Temel olarak bu, Clagett'in açıkladığı gibi, Ortaçağ'ın sonlarında keşfedilen görsel nicelleştirme ilkesidir. Bu görsel olmayan hareket ve enerji konularını görsel terimlere aktarma ilkesi, herhangi bir zaman ya da yerde "uygulamalı" bilgi ilkesinin ta kendisidir. Gutenberg teknolojisi, bu ilkeyi yazmaya, dile ve her tür öğrenimin kodlanmasına ve aktarılmasına kadar genişletti.

Avrupa, Gutenberg'le birlikte, değişimin kendisinin, toplumsal yaşamın arketipsel kuralına dönüştüğü teknolojik ilerleme evresine girer.

❀ *Uygulamalı* bilginin aracı olarak bu aktarım tekniğini keşfeden bir çağda, bilinçli olarak yaşanan bir yenilik olarak bu tekniğin her yerde bulunması beklenir. Sir Philip Sidney, *Defence of Poetry* ["Şiirin Savunması"] adlı yapıtında, zorunlu bir ilkenin tam üstüne bastığını hisseder. Filozof öğretir, tarihçi de felsefi ilkenin örneklerini verirken, bütün konuyu insan iradesinin düzeltilmesine ve insan ruhunun yüceltilmesine yönelten yalnızca şairdir:

> Emsalsiz şair her ikisini de yapar: Filozofun söylediği her ne olursa olsun yapılması gerektiği için, onun yapıldığını varsaydığı birindeki kusursuz bir resmini verir; böylece genel kavrama özgül örneği ekler. Kusursuz bir resim diyorum, çünkü şair, filozofun laf kalabalığıyla bir betimleme vermekten başka bir şey yapmadığı yerde, onun bir imgesini zihnin güçlerine teslim eder; felsefenin sahip olduğu kadar ruhun görünüşüne sahip olmayan, onu çarpmayan, ona nüfuz etmeyen bir betimlemedir bu.[48]

Bu yeni tarza daha beklenmedik bir aktarım, Descartes'm, *Principles of Philosophy*'nin *Principia philosophiae*'nin [*Felsefenin İlkeleri*] önsözünde yer alan bir mektupta kendini gösterir: "... her şeyden önce, bütünlüğü içinde, dikkati gereğinden fazla üzerine çekmeye zorlamadan, bir roman gibi akıp gidebilir. ... Yalnızca güçlük bulunan yerlerde bir kalemle işaretlemek ve hiç ara vermeden sonuna dek okumaya devam etmek gerekir."

Descartes'ın okurlarına verdiği bu talimat, dilde ve düşüncede matbaadan kaynaklanan değişimin tanınmasının en açık örneklerinden biridir. Açıkça söylemek gerekirse, artık sözel felsefede olduğu gibi her terimi ince ince araştırmaya ve kontrol et-

48 W. J. Bates, ed., *Criticism: the Major Texts* içinde, s. 89.

meye gerek yoktur. Artık bağlam yeterli olacaktır. Durum, bugün iki bilimcinin buluşmasından çok farklı sayılmaz. Bunlardan biri, "Bu bağlamda 'kabilesel' terimini nasıl kullanıyorsunuz?" diye sorduğunda, diğer şunu söyleyebilir: "Filanca derginin son sayısında bu konuda yazdığım makaleyi okuyun." Paradoksal bir şekilde sözcük kullanımının tam nüansına yakından dikkat gösterilmesi, yazılı değil, sözel bir özelliktir. Çünkü basılı söze her zaman büyük, genel görsel bağlamlar eşlik eder. Ama eğer matbaa ince sözel oyunları teşvik etmezse, bu, hecelemenin birörnekliği ve anlamın birörnekliği açısından yararlı olur, zira bunların her ikisi de, basımcının ve okur kitlesinin dolaysız pratik kaygısıdır.

Aynı şekilde, yazılı bir felsefe, özellikle de basılı bir felsefe, doğal olarak, "kesinlik"i bilginin birincil hedefi yapacaktır; tıpkı bir matbaa kültüründe bilim insanının, söyleyecek hiçbir şeyi olmamasına karşın açık seçikliği nedeniyle kabul görebilecek olması gibi. Ama matbaa kültüründe kesinlik tutkusunun ikilemi, onun kuşku yöntemiyle ilerlemek zorunda olmasıdır. Yeni teknolojide, her kitap okurunu evrenin merkezi yapan ve ayrıca Kopernik'in insanı göklerin kıyısına fırlatmasına, onu fiziksel dünyanın merkezindeki yerinden çıkarıp atmasına olanak veren bu tür ikilemlere bol bol rastlarız.

Eşit derecede paradoksal bir husus, basımın, okuyucuyu, sınırsız özgürlük ve kendiliğindenlikten oluşan öznel bir evrene yerleştirme gücüdür:

> Benim için bir Krallıktır zihnim;
> İçinde öyle kusursuz bir sevinç bulurum ki,
> Tanrı'nın veya Doğa'nın verdiği
> Bütün diğer saadetleri kat kat aşar.

Ama aynı şekilde, basım, okuyucuyu, dışsal yaşam ve eylemlerini görsel âdet ve sıkıntılara göre düzenlemeye ikna eder, ta ki, erdem ve istikrar bütün içsel dürtüyü ele geçirinceye ve,

> Hapishanenin gölgeleri, büyüyen Oğlanın
> Üstüne kapanmaya başlayıncaya

kadar.

Hamlet'in çok ünlü "Var olmak mı, yok olmak mı" sözleri, Abelardus'un yeni görsel kültüre aktarılan ve orada tersine bir önem kazanan, skolastiğin *sic et non*'udur. Sözel skolastik koşullar altında, *sic et non*, araştıran aklın diyalektik hareketlerinin dolambaçlarını deneyimlemenin bir tarzıdır. Bu, Dante ve *dolce stil nuovo*'da şiir sürecinin sözel duyumsanışına tekabül eder. Oysa Montaigne ve Descartes'ta, aranan süreç değil ürün olmuştur artık. Ve Montaigne'in *la peinture de la pensée* adını verdiği, zihnin anlık resimlerle yakalanması yöntemi, kuşku yönteminin ta kendisidir. Hamlet, iki resim, yaşamın iki görünüşünü sunar. Kendi kendine konuşması, eski sözel ve yeni görsel kültürler arasında, kaçınılmaz bir yeniden yönlenim noktasıdır. "Vicdan"ı [*conscience*] "kararlılık"ın [*resolution*] karşısına koyarak, eski ve yeni arasındaki karşıtlığın apaçık bir tanınmasıdır vardığı sonuç:

> Düşüncenin soluk ışığı bulandırıyor
> Yürekten gelenin doğal rengini
> Ve nice büyük, yiğitçe atılışlar
> Yollarını değiştirip bu yüzden,
> Bir iş, bir eylem olma gücünü yitiriyorlar. (III, i)*

Bu, daha önce Thomas More'un zıtlığında gördüğümüz bölünmenin aynısıdır: "Skolastik felsefeniz, dostlar arasındaki yakın iletişimde nahoş olmayabilir, ama büyük sorunların tartışıldığı ve büyük bir yetkeyle akıl yürütülen Kralların meclislerinde böyle şeylerin yeri yoktur."

Hamlet, kendi yüzyılının yaygın bir çatışmasını, yani sorunlara eski sözel "alan" yaklaşımı ile uygulamalı ya da "kararlı" bilginin yeni görsel yaklaşımı arasındaki çatışmayı yineler. "Kararlılık" ise Makyavelcilerin kullandığı jargon ya da geleneksel terimdir. Böylece "vicdan" ile "kararlılık" arasındaki çatışma, kesinlikle bizim anladığımız anlamda değil, tam bir bilinç ile yalnızca kişisel bir bakış açısı arasındadır. Dolayısıyla, bugün bu çatışma öteki yöne doğru gelişmektedir. Üst dü-

* *Hamlet*, çev. Sabahattin Eyuboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1974, s. 74. Çeviride "yürekten gelen", "resolution" (kararlılık; azim) karşılığında kullanılmış (ed. n.)

zeyde okuryazar ve bireyci liberal zihniyet, kolektif yönlenimli hale gelmeye yönelik baskının işkencesi altındadır. Okuryazar liberal, bütün gerçek değerlerin özel, kişisel, bireyci olduğuna inanmış durumdadır. Katışıksız okuryazarlığın mesajı budur. Gene de, yeni elektrik teknolojisi onu topyekûn insani karşılıklı bağımlılık ihtiyacına doğru iter. Öte yandan, Hamlet, her insanın kendi mahrem gözetleme deliği ya da "bakış açısı" içinde değil de, bir *rol* içinde olduğu, ortak sorumluluğun ve farkındalığın ("vicdan") avantajlarını görmüştü. Teknolojik zeminde ahlaki bir tutum almaksızın da, her zaman yeterince ahlaki sorun bulunduğu çok açık değil midir?

Bu soruyu kendime bir süre önce sorduğumda, şu ayırıcı özellik kendini gösterdi: Basılı sözcük, zihinsel hareketin yakalanmış bir anıdır. Baskıyı okumak, zihinsel bir film için hem sinema projektörü hem de izleyici olarak hareket etmektir. Okuyucu, düşünme sürecinde zihnin topyekûn hareketlerine güçlü bir katılım duygusu yaşar. Ama bu, asıl olarak, basılı sözün, bütün hareket ve değişim sorunlarını hareketsiz parça ya da kesim olarak çözmeye çalışan bir zihin alışkanlığını besleyen "durgun fotoğraf"ı değil midir? Baskı, değişimi, değişmeme açısından açıklamak ve denetlemek amacıyla yüzlerce farklı matematiksel ve analitik işlemlere esin vermemiş midir? Bu çok durağan özelliği baskının kendisine uygulama ve yalnızca onun nicel etkilerinden söz etme eğilimi göstermiyor muyuz? Baskının gücünden, şarkının, dansın, resmin, algılamanın, şiirin, mimarinin ve kent planlamacılığının en açık niteliklerinden çok, bilgiyi artırmak ve okuryazarlığı yaygınlaştırmak için bahsetmiyor muyuz?[49]

Matbaa, insanı daha başlangıçta kabile insanı olmaktan ya da kolektiflikten çıkaran alfabe kültürünün en uç evresidir. Matbaa, alfabenin görsel niteliklerini en yüksek tanımlama keskinliğine ulaştırır. Dolayısıyla matbaa, fonetik alfabenin bireyleştirme gücünü, elyazması kültürünün yapabildiğinden çok ötelere taşır. Matbaa, bireyciliğin teknolojisidir. Eğer insanlar bu görsel teknolojiyi bir elektrik teknolojisiyle değiştirmeye karar verdilerse, bireycilik de değişecektir. Bunun hakkında ahla-

49 H. M. McLuhan, "Printing and Social Change", *Printing Progress: A Mid-Century Report*, The International Association of Printing House Craftsmen, Inc., 1959.

ki bir yakınmada bulunmak, parmakları budayan bir elektrikli testereye sövmeye benzer. "Ama," diyecektir bazıları, "bunun olacağını bilmiyorduk." Gene de, kafasızlık bile ahlaki bir sorun değildir. Bir sorundur, doğru, ama ahlaki bir sorun değil; ve teknolojilerimizi sarıp sarmalayan ahlaki sislerin bir kısmını dağıtmak fena olmazdı. Bu, ahlak adına iyi olurdu.

Montaigne ve Descartes'taki kuşku tekniğine gelince, bu, bilimde yinelenebilirlik ölçütünden de göreceğimiz gibi, teknolojik olarak ayrılmaz niteliktedir. Matbaa okuru, düzenli ve pürüzsüz bir siyah-beyaz ışık titremesine maruz kalır. Matbaa, zihnin tutumunun yakalanmış anlarını sunar. Bu değişen ışık titremesi aynı zamanda, öznel kuşku ve periferal el yordamıyla yoklamanın tasarlanma tarzının ta kendisidir.

Rönesans'ta uygulamalı bilgi, işitsel terimlerin görsel terimlere, plastik biçimin retinal biçime aktarılması halini almak zorundaydı.

❀ Peder Ong'un, Rönesans'a ilişkin, *Ramus: Method, and the Decay of Dialogue*'unda ayrıntılarıyla verdiği (aşağıda alıntıladığımız) buluşları, Gutenberg teknolojisinin etkilerinin araştırılmasıyla doğrudan ilintilidir. Ong'un geç Ortaçağ mantık ve felsefesinde görselleştirmenin rolüne ilişkin araştırması, burada doğrudan ilgi alanımıza giriyor, çünkü görselleştirme ve niceleştirme birbirinin ikizidir. Daha önce, hümanistler açısından Ortaçağ sesleme ve aydınlatma sanatlarının ve mimari tazların hepsinin nasıl bellek sanatına hizmet ettiğini görmüştük. Ayrıca Ortaçağ diyalektikçileri, sözlü derslerini on altıncı yüzyılın ortalarına dek sürdürdüler:

Matbaanın icadı, sözcüklerin uzayda büyük çaplı yönlendirilmesini davet etti ve mantık ya da diyalektiği nicel olarak ele almaya yönelik, Orta-

çağ skolastik sanatlarında çok uzun zamandır kendini gösteren dürtüye yeni bir aciliyet kazandırdı. ... Mantığın kendisini bellek araçlarında yitirmek için nicel ve yarı-nicel yönlendirme eğilimi, Ramus'çuluğun dikkate değer bir özelliği olacaktır. (s. xv)

Elyazması kültürü, görsel bilgiyi kitlesel bir ölçekte kopyalamayı başaramamıştı; hele zihnin görsel olmayan süreçlerini diyagramlara indirgeme araçlarını aramaya daha da az hevesliydi. Ne ki, böyle bile olsa, geç dönem skolastisizmde dili, bir çeşit nötr matematiksel karşıtlıklar halinde soymak yönünde sürekli bir baskı vardır. "Nominalistler", İspanyalı Pedro'nun mantık risalelerinde uzmanlaşanlardı. Onun *Summulae*'sinin açılış sözleri, Ong'un değindiği üzere (s. 60), Cicero'dan Emerson'a kadar bütün çağların aşina olduğu bir etki yapmıştır: "Bütün müfredat konularının ilkelerine giden yola sahip olarak, diyalektik, sanatların sanatı ve bilimlerin bilimidir. Çünkü diyalektik tek başına, bütün diğer sanatların ilkeleriyle ilgili olabilirlik ile çekişir ve dolayısıyla, diyalektik, edinilmesi gereken ilk bilimdir." Hümanistler, özellikle matbaadan sonra, literatürün sınırlarını genişlettiler; çocukların İspanyalı Pedro'nun bölümlemelerini ve ayrımlarını tarayıp didik didik etmeleri gerektiğinden acı acı yakınıyorlardı.

Bütün bunlarda bizim için önemli olan nokta, bir bellek sanatı olarak yararlı olmakla birlikte felsefede çıkmaz sokak olduğu ortaya çıkan, sözcükleri ve mantığı uzaysal ve geometrik olarak ele alma dürtüsüdür. Felsefenin, günümüzde bulunmuş olan matematiksel sembolizme ihtiyacı vardı. Ama yazı yazmanın makineleştirilmesinde kendisini ifade eden ve Gutenberg'den çok önceki "Ortaçağ mantığı ile daha eski Aristoteles mantığı arasındaki başlıca farklılıklardan birini sergileyen nicelleştirmedeki gelişme"yi izleyen nicelleştirme ruhuna doğrudan doğruya katkıda bulundu. (s. 72) Ve nicelleştirme, daha önce gösterilmiş olduğu üzere, fonetik alfabede içkin bir prosedür olan görsel olmayan ilişkiler ve gerçekliklerin görsel terimlere aktarılması anlamına gelir. Ama Ramus'ta, yani on altıncı yüzyılda, bu gelişme henüz bilgi ağaçları ve şemaları yapmak için yeterince olgun değildir:

Çünkü Ramus'çu girişimin yüreğinde, sözcükleri, öteki betimlemelerden çok, kendi kendilerine basit geometrik kalıplar halinde bağlama dürtüsü bulunur. Sözcüklerin, seda, ses ve haykırışlardan oluşan bir dünyadan geldikleri sürece, baş eğmez olduklarına inanılır; Ramus'çu tutku, bu bağlantıyı, onu mümkün olan en katı şekilde uzaya indirgemek için, kendisi uzaysal olmayanla işlemek yoluyla nötralize etmektir. Sedanın, alfabe aracılığıyla uzaysal olarak işlenmesi yeterli değildir. Basılı ve yazılı sözcüklerin kendileri, uzaysal ilişkilerde yayılmalı ve ortaya çıkan tasarımlar, anlamları için bir anahtar olarak düşünülmelidir. (s. 89-90)

Ramus ve "uygulamalı bilgi" arasındaki sayısız ilişkilerle karşı karşıya kalan Peder Ong, "Ramist Method and the Commercial Mind"[50] başlıklı makalesinde, Rönesans'ta nicelleştirme saplantısına hayran olunacak bir yaklaşım sunar:

Peter Ramus ve izleyicileriyle ilgili en kalıcı muammalardan biri, çalışmalarının on altıncı ve on yedinci yüzyıllar boyunca olağanüstü yayılmasıdır. Bu yayılımın genel yolu, Waddington'ın 1855'te çıkan *Ramus*'undan bu yana iyi bilinmektedir. Bu yol, daha çok tüccar ve zanaatkârlardan oluşan, az çok Kalvinizm rengi taşıyan burjuva Protestan gruplar aracılığıyla ilerler. Bu gruplar yalnız Ramus'un ülkesi olan Fransa'da değil, ama özellikle Almanya'da, İsviçre'de, Aşağı Ülkeler'de [Belçika ve Hollanda], İngiltere'de, İskoçya'da, İskandinavya'da ve New England'da bulunur. Perry Miller'ın yapıtı *The New England Mind: the Seventeenth Century* ["New England Zihniyeti: On Yedinci Yüzyıl"], bu tür gruplar arasındaki Ramus'çuluğa ilişkin en ayrıntılı araştırmadır. Bu tür gruplar, toplumsal olarak daha açık bir biçimde nüfuzlu konumlara ilerliyor ve kendilerini entelektüel olarak geliştiriyorlardı; onlar ilerledikçe, Ramus'çuluk onları çekiyordu. Ramus'un çalışmaları, böylece, üst düzey sofistike entelektüel çevrelerde değil, daha çok ilk ya da orta dereceli okullarda ve orta öğretimin ve üniversite eğitiminin buluştuğu yerlerde özel bir destek buldu...

Burada anlamamız gereken nokta, herhangi bir tür *uygulamalı* bilginin anahtarının, bir ilişkiler kompleksinin apaçık görsel terimlere aktarılmasıdır. Kendisi de seslendirilen sözcük kompleksine uygulanırken, alfabe konuşmayı tekbiçimli olarak

50 *Studies in the Renaissance*, c. VIII, 1961, s. 155-172.

yayılabilen ve taşınabilen bir görsel koda aktarır. Matbaa, gerçek bir eğitsel ve ekonomik yükseliş demek olan bu gizli süreci şiddetlendirmişti. Ardındaki bütün skolastik dürtüyle birlikte, Ramus, onu "yeni tüccar sınıfların görsel hümanizmi"ne aktarmayı başardı. Ramus tarafından geliştirilen uzaysal modellerin yalınlığı ve çiğliği o derecededir ki, hiçbir kültürlü zihin, ve dile duyarlı hiç kimse, onlara aldırış bile etmemiştir. Ama gene de, ona kendi kendini yetiştirmiş kişiler ve tüccar sınıflar arasında bu kadar popülerlik kazandıran da, bu çiğliğin ta kendisidir. Yeni okuyucu kitlenin ne kadar büyük bir kesimini bu tür insanların oluşturduğu, L. B. Wright'ın büyük yapıtı *Middle-Class Culture in Elizabethan England*'da ["Elizabeth Dönemi İngilteresinde Orta Sınıf Kültürü"] ortaya konmuştur.

Tipografi, dili bir algı ve keşif aracından, taşınabilir bir metaa dönüştürme eğilimindeydi.

❀ Kullanım ve pratiklik üzerindeki katışıksız vurguya gelirsek, bu konuda üsteleyen yalnız Ramus değil, bütün bir hümanist topluluktur. Sofistlerden Cicero'ya kadar, dil ve hitabet öğretimi, iktidara ve üst düzey yönetim eylemine giden yol olarak kabul edilmişti. Sanat ve bilimlerde Cicerocu ansiklopedik bilgi programı, matbaa ile birlikte geri döndü. Skolastisizmin temel anlamdaki diyalog karakteri, Saraylı, Vali ve Prens'in eğitimi için dil ve literatürde daha kapsamlı bir programa yol açtı. Bizim yazarlar, diller ve tarihin inanılmaz derecede yapmacık, müfredatı gibi görmeye alıştığımız şey, Rönasans'ta bir yandan Kutsal Yazılarla ilgili araştırmalar için, öte yandan devlet adamı için zorunlu kabul ediliyordu. Shakespeare, Beşinci Henry'sini her ikisini de kendisinde birleştiren kişi olarak sunar (I, i):

İşit onu, o tanrısal aklı,
Hayranlıkla, içten gelen bir arzuyla,
Krallar keşke ruhban olabilseydi dersin;
İşit onu kamusal işleri tartışırken,
Hepsinde ne kadar da bilgili dersin;
Dinle onun savaş söylevini, müziğe gark eden
Dehşetli bir muharebedir işittiğin;
Hangi siyaset konusunu verirsen ver ona,
Çözer Gordion düğümünü kolayca,
Kendi diz bağını çözer gibi: Konuştuğu zaman,
Hava, o icazetli sefih, sakin, sessiz,
Meraklı insanların kulaklarında pusuya yatar,
Onun tatlı, ballı cümlelerini çalmak için;
Öyle ki sanat ve yaşamın pratik tarafı
Metresi olmalıdır bu kuramın;
Erdemi bundan ne devşirir bilinmez,
Zira onun düşkünlüğü beyhude mecralarda akar,
Çevresindeki herkes cahil, kaba ve sığ,
Saatleri şamatayla, ziyafetlerle, eğlenceyle geçen;
Ve onda hiçbir bilgelik bulamayan,
Hiçbir inziva, kalabalıktan ve açık yerlerden
Hiçbir uzaklaşma görmeyen.*

Ama Ramus'çuluğun gelişmesini desteklediği pratik nitelikler, daha dolaysız olarak harflerden çok sayılarla ilişkiliydi: "Adam Smith doğan sisteme saldırırken, onun savunulacak avantajlarının da farkındaydı. Onu, feodal sistemi ortadan silmiş ve Yeni Dünya'nın keşfine yol açmış olan fiyat sisteminin yayılışının bir parçası olarak görüyordu ..."[51] Innis burada "Fiyat Sisteminin Nüfuz Edici Güçleri" üstüne yazmaktadır; bununla kastettiği, bir dizi işlevi yeni bir tarz ve dile aktarma gücüdür. Feodal sistem, Pirenne'in bize daha önce gösterdiği gibi, sözlü kültüre ve çevresiz merkezlerden oluşan içine kapalı sisteme dayanır. Bu yapı, görsel, nicel araçlarla milliyetçi ticari bir türün büyük merkez-çevre sistemlerine aktarıldı; bu, basımcılığın büyük ölçüde

* Çeviren: Doğan Şahiner.

51 Harold Innis, *Essays in Canadian Economic History*, s. 253.

yardım ettiği bir süreç oldu. Adam Smith'in, İngiliz İç Savaşı'nda gerçekleştirilen bu büyük aktarım sürecine bakış tarzını görmek ilginçtir. Süreç, Fransa'da neredeyse ortaya çıkmak üzereydi:

Kamusal mutluluk açısından çok büyük önemdeki bir devrim, kamuya hizmet etmek gibi en ufak bir niyet olmayan iki farklı insan grubu tarafından bu şekilde başlatıldı. En çocuksu kibri hoşnut etmek, büyük mülk sahiplerinin tek dürtüsüydü. Çok daha az gülünç olan tüccar ve işçiler, yalnızca kendi çıkarları açısından ve nereden bir kuruş alınacaksa, o bir kuruşu geri almaya yönelik kendi gezgin satıcı ilkelerinin peşinde hareket ettiler. Her iki grup da, birinin çılgınlığı, diğerinin de emeği olan bu büyük devrimin ağır ağır doğmakta olduğuna ilişkin ne bilgiye ne de öngörüye sahipti. İşte böylece, Avrupa'nın büyük bölümünde, kentlerdeki ticaret ve imalat, kırların ülkenin gelişmesinin ve işlenmesinin sonucu değil, nedeni ve fırsatı olmuştur.[52]

Türdeşleştirici matbaa süreciyle uzun zamandır hazırlanmış olan Fransız İhtilali, de Tocqueville'in bize göstereceği gibi, Ong'un da "ender olarak tartışma amaçlarına hizmet ediyor gibi sunulurken, sık sık yalınlaştırmaya yönelik açık bir kaygıyı ortaya koyduğunu" vurguladığı, Ramus'çu akıl yürütmelerin kalıbını izledi:

Hooykaas, Ramus'un eğitsel amaç ve prosedürlerinin burjuva kültürüyle ilişkisini kurarken, "tümevarım" hakkında konuşmalarından çok, onun *usus*'a yönelik coşkusundan, yani derslik pratiklerinden ya da alıştırmalarından söz eder. Gerek genel olarak kentliler arasında, gerek özelde Ramus'çular arasında, eski yöntemlerden kopuş, bugün deneme ya da "tümevarım" olarak göreceğimiz şeylerden çok, öğrenci etkinliğine yönelik bir ilgiden oluşuyordu. Hookas'ın bu konuda söyledikleri geçerlidir, on altıncı ve on yedinci yüzyıllar boyunca zanaatkâr ve akademik zihinlerin bu buluşmasında belirli bir entelektüel üretkenliğin ayırt edilmesi konusunda son zamanların düşünce çizgilerini izler.[53]

52 *Age*, s. 254'te alıntı.
53 "Ramist Method and Commercial Mind", s. 159.

Ong, burada matbaa kültürü hakkında temel bir olguya işaret eder. Kendileri dünyada ilk tekbiçimli, yinelenebilir ve kitlesel olarak üretilmiş mallar olan basılı kitaplar, on altıncı ve sonraki yüzyıllar için tekbiçimli meta kültürünün sonsuz paradigmasını sağladı. Shakespeare, *King John*'da (["Kral John"] II, i) ve başka yerlerde bu olguyla sık sık oynar:

> Bu düz yüzlü beyefendi, bu eğlenceli Mal,
> Mal ki dünyanın önyargısıdır –
> Ve dünya ki kendisi pek kıymetlidir,
> Düz bir zeminde düzgün bir koşuya çıkarıldı
> Ta ki bu avantaj, bu değersiz çizim önyargısı,
> Bu sallantılı hareket, bu Mal, bütün kayıtsızlıktan,
> Her yönden, amaçtan, yoldan, niyetten
> Onu çekip çıkarana kadar –
> Ve bu aynı önyargı, bu Mal,
> Dönek Fransa'nın patlak gözünde alkışa layık
> Bu genelev patronu, bu simsar, bu değişip duran söz,
> Kralı kararlı bir yardımdan,
> Azimli ve onurlu bir savaştan,
> En alçak, sonuçları en kötü bir barışa götürdü.
> Ve benim bu Mala atıp tutmam neden ki?
> Bana henüz teveccüh göstermemiş olmasından başka.
> Adil melekleri avcumu selamlayacakken
> Elimi kenetleme gücüm olduğundan değil;
> Henüz hiçbir teşebbüste bulunmamış elim,
> Yoksul bir dilenci gibi zenginlere dil uzattığından.
> Dilenciysem sövüp sayar, bu dünyada
> Bir günah yok derim, zengin olmaktan başka;
> Zenginsem, dilencilikten başka
> Bir kötülük yok, demek yakışır bana.
> Krallar mal-mülke inanç bırakmamışken,
> Kazanç, sen efendim ol, sana tapacağım ben!*

* Çeviren: Doğan Şahiner.

Tipografi yalnız bir teknoloji değil, tıpkı pamuk ya da kereste ya da radyo gibi, kendi içinde bir doğal kaynak ya da temel üründür; ve bütün temel ürünler gibi, yalnız kişisel duyu oranlarına değil, aynı zamanda komünal karşılıklı bağımlılık modellerine de şekil verir.

❀ Matbaa, deyim yerindeyse, paylaşılan söylem diyaloğunu, ambalajlı enformasyona, taşınabilir bir mala çevirdi. Matbaa, Shakespeare'in burada "mal" olarak ele aldığı dile ve insani algılamasına bir vurgu ya da eğilim getirir. Başka türlüsü nasıl olabilirdi ki? Fiyat sistemini yaratan oydu. Malların birörnek ve yinelenebilir olmasına değin, bir maddenin fiyatı, pazarlığa ve ayarlamalara bağlıydı. Kitabın birörnekliği ve yinelenebilirliği, yalnız modern pazarları değil, okuryazarlığı ve sanayiden ayrılmaz nitelikteki fiyat sistemini de yarattı. Lewis Mumford, *Sticks and Stones*'da ["Değnekler ve Taşlar"] şöyle yazar (s. 41-42):

Victor Hugo, Notre Dame'da, matbaa baskısının, o zamana kadar insanlığın taştan kaydı olmuş mimariyi imha ettiğini söylüyordu. Gelgelelim, matbaacılığın asıl kabahati, onun mimariden edebi değerleri uzaklaştırması değil, mimarinin, değerini edebiyattan almasına neden olmasıydı. Rönesans ile birlikte, okuryazar ile okuryazar olmayan arasındaki büyük modern ayrım, binaya kadar genişler; kendi taşını, adamlarını, aletlerini ve sanatının geleneğini tanıyan inşaat ustası yerini, kendi Palladio'sunu, Vignola'sını ve Vitruvius'unu tanıyan mimara bıraktı. Mimari, bir binanın dış yüzeylerinde bahtiyar bir ruhun damgasını bırakmaya çalışmak yerine, yalnızca dilbilgisel bir doğruluk ve seslendirme sorunu haline geldi; ve on yedinci yüzyılda, bu düzene başkaldıran ve baroku yaratan mimarlar, sadece prenslerin zevk bahçelerinde ve tiyatrolarında kendilerini evlerindeki kadar rahat hissediyorlardı...

Gençliğinde İskoçyalı biyolog Patrick Geddes'in öğrencisi olan Mumford, bize her zaman, hiçbir şeyin başka bir şeyle ilişkili olduğunu görmeyen uzmanın yöntemlerinin ne kadar gereksiz ve çabaları karşılıksız bırakıcı nitelikte olduğunun uygar bir örneğini vermiştir: "Kitap aracılığıyladır ki, St. Petersburg'dan Philadelphia'ya kadar on sekizinci yüzyıl mimarisi, tek bir zihnin çabasıyla yaratılmış gibi görünmekteydi." (s. 43)

Baskı, kendi başına bir mal, bize kendimiz de dahil bütün diğer tür kaynakları nasıl kullanacağımızı da gösteren, yeni bir doğal kaynaktı. Temel ürünler ya da doğal kaynaklar olarak medya, Harold Innis'in daha sonraki çalışmasının temasını oluşturur. Önceki çalışması, temel ürünlerle sıradan anlamda ilgilenir. Olgunluk çağında, Innis, yazı, papirüs, radyo, fotogravür ve bunun gibi teknolojik araçların kendi başlarına servet olduğunu keşfetmişti.[54]

Deneyimi türdeş olarak işleme eğilimi gösteren bir teknoloji olmaksızın, bir toplumun doğal kaynakların denetiminde, hatta insani çabasının örgütlenmesinde bile çok fazla ilerleyebilmesi mümkün değildir. Bu, *The Bridge Over the River Kwai*'nin [*Kwai Köprüsü*] ironik temasıydı. Budist Japon albay, bu işi gerçekleştirmesini sağlayacak teknolojiye sahip değildir. İngiliz albay için bütün iş hiçbir zaman şemalara dökülmüş ve parçalara ayrılmış değildir. Kuşkusuz, kafasında kusursuz bir tasarı yoktur. Teknolojisi, onun yaşam tarzıdır. Cenevre Anlaşması'nın kurallarına göre yaşamaktadır. Sözel bir Fransız'a göre, bütün bunlar gülünçtür. İngiliz ve Amerikalı izleyiciler ise filmi derin, ince, kavranması güç bulmuştur.

John L. McKenzie, *Two-Edged Sword*'da ["İki Ağızlı Kılıç"], on ikinci yüzyıldaki Kutsal Kitap araştırmalarının, Kutsal Yazılardaki anlatının çizgisel, türdeş yapısı kavramından nasıl vazgeçtiğini gösterir (s. 13):

> Doğal güçlerin modern denetimi ve kullanımı, İbranilerce bilinmiyordu; en çılgın fantastik düşlerinde bile böyle bir şey yoktu ... Eski İbraniler pre-filozofikti; modern düşüncenin en sıradan kalıplarını bile bilmiyor-

54 Bkz. H. M. McLuhan, "The Effects of the Improvements of Communication Media", *Journal of Economic History*, Aralık 1960, s. 566-575.

lardı. Zihinsel bir disiplin olarak mantıktan yoksundular. Dilleri, soyut değil somut olan durağan gerçeklikten çok hareket ve eylemi gören basit insanın konuşmasıdır.

Bizim dünyamızda, sözcükler, dikkatli bir biçimde türdeş varlıklara indirgenerek kullanılabilir hale getirilmiştir. Sözcüklerin herhangi bir erdeme ya da yaşama doğal olarak sahip oldukları gibi bir şey kabul edilecek olsaydı, pratik, uygulamalı işlevlerini yerine getiremezlerdi.

Size önerdiğim kuramın, sözcüklerin kendi içlerindeki doğal bir erdeme dayandığını göstermiştim. Bunun yasayazıcılığının fiili uygulamalarıyla bağdaştığını göstermek için, madalyonu tersine çevirmeden önce, izin verin de, bu yorum kuramını dogmatik olarak ifade edeyim.

Yasal belgelerdeki sözcükler –başka bir şeyden söz etmiyorum– belirli şeylere ya da durumlara uygulasınlar diye, yetkenin başkalarına aktarılmasından ibarettir. Sözcüklerin anlamının tek anlamı, benim kullandığım şekliyle, özgül bir uygulamadır. Ve sözcükler ne kadar kesin olursa, bu aktarım daha büyük olur; çünkü o zaman başka özgüllüklere ya uygulanabilirler ya da uygulanamazlar. Bu, hukuktaki yasayazıcılığmda ya da içtihatta sözcüklerin tek önemli özelliğidir.

Bu nedenle, sözcükler, yazarın onların sahip olmasını düşündüğü anlama, hatta onun niyet ettiği veya akla uygun olsun olmasın, başkalarının onlara vermesini beklediği anlama gelmezler. Bu sözcükler, her şeyden önce, hitap ettikleri kişinin onların geldiğini düşündüğü anlama gelirler. Anlamları, onları uygulayabileceği olay ya da şeydir veya bazı durumlarda yalnızca onları uygulamayı önerebileceği olay ya da şeydir. Yasal belgelerdeki sözcüklerin anlamı, yazar veya yazarlarında, bir kontratın taraflarında, vasiyetçide ya da yasa koyucuda değil, hitap ettiği kişinin onları yerine getirmek için yapmayı uygun bulduğu edimlerde ya da davranışta aranmalıdır.

İkinci adımda, ama yalnız ikincil olarak, yasal bir belge aynı zamanda mahkemelere hitap eder. Bu, daha sonraki bir aktarmadır; farklı bir yetkenin, sözcüklerin ne anlama geldiğine değil, yasanın hitap ettiği kişinin sözcüklere verdiği anlamı verme ya da bu anlama sahip olduğunu varsayma yetkesine sahip olup olmadığına karar verecek olmak gibi farklı bir yetkenin aktarılmasıdır. Başka bir deyişle, mahkemenin önün-

deki soru, onun sözcüklere doğru anlamı verip vermediği değil, sözcüklerin, onun verdiği anlam yetkisine sahip olup olmadığı sorusudur.[55]

Curtis'in, uygulamalı terminolojinin doğasında böylesine doğru bir biçimde ayırt ettiği şey, hem sivil hem de askeri bütün nüfusları aynı ölçüde ilgilendirir. Bir örnek bir tarzda işlenmedikleri sürece, işlevlerin ve görevlerin aktarılması bütünüyle olanaksız olurdu, dolayısıyla basımcılığın ardından ortaya çıkan gruplaşmalar türünden hiçbir merkezileşmiş ulusal gruplaşma da oluşamazdı. Okuryazarlık aracılığıyla, buna benzer birörnek bir işlem gerçekleşmiş olmasaydı, ne pazar ne de fiyat sistemi olabilirdi; bu, "geri kalmış" ülkeleri "komünist" ya da kabilesel olmak yönünde zorlayan bir etkendir. Uzun süreli ve geniş kapsamlı bir okuryazarlık deneyimi olmaksızın, bizim fiyat ve dağıtım sistemimize sahip olmanın bilinen hiçbir yolu yoktur. Ama elektronik çağında ilerledikçe, bu sorunların hızla farkına varmaya başlıyoruz. Çünkü telgraf, radyo ve TV, etkileri açısından matbaa kültürünün türdeşliğine doğru ilerlemiyor ve matbaa kültürü dışındaki kültürlerin çok daha kolay bilincine varmaya hazırlıyor bizi.

Hatasız ölçme tutkusu, Rönesans'a egemen olmaya başladı.

❀ Tıpkı, Ramus üstüne çalışmasında Peder Ong'un Ortaçağ mantıkçıları ile Rönesans tüccarları arasındaki, tuhaf biçim ve dürtü benzerliklerini anlamak için gereken içgörüyü sağlamış olması gibi, John U. Nef de bize Rönesans bilim ve ticareti arasındaki bağlantıyı verir. *Cultural Foundations of Industrial Civilization* ["Sınai Uygarlığın Kültürel Temelleri"] adlı yapıtı, özellikle ticari dünyaya girdikçe, bir nicelleştirme araştırmasıdır.

Görsel nicelik üzerindeki vurguyla işlevlerin şiddetle ayrılması ve aktarılması ruhu, geç skolastik yüzyılları hiç rahat

55 Charles P. Curtis, *It's Your Law*, s. 65-66.

bırakmamış ve görmüş olduğumuz gibi, elyazması sanatının makineleştirilmesine katkıda bulunmuştu. İkiliklerin ve bölünmelerin peşine düşülmesi, skolastisizmden matematik ve bilime taşınmıştır. Nef'in işaret ettiği gibi (s. 4-5):

Bizim çağımızın öylesine belirgin bir özelliği olan, bilimin inançtan, ahlaktan ve sanattan ayrışmasının ta kendisi, yaşadığımız sanayileşmiş dünyanın köklerini oluşturur. Fermat'ya yazılmış, 1637'de Peder Mersenne'e gönderdiği bir mektupta Descartes, Toulouse'lu büyük matematikçinin, "benim bir şey için inanması kolay demekle o şeyin yalnızca muhtemel olduğunu söylemek istediğimi" varsayıyor gibi göründüğüne dikkati çekiyordu. "Bu benim konumumdan çok uzak: Ben yalnızca muhtemel olan her şeyi, neredeyse yanlış kabul ederim..." Böyle bir konum, yalnızca elle tutulabilir, giderek ölçülebilir terimlerle kanıtlanabilir olan şeylerin, veya fiili yaşam deneyiminden yapay olarak ayrılmış önermelerden başlayan matematiksel açıklamalarla kanıtlanabilir şeylerin gerçek olarak kabul edilmesine yol açmıştır. Pascal'in bunu kabul eden ilk kişi olmasından da anlaşıldığı üzere, inanç, ahlak ve güzellik konularında aynı tür elle tutulabilir kanıtlar sunmak ve aynı tür rızalar almak olanaksız olduğundan, dinin gerçekleri, ahlak felsefesi ve sanat, kamusal bilgiden çok, kişisel kanaat konuları olarak ele alınmaya başlamıştır. Bunların çağdaş dünyaya katkıları *dolaylı*dır; bununla birlikte, bu nedenle bilimin katkılarından ille de aşağıda değildir.

Türdeşlik uğruna zihinsel tarzların yapay ayrımı, Descartes ve çağına bir kesinlik duygusu kazandırdı. Matbaa aracılığıyla, bir yüzyıldır süren ve gitgide hızlanan haberleşme hareketi dönemi yeni duyarlılıklar geliştirmişti. Nef'in sözcükleriyle (s. 8):

Rabelais'nin 1553'teki ölümünü izleyen yüzyıl boyunca, kesin zaman kesin niceliklerin, kesin mesafelerin, özel ve kamusal yaşamla bağlantılı olarak kadınlar ve erkekler açısından gittikçe büyüyen bir önem kazanmaya başladığına ilişkin pek çok gösterge vardır. Kesinliğe yönelik bu yeni ilginin en etkileyici örneklerinden biri, Roma Kilisesi'nin daha kesin bir takvim bulmak için harekete geçmesiydi. Ortaçağ boyunca, Hıristiyan halkların zamanın geçişini ölçme yöntemleri, Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden önce yapılmış hesaplamalara dayanıyordu. Rabelais'nin çağında hâlâ İS 325'in Jülyen takvimi kullanımdaydı.

İstatistiğin doğuşu, ekonominin, on altıncı yüzyılın genel toplumsal dokusundan yalıtılmasına olanak verdi:

> Avrupalılar, bunu izleyen seksen küsur yıllık süre boyunca, birçok alanda daha yüksek bir nicel doğruluk derecesinin peşinde koştular. Bazıları istatistiklerin toplanmasına yeni bir önem atfetti ve Bodin, Malynes, Laffemas, Montchretien ve Mun ile birlikte, gündelik fiili yaşamımızda hepimizin kaygısı olan ev idaresinden ve içsel yaşamımıza kılavuzluk ederek hepimizin ilgisini çeken ahlak felsefesinden bağımsız, ayrı bir insani spekülatif araştırma konusu olarak ekonominin ilk kez doğduğu dönemde, ekonomik politikaya kılavuz olarak, nüfus artış oranları ile ilgili istatistiklerini almaya başladılar. (s. 10)

Avrupa halihazırda yaşamın görselleştirilmiş ölçümü ve nicelleştirmesi yönünde öylesine ilerliyordu ki, "ilk kez olarak, hem Yakın hem de Uzakdoğu'dan ayrı bir yer işgal etmeye başladı." Başka bir deyişle, elyazması koşulları altında Avrupa, kendisi de bir elyazması kültürü olan Doğu'dan çok belirgin bir farklılık göstermiyordu.

Şimdi bir anlığına, nicelik ve ölçüme yönelik yeni tutkunun teyidi için Nef'den Ong'a dönersek, "Ramus'çu yöntemin birincil olarak, deneysellik için değil düzen için bir arzuya yöneldiğini" görürüz. "... Ramus konuşmaya, listeleme olarak adlandırılabilecek maddeler halinde sıralama yaklaşımı getirir."[56]

Yeni ticari sınıfların listeleme yaklaşımını benimsemesi, birçok kesimden belgelenebilir. Yeniliği ve tuhaflığı, Elizabeth dönemi sahnesini kahkahaya boğmuştu. Ben Jonson'ın *Volpone*'deki Sir Politick Would-Be'si [Sir Sözde Politik], bir sözde-Machiavelli'dir ve Jonson doğal olarak yeni devlet adamlığını, eylemin görsel gözlem ve düzenlenmesine ilişkin yeni tekniklerle bağlantılandırır:

> Severim
> Fark etmeyi ve gözlemeyi: Yaşasam da
> Etkin akıntının dışında, gene de gösterebilirim
> Şeylerin akışını ve geçişini

56 Walter Ong, "Ramist Method and the Commercial Mind", s. 165.

Kendi özel kullanımım için; ve bilirim
Devletin gelgitlerini.

Sir Politick, Venedik'te Peregrine'i sorguya çeker:

Neden yollara düştün
Kuralları bırakarak
Peregrine: İnançtı, sahip olduğum
Şu bayağı gramerin dışında bazı sıradan kişilerin
Bana İtalyanca olarak haykırdıkları, öğretti bana. (II, i)

Daha sonra IV. Perdede, Sir Politick, Peregrine için bir listeleme yapar:

Sir P. Yok, sir, beni düşünün. Bana soğanlarıma mal olacak,
Otuz livre kadar.
Per. Bu da bir pound eder.
Sir P. Yanı sıra benim su şebekeme: Çünkü bunu yapınca, sir
İlkin, geminizi iki tuğla duvar arasına getiriyorum;
Ama devletin girişeceği türden: Birinde
Kendime iyi bir çadır bezi geriyorum, ve içine
Soğanlarımı yerleştirip, yarıya kesiyorum: Öteki
Bir sürü gözetleme deliğiyle dolu, buralardan
Çıkarırım körüğümün burnunu; ve bu körükleri
Su şebekemle birlikte, sürekli hareket halinde tutarım,
Yüzlercesinin arasında en kolay olanıdır bu.
Şimdi, sir, sizin soğanınız doğaldır ki
Çekecek bulaşıcı hastalığı, ve üzerine hava üfleyen
Körüğünüz, bir hastalık varsa,
Değişen rengiyle anında gösterecek bunu.
Aksi halde başlangıçtaki kadar açık renkli kalacak.
– O zaman anlaşılacak ki, hiçbir şey yok.
Per. Haklısınız, sir.
Sir P. Not almış olmayı isterdim.
Per. "İnanın, ben de öyle":
Ama bir keresinde çok iyi yapmıştınız, sir.
Sir P. Yanılıyor muydum,

Yoksa öyle yapar mıydım, size nedenlerini gösterebilirim
Bu devleti şimdi Türk'e nasıl satardım,
Kadırgalarına rağmen, ya da – [*Kâğıtları inceleyerek*]
Per. Rica ederim, sir Pol.
Sir P. Kendi hakkımda söylemiyorum.
Per. Korkarım:
Oradalar, sir.
Sir. P. Hayır, bu benim günlüğüm,
Buraya günlük işlerimi not alırım.
Per. Rica ederim, bırakın da göreyim, sir. Buradaki ne? *Notandum,*
[Okur]
Bir sıçan mahmuz derilerimi kemirdi; bununla birlikte,
Yenilerimi giydim, ve ilerledim: Ama ilkin
Eşiğin üzerine üç bezelye attım. İkincisi,
Gidip iki kürdan satın aldım, birincisini
Hemen kırıverdim, ragion del stato hakkında,
Hollandalı bir tüccarla yaptığım bir konuşmada.
Ondan ayrıldım, ve bir moccinigo ödedim
İpek çoraplarımı yamadığı için; bu arada,
Ringaları ucuzlattım; ve San Marko'da idrarımı yaptım.
İnanın bunlar politik notlar!
Sir P. Sir, yaşamımın hiçbir eylemini atlamam,
İşte böyle anlatırım.
Per. İnanın bana, çok akıllıca!
Sir P. Bu kadar da değil, sir, devam edin okumaya.

O zaman, Sam Pepys'in yarım yüzyıl kadar sonra tıpkı bu tür bir günlük tutmasının şaşılacak hiçbir yönü yoktur. Bu, sözde Makyavelci tüccar için bir gözlem ve kesinlik disipliniydi. Elizabeth dönemi izleyicisine göre, Iago'nun, *Othello*'nun ilk sahnesindeki özrü, onu, Sözde Politick'in damgasıyla su katılmadık bir avanak olarak etiketlemiş olabilir:

Heyecanlanmayın efendim,
Sırası gelince öcünü almak için hizmetindeyim.
Ne hepimiz efendi olabilir,
Ne de her efendi kendine bağlı birini bulabilir.

Nice görev delisi, diz kıran salak görürsünüz,
Sürtünüp kölelik etmekten vazgeçmez hiçbir zaman,
Boğaz tokluğuna ömrünü tüketir sahibinin eşeği gibi;
Bir kocamayagörsün kolundan tutup atıverirler,
Bence bu erdemli salakların hepsini kırbaçtan geçirmeli.
Bir de bunların başka cinsi vardır,
İlk bakışta işinin tam adamı gibi görünürler,
Oysa hep kendi çıkarlarını düşünürler;
Hizmet gösterilerinde bulunup efendilerine,
Kendi kazançlarını gözetip ceplerini doldururlar;
Sonra da efendilerini bırakıp kendilerinin efendisi olurlar.
İşte akıllı diye ben bunlara derim;
Ben de bunlardan biri olduğumu itiraf etmeliyim,
Çünkü efendim, sizin Roderigo olduğunuz kadar,
Mağripli olsaydım eğer, Iago olamayacağım kesin.
Kendime hizmet ediyorum, ona hizmet ettiğim için.
Tanrı tanığımdır, ne sevgimden yapacağım bu işi, ne de görev diye,
Öyle görünüp çıkarıma bakacağım sadece;
Yoksa düşündüklerim, niyetlerim
Görünüşüme, davranışıma yansısaydı eğer,
Çok geçmez herkesin diline düşer, kargalar gagalardı beni,
Çünkü göründüğüm gibi değilim ben.*

Kafa ile yürek arasında matbaanın yol açtığı ayrım, Avrupa'yı Machiavelli'den günümüze değin etkilemiş bir travmadır.

❀ Matbaanın ve görselliğin yalıtılmasının erken evrelerinde gerçek dışı gibi görünen, onun kafa ile yürek arasında, gülünç bir ikiyüzlülük veya bölünme yaratmış gibi görünmesiydi. Aynı bölünmenin tam iki yüzyıl sonra, on sekizinci yüzyılın sonunda bir İrlandalı ve bir İngiliz'e nasıl göründüğüne bakmak ilginç olacaktır. İşte, *Reflections on Revolution in France*'ta ["Fran-

* *Othello*, Çeviren: Özdemir Nutku, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000.

sa'daki İhtilal Üstüne Düşünceler"], listeleme hakkında yorum yapan, ruhu hesaplayan duygusal Galli Edmund Burke:

Fransa kraliçesini gördüğümden bu yana on altı, on yedi yıl oluyor, o zaman Versailles'da, veliahdın eşi konumundaydı; neredeyse dokunmuyor gibi göründüğü bu dünya üstünde hiçbir zaman daha hoş bir görüntüye rastlamadım. Onu ufkun hemen üstünde, içine girmeye yeni başladığı yükselen küreyi süsleyip neşelendirirken gördüm, – yaşam, ihtişam ve sevinç dolu, sabah yıldızı gibi ışıldarken. Ah! Nasıl bir devrim! O yükselişi ve o düşüşü heyecan duymadan düşünmek için nasıl bir yüreğim olmalı! Coşkulu, mesafeli, saygılı aşk unvanlarına yücelik unvanlarına eklediği zaman, o göğsün altında gizlenmiş onursuzluğa karşı daima keskin panzehirini taşımak zorunda olduğunu hayal bile edemezdim; nazik erkeklerden oluşan bir millette, şerefli erkeklerden ve şövalyelerden oluşan bir millette, onun başına bu felaketlerin geldiğini göreceğimi hayal bile edemezdim. Onu hakaretle tehdit eden bir bakışın bile öcünü almak için, on bin kılıcın birden kınından çıkacağını düşünürdüm. Ama şövalyelik çağı sona erdi. Yerini sofistlerin, ekonomistlerin ve hesapçıların çağına bıraktı; ve Avrupa'nın şaşaası sonsuza kadar söndü. Asla, bir daha asla, rütbe ve cinsiyete bu yücegönüllü sadakati, mağrur boyun eğişi, onurlu itaati, kölelikte bile yüceltilmiş bir özgürlük ruhunu canlı tutan yürekten bağımlılığı bir daha asla göremeyeceğiz. Yaşamın satın alınmamış zarafeti, milletlerin ucuz savunması, erkekçe duygunun ve kahramanca girişimin müşfik hemşiresi gitti! Gitti, bir lekeyi yara gibi hisseden, zalimliği yumuşatan, dokunduğu her şeyi soylulaştıran ve sayesinde kepazeliğin bile yarı yarıya kötülüğünü yitirdiği, ilkenin duyarlılığı, onurun cömertliği gitti artık.

Şimdi de sırada, soğukkanlı bir Saksonun, William Cobbett'in, *A Years' Residence in America*'sında (1795; "Amerika'da Bir Yıllık İkamet"] kaydettiği, matbaa kültürünün bu ülkede yarattığı yeni tür insan karşısındaki şaşkınlığı var:

356. Amerika'da, burada yetişip de gerçekten *cahil* olan pek az insan var. Her çiftçi az çok bir *okuyucu*. Hiçbir *lehçe* hiçbir *yerel ağız* yok. Fransızların, son yılların acımasız Köktenci yığınlarına küçültücü bir unvan olarak, İngiltere'de ise en yararlı halk kitlesinin tümüne, çalışan ve savaşlarda çarpışanlara verdikleri unvanla, *köylülük* benzeri hiçbir sınıf yok.

Ve, doğal olarak *sizin* tanışlarınızı oluşturan erkeklere gelince, tecrübeyle biliyorum ki, İngiltere'de bulunan en iyi, samimi ve duyarlı erkekler gibiler. Bilgililer; çekingenlikten uzak bir tevazuya sahipler; bildikleri konusunda her zaman iletişim kurmaya hazırlar, ve henüz öğrenecekleri şeyler bulunduğunu kabul etmekten asla utanmıyorlar. Sahip oldukları şeylerle *övündüklerini* asla işitmiyorsunuz, ve ihtiyaçlarından dolayı *yakındıklarını* asla duymuyorsunuz. Gençliklerinden itibaren birer *okuyucu* olarak yetişmişler; ve sizinle bir sohbete giremeyecekleri, ister siyasal, ister bilimsel nitelikte olsun, pek az konu var. Her durumda, daima sabırla *dinliyorlar.* Yerli bir Amerikalı'nın, konuşurken birinin sözünü kestiğini hiç duymadım. *Sakinlikleri* ve *serinkanlılıkları*, her şeyi söylemek ve yapmak konusunda *kasdi* olarak benimsedikleri tutum, rızalarını ifade etmekte gösterdikleri *yavaşlık* ve *temkin*; bunlar, *bir duygu yokluğunun* işaretleri olarak alınırsa, çok yanlış bir şekilde değerlendirilmiş olur. Aslına bakılırsa, gerçek bir talihsizlikler zinciri, bir Amerikalı'nın gözlerinden yaş getirecektir; ama uydurulmuş her türlü öykü, onun elini cebine sokturacaktır: Fransa, İtalya ve Almanya'dan dilenci temsilcilerinin de tanıklık edebileceği gibi.

357. Gelgelelim, İngiliz dilinin *hızlı tepkileri* ve İngiliz ifadesinin *kararlı* tonu konusundaki eksiklikle ilgili ne yapmanız gerektiğini bir süre bilemeyeceksiniz. *Yüksek* ses: *sıkı* bir tokalaşma: *anında onay ya da itiraz*: *yaygaracı sevinç*: *acı sızlanma: hararetli dostluk: ölümcül düşmanlık: insanlara kendilerini öldürten* aşk: *başkalarını öldürmelerine yol açan nefret.* Bütün bunlar, zihinlerde ve yüreklerde her duygunun *aşırı ölçüde* bulunduğu İngilizlerin nitelikleri arasında yer alır. Bütün olarak İngiliz karakterinin mi *en iyisi* olduğu sorusunu yanıtlamak için, bir *üçüncü tarafa* başvurmamız gerekir...

Çoğu İngiliz'in hâlâ sözel, tutkulu karakter bütünlüğünü koruduğu, Cobbett'e olduğu kadar Dickens'a da aşikâr gibi görünüyordu. Ve Cobbett, Amerika'daki yeni insanı kitap kültürünün yaratmış olduğu gözlemini dile getirmekte duraksamaz. Yeni insan, sözcüğün gerçek anlamıyla, matbaanın mesajını *yüreğine* yerleştirmiş ve "alçakgönüllülüğün havsız giysisini" giymiştir. Lear gibi soymuştur kendisini, ta ki 1868'de "A Liberal Education" ["Özgür Bir Eğitim"] adlı denemesinde aşağıdaki görüşlerini dile getiren Thomas Huxley'in idealini gerçekleştirene değin:

"Öyle sanıyorum ki, gençliğinde özgür bir eğitim almış olan bu kişi, kendi iradesinin hizmetkârı olmaya hazırdır ve bütün işini, tıpkı işinin ehli bir mekanizma gibi, kolaylık ve zevkle yapar; zekâsı, bütün parçaları eşit güce sahip ve iyi çalışan açık, serin kanlı, mantıklı bir makinedir; her çeşit işe koşulabilecek bir buhar makinesi kadar çalışmaya hazır bir makine...."[57]

Bu bilimsel vizyonun duygusal temellerine yaklaştıkça, Doyle'un *A Scandal in Bohemia*'da ["Bohemya'da Bir Skandal"], hakkında şunları söylediği Sherlock Holmes figürü çıkar ortaya:

Bana göre o, dünyanın gördüğü en kusursuz akıl yürütme ve gözlem yapma makinesiydi; ama bir âşık olarak, kendisini yanlış bir konuma düşürebilirdi. Küçük bir olay iması ya da küçümseyici bir tebessüm dışında, hiçbir zaman yumuşak duygularını dile getirmezdi. ... Duyarlı bir alette kum, ya da ileri dereceli gözlük camlarında bir çatlak, onunkine benzer yaradılışta biri için güçlü duygulardan daha rahatsız edici olamazdı.[58]

Elinizdeki kitapta, nakletme ve birörneklik yoluyla bilgiyi uygulamaya yönelik Gutenberg dürtüsünün, cinsiyet ve ırk gibi sorunlarda neden bu kadar direnişle karşı karşıya kaldığı, daha da açık bir şekilde ortaya çıkacaktır.

Toplumsal ve siyasal yönleri içinde "birörnekleştirme" sürecini, de Tocqueville, *L'Ancient Régime*'de ["Eski Rejim"] açıkça ortaya koyar (s. 83-84, 103, 125):

Neredeyse krallığın her yerinde, farklı bölgelerin özel yaşamının çok uzun zamandan beri ortadan kalktığına işaret etmiştim; bu, bütün Fransızların birbirine çok benzemesine büyük katkılarda bulunmuştur. Hâlâ varolan farklılıklara karşın, ulusun birliği zaten açıktı; bu, yasamanın birliğiyle ortaya serildi. On sekizinci yüzyılda ilerledikçe, bütünüyle genel ve bütünüyle birörnek, her yerde ve herkes için aynı olan bir yasama fikrini kavrayan yönetilenlerin her kesimine aynı şekilde aynı kuralları uygulayan kraliyet fermanlarının, kraliyet bildirilerinin, Meclis ilamlarının sayısında bununla örtüşen bir artış olduğunu görüyoruz; bu fikir, İhtilal'in patlak vermesinden önceki otuz yıl boyunca birbiri ardına

57 *Lay Sermons, Addresses and Reviews* içinde, s. 34-35. Bkz. ayrıca, H. M. McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, s. 108.

58 Bkz. *The Mechanical Bride*, s. 107.

ortaya çıkan çeşitli reform projelerinde görülür. İki yüzyıl önce, böyle bir kavramın, deyim yerindeyse, malzemesine ihtiyaç vardı.

Vilayetler gitgide daha çok birbirini andırmakla kalmıyordu; her vilayette değişik sınıflardan insanlar, hiç değilse ortalama halkın üstündeki tabakalara mensup olanlar, mevki farklarına karşın, gittikçe daha çok birbirlerine benzemeye başlıyorlardı.

Bunu, 1789'da farklı örgütlerin ortaya koyduğu "yönergeler"in okunmasından daha açık bir şekilde hiçbir şey gösteremez. Bunları ortaya atanlar çıkarları bakımından birbirinden derin bir şekilde ayrılıyorlardı, ama başka her bakımdan benzerliklerini sergiliyorlardı.

Daha da garip olan, kendilerini birbirlerinden böylesine ayrı tutan bütün bu insanların, yerleri değişmiş olsaydı, birbirlerinden ayırmak imkânsız olacak kadar birbirine benzemesidir. Daha da kötüsü, eğer biri bu insanların en gizli ruhunu dile getirmeyi başarabilseydi, birbirine bu kadar benzeyen insanları bölen bu incecik bariyerlerin bizzat bu insanlara kamusal çıkar ve sağduyuya aykırıymış gibi, kendileri ise birliğe bayılıyorlarmış gibi göründüğünü fark ederdi. Başka herkes kendi koşuluna göre parçalanmış olduğu için, her biri kendi özgül koşuluna sıkı sıkı yapışıyordu ama, hiç kimsenin ayrı bir konuma sahip olması ve hiç kimsenin ortalama düzeyden üste çıkamaması koşuluyla, hepsi de tek bir kitle içine dahil edilmeye hazırdı.

Okuryazarlık sürecinde insanların ve tavırların türdeşleşmesinden ayrılamaz nitelikteki bir durum, tüketici mallarına yönelik eşit derecede yaygın ilgiydi:

Bu on sekizinci yüzyıl insanları, maddi konfora yönelik, deyim yerindeyse uşaklığın anası olan, güçsüz düşürücü ama direngen ve önü alınamaz olan, aile sevgisine, yaşamın saygınlığına, dinsel inançlara saygıya, hatta itibara düşkün, ama kahramanlığı yasaklayan, insanları istikrarlı ama sıradan vatandaşlar yapmakta usta olan, kayıtsız olsa bile, özenle kurumsallaştırılmış ibadet uygulaması gibi birçok özel erdemle kendisini karıştırıp onlarla sarmaş dolaş olmaya hazır bu çeşit tutkuyu çok az tanıyordu. On sekizinci yüzyıl insanları hem daha iyi hem daha kötüydü.

O çağın Fransızları neşeyi sever, zevke tapardı; bugünün insanlarına göre belki alışkanlıklarında daha düzensiz, tutku ve fikirlerinde daha dizginlenmemişlerdi; ama bizim çevremizde gördüğümüz sağduyulu ve

iyi düzenlenmiş duygusallık hakkında hiçbir şey bilmiyorlardı. Üst sınıflar yaşamı rahat hale getirmekten çok ondan zevk almakla, kendilerini zenginleştirmekten çok süslemekle ilgiliydiler.

Orta sınıflarda bile, insanlar yaşamlarını konfor arayışına adamamıştı; bu arayış sık sık daha yüksek ve daha rafine zevkler uğruna terk ediliyordu; her yerde amaç, paranın dışında bir maldı. "Ülkemin insanlarını tanırım," diye yazıyordu bu dönemin mensuplarından biri, fantastik ama gururdan yoksun olmayan bir tarzda, "madenleri eritmekte ve saçıp savurmakta ustadırlar, ama onlara sürekli ibadet etmeye hazır değillerdir; eski idollerine –kahramanlık, şan, ve şunu söylemeye bile cüret edebilirim ki, yüce gönüllülük– dönmeye bütünüyle hazır olacaklardır."

Makyavelci zihniyet ile tüccar zihniyeti, her şeyi yöneten bölünmenin gücüne –iktidar ve ahlak ikilemine ve para ve ahlak ikilemine– olan yalın inançlarında bütünüyle aynıdır.

❀ De Chardin'in, *Phenomenon of Man* adlı kitabında açıkladığı gibi, yeni icat, daha önceki teknoloji yapılarının insana içselleştirilmesidir, ve bu nedenle, deyim yerindeyse, stoklanmasıdır. Burada araştırdığımız şey, matbaa teknolojisi ve onun yeni tür insanı biçimlendirmedeki etkisinin içselleştirilmesidir. De Chardin, içselleştirilecek pek çok yeni teknolojinin bulunduğu günümüzden söz eder: "İlkin, icat gücü, bütün araştırma güçlerinin rasyonalize edilmiş bir geri tepmesi yoluyla şu anda öylesine hızla yoğunlaşmıştır ki, şu anda evrimde bir sıçramadan söz etmek bile mümkün hale gelmiştir." (s. 305)

Demek ki uygulamalı bilginin gizemli bir yönü kalmamıştır. Uygulamalı bilgi, herhangi bir sürecin, herhangi bir durum ya da herhangi bir insanın parçalara ayrılmasından oluşur. Makyavelci iktidar tekniği, Ben Jonson ve Shakespeare'in yukarıda aktardığımız pasajlarda alaya aldıkları şeyin ta kendisidir.

Onu "işletenin ne olduğunu" görmek için, bir insanı gözlemleyebilirsiniz. Yani, onu bir makineye indirgersiniz. Sonra onun başat tutkusunu, makinenin yakıtını yalıtırsınız. Ardından ona sahip olursunuz. Wyndham Lewis, yukarıda İtalyan prenslik mimarisinin Hollywood'cu yönüne ilişkin betimlemesini gördüğümüz Elizabeth dönemi oyunlarından *The Lion and the Fox*'ta görüldüğü şekliyle, bu Makyavelci tekniklerin çok hoş bir anlatımını vermiştir.

Yeni matbaa kültürünün parçalayıcı sıralama yöntemlerinin şeylere indirgediği tek kesim halk değildi. Peder Ong, "Ramist Method and Commercial Mind"da şuna işaret eder (s. 167):

> Kitap üretiminde yararlanılan kitlesel üretim yöntemleri, kitapların düşüncenin iletişimine hizmet eden sözcüklerin temsilleri olmaktan çok, eşya olarak algılanmasını mümkün, hatta zorunlu kıldı. Kitaplar gitgide daha çok, emek ürünü ve ticareti yapılacak mal olarak kabul edilmeye başladı. Söz, yaşayan insani konuşması burada bir anlamda, şeyleştirildi. Tipografinin doğuşundan önce bile, sözün belirgin bir şeyleştirilmesi, Ortaçağ terminist mantıkçıları tarafından başlatılmıştı bile. Terminist mantık, hümanist çağda onun yerini alan topik mantık ve tipografiyi destekleyen iletişime yönelik tutumların gelişmesi arasındaki psikolojik bağlantıları başka yerlerde ayrıntılarıyla ele alıp tartışmıştım. Terminist mantık, aslına bakılırsa, Ramus'un gençliğinde ya da Juan de Celaya, John Dullaert ve John Major gibi isimlerden çok eski olmayan bir dönemde, ve hatta Ramus'un taraftarı Jean Quentin'den sonra bile Paris'te hâlâ temsil ediliyordu. Ama terminist gelenek, sözün entelektüel amaçlarla şeyleştirilmesini desteklemişti. Şeyleştirmeye yönelik bu dürtü, akademiden gelmişti. Kentlilerin bakış açısından tipografik gelişmeleri incelediğimiz zaman, güçlerini ilkiyle birleştiren başka tip bir şeyleştirme dürtüsü görürüz. Nasıl mantıkçılar ifadeyi biçimsel analize tabi tutmak üzere tözleştirmek istedilerse, tüccarlar da ifadeyi satmak üzere tözleştirmek istiyorlardı...

Ramus'çu görsel listeleme ve sınıflandırma yöntemlerinin, Ong'un belirttiği gibi (s. 167-168), "basımcılık süreçlerinin kendilerine son derece benzer olması, o kadar ki, kişinin bir konuyu, tıpkı sözcüklerin bir basımcının biçimine bağlandığı şekilde, uzayda sabitlemiş parçalardan oluşuyor gibi hayal ederek, o ko-

nuya bir düzenleme getirmesine imkân vermesi" hiç de şaşırtıcı değildir.

Görsel, dizisel, birörnek ve çizgisel olarak, matbaanın bu ağır basan örneğinin, on altıncı yüzyılda insani duyarlılığı üstünde etkileri olmadı değil. Ne ki, daha çarpıcı tezahürlerine dönmeden önce, Ong gibi bizim de işaret etmemiz gereken nokta, Rönesans'ta "yöntem"e yönelik saplantının "bir yazı karakterini kullanarak matbaa dizgisini oluşturma süreci"nde arketipini bulmuş olmasıdır. "Her iki durumda, sürekli söylemin düzenlenişi, önceden varolan parçaların uzaysal bir kalıp içinde düzenlenmesi yoluyla söylemi inşa etme sorunudur." (s. 168) Ve Ramus'un sahip olduğu sıradışı çekiciliğin, insanların tipografiyle temaslarında yaşadıkları yeni duyarlılık kalıplarına yakın olmasından geldiği açıktır. Matbaayla birlikte öne fırlayan yeni "tipografik insan", çok geçmeden bireycilik ve milliyetçilikle bağlantılı olarak bütün dikkati toplayacaktır. Burada bizim ilgilendiğimiz nokta, matbaanın *uygulamalı* bilgi düşüncelerini, ayırma ve bölme yoluyla, daima daha keskin görselleştirmeye doğru hareket edecek şekilde yapılandırmasının yollarını bulmaktır. Ong'un deyişiyle (s. 168): "Görsel betimlemede bu artan karmaşıklık, kuşkusuz, Ramus'çu yapıtlarla sınırlı kalmayıp, matbaa kullanımının sözü, sesle olan özgün bütünleşmesinden uzaklaştırdığını ve ona gitgide daha fazla uzayda bir 'şey' olarak muamele ettiğini açıkça gösterecek şekilde, tipografinin evriminin bir parçasıdır."

Ong, olağandışı önemde bir noktaya parmak basarak (s. 169), Aristoteles'e karşı Ramus'çu husumetin, onun matbaa kültürüyle bağdaşmazlığına dayandığını ifade eder:

> Elyazmalarında diyagramlar düz metinlerden çok daha büyük bir çaba gerektiren ürünlerdir, çünkü elle yazılırken, sayfa üzerindeki malzemenin konumunun kontrol edilmesi çok büyük güçlük gösterir. Tipografik röprodüksiyon ise bunu otomatik ve kaçınılmaz olarak kontrol eder. ... Eğer Ramus ünlü anti-Aristoteles'çi tezi olan *Quaecumque ab Aristotele dicta essent commentitia esse*'yi* gerçekten savunduysa, ... çok açık ki bununla kastettiği, Aristoteles'in (tezin yaygın bir yorumu olarak) yalancı olduğu

* Aristoteles'in söylediği her şeyin yorum olduğu (söylenir.) (Çeviren: Çiğdem Dürüşken)

değil, Aristoteles'in malzemesinin kötü düzenlendiği ve "yöntem"le gerektiği gibi denetlenmediğidir.

Başka bir deyişle, Aristoteles, Gutenberg çağma uygun değildi.

Araştırmaların Ramus'çu diyagramlar ve bölümlemelerle yapılması, öğrenimin tüccar zihniyeti yönündeki ilk büyük hamlesi oldu. Böylece, kitabının 170. sayfasından yapacağımız ve bizi yeniden Profesör Nef'e döndürecek alıntıyla Peder Ong'dan ayrılıyoruz:

Fakat Ramus'çu yöntemin, aralarında çok büyük bir destek gördüğü burjuva gruplarına çekicilik kazandıran bir yönü daha vardı. Bu yöntem muhasebeciliğe çok benziyordu. Tüccar yalnız ticaret mallarıyla uğraşmakla kalmaz, her çeşit malı bir hesap defterinin sayfalarına işleyerek bunları bir şekilde kaydeder. Burada en farklı ürünler –yün, balmumu, tütsü, kömür, demir ve mücevherler– ticari değerleri dışında hiçbir ortak yönleri olmamasına karşın, eşit bir temelde bir araya gelmişlerdir. Bir tüccarın mallarını muhasebe defterlerine geçirmesi için, malların niteliğine bakması gerekmez, bunun hiçbir önemi yoktur. Kişinin yalnızca muhasebe ilkelerini bilmesi yeterlidir.

Dantzig, yeni harf teknolojisinin yarattığı ihtiyaçları karşılamak üzere neden sayı dilinin genişletilmek zorunda olduğunu açıklar.

❀ Doğru nicelleştirme araçlarının keşfedilmesi için toplum üstündeki aralıksız baskı, toplumdaki bireyci baskılarla orantılıdır. Matbaa, bütün tarihçilerin de doğruladığı gibi, bireycilik eğilimini şiddetlendirdi. Ayrıca kendi teknolojisinde de bir nicelleştirme aracı sağladı. William I. Thomas ve Florian Znaniecki'nin anıtsal yapıtı *The Polish Peasant in Europe and America* ["Avrupa ve Amerika'da Polonya Köylüsü"], matbaa kül-

türünün köylü kültürüne etkileri konusunda bütün ciddi analistler için vazgeçilmez bir kaynaktır. Yazarlar şöyle diyor (c. I, s. 182):

> Ama kuşkusuz, bencilce tutum bir kez ekonomik ilişkileri girince, bu ilişkiler nesnel bir biçimde düzenlenmek zorundadır. Dolayısıyla, sonunda ekonomik eşdeğerliliği ilkesi bulunur ve temel hale gelirken, onun yanı sıra, yardımın etkililiğe dayanan eski değerlendirme ve öznel özveriye dayanan geçici değerlendirme için bir yer her zaman kalır.

The Polish Peasant'ın Gutenberg galaksisini anlamaktaki üstün yararlılığı, onun, çağımızdaki olayların, ilk Gutenberg çağında olan bitenle örtüşen bir mozaik araştırmasını sunmasından gelir. Matbaa teknolojisiyle ve sınai örgütlenmeyle karşı karşıya kalan Polonya köylüsüne olanlar, daha düşük bir derecede Rus ve Japon köylülerine de olmuştur ve şu anda Çin'de olmaktadır.

Profesör Nef'in, Batı sanayileşmeciliğinin ilk evresinde niceleştirme ve uygulamalı bilginin gelişmesine ilişkin tanıklığına son vermeden önce, hareketli matbaa harflerinin yükseliş döneminde matematik ve sayının rolüne değinmemiz yerinde olacaktır. Tobias Dantzig, *Number: The Language of Science* adlı yapıtında matematiğin bir kültür tarihini ortaya koymuş ve bu kitap Einstein'ın şu değerlendirmesine yol açmıştır: "Bu hiç kuşkusuz, matematiğin evrimi üstüne elime geçen en ilginç kitap." Fonetik alfabeden Öklitçi duyarlılığın doğuşu, bu kitabın ilk kısmında açıklanıyordu. Fonetik harfler, yani Batı kültürünün dili ve mitik biçimi, bütün duyularımızı görsel ve "resimsel" ya da "kapalı" uzaya aktarma ya da indirgeme gücüne sahiptir.

Bu sürekli, türdeş görsel uzayın keyfi ve kurgusal karakterinin farkına varanlar, herkesten çok matematikçiler olmuştur. Niçin? Çünkü sayı, yani bilimin dili, Öklitçi uzay kurgusunu işitsel ve dokunsal uzaya yeniden aktaran bir kurgudur.

Dantzig'in sayfa 139'da kullandığı örnek, bir yayın uzunluğunun ölçülmesiyle ilgilidir:

Bunu göstermek üzere, bir eğrinin bir yayın uzunluğuna ilişkin kavrayışımız kullanılabilir. Fiziksel kavram, kıvrılmış bir tele dayanır. Teli *germeksizin düzleştirdiğimizi* düşünelim; bu durumda düz çizgi parçası, yayın uzunluk ölçüsü olarak işlev görecektir. Peki "germeksizin" demekle ne kastediyoruz? Bununla kastettiğimiz, uzunluğun değişmemesidir. Ama bu terim, yayın uzunluğuna ilişkin zaten bir şeyler bildiğimizi ima eder. Böyle bir formülasyon açıkça bir *petitio principii*'dir ve bir matematiksel tanımlama olarak işlev göremez.

Bunun alternatifi, eğriye, yayın iç tarafına artan sayıda doğru parçalarından oluşan bir dizi yol çizmektir. Bu doğru parçalarının toplam uzunluğu bir limite yaklaşır, yayın uzunluğu da bu dizinin limiti olarak tanımlanır.

Ve uzunluk kavramı için geçerli olan, alanlar, hacimler, kütleler, hareketler, basınçlar, kuvvetler, gerilimler ve dirençler, hızlar, ivmeler, vb., vb. için de geçerlidir. Bütün bu kavramlar, doğrusal, düz ve birörnek olandan başka hiçbir şeyin bulunmadığı "çizgisel", "rasyonel" dünyada doğmuştur. O zaman, ya bu ilksel rasyonel kavramlardan vazgeçmek zorundayız –ki bu kavramlar zihinlerimize öyle derinlemesine kök salmıştır ki, onlardan vazgeçmemiz, gerçek bir devrim olurdu– ya da bu rasyonel kavramları ne düz, ne doğrusal ne de birörnek olan bir dünyaya uyarlamak zorundayız.

Dantzig, çizgisel, düz, doğru, tekbiçimli Öklitçi uzayın zihinlerimize kök saldığı varsayımında bütünüyle hatalıdır. Böylesi uzay, okuryazarlığın bir ürünüdür ve okuryazarlık öncesi veya arkaik insan tarafından bilinmez. Yukarıda Mircea Eliade'nin yakın zamanlarda yayımlanan bir kitabını (*The Sacred and the Profane*) bu konuya ayırdığını görmüştük; Eliade bu yapıtında, Batılıların sürekli ve türdeş uzay ve zaman kavramlarının arkaik insanın yaşamında hiçbir şekilde bulunmadığını gösterir. Bu kavramlar, aynı şekilde Çin kültüründe de bulunmaz. Okuryazarlık öncesi insan, matematiksel fizikteki gibi, her zaman benzersiz bir biçimde yapılanmış uzayları ve zamanları tasarlar.

Dantzig'in paha biçilmez açıklaması, Öklitçi uzaydaki (yani, okuryazarlıktaki) kazanılmış haklarımızı korumak üzere, Batılı insanın, gündelik deneyimin Öklitçi olmayan boyutlarıy-

la başa çıkabilmek için, sayının koşut ama zıt tarzını tasarlamış olmasıdır. Dantzig, açıklamasını şöyle sürdürür (s. 140):

Peki düz, doğrusal ve birörnek olan, tam karşıtına, yani kırık, eğri ve birörnek olmayana nasıl uyarlanabilir? Hiç kuşkusuz, sonlu sayıdaki adımlarla değil! Mucize, ancak şu ünlü mucize yapıcıyla, yani *sonsuzluk* kavramıyla gerçekleştirilebilir. İlksel rasyonel kavramlara bağlı kalmaya kararlı olarak, duyularımızın "eğri" gerçekliğini, yalnızca imgelemimizde yer alan *düz* dünyaların sonsuz bir dizisinin en son adımı olarak görmekten başka çaremiz yoktur.

Mucize ise, bunun işe yaramasıdır!

Sayılar Öklitçi uzayı istila ettiği zaman Grekler dillerin karışıklığı ile nasıl başa çıktılar?

❀ Şimdi gene fonetik alfabenin düz, doğrusal ve birörnek uzay kurgusunu neden yarattığını soralım. Fonetik alfabe, ruhbanlardan oluşan yazıcı gruplarının tapınak yönetimi için geliştirdikleri karmaşık resim-yazıların tersine, ticaret için şekillendirilen bir kod idi. Yazıcı herhangi birinin öğrenmesi ve kullanması kolaydı ve fonetik alfabe, hangisi olursa olsun, bütün dillere uyarlanabilir nitelikteydi.

Başka bir deyişle, sayı, onu tamamlayacak gelişmiş bir fonetik okuryazarlık kültürü olmaksızın anlamsız, işitsel-dokunsal bir koddur. Harfler ve sayı, ikisi birlikte, insanın bilinç tarzlarını, Rönesans'ın erken dönem hümanistlerini öylesine cezbetmiş olan "ikili aktarım" sistemi içine aktaracak ve yeniden aktaracak güçlü bir kasılma-gevşeme makinesi oluşturur. Gene de, bugün, tıpkı fonetik alfabe gibi, sayının da deneyimi ve bilgiyi sağlama ve uygulama aracı olarak modası geçmiş durumdadır. Artık elektronik çağda nasıl okuryazarlık sonrasına geçmişsek, aynı şekilde sayının da ötesine geçmiş durumdayız. Dantzig'in işaret ettiği, predijital nitelikte bir hesaplama tarzı var artık (s. 14):

Avustralya ve Afrika'nın en ilkel kabileleri arasında, temeli ne 5, ne 10 ne de 20 olan bir sayı sistemi bulunur. Bu, bir *ikili* sistemdir, yani iki sayısına dayanır. Bu vahşiler, henüz parmak sayma aşamasına varmamışlardır. Bir ve iki için bağımsız sayıları ve altıya kadar da bileşik sayıları vardır. Altının ötesindeki her şey "küme" ile gösterilir.

Dantzig, dijital sayma bile dokunsal duyuyu öteki duyulardan bir çeşit soyutlama ya da ayırma iken, ondan önce gelen evet-hayırın daha "bütünsel" bir cevap olduğuna işaret eder. Her ne olursa olsun, sayıları gereksiz hale getiren ve Heisenberg'in yapısalcı fiziğini mümkün kılan yeni çiftli bilgisayarlar böyledir. Antik dünya açısından sayılar, Rönesans'ın bölünmüş görsel dünyasında olduğu gibi, yalnızca ölçme için dokunsal olmamışlardı. De Chardin bunu *Phenomenon of Man* adlı kitabında şöyle ifade eder (s. 50):

Antik düşüncenin sayıların doğal uyumu olarak yarı düşünüp yarı hayal ettiği şeyi, modern bilim kavramış ve ölçüye dayanan formüllerin kesinliğine dönüştürmüştür. Aslına bakılırsa, evrenin makro ve mikro yapısına ilişkin bilgimizi, dolaysız gözlemden çok daha fazla, gittikçe kesinleşen ölçümlere borçluyuz. Ve yine, her maddenin dönüşümünün, ortaya çıkardığı kuvvete göre hesaplanabilir koşullara bağlı olduğunu bize açıklayan da, gittikçe gözü pekleşen bu ölçümler olmuştur.

Öteki duyulardan soyutlanmış haldeki görsel uzaya döndüğümüzde, Rönesans ve on sekizinci yüzyıl dünyası "dingin, durağan ve geometrisinin üç ekseni üzerinde bölünebilir görünüyordu. Oysa şimdi, tek bir kalıptan yapılmış bir dökümdür." Burada söz konusu olan, bir değerler sorunundan çok, Rönesans'ın başarılarının nasıl olup da işlevlerin ve duyuların ayrıştırılmasıyla bütünleştiğini anlama ihtiyacıdır. Ama ayrıştırmanın ve durağanlaştırmanın görsel tekniklerinin işitsel-dokunsal kültürün geleneksel ortamında keşfi, son derece verimli oldu. Bu teknikler tarafından türdeşleştirilmiş bir dünyada aynı tekniklerin kullanılması, çok daha az avantajlı olabilirdi. De Chardin şöyle der (s. 221):

Bizim alışkanlığımız, insani dünyasını farklı türden "gerçeklikler"den oluşan bölmelere ayırmaktır: Sözgelimi, doğal ve yapay, fiziksel ve ahlaki, organik ve hukuksal gibi.

Meşru ve zorunlu olarak, zihnimizin içimizdeki hareketlerini içerecek şekilde genişletilmiş bir uzay-zamanda, bu karşıt çiftlerinin arasındaki sınır görünmez olma eğilimindedir. Yaşamın genişlemesi açısından bakarsak, ister kanatlarını yarasa gibi yaysın, ister bu kanatları tüylere donatsın, bir omurgalı ile kendi kanatlarını kendisi yaratmayı başarmasının ardından bu kanatlarla havada süzülen bir pilot arasında gerçekten çok büyük bir fark var mıdır?

Burada, matbaa kültürünün bir uzanımı olarak diferansiyel hesabın rolünü büyütmek gerekli olmayabilir. Alfabeden daha nötr olan hesap, her türlü uzay ya da hareket ya da enerji türünün birörnek ve yinelenebilir bir formüle aktarılmasına ya da indirgenmesine olanak sağlar. Dantzig, *Number: The Language of Science* adlı kitabında, Fenikelilerin, ticaretin baskısı altında, sayılarla ifade etme ve hesaplama alanlarında büyük bir adım atmış olduklarını açıklar: "Sırasal sayı ifadelerinde sayılar söylendikleri sıra içinde alfabenin harfleriyle temsil edilmektedir." (s. 24; bkz. ayrıca s. 221.)

Ama Grekler ve Romalılar hiçbir zaman harfleri kullanarak aritmetik işlemler yapmaya uygun bir yöntemin yanına bile yaklaşamadılar: "Tarihin başlangıcından modern *konumsal* sayılamamızın başlangıcına değin, hesaplama sanatında bu kadar az ilerleme sağlanmasının nedeni de budur." (s. 25) Yani, sayıya görsel, uzaysal bir nitelik verilip, onun işitsel-dokunsal kalıbından soyutlanmasına değin, sayı, sihir alanından ayrılamamıştır. "Bu sanatta becerili bir insan, neredeyse doğaüstü güçlere sahip biri olarak kabul edilmiştir. ... Aydın Grekler bile, kendilerini sayı ve biçim mistisizminden asla bütünüyle kurtaramamışlardır." (s. 25-26).

Dantzig'in açıklamalarından yola çıkarak, matbaanın türdeşlik aracını vermesinden önce, Greklerin aritmetiği geometriye uygulama, bir uzay türünü bir diğerine aktarma girişimiyle birlikte, matematikte ilk bunalımın nasıl doğduğunu görmek çok kolaydır: "Dillerin bu kargaşası, bugün bile varlığını sürdürmektedir. Matematiğin bütün paradoksları, sonsuzluğun

çevresinde ortaya çıkıp büyümüştür: Zenon'un argümanlarından, Kant ve Cantor'un çatışkılarına varıncaya değin." (s. 65) Biz, atalarımızın, işitsel-dokunsal uzaylara karşıt olarak çeşitli dilleri ve görsel varsayımları tanımakta neden bu kadar güçlük çektiklerini anlamakta zorlanıyoruz. Böylesine anlaşılmaz ve çözümü güç görünen şey tek bir tür uzayda yaşama alışkanlığının ta kendisi idi. On birinci yüzyıldan on beşinci yüzyıla değin, Abakistler, Algoristler* ile mücadele ettiler. Yani, okuryazarlar sayı insanlarıyla savaştılar. Bazı yerlerde Arap rakamları yasaklandı. İtalya'da bazı on üçüncü yüzyıl tüccarları bunları gizli bir kod olarak kullandılar. Elyazması kültürü altında, sayıların dış görünüşü birçok değişime uğradı ve Dantzig'in söylediğine göre (s. 34): "Aslına bakılırsa, sayılar matbaanın doğuşuna kadar değişmez bir biçim almadı. Ek bilgi olarak şu da söylenebilir ki, matbaanın kararlı hale getirici etkisi öylesine büyük oldu ki, günümüz sayıları temelde on beşinci yüzyıldakilerle aynı görünüme sahiptir."

Sanat ile bilim arasında on altıncı yüzyıldaki büyük boşanma, hızlandırılmış hesaplama araçlarıyla ortaya çıktı.

Matbaa, sayıların ya da görsel konumun zaferini on altıncı yüzyıl başlarında kesinleştirdi. On altıncı yüzyıl sonlarına gelindiğinde, istatistik sanatı büyümeye başlamıştı bile. Dantzig şunları yazar (s. 16):

On altıncı yüzyıl sonu, İspanya'da vilayetlerin ve kasabaların nüfusunu veren sayıların basıldığı bir dönemdi. Aynı zamanda İtalyanların da, nüfus istatistiklerine –nüfus sayımlarına– ciddi bir ilgi duymaya baş-

* Abakistler: Hesap yapmada abaküs kullananlar; Algoristler: (Arap matematikçi el-Harizmi'nin adından) Arap ya da ondalık sayı sistemini kullananlar. (ç. n.)

ladığı bir dönemdi. Bu dönem, Fransa'da, Bodin ile Mösyö de Malestroict diye biri arasında, fiyatların düzeyi ile tedavüldeki para miktarı arasındaki ilişkiler konusunda sürüp giden bir çekişmenin yaşandığı dönemdi.

Çok geçmeden, aritmetiksel hesaplamaları hızlandırmanın yol ve araçlarına yönelik büyük bir ilgi de doğdu:

> "Bize en basit nitelikte gibi görünen" hesaplamalarla başa çıkmak konusunda Ortaçağ Avrupalılarının elinde bulunan araçların ne denli büyük çaba gerektiren ve ne denli yavaş araçlar olduklarını anlayabilmemiz gerçekten zor. Arap rakamlarının Avrupa'da kullanılmaya başlaması, Roma rakamlarından çok daha kolay kullanılan hesaplama araçlarının bulunmasını sağladı; öyle ki, Arap rakamlarının kullanımı, on altıncı yüzyılın sonuna doğru, en azından Kara Avrupası'nda hızla yayılmış gibi görünmektedir. 1590 ile 1617 yılları arasında, John Napier, hesaplama yapmak için o çok ilginç "kemikler"ini icat etti. Bu buluşunun ardından, logaritmaya ilişkin çok daha ünlü keşfini yaptı. Bu, neredeyse anında bütün Avrupa'da kabul gördü ve sonuç olarak aritmetik hesaplamalar son derece hızlanmış oldu. (s. 17)

Ardından, harflerle sayıların birbirinden ayrılmasını son derece çarpıcı bir şekilde dramatize eden bir olay kendini gösterdi. *Cultural Foundations of Industrial Civilization* adlı kitabında (s. 17-18), Nef, Lucien Febvre'in, hesaplamadaki bu ani tersine dönüşle ilgili araştırmalarından söz eder: "Öyle ki, Lucien Febvre'e göre, on altıncı yüzyılın sonuna kadar kullanılmaya devam eden soldan sağa toplama ve çıkarma şeklindeki eski alışkanlık, bunları sağdan sola çok daha hızlı bir şekilde yapma uygulamasıyla geride kalmaya başladı." Başka bir deyişle, gerçekleştirilmesi onca uzun zaman alan, harflerle sayıların ayrılması, sonunda rakamların okunmasında soldan sağa okuma alışkanlığının bırakılmasıyla başarılmış oldu. Nef, inanç, sanat ve bilimi bütünleştirme sorununun çözümü için çalışmaya zaman ayırır (s. 19). Din ve sanat, nicelleştirilmiş, birörnek ve türdeş bir düşünce sisteminden otomatik olarak dışlanır: "İki dönemin çalışmaları arasında yapılması gereken en önemli ayrımlardan biri, inanç ve sanatın bilimsel araştırmada tuttuğu

ilişkilidir. Daha sonraki döneme gelinceye kadar, bunların bilimsel akıl yürütmenin temeli olarak önemlerini kaybetmeye başladıkları söylenemez."

Bilimin de parçalı olmaktan çıkıp belirli bir kümelenmeye ya da yapısal gözlemleme tarzına dönüşmüş olduğu günümüzde, on altıncı yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar bunca sorun yaratan güçlük ve karışıklığın temellerini keşfetmek çok zor. On dokuzuncu yüzyıl sonlarında, deneysel tıbba Claude Bernard'ın çarpıcı yaklaşımı, Rimbaud ve Baudelaire'in şiiri *paysage intérieur*'e kaydırmasıyla tastamam aynı zamanda, *milieu intérieur*'ün heterojen boyutlarını yeniden fethetti. Ama bundan önceki üç yüzyıl boyunca, sanatlar ve bilimler, özellikle basılı sözden gelen yeni görsel nicelik ve türdeşlik aracılığıyla *milieu extérieur*'ün fethiyle uğraşmışlardı. Ve, harflerin ve sayıların, sanat ve bilimin o zamandan beri karışık olan kendi uzmanlık yollarına ayrılmasını sağlayan, matbaa oldu. Ama başlangıçta, diye yazar Profesör Nef, *Cultural Foundations of Industrial Civilization*'da (s. 21):

> O dönemde doğmaya başlayan, hayvan ve insan bedenleri de dahil olmak üzere, insanın duyularına göründüğü şekliyle, doğayı dolaysız olarak görmek için duyulan yeni arzu, bilime çok yardımcı oldu. İlgi alanları ve sanatsal başarıları açısından neredeyse evrensel isimler olan birkaç büyük Rönesans sanatçısının araştırmaları, insanların bedenleri, bitkileri ve manzaraları kendi maddi gerçeklikleri içinde yepyeni bir bakışla görmelerine yardım etti. Ama sanatçının ve modern bilimcinin, kendi bağımsız dünyalarını yaratmak için duyu izlenimlerini kullanma yolları, temelli bir farklılık gösterir; ayrıca bilimin görüngüsel gelişimi, kısmen bilimin sanattan ayrılmasına dayanıyordu.

Bu yalnızca, bilimde duyuların ayrımı olarak başlayan şeyin, bütün sanatsal muhalefetin temelini oluşturduğu anlamına gelir. Sanatçı, duyuların yalıtılması gibi basit bir yolla çılgınlığı arayan bir dünyada, bütünü, duyuların etkileşimini alıkoymak ve yeniden elde etmek için mücadele etti. Bu kitabın ilk sayfalarında belirtildiği gibi, *King Lear*'ın teması tastamam Nef'in modern bilimin kökleri olarak betimlediği şeydir.

"O değerli duyuların bütünü"nü yakalayabilmek için, "Siz de, ey gökler, kâinatı sarsan o korkunç gürlemelerinizle yamyassı edin şu yuvarlak dünyayı" diye haykırır Lear lanet okuyarak. Ve yamyassı edici olan, görselin yalıtılması, Gutenberg'in ve Mercator projeksiyonunun büyük başarısıdır. Dantzig de (s. 125) şuna değinir: "Dolayısıyla, doğru çizginin sahip olduğu iddia edilen özellikler, geometrinin kendi yapımıdır. Kalınlık ve genişliği kasıtlı olarak görmezden gelir, kasıtlı olarak bu tür iki çizgide ortak olan şeyin, bunların kesişme noktasının, bütün boyutlardan yoksun olduğunu kabul eder ... ama varsayımların kendileri keyfi, en iyi ihtimalle kullanışlı bir kurgudur." Dantzig için, klasik geometrinin ne denli kurgusal olduğunu görmek kolaydır. Geometri, alfabe tarafından yaratıldıktan sonra, basımcılıkla muazzam bir gelişme göstermişti. Ve çağımızın aşina olduğu Öklitçi olmayan geometriler de, ve akla uygunluk konusunda elektrik teknolojisine dayanırlar, ve geçmişteki matematikçilerin alfabe ve matbaa ile ilişkilerinin farkında olmamaları gibi, günümüz matematikçileri de bunun farkında değildir. Şimdiye değin, herkesin aynı yalıtılmış duyu ya da tılsımla hipnotize edilmiş olduğu sürece, bunun sonucunda zihinsel durumlarda ortaya çıkan türdeşliğin insanların birliği için yeterli olacağı kabul edilegelmiştir. Matbaanın Batı dünyasını gittikçe daha fazla hipnotize ettiği, bugünlerde bütün sanat ve bilim tarihçilerinin ortak temasıdır, çünkü artık yalıtılmış görsel duyunun tılsımı altında yaşamıyoruz. Bununla birlikte, henüz hangi yeni tılsım altında bulunduğumuzu sormaya başlamamış durumdayız. Tılsım yerine, "varsayımlar" ya da "parametreler" ya da "referans çerçevesi" demek daha kolay kabul edilebilir. Hangi eğretileme olursa olsun, insanlar için içsel yaşamlarını, iç duyularımızın yalnızca teknolojik bir uzantısı ile gönüllü olmadan değiştirilmiş halde sürdürmek saçma değil midir? Duyularımızın dışsallıştırılmasıyla duyu oranlarımızda ortaya çıkan değişiklik, karşısında ille de çaresiz kalmamız gereken bir durum değildir. Bilgisayarlar artık duyu oranının her muhtemel durumu için programlanabiliyor. O zaman biz de, sözgelimi TV tarafından üretilen böylesine yeni bir özgül oran sonucunda sanatlarda ve bilimlerde ortaya çıkacak kültürel varsayımları tam olarak anlayabiliriz.

Moderni'nin Halkla İlişkiler sesi olan Francis Bacon'ın iki ayağı da Ortaçağ'da duruyordu.

❀ *Finnegans Wake*'in başından sonuna değin, Joyce, Babil Kulesi'ni Uyku kulesi olarak, yani budalaca varsayımın kulesi ya da Bacon'ın deyişiyle Putların hükümranlığı olarak adlandırır. Francis Bacon figürü her zaman tutarsızlıklarla dolu gibi görünmüştür. Modern bilimin Halkla İlişkiler temsilcisi olarak, her iki ayağını da sıkı sıkıya Ortaçağ'a basmıştır. Rönesans'ta sahip olduğu olağandışı şöhret onun yönteminde bilimsel denebilecek hiçbir şey bulamayan kişiyi şaşırtır. Öfkeli pedagog Petrus, Ramus'tan çok daha entelektüel olmakla birlikte, kendisini on ikinci yüzyılda akrabası Roger Bacon'a ve on sekizinci yüzyılda Newton'a bağlayan aşırı görsel eğilimi Ramus'la paylaşır. Bu kitapta şimdiye kadar söylenen her şey, Francis Bacon'a bir giriş olarak görülebilir. Ve Ong, Dantzig ve Nef'in yukarıda değinilen çalışmaları olmaksızın, Bacon'dan bir anlam çıkarmak hiç de kolay olmazdı. Gelgelelim, yalnızca kendi sözleriyle ele alındığında, Bacon'ın söylediklerinin bir anlamı vardır. Doğa'nın, sayfaları İnsanın Düşüş'ü ile lekelenmiş bir Kitap olduğu varsayımını kabul ettiğiniz anda, tutarlı bir bütünlük kazanır. Ne ki, Bacon modern bilim tarihine ait olduğu için, hiç kimse onun Ortaçağ'a ait varsayımları olduğunu kabul etmeye hazır değildir. Ong, Nef ve Dantzig, bu noktayı açıklığa kavuşturmakta yardımcı olacaktır. Bilime yönelik dürtü, Antik dünyadan Bacon'ın dönemine değin, görsel duyuyu öteki duyulardan ayırma dürtüsüydü. Ama bu vurgu, elyazması ve matbaa kültürünün işlenmesinden ayrılamaz nitelikteydi. Bu anlamda Bacon'ın Ortaçağcılığı, onun döneminde pek de yersiz sayılmazdı. Febvre ve Martin'in *L'Apparition du livre*'de açıkladıkları gibi, matbaa kültürünün ilk iki yüzyılı, *içerik* açısından neredeyse bütünüyle Ortaçağ'a aitti. Basılan bütün kitapların yüzde

doksanından fazlası Ortaçağ kökenliydi. Ve Profesör Nef, *Cultural Foundations of Modern Industrialism*'de (["Modern Endüstriyalizmin Kültürel Temelleri"] s. 33), "Tanrı tarafından yaratıldığına ve İsa'ya vahyedildiğine hemen bütün Avrupalıların inandığı doğanın kitabını yeni baştan okuma cesaretini insanlara verenin", Ortaçağ evrenselciliği, yani yaratılmış bütün varlıkların anlaşılabilmesi için zekânın yeterli olduğu inancı, olduğunda ısrar eder; "... Leonardo da Vinci, Kopernik ve Vesalius bu kitabı yeni baştan okuyorlardı, ama onu okumanın yaşamsal öneme sahip yeni yöntemlerinin kâşifleri onlar olmadılar. Onların ait olduğu dönem, asıl olarak eski bilimden yeni bilimlere geçiş dönemiydi. Doğal görüngüleri inceleme yöntemleri, asıl olarak geçmişten türetilmişti."

Nitekim Aquino'lu Tommaso'nun büyüklüğü, Varlık tarzlarının nasıl bizim anlama gücümüzün tarzlarıyla orantılı olduğunu açıklamasında yatar.

Gözlem ve deney yeni değildi. Yeni olan şey, elle tutulabilir, yinelenebilir, gözle görülür kanıt üstündeki ısrardı. Nef şöyle yazar (s. 27): "Elle tutulabilir kanıtlar üstünde böyle bir ısrarın, 1544'te doğan Colchester'lı William Gilbert'ın zamanından önceye gittiğini söylemek güçtür. 1600'de yayımlanan *De Magnete*'sinde, Gilbert, kitabında "kendi gözleriyle" doğrulamadığı hiçbir betimleme ya da açıklama bulunmadığını birçok kez belirtir. Ama matbaanın, birörneklik, devamlılık ve süreklilik varsayımlarını inşa edeceği bir buçuk yüzyılı aşkın bir zaman geçmeden önce, Gilbert'ın sahip olduğu dürtü ya da sunduğu kanıt, pek az ilgi çekmiş olmalıdır. Bizzat Bacon, kendi çağı ile makineleşmenin yükselişine dayanan önceki tarih arasındaki süreksizliğin farkındaydı. *Novum Organum*'da (aforizma 129) şöyle yazar:

> Keşiflerin gücünü, etkisini ve sonuçlarını gözlemlemek yerinde olur. Bunların, Antikçağlıların bilmediği ve yeni olmakla birlikte, kökenleri karanlıkta kalan şu üç yenilikten daha belirgin göründüğü başka hiçbir yer yoktur: Matbaa, barut ve mıknatıs. Zira bu üç keşif, bütün dünyada şeylerin çehresini ve durumunu tepeden tırnağa değiştirmiştir; ilki edebiyatta, ikincisi savaşta ve üçüncüsü de denizcilikte; bunları sayısız de-

gişimler izlemiştir; o kadar ki, hiçbir imparatorluk, hiçbir mezhep, hiçbir yıldız, bu mekanik buluşlardan daha büyük güç ve etkiye sahip olmamış gibi görünüyor.

Benjamin Farrington, *Francis Bacon: Philosopher of Industrial Science* ["Francis Bacon: Sanayi Biliminin Filozofu"] adlı yapıtında (s. 141) "Bacon ile birlikte, yeni bir zihinsel iklime gireriz" diye yazar. "Bu iklimi çözümlediğimiz zaman, onun, bilimsel bir ilerlemeden çok, insan yaşamının bilim yoluyla dönüşüme uğratılabileceğine ilişkin sağlam inançtan oluştuğunu görürüz." Farrington, eğer olaylar insan ve bilim için daha kötü gelişmiş olsaydı, Bacon'ın kendine güvenini boş laf ve zırva olarak kabul etmek zorunda kalacağını söylemektedir. Bacon'ın Ortaçağ'daki kökleriyle az çok yakınlık kurmuş bir kişi, onun entelektüel akla yakınlığını daha iyi savunabilir. "Deneysel bilim" deyiminin kendisi, on üçüncü yüzyılda Francis ile aynı aileye mensup olan Roger Bacon tarafından icat edildi ve kullanıldı. Roger, gökkuşağı tartışmasında, kanıtların özgüllüğü üstünde durarak, tümdengelimci akıl yürütme arasında tam bir ayrım yapar.[59]

Bacon, uygulamalı bilgi olarak matbaanın anlamından, Rabelais dışında herkesten daha çok etkilenmişti. Bütün Ortaçağda Doğa *vestigia dei* için taranması gereken bir Kitap gibi görülmüştü. Bacon, matbaanın, şimdi artık Doğa'nın yeni ve gelişmiş bir baskısını elde edebileceğimize ilişkin dersini öğrenmişti. Bacon'ı böylesine Ortaçağcıl ve böylesine modern yapan, onun Doğa Kitabı fikrini böylesine eksiksiz kabul edişidir. Ama aradaki uçurum da budur. Ortaçağ Doğa Kitabı, Kutsal Kitap gibi *contemplatio* içindi. Rönesans Doğa Kitabı ise hareketli matbaa harfleri gibi *applicatio* ve kullanım içindi. Francis Bacon'a daha yakından bir bakış, bu sorunu çözecek ve Ortaçağ'dan modern dünyaya geçişi açıklığa kavuşturacaktır.

Ortaçağ ile modern arasında köprü olarak kitaba dair bir başka görüşü de Erasmus verir. 1516'da yaptığı Yeni Ahit'in yeni Latince versiyonu, 1620'de *Novum Organum* olarak adlandırıldı. Erasmus, yeni baskı teknolojisini, *grammatica* ve retoriğin

[59] Bkz. Etienne Gilson, *La Philosophie au Moyen Age*, s. 481.

geleneksel kullanımlarına ve kutsal sayfanın derlenip toparlanmasına yöneltti. Bacon, yeni teknolojiyi, Doğa metnini derleyip toparlama çabasında kullandı. Bu yapıtların farklı ruhunda, kişi, baskının zihni uygulamalı bilgiye hazırlamaktaki etkinliğini yakalayabilir. Ne ki, böylesi bir değişim, birçoklarının sandığı kadar hızlı ya da eksiksiz değildir. Samuel Eliot Morison, *Admiral of the Ocean Sea* ["Okyanus Denizinin Amirali"] adlı yapıtında, Kolomb'un denizcilerinin Yeni Dünya'nın koşullarında başlarının çaresine bakmaktaki yeteneksizlikleri karşısındaki şaşkınlığını tekrar tekrar ifade eder: "Kolomb onu gücü yettiğince kucakladı; zira yelkenlilerde yiyecek tek bir peksimet bile kalmamıştı ve İspanyollar açlıktan ölüyorlardı. Neden balık yakalamayı beceremediklerini anlayamıyorum..." (s. 643) Ne de olsa, uyum sağlayabilen ve becerikli, bir deneyim türünü yeni kalıplara aktarmaya ehil biri olarak *Robinson Crusoe*'nun bakış açısı, çok yenidir. Defoe'nun yapıtı, uygulamalı bilginin destanıdır. Matbaanın ilk çağında, insanlar henüz bu yeteneği edinmemişlerdi.

Ortaçağ'ın Doğa Kitabı ile hareketli matbaa harflerinden gelen yeni kitap arasında Francis Bacon tarafından tuhaf bir nikâh kıyıldı.

❀ Bacon'ın bilim ve Doğa Kitabı'nın metnine ilişkin tuhaf düşüncelerine bir açıklık getirmek için, bu düşünceye Ortaçağ bağlamında kısa bir göz atmak gerekiyor.

Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* ["Avrupa Edebiyatı ve Latin Ortaçağı"] adlı yapıtının XVI. bölümünü "Simge Olarak Kitap" konusuna ayırır. Yunanistan ve Roma, kitap simge ya da eğretilemesini çok az kullanmıştı ve "kitap en yüce kutsanmasına Hıristiyanlık aracılığıyla ulaştı. Hıristiyanlık bir din ya da Kutsal Kitap idi. İsa, Antik sa-

natın bir kitap tomarıyla tasvir ettiği tek tanrıdır... Eski Ahit'te kitaptan alınma çok geniş bir eğretileme stoğu bulunmaktaydı." (s. 130) Doğaldır ki, kitap eğretilemelerinin gelişip çoğalması, on ikinci yüzyılda kâğıdın yapılması ve bunu izleyen kitap sayısındaki artışla gerçekleşmiştir. Curtius, şurada burada şairler ve ilahiyatçılar arasında dolaşır ve Doğa Kitabı'na ilişkin kesimine şu sözlerle girer (s. 319-320):

Popüler tarih görüşünün en gözde klişelerinden biri, Rönesans'ın sararmış parşömenlerin tozlarını silkeleyip, bunun yerine doğa ya da dünya kitabını okumaya başladığıdır. Ama bu eğretilemenin kendisi, Latin Ortaçağı'ndan gelir. Alan'ın "deney kitabı"ndan söz ettiğini gördük. ... Omnis mundi creatura / Quasi liber et pictura / Nobis est et speculum.* Daha sonraki yazarlarda, özellikle de vaizlerde, "scientia creaturarum" ve "liber naturae" eşanlamlı görülür. Vaiz için doğa kitabı, bir malzeme kaynağı olarak Kutsal Kitap kadar önemli olmalıdır.

Gelgelelim, Curtius'a göre (s. 326), bizzat Dante'de, "*Vita Nuova*'nın** ilk paragrafından başlayıp, *Divina Commedia*'nın son kantosuna değin, ... Ortaçağ'ın kitap tahayyülünün tamamı bir araya getirilir, yoğunlaştırılır, genişletilir." Doğrusunu söylemek gerekirse, Ortaçağ'a ait bütün bilgi örgütlenmesinde içkin olan *summa* kavramının kendisi, ders kitabı kavramıyla aynıdır: "Artık alma ve araştırma biçimi olarak kavranan okuma, üretim ve yaratı biçimi olarak yazmayla örtüşür. İki kavram birbirine uygundur. Ortaçağ'ın entelektüel dünyasında, bu iki kavram, deyim yerindeyse, bir kürenin iki yarısını temsil eder. Bu dünyanın bütünlüğü, matbaanın icadıyla yerle bir edildi." (s. 328) Ve Hajnal'ın yapıtının daha önce gösterdiği gibi, yazma ve okumada sözlü öğretim, kitap açısından, Curtius'un kuşkulandığından çok daha derin bir kültürel birlik oluşturuyordu. Curtius, matbaanın, üretici ve tüketicinin rollerini birbirinden koptığını görür. Ama matbaa aynı zamanda *uygulamalı* bilginin aracını ve dürtüsünü de yaratmıştır. Araç, ihtiyacı yaratır.

* Dünyanın bütün yaratıkları / Sanki kitap ve resimdir / Soyludur ve bir aynadır. (Çeviren: Doğan Şahiner)

** *Yeni Hayat*, çev. Işıl Saatçıoğlu, YKY, İstanbul, 1995.

Plinius'u Aziz Augustinus'tan itibaren dilbilgisel bir yorum kaynağı olarak tahtına çıkaran da, şimdi içinde *aenigmata-te*'yi gördüğümüz Aziz Pavlus'un aynasının, yani doğanın kitabının vaazlarda kullanımı oldu. Özetlemek gerekirse, Curtius'un bulgularına göre (s. 321), "minber hitabetinden kaynaklanan bir 'kitap' olarak dünya ya da doğa kavramı, bundan sonra Ortaçağ mistik-felsefi spekülasyonunca benimsendi ve en nihayet yaygın kullanıma girdi."

Curtius bunun ardından Montaigne, Descartes, kitap eğretilemesini devralan Thomas Browne gibi Rönesans yazarlarına ve Bacon'a döner (s. 322): "Francis Bacon teolojik kavramı korur: 'Num salvator noster inquit: Erratis nescientes Scripturas et potentiam Dei (Matta, 22, 29), ubi duos libros, ne inerrores, proponit nobis evolvendos.'* (*De Augmentis Scientiarum*, Kitap I)" Gelgelelim, bizim buradaki amacımız yalnızca Bacon'ın bilim kavramını, Vahiy ve Doğa olarak iki Kutsal Yazı şeklindeki Ortaçağ geleneğine bağlamak olduğu için, tartışmayı Everyman baskısında bulunan *The Advancement of Learning* ["Öğrenimin İlerlemesi"] ile sınırlamak mümkün. Burada da, Bacon, Matta'dan aynı metni kullanır (s. 41-42):

... Mezmurlar ve öteki Yazılar sık sık bizi Tanrı'nın büyük ve muhteşem işlerini düşünmeye ve ululamaya çağırdığına göre, bunların dışsallıkları, kendilerini duyularımıza ilk sunuşları üzerine düşünmekle kalacak olursak, Tanrı'nın Haşmetine, tıpkı kusursuz bir kuyumcuyu, yalnızca dükkânının sokağa doğru görünen kısmındaki mallarına bakarak yargılamaya ya da yorumlamaya kalktığımız zamanki gibi, zarar vermiş oluruz. Diğeri, inançsızlık ve yanılgıya karşı tek bir yardım ve koruyucu ile donattıkları için: Zira Kurtarıcımız, *Siz Yazıları ve Tanrı'nın kudretini bilmediğinizden yanılıyorsunuz* demişti; kendimizi yanılgıdan korumak istiyorsak, araştırılacak iki kitap ya da cilt koymuştu önümüze; ilki, Tanrı'nın İradesini ortaya koyan Kutsal Kitap; ve ardından Kudretini ifade eden yaratıklar; ikincisi ilkine giden bir anahtardır: Yalnız Yazıların gerçek anlamını kavramamız için akıl ve konuşma kurallarının genel kavramlarıyla anlayışımı-

* Kurtarıcımız, doğru yoldan ayrılmamak için iki kitabı okumamız gerektiğini ileri sürdüğünde, şöyle dememiş miydi: Yazıları ve Tanrı'nın bilmediğinizden yoldan çıkıyorsunuz (Matta, 22, 29). (Çeviren: Çiğdem Dürüşken)

zı açan değil, ama daha önemlisi, onun edimlerine damgasını basmış ve kazılmış olan Tanrı'nın kadir-i mutlaklığının tam bir meditasyonuna bizi çekmek yoluyla inancımızı açan bir anahtardır bu. Dolayısıyla, öğrenimin gerçek yüceliği ve değeriyle ilgili tanrısal tanıklık ve kanıt da budur.

Bir sonraki pasaj, Bacon'ın tekrar tekrar ortaya çıkan temasını verir: Sanatların tümü, Düşüş'ün etkilerini azaltmak adına kullanılan uygulamalı bilgi biçimleridir:

Konuşma ve sözcüklerle ilgili olarak, bunların üzerinde düşünme, dilbilgisini yaratmıştır: Zira insan hâlâ kendisini, hatası yüzünden yoksun kaldığı bu kutsamalarla yeniden bütünleştirmeye çalışır; ve ilk genel lanete karşı, bütün diğer sanatların icadı yoluyla ne kadar mücadele ederse, ikinci genel lanetin üzerine yürümek için o kadar uğraşmıştır; bu da, dilbilgisi sanatı yoluyla dillerin karışıklığının üstesinden gelme çabasıdır; dilbilgisinin bir anadilde kullanımı küçük, yabancı bir dildeyse daha çoktur; ama en çok da, bayağı diller olmaktan çıkıp da, yalnızca eğitimli dillere dönüşen yabancı dillerde vardır. (s. 138)

İnsanın yitirilmiş toprağını geri alması için uygulamalı bilgi sanatlarını doğuran, İnsanın Düşüş'üdür:

Bu yüzden, tufandan önceki çağda, oraya girmiş ve kaydedilmiş birkaç belge arasında yer alan kutsal kayıtlar, müzik ve maden işlerinin buluşçularının ve yazarlarının adından söz etmek lütfunda bulunmuştur. Tufandan sonraki çağda, insanın hırsına karşı Tanrı'nın ilk büyük hükmü, dillerin karışmasıdır; bu yüzden açık ticaret ile öğrenim ve bilgi alışverişi büyük ölçüde engellenmiştir. (s. 38)

Bacon, düşmemiş insan tarafından yapılan türden işe en büyük saygıyı gösterir (s. 37):

Yaratılışın tamamlanmasından sonra, insanın içinde çalışacağı bahçeye yerleştirildiği bildirilir; kendisine verilen iş, Düşünmekten başka bir iş olamazdı; yani, işin sonunun zorunluluk değil, alıştırma ve deneme olduğu iş; o zaman yaratığın gönülsüzlüğü de alın teri de olmadığından, insanın işi, kullanıma yönelik emek sorunu değil, deneyden zevk almak

için emek sorunu olmalıdır. Yine, insanın Cennet'te işlediği ilk edimler, bilginin iki özlü parçasından oluşuyordu; yaratıkların görünüşü ve isimlerin verilmesi. Düşüş'e yol açan bilgiye gelince, daha önce de değinildiği gibi, bu, yaratıkların doğal bilgisi değil, iyi ve kötünün ahlaki bilgisi, insanın öğrenmeyi özlediği başka başlangıçlara sahip olduğunun bilgisidir; Tanrı'dan tam bir kopuşa ve bütünüyle kendine yeterli olmaya yol açan bilgidir bu.

Bacon'ın Âdem'i bir Ortaçağ gizemcisi, Milton'ınki ise bir sendika örgütçüsüdür.

❀ Düşüş'ten önce çalışmanın amacı, "zorunluluk değil", "kullanım için emek sorunu değil", yalnızca deneyim ya da "deneme"dir. Gariptir ki, Bacon, Kutsal Yazılardan türettiği uygulamalı bilgi programında son derece açık olmasına ve bunu sık sık yinelemesine karşın, yorumcuları bu noktadan kaçınmışlardır. Bacon, yalnız Doğa ve Vahiy kitabı arasında değil, aynı zamanda her ikisinde kullanılan yöntemler arasında kurduğu koşutluğu vurgulayarak, Vahyi programının her bölümüne sokar.

Bacon'ın Âdem'i, bütün gizemleri delip geçmek ve bunları nominalist bir sihirbaz gibi adlandırmak için lekelenmemiş sezgisini kullanan Shakespeare'in şairi ile örtüşüyor gibiydi:

> Şairin gözleri heyecandan fırıl fırıl döner yuvalarında;
> Gökteyken yere iner, yerden göğe fırlar durmadan.
> İnsan, hayalinde nasıl,
> Hiç görülmedik, bilinmedik şeyleri yaratırsa,
> Şairin kalemi de onlara biçim verir.
> Hiçten yararlanır, havayı alır,
> Bir yer, bir barınak bulur ona, bir ad verir.[60]*

60 *Midsummer Night's Dream*, V, i.

* *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul, 1998.

Bununla karşılaştırıldığında, Milton'ın cennetten kovulmamış Âdem'i, canından bezmiş bir tarım işçisidir:

> Derken hasbıhal ettiler nasıl daha iyi işleyeceklerini
> Gittikçe artan işlerini – çünkü iyiden iyiye büyümüştü işleri
> Öylesine geniş iki bahçedeki işlerin hakkından nasıl
> geleceklerini:[61]**

Milton'ın burada ironik bir amacı olmalı.

Bacon'ın uygulamalı bilgi kavrayışı, Düşüş yüzünden bozulmuş, bizim duyularımız gibi zedelenmiş Doğa Kitabı metnini onarmanın aracı ile ilgilidir. Nasıl Bacon, Tarihleri ile Doğu metnini onarmaya çalıştıysa, *Essays or Counsels, Civil and Moral* ["Denemeler ya da Öğütler, Sivil ve Ahlaki"] –ya da kamusal ve özel– ile de duyularımızı onarmaya çalışıyordu. Zihinlerimizin kırılan aynası ya da camı, artık "ışığı geçirmemekte" ama bizi İdollerle kuşatarak, kırık ışınlarıyla bizi büyülemektedir.

Bacon nasıl Doğa ve Vahiy kitaplarına ilişkin yorumu için geleneksel tümevarımcı *grammatica*'yı kullandıysa, uygulamalı bilgi olarak da, Cicero ve Süleyman'ı bu açıdan açıkça birleştirerek, büyük ölçüde Cicero'cu hitabet anlayışına dayanır. *Novum Organum*'da (s. 181-182), şöyle yazar:

> Bu bilginin yönergeyle düzenlenmemesi yüzünden ille de değişken olması gerektiğinden kuşkulanmaya bile gerek yoktur; zira gördüğümüz gibi işlenen ve kısmen indirgenen yönetim biliminden çok daha az sınırsızdır. Bu bilgelikte, eski Romalılardan bazılarının en üzücü ve en bilge dönemlerde usta olduğu görülür; zira Cicero, o zamanlar Coruncanius, Curius, Laelius ve daha pek çokları gibi sağduyulu insanlar olarak anılan senatörlerin, belirli saatlerde Meydanda dolaştıklarını ve kendi tavsiyelerini dinleyecek olanlara görüşlerini anlattıklarını bildirir; ve bazı yurttaşlar onlara başvurur ve bir kız çocuğunun evliliği, ya da bir oğulun istihdamı, ya da bir alışveriş ya da pazarlık veya bir suçlama, kısacası bir insanın yaşamında karşılaşabileceği her türlü olay konusunda kendilerine danışırlardı. Bu yüzden mahrem konularda bile, evrensel içgörüden

61 *Paradise Lost*, IX, 11. 201-203.
** Çeviren: Doğan Şahiner.

doğup dünyevi işlere yayılan bir öğüt ve öneri bilgeliği vardır; gerçekte ileri sürülen özgül nedenlerle kullanılır, ama benzer nitelikteki olayların genel gözlemiyle bir araya getirilmiştir. Böylece Q. Cicero'nun erkek kardeşine yazdığı *De petitione consulatus* kitabında (Antikçağ yazarları tarafından iş dünyasıyla ilgili kaleme alınmış, bildiğim tek kitap), belli bir olayın başlangıcıyla ilgili olmasına karşın, halk seçimleri örneğinde geçici değil kalıcı bir yön barındıran birçok bilgece siyasal aksiyonu bulunmaktadır. Ama ilahi yazılar arasına yerleştirilmiş, (Kutsal Yazıların, yüreğinin denizdeki kumlar gibi olduğuna tanıklık ettiği) Hazret-i Süleyman'a ait aforizmaların en çok dünya ve bütün dünyevi konularla ilgili olduğunu görürürüz; sözgelimi, birçok farklı duruma uzanan birkaç derin ve kusursuz uyarı, kural, konumlar görmeyiz; bunun üzerinde bir süre durup, örneklerin bir kısmı üzerinde düşünceler ortaya koyacağız.

Bacon, kendi öncüsü olarak gördüğü Süleyman'la ilgili pek çok şey söylemiştir. Aslına bakılırsa, aforizmalardan oluşan pedagojik kuramını Süleyman'dan almıştır (s. 39-40):

> Böylece aynı şekilde, Hazreti Süleyman'ın şahsında, her ikisi de Süleyman'ın dileği ve Tanrı'nın onayıyla verilmiş, bütün diğer dünyevi becerilere ve geçici saadetlere tercih edilmiş olan bilgelik ve öğrenim yeteneğini veya hediyesini görürüz. Tanrı'nın inayeti veya ihsanı sayesinde, Süleyman, yalnız göksel ve ahlak felsefesiyle ilgili o kusursuz Özdeyişler veya Aforizmaları yazmaya değil, aynı zamanda dağdaki sedir ağacından duvardaki yosuna (çürüme ile ot arasında gelişmemiş bir canlıdan ibaret olan) kadar her çeşit yeşil bitkinin yanı sıra soluk alan ve hareket eden her şeye dair bir Doğal Tarih derlemeye muktedir olmuştu. Evet, aynı Hazreti Süleyman, müthiş bir hazine ve muhteşem yapıların, gemicilik ve denizciliğin, hizmet ve refakatin, nam ve şöhretin, buna benzer bir sürü şeyin şanına sahip olmasına karşın, gene de, gerçeğin sorgulanması şerefi dışında, bu şereflerin hepsini elinin tersiyle itmiştir; zira açıkça şöyle söylemişti: *Tanrı'nın şanı bir şeyi gizlemektir, kralın şanı ise onu bulmaktır*; hiçbir şeyin saklanmasına gerek olmayan büyük zekâ ve araçlarla ilgili buyruk düşünülürse, çocukların masum oyununda olduğu gibi, Tanrı kendi işlerini, sanki bulunsunlar diye saklamaktan zevk alıyormuş gibi; ve sanki, krallar da Tanrı'nın bu oyundaki oyun arkadaşı olmaktan daha büyük bir onur elde edemezlermiş gibi.

Bacon'ın bilimsel keşfe bir çocuk oyunu olarak gönderme yapması, bizi onun temel kavramlarından bir başkasına, yani insanın Cennet'te kibri yüzünden yitirdiği yerini alçakgönüllülükle geri kazanması gerektiği düşüncesine yaklaştırıyor:

> Çeşitli Put sınıflarına ve takım taklavatına gelince: Bütün bunlar vazgeçilmesi, değişmez ve ağırbaşlı bir kararlılıkla bir kenara bırakılması ve anlayışın adamakıllı kurtarılması ve temizlenmesi gereken şeyler; bilimlere dayanan insan krallığına giriş, küçük bir çocuk gibi olmadıkça kimsenin giremeyeceği cennet krallığına girişten çok farklı değildir.[62]

Essays'in önceki sayfalarında (s. 289-290), Bacon aynı şekilde, şu noktada ısrarlıdır: "Bilimlerin keşfi için önerdiğim yol, aklın keskinliğine ve gücüne pek az yer bırakır, ama bütün aklı ve anlayışı neredeyse tek bir düzeye yerleştirir." Matbaa, Bacon'a yalnız parçalama işleminin getirdiği türdeşlik aracılığıyla uygulamalı bilgi fikrini esinlemekle kalmamış, aynı zamanda, insanların kapasiteleri ve performansları açısından da aynı düzeye getirilebileceğinden emin olmasını sağlamıştı. Bu öğretiden bazı garip spekülasyonlar doğmuştur, ama bunların pek azı, nasıl top ve ateşli silahlar kaleleri ve feodal ayrıcalıkları bir düzeye getirme gücüne sahipse, matbaanın da öğrenim sürecini aynı düzeye getirme ve genişletme noktasında büyük bir kudrete sahip olduğu konusunu tartışmaya kalkmıştır. Bacon, bunun ardından, Doğa metninin büyük ansiklopedik bilgi derleme çalışmalarıyla onarılabileceğini ileri sürer. İnsan zekâsı, kusursuzlaştırılmış Doğa Kitabı'na bir kez daha ayna tutacak şekilde, yeniden inşa edilebilir. İnsan zihni şimdi büyülenmiş bir camdır, ama bu büyü kaldırılabilir.

O halde, Bacon'ın skolastisizme, Platon ve Aristoteles'in diyalektiğinden daha çok saygı duymadığı açıktır, "çünkü Doğa'yı kusursuzlaştırmak ve yüceltmek Sanat'ın görevidir; tersi durumda, Doğa'ya haksızlık etmiş, onu kötüye kullanmış ve karalamış olurlar."[63]

62 *Essays*, ed. R. F. Jones, s. 294.
63 *Advancement of Learning*, s. 125.

Kitlesel olarak üretilmiş baskı sayfası, ne dereceye kadar sözlü itirafın yerini aldı?

❀ *Advancement of Learning*'in daha önceki kesiminde (s. 23), Bacon, basımcılığın rolünü dolaylı olarak ortaya koyan, özlü bir Rönesans nesir tarihi sunar:

Martin Luther, kuşkusuz ilahi bir takdirle yola çıktı, ama mantık söyleminde Roma piskoposuna ve kilisenin yozlaştırılmış geleneklerine karşı girişmiş olduğunun nasıl bir ilahi takdir olduğunu bularak, ve döneminin kamuoyundan hiçbir şekilde destek görmeden, kendi tek başınalığının, bütün Antikçağ'ı uyandırmak ve kendi dönemine karşı bir taraf oluşturmak üzere eski çağları imdadına çağırmak olduğunu görerek yaptı bunu. Böylece gerek göksel, gerek insani, çok uzun zamandır kütüphanelerde uyumakta olan Antik yazarlar, genel olarak okunmaya ve düşünülmeye başladı. Bunun sonucu olarak, bu yazarların daha iyi anlaşılması ve sözcüklerinin daha iyi uygulanabilmesi için, onların yapıtlarını yazarken kullandıkları özgün dillerde daha ince bir gayret zorunluluğu doğdu. Ve buradan onların üslup ve deyiş tarzına karşı yeni bir beğeni ve bu çeşit yazıya karşı yeni bir hayranlık gelişti; o zamana değin, skolastiklere karşı bu ilkel ama yeni görünümlü düşünceleri savunmuş olanlara duyulan husumet ve muhalefetle daha da ileri giden ve hızlanan bir süreçti bu; skolastikler ise genel olarak karşı taraftaydılar ve yazıları bütünüyle farklı bir üslup ve biçimdeydi; kendi özgün anlayışlarını ifade etmek ve hitabet döngüsünden kaçınmak üzere, deyiş ya da sözcüğün saflığı, güzelliği, ve benim meşruiyeti diye adlandırabileceğim özelliklerini göz önüne almaksızın, yeni sanat terimleri uydurup kurma özgürlüğünü kullandılar.

Bacon burada, diller ve tarihsel canlanmadaki bütün hümanist çabanın, dinsel farklılıkları önemsiz gördüğünü söylemektedir. Matbaalar, uzak çağların yazarlarını ulaşılır kıldı. İnsanlar, onların üsluplarını taklit etmeye başladılar. Skolastiklerin öylesine kısa, özlü bir teknikleri vardı ki, yeni okuyucu

kitlesi içinde popülerlik kazanamadılar ve bütünüyle demode oldular. Gittikçe büyüyen kitlenin kazanılabilmesi ancak süslü bir retorik ile mümkündü. Bacon sözlerini şöyle sürdürür (s. 24):

Onları kazanmak ve ikna etmek için, bayağı cinsten kapasitenin ulaşabileceği en uygun ve en güçlü söylemin zarafet ve çeşitliliğine yönelik ihtiyaç ve arzu gitgide büyüdü: Böylece sık sık kendini gösteren şu dört neden, yani Antik yazarlara duyulan hayranlık, skolastiklere duyulan nefret, dilleri konu alan eksiksiz çalışma ve vaazların etkililiği, o dönemde gelişmeye başlayan konuşmanın inceliği ve taklidine yönelik büyük bir muhabbet doğurdu. Bu hızla aşırılığa doğru yozlaştı; çünkü insanlar konudan çok sözcüklerin peşinden koşmaya başladılar; ele alınan konunun ağırlığı, değeri, argümanın akla uygunluğu, buluşun canlılığı ya da hükmün derinliğinden çok, deyişin seçkinliğinin, cümlenin tam ve temiz düzenlenişinin ve yan cümleciklerin tatlı bir şekilde alçalışının, yapıtlarını mecazlar ve söz oyunlarıyla şekillerle çeşitlendirme ve gösterişli hale getirmenin peşine düştüler. Ardından, Portekiz piskoposu Osorius'un akıcı ama tatsız üslubu moda oldu. Bundan sonra Sturmius, Hatip Cicero ile Retorikçi Hermogenes'in yanı sıra, kendi kitapları olan Dönemler, Taklit, ve benzerleri üstüne birçok ilginç çalışma yaptı. Sonra Cambridge'li Car ile Ascham, verdikleri dersler ve yazılarıyla, Cicero ve Demosthenes'i neredeyse ilahlaştırdılar ve bütün gayretli gençleri ince ve cilalı türden öğrenimin yanına çektiler. Arkasından, Erasmus Ekho'yu alaya alma fırsatını kullandı: *Decem annos consumpsi in legendo Cicerone;** ve Ekho, yanıtını Grekçe verdi: θνε *Asine* [*dişi eşek*]. Ardından skolastiklerin öğrenimi, barbarca diye gitgide daha fazla küçümsendi. Kısacası, o dönemlerin bütün eğilimleri ağırlıktan çok taklide yönelikti.

Birkaç sayfa boyunca, Bacon, döneminin edebi çekişmelerinin ve modalarının ayrıntılı bir imgesini sunar. Bilimsel yöntemlere ilişkin fikri gibi, edebiyat sahnesine ilişkin fikri de dine kök salmış durumdadır. Onun İngiliz nesrinin tarihi konusundaki taslakları henüz edebiyat tarihçileri tarafından ciddi bir biçimde incelenmemiştir. Sözgelimi, Bacon, "Ardından Skolastiklerin öğretimi, barbarca diye gitgide daha fazla küçümsendi"

* Cicero'yu okuyarak on yıl geçirdim. (Çeviren: Çiğdem Dürüşken)

derken, kendisinin de onu küçümsediğini söylemek istemez. O sırada gözde olan süslü ve yapmacık zarafete hiç saygı duymaz.

Bacon'ın Ortaçağcılığında uygulamalı bilginin bazı özelliklerinin bu kısa betimlemesinden sonra, şimdi sıra baskı teknolojisinin bireysel ve ulusal yaşamdaki uygulamalarından bazılarını ele almaya geldi. Ve burada, matbaanın yarattığı görsel imgenin bu yeni genişlemesinin biçimlendirildiği yazarları ve yerli dilleri gözden geçirmek gerekiyor.

Bazı yazarlar, son yıllarda, Rönesans'tan bu yana neredeyse bütün yaratıcı yazını, Ortaçağ itiraflarının bir dışsallaştırılması olarak görebileceğimizi ileri sürmüşlerdir. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*'inde (["Eleştirinin Anatomisi"] s. 307), "bu tarzın "mucidi gibi görünen Aziz Augustinus'u ve onun modern bir tipini kuran Rousseau'yu izleyerek" nesir kurgudaki güçlü otobiyografik gerilime işaret eder; "Daha önceki gelenek, mistiklerin gözdesi olan itirafın bununla bağlantılı ama az çok farklı bir türünün yanı sıra, İngiliz edebiyatına *Religio Medici*, *Grace Abounding* ve Newman'ın *Apologia*'sını vermiştir."

Özellikle, yeni bir kamusal itiraf biçimi olarak matbaanın öne çıkardığı sone, yeni şiir biçimleriyle ilgili olduğu kadarıyla, araştırılmaya değer niteliktedir. Wordsworth'un şu bildik sone üzerine sonesi, *Gutenberg Galaksisi*'nin ana notalarından bazılarını çalar:

> Soneyi alaya alma: Eleştirmen, düşüncesizce
> Kaşlarını çattığın onun haklı onurlarıdır, bu anahtarla
> Actı Shakespeare yüreğinin kilidini;
> Bu küçük lavtanın ezgisi, Petrarca'nın yarasını ferahlattı;
> Tasso bu kavalı binlerce kez üfledi;
> Camöens sürgün acısını onunla hafifletti;
> Işıldayan neşeli bir mersin yaprağıdır Sone,
> Dante'nin düşsel tepesini taçlandırdığı
> Ulu sedirler arasında: Bir ateşböceği lambası,
> Uysal Spenser'i şenlendirir, Periler ülkesinden çağırır
> Karanlık yollardan geçip savaşmaya; ne zaman ki, nem
> Düşmüştür Milton'ın yoluna, elindeki Şey
> Dönüştü bir borazana; üfledi o zaman
> İç titreten nağmelerini – heyhat, çok az!

Matbaa aracılığıyla, aksi halde asla bestelenmeyecek olan daha pek çok borazan soloları icra edildi. Matbaanın yalnızca varoluşu bile, aynı zamanda yeni ifade tarzlarına olan ihtiyacı ve bunun ihtimalini yarattı:

Gerçeğe sevgi ve şiire yakınlık duyduğumdan, şunu derim ki,
O, sevgili kadın, benim acımdan bir zevk alabilirdi,-
Zevk okumasına, okuma da bilmesine yol açabilirdi,
Bilgi, edinilebilecek acıklı zafer ve lütûf olabilirdi, –
Talihsizliğin en kara yüzünü boyayacak elverişli sözcükler aradım;
Eğlendirmek için onun zekâsını, buluşları öğrenerek,
Sık sık dönerek başkalarının yapraklarına,
Güneş geçmiş kafama, taze ve verimli yağmurlar yağarsa diye.
Ama sözcükler duraksayarak geldiler, Buluşun kalmasını istediler;
Buluş, Doğa'nın çocuğu, kaçtı yumuşak adımlarla araştırmanın hamlelerinden,
Ötekilerin ayakları hâlâ yolumda görünüyordu, ama onlar yabancıydı
Öylece oturdum, konuşacak çocuğa gebe ve uğraşımda çaresiz,
Okul kaçağı kalemimi ısırarak, kendi kendime kin duyarak;
"Budala" dedi Esin Perim bana, "yüreğine bak da yaz."[64]

Rabelais ve Cervantes gibi Aretino da tipografinin anlamını Gargantuavari, Fantastik, İnsanüstü olarak ilan etti.

Elyazması koşulları altında zihnin dışsallaştırılması ya da dile getirilmesi, görmüş olduğumuz gibi, son derece kısıtlanmış durumdaydı. Şair ya da yazar, seslendiği halk kitlelerinin önünde anadilini kullanabilmekten çok uzaktı. Matbaa ile birlikte, bir halka seslenme sistemi olarak anadilin keşfi, çok geçmeden gerçekleşti. Pietro Aretino (1492-1556) figürü, bu ani gelişmenin ay-

[64] Sir Philip Sidney, *Astrophel and Stella.*

dınlatılmasına hizmet edecektir. Bundan başka, Aretino, günah çıkarmanın, mahrem kendini suçlamanın aniden başkalarını kamu önünde suçlamaya dönüşmesini de aydınlatır. Aretino, döneminde "Prenslerin Belası" olarak tanınıyordu:

Doğru, o bir canavardı; bunu inkâr etmek, onu küçük görmek anlamına gelir; ama o, her şeyden önce döneminin bir adamıydı, onun içinde yaşadığı, belki de en özgür ve eksiksiz ifade özgürlüğüne sahip tek çağın, on altıncı yüzyılın insanıydı. Onun büyük yeteneği, modern basımcılığı kurmuş olması ve o zamana kadar kuşku duyulmamış aleniyet silahının gücünü kıyas kabul etmez bir anlayış gücüyle görüp kullanmasıyla birlikte ele alındığında, bütün bunlar, onun dikkatimizi hak etmesinin temel etkenlerini oluşturur.[65]

Rabelais'den iki yıl önce doğmuş olan Aretino, Rabelais gibi, basımcılığın yeni aracını ele geçirmek için en uygun dönemde yaşadı. Tek kişilik bir gazeteye, yardımcısı olmayan bir Northcliffe'e dönüştü.

O, bir anlamda, "sarı" eğilimlerinde, Bay Hearst, Lord Northcliffe ve diğerlerinin öncüsü olurken, aynı zamanda, kendilerine bir hava vermeye çalıştıkları zaman "gazeteci"ye dönüşen modern basın temsilcilerinin korkunç kabilesinin de piridir. Onun övündüğü şey, dünyanın her köşesinde "Ünü ben satarım" idi. Kamuoyunu ele geçirmesi gerekiyordu; bu onun geçim yoluydu; ve bunu elde etmek için nereden başlamak gerektiğini de çok iyi biliyordu. ... Demek ki, burada, kronoloji açısından, ilk edebi gerçekçi, ilk gazeteci, ilk reklamcı, ilk sanat eleştirmeni diye adlandırabileceğimiz biri söz konusu.[66]

Tam anlamıyla çağdaşı olan Rabelais gibi Aretino da basılı sözün birörnekliği ve yinelenebilirliğinde saklı muazzam olanakları sezmişti. Toplumun alt katmanlarından gelen ve eğitimsiz olan Aretino, basını, o zamandan beri hep kullanılageldiği gibi kullandı. Putnam şöyle yazar (s. 37):

65 Edward Hutton, *Pietro Aretino, The Scourge of Princes*, s. xl.

66 *The Works of Aretino*; İtalyanca orijinalinden, eleştirel ve biyografik bir önsözle birlikte, İngilizceye çeviren, Samuel Putnam, s. 13.

Eğer Aretino, döneminde muhtemelen İtalya'nın, belki de dünyanın en kudretli adamı olduysa, bunun nedeni, yeni bir gücü, bugün "basının gücü" adını verebileceğimiz gücü keşfetmesinde aranmalıdır. Aretino bunu kaleminin gücü olarak görüyordu. Oynadığı şeyin, Prometeus'un ateşinin ta kendisi olduğunu anlayamadı. Bütün bildiği, elinde müthiş bir aletin bulunduğuydu ve bu aleti, onun döneminden beri hiç değişmeksizin kullanıldığı üzere, vicdansızca kullanmaktan çekinmedi. Günümüz basını kadar iki yüzlü olmayı çok iyi becerdi – *Mektuplar*'ına bakınız.

Putnam sözünü sürdürerek (s. 41), Aretino'nun "belki de bütün tarihin en büyük şantajcısı, 'zehirli kalem'in gerçek anlamda ilk modern temsilcisi" olduğuna değinir. Bir başka deyişle, Aretino gerçekten basımcılığı bir kamusal günah çıkarma, kendisini de, elinde kalem ya da mikrofon, günah çıkaran rahip olarak görüyordu. Hutton, yapıtının xiv. sayfasında Aretino'nun sözlerini aktarır: "Varsın üslupları hakkında başkaları kaygılansınlar ve böylece kendileri olmaktan çıksınlar. Ben önümde bir üstat, bir model, bir kılavuz, bir kurnazlık olmaksızın çalışırım ve geçimimi, refahımı ve ünümü kazanırım. Daha ne isteyebilirim ki? Bir kaz tüyü ve birkaç sayfa kâğıtla, âlemi alaya alır keyfime bakarım."

Onun "bir model, bir kılavuz olmaksızın" ifadesine geri döneceğiz, çünkü bu, sözcüğün gerçek anlamıyla doğrudur. Basın, daha önce örneği görülmemiş bir araçtı. Kendine özgü ne yazarları ne de okuyucusu vardı, üstelik uzun bir süre, elyazması koşullarının yarattığı yazar ve okuyucu kitlesiyle idare etmek zorunda kalacaktı. Febvre ve Martin'in *L'Apparition du livre*'de açıkladıkları gibi, matbaa, neredeyse bütün ilk iki yüzyılı boyunca, Ortaçağ elyazmalarına dayanmak zorunda kaldı. Yazarın rolüne gelince, böyle bir şey mevcut değildi, bu yüzden yazar, ilk iki yüzyıl boyunca çeşitli vaiz ve soytarı maskelerini takıp çıkardı; "yazar-çizer" rolünü ancak on sekizinci yüzyılda keşfedecekti:

Jacques. . . . Hayatta tek isteğim bu!
Yeter ki sizler de beni akıllı sanmayın,
Bu yönde kafanızı saran her fikri, önyargıyı

Kökleriyle birlikte iyice ayıklayıp atın ordan.
Rüzgâr gibi özgür olmalıyım her davranışımda,
Canım kime esmek isterse ona esmeliyim;
Soytarı böyle olur çünkü.
Zırvalarıma en çok kimler alınırsa
En çok gülen onlar olmalı.
Peki ama neden? Neden en çok onlar gülmeli?
Bizim mahalle kilisesinin yolu ne kadar belliyse
Bunun nedeni de o kadar belli.
Soytarıdan yediği akıllıca darbeyle sarsıldığı halde
Hiç canı yanmamış gibi yapan aptallık eder bence.
Çünkü o zaman, soytarının attığı taşlarla,
Akıllı kişinin aptallığı paramparça ortaya dökülür.
Giydirin bana ala giysimi. İzin verin, içimi dökeyim;
Bakın o zaman, bu hastalıklı dünyanın
İltihaplı bedenini nasıl tertemiz temizliyorum;
Yeter ki insanlar vereceğim ilaca katlanabilsin.[67]*

Bu katartik girişimle uğraşmasına karşın, Shakespeare, bu rolün eksikliğini çok acı bir biçimde hissetmişti. CX numaralı Sonesinde şu sözleri okuruz:

Ah, doğrudur kendimi sağa sola attığım,
Vazgeçmediğim ele güne soytarılıktan,
Canevimi yıktığım, sevdiğimi sattığım,...**

Basımcılık onu hiç cezbetmedi ve yapıtlarının basılmış halde dolaşımı, ona hiçbir şeref kazandırmayacağı için, yapıtlarını bastırma girişiminde hiç bulunmadı. Dinsel konularda yazanlar için durum tam tersiydi. Ben Jonson, oyunlarını 1616'da *Works of Ben Jonson* ["Ben Jonson'ın Yapıtları"] adıyla bastırdığı zaman, epey alaycı yorumlara hedef olmuştu.

Shakespeare'in yazarlığın itirafçılık yönü hakkında, "sevdiğimi sattığım" diyerek yorum yapmış olması ilginçtir, zira

67 *As You Like It*, II, vii.
* *Size Nasıl Geliyorsa*, çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.
** *Tüm Soneler*, çev. Talât Sait Halman, Cem Yayınevi, İstanbul, 1989.

aktör ya da oyun yazarı olarak "sağa sola" gitmesi de ona aynı şekilde görünmüş olmalıdır. Ve işte Aretino ile çağdaşlarına basının pornografi ve pislikle bütünleşmesini mazur gösteren de, bu mahrem haber ve görüşlerin ortalığa saçılmasıydı. Bu, on sekizinci yüzyılın başında Pope'un *Dunciad*'ına da egemen olan görüştür. Ama Aretino'ya göre, mahrem günah çıkarmayı kamusal suçlamaya dönüştürmek, basım teknolojisi açısından kusursuz denebilecek kadar doğal bir tepkiydi.

Aslına bakılırsa, der Raimondi, Aretino "bir fahişedir". Fahişelere özgü o toplumsal başkaldırı içgüdüsüne sahiptir. "Yalnız çağdaşlarının suratına değil, bütün geçmişe çamur atar. Dünyayı kaldırıp güneşin ışığına tutuyor gibi görünür. ... Her şey müstehcen ve şehvetlidir, her şey satılık, her şey sahtedir, hiçbir şey kutsal değildir. Kendisi, para kazanmak için kutsal şeylerin ticaretini yapar ve azizlerin romantik yaşamlarını yazar. Peki sonra? Nanna gibi, Pippa gibi, o da insanların üstünde durmayı ve onları kendi kusurlarının dizginlerinden yakalamayı uygun görür. ... Nanna'nın Pippa'ya verdiği disiplin, Aretino'nun yaşamına kılavuzluk eden disiplindir."[68]

Marlowe, uyaksız şiirden oluşan ulusal bir hitap sistemi –yeni başarı öyküsüne yaraşır, doğmakta olan bir vurgulu heceli ses sistemi– kurmakla, yabanıl haykırışında Whitman'ın önüne geçmeyi başardı.

❀ Basımın, yalnız yazar ve anadiller için değil, piyasalar için de bir devasalaşma olgusu yarattığını akıldan çıkarmamak gerekiyor. Büyüyen piyasalarda ve ticarette, kitle üretiminin bu ilk biçiminin esini doğrultusunda gerçekleşen ani genişleme,

68 Aretino, *Dialogues*, s. 59.

insanlığın bütün gizli rüşvetçiliğinin gözle görülür bir uzantısı gibiydi. Öyleyse bu, insan deneyimindeki görsel unsuru vurgulamanın etkilerinin en küçüğü değildir. Aktarma tekniği, yani *uygulamalı* bilgi, insanlığın gizli suç ve dürtülerini de kapsayacak şekilde, yeni bir kendini ifade biçiminde tarafsızlıkla ilerlemiştir. Basım, görsel olarak yazılı sözü son derece yoğunlaştırdığı için, yayımlanacak gergin ya da sansasyonel malzemeye doymaz. Bu gerçek, günümüz gazetelerini anlamak için olduğu kadar, on altıncı yüzyılda dil ve ifadeye neler olduğunu değerlendirmek açısından da temel niteliktedir:

> Aretino bir dâhi olduğu ve korkunç anarşi çağını, bu çağın topyekûn ahlaki düzensizliğini ve çöküşünü, geçmişe saldırmaktan ve onu önemsememekten aldığı zevki, her eski yetkeyi ve geleneği terk edişini özetleyip ifade ettiği için, araştırılmaya değer bir isimdir. Ve eğer bunlara, onun, günümüzde bütün yerleşik hükümetlerden veya seçilmiş parlamentolardan yahut kalıtsal monarşilerden daha güçlü olduğu anlaşılmış olan bir silahı –gazeteler, Basın– kendi amaçlarına uygun olarak kullandığını eklersek, bu kitabın yazılma gerekçesi de açıkça ortaya çıkmış olur.[69]

Bireysel sese muazzam bir yükselme gücü veren bir kamusal seslenme sistemi olarak basın, çok geçmeden, Elizabeth dönemi popüler tiyatro oyunları ile kendisine yeni bir ifade biçimi buldu. Christopher Marlowe'un çok popüler olan *Tamburlaine the Great*'inin [*Büyük Timur*] açılış dizeleri, bu yeni temalarımızın hepsini içerir:

> Sizleri usta geçinen ozanların aksak koşuklarından,
> Soytarıların hiç vazgeçmedikleri şaklabanlıklarından,
> Görkemli savaş otağına götüreceğiz.
> Burda duyacaksınız Moğol Timur'un
> Hayretlere düşüren sözlerle dünyayı tehdit ettiğini,
> .....
> İzleyin onu bu trajik aynada;
> Sonra da, alkışlayın yaptıklarını dilediğinizce.*

69 *Pietro Aretino*, s. xiv.

* C. Marlowe, *Bütün Oyunları*, çev. M. Hamit Çalışkan, YKY, İstanbul, 1996, s. 567.

İlk konuşmacı Mycetas, bu dizelerin ardından, eşit derecede açıklayıcı sözcüklerle başlar sözüne:

> Kardeşim Cosroe, çok öfkeliyim
> Ama duygularımı anlatmakta yetersiz kalıyorum
> Çünkü gümbür gümbür konuşmak gerekiyor.

Özellikle önemli olan, yayın yapan bir megafon olarak uyaksız şiirin [*blank verse*] keşfinden sonra, dans eden uyakların, artık yeni çağda tınlayan kamusal ifadelerin kapsamına ve hacmine ulaşamayacak olmasının bilincidir. Elizabeth dönemi için, uyaksız şiir, bir Griffith* filminde "yakın çekim" kadar yeni bir şeydir ve bu ikisi, duyguyu büyütüp abartmalarının şiddeti açısından birbirine pek benzer. Döneminin gazetesinin yeni görsel yoğunluklarının dayatması altında, Whitman bile, barbarca çığlığı için uyaksız şiirden daha yüksek sesli bir araç icat edemedi. İngiliz uyaksız şiirinin kökenine ilişkin hiç kimse bir kuram önermeye yeltenmemiştir. Bu şiirin ne bir benzeri ne de örneği vardı, belki yalnızca, Ortaçağ müziğinin uzun melodik dizesinin dışında. Kenneth Sisam'ın Eski İngiliz veznenin, uyaksız şiir ile herhangi bir ilişkisi olduğu düşüncesine katılmıyorum. Sisam, *Fourteenth Century Verse and Prose* ["On Dördüncü Yüzyıl Şiiri ve Nesri"] adlı yapıtında şunları yazar (s. xiii): "Eski İngilizce tek bir vezne sahipti – uyaksız, ses yinelemeli uzun bir dize. Bu, en çok anlatıya uyuyordu; şarkı olarak söylenememesi anlamında, müzikal değildi; teatral tarzda konuşmaya ve gürültüye doğru eğilimleri ortaya koyuyordu."

Buradaki paradoks şu ki, uyaksız şiir, şarkı olarak söylenmeye karşı "söz olarak söylenen" ilk türlerden biri olduğundan, şiir şarkıdan, hatta belki konuşmanın kendisinden bile çok daha hızlıydı. Gelgelelim, işe girişirken, uyaksız şiirin, vezinsiz şiirin tersine, bir kamusal hitap sisteminin tanınması ve uygulanması için anadilin yeni ihtiyacına yanıt veriyor olması noktasından başlamak son derece güvenli olacaktır. Aretino, anadi-

* D(avid) W(ark) Griffith ((1875-1948): ABD'li öncü sinema yönetmeni. Yakın çekim yanında, geniş çekim, kararma, açılma, almaşık kurgu gibi birçok sinema tekniğinin de yaratıcısı ve ilk uygulayıcısıdır (ed. n.)

li, matbaanın ortaya çıkardığı kitlesel araç olarak ilk kullanan kişi olmuştu. Yaşamöyküsünü kaleme alan yazarlar, onun, bizim yüzyılımızın en bayağı basın lordlarına ve imparatorlarına olan olağanüstü benzerliğine dikkat çekerler. W. A. Swanberg'ün yazdığı *Citizen Hearst* ["Yurttaş Hearst"] adlı biyografiyi tanıtırken, *New York Times* gazetesi tanıtımın başlığını şöyle koymuştu (10 Eylül 1961): "Manşetlere Çığlık Attıran Adam".

Uyaksız şiir, tipografi aracılığıyla anadilin yeni genişlemesi ve sağlamlaşmasına yaraşan bir tarzda, İngilizcenin kükremesini ve çınlamasını sağlayan bir araç oldu. Anadilin fotoğraf, film ve televizyonun sözel olmayan rekabetiyle yüz yüze kaldığı kendi yüzyılımızda ise, tersine bir etki kendisini göstermiştir. Simone de Beauvoir bunu *Mandarinler*'de çarpıcı bir şekilde ortaya koymuştur: "Guatemalalı ya da Honduraslı bir yazar olmak, ne gülünç bir zafer! Dün, kendisini, her sesin bütün yerküre boyunca yankılandığı, dünyanın ayrıcalıklı bir kesiminin sakini olarak görüyordu; artık sözcüklerinin ayaklarının dibinde öldüğünü biliyor."

Bu pasaj, Gutenberg çağına ve uyaksız şiire ne kadar da olağanüstü bir içgörü sunuyor! Yazınsal araştırmanın, uyaksız şiirin kökenlerini ortaya çıkaramamış olması hiç de garip değildir. Roma yolunun mühendislik alanındaki öncüllerini araştırmak da aynı derecede verimsiz bir çaba olurdu. Roma yolu, papirüsün ve hızlı arabaların bir yan ürünüydü. Cesare Folingo, *The Legacy of the Middle Ages* ["Ortaçağ'ın Mirası"] adlı kitabında "Anadil Edebiyatı" üzerine yazarken, bu çeşit bir soruna nasıl yaklaşmak gerektiğini gösterir (s. 182): "Roma, hiçbir popüler destan üretmemişti. ... Bu yılmak bilmez inşaatçılar, destanlarını taşları inşa etmeyi alışkanlık edinmişlerdi; tek uyaklı dizelerden oluşan uzun diziler nasıl Fransızları çekmişse, ... millerce uzanan parke döşeli yollar da onlar için bir duygusal çekiciliğe sahip olmuştu herhalde."

Matbaa, anadilleri kitle iletişim araçlarına ya da kapalı sistemlere dönüştürürken, modern milliyetçiliğin birörnek, merkeziyetçi güçlerini de yarattı.

❀ Fransızlar, ulusal bir deneyim olarak, anadillerinin birörnekleştirici gücünü, bütün diğer modern uluslardan çok daha fazla hissetmişlerdir. Bu, onların, sözel olmayan medyanın etkisiyle tipografik olarak yaratılmış bu birliğin parçalanışını ilk kaydeden ulus olmasına da uygun düşüyor. Elektronik çağında, Simone de Beauvoir ve Jean-Paul Sartre, *Edebiyat Nedir?* adlı kitapta, trajik bir üslupla, "Yazar kimin için yazar?" açmazını ele alırlar.

Encounter dergisi editörünün Simone de Beauvoir üstüne bir yorumu (Ağustos 1955), Gutenberg çağının yeni şamatacı seslerini milliyetçilik görüngüsü ile ilişkilendirmemize yardım edecektir. Editör, şöhret ve kalıcı ünün doğasını ele almaktadır:

> ... ve bunu elde etmek için, çağımızda, ahlaki ve estetik yetkinlikleri her ne olursa olsun, bunların yanı sıra, belirli bir derecede güçlü olmanın –dünya tarafından dikkate alınmanın ve, en önemlisi, kulak verilmenin– son derece bayağı niteliğine sahip olan bir ulusal topluluğun üyesi olmak neredeyse zorunludur. Böyle bir topluluğun varlığı, dünyanın gözünü sabitlemek ve dünyanın imgelemine biçim vermek için, uzanım açısından büyük ve öz açısından yeterince ağır bir ulusal edebiyatın doğması için bir önkoşul oluşturuyor gibi görünmektedir; ... "ulusal edebiyat" adı verilen bu şeyin doğmasına yardım edenler de, yazarların kendileri oldu. Başlangıçta, etkinlikleri bu konuda hoş bir yalınlığa sahipti, ... Daha sonraları, Romantik hareketin tılsımı altında, can çekişen diller hayata döndürüldü, henüz zar zor varolan uluslar için yeni ulusal destanlar yazılırken, edebiyat büyük bir coşkuyla, ulusal varlık düşüncesine en doğa üstü erdemleri yükledi, ...

Demek ki, yeni teknoloji anadili gözle görülür, merkezi ve birörnek hale getirdikçe, mahrem içsel deneyimin dışsallaştırılması ve dile getirilmesi ile kolektif ulusal bilincin bir yığın haline gelmesi de, tipografinin işleyişi ve sonuçlarıyla yakından ilişkilidir.

Chaucer'ın, en az Dryden kadar, dostlar arasında teklifsiz bir söyleşi tarzı olarak beyiti seçmesi, bununla son derece tutarlı bir olgudur. Bu şekilde, Chaucer'ın beyiti, Aziz Thomas More'u, nitelik açısından skolastik diyaloğa yakın bir düzeyde çarpmış olmalıdır; nasıl ki Pope ve Dryden'ın beyiti de Seneca'cı tarzın niteliğini koruyor gibi göründüyse. More'un yukarıda değinilen önemli metni, "yakın iletişim içindeki dostlar arasında nahoş olmayan" skolastik felsefe ile "büyük sorunların tartışıldığı ve büyük bir yetkinlikle muhakeme edildiği Kralların meclislerindeki" yeni söylem tarzlarını karşılaştırırken, uyak ile uyaksız şiir arasında en doğru ayrımı yapar. More, kendi zamanında yeni olan merkeziyetçi ve milliyetçi siyasal örgütlenmelerden söz etmektedir. Devasacılığın bu yeni biçimlerini Marlowe'un uyaksız şiiri nesnel olarak bağdaştırmaktadır:

> *Cheridamas:* Timur bu mu? Bu Moğol çoban
> Ne kadar da dopdolu Doğa'nın en değerli özelliği gururla!
> Bakışları gökleri titretiyor, tanrılara meydan okuyor;
> Ateş saçan gözlerini yere dikmiş
> Sanki bir plan yapıyormuş
> Ya Avernus'un dehlizlerini yıkmak,
> Üç başlı köpeği cehennemden çekip çıkarmak istiyormuş gibi.[70]*

70 *Tamburlaine the Great*, I, ii.

* Marlowe, *Bütün Oyunları*, çev. M. Hamit Çalışkan, YKY, İstanbul, 1996, s. 582-583.

Şiirle müziğin boşanması, ilk olarak basılı sayfada kendisini gösterdi.

❀ Wilfred Mellers, *Music and Society* ["Müzik ve Toplum"] adlı yapıtında halk ozanlarının melodik dizeleri üstüne yorum yaparken, Marlowe'un aceleci ilerleme dürtüsünü gözlemlemek için bir kontrpuan sağlar:

Bu müziğin tamamında, dizenin uçsuz bucaksız uzunluğu ve kavislenen yoğrulabilirliği, tek bir dize olarak düşünülen müziğin apaçık sınırlılıklarını dengeleyen avantajların kanıtıdır; eğer kişi armoni ve tınlayan karşıtlık olanaklarını feda ederse, ölçünün ketlemelerinden kurtulmuş melodi yaratma olanağını kazanır. Kişinin kullanabileceği deyiş, tonlama ve nüans inceliklerinin sınırı yoktur – tutarlı bir çizgisel örgütlemenin yaratılmasında içkin sınırlar dışında.

Şarkı, nüansın tadına varmak için, konuşmanın ağırlaştırılmasıdır. Uyaksız şiir, sözlerle müziği ilk kez birbirinden ayıran ve müzik aletlerinin uzmanlaşmış bağımsızlığına doğru ilerleyen bir çağda doğdu. Mellers'a göre, çokseslilliğin rolü, tek sesle okunan eski şarkı dizesini kıracaktı. Ve çokseslilliğin müzik üzerindeki etkileri, hareketli matbaa harfleri ile mekanik yazının dil ve edebiyat üzerindeki etkileri kadar derin olacaktı. Zira özellikle müziğin basımından sonra, nicelleştirme ve ölçüm, çeşitli kesimlerin şarkıcılarını bir araya getirmenin aracı olarak, zorunlu hale geldi. Ama Ortaçağ çokseslilliği, bu ayrı kesim ve niceliklere ancak gizil bir varoluş halinde sahipti. Mellers şunları söyler (s. 31):

Çokseslilliğin, ilk etapta, birlikte teksesli şarkı söylemede kendini göstermiş olabilecek belirli rastlantıların büyük ölçüde bilinçdışı bir sonucu olması muhtemel gibi görünüyor; Ortaçağ'ın sonlarında çokseslilliğin, modern dünyanın insanlarının hiç değilse başlangıçta güç yaklaşabileceği, temelde teksesli tutumlara son derece sıkı bir biçimde kök salmış olması,

kesinlikle şaşırtıcı değildir. "Kısımlar" halinde düşünülen müzikten ne bekleyeceğimizi az çok biliriz, ve Ortaçağ bestecisi bizim beklentilerimizi yerine getirmez. Ama onu "ilkel" ya da "deneysel" olarak gözden çıkarmadan önce, yapmaya çalıştığı şey hakkında ne düşündüğünü anladığımızdan emin olmamız gerekir. Ortaçağ müzisyeni, beslendiği ve gördüğümüz gibi kendi dünyasına içkin felsefeyi simgeleyen teksesli müziğin olası sonuçlarından kopmaya çalışmıyordu gerçekte; belki müziğin kaynaklarını genişletmeye çalışıyordu ve bunu yapmakla, kapsamlı bir teknik devrim yaratacak olan kavrayışları hiç farkına varmadan başlatmış oluyordu.

Bruce Pattison'ın yetkin çalışması *Music and Poetry of the English Renaissance* ["İngiliz Rönesansı Müzik ve Şiiri"], "şarkı-biçimlerinin gerçekte on yedinci yüzyıla kadar tek biçim" olduğunun altını çizer (s. 83). Ne ki, şarkı-biçimi, yüzlerce yıldır temaların anlatısal ve çizgisel gelişiminden ayrılamaz nitelikte olduğu için, edebi uygulamaya da nüfuz ederek, onu da biçimlendirdi. Bugün öykü ya da "anlatısal çizgi" olarak adlandırabileceğimiz şey, Nashe'te, Eski Ahit'te bulunandan çok belirgin bir farklılık göstermez. Böyle bir "çizgi", daha çok, dilin bir yığın etkilerinin içine gömülüdür. Bu eşzamanlı etkileşim veya dokunsal duyumsallık niteliği, Ortaçağ müziğinde çok belirgindir. Pattison'ın dediği gibi (s. 82), "Bir anlamda Ortaçağ müziği genellikle kavrayış açısından enstrümantaldir; bununla birlikte, icrasında enstrümanların hangi rolü aldığı kesin değildir. Dikkat, metindeki duygularda ya da hatta duygusal ifadelerde değil, büyük ölçüde farklı seslerin bir araya gelişinin yarattığı duyumsal etki üstünde yoğunlaşıyordu."

Nashe'in nesrindeki sözel çokseslilik, çizgisel ve edebi terbiyeyi taciz eder.

❀ Niteliklerin karmaşık etkileşimine yönelik bu duyumsal zevk, on altıncı yüzyılda, basılı sayfa için düşünülmüş dilde bile varlığını sürdürür. Ve James Sutherland, *On English Prose* ["İngiliz Nesri Üstüne"] adlı yapıtında (s. 49), hatalı olarak, Nashe'teki bu çokseslilığı, duyarlı bir edebiyatçının başarısızlığı diye kabul eder: "Nashe ile ilgili güçlük, kısmen onun, okuyucunun işlerini kolaylaştırmaktan çok, onun karşısındaki üstünlüğünün tadını çıkarmakla ilgilenmesinden; ya da, bu çok ağır bir yargı gibi görünüyorsa, onun dilin linguistik kaynaklarını kendi eğlencesi için kullanmasından kaynaklanır." Yeni dilbilgisi ekollerinden eğitimli bir retorikçi tarafından yüksek sesle okunduğunda, Sutherland'in alıntıladığı paragraf, bir Louis Armstrong trompet solosunun çok erken bir çeşidi etkisini yapar:

Hero ümit ediyordu, ve bu yüzden hayal ediyordu (bütün ümit bir düşten ibaret olduğundan); ümidi yüreğinin olduğu yerdeydi, ve yüreği, altın gibi yüreğini ya kendine döndürecek, ya da Leandros'u kendisinden uzaklaştırabilecek rüzgârla kıvrılıp bükülüyordu. İçinde hem umut hem korku savaşıyordu, ve daha şafak sökerken (gün de ne yaşlı bir kocakarıydı, sökmesi ne uzun sürüyordu), rüzgârın ne zaman eseceğini beklemek ya da denizin hangi adımı atacağına bakmak için kanatlı penceresinin ilmeğini çözmesine neden olan bu duyguların ikisi de hep uyanıktı; gözlerinin delici okları, ilk beyazlığında soluksuz kalmış Leandros'un cesedine çarpıncaya dek araştırdı: Sevgilisinin bu korkunç görüntüsünün, bir mezit balığı gibi suya batmış halinin aniden aklına düşmesiyle, acısının bulanıklaşmasından başka çaresi kalmamıştı; ve acıdan zevk almayan hiçbir kadın yoktur, aksi halde onu her şey için bu kadar kolay kullanamazdı.

Bol geceliği içinde, saçları kulakları hizasında, aşağıya koştu (tıpkı Babil'in alındığını duyduğunda, omuzlarına uzanan siyah saçları ve saçındaki fildişi tarağıyla, elinde yalan çömleğiyle koşmaya başlayan Semiramis gibi) ve ölü bedeni canlandırmak için öpmeyi düşündü, ama o pel-

teleşmiş mavi mersinbalığı gibi dudaklarına bu ılık yakıyı yapıştırmak üzere iken, haşin dalgaların yapağı gibi köpürmüş sırtları ona çarptı ve Leandros'u ondan kopardı (sanki onu Abydos'a geri götürmek istercesine). Bunun üzerine çılgın bir Baküs ayincisi gibi fırladı, hiç duraksamadan onun arkasından atladı, böylece rahibelikten vazgeçti ve Musaios* ile Kit Marlowe'a yapılacak iş çıkarmış oldu.

Koşulların yalnız müziğin yapısını değil, dili ve müziği de ne denli etkilediği, John Hollander'ın, Elizabeth dönemi tiyatrolarında müziğin işlevleri işaretlemek için özenli kullanımı ve bu işaretler dışındaki müziğin oyunun konusuna yedirilmesi gerektiği üstüne tartışmasında (*The Untuning of the Sky*, s. 147) kendini ortaya koyar. "Kentin küçük zümrelere hitap eden tiyatroları ... maskeli oyunları** izledi..."

Matbaa başlangıçta, Shakespeare dışında herkes tarafından, hatalı olarak, bir ölümsüzlük makinesi gibi kabul edildi.

❀ İfade tarzlarının ve alanlarının yeniden yapılandırıcısı olarak fiziksel etkenleri, sadece bireysel seslerin aniden doğması, birleştirilmiş ve hazır yapım bir kamusal hitap sistemi olarak anadili ele geçirmesi açısından ele aldık. Bununla aynı zamanda, anadildeki basılı sözün, şöhrete yapay bir sonsuzluk verebileceği düşüncesi kendini gösterdi. *Abinger Harvest*'ta (s. 190) yer alan, Cardano (1501-1576) üstüne çok hoş bir denemesinde, E. M. Forster şuna işaret eder: "O zamanlar henüz yüz yaşında

* Adı Musalarla birlikte anılan efsanevi ozan. Yerine göre Orpheus'un arkadaşı, öğrencisi ya da oğlu sayılan Musaios, Attika efsanesinde Orpheus'a karşılık yaratılmış bir tip olmalıdır: Mistik nitelikteki ezgilerinin Eleusis gizemleriyle ilişkili olduğu söylenirdi (ç. n.)

** *Masque*: 16. ve 17. yüzyıllarda krallar, kraliçeler veya soylular için sık sık temsil edilen, manzum, müzikli, danslı ve şarkılı oyun (ç. n.)

olan matbaa, hatalı olarak bir ölümsüzlük makinesi gibi algılandı, ve insanlar edimlerini ve tutkularını gelecek çağlar adına ona emanet etmekte acele ettiler." Forster, Cardano'dan alıntı da yapar (s. 193):

Benim en büyük şansım, bütün dünyayı –Amerika'dan tutun da, Brezilya, Patagonya, Peru, Quito, Florida, Yeni Fransa, Yeni İspanya'ya değin, Kuzey'deki, Doğu'daki ve Güney'deki bütün ülkeleri– keşfetmiş bir yüzyılda yaşamak olmuştur. Gücü göksel olanı bile aşan bu insani sarsıntıdan daha harika bir şey olabilir mi? Uçsuz bucaksız okyanuslarda, gecenin karanlığında, fırtınalarda, hiç bilmediğimiz ülkeler arasında ilerlerken bize kılavuzluk eden muhteşem Mıknatıs, senin hakkında da sessiz kalamayacağım. Ardından matbaamız geliyor; insanın dehası ile düşünülmüş, elleriyle biçimlendirilmiş, ama gene de gökselliğe denk bir mucize.

Hemen hemen aynı dönemde, Pierre Boaistuau, *Theatrum Mundi*'sinde şunları yazmıştı:[71]

Bütün Antikçağ'ın düşünebileceği veya hayal edebileceği mükemmelliği aşan matbaanın yararlılığı ve değeri açısından, ruhlarımızın bütün kavrayışlarını koruduğu ve sakladığını bilerek, ruhlarımızın anıtını ölümsüzleştiren ve dünyayı sonsuza dek ebedileştirmesinin yanı sıra, bütün çabalarımızın meyvelerini gün ışığına çıkaran bir hazine olduğunu görerek, bu mucizevi buluşla karşılaştırılabilecek ya da ona denk olabilecek hiçbir şey göremiyorum. Ve bütün diğer insani buluş ve edimlere bir şekilde bir şeyler eklenebilmesine karşın, matbaa bu dünyaya öylesine iyi bir talih ve kusursuzlukla girmiştir ki, onu kusurlu ve bozuk yapmayacak hiçbir ekleme ya da çıkarma olamaz.

Kendini ifade, bir kavram olarak henüz bilinmemektedir; ama "çabalarımızın meyvelerini gün ışığına çıkaran" ifadesi, bu kavramın çok daha sonra çıkarsanacağı kalıbın kusursuz bir göstergesidir. "Ruhlarımızın anıtını ölümsüzleştiren" deyişi, büyük bir gayret ve bu gayretin mekanik yinelenmesi aracılığıyla kazanılan bir ölümsüzlüğe ilişkin on altıncı yüzyıl düşüncesini mükemmelen vermektedir. Bizim yüzyılımızda,

71 Çeviren John Alday, 1581; STC 3170, R_{iii}'ten, R_{iv}'e kadar.

böylesi bir ölümsüzlük düşüncesi, Joyce'un *Ulysses*'te yakaladığı bir inanmayış niteliğine bürünmüştür (s. 41):

Çoktan yitip gitmiş birinin bu yabansı sayfalarını okuyan bir insan bir eski zaman kişisiyle bir olduğunu duyumsar...

Ayaklarının altındaki pütürlü kumsal bitmişti. Potinleri yeniden deniz çakılları, sayısız çakıllara sürtünerek gıcırdayan çakıltaşları, gemikurtlarının kalbura çevirdiği yitik Armada'nın tahtalarından oluşan yaş çatırtılı bir yığıntıyı çiğnemeye başladı. Nefes nefes lağım soluyan, sönmüş bir ateşin külleri altında kavrulmuş yosunlarla yer yer mezbeleliğe dönüşmüş tekinsiz kumsal, arşınlayan tabanlarını yutmaya hazırlanıyormuşçasına beklemekteydi. Sakına sakına onları kıyın kıyın geçti. Küspemsi kum hamuruna beline dek saplanmış bir bira şişesi dimdik durmaktaydı. Bir gözcü: Ürkünç bir susuzluk adası.*

Stephen Dedalus, kitaplar ve kütüphaneler üstüne meditasyondan, yazarların, kütüphanelerin ve edebi ölümsüzlüğün nesnel manzaralarıyla dikkatle bütünleştirilen işitsel-dokunsal-kokusal deneyimin bir başkaldırısı aracılığıyla ulaştığı şişedeki mesaja döner.

Basılı söz aracılığıyla ebedileşme teması, geçmiş çağların onca unutulmuş ve bilinmeyen yazarlarının tipografiyle, elyazması döneminde sahip oldukları bilinen fiili varoluşlarından yepyeni ve çok daha güçlü bir yaşama döndürüldüğü tipografinin erken döneminde, gerçekten çok büyük bir geçerlilik kazanmıştı. Shakespeare'in soneleri 1609'da "İyi niyetli serüvencinin yola düzülmesini isteyen, ezeli ve ebedi Ozanımız tarafından vaat edilen bütün saadet ve ebediyetin ... tek esin kaynağına" ithaf edilmişti.

Ezeli ve ebedi ozan, matbaada sonsuzcasına yaşar, başka bir deyişle, "tek esin kaynağına" basılı sözün ebediyetini vaat eder (şişedeki bir mesajın sahip olduğu elyazması ebediyetinden çok daha garantilidir bu ebediyet). Esin perisinin kimliği, sonelerin yaratıldığı şiirsel süreç kadar gizemli olması son derece doğaldır. Gelgelelim, artık basılı şiirsel varoluşun yeni yaşamına doğru yola düzülürken esin perisi için ebediyet garantiye alındığın-

* *Ulysses*, çev. Nevzat Erkmen, Yapı Kredi Yayınları, 5. Baskı, İstanbul, 1999, s. 71.

dan, şair, ebediyete doğru basılı yolculuğunda, kendisine ve ona iyi şanslar diler. Ve böylece Elizabeth dönemindeki sone modasının geçmesinden yalnızca on yıl sonra, sonelerin metninin yolculuğu (ve metnin içindeki yolculuk) başlar.

Bu ithaf sözlerindeki otuz küsur sözcük kadar iki anlamlı ifadeye çok ender rastlanır. Sonelerle aynı yıl, 1609'da, Shakespeare'in quarto metninin önünde yer alan, *Troilus and Cressida*'ya yazılmış bir önsözde, benzer bir ironi kendini gösterir. Burada, bu önsözü Shakespeare'in yazıp yazmadığı bizi ilgilendirmiyor. Bu metin, Dekker için fazlasıyla nükteli, Nashe içinse fazla ölçülüdür. Bir ölümsüzlük makinesi olarak matbaa temamızla çok fazla ilgilidir:

Asla bir yazar olmayandan, daima bir okuyucu olana, Newes. Ezeli okuyucu, burada hiç sahneye konmayan, asla bayağı kişilerin pençelerinin ayalarıyla alkışlanmayan, ama gene de avuç dolusu komiklikle sona eren bir oyun var; çünkü bu oyun, asla hiçbir şeyi boş yere komik olarak almayan beyninizin bir ürünü: Ve komedilerin anlamsız isimleri, Malların yahut Rica Oyunlarının başlıklarına dönüştürüldü; onca gelgeçlikle onları biçimlendiren, ağırbaşlılıklarının olanca zarafeti için onlara akın eden, bütün o büyük sansürcüleri görmelisiniz: Özellikle yaşamı çerçeveleyen, onca maharet ve nükte gücü göstererek yaşamlarımızın bütün eylemlerinin en sıradan Yorumları için hizmet eden, Oyunlar konusunda en hoşnutsuz olan bu Komedi yazarları, Komedilerinden çok hoşnutlar. Ve hiçbir zaman bir Komedinin nüktedanlığına ulaşamayan bütün bu can sıkıcı ve ağır üsluplar, kendi içlerinde asla bulamadıkları mizahı bulmak için bunların temsillerine gelir, geldiklerinden çok daha nüktedan olarak ayrılırlar: Üzerlerine keskin bir düşünce gücü geldiğini, hayal bile edemeyecekleri bir beyin gücüne sahip olduklarını hissederek. Bu kadar çok ve kurtarıcı düşünce gücü, onun Komedilerindedir, ki bunlar (zevkin doruğunda) Venüs'ü dünyaya getiren denizde doğmuş gibi görünebilir. Aralarında, bundan daha keskin zekâ bulunamaz: Ve eğer üzerinde yorum yapacak vaktim olsaydı, buna ihtiyacı olmadığını bildiğim halde, (zira bu kadarı zevk sahibi olduğunuzu düşündürecektir) yapardım, ama tanıdığım fakir insanlara bile bu kadar zenginlik verilmiştir. Terentius ya da Plautus'taki en iyi Komedinin yanı sıra böyle bir çabayı hak eder. Ve şuna inanın ki, o göçüp de Komedileri ortadan kalkınca, onların peşinden koşacak ve yeni bir

İngiliz Engizisyonu kuracaksınız. Bunu bir uyarı olarak alın, ve zevklerinizin ve Hükümlerinizin yitip gitme tehlikesi karşısında, çoğunluğun dumanlı soluğuyla lekelenmemesi için bunları reddetmeyin, sevmemezlik de etmeyin; ama talih eseri, sizler arasında kurtuluşu buluyor. Büyük irade sahiplerinden bu yana, inanıyorum ki, onlar tarafından yakarılmak yerine, onlara yakarmanız gerekirdi. Ve böylece bütün yakarılanları (düşünce güçlerinin sağlığı için) onu övmeyecek olanlara bırakıyorum. Hoşça kalın.

Bu nesir parçası, *Troilus and Cressida*'nınki kadar etkin bir dikkat gerektirir. Parça, "Bay Germ'in Seçimi" rolünde "Tüketicilerim benim üreticilerim değil mi?" diyen James Joyce tarzında başlar. Oyunun "asla bayağı kişilerin pençelerinin ayalarıyla alkışlanmaması" Saray Hanlarında sahnelenen oyunlara işaret ediyor olabilir. Ama önsöz, kendi bütünlüğü içinde, oyunun kendisi kadar, bir iletişim kuramı çözümlemesidir. Oyunun tam ortasında (III, iii) önsözün teması, şu sözlerle başlayarak çok daha geniş bir biçimde ifade edilir:

> Tuhaf biri burada
> Bana şöyle yazıyor: İnsan –ne kadar sevgiyle ayrılsa,
> Ne kadar sahip olduğuna veya olmadığına–
> Ne sahip olduğuyla övünebilir, ne de borçlu olduğunu
> Hissedebilir, bir tek düşünmekten başka;

Önsöz, üreticinin yalnızca, olumsuz karışıklıkların göz kamaştırıcı bir dizisinde yeni çağın hem okuyucuları hem de yazarlarını alaya alacak müşterisi olduğu düşüncesini kullanır. Yazar, matbaanın nihai değerinden, oyunlarını bastırma zahmetine bile girmeyen Shakespeare kadar az etkilenmiştir.

Shakespeare'in en popüler sonelerinin birçoğunun, anadildeki basılı söz *aracılığıyla* ebediyet konusunda çağının kabul gören fikirlerine vücut verdiğinden söz etmemiz yeter de artar bile. LV. sone şöyle başlar:

> Ne yaldızlı hükümdar anıtları, ne mermer
> Ömür süremez benim güçlü şiirim kadar;*

* *Tüm Soneler*, çev. Talât Sait Halman, Cem Yayınevi, İstanbul, 1989.

Ve bunca yüzyıldır yaşadığına göre, yazarların da kuşku duymamış olduğunu varsayabiliriz. Ama çağın aydınlarının matbaaya karşı tutumları ne olursa olsun, anadillerin kalıcılığına ilişkin kuşkuları vardı. Bu kuşkulardan bazıları Spenser'ın sonesinde kendini gösterir (*Amoretti*, LXXV):

Günün birinde, onun adını kumsala yazdım,
Ama dalgalar gelip sildi yazıyı;
Bir kez daha yazdım adını,
Ama dalga geldi ve avı yaptı çabalarımı.
Beyhude adamdır, dedi deniz, boşuna uğraşan
Ölümlü bir şeyi böyle ölümsüzleştirmeye çalışan: ...

J. W. Lever, *The Elizabethan Love Sonnet* ["Elizabeth Dönemi Aşk Soneleri"] adlı yapıtında, "Yaşamın kendisinin ne ölçüde edebi tarzlar doğrultusunda kalıplara döküldüğünü unutmamamız gerekir: İnsanlar bir çağda aşklarını Stendhal'in kahramanları gibi tam bir içtenlikle, bir başka çağdaysa Noel Coward'ın kahramanları gibi tam bir ciddiyetsizlikle yaşama eğilimindeydiler." Ama Elizabeth çağı insanı, Chaucer'ın "ben"i gibi, çeşitli kamusal ve özel rollere kaymaya muktedir olduğu gibi, dille çeşitli düzeylerde oynamaya da muktedirdi. Yazarla okur arasındaki eski esneklik ölçüsü korunuyordu. Lever, on dokuzuncu yüzyılın Sidney'in prosedürünü kavramaktaki başarısızlığını açıklarken şu yorumu yapar (s. 57): "Victoria dönemi insanlarının kişisel şiirinin bir çeşit utanç duygusu uyandırmasını açıklayan şey, on dokuzuncu yüzyıl boyunca olumlu göreneğin dumura uğrayışı ve bunun sonucunda bireyin bir kamusal ve bir özel benliğe bölünmesidir."

S. L. Bethell'ın *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition* ["Shakespeare ve Popüler Tiyatro Geleneği"] adlı yapıtı, bu temayı etraflı bir biçimde ele alır ve yazar ile okur kitlesi arasındaki mevcut bağların kopuşunun, on dokuzuncu yüzyıl eleştirmenlerinin "Shakespeare'e Ibsen'e daha uygun olacak bir şekilde muamele etmelerine" nasıl yol açtığını anlatır: "Onun karakterlerini, psikolojilerini inceleyerek tarihsel kişiliklermiş gibi kavradılar. ... Geleneksel bir çizgiden doğalcı bir tiyatro-

nun öylesine çarçabuk doğduğu bu tarihsel anomaliyi incelemek için hiçbir girişim yapılmadı." (s. 13-14) Hollywood da on dokuzuncu yüzyıl romanı üzerine inşa edildiği için, aynı şekilde çarçabuk doğuverecekti.

Sehpa resmi gibi, kitabın taşınabilirlik niteliği de, yeni bireycilik kültüne büyük katkıda bulundu.

❀ Şimdi, tamamen keyfi bir biçimde, basılı kitabın, bireyciliğe büyük katkılarda bulunmuş olan fiziksel bir yönünü ele alacağız. Kitabın taşınabilirliğini kastediyorum. Nasıl sehpa, resmi kurumsallıktan çıkardıysa, baskı da kütüphanenin tekelini kırdı. Moses Hadas, *Ancilla to Classical Reading* adlı yapıtında (s. 7), şuna değinir: "Rulolar halinde kullanılan papirüs, büyük ölçüde İncilleri tek bir cilt halinde ellerinde bulundurmak isteyen Hıristiyanlar tarafından, kodeks biçimi ve bu biçim için daha elverişli olan parşömen kullanımı başlatılıncaya değin, kitaplar için kullanılan tek malzeme olmayı sürdürdü." Arkasından sözlerini şöyle sürdürür:

> fiilen modern kitap olan, desteler halinde düzenlenmiş yapraklardan oluşan kodeksin, bir rulodan daha az yer kapladığı açıktır. ... bir cep kitabının kullanışlı boyutuna kadar küçültülmesi mümkündü ve bu avantaj genellikle, Hıristiyanlar tarafından dördüncü yüzyılda kodeksin genellikle kabul görmesi açıklamakta yararlı olacaktır ... ama üçüncü yüzyılda, pagan yapıtlarının büyük çoğunluğu rulolar halinde kalmayı sürdürürken, Hıristiyan yapıtlarının büyük çoğunluğu da kodeks formundadır. Kodeksin alışılmış boyutu, yaklaşık 10'a 7 inç kadardı.

Febvre ve Martin'in *L'Apparition du livre*'de bildirdikleri gibi (s. 126), cep boyutlarındaki ibadet ve ayin kitapları, tipografinin ilk yüzyılı boyunca hatta daha uzun bir süre, basılan kitaplar arasında en büyük bölümü oluşturdular: "Dahası, baskı ve

metinlerin çoğaltılması sayesinde, kitap, bir kütüphanede başvurulması gereken paha biçilmez bir nesne olmaktan çıkmaya başlıyordu: Artık ona başvurmak ya da onu herhangi bir yerde herhangi bir anda okuyabilmek için her zaman yanında taşıyabilme ihtiyacı gitgide artıyordu."

Bu ulaşılabilirlik ve taşınabilirliğe doğru son derece doğal eğilim, birörneklik ve yinelenebilir harflerle mümkün hale gelen, ama elyazması koşullarında kesinlikle olanaksız olan, okuma hızındaki büyük artışla el ele yürüdü. Ulaşılabilirlik ve taşınabilirliğe yönelik aynı dürtü, Gutenberg girişimi açısından kaçınılmaz olan gitgide daha geniş okur kitleleri ve pazarlar yarattı. Martin şunu açıkça belirtir (s. 162): "En baştan itibaren, matbaa, bütün diğerleri ile aynı yasalar doğrultusunda düzenlenen bir sanayi, kitap da geçimlerini sağlamak isteyen kişiler tarafından icat edilen bir ürün olarak doğdu –Eastiennes ya da Aldus ailesinde olduğu gibi, aynı zamanda hümanist ve âlim oldukları zaman bile bu böyleydi."

Ardından, bu yazarlar basım ve yayım için gereken hatırı sayılır sermaye, oldukça yüksek bir ticari başarısızlık oranı, satış ve piyasa dürtüsü gibi sorunlarla uğraşmaya daldılar. On altıncı yüzyıl gözü için bile, "l'apparition d'une civilisation de masse et de standardisation"un ["bir kitle ve standartlaşma uygarlığının ortaya çıkışı"] belirtisi olan dikkate değer bir kitap seçimi ve dolaşımı eğilimi vardı. Giderek yeni tür bir tüketici dünyası örgütlendi. 1500'e değin, 30.000 ila 35.000 ayrı basım halinde, sayıları on beş ila yirmi milyon nüshaya ulaşan bütün basılı kitaplardan, yüzde yetmiş beş gibi en büyük bölümü Latincedir. Ama 1500 ile 1510 arasında nasıl basılı kitap elyazmasını bozguna uğrattıysa, anadil de çok geçmeden Latincenin yerini almayı başardı. Çünkü ulusal bir dil çerçevesi içinde, basılı kitap için, Latince okurların uluslararası, ruhani seçkinlerinin oluşturduğundan çok daha büyük bir piyasanın varlığı kaçınılmazdı. Kitap üretimi ağır bir sermaye girişimiydi ve piyasanın azami ölçüde genişlemesini gerektiriyordu. Febvre ve Martin şöyle yazıyor (s. 479): "Bu anlamda, Antik kültürün yenilenmesi çağı olan on altıncı yüzyıl, Latincenin gerilemeye başladığı bir dönemdir. 1530'dan itibaren bu eğilim son derece belirgin-

dir. Okur kitlesi ... sık sık kadınlardan ve birçoğu Latinceye aşina olmayan orta sınıflardan oluşan, bu nedenle de gitgide lâik bir kitle haline geldi."

"Halkın ne istediği" sorunu, daha baştan itibaren basımcılığın odağında yer alır. Ama nasıl kitap formatı çok uzun süre elyazmasının görünüş özelliklerini alıkoyduysa, kitap satışı da uzun süre bir satış yeri, bir mahreç olarak Ortaçağ panayırlarına bağımlı kaldı. "Pek de vurgulanmaya ihtiyacı olmayan bir nokta, Ortaçağ boyunca kitap ticaretinin, büyük ölçüde ikinciel ticareti olmasıydı; ancak matbaanın icadından sonradır ki, yeni kitaplar için bir piyasa yaygınlaşabildi."[72] Bir ikinciel işlemi olarak Ortaçağ kitap ticaretinin anlamı, günümüzde ancak resim alanındaki büyük yapıtların piyasasının büyük ölçüde ikinciel pazarı olmasıyla kurulan koşutluk doğrultusunda ya kalanabilir. Zira, genelde, resimler ve antikalar, matbaanın icadından önce elyazması kitabın da bulunduğu kategoride yer alır. Elyazması formatını koruyan basılı kitap için, yalnız satış bakımından bile bu gerekliydi, çünkü okurlar elyazması üslubu bu doğrultusunda eğitilmişler ve ona alışmışlardı. Buhler'in yapıtı, kitabın, kopya edilmek üzere yazıcıya gönderilmesi gibi büyüleyici ayrıntılar içerir; bu yüzden, onun erken dönem matbaacılık araştırmacısı, bu yeni ürünü, tıpkı ilk matbaacılar gibi, yalnızca yeni bir yazı biçimi olarak görüp görmediğini düşünebilir pekâlâ. (s. 16)

72 Bühler, *The Fifteenth Century Book*, s. 33.

Basımın birörnekliği ve yinelenebilirliği, on yedinci yüzyılın siyasal aritmetiğini, on sekizinci yüzyılın da hazcı hesabını yarattı.

❀ Bununla birlikte, nasıl bir elyazması kitap "heterojen metinlerin telaşsız bir kümelenişi"ne dönüşme eğilimi gösteriyor idiyse, basımda da içkin bir birörneklik ilkesi vardı. Birörneklik ve yinelenebilirlik ilkesi, basım görsel nicelleştirmeyi öne çıkardıkça daha da belirgin hale gelecekti. On yedinci yüzyıla gelindiğinde, işlevler arasındaki ayrımda, Machiavelli'den bir adım öteye geçmiş "siyasal aritmetik"ten söz eden bir dünyada buluruz kendimizi. Machiavelli, on altıncı yüzyılın başında "iş yaşamı için ayrı, özel yaşam için ayrı bir kural vardır" düşüncesini ileri sürebildi ise,[73] bununla gerçekte basılı sözün, yazarın ve okurun, üreticinin ve tüketicinin, yönetenin ve yönetilenin, keskin çizgilerle tanımlanmış kategorilere bölünmesindeki etkisini ve anlamını kaydediyordu. Elyazması kültüründe yazıcının üretici olarak okumakla uğraşması, öğrencinin de araştırdığı kitapların yapımıyla uğraşması gibi, basımcılıktan önce bu işlemlerde iç içe geçmiş durumdaydı.

Matbaada içkin olan, görsel birörneklik ve yinelenebilirlik şeklindeki mekanik ilkenin, pek çok örgütlenme çeşidini içine alacak şekilde kendisini sürekli olarak genişletmiş olması kolaylıkla kavranamaz, aksi halde çoktan açıklanmış olurdu. Malynes, *Lex Mercatoria* (1622) adlı yapıtında şöyle yazmıştı: "Tıpkı içinde bir sürü çark olan, harekete geçen ilk çarkın bir sonrakini, onun da bir üçüncüyü döndürdüğü, ta ki, saati çalıştırana kadar bunun böyle sürüp gittiği bir saatte olduğu gibi, bir şeyin bir başka şeyi harekete geçirdiğini ya da zorladığını görüyoruz; ya da tıpkı en öndekinin arkasındaki tarafından,

73 R. H. Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism*, s. 156.

onun da peşinden gelen tarafından harekete geçirildiği basımcılıkta olduğu gibi."[74]

Thomas Huxley'in "tüm parçaları eşit güçte, berrak, soğuk mantık makinesi" eğitimli bir zihin düşüncesinden iki yüzyılı aşkın zaman önce, toplumsal örgütlenmeye uzanan hareketli matbaa harfleri ve yer değiştirebilir parçalar ilkesiyle karşı karşıya geliriz. Bununla birlikte, basılı sözü okuma alışkanlığının ortaya çıkmadığı yerde zihinlerin birörnek işlenmesinin anlamsız bir ilke olduğuna dikkat çekmemiz gerekiyor. Tek sözcükle, bireycilik, ister birörnekleştirilmiş askerlere talim yoluyla verilen edilgin atomistik anlamda olsun, ister özel girişimin ve kendini ifade etmenin etkin agresif anlamında olsun, türdeş yurttaşların daha önceki bir teknolojisini benimser. Bu çapraşık paradoks her yaştan okuryazar insanı rahatsız etmiştir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında, bu durum kendisini, kadınların ve erkeklerin aynı işlere alınmasıyla sonuçlanan kadınların kurtuluşu hareketinde ifade etti. Böylelikle kadınların özgür olacağı umuluyordu. Ama matbaanın ilk çağında insan ruhunun bu mekanik işleyişi de hissedildi ve bu işleyişe şiddetle karşı çıkıldı. Leo Lowenthal, *Literature and the Image of Man* ["Edebiyat ve İnsan İmgesi"] adlı yapıtında (s. 41) şunları yazar: "Şu da söylenebilir ki, Rönesans'tan bu yana hüküm süren, insan doğasına ilişkin felsefe, her bireyin 'varoluşu çok büyük ölçüde, toplumun kısıtlayıcı ve bir düzeye getirici taleplerine karşı kişiliğini ileri sürme çabalarından oluşan, toplumsal ölçülerin dışına çıkan bir örnek' olduğu anlayışına dayanmıştır."

Lowenthal tarafından sunulan, Cervantes'in dünyasından gelen kanıtları ele almadan önce, bu konularla daha uzaktan ilgili iki hususu görelim. On altıncı yüzyıldaki Oxford Üniversitesi üstüne yazan C. E. Mallet, *A History of the University of Oxford* ["Oxford Üniversitesi Tarihi"] adlı yapıtının ikinci cildine şu sözlerle başlar:

> 1485 yılı, her yerde olduğu gibi Oxford'un tarihinde de bir çağın başlangıcına işaret eder. Tudor döneminde, Ortaçağ üniversitesi sessiz sedasız göçüp gitti. Eski âdetler, bir dereceye kadar anlamlarını yitirdiler.

74 *Age*, s. 151'de alıntı.

Eğitim üstüne eski görüşler değişti. Yasa tanımayan eski demokratik ruh, ister istemez disipline teslim oldu. Rönesans yeni öğrenim idealleri oluşturdu. Reform, teoloji tartışmasına yepyeni enerjiler getirdi. Eski Salonlar hızla yok olmaya başladı. İçlerinden bazılarının yaşamlarına, mücadele halindeki dinbilimcilerin ya da Sanat öğrencilerinin küçük topluluklarını halinde başladığı Kolejler, yörenin yönetiminde daha fazla paya sahip olan daha büyük ve daha varlıklı topluluklara dönüştüler. Kendi hesabına okuyan öğrenciler bildiğimiz gibi, daha fazla göz önüne çıktılar. Çeşitli Kolejler, daha baştan itibaren öğrencileri üyeliğe seçtiler ve bazı durumlarda genç öğrenciler özel statüyle kabul edildiler. Merton'un *parvuli*'si vardı. Kraliçenin Yoksul Çocukları vardı. Magdalen'in çok genç Demies'i* vardı. Yoksul Kolejler yatılı öğrencileri kabul ederek gelir sağlıyordu. Waynflete, Wykehan'ın izin vermek istemediği Beyefendi Öğrenci sistemini benimsemişti. Ama, henüz lisans öğrenimi gören, Kolej vakıflarında hiçbir doğrudan payı olmayan, kendi hesabına okuyan öğrencilerin büyük sınıfının, Kolejin konak ve bahçelerini kendi ellerine geçirmeye başlamaları için, Kolejlerin öğrenim merkezleri olarak kabul edildiği, Okullar Sokağındaki derslerin demode olmaya başladığı, rahiplerin öğretiminin yavaş yavaş Oxford eğitiminin başlıca amacı olmaktan çıkmaya başladığı ve Reform'un tehlikelerinden sonra Oxford'un yeni alanlarda genişlemesinin başladığı dönem olan on altıncı yüzyıla kadar beklemek gerekecekti.

"Yasa tanımayan eski demokratik ruh", toplumun matbaa ve milliyetçilikten önceki adem-i merkeziyetçi, sözel örgütlenmesine gönderme yapmaktadır. Yeni yeni serbest bırakılan ulusal enerjilerin merkeziyetçiliği, büyük ölçüde artan bir karşılıklı bağımlılığı gerektiriyordu. Burada, basılı ders kitapları kendilerini kısa zamanda hissettirdiler. Ve nasıl papirüs Roma yolunu yaptıysa, matbaa da, Rönesans'ın yeni monarşilerinde hız ve görsel kesinliğin hissedilmesini sağladı. Bir yüzyıl ileriye ve Cambridge'e gidip, basılı kitabın güçlü merkeziyetçi etkisini gözlemlemek büyüleyicidir. Christopher Wordsworth, *Scholae academicae: Some Account of the Studies at the English Universities in the Eighteenth Century* ["Scholae academicae: On Sekizinci Yüzyılda İngiliz Üniversitelerindeki Çalışmalara İlişkin Bir An-

* *Demies*: Yarımlar. Oxford, Magdalen Koleji'nde bir vakıf bursiyeri. Böyle adlandırılmalarının nedeni, "unvansızlar"ın aslında Yarım Üye olmaları idi (ç. n.)

latı"] adlı yapıtında, yazılı ve sözlü tarzların tuhaf tersine dönüşlerinin ve etkileşimlerinin öyküsünü anlatır (s. 16):

> Üniversite alıştırmalarının ve sınavlarının ayrıntılarına girmeden önce, modern bir görüşten, yani sınavların çalışma için olmasından çok, çalışmanın sınav için olduğu görüşünden kendimizi kurtarmamız gerekiyor. Aslına bakılırsa, geçmiş kuşakların eğitimine bunların yaygınlığı ve etkililiği ölçüsünü uygulamak, bir anakronizme düşmek anlamına gelir.
>
> On yedinci yüzyılda İngiliz öğrencilerine ün getiren öğrenim ve araştırmayı meşrulaştırmak için herhangi bir kamusal sınav aramak boşuna bir çaba olur – araştırmalarıyla ünlenen bu öğrencilerin çabaları, okul münazaralarından çok, hocalarının ve arkadaşlarının teşvikiyle yüreklendiriliyordu. Modern kabullerimize uygun sınavlar hiçbir şekilde yoktu. Kitaplar daha ucuz hale geldikçe, öğrencilerin daha hızlı ve daha çalışkan olanları, eski kuşaklar yalnızca sözlü öğretime bağımlı olmuşken, kendi başlarına da bilgi edinebildiklerini keşfettiler. Ardından, sınav zorunluluğu doğdu, ve bu daha bilimsel olarak yürütülmeye ve sonuçları daha kamusal, en sonunda da bir anlamda pazarlanabilir olmaya başladıkça, sözlü öğretim için yeni bir talep doğdu.

Wordsworth, adem-i merkeziyetçi öğrenime geçişten kaynaklanan merkeziyetçi sınavın doğuşunu betimlemektedir. Zira matbaa koşulları altında, bir öğrencinin sınavı yapanlarca bilinmeyen alanlarda öğrenim görmesi kolaydı. Ama taşınabilir, birörnek kitabın birörnek sınavı (eski sözel sınav yerine) yarattığı ilkesi, her düzeyde uygulanabilen bir ilkedir. Basılı söz, göreceğimiz gibi, anadil üstünde son derece garip örgütleyici etkilere sahiptir. Ve siyasal aritmetiği görsel niceliğe dayanan on yedinci yüzyıl işadamı, ya da spekülasyonları "hazır hesaplama" mekanizması üzerine inşa edilmiş on sekizinci yüzyıl işadamı, matbaa teknolojisinin birörnek yinelenebilirliğine bağlıdır. Gene de, üretimin ve dağıtımın her aşamasında bu ilkeyi kullanan, hesap yapan işadamı, ilkenin merkeziyetçi mantığına anarşik bir sertlikle mücadele ediyordu. Bu anlamda Lowenthal, *Literature and the Image of Man*'de şu gözlemleri yapar (s. 41-42):

Feodalizmin çöküşünün hemen ardından, edebiyatçı, bir katılımcının bakış açısından değil de, dışarıdan bakan birinin avantajlı görüş açısından topluma bakan kişiliklerin bir suretini geliştirdi. Bu kişilikler toplumun işlerinden ne kadar uzakta kalırsa, toplumsal başarısızlıkları da o kadar büyük olur (tam olarak değilse de, neredeyse bir totolojidir bu); bunun bir sonucu olarak da, bu kişilikler aynı zamanda bozulmamış, serbest, ve son derece bireysel özellikler taşımaya eğilimlidir. Onları toplumsal olaylardan uzaklaştıran –bunlar her ne olursa olsun– koşullar, bu kişilikleri kendi içsel doğalarına yaklaştıran koşullar olarak görülür. Yerleştirildikleri çevre ne kadar ilkel ve "doğal" olursa, insanlıklarını geliştirme ve koruma konusunda o kadar beceri sahibi olurlar.

Cervantes, bu tür marjinal kişilik ve durumların bir sergisi gibidir. İlk olarak, hâlâ toplumsal dünya içinde bulunmakla birlikte, gerek söz gerek eylemleri onunla sürekli bir çatışma halinde olan kaçık insanlar vardır –Don Quixote ve Cam Adam. Sonra, *Rinconete ve Cortadillo*'da, asalak halde toplumsal dünyanın dışında yaşayan küçük sahtekârlar ve dilencilerle karşılaşırız. Merkezden bir adım ötede, *Küçük Çingene*'de (*La Gitana*) sunulan çingeneleri buluruz; bunlar olayların ana akımının bütünüyle dışındadırlar. Son olarak, Don Quixote'nin, marjinal Şövalyenin, basit keçi çobanlarına, insan ve doğanın birliğinin gerçekleştiği Altın Çağ'dan söz ettiği durum var elimizde.

Bu marjinal tip ve durumları içeren kataloğa, neredeyse Cervantes'ten İbsen'e kadar modern edebiyatın tamamı boyunca, mesleki etkinliklerden zorla çıkarılmış kadının tersine erkek işin rekabetçi süreçleriyle kısıtlanmış olduğundan, kendi doğasına ve gerçeğine erkekten çok daha yakın bir birey gibi görülmüş olan kadın figürünü ekleyebiliriz. Cervantes'in Dulcinea'yı insan yaratıcılığının bir simgesi olarak kullanması rastlantı değildir.

Tipografik mantık, bütünsel, yani sezgisel ve irrasyonel insan tipi olarak, dışarıda kalan, yabancılaşmış insanı yarattı.

❀ Eğer Lowenthal haklı ise, son yüzyıllarda matbaa teknolojisi aracılığıyla sözlü kültürü tahrip etmek için öylesine büyük bir enerji ve öylesine çılgınca güç harcadık ki, ticari toplumun birörnek işlenmiş bireyleri, ister coğrafi ister sanatsal olsun, marjinal sözel noktalara ancak turist ve tüketici olarak dönebilir. On sekizinci yüzyıl, deyim yerindeyse, zamanını Metropolitan Operası'nda geçirmeye başladı. Kendisini kendine yabancılaşma noktasına dek inceltmiş, türdeşleştirmiş ve görselleştirmiş olarak, doğal insan arayışı içinde büyük bir telaşla Hibridlere, Hint Takımadalarına, Amerika kıtasına, aşkıncı imgeleme, ve özellikle çocukluğa koşturdu. D. H. Lawrence ve diğerleri, bu Odysseia'yı günümüzde çok daha büyük coşkuyla yinelediler. Bu otomatik türden bir performanstır. Sanat, tersyüz olmuş bir yaşamın yalnızca bir telafisi haline gelme eğilimi gösterir.

Lowenthal, tüketim koşusuna katılmayı reddeden ve toplumun eski feodal ve sözel kenarlarında kalan yabancılaşmış yeni insanın yetkin bir anlatısını sunar. Görsel ve tüketim yönlenimli toplumun yeni kalabalığına, bu marjinal figürler son derece çekici gelmektedir.

"Kadın figürü," dışlanmışların bu pitoresk grubuna katılır. Kadının dokunsallık eğilimi, sezgisi, bütünlüğü, ona Romantik bir figür olarak marjinal bir konum vermektedir. Byron, erkeklerin türdeşleşmiş, bölünmüş, uzmanlaşmış olması gerektiğini anlamıştı. Ama kadınların böyle olması gerekmiyordu:

> Erkeğin aşkı, erkeğin yaşamını parçalar
> Oysa aşk, kadının bütün varlığıdır.

"Kadın," diye yazmıştı Meredith 1859'da, "erkek tarafından uygarlaştırılacak son şeydir." 1929'a gelindiğinde, kadın, sinemalar ve fotoğraflı reklamlar aracılığıyla türdeşleştirilmişti. Yalnızca matbaa, onu birörnekliğe, yinelenebilirliğe ve uzmanlaşmaya indirgeyecek kadar güçlü bir etki yapamamıştı.

Parçalanmış, görsel, yassı bir dünyada tam ve bütün olmak: Ama ne kader! Ama kadınların türdeşleştirilmesi nihai olarak, matbaanın erkeğe getirmiş olduğu görsel birörneklik ve yinelenebilirlikle aynı yolu izlemelerine izin veren fotogravürün yetkinleştirilmesinden sonra, ancak yirminci yüzyılda gerçekleşti. Benim *The Mechanical Bride* ["Mekanik Gelin"] adlı kitabımın tamamı bu temaya ayrılmıştır.

Resimli reklamlar ve filmler, sonunda kadınlara, matbaa teknolojisinin yüzyıllar önce erkeklere yapmış olduğunu yaptı. Bu temaları ele alırken, insan ister istemez "Bu iyi bir şey miydi?" türünden sorularla karşılaşıyor. Bu tür sorular şu anlama geliyor sanki: "Bu konularda ne *hissetmemiz* gerekiyor?" Oysa bu konular, kendilerine ilişkin yapılabilecek herhangi bir şey olduğunu ima etmezler. Elbette, asıl önemli olan, bu tür olayların formel dinamiklerini ya da düzenlenişini anlamaktır. Bu gerçekten bir işe yarar. Değerler açısından denetim ve eylem, anlamanın peşinden gelmelidir. Öteden beri değer yargılarının, teknolojik değişimin çevresinde, onu anlamayı olanaksız kılacak türden bir ahlaki sis perdesi oluşturmasına izin verilmiştir.

Peki ama, insanların bu yüzyıllar boyunca, görsel niceleştirme ve parçalama aracılığıyla kendi kendilerine ne yapmakta olduklarını anlamaları nasıl engellendi? Kişi ve toplumun her türlü işlev ve işleyişinin kısım kısım çözümlenmesinin her yönünde övünmeler ve bu bölünmenin aynı zamanda içsel yaşamı da etkilemekte olduğuna ilişkin çılgınca ağlamalar! Bölünmüş insan, sahneye Bay Bütünüyle Normal olarak girer. Son derece yerinde olabileceği üzere, elektrikli medya hakkında gittikçe artan bir panik içinde olmasına karşın, hâlâ bu unvanla buradadır. Zira marjinal insan, çevresi olmayan bir merkez, tamamlanmış bir bağımsız tiptir. Başka bir deyişle, marjinal insan, feodal, "aristoktatik" ve sözeldir.

Yeni kentli ya da burjuva insan ise merkez çevre yönlenimlidir. Yani, kentli insan, görseldir; görünüşlerle, uyumla ya da saygınlıkla ilgilenir. Birey haline geldikçe ya da birörnekleştikçe, türdeşleşir. O aittir. Ve milliyetçilikten başlayarak, büyük merkeziyetçi gruplaşmalar yaratır ve böyle gruplaşmaları şiddetle arzular.

Cervantes, Don Quixote figüründe tipografik insanla yüzleşti.

❀ Çok iyi bilindiği için, Cervantes'in romanının ayrıntısına girmeye gerek yok. Ama Cervantes, yaşamında ve yapıtında, görsel olarak yeni nicelleşmiş ve türdeşleşmiş bir dünyayla yüzleşen feodal insanı sergiler. Lowenthal'in *Literature and the Image of Man*'inde (s. 21) şunları okuruz:

> Esas itibariyle, romanının temaları, yerini yeni bir düzene bırakmaya başlayan eski yaşam tarzına aittir. Cervantes, bu değişimden kaynaklanan çatışmaların altını iki şekilde çizer: Şövalye'nin mücadeleleri aracılığıyla ve onunla Sancho Panza arasındaki karşıtlık aracılığıyla. Don Quixote, yok olmaya başlayan feodal hiyerarşiye ait bir fantazi dünyasında yaşar; gelgelelim, ilişki kurduğu kişiler, tüccarlar, alt düzey devlet memurları, önemsiz entelektüellerdir – kısacası, bunlar, tıpkı Sancho gibi, bu dünyada başarıya ulaşmak isteyen, bu yüzden de, enerjilerini kendilerine çıkar sağlayacak şeylere yönelten kişilerdir.

Ortaçağ romanslarının büyük folyolarını kendi *gerçekliği* olarak seçmekle, Cervantes, son derece kullanışlı bir çiftdeğerlilik kurar. Zira matbaa *yeni* gerçeklikti, ve Ortaçağ'ın eski gerçekliğini ilk kez halk için ulaşılabilir kılan da matbaa olmuştu. Nitekim, günümüzde sinema ve TV, tarihsel gerçeklikte pek az insan için olduğu kadar, hepimizin yaşamında Amerikan sınırına bir boyut ve gerçeklik vermiştir. Ortaçağ romansları, İbadet Kitaplarından sonra, uzak arayla pazardaki en büyük ka-

lemi oluşturuyordu. Ve İbadet Kitaplarının cep kitabı baskıları tercih edilirken, romanslar folyo halinde basılıyordu.[75]

Lowenthal (s. 22), Don Quixote hakkında, burada matbaa kültürünü anlamak bakımından özellikle önemli başka gözlemler de yapar:

> Don Quixote'nin, Rönesans literatüründe, dünyayı kendi tasarıları ve idealleri ile uyum içine sokmak için eylem arayışına giren ilk figür olduğu söylenebilir. Cervantes'in ironisi, alenen eski (feodal sistem) adına yeni (orta sınıf yaşamının ilk tezahürleri) ile çarpışan kahramanının, aslında yeni bir ilkeyi kutsamaya girişmesi gerçeğinde yatar. Bu ilke, temel olarak, bireysel düşünüş ve duygulanışın özerkliğinden oluşur. Toplumun dinamikleri, gerçekliğin sürekli ve etkin bir dönüşümünü talep etmeye başlamıştır; dünya aralıksız olarak yeni baştan inşa edilmelidir. Don Quixote, fantastik ve tekbenci bir tarzda olmakla birlikte, dünyasını yeniden yaratır. Listeye girmesini sağlayan şeref, toplumsal açıdan yerleşmiş ve kabul gören değerlerin değil, kendi düşünüşünün bir ürünüdür. Kendi himayesine layık olduğunu düşündüğü değerleri savunur, kötü olduğunu düşündüklerine şiddetle saldırır. Bu anlamda, Don Quixote idealist olduğu kadar rasyonalisttir de.

Matbaa teknolojisinde içkin olan uygulamalı bilgiye yönelik dürtüyle ilgili olarak, Lowenthal'in sözlerine ek bir önem kazandıracak yeterince şey söylendi. Bu, David Riesman'ın *The Lonely Crowd* ["Yalnız Kalabalık"] adlı yapıtında, "içsel yönelim" modeli olarak vurguladığı durumdur. Uzak hedeflere doğru içsel yönelim, matbaa kültürü ve onun parçaları olan perspektif ve gözden kaybolma noktası düzenlemesinden ayrılamaz niteliktedir. Bu tür uzay düzenlemesinin ya da kültürün, elektronik eşzamanlılıkla bağdaşmaz olduğu gerçeği, bir yüzyıldır Batılı insanı yeni bir kaygıya sürüklemiştir. Matbaa kültürünün tekbenciliğine, tek başmalığma ve birörnekliğine ek olarak, şimdi bir de onun çözünmesi yönünde ağır bir elektronik baskı söz konusudur.

The Vanishing Adolescent ["Yitip Giden Yeni Yetme"] adlı çalışmasında Edgar Z. Friedenberg, yeni yetmeye Don Quixote rolü verir (s. 25):

75 Bkz. *L'Apparition du livre*, s. 127, 429.

Liselerde olup bittiği kadarıyla, bir Amerikalı'ya dönüşme süreci farklılıkların terk edilmesi süreci olma eğilimi gösterir. Bu, kuşkusuz, gencin kendini-tanımlama ihtiyacıyla dolaysız bir çatışma içinderir; ama bu çatışma, kurumsallaştırılmış şenlikte öylesine maskelenmiştir ki, genç cin kendisi genellikle bunun farkına varmaz. Gene de, bunun yarattığı yabancılaşmayla baş etmek zorundadır. Bunu, Riesman'ın özel selamlaşma tarzına sahip delikanlıları gibi, marjinal farklılaşma yoluyla yapabilir. Zaman zaman şiddetli saçmalama nöbetleriyle de yapabilir ve bu başka insanlara tuhaf görünmesine neden olmaz, çünkü bilinç dışı olarak, kendini zorla kabul ettirme olmaktan çok feragat olarak görülür ve bu nedenle bir tehdit olarak algılanmaz. Yeterince ego gücüne sahipse, gerçek bir –asi değil de– devrimciye eşdeğer bir genç haline gelebilir, başka bir deyişle, okulun dayattığı davranış biçimlerini, onlarla özdeşleşmeksizin ve bir suçluya dönüşüp kabalaşmaksızın reddetmeyi başarabilir; ...

Basılı kültürün bekçisi olan okul sisteminde, sağlam birey için yer yoktur. Aslına bakılırsa okul, bütünsel küçüklerimizi işlenmek üzere içine attığımız türdeşleştirici besleme hunisidir düpedüz. İngilizcenin anıtsal şiirlerinden bazıları, bir yandan Wordsworth'un Lucy'si, öbür yandan Yeats'in *Among School-children*'ı ["Okul Çocukları Arasında"] ile ilgilidir. Bunların her ikisi de, kapalı ve birörnek sistemler düzeni ile ruh dünyasının kendiliğindenliği arasındaki yakıcı çatışmayla ilgilidir. Friedenberg'in o denli iyi tanımladığı bu içkin çatışma, bireyi yalıtan, ama anadile dayanan milliyetçilik aracılığıyla kitlesel gruplaşmalar da yaratan matbaa teknolojinin tam göbeğinde yer alır. Friedenberg, şu sözleri söylerken, daha baştan itibaren hareketli matbaa harflerinde içkin bir durumdan söz etmektedir (s. 54):

Ülkemizin, devasa bir teknik ve yönetsel girişim içinde ekip çalışmasının çıkarına, kişisel ve etnik farklılıkları özenle ikinci plana atmak yoluyla, bir önderlik ve egemenlik konumuna ulaşmayı başarmış olduğunu düşünüyoruz. Bizim için, kişisel bir uyum, ahlaki bir buyruktur. Kişisel bir duruş almakta ve sisteme direnmekte üstelediğimiz zaman, yalnız kaygı değil, aynı zamanda suçluluk da hissediyoruz.

Donne'un söz ettiği "insan bilgisine ve dillerine yönelik ölçüsüz hidroptik susuzluk", on altıncı yüzyılda sayısız kişiyi rahatsız etmişti. Kitle iletişiminin o ilk çağındaki çılgınca bir tüketici dürtüsü, 1920'lerde sinema ve radyoyla Amerika Birleşik Devletleri'ni vuran dürtü kadar güçlüydü. Aynı tüketici dürtüsü, Avrupa ve İngiltere'ye, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ancak yeni yeni ulaşıyor. Bu, deneyimin yüksek yoğunluklu görsel vurgu ve örgütlenmesi ile yan yana yürüyen bir görüngüdür.

Tipografik insan, matbaa teknolojisinin biçimlenişlerini ifade edebilir ama onları okuma konusunda çaresizdir.

Milliyetçilik ve matbaa konusu, bütün kitabı ele geçirebileceği kaygısıyla, şimdiye kadar geriye bırakıldı. Şimdi, bütünüyle farklı deneyim alanlarında olayların benzer gruplaşmalarıyla karşılaştığımıza göre, bu olaylar kompleksini ele almak daha kolay olacaktır. Elinizdeki kitap bu noktaya kadar, Harold Innis'in tek bir metni üstüne bir açıklayıcı not olarak kabul edilebilir: "Basımcılığın keşfinin etkisi, on altıncı ve on yedinci yüzyılların yabanıl din savaşlarında açıkça ortadaydı. İktidarın iletişim sanayilerine uygulanması, anadillerin pekişmesini, milleyetçiliğin yükselişini, devrimi ve yirminci yüzyılda yeni yabanıllık patlamalarını hızlandırdı."[76]

Innis, daha sonraki yapıtında, etkileşimleri içinde olayların ardışıklığından çok düzenlenişini çözümlemeye çalıştı. Daha önceki, *The Fur Trade in Canada* ["Kanada'da Kürk Ticareti"] gibi çalışmalarında, Innis, kanıtları âtıl, durağan unsurların geleneksel bir şekilde düzenlemekle ilgilenmişti. Medyanın, varsayımlarını bilinçaltı olarak dayatmak konusundaki yapılandırıcı güçlerini anlamaya başladıkça, medya ile kültürlerin etkileşimini kaydetmek için çaba göstermeye başladı: "İletişimdeki

76 *The Bias of Communication*, s. 29.

gelişmeler, 'iki ülkeyi ayıran köprü' gibi bir, anlamanın önüne gitgide daha fazla güçlük çıkardı. Telgraf, dilde daralmayı dayattı ve İngiliz ve Amerikan dillerinin hızla birbirinden ayrılmasını kolaylaştırdı. Anglo-Sakson dünyasındaki geniş kurgusal edebiyat alanında, gazetenin ... sinemanın ve radyonun etkisi, çok satan kitaplarda ve aralarında çok küçük bir iletişim olasılığı bulunan özel okuyucu sınıflarının yaratılmasında açıkça kendini gösterdi."[77] Innis, daha önceki alıntıda, anadillerin mekanikleştirilmesi ile askeri, milliyetçi devletlerin doğuşu arasındaki etkileşimden nasıl rahatlıkla söz ediyorsa, burada da edebi ve edebiyat dışı biçimler arasındaki etkileşimden aynı rahatlıkla söz etmektedir.

Innis'in ifade tarzında keyfi ya da kasıtlı hiçbir şey yoktur. Bu tarz perspektif nesrine aktarılabilseydi, çok fazla yer gerektirmekle kalmaz, örgütlenme biçimleri arasındaki etkileşim tarzlarına ilişkin içgörü de yitirilebilirdi. Innis, bakış açısını ve saygınlığı, acil içgörü ihtiyacına feda etmişti. Bir bakış açısı, içgörü ve anlayışın yerini aldığında, tehlikeli bir lüks olabilir. Innis, içgörüsü derinleştikçe, bilgi sunuşunda bütün bakış açılarını terk etti. Buharlı matbaanın gelişmesini "anadillerin pekişmesi" ve milliyetçilik ve devrimin yükselişiyle ilişkilendirdiği zaman, hiç kimsenin, hele hele kendisinin bakış açısını ifade etmemektedir. İçgörünün mozaik bir biçimlenişini ya da galaksisini kurmaktadır. İnsanın duyu oranlarını farklılaştırması, durağan bakış açısını nedensel dinamiklere yönelik içgörüyle değiştirmesi, matbaanın birincil etkilerinden biridir. Bunu daha sonra ele alacağız. Ama Innis, yarattığı galaksinin unsurları arasındaki karşılıklı ilişkileri "telaffuz etmek" konusunda hiçbir çaba göstermez. Daha sonraki çalışmalarında hiçbir şekilde tüketici paketleri değil, tıpkı sembolist bir şair ya da soyut ressam gibi, kendin-yap araçları sunar. Louis Dudek'in *Literature and Press* ["Edebiyat ve Basın"] adlı kitabı, ilk ağızda buharlı matbaanın doğuşunun perspektif resmini verir, ama dil, savaş ve yeni edebi biçimlerin ortaya çıkışı üstündeki etkilerine değinmez, çünkü herhangi bir şekilde açıklanabilmeleri için bunlar edebiyat dışı ya da mitik bir biçimi gerektirirler.

77 *Age*, s. 28.

James Joyce, burada incelemekte olduğumuz düzenlenişin ta kendisindeki etkenlerin karmaşık etkileşimini yakalamak için, *Finnegans Wake*'te bütünüyle farklı bir ifade biçimi yaratmıştır. Aşağıdaki pasajda, "kuş" [*fowl*], *La Patrie* ya da Büyük Ana'yı, ve matbaanın türdeşleştirici güçlerinin yarattığı güruhu [*foule*] içermektedir. Dolayısıyla "insanın zepline dönüşeceği"nden söz edildiği zaman, bunun meydana geliş şekli, türdeş birimlerin birikmesiyle düpedüz bir şişmedir.

Yol göster, iyi kalpli kuş! Daima yaptılar: Çağlara sorun bir. Kuş dün ne yapmışsa, insan da gelecek yıl yapabilir, bu ister uçmak, ister tüy dökmek, ister kuluçkaya yatmak, isterse yuvada karar kılmak olsun. Zira toplumbilimsel anlayışı bir çan kadar sağlamdır, bayım, özdönüşümlülüğü tam normallik halindedir: Yalnızca üstlerine yatıp yumurtalarını sevmek için dünyaya gelmiş bir cins olduğunu bilir, sadece hisseder (türünü sürdürmek ve minik tüy yumaklarını kargaşa ve tehlikeden korumak konusunda ona güvenin); son, fakat en önemli nokta da, yaradılışının alanında her şey oyundur, ama boş söz değildir, yaptığı her şeyi hanımefendi gibi yapar ve her zaman beyefendinin rolünü oynar. Gelin onu koruyalım! Evet, bütün bunlar sona ermeden önce, altın çağın bütün intikamıyla dönmesi gerekiyor. İnsan zeplin haline gelecek, Sıtma yeniden dirilecek, gülünç beyaz yüküyle kadın bir hamlede kuluçkaya varacak, yele isteyen insani dişi aslan boynuzları çıkarılmış kürküyle postuna alenen yan gelip yatacak. Hayır, kesinlikle, Biddy Doran'ın ikisini de şoka uğratarak edebiyatta göründüğü o soğuk Ocak ayının tekinsiz gününden (ama çöldeki bir vahada ne muhteşem gün!) beri harfler bir daha asla tam anlamıyla o yaşlı harfler haline gelmediği için homurdanan o kasvet saçıcılar haklı değiller. (s. 112)*

Matbaa ve milliyetçiliğin, aksiyolojik ya da eşgüdümlü olması pekâlâ mümkündür, çünkü matbaa aracılığıyla bir halk kendisini ilk kez olarak *görür*. Yüksek görsel tanımı haliyle anadil, kendi sınırlarıyla toplumsal birliğin bir görünüşünü sunar. Ve insanlar kendi dillerinin bu görsel birliğini kitaptan çok gazete *aracılığıyla* yaşamıştır. Carlton Hayes'in *Historical Evolution of Modern Nationalism* ["Modern Milliyetçiliğin Tarihsel Evrimi"] adlı yapıtı bu konudaki en yararlı kaynaklardan biridir (s. 293):

* Çeviren: Doğan Şahiner.

Herhangi bir ülkede modern milliyetçiliğin doğuşundan doğrudan doğruya "kitlelerin" sorumlu olduğu hiç de kesin değildir. Hareketin, ilk olarak "entelektüel" sınıflar arasında yayıldığı ve belirleyici uyarıyı orta sınıfların desteğinden aldığı görülüyor. Fiziksel çevre ile siyasal ve dinsel koşulların alışılmışın ötesinde uygun olduğu İngiltere'de, güçlü bir milli bilinç on sekizinci yüzyıldan hatırı sayılır bir süre önce gelişti; ve İngiliz milliyetçiliğinin az çok kitlesel duygulardan kendiliğinden fışkırmış olduğu söylenebilir. Burada bile, sorun tartışmalı niteliktedir; elinizdeki kitabın amacı da, yandaş ve karşıt görüşleri bütün ayrıntılarıyla ortaya koymaktır.

Gelgelelim, İngiltere dışında, on sekizinci yüzyılın ilk yarısında Avrupa'nın yanı sıra Asya ve Amerika'daki kitlelerin, belirli bir milli bilince sahip olmakla birlikte, kendilerini bir ulusal devletten çok, temelde belirli bir bölgeye, kente ya da imparatorluğa ait gördüklerine ve bir siyasal egemenlikten diğerine aktarılmış olmaya karşı ciddi ya da etkili bir karşı çıkış göstermediklerine, ve bu kitlelerin daha sonra milliyetleri olarak düşündükleri ve eyleme geçtikleri kavramın, onlara mensup oldukları ülkelerin entelektüelleri ve orta sınıfları tarafından öğretilmiş olduğu konusunda pek kuşku yoktur.

Tarihçiler, milliyetçiliğin on altıncı yüzyıldan kaynaklandığının farkında olmalarına karşın, kuramdan önce gelen bu tutkuya henüz bir açıklama getirememişlerdir.

❀ Bugünlerde, bir anadilin basılı haldeki bir deneyiminin yaşanmadığı yerde milliyetçiliğin neden ortaya çıkamayacağını anlamak önem taşıyor. Hayes burada, okuryazar olmayan bölgelerde, kabilesel türde bir huzursuzluk ve toplumsal eylemin, milliyetçilikle karıştırılmaması gerektiğine işaret eder. Hayes'in elinde, ne Ortaçağ'ın sonlarındaki görsel nicelleştirmenin doğuşuna, ne de matbaanın on altıncı yüzyılda bireycilik ve milliyetçilik üstündeki görsel etkilerine ilişkin bir ipucu var-

dı. Avrupa'da modern devlet sisteminin ortaya çıktığı on altıncı yüzyıldan önce, modern anlamda milliyetçiliğin olmadığının çok iyi farkındaydı (s. 4):

Bu yeni sistemi oluşturan devletler, ilkel kabilelerin "ulus"larından çok farklıydı. Çok daha büyük ve çok daha gevşektiler. Daha çok, çeşitli dillere ve diyalektlere sahip, farklı geleneklerin kurumları olan halkların kümelenmesi niteliğindeydiler. Büyük çoğunluğunda çekirdeği, belirli bir halk, belirli bir milliyet oluşturuyor ve yönetici sınıfı, resmi dili yaratıyordu; bunların hepsinde azınlığın yanı sıra çoğunluk milliyetler genellikle ortak bir krala ya da "hükümdar"a derin bir sadakat gösteriyordu. Daha önceki kapsamlı İmparatorluğun tersine, bunlara "uluslar" ya da "ulusal devletler" deniyordu ve hükümdarlarına halkın gösterdiği sadakat kimi zaman "milliyetçilik" olarak betimleniyordu. Ancak, akıldan çıkarılmaması gereken nokta, bunların ilkel kabilesel anlamda "millet" olmadıkları ve "milliyetçilik"lerinin, günümüz milliyetçiliğinden farklı bir temeli bulunduğudur. On altıncı yüzyılın Avrupa "milletleri" büyük kabilelerden çok küçük imparatorluklara benziyorlardu.

Hayes, on sekizinci yüzyılın ilkelci saplantısıyla birlikte başlayan modern enternasyonalizmin alışılmadık niteliği karşısında hayrete düşer: "Modern milliyetçilik, ilkel kabileciliği genişletilmiş ve daha yapay bir ölçekte yeniden canlandırmaya yönelik az çok amacına sadık bir çabayı simgeler." (s. 12) Ama telgraf ve radyodan bu yana, yerküre uzaysal olarak büzüşerek tek bir küçük köye dönüşmüştür. Kabilesellik, elektromanyetik keşiften bu yana, bizim tek kaynağımızdır.

Alexis de Tocqueville, *L'Ancien Régime*'inde (s. 156), milliyetçiliğin neden ve sonuçları konusunda Hayes'den çok daha bilinçli olduğunu ortaya koyar. Matbaaya alışma sürecinin birörnek yurttaş tipini yaratma eğilimi göstermesinin yanı sıra, Fransa'nın siyasal eğitimi de yazar-çizerler tarafından yerine getirilmişti:

Yazarlar, halka yalnız fikirlerini değil, aynı zamanda yaradılış ve huylarını da verdiler. Uzun eğitimlerinin bir sonucu olarak, başka hiçbir eğiticinin yokluğunda, uygulama konusundaki muazzam cehaletleriyle

de birleşince, bütün Fransızlar, kitaplarından okuyarak sonunda onları yazan kişilerin içgüdülerini, zihinsel işleyişini, beğenilerini, hatta eksantrik yönlerini kaptılar. Bu durum o düzeye vardı ki, harekete geçmek zorunda kaldıkları zaman, edebiyatın bütün alışkanlıklarını siyasete de taşıdılar.

İhtilalimizin tarihine ilişkin bir araştırma, bu ihtilalin, devlet üzerine bu kadar çok soyut kitaplar yazılmasına yol açan ruhun tastamam aynısıyla yürütüldüğünü gösterir – genel kuramlara, bütünsel yasama sistemlerine ve yasalarda eksiksiz simetriye yönelik aynı eğilim; mevcut olgulara yönelik aynı horgörü; kurama yönelik aynı güven, kurumlarda özgün, yaratıcı ve yeni olana yönelik aynı beğeni; anayasayı parça parça düzeltmeye çalışmak yerine, bütün anayasayı mantık kurallarına ve tek bir tasarıya uygun olarak derhal yeniden inşa etmeye yönelik aynı arzu.

Fransızların gizemli "mantık" manisi, görsel unsurun diğer etkenlerden yalıtılması olarak kolayca tanınabilir. Aynı şekilde, kolektif bir mani olarak görsel nicelleştirme, Fransız İhtilali'nin askeri manisine yol açmıştır. Burada, birörnek ve türdeş, *en* görsel mütabakattır. Modern asker, özel olarak klâsik Gutenberg görüngüsü, hareket ettirilebilir, ikame edilebilir parça örneğidir. De Tocqueville'in *Avrupa İhtilali*'nde bu konuda söyleyeceği pek çok sözü vardır (s. 140-141):

Cumhuriyetçi partizanların Cumhuriyet aşkı zannettikleri şey, temelde İhtilal aşkıydı. Aslına bakılırsa, ordu, Fransa'da istisnasız her üyesinin İhtilal tarafından kazanılmış olduğu ve onu desteklemekte kişisel bir çıkarı olan tek sınıftı. Her subay rütbesini ona borçluydu ve her asker bir subay olma fırsatına sahipti. Ordu, gerçekte, elinde silahıyla ayakta duran İhtilal'in ta kendisiydi. Hâlâ şiddetle şu sözler haykırılıyordu: "Yaşasın Cumhuriyet!" Bu, aslında, yandaşlarının "Yaşasın Kral!" diye bağırdığı eski rejime bir meydan okuyuştu. Ordu en derinlerinde, sivil özgürlükleri hiç umursamıyordu. Yabancılardan nefret ve vatan sevgisi, özgür toplumlarda bile genel olarak askerin yurtseverliğinin tek unsurudur; bu, o dönemin Fransa'sında daha da belirgin olmalıdır. Ordu, dünyadaki neredeyse bütün diğer ordular gibi, temsili bir hükümetin ağır ve karmaşık devirlerini yapamazdı; Meclisten nefret ediyor ve onu küçümsüyordu, çünkü yalnızca güçlü ve yalın iktidarı anlayabiliyordu; tek istediği ulusal bağımsızlık ve zaferlerdi.

Milliyetçilik, hem bireyler hem de uluslar arasında hak eşitliği üstünde ısrar eder.

❀ Nasıl güçlü bir merkeziyetçilik okuryazarlığın ve matbaanın temel bir özelliği ise, bireysel hakların coşkulu savunması da öyledir. De Tocqueville, *Avrupa İhtilali*'nde şu noktaya değinir (s. 103): "1788 ve 1789'da, bizzat geleceğin ihtilalcileri tarafından basılanlar da dahil olmak üzere, bütün risaleler, merkeziyetçiliğe karşı ve yerel yönetimden yanaydı." Kitabın biraz ilerisinde (s. 112-113), Harold Innis gibi, olayların bir resmini değil, bunların içsel nedenleri üstüne düşüncelerini sunma alışkanlığında olduğuna işaret eden bir not ekler: "Fransız İhtilali'ni bu kadar sıradışı yapan şey, kullandığı prosedürlerden çok, yarattığı fikirlerdir. Yeni ve şaşırtıcı olan nokta, bu kadar çok ulusun, bu tür prosedürlerin böylesine etkili bir şekilde kullanıldığı ve bu tür fikirlerin böylesine kolaylıkla kabul edildiği bir aşamaya nasıl varmış olduğudur."

Bu noktada, *Gutenberg Galaksisi*'nin yazımının sorumluluğunu Tocqueville'e devretmek büyük bir keyif olurdu, zira burada şimdiye kadar mümkün olduğu kadar izlenen, onun düşünce tarzıdır. Eski rejimden söz ederken, yöntemini kusursuz bir biçimde tanımlar (s. 136): "Ben bunu kendi fikirlerimden değil, ona katlanan ve ardından tahrip edenlerde esinlediği duygulardan yola çıkarak yargılamaya çalıştım."

Milliyetçilik, matbaa, perspektif ve görsel nicelleştirme ile başlayan "sabit bakış açısına" dayanır veya ondan doğar. Ama sabit bir bakış açısı, kolektif veya bireysel, yahut her ikisi birden olabilir, dolayısıyla büyük bir çatışma ve ihtimal çeşitliliğine yol açar. Hayes, *Historical Revolution of Modern Nationalism* adlı yapıtında şunları yazar (s. 135): "1815'e gelindiğinde, liberal milliyetçilik batı ve orta Avrupa'nın her köşesinde oldukça belirgin bir entelektüel hareket idi. ... Bu hareket kesinlikle aristokratik değildi; ve demokrasiyi sözümona desteklerken, ortasınıf olma eğilimindeydi." Bundan sonraki cümleleri, bir yan-

dan devlet, öte yandan da birey açısından "sabit bakış açısına" işaret etmektedir: "Ulusal devletin mutlak egemenliğinin altını çizmekteydi ama, bu ilkenin olası etkilerini, her ulusal devlette –siyasal, ekonomik ve dinsel– bireysel özgürlükleri vurgulayarak sınırlamaya çalışıyordu."

Hayes, milliyetçilikte görsel vurgudan doğan sabit bakış açılarının kaçınılmaz koşulunun, aynı zamanda şu ilkeye yol açtığını belirtir (s. 178): "Ulusal devlet hiçbir özgül kuşağın yurttaşlarına ait olmadığı için, devrime uğratılmamalıdır." Bu ilke, özellikle, siyasal düzenin matbaa öncesi ve sanayi öncesi biçimlerinin böyle bir kalıba sahip olmadığı Amerikan Anayasasının yazılı-görsel sabitliğinde kendini açıkça ortaya koyar.

Kitabının başlarında (s. 10-11), Hayes, gerek gruplara, gerek bireylere uygulandığı şekliyle "eşitlik" ilkesinin keşfine ilişkin heyecana işaret eder: Bağlı olacağı devleti ve hükümeti belirlemek konusunda her bireyin diğerleriyle eşit hakkı, her ulusun kendi kaderini tayin etme konusunda eşit hakkı vardır.

Bu nedenle, pratikte milliyetçilik, iş ve üretim yöntemlerine matbaa teknolojisinin uygulanmasından sonrasına değin, birörnek yanal genişlemesinin tam potansiyelini geliştiremez. Hayes, bunun mantığını görebilmektedir, ne ki, milliyetçiliğin tarımsal toplumlarda nasıl olup da başlayabildiğine hayret eder. Matbaa teknolojisinin, insanları birörnek, yinelenebilir bütünleşme kalıplarına hazırlayıcı rolünü algılamaktan bütünüyle uzaktır:

> Milliyetçi öğretilerin ortaya konması, on sekizinci yüzyılın zihinsel alıştırmalarından bir tanesiydi. Bu, birincil olarak entelektüellerin işi ve mevcut entelektüel çıkarların ve eğilimlerin bir ifadesiydi. Ancak, bir kez ortaya konduktan sonra, milliyetçi öğretileri güçlü kılan, o zamandan bu yana insan kitlelerini ele geçirmesini sağlayan şey, mekanik sanatlarda olağanüstü bir gelişme, bugünlerde Sanayi Devrimi olarak adlandırılan –işgücünden tasarruf sağlayan makinelerin icadı, buhar makinesinin ve hareket ettirici öteki gereçlerin kusursuzlaştırılması, malların kitlesel üretimi ve ulaşım ve iletişimin hızlandırılması– gelişme idi. Bu Sanayi Devrimi, İngiltere'de yaklaşık yüz kırk yıl önce –Fransa'daki Jakoben İhtilali ile hemen hemen aynı dönemde– büyük ölçüde başlamıştı;

İngiltere'de şiddetlenmesi ve dünyanın her yerine yayılması, halkın milliyetçilik öğretilerine bağlılığının doğuşu ve yayılımıyla koşutluk göstermektedir. Öğretilerin kendisi, başlangıçta, yeni sınai makinelerin ortaya çıkmasından önce, tarımsal bir toplumda kristalize olmuştu, ama bu öğretilerin benimsenmesi ve bütünsel zaferi, yeni makinelerin kullanılmaya başlamasına tarımsal bir toplumdan sınai bir topluma geçişe eşlik etti. Bu kusursuz ölçüde doğal bir gelişme gibi görünmektedir. (s. 232-233)

Sanayileşmeden bu yana, sanatlar, felsefe ve din bile milliyetçilik tarafından kalıba dökülmektedir. Hayes şöyle yazıyor (s. 289):

Bir buçuk yüzyıldan beri, teknolojideki, sınai sanatlardaki ve maddi konfordaki önemli ilerlemelerin yanı sıra, anlama gücü ve estetik alanlarındaki gelişmelerin çoğu, milliyetçiliğin hizmetine koşulmuştur. Kozmopolit potansiyellerine karşın, Sanayi Devrimi, aslına bakılırsa büyük ölçüde fiili olarak millileştirilmiş durumdadır. Modern araştırmalar, bilimsel iddialarına ve her yerde hazır ve nazır oluşlarına karşın, daha çok milliyetçiliğe destek vermişlerdir. Kökeninde açıkça milliyetçi olmayan ve kimi zaman kesinlikle milliyetçilik karşıtı olması amaçlanan felsefeler, sözgelimi Hıristiyanlık, Liberalizm, Marksizm felsefeleri ve Hegel, Comte ve Nietzsche'nin sistemleri, milliyetçi amaçlarla bol bol kullanılmakta, sık sık da çarpıtılmaktadır. Evrensellik arzusuna karşın plastik sanatlar, müzik ve edebiyat, artan bir biçimde milli yurtseverlerin ürünü ya da gururu olmaya başlamıştır. Milliyetçilik, çağımızın uygar halklarının düşünce ve eylem biçimlerinde öylesine yaygınlaşmıştır ki, çoğu insan milliyetçiliği basitçe doğal kabul etmektedir. Uzun uzadıya düşünmeksizin, onu evrendeki en doğal şey olarak görmekte ve daima varolması gerektiğini kabul etmektedir.

Son zamanlarda milliyetçiliğin böylesine gözde olmasını sağlayan nedir? Bu en yaşamsal görüngüyle ilgili olarak sorulması gereken birincil önemdeki soru, işte budur.

Cromwell ve Napoléon'un yurttaş orduları, yeni teknolojilerin ideal tezahürleriydi.

❀ Bir tarihçi olarak Hayes, milliyetçilik konusunda gizemli bir noktanın varolduğunu gayet iyi bilmektedir (s. 290). Milliyetçilik Rönesans'tan önce kesinlikle yoktu ve hiçbir şekilde bir fikir olarak ortaya çıkmamıştı: "Ama onu moda haline getirenler milliyetçiliğin filozofları olmadı. Onlar sahneye çıktığı zaman, milliyetçilik modası zaten vardı. Bu filozoflar yalnızca onu dile getirdiler, bir ölçüde vurguladılar ve ona yol gösterdiler. Tarihçi için, kendisine milliyetçi düşüncedeki mevcut eğilimlerin canlı kanıtlarını sağlamaları açısından, bunlar son derece yararlıdır." Hayes, "insan kitleleri içgüdüsel olarak milliyetçidir" veya milliyetçilik doğaldır gibi düşünceleri gülünç bulur: "Kaydedilmiş tarihin en uzun dönemlerinin büyük bölümünde, bireylerden oluşan gruplar, daha çok kabilelere, klanlara, kentlere, bölgelere, malikânelere, loncalara ya da çokdilli imparatorluklara bağlı olmuşlardır. Bununla birlikte, modern çağlarda milliyetçilik, toplu halde yaşamanın insani ifadelerinin hepsinden çok öne çıkmış durumdadır." (s. 292)

Hayes'in sorusunun yanıtı, basılı sözün, ilkin anadilin görselleştirilmesinde, ardından da modern sanayi, piyasalar ve ulusal statünün görsel yaşantısına izin veren türdeş bütünleşme tarzını yaratmadaki etkinliğinde yatar. Hayes şöyle yazar (s. 61):

> "Silahlı ulus", milliyetçi propaganda açısından çok büyük önem taşıyan bir Jakoben kavramıydı. "Kamu okullarındaki ulus" da bir başkasıydı. Fransız İhtilâli öncesinde, çok uzun bir dönem, genel olarak, çocukların ana babalarına ait oldukları ve çocuklarının, alacaklarsa eğer, nasıl bir eğitim alacaklarına karar verecek olanların ana babalar oldukları görüşü kabul edilmişti.

Özgürlük, eşitlik ve kardeşlik, pek özgün olmasa bile en doğal ifadesini, devrimci yurttaş ordularının birörnekliğinde buldu. Bunlar yalnız basılı sayfanın değil, üretim bandının da tam anlamıyla tekrarları idi. İngilizler, sanayileşmede ve ordunun tipografik örgütlemesinde olduğu gibi, milliyetçilikte de Avrupa'nın çok önünde gitti. Cromwell'in Ironside'ları, Jakoben ordularından bir buçuk yüzyıl önce harekete geçmişti.

İngiltere, ortak milliyete ilişkin keskin bir halk bilincinin gelişimi konusunda, Kıta Avrupası'ndaki bütün ülkelerden önce davrandı. Fransız İhtilali'nden uzun zaman önce, Fransızların kendilerini birincil olarak Burgonyalı, Gaskonyalı ya da Provanslı olarak gördüğü bir dönemde, İngilizler İngiliz'di ve VIII. Henry'nin laikleştirmelerine ve Elizabeth'in sömürülerine karşı gerçek milliyetçi yurtseverlikle bir araya gelmişlerdi. Milton ve Locke'un siyasal felsefesinde, Kıta Avrupası'ndaki çağdaşlarıyla paralellik kurulması çok zor bir milliyetçi ruh vardı ve Bolingbroke,* yani "İngiliz", resmi bir milliyetçilik öğretisinin öncülük etti. Bu nedenle, Jakobenizme karşı saflara katılan her İngiliz'in milliyetçilik nişanları takınmış kabul edilmesi doğaldır.

İşte Hayes, *Historical Evolution of Modern Nationalism* adlı yapıtının 86. sayfasında böyle yazar. Milli birlik konusunda İngilizlerin önceliğine ilişkin benzer bir tanıklık da, bir on altıncı yüzyıl Venedik elçisinden gelir:

1557'de, Venedik sefiri Giovanni Micheli, hükümetine şunları yazdı: "[İngiltere'de] din söz konusu olduğu sürece, hükümdarın örneği ve yetkesi çok önemlidir. İngilizler, dinlerine ancak hükümdarlarına karşı uyrukluk görevlerini yerine getirdikleri ölçüde saygı duyuyor ve ibadet ediyorlar; onun yaşadığı gibi yaşıyor, onun inandıklarına inanıyorlar: Tek kelimeyle, buyurduğu her şeyi yapıyorlar ... Kral inansaydı Müslümanlık'a ya da Yahudilik'e bile inanırlardı, ve inanmaları gereken de kralın istedikleri." Yabancı bir gözlemciye, o dönemde İngilizlerin dinsel davranışları çok garip görünüyordu. Dinsel birörneklik, Kıta Avrupası'ndaki

* Henry Saint John, Bolingbroke vikontu, (1678-1751): Liberal fikirlere sahip, İngiltere siyasetinde olduğu kadar edebiyat dünyasında da önemli bir yere sahip, yurtsever görüşleriyle tanınan bir siyaset ve devlet adamı (ç. n.)

gibi kural olarak kalıyordu kalmasına, ama din her hükümdarla birlikte değişiyordu. VIII. Henry döneminde mezhepçi, VI. Edward döneminde Protestan olduktan sonra, İngiltere, Mary Tudor döneminde, hiçbir ciddi karışıklık olmaksızın, yeniden Katolik olmuştu.[78]

İngiliz diline ilişkin saf milliyetçi heyecan, on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda dinsel çekişmelerin içine işlemişti. Din ve siyaset öylesine iç içe geçmişti ki, birbirinden ayrılamaz nitelikteydi. Püriten James Hunt, 1642'de şunları yazıyordu:

> Çünkü bundan böyle hiçbir insan Üniversiteye ihtiyaç duymayacak,
> Bilgenin bilgeliğini öğrenmek için;
> Çünkü İncil'de o kadar güçlü
> pek az gizem var
> Yalın, gerçek İngiliz diliyle
> açıklanamayacak kadar.[79]

Günümüzde Katolik ayin âlimleri arasında, İngilizce Komünyon ayini sorunu hakkındaki kaygı, sinema, radyo ve TV gibi yeni medya tarafından iyiden iyiye karışıklığa uğramış durumdadır. Çünkü bir anadilin toplumsal rolü ve işlevi, onu özel yaşamla ilintilendiren araçlarla aralıksız olarak değişmektedir. On altıncı yüzyılda din ve siyaset alanındaki İngilizce de öyleydi. Matbaa aracının o dönemde anadillere yeni işlevler verdiğinden ve Latincenin kullanımlarını ve uygunluğunu alabildiğine değiştirdiğinden kimsenin kuşkusu yoktur. Öte yandan, on sekizinci yüzyıla gelindiğinde, dil, din ve siyaset arasındaki ilişkiler açıklığa kavuşmuştu. Dil, en azından Fransa'da, din haline gelmişti.

İlk Jakobenler, eğitim kuramlarının tümünü eyleme aktarmakta ne kadar ağır kanlı davrandılarsa, milliyetin temeli olarak dilin önemini anlamakta o kadar çabuk davrandılar ve Fransa'nın bütün sakinlerini Fransız dilini kullanmaya zorladılar. Bunu izleyen "halk"ın yönetiminin ve ulusun birleşik eyleminin, yalnız gelenek ve göreneklerin belirli bir

78 Joseph Leclerc, *Toleration and the Reformation*, c. II, s. 349.
79 Jones, *The Triumph of the English Language*, s. 321.

birörnekliğine değil, daha da belirgin olarak, tek ve aynı dilde verildiği göz önüne alındığında söylevler, basın ve öteki eğitim araçlarıyla sağlanabilen düşünce ve ideallerden oluşan bir kimliğe dayanması için mücadele ettiler. Fransa'nın bir dilbilimsel birim olmadığı –ülkenin farklı kesimlerinde yaygın biçimde kullanılan çeşitli diyalektlere ek olarak, batıda Bretonlar tarafından, güneyde Provanslılar, Basklar ve Korsikalılar tarafından "yabancı" dillerin kullanıldığı– tarihsel gerçeğiyle yüz yüze kalınca, her Fransız yurttaşını Fransız dilini bilmek ve kullanmak zorunda tutarak diyalektleri ve yabancı dilleri bastırmaya karar verdiler.[80]

Hayes bu paragrafta, anadil dürtüsünün ardındaki tutkunun, Anglo-Sakson dünyasının fiyat rekabeti ve tüketici mallarıyla çok daha iyi gerçekleştirilebileceğini daima anlamış olduğu türdeşleştirme tutkusu olduğunu açıkça ortaya koyar. Tek kelimeyle, Anglo-Sakson dünyası matbaanın uygulamalı bilgi demek olduğunu anlamışken, Latin dünyası matbaayı daima kendinden uzak tutarak, onu sözel tartışma ya da askeri virtüozite dramasını güçlendirmek için kullanmayı tercih etti. Matbaanın mesajının bu derin reddedilişini Americo Castro'nun *The Structure of Spanish History* ["İspanyol Tarihinin Yapısı"] adlı yapıtından daha iyi ortaya koyan bir kaynak yoktur.

İspanyollar, Magribilerle çok uzun süren kavgaları yüzünden, tipografiye karşı bağışıklık kazanmışlardı.

❀ Jakobenler matbaanın askeri mesajını çizgisel düzleyici saldırı olarak alırken, İngilizler matbaayı üretim ve piyasalara uyguluyor. Bu yüzden İngilizler matbaayı fiyatlara, muhasebeye ve her türden kendin-yap el kitaplarına genişletirken, İspanyollar, matbaadan muazzamlık ve insanüstü çaba mesajını çıkarmışlardı. İspanyollar böylelikle matbaanın uygulamalı, düzleş-

80 Hayes, *Historical Evolution of Modern Nationalism*, s. 63-64.

tirici, türdeşleştirici yönünü bütünüyle yadsımış oldular. Castro şöyle yazar (s. 620):

Standartların kendisine karşı başkaldırırlar. Bir çeşit kişisel ayrımcılık vardır. ... Deyim yerindeyse, Hispanik yaşamın en karakteristik yönünü bir yere yerleştirmek zorunda olsaydım, onu durağanlığın kabulü ile insanın –ister önemsiz, ister değerli bir şey olsun– ruhunun derinliklerinde olanı, kendisi sanki kendi tiyatrosuymuş gibi açığa vurduğu istemli patlamalar arasında bir yere koyardım. Bu muazzam tezadın gözle görülebilir örnekleri, köylü ile fatihlerdir – siyasal ve toplumsal durumlara karşı duyarsızlık ile her şeyi yıkan gözü dönmüş halk kitlelerinin isyan ve sarsıntıları; doğal kaynakların servete dönüşümüne karşı kayıtsızlık ile kamusal servetin özel servet gibi kullanımı; arkaik ve durağan yaşam biçimleri ile İspanya dışında üretilmiş modern araç gereçlerin çarçabuk benimsenmesi. Elektrik ışığı, daktilo ve dolmakalem, İspanya'da, Fransa'da olduğundan bile daha çabuk yaygınlaştı. En yüce insani değerler düzeyinde, San Juan de la Cruz'un veya dinginci Miguel de Molinos'un şiirsel içedönüklüğü ile Quevedo ve Góngora'da, ya da Goya'nın dışsal dünyanın sanatsal dönüştürümündeki gözü pek saldırılar arasında bu keskin karşıtlığın bir tezahürünü buluruz.

İspanyollar, dışarıdan eşya ve fikirlerin ithaline ve kabulüne zerre kadar karşı değillerdir: "1480'de Fernando ve Isabella, yabancı kitapların serbestçe ithaline izin verdiler." Sonraları bu kitaplar sansüre tabi tutuldu ve İspanya, dünyanın geri kalanıyla iletişim hatlarını zayıflatmaya başladı. Castro bunu şöyle açıklar (s. 664):

İspanyollar yaşamlarının nesnel kuşağını dramatik bir ritim içinde genişletip daraltmışlardır: Sınai etkinliğe eğilimli değillerdir, ama sanayisiz yaşamayı da kabul etmezler. Belirli anlarda dışadönük çıkışlar, kendi içedönüklüklerini kırma çabaları ... hiçbir "normal" çözüm yolu bulunmayan sorunlara yol açar.

Rönesans'ta matbaanın belki de en göze çarpan etkisi, Aziz Ignatius Loyola gibi İspanyolların giriştiği Reform karşıtı militan seferberlikler oldu. Onun kurduğu, basımcılığın başlama-

sından sonra kurulanların ilki olan dinsel tarikat, dinsel alıştırmalarda büyük görsel vurgu, yoğun yazılı öğretim ve askeri örgütlenme türdeşliğinin somutlaşmasıydı. 1581'de *Apologie of Two English Seminaries*'i yazan Kardinal Allen, Katolikler arasında misyoner coşkusunun yeni militanca ruhunu açıklar: "Kitaplar yolu açtı." Militan misyonerlik sorunu olarak kitap, ticaret ve sanayiyi reddetmiş olmalarına karşın, İspanyolları cezbetti. Castro'ya göre (s. 624), İspanyollar yazılı söze karşı daima düşmanlık göstermişlerdir:

> İspanyol, sıkı ve rasyonel olarak çıkarsanmış ilkeler yerine, değer yargılarına dayanan bir adalet sistemi ister. Ahlak kurallarını kendine göre yorumlamanın İspanyol Cizvitlerince geliştirilmiş olması da, Fransız Pascal'in bunu gayri ahlaki bulması da bir rastlantı değildir. İspanyol'un korktuğu ve nefret ettiği, yazılı yasalardır: Pero López de Ayala'nın yapıtı *Rimado de palacio*'da, avukat talihsiz davalıya, "Size karşı yirmi, sizden yana yalnızca bir bölüm buldum" der...

İspanyol tarihinin yapısının, aksiyolojik olarak okuryazar Batı ile sözel Magribi Doğu arasında gerilmiş olması, Castro'nun başlıca temalarından biridir. "Cervantes bile, Cezayir'de uzun bir süre esaret hayatı yaşamasına karşın, Magribi adaletine duyduğu özlemi birkaç kez dile getirir." Zaten İspanyolları okuryazarlığın görsel nicelleştirmelerinden bağışık kılan da, işte bu Magribi gerilimdi. İspanyol örneğinin incelenmesi, matbaa teknolojisi özgül kültürlerle karşılaştıkça okuryazarlığın yaptığı farklı etkilere ilişkin, özellikle önemli bir ışık sağlar. İspanyolların, tutkulu merkezde yaşamaya yönelik tercihleri, Japonya'nın tersine matbaa teknolojisinin etkilerinin tüketim mallarının keşfine dek genişlemediği Rusya'da bir benzerini bulabilir. Ve teknolojiye karşı sözel Rus tutumunun, onlara da okuryazarlığın kullanımlarına karşı alışkanlık kazandırabilecek tutkulu bir niteliği vardır.

Castro, *Cervantes across the Centuries* ["Yüzyıllar Boyunca Cervantes"] adlı kitapta, "Don Quixote'nin Vücut Bulması" başlıklı hoş bir bölümde (s. 136-178) şu gözlemi yapar: "Okumanın, okurun yaşamsal süreçleri üstündeki etkisine dikkat etme sap-

lantısı, karakteristik bir biçimde İspanyol'dur." Bu olgunun ta kendisi, Don Quixote'nin ana teması olmakla kalmaz:

> Kitapların (dinsel veya dindışı) okurun yaşamı üstündeki etkileri, on altıncı yüzyıl edebiyatında çok yaygın bir temadır. Loyolalı Ignatius'un gençliği, kendisinin de büyük bir merak ve keyifle okuduğu şövalye romanlarıyla son derece uyumlu geçmişti. Ama talih ona bir İsa ve bir *Flos Sanctorum* yaşamı verdi. Yalnız bundan zevk almaya başlamakla kalmadı, yüreği de değişmeye başladı ve okuduklarını taklit etmek veya hayata geçirmek arzusuyla doldu. Henüz dünyevi ve ilahi değerler arasında bocalamakta iken, içinde hem olduğu kişiyi hem de olmayı arzuladığı büyük adamı barındırıyordu: "Ardından hükümran bir ışık ve bilgelik geldi, Efendimiz onun zihnine girdi." (s. 163)

Okuryazarlığın etkilerine ilişkin bu özgül İspanyol bilincini açıklamak yoluyla, Castro şu sonuca varır (s. 161): "Kitapları canlı, hareketli, bulaşıcı ve kışkırtıcı bir gerçeklik olarak duyumsamak, Doğu geleneğine ait bir insani görüngüdür ..." Ve İsyanyolların matbaaya bu benzersiz bakışını açıklayan şey, alfabe dünyasında gitgide körleşen, *biçim* karşısındaki bu Doğu duyarlılığı olabilir: ... "ne ki, on altıncı yüzyıl İspanyası'nın özgüllüğü, basılı sözün okuyucular üstündeki yaşamsal etkisine yöneltilen bu dikkatti; sözün iletişim kurma gücü, kitapların kendilerindeki hata ve kusurlara rağmen, vurgulanıyordu." (s. 164)

Demek ki, İspanyolların kaygısı, duyumlarda yeni bir oran yaratan, yeni bir bilinç tarzı kuran matbaa aracının kendisiyle ilgiliydi. Casalduero'nun *Cervantes across the Centuries*'deki sözleriyle (s. 63): "Şövalye ve Uşağı, ne birbirinin karşıtı ne de tamamlayıcısıdır. Onlar, farklı bir oranda, aynı doğaya sahiptir. Komedi duygusu, plastik olarak aktarılan bu farklı oranların yan yana konulmasından doğar." Basılı söz aracı üzerindeki özgül İspanyol vurgusu konusunda, Stephen Gilman, aynı kitabın "Apocryphal 'Quixote'" başlıklı bölümünde (s. 248), İspanya'da yazarlığın ikincil düzeyde olmasına değinir: "Okur, yazardan daha önemlidir." Ama bu, "halkın istediği şey" düşüncesinden henüz çok uzaktır, çünkü bu, özel tüketici olarak okurdan çok,

kamusal bir sorumluluk olarak dil aracının kendisi kavramıdır. R. F. Jones, on altıncı yüzyıl başı İngilteresi'nde bu tutumla yüz yüze gelir:

Anadilin özenle arındırılıp süslenmesinin kendisi edebiyatın amacı olarak kabul ediliyordu. Bir başka deyişle, edebiyat dilin aracı olarak görülüyordu, dil edebiyatın aracı olarak değil. Yazarlar, genellikle, yapıtlarında içkin değerden çok, ifadelerinin aracı için ne yaptıklarıyla övülüyorlardı.[81]

Matbaa, Latincenin sonunda ortadan kalkmasına neden olacak şekilde arındırılmasına yol açtı.

❀ Birçok büyük bilimci, basılı anadil olarak İngilizce araştırmalarına büyük çabalar harcamıştır. Bu alan öylesine zengindir ki, herhangi bir yaklaşımın, seçmeci olması kaçınılmazdır. "Tyn-dale and the English Language" ["Tyndale ve İngiliz Dili"] yazan G. D. Bone, şunları ortaya koyar: "Tyndale'ın görevi, İncillerdeki sıradan yaşamı gerçeğe dönüştürmekti. Kıssaları yeniden keşfedecekti. ... Kendi dillerinde Kutsal Kitap'a sahip olmalarından önce pek az kişi, fiilen sıradan yaşamın bir yansıması olması halinde, bir öykünün bir şekilde daha büyük ağırlık kazanacağını düşünüyordu."[82]

Burada, gündelik yaşamın dilinin, *görüldüğü* zaman, gündelik yaşamın edebiyatına yönelik bir ihtiyacı kışkırttığı ima edilmektedir. Anadillere uygulanan matbaa, onları kitle iletişim araçlarına dönüştürdü; tipografinin ilk kitlesel üretim biçimi olduğu göz önüne alındığında, bu hiç de garip değildi. Ama Latinceye uygulanan matbaa, tam bir felaketti: *"Africa"*sında Petrarca'dan, Kardinal Bembo'ya kadar, büyük İtalyan hüma-

81 *The Triumph of the English Language*, s. 183.

82 S. L. Greenslade, *The Work of William Tyndale*, G. D. Bone'un bir girişiyle birlikte, s. 51.

nistlerinin çabaları, Latinceyi fiili varoluştan çıkarmak gibi hiç beklenmedik bir sonuç yarattı."[83]

C. S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century*'de ["On Altıncı Yüzyılda İngiliz Edebiyatı"] şunları yazar (s. 21):

> Bir dilin "klasik" dönemi kavramını, yani öncesinde her şeyin gelişmemiş ve arkaik olduğu, sonrasında ise her şeyin yozlaştığı, doğru ya da normatif dönemi şeklindeki tuhaf kavramı, büyük ölçüde hümanistlere borçluyuz. Bu anlamda Scaliger bize, Latincenin Plautus'ta "kaba saba", Terentius'tan Vergilius'a kadar "ham", Martialis ve Iuvenalis'te yozlaşmış, Ausonius'ta kocamış olduğunu söyler (*Poetices* viii). Vives de hemen hemen aynı şeyleri söyler (*De tradendis disciplinis* iv). Vida, daha da aşırı bir yaklaşımla, Homeros'tan sonra bütün Grek şiirinin gerileme halinde olduğu hükmünü verir (*Poeticorum* I, 139). Bu batıl inanç bir kez yerleşince, doğal olarak, on beşinci ya da on altıncı yüzyılda iyi yazmak, seçilen geçmiş dönemi elden geldiğince yakından taklit etmek anlamına gelmeye başladı. Dolayısıyla, Latincenin yeni beceri ve yeni konunun değişen ihtiyaçlarını karşılamak üzere gelişme olanağı ortadan kaldırılmış oldu; klasik ruh, "korkunç Gürzü"nün tek bir darbesiyle, Latin dilinin tarihini sona erdirdi. Aslında hümanistlerin amaçladığı bu değildi.

Febvre ve Martin de (*L'Apparition du livre*, s. 479), eski Roma yazısının yeniden canlandırılmasının rolüne işaret ederler. "Dahası, antik harflerin geri dönüşü, Latincenin ölü bir dile dönüşmesine katkıda bulundu." Bu, temel bir noktadır. Matbaayla bütünleştirdiğimiz harflerin kendisi, Ortaçağ'a değil Roma dönemine aitti ve hümanistler tarafından, kendi arkeolojik çabalarının bir parçası olarak kullanıldı. Ama Roma yazısının, basımcılık için son derece kullanışlı olan yüksek görsel niteliği, Latincenin egemenliğine son veren ana etmendi, hatta basılı söz aracılığıyla antik tarzların yeniden canlandırılmasından bile daha etkili oldu.

Matbaa, bütün değişmezlikleri içinde antik tarzların dolaysız görsel yüzleşmesine izin verdi. Hümanistler, kendi sözel Latince tarzlarının bütün klasik emsallerinden ne kadar uzak olduğunu keşfettiklerinde çok şaşırdılar. Bunun üzerine derhal,

83 Guérard, *Life and Death of an Ideal*, s. 44.

kendi barbarca Ortaçağ Latince konuşma ve deyimlerinin daha fazla yayılmasını önlemek üzere, konuşarak değil de, basılı sayfa ile Latince öğretmeye karar verdiler. Lewis, şu sonuca varıyor (s. 21): "Ortaçağ Latincesini öldürmeyi başardılar: Ama onarılmış Augustinus'çuluklarını dersliklerin katı ortamında canlı tutmayı başaramadılar."

Tipografi, kendi karakterini, dillerin düzenlenmesi ve sabitleştirilmesine kadar yaydı.

❀ Daha sonra (s. 83-84) Lewis, Rönesans'ın derslik "klasikliği" ile Dunkeld Piskoposu Gavin Douglas'm Ortaçağ Latinliği'nin sözel ve işitsel serbestliği ve çeşitliliği'ni karşılaştırır. Douglas, Vergilius'a bizden daha yakın oluşuyla bizi şaşırtır. İnsanın gözü bir kez bu gerçeği gördüğünde, bunun örneklerini başka yerlerde de görebilecektir. *Rosea cervice refulsit*: "her nek schane like unto the rois in May" ["Boynu mayıs gülü gibi parıldadı"]. Yoksa Dryden'ın "She turned and made appear her neck refulgent" ["Döndü ve boynu revnaklandı"] deyişini mi tercih ederdiniz? Ama muhtemelen *refulsit* sözcüğü bir Romalı'nın kulağında, *refulgent* ["revnaklı"] sözcüğünün bir İngiliz'de uyandırdığı "klasik" çağrışımı yaratamazdı. Daha çok "schane" ["parıldamak"] gibi hissedilmiş olmalıdır.

Bir başka deyişle Augustinus'çularda ve on sekizinci yüzyılda bizim "klasik" olarak hissettiğimiz şey, matbaanın ilk çağında çevirmenler tarafından İngilizceye aktarılan, Latinceye yeni girmiş sözcüklerin kalm tabakasıyla ilgilidir. R. F. Jones, *The Triumph of the English Language* ["İngiliz Dilinin Zaferi"] adlı yapıtında, anadil ile yeni sözcüklere ilişkin bu temel soruna geniş yer ayırır. Bundan başka, herhangi bir dilin basılı biçimi ile doğrudan bağlantılı iki sorunu, yani dilbilgisi ile imlanın değişmezliği güdüsünü derinlemesine ele alır.

Febvre ve Martin, *L'Apparition du livre* adlı kitapların bir bölümünü, "dillerin oluşumu ve sabitlenmesinde matbaanın temel rolüne" işaret ettikleri "Basım ve Diller" konusuna ayırmışlardır. İster Latince olsun, ister anadillerde, yazılı söylem biçimleri, "on altıncı yüzyılın başlangıcına değin, konuşma dilinin kalıbı doğrultusunda evrilmeyi sürdürmüştü." (s. 477) El-yazması kültürünün, dili sabitleştirme ya da onu ulusal çapta birleşmiş bir kitle iletişimi aracılığıyla bir anadile dönüştürme gücü yoktu. Ortaçağ uzmanları, Ortaçağ için bir Latince sözlüğün hazırlanamayacağına işaret ediyorlar; bunun nedeni, Ortaçağ yazarının, düşüncesinin bağlamlarını değiştirdikçe terimlerini yeniden tanımlamakta kendini özgür hissetmesiydi. Ortaçağ yazarının kafasında, bir sözlükte saptanmış belirli bir anlama sahip sözcük düşüncesi, düpedüz yoktu. Aynı şekilde, yazıdan önce, sözcüklerin hiçbir dışsal "işareti", göndermesi ya da önemi yoktu. "Meşe" sözcüğü, meşedir, der okuryazarlık öncesi insan; meşe fikrini başka hangi yolla uyandırabilir ki? Ama basım, dilin her yönünde, daha önce yazının yarattığı kadar geniş kapsamlı sonuçlar yarattı. Ortaçağ dilleri on ikinci yüzyıldan on beşinci yüzyıla kadar bile çok büyük değişime uğramış olduğu halde, "on altıncı yüzyılın başından itibaren, bu sorunlar artık böyle değildi. On yedinci yüzyıla gelindiğinde, anadiller her yerde berraklaşmaya başladı."

Febvre ve Martin, bunun ardından, Ortaçağ kurumlarında sözel uygulamaları standardlaştırma ve yeni Rönesans merkeziyetçi monarşilerinde dilleri sabitleştirme çabalarına işaret ederler. Yeni hükümdar, basımcılığı yalnız din ve düşünce alanına değil, yazım ve dilbilgisi alanına da genişletme ruhuyla, Birörneklik Yasalarını büyük bir memnuniyetle çıkardı. Bugün, eşzamanlı elektronik çağında, büyük sermayeli işlerden, her yere yayılan adem-i merkeziyetçiliğe ve çoğulculuğa yönelik yeni dürtüden başlayarak, bütün bu politikaların tersine çevrilmesi gerekiyor. Şimdi merkezileştirici ve türdeşleştirici bir güç olarak basımcılığın gücünün dinamik mantığını anlamamızın bu kadar kolay olmasının nedeni de budur. Zira matbaa teknolojisinin bütün etkileri, artık elektronik teknolojisiyle katıksız bir çatışma halindeler. On altıncı yüzyılda, bütün Antik ve

Ortaçağ kültürü, yeni matbaa teknolojisi ile aynı ölçüde çatışma içindeydi. Avrupa'nın geri kalanından daha çoğulcu ve kabilesel çeşitliliğe sahip Almanya'da, "bir edebi dilin oluşumunda basımcılığın birleştirici işlevleri" çarpıcı ölçüde etkili oldu. Febvre ve Martin şöyle yazar (s. 483):

Luther bütün alanlarda moden Almancaya yaklaşan bir dil kurdu. Yapıtlarının muazzam yayılımı, edebi niteliği, kendisinin ortaya koyduğu şekliyle Kutsal Kitap ve Yeni Ahit metninin mümin gözündeki yarı-kutsal niteliği, bütün bu etkenler çok geçmeden onun dilinin bir modele dönüşmesini sağladı. Derhal bütün okuyucular tarafından ulaşılır olması sayesinde ... Luther tarafından kullanılan terim başarıya ulaştı ve yalnızca Ortaçağ Almancasında kullanılan sayısız sözcük nihai olarak evrensel düzeyde benimsendi. Ve Luther'in sözcük dağarcığı kendisini öylesine buyurgan bir şekilde dayattı ki, çoğu basımcılar bu dağarcıktan en ufak bir sapma göstermeye cesaret edemediler.

Basımcılar arasında düzenlilik ve birörnekliğe yönelik aynı kaygı konusunda, İngilizcedeki kanıtlara bakmadan önce, günümüzdeki yapısal dilbilimin doğuşunu hatırlamamız yerinde olur. Sanat ve eleştiride yapısalcılık, tıpkı Öklitçi olmayan geometri gibi, Rusya'da doğdu. Yapısalcılık terimi, kapsadığı sinestezi fikrini, iki boyutlu bir mozaikte birçok düzey ve yönün etkileşimi düşüncesini pek iyi ifade etmez. Ama yapısalcılık, sanatın dilinde ve edebiyatta, Batı'nın Gutenberg teknolojisi aracılığıyla ortadan kaldırmak için çok uğraştığı bir bilinçlilik tarzıdır. Çağımızda, ister iyi ister kötü olsun, son yıllarda yayımlanmış bir kitabın giriş paragrafının da[84] gösterdiği gibi, yapısalcılık geri dönmüştür:

Dil, gerçekliğinin kanıtını, üç insani deneyim kategorisi aracılığıyla verir. İlki, sözcüklerin anlamı olarak ele alınabilir; ikincisi, dilbilgisi biçimlerinde muhafaza edilen bu anlamlar olarak ele alınabilir; üçüncü ve bu yazarın görüşüne göre en önemlisi ise, dilbilgisel biçimlerin ötesinde yatan, esrarengiz ve mucizevi bir biçimde insana açıklanan anlam-

84 R. N. Anshen, *Language: An Enquiry into its Meaning and Function*, Science of Culture Series, c. VIII, s. 3.

lar olarak ele alınabilir. Şimdiki bölümde incelemeye çalışacağımız da, işte bu kategoridir; zira bu kitabın tezi, bizzat düşünceye, dilsel ifadenin insanın en derin ve en kalıcı sezgileriyle olan ilişkilerine eleştirel bir anlayışın eşlik etmesi gerektiğidir. Daha sonra, yalnızca sözcüklere ve biçimlere dayandığı ve dilin nihai içerik ve uzanımını oluşturan unsurları olarak bu sözcük ve biçimlere eleştirellikten uzak bir güven bulunduğu zaman, dilin kusurlu ve yetersiz olduğunu göstermek üzere bir çabaya girişilecektir. Zira insan, yeryüzünde dile sahip olmayan varlıktır. İnsan dilin *ta kendisidir.*

Matbaa, yalnız yazım ve dilbilgisini değil, dillerin vurgusunu ve çekimini de değiştirerek, kötü dilbilgisini mümkün hale getirdi.

❀ Çağımızda, insan her ne kadar artık biçimlerin dilinin yanı sıra birçok sözlü olmayan dil de tanımasına karşın, insanın dil olduğu apaçıktır. Ve deneyime bu yapısalcı yaklaşım, "bilinçdışı, bilen kişiyle ilgili olarak, varolmayıştır" bilincini yaratmıştır.[85] Başka bir deyişle, matbaanın dili, deneyimi ve motivasyonu yepyeni şekillerde yapılandırmakta olması bilinçli yöntemlerle kavranmadığı sürece, yaşam hipnotizma yoluyla yoksullaşmıştır. Elinizdeki kitabın başlarında, Shakespeare'in çağdaşlarına eylem halindeki matbaa teknolojisinin işlerliğe sahip bir modelini sunduğu gösterilmişti. Zira mekanik atalet ile işlevlerin ayrıştırılması, hareketli matbaa harflerinin ve her alandaki uygulamalı bilginin temelidir. Bu, sorunların, becerilerin ve çözümlerin tek bir düzeye indirgenmesi tekniğidir. Bu anlamda, Dr. Johnson, "Shakespeare'in sözcük oyunlarından birçoğunun vakitsiz olması nedeniyle öfkeye kapılmaktaydı. Zira Shakespeare'in oyunlarının birçoğunda olduğu gibi, ölümün pençesindeki kahra-

85 *Age*, s. 9. Ayrıca bkz. Edward T. Hall, *The Silent Language.*

manın ayrıntılar üstünde durması 'akla, göreneğe ve gerçeğe' aykırı" bir şeydi.[86]

Sözel kültürden görsel kültüre geçişin yarattığı değişimle, yalnız anlamların eşzamanlılığı elde edilmekle kalmadı, telaffuz ve ses yüksekliği de elden geldiği kadar düzleştirildi. Robert Hillyer, *In Pursuit of Poetry* ["Şiirin Peşinde"] adlı yapıtında şunları yazar (s. 45):

Çoğunlukla, biz Amerikalılar değişen ses yüksekliğinden yararlanmayız. Bilinçdışı olarak, yapmacıklı diye ondan kaçınırız ve tek uzun monoton vızıltı, yayarak söylenen bir ağır söyleyiş veya homurtu içinde, anadilimizin etkililiğinin yarısını yitiririz. Hecelerimizi ve sözcüklerimizi birlikte, hiçbir noktalama işareti olmayan bir nesir metni gibi söylediğimizden, sonuçta ortaya çıkan, dümdüz ve bulanık bir konuşmadır. Oysa her bir hecenin, tıpkı altın bir kabarcık gibi, yuvarlak ve tam çıkmasını sağlamamız gerekirdi! Ama biz bunu yapmayız. Bunun için şiir üstünde önemli etkileri olmuştur. Aslına bakılırsa Amerikalı'nın sesi genelde, İngiliz'inkinden çok daha zengindir. Cockney'i –ve süper-Cockney'i yani "Oxford aksanı"nı– bir yana bırakırsanız, biz, hatalı olarak İngiliz *sesine* üstünlük veriyoruz, oysa aslında İngilizlerin konuşmasını bizimkinden onca anlaşılır kılan, *ses yüksekliğinin* esnek olmasıdır. Tıpkı jestlerin Fransızcanın ifadeliği, vurgusu ve gayesi olması gibi, ses perdesi de bizim dilimizde aynı işlevi görür. Elizabeth dönemi insanları, hiç kuşkusuz dili bütün gamı içinde yüksek ve alçak perdeden konuşuyorlardı, ve bu zarafetin yankıları bugünkü İrlandalıların konuşmasında hâlâ sürmektedir. *Değişken ses yüksekliği olmaksızın şiir okumak etkili olamaz.*

Amerikalılar, biraz sonra ortaya çıkacak nedenlerle, matbaanın katışıksız görsel sonuçlarının peşinden, başka herkesten daha büyük bir samimiyetle koştular. Bror Danielsson, *Studies on Accentuation of Polysyllabic Latin, Greek, and Romance Loan-words in English* ["İngilizcede Çokheceli Latince, Grekçe ve Roma Kökenli Ödünç Sözcüklerin Vurgulanması Üstüne Araştırmalar"] adlı yapıtında Hillyer'i destekleyen zengin bir malzeme toplamı sunar.

Ortaçağ'ın nasıl sürekli olarak görsel vurguya doğru eği-

86 M. M. Mahood, *Shakespeare's Wordplay*, s. 33.

lim göstermiş olduğu, sanat, bilim ve kutsal yazı yorumları ile bağlantılı olarak gösterilmişti. Şimdi de, Ortaçağ dilinde, matbaanın temsil ettiği görsel sabitliğe doğru sıçrayışın hazırlığı olan tedrici değişimden söz etmenin sırasıdır.

O halde, genel olarak, özne ve nesne ilişkilerinin ifadesi açısından, İngilizcedeki gelişme, onu, fiilden önceki konumu "özne" bölgesi ve fiilden sonraki konumu "nesne" bölgesi yapan sabit sözcük düzeni kalıplarının dilbilgisel işlevinin kullanımı lehine, dilbilgisel olarak öznelerin ve nesnelerin bir cümlenin sözcükleri içinde *herhangi* bir konumda durmalarını sağlayan, çekim araçlarından her zaman uzak kalmıştır.[87]

Çekim, sözel ya da işitsel kültür açısından doğaldır, çünkü bir eşzamanlılık tarzıdır. Fonetik alfabe kültürü, güçlü bir biçimde görsel konumsal dilbilgisi lehine, çekimi azaltma eğilimi gösterir. Edward P. Morris'in, *On Principles and Methods of Latin Syntax* ["Latince Sözdiziminin İlkeleri ve Yöntemleri Üstüne"] adlı yapıtında, görsel vurgunun "tek tek sözcüklerle ilişkinin ifadesine doğru bir hareket" olarak göründüğü bu ilkeye ilişkin açık seçik bir ifadesi vardır:

Tek tek sözcüklerin kısmen çekimin yerini almış olduğu genel hareket, Hint-Avrupa dillerinin tarihindeki en kapsamlı ve kökten değişimdir. Bu aynı anda, daha açık bir kavram-ilişki duygusunun göstergesi ve sonucudur. *Çekim esas olarak ilişkileri ifade etmekten çok çağrıştırır*; her durumda, ilişkinin, tek bir sözcükle, sözgelimi bir ilgeçle ifade edilmesinin, aynı ilişkinin bir hal biçimi ile ifade edilmesinden daha açık olduğunu söylemek kesinlikle doğru değildir, ama ilişkinin, ancak hatırı sayılır bir açıklık duygusuyla hissedildiği zaman, tek bir sözcükle bütünleşebileceğini söylemek doğrudur. Kavramlar arasındaki ilişkinin kendisi, bir kavram haline gelmelidir. Bu ölçüler dahilinde, *ilişkinin tek tek sözcüklerle ifadesine doğru hareket, kesinliğe doğru bir harekettir.* ... Belirteç-ilgeç, hal biçiminde saklı bulunan bir anlam unsurunun daha belirgin ifadesidir. Bu nedenle, hal biçiminin anlamının bir tanımı olarak hizmet eder. (s. 102-104)

87 Charles Carpenter Fries, *American English Grammar*, s. 255.

Çekimin ve sözcük oyununun düzleştirilmesi, on altıncı yüzyılda uygulamalı bilgi programının bir parçasına dönüştü.

❀ Bir on yedinci yüzyıl hiç yaşanmamış olsaydı, görsel sözcük düzenine doğru süregiden matbaa esinli hareketin, sözel edep ilkesinin bir yana bırakılması, sözcük oyunlarına son verilmesi ve konuşmanın türdeşliği üstünde ısrar edilmesi anlamına gelebileceği öngörülebilirdi. Piskopos Sprat'ın matbaanın bu etkisini Royal Society için ortaya koymasından çok önce, Robert Cawdrey bunu açıkça ifade eder. 1604'te, (o dönemde bilgililik anlamına gelen) nüktenin, tuhaf sözcüklerden oluşmadığını söyler:

> bütünsel bir sorundur ve insan zihnini yönetme eğilimindedir ... dilden bütün yapmacık Retoriği çıkarıp atmak ve bütünüyle tek dil tarzı kullanmak zorundayız. Bu nedenle, bu saçmalıktan kaçınanlar ve açık ve en iyi türden konuşmayı kendilerine ilke edinenler, zaman zaman yaygın kabul gören türden sözcüklerle, zihinlerinin bütün olağandışı, zekice düşünülmüş fikirlerini açık bir tarzda doğru dürüst izah edebilen sözcükleri aramalıdırlar.[88]

"Tek dil tarzı kullanmak" zorunda olduğumuz, basılı anadilin görsel deneyiminden çıkarılacak, tam anlamıyla doğal bir sonuçtur. Ve Bacon'ın da gösterdiği gibi, becerilerin ve deneyimin tek bir düzeye indirgenmesi, *uygulamalı* bilginin en can alıcı noktasıdır. Ama bunun, Rosamund Tuve'nin *Elizabethan and Metaphysical Imagery* ["Elizabeth Dönemi ve Metafizik Söz Sanatları"] adlı kitabında verdiği adla "edep ölçütü" yani dil sanatlarını Greklerden Rönesans'a kadar aralıksız olarak belirlemiş ilke üzerindeki etkisi son derece yıkıcı olmuştur.

88 Jones, *The Triumph of the English Language*, s. 202'de alıntı.

Üslup düzeyleri, tıpkı yorum düzeyleri gibi, bütün bir kültürel kompleksin parçasıydı ve büyük ölçüde Kilise Babalarının İncil'in üslubu konusundaki düşüncelerini yaşama geçiriyordu. John Donne, şu sözleri yazarken yalnızca Kilise Babalarına ait bir klişeyi tekrarlıyordu: "Kutsal Ruh, Kutsal Yazıları yazarken, yalnızca dilin yerinde kullanımından değil, dilin bir zarafeti, uyumu ve melodisinden de hoşnut olmuştu; Okuyucular üstünde öylesine büyük etkiler yaratan Mecazların ve öteki söz oyunlarının yüceliğinden yararlanmıştı; barbarca ya da bayağıca ya da pazar veya ev dilinden değil..."[89]

Üslupta edebe uygunluk ilkesinin sürekli işleyişinin göz ardı edilmesi, R. W. Chambers gibi araştırmacıları, edebi uygulamanın yeni bir ilkesinden doğmuş yalın üsluplar gibi yanlış kavramlara götürmüştür. Bu yanılgı yüzünden, her üslupta yazmış olan Bede, *Cambridge History of English Literature*'da ["Cambridge İngiliz Edebiyatı Tarihi"] *Ecclesiastical History*'si ["Kilise Tarihi"] için kutlanır: "Dolaysız ve yalın üsluba geçerlilik kazandırmasıyla, İngiliz yazarlara büyük bir hizmette bulunmuştur."

R. W. Chambers, on dokuzuncu yüzyıl sonlarındaki sözel, konuşma diline ait yalınlığı, on altıncı yüzyılın ibadetle ilgili risale ve vaazlarındaki düşük üslup uygulamasını birbirine karıştırmıştı. Thomas More, *III. Richard*'da yüksek üslup, *Utopia* hicvinde orta üslup, ibadetle ilgili yapıtında ise düşük üslup olmak üzere, yazılarında üç farklı üslubu da kullanmıştı. Donne'un edebe uygunluk konusundaki sofistikasyonu, kısmen Vücut bulmanın İlahi alçakgönüllülüğünün çelişkilerini ortaya koymak için, mütevazı becerilerden alman benzetmelerin cüretkâr bir kullanımıdır. Gelgelelim, buradaki tek amaç, yalnızca çeşitli temalar için dilin kullanımında edebe uygunluk geleneğinin genişliğini ve derinliğini göstermektir. Zira basımla birlikte, öylesine yön değiştirmek zorunda kaldı ki, insanlar "hep birlikte tek bir dil üslubunu kullanabilir" hale geldiler. Bütün kültürü matbaa teknolojisinin potansiyeliyle uyumlu hale getirmek için, her çeşit durumda türdeşleşme ihtiyacı, kolayca tanınabilir ve anlaşılabilir bir tutumdur. Piskopos Sprat, *History of Royal Society* ["Royal Society Tarihi"] 1667) adlı çalış-

89 W. F. Mitchell, *English Pulpit Oratory from Andrews to Tillotson*, s. 189'da alıntı.

masında, yalnız üslubun edebe uygunluğundan ve düzeylerinden değil, bizzat şiirden vazgeçmeye hazırdır. Mitler ve fabllar, ırkın çocukluk döneminin hayalci retorikleriydi:

aralarında ilk Şairlerin Felsefecilerin yanı sıra ilk bilgi ustaları vardı; çünkü Orpheus, Linus, Musaios ve Homeros, ilk olarak insanların doğal kabalığını yumuşattı ve, Şiirlerinin büyüleyiciliği ile, onlar için Solon'un, Thales'in ve Pythagoras'ın daha zorlu doktrinlerini öğrenmeyi çekici hale getirdi. Bu, başlangıçta, insanların kendi iyilikleri için hoşnutlukla aldatılmak zorunda olduğu zaman yararlıydı. Ama belki bir bütün olarak Haleflerinin Felsefesi üstünde bazı kötü etkiler bıraktı; ve Greklere, Doğa'nın yapıtlarına ilişkin içten bir Araştırmayla tutarlı bir şekilde akıllarını ve hayal güçlerini kullanma fırsatı verdi.[90]

Bir çeşit dönüşüm aracılığıyla, (Bacon'ı takip etmeye çalışan) Sprat'ın konumundan, modern bilim insanı ya da düşünürün gerçek şair olduğu sonucu çıkar. Ve bugünden geçmişin çerçöpünü ayıklamak için, Sprat, Royal Society'yi, "Doğa'nın bilgisini, Retoriğin renklerinden, Fantazinin süslerinden, ya da Fablların hoş aldatmacalarından ayırmaya girişmiş" olarak görür.

Uygulamalı bilgi tekniğinin ta kendisi olarak ayırma ve parçalama işlemi, antikiteyi indirgeme işinin ortaya çıktığı her yerde açıkça kendini gösterir. Royal Society üyeleri, bu tekniğin sırrına vâkıf olduklarından, "dünyada böylesine büyük gürültü koparan Deyimlerin bu kısır bolluğunu, bu Mecazlar hokkabazlığını, Dil'in bu çenebazlığını" yadsırlar.

Bu yüzdendir ki, bu savurganlığa karşı bulunabilen tek Çareyi hayata geçirmekte son derece kararlı davranmışlardır: Ve bu, bütün abartmaları, konudan sapmaları ve üslup şişirmelerini reddetmek için tutarlı bir Çözüm olmuştur: İnsan bunca şeyi yaratırken, neredeyse eşit sayıda sözcükle *ilkel saflığa ve kısalığa geri dönmek. Bütün üyelerini içten, çıplak, doğal bir konuşma tarzına zorlamışlardır; olumlu ifadeler, açık duyular; doğal bir rahatlık; her şeyi ellerinden geldiğince Matematiksel açıklığa yaklaştırmak: Ve zanaatkârların, Taşralıların ve Tüccarların, bunlardan da önce, Bilgelerin veya Âlimlerin dilini tercih etmek.*[91]

90 Basil Willey, *The Seventeenth Century Background*, s. 207'de alıntılanıyor.
91 *Age*, s. 212.

Matbaa, ulusal birörnekliği ve devlet merkeziyetçiliğini yarattı, ama ayrıca bireyciliği ve devlete karşı muhalefeti de doğurdu.

❀ Bütün dilin tek bir tarza indirgendiği bu noktada, matbaanın anadilleri milliyetçi anlamda kitle iletişim aracına dönüştürmekteki özgün anlamından bütünüyle uzaklaşmış değiliz gerçekte. Bu nokta bizi, bir birörneklik aracı olarak matbaanın özgün tezahürünün çizgilerini izlemek üzere, Sprat'tan bir yüzyıl öncesine götürerek, çabamızın karşılığını verecektir.

Karl Deutsch, *Nationalism and Social Communication* ["Milliyetçilik ve Toplumsal İletişim"] adlı yapıtında şunları yazar (s. 78-79):

> *bir milliyet*, üyelerinin davranışı üstünde bir dereceye kadar etkili denetim elde etmeye çalışan bir halktır. ... milliyetler özlemlerini destekleyecek gücü edindikleri zaman, millete dönüşürler. Son olarak, milliyetçi üyeleri başarılı olur da, yeni veya eski devlet örgütü hizmetlerine girerse, en sonunda ulus egemen olur ve bir *ulus-devlet* ortaya çıkar.

Carleton Hayes, Rönesans'tan önce milliyetçiliğin olmadığını açıkça ortaya koymuştur; biz de şimdi bunun neden böyle olması gerektiğini anlamak için matbaa teknolojisinin niteliğini yeterince inceledik. Basımın anadilleri kitle iletişim araçlarına dönüştürmesinden sonra, bunlar da toplum üstünde, papirüs, alfabe ve taş döşeli yolları ile Romalıların tanık olduklarının bile ötesinde, merkezi devletin birer denetimi aracını oluşturdular. Ne ki, matbaanın doğası, üreticilerle tüketiciler ve yönetenlerle yönetilenler arasında olduğu üzere, iki yanlı çatışan çıkarlar da yaratır. Zira basım, merkezi olarak örgütlenmiş bir kitlesel üretim biçimi olduğu için, "özgürlük" sorununun bundan böyle bütün toplumsal ve siyasal tartışmada en öne çıkmasını

sağlayacaktır. Kütüphane Haftası'nda, 17 Mart 1950 tarihli *Minneapolis Morning Tribune* gazetesi "Okuma Hakkı" başlıklı bir başyazıda, Herbert Hoover ve Harry Truman'm ortak bir demecini duyurmuştu: "Biz Amerikalılar biliyoruz ki, özgürlüğün bir anlamı varsa eğer, bu, düşünme hakkı demektir. Düşünme hakkı ise okuma hakkı demektir – herhangi bir yerde, herhangi bir kişi tarafından, herhangi bir zamanda yazılmış her şeyi okuma hakkı." Bu, matbaanın türdeşliğine dayanan tüketici öğretisinin etkileyici bir ifadesidir. Basım birörnek olduğuna göre, yazar ve okur, basımcı ve tüketici için birörnek haklar yaratmalıdır. Amerikan kolonileri ilk başta, çok uzun bir dönem boyunca matbaanın anlamı düşüncesinin tam tersi bir deneyime sahip insanlar tarafından kuruldu. Gutenberg'in mesajının üretici yönlenimli veya yöneten yönlenimli versiyonunda, topluma birörnek davranış kalıplarını dayatma hakkı düpedüz yönetene aittir. Polis devleti, tüketici toplumundan önce gelir. Bu nedenle, F. S. Siebert'in *Freedom of Press in England, 1476-1776: The Rise and Decline of Government Controls* ["İngiltere'de Basın Özgürlüğü, 1476-1776: Hükümet Denetimlerinin Yükselişi ve Çöküşü"] adlı yapıtının Amerika ile ilgili anlatısını okumak ilginçtir; tüketici-yaratımlıya *karşı* üretici-dayatmalı birörneğin göreli avantajlarına ilişkin berrak bir görüş sunulmaktadır. Alexis de Tocqueville'in *Democracy in America* ["Amerika'da Demokrasi"] adlı yapıtına zengin çekiciliğini kazandıran da, bu iki konum arasında sürekli ve ironik bir şekilde gidip gelmesidir. Merkezileşmiş devletin çıkarları ile yerleşimcilerin çıkarları arasındaki bu karşıtlık, Harold Innis'in *The Fur Trade in Canada* adlı yapıtının da temasını oluşturur. Innis, çevreyi tüketici mallarının değil temel ürünlerin üretim için düzenlemenin, merkezin çıkarına olduğunu yazar (s. 388):

> Hammaddelerin büyük ölçekli üretimi, üretim tekniğinin, pazarlamanın ve taşımacılığın geliştirilmesinin yanı sıra, bitmiş ürünün imalatındaki geliştirmeler yoluyla teşvik edildi. Bunun bir sonucu olarak, kolonideki enerji, gerek doğrudan gerek dolaylı olarak temel ürünlerin üretimine yönlendirildi. Nüfus, dolaysız olarak temel malların üretimiyle, dolaylı olarak da üretimi geliştiren olanakların üretimi ile uğraşıyordu. Tarım,

sanayi, taşımacılık, ticaret, maliye ve hükümet etkinlikleri, çok daha üst düzeyde uzmanlaşmış imalat topluluğu için temel maddelerin üretimine göre ikinci plana düşme eğilimi gösteriyordu. Bu genel eğilimler, ticaret sisteminde olduğu gibi hükümet politikalarıyla daha da pekiştirilmiş olabilir, ama bu politikalarının önemi tek tek sanayilere göre değişmektedir. Kanada, serbest ticarete karşın, İngiliz kaldı; bunun temel nedeni, günden güne sanayileşen ana ülke için temel ürünlerin ihracatçısı olmayı sürdürmesiydi.

1776 Bağımsızlık Savaşı, diye açıklar Innis, merkez ile kenar arasındaki çatışmaydı; bu çatışma, on altıncı yüzyıldaki geleneklere uyumluluk ile uyumsuzluk, siyaset ile edebiyat arasındaki çatışma ile özdeştir. Ve "kürk ticaretiyle uğraşan bir koloni, ana ülkesinin imalat sektörüyle rekabet edebilecek sanayileri geliştirebilecek bir konumda olmadığına" göre, kenarda kalanlar edebiyat ve sanata karşı yalnızca bir tüketici tutumu geliştirdiler ve bu durum yüzyıla kadar sürüp gitti.

Uyumsuzlar, basımın anlamını özel ve bireysel olarak yorumlayarak, okuyucu ya da tüketici tarafına doğru bir eğilim gösterdiler. Uyumlular ise, yazar-yayıncı, yani bu yepyeni gücün yöneticisi olma eğilimindeydiler. Matbaanın doğuşundan bu yana, İngiliz edebiyatının büyük bölümünün bu yönetici yönlenimli azınlık tarafından yaratılmış olması önemli olabilir de, olmayabilir de.

Siebert şöyle söyler (s. 25): "Devletin güvenliği adına basına sıkı bir denetim uygulanması şeklindeki Tudor politikası, on altıncı yüzyıl boyunca sürdürüldü." Basımcılık ile birlikte, on altıncı yüzyılın aynı zamanda "Meclis'in (yani Kraliyet Danışma Meclisi'nin) –yürütme, yasama ve yargı– erklerinde, gerek Parlamento gerek daha eski mahkemelerin zararına, ama tahtın apaçık yararına olan büyük bir artış"a tanıklık etmesi de kaçınılmazdı. Ama kitap piyasasının yüzyılın sonuna doğru büyüdükçe ve okuma alışkanlığını geniş bir biçimde yaygınlaştırdıkça, merkezi denetimlere karşı tüketici başkaldırısı da günden güne güçlendi. L. B. Wright'ın *Middle-Class Culture in Elizabethan England* başlıklı görkemli anlatısı, matbaanın, birçok kendi kendini eğitim ve kendi kendine yardım türünü hızlan-

dırmaya yönelik karmaşık kullanımlarının bir imgesini sunar. Basım teknolojisinin ilk çağında, okuyucuların yalnızca oyalanma peşinde olmakla kalmadığı, uygulamalı bilgi yöntemlerinin öğretimini de aradığı açıkça ortaya çıkar.

Wright'ın yapıtının okuyucusu, Elizabeth döneminin merkeziyetçi yapısının, yeni tür bir dirayetli bireyciler kuşağı eliyle, nasıl içeriden zayıflatıldığını kolayca görecektir:

> Basımcılar ekonomik nedenlerle, Püritenler dinsel nedenlerle ve Parlamento'nun en azından bir üyesi de siyasal nedenlerle olmak üzere, yalıtılmış gruplar, hükümet denetimleri sistemine meydan okumaya başlamıştı bile. Wolfe gibi basımcılar, Stationers Company'nin kurallarından rahatsızlık duyuyorlardı. Basımcılık imtiyazlarına ve tekel beratlarına karşı başkaldırdılar. Dinsel uyumsuzlar, kamuoyuna başvurma ayrıcalığını yadsıyarak, sonunda bütün yapıyı hasara uğratacakları takozlar sıkıştırmak üzere harekete geçtiler.[92]

Toprak Çevirme* hareketinin, basımcılık sürecinin merkeziyetçiliğine ne şekilde bağlı olduğunu açıklamak için, ayrı bir kitap yazmak gerekirdi. Ne ki, merkezi iktidarı genişletmek yönünde matbaanın gücünü görmek için, Elizabeth'in 1559 tarihli Birörneklik Yasası'nın ötesinde bir örnek aramaya gerek yoktur. Avam Kamarası bu yasaya, hiçbir hükümetin "ne konuda olursa olsun, inanç, vaftiz ve kilise disiplinini ele alma ya da tanımlama yetkesine" sahip olamayacağı gerekçesiyle karşı çıkmıştı. Ama ayinler ve kilise ibadetinin, çok uzun bir süredir kitap biçimine sahip olduğu düşünülürse, matbaa için kolay bir av olduğu açıktı. 24 Haziran 1559'dan itibaren, 1552 tarihli Dua Kitabı "tam yetkili olarak uygulamaya konacak" ve bu tarihten itibaren bütün kilise papazları "Sabah Duası, Akşam Duası ve İsa'nın Akşam Yemeği kutsamasını ve her ayini yönetmek ve bütün ortak ve açık ibadetlerini" bunların kitapta olduğu şekliyle "yapmak ve yürütmekle yükümlü" idiler "ve başka türlü yapmaları yasaklanmış" idi.

92 Siebert, *Freedom of the Press in England, 1476-1776*, s. 103.

* Toprak Çevirme Yasası: 1597'de İngiltere'de çıkarılan ve hazineye ait bir toprağın etrafının çitlerle çevrilerek temlik edilmesini düzenleyen yasa (ç. n.)

1562'de, Vaazlar Kitabı her mihraptan aynı şekilde okunmak üzere basıldı. Bizim ilgi alanımıza giren, bu kitapların içeriği değil, bütün halka birörnek olarak zorunlu kılınmış olmasıdır. Bu, aynı zamanda, kişisel ve siyasal uyumluluk katı bir formülasyon sorunu haline geldikçe, bilginler ve öğretmenlerin doğru yazım ve dilbilgisine yönelik ortak bir eyleme girişmelerine de yol açtı.

Okuryazar olmayan bir toplumda hiç kimse dilbilgisi hatası yapmamıştır.

❀ Doğru imla ile ilgili heyecanın şiddeti, basımın ve onun merkezi uyumluluk yönündeki etkilerinin yeni olduğunun yararlı bir göstergesidir. Charles Carpenter Fries, *American English Grammar* ["Amerikan İngilizcesinin Dilbilgisi"] adlı çalışmasında, yazılı ile sözlü söylem arasındaki çatışmayı inceler: "Düzenli kalıbın çekişme gücüne ancak altmış altı en yaygın güçlü fiil dayanabilmiştir. ... Aslına bakılırsa, on altıncı ve on yedinci yüzyıllar boyunca, bu fiillerin tümünde geçmiş zaman ile geçmiş zaman ortacı arasındaki biçim farkını ortadan kaldırma eğilimi vardı..." (s. 61)

Basım, tekrar tekrar söylenmiş olduğu gibi, sözel ve toplumsal biçimlerin tümü üstünde, bir düzeye getirici bir etkiye sahipti. Ve "who-whom" ["kim-kime"] gibi bazı çekim eklerini basımın değişmeden bıraktığı zamanlarda, "doğru dilbilgisi"nin –yani, görsel ve sözel tarzlar arasındaki uçurumun– kocaman bubi tuzakları alabildiğine uzanır. Elektronik çağda bu konuların statüsü, Britanya Lordlar Kamarası'na ilişkin bir *Time* haberinde[93] yeterince belirtilmektedir:

Otel sahiplerinin hak ve sorumluluklarına ilişkin bir yasanın övgüye değer niteliklerini tartışırken, Britanya Lordlar Kamarası, kendisini çok ciddi bir sorunla karşı karşıya buldu: *Otel* sözcüğünün önüne bir *a* mı, yoksa bir *an* mi konmalıydı?* *An*'den yana olan Lord Faringdon, "sa-

93 2 Temmuz 1956, s. 46.

* İngilizcede otel, "hotel" olarak yazılır; bu dilde belgisiz harfi tarif olarak ünsüz sesten önce "a", ünlü sesten önce de "an" kullanılır (ç. n.)

yın lordlar zarafetten yana çıkarak bana katılacaklardır" dedi. Lord Conesford, *h* ile başlayan sözcüklerin ilk hecelerinin vurgulanmayışının, *an* kullanımını gerektirdiğine işaret ederek kendisine katıldı. "İnanıyorum ki sayın lordlar," dedi, "her biriniz, *'a Harrow boy'* demişsinizdir, ama aynı zamanda *'an Harrovian'*dan da söz etmişsinizdir. Peki ama, diye müdahale eden Lord Rea, Lord Conesford'a tek heceli sözcüklerin ne olacağını sordu. "Bir *pub*'ın tabelası söz konusu olduğunda, 'A Horse and a Hound' diye mi, yoksa 'An Orse and an Ound' diye mi yazılacak?" Lord Merthyr, *an hotel* seçeneğinin onmazcasına eski moda olduğunu kanıtlamak için Fowler gibi bir otoriteye başvurdu – ama yararı olmadı. Tartışma sona erdiği zaman, *an* diyenler kazanmıştı. *A* yanlılarından olan Lord Merthyr, bir *an* yanlısı ve kendisi gibi Eton mezunu olan Lord Faringdon hakkında şunları söyledi: "Sayın Lord ile benim aynı yerde ve aynı dönemde eğitim görmüş olup da, 40 yıl sonra bu sorun konusunda karşıt görüşlere sahip olmamız, oldukça müessif bir durumdur."

Herhalde okuryazar olmayan bir toplumda bir dilbilgisi hatası yapmak olanaksızdır, çünkü zaten hiç kimsenin dilbilgisinden haberi yoktur. Sözel ve görsel düzen arasındaki fark, dilbilgisel olmayanın karışıklıklarını ortaya çıkarır. Aynı şekilde, on altıncı yüzyıldaki imla reformu tutkusu, görüntü ve sesi birbirine uydurmaya yönelik yeni çabadan doğmuştu. Sir Thomas Smith, "bir harfin, onu sadece tek bir sese uygun kılan bir içkin doğaya sahip" olduğunu ileri sürmüştü. Bu, matbaanın doğal kurbanı olan, "her seferinde tek şey" fikridir. Bu mantığı sözcüklerin anlamlarına dek genişleten pek çok kişi de vardı. Ama Richard Mulcaster gibi birçok sağlam kişilikler de bu görsel mantığa karşı birleştiler; tıpkı Dr. Johnson'ın dramatik bütünler öğretisinin görsel mantığına karşı mücadele edeceği gibi.

Yaşamın ve dilin dokunsal niteliklerinin indirgenmesi, Rönesans'ta peşinden koşulan ve şimdi elektronik çağında artık kabul görmeyen arılaştırmayı oluşturur.

❀ Tutkulu anadil milliyetçilerinin önemli temalarından biri, bizi matbaanın, dili dokunsal niteliklerinin birçoğundan çabucak yoksun bırakıcı etkisine götürüyor. On dokuzuncu yüzyıla değin, İngiliz dilinde on altıncı yüzyıldan beri sürüp giden "arılaştırma" ile övünmek yaygın bir tutumdu. On altıncı yüzyılda, dokunsallık ve rezonans etkisi veren birçok şive ve diyalekt hâlâ varlığını koruyordu. 1577'ye gelindiğinde bile, Holinshed, Saksonların dili ile kendi döneminin göreli mükemmelliği arasındaki meydana gelen tedrici arılaştırmadan mutluluk duyabiliyordu. Eski Sakson İngilizcesi

> Tanrı biliyor ya, ulusumuzun ilk tanıştığı zamanlarda, çetin ve kaba tip konuşmaydı, ama artık büyük değişikliğe uğrayıp çok daha nazik ve kolay bir söyleyiş biçimine kavuşmuş, yeni ve daha ılımlı sözcüklerle öylesine cilalanmıştır ki, günümüzde bizim İngiliz dilimizden daha fazla sözcük çeşidi, daha bol deyim ya da zarafet çeşnisine sahip olan başka hiçbir dilin konuşulmadığının söylenmesi gerekir.[94]

Yaşam ve dildeki dokunsal niteliğin indirgenmesi, daima bir arılaştırma işaretidir. Ve pre-Raphaelitler'e ve Hopkins'e değin, İngilizcede, Sakson dokunsal değerlere karşı kararlı bir seferberlik başlatılmamıştı. Gene de, dokunsallık, ayırma ve çizgisel ardışıklık tarzı değil, etkileşim ve varlık tarzıdır. Basımın, uzay ve zamana ilişkin düşüncelerimizi yeniden biçimlendirmemizdeki etkisine kısa bir göz atmamız, basımcılıktan hemen

94 Jones, *The Triumph of the English Language*, s. 189'da alıntı.

sonraki yüzyıllara uzanan bir köprü kuracaktır. Zira elinizdeki kitapta bütün cephelerde birden ilerlemek olanaksızdır.

Tipografik insanın yeni zaman anlayışı sinematik, dizisel ve resimseldir.

❀ Basım ile yalıtılmış yoğunluk ve niceliğe ulaşan birey, bir hareket ve yalıtılma dünyasına girer. Deneyimin ve ilişkilerin her yönünde, vurgu, işlevlerin ayrılması, parçaların çözümlenmesi ve anın yalıtılması üzerindedir. Çünkü görsel duyunun yalıtılması ile birlikte, varlığın etkileşimi ve *içinden geçen ışık* ağı yenik düşer ve "insan düşüncesi artık kendi kendisini şeylerin bir parçası olarak hissetmez." Shakespeare'in *Lear*'da "o en değerli duyular dörtlüsü" olarak gönderme yaptığı şey, muhtemelen mantıktaki geleneksel "karşıtlıklar dörtlüsü" ile duyuların ve aklın iletişiminin dört parçalı oransallığına bir benzetmedir. Ama görsel duyunun bu yeni yoğunlukla yalıtılması ile, Akıl da

> ... dışsal zamandan yalıtılmış durumdadır, [ve] bunun yanı sıra eşit derecede zihinsel yaşamının zamanından da kopuktur. Onu etkileyen değişiklikler, aslına bakılırsa, sırayla birbirini izleyerek, ona içsel bir devamlılık fikri verir. Ama birbirinin yerini alan tarzlardan oluşan bu kalıcılık kesinlikle düşünen varlığın devamlılığı değildir; yalnızca insanın düşüncelerinin birbirini izleyen topluluğunun devamlılığıdır. Şeylerin devamlılığından, hatta kendi varoluş tarzlarının devamlılığından ayrılmış olarak, insan bilinci, kendisini devamlılıktan yoksun varoluşa indirgenmiş olarak bulur. Daima yalnızca o anlık bir bilinçtir bu.[95]

Bu, Macbeth'in "Yarın ve yarın ve yarm"ının dünyasıdır. Poulet, bunun modern insanın deneyimi olduğunu söylerken, Montaigne de *Denemeler*'inde bunu ilk betimleyen kişi oldu. *La peinture de la pensée* yoluyla okuma ve düşünme eyleminde, kendi zihninin fotoğraflarını çekmeye girişti. Bu açıdan Mon-

95 Poulet, *Studies in Human Time*, s. 13.

taigne, belki de başka herkesten çok, yeni bir uygulamalı bilgi türü olarak basımın verdiği dersten. Zihinsel fotoğraf yoluyla; sinemayı önceleyen, yakalanıp yalıtılmış deneyim anlarının dizisi yoluyla, büyük bir otoportreciler ırkını geliştirdi: "İlk başta, onu yalıtan ama kendi varlığıyla doldurduğu bu an adasında, insan, uzay ve devamlılığın bütün uzanımında varolduğunu hissettiği Rönesans döneminde yaşadığı zevkten bir şeyleri hâlâ muhafaza etmektedir. Artık her keresinde bir andan fazlası verilmemektedir ona, ama bu anların her biri, bir aydınlanma ve bütünlük anı olabilir. ..."[96]

Gelgelelim, görsel bilinç ve düzenden ayrılamaz nitelikte olan, süreksizlik anlayışı ve bir kendine yabancılaşma duygusudur: Boileau, "Her saat kendi kendimizden silinip yok ediliyoruz" der ve telaşlı bir aciliyet, zaman anlayışını istila eder: "Düşündüğü ve istediği anın elinden kayıp gittiğinin farkına vararak, insan kendisini yeni bir ana, yeni bir düşünce ve yeni bir istek anma savurur: 'Ama insan çılgınca akışı içinde dinlenmeksizin / Düşünceden düşünceye aralıksız çırpınır durur.'"[97]

"Yalıtılmış şimdiki anda, diye yazar Poulet (s. 19), "yaratıcı ve koruyucu Tanrı yok olmuştur. Birincil etmen artık sahnede değildir. Birinci nedenin seçkin rolünün yerine artık ikinci nedenlerin oyununun geçtiğini görürüz. Tanrı'nın yerinde artık duygular, duyumlar ve duyumlara ne neden oluyorsa onlar vardır." Evet, yukarıdaki gibi duyumlara neden olan, kuşkuya yer bırakmayacak şekilde, Lear'ın insanın küçük krallığını bir sürü uyumsuz ses çıkaran atomlara ve birörnek türdeşleştirilmiş bileşenlere ayırmaktan ibaret "karanlık amacı"na benzer bir güce sahip olan basım teknolojisidir. Bu durumda varoluş, *olmak* değil, yalnızca "kararsızlık, gölge ve sürekli değişim" haline gelir; Montaigne, "varlığı betimlemiyorum" der; "geçişi anlatıyorum." Hiçbir şey bundan daha sinematik olamazdı. Durağan "enstantaneler"in diziliminin sonucu olan bir yanılsamanın verdiği şeyin betimlenmesine karşı çıkmak – *tam anlamıyla tipografidir* bu. Burada, duyuların günden güne artan yalıtılmasıyla, insani kuruluşlardan ve bizzat bilinçten soyun-

96 *Age*, s. 15.
97 *Age*, s. 16.

mamın canlı bir modeli olarak *Lear*'ı hatırlayalım. Çağımızda, bu psikolojik deneyime koşut olgu, denetimli koşullar altında duyumdan yoksunlaşmadır. Ama basım deneyimine ilk kez maruz kalan herkes için, aşırı bir duyum uzmanlaşması söz konusuydu – belki de sinema filmleri ve kısa bir süre sonra radyo çıkıncaya kadar bir daha hissedilmeyecek bir şeydir bu. Barok ressamlar, dikkati görüşün periferilerine doğru kaydırmakla, Montaigne'in yaptığının aynını yaptılar. Bu yüzden, Poulet şunları söylerken bütünüyle haklıdır (s. 43):

> Ama geçişin betimlemesi uğruna varlığın betimlemesinden vazgeçmek, yalnız görülmedik bir çıplaklaştırma girişimi değildir; bu aşırı derecede çetin bir görevdir de. Geçişi betimlemek, basit bir biçimde kendini yok olup giden bir nesne içinde yakalamak ve kendi bulanıklığı içinde benliği daha belirgin bir biçimde ortaya çıkmaya bırakmaktan ibaret değildir; yaratılışına yol açmış olayların bütün izlerinin ortadan kaybolmasıyla çok daha gerçeğe sadık olabilecek bir şekilde, kişinin kendi portresini yapması değildir. Bu, olaylar onu eski biçiminden uzaklaştırıp yeni bir biçimi dayattığı zaman, tam o anda benliği yakalamaktır.

Poulet ya da başka biri açısından, Montaigne'in bu yeni stratejisinde sıradışı ölçüde derin bir girişimin keşfini görmesi bir hata olabilir. Ama tıpkı çok küçük hesaplamaların, görsel olmayan deneyimi türdeş görsel terimlere aktarmak üzere tasarlanması gibi, Montaigne'in, "çeşitli ve algılanamaz yollarla ruhumuza tutkularını fırlatan" algılanamaz anı ya da yüzü yakalayışı, "sonraları Leibnitz'in sonsuz derecede küçük varlıklar olarak adlandıracağı olguların yuvasına" giriştir. "... Bu, 'çok hızlı, çok küçük hareketleri seçmeye ve ele geçirmeye' girişen bir bahistir. ... Dolayısıyla benlik, yalnız andan ana çözünmekle kalmaz, anın-geçişinin ortasında, bir su serpintisininkine benzeyen prizmatik bir oyunda da çözünür."[98]

Burada sunulan şey, John U. Nef'in yukarıda betimlenen kesin, görsel nicelleştirme yöntemleriyle özdeştir. Nef'in gösterdiği gibi, bu çok titiz istatistik yöntemleri, uygulamalı veya aktarılmış bilginin aracıdır. Montaigne, çağımızın izlenimci filminin

98 *Age*, s. 45.

bütün deneyimlerine ve tekniklerine sahipti. Ve her iki bilinçlilik tarzı da, konuşulan söze uygulandığı zaman, tipografinin dolaysız kestirimleridir. İzlenimci sembolizmin tam ortasında, varlığın birleşik alanının bir kez daha onarılmasına yönelik çaba vardır. Bugün elektriksel bir ortamda, on altıncı yüzyılda başlayıp on dokuzuncu yüzyıl sonuna kadar ortaya çıkan parçasal izlenimci araçların yeniliğini anlamak daha kolaydır. Bunlar olayların Gutenberg'ci düzenlenişinden ayrılamaz niteliktedir.

Bilimin, sonuçlara bakarak nedenleri bulmak anlamına geldiğini düşünen Descartes'ta da durum böyledir: "Onun aklı, hayranlık uyandıracak bir bilimin kurulmasını, 'Sıralanmış' şeylerin bir topluluğu olarak kavrar: *catena*'nın, katışıksız determinizmin dünyası. Kendiliğindenliğin, özgürlüğün, dindarlığın bunda hiçbir rolü yoktur."[99] Bilgiyi ardışıklığın saf görsel tarzına indirgemiş olarak, "hiçbir şey, bir anlık varlığın bir sonrakinde de devam edeceğinden emin olmamızı sağlayamaz; hiçbir şey bize bu an ile bir sonraki an arasında bir köprü kurulabileceğini garanti etmez. ... Bu, her şeyden daha güçlü bir kaygıdır; Descartes'ın deyişiyle 'dehşet'tir; *zamanın sonu* dehşetine karşı, Tanrı'ya doğru gerçek bir sıçrama yapmak dışında hiçbir çözüm yoktur."[100] Poulet, kitabının daha sonraki sayfalarında (s. 357) bu "sıçrayış"ı şöyle betimler:

> Böylece, Tanrı düşüncesi tekrar Descartes'm karşısına çıkar. *"Hayranlık uyandıracak bilim"*e özümsenmiş birincil bilinç ile bu düşünce, Descartes'a rüyasında verilen ikincil bilincin bu kendiliğinden ediminde yeniden kendini gösterir. Bu andan itibaren, deyim yerindeyse, bu düş benzeri bölgelerde, çaresizliğin kaçınılmaz bir gerçekliğine gidiyor gibi görünen bir atmosfer değişimi baş gösterecektir. Ne ki, Descartes açısından, sonunda gerçek "sığınağa" ulaşmak ve hakiki "çare"yi bulmak için, başka sınavlara da katlanması gerekir. Tanrı'ya dönüşünü sağlayan kendiliğinden edim, bu noktada gerekli etkiyi yapmaz: O, *saf* kendiliğindenlik değildir; doğrudan doğruya şimdinin bir Tanrı'sına değil, geçmişin bir Tanrı'sına yöneliktir...

99 *Age*, s. 54.
100 *Age*, s. 58.

Bilinçli yaşamın yadsınması ve tek bir düzeye indirgenmesi, on yedinci yüzyılın yeni bilinçdışı dünyasını yarattı. Sahne, arketiplerden ya da bireysel zihnin duruşlarından temizlenmişti ve artık kolektif bilinçdışının arketipleri için hazır durumdaydı.

❀ Bu anlamda, bilinçli yaşamında yalnızca görsel bir bilim içinde dünyaya gelen on yedinci yüzyıl, düşler dünyasından medet ummak durumuna düşer. Dolayısıyla, hareketli matbaa harflerinin kesin çizgiler halindeki mekanik ruhu, Descartes'ın düşündüğünden daha gerçeğe sadık bir şekilde düşünelemezdi. Daha önce, Descartes'm, okuyucularını, yapıtını "dikkatlerini aşırı derecede zorlamadan ve güçlüklerle karşılaştıklarında durmadan, roman gibi" baştan sona öylece okumaya özendirdiği, yeni tüketici felsefeye ilişkin düşüncesinden söz etmiştik. Anlatı bilincinin tek tek düzeyleri boyunca durmaksızın ilerleme kavramı, dil ve bilincin doğasına bütünüyle yabancıdır. Ama basılı sözün doğasıyla son derece uyumludur. Dilin bu çizgisel çıplak bırakılışıyla çok yakın yürüyen bir olgu da, Rönesans zihniyeti üzerinde günden güne daha ağır basmaya başlayan mekanik yinelenişin ve tekrar ortaya çıkışın bütünleşmiş izlenimidir:

> Dinen dalgalar gibi kayalık kıyılarda
> Sonlarına koşuşur ömrümüzün ânları.
> Hızla yuvarlanırlar çırpınarak ardarda
> Tutmak istercesine öne atılanları.[101]*

101 Shakespeare, Sone LX.

* *Tüm Soneler*, çev. Talât Sait Halman, Cem Yayınevi, İstanbul, 1989.

Ne ki, başlangıçta bunun, yalnız Shakespeare'in değil Sidney'in de, *Astrophel and Stella*'sında kullandığı gülünç bir yönü vardı:

> Sen ey, şiirlerine sözlüğün yöntemini getiren,
> Takırdayan sıralarda koşturan;

Ancak, görsel çizgiselliğin yeni kudretinin örnekleri sayısız olup, en ilginç olanlarından biri, "borç"un "ihlal"e dönüştüğü Rabbin Duası'nın Kral James (1611) versiyonudur. Çok düzeyli "borç" ve görev fikri böylece indirgenip, yazılı yasal anlam ile sınırlanarak, "çizginin ötesine geçmek" fikri, karmaşık dinbilimsel ve ahlaki anlamın yerine konmuş olur.

Demek ki, basımın ilk çağı, paradoksal bir biçimde, bilinçdışının ilk çağını da başlattı. Basım duyunun küçük bir parçasının öteki duyulara egemen olmasını sağladığı için, sürülenler kendilerine başka bir yuva bulmak zorunda kaldılar. İspanyolların, basımın etkilerinin bu anlamının bilincine nasıl vardıklarını görmüştük. *Don Quixote*, en az *Lear* kadar, basılı kitabın ortaya çıkardığı zihin, yürek ve duyu arasındaki ikiliklerin bir sergilenişidir. Daha pratik uluslar, bu sonuçlar üstünde canlı sanat modelleriyle kafa yormaktan çok, bu sonuçları *sonuna dek yaşamayı* tercih ettiler.

Lancelot Law Whyte, *The Unconscious before Freud* ["Freud'dan Önce Bilinçdışı"] adlı yapıtında, basım teknolojisinin aşırı sınırları içinde bilinçli yaşamın kısıtlanmasının bir sonucu olarak bilinçdışının "keşfi"nin doğuşuna ilişkin bir fikir verir. Joyce'un *Finnegans Wake*'teki bununla ilgili jesti, "Kartezyen kaynağa ya derinlemesine dal ya da hiç dokunma"dır. Ama gelecek yüzyıllar boyunca, Batı, bu basit mekanizma ile harekete geçirilerek, sanatçıların bizi uyandırmaya çalıştığı bir düşteymiş gibi yaşamayı seçti. Whyte şöyle söyler (s. 59-60):

> Her kültürde, dolaysız olarak farkına varmadığımız etkenlerin düşünce ve davranışımızı etkilediğini bilen bireyler vardır muhtemelen. Daha önce söylediğim gibi, bu bilgi, sözgelimi, bazı dönemlerde zihin üstüne

daha dengeli ve birleşik bir görüşün varolduğu Çin'de, Kartezyen Avrupa'da olduğundan daha yaygın olmalıdır.

Bilinçdışından, bilinmeyenin alanı olarak, ya da sıradan bilinçten çok daha kapsamlı bir alan olarak söz etmenin, bu kitap açısından hiçbir yararı yoktur. Kısıtlı bir bilinçlilik bile, muazzam bilinçdışımdan çok daha ilginçtir. Burada bizi ilgilendiren nokta, duyu oranında görsel duyu unsurunu vurgulamak yoluyla, Pope'un *The Dunciad*'da, Swift'in de *The Tale of a Tub*'da ["Bir Banyo Teknesinin Hikâyesi"] göklere çıkardığı muazzam bir düşüş ve yavanlığı nasıl kendi ellerimizle yarattığımızı göstermektir. Bilinçdışı, basım teknolojisinin dolaysız bir yaratısı, reddedilen bilincin günden güne büyüyen cüruf yığınıdır.

Hiçbir düşünür, "beden" ile "zihnin" –bu terimler geçerli olduğu sürece– görünür etkileşimlerden yoksun olduğunu hayal bile etmemiştir. Açık düşüncenin ilk ürünlerinden biri olarak, her şeye karşın öylesine karşılıklı bağımlılık halinde olan iki bağımsız alan postule etmenin ne anlama geldiğini açıklamayı, Descartes'ın yaptığı gibi, Kârteyzenlere bırakmamız gerekir. Bundan alınacak ders, bu iki komşu alana ne kadar parlak ışık tutulursa, aralarındaki etkileşimlerin o kadar muazzam bir karanlığa düşürülmüş olacağıdır.[102]

Felsefe, tipografinin varsayımlarını ya da dinamiğini bilinçdışı olarak benimsemesiyle, en az bilim kadar naifti.

❀ Basılı malzemenin ve türevlerinin yeni uzay ve zaman örgütlenmesindeki kitlesel ve muazzam varlığı, burada Whyte'ın sözünü ettiği saçmalıklara saygınlık ve yetke kazandırıyordu. Bunun gibi, sözgelimi, bugün okullardaki çocuklar, medya sunumlarının ahmakça niteliği üstünde düşünmeye çağrıldıkları zaman şoke olurlar. Yetişkin dünyasının yapmak için zaman ve

102 Whyte, *The Unconscious before Freud*, s. 60.

çaba harcadığı her şeyin geçerli olduğu şeklindeki söze dökülmemiş bir varsayımı sürdürürler. Yetişkinlerin hiçbir zaman topluca sapkın bir etkinlikle uğraşmayacağını kabul ederler. Ancak yazıdan basıma ve basımdan TV'ye kadar medyanın dillerinin öğrenilmesinden sonradır ki, bu apaçık gerçek zihinde doğar. Bir Descartes, çevresi aracılığıyla, ve sözünü ettiği mekanizmayı yaşamakla uğraşan insanlar aracılığıyla geçerli kılınır. Bugün, yeni elektronik ortamda, Descartes artık pek önemsenmemekte ve insanlar artık bilinçdışına, eskiden Kartezyen bilincin parıltılı anlarına vermiş olduklarıyla aynı parçalı dikkati ve kabulü göstermektedirler. Kendi teknolojilerimizin bilinçaltı işleyişinden kendimizi kurtarmamız mümkün değil midir? Medya serpintisine karşı sivil savunma, eğitimin özü değil midir? Bu çabaya hiçbir kültürde hiçbir zaman girişilmemiş olduğundan, yanıt kuşkulu görünebilir. İnsanda, medya teknolojisinin etkileriyle yüzleşmenin ortaya koyabileceği, zihinsel uyku ve kendini hipnoz yönünde şimdiye kadar hiç sorgulanmamış ve bilgece bir dürtü bulunuyor olabilir. Ne olursa olsun, on yedinci yüzyıldan başlayarak basım tarafından psikolojimize dayatılan sözde ikiliklerin ve görsel niceliklerin, felsefenin tüketici ambalajları ya da "sistemleri" niteliğini benimsediği açıktır. Bunlar birkaç dakika içinde betimlenebilecek ve sunulabilecek türdendir, ama basımın hipnotizması sayesinde kuşakların dikkatini işgal etmeyi başaracaktır. Descartes'tan bu yana ortaya konan felsefeler, bir buharlı makinenin gaz ya da dizelle çalışan makineden farklı olduğu tarzda çeşitlidir. Ve bütün bunlara bir son vermeye çalışan Bergson, sistemi için bir çeşit kozmik yakıtı tercih etmesine karşın, düşman bildiği Descartes kadar mekaniktir. Shakespeare'in *Lear*'da işaret ettiği gibi, dil ve deneyimde bir soyma ve parçalama sürecini bir kez gerçekleştirdikten sonra, artık hiçbir çare kalmamaktadır. Bugi-bugi, ayrılmaz parçası olan bütün o panik ve *Angst* ile, Kartezyen, Locke'çu, Kant'çı akıntıda yoldan çıkmış durumdadır. Whyte durumu şöyle özetler (s. 60-61):

> On yedinci yüzyıl sonları boyunca, Avrupa felsefi düşüncesine, varoluşun doğasına ilişkin üç yorumla örtüşen üç temel tutum egemen oldu.

Materyalizm, birincil gerçeklik olarak fiziksel bedenleri ve onların hareketlerini aldı; idealizm ruh veya aklı aldı; Kartezyen düalizm ise iki bağımsız alanı varsaydı: Zihinsel *res cogitans* ile maddi *res extensa*. İlk iki ekol açısından, başka adlar altında da olsa, bilinçdışını tanımakta hiçbir güçlük yoktu. Materyalistlere göre, bütün zihniyet psikolojik idi ve düşünceye benzeyen ve onu etkileyen bilinçdışı psikolojik süreçler, bedenlerimizin içinde bulunduğu süreçlere ilişkin doğrudan bilincimizin kısıtlı olması gerçeğinin dolaysız bir sonucu idi. İdealistlere göre ise, bütün doğal süreçler, insani zihniyetin de belirli bir derecede paylaşmasına karşın, insan bireyinin hakkında doğrudan bilgiye sahip olmadığı evrensel bir akıl ya da dünya ruhunun ifadesiydi. Dolayısıyla, idealistler açısından da hiçbir sorun yoktu; bireyin bilinçdışı zihni hiçbir şekilde şaşırtıcı değildi; bilinçdışı yalnızca, bireyin bilincinin doğrudan ulaşamadığı evrensel aklın bir parçasıydı. Ama üçüncüsüne, yani Kartezyen ekole göre, bilinçdışı zihinsel süreçlerin varolduğunun kabulü, derhal ele alınması gereken felsefi bir meydan okuma ortaya koyuyordu, çünkü bu, hareket halindeki madde ile kaçınılmaz olarak bilinçli olan zihin şeklindeki iki bağımsız alandan biriyle ilgili olarak ilk baştaki ikicilik kavrayışının bir yana bırakılmasını gerektiriyordu. Descartes'a sadık kalanlar için, insan içinde bilinçli olmayan her şey maddi ve fizyolojik idi, bu yüzden de zihinsel değildi.

Son cümle bazılarına, elinizdeki kitabın varsayımlarının zihinsel olmaktan çok maddi ve fizyolojik olduğunu düşündürecektir. Oysa durum böyle olmadığı gibi, kitabın teması da bu değildir. Asıl önemli olan husus, davranışlarımızı biçimlendirirken alfabenin, basımın ya da telgrafın etkilerinin nasıl farkına vardığımızdır. Bilgi, determinizm alanlarını genişletmez, tersine daraltır. Ve teknolojiden türeyen varsayımların soruşturulmayan etkisi, bütünüyle gereksiz olarak, insan yaşamında azami determinizme yol açar. Bütün eğitimin amacını, bu tuzaktan kurtuluş oluşturur. Ama bilinçdışı, soyulmuş kategorilerden oluşan bir dünyadan, Kartezyen düalizme karşı Leibnitz'çi ya da başka herhangi bir monistik yaklaşımın çözüm olduğundan daha fazla bir kaçış kapısı değildir. Uyum halinde işleyen, *içinden geçen* ışığa izin veren, bütün duyuların etkileşimi ya da tam oranı hâlâ geçerlidir. Bu uyum, teknoloji eliyle *tek* duyunun güçlendirilmesi ile sona erer. *Üste düşen* ışı-

ğın kâbusu, Pascal'in dünyasıdır: "Akıl ağır ağır ve her zaman hazır bulunması gereken pek çok ilkeye ilişkin pek çok görüşle hareket eder, bütün ilkelerinin varolması ihtiyacı içinde, herhangi bir zamanda uykuya dalabilir ya da yok olabilir."[103]

Descartes nasıl mekanik dalga üzerinde başarıyla ilerlediyse, Heidegger'in sörf tahtası da elektronik dalga üzerinde büyük bir başarıyla kayar.

❀ Gutenberg tarafından, yalıtılmış görsel duyu aracılığıyla koreografisi yapılan zihnin bu tür dansı, Kant'ın Öklitçi uzayı *a priori* sayması kadar felsefidir neredeyse. Ama alfabe ve onunla ilgili ufak tefek şeyler, çok uzun zamandır insana felsefi ve dinsel varsayımların bilinçaltı bir kaynağı olarak hizmet etmiştir. Kuşkusuz Martin Heidegger, felsefi veri olarak bütünlüğü içinde dilin kendisini kullanmakla, çok daha sağlam bir zemin üzerinde gibi görünebilir. En azından okuryazar olmayan dönemlerde, bütün duyular arasında bir oran bulunacaktır. Ama bu, okuryazar olmamayı öğütlemek anlamına gelmez; tıpkı basımcılığın kullanımlarının okuryazarlığa karşı bir yargı olmaması gibi. Aslına bakılırsa, Heidegger, dil ve felsefede okuryazarlık dışı eğilimini geliştirirken, elektronik teknolojisinin rolünden bütünüyle habersiz gibi görünür. Heidegger'in yetkin linguistiğine yönelik bir coşku, elektronik ortamımızın metafiziksel organisizminin içine naif bir gömülüşten de doğmuş olabilirdi pekâlâ. Descartes'ın mekanizmi bugün beş para etmez gibi görünüyorsa, bu durumun sebepleri onun kendi döneminde göz alıcı görünmesini sağlayan bilinçaltı sebeplerle aynı olabilir. Bu anlamda, bütün modalar bir çeşit uyurgezerliğin belirtisidir ve teknolojinin psişik etkilerine yönelik eleştirel yönlenimin bir aracıdır. Belki de bu, şunu söylemek isteyenlere

103 Poulet, *Studies in Human Time*, s. 78.

yardım etmenin bir yoludur: "Peki ama matbaanın hiç mi iyi tarafı yok?" Bu kitabın teması, matbaanın iyi ya da kötü bir tarafının olup olmadığı değil, *her* gücün, özellikle de kendimizi oluşturduğumuz bir gücün etkilerinin bilinçdışı olmasının bir felaket olduğudur. Ve basımın, on altıncı yüzyıldan sonra Batı düşüncesi üzerindeki evrensel etkilerini, yalnızca her sanat ve bilim dalındaki en sıradışı gelişmeleri incelemek yoluyla test etmek son derece kolaydır. On altıncı ve on yedinci yüzyılların keşfi gibi görünen parçalanmış ve türdeş çizgisellik, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların popüler yeniliği ya da faydacı modası haline gelecektir. Başka bir deyişle, bu mekanizma, Faraday gibi kişilerle birlikte başlayan elektronik çağda "yenilik" olarak kalmaya devam edecektir. Bazıları, yaşamın, böylesi keyfi ve gönülsüz bir otomatizm ile harcanamayacak kadar değerli ve zevkli bir şey olduğunu hissedebilir.

Pascal, ikilemlerin sefaletine dalmak için, Montaigne'in anları yakalarken kullandığı fotoğraf hilesini kullanır: "Coşkuyla sevdiğimiz zaman, sevileni görmek daima bir yeniliktir." Ama bu kendiliğindenlik, eşzamanlılığın ve anlık bollaşmanın bir ürünüdür. Ve zihnin bu unsurları teker teker alması gerekir. O halde, burası, Pascal'de tipografinin keyfi ve bilinçaltı unsurudur. Bütün deneyim parçalıdır ve dizisel olarak işlenmelidir. Bu nedenle, zengin deneyim, dikkatimizin zavallı ağından ya da eleğinden paçasını kolayca kurtarır. "Kişi, büyüklüğünü, aşırı bir uçta olmak yoluyla değil, aynı anda her iki aşırı uca da dokunmak ve ortada kalan bütün uzayı doldurmakla gösterir."[104] Kuşkusuz, ruhuna ıstırap verecek bu küçük Gutenberg işkence aletini kurmak yoluyla, Pascal, kamuoyunda dikkat ve kabul görmeyi garantiye almış oldu: "Ruhun zaman zaman ulaştığı aklın bu büyük çabaları, çok uzun süre kalıcı olamayacak niteliktedir. Bunlara, sürekli biçimde, bir tahta çıkar gibi değil de, yalnızca bir anlığına, sıçrama yoluyla ulaşır."[105]

Pascal, eski tip bilincin, krallara yakışır, "bir taht üzerindeki gibi", sürekli olduğuna işaret eder. Eski kralın bir rolü vardı, bir işi değil. O, kapsamlı bir çevresi olmayan merkez idi. Yeni bilinç,

104 *Age*, s. 80.
105 *Age*, s. 85.

tıpkı yeni prens gibi, bir iş icra eden, bilgiyi sorunlara uygulayan ve tümü de ihtiraslı rakip parçalar oluşturan marjinal uyruklarıyla ancak anlık temas kurabilen, bezgin bir yöneticidir.

Poulet'in işaret ettiği durum, bir ironi olmalıdır (s. 85): "Bir anlığına! İnsanlık durumunun sefaletine ve zaman deneyiminin trajedisine sarsıcı dönüş: İnsanın avını yakaladığı anda, deneyim onu aldatır ve o da aldatıldığını bilir. Avı bir gölgedir. Anı yakaladığı anda, an geçip gider, çünkü bir andır."

Bu düşünürlerin, Kralın bütün atları ve Kralın bütün adamları gibi yaşlı Humpty Dumpty'nin çevresinde rollerini oynayarak, duyarlılıklarımızdaki Gutenberg mekanizmasını açık açık dramatize etmeye giriştikleri gibi bir huzursuzluk duygusuna kapılıyor insan. Kişi, anların dizisel sıralanması ortasında insani kimlik ilkesini nasıl keşfedebilir? Benlik, bu tipografik anların süreksizliği gibi, "kendisine olan ilgisini tekrar kazanmak için kendisini yeniden icat etmek üzere, kısacası hiçliğinin kanıtlanmasından kaçabileceğine ve bunun sonucunda hiçliğinin bir gerçekliği yeniden biçimlendirdiğine inandığı süregiden yaradılışının alaycı bir suretini çıkarmak için, her defasında kendisini unutmaya" zorlanır.[106]

Gene de, Gutenberg usulü türdeş yineleme, hâlâ bir benliğin yolunda arzu edilecek bir şeyler bırakır. Kendisini bir motorlu testereye kaptıran kimseyi, testerenin dişleri gözle görülemiyor diye, aksine ikna etmek mümkün müdür? Matbaanın yarattığı parçalanma çağında, birleşik "benliğin" kaderi de böyledir. Ama herhangi bir çağda, yaşamın düzenlenişine uygulanmış Gutenberg varsayımlarını ciddiye alabilen herhangi birinin gerçekliğine inanmak güçtür.

James Joyce'un, Vico'da "Kartezyen kaynak" ile harekete geçenlerden çok daha iyi bir kültürel bilince sahip bir filozof bulduğunu düşündüğü kesindir. Ve Vico, Heidegger gibi, düşünürler arasında bir filologdur. Onun *"dönüşlü"* zaman kuramı, çizgisel kafalar tarafından, "tekrar tekrar ortaya çıkış" olarak yorumlanmıştır. Oysa Vico'ya ilişkin, yakın zamanda yapılan bir araştırma, bu kavramı bir yana iter.[107]

106 *Age*, s. 87.

107 A. Robert Caponigri, *Time and Idea: The Theory of History in Giambattista Vico.*

Vico, tarihin zaman-yapısını "çizgisel değil, kontrpuanlı" olarak kavrar. "Tarihin izinin bir dizi gelişme çizgisi boyunca sürülmesi gerekir..." Vico açısından, bütün tarih çağdaş ya da eşzamanlıdır; Joyce'un ekleyebileceği gibi dilin kendi sayesinde verilmiş bir olgudur, bütün deneyimin eşzamanlı deposudur. Ve Vico'da, tekrar tekrar ortaya çıkış kavramı, "ulusların zaman içindeki akışı düzeyinde kabul" edilemez: "Kaderin kuruluşu evrensel tarihi kurar insan ruhunun düşüncede kendine topyekûn sunuluşunu kurar. Bu ilkede, yüce 'ricorso', düşüncede insan ruhu tarafından gerçekleştirilir ve kendisine, geçmişte, şu ana ve geleceğe, bütünüyle kendi tarihselliği ile uyumlu bir edimde sahiptir."[108]

Tipografi, sessizliğin seslerini çatlattı.

❀ Gutenberg çevresini parçalayanların çizgisel ıstırabına, Güney İtalya'nın plastik ve dokunsal-işitsel dünyasından bir yanıt geldi. Michelet ve Joyce böyle düşünüyordu.

Şimdi kısaca, Gutenberg'in yarattığı uzay sorununa dönelim. "Sessizliğin sesleri" deyişini herkes bilir. Bu, heykel için kullanılan geleneksel deyimdir. Ve eğer herhangi bir kolejin bütün bir yıllık programı, bu deyimin anlaşılması için harcansaydı, dünya çok geçmeden yeterli sayıda yetkin zihne sahip olabilirdi. Gutenberg tipografisi dünyayı doldurdukça, insan sesi kısıldı, susturuldu. İnsanlar, tüketiciler olarak sessizce ve edilgince okumaya başladılar. Mimar ve heykel sanatları da kurudu. Edebiyatta, yalnızca geri kalmış sözel alanlardan gelen kimseler, dile bir tınlama aşılayabildiler – Yeats'ler, Synge'ler, Joyce'lar, Faulkner'lar ve Dylan Thomas'lar. Bu temalar, Le Corbusier'nin, taşın ve suyun neden birbirinden ayrılmaz olduğunu açıklayan aşağıdaki paragrafıyla bağlantılıdır:

108 *Age*, s. 142.

Yapının çevresinde, yapının içinde, belirli yerler, bütünü tamamlayan ve konuşmanın sesini dört bir yana aksettiren matematiksel noktalar vardır. Bunlar, heykel koymak için önceden belirlenmiş yerlerdir. Ve bu heykel ne bir metopodur,* ne timpan,** ne de revak. O çok daha ince ve kesindir. Yer, bir parabol ya da elipsin odağı, mimariyi oluşturan farklı düzlemlerin tam kesişim noktası olabilir. Buradan söz, ses yayılacaktır. Böylesi yerler, heykel için odak noktaları olabilir, tıpkı akustik için odak noktaları olduğu gibi. Heykeltıraş; dinlemeye değer bir sözün varsa, yerin burasıdır.[109]

İnsanın, Gutenberg *aracılığıyla* sadece Kopernik tarafından hemen marjinal bir zerre konumuna düşürülmek üzere merkez haline getirildiğini söylemek, malumu ilamdan başka bir şey olmayacaktır. İnsanın soy çizgisi, yüzyıllar boyunca bir varlık zincirinin ucunda salınıp durduktan sonra, kendi soy çizgisi dizi içindeki yitik bir parçaya ışık tutan Darwin tarafından kesintiye uğratıldı. Her nasılsa, Darwin, tıpkı Kopernik'in uzay için yapmış olduğu gibi, insanmerkezci bilinci kırdı. Bununla birlikte, Freud'a değin, insan bir şekilde kendiliğindenliğin renklendirdiği bir tür bilinç sezgisi kırıntısına yapışıp kaldı. Ne ki, Freud, zihnin bilinçdışının okyanusunda minik bir dalga olarak imgesiyle buna bir son verdi. Matbaa Batı'yı uzun zamandır işlememiş olsaydı, bu mecazlar hiçbir şekilde ilgi çekemezdi. Şimdi, matematikçi Sir Edmund Whittaker tarafından yazılmış, bunun nasıl gerçekleştiğini açıklayan bir kitaba dönelim. Kant'ın, *Pratik Usun Eleştirisi* adlı kitabından bir paragraf (s. 14), bizi bu alana götürecektir: "Matematik, ampirizmin olanak tanımadığı, uzayın sonsuz bölünürlüğünü yadsınamaz bir biçimde kanıtladığına göre, gösterilebilecek en yüksek kanıtlar ile amprik ilkelerden yapılan sözümona çıkarımlar arasında apaçık bir çelişki vardır. ... Cheseldren'in kör adamı gibi, 'Hangisi beni yanıltır, görüş mü, dokunuş mu?' diye sorabilirdi kişi. Ampirizm dokunmaya dayanır, oysa rasyonalizm görülebilir bir zorunluluğa dayanır." Kant, sayının işitsel-dokunsal ve sonsuzca yinelenebilir olduğunu bilmemekle kalmıyor, işitsel-

* Dorik mimari üslubunda çatıyı taşıyan kaidede yer yer bulunan ve genellikle üstü kabartmalı dört köşeli taş (ç. n.)

** Kapı veya pencere alnı (ç. n.)

109 Carola Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture*, s. 205.

dokunsaldan soyutlanmış haldeki görselin çözümlenemez ama yersiz türden çatışkılar ve ikiliklerden oluşan bir dünya kurduğunu da bilmiyordu.

Sir Edmund Whittaker, *Space and Spirit* ["Uzay ve Ruh"] adlı yapıtında (s. 121), yakın dönem matematik ve fizik terimleriyle, görsel nicelleştirme kavramıyla birlikte gelmiş olan, sürekli, birörnek uzay şeklindeki Rönesans fikrinin sonunu açıklar:

> Bu noktada, Newton'cu kozmosun düzeninden kurtuluruz. ... Tartışmada genellikle sunulduğu üzere, kullanılan dil, her sonucun yalnızca bir tek nedeni ve her nedenin tek bir sonucu olduğu, bu yüzden de bütün nedensellik zincirlerinin basit çizgisel dizilimler olduğu duruma uygundur. Şimdi bir sonucun çeşitli ayrı nedenlerin ortak bir eylemi ile ortaya çıkarılmış olabileceği, aynı zamanda bir nedenin birden çok sonuca yol açabileceği gerçeğini göz önüne alırsak, nedensellik zincirleri kollara ayrılabilir ve aynı zamanda birbirleriyle bitişebilir; ne ki, kural hâlâ nedenin daima zaman içinde sonucu öncelediğini kabul ettiği için, kanıtın temelli olarak etkilenmediği açıktır. Dahası, uslamlama, bütün nedensellik zincirlerinin geriye doğru izi sürüldüğünde *aynı* nihai noktada sona ermesini gerektirmez: Başka bir deyişle, evrenin bütün mal stoğunu kaçınılmaz olarak Yaratılış sırasındaki tek bir sevkıyatta edindiği, o zamandan beride hiçbir şey almadığı sonucuna varmayı gerektirmez. Dolayısıyla, on sekizinci yüzyılın deist Newton'cularında öylesine yaygın olan, dünya sisteminin bütünüyle kapalı olduğu ve katışıksız bir biçimde mekanik yasalara uygun olarak geliştiği, böylelikle tarihteki bütün olayların, en eski örneğindeki tasarımlarında içkin olması gerektiği görüşünü haklı çıkarmaz. Tam tersine, fiziksel düşüncenin son eğilimi, (nedensellik ilkesine ilişkin söylenmiş sözlerden de açıkça anlaşılabileceği gibi), fiziksel alanda, müdahalelerin ve yeni yaratılışların sürekli bir ardışıklığının olduğu yönündedir. Evren, parçacıkların Yaratılıştaki düzeninin yalnızca matematiksel sonucu olmaktan çok uzaktır ve incelenmesi bütün deterministlerin hayal edebileceğinden çok daha ilginç ve hareketli bir yerdir.

Bu paragraf, elinizdeki kitabın başlığını ve izlediği yolu açıklıyor, ama hiçbir şekilde ele aldığımız düzenlenmeler açısından gerekli değil. Tekçizgili nedensellik arama eğilimi, basım kültürünün insanları niçin bu kadar uzun bir süre öte-

ki nedensellik çeşitlerine karşı körleştirdiğini açıklayabilir. Ve modern bilim ve felsefenin üzerinde birleştiği nokta, bütün araştırma ve çözümleme alanlarında "neden"den "parçaların düzenlenişi" anlayışına geçtiğimiz yönündedir. Bu, Whittaker gibi bir fizikçiye, Ortaçağ'ın başlarında Tanrı'nın varlığını salt akılla kanıtlamaya çalışan Aziz Anselmus'un, en az kendisiyle tam ters bir yola girmiş olan Newton kadar talihsiz gibi görünmesinin de nedenidir (s. 126-127): "Newton, teoloji ile derinlemesine ilgilenmesine karşılık, fizikçinin, hiçbir şekilde bölünmemiş dikkatini, kendisine görüngüleri öndeyileme olanağı veren yasaları araştırmaya verebileceği, daha derin sorunları ise bir yana bırakabileceği görüşünü benimsemiş gibi görünür: Açıklamaktan çok betimlemeyi amaç edinebilir."

Deneyimin gözardı edilmiş bütün yönlerinin bilinçdışına geri yuvarlanmasını sağlayan da, işte bu Kartezyen ayırma tekniği oldu. Çizgisel uzmanlaşma ve işlevlerin ayrımından doğup gelişen bu strateji, donukluk, basmakalıplık ve Swift, Pope ve Sterne'in alay ettiği eksiksiz maskaralık dünyasını yarattı. Newton'un, *Dunciad*'ın kahramanı olmaya çok uygun olmaktan başka, *Gulliver's Travels*'da da [*Gulliver'ın Gezileri*] kendine bir yer bulacağına kuşku yoktu.

Alfabenin Grekleri nasıl kurgusal bir "Öklitçi Uzay"a soktuğunu görmüştük. Fonetik alfabenin, işitsel-dokunsal dünyayı görsel bir dünyaya aktarmaktaki etkisi, hem fizik hem de edebiyatta "içerik" safsatasını yarattı. Whittaker bu bağlamda şunları yazar (s. 79): "Aristoteles, bir cismin *yerinin*, o cismi barındıran bir başka cismin içsel yüzeyi ile tanımlandığını kabul ediyordu: Başka cisimlerin barındırmadığı cisimler hiçbir yerde değillerdi, bu yüzden ilk ya da en dıştaki gök hiçbir yerde değildi: Uzay ve zaman onun ötesinde var olmazdı. Bundan, evrenin bütünsel uzanımının sonlu olduğu sonucunu çıkarmıştı."

Gutenberg Galaksisi, kuramsal olarak, eğri uzayın keşfiyle birlikte 1905'te çözüldü, ama uygulamada, bundan daha iki kuşak önce, telgraf tarafından istila edilmişti bile.

Whittaker, Newton ve Gassendi'nin uzayının, "geometri söz konusu olduğu kadarıyla, Eukleides'in uzayı olduğuna" dikkati çeker: "Bu uzay sonsuz, türdeş ve bütünüyle özelliksizdi, bir nokta tastamam başka herhangi bir noktanın aynıydı..." Bu türdeşlik ve birörnek süreklilik kurgusunun neden fonetik yazıdan, özellikle de basılmış olanından türemiş olduğuna yönelik ilgi, bizimkinden çok daha eskidir. Whittaker, fiziğin bakış açısından bakıldığında, Newton'cu uzayın "yalnızca şeylerin içine konabileceği bir boşluk" olduğunu söyler. Ama Newton için bile, çekim alanı, bu nötr uzayla bağdaşmaz gibi görünüyordu. "İşin doğrusu, Newton'un halefleri bu güçlüğü hissettiler; ve, kendi içinde düpedüz hiçbir şey olmayan, işgal edilme kapasitesi dışında hiçbir özelliğe sahip olmayan bir uzayla yola çıkmış olarak, elektrik, manyetik ve çekimsel güçleri sağlamak ve ışığın yayılmasının nedenini açıklamak üzere, uzayı tekrar tekrar eterlerle doldurmaya başladılar." (s. 98-99)

Uzayın yalnızca görsel ve birörnek karakterinin, Pascal'in ünlü deyişinden daha çarpıcı bir kanıtı yoktur belki de: "Le silence éternel des espaces infinis m'effraie [Sonsuz boşlukların ezeli sessizliği beni korkutuyor]." Sessiz uzayın neden bu kadar dehşet verici olması gerektiği üstüne biraz düşünmek, basılı kitabın görsel vurgusu tarafından insani duyarlılıklarda süregiden kültürel devrime ilişkin derin bir içgörü verecektir.

Gelgelelim, uzaydan nötr bir konteyner olarak söz etmenin saçmalığı, görsel bilincini öteki duyularından ayırmış bir kültür için hiç sorun çıkarmayacaktır. Gene de, der Whittaker (s. 100), "Einstein'ın kavrayışında, uzay artık fizik dramasının ic-

ra edildiği sahne değildir: Uzayın kendisi, icracılardan biridir; zira fiziksel bir özellik olan gravitasyon, bütünüyle uzayın geometrik bir özelliği olan eğrilik tarafından denetlenir."

1905'te eğri uzayın kabul edilmesiyle, Gutenberg galaksisi resmen çözüldü. Çizgisel uzmanlaşmaların ve sabit bakış açılarının sonu ile birlikte, bölümlenmiş bilgi, her zaman konu dışı kaldığı gibi, kabul edilemez hale de geldi. Ama böylesine parçalara ayrılmış bir düşünüş tarzının etkisi, bilimi, uygulamaları aracılığıyla dolaylı yoldan yaptığı etki dışında, göz ve düşünce üstüne hiçbir etki yapmayan, bölünmüş bir olaya dönüştürdü. Son yıllarda bu yalıtımcı tutum zayıflamış durumdadır. Bu kitabın yapmaya çalıştığı da, alfabe ve tipografi aracılığıyla görsel duyunun yalıtılması ile, bilginin parçalara ayrılması yanılsamasının nasıl yaratılmış olduğunu açıklamaktır. Bu yanılsama iyi de olabilirdi kötü de. Ama kendi teknolojilerimizde içkin olan nedensellikler ve etkilere ilişkin bilinçsizlikten doğması nedeniyle, sonucu ancak bir felaket olabilir.

On yedinci yüzyılın sonlarında, basılı kitapların gittikçe artan sayısıyla ilgili olarak, hatırı sayılır ölçüde alarm ve tiksinti ifadesi vardır. Kitap sayesinde insan davranışlarında büyük bir reforma yönelik ilk umutlar, düşkırıklığına uğramıştır ve 1680'de Leibnitz şunları yazmaktadır:

Korkarım, kendi hatamız yüzünden, halihazırdaki karışıklık ve yoksulluk içinde daha uzun bir zaman kalacağız. Hatta, araştırmalarımızdan mutluluğumuz açısından dikkate değer hiçbir şey elde etmeksizin, gereksiz yere tüketilmiş merakın ardından, insanların bilimlerden tiksinebileceğinden ve ölümcül bir çaresizliğin onları barbarlığa geri dönmeye iteceğinden de korkuyorum. Bu sonuca, sürekli büyümeye devam eden kitapların korkunç yığını da büyük katkıda bulunabilir. Zira sonunda düzensizlik neredeyse aşılamaz hale gelecek; yazarların sonsuz denebilecek çokluğu, çok geçmeden onları genel bir kayıtsızlık tehlikesine maruz bırakacak; araştırmalarda çalışan birçok insanı harekete geçiren şan ve şeref umudu, ansızın yok oluverecek; belki de bir yazar olmak, eskiden ne kadar onurlu ise, o kadar utanç verici olacak. En iyi olasılıkla, kişi birkaç yıl içinde miadını dolduracak ve okuyucuyu bir anlığına sıkıntıdan kurtaracak küçük kitaplarla kendisini oyalayabilir, ama bunlar da bilgi-

mizi geliştirme ya da gelecek kuşakların takdirini hak etme amacından yoksun olacaklar. Bu kadar çok insanın yazması yüzünden, bu yapıtların hepsinin korunamayacağı söyleniyor. Bunu kabul ediyorum, ve şu çok moda olan, ilkbahar çiçekleri ya da güz meyveleri gibi bir yıl bile dayanmayan küçük kitaplara bütün bütüne karşı değilim. İyi yapılmışlarsa, yalnızca keyif veren ve avare düşünceyi kötülükten korumakla kalmayıp, zihni ve dili biçimlendirmeye de yarayan, faydalı bir söyleşi etkisine sahip olduklarını söyleyebilirim. Genellikle bunların amacı, çağımızın insanlarına iyi bir şeyler aşılamaya çalışmak; tıpkı benim bu küçük yapıtı bastırmakla ulaşmak istediğim gibi...[110]

Leibnitz burada kitabı, her şeye karşın geri dönebilecek olan skolastik felsefenin celladı olduğu kadar, doğal halefi olarak görür. Bir şöhret dürtüsü ve ölümsüzlük makinesi olarak kitap, artık ona "yazarların sonsuz sayıdaki çokluğu"ndan kaynaklanan çok büyük bir tehlike içinde görünür. Kitapların genel durumunda, "avare düşünceyi kötülükten koruyan" ve "zihin ve dili biçimlendirmeye yarayan" söyleşinin bir yardımcısı olarak hizmet etme işlevini görür. Kitabın henüz siyaset ve toplumun ana tarzı haline gelmekten çok uzak olduğu açıktır. Batı toplumunun geleneksel ayırıcı özelliklerini karanlıkta bırakmaya başlaması, henüz yüzeysel kalmaktadır. Skolastik yeniden canlanmanın süregiden tehdidi açısından, sözel skolastisizm hakkında, onun laf, laf, laftan ibaret olduğuna ilişkin her yerde hazır ve nazır edebi ya da görsel yakınma söz konusudur. Leibnitz, "Keşif Sanatı" üstüne yazarken şunu söyler:

Skolastikler arasında, Hesapçı adı verilen, yapıtlarını henüz bulamadığım ve ancak birkaç öğrencisinin kitaplarını gördüğüm Jean Suisset diye biri vardı. Bu Suisset, skolastik argümanlarda Matematiği kullanmaya başladı, ama pek az insan onu taklit etti, çünkü muhasebe ve akıl yürütme yöntemi yararına tartışma yönteminden vazgeçmek zorunda kalacaklar ve kalemin bir darbesi bir sürü yaygarayı önleyecekti.[111]

110 *Selections*, ed. Philip P. Wiener, s. 29-30.
111 *Age*, s. 52.

Pope'un Dunciad'ı, basılı kitabı ilkel ve romantik dirilişin aracı olmakla suçlar. Katışıksız görsel nicelik, kabilesel güruhun büyülü rezonansını uyarır. Satış gişesi, şiirsel büyünün yankı odasına bir geri dönüş olarak ansızın ortaya çıkar.

❀ 1683-84'te, Londra'da Joseph Moxon tarafından *Mechanick Exercises on the Whole Art of Printing* ["Bütün Basımcılık Sanatı Üstüne Mekanik Alıştırmalar"] yayımlandı. Editörler bunun "tümüyle geleneksel olan bir bilgiyi yazıya dökmek için yazıldığına" ve Moxon'un kitabının "kırk yıldır herhangi bir dilde basımcılık üstüne yazılmış en eski kılavuz olduğuna" işaret ederler (s. vii). Gibbon'ın Roma retrospektifindeki anlayışına benzer şekilde, Moxon da son noktasına ulaşmış bir matbaa anlayışı ile harekete geçmiş gibi görünmektedir. Benzer bir duygu, Dean Swift'e *The Tale of a Tub* ile *The Battle of Books*'un [Kitapların Savaşı] ilhamını vermiştir. Ne ki, basılı sözün destanı ve insanlığa yararları açısından dönüp bakmamız gereken yapıt, *The Dunciad*'dır. Çünkü burada, insan zihninin, kitap tarafından yaratılmış bir bilinçdışının çamuruna gömülmesinin apaçık bir araştırması vardır. IV. Kitap'ın sonundaki kehanete uygun olarak, edebiyatın, insanlığı aptallaştırması ve kibar dünyayı hipnotize ederek ilkeciliğe, içteki Afrika'ya ve her şeyden öte bilinçdışına geri götürmesi gelecek kuşaklardan gizlenmiştir. Bu işlemin basit anahtarı, bu kitabın başından beri elimizdedir – görsel duyunun öteki duyuların etkileşiminden gittikçe ayrılması, deneyimimizin büyük bölümünün bilinçten çıkarılmasına ve sonuçta bilinçdışının aşırı büyümesine yol açar. Pope, sürekli büyüyen bu alana, "Kaos ve yaşlı Gece" dünyası adını verir. Bu, Mircea Eliade'nin *The Sacred and the Profane* adlı yapıtında göklere çıkardığı kabilesel, okuryazar olmayan dünyadır.

Martinus Scriblerus, *The Dunciad* için hazırladığı notlarında, sayısız yazar-çizer ve basının gayretkeş emektarları hakkında bir destan yazmanın, bir Charlemagne, bir Burte ya da bir Godfrey hakkında destan yazmaya göre ne kadar güç olduğu üstüne kafa yorar. Ardından, "sıkıcı olanı caydırmak ve kötüyü cezalandırmak" için bir hiciv yazarına ihtiyaç olduğundan söz ederek, bu bunalımı doğuran genel duruma göz atar:

> Bundan sonra Şairimizi bu özgül yapıt için harekete geçiren fırsatı ve nedeni ortaya koyacağız. [Pope] (Tanrı'nın inayetinin eğitim görmüşlerin Günahlarının bir kefareti olarak Matbaanın İcadına izin vermesinin ardından) Kâğıdın da çok ucuzladığı, basımcıların sayısız çoğaldığı, yazarlar tufanının her yeri kapladığı günlerde yaşamıştı. Burada yazmayan dürüst tebanın huzuru her gün bozulmakla kalmayıp, alkışlaması ve parası için acımasız talepler, üstelik ne birini kazanacak ne de diğerini hak edecek şeyler için yapıldı; Aynı zamanda, Basın Özgürlüğü öylesine sınırsızdı ki, her ikisini de reddetmek gitgide daha tehlikeli hale geldi: Zira bunlar derhal, anonim yazarların kaleminden cezasız kalacak iftiralar yayımlıyordu; hiç kuşkusuz daha iyi amaçlarla çıkarılmış olan bir Parlamento yasasının kanatları altına gizlenen yayıncılar da eksik değildi.[112]

Ardından, genel ekonomik nedenlerden, "biri onlarla birlikte doğan, diğeri kendi becerilerini ihmal etmeleri sonucu bulaşan Sıkıcılık ve Yoksulluk"tan esinlenen yazarların özel ahlaki motivasyonuna döner (s. 50). Tek bir sözcükle, saldırı, kendisini "Sanayi" ve "Emek"te somutlaştıran uygulamalı bilgiye yöneliktir. Çünkü kendi fikirlerinin doğruluğundan esinlenen ve kendini ifade hasreti çeken yazarlar, "bu üzücü ve talihsiz ticaretin içine sürüklenirler."

Uygulamalı bilginin buna benzer birçok kurbanının –yani, Sanayi ve emek ile donanmış inatçı fikirli yazarların– eylemlerinin yığışımı aracılığıyla, şimdi artık Kaos ve yaşlı Gece'nin hükümranlığının bir restorasyonu ve Kent ile Kibar dünyadan doğan kızları Sıkıcılığın muhteşem tahtının kaldırılışı söz konusudur." Kitap piyasası genişledikçe, zekâ ile ticaret arasında-

112 *The Dunciad* (B), ed. James Sutherland, s. 49.

ki bölünme son bulur. Kitap ticareti düşünme gücünün ve ruh ile hükümetin işlevlerini devralır.

Şiirin ilk baskılarının açılış dizelerinin anlamı da budur:

> Şarkım kitaplara ve o adama, getiren ilk defa,
> Smithfield Esin Perilerini Kralların kulağına.

Dönemin "kibar dünyası" için, karar alma ve kraliyet yönetiminin popüler yazarlar için ulaşılabilir olması, son derece olağandışı görünüyordu. Ayın kitabını son derece saygın bir eğlence olarak görebilecek kişiler tarafından yönetilmeyi, artık tuhaf ya da isyana sürükleyen bir şey olarak görmüyoruz. Barthelomeo Pazarının kurulduğu Smithfield, hâlâ gezgin kitap satıcılığının yapıldığı bir yerdi. Ama sonraki baskılarda, Pope ilk dizeyi değiştirdi:

> Koca Ana ile Oğlu, getiren,
> Smithfield Esin Perilerini Kralların kulağına.

Pope, kamuoyu ile, kolektif bilinçdışı ile yüz yüze gelmiş ve ona, döneminin okültizmine uygun olarak "koca Ana" adını takmıştır. Bu daha önce gördüğümüz gibi, Joyce'un "Yol gösteriyi kalpli Kuş" (güruh, kuş, kalabalık) [*foule, owl, crowd*]* dediği şeydir.

Kitap piyasası büyüdükçe ve haber toplama ve yazma geliştikçe, yazarlığın ve kamuoyunun doğası, bugün olağan kabul ettiğimiz büyük değişikliklere uğradı. Kitap, elyazması dönemlerinden, Leibnitz'in değerlendirmesinde işaret ettiği gibi, onun mahrem ve söyleşisel niteliğini alıkoymuştu. Ne ki, Addison ve Steele'in yapıtının da bize hatırlattığı üzere, kitap, gazete ile karışıp birleşmeye başlıyordu. Gelişmiş basım teknolojisi, bu süreci, on sekizinci yüzyılın sonuna ve buharlı matbaanın gelişine kadar taşıdı.

Gene de, *Literature and Press* ["Edebiyat ve Basın"] adlı yapıtında (s. 46), Dudek, buhar gücünün basımcılığa uygulanmasından sonra bile durumun aşağıdaki gibi olduğunu anlatır:

* Bkz. bu kitapta s. 305 (ed. n.)

Gelgelelim, yüzyılın ilk çeyreğinde İngiliz gazetelerinin, bütün halka çekici görünmeyi amaçladığı kesinlikle söylenemez. Modern standartlarla değerlendirildiğinde, bunlar ciddi okurlardan oluşan küçük bir azınlıktan başka hiç kimsenin ilgisini çekemeyecek kadar donuk, cansızdı. ... On dokuzuncu yüzyıl başı gazeteleri, büyük ölçüde yüksek tabaka için çıkarılıyordu. Addison'cu zarafetten, Johnson'cu inceliğe kadar değişiklik gösteren biçemleri soğuk ve resmi idi. İçerikleri, küçük ilanlardan, yerel ilişkilerden ve ulusal politikadan, özellikle ticari reklamlardan ve uzun uzadıya aktarılan parlamento zabıtlarından oluşuyordu. ... son çıkan en iyi edebiyat ürünleri gazetelerde duyuruluyordu.... "O günlerde" diye hatırlıyordu Charles Lamb, "sabah gazetelerinin hepsi, kuruluşunun ana gediklilerinden biri olarak, her gün nükteli paragraflardan oluşan değişmez bir uzunlukta yazı yazmakla bir yazar bulundururdu...." Ve gazetecilik dili (journalese) ile dilin edebi kullanımı arasındaki boşanma henüz ortaya çıkmamış olduğundan, on sekizinci yüzyıl ile on dokuzuncu yüzyıl başlarında, bellibaşlı edebiyatçılardan bazılarının gazetelere yazı yazdığını ya da burada yazarak geçimlerini kazandıklarını görüyoruz.

Ama Pope, algılamaları ve eleştirileri kişisel olmadığı ya da özel bir bakış açısına dayanmadığı için, *Dunciad*'ını, işte tam da bu kişiliklerle doldurdu. Onun asıl ilgilendiği, topyekûn bir değişimdi. Bu değişimin, *Dunciad*'ın, 1742'de çıkan dördüncü kitabına kadar tanımlanmamış olması önemlidir. Ünlü klasikler ustası, Westminister ekolünden Dr. Busby'nin başlatmasından sonradır ki, insanın kusursuzluğu ile ilgili antik ve özellikle Cicero'cu temayı işitiriz (IV, ll, 147-50):

> Solgun Genç Senatör, titrese de bacakları,
> İki elini pantolonuna yapıştırıp dikeldi.
> Ardından şöyle dedi: "Hayvandan insana her şey sözcüklerle
> bilindiğinden,
> Sözcükler İnsan'ın bölgesidir, burada Sözcüklerdir tek öğretilen."

Daha önce, hitabeti, duyularımıza ahenk veren, bütün bilgiyi birleştiren kapsamlı bir bilgelik olarak gören Cicero için bu temanın anlamına işaret etmiştik. Pope'un burada, söz konusu

birliğin sözcük uzmanlaşmacılığı ve çıplaklaşmasından doğan yıkımına değindiği çok açıktır. Bilincin çıplaklaştırılması temasını, Rönesans boyunca sürekli olarak izlemiştik. Bu, aynı zamanda Pope'un *Dunciad*'ının da temasıdır. Genç Senatör şöyle devam eder:

> Akıl kuşkulu olduğunda, Sami harfi gibi,
> Ona iki yol gösterir, dar olanıdır iyisi.
> Genç, kılavuz bulmak için, Öğrenim'in kapısına gelir
> Şikâyet etmeyiz, bu kapı çok geniştir.
> Sormak, tahmin etmek, bilmek, başladıklarında
> İmgelem, Aklın coşkun pınarlarını açtıkça,
> Çalıştırırız belleği, yükleriz beyni,
> İsyankâr Zekâyı bağlar, kat kat zincirleriz,
> Düşünceyi sınırlar, soluğu alıştırırız;
> Ve ölünceye dek onları Sözcüklerin parmaklıkları ardında tutarız.
> Becerileri ne olursa olsun, nasıl tasarlanırlarsa tasarlansınlar,
> Zihne şıngırdayan bir asma kilit takarız:
> İlk gün bir Şair, tüy kalemini daldırır;
> Peki ya sonra? Şair durakalır.
> Yazık! Çekicilik yalnızca duvarlarımıza işler,
> Çok geçmez şurdaki Evde ya da Salonda yiter.

Pope, Avrupa'nın ciddi bir entelektüel *malaise* analisti olma hakkına henüz kavuşamamış durumdadır. O, Shakespeare'in *Lear*'ındaki ve Donne'un *Anatomy of the World*'ündeki argümanı sürdürür:

> Hepsi paramparça, bütün ahenk yok olmuş,
> Her şey yalnızca sunum ve her şey ilişki.

Pope'un, tastamam Shakespeare'in *King Lear*'da yaptığı gibi, yerdiği olgu, duyuların birbirinden ayrılması ve sözcüklerin işlevlerinden kapmasıdır. Sanat ve bilim, görsel nicelleştirme olarak ayrılmış, türdeşleştirme olarak her alana nüfuz etmişti, dil ve edebiyatın mekanikleştirilmesi de sürüp gidiyordu:

Ayak taburesinin altında, *Bilim*, Zincirler içinde inilder,
Ve Akıl, Sürgünde, Cezalarda ve Acılarda ölüp gider.
İsyankâr *Mantık* köpüklerle tıkanıp sıkışmış,
Parçalanmış halis *Retorik* yerlerde sürünmekteydi;[113]

Pope, yeni kolektif bilinçdışını kişinin kendini ifadesinin biriken yan ürünü olarak gördü.

❀ Pope'un ilk üç kitabı için çok yalın bir planı vardı. I. Kitap, yazarları, onların bencilliğini, kendini ifadeye ve ölümsüz şöhrete yönelik arzularını ele alır. II. Kitap, kamusal itiraf dalgalarını kabartacak kanalları sağlayan kitap satıcılarına döner. III. Kitap, kendini ifadenin gelgit dalgasının gittikçe büyüyen dolaylı sonucu olan kolektif bilinçdışını ele alır. Pope'un basit teması, Donukluğun ve yeni-kabileciliğin sislerinin, basımcılık tarafından beslendiğidir. Dolayısıyla, Akıl, duyularımız ve duyarlıklarımız arasındaki hızlı etkileşim, aralıksız bir biçimde, sürekli hakkından fazlasını alarak büyüyen bilinçdışı tarafından anestezi altına alınırlar. Sunduğu yazarların içeriğini ele almak yoluyla, Pope'un ne demek istediğini anlamaya çalışan herkes, gerekli ipuçlarını kaçırabilir. Pope, formel bir nedensellik önermektedir; içeriden başkalaşımın bir açıklaması olarak etkili bir nedensellik değildir önerdiği. Bütün sorun, tek bir beyitte açıkça ifade edilir (I, ll. 89-90):

Artık gece iniyor, yüce sahne sona erdi,
Ama Settle'ın sayılarında, bir gün daha yaşadı.

Birörnekliğiyle, yinelenebilirliğiyle ve sınırsız uzanımıyla matbaa, yaşamı yeniden canlandırabilir, her şeye şöhret kazandırabilir. Düzgün bir örgüsü olmayan türden yaşam, donuk kafalarca donuk temalara öylesine yerleştirilmiştir ki, bu bütün

113 *Age*, IV, ll. 21-24.

varoluşa nüfuz eder. Okuyucular da yazarları kadar kibirli ve boş olmaları yüzünden, onlar da kendi kayalaşmış suretlerini görmeye bayılırlar, bu yüzden de, kolektif izleyici arttıkça, kendilerini daha büyük ölçüde ortaya koyabilmek için en cansız, donuk aklı talep etmeye başlarlar. Gazetelerdeki "İnsan" sayfaları, bu kolektif dinamiğin nihai tarzıdır:

> Artık May'rs ve Shrieves hepsi tıka basa doygun uzanıp uyurlar,
> Gene de, düşlerde, günün kaymağını tıkınırlar;
> Dalgın Şairler, acı dolu uyanıklıklarını sürdürürken,
> Okuyucularının uyuması için, kendileri uykusuz kalırlar.[114]

Kuşkusuz, Pope, okuyucuların, uykusuz şairlerin ya da yeni yazarların ürünleriyle sıkılacaklarını söylemek istemez. Tam tersine. Basında kendi imgelerini görmekle, zevkten tüyleri ürperecektir. Okuyucuların uykusu, onların ruhlarındadır. Düşünce güçlerinde acı duymazlar ama örselenirler.

Cervantes'in basımcılıkla ilgili olarak İspanyol dünyasına, Rabelais'nin de Fransız dünyasına ilişkin anlattıklarını, Pope İngiliz dünyası hakkında anlatmıştır. Bu bir hezeyandır. Bu, varsayımlarını bilincin her düzeyine kabul ettirme kudretine sahip, dönüşüme ve başkalaşıma uğratan bir uyuşturucudur. Ama 1960'larda bizim için basım, sinemanın ve demiryolunun gittikçe uzaklaşan sevimli ve yaşlı bir karakteri gibidir. Bu geç dönemde, basımın gizli güçlerini tanımak yoluyla, basımın olumlu erdemlerinin altını çizmeyi öğrenebiliriz, ama çok daha güçlü ve çok daha yeni biçimler olan radyo ve televizyona ilişkin içgörü de kazanabiliriz.

Pope, kitaplar, yazarlar ve pazarlara ilişkin çözümlemesinde, tıpkı *The Bias of Communication*'da Harold Innis'in yaptığı gibi, yaşamlarımız içinde basımın bütünsel operasyonunun, yalnızca bilinçdışı olmadığını, ama tam da bu nedenle, bilinçdışı alanı hatırı sayılır ölçüde genişlettiğini varsayar. Pope, *The Dunciad*'ın başına bir baykuş yerleştirmişti; Innis de, *The Bias of Communication*'ın ilk bölümüne "Minerva'nın Baykuşu" başlığını koydu: "Minerva'nın Baykuşu ancak karanlıkta uçar..."

114 *Age*, IV, ll. 91-94.

Aubrey Williams, 1729 tarihli ikinci *Dunciad*'ı yetkin bir biçimde incelerken,[115] Pope'un Swift'e yazdığı mektupta söylediklerini onun ağzından aktarır:

> *Dunciad* büyük bir debdebe ile yayımlanıyor. ... Ona *Proeme, Prolegomena, Testimonia Scriptorum, Index Authorum* ile *Variorum* Notlar da eşlik edecek. En sonuncuya gelince, metni baştan sona okumanızı ve isteğiniz gibi değişiklikler yapmanızı arzu ederim: İster şakalarda, ister üslupta, ister eleştirmenler üstüne yorumsal, ya da şiirde yazarlar üstüne mizahi, veya kişiler, yerler, zamanlar üstüne tarihsel veya açıklayıcı yahut Antikçağlıların buna koşut pasajlarını derleyici nitelikte olsun.

Başka bir deyişle, Donukluğa saldıran tek bir kitap yerine, Pope, şiir için kolektif bir gazete formatı ve "insani ilgi" sunmuştu. Böylelikle Pope, Bacon'cı uygulamalı bilginin zahmetli çabasına ve didinmesine dramatik bir nitelik verebilmesine karşın, kendisinin de onca kınadığı Donukluğa düşmekten kurtulamazdı. William şuna işaret eder (s. 60): "Şiire eklenen yeni malzemenin hiçbir zaman doğru dürüst tanımlanmamış olmasının nedeni, bana kalırsa, eleştirmenlerin ve editörlerin çoğunun varsayımlarıdır: Yani, notların tarih düzeyinde alınması gerektiği ve bunların temel amacının kişisel hicvi, bir nesir yorumunda sürdürmek olduğuna ilişkin varsayımları yüzünden bu yeni malzeme tanımlanmamış olarak kaldı.

115 *Pope's Dunciad*, s. 60.

Dunciad'ın son kitabı, Komünyonun muazzam bir parodisi olarak, mekanik biçimde uygulanan bilginin değiştirici gücünü ilan eder.

❀ *Dunciad*'ın dördüncü kitabının tamamı, *Gutenberg Galaksisi*'nin temasıyla, yani çeşitli üslupların, türdeşleştirilmiş şeylerin tek bir tarzına aktarılması ya da indirgenmesi temasıyla ilgilidir. Bu tema, daha en başta (satır: 44-45), yeni İtalyan operasının terimleriyle verilir.

> Bir Aşifte gölgesi yavaşça kayıp giderken,
> Kırıtkan adımları, alçak sesi, donuk gözleriyle;

Yeni kromatikte, Pope, kitabın insan ruhu üstündeki bütünüyle indirgeyici ve türdeşleştirici gücünü bulur (dize: 57-60):

> Titreyen bir ses uyum verir sevince, acıya ve öfkeye,
> Durgun Kilise'yi uyandırır, cafcaflı sözler eden Sahne'yi yatıştırır;
> Aynı notalara oğulların mırıldanır ya da homurdanır,
> Ve esneyen bütün kızların haykırır, *tekrar.*

Türdeşleştirme ve fragmantasyon ile indirgeme ve başkalaştırma, dördüncü kitabın değişmez temalarıdır (dize: 453-456):

> Ah! İnsan oğulları düşünürlerdi bir zamanlar Gözlerini
> Ve kendilerine verilen Aklı, incelemek için *Sineklerini*!
> Dar bir açıdan Doğa'ya bakın da,
> Bırakın Bütün'ün Yazarı kaçıp gitsin:

Ama bunlar, Yeats'in de belirttiği gibi, şunun için kullandığımız araçlardı:

Locke bayıldı kaldı;
Bahçe öldü;
Tanrı örekesini aldı,
Yanında duran.

Birörneklik ve yinelenebilirlik tarafından gerçekleştirilen popüler hipnotizma, insanlara işbölümü ve dünya piyasaları yaratmanın mucizelerini öğretti. Bunların dönüştürücü gücü zihni uzun süre etkilediği için, Pope'un *Dunciad*'da beklediği de bu mucizelerdir. Zihin artık katışıksız anlamda dizisel nitelikteki gayretle tırmanma arzusu ve gücü tarafından etkilenmişti:

Neden bütün bu Çabanız? Oğullarınız şarkı söylemeyi öğrenmiş.
Hırs ne çabuk gülünçleşir!
Efendi bir Akran yapılır, Oğul bir Aptal.

Bunun ardından, Gutenberg teknolojisinin uygulamalı bilgi ve insani dönüşüm mucizeleri üstüne apaçık bir yorumun yer aldığı çok önemli bir bölüm gelir (dize: 549-557):

Bazan bir Rahip, beyaz ayin örtüsünün içinde, özlü sözler söyler
Dikkatli; gözünde et hiçbir şeydir!
Biftekler, onun dokunuşuyla, anında döner jöleye
Ve kocaman Erkek Domuz, küçülüp bir Kupa oluverir:
Aldatıcı mucizelerle yüklediği tahta,
Tavşanları Tarlakuşlarına, Güvercinleri de Kurbağaya dönüştürür.
Bir başkası (zira topu topu nedir ışıldayabilen?)
Şarabın *Ekşisini, Hamını* gösterir.
Bereketli Adak neyle uyuşmaz ki?

Pope, uygulamalı bilginin mucizelerini kasıtlı olarak bir Komünyon ayini geçidine dönüştürür. Bütün sanat ve bilimleri şaşırtan ve karıştıran uygulamalı bilginin aynı dönüştürücü ve indirgeyici gücüyle, diye açıklar Pope, yeni *translatio studii* ya da çalışmaların ve disiplinlerin basılı kitap aracılığıyla nakledilmesi, aynı zamanda disiplinlerin ve insan zih-

ninin de bütünsel bir dönüşümü olarak pek o kadar da aktarım sayılmaz. Çalışmalar, tastamam Dokumacı Bottom gibi aktarılmıştır.

Pope'un Donukluğun yeryüzü üzerindeki ilerleyişinin *translatio studii* kavramına nasıl yakından uygun düştüğü *Dunciad* III'ün 65-112. dizeleri ile on dördüncü yüzyıl İngiliz hümanisti Richard de Bury'nin tarihsel temaya ilişkin şu ifadesi karşılaştırılırsa, açıkça görülebilmektedir: "Hayranlık uyandırıcı Minerva yeryüzünün bütün uluslarına doğru akıyor ve bir uçtan bir uca, kendisini bütün insanlığa gösterecek şekilde büyük bir kudretle dolaşıyor gibi görünür. Onun halihazırda Hintlileri, Babillileri, Mısırlıları ve Grekleri, Arapları ve Romalıları ziyaret etmiş olduğunu görüyoruz. Günümüzde Paris üzerinden geçmiş, ve artık mutlulukla, adaların en soylusu, hatta kendi içinde bir mikrokozmos olan Britanya'ya gelmiş, burada kendisini gerek Greklere gerek Barbarlara borçlu olarak gösterebilsin."[116]

Ve Pope, Donukluğu bilinçdışının tanrıçası yaparak, onu uyanık zekâ ve düşünce gücü tanrıçası olan Minerva ile karşılaştırmaktadır. Basılı kitabın Batılı insana verdiği Minerva değil, onun ön yüzü olan baykuştur. Williams, "Kahramanca kisveleri ne kadar üstlerine uymaz olursa olsun, kişi en sonunda destan boyutlarının insanı uygarlıktan çıkaran güçleriyle donanmış olan mankafalılıkları bulduğuna" işaret eder. (s. 59)

Gutenberg teknolojisiyle desteklenen, insan zekâsını biçimlendirmek ve sislendirmek konusundaki mankafalılık gücünün sınırı yoktur. Pope'un, bu temel noktayı açıkça ortaya koyma çabaları boşa gitmiştir. Hiç kimselerden oluşan silahlı güruhunun eylem *kalıbına* ilişkin yoğun ilgisi, hatalı bir biçimde kişisel kin olarak algılanmıştır. Pope, yeni teknolojinin *biçimci kalıbı* ile, nüfuz etme ve düzenleme gücüyle ilgileniyordu yalnızca. Okuyucularının zihni, "içerik" saplantısı ve uygulamalı bilginin pratik yararlarıyla bulanmıştı. III. Kitap'taki bir notunda şunu söyler (dize: 337):

116 *Age*, s. 47.

Kibar okur, öğrenimde böylesi bir devrim için kullanılan Araçlardan duyduğunuz hoşnutsuzluktan çok fazla emin olmayın, ya da şiirimde betimlenen gibi zayıf kişileri çok fazla hor görmeyin; bir *Hollanda* öyküsünde anlatılan, su bendinde tek bir *Su-Sıçanı*nın açtığı küçücük bir delik yüzünden bir keresinde ülkenin büyük bir kesiminin sel felaketine uğradığına dair hikâyeyi hatırlayın.

Ne ki, yeni mekanik araç ve onun hipnotize edilmiş ve türdeşleştirilmiş hizmetkârları, mankafalar, karşı konulmaz niteliktedir:

Nafile, nafile, – Her şeyi düzenleyen Saat
Direnmeksizin düşer: Esin Perisi, Kudret'e boyun eğer.
Geliyor! geliyor! kara Taht bakın
Gece kadar eski, *Kaos* kadar yaşlı!
Önünde, *İmgelem*'in yaldızlı bulutları yok olur,
Ve bütün o çeşit çeşit Gökkuşakları yitip gider.
Zekâ beyhude yere yanar anlık yangınlarında
Göktaşı düşer ve son bir ışıltıyla sönüp gider.
Birer birer, ürkünç Medea'nın ezgisinde,
Tiksindirici yıldızlar teatral düzlemde söndükçe;
Argos'un gözleri Hermes'in asasıyla deşilip,
Sonsuz uykularına birer birer kapandıkça;
Böylece yaklaştığı hissedildikçe,
Sanat ardına *Sanat* yok olur gider ve her yer Gecedir artık.
Kadim Mağarasına sinsi sinsi süzülen *Gerçeğin* kaçışına bakın
Safsatacılık Dağları başının üzerine nasıl da yığılıyor!
Felsefe, eskiden Cennet'e yaslanan,
Tali amacına küçülür, ve artık yoktur.
Metafizik'in *Fizik*'i, müdafaa için yalvarır,
Ve *Metafizik*, *Anlak*'ı yardıma çağırır!
Bakın *Matematik* nasıl da *Muammaya* doğru uçmakta
Nafile! Gözleri sabitleşir, başları döner, çılgınca bağrışır ve ölürler.
Din, utançtan kızarmış, kutsal ateşlerini örter,
Ahlak'ın yok olup gidişini fark etmez.
Ne *kamusal*, ne *özel* Alev, parıldamaya cüret eder;
Ne *insani* Kıvılcım kalır, ne *ilahi* Kavrayış!

Bak! Senin ürkünç İmparatorluğun, KAOS yeniden dirilir;
Işık yaratmayan sözünün önünde sönüp gider:
Elin, büyük Asi! Bıraksın da perde insin;
Ve Evrensel Karanlık Herkesi gömsün.[117]

Bu, Joyce'un Finneganları uyanmaya çağırdığı Gecedir.

117 *Dunciad* (B), IV, ll. 627-656.

YENİDEN BİÇİMLENEN GALAKSİ ya da Bireyci bir Toplumda Kitle İnsanının Acınası Durumu

❀ Elinizdeki kitap, şimdiye kadar algılama ve gözlemden oluşan mozaik bir kalıp kullanmıştır. Bu prosedürün açıklaması ve meşrulaştırılması William Blake'te bulunabilir. Blake'in öteki şiirlerinin çoğu gibi *Jerusalem* ["Kudüs"] de insan algılamasının değişmekte olan kalıplarıyla ilgilidir. Kitap II, bölüm 34 bu kapsamlı temayı içerir:

> Algılama organları değişirse, Algılama Nesneleri de
> değişir gibi görünür:
> Algılama Organları kapanırsa, Nesneleri de
> kapanır.

Psişik değişimin, gerek kişisel gerek toplumsal neden ve sonuçlarını açıklamaya kararlı olan Blake, bizden çok uzun bir zaman önce *Gutenberg Galaksisi*'nin temasına ulaşmıştı:

> Yedi Düvel önünden kaçıyordu: Baktıkları şeye
> dönüşmüşlerdi.

Blake, duyu oranları değiştiğinde insanların da değiştiğini açıkça ortaya koyar. Duyu oranları, duyulardan ya da bedensel ya da zihinsel işlevlerden herhangi biri teknolojik biçimde dışsallaştırıldığı zaman değişir:

> Hayalet, İnsandaki Muhakeme Gücüdür, ve ayrıldığı zaman
> İmgelemden, ve Belleğin Eşyasının Oranına, çelikteki gibi
> Kendisini kapattığı zaman, Yasaları ve Ahlak kurallarını çerçeveler
> İmgelemi, İlahi Vücudu, Şehadetler ve Savaşlarla tahrip eder.[1]

1 *Jerusalem*, III, 74.

İmgelem, maddi teknolojilerin üzerine oturmadığı ya da onları dışsallaştırmadığı zamanlar var olan, algılamalar ve yetiler arasındaki orandır. Bu şekilde dışsallaştırıldığı zaman, her duyu ve yeti, kapalı bir sisteme dönüşür. Bu türden dışsallaştırmalardan önce, deneyimler arasında bütünsel bir etkileşim vardır. Bu etkileşim ya da sinestezi, Blake'in heykeltıraşlıktaki biçimin sınır çizgisinde ve oymacılıkta aradığı türden bir dokunsallıktır.

İnsanın çarpık yaratıcılığı, varlığının bir kısmını maddi teknolojide dışsallaştırdığı zaman, duyu oranı bütünüyle değişir. Blake bunun ardından, kendisinin bu parçasına "çelikteki gibi kendi kendisini kapatarak" bakmaya zorlanır. Bu yeni şeye bakarken, insan ona dönüşmeye zorlanır. Acımasız türdeşleştirme gücüyle birlikte çizgisel, parçalanmış analizin kökeni de böyleydi:

> Akıl Yürüten Hayalet
> Bitkisel İnsan ve Ölümsüz İmgelemi arasında dikilir.[2]

Blake'in çağının sorununa ilişkin teşhisi, Pope'un *Dunciad*'ındaki gibi, insan algısına biçim veren güçlerle dolaysız bir yüzleşmedir. Onun vizyonunu işler hale getirmek için mitik biçimi kullanmaya çalışması, hem zorunlu hem de etkisizdi. Çünkü mit, karmaşık bir grup neden ve sonucun eşzamanlı bir farkındalık tarzıdır. Gutenberg teknolojisi tarafından yaratılan ve ardından büyük ölçüde onu da abartan parçalanmış, çizgisel bir bilinç çağında, mitolojik vizyon hâlâ saydamsızdır. Romantik şairler, Blake'in mitik ya da eşzamanlı vizyonunun çok gerisinde kaldılar. Onlar, Newton'un içsel yaşamın durumlarını tek tek yalıtma aracı olarak tek vizyonuna ve kusursuzlaştırılmış resimsel dış manzarasına sadık kaldılar.[3]

Blake'in dönemindeki popüler Gotik romans modasının, daha sonraları nasıl olup da Ruskin ve Fransız sembolistleri ile birlikte ciddi bir estetiğe açıldığı, insan duyarlılığının tari-

2 *Age*, II, 36.

3 Bu Newton'cu temayı, "Tennyson and Picturesque Poetry" adlı makalede geliştirdim; John Killham, ed., *Critical Essays on Poetry of Tennyson* içinde, s. 67-85.

hi açısından öğretici bir olgudur. İlk başta ciddi insanlara basmakalıp ve gülünç görünen bu Gotik beğeni, Blake'in, çağının kusurlarına ve gereksinimlerine ilişkin teşhisinin bir teyidiydi aslında. Bu beğeninin kendisi, Rafaello öncesi ya da Gutenberg öncesi birleşik bir algılama tarzı arayışı idi. *Modern Painters* ["Modern Ressamlar"] adlı yapıtında (c. III, s. 91) Ruskin sorunu, Gotik Ortaçağcılığı Ortaçağ'a ilişkin her türlü tarihsel ilgiden bütünüyle ayıracak şekilde ifade eder. Konuyu, Rimbaud ile Proust'un ilgisinin ciddi bir biçimde kendisine yönelmesini sağlayacak şekilde ortaya koyar:

> Güzel bir grotesk resim, cüretli ve korkusuz bir bağlantı içinde bir araya getirilmiş, herhangi bir sözel biçimde ifade etmesi çok uzun zaman alabilecek, kasıtlı olarak bırakılan ya da imgelemin acelesiyle atlanan boşlukların grostesk niteliği oluşturduğu, ve bağlantıyı bakan kişinin kendi kendine bulmasına izin veren bir dizi simgenin aynı anda ifadesidir.

Ruskin'e göre, Gotik, Blake'in betimlemek ve mücadele etmek için bütün yaşamını harcadığı kapalı algı sistemlerini kırıp çıkmak için kaçınılmaz bir araç gibiydi. Ruskin, Rönesans perspektifi ve tek vizyon ya da gerçeklik rejimine son vermenin en iyi yolu olarak Gotik grotesk resim açıklamasını şöyle sürdürür (s. 96):

> İnsan zekâsının çok uzun zamandır bütünüyle kapalı olan bu büyük alanının yeniden açılışıyla ilgili (sanatla ilgili pek çokları arasında daha az önemli olmayan) bir görüşten yola çıkarak, Gotik mimariyi gündelik ev kullanımına sokmaya, ve pek yerinde olarak adlandırıldığı üzere, süsleme sanatını canlandırmaya çalışıyorum; nedense onunla karıştırılan kitaplardaki ya da parşömen üstüne yapılan minyatür sanatını kast etmiyorum; yazıyı renklerin kusursuz bir uyumuyla donatarak, mavi, mor, kırmızı, beyaz ve altın ile süsleyen ve grotesk imgelemin her türünde yazarın hayal gücünü sürekli harekete geçirmesine izin veren, renklerin bu uyumundan gölgeyi dikkatle dışarıda bırakan, *yazıyı*, sırf yazıyı göze güzel gösterme sanatını kastediyorum; süsleme ile resim arasındaki ayırıcı fark, süslemenin *hiçbir şekilde* gölgeye değil, sadece saf renklerin derecelendirmesine izin vermesidir.

Rimbaud araştırmacısı, Ruskin'in bu parçasını okurken, Rimbaud'nun *Illuminations* ["Süslemeler"] başlığını buradan bulduğunu anlayacaktır. *Illuminations*'daki vizyon tekniği ya da (Rimbaud'nun, kitabın başlık sayfasında İngilizce verdiği adla) "boyanmış dilimler" [*painted slides*], Ruskin'in tanımladığı groteskin ta kendisidir. Ama Joyce'un *Ulysses*'i bile, aynı bağlamda çok erken dönemde yapılmış bir tanımlama bulur:

> Bundan dolayı, hafifçe çizilmiş ya da ifade edilmiş groteskin bütünüyle kabul edilmesinde insanlık için sonsuz yarar vardır; ve eğer bu tür ifade alanı içtenlikle sağlanırsa, muazzam bir entelektüel güç kütlesi, bitmez tükenmez kullanıma aktarılacaktır ki bu, günümüzde sokak şakalarında ya da boş eğlencelerde yitip gitmektedir; on üçüncü ve on dördüncü yüzyılların heykel ve süsleme sanatlarında, kalsedonda sabitlenmiş köpüğe benzeyen bütün iyi nükte ve hiciv, gündelik konuşmada (tıpkı şarabın üzerindeki köpük gibi) sönüp kaybolmaktadır.[4]

Bir başka deyişle, Joyce da, bütünsel ve çeşitlenmiş bir alanın *kapsayıcı* ya da eşzamanlı algılanmasına olanak vermek üzere, kırık ya da ritimi kaymış bir manipülasyon tarzı olarak groteski kabul etti. Aslına bakılırsa, tanımı itibariyle sembolizm de öyledir – çizgisel bir bağlantı ya da dizisel bir düzen olmaksızın, dikkatle belirlenmiş oranlarla içgörüyü temsil eden parçaların bir sıralanışı, bir yan yana konuşu.

Bu nedenle, Joyce'un oranlarına, resimsel gerçekçiliğin amacından daha uzak hiçbir şey olamaz. İşin doğrusu, Joyce, bu tür gerçekçiliği ve Gutenberg teknolojisini, kendi sembolizminin bir parçası olarak kullanmıştı. Sözgelimi, *Ulysses*'in yedinci ya da Aeolus bölümünde, gazete teknolojisi, Quintilianus'un *Institutes of Oratory*'de belirttiği dokuz yüzü aşkın retorik figürün tümünü sunma fırsatı olarak kullanılır. Klasik retorik figürleri, bireysel zihinlerin arketipleri ya da duruşlarıdır. Joyce, modern basın aracılığıyla, bunları kolektif bilincin arketiplerine ya da duruşlarına aktarır. Klasik retoriğin kapalı sistemini kırıp açarken, aynı zamanda, gazete uyurgezerliğinin kapalı sistemini de parçalar. Sembolizm, bir çeşit kıvrak cazdır;

4 John Ruskin, *Modern Painters*, c. III, s. 96.

Ruskin'in grotesk özlemlerinin, onu epeyce şaşırtacak biçimde bir tüketimidir. Ama "tek vizyondan ve Newton'un uykusundan" kurtulmanın tek yolu olduğu da kanıtlanmıştır.

Blake, içgörülere sahip olmakla birlikte, vizyonunu ortaya koymanın teknik kaynaklarından yoksundu. Paradoksal bir biçimde, şairlerin eşzamanlılık veya modern mit dünyasına girişin sanatsal anahtarlarını bulması, kitap aracılığıyla değil, kitle basını, özellikle de telgraftan sonraki basın aracılığıyla gerçekleşti. Bu, Rimbaud ve Mallarmé'nin, Coleridge'in "esemplastik" imgelem adını verdiği şeyin bütün işlevleri arasındaki etkileşimi sağlamanın aracı olarak keşfettikleri, günlük basın formatıydı.[5] Zira popüler basının tek bir vizyon, bir bakış açısı değil, kolektif bilincin duruşlarından oluşan bir mozaik verdiğini ileri sürmekteydi Mallarmé. Bununla birlikte, telgraftan sonraki basında (ya da eşzamanlı basında) gelişen bu kolektif ya da kabilesel bilinç tarzları, "tek bir vizyonda ve Newton'un uykusunda" sıkışıp kalmış kitap insanları açısından elverişsiz ve saydamsız olarak kalır.

On sekizinci yüzyılın temel fikirleri, dönemin düşünen insanlarına gülünç görünecek kadar çiğ ve kabaydı. Varlık'm büyük zinciri, kendi tarzında, Rousseau'nun *Toplumsal Sözleşme*'sinde ilan ettiği zincirler kadar gülünçtü. Aynı derecede elverişsiz olan bir başka düzen fikri de iyiliğin, bir *plenum** olarak sırf görsel bir kavranışıydı: "Bütün muhtemel dünyaların en iyisi", birbirinden şirin şeylerle ağzına dek doldurulmuş bir torba şeklindeki yalnızca nicel bir fikirdi – bu, R. L. Stevenson'ın çocuk yuvası dünyasında hâlâ gizliden gizliye varolan bir fikirdir. ("Dünya o kadar çok şeyle dolu ki.") Bununla birlikte, J. S. Mill'in *Liberty*'sinde [*Özgürlük Üstüne*], muhtemel her kanı ve bakış açısı ile doldurulmuş ideal bir konteyner olarak, nicel gerçek fikri, zihinsel bir ıstırap yarattı. Zira gerçeğin muhtemel herhangi bir yönünün, herhangi bir geçerli açının bastırılması, bütün yapıyı zayıflatabilirdi. Aslına bakılırsa, soyut görsel üzerindeki vurgu, gerçeğin standartları olarak yalnızca

5 Bkz. H. M. McLuhan, "Joyce, Mallarmé and the Press" ["Joyce, Mallarmé ve Basın"], *Sewanee Review*, kış, 1954, s. 38-55.

* Doldurulacak bir boşluk, uzay (ç. n.)

nesnenin nesne ile eşlenmesini akla getiriyordu. İnsanlar egemenliği altında oldukları bu eşleme kuramından öylesine habersizlerdi ki, bir Pope ya da bir Blake, gerçeğin, zihin ile şeyler arasında bir oran, şekillendirici imgelemle yaratılan bir oran olduğuna işaret ettiğinde, bunu hiç kimse fark edemedi ya da kavrayamadı. İmgelemsel yaratım değil de, mekanik eşleme, bizim çağımıza dek sanat ve bilimlerde, siyaset ve eğitimde hüküm sürecektir.

Daha önce, Pope'un kabilesel ya da kolektif bilincin dönüşüne ilişkin kehanet niteliğindeki vizyonu sunulurken, bunun Joyce'un *Finnegans Wake*'i ile bağlantısına işaret edilmişti. *Finnegans Wake*'in son sayfasında ilan ettiği gibi, Joyce, Batılı insan için kolektif bilince giden maymuncukları icat etmişti. İlk olarak Gutenberg, bunun ardından da Marconi teknolojilerinin kolektif veya kabilesel sonuçlarıyla yüz yüze kalan Batılı bireyin ikilemini çözmüş olduğunu biliyordu. Pope, kitap ticaretinin yeni kitle kültüründe saklı kabilesel bilinci görmüştü. Dil ve sanatlar, eleştirel algılamanın başlıca araçları olmaktan çıkıp, yalnızca bir yığın sözel emtianın serbest bırakılmasının ambalajlama araçlarına dönüşeceklerdi. Blake ve Romantikler ile Victoria çağı insanları, benzer şekilde, Pope'un toprak, emek ve sermayenin kendi kendini düzenleyen sistemine oturmuş bir sanayi toplumunun yeni örgütlenmesine ilişkin vizyonunun hayata geçirilmesi konusunu saplantı haline getirdiler. Gutenberg tipografisinde saklı Newton'cu mekanik yasaları, Adam Smith eliyle, üretim ve tüketim yasalarını yönetecek şekilde uyarlandı. Pope'un otomatik trans ya da "robo-merkezcilik" öndeyisine uygun olarak, Smith, ekonominin mekanik yasalarının, aynı derecede zihinsel şeylere de uygulanabileceğini ileri sürdü: "Zengin ve ticarileşmiş toplumlarda, düşünmek veya akıl yürütmek, bütün diğer istihdam alanları gibi, kamuyu, çalışan yığınların sahip olduğu düşünce ve mantık ile donatan birkaç kişi tarafından yürütülen özgül bir meslek olmaya başlamıştır."[6]

Adam Smith, sabitleştirilmiş görsel bakış açısı ile onun işlevlerinin ve yetilerin ayrılması şeklindeki sonucuna hep sadık kalır. Ama bu paragrafta, Smith, entelektüelin yeni rolünün

6 Zikreden Raymond Williams, *Culture and Society, 1780-1850*, s. 38.

"çalışan yığınların" kolektif bilincini akıtmak olduğunu gerçekten de sezmiş gibidir. Başka bir deyişle, entelektüel artık bireysel algıyı ve hükmü yönlendirmeyecek, bunun yerine kolektif insanın kitlesel bilinçdışını keşfedecek ve onunla iletişim kuracaktır. Entelektüel, daha önce olmadığı şekilde, keşiflerini ticari bir pazarda uygunsuzca gezdiren ilkel bir bilici, bir *vates* ya da bir kahraman rolüne soyunmuştur. Adam Smith görüşünü bu aşkın imgelem noktasına dek ilerletmekte isteksiz davrandıysa bile, Blake ve Romantikler, edebiyatı bu aşkın silaha teslim etmek konusunda bir an bile tereddüt etmediler. Bundan böyle, edebiyat kendi kendisiyle ve bilinçli amaç ve güdülerin toplumsal mekaniğiyle savaş halinde olacaktır. Zira edebi vizyon kolektif ve mitik iken, edebi ifade ve iletişim biçimleri bireyci, parçalı ve mekanik olacaktır. Vizyon kabilesel ve kolektif, ifade özel ve pazarlanabilir olacaktır. Bu ikilem, bugüne kadar bireysel Batılı bilincini şiddetle parçalamaya devam etmiştir. Batılı insan, değerlerinin ve usullerinin okuryazarlığın ürünü olduğunu bilir. Gene de, bu değerleri teknolojik olarak genişletme araçlarının ta kendisi, onları yadsıyor ve tersine çeviriyor gibi görünür. Pope, *Dunciad*'da bu ikilemle tam anlamıyla yüzleşirken, Blake ve Romantikler, kendilerini onun bir tek yönüne, yani mitik ve kolektif yönüne adama eğilimi gösterdiler. J. S. Mill, Matthew Arnold ve daha pek çokları ise, kendilerini ikilemin öteki yönüne, yani bir kitle kültürü çağında bireysel kültür ve özgürlük sorununa adadılar. Ne ki, bu iki yönün herhangi biri tek başına anlamlı olmadığı gibi, ikilemin nedenlerinin, okuryazarlığı ve Gutenberg teknolojisini oluşturan olaylar galaksisinin bütününden başka bir yerde bulunması da olanaksızdır. Joyce'un da hissettiği gibi, bu ikilemden kurtuluşumuzun, muazzam organik niteliği ile birlikte yeni elektronik teknolojisinden gelmesi mümkündür. Çünkü elektrik, insan deneyiminin mitik ya da kolektif boyutunu bütünüyle bilinçli uyanık dünyaya yerleştirir. *Finnegans Wake* başlığının anlamı da budur. Eski Finn döngüleri kabilesel olarak, bilinçdışının kolektif gecesinde büyülenmişken, bütünüyle karşılıklı bağımlı insanın yeni Finn döngüsü, bilincin günışığında yaşanmak zorundadır.

Bu noktada, Karl Polanyi'nin "çağımızın siyasal ve ekono-

mik kökenleri" üstüne *The Great Transformation* [*Büyük Dönüşüm*] adlı yapıtı, *Gutenberg Galaksisi*'nin mozaiği ile doğrudan bağlantılıdır. Polanyi, Newton'cu mekaniğin on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda, yalnızca içeriden yükselen tersine bir dinamikle yüz yüze gelmek üzere toplumu istila edip dönüştürürken yaşanan aşamalarla ilgilenir. Polanyi'nin on sekizinci yüzyıl öncesinde "ekonomik sistemin nasıl toplumsal sistem içine özümsenmiş" olduğuna ilişkin çözümlemesi, tastamam o döneme gelinceye kadar edebiyat ve sanatların durumuna koşuttur. Bu durum, büyük dönüşümü bulup ortaya çıkarmaya çalışmış olan Dryden, Pope ve Swift'in çağı için de geçerliydi. Polanyi, biçimlerin ve işlevlerin ayrılması yoluyla pratik ilerleme ve yararla ilgili şu bilinen Gutenberg ilkesiyle karşı karşıya gelmemizi sağlar (s. 68):

> Bir kural olarak, ekonomik sistem toplumsal sisteme özümlenmişti ve ekonomide egemen davranış ilkesi ne olursa olsun, piyasa modelinin varlığı onunla bağdaşır nitelikteydi. Bu modelin altını çizen trampa ya da değişim ilkesi, geri kalanlar pahasına genişlemeye yönelik hiçbir eğilim ortaya koymuyordu. Bunlar, merkantilist sistem altında olduğu gibi, pazarların en gelişmiş olduğu yerlerde, hem köylü ailelerinde hem de ulusal yaşam açısından otarşiyi besleyen merkeziyetçi bir yönetimin denetimi altına girdiler. Aslında düzen ve piyasalar birlikte büyüdüler. Kendi kendini düzenleyen piyasa bilinmiyordu; aslına bakılırsa, kendi kendini düzenleme düşüncesinin doğuşu, gelişme trendinin bütünüyle tersine çevrilişiydi.

Newton'cu alandan yankılanma yoluyla yinelenen kendi kendini düzenleme ilkesi, çarçabuk bütün toplumsal alanlara girdi. Bu, Pope'un "ne olursa olsun doğrudur" sözüyle alay ettiği; Swift'in de "Ruhun mekanik işleyişi" sözüyle küçümsediği ilkedir. Bu ilke, Varlık'm kesintisiz bir zinciri şeklindeki bütünsel bir vizyon imgesinden ya da iyinin "tüm muhtemel dünyaların en iyisi" olarak görsel bir *plenum*'undan gelir. Çizgisel devamlılık ya da dizisel bağımlılığın katışıksız görsel varsayımları elde olunca, doğanın düzenine müdahale etmemek ilkesi, uygulamalı bilginin paradoksal sonucu haline gelir.

On altıncı ve on yedinci yüzyıllar boyunca, görsel *yönte-*

*m*in uygulanması yoluyla zanaatların mekanikleştirilmesi şeklindeki dönüşüm ağır ağır ilerledi. Ne var ki bu, mevcut görsel olmayan tarzların azami bir müdahalesi prosedürüydü. On sekizinci yüzyıla gelindiğinde, uygulamalı bilgi süreci öylesine büyük bir ivmeye ulaşmıştı ki, daha büyük bir kötülük tehlikesi ortaya çıkmadıkça asla engellenmemesi gereken doğal bir süreç olarak kabul edilmeye başladı: "Her noksan, evrensel iyiye kötülüktür." Polanyi, bilincin bu otomasyonunu aşağıdaki gibi dile getirir (s. 69):

> Bunu, devlet ve devlet politikası açısından, bir başka grup varsayım izler. Hiçbir şeyin piyasaların oluşumuna ket vurmasına izin verilmemesi gerektiği gibi, gelirlerin de satışlar aracılığıyla olandan başka bir şekilde oluşmasına izin verilmemelidir. Fiyatların değişen piyasa koşullarına uyarlanması konusunda hiçbir müdahalede bulunulmamalıdır – bunlar ister malların, ister emeğin, ister toprağın, isterse paranın fiyatı olsun. Bundan dolayı, sanayinin bütün unsurları için piyasalar olmakla kalmamalı, bu piyasaların eylemini etkileyebilecek hiçbir siyasa desteklenmemelidir. Ne fiyat, ne arz, ne talep tespit edilmeli ya da düzenlenmelidir; yapılması gereken tek şey, piyasanın ekonomik alanda tek düzenleyici güç olmasını sağlayacak koşulları yaratmak yoluyla, piyasanın kendi kendini düzenlemesine yardım edecek önlemlere ve politikalara başvurmak olmalıdır.

Bu varsayımlar tipografik parçalanmada üstü örtülü olarak zaten vardır; uygulamalı bilgide, zanaatları parçalara ayırıp, toplumsal görevleri uzmanlaştırma yöntemiyle, bu varsayımlar, tipografinin piyasaları büyütme derecesine bağlı olarak, çok daha kabul edilir bir nitelik kazandı. Aynı varsayımlar, Newton'cu uzam, zaman ve mekaniğin oluşumuna da egemen oldu. Böylece edebiyat, sanayi ve ekonomi, Newton'cu alanın içinde kolaylıkla barınak buldu. Bu varsayımları sorgulayanlar, düpedüz bilimin olgularını yadsımış oluyorlardı. Şimdi, Newton'un bilimle eşanlamlı olmaktan çıktığı günümüzde, bizler artık kendi kendini düzenleyen ekonomi ile hazcı hesaplamanın ikilemleri üstüne yürek ferahlığı ve açık zihinlerle kafa yorabiliyoruz. Ama on sekizinci yüzyıl insanı, nasıl olduğunu anlamadan, kendisini kuşatan kapalı bir görsel sistemin

içine hapsolmuştu. Böylece yeni vizyonun buyruklarını yerine getirmek üzere, robo-merkezli olarak ilerledi.

Gelgelelim, 1709'da, Piskopos Berkeley, Newton'cu optiğin dengesiz, çarpık varsayımlarını ortaya koyan *A New Theory of Vision* adlı yapıtını yayımladı. Blake, hiç değilse, Berkeleyci eleştiriyi anlamış ve birleştirilmiş bir algılama aracı olarak dokunsallığın birincil önemdeki rolünü onarmıştı. Bugün hem sanatçılar, hem bilimciler, Berkeley'i övmekte ağız birliği ediyorlar. Ama onun bilgeliği, "tek bir vizyon ve Newton'un uykusu"nda sarıp sarmalanmış çağında kaybolup gidecekti. Hipnotize edilmiş hasta, soyut görsel denetimin buyruklarını yerine getirdi. Polanyi şu gözlemi yapar (s. 71):

> Kendi kendini düzenleyen bir piyasa, toplumun kurumsal olarak ekonomik ve siyasal alanlara ayrılmasından daha az hiçbir şey talep etmez. Böyle bir ikilik, sonuçta, bir bütün olarak toplumun bakış açısından, kendi kendini düzenleyen bir piyasanın varlığının yeniden ifadesinden başka bir şey değildir. İki alan arasındaki ayrılığın, bütün dönemlerde her tip toplumda elde edilebildiği ileri sürülebilir. Gelgelelim, böyle bir çıkarsama yanlış olur. Hiçbir toplumun, malların üretim ve dağıtımında düzeni sağlayacak bir çeşit sistem olmaksızın varolamayacağı doğrudur. Ne ki bu, ayrı ekonomik kurumların varlığını gerektirmez; normalde ekonomik düzen yalnızca içinde bulunduğu toplumsal düzenin bir işlevidir. Daha önce gösterdiğimiz gibi, ne kabilesel, ne feodal ne de merkantilist koşullar altında, toplumda ayrı bir ekonomik sistem vardı. Ekonomik etkinliğin soyutlandığı ve kendine özgü bir ekonomik güdüye kavuşturulduğu on dokuzuncu yüzyıl, işin gerçeği, tekil bir çıkıştır.
>
> Bu tür bir kurumsal kalıp, toplumun bir şekilde onun gereklerine boyun eğmemesi halinde işlev göremez. Bir piyasa ekonomisi, ancak bir piyasa toplumunda varolabilir. Bu sonuca, piyasa modeline ilişkin çözümlememiz temelinde ulaşmıştık. Şimdi, bu önermenin nedenlerini tek tek belirtebiliriz. Bir piyasa ekonomisi, emek, toprak ve para dahil olmak üzere, sanayinin bütün unsurlarını kapsamalıdır. (Sonuncu unsurun, sınai yaşamın temel bir öğesi olduğu ve piyasa mekanizmasına dahil edildiği bir piyasa ekonomisinde, göreceğimiz gibi, çok geniş kapsamlı kurumsal sonuçları olacaktır.) Ancak, emek ve toprak, her toplumu oluşturan insanların kendisinden ve bu insanların içinde yaşadıkları doğal çevreden başka bir

şey değildir. Onları piyasa mekanizmasına dahil etmek, toplumun özünün kendisini piyasanın yasalarının buyruğuna vermek anlamına gelir.

Bir piyasa ekonomisi "ancak bir piyasa toplumunda varolabilir." Bir piyasa toplumunun varolması ise Gutenberg teknolojisi aracılığıyla yüzyıllarca süren bir dönüşümü gerektirir; günümüzde Rusya ya da Macaristan gibi, yirminci yüzyıla kadar feodal koşulların hüküm sürdüğü ülkelerde piyasa ekonomisini kurmaya çalışmanın saçmalığı da buradadır. Bu tür yerlerde de modern üretimi kurmak mümkündür, ama üretim bantlarının ortaya koyduklarıyla baş edebilecek bir piyasa ekonomisi yaratmak, çok uzun dönemli bir psişik dönüşümü, başka bir deyişle, algı ve duyu oranlarını değiştirme dönemini gerektirir.

Bir toplum, özgül bir sabit duyu oranı ile kuşatıldığı zaman, bir başka durumu hayal etmesi artık çok güçtür. Bu yüzden, milliyetçiliğin ortaya çıkışı, nedenleri daha önce ortaya çıkmış olmakla birlikte, Rönesans'ta kesinlikle öngörülememişti. Sanayi Devrimi 1795'te epeyce ilerlemiş durumdaydı, ama gene de, Polanyi'nin işaret ettiği gibi (s. 89):

> ... Speenhamland kuşağı, başına gelecekler konusunda bilinçsizdi. Tarihteki en büyük sanayi devriminin arefesinde, görünürde ne bir işaret, ne bir belirti vardı. Kapitalizm, adı ilan edilmeden çıkageldi. Hiç kimse bir makine sanayiinin gelişmesini tahmin edememişti; sanki bütünüyle sürpriz olarak geliverdi. Baraj patlayıp da, eski dünya karşı konulmaz bir dalga halinde gezegensel bir ekonomiye doğru sürüklendiği zaman, İngiltere bir süredir dış ticarette sürekli bir gerileme beklemekteydi.

Her kuşağın muazzam bir değişimin kıyısında dengesini bulmaya çalışması, sonraları unutulmuş ve beklenen olay doğal gibi görünmüş olmalıdır. Ama duyuları birbirinden yalıtan ve dolayısıyla toplumu hipnotize eden teknolojilerin kudretini ve itiş gücünü anlamamız gerekiyor. Hipnozun formülü "bir defada tek duyu"dur. Ve yeni teknolojinin hipnotize etme gücünün bulunmasının nedeni, duyuları yalıtabilmesidir. Bunu ardından, Blake'in formüle ettiği gibi: "Baktıkları şeye dönüştüler." Böylece her yeni teknoloji, bakanın ve nesnenin bir çeşit

özdeşleşmesinin kendini gösterdiği yenilik alanının ta kendisinde, duyu etkileşimini ve bilinci azaltır. Bakan kişinin, yeni biçim ya da yapıya bu uyurgezer boyun eğişi, dinamiğinin en az farkında olan bir devrimde en derinlemesine etkili olacaktır. Polanyi'nin, yeni makine sanayiinin hızlandırılmasında rol oynamış olanların duyarsızlığına ilişkin gözlemleri, devrime karşı bütün yerel ve çağdaş tutumlarda tipik bir görüngüdür. Zira böyle zamanlarda, gelecek, *yakın geçmişin* çok daha büyük veya çok daha gelişmiş bir versiyonu olarak hissedilir. Devrimlerden hemen önce, yakın geçmişin imgesi, katıksız ve sağlamdır, belki de yeni teknolojik biçimle saplantılı özdeşleşmeden özgür tek duyu etkileşimi alanı olduğu için.

Bu aldanışın daha uç bir durumu olarak, deneyimin yineleme yoluyla mekanik, sinemasal kalıp doğrultusundaki mevcut varyasyonu halindeki TV'nin günümüzdeki imgesinden daha uygun bir örnek yoktur. Bu yüzden, birkaç onyıl içinde, insan algılama ve motivasyonunda TV imgesinin yeni mozaik ağma bakmaktan kaynaklanan devrimi betimlemek kolay olacaktır. Bugün, bunu tartışmak bile boşunadır.

Geri dönüp, on sekizinci yüzyılın sonlarında edebi biçimlerde ortaya çıkan devrime bakan Raymond Williams, *Culture and Society, 1780-1850* ["Kültür ve Toplum, 1780-1850"] adlı yapıtında, "gelenekteki değişimler, ancak duygunun genel yapısında köklü değişimler olduğu zaman kendini gösterir" diye yazar (s. 42). Yine, "bir anlamda piyasa sanatçıyı uzmanlaştırırken, bizzat sanatçılar da becerilerini genelleştirerek imgelemsel gerçeğin ortak özelliği haline getirmeye çalışıyorlardı." (s. 43) Bu, bilinçli insanlardan söz edemediklerini keşfederek, mit ve simge ile, düş yaşamının bilinçdışı düzeylerine hitap etmeye başlayan Romantiklerde de görülebilir. Kabilesel insanla imgesel yeniden-birleşim, çok ender olarak kültürün gönüllü bir stratejisi oldu.

On sekizinci yüzyıl piyasa toplumunun yeni edebi uzlaşımlarının en köktenci olanlarından biri, roman idi. Roman, "eş-tonlu nesir" türünün keşfinin ardından geldi. Addison ve Steele, okuyucuya tek bir tutarlı tonu vermek şeklindeki bu yeniliği başka herkes kadar tasarlamışlardı. Bu, görüşte mekanik

olarak sabitlenmiş bakışın işitsel özdeşiydi. Gizemli bir biçimde, yazarın bir "edebiyatçı"ya dönüşmesini mümkün kılan da, işte bu eş-tonlu nesrin keşfi oldu. Yazar, artık hamisini terk edebilir ve tutarlı ve kayıtsız bir rolde, bir piyasa toplumunun büyük, türdeşleşmiş kamusuna yaklaşabilirdi. Böylece, hem görüntü hem de sese türdeş bir muamele yapılarak, yazarın kitle toplumuna yaklaşması mümkün oldu. Kamuya sunmak zorunda olduğu şey, sonunda sinemanın romandan devralacağı gibi, ortak deneyimin aynı derecede türdeşleşmiş gövdesiydi. Dr. Johnson, *Rambler no. 4*'ünü (31 Mart 1750) bu temaya ayırır:

> Mevcut kuşakla birlikte çok daha hoş bir hale gelmiş olan kurgusal yapıtların, yaşamı gerçek durumunda sergileyen, dünyada olup biten gündelik şeyler konusunda ancak kazara çeşitlilik gösteren, ve insanlıkla söyleşide gerçekten bulunabilecek tutkular ve niteliklerden etkilenen yapıtlar olduğu görülüyor.

Johnson, bu yeni toplumsal gerçekçilik biçiminin kitaptan öğrenme biçimlerinden temel sapmasına işaret ederek, büyük bir isabetle, bunun sonuçlarına değinir:

> Günümüz yazarlarının görevi çok farklıdır; kitaplardan edinilmesi gereken öğrenim ile birlikte, tek başına çalışkanlıkla asla elde edilemeyecek olan, genel söyleşi ve canlı dünyanın doğru gözleminden doğması gereken deneyimi gerektirir. Performanslarının, Horatius'un ifade ettiği üzere, *plus oneris quantum veniae minus*,* pek az düşkünü vardır, bu yüzden de çok daha güçtür. Bunlar herkesin özgününü bildiği portrelerle uğraşırlar ve tam benzerlikten her türlü sapmayı fark edebilirler. Öğrenim hastalığı dışında, diğer yazılar daha güvenlidir, ama bunlar sıradan her okurdan gelecek tehlikelere açıktır; tıpkı bir ayakkabıcının Apelles Venüsü'ne giderken yolda gördüğü kötü yapılmış bir terliği kınaması gibi.

Johnson, yeni roman ile eski kitaptan öğrenme tarzı arasındaki başka rekabet konularına işaret ederek, sözünü sürdürür:

> Evvelce yazılan romanslarda, her iş ve duygu insanlar arasında ge-

* Hoşgörü azaldıkça yükler ağırlaşır. (Çeviren: Çiğdem Dürüşken)

çen her şeyden o kadar uzaktı ki, okuyucunun kendi kendine uygulama tehlikesi hemen hiç yoktu; erdemler de, cürümler de, eşit derecede onun etkinlik alanının ötesindeydi; ve sanki bunlar eylemleri kendilerine özgü dürtülere göre düzenlenen ve hataları ya da kusursuzluklarının kendisiyle hiçbir ortak yönü bulunmayan başka türden varlıklar imişçesine, kendisini kahramanlar ve hainlerle, kurtarıcılar ve zalimlerle eğlendirirdi.

Ama ne zaman ki, bir serüvenci dünyanın geri kalanıyla aynı düzeye getirilir ve başka herhangi bir insanın bahtına çıkabilecek olduğu üzere, evrensel dramanınkine benzer sahnelerde hareket etmeye başlar işte o zaman genç seyirciler, gözlerini daha büyük bir dikkatle ve umutla onun üzerine dikerek, kendileri de buna benzer bir durumla karşı karşıya geldikleri zaman kendi davranışlarını ayarlamak üzere, onun davranışlarını ve başarısını gözlemler.

Bu nedenle, bu benzer tarihsel öykülerin, belki de görünüşte dürüstlüğün ağırbaşlılıklarından çok daha büyük bir yarar sağlaması ve aksiyomlarla tanımlamalardan çok daha etkili bir rezalet ve erdem bilgisi vermesi mümkündür.

Kitap sayfasının, böyle gündelik yaşamın konuşan bir resmi biçimine genişletilmesi ile bütünüyle koşut olan bir şey, Leo Lowenthal'ın *Popular Culture and Society* ["Popüler Kültür ve Toplum"] adlı yapıtında, Oliver Goldsmith'in 1759 tarihli *Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe* ["Avrupa'da Kibar Öğrenimin Bugünkü Durumuna İlişkin Bir Araştırma"] kitabında yaptığı alıntıyla, "Hamiden Halka yaşamsal değişim" olarak adlandırdığı şeydi (s. 75):

Halihazırda İngiltere'nin pek az şairi artık geçimini sağlamak için bir Efendiye bağımlıdır; onların halktan başka hamileri yoktur, ve *halk* kolektif olarak ele alındığında, *iyi ve cömert bir hamidir.* ... Gerçekten değerli bir yazar, yüreği servet peşindeyse, artık kolaylıkla zengin olabilir: Hiçbir değeri olmayanların ise, hak ettikleri karanlıkta kalmaları kaçınılmazdır.

Leo Lowenthal'in popüler edebi kültüre ilişkin yeni araştırması, yalnız on sekizinci yüzyıl ve sonrası ile ilgili olmayıp, Montaigne'den Pascal'e ve modern magazin ikonolojisine değin, sanattaki sapkınlık-kurtuluş ikilemlerini inceler. Goldsmith'in,

dikkati okuyucunun *deneyimine* kaydırmak yoluyla, eleştiride ne kadar büyük bir değişim gerçekleştirdiğine işaret ederek, Lowenthal, yeni ve zengin bir zemin açmıştır (s. 107-108):

> Ne ki, eleştirmen gerçekleşen belki de en kapsamlı değişim, onun için iki yönlü bir işlev öngörülmüş olmasıydı. Eleştirmen, yalnız edebi yapıtların güzelliklerini, Goldsmith'in deyişiyle "filozofun bile halkın alkışını alabileceği" şekilde genel kamuoyu için ortaya koymakla yetinmeyip, aynı zamanda kamuoyunu da yazara yorumlamak zorundaydı. Kısacası, eleştirmen yalnızca "sıradan insana, bir karakterin övgüye değer yönünün nerede olduğunu öğretmekle kalmayacaktı", aynı zamanda "bilimciye, bu övgüyü hak etmesi için uygulamalarını nereye yöneltmesi gerektiğini" de göstermek zorundaydı. Goldsmith, bu tür eleştirel aracıların olmayışının, bu kadar çok yazarın asıl hedefinin gerçek edebi ünden çok zenginlik olmasına yol açtığına inanıyordu. Bunun sonucunun, çağının edebi yapıtlarından hiçbir şeyin hatırlanmaması olacağından korkuyordu.
>
> Goldsmith'in, yazarın ikilemini açıklama girişiminde, kimi zaman birbiriyle çelişen bir dizi farklı görüşü temsil ettiğini gözlemlemiştik. Gelgelelim, yakında gerçekleşecek olanın tonunu belirleyen, Goldsmith'in kötümser olmaktan çok iyimser çizgisi oldu. Böylece, onun "ideal" eleştirmene, eleştirmenin yazar ile seslendiği kitle arasında aracılık etmek şeklindeki işlevine ilişkin görüşü yaygınlık kazandı. Eleştirmenler, yazarlar ve düşünürler –Johnson, Burke, Hume, Reynolds, Kames ve Wharton'lar– hepsi de okuyucunun deneyimini çözümlemeye başlarken, Goldsmith'in öncülünü benimsediler.

Piyasa toplumu kendisini tanımlarken, edebiyat, tüketici malı rolüne kaydı. Halk, hami haline geldi. Algılama kılavuzu olarak rolü tersine çevrilen sanat, uygun görülen bir hoşluğa ya da ambalaja dönüştü. Ama üretici ya da sanatçı, daha önce hiç olmadığı üzere, sanatının etkisini araştırmaya zorlandı. Bu da, sonuç olarak, sanatın işlevinin yeni boyutlarını insanın dikkatine getirdi. Kitle piyasasının yönlendiricileri sanatçı üstünde baskı kurdukça, yalıtılmış durumdaki sanatçı, bir insani düzen ve başarı aracı olarak sanatın ve tasarımın yaşamsal rolü ile ilgili yeni kehanetlerde bulunmayı başardı. Sanat, insani düzen üzerindeki yetkesinde, yaşamın bütün yönlerinde aynı anda

gündelik güzellik ve düzenin yeni kapsam ve potansiyelinin bilincini artık herkesin paylaşabildiği kitle piyasaları kadar bütünsel hale gelmiştir. Geriye dönüp bakıldığında, mallarda olduğu kadar güzellikte de bir dünya düzeni aracı yaratmanın sorumluluğunun kitlesel piyasa dönemine ait olduğunu kabul etmek gerekebilir.

Kitlesel üretim aracılığıyla tüketici bolluğu dünyasını yaratmaya hizmet eden aracın aynısının aynı zamanda çok daha güvenceli ve bilinçli bir biçimde denetlenen temelde en üst sanatsal üretim düzeylerini de oluşturduğu gerçeğini saptamak son derece kolaydır. Ve, her zamanki gibi, önceden saydam olmayan bir alan saydamlaştığında, bunun nedeni, önceki durumun dış çizgilerini kolaylık ve açıklıkla izleyebildiğimiz bir başka evreye geçmiş olmamızdır. *Gutenberg Galaksisi*'nin yazılmasını mümkün kılan da bu gerçektir. Temel çizgilerinin gitgide daha güçlenen belirtileriyle birlikte, yeni elektronik ve organik çağı yaşadıkça, onu önceleyen mekanik çağ son derece anlaşılabilir hale geliyor. Üretim bandının, elektrikli teybin eşzamanlı hale getirdiği, yeni iletişim kalıplarının önünde geri çekildiği günümüzde, kitle üretiminin mucizeleri bütünüyle anlaşılabilirlik kazanıyor. Ama otomasyonun yenilikleri, işsiz ve mülksüz topluluklar yaratarak, bizi yeni belirsizliklerin içine hapsediyor.

A.N. Whitehead'in klasik yapıtı *Science and the Modern World*'deki parlak bir paragrafı (s. 141), bir başka bağlamda daha önce de ele almıştık:

> On dokuzuncu yüzyılın en büyük icadı, icat yönteminin icadıydı. Yeni bir yöntem yaşama girdi. Çağımızı anlamaya çalışırken, değişimin bütün ayrıntılarını, sözgelimi demiryollarını, telgrafı, radyoyu, iplik eğirme makinelerini, sentetik boyaları bir yana bırakabiliriz. Burada yapmamız gereken, yöntemin kendisi üstünde yoğunlaşmaktır; eski uygarlığın temellerini yıkan gerçek yenilik bu yöntemdir. Francis Bacon'ın kehaneti artık gerçekleşmiş durumdadır; ve zaman zaman kendisini meleklerin biraz altında gibi hayal eden insan, doğanın hizmetkârı ve vekiline dönüştüğü gerçeğine boyun eğmiştir. Aynı aktörün her iki rolü oynayıp oynayamayacağını zaman gösterecektir.

Whitehead, "yöntemin kendisi üstünde yoğunlaşmak" gerektiği konusunda üstelemekte haklıdır. Bu yöntem, yüzlerce yıl boyunca fonetik okuryazarlığın psikolojik zeminini hazırlamış olduğu, modern dünyanın özelliklerini akla getiren, Gutenberg'in türdeş parçalama yöntemiydi. Olayların sayısız galaksisi ve bu yöntemin zanaatları makineleştirmesinin ürünleri, yöntemin kendisine göre yalnızca önemsiz bir ayrıntıdır. Bu yöntem, gerçek ve uygulanabilirlik ölçütü olarak yineleme üzerinde ısrar eden sabitlenmiş ya da uzmanlaşmacı bakış açısı yöntemidir. Bugün bilim ve yöntemimiz, bir bakış açısına ulaşmaya çalışmıyor, tersine, bakış açılarından uzak durmanın yolunu arıyor; bütünleme ve perspektif yöntemini değil, açık "alan" ve ertelenmiş hüküm yöntemini keşfetmeye çalışıyor. Enformasyonun eşzamanlı hareketi ve insanın bütünsel karşılıklı bağımlılığının elektriksel koşulları altında tek geçerli yöntem budur artık.

Whitehead, büyük on dokuzuncu yüzyıl icat yönteminin keşfini uzun uzadıya ele almaz. Ama bu, son derece yalın bir şekilde söylersek, her ne olursa olsun her türlü işlemin sonundan başlama ve o noktadan başlangıca kadar geriye doğru işleme tekniğidir. Bu, türdeş parçalama şeklindeki Gutenberg tekniğinde de içkin olan yöntemdir; ama on dokuzuncu yüzyıla gelinceye değin, bu yöntem üretimden tüketime genişletilmemişti henüz. Planlı üretim, sürecin bütün aşamalarının, tıpkı bir detektif öyküsü gibi, geriye doğru tasarlanması gerektiği anlamına gelir. Metaların kitlesel üretiminin ve piyasa için bir meta olarak edebiyatın ilk büyük evresinde, tüketici deneyimini araştırmak gerekli oldu. Tek sözcükle, herhangi bir şey üretmeden önce sanat ve edebiyatın *etkisini* incelemek zorunlu oldu. Bu, *sözlük anlamıyla* mit dünyasına giriştir.

Şiir sürecinin bu nihai bilincinin mantığını ilk tasarlayan ve yapıtı okuyucuya yöneltmek yerine okuyucuyu yapıtla bütünleştirmek gerektiğini gören, Edgar Allan Poe oldu. "Kompozisyonun Felsefesi"ndeki* planı böyleydi. Ve en azından Baudelaire ile Valéry, Poe'nun şahsında, Leonardo da Vinci ayarında bir sanatçı gördüler. Poe, etkilerin öngörülmesinin, yaratıcı sü-

* "Şiir Felsefesi" adıyla, çev. Cem Akaş, *kitap-lık*, Sayı 31, Kış 1998, s. 139-148 (ed. n.)

recin organik denetimini gerçekleştirmenin tek yolu olduğunu açıkça gördü. Baudelaire ve Valéry gibi, T. S. Eliot da, Poe'nun keşfini bütünüyle onayladı. *Hamlet* üstüne denemesinin ünlü bir paragrafında[7] şunları yazmıştı:

> Duyguyu sanat biçiminde ifade etmenin tek yolu, "nesnel bir bağlantı" bulmaktan geçer; bir başka deyişle, o *özgül* duygunun formülü olacak bir dizi nesne, bir durum, bir olaylar zinciri; öyle ki, duyu deneyiminde sona ermesi gereken dışsal olgular verildiğinde, duygu derhal ortaya çıkar. Shakespeare'in en başarılı trajedilerinden hangisini incelerseniz inceleyin, bu kesin eşitliği bulacaksınız; uykusunda yürüyen Lady Macbeth'in zihinsel durumunun, imgelenen duyusal izlenimlerin hünerli bir kümelenişi aracılığıyla size aktarıldığını bulacaksınız; Macbeth'in, karısının ölümünü işitmesi üzerine söylediği sözler, olayların akışı bilindiğinde, dizinin son olayı tarafından otomatik olarak ortaya çıkarılmış gibi gelir bize.

Poe, bu yöntemi şiirlerinin ve öykülerinin pek çoğunda kullandı. Ama yöntemin en açık biçimde kendini gösterdiği yer, detektifi Dupin'in, cinayetleri sanatsal bir algılama yöntemiyle çözen bir sanatçı-estet olduğu polisiye öyküleridir. Detektif öyküsü, sonuçtan nedene doğru geriye gitmenin çok popüler örneği olmakla kalmaz; bu tür, okuyucuyu yardımcı yazar olarak derin bir biçimde içine alır, kendisine katar. Etkisinin anbean tamamlanması okuyucunun bizzat şiir sürecine katılımını gerektiren sembolist şiirde de durum böyledir.

Son evresi ilk evrelerinin tam tersi özellikler gösterecek her sürecin en üst düzeydeki gelişimini bekleyen, tipik bir *chiasmus*'tur bu. Kitlesel psişik *chiasmus* ya da tersyüz oluşun tipik bir örneği, Batılı insan benzersiz kişisel varoluş fikrini bir tarafa bırakırken birey oluş uğruna daha sıkı bir mücadeleye giriştiği başladığı zaman kendini gösterdi. On dokuzuncu yüzyıl sanatçıları, yeni kitlesel baskılar benlik üzerindeki yükleri çok fazla ağırlaştırdığından, on sekizinci yüzyılda doğal görülen bu benzersiz benlikten kitlesel olarak vazgeçtiler. Nasıl ki Mill, hem benlikten vazgeçmişken hem de birey oluş için mücadele etmişse, şairler ve sanatçılar da, sanat ürünlerinin tüketimin-

7 *Selected Essays* içinde, s. 145.

ile kişisel olmayan süreç için yeni kitleleri azarlayıp azarlamadıklarına bağlı olarak, sanat üretiminde kişisel olmayan süreç düşüncesine yöneldiler. Benzer ve buna bağlı bir tersyüz oluş ya da *chiasmus* da, popüler sanat tüketicisi yeni sanat biçimleri tarafından bizzat sanat sürecinin katılımcısı olmaya çağrıldığı zaman ortaya çıktı.

Bu, Gutenberg teknolojisinin ötesine geçme anıydı. Duyu ve işlevlerin yüzlerce yıllık ayrılığı, hiç beklenmedik bir birlik içinde sona erdi.

Yeni piyasaların ve yeni kitlelerin varlığının, sanatçıyı benzersiz benlikten feragat etmeye teşvik etmekte kullandığı bu tersyüz oluşun, hem sanat hem de teknoloji açısından nihai bir bütünleniş gibi görünmüş olması mümkündür. Bu, sembolistlerin sanat ürününü biçimlendirmek için sonuçtan nedene doğru çalışmaya başladıkları zaman, hemen hemen kaçınılmaz hale gelen bir vazgeçiş oldu. Bununla birlikte, tam da bu aşırı uç anında yeni bir tersyüz oluş başgösterdi. Sanat süreci, Poe'dan Valéry'ye kadar geçen süre içinde sembolist sanatın üretim bandı yeni "bilinç akışı" sunuş tarzına dönüşür dönüşmez, sanayi sürecinin titiz, kişisel olmayan gerekçesine yaklaştı. Ve bilinç akışı, on dokuzuncu yüzyılın üretim bandı ya da "icat tekniği" keşfinin bütün yönlerini tersyüz eden açık bir algılama "alanı"dır. G. H. Bantock'un ifade ettiği gibi:

> gittikçe artan bir toplumsallaşma, standartlaşma ve birörneklik dünyasında, amaç, deneyimdeki benzersizliğin, katışıksız kişiselliğin altını çizmekti; "mekanik" akılcılık dünyasında ise, insanoğullarının kendilerini ifade edebilecekleri öteki öne sürmek, yaşamı rasyonel dünyanınkinden farklı ve ancak kopuk kopuk imgeler ya da bilinç akışı düşüncelerinde yakalanabilen bir mantık gerektiren bir dizi duygusal görünüm olarak görmekti.[8]

Dolayısıyla, ertelenmiş hüküm tekniği, yirminci yüzyılın hem sanat hem de fizikteki büyük keşfi, on dokuzuncu yüzyılın sanat ve biliminin kişisel olmayan üretim bandının ani bir geriye çekilişi ve dönüşümüdür. Ve bilinç akışından rasyonel

8 "The Social and Intellectual Background", *The Modern Age* içinde (The Pelican Guide to English Literature), s. 47.

dünyaya benzemeyen bir şey olarak söz etmek, sanatı hiç karşılık beklemeden bilinçdışına devrederek, rasyonel kural olarak görsel dizilim üzerinde ısrar etmekten başka bir şey değildir. Zira modern tartışmaların büyük bölümünde, irrasyonel ve mantık dışı ile kastedilen, yalnızca benlik ve dünya arasındaki, ya da özne ile nesne arasındaki sıradan işlemlerin yeniden keşfidir. Bu tür işlemler, Grek dünyasında fonetik okuyazarlığın sonuçlarıyla birlikte yok olmuş gibi görünüyordu. Okuryazarlık, aydın bireyi kapalı bir sisteme dönüştürmüş ve görünüm ile gerçeklik arasında, bilinç akışı gibi keşiflerle sona erdirilecek olan bir uçurum yaratmıştı.

Joyce'un *Wake*'te ifade ettiği gibi, "Tüketicilerim benim üreticilerim değiller mi?" Bununla uyumlu olarak, yirminci yüzyıl kendisini edilginlik koşullarından, bir başka deyişle, Gutenberg mirasının ta kendisinden kurtarmaya çalışmaktadır. Ve insani içgörü ve bakış açısının birbirinden farklı tarzlarının bu dramatik mücadelesi, ister sanatlarda olsun, ister bilimlerde, bütün insanlık çağlarının en büyüğüyle sonuçlanmıştır. Biz, Patrick Cruttwell'in aynı başlıklı kitabında öylesine mükemmel bir biçimde betimlediği "Shakespeare'ci Uğrak"tan çok daha zengin ve çok daha korkunç bir dönemde yaşıyoruz. Fakat *Gutenberg Galaksisi*'nin işi, yalnızca alfabemizden ve matbaadan kaynaklanan mekanik teknolojiyi incelemektir. Bu eski algılama ve yargılama biçimleri, yeni elektrik çağıyla etkileşime girdikçe, yeni mekanizma ve okuryazarlık konfigürasyonları neler olacak? Olayların yeni elektronik galaksisi, şimdiki durumda Gutenberg galaksisine derinlemesine girmiş durumdadır. Çarpışma olmasa bile, teknolojilerin ve farkındalığın böyle bir arada varolmaları, yaşayan her kişide travma ve gerilim yaratıyor. En sıradan ve uzlaşımsal tutumlarımız, ansızın tuhaf şekillere ve resimlere bürünmüş gibi görünüyor. Tanıdık kuruluşlar ve birlikler, zaman zaman tehditkâr ve menfur gibi görünüyor. Herhangi bir topluma yeni medyanın girmesinin doğal sonucu olan bu çoklu dönüşümler, özel bir araştırmayı gerektiriyor; bu yüzden, bunlar çağımızın dünyasında *Medyayı Anlamak* üstüne bir başka kitabın konusunu oluşturacak.

Kaynakça Dizini

[Kaynakçada yer alan kitapların bulunabilen Türkçe basımları –elinizdeki çeviride kullanılmamış olsa bile– köşeli ayraç içinde gösterilmiştir – ed. n.]

ANSHEN, R. N., *Language: An Inquiry into its Meaning and Function*, Science of Culture Series, c. III (New York: Harper, 1957). s. 323-324

AQUINAS, THOMAS, *Summa Theologica*, kısım III (Torino, İtalya: Marietti, 1932). s. 36, 141, 152

ARETINO, PIETRO, *Dialogues, including the Courtesan*, çev. Samuel Putnam (New York: Covici-Friede, 1933). s. 271-275

——, *The Works of Aretino*, çev. Samuel Putnam (New York: Covici-Friede, 1933). s. 271-275

ATHERTON, JAMES S., *Books at the Wake* (Londra: Faber, 1959). s. 108-109

AUERBACH, ERICH, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, çev. Willard R. Trask (Princeton: Princeton University Press, 1953). s. 83, 210-211

BACON, FRANCIS, *The Advancement of Learning*, Everyman 719 (New York: Dutton, t.y. [özgün basım tarihi 1605]. s. 146, 262-264, 267, 268-269

——, *Essays or Counsels, Civil and Moral*, haz. R. F. Jones (New York: Odyssey Press, 1939). s. 265, 267, 327

[*Denemeler*, çev. Akşit Göktürk, YKY, İstanbul, 1999 (ikinci basım)]

BALDWIN, C. S., *Medieval Rhetoric and Poetic* (New York: Columbia University Press, 1928). s. 142

BANTOCK, G. H., "The Social and Intellectual Background", içinde: Boris Ford, haz., *The Modern Age*, Pelican Guide to English Literature (Londra: Penguin Books, 1961). s. 387

BARNOUW, ERIK, *Mass Communication* (New York: Rinhart, 1956). s. 182-183

BARZUN, JACQUES, *The House of Intellect* (New York: Harper, 1959). s. 49

BÉKÉSY, GEORG VON, *Experiments in Hearing*, haz. ve çev. E. G. Wever (New York: McGraw-Hill, 1960). s. 62-3, 78, 92

——, "Similarities between Hearing and Skin Sensation", *Psychological Review*, c. 66, no. 1, Ocak 1959. s. 78

BERKELEY, BISHOP, *A New Theory of Vision* (1709), Everyman 483 (New York: Dutton, t.y.). s. 27, 78, 378

BERNARD, CLAUDE, *The Study of Experimental Medicine* (New York: Dover Publications, 1957). s. 10-11

BETHELL, S. L., *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition* (Londra: Staples Press, 1944). s. 289-290

Blake, The Poetry and Prose of William, haz. Geoffrey Keynes (Londra: Nonesuch Press, 1932). s. 369-370

BOAISTUAU, PIERRE, *Theatrum Mundi*, çev. John Alday, 1581 (STC 3170). s. 28'

BONNER, S. F., *Roman Declamation* (Liverpool: Liverpool University Press, 1949). s. 144-145

BOUYER, LOUIS, *Liturgical Piety* (Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame, 1955). s. 194-198

BRETT, G. S., *Psychology Ancient and Modern* (Londra: Longmans, 1928). s. 107-108

BROGLIE, LOUIS DE, *The Revolution in Physics* (New York: Noonday Press, 1953). s. 13-14

BRONSON, B. H., "Chaucer and His Audience", içinde: *Five Studies in Literature* (Berkeley, Calif.: University of California Press, 1940). s. 193

BÜHLER, CURT, *The Fifteenth Century Book* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1960). s. 184, 217-8, 292

BURKE, EDMUND, *Reflections on the Revolution in France* (1790), Everyman 460 (New York: Dutton). s. 239-240

BUSHNELL, GEORGE HERBERT, *From Papyrus to Print* (Londra: Grafton, 1947). s. 90

CAPONIGRI, A. ROBERT, *Time and Idea: The Theory of History in Giambattista Vico* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1953). s. 348-349

CAROTHERS, J. C., "Culture, Psychiatry and the Written Word", içinde: *Psychiatry*, Kasım 1959. s. 29-32, 34, 40-43, 49-54,

CARPENTER, E. S., *Eskimo* (*Explorations*, no. 9; Toronto: University of Toronto Press, 1960 ile aynı). s. 96-97

CARPENTER, E. S. ve H. M. MCLUHAN, "Acoustic Space", içinde: *age*, haz., *Explorations in Communication* (Boston: Beacon Press, 1960). s. 30, 63

CARTER, T. F., *The Invention of Printing in China and its Spread Westward*

(1931), gözden geçirilmiş ikinci basım, haz. L. C. Goodrich (New York: Ronald, 1955). s. 61

CASSIRER, ERNST, *Language and Myth*, çev. S. K. Langer (New York: Harper, 1946). s. 39, 40

CASTRO, AMERICO, "Incarnation in Don Quixote", içinde: Angel Flores ve M. I. Bernadete, haz., *Cervantes across the Centuries* (New York: Dryden Press, 1947). s. 317-318

-, *The Structure of Spanish History* (Princeton: Princeton University Press, 1954). s. 315-317

CHARDIN, PIERRE TEILHARD DE, *Phenomenon of Man*, çev. Bernard Wall (New York: Harper, 1959). s. 68, 244, 251-252

CHAUCER, GEOFFREY, *Canterbury Tales*, haz. F. N. Robinson, Student's Cambridge bas. (Cambridge, Mas.: Riverside Press, 1933). s. 138

[*Canterbury Hikâyeleri*, çev. Nazmi Ağıl, YKY, İstanbul, 1994]

CHAYTOR, H. J., *From Script to Print* (Cambridge: Heffer and Sons, 1945). s. 125-128, 133-134

CICERO, *De oratore*, Loeb Library no. 348-9 (Cambridge, Mas.: Harvard University Press, t.y.). s. 37, 141-142, 144-145

CLAGETT, MARSHALL, *The Science of Mechanics in the Middle Ages* (Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press, 1959). s. 115-116

CLARK, D. L., *Rhetoric and Poetry in the Renaissance* (New York: Columbia University Press, 1922). s. 142

COBBETT, WILLIAM, *A Years Residence in America*, 1795 (Londra: Chapman and Dodd, 1922). s. 240-241

CROMBIE, A. C., *Medieval and Early Modern Science* (New York: Doubleday Anchor Books, 1959). s. 172, 173-175, 176-177

CRUMP, G. C., ve E. F. JACOB, haz., *The Legacy of the Middle Ages* (Oxford: Oxford University Press, 1918). s. 181

CRUTTWELL, PATRICK, *The Shakesperean Moment* (New York: Columbia University Press, 1955; New York: Random House, 1960, Modern Library paperback). s. 7, 86, 388

CURTIS, CHARLES P., *It's Your Law* (Cambridge, Mas.: Harvard University Press, 1954). s. 233-234

CURTIUS, ERNST ROBERT, *European Literature and the Latin Middle Ages*, çev. W. R. Trask (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1953). s. 260-262

DANIELSSON, BROR, *Studies on Accentuation of Polysyllabic Latin, Greek*

and Romance Loan-Words in English (Stokholm: Almquist and Wiksell, 1948). s. 325

DANTZIG, TOBIAS, *Number: The Language of Science*, dördüncü basım (New York: Doubleday, 1954, Anchor Book). s. 116-117, 249-252

DESCARTES, RENÉ, *Principles of Philosophy*, çev. Holdvane ve Rose (Cambridge: Cambridge University Press, 1931; New York: Dover Books, 1955). s. 340

[*Felsefenin İlkeleri*, çev. Mesut Akın, Say Yayınları, İstanbul, 1998]

DEUTSCH, KARL, *Nationalism and Social Communication* (New York: Wiley, 1953). s. 330

DIRINGER, DAVID, *The Alphabet* (New York: Philosophic Library, 1948). s. 70-74

DODDS, E. R., *The Greeks and the Irrational* (Berkeley: University of California Press, 1951; Boston: Beacon Press paperback, 1957). s. 76-77

DUDEK, LOUIS, *Literature and the Press* (Toronto: Ryerson Press, 1960). s. 304, 358-359

EINSTEIN, ALBERT, *Short History of Music* (New York: Vintage Books, 1954). s. 89

ELIADE, MIRCEA, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, çev. W. R. Trask (New York: Harcourt Brace, 1959). s. 76, 99-103, 356

[*Kutsal ve Dindışı*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yayınları, Ankara, 1991]

ELIOT, T. S., *Selected Essays* (Londra: Faber and Faber, 1932). s. 386

[*Denemeler*, çev. Akşit Göktürk, De Yayınevi, İstanbul, 1961]

FARRINGTON, BENJAMIN, *Francis Bacon, Philosopher of Industrial Science* (Londra: Lawrence and Wishart, 1951). s. 259

FEBVRE, LUCIEN, ve MARTIN, HENRI-JEAN, *L'Apparition du livre* (Paris: Editions Albin Michel, 1950). s. 184, 201-202, 257, 290-292, 300-301, 320, 322-323

[*Kitabın Doğuşu*, İtalyancadan çeviren: Doç Dr. Gül Batuş, Avcıol Basım Yayın, İstanbul, 2000]

FISHER, H. A. L., *A History of Europe* (Londra: Edward Arnold, 1936). s. 41

FLORES, ANGEL, ve M. I. BERNADETE, haz., *Cervantes across the Centuries* (New York: Dryden Press, 1947). s. 317-319

FORD, BORIS, haz., *The Modern Age*, The Pelican Guide to English Literature (Londra: Penguin Books, 1955). s. 387

FORSTER, E. M., *Abinger Harvest* (New York: Harcourt Brace, 1936; New York: Meridian Books, 1961). s. 284-285

FRAZER, SIR JAMES, *The Golden Bough*, üçüncü basım (Londra: Macmillan, 1951). s. 130-131

[*Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri*, çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul, 1991-1992 (iki cilt)]

FRIEDENBERG, EDGAR Z., *The Vanishing Adolescent* (Boston: Beacon Press, 1959). s. 301-302

FRIES, CHARLES CARPENTER, *American English Grammar* (New York: Appleton, 1940). s. 326, 334

FRYE, NORTHROP, *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1957). s. 270

GIEDION, SIEGFRIED, *Mechanization Takes Command* (New York: Oxford University Press, 1948). s. 66-67, 154

——, *The Beginnings of Art* (hazırlanıyor; alıntılandığı yer: *Explorations in Communication*). s. 95-98

GIEDION-WELCKER, CAROLA, *Comtemporary Sculpture*, gözden geçirilmiş üçüncü basım (New York: Wittenborn, 1960). s. 350

GILMAN, STEPHEN, "The Apocryphal Quixote", içinde: Angel Flores ve M. I. Bernadete, haz., *Cervantes across the Centuries* (New York: Dryden Press, 1947). s. 318

GILSON, ETIENNE, *La Philosophie au Moyen Age* (Paris: Payot, 1947). s. 259

——, *Painting and Reality* (New York: Pantheon Books, Bollinger Series, xxxv. 4, 1957). s. 75

GOLDSCHMIDT, E. P., *Medieval Texts and Their First Appearance in Print* (Oxford: Oxford University Press, 1943). s. 185-191

GOLDSMITH, OLIVER, *Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe*, Leo Lowenthal tarafından *Popular Culture and Society*'de zikrediliyor. s. 382

GOMBRICH, E. H., *Art and Illusion* (New York: Pantheon Books, Bollinger Series xxxc. 5, 1960). s. 26, 75, 78-79, 117-119

[*Sanat ve Yanılsama*, çev. Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992]

GREENSLADE, S. L., *The Work of William Tyndale* (Londra ve Glasgow: Blackie and Son, 1938). s. 319

GRONINGEN, BERNARD VAN, *In the Grip of the Past* (Leiden: E. J. Brill, 1953). s. 82-85

GUÉRARD, ALBERT, *The Life and Death of an Ideal: France in the Classical Age* (New York: Scribner, 1928). s. 209-210, 319-320

GUILBAUD, G. T., *What is Cybernetics?*, çev. Valerie Mackay (New York: Grove Press, Evergreen bas., 1960). s. 218

HADAS, MOSES, *Ancilla to Classical Learning* (New York: Columbia University Press, 1954). s. 90, 123-125, 290

HAJNAL, ISTVAN, *l'Enseignement de l'écriture aux universités médiévales*, ikinci basım (Budapeşte: Academia Scientiarum Hungarica Budapestini, 1959). s. 135-140

HALL, EDWARD T., *The Silent Language* (New York: Doubleday, 1959). s. 12, 324

HARRINGTON, JOHN H., "The Written Word as an Instrument and a Symbol of the Christian Era", Master tezi (New York: Columbia University, 1946). s. 156-157

HATZFELD, HELMUT, *Literature through Art* (Oxford: Oxford University Press, 1952). s. 193

HAYES, CARLETON, *Historical Evolution of Modern Nationalism* (New York: Smith Publishing Co., 1931). s. 305-315

HEISENBERG, WERNER, *The Physicist's Conception of Nature* (Londra: Hutchinson, 1958). s. 45-46

HILDEBRAND, ADOLF VON, *The Problem of Form in the Figurative Arts*, çev. Max Meyer ve R. M. Ogden (New York: G. E. Stechert, 1907; yeni basım 1945). s. 62

HILLYER, ROBERT, *In Pursuit of Poetry* (New York: McGraw-Hill, 1960). s. 325

HOLLANDER, JOHN, *The Untuning of the Sky* (Princeton: Princeton University Press, 1961). s. 88, 284

HOPKINS, GERARD MANLEY, *A Gerard Manley Hopkins Reader*, haz. John Pick (New York ve Londra: Oxford University Press, 1953). s. 119-120

HUIZINGA, J., *The Waning of the Middle Ages* (New York: Doubleday, 1954; Anchor book). s. 167-169, 171, 195

HUTTON, EDWARD, *Pietro Aretino, The Scourge of Princes* (Londra: Constable, 1922). s. 272, 276

HUXLEY, T. H., *Lay Sermons, Addresses and Reviews* (New York: Appleton, 1871). s. 241-242

INKELES, ALEXANDER, *Public Opinion in Russia* (Cambridge, Mas.: Harvard University Press, 1950). s. 33

INNIS, HAROLD, *Empire and Communications* (Oxford: University of Oxford Press, 1950). s. 39, 74, 90

——, *Essays in Canadian Economic History* (Toronto: University of Toronto Press, 1956). s. 228-229

——, *The Bias of Communication* (Toronto: University of Toronto Press, 1951). s. 39, 90, 303, 362

——, *The Fur Trade in Canada* (New Heaven: Yale University Press, 1930). s. 303, 331

IVINS, WILLIAM, JR., *Art and Geometry: A Study in Space Intuitions* (Cambridge, Mas.: Harvard University Press, 1946). s. 59-60, 79-80, 86, 117, 160

——, *Prints and Visual Communication* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1953). s. 104, 106, 112-115

JAMES, A. LLOYD, *Our Spoken Language* (Londra: Nelson, 1938). s. 126

JOHNSON, SAMUEL, *Rambler* no. 4 (31 Mart 1750). s. 381-382

JONES, R. F., *The Triumph of the English Language* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1953). s. 319, 321, 327, 336

JONSON, BEN, *Volpone*. s. 236-238

JOSEPH, B. L., *Elizabethan Acting* (Oxford: Oxford University Press, 1951). s. 142

JOYCE, JAMES, *Finnegans Wake* (Londra: Faber and Faber, 1939). s. 108-110, 111, 120, 208, 213, 215, 374, 375

——, *Ulysses* (New York Modern Library, 1934; New York: Random House, 1961 [yeni basım]). s. 108, 286, 372

[*Ulysses*, çev. Nevzat Erkmen, YKY, İstanbul, 1999 (beşinci basım)]

KANT, EMMANUEL, *Critique of Practical Reason*, 1788, Library of Liberal Arts basımı. s. 350-351

[KANT, IMMANUEL, *Pratik Usun Eleştirisi*, çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, Say Yayınları, İstanbul, 1999]

KANTOROWICZ, ERNST H., *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology* (Princeton: Princeton University Press, 1957). s. 172-175

KENYON, FREDERICK, C., *Books and Readers in Ancient Greece and Rome* (Oxford: Clarendon Press, 1937). s. 119, 121, 122

KEPES, GYORGY, *The Language of Vision* (Chicago: Paul Theobald, 1939). s. 180-181

KILLHAM, JOHN, haz., *Critical Essays on Poetry of Tennyson* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1960). s. 370

LATOURETTE, KENNETH SCOTT, *The Chinese, Their History and Culture* (New York: Macmillan, 1934). s. 52-53

LECLERC, JOSEPH, *Toleration and the Reformation*, çev. T. L. Westow (New York: Association Press; Londra: Longmans, 1960). s. 313-314

LECLERCQ, DOM JEAN, *The Love for Learning and the Desire for God*, çev. Catherine Misrahi (New York: Fordham University Press, 1961). s. 128-130

Leibnitz, Selections from, haz. Philip P. Wiener (New York: Scribners, 1951). s. 354-355

LEVER, J. W., *The Elizabethan Love Sonnet* (Londra: Methuen, 1956). s. 289

LEWIS, C. S., *English Literature in the Sixteenth Century* (Oxford: Oxford University Press, 1954). s. 211, 320-321

LEWIS, D. B. WYNDHAM, *Doctor Rabelais* (New York: Sheed and Ward, 1957). s. 209, 213, 216

[D. B. W. Lewis'in bu kitabı için, özgün kitapta da, Sir Thomas Urquhart'ın çevirdiği *The Works of Mr. Francis Rabelais* için verilen sayfa numaraları verilmiştir; ancak metinde *Doctor Rabelais*'ye hiçbir gönderme bulunmamaktadır – ed. n.]

LEWIS, PERCIVAL WYNDHAM, *The Lion and the Fox* (Londra: Grant Richards, 1927). s. 170-171

——, *Time and Western Man* (Londra: Chatto and Windus, 1927). s. 92

LORD, ALBERT B., *The Singer of Tales* (Cambridge, Mas.: Harvard University Press, 1960). s. 7

LOWE, E. A., "Handwriting", içinde: *The Legacy of the Middle Ages*, haz. G. C. Crump ve E. F. Jacob (Oxford: Oxford University Press, 1928). s. 181

LOWENTHAL, LEO, *Literature and the Image of Man* (Boston: Beacon Press, 1957). s. 294-295, 296-297, 300-301

——, *Popular Culture and Society* (Englewood Cliffs, New York: Prentice-Hall, 1961). s. 382-383

LUKASIEWICZ, JAN, *Aristotle's Syllogistic* (Oxford: Oxford University Press, 1951). s. 86-87

MAHOOD, M. M., *Shakespeare's Wordplay* (Londra: Methuen, 1957). s. 324-325

MALLET, C. E., *A History of the University of Oxford* (Londra: Methuen, 1924). s. 294-295

MALRAUX, ANDRÉ, *Psychologie de l'art*, c. I, *Le Musée imaginaire* (Cenevre: Albert Skira Editeur, 1947). s. 169

MARLOWE, CHRISTOPHER, *Tamburlaine the Great*. s. 276-277, 280

[içinde: *Bütün Oyunları*, çev. M. Hamit Çalışkan, YKY, İstanbul, 1996]

MARROU, H. I., *Saint-Augustin et la fin de la culture antique* (Paris: de Coddard, 1938). s. 142-143

MCGEOCH, JOHN A., *The Psychology of Human Learning* (New York: Longmans, 1942). s. 200

MCKENZIE, JOHN L., *Two-Edged Sword* (Milwaukee: Bruce Publishing Co., 1956). s. 232-233

MCLUHAN, HERBERT MARSHALL, E. S. Carpenter ile birlikte, haz., *Explorations in Communication* (Boston: Beacon Press, 1960). s. 30, 53-54, 63, 121, 192

—, "Inside the Five Sense Sensorium", içinde: *Canadian Architect*, c. 6, no. 6, Haziran 1961. s. 50

—, "Joyce, Mallarmé and the Press", içinde: *Sewanee Review*, Kış 1954. s. 373

—, "Printing and Social Change", içinde: *Printing Progress: A Mid-Century Report* (Cincinnatti: The International Association of Printing House Craftsmen, 1959). s. 223

—, "Tennyson and Picturesque Poetry", içinde: John Killham, haz., *Critical Essays of the Poetry of Tennyson* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1960). s. 370

—, "The Effects of the Improvement of Communication Media", içinde: *Journal of Economic History*, Aralık 1960. s. 232

—, "The Effect of the Printed Book on Language in the Sixteenth Century", içinde: *Explorations in Communication*. s. 53-54, 121, 192

[Kitabın 192. sayfasında, *Explorations in Communication*'ın aynı sayfasında başlayan "Effects of Print on the Written Word in the Sixteenth Century" başlıklı bir yazıya gönderme var. Ancak, bu yazı özgün kitabın Kaynakça Dizini'nde yer almıyor – ed. n.]

—, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man* (New York: Vanguard Press, 1951). s. 242, 299

MELLERS, WILFRED, *Music and Society* (Londra: Denis Dobson, 1946). s. 281-282

MERTON, THOMAS, "Liturgy and Spiritual Personalism", içinde: *Worship* dergisi, Ekim 1960. s. 194

MILANO, PAOLO, haz., *The Portable Dante*, çev. Laurence Binyon ve D. G. Rossetti (New York: Viking Press, 1955). s. 162-163

MILL, JOHN STUART, *On Liberty*, haz. Alburey Castell (New York: Appleton-Century-Crofts, 1947). s. 373

[*Özgürlük Üstüne*, çev. Alime Ertan, Belge Yayınları, İstanbul, 2000]

MITCHELL, W. F., *English Pulpit Oratory from Andrews to Tillotson* (Londra: Macmillan, 1932). s. 328

MONTAGU, ASHLEY, *Man: His First Million Years* (Cleveland ve New York: World Publishing Co., 1957). s. 110-111

MORE, THOMAS, *Utopia* (Oxford: Clarendon Press, 1904). s. 183, 184

[*Utopia* (Mîna Urgan'ın incelemesiyle), çev. Vedat Günyol-Sabahattin Eyuboğlu-Mîna Urgan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1999]

MORISON, SAMUEL ELIOT, *Admiral of the Ocean Sea* (New York: Little Brown, 1942). s. 260

MORRIS, EDWARD P., *On Principles and Methods in Latin Syntax* (New York: Scribners, 1902). s. 326

MOXON, JOSEPH, *Mechanick Exercises on the Whole Art of Printing* (1683-84), haz. Herbert Davis ve Harry Carter (Londra: Oxford University Press, 1958). s. 356

MULLER-THYM, B. J., "New Directions for Organization Practice", içinde: *Ten Years Progress in Management, 1950-1960* (New York: American Society of Mechanical Engineers, 1961). s. 198-199

MUMFORD, LEWIS, *Sticks and Stones* (New York: Norton, 1934; göz. geç. 2nci bas., New York: Dover Publications, 1955). s. 231-232

NEF, JOHN U., *Cultural Foundations of Industrial Civilization* (Cambridge: Cambridge University Press, 1958). s. 234-236, 254-255, 258

ONG, WALTER, "Ramist Classroom Procedure and the Nature of Reality", içinde: *Studies in English Literature, 1500-1900*, c. I, no. 1, Kış 1961. s. 206

——, *Ramus: Method and the Decay of Dialogue* (Cambridge, Mas.: Harvard University Press, 1958). s. 184, 224-226

——, "Ramist Method and the Commercial Mind", içinde: *Studies in the Renaissance*, c. VIII, 1961. s. 149-150, 226, 229-230, 236, 245-247

OPIE, IONA ve PETER, *Lore and Language of Schoolchildren* (Oxford: Oxford University Press, 1959). s. 131-132

PANOFSKY, ERWIN, *Gothic Architecture and Scholasticism*, 2. bas. (New York: Meridian Books, 1957). s. 152-153, 161

[*Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe: Ortaçağda Sanat, Felsefe ve Din Arasındaki Benzerliklerin İncelenmesi*, çev. Engin Akyürek, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1995]

PATTISON, BRUCE, *Music and Poetry of the English Renaissance* (Londra: Methuen, 1948). s. 282

PIRENNE, HENRI, *Economic and Social History of Medieval Europe* (New York: Harcourt Brace, 1937; Harvest book 14). s. 163-166

PLATO, *Dialogues*, çev. B. Jowett (New York: 1895). s. 38-39, 42

[PLATON, *Diyaloglar* 1, çev. Sabahattin Eyuboğlu-Adnan Cemgil-Melih Cevdet Anday-Teoman Aktürel, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996; *Diyaloglar* 2, çev. Ömer Naci Soykan-Macit Gökberk-Tanju Gökçöl, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996]

POLANYI, KARL, *The Great Transformation* (New York: Farrar Strauss, 1944; Boston: Beacon Press paperback, 1957). s. 375-379

[*Büyük Dönüşüm: Çağımızın Sosyal ve Ekonomik Kökenleri*, çev. Ayşe Buğra, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2000]

——, Conrad M. Arenberg ve Harry W. Pearson, haz., *Trade and Market in Early Empires* (Glencoe, Ill. : The Free Press, 1957). s. 7-8

POPE, ALEXANDER, *The Dunciad*, haz. James Sutherland, 2. bas. (Londra: Methuen 1953). s. 208, 219, 356-3568, 374

POPPER, KARL R., *The Open Society and Its Enemies* (Princeton: Princeton University Press, 1950). s. 16-18

[*Açık Toplum ve Düşmanları* 1, çev. Mete Tunçay, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994; *Açık Toplum ve Düşmanları* 2, çev. Harun Rızatepe, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994]

POULET, GEORGES, *Studies in Human Time*, çev. E. Coleman (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1956; New York: Harper Torch Books, 1959). s. 23-25, 337-340, 345-348

POUND, EZRA, *The Spirit of Romance* (Norfolk, Conn.: New Directions Press, 1929). s. 162

POWYS, JOHN COWPER, *Rabelais* (New York: Philosophic Library, 1951). s. 212

Rabelais, The Works of Mr. Francis, çev. Sir Thomas Urquhart (New York: Harcourt, 1931). s. 209, 213, 216

RASHDALL, HASTINGS, *The University of Europe in the Middle Ages*, 2nci bas. (Oxford: Oxford University Press, 1936). s. 155

RIESMAN, DAVID J., REUEL DENNY ve NATHAN GLAZER ile birlikte, *The Lonely Crowd* (New Haven: Yale University Press, 1950). s. 43-45, 301

ROSTOW, W. W., *The Stages of Economic Growth* (Cambridge: Cambridge University Press, 1960). s. 130

RUSKIN, JOHN, *Modern Painters*, Everyman ed. (New York: Dutton, t.y.). s. 371-372

RUSSELL, BERTRAND, *ABC of Relativity* (1inci bs., 1925), göz. geç. bas. (Londra: Allen and Unwin, 1958; New York: Mentor paperback, 1959). s. 61

[*Rölativite'nin ABC'si*, çev. Vahap S. Erdoğdu, Sarmal Yayınları, İstanbul, 1995]

——, *History of Western Philosophy* (Londra: Allen and Unwin, 1946). s. 35

[*Batı Felsefesi Tarihi*, çev. Muammer Sencer, Say Yayınları, İstanbul, 1997]

RYAN, EDMUND JOSEPH, *Role of the Sensus Communis in the Psychology of St. Thomas Aquinas* (Cartagena, Ohio: Messenger Press, 1951). s. 152

RYLE, GILBERT, *The Concept of Mind* (Londra: Hutchinson, 1949). s. 105-106

SAINT BENEDICT, "De opera manum cotidiana", içinde: *The Rule of Saint Benedict*, haz. ve çev. Piskopos Justin McCann (Londra: Burns Oates, 1951). s. 134

SARTRE, JEAN-PAUL, *What is Literature?*, çev. Bernard Frechtman (New York: Philosophic Library, 1949). s. 279

[*Edebiyat Nedir?*, çev. Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul, 1995]

SCHOECK, R. J. ve JEROME TAYLOR, haz., *Chaucer Criticism* (Notre Dame, Ind.: Notre Dame University Press, 1960). s. 193

SCHRAMM, WILBUR, JACK LYLE ve EDWIN B. PARKER ile birlikte, *Television in the Lives of Our Children* (Stanford, Calif.: University of California Press, 1961). s. 205-206

SELIGMAN, KURT, *The History of Magic* (New York: Pantheon Books, 1948). s. 155-156

SELTMAN, CHARLES THEODORE, *Approach to Greek Art* (New York: E. P. Dutton, 1960). s. 89-94

Shakespeare, The Complete Works of, haz. G. L. Kittredge (Boston, New York, Chicago: Ginn and Co., 1936). s. 19-25, 222, 227-228, 230, 238-239, 264

SHAKESPEARE, WILLIAM, *Troilus and Cressida*, First Quarto Collotype Facsimile, Shakespeare Association (Sidgwick and Jackson, 1952). s. 287-288
[*Troilos ile Kressida*, çev. Sabahattin Eyuboğlu-Mîna Urgan, Adam Yayınları, İstanbul, 1993]
SIEBERT, F. S., *Freedom of the Press in England 1476-1776: The Rise and Decline of Government Controls* (Urbana, Ill. : University of Illinois Press, 1952). s. 331-333
SIMSON, OTTO VON, *The Gothic Cathedral* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1956). s. 151, 153
SISAM, KENNETH, *Fourteenth Century Verse and Prose* (Oxford: Oxford University Press, 1931). s. 277
SMALLEY, BERYL, *Study of the Bible in the Middle Ages* (Oxford: Oxford University Press, 1952). s. 143, 156, 157-159
SPENGLER, OSWALD, *The Decline of the West* (Londra: Allen and Unwin, 1918). s. 80
[*Batının Çöküşü*, çev. Giovanni Scognamillo-Nuray Sengelli, Dergâh Yayınları, İstanbul 1997]
SUTHERLAND, JAMES, *On English Prose* (Toronto: University of Toronto Press, 1957). s. 283-284

TAWNEY, R. H., *Religion and the Rise of Capitalism*, Holland Memorial Lectures, 1922 (New York: Pelican Books, 1947). s. 293-294
THOMAS, WILLIAM I., ve FLORIAN ZNANIECKI, *The Polish Peasant in Europe and America* (ilk basım Boston: R. G. Badger, 1918-20; New York: Knopf, 1927). s. 247-248
TOCQUEVILLE, ALEXIS DE, *Democracy in America*, çev. Phillips Bradley (New York: Knopf paperback, 1944). s. 15, 331
TUVE, ROSAMUND, *Elizabethan and Metaphysical Imagery* (Chicago: University of Chicago Press, 1947). s. 327

USHER, ABBOTT PAYSON, *History of Mechanical Inventions* (Boston: Beacon Press paperback, 1959). s. 15, 177, 214-216

WHITE, JOHN, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* (Londra: Faber and Faber, 1957). s. 81-82
WHITE, LESLIE A., *The Science of Culture* (New York: Grove Press, t.y.). s. 12

WHITE, LYNN, "Technology and Invention in the Middle Ages", içinde: *Speculum*, c. XV, Nisan 1940. s. 115

WHITEHEAD, A. N., *Science and the Modern World* (New York: Macmillan, 1936). s. 67, 384-385

WHITTAKER, SIR EDMUND, *Space and Spirit* (Hinsdale, Ill.: Henry Regnery, 1948). s. 83-84, 351-354

WHYTE, LANCELOT LAW, *The Unconscious before Freud* (New York: Basic Books, 1960). s. 342-345

WILLEY, BASIL, *The Seventeenth Century Background* (Londra: Chatto and Windus, 1934). s. 329

WILLIAMS, AUBREY, *Pope's Dunciad* (Baton Rouge, La.: Louisiana State University Press, 1955). s. 363, 366

WILLIAMS, RAYMOND, *Culture and Society 1780-1950* (New York: Columbia University Press, 1958; Anchor Books, 1959). s. 374, 380

WILLIAMSON, GEORGE, *Senecan Amble* (Londra: Faber and Faber, 1951). s. 148

WILSON, JOHN, "Film Literacy in Africa", içinde: *Canadian Communications*, c. I, no. 4, Yaz 1961. s. 54-59

WÖLFFLIN, HEINRICH, *Principles of Art History* (New York: Dover Publications, 1915). s. 62, 117

[*Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995]

WORDSWORTH, CHRISTOPHER, *Scholae Academicae: Some Account of the Studies at the English Universities in the Eighteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1910). s. 295-296

WRIGHT, L. B., *Middle-Class Culture in Elizabethan England* (Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1935). s. 227, 332

YOUNG, J. Z., *Doubt and Certainty in Science* (Oxford: Oxford University Press, 1961). s. 11-12, 14

Bölüm Başlıkları Dizini

sayfa 23 *King Lear,* insanların kendilerini bir rol dünyasından bir iş dünyasına aktardıkları yoksunlaşma sürecinin, işlerliği olan bir modelidir.

25 Üçüncü boyutun ıstırabı, şiir tarihinde ilk sözlü tezahürünü *King Lear*'da bulur.

29 Fonetik alfabe teknolojisinin içselleştirilmesi, insanı kulağın büyülü dünyasından, tarafsız görsel dünyaya taşır.

34 Şizofreninin, okuryazarlığın zorunlu bir sonucu olması mümkündür.

37 *Harfler* gibi araçların içselleştirilmesi, duyularımız arasındaki oranı değiştirir ve zihinsel süreçleri farklılaştırır mı?

40 Uygarlık, barbar ya da kabilesel insana, kulağa karşılık göz verir ve günümüzde elektronik dünyayla bağdaşmaz niteliktedir.

44 Modern Fizikçi, Doğu'nun alan kuramına yabancı değildir.

48 Yeni elektronik karşılıklı bağımlılık, dünyayı küresel bir köy imgesinde yeniden yaratır.

50 Okuryazarlık, Afrikalıların ruhsal yaşamını olduğu kadar fizyolojisini de etkiler.

54 Okuryazar olmayan toplumlar neden bu konuda eğitilmeden filmleri ve fotoğrafları göremezler?

58 Afrikalı izleyiciler, film karşısında bizim edilgin tüketici rolümüzü benimseyemez.

61 Teknoloji duyularımızdan *birini* genişlettiği zaman, yeni teknolojinin içselleştirilmesi ile aynı hızda, yeni bir kültür aktarımı ortaya çıkar.

64 Duyularımızın çeşitli şekillerde dışsallaştırılmasının etkisiyle duyu oranlarında meydana gelen değişimin bilgisi olmaksızın, bir kültürel değişim kuramı oluşturulamaz.

67 Kültürün alfabetik ve elektronik çehreleri arasındaki, yirminci yüzyıla özgü çatışma, *içteki Afrika*'ya dönüşü sürdürmek açısından, basılı söze yaşamsal bir rol yükler.

70 Okuma ve sözcüklerin yazımı konusunda günümüzdeki reform kaygısı, görsel vurgudan işitsel vurguya doğru dümen kırıyor.

73 İlk kez Harold Innis'in gösterdiği gibi, alfabe, saldırgan ve militan bir kültür özümleyicisi ve dönüştürücüsüdür.

75 Homerik kahraman, bireysel bir ego kazanırken, bölünmüş bir insana dönüşür.

79 Greklerin dünyası, alfabe teknolojisinin içselleştirilmesinden önce, görsel görünüşlerin neden bir halkın ilgisini çekemeyeceğini ortaya koyar.

82 Hem sanat hem de kronolojide, bizimkiyle pek az ortak yönü olan Grek *bakış açısı*, Ortaçağ'ın bakış açısı ile büyük benzerlik gösterir.

85 Grekler hem sanatsal hem bilimsel yeniliklerini alfabenin içselleştirilmesinden sonra ortaya koydular.

89 Grek ve Ortaçağ sanatının devamlılığı, *caelatura* yani gravürcülük ile tezhip sanatı arasındaki bağ yoluyla sağlandı.

92 Grekler arasında görsel vurgunun artışı, onları ilkel sanattan uzaklaştırdı; şimdi elektriğin toptancılığının *birleşik alanını* içselleştirdikten sonra, elektronik çağ, bu ilkel sanatı yeniden icat etmektedir.

94 Göçebe bir toplum, kapalı uzayı deneyimleyemez.

98 İlkelcilik, modern sanat ve spekülasyonun büyük bölümünün sıradan *klişesine* dönüşmüştür.

101 *Gutenberg Galaksisi*, alfabetik insanın varlık tarzını kutsallıktan uzaklaştırmaya neden hevesli olduğunu göstermekle ilgilenmektedir.

104 Yirminci yüzyılın yöntemi, deneysel araştırma için tek değil birçok model –ertelenmiş yargı tekniği– kullanmaktır.

107 Okuryazarlık tarihinin ancak küçük bir bölümü tipografiktir.

110 Kültürler şimdiye kadar toplumlar için mekanik bir kader, kendi teknolojilerinin otomatik bir içselleştirilmesi olagelmiştir.

112 Bir örneklik ve yinelenebilirlik tekniklerini Romalılar ve Ortaçağ başlattı.

115 *Modern* sözcüğü, patristik hümanistlerin, yeni mantık ve fiziği geliştiren Ortaçağ akademisyenlerine karşı kullandıkları aşağılayıcı bir terimdi.

119 Antik ve Ortaçağ'da, okuma zorunlu olarak yüksek sesli okumaydı.

122 Elyazması kültürü, sırf *icra olarak yayın* yoluyla yazar ile dinleyicisinin fiziksel olarak bağlantılı olması nedeniyle bile olsa, söyleşiseldir.

125 Elyazması, Ortaçağ'ın edebiyat uzlaşımlarını her düzeyde biçimlendirdi.

130 Okul çocuklarının geleneksel bilgisi, elyazması insanı ile tipografik insan arasındaki uçurumu işaret eder.

133 Ortaçağ keşişlerinin okuma hücreleri aslında ilahi söyleme odalarıydı.

135 İlahi okullarında, dilbilgisi, her şeyden çok, söyleyişin doğru olmasına hizmet ediyordu.

137 Ortaçağ öğrencisi, okuduğu yazarların paleografı, editörü ve yayıncısı olmak zorundaydı.

140 Sokrates, İsa ve Pythagoras'ın öğretilerini yayımlamaktan neden kaçındıklarını Aquino'lu Tommaso açıklar.

143 Okulluların ya da *moderni*'nin on ikinci yüzyıldaki yükselişi, geleneksel Hıristiyan âlimliğinin *eskilerinden* keskin kopuşuna yol açtı.

146 Skolastisizm, tıpkı Seneca'cılık gibi, aforistik öğrenimin sözlü geleneklerine doğrudan bağlıydı.

150 Hem elyazması kültürü hem de gotik mimari, nesnenin *üstüne düşen* değil *içinden geçen* ışıkla ilgiliydi.

154 Ortaçağ süslemeciliği, yaldızcılığı ve heykelciliği, elyazması kültüründe merkezi önem taşıyan ezberleme sanatının yönlerini oluşturur.

157 Sözel insan için, literal metin bütün muhtemel anlam düzeylerini kapsar.

159 Enformasyon hareketinin niceliğindeki artışın kendisi, tipografiden önce bile bilginin görsel düzenlenişini ve perspektifin yükselişini destekledi.

163 Yazılı ve sözlü bilgi yapıları arasındaki çatışmanın aynısı, Ortaçağ toplumsal yaşamında da kendisini gösterir.

167 Ortaçağ dünyası, bir uygulamalı bilgi çılgınlığı içinde sona erdi; bu uygulamalı bilgi, antik dönemin yeniden yaratılmasına uygulanan yeni Ortaçağ bilgisi idi.

170 Rönesans İtalyası, bir tür Hollywood antikite *film setleri* koleksiyonuna dönüştü ve Rönesans'ın yeni görsel antik dönemciliği, her sınıftan insan için iktidara giden yolu açtı.

172 Ortaçağ'ın kral idolleri

177 Tipografinin icadı, birörnek yinelenebilir nitelikteki ilk *metaı*, ilk üretim bandını ve ilk kitlesel üretimi yaratarak, uygulamalı bilginin yeni görsel vurgusunu pekiştirdi ve genişletti.

180 Sabit bir bakış açısı, matbaa ile mümkün hale gelir ve plastik bir organizma olarak imgeye son verir.

182 *Camera obscura*'nın *doğal büyüsü* nasıl oldu da dış dünyanın manzarasını bir tüketici metaına ya da ambalajına çevirmekte Hollywood'dan önce davrandı.

183 Aziz Thomas More, skolastik felsefenin azgın nehri üstüne kurulacak bir köprü tasarısı sunar.

185 Elyazması kültürünün, tipografinin ortaya çıkardığı gibi yazarlara ve kamuoyuna sahip olmasının hiçbir yolu yoktu.

190 Ortaçağ'da kitap ticareti, bugün *eski ustalar*'ın kitaplarında olduğu gibi, ikinci el ticaretiydi.

192 Basımcılıktan iki yüzyılı aşkın bir süre sonrasına kadar, bir nesir kompozisyonunda baştan sona tek bir ton ya da tutumu nasıl sürdüreceğini hiç kimse keşfedemedi.

194 Geç dönem Ortaçağ görsel vurgusu ayinleri ne kadar bulandırdıysa, bugün elektronik alanın baskısı ayinleri o kadar berraklaştırmıştır.

200 Rönesans'ın *arakesitini*, Ortaçağ çoğulculuğu ile modern türdeşlik ve makineleşmenin buluşması oluşturdu: Bir ani saldırı ve başkalaşım formülü.

204 Peter Ramus ve John Dewey, birbirine taban tabana zıt iki çağın, yani Gutenberg çağı ile Marconi ya da elektronik çağının iki öğretim *sörfçüsü* idi.

207 Rabelais, matbaa kültürünün geleceğinin vizyonunu sunar: Uygulamalı bilginin tüketici cenneti.

212 Rabelais'nin ünlü kabasaba dokunsallığı, geri çekilmekte olan elyazması kültürünün kitlesel bir geri akıntısıdır.

213 Bir el zanaatının ilk makineleşmesi olarak tipografinin kendisi, yeni bir bilginin değil, uygulamalı bilginin kusursuz örneğidir.

217 İnsanın tasarladığı ve *dışsallaştırdığı* her teknoloji, ilk içselleştirilme döneminde insani bilinci uyuşturma gücüne sahiptir.

220 Avrupa, Gutenberg'le birlikte, değişimin kendisinin, toplumsal yaşamın arketipsel kuralına dönüştüğü teknolojik ilerleme evresine girer.

224 Rönesans'ta uygulamalı bilgi, işitsel terimlerin görsel terimlere, plastik biçimin retinal biçime aktarılması halini almak zorundaydı.

227 Tipografi, dili bir algı ve keşif aracından, taşınabilir bir metaa dönüştürme eğilimindeydi.

231 Tipografi yalnız bir teknoloji değil, tıpkı pamuk ya da kereste ya da radyo gibi, kendi içinde bir doğal kaynak ya da temel üründür; ve bütün temel ürünler gibi, yalnız kişisel duyu oranlarına değil, aynı zamanda komünal karşılıklı bağımlılık modellerine de şekil verir.

234 Hatasız ölçme tutkusu, Rönesans'a egemen olmaya başladı.

239 Kafa ile yürek arasında matbaanın yol açtığı ayrım, Avrupa'yı Machiavelli'den günümüze değin etkilemiş bir travmadır.

244 Makyavelci zihniyet ile tüccar zihniyeti, her şeyi yöneten bölünmenin gücüne –iktidar ve ahlak ikilemine ve para ve ahlak ikilemine– olan yalın inançlarında bütünüyle aynıdır.

247 Dantzig, yeni harf teknolojisinin yarattığı ihtiyaçları karşılamak üzere neden sayı dilinin genişletilmek zorunda olduğunu açıklar.

250 Sayılar Öklitçi uzayı istila ettiği zaman Grekler dillerin karışıklığı ile nasıl başa çıktılar?

253 Sanat ile bilim arasında on altıncı yüzyıldaki büyük boşanma, hızlandırılmış hesaplama araçlarıyla ortaya çıktı.

257 *Moderni*'nin Halkla İlişkiler sesi olan Francis Bacon'ın her iki ayağı da Ortaçağ'da duruyordu.

260 Ortaçağ'ın Doğa Kitabı ile hareketli matbaa harflerinden gelen yeni kitap arasında Francis Bacon tarafından tuhaf bir nikâh kıyıldı.

264 Bacon'ın Âdem'i bir Ortaçağ gizemcisi, Milton'ınki ise bir sendika örgütçüsüdür.

268 Kitlesel olarak üretilmiş baskı sayfası, ne dereceye kadar sözlü itirafın yerini aldı?

271 Rabelais ve Cervantes gibi Aretino da Tipografinin anlamını Gargantuavari, Fantastik, İnsanüstü olarak ilan etti.

275 Marlowe, uyaksız şiirden oluşan ulusal bir hitap sistemi –yeni başarı öyküsüne yaraşır, doğmakta olan bir vurgulu heceli ses sistemi– kurmakla, yabanıl haykırışında Whitman'ın önüne geçmeyi başardı.

279 Matbaa, anadilleri kitle iletişim araçlarına ya da kapalı sistemlere dönüştürürken, modern milliyetçiliğin birörnek, merkeziyetçi güçlerini de yarattı.

281 Şiirle müziğin boşanması, ilk olarak basılı sayfada kendisini gösterdi.

283 Nashe'in nesrindeki sözel çokseslilik, çizgisel ve edebi terbiyeyi taciz eder.

284 Matbaa başlangıçta, Shakespeare dışında herkes tarafından, hatalı olarak, bir ölümsüzlük makinesi gibi kabul edildi.

290 Sehpa resmi gibi, kitabın taşınabilirlik niteliği de, yeni bireycilik kültüne büyük katkıda bulundu.

293 Basımın birörnekliği ve yinelenebilirliği, on yedinci yüzyılın *siyasal aritmetiğini*, on sekizinci yüzyılın da *hazcı hesabını* yarattı.

298 Tipografik mantık, bütünsel, yani sezgisel ve *irrasyonel* insan tipi olarak, *dışarıda kalan*, yabancılaşmış insanı yarattı.

300 Cervantes, Don Quixote figüründe tipografik insanla yüzleşti.

303 Tipografik insan, matbaa teknolojisinin biçimlenişlerini ifade edebilir ama onları okuma konusunda çaresizdir.

306 Tarihçiler, milliyetçiliğin on altıncı yüzyıldan kaynaklandığının farkında olmalarına karşın, kuramdan önce gelen bu tutkuya henüz bir açıklama getirememişlerdir.

309 Milliyetçilik, hem bireyler hem de uluslar arasında hak eşitliği üstünde ısrar eder.

312 Cromwell ve Napoléon'un yurttaş orduları, yeni teknolojilerin ideal tezahürleriydi.

315 İspanyollar, Magribilerle çok uzun süren kavgaları yüzünden, tipografiye karşı bağışıklık kazanmışlardı.

319 Matbaa, Latincenin sonunda ortadan kalkmasına neden olacak şekilde arındırılmasına yol açtı.

321 Tipografi, kendi karakterini, dillerin düzenlenmesi ve sabitleştirilmesine kadar yaydı.

324 Matbaa, yalnız yazım ve dilbilgisini değil, dillerin vurgusunu ve çekimini de değiştirerek, *kötü dilbilgisini* mümkün hale getirdi.

327 Çekimin ve sözcük oyununun düzleştirilmesi, on altıncı yüzyılda uygulamalı bilgi programının bir parçasına dönüştü.

330 Matbaa, ulusal birörnekliği ve devlet merkeziyetçiliğini yarattı, ama ayrıca bireyciliği ve devlete karşı muhalefeti de doğurdu.

334 Okuryazar olmayan bir toplumda hiç kimse dilbilgisi hatası yapmamıştır.

336 Yaşamın ve dilin dokunsal niteliklerinin indirgenmesi, Rönesans'ta peşinden koşulan ve şimdi elektronik çağında artık kabul görmeyen arılaştırmayı oluşturur.

337 Tipografik insanın yeni zaman anlayışı sinematik, dizisel ve resimseldir.

341 Bilinçli yaşamın yadsınması ve tek bir düzeye indirgenmesi, on yedinci yüzyılın yeni *bilinçdışı* dünyasını yarattı. Sahne, arketiplerden ya da bireysel zihnin duruşlarından temizlenmişti ve artık kolektif bilinçdışının arketipleri için hazır durumdaydı.

343 Felsefe, tipografinin varsayımlarını ya da dinamiğini bilinçdışı olarak benimsemesiyle, en az bilim kadar naifti.

346 Descartes nasıl mekanik dalga üzerinde başarıyla ilerlediyse, Heidegger'in sörf tahtası da elektronik dalga üzerinde büyük bir başarıyla kayar.

349 Tipografi, sessizliğin seslerini çatlattı.

353 Gutenberg Galaksisi, kuramsal olarak, eğri uzayın keşfiyle birlikte 1905'te çözüldü, ama uygulamada, bundan daha iki kuşak önce, telgraf tarafından istila edilmişti bile.

356 Pope'un *Dunciad*'ı, basılı kitabı ilkel ve romantik dirilişin aracı olmakla suçlar. Katışıksız görsel nicelik, kabilesel güruhun büyülü rezonansını uyarır. Satış gişesi, şiirsel büyünün yankı odasına bir geri dönüş olarak ansızın ortaya çıkar.

361 Pope, yeni kolektif bilinçdışını kişinin kendini ifadesinin biriken yan ürünü olarak gördü.

364 *Dunciad*'ın son kitabı, Komünyonun muazzam bir parodisi olarak, mekanik biçimde uygulanan bilginin değiştirici gücünü ilan eder.

Yabancı Sözcük ve Deyimler

(Hazırlayan: Doğan Şahiner)

Ad similitudinem regis: (Lat.) Krala benzeyen
Aegnimatate: (Lat.) Bilmeceler
Anglicana Ecclesia: (Lat.) Anglikan Kilisesi
Angst: (Alm.) Kaygı
Applicatio: (Lat.) Uygulama
Artificialiter scribere: (Lat.) Yapay yazıcı
Auctor: (Lat.) Yaratıcı; yazar
Audire: (Lat.) İşitmek; dinlemek
Aut caesar aut nihil: (Lat.) Ya Sezar ya hiç
Bouleversements: (Fr.) Karışıklıklar
Camera obscura: (Lat.) Karanlık oda
Catena: (Lat.) Zincir
Causae: (Lat.) Nedenler; sebepler
Clara lectio: (Lat.) Açık seçik okumak
Contemplatio: (Lat.) Düşünme
Controversia: (Lat.) Tartışma
Corpus: (Lat.) Beden
Corpus Christi: (Lat.) İsa'nın bedeni; Kilise
Corpus mysticum: (Lat.) Mistik beden
Corpus politicum: (Lat.) Politik beden
Danses macabres: (Fr.) Uğursuz dans; ölülerin dansı
De duodecim abusivis: (Lat.) On iki kötüye kullanım üstüne
Dialectica: (Lat.) Diyalektik
Dignitas: (Lat.) Ekselans
Dispositio: (Lat.) Düzenleme
Doctrina Christiana: (Lat.) Hıristiyanlık öğretisi
Doctus orator: (Lat.) Bilgili hatip, usta hatip
Dolce stil nuovo: (İtal.) Hoş yeni tarz
Elocutio: (Lat.) Belagat
Epouser les contour: (Fr.) Dış çizgileri almak
Expositiones Missae: (Lat.) Mes ayini açıklamaları
Flos sanctorum: (Lat.) Yaşamın olgunluk döneminde kuruculuk (sözcük anlamı: kurucu çiçeklenme)

Grammatica: (Lat.) Gramer; filoloji
Homo sedens: (Lat.) İkamet eden insan
Homogenéité de la page: (Fr.) Sayfanın türdeşliği
Index authorum: (Lat.) Yazar dizini
Inventio: (Lat.) Buluş
La peinture de la pensée: (Fr.) Düşüncenin resmi
Lectio: (Lat.) Okuma; yoklama (isim isim okuma)
Lectio divina: (Lat.) Tanrısal okuma; tanrısal yoklama
Legere: (Lat.) Okumak
Legere in silentio: (Lat.) Sessiz okumak
Legere sibi: (Lat.) Fısıltıyla okumak
Leitourgeia: (Lat.) Ayin
Liber naturae: (Lat.) Doğa kitabı
Littérateur: (Fr.) Yazar
Locus classicus: (Lat.) Klasik yer
Manifestare / Manifestatio: (Lat.) Açıklığa kavuşturmak, berraklık kazandırmak
Meditari / Meditatio: (Lat.) Düşünmek
Memoria: (Lat.) Bellek
Milieu extérieur: (Fr.) Dış ortam
Milieu intérieur: (Fr.) İç ortam
Moderni: (Lat.) Modernler
Ore cordis: (Lat.) Kalbin ağzı
Palatum cordis: (Lat.) Kalbin damağı
Paysage intérieur: (Fr.) İç manzara
Persona: (Lat.) Karakter; kişilik
Persona ficta: (Lat.) Kurgusal kişilik
Persona publica: (Lat.) Kamusal kişilik
Petitio principii: (Lat.) İddiayı kanıtlanmış farzetme şeklindeki mantık hatası
Philologia: (Lat.) Filoloji; edebiyat ve bilgi sevgisi
Polis: (Es. Yun.) Kent
Proeme: (Lat.) Önsöz
Prolegomena: (Lat.) Prolog, giriş
Pronuntiatio: (Lat.) Hitabet
Reportata: (Lat.) Raporlar
Res cogitans: (Lat.) Bilinen şey
Res extensa: (Lat.) Uzanımlı şey, yer kaplayan şey
Rhetorica: (Lat.) Retorik
Ruminatio: (Lat.) Geviş getirmek; derin derin düşünmek

Sacra pagina: (Lat.) Kutsal sayfalar
Scholastica: (Lat.) Skolastik
Scientia creaturarum: (Lat.) Yaratılmışların bilgisi
Scientia de omni scibili: (Lat.) Bilinebilir her şeyin bilgisi
Sensus communis: (Lat.) Ortak duyu; insan hisleri
Sententiae: (Lat.) Kanılar; fikirler; yargılar; cümleler
Sic et non: (Lat.) Her yönüyle; lehte ve aleyhte (sözcük anlamı: öyle ve değil)
Summa: (Lat.) En yüksek, en büyük; bütün; ders kitabı
Symboliste: (Lat.) Simgeci bir şekilde
Tableaux vivants: (Fr.) Canlı tablolar
Tabula rasa: (Lat.) Boş levha
Tacite legere: (Lat.) Sessizce okumak
Tempo rubato: (İtal.) Bazı notaların, komşu bir ya da birkaç notanın süresine sarktığı tempo
Testimonia scriptorum: (Lat.) Yazıcıların tanıklıkları
Thesis: (Lat.) Tez
Translatio studii: (Lat.) Çalışmaların aktarılması
Très riches heures: (Fr.) Çok bereketli zamanlar
Trionfi: (İtal.) Zaferler
Variorum: (Lat.) Çeşitli yazarlara ait
Vates: (Lat.) Kâhin
Vers libre: (Fr.) Serbest nazım
Vestigia dei: (Lat.) Tanrıların ayak izleri

"... kesin olan bir şey var ki, o da, elektromanyetik keşiflerin, bütün insani ilişkilerde eşzamanlı 'alan'ı yeniden yaratmış olduğudur; öyle ki, insan ailesi artık 'küresel bir köy' koşulları altında yaşamaktadır. Şu anda biz kabile davullarıyla çınlayan tek bir büzüşmüş uzayda yaşıyoruz."

Marshall McLuhan'ın (1911-1980) Gutenberg'le başlayan basım devriminin getirdiklerini ve elektronik devrimin getireceklerini kendine özgü mozaik yaklaşımıyla ele aldığı Gutenberg Galaksisi, yayımlandığı 1962 yılında "eleştirel düzyazı" niteliğiyle yazarına Kanada'nın en önemli edebiyat ödülü olan Governor General's Award'ı kazandırdı; o tarihten bugüne defalarca basıldı; Almanca, Fransızca, İspanyolca, İsveççe, İtalyanca, Japonca, Katalanca, Lehçe, Portekizce, Rumence, Sırp-Hırvatça ve Yunancaya çevrildi; 200.000'den fazla sattı ve bir kült kitap haline geldi. Bütün tezleri bir yana, iletişim diline kazandırdığı "küresel köy" kavramıyla McLuhan'ın ilk "medya gurusu" olmasına yardımcı oldu.

Yöneltilen bütün eleştirilere karşın, getirdiği cüretkâr tezlerle "basılı söz" yaşadıkça canlılığını koruyacak olan bu kitap, ülkemizde de, özellikle son yıllarda, çok konuşuldu, çok tartışıldı – bundan böyle okunacak.

