Zanaatkâr

Richard Sennett



İngilizce'den çeviren: Melih Pekdemir

AYRINTI

RICHARD SENNETT

1943'te Chicago'da doğdu. 1964'te Chicago Üniversitesi'nden mezun oldu. 1969'da Harvard Üniversitesi'nde doktorasını verdi. New York Üniversitesi'nde sosyoloji profesörü, İnsan Araştırmaları Merkezi'nde yönetici ve Politika Araştırmaları Merkezi'nde baş araştırma görevlisi olarak çalıştı. Çocukluğunda viyolonsel çalmayı öğrendi; halen New York'ta bazı oda müziği topluluklarında çalmaktadır. *The New York Times Book Review* ve *The New York Review of Books*'a sık sık katkıda bulunmaktadır. Kentli ailelerin hayatı ve toplumsal psikoloji üzerine birçok kitap yazmıştır.

BAŞLICA YAPITLARI: (Editör ve katkıda bulunan olarak) *Classic Essays on the Culture of Cities* (1969); *Nineteenth Century Cities* (1969); *Families Against the City: Middle Class Homes of Industrial Chicago* (1970); *The Uses of Disorder* (1970); (Jonathan Cobb'la birlikte) *The Hidden Injuries of Class* (1972); (editör olarak) *The Psychology of Society: An Anthology* (1977); (Alain Touraine, T.B. Bottomore ve diğerleriyle birlikte) *Beyond the Crisis Society* (1977); *Authority* (1980); [*Otorite*, çev.: K. Durand, Ayrıntı Yay., 1992]; *The Conscience of The Eye. The Design and Social Life of Cities* (1990) [*Gözün Vicdanı. Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*, çev.: Süha Sertabiboğlu-Can Kurultay, Ayrıntı Yay., 1999]; *The Fall of Public Man* (1992) [*Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev.: Serpil Durak-Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., 2002]; *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization* (1994) [*Ten ve Taş. Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*, çev.: Tuncay Birkan, Metis Yay., 2002]; *The Corrosion of Character-The Personal Consequences of Work in The New Capitalism* (1998) [*Karakter Aşınması-Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri*, çev.: Barış Yıldırım, Ayrıntı Yay., 2002] ve *Respect in a World of Inequality* [*Saygı-Eşit Olmayan Bir Dünyada*, çev.: Ümmühan Bardak, Ayrıntı Yay., 2005]. Ayrıca üç romanı vardır: *Palais Royal* (1986), *An Evening of Brahms* (1984) ve *The Frog Who Dared to Croak* (1982).

Ayrıntı: 539
İnceleme dizisi: 228

Zanaatkâr
Richard Sennett

Kitabın Özgün Adı
The Craftsman

İngilizce'den Çeviren
Melih Pekdemir

Yayına Hazırlayan
Barış Acar

Düzelti
Sevgi Serper

Yale University/2006
basımından çevrilmiştir.

© 2008 by Richard Sennett.

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Baskı ve Cilt
Mart Matbaacılık Sanatları (0 212) 321 23 00 (Pbx)
Mart Plaza Merkez Mah. Ceylan Sok. No: 24 80360 Nurtepe/Kağıthane-İstanbul

Birinci Basım *2009*
Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-975-539-548-7
SERTİFİKA NO 10704

AYRINTI YAYINLARI
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No: 3 Eminönü - İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 - 01 - 05 Fax: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Richard Sennett

ZANAATKÂR



Alan ve Lindsay'e...

travail, opium unique
[çalışma, biricik afyon]

İçindekiler

— Teşekkür 8
— Önsöz: Kendi İmalatçısı Olarak İnsan 9

Birinci Bölüm
ZANAATKÂRLAR

1. Tedirgin Zanaatkâr 31
2. Atölye 75
3. Makineler 111
4. Maddi Bilinç 159

İkinci Bölüm
ZANAAT

5. El 197
6. Anlamlı Dersler 235
7. Yükselen Aletler 255
8. Direnç ve Muğlaklık 281

Üçüncü Bölüm
ZANAATKÂRLIK

9. Kalite-Hırslı Çalışma 315
10. Kabiliyet 349
— Sonuç: Felsefi Atölye 373
— Dizin 387

TEŞEKKÜR

Felsefeci Richard Foley'e özel bir teşekkür borçluyum. Tam da kendimi çalışmama kaptırdığım bir noktada bana, "Seni yönlendiren sezgin nedir?" diye sordu. Ben de o anın heyecanıyla, "Yapmak, düşünmektir" diye cevap verdim. Foley ikna olmamış gibiydi. İşte onu inandırmak için harcadığım bu çabada yanımda yer alan dostlarım Joseph Rykwert, Craig Calhoun, Niall Hobhouse'a ve tavsiyeleri için Clifford Geertz'e ve son taslak hakkındaki yorumları için de editörlerim Stuart Proffitt ve John Kulka'ya teşekkür ediyorum.

Bu projede öğrencilerimden de öğrendim. New York'tan Monika Krause, Erin O'Connor, Alton Phillips ve Aaron Panofsky'ye; Londra'dan, Cassim Shepard ve Matthew Gill'e özellikle teşekkür ediyorum. Tıpkı bu kitabın taslak editörlüğünü yapan Laura Jones Dooley gibi, araştırma asistanım Elizabeth Rusbridger da bir mucizeyi gerçekleştirdi.

Zanaatkârlık üzerine yapılan pek çok örnek olay incelemesi müzik yöntemleriyle ilgilidir. Bunlar hakkında, üç dostumla yani Alan Rusbridger, Ian Bostridge ve Richard Goode ile müzik sanatı üzerine yakın zamanlarda yaptığım tartışmalar yanı sıra, eski bir müzisyen olarak kendi tecrübelerimden de yararlandım.

Nihayet, bir yazarın ailesinden alabileceği en iyi armağanı da Saskia Sassen, Hilary Koob-Sassen ve Rut Blees-Luxembourg bana verdiler: Düşünmem, sigara içmem ve yazmam için beni yalnız bıraktılar.

ÖNSÖZ

Kendi İmalatçısı Olarak İnsan

PANDORA'NIN KUTUSU
Hannah Arendt ve Robert Oppenheimer

1962 yılında, tam da dünyanın atom savaşının eşiğine geldiği Küba Füze Krizi'nden sonraki günlerde sokakta yürürken hocam Hannah Arendt'i gördüm ve ona doğru koştum. Füze krizi herkes gibi onu da sarsmıştı, ancak onun en derin inançlarından birini de pekiştirmişti. Daha birkaç yıl önce, *The Human Condition* [İnsanlık Durumu]* adlı kitabında, bir mühendisin ya da maddi şeylerin imalatçısı herhangi bir kimsenin kendi evinde usta olamayacağını; ona, fiziksel emeğin üzerinde yer tutan politikanın kılavuzluk etmesi gerektiğini ileri sürmüştü. Böyle bir inan-

* Arendth, Hannah; İnsanlık Durumu, Çev.: Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, 1. Basım, İst., 1994. (y.h.n.)

cı ise 1945 yılında Los Alamos projesinde ilk atom bombası yaratıldığında edinmişti. Şimdi, füze krizi esnasında, İkinci Dünya Savaşı'nı yaşamamış olan gençler de gerçek korkuyu hissetmişlerdi. New York'taki o sokakta dondurucu bir soğuk vardı, ancak Arendt bunu fark edecek durumda değildi. Benden istediği, olup bitenlerden şu doğru dersi çıkartmamdı: Bir şeyler yapan insanlar, genellikle ne yapmakta olduklarını anlamazlar.

Batı kültüründe kendi kendine zarar veren materyalin icadı karşısında Arendt'in sahip olduğu korkunun izleri, Yunan mitolojisindeki Pandora'ya dek uzanır. İcat tanrıçası olan Pandora, "Promethus'un günahlarını cezalandırmak üzere Zeus tarafından dünyaya gönderilmiş"[1] idi. Hesiodos, *Works and Days* [İşler ve Günler]* adlı kitabında Pandora'yı, "bütün tanrıların en acı armağanı" olarak tarif etmişti; çünkü o içinde yeni meraklar bulunan kutusunu (ya da başka kaynaklara göre kavanozunu) açtığında, "insanlar arasına acılar ve kötülükler saçılıyordu."[2] Yunan kültüründe bu kültürün insanları Pandora'nın kendi yaradılışlarının bir unsuru olarak ortaya çıktığına giderek daha fazla inanır olmuşlardır; insan eliyle yapılan şeyler üzerinde yükselen kültür, sürekli olarak kendine zarar vermeyi göze alır.

İnsanlardaki masum denilebilecek bir şey böyle bir riski ortaya koyabilir: Erkekler ve kadınlar tamamen şaşkınlık, heyecan, merak nedeniyle aldatılırlar ve böylece Pandora'nın kutusunu açmanın da nötr bir davranış olduğu masalını uydururlar. Aslında Arendt de ilk kitlesel imha silahı hakkında, Los Alamos projesinin yöneticisi Robert Oppenheimer'ın günlüğünden bir alıntı yapabilirdi. Oppenheimer şöyle bir değerlendirmeyle kendini ikna etmiş-

1. Gaby Wood, *Living Dolls* (London: Faber and Faber, 2002), xix.

* Hesiodos, Eserleri ve Kaynakları (kitabı içinde İşler ve Günler), Hzl.: Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1977, (y.h.n.)

2. Bkz. Marina Warner, "The Making of Pandora," Warner, *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form* (New York, Vintage, 1996), 214-219.

ti: "Teknik olarak cazip bir şey gördüğünüzde, onu yapmaya koyulursunuz ve neyi yaptığınız hakkında ise ancak teknik başarıyı elde ettikten sonra tartışırsınız. İşte atom bombası hakkında olan biten de böyleydi."[3]

Şair John Milton da Âdem ve Havva hakkında benzer bir hikâye anlatır; bu, Havva'nın Oppenheimer rolünü üstlendiği, meraktan kaynaklanan tehlikelere dair bir alegoridir. Milton'ın kadim Hıristiyan sahnesinde, seks yerine bilgiye olan tutku, insanların kendilerine zarar vermesine yol açar. Pandora imgesi çağdaş teolog Reinhold Niebuhr'un yazılarında da vurgulanır; o da, imkân dâhilinde olan herhangi bir şey için çaba sarf etmek gerektiğine inanmanın, insan tabiatının bir gereği olduğunu gözlemler.

Arendt'in kuşağı kendine zarar verme korkusunu rakamlarla dile getirebiliyordu; çünkü bu rakamlar insan zihnini dumura uğratacak denli büyüktü. En az yetmiş milyon insan, yirminci yüzyılın ilk elli yılı boyunca savaşlarda, toplama kamplarında ve gulag'larda yok olmuştu. Arendt'e göre, bu rakamlar bilimsel körlüğün ve bürokratik gücün bileşimini temsil eder; bürokratlar da sadece görevin ifasıyla ilgilenirler. Arendt'in gözünde işte bu zihniyet, "kötülüğün sıradanlığı" diye tanımladığı Nazi ölüm kamplarının örgütleyicisi Adolf Eichmann'ın şahsında somutlaşmıştı.

Günümüzde, barış döneminin maddi uygarlığı, kendi imalatımızla kendimize zarar verme bakımından aynı ölçüde dumura uğratan rakamları ortaya koyuyor: Örneğin bir milyon rakamı, şimdi tek bir yılda tüketilen fosil yakıt miktarını tabiatın üretebilmesi için gerekli yıl sayısını temsil eder. Ekolojik kriz Pandora usulüdür, insan imalatıdır; teknoloji ise denetimin yeniden elde edilebilmesi konusunda güvenilmez bir müttefiktir.[4] Matematikçi Martin

3. Bu, Oppenheimer'ın hükümet komitesine 1954 yılında verdiği ifadedir. Yeniden basımı: Jeremy Bernstein, *Oppenheimer: Portrait of an Enigma* (London: Duckworth, 2004), 121 -122.

4. Üzücü olduğu kadar aydınlatıcı iki inceleme şunlardır: Nicholas Stern, *The Economics of Climate Change. The Stern* Review (Cambridge: Cambridge University Press, 2007) ve George Monbiot, *Heat: How to Stop the Planet from Burning* (London: Penguin, 2007).

Rees mikroelektronikteki bir devrimi tarif ediyor; ona göre, bu devrim sayesinde, en azından sıradan insanların güçlerinin ötesinde robotik bir dünyanın ortaya çıkışı ve bunların yönetilmesi ihtimali yaratılacaktır. Rees böyle bir acayipliği, biyosferi yiyip bitirecek hava kirliliğini temizlemek üzere kendini yineleyen mikro-robotlar şeklinde tahayyül ediyor.[5] Bundan daha acil bir örnek ise hem ürünler hem hayvanlarla ilgili olan genetik mühendisliğidir.

Pandora korkusu, dehşet duygusu için rasyonel bir ortam yaratıyor; ancak bu dehşetin kendisi de felç edici ve aslında daha berbat olabilir. Bizzat teknoloji de basitçe bir risk olmaktan ziyade düşman olarak görülebilir. Pandora'nın çevresel kutusu, örneğin, Arendt'in hocası Martin Heidegger'in hayatının son döneminde, 1949 yılında Bremen'de yaptığı konuşmada dile getirdiği üzere, kolaylıkla kapatılabilirdi. Bu uğursuz gelişme hakkında Heidegger, "'gaz odalarında ceset imalatı' ile makineleşmiş tarım kıyaslandığında, 'insana ait günahların tarihi' bakımından Soykırım'ın tek bir örnek olmaktan çıkacağını" söylemişti. Tarihçi Peter Kempt'in sözleriyle, "Heidegger her ikisinin de, denetimsiz bırakıldığında dünya çapında ekolojik bir felakete yol açabilecek 'aynı teknolojik tutku'nun somutlaşmış halleri olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşünmekteydi."[6]

Bu kıyaslama insanı şoke etse dahi, Heidegger aslında pek çoğumuzda bulunan bir arzuyu dile getiriyor; bu da, doğada daha basit bir şekilde yaşantımızı sürdüreceğimiz bir hayat tarzına geri dönüş ya da hayalimizde böyle bir geleceği başarabilme arzusudur. Yaşlı bir adam olarak Heidegger farklı bir bağlamda, modern makine dünyasının talepleri karşısında "hayatımızı sürdürmenin temel niteli-

5. Martin Rees, *Our Final Century? Will the Human Race Survive the Twenty-First Century?* (London: Random House, 2003).
6. Heidegger'den yapılan alıntı: Daniel Bell, *Communitarianism and Its Critics* (Oxford: Clarendon Press, 1993), 89. Ayrıca bkz. Catherine Zuckert, "Martin Heidegger: His Philosophy and His Politics," *Political Theory:* Şubat 1990, 71 ve Peter Kempt, "Heidegger's Greatness and His Blindness," *Philosophy and Social Criticism*, Nisan 1989, 121.

ği işte bunları koruma ve kollamadır"[7] diye yazmıştı. Yaşlılık döneminin bu yazılarındaki ünlü bir hayalinde ise "Kara Orman'da bir kulübe"den söz eder; burada filozof dünyada kapladığı yeri basit ihtiyaçlarının karşılanmasıyla sınırlayarak kendini geri çeker.[8] Bu, belki de modern yıkımın büyük rakamlarıyla yüz yüze gelen hemen herkeste tutuşabilecek bir arzudur.

Antik mitolojide Pandora'nın kutusundaki felaketler insanların yanılgıları değildi; tanrılar kızgındı. Seküler bir çağda Pandora-korkusu daha fazla kafa karıştırıcıdır: Atom silahlarının mucitleri merak ile sorumluluğu birleştirmiştir; merakın yol açtığı maksat dışı sonuçları açıklamak ise zordur. Bombayı yapmış olmak Oppenheimer'da ve benzer şekilde Los Alamos'ta çalışmış olan I. I. Raby, Leo Szilard ve diğer pek çok insanda da suçluluk duygusu yaratmıştır. Kaleme aldığı günlüğünde Oppenheimer, Hint tanrısı Krişna'nın şu sözlerini hatırlıyordu: "Ben artık Ölüm oldum, dünyaların yok edicisi."[9] Kendi uzmanlıklarından dolayı korkuya kapılan uzmanlar şöyle sorarlar: Bu korkunç paradoks karşısında ne yapılabilir ki?

Oppenheimer, BBC'de Reith Dersleri diye bir programa katılmıştı, modern toplumda bilimin yerini açıklamayı amaçlayan bu program daha sonra 1953 yılında *Science and the Common Understanding* adıyla kitap olarak yayımlandı. Oppenheimer burada teknolojiyi bir düşman olarak görmenin sadece insanlığın kendisini daha çaresiz hissetmesine yol açacağını ileri sürmüştü. Ancak nükleer bomba ve onun devamı olan termonükleer bomba nedeniyle endişeler söz konusu olduğundan, bu politik forumda, bunlarla nasıl baş edileceği üzerine dinleyicilerine hiçbir pratik çözüm de sunamamıştı. Kafası karışık olsa da Op-

7. Martin Heidegger, "Building, Dwelling, Thinking"; Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, Çev.: Albert Hofstadter (New York: Harper and Row, 1971), 149.
8. Bkz. Adam Sharr, *Heidegger's Hut* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006).
9. Alıntı yapan Amartya Sen: *The Argumentative Indian: Writings on Indian History, Culture and Identity* (London: Penguin, 2005), 5.

penheimer bilgili bir insandı. İkinci Dünya Savaşı sırasında nispeten genç bir yaştayken, bu bomba projesi kendisine emanet edilmişti, büyükçe bir bilim insanları topluluğunu yönetecek şekilde birinci sınıf bir beyine ve kabiliyete sahipti, hem bilimsel hem kurumsal bakımdan becerikliydi. Ancak bu iş arkadaşlarının gözünde bile, kendi çalışmalarının sonradan nasıl kullanılacağı konusunda yeterli bir tablo ortaya koyamamıştı. 2 Kasım 1945 tarihinde, onlara şöyle demişti: "Dünyayı denetim altına alacak imkân dâhilindeki en büyük gücü insanlığa sunmak ve bunu da kendi aydınlanması ve değerleriyle ele almak güzel bir şeydir."[10] Yaratıcı insanın çalışmaları, halkın sorunu haline gelir. Oppenheimer'ın biyografi yazarlarında birisi olan David Cassidy'nin de gözlemlediği üzere, Reith Dersleri bu şekilde "hem konuşmacı hem dinleyicileri için büyük bir hayal kırıklığına"[11] yol açmıştı.

Bizzat uzmanlar yaptıkları işe bir anlam veremeyince, halk ne yapabilirdi ki? Fizik konusunda pek az şey bildiğinden emin olmasam da Arendt, yine de Oppenheimer'ın "bırakın insanlar [uzmanların yaptığı] bu işle hakikaten ilgilensin" şeklindeki iddiasını benimsemiş gibiydi. Arendt, insanların içinde yaşadığı maddi koşulları kavrayabileceği ve politik eylemin de eşyaların, aletlerin ve makinelerin dünyasına hükmedebilmek doğrultusunda insanlık iradesini güçlendireceği yönünde derin bir inanca sahipti. Pandora'nın kutusundaki silahlar konusunda, yapılmakta olduğu sırada bile atom bombası hakkında genel bir tartışmanın var olması gerektiğini bana söylemişti; ister doğru ister yanlış olsun, böyle bir tartışmanın cereyan ettiği anda bile teknik sürecin gizliliğinin korunabileceğine inanıyordu. Bu inancın gerekçeleri onun müthiş kitabında da yer alıyor.

1958 yılında yayımlanan *İnsanlık Durumu* kitabında, insanların değerinin birbirleriyle açıkça, dürüstçe konuş-

10. Alıntı yapılan yer: Bernstein, *Oppenheimer*, 89.
11. David Cassidy, J. *Robert Oppenheimer and the American Century* (New York: Pi, 2005), 343.

malarında yattığını vurguluyor. Arendt şöyle diyor: "Konuşma ve eylem... insanların aslında fiziksel nesneler olarak değil, fakat insan *sıfatıyla* birbirlerine göründükleri tarzlardır. Sadece bedensel mevcudiyetten ayrı olan böyle bir görünüm inisiyatife dayanır; ancak bu da hiçbir insanın kaçınamayacağı ve hâlâ insan olarak kalacağı bir inisiyatiftir." Arendt şunu da açıklıyor: "Konuşmanın ve eylemin olmadığı bir hayat, dünya karşısında kelimenin gerçek anlamıyla ölüdür."[12] İşte bu kamusal dünyada, insanlar hangi teknolojinin teşvik edilmesi ve hangilerinin engellenmesi gerektiğine tartışma yoluyla karar vermelidir. Konuşma hakkındaki bu önerme epey idealist bir tercih olarak görülse de Arendt, kendi tarzında oldukça gerçekçi bir felsefeciydi. İnsani sınırlar üzerine yapılan kamusal tartışmaların asla mutluluk siyasetleri yaratmayacağını da biliyordu.

Hayatı dengeli kılabilecek dinsel ya da doğal hakikatlere de inanmıyordu. Bunun yerine, John Locke ve Thomas Jefferson gibi Arendt de bir rejim ile kentin simgesi olan bir bina ya da "dünya mirası sitesi" arasındaki farkın şurada yattığına inanıyordu: Yasalar dengesiz olmalıdır. Bu liberal gelenek, düşünüp taşınarak ortaya konulan kuralların, koşullar değiştikçe kuşkuya yol açacağını ve insanların daha ötesine kafa yoracağını tahayyül eder; ardından da yeni, geçici kurallar ortaya çıkacaktır. Arendt'in bu geleneğe katkısı kısmen, politik sürecin tam olarak sahip olduğumuz ve yetiştirdiğimiz çocukların doğumuna yol açan ve ardından bunların çekip gitmesine fırsat tanıyan insanlık durumuna paralel geliştiği şeklindeki görüşünde yatıyor. Arendt, politikadaki doğum, biçimlenme ve ayrılma sürecini anlatırken, *doğum oranı* kavramından söz ediyor.[13] Hayatın temel olgusu şudur: Hiçbir şey devamlı değildir; ancak politikada biz yine de kendimizi yönlendirecek, anın karışıklıklarının üstüne çıkartacak bir şeylere

12. Hannah Arendt, *The Human Condition* [1958], 2. Baskı, (Chicago: University of Chicago Press, 1998), 176.
13. Bkz. Aynı kitap, 9 ya da yine aynı yer, 246.

ihtiyaç duyarız. *İnsanlık Durumu* kitabının sayfalarında, dilin bize nasıl kılavuzluk yapacağı, adeta zamanın çalkantılı sularına karşı nasıl yüzdüreceği açıklanıyor.

* * *

Yaklaşık yarım yüzyıl öncesinden onun bir öğrencisi olarak Arendt'in felsefesini müthiş kışkırtıcı bulmaktayım; ancak o zamanlar bile bu felsefe, Pandora'nın kutusunda yer alan maddi şeylerle ve somut pratiklerle ilgilenirken pek uygun değilmiş gibi gelirdi. İyi bir öğretmen tatmin edici bir açıklama sunar; büyük bir öğretmen ise –Arendt öyleydi– huzursuzluk yaratır, rahatsızlık verir ve tartışmaya davet eder. Arendt'in Pandora'yı ele alırken karşılaştığı zorluk, o sıralar biraz zayıfça ama şimdilerde açık seçik olarak, bana öyle geliyor ki *Animal laborens* [çalışan hayvan] ile *Homo faber* [araç yapan insan] arasında çizdiği farklılıkta yatıyordu. (*Adam* [*Man*]* açıkça adamlar anlamına gelmiyor. Bu kitap boyunca ismin cinsine dair bir dil kullandığım zaman, adam dediğimde bununla esas olarak insanları mı yoksa adamları mı [erkekleri mi] kast ettiğimi açıklamaya çalışacağım.) İşte bunlar [çalışan hayvan ile araç yapan insan] çalışan insanların iki görüntüsüdür ve bunlar insanlık durumunun ağırbaşlı görüntüleridir çünkü felsefeci hoşnutluk, oyun ve kültürü dışlamaktadır.

Animal laborens [çalışan hayvan], ismin de kastettiği üzere, yük taşıyan bir yaratığa, sıradan işlere mahkûm bir ameleye benzer bir insandır. Arendt bu imgeyi kendisini dış dünyaya kapatan bir göreve tutsak olmuş bir kadını ya da erkeği tasavvur ederek zenginleştirmişti, böyle bir duruma Oppenheimer'ın atom bombasının "cazip" bir problem olduğu şeklindeki duygusu ya da Eichmann'ın gaz odalarını daha etkin hale getirme saplantısı çok iyi birer örnektir. İşte o şeyi çalıştırabilme faaliyetinde başka hiç-

* "Man" İngilizce'de hem adam (erkek) hem insan anlamına gelmektedir; yazar burada İngilizce'deki "man" kelimesinin yol açtığı bu muğlaklığı ortadan kaldırmaya çalışıyor. (ç.n.)

bir şey dikkate alınmaz: *Animal laborens* çalışmanın kendisini bir amaç haline getirir.

Bunun tersine, Arendt'e göre *Homo faber* [araç yapan insan] ise başka çeşit iş yapan, ortak bir hayat yaratan kadın ve erkeklerin bir imgesidir. Burada da Arendt eskiden miras kalmış bir düşünceyi zenginleştirmiştir. Latince *Homo faber* sözü, basitçe "imalatçı insan" anlamına gelir. Bu deyim Rönesans döneminde, felsefe ve sanat yazılarında ortaya çıkmıştır; Arendt'ten iki nesil önce Henri Bergson bu deyimi psikolojiye uygulamıştır; Arendt de bunu özel bir tarzla politikaya uygulamıştır. *Homo faber*, maddi emek ve pratiğin hâkimidir; *Animal laborens*'ın bir meslektaşı değildir, ondan üstündür. Böylece, Arendt'e göre, biz insanlar iki boyutta yaşamaktayız. Birincisinde bir şeyler yaparız, bu durumda belli bir göreve boyun eğmiş ve ilkesiz [amoral] bir özellikteyizdir. Biz aynı zamanda üretimi durdurduğumuz, tartışmaya ve birlikte akıl yürütmeye başladığımız daha yüksek ve başka bir hayat tarzına da sığınırız. *Animal laborens* "Nasıl?" sorusuna odaklanmışken, *Homo faber* ise "Niçin?" diye sorar.

Böyle bir ayrım bana yanlış gibi görünüyor; çünkü çalışan yararlı kadın ve erkeği küçümsüyor. *Animal laborens* olan insan-hayvan düşünme becerisine sahiptir; üretenin yaptığı tartışmalar diğer insanlarla olmaktan ziyade muhtemelen zihinsel olarak kullandığı malzemeyledir; birlikte çalışan insanlar elbette ne yaptıkları hakkında birbirleriyle konuşurlar. Arendt'e göre, iş yapılınca zihin de yerli yerine oturur. Daha dengeli bir başka görüş de düşünme ve duygulanmanın yapış sürecinde içerilmiş olmasıdır.

Belki de kendinden menkul olan bu gözlemin sivri noktası Pandora kutusuna yaptığı göndermede yatıyor. İş yapıldıktan sonra insanları "problemi sınıflandırma"ya terk etmek, bu insanları genellikle işin yapıldığı yerdeki geriye dönülmez olgularla yüz yüze getirmek anlamına gelir. Yükümlülük daha önce başlamalıdır, bu da sürecin daha tam, daha iyi bir kavrayışını gerektirir ve bu sayede insanlar da bir şeyler üretmeyi, Arendt'in çizgisinde yer alan

düşünürlerde bulunanlardan daha materyalist yükümlülüğü üstlenirler. Pandora ile başa çıkmak daha güçlü bir kültürel materyalizmi de gerektirir.

Materyalizm denince de bir uyarı işareti yanar; bu kelime yakın dönem politika tarihinde Marksizm, gündelik hayattaki tüketici fantezileri ve açgözlülüğü tarafından mesnetsiz hale getirilmiş ve lekelenmiştir."Materyalist" düşünce deyince de kuşku duyulur; çünkü çoğumuz kendi imalatımız olmayan ve anlamadığımız bilgisayar ya da otomobil benzeri şeyler kullanırız. Edebiyat eleştirmeni Raymond Williams bir zamanlar "kültür" hakkında birkaç yüz modern kullanım sıralamıştı.[14] Bu vahşi sözel bahçe kabaca iki büyük bölüme ayrılır. Birincisinde kültür sadece sanatlar için vardır; diğerinde ise bir halkı kendine bağlayan dinsel, politik ve toplumsal inançlar için vardır. "Maddi kültür" de çok sıklıkla, en azından toplumsal bilimlerde, elbiseyi, çevre levhalarını ya da fırınlanmış balıkları, toplumsal normları, ekonomik çıkarları, dinsel inançları yansıtan şeyler olarak ele almaz; bu türden fiziksel şeyleri sadece kendi başlarına değer taşıyan nesneler olarak küçümser; kendinde şey ise hesaptan düşülmüştür.

İşte bu yüzden yeni bir sayfa açmaya ihtiyacımız vardır. Bunu da, cevaplar basit şeylerden ibaret olsa bile, somut şeyleri yapma sürecinin kendimiz hakkında bizlere neyi gösterdiğini basitçe sorarak yapabiliriz. Eşyalardan öğrenmek için elbisenin nitelikleri ya da balığı avlayabilmenin doğru yolu hakkında dikkatli olmamız gerekir; iyi elbise ya da güzel pişmiş yiyecek, "iyi" hakkında daha büyük kategorileri tasavvur etme imkânı sağlar. Duygulara iyi gözle bakan kültürel materyalistler, mutluluğun nerede olduğunu ve nasıl örgütlendiğini tasarlamayı arzularlar. Kendinde şeyler hakkında meraklı olan kadın ya da erkek, dinsel, toplumsal ya da politik değerleri nasıl üretebileceğini anlamayı arzular. *Animal laborens*, bu şekilde, *Homo faber*'e kılavuzluk edebilir.

14. Raymond Williams, "Culture"; Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (London: Fontana, 1983), 87-93.

İşte ben de yaşlanınca, zihinsel olarak, New York'taki sözünü ettiğim o sokağa geri dönüverdim.

O zamanki genç halimle Arendt'e diyemeyeceğim bir şeyi şimdi söyleyebilirim: İnsanlar kendi yaptıkları şeyler sayesinde kendileri hakkında da fikir sahibi olabilirler; yani maddi kültürün bir anlamı vardır. Yaşlandıkça öğretmenim Arendt de *Homo faber*'in sahip olduğu muhakeme gücünün insanlığı bizzat kendisinden koruyabileceği konusunda daha umutlu olmuştu. Ben de ömrümün kışında, çalışan insan-hayvan konusunda daha fazla umut beslemeye başladım. Aslında Pandora kutusunun içindekileri daha az korkutucu hale getirmek mümkündür; daha insani bir maddi hayatı başarabiliriz, yeter ki eşyaları imal etmeyi daha iyi kavrayabilelim.

PROJE
Zanaatkâr, Savaşçılar ve Rahipler, Yabancı

Elinizdeki bu kitap maddi kültür hakkındaki üç kitabın ilkidir, her biri kendi ayakları üzerinde durmayı amaçlamış olsa da, üçü de Pandora'nın kutusunda yer alan tehlikelerle ilgilidir. Bu ilk kitap zanaatkârlık yani eşyaları güzelce yapabilme becerisi hakkındadır. İkinci kitap, saldırganlığı ve fanatizmi yönlendiren ritüellerle ilgili hünerlere yöneliktir; üçüncüsü de sürdürülebilir çevrelerde yerleşme ve yapım bakımından gerekli becerileri keşfetme peşindedir. Üç kitap da teknik konusunu ele alıyor; ancak teknik akılsız bir işlem olmaktan ziyade kültürel bir konu olarak değerlendiriliyor; her kitap belirli bir hayat tarzını idame ettirmekle ilgili bir teknik hakkındadır. Projenin tamamı ise üretken kullanım hakkında ortaya koymaya çalıştığım kişisel bir paradoksu içeriyor. Ben, ağaç işlemeciliği, askeri tatbikatlar ya da güneş panelleri gibi sorunlar hakkında sorular soran felsefe zihniyetine sahip bir yazarım.

"Zanaatkârlık", sanayi toplumunun gelişmesiyle birlik-

te silinmekte olan bir hayat tarzını akla getirebilir; ancak bu doğru değildir. Zanaatkârlık sürekli, temel insan dürtüsüne, kendi iyiliği için bir görevi güzel yapma arzusuna işaret eder. Becerikli el emeğine kıyasla, zanaatkârlık çok daha cakalıdır; bilgisayar programcısının, doktorun ve ressamın işine yarar; yurttaşlık ve ebeveynlik dahi ustalıklı bir hüner olarak yaşama geçirildiğinde daha etkin olur. Bütün bu alanlarda, zanaatkârlık nesnel standartlara, eşyanın kendisine odaklanır. Ancak toplumsal ve ekonomik koşullar çoğu kez zanaatkârın disiplininin ve yükümlülüğünün önüne dikilir: Okullar iyi bir iş çıkarmak için gerekli araçları temin etmekte ihmalkâr davranır; atölyeler nitelik için gösterilen çabayı tam olarak takdir etmez. Zanaatkârlık, çalışmadan kaynaklanan gururla bireyi ödüllendirmiş olsa dahi bu ödüle kolay ulaşılmaz. Zanaatkâr sıklıkla mükemmelliğin çelişkili nesnel standartlarıyla yüz yüze gelir; kendi iyiliği için güzel bir şey yapmak arzusuna rekabet baskısı, hüsran ya da takıntılar eşlik edebilir.

Zanaatkâr adlı bu kitabım beceri, yükümlülük ve muhakemenin işte bu boyutlarını belirli bir yoldan açığa çıkarıyor. El ve kafa arasındaki yakın bağlantıya odaklanıyor. Her iyi zanaatkâr, somut pratikler ve düşünme arasında bir diyalog kurar; bu diyalog birbirini besleyen alışkanlıklara doğru evrilir ve bu alışkanlıklar da sorun çözümü ve sorunu bulma arasında bir ritim oluşturur. El ve kafa arasındaki bu ilişki, duvarcılık, aşçılık, oyun alanı tasarımı ya da çello çalmak gibi farklı görünen alanlarda ortaya çıkar; fakat bütün bu pratikler, hedefi yanlış vurabilir ya da olgunlaşmaktan uzak kalabilir. Tıpkı teknik söz konusu olduğunda düşüncesizce mekanik olmak gerekmediği gibi becerikli olmak kaçınılmazdır diye bir şey de yoktur.

Batı uygarlığı kafa ve el arasında bağlantı kurmada, zanaatkârlık eğilimini fark etmede ve cesaretlendirmede epey köklü sıkıntılara sahiptir. İşte bu zorluklar kitabın birinci bölümünde ele alınıyor. Bu bölüm, usta ve çırakla-

rın birlikte çalıştıkları ama eşit sayılmadıkları atölyeler (ortaçağ kuyumcu loncaları, Antonio Stradivaryus gibi müzik aleti yapımcıları, modern laboratuvarlar) hakkında bir hikâye olarak başlıyor. Zanaatkârın makine ile mücadelesi, on sekizinci yüzyılda robotların icadında, Aydınlanma'nın İncili sayılan Diderot'nun *Encyclopedia*'sının sayfalarında ve on dokuzuncu yüzyıldaki sanayi makineleri karşısında büyüyen korkuda sergileniyor. Zanaatkârın kullandığı malzemeler konusunda bilinçlenmesi ise tuğla yapımının Mezopotamya'dan günümüze uzanan ve cansız şeyler üzerinde isimsiz işçilerin de kendi izlerini bırakabileceğini gösteren o uzun tarihinde ortaya çıkıyor.

İkinci bölümde ise becerinin gelişimi daha yakından sergileniyor. Burada tartışmalı iki iddia ileri sürüyorum: Birincisi, bütün beceriler hatta en soyut olanları bile, bedensel pratikler olarak başlar; ikincisi, teknik kavrayış tahayyül gücü aracılığıyla gelişir. Birinci iddia, dokunma ve hareket aracılığıyla elde kazanılan bilgi üzerine odaklanıyor. Tahayyül hakkındaki iddia ise bedensel beceriyi yönlendirmeye ve kılavuzluk etmeye çabalayan dilin açığa çıkarılmasıyla başlıyor. Bu dil ise en fazla, bir şeyin nasıl yapılacağını hayal gücüne dayanan bir şekilde gösterdiği zaman işe yarıyor. Kusurlu ya da eksik aletlerin kullanımı da bunların tamir edilmesi ve uyarlanmasının gelişimindeki hayal gücünü ortaya çıkarıyor. Bu iki iddia direnç ve müphemliğin nasıl olup da öğretici deneyimler haline gelebildiğini göstermek konusunda birleşiyor; çünkü iyi çalışmak için her zanaatkâr, bu deneyimlere karşı durmak yerine bunlardan ders çıkarmak zorundadır. Örnek olay incelemelerinin farklı bir grubu, maddi uygulamada beceri eğitimine işaret ediyor: Piyano tuşuna basmada ya da bıçak kullanımında el alışkanlıkları; acemi aşçıları yönlendirmede kullanılan yazılı reçeteler; ilk teleskop örneğinde olduğu gibi mükemmel olmayan bilimsel araçların ya da anatomi uzmanının neşterinde olduğu gibi şaşırtıcı araçların kullanımı; su direnciyle çalışabilen makineler ve yöntemler; arazi hakkındaki belirsizlikler. Bütün bu alan-

larda becerinin geliştirilmesi zordur ama gizemli değildir. Daha iyi işler yapabilmemizi sağlayan yaratıcı süreçleri kavrayabilmemiz mümkündür.

Kitabın üçüncü bölümünde, motivasyon ve hünerin genel sorunlarından söz ediliyor. Buradaki iddia şöyledir: Motivasyon hünerden daha önemlidir ve bunun da belirli bir nedeni vardır. Zanaatkârın nitelik için duyduğu arzu, motivasyon bakımından tehlike yaratır: Nesneleri mükemmel şekilde doğru olarak elde etme takıntısı, çalışmanın kendisini bozabilir. Şunu iddia ediyorum ki beceriden yoksun oluşumuzdan ziyade kendi takıntımızı düzenlemedeki beceriksizliğimizden dolayı, bir zanaatkâr olarak hata yapmaya daha yatkınızdır. Aydınlanma döneminde, herkesin bazı iyi işler çıkarabilmesi için becerikli olduğuna, çoğumuzun içinde zeki bir zanaatkâr bulunduğuna inanılırdı; bu güven imbikleri de akla uygundur.

Etik bakış açısıyla zanaatkârlık elbette belirsiz bir şeydir. Robert Oppenheimer tutkulu bir zanaatkârdı; elinden gelen en iyi bombayı yapabilmek uğruna teknik becerilerini son sınırına dek zorlamıştı. Ancak zanaatkârın değer ve inançlar dünyası, fiziksel çabada minimum gücü kullanma prensibinde olduğu üzere, telafi edici dalgalar da içerir. Dahası iyi zanaatkâr, yeni bir alanı açığa çıkarmak için çözümler üretir; sorunun çözümü ve sorunu bulma onun zihninde birbiriyle sıkı sıkıya ilişkilidir. Bu nedenle merak, bir insana, herhangi bir proje hakkında "Nasıl?" diye sordurduğu kadar "Niçin?" diye de sordurur. Dolayısıyla, zanaatkâr hem Pandora'nın gölgesinde durur hem bu gölgenin dışına çıkabilir.

Kitabın sonuç bölümünde zanaatkârın çalışma tarzının maddi gerçeklikte insanlara ne tür güvenlik sağlayabildiği değerlendiriliyor. Tarih; pratik ile teori, teknik ve ifade, zanaatkâr ve sanatçı, imalatçı ve kullanıcı arasında hatalı çizgiler çekmiştir; modern toplum bu tarihsel mirasın sıkıntılarını yaşıyor. Ancak zanaat ve zanaatkârların geçmiş hayatı da aletlerin kullanım tarzlarını, bedensel faaliyetlerin düzenlenmesini, seçenek olarak duran malzemeler ko-

nusunda düşünmeyi, hayat ile beceriyi yönlendirecek geçerli önermeleri akla getiriyor.

* * *

Bu kitabı izleyen diğer ciltler, birinci ciltte ortaya konulan zanaatın niteliği üzerinde yükseliyor. Pandora kışkırtmasını sürdürüyor. Pandora saldırgan yıkıcılığın tanrıçasıdır; rahip ve savaşçı onun temsilcileridir ve pek çok kültürde iç içedirler. Projenin ikinci cildinde bunların birleşik gücünü neyin kışkırtabileceğini ya da yatıştırabileceğini inceliyorum.

Din ve savaş, bunların her ikisi de ritüeller aracılığıyla örgütlenir ve ben de ritüeli bir nevi zanaat olarak araştırıyorum. Yani aslında ritüel uygulamalarında, saldırmak ya da ibadet etmek amacıyla insan bedenini eğitmek ve disiplin altına almaktan ya da beden gruplarının kutsal alanlarda ya da savaş meydanlarında konuşlandırılmasına yol açan ritüellerden daha az milliyetçilik ideolojileri ve cihatla ilgileniyorum. Benzer şekilde, şeref kodları da bir taraftan askeri kamplardaki duvarların arkasında koreografik hareket ve jestlerle, savaş meydanlarıyla diğer taraftan da tapınaklar, mezarlıklar, manastırlar ve inziva yerleriyle somutlaştırılıyor. Ritüel beceri istiyor, layıkıyla yapılması gerekiyor. Rahip-zanaatkâr ya da savaşçı-zanaatkâr, yaptığı işi kendi iyiliği için yapmayı amaçladığı zaman diğer zanaatkârların ahlaki değerlerini paylaşmak zorundadır. Kendisini sarmalayan atmosfer, ritüelin, kökeninde özgün ama uygulamada örtük olduğunu akla getiriyor. *Savaşçılar ve Rahipler* kitabında ritüel zanaatının inancı nasıl maddi hale getirdiğini inceleyerek bu örtünün ardındakini görmeyi hedefliyorum. Bu çalışmadaki amacım, din ile saldırganlık gücü arasındaki muhtemel birlikteliğin her birindeki ritüel uygulamasını değiştirmek suretiyle bunun nasıl düzeltilebileceğini kavramaktır. Elbette spekülatif bir girişimdir; ancak kalpte bir değişikliği tavsiye etmektense somut davranışın nasıl değişebileceğini ya da düzenlenebile-

ceğini incelemek daha gerçekçi görünüyor.

Projenin son kitabında ise daha belirgin bir alana, dünyanın kendisine dönüyorum. Hem doğal kaynaklar hem iklim değişikliği bakımından büyük ölçüde biz insanların imal ettiği maddi bir krizle yüz yüze geliyoruz. Pandora mitolojisi şimdi artık kendi yıkımımızın dünyevi bir sembolü haline gelmiştir. İşte bu maddi krizle baş etmek için hem imal ettiğimiz şeyleri hem bunları kullanış şeklimizi değiştirmeye mecburuz. Binaların yapımında ve ulaşımda farklı tarzları öğrenmeye ve bizleri tutumlu olmaya alıştıran ritüelleri tasarlamaya ihtiyaç duyacağız. Çevrenin iyi zanaatkârları olmaya da ihtiyaç duyacağız.

Sürdürülebilir kelimesi artık bu türden bir zanaatkârlığı dile getirmek için kullanılıyor ve kendisine özel bir anlam da yükleniyor. *Sürdürülebilir* denilince doğa ile birlikte yaşamaktan daha fazlası kastediliyor. Martin Heidegger'in de yaşlılık zamanında hayal ettiği üzere, kendimiz ile dünyanın kaynakları arasında bir dengenin kurulması, denge ve uzlaşma hayali, savunuluyor. Benim görüşüme göre, böylesi, çevresel zanaat hakkında uygun olmayan ve yetersiz bir bakıştır; hem üretken işlemleri hem kullanım ritüellerini değiştirmek, daha radikal bir özeleştiri gerektiriyor. Kaynakları kullanma tarzımızı değiştirebilmek için daha sarsıcı bir şey lazım ki bu da tesadüfen ya da kaderin bir oyunuyla kendimizi bize ait olmayan bir ülkede göçmen olarak yani kendimize bile sözümüzün geçmediği, yabancı olduğumuz bir yerde tahayyül edebilmekle sağlanabilir.

Sosyolog Georg Simmel'in söylediği gibi, çevreleriyle barış içinde olan, o yeri hak ettiğini hisseden insanlara kıyasla, bir yabancı, çok fazla ıstırap verici olsa bile, uyum sanatını daha fazla araştırarak öğrenir. Simmel'e göre, yabancı aynı zamanda dâhil olduğu topluma bir ayna da tutar; çünkü yabancı, yerliler için doğal kabul edilen hayat tarzlarını benimseyemez.[15] İnsanlığın maddi dünya ile olan

15. Bkz. Georg Simmel, "The Stranger": *The Sociology of Georg Simmel*, çeviren ve editör Kurt Wolff (New York: Free Press, 1964).

ilişkilerini düzeltmek için gerekli değişiklikler o denli büyüktür ki ancak bu kendini yerinden edilmiş sayma ve yabancılaşma duygusu, gerçek değişim pratiklerini ve tüketim arzularımızdaki azalmayı yönlendirebilir: benim görüşüme göre, dünya riskleri ile barış ve denge içinde barınma hulyası, kendi ellerimizle yarattığımız ve bizi yıkıma götüren yörelerimizle yüzleşmek yerine bizleri idealize edilmiş bir Doğa'ya kaçış arayışına sevk edecektir. Çevresel zanaatın farklı türden tekniklerini kavrama çabamdaki çıkış noktam böyledir ve bu üçüncü cilde neden *Yabancı* adını verdiğimin açıklaması da budur. Zanaat artık bize yabancıdır.

* * *

Maddi kültür hakkında tasarladığım projenin toplamı işte böyledir. *Zanaatkâr, Savaşçılar ve Rahipler* ile *Yabancı*, hep birlikte Shakespeare'in Coriolanus'unun "Ben kendimin imalatçısıyım" sözleri hakkındaki bir hikâyeyi anlatıyor. Maddi olarak, insanlar dünyada kendileri için bir yer konusunda becerikli imalatçılardır. Pandora bu hikâyedeki nesnelerde, ritüellerde ve dünyanın kendisinde kalıyor. Pandora asla diğerlerine dayanak yapılamaz; Yunan tanrıçası kötü davranış, kendine zarar verme ve kafa karışıklığı şeklindeki bastırılamaz insani güçlerin temsilcisidir. Ancak bu güçler maddi olarak kavranabildiği takdirde dizginlenebilmeleri mümkündür.

Uzun geçmişi olan bir akıma yani Amerikan pragmatizmine bağlı olarak yazıyorum; bu akım kitabın son bölümünde daha ayrıntılı olarak açıklanıyor. Pragmatizm felsefeyi, sanat ve bilimlerdeki somut pratiklerle, politik ekonomiyle ve dinle birleştirme peşindedir; bunun ayırt edici özelliği gündelik hayatın içine yer etmiş felsefi konuları incelemektir. Zanaat ve teknik incelemesi ise basitçe pragmatizmin gelişen tarihinde mantıksal olarak yer alması gereken sonraki bir bölümdür.

TARİH ÜZERİNE BİR NOT
Zamanın Kısalığı

Bu projede tarihsel kayıtları kullanma kılavuzum, biyolog John Maynard Smith tarafından önerilen bir düşünce deneyidir. Smith, bizden iki saatlik bir film seyretmemizi ister, bu filmde ilk omurgalılardan başlayarak bugünkü halimize ulaşan insanın evrimi son derece hızlandırılmış haldedir: "Araç yapan insan sadece son dakikada ortaya çıkacaktır." Ardından Smith iki saatlik bir başka film tasavvur eder, bu filmde ise araç yapan insanın tarihi sıralanmaktadır: "Hayvanların ve bitkilerin evcilleştirilmesi sadece son yarım dakikada gösterilecektir ve buharlı makinenin icadı ile atom enerjisinin icadı arasındaki süre ise sadece sondaki bir saniyedir."[16]

Bu düşünce deneyindeki asıl nokta, L. P. Hartley'nin *The Go-Between* romanındaki ilk cümle olan "Geçmiş yabancı bir ülkedir" ünlü sözüne meydan okumuş olmasıdır. Kayda geçmiş uygarlığın on beş saniyesinde Homeros, Shakespeare, Goethe ya da basitçe büyükannenin mektubunun bizim anlayışımıza yabancı hale gelmesi için hiçbir sebep yoktur. Doğal tarihteki kültürün zamanı kısadır. Yine de bu birkaç saniye içinde, insanlar yaşayabilmek için muazzam ölçüde farklı yollar inşa edebilirler.

Maddi kültür üzerine çalışırken tarihsel kayıtları, bir şeyleri imal etme deneylerinin bir kataloğu olarak ele aldım: bu deneyler, bize yabancı olmayan ve ne yaptıklarını kavrayabildiğimiz deneyciler tarafından ortaya konulmuştu.

Kültürün zamanı bu haliyle kısa ise bir başka haliyle de uzundur. Çünkü elbise, çanak çömlek, araçlar ve makineler maddi nesnelerdir, bunlara zaman içinde tekrar ve tekrar geri dönebiliriz; bunlarla, bir tartışmanın akışı ölçüsünde yapamayacağımız denli oyalanabiliriz. Oysa maddi kültür biyolojik hayatın temposunu izleyemez. Nes-

16. John Maynard Smith, *The Theory of Evolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 311.

neler, bir insan bedeninde olduğu gibi kaçınılmazcasına içten çürümezler. Eşyaların tarihleri, insan nesilleri boyunca dönüşümlerin ve uyumun güçlü bir role sahip olduğu farklı bir akış izler.

Aslında bu keşfi, Yunanlılar ile başlayan ve şimdi neredeysek orada sona eren doğrudan çizgisel bir anlatım şeklinde kaleme alabilirdim. Bunun yerine, deneysel kayıtları bir araya getirebilmek amacıyla geçmiş ve günümüz arasında gidip gelerek tematik bir tarzda yazmayı tercih ettim. Okuyucunun ayrıntılı bir bağlama ihtiyaç duyduğunu hissettiğim zaman bunu sağladım, bunu hissetmediğimde ise sağlamadım.

Maddi kültür toplam olarak insanların neyi yapabilme becerisine sahip olduğunun bir resmini sunar. Görünüşte sınırsız olan bu manzara, ister masumca meydana gelmiş olsun ister bilerek ister tesadüfen, insanın kendisine verdiği zararla sınırlıdır. Manevi değerlere doğru uzaklaşmak ise Pandora ile başa çıkma konusuna yardımcı olmaya pek uygun değildir. Şayet kendi emeklerimizi doğanın bir parçası olarak görebilirsek, doğa daha iyi bir kılavuz olabilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ZANAATKÂRLAR

I

[Tedirgin Zanaatkâr]

Zanaatkâr denilince akla hemen şöyle bir görüntü gelir: Bir marangoz dükkânını penceresinden gözetlediğinizde, içeride, çevresinde çırakları ve aletleri olan yaşlı bir adam görürsünüz. Burada bir düzen hâkimdir, sandalyelerin bir kısmı dikkatlice kümelenmiştir, odayı ahşap yongalarının taze kokusu doldurmuştur; marangoz, kakma işi mobilyasına bir çentik daha atmak için tezgâhının üzerine eğilmiştir. Dükkân, yolun aşağısındaki bir mobilya fabrikasının tehdidi altındadır.

Zanaatkâra yakınlardaki bir laboratuvarda da göz atılabilir. Burada, kaşlarını çatmış genç bir kadın teknisyen oturmaktadır. Önündeki masada sırtüstü yatmış halde al-

ti adet ölü tavşan vardır; karınları bıçakla kesilerek açılmış vaziyettedir. Teknisyenin kaşları çatıktır çünkü onlara yaptığı iğnede yanlış bir şeyler olmuştur; işlemi yaparken hata mı yaptığını yoksa işlemin kendisinde mi bir yanlışlık olduğunu kavramaya çalışmaktadır.

Üçüncü bir zanaatkârı ise şehrin konser salonunda dinlemek mümkündür. Burada orkestra konuk bir icraatçıyla prova yapmaktadır; icraatçı orkestranın yaylı çalgılar bölümüyle takıntılı bir şekilde çalışır vaziyettedir, müzisyenlerin yaylarını kemanlarının telleri üzerinden tam olarak aynı hızla geçirmeleri için aynı parçayı tekrar tekrar çaldırmaktadır. Yaylı çalgıcılar bitkin düşmüşlerdir ancak çıkardıkları sesler uyumlu hale geldikçe de sevinmektedirler. Orkestranın menajeri endişelidir; şayet konuk icraatçı bu şekilde devam ederse, prova zamanında bitmeyecektir ve fazladan ücret ödeme sorunu ortaya çıkacaktır. İcraatçı sanatçı ise bunun farkında değildir.

Marangoz, laboratuvar teknisyeni ve icraatçı, bunların üçü de zanaatkârdır çünkü kendi iyilikleri için, iyi bir iş çıkarmak üzere kendilerini adamışlardır. Yaptıkları pratik bir faaliyettir ancak onların emeği basitçe bir başka amaç için kullanılan bir araç anlamına gelmez. Marangoz daha hızlı çalışırsa, daha fazla mobilya satabilir; teknisyen önüne çıkan sorunu şefine havale ettiği zaman onu alt edebilir; konuk icraatçı saate bakmayı akıl ederse tekrar anlaşma yapmak için şansı olabilir. Kendisini bir şeye adamadan da elbette hayatta ayakta kalabilmek mümkündür. Zanaatkâr *bağlanılmış* (*angaje olunmuş*) özgül bir insanlık durumunu temsil eder. Bu kitabın bir amacı da insanların mutlaka araçsal olarak olmasa da pratik olarak nasıl angaje hale geldiklerini açıklamaktır.

Önsözde de belirttiğim üzere, sadece bir marangozun sahip olduğu türden el hüneriyle eşitlendiğinde zanaatkârlık pek anlaşılamıyor. Zanaatkârlık için Almanca'da *handwerk* [el işi] kelimesi, Fransızca'da ise zanaatkârın emeğini çağrıştırmak için *artisanal* kelimesi kullanılıyor.

İngilizler ise *statecraft* kelimesinde olduğu gibi daha

kapsayıcı oluyor. Anton Çehov da hem doktor hem yazar olarak kendi zanaatına eşit ölçüde gönderme yaparak *mastersvo* kelimesini kullanmıştı. Ben de ilk olarak duyguların ve düşüncelerin incelenebildiği laboratuvar örneğinde olduğu gibi somut pratikleri ele almak istiyorum. Bu çalışmamın ikinci amacı da el ile kafa, teknik ile bilim ve sanat ile zanaat birbirinden ayrıldığında ortaya neyin çıktığını keşfetmektir. Böyle bir durumda yani hem kavrayış hem ifade ediş ayrıldığında, kafanın nasıl sıkıntıya düştüğünü göstereceğim.

Zanaatkârlık tamamen yüksek derecede gelişmiş bir beceri üzerine kuruludur. Bilinen bir ölçüme göre, usta bir marangozun ya da müzisyenin ortaya çıkması için takriben on bin saatlik bir tecrübe gereklidir. Çeşitli çalışmalar göstermektedir ki laboratuvar teknisyeninin işlemi hakkında kaygılanması örneğinde olduğu gibi, beceri geliştikçe sorunlara daha yatkın oluyor; halbuki ilk seviyelerde beceriye sahip insanlar, sırf bir şeyleri çalıştırmak için daha çok uğraşıyorlar. En üst noktalarına ulaştığında teknik, artık mekanik bir faaliyet olmaktan çıkıyor; insanlar yaptıklarını doğru yaptıklarında bunu bütünüyle hissediyor ve derinlemesine düşünebiliyor. Göstereceğim üzere, zanaatın etik problemleri de ustalık mertebesinde ortaya çıkıyor.

Beceri kazanma bakımından zanaatkârlığın sunduğu ödüller iki boyutludur: İnsanlar somut gerçekliğe sıkıca bağlıdırlar ve çalışmalarından gurur duyabilirler. Ne var ki toplum geçmişte bu tür ödüllerin (teşviklerin) önüne dikilmiştir ve günümüzde de böyle yapmayı sürdürmektedir. Batı tarihinde farklı zamanlarda pratik faaliyet küçümsenmiş, daha üst seviyede farz edilen arayışlardan ayrı tutulmuştur. Teknik beceri de hayal gücünden uzaklaştırılmış, dokunulabilir gerçeklik din tarafından kuşkuyla karşılanmış, bir kimsenin yaptığı işten gurur duyması ise gösteriş olarak değerlendirilmiştir. Bir zanaatkâr, meslek sahibi bir insan sayıldığı için özel birisi olarak görülse de yine de zanaatkârın tutkuları ve çabaları, geçmişteki ve

günümüzdeki bu daha büyük sorunlara bir ayna tutabilmektedir.

MODERN HEPHAİSTOS
Antik Dokumacılar ve Linux Programcıları

Zanaatkâr için yapılan ilk övgüler, zanaatkârların usta tanrısı Hephaistos'a yönelik olarak Homeros destanlarında* yer alır: "Ey temiz sesli periler, hüneriyle ünlü Hephaistos'un şarkısını söyleyin. O ki parlak gözlü Athena ile birlikte dünyanın her yanında insanlara harika zanaatlar öğretmişti, o insanlar ki daha önceleri dağlardaki mağaralarda vahşi yaratıklar gibi yaşarlardı. Ancak şimdi onlar sanatıyla ünlü Hephaistos sayesinde zanaatları öğrendiler, bütün bir yıl boyunca kendi evlerinde barışçıl bir hayat sürdürüyorlar."[1] Bu şiir, kabaca aynı dönemde şekillenmiş olan Pandora efsanesinin öz olarak karşıtıdır. Pandora yıkım konusunda başı çekiyor, zanaatkâr rolünü oynayan Hephaistos ise bir barış sağlayıcısı ve uygarlık yapımcısı olarak ortaya çıkıyor.

Hephaistos için yazılan destanın, insanlar alet kullanmaya başladıklarında uygarlığın da başladığı şeklindeki bir klişeyi kutsamaktan öte bir anlam taşımadığı söylenebilir. Ancak bu destan bıçak, tekerlek ve mekik gibi aletlerin üretilmesinden binlerce yıl sonra yazılmıştır. Uygarlaşan zanaatkâr bu aletleri, bir teknisyen olarak kullanmaktan öte, insanlığın avcı-toplayıcı ya da köksüz savaşçılar olarak göçebeliğine son veren kolektif bir amaç doğrultusunda eline almaktaydı. Homeros'un Hephaistos için yazdığı destanı inceleyen modern bir tarihçiye göre, zanaat "mağarada yaşayan Kyklop'larda somutlaşan insanları tecrit hallerinden kurtardığından, ilk

* Metnin orijinalinde "hymn" yani "ilahi" olarak geçmektedir. (ç.n.)

1. "Homeric Hymn to Hephaestus", H. G. Evelyn-White, Çev.: *Hesiod, the Homeric Hymns, and Homerica* (Cambridge, Mass.: Harvard Loeb Classical Library, 1914), 447.

Yunanlılar için zanaat ve topluluk, birbirinden ayrılamaz şeylerdi."[2]

Destanda zanaatkâr için kullanılan kelime *demioergos*'tur. Ki bu da kamu (*demios*) ve üretken (*ergon*) kelimelerinden oluşan bileşik bir kelimedir. Kadim zanaatkâr, kabaca ortasınıfa denk bir toplumsal konum işgal eder. *Demioergoi*, çömlekçi gibi el sanatçısı işçilerin yanı sıra, doktorlar ve alt düzey hâkimleri, profesyonel şarkıcıları ve eski zamanların haber yayıcıları işlevine sahip ulakları da içerir. İşte bu türden sıradan yurttaşlar, görece az sayıda ve çalışmayan aristokratlar ile köle kitleleri arasında bir yerde yaşıyordu. Kölelerin pek çoğu teknik hünerlere sahipti ancak bu becerileri onlara hiçbir siyasi kazanç ya da hak sağlamıyordu; aslında bütün işlerin çoğunu da bunlar yapıyordu.[3] Destan işte bu arkaik toplumun tam ortasında yer alan kafa ve el emeğini birleştirenleri, uygarlaştırıcılar olarak onurlandırmıştı.

Çok yakın zamanlara dek antropologların "geleneksel" diye yaftaladığı diğer toplumlar gibi Antik Yunan toplumu da hünerlerin nesilden nesile aktarılacağını farz ediyordu. Bu varsayım göründüğünden daha fazla dikkat çekicidir. Geleneksel "beceri toplumları"nda toplumsal normlar, bireysel donanımlardan daha değerlidir. Bir kimsenin hünerlerini geliştirmesi önceki nesiller tarafından oluşturulan kurallara yaslanır; kişisel "ustalık" gibi daha modern kelimeler bu bağlamda pek anlam taşımaz. Hünerli olmak, kişisel bakımdan, iyi eğitilmiş olmayı gerektiriyordu. Hephaistos hakkındaki destanı her kim yazmış olursa olsun, işte bu topluluksal bağın niteliğini kabul etmiş oluyordu. Herhangi bir kültürdeki derinden benimsenmiş değerlerde olduğu gibi, insanların diğer zanaatkârlar ile yurttaşlar olarak özdeşleşmiş olacakları da zaten aşikâr bir şey olarak görülüyordu. Beceri onları kendi üyeleri olarak atalarına bağlamış oluyordu. Tedrici evrimlerinde, ge-

2. Indra Kagis McEwen, *Socrates's Ancestor: An Essay on Architectural Beginnings* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997), 119. Bu harika makaleye sunduğu zengin kaynaklar ve tanımlar nedeniyle müteşekkirim.
3. Tam liste için bkz. Aynı kitap, 72-73.

leneksel beceriler böylece Hannah Arendt'in "doğum oranı" ilkesinden muaf kalmış görünüyor.

Homeros çağında zanaatkâr, kamusal bir erkek ya da kadın olarak övülmüş olsa bile, klasik zamanlarda zanaatkâra verilen paye gölgelenmiştir. Aristophanes'in okuyucusu hoşnutsuzluk bakımından böyle bir değişimin ufak bir işaretine rastlayabilir; çünkü Aristophanes, Kittos ve Bacchios adındaki çömlekçileri, yaptıkları işten dolayı ahmak soytarılar olarak nitelemektedir.[4] Zanaatkârın kötüleşen kaderinin daha berbat emaresi Aristoteles'in zanaatın doğası hakkındaki yazılarında ortaya çıkar. *Metaphysics* [Metafizik]* adlı kitabında Aristoteles şöyle der: "Her meslekteki tasarımcı; zanaatkârlardan daha değerlidir, bunlardan daha iyisini bilir ve daha bilgedir; çünkü onlar yaptıkları şeylerin nedenlerinin farkındadır."[5] Aristoteles zanaatkâr için kullanılan eski kelime *demioergos*'u terk eder, bunun yerine basitçe el işçisi demek olan *cheirotechnon* kelimesini kullanır.[6]

Bu farklılaşma özellikle kadın işçiler bakımından belirsiz bir değişime yol açmıştır. Daha ilk dönemlerden itibaren, dokumacılık kadınlara özgü bir zanaat olmuştur, bununla kadınlar kamu alanında saygı kazanmışlardır; destanda, dokumacılık uygulamaları gibi zanaatların avcı-toplayıcı kabilelerin uygarlaşmasına katkıda bulunduğuna işaret ediliyor. Kadim toplum klasik bir biçim kazandıkça da kadın dokumacıların kamusal faziletleri övgü toplamıştır. Atina'da kadınlar *peplos* denilen bir giysi dokurlardı, bununla da her yıl yapılan bir ritüelde şehir cad-

4. Çömlekçiler hakkında yapılan az sayıda tasvirlerin bir özeti için, bkz. W. Miller, *Daedalus and Thespis: The Contributions of the Ancient Dramatic Poets to Our Knowledge of the Arts and Crafts of Greece*, 5 ciltten üçüncüsü (New York: Macmillan, 1929-1932), 3: 690-693.

5. Aristotle, *Metaphysics* 981a30-b2. İngilizce çevirisi şu kitapta yer alıyor. Ed.: Hugh Tredennick, *The Metaphysics* (Cambridge, Mass.: Harvard Loeb Classical Library, 1933).

* Aristoteles, Metafizik, Çev.: Ahmet Arslan, Sosyal Yayınları, 2. Basım, İst., 1996. (y.h.n.)

6. Indra Kagis McEwan'a buna işaret ettiği için tekrar teşekkür ediyorum.

delerinde geçit töreni yaparlardı. Ancak aşçılık gibi ev içinde yapılan diğer zanaatların bu türden kamusal bir statüsü yoktu ve klasik dönemde yaşayan Atinalı kadınlara oy hakkı kazandıracak hiçbir zanaat işi de söz konusu değildi. Klasik bilimin gelişmesi, becerinin cinsiyet boyutuna da katkıda bulundu ve böylece erkekleri kapsayan zanaatkâr kelimesinin üretilmesine yol açtı. Bu bilimle erkeklerin el hüneri ile kadınların birer çocuk yetiştiricisi olarak iç organlar bakımından sahip oldukları güçler karşılaştırıldı; daha güçlü olan erkek kol ve ayak kasları da kadınlarınkiyle kıyaslandı; erkeklerin beyinlerinin kadınlarınkine kıyasla daha "kaslı" olduğu farz edildi.[7]

Bu cinsiyet ayrımı hâlâ yaşamakta olan bir bitkinin tohumlarını atmıştı: Evde yapılan zanaatların ve evde çalışan zanaatçıların çoğu, artık ev dışında yapılan işlerden daha farklı bir karakterdedir.

Örneğin ebeveynlik ile inceleme ve araştırma işlerini aynı anlamda düşünmeyiz: oysa iyi bir ebeveyn olabilmek, yüksek derecede öğrenilmiş beceri gerektirir.

Arkaik Hephaistos idealine en fazla sempati duyan klasik dönem filozofu, Platon idi; ama aynı zamanda onun sona ereceği konusunda da endişeliydi. Platon beceri kelimesinin izini, onun kökeni olan *poiein* yani "yapış" kelimesine dek sürdürmüştü. Bu ise *poetry* [şiir] kelimesinin atasıdır ve destanda da *poets* [şairler], zanaatkârın bir çeşidinden başka bir şey değildir. Bütün zanaatkârlık ise niteliğin belirleyici olduğu bir çalışmadır; Platon bu amacı, bir *arete* yani herhangi bir eylemde gizli haldeki mükemmelliğin standardı olarak formüle etmiştir: Niteliğe yönelik tutku bir zanaatkârı, sadece becermiş olmanın ötesinde geliştirmeye, daha iyisini elde etmeye sevk edecektir. Ne var ki kendi zamanında Platon, "zanaatkârların hepsi şairler olsa bile... bunlara şair denilmediğini, başka isimleri olduğunu"[8] gözlemlemiştir. Platon bu değişik isimlerin ve

7. Bkz. Richard Sennett, *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization* (New York: W. W. Norton, 1993), 42-43.
8. Plato *Symposium* 205b-c.

aslında farklı becerilerin, insanları kendi zamanında paylaşmakta oldukları şeyleri kavramaktan uzak tutacağından da kaygı duymuştur. Hephaistos destanı ile Platon'un yaşadığı dönem arasında geçen beş yüz yılda, bazı şeylerin ortadan kalktığı görülüyor. Arkaik dönemlerde beceri ve toplum arasında söz konusu olan birlik giderek zayıflamıştır. Pratik beceriler şehir hayatının süregelen hayatında işe yaramaktadır; ancak genel olarak bunlar yapılıyor diye özel bir paye de verilmemektedir.

* * *

Hephaistos'un günümüzde de halen yaşamakta olan özelliğini kavrayabilmek için, siz okurlarımdan büyük bir zihinsel sıçrama yapmanızı rica edeceğim. "Açık kaynak" bilgisayar yazılımı faaliyetine katılan insanlar, özellikle de Linux işlemcilik sistemindekiler, ilk kez Hephaistos destanında övgü düzülen unsurların örnekleri olan zanaatkârlardır; ancak aynı şey başkaları için söylenemez. Linux teknisyenleri modern bir biçim altında da olsa, grup olarak aynı zamanda Platon'un endişesini temsil ediyorlar; bu zanaatkâr kümesi, alay edilmekten ziyade alışılmışın dışında, hakikaten marjinal bir topluluk çeşidi olarak görülüyorlar.

Linux sistemi herkesin kullanımına açıktır. Linux kodundaki en önemli yazılım herhangi bir kimse tarafından elde edilebilir, isteyen herkes bunu çalıştırabilir ve adapte edebilir; insanlar bunu geliştirmek için zaman harcarlar. Linux, Microsoft'un kullandığı programlara, bunların yakın zamanlara dek tek bir şirketin fikri mülkiyeti olarak korunan gizliliğine karşı çıkar. Genellikle kullanılan popüler bir Linux uygulaması olan Wikipedia'da, program çekirdeği isteyen her kullanıcının katkıda bulunabileceği bir ansiklopediyi mümkün hale getirmiştir.[9] 1990'larda kurulduğu zaman Linux, 1970'lerin başlangıcındaki bilgisa-

9. Genel bir tanımlama için, bkz. Glyn Moody, *Rebel Code: Linus and the Open Source Revolution* (New York: Perseus, 2002).

yarcılık macerasını ilerletmek peşindeydi. Bu yirmi yıl boyunca yazılım endüstrisi kendi kısa hayatında az sayıdaki baskın firmaların eline geçti; bunlar daha küçük rakiplerini ya satın aldı ya da sahneden sildi. Süreç içinde tekeller daha sıradan çalışmaların dahi seri üretimine geçecek gibi görünüyor.

Teknik bakımdan açık kaynak yazılımlar, Open Source Initiative [Açık Kaynak Girişimi] standartlarını izler; ancak "bedava yazılım" şeklindeki kaba tabir Linux'taki kaynakların nasıl kullanıldığını açıklamaktan uzaktır.[10] Eric Raymond iki tip bedava yazılım arasındaki farkı uygun bir şekilde şöyle ortaya koyuyor: Dışarıya kapalı bir programcılar grubunun çekirdeği geliştirdiği ve ardından bunu herkes için elverişli hale getirdiği "katedral" modeli ve çekirdek üretimi için isteyen herkesin internet aracılığıyla katılabildiği "bazaar" [pazar] modeli. Linux zanaatkârlarını elektronik bir pazarda istihdam ediyor. Sistemin çekirdeği Linus Torvalds tarafından geliştirilmişti; Torvalds 1990 başlarında Raymond'un mühendis diliyle söylediği "Yeter sayıda göz yuvarlağı olduğunda bütün program hataları basit gelir" şeklindeki inancından hareket etmişti. Raymond'un sözleri, yeter sayıda insan program yazılımı pazarına katılım sağladığı takdirde, iyi bir program yazmak konusundaki sorunlar, katedral modelindekinden ve elbette tescilli ticari yazılımlarda olduğundan daha kolay çözülebilir anlamına geliyordu.[11]

İşte bu tam da Antik *demioergoi* unvanını hak etmiş olan bir zanaatkârlar topluluğudur. Bu topluluk, zanaatkârın ta başından beri kimlik nişanesi olan nitelikli iş yapmak, iyi iş çıkarmak noktalarına odaklanmıştır. Kadim çömlekçilik ya da doktorluğun geleneksel dünyasında, iyi bir işin standartları, becerilerin nesilden nesile aktarılma-

10. Open Source Initiative [Açık Kaynak Girişimi] tarafından kullanılan standartlar şurada bulunabilir:
http:// opensource.org/docs/def_print.php.
11. Bkz. Eric S. Raymond, *The Cathedral and the Bazaar: Musings on Linux and Open Source by an Accidental Revolutionary* (Cambridge, Mass.: O'Reilly Linux, 1999).

sı yüzünden topluluk tarafından belirlenmiş oluyordu. Ne var ki Hephaistos'un bu mirasçıları, kendi becerilerini kullanma konusunda topluluksal bir çatışmayı da yaşıyorlar.

Programlama topluluğu nitelik ile serbest kullanım arasındaki çatışmayı uzlaştırma mücadelesi veriyor. Örneğin Wikipedia uygulamasında, ansiklopedinin pek çok maddesi önyargılı, taciz edici ve hatta düpedüz yanlıştır. Ayrılan bir grup artık yayım standartları talep ediyor, bu istek ise hareketin açık bir topluluk olmak şeklindeki arzusuna darbe vurmuş oluyor. Editör "seçkinciler", kendi muhaliflerinin teknik uzmanlıklarını tartışma konusu yapmıyorlar; bu çatışmadaki bütün mesleki taraflar, niteliği korumaya tutkuyla bağlı durumdalar. Bu çatışma güçlü bir şekilde Linux programlamasının üretken alanında da söz konusudur. Onun üyeleri de kaliteli bilgi ile bedava ve eşit değişim, bir topluluk içinde nasıl birlikte var olabilir şeklindeki yapısal bir sorunla uğraşıyorlar.[12]

Şöyle düşünmekle hata yaptık: Geleneksel zanaat toplulukları becerilerini nesilden nesile aktardıklarından, bu beceriler birinden diğerine kesinlikle aynı şekilde geçer! Ama hiç de böyle değil. Antik çömlekçilik, örneğin, üstüne bir kil kütlesi konulmuş dönen taş disklerin kullanılmasıyla birlikte radikal şekilde değişti; kili şekillendiren yeni yollar ortaya çıktı. Ancak bu radikal değişiklik dahi yavaşça meydana geldi. Linux'ta ise beceri evrimi süreci giderek hızlandı; değişiklikler artık gündelik olarak yaşanıyor. Yine, ister aşçı ister programcı olsun, iyi bir zanaatkârın sadece sorunları çözmekle, bir görevi tamamlayan çözümlerle, sonuca ulaşmakla ilgilendiğini düşünebiliriz. Bu durumda, aslında uğraşılan işe fazla güvenmemeliyiz. Linux ağında, insanlar bir "bug"ı [program hatasını] düzelttiklerinde, çekirdeğin kullanımı bakımından önlerinde yeni imkânların açıldığını da sıklıkla fark ederler. Çekirdek sü-

12. Sözü edilen toplumsal sorunla ilgili iki görüş: Eric Hippel ve Georg von Krogh, "Open Source Software and the 'Private Collective' Innovational Model," *Organization Science* 14 (2003), 209-233, ve Sharma Srinarayan vd., "A Framework for Creating Hybrid-Open Source Software Communities," *Information Systems Journal* 12 (2002), 7-25.

rekli evrim geçirmektedir, bitmiş ve sabit bir nesne değildir. Linux'ta sorun çözümü ve sorun bulma arasında neredeyse *anlık* bir ilişki vardır.

Yine de sorun çözme ve sorun bulma konusundaki deneysel ritim bakımından Antik çömlekçi ile modern programcı aynı kabilenin üyeleridirler. En iyisi, Linux programcılarını farklı bir modern kabile ile kıyaslamaktır; bunlar da gelişim süresince belirli bir kılavuz ilke doğrultusunda bütün hedefler, işlemler ve arzulanan sonuçlar belirlenmedikçe hamle yapmaktan kaçınan bürokratlardır. Bunun sonucu ise kapalı bir bilgi sisteminden başka bir şey değildir. El zanaatlarının tarihinde, kapalı bilgi sistemleri kısa ömürlü olmaya yatkındır. Antropolog Andre Leroi-Gourhan, örneğin, klasik dönem öncesindeki Yunanistan'da açık sistem, yavaş yavaş gelişen, zor olan fakat uzun süre devam eden metal bıçak imalatı zanaatı ile tahtadan bıçak imalatını karşılaştırmıştır; daha hassas, ucuz ancak statik bir bıçak üretim sistemi olan bu ikincisi, metal problemleri yüzünden kısa sürede terk edilmiştir.[13]

Linux, kişisel olmama özelliğiyle tam olarak bir "[Antik] Yunanistan"dır. Linux'un internetteki atölyelerinde, örneğin "aristotle@mit.edu" denildiğinde, bunun kadın mı yoksa erkek mi olduğunu çıkarsamak mümkün değildir; burada önemli olan "aristotle@mit.edu"nun tartışmaya yaptığı katkılardır. Kadim zanaatkârlar da kendi aidiyetleri içinde bir gayri şahsilik yaşarlardı; *demioergoi*, halk arasında çoğu kez mesleklerinin adıyla çağrılırdı. Aslında her zanaatkârlık, bu gayri şahsi karaktere dair bir şeylere sahiptir. İşin niteliğinin gayri şahsi olması, zanaatkârlık faaliyetine karşı acımasız olmayı getirebiliyor; yani sizin babanızla takıntılı bir ilişkinizin olması, yaptığınız zıvanalı geçmenin gevşek olmasının mazereti sayılamaz. Benim de üyesi olduğum ve İngilizlerin ağırlıkta olduğu internet üzerinden Linux sohbet grubunda, normal kibarlık numaraları ve İngiliz kültürünün dolambaçlı yolları ortadan kalk-

13. Bkz. Andre Leroi-Gourhan, *Milieu et techniques*, 2. cilt (Paris: Albin-Michel, 1945), 606-624.

mıştır. "Aslında şöyle düşünüyordum ki" diye başlayıp "Boş ver, bu problemi siktir et" diye devam eden dobra dobra konuşmalar gırla gidiyor. Başka bir açıdan bakıldığında gayri şahsilik insanları lakaytlaştırıyor.

Linux topluluğu, yirminci yüzyıl ortalarında yaşayan sosyolog C. Wright Mills'in zanaatkârın niteliğini tanımlama çabasına da katkıda bulunabilir. Mills şöyle yazmıştı: "Zanaat duygusu taşıyan bir emekçi, kendi içinde yer aldığı ve kendisi için yaptığı bir işle ilgilenir; yaptığı işten duyduğu memnuniyetler kendi ödülleridir; gündelik emeğin ayrıntıları ortaya konulan ürünle bağlantısını işçinin zihninde kurar, beceri iş sürecinde gelişir, iş de deney yapma özgürlüğüyle bağlantılıdır; nihayet, aile, topluluk ve siyaset zanaat emeğindeki içsel tatmin, uyum ve deney tarafından ölçülür."[14]

Mills'in tasviri imkânsız sayılacak ölçüde idealist görünse de bunu reddetmek yerine, Linux türündeki bir zanaatkârlığın neden alışılmadık olduğunu sorabiliriz. Böyle bir soru da Platon'un kadim kaygısının modern bir versiyonu olacaktır; Linux programcıları elbette işbirliği, sorunları bulma ile sorunları çözme arasındaki gerekli ilişki ve standartların gayri şahsi niteliği gibi temel konularla uğraşıyorlar; ancak bu topluluk marjinal sayılmasa bile, yine de özel görünüyor. Bazı toplumsal güç kümeleri ise bu temel konuları bir kenara itiyor olmalılar.

ZAYIFLAYAN MOTİVASYON

Emir ve Rekabet Nedeniyle Moralleri Bozulan İşçiler

Sıkı bir şekilde çalışma ve iyi iş yapma konusunda modern dünyanın iki reçetesi vardır: Birincisi, topluluk uğruna çalışmaya dönük ahlaki gerekliliktir. Diğer reçete ise rekabeti önerir: Başkalarıyla rekabet etmenin daha iyi iş çıkarma arzusunu teşvik edeceğini ve bunun da topluluk-

14. C. Wright Mills, *White Collar: The American Middle Classes* (New York: Oxford University Press, 1951), 220-223.

sal uyum yerine bireysel ödülleri vaat edeceğini varsayar. Her iki reçetenin de sıkıntılara yol açtığı kanıtlanmıştır. Bunlardan hiçbiri -çıplak haliyle- zanaatkârın kalite yönünden sahip olduğu tutkuya katkıda bulunmaz.

Ahlaki zorunluluk hakkındaki sorunlara şahsen ve çarpıcı bir şekilde, çöküşünden hemen önce komünist imparatorluğa 1988 yılında eşimle birlikte yaptığım bir seyahatte tanık oldum. Moskova'yı ziyaret etmemiz için Rusya Bilimler Akademisi'nden bir davet almıştık. Seyahat, dışişleri bakanlığının ve onun yerel casuslarının "desteği" olmadan düzenlenmişti ve bize de şehri serbestçe gezmemiz konusunda söz verilmişti. Daha önceden kapatılmış olan ve şimdi dolup taşan Moskova kiliselerini gezdik; bu arada insanların sigara içtiği, çene çaldığı ve ara sıra da yazı yazdıkları illegal bir gazetenin bürolarına da gittik. Sanki akıllarına sonradan gelmişçesine, ev sahiplerimiz bizi, Moskova'nın daha önceden hiç görmediğimiz banliyölerine de yönlendirdiler.

Konut alanındaki gelişmeler esas olarak İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki yıllarda yaşanmıştı. Banliyöler muazzam bir satranç tahtası şeklindeydi; düz bir arazi üzerinde ufka kadar uzanıyorlardı ve yollarda seyrek şekilde dikilmiş huş ağacı ve kavaklar vardı. Banliyö binalarının mimari tasarımı güzeldi ancak devletin verdiği emirler, iyi kalitede bir iş çıkması için yeterli olmamıştı. Hemen her binanın yapı ayrıntısında, pek motive edilmedikleri belli olan işçilerin izlerini görmek mümkündü. Çimento kötü bir şekilde dökülmüş ve sulu haliyle kullanılmıştı; güzel tasarlanmış prefabrik pencereler ise beton pervazlara yamuk yerleştirilmişti; pencere çerçevelerini betonla birleştiren derzlere de pek az izolasyon uygulanmıştı. Yeni binalardan birinde pencere kenarlarının izolasyonu için kullanılan malzemelere ait boş mukavva kutular bulduk. Rehberimiz bunun içindekilerin karaborsada satıldığını anlattı. Az sayıda apartmanda da işçiler pencere çerçeveleri ile duvar arasına gazete kağıdı parçaları tıkıştırmışlar ve bunlara izolasyon malzemesi görüntüsü vermek ama-

cıyla üzerlerini boyamışlardı ki bunların ömrü de ancak birkaç mevsim sürebilirdi; ancak binalar böylece izole edilmiş sayılmaktaydı.

Buradaki acınası zanaatkârlık, somut ilgisizliğin diğer biçimleri için bir barometreydi. Bizim gördüğümüz konutlar da görece ayrıcalıklı yurttaşlar yani Sovyet bilim sınıfı için yapılmıştı. Bu aileler toplu bir mekânda yaşamaya zorlanmamış, kendilerine tahsis edilen birer apartman katına yerleşmişlerdi. Ancak bina yapımındaki ihmalkârlık, burada yaşayanların kendi çevreleri hakkındaki ihmalkârlığın da aynası oluyordu: Pencere önlerinde ve balkonlarda hiçbir bitki yoktu; duvarları tebeşirle ya da püskürtme boyayla yazılmış grafitiler ya da müstehcen laflar kaplamıştı, hiç kimse bunları temizlemeyi dert etmiyordu. Binaların bu berbat hallerini sorduğumda, rehberimiz her şeyi açıklayan cevabını vermişti: "İnsanlar", genellikle bunlarla ilgilenmiyor çünkü moralleri bozuk.

Bu yaygın hoşnutsuzluğun genelde geçerli olduğu söylenemez; çünkü Sovyet inşaat işçileri, uzun süredir yüksek nitelikli bilimsel ve askeri binalar yapmaya becerikli olduklarını kanıtlamışlardı.

Yine de rehberlerimiz zanaatkârlık bakımından kolektif, ahlaki reçetenin bir işe yaramadığını ispatlama eğilimindeymiş gibiydiler. Karımı ve beni banliyöde blok blok gezdirirken mahzun bir memnuniyet içindeydiler, aldatmayı ve hilebazlığı gösteriyorlardı, kış mevsimi geldiğinde zaten doğanın teşhir edeceği sahte izolasyonları işaret ederken adeta bir uzman hoşnutluğu sergiliyorlardı. Biraz dürtüklediğimizde, rehberlerimizden birisi hem moralleri bozuk işçilerin hem çevrelerine karşı ilgisiz olan apartman sakinlerinin gerekçelerini açıklamak amacıyla, "Marksizmin kalıntıları" tabirini kullanıverdi.

Oysa genç Karl Marx, kendisini seküler bir Hephaistos olarak görüyordu, yazdıkları sayesinde modern zanaatkârı özgürleştirecekti. *Grundrisse** adlı çalışmasında, zana-

* Marx, Karl; Grundrisse, Çev.: Sevan Nişanyan, Birikim Yayınları, İst., 2008. (y.h.n.)

atkârlığın çerçevesini, mümkün olan en geniş kapsamlı terimlerle "biçim verici faaliyet"[15] olarak çizmişti. İnsan ve toplumsal ilişkilerin, maddi şeylerin yapılması aracılığıyla geliştiğini, böylece "bireyin her bakımdan gelişiminin" mümkün hale geldiğini vurgulamıştı.[16] Marx ekonomik adaletsizliğin bir çözümleyicisi olmadan önce, işçiler için bir ilham tanrısıydı, işçilere, topluluğun bir parçası olan insanlar için zaten doğal olan bir şeyi, emeğin saygınlığını kazandırma sözünü veriyordu. Yaşlı Marx keskin, katı bir ideolog olarak sertleştiği zaman bile Marksizmin bu ütopik özü hayatta kaldı. Son olarak "Gotha Programı" adlı yazısında da komünizmin zanaatkârlığın ruhunu yeniden canlandıracağı görüşüne döndü.[17]

Olayın geçtiği yerde ise Rusya'nın komuta ekonomisi, "Marksizmin kalıntısı" lafını açıklar gibidir. Ekonomistler, 1970'ler ve 1980'ler boyunca Rus sivil toplumunda yaşanan korkunç düşük üretkenlikten söz ederler. İnşaat endüstrisi de merkezi komuta ekonomisinin belirli sorunlarından kötü yönde etkilenmiştir; merkezi bürokrasi projeler için ihtiyaç duyulan malzemeleri tahmin etme konusunda hiç de iyi değildir; Rusya'nın uzak bölgelerinden getirilen malzemelerin hareketi yavaştır ve akıldışı güzergâhlar izlemektedir; fabrikalar ve inşaat grupları çok seyrek şekilde birbirleriyle doğrudan iletişim halindedir. Yetkililer de yerel özyönetimlerin devlete karşı genel bir direniş üreteceği korkusuyla, inşaat şantiyeleri konusunda aşırı ölçüde müdahaleci olmuşlardır.

İşte bu nedenlerden dolayı, "Ülken için iyi bir iş yap!" şeklindeki ahlaki zorunluluk da boşluğa söylenmiş bir sözdür. Öte yandan ortaya çıkan sorunların Rusya'nın inşaat endüstrisine özgü olduğunu söylemek de zordur. Sosyolog Darren Thiel, İngiliz inşaat şantiyelerinde de benzer ölçüde moralsiz işçilerin olduğunu tespit ediyor.

15. Karl Marx, *The Grundrisse*. Çev.: Martin Nicolaus (New York: Vintage, 1973), 301.
16. Aynı kitap, 324.
17. Karl Marx, "Critique of the Gotha Program"; Karl Marx and Friedrich Engels, *Selected Works* (London: Lawrence and Wishart, 1968), 324.

İngiltere'deki serbest pazara dayalı inşaat endüstrisi düşük üretim sıkıntısı yaşıyor; kalifiye işçilere kötü davranılıyor ya da onlarla ilgilenilmiyor; iş sürecinde gösterilen inisiyatifin önü kesiliyor.[18]

Yine de ahlaki zorunluluk esas olarak boş bir şey değildir. Rusya'nın çökmekte olduğu aynı yıllarda, Japonya kamu yararı için iyi çalışmada kültürel zorunluluklarıyla bezenmiş bir komuta ekonomisi altında gelişmekteydi. Japonya'ya "zanaatkârlar milleti" denilir; böyle bir adlandırma İngiltere'ye ayakkabıcılar ülkesi denmesine ya da Yeni Zelandalıların koyun yetiştirmede iyi olmalarına pek az benzer.[19] Ne var ki geçtiğimiz elli yıl boyunca Japonlar, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ülkelerini yeniden hayata döndüren pratik bir yaratıcılık sergiledi. 1950'lerde Japonlar ucuz, basit malları kitlesel ölçekte üretti; 1970'lerden itibaren de özel uygulamalar için mükemmel çelik ve alüminyumun yanı sıra ucuz, yüksek kalitede otomobiller, radyolar ve stereo aletler de üretti.

Kesinlikle yüksek standartlar için çalışmak bu yıllarda Japonlara karşılıklı saygı ve özsaygı duygusu kazandırdı. Kısmen kolektif bir amaca ihtiyaç duydular; çünkü işçiler özellikle de şirketlerin orta kademelerinde olanlar, amaçlarına ulaşabilmek için eşlerini ve çocuklarını çok az görme imkânlarına sahip oldukları uzun çalışma saatlerini birlikte geçirdiler. Ancak ahlaki zorunluluk, nasıl örgütlenmiş olduğuna bağlı olarak bir işe yaradı.

Savaş sonrası yıllarda Japon işletmeleri, ticari şirketler analisti olan W. Edwards Deming'in her derde deva görüşlerine dört elle sarıldı. Deming "toplam kalite kontrolü" uğruna yöneticilerin ellerini çalıştıkları yerin zeminine sürerek kirletmelerini ve alt kademede çalışanların da kendi üstleriyle dürüstçe konuşmaları gerektiğini savunuyordu. Deming "kolektif zanaatkârlık"tan söz ettiğinde, bir kuruluşu bir arada tutan zamkın, paylaşılan yükümlülüklerle

18. Darren Thiel, "Builders: The Social Organisation of a Construction Site" (Doktora Tezi, University of London, 2005).
19. Martin Fackler, "Japanese Fret That Quality Is in Decline," *New York Times*, 21 Eylül 2006, A1, C4.

olduğu kadar tam olarak kurulmuş karşılıklı ilişkilerle de yaratılacağını kastediyordu. Japonlar hakkında çizilen karikatürler, onları çoğu kez sürülerine bağlı koyunlar olarak gösterir; Toyota, Subaru ve Sony gibi üretim alanlarında Japonların birbirleri hakkında yaptıkları sert eleştiriler bilindiğinde, bu biraz anlamsız kaçan bir klişedir.

Japon işyerlerinde hiyerarşi egemendi ancak Linux topluluğunun sade dili de bu işyerlerinde normal karşılanıyordu. Japon fabrikalarında iktidar karşısında gerçeği söylemek mümkündü; öyle ki zeki bir yönetici, yanlış giden ya da yeterince yapılmayan bazı işler hakkındaki mesajını saygı ve nezaket kodlarını kullanarak etkili bir şekilde iletebilirdi. Sovyet kolektivizminde ise bunun tersine, teknik merkez olduğu kadar etik merkez de gerçek hayatın zeminlerinin epey ötesinde yer alıyordu. Marx "işçi" ile ilgileniyordu; Deming ve onun Japon takipçileri ise işin kendisiyle...

Japon olup olmamak bir yana, bu kıyaslama vesilesiyle bir nesil önce Sovyet imparatorluğunun çöküşü ile tanışan muzafferiyetçilik [*triumphalism*]* hakkında kafa yormamız gerekir; bu yıllarda komünizm kendi içinden çökerken kapitalizm galip gelmekteydi. Muzafferci hikâyenin büyük bir bölümü, kolektivizme mahkûm olanlar karşısına rekabetin erdemlerini yerleştirme şekline büründü; bireysel rekabet ise daha iyi çalışmak ve kaliteyi teşvik eden rekabet gibi ele alınır oldu. Bu görüşe kapitalistler sadece sağlık düzenlemeleri gibi kamusal hizmetlerdeki "reform" bakımından destek vermediler, aynı zamanda hizmetlerin kalitesini yükseltmek için iç rekabeti ve pazarları teşvik eden çabaları da gündeme getirdiler. Bu muzafferci görüşe daha derinden bakmalıyız; çünkü bu görüş işin iyi yapılmasını sağlayan ve daha da geniş anlamıyla zanaatkârlığın erdemleri konusunda etkili olan yarışma ve işbirliğinin rolleri önünde bir engel oluşturuyor.

* triumphalism: Yenilen tarafın moralini bozmak için yapılan zafer gösterisi. (ç.n.)

* * *

Mobil telefon [cep telefonu] imalatı, iyi bir iş çıkarmak bakımından, rekabet karşısında işbirliğinin üstünlüğüne dair aydınlatıcı bir hikâye anlatır.

Mobil telefon, radyo ile telefon teknolojilerinin biçim değiştirmesiyle meydana geldi. Bu iki teknoloji kaynaşmadan önce, telefon sinyalleri kablolar yoluyla iletiliyordu, radyo sinyalleri de havada yayılıyordu. 1970'lerde askeri alanda mobil telefonların bir çeşidi ortaya çıktı. Bunlar iletişim kanallarına göre ayarlanmış büyük hantal radyolardı. Sivil hayatta mobil telefonlar taksi şirketleri tarafından kullanıldı, bunların kapsama alanı sınırlıydı ve ses kalitesi de iyi değildi.

Kablolu telefonların sabit olması onların zayıf tarafıydı ama iletişimdeki netlik ve güvenlik bakımından üstündü. Bu üstünlüğün en önemli yanı ise kablolu telefonun kullanım bakımından nesiller boyunca dikkatle gözden geçirilmiş, sınanmış ve geliştirilmiş olan tuşla arama sistemi teknolojisiydi. Radyo ve telefonu kaynaştırabilmek için gereken değişimi sağlayan şey, bu tuşla arama sistemi teknolojisinin geliştirilmesiydi. Sorun ve çözümü yeterince açıktı. Ancak her ikisi arasında bağlantı kurma bakımından pek çok belirsizlik söz konusuydu.

Richard Lester ve Michael Piore adlı ekonomistler, tuşlu arama sistemi teknolojisini yaratma arzusunda olan şirketleri araştırdılar; belirli firmaların kendi aralarında işbirliği ve güç birliği yapmaları sayesinde tuşlu arama sistemi teknolojisinde ilerleme kaydedilmesinin mümkün olduğunu gördüler; oysa diğer şirketler bünyesindeki iç rekabet, tuş sistemlerinin kalitesini geliştirmek isteyen mühendislerin gayretlerini tökezletiyordu. Motorola, bu bakımdan bir başarı hikâyesidir; bu şirket küçük bir mühendis grubu tarafından yaratılan "teknoloji rafı" denilen bir şey geliştirdi; bu raf üzerinde gelecekte diğer ekiplerin de kullanabileceği olası teknik çözümler yer alıyordu; sorunu tamamen çözmeye çalışmak yerine, kısa dönemli de-

gerleri pek açık olmayan araçlar geliştiriliyordu. Nokia ise bir başka güç birliği yoluyla bu sorunla uğraştı; kendi mühendisleri arasında açık uçlu görüşmeler başlattı, bu görüşmelere çoğu kez satış elemanları ve tasarımcıları da katılıyordu. Nokia'da şirket birimleri arasındaki sınırlar belirsizdi; çünkü sorun hakkında bir duyguya sahip olabilmek için teknik enformasyondan daha fazlasına ihtiyaç vardı; çok yönlü düşünmek gerekiyordu. Lester ve Piore, bunu takip eden iletişim sürecini "akışkan, konuya bağımlı, belirgin olmayan"[20] şeklinde tasvir ediyor.

Bunların tersine Ericsson gibi şirketler ise sorunu kendi içinde parçalara bölerek daha belirgin bir açıklık ve disiplin ile ilerleme kaydetti. Yeni tuş sisteminin ortaya çıkışının, "bir topluluğun yaptığı yorumlarla geliştirilmesinden ziyade", "enformasyon alışverişi"[21] sayesinde sağlanması amaçlandı. Böyle katı şekilde örgütlenmiş haliyle de Ericsson sürecin dışında kaldı. Sonuç olarak tuşlu arama sistemi teknolojisi sorununun üstesinden geldi ama diğerlerine nazaran daha fazla güçlüklerle karşılaştı; farklı bürolar kendi nüfuz alanlarını korumuştu. Herhangi bir örgütlenmede, birbiriyle rekabet eden ve diğerlerinden daha iyisini yaptıklarında ödüllendirilen bireyler ya da ekipler, enformasyonu kendilerine saklarlar. Teknoloji şirketlerinde, enformasyonu saklamak özellikle iyi iş çıkarmanın önünde bir engeldir.

İşbirliği sayesinde başarıyı yakalayan şirketlerin Linux topluluğuyla ortak yönleri, teknolojik zanaatkârlığın deneysel nişanesi olan sorun bulma ve çözmedeki yakın, akışkan birlikteliktir. Bunun tersine, rekabet çerçevesinde, performansın ölçümü ve ödüllerin dağılımı bakımından başarı ve sonuca ulaşmada belirgin standartlara ihtiyaç duyulur.

Herhangi bir müzisyen, mobil telefonun hikâyesi kendisine anlatıldığında bunu son derece inandırıcı bulacak-

20. Richard K. Lester ve Michael J. Piore, *Innovation, the Missing Dimension* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004), 98.
21. Aynı kitap, 104.

tır; iyi bir oda müziği ve orkestra çalışması da özellikle provalarda benzer yoldan ilerletilebilir. Dinleyiciler kimi zaman yıldız bir icraatçı ya da solistle yapılan çalışmanın orkestra üyelerini teşvik ettiğini düşünebilirler; virtüöz herkesin işini yükselten bir standarda sahiptir ancak bu da yıldızın nasıl davrandığına bağlıdır. Meslektaşlarından geride duran bir solist ise hakikaten orkestra üyelerinin daha iyi bir performans gösterme arzusunu azaltabilir. Müzisyenler gibi mühendisler de son derece rekabetçi yaratıklardır; her ikisi için de sorun, tatmin edici bir işbirliği ortadan kalkınca sonucun ne olacağıdır ki bu da zaten çalışmanın kalitesinin düşmesidir. Ne var ki muzafferci hikâye bu zorunlu dengeye pek itibar etmez.

Eşimle birlikte Moskova banliyölerinde tanık olduğum Rus işçilerindeki moralsizliğin gerekçesini kendi ülkemde de bulmam mümkündü. İmparatorluğa yaptığım bu son seyahatten ülkeme döndüğümde yeni Amerikan ekonomisinin *demioergoi*'sunu incelemeye koyuldum. Bunlar, 1990'lardan itibaren şekillenmeye başlayan "yeni ekonomi"de kendilerine güvenceli bir yer sağlayan becerilere sahip orta düzey işçilerdi.[22] Bu nitelemenin kastettiği ise bunların yüksek teknolojide, finans kesiminde ve beşeri hizmetler sektöründe çalışanlar olmasıdır. Bu sektörler, geçmişin katı bürokratik kafeslerine kıyasla daha esnek, çabuk tepki verebilen ve kısa döneme odaklanmış kurumları yöneten küresel yatırımcılar tarafından desteklenir. Öğrencilerimle birlikte bilgisayar programı yazan, banka ya da borsa acentelerinde muhasebecilik yapan ya da perakende zincirindeki yerel dükkânlara parti malların iletilmesini düzenleyen insanlara yöneldik. Hepsi de becerikliydi ancak cazip mesleki unvanları ya da gösterişli gelirleri yoktu.

Babalarının ve büyükbabalarının bildiği dünya, reka-

22. Bu incelemedeki üç kitap şunlardır: Richard Sennett, *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism* (New York: W. W. Norton, 1998); Sennett, *Respect in a World of Inequality* (New York: W. W. Norton, 2003) ve Sennett, *The Culture of the New Capitalism* (New Haven and London: Yale University Press, 2006).

betin acımasızlıklarından bir şekilde korunmuş haldeydi. Beceri sahibi ortasınıf işçiler, yirminci yüzyıl şirketlerinde, çalışanlarının işe başladıkları genç yaşlarından emeklilik dönemine kadar mesleki kariyerlerini ilerletme imkânına sahip oldukları nispeten istikrarlı bürokrasilerde kendilerine bir yer buldular. Araştırmamız sırasında görüştüğümüz insanların ataları, başarılı olabilmek için çok sıkı çalışmışlardı; eğer böyle yapmazlarsa başlarına neyin geleceğinin oldukça farkındaydılar.

Bu ortasınıf dünyasının parçalanmış olduğu ise artık haberden bile sayılmıyor. Bir zamanlar kariyerleri düzenleyen iş dünyası, artık birbirinden kopuk görevler labirentinden oluşuyor. İlke olarak, yeni ekonomi şirketlerinin çoğu, ekip çalışması ve işbirliği öğretisine bağlıdır; ancak Nokia ve Motorola'nın fiili uygulamalarından farklı olarak, bu ilkeler genellikle laftan ibarettir. Araştırmamızda gördük ki nitelikli Japon firmalarındaki gibi kendi üstleriyle tartışmak ve onlara meydan okumak yerine, insanlar patronun adamlarının önünde dostluk ve işbirliği gösterisinden başka bir şey yapmıyorlardı. Başka araştırmacılar gibi biz de insanların pek seyrek şekilde ekip içinde beraber çalıştıkları diğer insanları, dostları olarak benimsediklerini gördük. Görüştüğümüz insanlardan bazıları, bu bireyselleşmiş rekabetten güç alıyorlardı; ancak bunların çoğu bu yüzden (ve özel bir nedenden dolayı) depresyon içindeydiler. Ödüllendirme yapısı onlar için iyi işlemiyordu.

Yeni ekonomi, ödüllendirme mekanizmasının iki geleneksel biçimini parçalamıştır. Zengin şirketler, geleneksel olarak, her düzeyde çok çalışan işçilerini ödüllendirmeyi amaçlar. Ancak bu yeni ekonomi firmalarında, en tepede olanların geliri son derece artmış olsa da orta düzey çalışanların gelir payı geçmiş kuşaklara nazaran azalmıştır. Bir ölçüme göre, 1974 yılında büyük bir Amerikan şirketindeki yürütme kurulu başkanı (CEO), orta düzeydeki bir çalışandan otuz misli fazla kazanıyordu; oysa 2004 yılında bir CEO 350 ya da 400 misli fazla kazanıyor. Bu otuz

yıl boyunca, dolar bazındaki kazançlar ise sadece yüzde 4 artmış durumdadır.

Daha önceki nesillerde sadece şirkete hizmet ediyor olmak bile başlı başına bir iş ödülü sayılırdı: bürokrasi basamaklarında yükselmek, ücretlerde de otomatik bir yükselmeye yol açardı. Yeni ekonomide, çalışma sürecindeki bu türden teşvikler azalıyor ya da yok oluyor: şirketler artık kısa dönemli odaklanıyor, daha kök salmış olduklarını varsaydıkları yaşlı çalışanlar karşısında daha genç ve yeni olanları tercih ediyor. Bu da çalışan bakımından, deneyimi arttıkça kurum içindeki değerini kaybettiği anlamına geliyor. Silikon Vadisi'nde ilk kez görüştüğüm teknisyenler, bu deneyim problemi karşısında çözümlerinin, o şirketten bu şirkete kendilerini taşıyabilecekleri içsel bir zırh yaratarak kendi becerilerini geliştirmekte yattığına inanıyorlardı.

Ne var ki onları zanaat da koruyamıyor. Günümüz küresel piyasasında, orta düzey becerikli işçiler, aynı becerilere sahip olan ancak daha düşük ücretle çalışan Hintli ya da Çinli benzerleri karşısında işlerini kaybetme ihtimalinin riski altındalar; iş kaybı artık sadece işçi sınıfını ilgilendiren bir sorun değil. Yine, pek çok firma çalışanların becerilerini dikkate alan uzun dönemli yatırımlar yapma eğiliminde değil, daha masraflı olan eğitim süreçleriyle uğraşmak yerine halihazırda ihtiyaç duyulan yeni becerilere sahip insanları işe almayı tercih ediyor.

Bu iç karartıcı tabloda başka pürüzler de var. Sosyolog Christopher Jencks, "beceriye göre kazancın" beceri merdivenlerinin üst basamaklarında güçlü, alt basamaklarında ise zayıf olduğuna işaret etmiştir. Bilgisayar programlarında şifre kırıcılığı [crack system] tasarımcıları, günümüzde epey teşvik ediliyor; ancak alt seviyedeki programcılar, bunlar kadar ücret alamıyor ve hatta bazen su tesisatçısı ya da sıvacı gibi el işine dayanan hizmetlerde çalışanlardan daha az alıyorlar. Yine Alan Blinder, Batı'daki yüksek beceri gerektiren teknik görevlerin pek çoğu

Asya ve Ortadoğu gibi denizaşırı ülkelere kaydırılmış olsa da yüz yüze ilişki gerektirdiği için ihraç edilemeyen görevler olduğunu da ileri sürüyor. Şayet New York'ta yaşıyorsanız, Bombay'daki bir muhasebeciyle birlikte çalışabilirsiniz ancak oradaki bir boşanma avukatı işinize yaramaz.[23]

Yine de yeni ekonominin zanaatkârlarının çabaları, muzafferiyetçiliğe karşı bir önlemdir. Yeni ekonominin büyümesi, Amerika ve İngiltere'de bu işçilerin çoğunu kendi aralarında bütünleşmeye sevk etmiştir. Kendi çalışanlarına pek az sadakat gösteren şirketler, elbette bunun karşılığında da çalışanlarından pek az bağlılık görür. 2000'lerin başlarında sıkıntıya düşen internet şirketleri, bu davranışlarının sonucunda acı bir ders almıştı. Çalışanlar tehlikeye düşen şirketlerin ayakta kalması için çaba sarf etmek yerine batan gemiyi derhal terk etmeyi tercih etmişlerdi. Kuruluşlar karşısında kuşkulu olan yeni ekonomi işçileri, şirket siyasetlerine katılım bakımından iki nesil önceki teknik işçilere kıyasla daha az söz ve oy hakkına sahiptirler; bunlardan pek çoğu gönüllü örgütlenmelerin üyeleri olsa da pek az aktif katılım gösterirler. Siyaset bilimcisi Robert Putnam ünlü kitabı *Bowling Alone*'da bu azalan "toplumsal sermaye"yi, televizyon kültürünün ve tüketici ahlakının bir sonucu olarak açıklamıştır; biz de kendi çalışmamızda, kurumlardan uzak durmanın doğrudan şekilde insanların işteki deneyimlerine bağlı olduğunu gördük.[24]

İnsanların yeni ekonomi görevlerinde yaptıkları çalışma, beceriye bağlı, yüksek tansiyonlu ve uzun zaman alan işler olsa da bu çalışma, yine de emekten kopuk vaziyet-

23. Bkz. Christopher Jencks, *Who Gets Ahead? The Determinants of Economic Success in America* (New York: Wiley, 1979); Gary Burtless ve Christopher Jencks, "American Inequality and Its Consequences" tebliğ (Washington, D.C.: Brookings Institution, March 2003) ve Alan Blinder, "Outsourcing: Bigger Than You Thought," *American Prospect*, Kasım 2006, 44-46.

24. Bu tartışma için, bkz. Robert D. Putnam, *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community* (New York: Simon and Schuster, 2000) ve Sennett, *Corrosion of Character*.

tedir: Araştırmamızda, işlerinde yaptıkları başarılı bir çalışmadan dolayı ödüllendirileceklerine inanan pek az sayıda teknisyenle karşılaştık. Modern zanaatkâr böyle bir ideali, zahmetle meydana getirmiş olabilir ancak ödüllerin yapılanmasının verili durumunda, böyle bir çaba göze çarpmayacaktır.

* * *

Sözün kısası, toplumsal açıdan bakıldığında, moral bozukluğunun pek çok yönü bulunduğunu söyleyebiliriz. Moral bozukluğu, iyi bir iş çıkarmak amacının içi boşaltıldığında ve bu amaç anlamsızlaştığında ortaya çıkabiliyor; benzer şekilde, sadece rekabet de iyi bir işi imkânsız hale getirebiliyor ve işçilerin cesaretini kırabiliyor. Kaba tabirlerle söylersek, ne korporatizm ne de kapitalizm kurumsal sorunlarda bir işe yarıyor. Japonya'nın otomobil fabrikalarındaki kolektif iletişim biçimleri ile Nokia ve Motorola gibi firmalardaki işbirliği uygulamaları, bunları kârlı hale getirmiş değildir. Ancak, yeni ekonominin diğer alanlarında, rekabet işçilerin şevkini ve cesaretini kırmıştır ve sırf iyi bir iş çıkarmak için söz konusu olan zanaatkârın meslek ahlakı da ödüllendirilmemiş ya da görülmez hale gelmiştir.

AYRI DÜŞMÜŞ BECERİLER
El ile Kafa Arasındaki Bölünme

Modern çağ çoğu kez beceriler ekonomisi olarak tasvir edilir; ancak beceri tam olarak nedir ki?

Alışılageldik cevap, becerinin eğitilmiş bir pratik olduğu şeklindedir. Burada, beceri ile *coup de foudre* [yıldırım aşkı] yani aniden gelen ilham karşı karşıya gelir. İlhamın cazibesi kısmen, ham haliyle yeteneğin eğitimin yerini alabileceği şeklindeki bir inançta yatar. Müzik dehalarından çoğu kez bu inancı desteklemek amacıyla söz edilir ancak

bu da yanlıştır. Müzik dehası Wolfgang Amadeus Mozart, çocukken de uzun nota parçalarını hatırlama kapasitesine sahipti; ancak beş yaşından yedi yaşına kadar Mozart, parçaları piyano tuşlarında doğaçlama çalarken kendine özgü büyük müzik hafızasını eğitmeyi de öğrendi. Müziği kendiliğinden üretmesine yarayan metotları geliştirdi. Daha sonra kendisinin de yazdığı üzere, bu müzik o anda ortaya çıkıyordu; çünkü notaları doğrudan şekilde, sonradan pek az düzeltme yaptığı sayfalara yazmaktaydı. Ancak Mozart'ın mektupları okunduğunda görülmektedir ki kâğıda geçirmeden önce zihninde partisyonların üzerinden tekrar tekrar geçmekteydi.

Doğuştan gelme, eğitilmemiş beceriler konusundaki istekler karşısında kuşkulu olmalıyız. "Şayet zamanım olsa ya da şöyle kendimi bir toparlasam iyi bir roman yazabilirim" şeklindeki sözler, genellikle narsist fantezilerdir. Tersine, bir eylemin üzerinden tekrar tekrar geçmek ise özeleştiriyi mümkün kılar. Modern eğitim, zihni dumura uğratacağından gereksiz tekrarlar içeren öğrenmeden korkmaktadır. Çocukların sıkılacağı korkusuyla, sürekli farklı uyaranları sunma konusunda hevesli olan makul bir öğretmen, rutine düşmenin önüne geçebilir; ancak bu halde de çocukları, içlerinde saklı pratikleri incelemeleri ve bunları kendilerinin şekillendirmesi deneyimlerinden de mahrum bırakmış olur.

Becerinin gelişimi, tekrarlamanın nasıl düzenlendiğine bağlıdır. İşte bu yüzden, sporda olduğu gibi müzikte de pratik yapma süresinin dikkatli bir şekilde hesaplanması gerekir: Bir kimsenin bir parçayı tekrar etme sayısı, o kimsenin belirli bir aşamada sahip olacağı dikkat süresinden daha fazla olamaz. Beceri geliştikçe, tekrarlamayı sürdürme kapasitesi de artar. Müzikte bu duruma Isaac Stern kuralı denilir; bu büyük viyolonist, tekniğiniz ne kadar iyiyse o ölçüde sıkılmadan prova yapabilirsiniz, demiştir. Kilitlenen, bir sonuca ulaşmayacakmış gibi görünüp insanı bunaltan bir pratikte kilidi açan "Evreka!" anları da vardır; ancak bunlar da zaten rutin içinde gömülüdür.

Bir kimse becerisini geliştirdikçe tekrar ettiği şeylerin içeriği de değişir. Bu aşikâr bir şeydir: Sporda, bir servis atışını yeniden ve yeniden tekrarlamak sayesinde oyuncu topu farklı yollardan yönlendirmeyi öğrenir; müzikte, Mozart altı yedi yaşlarında bir çocukken altıncı derecede Napoliten akorlarını çalmaktan hoşlanırdı (çalma şekli, diyelim ki C-majör akordan A-düzgün majör akora doğru). Birkaç yıl böyle çalıştıktan sonra, diğer yönlere doğru çalmakta da ustalaşmıştı. Ancak bu sorunda aşikâr olmayan bir şey de vardır. Pratik yapma sabit bir amaç için araç şeklinde görülürse, kapalı sistemlerin sorunları yeniden ortaya çıkar; eğitim sürecindeki bir kimse sabit bir hedefle karşılaşacaktır ancak daha ileri gitmesi de mümkün olmayacaktır. Linux çalışmasında olduğu üzere, sorun çözümü ve sorun bulma arasındaki açık ilişki, becerileri inşa eder ve geliştirir; fakat bu da tekrarlanmayan bir olay sayılamaz. Çözüm ve açılma ritmi, yeniden ve yeniden meydana geldiği içindir ki beceri kendisini bu şekilde açığa vurabilir.

Pratik yapmak suretiyle beceriyi yapılandırmayla ilgili bu kurallar, modern toplumda büyük bir engelle karşılaşır. Bununla makinelerin yanlış kullanımıyla ilgili bir tarzı kastediyorum. Herhangi bir dilde "mekanik", durağan cinsten bir tekrarlama demektir. Ancak mikrobilişim alanındaki devrim sayesinde, modern mekanizmalar durağan değildir; geribildirim döngüleri vasıtasıyla makineler kendi deneyimlerinden öğrenebilir. Bununla birlikte, makineler insanları tekrarlama yoluyla öğrenme imkânından yoksun bıraktıklarında, yanlış kullanılmış olur. Akıllı makine insanın zihinsel kavrayışını tekrar eden, öğretici, uygulamalı öğrenmeden koparabilir. Böyle bir şey olduğunda, insanın kavramsal düşünme gücü bundan zarar görür.

On sekizinci yüzyıl Sanayi Devrimi'nden bu yana, makineler sanatçı-zanaatkârların çalışmalarını tehdit eder görünmekteydi. Bu tehdit fiziksel düzlemde ortaya çıkmıştı; sanayi makineleri asla yorulmuyordu, aynı işi hiç şikâyet etmeden saatler boyunca yapabiliyordu. Gelişmekte

olan beceri karşısında modern makinenin tehdidi ise farklı bir karakterdedir.

* * *

Bu yanlış kullanımın bir örneği, CAD (Computer-Assisted Design [bilgisayar destekli tasarım]) programında ortaya çıkıyor. Bu yazılım programı, mühendislerin fiziksel nesneleri tasarlamasına ve mimarların da bina görüntülerini ekranda üretmelerine yardım eder. Bu teknoloji 1963 yılında Massachusetts Institute of Technology'de Ivan Sutherland adındaki bir mühendisin yaptığı çalışmalara dek uzanıyor; Sutherland bir kullanıcının grafik yoluyla bir bilgisayar ile nasıl karşılıklı ilişki içinde olabileceğini göstermişti. Modern maddi dünya artık CAD'in mucizeleri olmaksızın var olamaz. CAD, vidalarından başlayarak bir otomobil modelini anında mümkün kılıyor; bu modelin mühendislik işlemlerini kesin hatlarıyla belirliyor ve gerçek üretimine dair direktifleri veriyor.[25] Ancak mimari çalışmada bu faydalı teknoloji, yanlış kullanım nedeniyle tehlikeler de içeriyor.

Mimari çalışmada tasarımcı, ekranda bir dizi nokta oluşturur; programın logaritması bu noktaları, iki ya da üç boyutlu çizgiler haline getirir. Bilgisayar destekli tasarım hızlı ve kesin olduğundan, mimarlık bürolarının hemen hemen tamamında kullanılır hale gelmiştir. Bunun üstünlükleri arasında görüntüleri çevirme kabiliyeti de bulunuyor; böylece tasarımcı ev ya da işyeri binasını pek çok bakış açısından görebilme imkânına sahip oluyor. Fiziksel bir modelden farklı olarak, ekrandaki model çabucak uzatılabiliyor, kısaltılabiliyor ya da parçalarına ayrılabiliyor. CAD'de bulunan ince ve ayrıntılı uygulamalar, ışık, rüzgâr ya da mevsimsel ısı değişikliklerindeki farklı-

25. Güzel bir genel inceleme için bkz. Wayne Carlson, *A Critical History of Computer Graphics and Animation* (Ohio State University, 2003), internetten ulaşım için:
http:// accad.osu.edu/waynec/history/lessons.html.

lıklarla oynanabilen bir yapı üzerindeki özellikleri dahi modelleştirebilir. Geleneksel olarak, mimarlar somut binaları plan ve kesit şeklinde iki yoldan analiz ederler. Bilgisayar destekli tasarım ise ekran üzerinde, binalar arasındaki hava akımları boyunca, zihinsel düzlemde yapılan bir gezintide pek çok başka analiz biçimine imkân tanır.

İşte böyle yararlı bir aracın zararlı olabilme ihtimali ne olabilirdi ki? CAD mimari eğitiminde el çizimleri yerine ilk kez kullanılmaya başlandığında, MIT'teki genç bir mimar şu gözlemde bulunmuştu: "Binalardan oluşan bir site çizdiğinizde, kontur çizgilerini çekip ağaçları yerleştirdiğinizde, bu site sizin zihninize kök salmış demektir. Bu siteyi artık bir bilgisayarın yapamayacağını şekilde canlandırmaya başlamışsınızdır... Üzerinden tekrar tekrar geçtiğiniz için artık bu bölgeyi biliyorsunuzdur, bunu da bilgisayarın onu sizin için 'yeniden üretmesine' imkân vermeden yaparsınız."[26] Bu nostalji değildir: Genç mimarın gözlemi, elle çizimin yerini ekran çalışması aldığından zihinsel olarak neyin yitirildiğine işaret ediyor. Diğer görsel pratiklerde de olduğu üzere, mimarlık taslakları çoğu kez ihtimal dâhilinde olanların resimleridir; bunları el çizimiyle birleştirip düzeltme sürecinde tasarımcı tıpkı bir tenis oyuncusunun ya da müzisyenin yaptığını tekrarlamaktadır; yaptığı işle derinlemesine ilgilenmekte, onun hakkındaki düşüncesini olgunlaştırmaktadır. Site, bu mimarın da gözlemlediği üzere, "zihinde kök salmaktadır".

Mimar Renzo Piano kendi çalışma tarzını şöyle açıklıyor: "Taslak çizerek başlarsınız, sonra bir çizim yaparsınız, sonra bir model oluşturursunuz ve ardından gerçekliğe gidersiniz; yani siteye gidersiniz ve ardından çizime geri dönersiniz. Çizim ile yapım arasında bir nevi döngüsellik oluşturursunuz ve bunu tekrar tekrar yaparsınız."[27]

26. Sherry Turkle, *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet* (New York: Simon and Schuster, 1995), 64, 281n20.
27. Alıntı yapılan yer: Edward Robbins, *Why Architects Draw* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994), 126.

Tekrarlama ve uygulama hakkında Piano şu gözlemde bulunuyor: "Böylesi çok tipik bir zanaatkâr yaklaşımıdır. Aynı zamanda hem düşünür hem yaparsınız. Çizersiniz ve yaparsınız. Çizime... hep geri dönülür. Bunu yaparsınız, yeniden yaparsınız ve tekrar bir daha yaparsınız."[28] Bu izafe edilmiş döngüsel dönüşüm, CAD ile birlikte terk edilebilir. Ekranda noktalar yerleştirildikten sonra, çizimi artık logaritmalar gerçekleştirir; şayet süreç kapalı bir sistem ise yani araçlar ile amaç arasında statik bir ilişki varsa, hatalı kullanım ortaya çıkar; Piano'nun sözünü ettiği "döngüsellik" de ortadan kalkar. Bir keresinde fizik uzmanı Victor Weisskopf, tamamen bilgisayarlara dayalı deneylerle çalışan MIT'teki öğrencilerine şöyle demişti: "Bana sonucu gösterdiğinizde, cevabı bilgisayar anlıyor; ancak sizin cevabı anlamış olduğunuzu sanmıyorum."[29]

Bilgisayar destekli tasarım, binalar hakkında düşünme bakımından belirli tehlikelere yol açıyor.

Mekanizmanın anında silme ve yeniden şekillendirme kapasitelerinden dolayı, mimar Elliot Felix şu gözlemlerde bulunuyor: Her hareket, kâğıt üzerinde görüneceğinden daha az ölçüde birbirini izler... Her hareket daha az bir dikkatle hesaba katılmış olur."[30] El ile çizime geri dönüş sayesinde bu tehlike bertaraf edilebilir; karşı çıkılması bundan daha zor olan bir konu ise binanın yapımında kullanılan malzemeler hakkındadır. CAD programları, bir binanın ihtiyaç duyduğu çelik ve tuğla miktarını mükemmelliğe yakın bir kesinlikle hesaplayabilse de düz bilgisayar ekranları, farklı malzemelerin dokularını layıkıyla yansıtamaz ya da bunların renklerinin seçiminde yardımcı olamaz. Ne kadar sıkıcı bir süreç olsa da tuğlaları elle çizmek, tasarımcıyı bunların maddiliği hakkında düşünmeye, camlı çizim masası üzerine yerleştirdiği kâğıttaki işa-

28. Aynı yer.
29. Alıntı yapılan yer: Sherry Turkle, "Seeing through Computers: Education in a Culture of Simulation (Advantages and Disadvantages of Computer Simulation)," *American Prospect*, Mart-Nisan 1997, 81.
30. Elliot Felix, "Drawing Digitally," Urban Design Seminer sunumu MIT, Cambridge, Mass., 4 Ekim 2005.

retlenmemiş, boş bırakılmış bir yer karşısında onların yansıttığı somutlukla ilgilenmeye sevk eder. Bilgisayar destekli tasarım aynı zamanda tasarımcının, ölçek hakkında düşünmesini de önler; ölçek sanki sadece büyüklük karşıtı bir şeymiş gibi gelir. Oysa ölçek oran muhakemelerini içerir; ekran üzerinde yer alan oranlar ise tasarımcıya piksellerin bir yığını olarak görünür. Ekrandaki nesne aslında maniple de edilebilir, örneğin, zeminde duran birisinin bakış noktasından sunulabilir; ancak bu arada CAD de sık sık yanlış kullanılmış olur: Ekranda görünen şeyin bu derece uyumlu olması imkânsızdır; çünkü fiziksel bir bakışın asla göremeyeceği ölçüde düzgün şekilde yapılanmış haldedir.

Malzemeyle ilgili sıkıntıların mimarlık geçmişinde uzun bir tarihi vardır. Sanayi döneminden önce az sayıda birkaç büyük ölçekli bina projesi, günümüzde CAD tarafından üretilebilecek kesinlikte ayrıntılı çalışma çizimlerine sahipti. Papa 5. Sixtus altıncı yüzyılda Roma'daki Piazza del Popolo'yu, hayalinde canlandırdığı binaları ve kamusal alanları konuşmalarında anlatmak suretiyle yeniden yaptırmıştı; bu sözlü talimatlar sayesinde duvarcılara, camcılara ve mühendislere çalıştıkları alanda özgürce ve uyumlu bir halde çalışabilecekleri geniş bir inisiyatif verilmişti. Ozalitler (silintilerin mümkün olduğu ancak iz bıraktığı mürekkeple yapılmış tasarımlar), on dokuzuncu yüzyıl sonlarında yasal bir zorunluluk haline geldi. Böyle kâğıt üzerindeki görüntüler ile hukukçuların sözleşmeleri eşdeğer kılındı. Dahası, ozalit çizimler tasarımda kafa ve el arasındaki belirleyici bir kopuşa da işaret ediyordu: Bir şeyin düşüncesi, bu şey inşa edilmeden önce zihinde tamamlanmış oluyordu.

Zihinde yaratılmış tasarımlardan kaynaklanan sorunlara çarpıcı bir örnek olarak Georgia'nın Atlanta kıyısındaki Peachtree Center gösterilebilir: Burada büro kulelerinden, park yeri garajlarından, dükkânlardan ve otellerden oluşan ve otoyolların çevrelediği küçük bir betonarme ormanı yer alır. 2004 yılı itibarıyla bu yerleşim yeri yaklaşık

1,8 milyon metrekarelik bir alanı kaplıyordu; böylece bölgedeki en geniş "megaproje"lerden biri haline gelmişti. Peachtree Center'ın, sadece son derece geniş ve karmaşık olması gibi basit bir sebep yüzünden, el çizimleriyle çalışan bir mimarlar grubu tarafından yapılması mümkün değildi. Planlama analisti Bent Flyvbjerg, bu kapsamdaki projeler bakımından CAD'in neden gerekli olduğuna dair bir başka ekonomik sebebin de küçük hataların öngörülmeyen büyük sonuçlara yol açabileceği olduğunu açıklamıştı.[31]

Peachtree Center'ın tasarımı bazı yönleriyle mükemmeldir. Binalar bir alışveriş merkezi gibi yerleştirilmemiş, bunun yerine on dört blok oluşturan sokak ağları olarak kurgulanmıştır; bina kompleksinde yollara da gereken önem verilmiş, bunlar da yaya dostu olarak tasarlanmıştır. Üç büyük otelin mimarlığını John Portman üstlenmiştir; bu mimar da iç mekândaki avlularda binanın kırk katına çıkıp inen camdan yapılmış asansörler yerleştirmek gibi çarpıcı unsurları tercih eden gösterişçi bir tasarımcıdır. Başka bir yerde, üç adet çarşı ve ofis kuleleri vardır; bunlar da beton-çelik karışımı yapılardır ve bazılarının dış cephelerinde postmodern tasarımın simgesi haline gelmiş olan Rönesans ve Barok ayrıntıları görülür. Proje, bir bütün olarak, tuhaflık denilemese de bir karakter arayışındadır. Yine de bu bilgisayar destekli projenin potansiyel hataları, inşaat alanında gözler önündedir; işte sahip olduğu üç hata nedeniyle de bilgisayar destekli tasarım, büyük ölçüde sahipsiz bir tasarım uygulaması olarak damgalanma tehdidi altındadır.

Bu hatalardan birincisi, simülasyon (benzeşim) ile gerçeklik arasındaki kopukluktur. Plana göre Peachtree Center'da iyi tasarlanmış kaldırım kafelerinin olduğu caddeler yer alır. Ancak plan Georgia'nın yakıcı sıcağını hiç dikkate almamıştır: Kafelerin dışındaki sandalyeler, yılın önemli bir kısmında, aslında sabahın geç saatlerinden öğleden

31. Bent Flyvbjerg Nils Bruzelius ve Werner Rothengatter, *Megaprojects and Risk: An Anatomy of Ambition* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 11-21. Ayrıca bkz. Peter Hall, *Great Planning Disasters* (Harmondsworth: Penguin, 1980).

sonraya kadar boştur. Bir yerleşim yerindeki ışık, rüzgâr ve ısı hakkındaki algılamaları değerlendirme konusunda simülasyon berbat bir seçenek oluşturuyor. Tasarımcılar işe gitmeden önce gün ortasında Georgia güneşi altında korunmasız şekilde bir saatliğine otursalardı daha isabetli bir şey yapmış olurlardı; kendi yaşayacakları fiziksel rahatsızlık, onların daha iyi görmesini sağlayabilirdi. Demek ki simülasyon, fiziksel deneyim karşısında çok zayıf bir seçenek olabilir.

Elle çizilmeyen tasarımlar ayrıca bazı bağıntısal kavrama yollarını da imkânsız kılıyor. Örneğin Portman'ın otelinde, orta avludaki camdan asansörle kırk kata iniş çıkış sağlanarak uyum düşüncesi öne çıkarılmıştır; ama otelin odaları da otoparka bakıyor. Ekranda, görüntüleri çevirerek arabalardan oluşan bir denizi ortadan kaldırmak ve böylece park yeri sorununu zihinden silmek mümkündür: ancak ayaklarınızın üzerindeyken bu sorundan bu şekilde kurtulmak mümkün değildir. Elbette böyle bir şey bilgisayarın kendisinden kaynaklanan bir hata sayılamaz. Portman'ın tasarımcıları pekâlâ otomobil görüntülerini de önlerine koyabilir ve bu otomobil denizini ekranlarından izleyebilirlerdi ancak böyle yapınca da tasarımlarıyla ilgili esaslı bir sorun yaratmış olacaklardı. Linux kendisini bu türden sorunları keşfetmek üzere kurgulamışken, CAD sistemi çoğu kez bunları gizlemek için kullanılır. Bu farklılık CAD'in popülaritesinin kimi ticari yönlerini açıklar: çünkü bunlar zorlukları bastırmakta da kullanılabilir.

Nihayet CAD'in yaptığı kesin hesaplamalar, ozalit tasarımından beri süregelen bir sorunu yani gereğinden fazla önem verme gibi bir sorunu açığa vuruyor. Peachtree Center'da görev yapan çeşitli planlamacılar, haklı olarak buradaki binaların karma kullanımını gururla gösterirler, üstelik bu karma kullanımlar metre karesine dek ayrıntılı şekilde hesaplanmıştır. Ne var ki bu hesaplamalar, tamamlanmış bir objenin nasıl işe yarayacağı bakımından yanlış bir çıkarsamaya dayanır. Gereğinden fazla önem verilmiş tasarım, binalarda bulunan küçük kıvrımları ve

bunların oluşturduğu dokuları dışarıda bırakır; oysa bu köşelerde küçük iş görüşmeleri yapılmakta ve böylece iş toplulukları ortaya çıkmakta ve ilişkiye geçmektedir. Çünkü böyle bir hissiyat ancak bazı kullanımları terk etmeye, keskin dönüşler yapmaya ve gelişmeye imkân tanıyan eksik belirlenmiş yapıların bir sonucu olarak ortaya çıkabilir. Böylece Atlanta'nın eski bölgelerindeki gayri resmi, kolay ve sosyalleştiren sokak hayatı da elden gitmiştir. Ozalitlerde, eksik olanın sağladığı kapsayıcılık mecburen dışlanır: biçimlerin nasıl olacağına kullanımları boyunca karar verilir. Böyle bir soruna CAD yol açmamıştır dense dahi bu program, bu sorunu keskinleştirir: Logaritmalar hemen hemen anında bütünsel bir resmi çizmektedir.

Çizim eylemi esnasmda somut, bağlantısal ve tamamlanmamış fiziksel deneyimler yaşanır. Yayına hazırlamayı ya da yeniden yazmayı kapsayan yazı yazmada olduğu gibi, belirli bir uyumun şaşırtıcı niteliklerini yeniden yeniden keşfetmek üzere müzik çalma tarzlarında olduğu gibi, çizim de geniş bir deneyim dizisine dayanır. Zor olan ve eksik kalan şeyler, kavrayış sürecimizdeki olumlu unsurlar olarak görülmelidir; simülasyonun ve tamamlanmış objelerin manipülasyonunun beceremeyeceği ölçüde bizleri teşvik eder. Asıl vurgulamak istediğim konu, makine karşısında elin sahip olduğu konumdan daha karmaşıktır. Modern bilgisayar programları, aslında genişleyen bir tarzda kendi deneyimlerinden öğrenebilir; çünkü logaritmalar verilerin geribildirimi boyunca yeniden yazılır. Victor Weisskopf'un da söylediği üzere, sorun şudur: İnsanlar makinelerin bunu öğrenmesini sağlayabilirler ancak böyle bir durumda yeterlilik kazanılması sürecine katılmazlar, sadece bunun edilgen bir tanığı ve tüketicisi olurlar. İşte bu yüzden çok karmaşık nesnelerin tasarımcısı olan Renzo Piano da bunları kabaca elle çizme şeklindeki zahmetli tarza geri dönmüştür. CAD programının kötü kullanımı da kafa ve el birbirinden ayrıldığında, asıl sıkıntı çekenin kafa olduğunu gösterir.

Bilgisayar destekli tasarım, modern toplumun karşı

karşıya kaldığı büyük bir meydan okumanın yani teknolojinin işe yarar bir şekilde kullanımında, zanaatkârlar gibi düşünülmesi gerektiğinin bir sembolü olmaya da hizmet edebilir. "Kişiselleştirilmiş bilgi", toplumsal bilimlerde halihazırda moda olmuş bir deyimdir; ancak "bir zanaatkâr gibi düşünmek", haletiruhiyeden öte bir anlam taşır; bu ise keskin bir toplumsal sınıra sahiptir.

Peachtree Center'a bir hafta sonu, "Topluluksal Değerler ve Ulusal Hedefler" başlıklı bir tartışmaya katılmak üzere kendimi hapsetmiştim. Bu sırada araçları park ettiğimiz garajlar özellikle dikkatimi çekti. Her aracın konulduğu yere birer standart tampon yerleştirilmişti. Düz gibi görünüyorlardı ancak her tamponun alt uçları sivri metallerden yapılmıştı; yani buraya sürtündüğünüzde arabanızı ya da baldırınızı çizebilirdiniz. Oysa sitedeki bazı tamponlar, güvenlik gerekçesiyle geriye doğru bükülmüştü. Büklümlerin gelişigüzel olması, bu işin elle yapıldığını gösteriyordu, çelik düzeltilmişti ve sürtünüldüğünde zarar vereceği hesaplanan yerleri de yuvarlaklaştırılmıştı; yani zanaatkâr burada mimarın yerine düşünmüştü. Bu yer üstündeki araç park yerlerinin ışıklandırması da yoğunluk bakımından düzensiz olduğundan, binanın içinde tehlike yaratan gölgeler aniden peydahlanıyordu. Boyacılar da araç sürücülerini bu düzensiz ışık kümelerinin içine ve dışına doğru yönlendiren garip şekilli beyaz kılavuz çizgileri çekmişlerdi, planı izlemek yerine içlerinden geldiği gibi işaretler koymuşlardı. İşte zanaatkâr da ışık hakkında tasarımcıdan daha derinlemesine ve ötesini düşünerek işini yapmış olandır.

Bu çelik törpüleyicileri ve boyacılar, belli ki kendi deneyimlerini kullanarak başından itibaren ekranda belirlenen çizimlerdeki sorunlu noktaları işaret etmek üzere tasarım oturumlarına katılmamışlardı. Kişisel bilgilere sahip basit birer el emekçileri olarak, böyle bir ayrıcalıktan mahrumdular. İşte bu da beceri sorunundaki keskin sınırdır; kafa ve el sadece entelektüel bakımdan değil, toplumsal bakımdan da birbirinden ayrılmış durumdadır.

ÇATIŞAN STANDARTLAR
Doğru Karşısında Elverişli

İyi kaliteli bir iş dediğimizde neyi kastederiz? Cevaplardan birisi bir şeyin nasıl yapılması gerektiği, diğeri ise bunun işe yaraması şeklindedir. Bu cevaplar da doğruluk ve işlevsellik arasındaki farktan kaynaklanır. İdeal olarak, aslında bunlar arasında bir çatışma olması gerekmez ancak gerçek dünyada vardır. Çoğu kez elde edilmesi pek kolay olmayan bir doğruluk standardına bağlanmışızdır. Öte yandan mümkün olan, yeterince iyi olan bir standarda göre de çalışabiliriz; ancak bu da bir sıkıntıya yol açabilir. İyi bir iş çıkarma arzusu, o işi yaptığımızda nadiren karşılanmış olur.

Bu şekilde, kalite konusundaki mutlak tedbir peşinde olunca, yazar her cümlesinde bir ritmi yakalayana dek, her virgül için takıntılı olacaktır; ahşap doğramacı da vidaya ihtiyaç duymaksızın her iki parçası tamamen düzgün hale gelinceye dek zıvanalı geçmesini yontmaya devam edecektir.

İşlevselliğin peşinde olunduğunda ise virgüller tam yerinde olmasa da yazar için önemli olan yazısını zamanında teslim etmek olacaktır; yazının okunabilir olması yeterlidir. İşlevselliğe önem veren marangoz da ufak kusurların gizlenmiş vidalarla düzeltilebileceğini bildiğinden, her ayrıntıya kafayı takmaktan vazgeçecektir. Burada da önemli olan, bu parçanın kullanılabilmesi için işin bitirilmesi gerektiğidir. Her zanaatkârın içinde yer alan mükemmeliyetçiye göre, her mükemmel olmayan bir kusurdur; iş bitiriciye göre de mükemmel yapma konusundaki takıntı, hata yapmanın bir reçetesi gibi görünür.

Bu çatışmayı açığa vurabilmek için felsefi bir ayrıntı gereklidir. İngilizce'de *practice* [alıştırma, deneyim, pratik] ve *practical* [becerikli, iş bitirici, elverişli, pratik] aynı kökenden gelir. İnsanlar bir beceriyi geliştirmek için ne kadar çok eğitilirse ve alıştırma [*practice*] yaparsa, bunların mümkün ve belirli şeylere odaklanarak daha iş bitirici

[*practical*] bir zihniyete sahip olacakları sanılabilir. Aslında, uzun süren alıştırma yapma deneyimi aksi yönde bir sonuç doğurabilir.

"Isaac Stern kuralı"nın bir başka çeşidi şöyledir: Tekniğiniz ne kadar iyiyse, standartlarınız o kadar ulaşılmaz olur. (Tekrarlama haletiruhiyesine bağlı olarak Isaac Stern, tekrarlanan pratiklerin üstünlüğü hakkında "Isaac Stern kuralı"nın pek çok varyasyonu üzerinde çalışmıştır.) Linux da benzer bir tarzda işlerlik gösterir. Bunu kullanan en becerikli insanlar, genellikle programın ideal ve sonsuz imkânları üzerinde düşünenler arasından çıkar.

Bir şeyi doğru yapmak ile bunu yapmış olmak arasındaki çatışmanın günümüzde kurumsal bir geri planı da söz konusudur; bunlardan bir örnek olarak sağlık hizmetleri için gerekli koşulları ele alacağım. Aslında benim gibi yaşlı okuyucuların pek çoğu bunun ana hatlarını oldukça iyi bilirler.

* * *

Geçtiğimiz on yılda İngiltere'nin Ulusal Sağlık Hizmeti (National Health Service - NHS) doktorların ve hemşirelerin görevlerini daha iyi yapabilmeleri maksadıyla kaç hastaya bakabildiklerini, hastaların tedavilerinin hangi hızla yapıldığını ve uzman doktorlara ne ölçüde gönderildiklerini belirlemek için yeni ölçümler yapmıştı. Bunlar, sağlık hizmeti sürecindeki doğru yollar konusunda sayısal ölçümlerdi ancak insani bakımdan hasta çıkarlarına da hizmet ediyordu. Örneğin, uzman doktorlara sevk etmek onun müsait olup olmadığına bağlı kılındığında, tedavi daha kolay olacaktı.

Ancak, çalışma alanında neyin uygulanabilir olduğuna dikkat çeken hem doktorlar hem hemşireler hem de hastabakıcılar ve temizlik elemanları, bu "reformlar"ın tedavi kalitesini düşüreceğine inanıyorlardı. Onların bu duyguları pek alışılmadık değildi. Batı Avrupa'daki araştırmacılar da pratisyen doktorların, hastalarla ilgilenirken kendileri-

ne dayatılan kurumsal standartlar nedeniyle mesleki becerilerinin köreldiğine inandıklarını yaygın bir şekilde dile getiriyorlar.

Ulusal Sağlık Hizmeti (NHS) özel bir yapıya sahiptir ve Amerikan tarzı "yönetilen-tedavi"yle [managed-care]* ya da diğer piyasa yönelimli mekanizmalarla hiç benzerliği yoktur. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde, NHS'nin yaratılması ulusal gururun bir kaynağı olmuştu. NHS en iyi insanları işe almıştı ve bu insanlar kendilerini yaptıkları işe adamışlardı; bunlardan ancak pek azı daha iyi ücret aldıkları işler için Amerika'ya gitti. ABD'nin sağlık hizmetleri için ulusal gelirden ayırdığı payın ancak üçte birine yakını harcanmış olsa da İngiltere'de yine de çocuk ölüm oranı daha az ve yaşlıların ömrü daha uzun oldu. İngiliz sistemi, harcamaların vergiler yoluyla karşılandığı "bedava" sağlık hizmetidir. İngilizler, bu hizmetin daha da gelişebilmesi uğruna daha fazla vergi ödemekten ve hatta daha fazla katkıda bulunmaktan hoşnut olduklarını göstermişlerdir.

Zaman içinde, bütün sistemler gibi NHS de yıpranmaya başladı. Hastaneler fiziksel olarak eskidi, değiştirilmesi gereken teçhizat kullanılmaya devam edildi, hizmet almak için bekleme süreleri uzamaya başladı ve yetiştirilen hemşire sayısı yeterli olmaktan çıktı. Bu sorunları çözmek için, İngiltere'nin politikacıları on yıl kadar önce farklı bir kalite modeline döndüler; yirminci yüzyılın başlarında Amerikan oto sanayiinde Henry Ford tarafından kurulmuş olan sistem, model olarak alındı. "Fordizm" işbölümünü uç noktalara götüren bir sistemdir: Her işçi bir görevi yerine getirir, görevi yerine getirme süresi de zaman ve hareket incelenerek mümkün olduğunca kesin bir şekilde ölçülür; elde edilen ürün de yine tamamen niceliksel olan hedefler esas alınarak ölçülür. Fordizm sağlık hizmetine

* "Managed-care" sistemi, sağlık hizmetlerinin ağırlıkla özel sağlık kuruluşlarından önden/peşin ödeme yapılarak alındığı bir sistemdir. Özel ya da kamusal alandaki işverenler, bu kuruluşlara her bir çalışanı için hizmet alınacak belli bir süre karşılığında önceden/peşin bir miktar para öder. Çalışanlar da sisteme ek ödeme/katkı payı yapar. (ç.n.)

uygulandığında, doktorların ve hemşirelerin her hasta için ayırdıkları zaman gözetim altına alınmış olur; oto parçalarıyla ilgili bir sistem üzerinde yükselen tıbbi tedavi sisteminde de, hastalarla ilgilenmek yerine tek tek kanserli ciğerler ya da kırılmış sırtlar öne çıkmaya başlar.[32] İngiliz sağlık sistemiyle ilgili belirgin ipucu, geçen on yılda Fordist yönelimler doğrultusunda sağlık hizmetinin kaç kez "reforma" tabi tutulmuş olduğunda açığa çıkar: Öyle ki önceki değişikliklerden vazgeçilip dört büyük yeniden yapılanma söz konusu olmuştur.

Fordizm, ilk kez Adam Smith'in on sekizinci yüzyılda *The Wealth of Nations* [Ulusların Zenginliği]* kitabında ortaya koyduğu nedenlerden ötürü, özel sanayide kötü bir üne sahipti. İş bölümü, bütünlükler yerine parçalar üzerine odaklanır; Smith, tüccarların sahip olduğu canlılık ile işçilerin her gün her saat fabrikalarda aynı küçük şeyleri yaptıkları için gerileyen zekâlarını kıyaslar. Yine de Smith bu sistemin, sanayi öncesi tarzda el ile yapılan işlerden daha etkili olduğuna inanmaktaydı. Henry Ford ise kendi zamanında küçük atölyelerde imal edilen araçlarla kıyaslandığında, tamamen makinelerle imal edilen otomobillerin daha kaliteli olduğunu ileri sürerek kendi işlemlerini meşrulaştırmıştı. İmalat alanında mikroelektroniğin gelişmesi, bu tarzdan şeyler yapılmasına daha fazla destek sağladı: İnsan gözleri ve elleriyle kıyaslandığında, sorunların gözlemlenmesinde mikrosensorlar daha düzgün ve istikrarlı iş çıkartıyordu. Özetle, mamulün kalitesi bakımından kullanılan mutlak ölçümde, bir makine, bir insandan daha iyi bir zanaatkâr rolü üstlenebiliyordu.

Mekanik ve niceliksel bir toplumda, zanaatkârlığın değeri ve niteliği hakkında yapılan bu uzun tartışmada, sağlık reformu da kendisine bir yer buluyor. NHS'de, Fordist reformcular kalitenin geliştirilmiş olduğunu ileri sürebilir-

32. Parçabaşı işin tıbbi uygulamayı nasıl tanımladığı konusunda mükemmel bir gazetecilik değerlendirmesi için, bkz. Atul Gawande, "Piecework," *New Yorker*, 4 Nisan 2005, 44-53.

* Smith, Adam; Ulusların Zenginliği, Çev.: Ayşe Yunus-Mehmet Bakırcı. Alan Yayıncılık, 2. Baskı, İst., 1997. (y.h.n.)

ler: Özellikle, kanser ve kalp hastalıkları daha iyi tedavi edilmektedir. Dahası, ne denli bunalmış olsalar da, İngiliz doktorları ve hemşireleri, iyi bir iş çıkarma arzularını yitirmemişlerdir; onların hikâyesi Sovyet inşaat işçilerininkine benzemiyor. Sürekli yapılan reformlardan yorgun düşmüş ve hedef odaklı sisteme kızmış olsalar da sağlık hizmetinde görevli bu insanlar, yüksek kaliteli iş çıkarma konusunda isteksiz davranmamışlardır: NHS'nin öngörülü analistlerinden birisi olan Julian Legrand, şöyle bir gerçeğin de altını çiziyor: Her ne kadar sağlık personeli eski gevşek çalışma günlerinin arayışında olsa bile, mesela bir büyücü bunları iki nesil geçmişe götürse, gördükleri şey karşısında şaşkınlığa uğrayacakları kesindir.[33]

Nostaljiyi bir kenara bırakırsak, bu değişiklikler yüzünden sağlık "zanaat"ında hor görülmüş olan neler ortaya çıkmıştır? Hemşirelerle ilgili bir inceleme, bu konuda bir cevap veriyor.[34] "Eski" NHS'de, hemşireler hem yaşlı hastaların kendi çocukları hakkında anlattıkları hikâyeleri hem ağrıları ve sızıları hakkındaki şikâyetleri dinlerlerdi; hastane koğuşlarında bir hastanın krizi tuttuğunda, yasal olarak bunu yapmaya yetkili olmasalar da hemşireler hemen içeri girerlerdi.

Açıktır ki hastayı bir otomobilmiş gibi tamir etmek mümkün değildir; ancak bunun ardında uygulama standardıyla ilgili daha derin bir husus yatıyor. İyi bir iş çıkarmak, müphem olan hakkında meraklı olmak, bunu araştırmak ve bundan öğrenmek demektir. Linux programcılarında olduğu gibi hemşireler de sorun çözme ve sorunu bulma arasındaki bir eşik bölgesinde işbirliği yaparlar: Yaşlı adamların gevezeliklerini dinlerken, hemşireler, teş-

33. Bu görüşün en kesin ifadesi şuradadır: Julian Legrand, *The Provision of Health Care: Is the Public Sector Ethically Superior to the Private Sector?* (London: LSE Books, 2001).

34. 2006 yılındaki Kraliyet Hemşirelik Konseyi konferansında hemşireliğin özelleştirilmesi üzerine yapılan tartışmada, uygulamadaki görüşleri değerlendirecek güzel bir kılavuz ortaya çıktı. Bu malzeme onların şu web sitesinde bulunabilir: http://www.rcn.org.uk/news/congress/2006/5.php.

his çizelgesinde gözden kaçmış olan bazı hastalıklar hakkında ipuçları da toplayabilirler.

Araştırma bakımından bu eşikteki bölge, bir başka açıdan doktorlar için de önemlidir. Tıbbın Fordist modelinde, tedavi edilmesi gereken özgül bir hastalık da olmalıdır; doktor performansı, artık mümkün olduğu kadar fazla karaciğerin tedavi edilmesi için gereken süreyi ölçmekle ve iyileştirilen karaciğerlerin adetini saymakla değerlendirilecektir. Bedensel gerçeklik bu tasnif edici modelin bünyesine uymadığından ve iyi bir tedavi de tecrübeye dayandığından, önemli sayıda doktor, bürokratik gözlemcilerden kurtulup kendilerine zaman kazanmak uğruna kâğıt üstünde işlemlere başvurabiliyor. NHS'deki doktorlar sırf karmaşık bir bedeni incelemek üzere vakit harcamayı haklı çıkarmak için çoğu kez hastalarına başka bir hastalık daha atfetmeyi göze alıyor.

Sistem için gerekli standartlar hakkında mükemmeliyetçilerin yaptığı bir çalışma, bunların tedavi kalitesini yükselttiğini ileri sürebilir. Hemşireler ve doktorlar ise uygulamada bu sayısal taleplere itiraz ediyorlar. Belirsiz bir duygusalcılıktan öte, onlar merak ve tecrübeye olan ihtiyacı vurguluyorlar ve sanırım bu yüzden Immanuel Kant'ın "insanlığın dolambaçlı ormanı" dediği bir imajı hem kendilerine hem hastalara yakıştırmaktan geri kalmayacaklardır.

Bu çatışma 26 Haziran 2006 tarihinde, İngiliz Tıp Birliği'nin Belfast'taki yıllık toplantısında öne çıkmıştı. Birliğin başkanı Dr. James Johnson, hükümetin "kaliteyi yükseltmek ve ücretleri aşağıda tutmak bakımından tercih ettiği yöntemin, süpermarketlerde yapılan şeylerin aynısını yapmak ve bu şekilde seçme hakkı ve rekabetten yana olmak" gibi bir tutumu olduğunu gözlemlemişti. Meslektaşlarına şöyle diyordu: "Sistem reformlarının ardında yatan çok hızlı ilerlemenin ve uyumsuz planlamanın NHS'yi ciddi şekilde istikrarsızlaştırdığını anlattınız. Tıp mesleğinden aldığım mesaj şudur ki NHS tehlike içindedir ve doktorlar da marjinal hale gelmişlerdir." Johson, hükümete

ise şöyle sesleniyordu: "Mesleğin unsurlarıyla birlikte çalışın. Bizler düşman değiliz. Çözüm bulmanızda sizlere yardımcı olacağız." Ne var ki hükümet yetkilileri kürsüye çıktığında, yaptıkları konuşmalar buz gibi kibar bir sessizlikle karşılandı.[35]

Bugün İngiliz doktorları ve hemşireleri, yapılan reformlardan dolayı son derece bitkin haldedir; on yıl içinde NHS çeşitli kereler ciddi reformlara tabi tutulmuştur. Herhangi bir kurumsal reformun uygun hale getirilmesi zaman almaktadır. İnsanlar yapılan değişiklikleri yani artık kimin çağrılacağı, hangi formların kullanılacağı, hangi işlemlerin yapılacağı gibi değişiklikleri uygulamaya aktarmayı öğrenmek zorundadır. Bir hasta kalp krizi geçirdiğinde, uymak zorunda olduğunuz en son kuralları öğrenmek için hemen "En İyi Pratik Performansı Elkitabı"na başvurmayı istemezsiniz. Bir kimsenin çalıştığı kuruluş ne kadar büyük ve karmaşıksa, bir hastayı hastaneye yatırma süreci o denli uzun sürmektedir. İngiltere'nin en büyük işvereni olan NHS'de, 1.1 milyon insan çalışıyor. Bir yelkenli gibi hemen yön değiştirmesi mümkün değildir. Hem hemşireler hem doktorlar hâlâ on yıl önce yapılan değişiklikleri öğrenmektedir.

* * *

Katıştırma [embedding], bütün beceriler için önemli olan bir sürece yani malumat ve pratikleri örtülü bilgiye dönüştürmeye denk düşer. Şayet bir insan uyanmanın her hareketi için düşünmek zorunda kalsaydı, yataktan çıkması bir saat sürerdi. Bir şeyi "içgüdüsel" olarak yaptığımızdan söz ettiğimizde, genellikle artık sıradan hale getirdiğimiz ve bu yüzden düşünmeden yaptığımız bir hareketi kastediyoruzdur. Bir beceriyi öğrenirken, bu türden işlemlerin karmaşık bir repertuvarını geliştiririz. Becerinin üst düzeylerinde, örtülü bilgi ile özbilinçli farkındalık ara-

35. Konuşmanın tam metni internette şu adreste kolayca bulunabilir: http:// bma.org.uk/ap.nsf/content/AHM2006JJohnson.

sında sürekli olarak karşılıklı bir etkileşim vardır; örtülü bilgi bir güven kaynağı rolü oynarken, açık farkındalık da eleştiri ve düzeltici işlevine sahiptir. Zanaatın kalitesi işte bu yüksek seviyede, örtülü alışkanlıklar ve varsayımlar hakkında yargıda bulunurken ortaya çıkar. Reform çalkantıları içindeki NHS gibi bir kurum örtülü güven kaynağının gelişmesine fırsat tanımazsa, işte o zaman muhakeme motoru da stop eder.

Ancak mükemmel kalitedeki standartların savunucuları, örtülü ve açık bilgiler arasındaki karşılıklı alışverişten dolayı çok endişe duyarlar; ta Platon'un zanaatkârlık üzerine yazdığı zamandan bu yana, deneysel standarda kuşkuyla bakılmıştır. Platon bunu çoğu kez sıradanlığın bir mazereti olarak değerlendirir. Onun NHS'deki çağdaş takipçileri de katıştırılmış bilgiyi kökünden kazımayı ve bunu rasyonel analiz temizliğinde sergilemeyi arzularlar; hemşirelerin ve doktorların edinmiş oldukları bu kadar fazla örtülü bilgiden de bezmiş haldedirler. Çünkü bu bilgileri kendileri kesinlikle kelimelere dökemezler ve mantıki önermeler haline getiremezler. Örtülü bilgi konusuna en fazla yatkın olanlar arasında yer alan çağdaş felsefeci Michael Polanyi, bu endişedeki haklılığı kabul ediyor. Aşırı rahatlığa gömüldüğünde insanlar, daha yüksek standartları ihmal edecektir; özbilinçliliğin artırılması sayesinde işçinin daha iyisini yapması teşvik edilebilir.

Burada demek ki kalite ölçümlerinde, kurumsal zanaatkârlığın iki farklı kavramının ortaya çıktığı simgesel bir çatışma söz konusudur. Açık sözlü olmak gerekirse, NHS reformcuları doğru çalışan bir sistemle oynuyorlar ve reform yapma dürtüleri de zanaatkârlığın tamamı hakkında bir şeyleri yansıtıyor; ki bu da sıradanlık için bir mazeret olarak karmaşayı reddetmek, işin yeterince yapılmış olmasını reddetmek olarak ortaya çıkıyor. Uygulamadaki şikâyetler bakımından da benzer şekilde açık sözlü olunca durum şöyledir: Bu şikâyetler de bütün sonuçlarıyla birlikte bir sorunun (örneğin bu sorun bir hastalık, bir tamponun yerleştirilmesi ya da bir Linux bilgisayar çekirdeği-

nin parçası olabilir) izini sürmeyi kapsıyor. İşte bu zanaatkâr, çabuk çözümlerden kaçınan sabırlı birisi olmalıdır. Bu cinsten iyi bir çalışma, ilişkilere odaklanmaya yatkındır; ya nesneler hakkında bağlantılı düşünmeyi düzenler ya da NHS hemşireleri örneğinde olduğu üzere diğer insanlardan toplanan ipuçlarına önem verir. Örtülü bilgi ve açık eleştiri arasındaki diyalog yoluyla edinilen tecrübenin derslerine vurgu yapar.

Bu durumda zanaatkârlığın değeri hakkında düşünürken sıkıntıya düşmemizin bir nedeni şudur: Çatışan değerleri, sağlık hizmeti veren kuruluşlardaki bir çatışmayı içeren asıl söz henüz söylenmemiştir ve bunun da ne olduğu belirsizdir.

* * *

Zanaatkârlığın Hephaistos destanında övgü düzülen Antik idealinde beceri ve topluluk birlikte yer alır. Bu Antik idealin izleri bugün hâlâ Linux programcıları arasında belirgindir.

Zanaatkârlığın şimdi örgütlenmekte olduğu üç sıkıntılı yoldan dolayı bu programcılar da alışılmadık, marjinal bir grup olarak görülürler.

Birinci sıkıntı, daha iyi çalışmaları için insanları teşvik eden kuruluşların çabalarında ortaya çıkıyor. Sovyet sivil toplumunda Marksizmin hor görülmesi örneğinde olduğu üzere, grubun kendi çıkarı için iyi iş çıkarılmasının teşvik edilmesinin boşuna olduğu kanıtlanmıştır. Savaş sonrası Japonya fabrikalarında olduğu üzere diğer kolektif teşvikler ise başarılı olmuştur. Batı kapitalizmi bazen, güç birliği yerine bireysel rekabetin insanları iyi çalışmaları doğrultusunda daha etkili teşvik ettiğini savunur; ancak ileri teknoloji alanında, yüksek kalitede sonuçları elde etmeyi başaran şirketler, işbirliğini savunanlar arasından çıkmıştır.

İkinci sıkıntı da becerinin geliştirilmesi sürecinde yatıyor. Beceri, eğitilmiş bir pratiktir; modern teknoloji, ken-

disini kullananları tekrara dayanan, somut ve elle yapılan bir eğitimden yoksun bıraktığında, kötü şekilde kullanılmış demektir. Kafa ve el birbirinden ayrıldığında, bunun sonucu zihinsel bir talihsizlik olur; bu sonuç da CAD gibi bir teknolojinin elle çizime dayalı bir öğrenmeyi ortadan kaldıracak şekilde kullanıldığı zaman belirgin şekilde kendini dayatır.

Üçüncü olarak da kalite ölçümleri arasındaki farklardan kaynaklanan bir sıkıntı daha vardır; bu ölçümlerden birisi doğruluk, diğeri de pratik deneyim üzerinde yükselir. Bu ölçümler kuramsal düzeyde çatışırlar; örneğin sağlık hizmetlerinde reformcular doğruyu mutlak bir kalite standardına göre elde etmek istediklerinde, bu arzuları katıştırılmış pratik üzerinde yükselen kalite standartlarıyla uyuşturulamaz. Felsefeci ise bu çatışmada, örtülü ve açık bilginin birbirinden uzaklaşmasını tespit eder; işyerindeki zanaatkâr da zıt yönlere çekiştirilir durur.

Bu üç sıkıntıyı, bunların tarihine daha derinden baktığımızda kavrayabiliriz. Sonraki bölümde, zanaatkârları teşvik eden toplumsal bir kurum olarak atölyeyi ele alıyoruz. Devamında on sekizinci yüzyıldaki Aydınlanma döneminde makineleri ve becerileri anlamlı kılmak için harcanan ilk çabalara bakıyoruz. Nihayet, belirli bir malzemeyi imal etmenin uzun tarihindeki örtülü ve açık bilince de bakıyoruz.

II

[Atölye]

Atölye zanaatkârın yuvasıdır. Geleneksel olarak gerçekte de böyleydi: Ortaçağlarda zanaatkârlar, çalıştıkları yerlerde uyurlar, yerler, içerler ve çocuklarını yetiştirirlerdi. Atölye aileler için bir yuva olması yanı sıra küçük mekânlardı, her birinde en fazla on, on beş kişi bulunurdu; Ortaçağ atölyesinin yüzlerce ya da binlerce insan çalıştıran modern fabrikalarla hiçbir benzerliği bulunmazdı. İlk kez on dokuzuncu yüzyılın endüstriyel manzarasıyla karşılaşan sosyalistler indinde, atölye-yuvada romantik bir cazibe görmek zor olmamıştı. Karl Marx, Charles Fourier ve Claude Saint-Simon; bunların hepsi atölyeyi insan emeğinin bir alanı olarak değerlendirdiler. Burada onlar

da emeğin ve hayatın yüz yüze geldiği iyi bir yuva bulmuş gibiydiler.

Ancak bu cazip görüntü yanıltıcıdır. Ortaçağ atölye-evinde, sevginin başı çektiği çağdaş ailenin kuralları hüküm sürmüyordu. Loncalar sistemi içinde örgütlenmiş olan atölye başka, daha gayri şahsi duygusal ödülleri sağlamaktaydı; bunlardan en kayda değeri de şehirde bir itibar sahibi olmaktı. "Yuva" burada kurulu bir istikrarı ima ediyordu; ortaçağ atölyeleri işte bunun için mücadele ederdi; çünkü ayakta kalabilmeleri başka türlü mümkün değildi. Bir yuva olarak atölye, günümüzdeki emeğin canlı sahnesini anlamayı da güçleştirebilir. Küçük ve yüz yüze çalışılan işyerleri olmaları anlamında, pek çok bilimsel laboratuvar da birer atölye olarak düzenlenmiştir. Böylece, dev işletmelerin bünyesinde de atölye koşulları yaratılabilir: Otomobil fabrikalarını birleştiren modern otomobil işletmeleri, bir dizi atölyeden meydana gelen takımadalar gibidir.

Atölye hakkında daha tatmin edici bir tanım şöyledir: İnsanların yüz yüze ilişkiler içinde otoritenin belirlediği konularla ilgilendiği bir üretim alanıdır. Bu kesin tanım, sadece iş sırasında kimin emrettiğine ve kimin itaat ettiğine değil, itaat etmenin sağladığı itibarın ya da emir vermenin meşruiyetinin bir kaynağı olarak becerilerde de odaklanır. Bir atölyede usta, becerileri sayesinde emir verme hakkını kazanır; bu becerilerden öğrenmek ve bunları özümsemek yoluyla da çırakların ya da kalfaların sadakati yüceltilir. Esas itibarıyla böyledir.

Bu tanımı kullanabilmek için otoritenin karşıtı olan özerkliği de hesaba katmamız gerekir; özerklik, bir başkasının müdahalesi olmadan kendi başına yeterli bir çalışmanın yapılmasıdır. Özerkliğin de kendine ait cazip bir gücü vardır. Şunu gözümüzün önüne getirebiliriz: Önceki bölümde sözünü ettiğimiz Sovyet inşaat işçileri, kendi emekleri üzerinde daha fazla denetime sahip oldukları ölçüde daha dikkatli çalışmış olabilirlerdi. İngiliz hemşireleri ve doktorları da elbette, kendi başlarına bırakıldıkları

takdirde daha zor görevlerin üstesinden gelebileceklerine inanmaktaydılar. Böylelikle kendi evlerinin ustaları olabileceklerdi. Ne var ki hiç kimse tek başına çalışırken, pencereleri nasıl parlatacağını ya da nasıl kan alacağını bilemez. Zanaatkârlıkta standartları belirleyen ve eğiten üst düzey birisinin olması lazımdır. Başarılı bir atölye, kâğıt üzerinde kalan haklar ve görevlerde değil ancak bünyenin kendisinde meşru bir otorite yaratacaktır. Başarısız bir atölyede, Rus inşaat işçileri gibi tabi haldekilerin moralleri bozulacak ya da tıp kongresindeki İngiliz hemşireleri örneğinde olduğu gibi her halükârda itaat etmeleri gereken kimselerin mevcudiyetine bile öfke duyulacaktır.

Zanaatkârlığın toplumsal tarihi büyük ölçüde, atölyelerin otorite ve özerklik sorunlarından kaçınmak ya da bunlarla yüzleşmek doğrultusunda harcadığı çabaların hikâyesinden oluşur.

Atölyelerin elbette pazarlarla olan ilişkileri, fonlar ya da kârlarla ilgili arayışları gibi başka özellikleri de vardır. Atölyelerin toplumsal tarihi, kurumların otoriteyi ele geçirmek üzere kendilerini nasıl örgütlediklerini vurgular. Atölyelerin tarihinde önemli bir an ortaçağın sonunda yaşanmıştır; bu dönem günümüzdeki otorite sorunlarının aydınlatılmasında özel bir açılım sağlayabilir.

LONCA EVİ
Ortaçağ Kuyumcusu

Ortaçağ zanaatkârının otoritesi kendisinin bir Hıristiyan olması gerçeğine dayanıyordu. İlk Hıristiyanlık da kendi kökenine zanaatkârın itibarını dâhil etmişti. Hem teologların hem sıradan insanların gözünde, İsa'nın bir marangozun oğlu olması önemliydi; Tanrı bu şekilde kendi mesajının evrenselliği hakkında mütevazı bir işaret göndermiş oluyordu. Augustinus ise Âdem ve Havva'nın "bahçede çalıştıkları için ayrıcalıklı" olduğunu söylüyor ve şöyle soruyordu: "Tohum ekmekten, bitkilere aşı yapmaktan

ve sebze toplamaktan daha mucizevi bir şey var mıdır?"[1] Dahası din, zanaatkârın yaptığı işi de kucaklıyordu; çünkü bu işler insandaki kendini tahrip etme eğilimine karşı durabilirdi. Hephaistos destanında olduğu gibi, zanaat işi şiddet içeren değil barışçıl ve üretken bir boyutta ele alınıyordu. Bu nedenle ortaçağlarda yeni zanaatkâr-azizler ortaya çıktı. Anglosakson İngiltere'de örneğin Aziz Dunstan ve Aziz Ethelwold birer metal işçisiydi ve yaptıkları barışçıl işe saygı duyulurdu.

Zanaat işine saygı duysa da ortaçağ Hıristiyan öğretisi aynı zamanda insani Pandora'dan korkuyordu; bu korkunun izleri de inancın kökenlerine dek uzanmaktaydı. Bir kimsenin ruhu hakkında en fazla ellerinin çalışmasının söz sahibi olacağı şeklindeki inancından dolayı Pagan Roma anıtsal bir salaklığı temsil ediyordu. *Sermons*'ta Augustinus, *confessio*'nun "bir kimsenin kendini suçlaması[nın], Tanrı'yı yüceltmesi"[2] demek olduğunu ileri sürmüştü. Hıristiyan inziva ilkesi de bir insan, maddi şeyler hakkında takıntılı olmaktan ne denli uzak durursa, insan imalatı olmayan ebedi bir içsel hayatı keşfetmeye o denli yakın olur şeklindeki bir inanca dayanıyordu. Öğreti bakımından zanaatkâr, İsa'nın varlığını değil insanlığa görünüşünü temsil eder.

İlk ortaçağ Hıristiyan zanaatkârı, dünya üzerindeki kendi manevi yuvasını manastırlarda bulmuştu. Bunların bir örneği şimdi İsviçre sınırları içinde yer alan Aziz Gall manastırıydı; burası, rahiplerin ibadetleri yanı sıra bahçecilik yaptıkları, marangozlukla uğraştıkları ve bitkisel ilaçlar icat ettikleri duvarla çevrili bir dağ sığınağıydı. Aziz Gall sıradan zanaatkârları himayesi altına almıştı, bunların hayatları da hemen hemen tamamen manastır disiplinine tabiydi. Öte yandan yakınlarda rahibelerin kaldığı bir yerde, rahibeler de tam bir tecrit halinde günün önemli bir bölü-

1. Alıntı yapılan İngilizce kitap: Peter Brown, *Augustine of Hippo: A Biography* (Berkeley: University of California Press, 1967), 143.
2. Augustine, *Sermons*. Vatikan'ın onayladığı standart basım, bütün dillerde ortak bir kaynak sistemi kullanıyor. Bu önemli pasaj 67.2'de yer alıyor.

münü dokumacılık ve dikiş gibi pratik faaliyetlerle geçiriyordu. Aziz Gall ve benzeri manastırlar, büyük ölçüde kendilerine yeten topluluklardı; bunlara "sürdürülebilir" de diyebiliriz çünkü hayatlarını sürdürebilmek için ne gerekiyorsa çoğunu üretiyorlardı. Aziz Gall atölyeleri, inancın ikili temel yasasından kaynaklanan otorite ilkelerine bağlıydılar: Kutsal Ruh, erkeklere ve kadınlara bu koşullar altında görünebilirdi; ancak Ruh duvarların içine sığmadı.

On ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda şehirler geliştikçe, atölye de hem kutsal hem din dışı özellikleri bakımından farklı türden bir mekân olmaya başladı. 1300 yılında Paris'teki Notre-Dame Katedrali'ni çevreleyen papazlık mıntıkası ile bundan üç yüz yıl önce, 1000 yılındaki Aziz Gall manastırının kıyaslanması bazı farklılıklar sergiler. Şehirdeki piskoposlar tarafından yönetilen mıntıkada pek çok özel ev vardı; burada "özel" kelimesi, bir atölyenin papazlık mıntıkasına ait bazı binaları kiraladığı ya da satın aldığı ve rahipler ile diğer dinsel görevlilerin bu evlere istedikleri zaman giremedikleri anlamına gelmekteydi. Seine Nehri'nin güney kenarındaki Piskoposluk Arazisi ise satın alınacak şeyler için dinsel topluluğun bir kapısı işlevine sahipti; kuzeydeki Aziz Landry'nin Arazisi de topluluk için bir kaynaşma mekânıydı. Jehan de Chelles on üçüncü yüzyılda bu şehir topluluğunun son safhasını oluşturmaya başladığında, temel kutlamalarda eşit bir partner olarak Kilise'nin yanı sıra Devlet de ortaya çıkmıştı. Birlikte ve eşit düzlemde artık bu iki otorite, "müşterileri bir araya getirmeyi, el işiyle uğraşan oymacılar, cam üfleyicileri, dokumacılar ve marangozlar ile çalışmayı finanse eden bankerler için pazar oluşturmayı"[3] ilan eder oldu.

Loncalar, *rex qui nunquam moritur* (kral asla ölmez) ilkesini din dışı bir anlama çevirme gayretinde olan kuruluşlardı.[4] Hukuki belgeler loncaları kısmen destekliyordu;

3. Bkz. Richard Sennett, *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization* (New York: W. W. Norton, 1993), 152-153.
4. Bkz. Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981), 316ff.

ancak daha çok el yapımı hakkındaki bilginin nesilden nesile aktarılması, bunların sürdürülebilir olmasını amaçlamaktaydı. Bu "bilgi sermayesi"nin, loncanın ekonomik gücünün kaynağı olması hedeflenmişti. Tarihçi Robert Lopez şehir loncasını, "sahiplerinin [ustalarının] normalde bütün kararları verdiği ve alt mertebede olanlardan [kalfalar, ücretli yardımcılar ya da çıraklar] alınan destekler için gereken şeyleri sağladığı özerk atölyeler federasyonu"[5] olarak tasvir ediyor. 1268 tarihli *Livre des métiers*'de [Meslekler Kitabı] bu şekilde örgütlenmiş yüz civarında meslek sıralanmaktadır ve bunlar yedi gruba bölünmüş haldedir: yiyecekçiler, kuyumcular, metalciler, kumaşçılar ve elbiseciler, kürkçüler ve inşaatçılar.[6]

Yine de hiyerarşik cinsten bir dinsel otorite şehre doğru hareket etmişti. Loncadaki şehir işçilerinin gündelik programlarını sadece dinsel ritüeller şekillendirmiş olmuyordu. Paris'in yedi önemli loncasının her başkanı da başkeşişinkine benzer ahlaki davranışlar istiyordu. Şehirde, sadece ihtiyaç bu talepleri kısmen değiştirebilirdi. Sokaklarında gece gündüz şiddetin hüküm sürdüğü ortaçağ şehirlerinde, etkili bir polis gücü de yoktu. Şehirde manastırlığın sağladığı denge de yoktu; caddelerdeki şiddet atölyelere sızabiliyor ve bunlar arasında da ortaya çıkabiliyordu. Latince bir kelime olan *auctoritas*, korku ve dehşet salan ve dolayısıyla boyun eğmeyi sağlayan bir kişiliği akla getirir: Atölye ustası da kendi evinde düzeni koruyabilmek için bu tür duyguları uyandırmalıydı.

Hıristiyan ahlakı en fazla Hıristiyan zanaatkâr "erkeği" şekillendirdi. Başlangıçtaki Kilise öğretisi, serbest zamanı genel olarak günaha girme ve boş zamanı değerlendirmeyi de tembelliğe davetiye çıkarma olarak değerlendirdi. Bu korku özel olarak kadınlar için geçerli sayıldı. Havva, erkeği çalışmaktan uzaklaştıran bir baştan çıkarıcıydı. Kilise Babaları, ellerini meşgul edecek bir şeyler olmadığı sü-

5. Robert S. Lopez, *The Commercial Revolution of the Middle Ages, 950-1350* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1971), 127.
6. Sennett, *Flesh and Stone*, 201.

rece kadınların özellikle cinsel bakımdan sorumsuz davranacaklarına inanıyorlardı. Bu önyargı şöyle bir uygulamayı da beslemekteydi: kadının ayartıcılığı, belirli bir zanaatla yani kadının elini sürekli meşgul edecek tarzda, ister dokumacılık ister nakış şeklinde olsun iğne işleriyle uğraşması sayesinde dengelenebilirdi.

Kadın işsizliğinin nişanesine bir çare olarak iğneye başvurulması, ilk Kilise Babalarından Jerome'a dek uzanır. Zaman içinde olgunlaşan diğer önyargılarda olduğu üzere, bu cinsel olumsuzluk ortaçağın başlarında aynı zamanda bir itibar kaynağı haline de geldi. Tarihçi Edward Lucie-Smith'in işaret ettiği gibi, "kraliçeler dokuma yaptıkları ve dikiş diktikleri için utanmıyorlardı"; Fatih William'ın kraliçesi Matilda gibi, Aziz Edward'ın kraliçesi olan Edith de basit elbiseler dikiyordu.[7]

Yine de zanaatkârlık bünyesindeki "erkek", kadınları, şehrin atölyelerine ait evlerde yemek pişirip temizlik yapmalarına rağmen, loncaların resmi üyeliğinin dışında tutuyordu.

* * *

Ortaçağ loncasında erkek otoritesi, ustalar, kalfalar ve çıraklar şeklindeki üç kademeli hiyerarşide kişileşmişti. Sözleşmelerde çıraklık süresi genellikle yedi yıl olarak belirleniyordu ve bu işin maliyeti de genellikle genç çırağın ebeveynleri tarafından karşılanıyordu. Yedi yıllık çalışmasının sonucunda çırağın *chef d'oeuvre* [şaheser] sunumuyla loncadaki ilerlemenin aşaması da belgeleniyordu; bu sunum çırağın özümsediği temel becerilerini sergilediği bir çalışmayla yapılıyordu. Başarılı olduğunda artık kalfa mertebesine gelmiş olan zanaatkâr beş ile on yıl arası bir süre daha çalışmak zorundaydı, bu sürenin sonunda ustasının yerini alabilecek değerde olduğunu kanıtlayacak bir *chef d'oeuvre élevé* sunumu yapıyordu.

7. Edward Lucie-Smith, *The Story of Craft* (New York: Van Nostrand, 1984), 115.

Çırağın sunumu taklide odaklanmıştı yani kopya ederek öğrenmeydi. Kalfanın sunumu ise daha kapsamlıydı. Kalfa, ayrıca yönetici yeterliliği de göstermeli ve geleceğin lideri olarak sözüne güvenilirliğinin kanıtlarını sergilemeliydi. İşlemin kaba taklidi ile bildiği şeyi kullanmayı kavrama arasındaki fark, daha önceki bölümde de gördüğümüz üzere, beceri gelişiminin bir nişanesidir.

Ortaçağ atölyesi, öğretmenlere atfedilen otorite ve bu ilerlemenin hükümleri bakımından ayırt edici bir özelliğe sahipti. Ustanın verdiği hüküm, son söz yerine geçiyordu ve itiraz kabul edilmiyordu. Çok seyrek durumlarda, bir loncanın –kendisi de birleşik otoritenin ve özerkliğin simgesel ustası olduğundan– bir atölyedeki ustaların hükümlerine müdahale ettiği oluyordu

Ortaçağ kuyumculuğu işte bu bakımdan incelenmesi uygun olan bir zanaattır; çünkü bu zanaat anlaşılabilir olmasını kolaylaştıran bir özelliğe sahiptir ve bize yabancı değildir. Çırak kuyumcu, değerli maddeleri eritmeyi, saflaştırmayı ve tartmayı öğrenirken çalıştığı yere bağlı durumdaydı.

Bu beceriler ustanın elle göstererek verdiği talimatlar sayesinde edinilebilirdi. Ne var ki çırak, kendi chef d'oeuvre sunumunu ancak bulunduğu yerde yaptıktan sonradır ki bir kalfa olarak, şehirden şehre gezerek imkânları değerlendirebilirdi.[8] Gezgin kalfa kuyumcu élevé sunumunu, başka şehirlerdeki meslek ustaları topluluklarına da yapmalıydı. Yöneticilik hünerlerini ve ahlaki davranışlarını sergileyerek, bu yabancıları da kendisinin onlardan birisi olabileceğine ikna etmek zorundaydı. Sosyolog Alejandro Portes, çağdaş ekonomik göçmenlerin de girişimci ruhuna sahip olmaya yatkın olduklarını gözlemlemiştir, edilgen olanlar zaten evde kalmaktadır. Bu göçsel dinamizm, ortaçağ kuyumculuğu tarafından yaratılmıştı.

İşte bu yüzden kuyumcular, ilk sosyolog olarak bilinen ve halen de en büyük sosyologlar arasında yer alan İbni

8. Bkz. J. F. Hayward, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism, 1540-1620* (New York: Rizzoli International, 1976).

Haldun'un da yaşadığı dönemde dikkatini çekmişti. Şimdi Yemen olarak bilinen yerde doğmuş olmasına rağmen, İbni Haldun büyük ölçüde İspanya'daki Endülüs'te gezip dolaşmıştı; bu zamanlar bu yörede Yahudiler, Hıristiyanlar ve Müslümanlardan oluşan karışık bir toplum yaşıyordu ve bir bakıma da Müslümanların uzaktan idaresi söz konusuydu. İbni Haldun'un kapsamlı bir giriş olarak kaleme aldığı *The Muqaddimah* [Mukaddime]* kitabı, kısmen zanaatçılık hakkında yakından yapılan gözlemlere dayanıyordu. Endülüs'te İbni Haldun yerel Hıristiyan loncaların mallarının yanı sıra gezgin kuyumcuların çalışmalarını da gözlemlemişti. Kuyumcular ona seyahat ve hareketlilik sayesinde güç kazanan göçebe Berberi kavimleri gibi görünmüştü. Oysa yerleşik loncalar, ona durağan ve "sahtekâr" gibi gelmişti. İyi bir usta, İbni Haldun'un sözleriyle, "seyahat eden bir evin üzerinde yaşamalı"[9] idi.

Madalyonun öbür yüzünde ise ortaçağdaki göçmen emek ve uluslararası ticaretin işleyişi, bugün de yaşamakta olduğumuz benzer sıkıntıları kışkırtmaktaydı. Şehir loncalarının büyük endişesi, piyasanın loncaların imal etmediği taze mallarla dolup taşmasıydı. Ortaçağdaki Londra ve Paris loncaları, özellikle kuzey Avrupa ticaretinin büyümesi karşısında savunma eylemlerini çoğalttı. Loncalar bu tehditten kendilerini korumak için, şehirlerin kapılarında cezalandırıcı gümrük tarifeleri uygulamaya ve şehir içlerindeki fuarları sıkı denetim altına almaya koyuldu. Kuyumcularınki gibi gezgin loncalar, bir kuyumcu için çalıştığı her yerde geçerli çalışma koşullarını sağlayacak sözleşmeler peşinde koştu. Antik Yunan dokumacılarında olduğu gibi bu ortaçağ zanaatkârları da zanaat uygulamalarını, bir bütün olarak nesilden nesile aktarmayı amaçlıyorlardı. Hannah Arendt'in sözünü ettiği "doğum oranı" ritmi ve sönümlenme, zanaat uygulamasını uluslararası

* İbni Haldun, Mukaddime (2 cilt), Dergâh Yayınları, İst., 1991. (y.h.n.)
9. Ibn Khaldun, *The Muqaddimah: An introduction to History*, kısaltılmış versiyonu; çeviren: Franz Rosenthal, editör ve kısaltan N. J. Dawood (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2004), 285-289.

düzeyde uyumlu tutma gibi kaygılardan dolayı, onların da düşmanıydı

Livre des métiers, "ya yoksulluk ya da kendi tercihleri nedeniyle"[10] ustaların nasıl tekrar kalfalığa döndüklerinden söz eder. Aşağı doğru olan hareketliliğin bu ilk çeşidini biz de kolaylıkla kavrayabiliriz; başarısız olan ustalar başka insanların hizmetçileri haline gelirler. İkinci çeşidi ise belki gezgin kuyumcu –yeni fırsat arayışları için bir şehirdeki loncalar hiyerarşisindeki konumundan vazgeçen diğer zanaatlardan bir usta– örneği ile açıklanabilir.

Nerede iş varsa oraya gitmek bakımından yetişkin kuyumcular ile modern dönemin esnek çalışmasında yer alanlar arasında bir benzerlik kurulabiliyorsa, bunun nedeni lonca üyelerinin güçlü bir topluluk duygusu yaratmış olmalarıdır. Lonca ağı, hareket halindeki işçilere birbirleriyle ilişki kurma imkânı sağlamaktaydı. Bunun kadar önemli olan bir başka şey ise loncaların göçmenlere yeni tanıştıkları kuyumculara karşı yükümlülüklerini vurgulamış olmasıydı. Karmaşık ritüeller, lonca üyelerini birbirine bağlama bakımından epey işe yarıyordu. Dahası, pek çok kuyumculuk loncası, kadınları da kapsayacak şekilde kardeşlik dernekleri kurmuştu; bu dernekler, toplumsal ilişkiler kurmaktan mezar yeri satın almaya dek uzanan konularda ihtiyaç duyan işçilere destek veriyordu. Yetişkinler arasındaki yazılı sözleşmelerin pek işe yaramadığı, güçlü ekonomik bağlantılardan ziyade gayri resmi güvenin öne çıktığı bir dönemde, "her ortaçağ zanaatkârı üzerinde muhtemelen en etkili yaptırım iyi bir kişisel üne sahip olabilmekti."[11] Böyle bir şey özellikle çalıştıkları yerlerin pek çoğu indinde yabancı sayılan gezgin kuyumcular için gerekliydi. Loncaların ritüel hayatı ve kardeşlik dernekleri, kendilerine bir bütünlük sağlıyordu.

10. Bronislaw Geremek. *Le salariat dans l'artisinat parisien aux XIIIe-XVe siecles: Etude stir la main d'oeuvre au moyen age* (Paris: Mouton, 1968), 42.

11. Gervase Rosser. "Crafts, Guilds and the Negotiation of Work in the Medieval Town/ *Past and Present* 154 (Şubat 1997), 9.

* * *

"Otorite" toplumsal bir ağda itibarlı bir mevki işgal etmekten daha fazla bir anlama sahiptir.

Benzer şekilde zanaatkâr için de otorite kendi becerilerinin kalitesine dayanır. Ve kuyumcu örneğinde, usta kuyumcunun otoritesini tesis eden iyi beceriler, kendi etik değerlerinden ayrılmaz bir haldeydi. Bu etik zorunluluk, teknolojik faaliyetin ortasında yani kuyumculuğa kendi ekonomik değerini kazandıran analiz işleminde ortaya çıkmıştı.

Ayarı bozuk, tıraşlanmış ve sahte paralar, ortaçağ ekonomisine darbe vurmuştu. Kuyumcunun görevi, üzeri kaplanmış maddeler hakkında gerçeği söylemek olduğu kadar altını kendi hammaddesinden eriterek elde etmekti. Loncanın itibarı, dürüstlüğün teşvik edilmesinden kaynaklanıyordu; kuyumcular dürüst olmamanın bedelinin loncanın diğer üyeleri tarafından şiddetle cezalandırılmak olduğunu pekâlâ biliyorlardı.[12] Dürüst zanaatkârın şöhreti hem siyasi hem ekonomik bakımdan önemliydi; çünkü bir asilzadenin ya da bir şehir hükümetinin zenginliğinin gerçek olduğunu o belgelerdi. Zanaatkârın etik duygusunu güçlendirmek üzere, on üçüncü yüzyıldan itibaren altın analizi, özel dualarla kutsanan dinsel bir ayin haline getirildi; bu ayinde bir zanaatkâr usta, altının içerdikleri konusunda Tanrı adına yemin ederdi. İnancın kimyadaki gerçeğin tespitinde işe yaradığına inanmayabiliriz ama atalarımız inanıyordu.

Altın analizi işlemleri modern anlamıyla bilimsel değildi. Metalürji hâlâ tabiatın dört elementini içeren Antik inancın boyunduruğu altındaydı. Ancak Rönesans'ın son dönemlerindedir ki metalürjiciler, tek testlik "kupelasyon"* sürecini etkin şekilde uygulamaya başlayabildiler; bu analiz yönteminde, incelenen örnek, sıcak hava ile

12. Bkz. Hayward, *Virtuoso Goldsmiths.*

* kupelasyon: Altın ve gümüş gibi kıymetli metallerin yüksek sıcaklıkta okside olmaması esasına dayanan bir analiz yöntemi; ateş deneyi. (ç.n.)

kavruluyor ve kurşun gibi saf olmayan maddeler oksitlendirilmiş oluyordu.[13] Oysa bundan önce ortaçağ kuyumcusu, elinde tuttuğu materyalin hakikaten altın olup olmadığı sonucuna varabilmek için pek çok test yapmak zorundaydı.

Analiz yönteminde, el ile yapılan uygulama kuyumcu bakımından bir konuşma şeklinden başka bir şey değildi. Yaptığı testlerin en önemlisi onun dokunma duygusuna tabiydi. Kuyumcu metali elinde yuvarlar ve sıkıştırırdı, böylece onun doğadaki halinden yola çıkıp bir yargıya varmaya çalışırdı. "Kralın dokunuşu"nda, kralın, cüzam ya da sıraca hastalığına tutulmuş bir tebaası üzerine ellerini koyması örneğinde olduğu üzere, ortaçağlarda dokunma duygusu, kendi başına sihirli ve aslında dinsel özellikler yüklenmişti. Zanaat pratiğinde, kuyumcu elleriyle ne kadar yavaş ve araştırarak çalışırsa, hem meslektaşlarına hem iş yaptığı insanlara o kadar güven verici görünürdü. Tek bir testle elde ediliveren sonuçlar kuşkuyla karşılanırdı.

Etik aynı zamanda kuyumcular ve simyacılar arasındaki ilişkiyi de şekillendirdi. Simyacılık, şimdi bizim gördüğümüzden farklı olarak on dördüncü ve on beşinci yüzyıllarda salaklık olarak değerlendirilmiyordu; çünkü bütün maddi elementlerin benzer bir temel "toprak"tan yapılmış olduğuna inanmaktaydılar. Simya ile uğraşanların hepsi de soytarı değildi; hatta on yedinci yüzyılın sonlarında Isaac Newton gibi önemli şahsiyetler bile simya deneyleri yapmıştı. Tarihçi Keith Thomas, "önde gelen simyacıların çoğu, kendilerinin kabaca altın arayışında olan kimseler değil de manevi bir disiplini test edenler olduklarına inanıyordu"[14] diye yazıyor. Onlar topraktan "asil değer"e sahip bir maddeyi çıkartmayı mümkün kılacak arındırma ilkelerinin arayışı içindeydiler; böylesi ruhun arındırılması

13. Bkz. Benjamin Woolley, *The Queen's Conjurer: The Science and Magic of Dr. John Dee, Adviser to Queen Elizabeth I* (New York: Holt, 2001), 251.

14. Keith Thomas, *Religion and the Decline of Magic* (London: Penguin, 1990) 321.

bakımından da bir model teşkil edebilirdi. Dolayısıyla kuyumcu ve simyacı, kendi konumlarında, aynı madalyonun iki yüzüydüler, arındırma bakımından benzer bir sorunla ilgileniyorlardı.

Yine de tanrı üzerine yemin ederek sahtekârlığın düşmanı kesilen ortaçağ kuyumcusu, simyacıların isteklerinin pratikteki karşıtı olma işlevine sahipti. Ortaçağlarda simya ile ilgili pek çok makale yayımlandı; bunlardan bazılarının ayakları yerden kesikti, bazıları ise zamanın bilimini kullanan derin ve ciddi araştırmalardı. Altın analizinde kuyumcular, teoriyi de mecazi anlamda elleriyle test ettiler. Kuyumcuların simya teorisyenleriyle ilişkisi, kâğıt üzerindeki bir "reformlar" yığınıyla yüz yüze gelen ve bunları özünde uygulamada yargılayan günümüzdeki İngiliz hemşiresinin durumuna benzer.

* * *

Kuyumculuğu belki de en iyi şekilde anlatan söz, atölyenin, zanaatkârın yuvası yani aile ile emeği birleştiren bir yer olarak algılanmış olmasıdır. Bütün ortaçağ loncaları aile hiyerarşisi üzerinde yükselirdi; ancak bunların kan bağına sahip olması zorunlu değildi. Usta zanaatkâr, akrabası olmasa bile kendi altındaki kalfalar ve çıraklar karşısında yasal bakımdan ebeveyn statüsüne sahipti. Bir baba, kendi oğullarını usta zanaatkâra teslim ederken onu baba vekili tayin eder ve özellikle de yanlış davranışlar karşısında kendisinin fiziksel şiddet uygulama hakkını da ona devrederdi.

Ne var ki işyerinin aile işlevi görmesi, aynı zamanda baba vekilinin otoritesini de sınırlıyordu. Usta, yanında çalışanların becerilerini geliştirmek üstüne içtiği dinsel bir yeminle kendisini öyle bağlıyordu ki hiçbir baba böyle bir ant içmezdi. Tarihçi S. R. Epstein'ın kaydettiğine göre, böyle bir sözleşme, çırakları "kendi ustalarının fırsatçılığına karşı koruyordu." "[Aksi halde] bu çıraklar" kendilerine bir faydaları dokunmaksızın "ucuz bir emek olarak

sömürülmeye açık durumdaydılar."[15] Buna mukabil, çırak da kendi ustasının sırlarını saklayacağına dair yaptığı dinsel yemin üzerinden bir sözleşme yapıyordu. Bu yasal ve dinsel bağlar, biyolojik bağların sağlayamayacağı duygusal ödülleri de beraberinde getiriyordu: Bu bağlar, iyi bir çırağın şehir geçit törenlerinde loncanın amblemlerini ve bayraklarını taşımasını güvence altına alıyor ve böylece çırak da şölenlerde ayrıcalıklı bir konumda bulunuyordu. Loncanın dinsel yeminleri, evladın göstereceği basit bir itaatin ötesinde baba vekili ile oğlu arasında karşılıklı bir *itibar* oluşturmuş oluyordu.

Günümüzde, on iki yıllık bir çocukluk dönemini, giderek on yıllık bir döneme daha yayılacak gibi görünen acı verici bir ergenlik dönemi izliyor. Phillippe Aries gibi çocukluk dönemi tarihçileri, ortaçağlarda gençlik döneminin bu türden bir uzama imkânı bulunmadığını ileri sürüyordu: Çocuklar altı ya da yedi yaşından itibaren genç yetişkinler gibi davranıyordu, daha yaşlı insanların yanında savaşıyorlar, sıklıkla da daha buluğ çağına gelmeden evleniyorlardı.[16] Aries'in değerlendirmesi olgusal yanılgılar taşısa da lonca hayatındaki otorite ve özerklik ilişkilerini açıklayabilmektedir; çünkü bu ilişkiler çocuğa genç ergin gibi davranmaya bağlıydı.

Tarihsel kayıtlar pek çok lonca ustasının biyolojik oğullarına ayrıcalık tanıdığını ancak bu çocukların, bu ayrıcalıklardan yararlanmasının da garantili olmadığını gösteriyor. İstikrarlı aile işleri, bir kural olmaktan ziyade istisna oluşturuyordu. Bir tahmine göre, 1400 yıllarında Avrupa'nın Bruges'ten Venedik'e uzanan yoğun atölyeler bölgesinde, aile işlerinin ancak yarısı nesilden nesile geçebilmekteydi. 1600'lü yılların sonlarına doğru, zanaatkâr oğullarının sadece onda biri babalarının yerini alabilmişti.[17]

15. S. R. Epstein, "Guilds, Apprenticeship, and Technological Change", *Journal of Economic History* 58 (1998), 691.
16. Bkz. Phillippe Aries, *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*, Çev.: Robert Baldick (New York: Alfred A. Knopf, 1962).
17. Bu konuda ilginç bir tartışma için, bkz. Rosser, "Crafts, Guilds, and Negotiation of Work," 16-17.

Daha kesin olarak, 1375 yılında Bruges'teki fıçı ustalarından yarısının oğlu babalarının işyerlerini devralmıştı; 1500 yılında ise hemen hemen hiçbiri devralmamıştı.[18] Paradoksal olarak, biyolojik babanın kendi evladı ve çırağı genç yetişkine evinde usta olmak üzere işini devredebilme gücü ile baba vekilinin becerisini çırağına aktarmak için ettiği yemin kıyaslandığında, ikincisi daha sağlam bir güvence teşkil ediyordu.

Bundan sekiz yüz yıl önce insanların yaşadığı şekliyle vekillik bizler için de, L. P. Hartley'nin sözlerini tekrarlarsak, tamamen "yabancı bir diyar" değildir. Vekil ebeveynlik, okullarda modern bir gerçekliktir; burada öğretmenler, insan hayat döngüsünde giderek artan ölçüde hâkimiyet kuruyor. Boşanma ve yeniden evlenme de bir başka çeşit vekil ebeveynlik müessesesi yaratıyor.

Ortaçağ atölyesi, sevgiden ziyade itibar ile ayakta duran bir yuvaydı. Evdeki usta otoritesini somut olarak becerilerini aktarmaktan alıyordu. Bu ise çocuğun gelişiminde vekil ebeveynin oynadığı bir roldü. Sevgiyi "vermez" idi, bir nevi babalık yapmak üzere para alırdı. Kendimize tutulan bir ayna olarak, işte bu ebeveynlik konumunda, babalık figürünü hem esinlendiren hem bunu altüst eden şöyle bir görüntü ortaya çıkar: Lonca ustasının bir baba figürü olarak belirgin rolü vardı, bu rol de bir çocuğun doğumu ötesindeki ufuklarına uzanıyordu. Dahası, kuyumculukta çocuk, kendi ufuklarını tek bir evin ötesine, belirli bir sevgili ebeveynin çizdiği sınırların ötesine taşıyan erişkinlere ait itibar kurallarıyla yetiştiriliyordu. Ortaçağdaki vekil baba kendi sorumlu olduğu kimselere karşı duygusal olabilirdi ancak bunları sevmek zorunda değildi. Kendi içsel gelgitleriyle, halis cömertliğiyle söz konusu olan sevgi de zanaatkârlıkta önemli bir konu değildir. Vekil baba, diyebiliriz ki, güçlü bir baba figürüydü.

Sözün kısası, ortaçağ zanaatkârı, günümüz zanaatkârının hem kardeşidir hem ona yabancıdır. Göçebeliğe dayanan bir işi vardı ancak aynı zamanda paylaşılan beceri

18. Aynı kitap, 17.

sayesinde istikrar da arıyordu. Etik davranış onun teknik çalışmasıyla iç içeydi. Zanaatı klinik uygulamasında olduğu gibi el ile yapılıyordu. Sahip olduğu vekil ebeveynlik kurumu hâlâ güçlü üstünlükler sergiler. Ancak atölyesi sürekli olamadı. Ortaçağ atölyesinin çöküşüne yol açan pek çok neden arasında hiçbirisi onun otoriteyi kurmuş olmasından, taklit etme, ritüel ve vekâlet sayesinde bilgiyi aktarabilmesinden daha önemli değildir.

YALNIZ USTA
Zanaatkâr, Sanatkâr Oluyor

İnsanların zanaat hakkında sorduğu sorulardan en bilineni muhtemelen onun sanat ile olan farkıyla ilgilidir. Sayılar itibarıyla bu dar bir soru olur; profesyonel sanatçılar, nüfus içinde ancak bir nokta oluştururlar oysa zanaatçılık, emeğin bütün çeşitlerine dek uzanır. Uygulama itibarıyla, zanaatın olmadığı hiçbir sanat söz konusu değildir; bir resim yapma düşüncesi, sadece resim yapmaktan ibaret olamaz. Zanaat ve sanat arasındaki çizgi, teknik ile ifadeyi birbirinden ayırır gibi görünür; ancak şair James Merill'in bir zamanlar bana söylediği gibi, "Şayet bu çizgi var olmazsa, şair bunu tek başına çizemez; sadece şiirin öylece ortaya çıkmasına odaklanmak zorunda kalır." Yine de "sanat nedir?" sorusu, ciddi ve sonu olmayan bir sorudur; bu belirli tanımsal kaygının etrafında dolanıp durmanın bir başka sebebi vardır: Belki de özerkliğin aslında ne anlama geldiğini anlamaya çalışıyoruzdur; yani anlamlı bir yolda, kendi kendimize ve kendi içimizden gelerek bizi çalışmaya sevk eden bir dürtü olarak özerkliktir ilgimizi çeken.

En azından tarihçi Margot ve Rudolf Wittkower'ın sorunu nasıl gördüğünü yansıtıyor bu; *Born under Saturn* adlı etkileyici tarih çalışmalarında, bu tarihçiler ortaçağ zanaatkârlar topluluğundan Rönesans sanatçısının nasıl ortaya çıktığını anlatıyorlar.[19] Kültürel değişimin bu versiyo-

19. Bkz. Rudolf ve Margot Wittkower, *Born under Saturn: The Charac-*

nunda, "sanat" birçok ağır yükü kaldırmıştır. Her şeyden önce, modern toplumdaki öznelliğe uyumlu yeni, daha büyük bir ayrıcalığı temsil etmiştir; zanaatkâr kendi topluluğunun dışına dönüktür, sanatçı ise kendi içine dönüktür. Witkower'lar bu değişimde Pandora'nın yeniden ortaya çıkışını vurgularlar; kendini yok eden öznellik, Francesco Bassano ve Francesco Borromini gibi sanatçıların intiharlarında da görülmüştür.[20] Çağdaşlarının zihinlerinde, bu insanların çaresizliğe sürüklenmelerinin sebebi onların birer dahi olmalarıydı.

Değişimin bu versiyonuna, yerli yerine oturmuş bir hikâye denilemez; öznelliğin karanlık sonuçları, ister dahi olsunlar ister olmasınlar sanatçıların çalışmasından ziyade Rönesans düşüncesini daha yaygın düzlemde etkilemiştir. Robert Burton'ın *Anatomy of Melancholy* (1621) adlı kitabı bir insanlık durumu olarak "somurtkanlık mizacı"nı keşfeder, bu mizacın kökleri bedenin biyolojisinde bulunur; uğursuz, içe dönük "humor" buna fırsat verdiği zaman da kendini gösterir; "humor", bu düzlemde, büyük ölçüde modern tıbbın guddemsi salgı dediği türden bir şeye benzemektedir. Burton, tecrit halinin bu salgıyı tetiklediğini açıklar. Onun bu kafa karıştırıcı şaheseri tekrar tekrar, öznelliğin melankoliye dönüşmesi korkusu üzerinde durur. Ona göre "sanatçı", yalnızlık çeken insan bedeninin kendi üzerinde yaptığı kazıların yol açtığı depresyon riskinin sadece bir örneğidir.

Wittkower'ların gözünde sanat, sanatçıya toplumda zanaatkârın sahip olduğundan daha özerk bir yer açar, bunun da belirli bir sebebi vardır: Sanatçı kendi çalışması için özgünlük arayışındadır; özgünlük ise tek başına olan, yalnız bireylerin karakteristiğidir. Aslında pek az Rönesans sanatçısı tecrit halinde çalışmıştır. Zanaat atölyesi, sanatçının stüdyosu olarak devam etmiştir, burada da

ter and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution (London: Weidenfeld and Nicolson, 1963), 91-95,134-135; ya da yine, Lucie-Smith, *Story of Craft*, 149.

20. Bkz. Wittkower ve Wittkower, *Born under Saturn*, 139-142.

asistanlar ve çıraklar yer almıştır; ancak bu stüdyonun ustaları aslında burada yapılan işin özgünlüğü hakkında yeni bir değer ortaya koymuşlardır. Özgünlük artık ortaçağ loncalarının ritüelleriyle kutsanmayan bir değerdir. Bu karşıtlık bugün bizim düşüncemizde şöyle bir bilgi halindedir: Sanat, benzersiz ya da en azından ayırt edici olan bir çalışmaya dikkat çeker gibidir; oysa zanaat daha anonim, kolektif ve süregelen uygulamaları tanımlar. Ancak bu karşıtlık konusunda kuşku duymamız gerekir. Özgünlük aynı zamanda toplumsal bir etikettir ve özgün olanlar, diğer insanlarla özgül bağlar oluştururlar.

Ortaçağ topluluklarının hilafına saray sosyetesi geliştikçe, Rönesans sanatçılarının hamileri ve bunların sanatı için oluşan piyasa da değişti. Müşteriler, stüdyo ustalarıyla bağlantı kurmak için giderek artan kişisel ilişkiler geliştirdiler. Çoğu kez sanatçıların neyi başarmaya çalıştığının farkında değillerdi, yine de çalışmaya değer biçmek için her zamanki otoritelerini kullanıyorlardı. Bu hükümler karşısında, eserinin özgünlüğü ölçüsünde sanatçı, bir topluluğun üyesinin sahip olduğu ortak kalkandan da yoksun kalıyordu. Müdahaleler karşısında sanatçının tek savunması şöyleydi: "Beni anlamıyorsunuz." Bu da satış hususunda pek de ikna edici bir yöntem değildir. Yine burada modern bir çınlama vardır: Özgünlüğe karar vermek için uygun olan kimdir? İmalatçı mı tüketici mi?

* * *

Rönesans'ın en ünlü kuyumcusu olan Benvenuto Cellini bu sorunlarla, 1558 yılında yazmaya başladığı *Autobiography* adlı kitabında yüzleşmişti. Kendine güvenen bir üslup taşıyan bu kitap, Cellini'nin iki başarısı hakkında böbürlenen bir dizeyle başlar. Başarılarından birincisi hayatı hakkındadır: "Şaşırtıcı istismarlara maruz kaldım ve işte bu masalı anlatabilmek için yaşadım." 1500 yılında Floransa'da doğmuş olan Cellini, çeşitli kereler cinsel sapıklık nedeniyle hapse atılmıştı, sekiz çocuğun babasıydı;

bir astrologdu; bir keresinde pudralanmış elmaslarla ve daha sonra da "vahşi bir rahip" tarafından hazırlanan "lezzetli bir sos"la zehirlenmişti; bir postacının katiliydi; nefret etmesine rağmen Fransa uyruğuna geçmiş bir Fransız yurttaşıydı; savaştığı düşman için casusluk yapan bir askerdi... işte bu türden hayret verici olaylar kataloğunun sonu gelmiyor.

Yaptığı ikinci reklam ise işi hakkındadır. Şöyle övünür: "Sanatımda/pek çok kimseyi geride bıraktım/ve benden daha iyi olabilecek sadece bir kişinin/seviyesine ulaştım."[21] İşte bu tek usta da Michelangelo idi ve benzeri de yoktu; hiç kimse onun seviyesine yükselemez ve onun özgünlüğünü yakalayamazdı. Cellini'nin Fransa kralı I. Francis için yaptığı ünlü altın tuzluk (şimdi Viyana'daki Kunsthistorisches Müzesi'ndedir), bu övünmesinin gerekçesini oluşturuyordu. Azametli kral bile bu tuzluğu dikkatsizce kullanmaktan çekinirdi. Tuz konulan kâse, altından bir yığma yerleştirilmişti. Tepesindeki taçta yer alan erkek ve kadın figürleri de deniz ve toprağı temsil ediyordu (tuz bu iki dünyaya aitti); abanoz tabanında yer alan yarım kabartma figürleri de gece, gündüz, alacakaranlık ile şafak ve bunlara ilave olarak rüzgârları temsil ediyordu (gece ve gündüz doğrudan şekilde Michelangelo'nun Medici tapınaklarına yaptığı aynı figürlere yönelik bir saygıyı yansıtıyordu). Bu harika nesne, hayreti kışkırtmayı amaçlamıştı ve bunu da başarmıştı.

Bunu, bir zanaat parçası olmaktan çıkarıp bir sanat haline neyin getirdiğini incelemeden önce, Cellini'yi diğer meslektaşlarıyla birlikte ele almamız gerekir. Ortaçağlar boyunca, *Livre des métiers*'in de kaydettiği üzere, kendi bi-

21. Benvenuto Cellini, *Autobiography*. Çev.: George Bull (London: Penguin, 1), xix. Çevirmen, Cellini konusunda araştırma yapan diğerleri gibi Paolo Rossi'nin metnine çok fazla sadık kalmıştır. Rossi bu dizelerin metnini oluştururken epey uğraşmıştı ve bunun belirgin bir kopyasında bile İtalyanca'sındaki tam anlamı belli olmuyordu. Yaptığım alıntıya "sadece" kelimesini ben ekledim, çünkü bu böbürlenmeyle bunu kastediyordu; benim ilavemi çıkardığınızda da hâlâ şaşırtıcı bir ifade olmayı sürdürmektedir.

reysel girişimlerini kurmayı arzulayan ustalar ve kalfalar bulunuyordu. Bu zanaat girişimcileri, eğitme yükümlülüğü üstlenmeksizin yardımcılarının sadece ücretlerini ödemek istiyorlardı. Bunların başarısı da bugün "yeni bir marka" dediğimiz anlamıyla, ürettikleri malların isim yapmasına bağlıydı.

Bu son olgu, daha ziyade kişisel farklılığa işaret eder. Ortaçağ loncaları bir şehrin atölyelerindeki bireysel farklılıklara vurgu yapma eğiliminde değildi; loncanın kolektif denetim çabası nedeniyle, bir kupa ya da palto kimin yaptığından çok nerede yapıldığıyla anılırdı. Rönesans'ın maddi kültüründe, imalatçının ismini anmak, en sıradan olanları da dâhil çok çeşitli malların satılması nedeniyle giderek önem kazandı. Cellini'nin tuzluğu da işte bu genel marka modeline denk düşüyor. Tuz konulan bir tabağın herhangi bir işlevsel amacı aşarak karmaşık bir nesneye dönüşmesi, bütün dikkati ona ve onun imalatçısına çekmiş oldu.

Takriben 1100 yılı civarında, diğer zanaatkârlara kıyasla kuyumcular arasında bir ilişki değişikliği yavaşça ortaya çıktı, bunlardan birisine Lille'li Alan'ın 1180'lerin başında yazdığı *Anticlaudianus* kitabında rastlanır. Bu dönemden önce, altın kullanarak dekoratif nesneler yapma formları, resim ve camcılık işlerinin yolunu da açmıştı; bu türden nesneler altın çerçeveler içine yerleştiriliyordu.

Zanaat tarihçisi T. E. Heslop, aşağı yukarı bu tarihlerde sürecin tedricen tersine dönmekte olduğunu gözlemliyor: "En fazla resim ve heykel sanatıyla birlikte anılan natüralizm diyebileceğimiz şey, öyle bir düzeyde hüküm sürmeye başladı ki kuyumcular, resim ve heykel sanatlarına daha önce hiç rastlanmadık düzeyde yanaşmak zorunda kaldılar."[22] Cellini'nin altın içindeki resimleri bu sürecin sonuçlarından biridir: Bunlar "yeni" türden bir kuyumculuktu; çünkü metal işinin içine bir başka zanaat uygulamasını yani resmi katmış oluyorlardı.

22. T. E. Heslop, "Hierarchies and Medieval Art"; Ed.: Peter Dormer, *The Culture of Craft* (Manchester: Manchester University Press, 1997), 59.

Cellini, kendi sanatının ortaya çıktığı zanaat atölyesine yönelik sadakatini belli ölçüde korudu. Dökümhaneden, onun kirinden, gürültüsünden ve terinden asla utanmadı. Dahası dürüstlük üzerinde yükselen geleneksel zanaat değerini oluşturmak için de büyük çaba harcadı. *Autobiography*'de, hammaddesinden, altın, gerçek altın ve pek çok altın elde etmek için nasıl mücadele ettiğini anlatır; oysa onun en zengin hamileri bile, yüzeysel bir süslemenin aldatmacasına razı olabilirlerdi. Marangozluk terimiyle söylersek, Cellini ise kaplama işi yapmaktan nefret ediyordu. "Dürüst altın" arzuluyordu ve bu dürüstlük standardının aynısını, pirinç gibi en ucuz metaller dâhil, işlediği diğer malzemeler için de savunuyordu. Malzemesi saf olmalıydı, böylece ürünleri neyseler ona benzemeliydi.

Buraya dek Cellini'nin otobiyografisinden onu kabalaştırma riskini göze alarak söz ettik; çünkü konumuz bunu gerektiriyordu. Aslında dönemin ekonomisinde her türden zanaatkâr kendi çalışmalarının bireysel üstünlüklerinin reklamını yapmışlardı yani tek başına Cellini'nin kitabı, reklam kategorisine girmiş olmuyordu. Cellini hayattayken bu *Autobiography* kitabını yayımlamayı tercih de etmedi. Ancak pek çok diğer ürün gibi onun tuzluğu da kendi imalatçısının iç karakterini teşhir ve ifade ettiğinden ünlü oldu. I. Francis de "İşte bu Cellini'nin ta kendisi!" diye haykırırken mutlaka böyle düşünüyordu.

Bu türden bir farklılık beraberinde maddi ödüller de getirdi. Tarihçi John Hale'in işaret ettiği üzere, pek çok sanatçı kendi çalışmalarına, farklı oluşlarından dolayı şükran borçluydular: Yaşlı Lucas Cranach'ın Wittenberg'deki evi adeta küçük bir saraydı, Giorgio Vasari'nin Arezzo'daki evi de öyle.[23] Lorenzo Ghiberti, Sandro Botticelli ve Andrea del Verrocchio da birer kuyumcu olarak eğitilmişlerdi. Belirleyebildiğimiz kadarıyla, bu kişilerin hepsi, altın analizi ve hammadde üretimi yapmak üzere lonca yörün-

23. Bkz. John Hale, *The Civilization of Europe in the Renaissance* (New York: Atheneum, 1994), 279–281.

gesine sıkıca bağlı kalan diğer meslektaşlarından daha zengindiler

En genel anlamıyla otorite, iktidarın temel bir gerçeğine yaslanır: Usta çalışma koşullarını tayin eder ve diğerleri de bu doğrultuda çalışır. Rönesans atölyesi bu bakımdan ortaçağ atölyesinden ya da modern bilimsel laboratuvardan bir parça farklıydı. Bir ressam atölyesinde, usta tablodaki desenin tamamını çizerdi ve ardından sadece baş kısımları gibi en çarpıcı bölümlerini doldururdu. Ancak Rönesans stüdyosu her şeyden önce, ustanın ayırıcı edici becerileri sayesinde ayakta kalabilmişti; önemli olan mümkün olduğu kadar fazla resim üretmek değil, *onun* resimlerini ya da onun tarzındaki resimleri üretebilmekti. Özgünlük, stüdyodaki yüz yüze ilişkilere özel bir önem katıyordu. Kuyumcuların altın analizlerinden farklı olarak ressamın yardımcıları kendi ustalarının yanında fiziksel olarak bulunmak zorundaydılar; özgünlüğü, alıp da çantanıza koyabileceğiniz bir kural kitabına yazamazsınız.

"Özgünlük" [orijinalite] kelimesi köken itibarıyla Yunanca bir kelime olan *poesis*'e dek uzanır; bu kelimeyi de Platon ve diğerleri, "daha önce hiçbir şeyin olmadığı yerdeki bir şey" anlamında kullandılar. Özgünlük zamanın bir göstergesidir; daha önce hiçbir şey yokken bir şeyin *ani den* ortaya çıkışına işaret eder ve böyle bir şey aniden var olduğundan, bu şey bizde hayret ve korku duyguları yaratır. Rönesans döneminde, bir şeyin aniden görünmesi bireysel sanatla –dilerseniz dehayla– bağlantılıydı.

Ortaçağ zanaatkârlarının yeniliğe bütünüyle karşı olduklarını tasavvur ederken elbette yanılmıştık; ancak onların zanaatçılığı yavaşça ve ortak bir çabanın sonucu olarak değişti. Örneğin muazzam Salisbury Katedrali'nin yapımına 1220-1225 yıllarında başlandı; önce sadece gelecekteki katedralin ucundaki Lady şapelini oluşturan bir dizi taş dayanak noktası ve kirişler inşa edilmişti.[24] İnşa-

24. Aşağıdaki değerlendirme İngiltere'nin Tarihsel Anıtları Kraliyet Komisyonu sayesinde yapılabilmiştir; bu komisyon 1220'den 1900 yılına dek Salisbury'deki "The Cathedral Church of the Blessed Virgin Mary

atçıların zihninde katedralin nihai büyüklüğü hakkında genel bir fikir vardı, daha fazlası değil. Ancak Lady şapelindeki kirişlerin oranları, daha büyük bir binanın mühendisliğinin DNA'sının ipuçlarını veriyordu ve bunlar kilisenin orta bölümüyle eklemlenmişti ve iki çapraz sahın [planı haç biçiminde olan kilisenin iki kanadı] da 1225 ile 1250 yılları arasında inşa edilmişti. 1250 yılından 1280 yılına kadar, bu DNA daha sonra kemerli yolu, hazine dairesini ve papazlar meclisi binasını üretti; papazlar meclisi binasına kare şeklinde bir yapı anlamını veren özgün geometriler artık bir sekizgen halini almıştı, hazine dairesindekiler de altı yanlı bir tonoz şeklindeydi. Peki, inşaatçılar bu şaşırtıcı inşaatı nasıl başarmışlardı? Mimar olan tek bir kimse yoktu; duvarcılar da ayrıntılı projelere sahip değildi. Üstelik binanın başlangıcındaki göstergeler, belirli ilkelere göre geliştirilmiş ve üç nesil boyunca kolektif olarak yönlendirilmişti. İnşaat faaliyetindeki her olay, yapının dokusuna yedirilmiş ve böylece sonraki neslin yapacaklarını düzenlemişti.

Sonuçta ortaya çarpıcı bir bina çıktı, bu farklı bina inşaat alanındaki yenilikleri somutlaştırıyordu; ancak Cellini'nin yaptığı tuzluktaki şaşırtıcı kâse ve saf altın içinde bir resim gibi bir özgünlük sergilemiyordu. Daha önce de söylediğim gibi, özgünlüğün sahip olduğu "sır", iki boyutlu resim uygulamasının burada üç boyuta aktarılmasıydı ve Cellini de bu aktarımı kendi çağdaşlarının tasavvur etmelerinin mümkün olamayacağı uç bir noktaya götürmüştü.

Ancak bu özgünlüğün de bir bedeli vardı. Özgünlük, özerklik kazanmanın önünde bir engel teşkil edebilirdi. Cellini'nin *Autobiography* kitabı, özgünlüğün nasıl yeni türden bir toplumsal bağımlılık ve aslında aşağılanma anlamına gelebileceğine bir örnek oluşturur. Cellini, sırf hamiliğin bütün entrikalarıyla birlikte yaşandığı saray hayatına girebilmek uğruna loncanın metal üretimi ve altın

binalarını bir dizi halinde yeniden inşa etmiştir. Robert Scott'a da bu haritayı sağladığı için teşekkür ediyorum.

analizi dünyasını terk etmişti. Yaptığı işin değeri bakımından hiçbir lonca güvencesine sahip olmayan Cellini, kralları ve kilisenin prenslerini büyülemek, onlara kafa tutmak ve yalvarmak zorundaydı. Bütün bunlar eşit olmayan güç gösterileriydi. Cellini gibi kışkırtıcı ve kibirli bir kimse, hamileri kendisine ve sonuçta kendi sanatına bağımlı kılabilirdi. Cellini'nin hayatında, bu güç gösterisinin eşitsizliğinin kendi açısından belirginleştiği bir an vardır. İspanya kralı II. Philip'e mermerden yapılma çıplak bir İsa heykeli göndermişti, kral da buna oldukça kaba bir şekilde altından yapılma bir incir yaprağı ekletmişti. Cellini, bu haliyle İsa'nın ayırt edici karakterinin bozulduğunu söyleyerek protesto ettiğinde, II. Philip'in cevabı, "Ama o artık benim" şeklinde olmuştu.

Şimdi bunun bir bütünleşme sorunu (yapılan şeyin kendisiyle bütünleşme) olduğunu söyleyebiliriz; ancak bu aynı zamanda imalatçının toplumsal duruşuyla da ilgili bir sorundur. Cellini, otobiyografisinde sürekli vurguladığı üzere, sarayda resmi bir unvanı ya da makamı olan bir saray mensubu olarak görülmüyordu. Ancak önde gelen herhangi bir kimsenin, kendisini diğerlerine *kanıtlaması* da şarttı. Ortaçağ kuyumcusu kendi kıymetinin kanıtını topluluksal ritüeller aracılığıyla sunabilirdi; ürününün kıymeti hakkındaki kanıt, işlemleri yavaşça ve dikkatlice yaptığı süreçte ortaya çıkardı. Ama bunlar, özgünlüğü takdir etme bakımından önemsiz standartlardır. Kendinizi II. Philip'in şık ayakkabıları içine yerleştirin: Özgün ve alışılmadık bir nesneyle karşılaştığınızda, onun değerini nasıl biçeceksiniz ki? Cellini'nin "Ben bir sanatçıyım! Yaptığım şeye dokunmayın!" beyanı karşısında, siz de, majeste kralları olarak, muhtemelen şöyle düşünürdünüz: "Hangi cüretle böyle konuşabiliyor?"

Cellini'nin *Autobiography*'si hakkında söyleyebileceğimiz sonuncu ve dikkate değer gerçek, karşılıksız kalan bağımlılık ve anlaşmazlık konusundaki tecrübelerinin aslında onun kendi farkındalığını yükseltmiş olduğudur. Bu kitabın sayfalarında, defalarca hamilerin elinde aşağıla-

nan yazarın, içe dönük gözlemlere nasıl yöneldiği görülüyor. Bu durum Burton'ın *Anatomy of Melancholy* kitabında anlatılan, edilgen ve bu yüzden derin düşüncelere dalmış tecrit halindeki sanatçıların tam tersidir. Buradaki Rönesans sanatçıları pekâlâ modern insanın ilk sembolik hali sayılabilir: Etkin ve bu yüzden ıstırap çeken, içe dönük, kendi "özerk yaratıcılığında" bir sığınak arayan insan. Bu görüşe göre, toplum bize nasıl davranırsa davransın yaratıcılık bizim içimizdedir.

Bu inanç Rönesans felsefesinde kendine güçlü bir zemin buldu. Bu da *Homo faber*'e "kendi imalatçısı olarak insan" anlamını veren felsefeci Pico della Mirandola'nın yazılarında ortaya çıktı. Pico, Hannah Arendt'in (atıfta bulunmadığı) kaynaklarından birisiydi; 1486 yılında yazdığı *Oration on the Dignity of Man* adlı kitabı, gelenek ve göreneğin gücü söndükçe, insanların kendileri için "tecrübe kazanmak" zorunda olduğu inancını esas alıyordu. Her kişinin hayatı, yazarın hikâyesinin nasıl sona ereceğini bilmediği bir anlatıdır. Pico'nun *Homo faber* için seçtiği karakter, nerede karaya çıkacağını bilmeden bütün dünyayı gezen Odysseus idi. Kendi imalatçısı olarak insan fikrine benzer bir düşünce Shakespeare'de de görülür; onun kahramanı Coriolanus da "Ben kendimin imalatçısıyım" der ve bu sözüyle kendisini, "Ellerini kendinden çek! Dokunduğunda harabeye çeviriyorsun!" diye uyaran Augustine'e meydan okumuş olur.[25]

İşte bu hayat seyahatinde, sanatın, en azından sanatçılar bakımından, özel bir rolü vardır. Sanat işi, seyahatin yolunu işaretleyen denizdeki şamandıralar gibidir. Yine de sanatçı, bir denizciden farklı olarak, bu şamandıraları kendisi imal ederek kendi yolunu tasarlar. Örneğin sanatsal kariyerler hakkında yazılan ilk kitaplardan birinde, Giorgio Vasari'nin *The Lives of the Artists* (1568) kitabında bunun nasıl olduğu anlatılır. Vasari'nin "hayatları", kendi

25. Augustine'den alıntı yapılan yer: Stephen J. Greenblalt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), 2.

içlerinden gelişen sanatçılarla ilgilidir; bu sanatçılar bütün engellere rağmen eserlerini ortaya koymuşlardır, yaratıcılık arzuları özerktir. Sanat eserleri, aşağılanma ve anlaşılamama durumunda bile sürdürülen içsel bir hayatın gerekçesidir; aslında Cellini de bazen bununla yüz yüze gelmiştir. Rönesans sanatçıları, özgünlüğün özerklik için sağlam bir toplumsal temel sağlamadığını keşfetmişlerdir.

Batı yüksek kültüründe, bütün sanatlarda, aşağılanmış ve yanlış anlaşılmış sanatçılar derin bir iz bırakmışlardır. Cellini, Mozart'ın ya da Le Corbusier'in dertli atalarından biri sayılabilir; Mozart on sekizinci yüzyılda Salzburg piskoposuyla uğraşmıştı. Le Corbusier yirminci yüzyılda Görsel Sanatlar İçin Marangozluk Merkezi oluşturma çabasında bezdirici Harvard Üniversitesi'ne karşı mücadele etmişti. Özgünlük, sanatçı ve hamisi arasındaki iktidar ilişkilerini yüzeye çıkarır. Bu bakımdan sosyolog Norbert Elias, saray sosyetelerinde karşılıklı yükümlülük bağının deforme olduğunu bize hatırlatır. Dük ya da kardinal bir tüccarın faturalarını, hiç değilse, işine geldiğinde ödemiştir; diğer pek çok benzeri gibi Cellini ise saraydan tahsil edemediği büyük miktarda alacaklarıyla ölmüştür.

* * *

Kısacası, Cellini'nin hikâyesi, zanaat ve sanat arasında belirgin bir sosyolojik karşıtlığı mümkün kılıyor. Bu ikisi arasındaki fark, ilk olarak, fail tarafından yaratılıyor: Sanatın tek bir yönlendirici ya da baskın faili vardır, zanaat ise kolektif bir faile sahiptir. İkinci olarak bunlar zaman düzleminde farklılaşıyor yani ikisi arasında aniden yapım ile yavaş yapımın karşıtlığı söz konusudur. Nihayet bunlar aslında özerklik düzleminde de farklılaşıyor ancak şaşırtıcı olan şudur: Yalnız ve özgün sanatçı daha az özerk olabilir, laftan anlamaz ya da anlayışı kıt iktidara daha bağımlı olabilir ve bu ölçüde de zanaatkârlar topluluğundan daha kırılgan bir yapıya sahiptir. Bu farklılıklar, pro-

fesyonel sanatçıların küçük grubunda yer almayan diğer insanların gözünde içerikleri bakımından hâlâ önem taşıyor.

Sovyet inşaat işçileri gibi teşvik edilmeyen işçiler, İngiliz doktorları ve hemşireleri gibi mutsuz çalışanlar, ne yaptıklarından değil de yaptıkları işin nasıl düzenlenmiş olduğundan dolayı sıkıntı çekerler. İşte bu yüzden toplumsal bir mekân olarak atölye üzerinde durmaktan vazgeçmemeliyiz. Şimdiki ve geçmişteki atölyeler ister birer bardak çay içmek ister şehirdeki geçit törenine katılmak şeklinde olsun çalışma ritüelleri aracılığıyla insanları birbirine bağlamıştır. Aynı işlev, ister ortaçağ dönemlerindeki resmi ebeveyn vekilliği ister işyerindeki gayri resmi danışmanlık şeklinde olsun eğitmenlik yoluyla da yerine getirilmiştir; buralarda bilgiyi yüz yüze ilişkilerle paylaşmak mümkün olmuştur.

Bu nedenlerledir ki tarihsel dönemeç, bir düşüş hikâyesinden daha karmaşıktır; bir dizi yeni, rahatsız edici çalışma değerleri, atölyenin hoşsohbet ortamına eklenmiş durumdadır. Modern idarecilik ideolojisi, en alt düzeydeki bir çalışanı bile "yaratıcı" şekilde çalışması ve özgünlük sergilemesi için zorlar. Geçmişte bu talimatın yerine getirilmesi, acıya giden bir yolu açmıştı. Rönesans sanatçısı hâlâ bir atölyeye ihtiyaç duyuyordu ve buradaki asistanları da kuşkusuz kendi ustalarını örnek alarak öğreniyorlardı. Ustanın kendi ustalığı da içerik olarak değişmişti; kendi farklılığına ve özgünlüğüne dönük istekleri, artık motivasyonla ilgili bir sorun yaratıyordu. Bu istekleri geçerli kılabilmek için mücadele etme iradesine ihtiyacı vardı. İtibarı da artık düşmanca bir nitelik kazanmıştı. Atölye, onun için toplumdan kaçtığında sığınacağı bir yer haline gelmişti.

"SIRLARIYLA BİRLİKTE ÖLDÜ"
Stradivaryus'un Atölyesinde

Cellini *Autobiography* kitabında, "sanatının sırlarının" kendisiyle birlikte "öleceğini" söylüyordu.[26]

Onun cüretkârlığı ve yenilikçiliği elbette gösteriler, festivaller ve ilk zamanların rahipleri aracılığıyla aktarılamazdı; çalışmasının değeri, kendi özgünlüğünde saklıydı. Bu yüzden işte burada atölyenin uzun dönemli muhtemel hayatında somut bir sınırlama söz konusudur. Günümüz diliyle söylersek, bilgi transferi zorlaşmıştı; ustanın özgünlüğü bu transferin önünde bir engeldi. Bu zorluk, ressamların stüdyolarında olduğu kadar şimdiki bilimsel laboratuvarlarda da sürüyor. Laboratuvarda bir çaylağın işlemlere hemen dâhil edilmesi mümkün olsa da eski problemlerin çözüm sürecinden edindiği bir şeyi, yeni problemlere kuşkuyla bakma kapasitesini aktarmak ya da deneyimleri sayesinde bir problemin çıkmaza girmeye yatkın olduğunu sezebilmesini açıklamak, bir bilim insanı için kolay değildir.

Bilgi transferindeki zorluk, bunun *neden* böyle zor olduğuna, bunun neden kişisel bir sır olduğuna dair bir soruya yol açar. Örneğin, müzik konservatuvarlarındaki durum böyle değildir; hem bireysel şan solosu ustalık sınıflarında hem tartışma atölyelerinde, kendini ifade etme sürekli analiz edilir ve geliştirilir. 1950'lerde ve 1960'larda Moskova Konservatuvarı'nda Mstislav Rostropovich tarafından yönetilen ünlü 19. Sınıf'ta, bu büyük çellocu, öğrencilerini kendilerini bireysel olarak daha fazla ifade etmeye zorlamak amacıyla, katı müzik analizleri yanı sıra tuhaflıklar, şakalar ve votka gibi bütün karakter silahlarını kullanmaktaydı.[27] Ancak müzik aletlerinin yapımı söz konusu olduğunda, Antonio Stradivaryus ya da Guarneri del Gesù gibi ustaların sırları aslında kendileriyle birlikte

26. Benvenuto Cellini, *Autobiography*, Çev.: George Bull (London: Penguin, 1998), xiv-xv.

27. Bkz. Elizabeth Wilson, *Mstislav Rostropovich: The Legend of Class 19* (London: Faber and Faber, 2007), 11., 12. bölümler.

ölmüştü. Harcanan yığınla para ya da çok sayıda deney de bu ustaların sırlarını keşfetmeye yetmedi. Bu atölyelerin niteliğindeki bazı şeyler bilgi transferini engellemiş olmalıydı.

* * *

Antonio Stradivaryus keman yapımına başladığında, yaylı çalgıların akort anahtarlarının, sırtlarının ve göbek kısmının oyulmasıyla ilgili olarak yüzyıl önce Andrea Amati tarafından oluşturulan standartlarla donanmış geleneğin bir parçasını oluşturmaktaydı. Sonraki lütiye'ler (bu kelime çeşitli yaylı çalgı imalatçılarını anlatır) Cremona'nın bu ustalarına ve Avusturyalı komşuları Jacob Stainer'a sadakat yemini etmişlerdi. Pek çoğu da onların öğrencilerinin atölyelerinde eğitim görmüş; diğerleri de bu zanaatı ellerine geçen eski çalgıları tamir ederek öğrenmişlerdi. Oyma kitapları Rönesans dönemindeki lutherie'nin [yaylı çalgı imalatçılığı ve tamirciliği] başından beri vardı; ancak bu metinleri çoğaltmak çok pahalı olduğundan sayıları çok azdı; teknik eğitim, çalgıları elde inceleyerek ve nesilden nesile geçen sözlü açıklamayla yapılıyordu. Genç bir lütiye, bir Amati'yi ya da onun prototipini eline almak, kopyalamak ya da tamir etmek zorundaydı. Stradivaryus'tan miras kalan bilgi transferi yöntemi böyleydi.

Mekânın içi bakımından, Stradivaryus'un atölyesi de diğer lütiye'lerin atölyeleri gibi geçmişlekilere benziyordu; şöyle ki burası fiziksel olarak hem ev hem işyeriydi, Stradivaryus'un ailesi ve pek çok genç erkek çırak ve misafir kalfa burada yaşıyordu. Ayakta olunan her saatte iş hüküm sürerdi. Atölye sabahın karanlığından akşama dek çalışırdı; çalışma ekibi kelimenin gerçek anlamıyla tezgâhlarına kök salmış durumdaydı; çünkü bekâr çıraklar tezgâhların altındaki saman çuvalları üzerinde uyurlardı. Geçmişte olduğu gibi, Stradivaryus'un işi öğrenmekte olan kendi oğulları da, misafir çırakların tabi olduğu aynı biçimsel kurallara uymak zorundaydılar.

En genç olanlar çalışma sırasında, tahtanın suya batırılması, kaba şekillendirme ve kaba kesim gibi hazırlık işlerine bakıyordu. Daha gelişmiş kalfalar ise göbek kesimi ve boyunluğun düzenlenmesi gibi daha ince işlere el atardı; ustanın kendisi de parçaların nihai yerleştirmesinin ve çalgının sesinin en önemli güvencesi olan tahtanın koruyucu kaplamasının cilalanmasının sorumluluğunu üstlenirdi. Ancak usta, üretimin her aşamasına müdahale ediyordu. Tony Faber'ın araştırmaları sayesinde biliyoruz ki Stradivaryus, kemanlarının üretimindeki en küçük ayrıntıyla bizzat ilgilenmekteydi. Çok az seyahat etse bile, evinde sürekli hareket halindeydi, bir ofise kapanmış değildi; otoriter ve kabadayılık taslayan bir karaktere sahipti, bazen kötü kötü bakardı, bazen de bir kurala bağlı olmayan talimatlar ve öğütler verirdi.[28]

Yine de bir ortaçağ kuyumcusu, burada kendisini evinde gibi hissetmezdi. Cellini'nin olduğu gibi Stradivaryus'un atölyesi de bir bireyin olağanüstü becerileri etrafında dönüyordu. Ancak Cellini bile Stradivaryus'un durumunu anlamakta şu nedenden dolayı güçlük çekerdi: Burada usta artık kendisini bir ya da birkaç hamiye değil de serbest piyasaya sunmaktaydı. Stradivaryus'un yaşadığı dönemde, lütiye'lerin sayısı ve çalgıların miktarı da son derece artmıştı. Arz, talebi aşmaya başlamıştı. Daha başlangıçtan beri ün kazanmış olan Stradivaryus bile, piyasa hakkında kaygılanıyordu çünkü pek çok özel müşteriyle iş yapıyordu ve uzun hayatının özellikle son dönemlerinde, bu piyasa patronajının da istikrarsız olduğu kanıtlanmıştı. 1720'lerin genel ekonomik çöküşünde, atölyesinin maliyetlerini azaltmak zorundaydı ve ürettiği ürünlerin çoğu

28. Bkz. Toby Faber, *Stradivarius* (London: MacMillan, 2004), 50-66. Faber hem doğru hem yol gösterici olsa bile, daha teknik bir değerlendirme peşinde olan okuyucu, bütün Stradivaryus incelemelerinde hâlâ en büyükleri arasında yer alan şu esere başvurmalıdır: William H. Hill, Arthur F. Hill ve Alfred Ebsworth, *Antonio Stradivari* [1902] (New York: Dover, 1963). Başka bir biyografik kaynak: Charles Beare ve Bruce Carlson, *Antonio Stradivari: The Cremona Exhibition 0/1987* (London: J. and A. Beare, 1993).

da depoda kalıyordu.[29] Açık piyasanın belirsizliklerine bağlı olarak, atölye hiyerarşisindeki çatlaklar da giderek genişliyordu; bu kadar ünlü bir ustanın bile geleceğinin belirsiz olduğunu gören ihtiraslı çıraklar, yaptıkları sözleşmelerin son yıllarını satın almaya ya da affettirmeye başlamışlardı. *Livre des métiers* döneminde alışılmadık olan bir şey artık normal sayılmaya başlanmıştı: Açık piyasa, ustanın otoritesinin süre sınırını kısaltıyordu.

Ayrıca piyasa Rönesans döneminde zanaat ürünlerinin çeşitlenmesiyle tohumu atılan eşitsizlikleri de derinleştirdi. Daha 1680 yılında, Stradivaryus'un başarısı, temeli Andrea Guarneri tarafından atılan Guarneri ailesi gibi diğer ailelerin üzerinde de bir baskılanma yaratmıştı. Torunu olan Bartolomeo Giuseppe, ki "del Gesù" diye bilinirdi, Stradivaryus'un gölgesinde çalıştı. Guarneri'nin biyografi yazarlarının anlattığına göre, "Antonio Stradivaryus'un sahip olduğu uluslararası müşteri çevresinin tersine, onun müşterileri büyük ölçüde... Cremona'lı mütevazı çalgıcılardan oluşuyordu ve bunlar da sanatlarını Cremona yöresindeki saraylarda ve kiliselerde [icra ediyorlardı]."[30] Kendisi de Stradivaryus ölçüsünde büyük bir imalatçı olan del Gesù, atölyesini ancak on beş yıl açık tutabildi; en iyi çırakları yanında tutmakta bile sıkıntı yaşamıştı.

Antonio Stradivaryus öldüğünde, işlerini iki oğlu, Omobono ve Francesco devraldı; her ikisi de hiç evlenmemiş ve yetişkin hayatlarını babalarının evinde onun hizmetli-mirasçıları olarak sürdürmüşlerdi. Babalarının ismini kullanarak birkaç yıl daha işi yürütebildiler ancak iş kaçınılmaz olarak sona erdi. Babaları oğullarına nasıl birer dâhi olunacağını öğretmemişti, öğretemezdi. (Onların imal ettikleri ürünü şahsen elime aldım ve çaldım, mükemmeldi; ancak hepsi bu.)

Bir atölyenin ölümünün kısa özeti işte böyledir. Yakla-

29. Bkz. Faber, *Stradivaryusus*, 59.
30. Duane Rosengard ve Carlo Chiesa, "Guarneri del Gesu: A Brief History"; Metropolitan Museum sergi kataloğunda, *The Violin Masterpieces of Guarneri del Gesu* (London: Peter Biddulph, 1994), 15.

şık üç yüz yıl boyunca lütiye'ler, Stradivaryus ve Guarnieri del Gesù ile birlikte ölen sırları keşfetmek uğruna bu cesedi diriltmek için çaba sarf ettiler. Stradivaryus'un çocukları henüz hayattayken bu özgünlüğün araştırması başlamıştı. Guarnieri del Gesù'nün taklitçileri, onun ölümünden seksen yıl sonra işe koyuldular; onun en büyük kemanlarını hapisteyken yaptığı şeklinde uydurma bir hikâyeden yola çıkmışlardı. Günümüzde ustaların çalışmalarının çözümlemesi üç cephede sürdürülüyor: Enstrümanların biçimlerinin tam fiziksel kopyaları; kullanılan cilanın kimyasal analizi ve sesten yola çıkıp sürecin öncesine doğru yapılan bir çalışma (buradaki fikir de bir Strad ya da bir Guarneri enstrümanındakine benzemeyen sesin kopya edilebileceğinde yatıyor). Böyle bir durumda bile, Guarneri'nin yaylı sazlar dörtlüsü kemancısı Arnold Steinhardt'ın söylediği üzere, profesyonel bir müzisyen, orijinal ve kopya arasındaki farkı anında ayırt edebilir.[31]

Bu analizlerde eksik olan şey, ustanın "atölye içi seminerlerinin" yeniden oluşturulmasıdır; daha kesin ifadeyle, bir unsur geri döndürülemez şekilde yitip gitmiştir. Bu da söze dökülmeyen, dile getirilmeyen ve kelimelerle açıklanamayan bilgi yığınıdır; yani orada oluşan ve alışkanlık unsuru haline gelen binlerce gündelik hareketin birikmesi sonucunda ortaya çıkan pratik. Stradivaryus'un atölyesi hakkında bildiğimiz en önemli gerçek, onun her şeyin üstünde olmasıydı; beklenmedik şekilde aniden atölyenin herhangi bir yerinde ortaya çıkardı, binlerce bilgi parçasını bir araya getirir ve bunları işlerdi; oysa bu bilgiler, sadece bir parçayla ilgilenen asistanlara hiçbir anlam ifade etmezdi. Benzer bir durum çok özel ve dâhi kimseler tarafından yönetilen bilimsel laboratuvarlarda da söz konusudur; ustanın beyni, sadece kendisinin görebileceği ayrıntılı bilgilerle doludur. İşte bu yüzdendir ki Fizikçi Enrico

31. Lütiye'lerin mesleki dergisi olan The Strad'ın hemen her sayısı bu sorunlarla doluydu. Cila sorunlarıyla ilgili özel olarak başvurulacak bir kaynak şudur: L. M. Condax, *Final Summary Report of the Violin Varnish Research Project* (Pittsburgh: n.p., 1970).

Fermi'nin büyük bir deneyci olmasının sırrı da onun laboratuvar işlemlerinin özellikle ayrıntılarına dikkat kesilmekle anlaşılabilir.

Bu gözlem soyut olarak şöyle ifade edilebilir: Ustanın bireyselliğinin ve farklılığının hüküm sürdüğü bir atölyede, dile getirilmeyen bilgi de hüküm sürüyor demektir. Usta öldüğü anda, onun çalışmasının tamamında bir araya getirdiği bütün ipuçlarını, hamleleri ve öngörüleri yeniden oluşturmak mümkün değildir; çünkü artık sözle dile getirilmemiş olanı ona tekrar sormanın bir yolu kalmamıştır.

Teorik olarak, iyi yönetilen atölyelerde sözlü olmayan bilgi ve açık bilgi arasında bir denge kurulabilir. Ustalar; sessiz sakin özümseyerek araştırdıkları ipuçları yığınını ve hamlelerini kendi başlarına açıklama konusunda sıkıntılı olabilirler. Onların gerçek otoritesinin büyük bir kısmı başkalarının göremediklerini görebilmekten, bilemediklerini bilmekten kaynaklanır; otoriteleri kendi sessizliklerinde dile gelir. Bu durumda, peki biz de Stradivaryus'un çellolarını ve kemanlarını daha demokratik bir atölye uğruna kurban mı edecektik?

On yedinci yüzyılda bilgi transferi konusunda en uyanık olan kimse şair John Donne idi. Yenilikçileri, kabul edilmiş doğru ve geleneğin küllerinden yükselen bir zümrüdüanka kuşuna benzeterek, bilimsel keşifler bakımından teklik sorununu şu dizelerde ifade etmişti:

"Prens, Tebaa, Baba, Oğul, hepsi unutulur
Çünkü her insan, sadece sahip olduğu şeyi düşünür
Bir Zümrüdüanka olmak ve olabilmek için
Bunların hiçbiri değil ama kendisi olmalıdır."[32]

Günümüzde dehanın sırlarını açığa çıkarmadaki zorluk, birinci bölümde mutlak standart ile pratik kalitesi olarak iki tür zanaat kalite standardı arasında kurduğumuz karşıtlığa ışık tutuyor. Ustalar mutlak bir standardı ortaya koyarlar ve bunun yeniden üretilmesi mümkün olamaz. Ancak yukarıda sorduğumuz demokratik soru da

32. John Donne, *Complete Poetry of John Donne*. Ed.: John Hayward (London: Nonesuch, 1929), 365.

ciddiye alınmalıdır. Neden başka birinin özgünlüğü açığa çıkarılmaya çalışılsın ki? Modern lütiye, keman yapımı işine asılmayı arzular; lütiye verimsiz bir taklide sıkışıp kalmak yerine kendisi için yeterince parlak ilhamlara göre en iyi kemanları yapmayı arzular. İşte bu, pratiğin doğruluk karşısındaki talebidir. Hâlâ da öyledir. Stradivaryusus Davidoff çellosu ise bir çellonun nasıl olması gerektiğini, neyin mümkün olduğunu anlatır; bu çello öyle bir standart koyar ki bunu dinlediğiniz anda, asla unutamazsınız, üstelik bir de çello yapımıyla uğraşan biriyseniz.

"Sırlarıyla birlikte öldü" sözü, bilim üzerine belirgin bir gölge düşürmektedir. Sosyolog Robert K. Merton, bilimdeki bilgi transferini, "devlerin omuzları üzerinde yükselmek"[33] şeklindeki ünlü benzetmeyi hatırlatarak açıklamayı amaçlamıştı. Bununla iki şeyi kastediyordu: Birincisi, büyük bilim insanlarının çalışmaları, daha alt düzeydeki bilim insanlarının etkilendiği yörüngeleri ve referans noktalarını ortaya koyar ve ikincisi, bilgi, çoğaltan ve biriken bir karaktere sahiptir; yani sirklerdeki insan kulelerine benzer şekilde bilgi de zaman içinde insanlar, devlerin omuzlarında ayağa kalktıkça yükselir.

Zanaat işinde, Merton'ın düşüncesi, ister dev olsunlar ister olmasınlar, kendilerinden öncekilerin çizdiği doğrultuda çalışan Salisbury Katedrali'nin yapımcılarına uygulanabilir. Bu düşünce, ortaçağ kuyumcularının ritüelleri söz konusu olduğunda da anlamlı olabilir; bunlar, birer baba olarak manastırlarda yaşayan lonca kurucuları tarafından ortaya konulan standartları göklere çıkarırlardı. Merton'ın modeli ortaçağ duvarcılarının ve kuyumcularının durumunu aydınlatsa bile, bunu Stradivaryus'un atölyesinin daha modern dünyasına uygulamak pek kolay değildir.

Lütiye'nin omuzlarında yükselmek arzusu, onun ölümünden sonra bile elbette devam etti; sağlam bir dayanak bulma çabası boşa çıkmıştı; bir dev hakkında düşünmenin de felç edici olduğu görülmüştü. Pratikte, ne denli

33. Robert K. Merton, *On the Shoulders of Giants* (New York: Free Press 1965).

ufak olursa olsun çetin pratik sorunlarını çözdüğümüz ölçüde farklı bir şey yapmış oluruz. Hal böyleyken, bir bilim insanının Einstein'ın ihtirasını unutamaması ile bir enstrüman yapımcısının Stradivaryus'un sesini unutamaması arasında bir fark yoktur.

* * *

Özet olarak, atölyenin tarihi, insanları sıkıca bir arada tutmanın reçetesini sunar. Bu reçetenin içerdikleri din ve ritüel idi. Özgünlük ile birlikte bu içeriğin yerini daha seküler bir çağ aldı; kendi pratik ifadeleriyle özerklikten ayrı bir koşul olarak özgünlük, atölyede otoritenin yeni bir biçimine yol açıyordu; bu otorite de çoğu kez kısa ömürlüydü ve sessizdi.

Modern dünyanın bir işareti şudur: Bu kişileşmiş haliyle bir otoritenin önünde baş eğerken, sanki bunun daha dinsel çeşidinin, yaşlı bir kimsenin otoritesi önündeymişiz gibi kaygılanırız. Bu kaygı hakkında tek bir alıntı yeterli olabilir. Cellini'nin dönemlerinde yaşayan Etienne de La Boétie, ister hayranlık ister taklit aracılığıyla olsun daha yüksek bir otoriteye itaat etme sorununu ilk kez ele alanlardan birisiydi. Ona göre, insanlar özgürlük konusunda daha yetenekliydi. *Discourse of Voluntary Servitude* adlı kitabında şöyle yazmıştı: "Pek çok insan, pek çok köy, pek çok şehir, pek çok ülke bazen tek bir tiranın yönetiminden ıstırap çeker; oysa bu tiranın, onların kendisine verdiği güçten başka bir gücü yoktur ve bu tiran, onlar kendisiyle çatışmak yerine katlanmayı tercih ettiği sürece onlara hiçbir zarar vermez... İşte bu yüzden, kendi köleliklerine izin veren daha doğrusu bunu davet eden de bu insanların bizzat kendileridir."[34] Yönetim ya da gelenek aracılığıyla kölelik bir kenara bırakılmalıdır. Bu durumda, atölye de zanaatkâr için rahat bir yuva sayılamaz; çünkü

34. Etienne de la Boetie, *The Politics of Obedience: The Discourse of Voluntary Servitude* [1552-53]. Çev.: Harry Kurz (Auburn, Ala.: Mises Institute, 1975), 42.

onun gerçek özü bilginin kişileşmiş, yüz yüze otoritesinde yatar. Ancak yine de burası gerekli bir yuvadır. Çünkü standardı olmayan becerili bir çalışma olamaz; bu standartların pratiğin cansız, statik kodları yerine bir insanın bedeninden kaynaklanmış olması son derece tercih edilebilir bir durumdur. Zanaatkârın atölyesi, özerklik ile otorite arasındaki modern ve belki de çözülemez çatışmanın yaşandığı yerlerden biridir.

III

[Makineler]

Modern esnaf-zanaatkârın yüz yüze geldiği en büyük ikilem makinedir. Peki, bu insan elinin yerini alan, dost bir alet midir yoksa düşman bir alet mi? Hünerli el işinin ekonomik tarihinde, makineleşme çoğu kez bir dost olarak başlamış ve bir düşman olarak sona ermiştir. Dokumacılar, fırıncılar ve çelik işçileri, bunların hepsi sonunda kendi aleyhlerine dönen aletlere kucak açmışlardı.

Günümüzde mikroelektroniğin gelişimi de bir zamanlar insan muhakemesine ait sayılan tıbbi teşhis ya da mali hizmetler gibi beyaz yakalı işçilerin alanının akıllı makineler tarafından işgal edilmesi anlamına geliyor.

CAD'in baştan çıkarıcılığı da onun hızında, asla yorulmaması olgusunda ve aslında el ile çizim yapan herkesten üstün bir hesaplama kapasitesine sahip olma gerçekliğinde yatıyor. Ancak insanlar makineleşme için kişisel bir bedel ödemek durumundalar; CAD programının yanlış kullanımı, kullanıcılarının zihinsel kavrayışını azaltıyor. Bu hüzünlü bir hikâye gibi görünebilir; fakat belki başka bir yoldan da anlatılabilir. Peki, bizler de kendi gerçek mukayeseli kusurlarımızda, insan olmaya dair olumlu bir şeyler öğrenebilir miydik?

On sekizinci yüzyılda Sanayi Çağı'nın şafağında yazarlar kadar işçiler de işte bu felsefi sorunla uğraştılar. Gözlemleri ve argümanları makine üretiminin çok öncesindeki maddi kültür deneyimine dayanıyordu.

On beşinci yüzyıl gibi uzak zamanlarda Avrupa, tarihçi Simon Schama'nın sözleriyle "zenginlerin içine düştüğü bir sıkıntıyla" yani maddi eşyaların bolluğuyla kaplanmıştı.[1] Rönesans döneminde, Avrupalı olmayanlarla yapılan ticaret ve şehirlerde çalışan zanaatkârların artan sayısı, insanlara sunulan malları giderek çoğaltmaktaydı. Jerry Brotton ve Lisa Jardine de on beşinci yüzyılda ilk önce İtalyan evlerine doluşan "yeni maddi nesnelerin yükselen dalgasını" hatırlatıyor.[2] 1600'lü yılların başlarında Hollanda, İngiltere ve Fransa'da, John Hale'in[3] sözleriyle, "yeni mülk edinmelerle ve ev eşyalarıyla uyumlu şekilde, sıralar, masalar, büfeler, elbise askıları ve dolaplar için beklenmedik bir talep oluşmuştu." Maddi bolluk aşağı kesimlere doğru seyrederken de gündelik malzemeler arasında yer alan, örneğin, yemek pişirmek için farklı tencerelere, yemek yemek için farklı tabaklara, bir çift ayakkabıdan daha fazlasına ve farklı mevsimlerde giymek üzere farklı giysilere dek uzanmış oldu. Günümüzde ihtiyaç olarak de-

1. Bkz. Simon Schama, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, 2. Baskı. (London: Fontana, 1988).
2. Jerry Brotton ve Lisa Jardine, *Global Interests: Renaissance Art between East and West* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2000).
3. John Hale, *The Civilization of Europe in the Renaissance* (New York: Atheneum, 1994), 266.

gerlendirdiğimiz eşyalar, giderek artan ölçüde sıradan insanlar için de elverişli hale gelmekteydi.[4]

Kullanılan eşya sayısındaki artışa Schama'nın "zenginlerin sıkıntısı"* şeklinde yaptığı yakıştırma, on altıncı ve on yedinci yüzyıldaki Hollandalılar bakımından çoktan kayda geçmişti; onlar zaten cimri ve tutumlu olarak bilinirlerdi. Ancak bu ifade de yanıltıcı olabilir çünkü modern dönemin şafağında, insanlar çoğunlukla kendilerine satışa sunulan eşyaların bolluğuna tepki olarak bir tedirginlik içindeydiler. Eşyaların zenginleşen dünyası hem Reformasyon yanlısı hem Reformasyon karşıtı çevrelerde, maddi baştan çıkarma konusunda teolojik bir endişeye de yol açmıştı; teolojik ufkun gerisinde bu korku, gündelik hayatta çocukların oyuncakları gibi masum nesnelere bile yönelmişti.

On altıncı yüzyılın sonlarında ve on yedinci yüzyılın başlarında Avrupalı çocuklar ilk kez çok sayıda oyuncağın keyfini çıkarmaya başlamıştı. Daha önceleri, bize tuhaf gelecek şekilde, yetişkinler kendilerini yapma bebeklerle, oyuncak askerlerle ve çocuklara ait diğer şeylerle eğlendirirlerdi; bu tür oyuncaklar az sayıdaydı ve pahalıydı. Fiyatları düştükçe oyuncak sayısı da arttı. Bu süreçte oyuncak eşyalar çocuklara özgü eşyalar haline geldi. Oyuncaklardaki artışla birlikte çocukların "şımartılması" (aslında bu kavram en uygunuydu) hakkındaki ilk tartışmalar da başladı.

On sekizinci yüzyılda makinelerin gelişmesi sadece zenginlerin endişesini artırmış oldu. Yoksunluk ve eksiklikle ilgili eskimiş sorular ortadan kalkmamıştı; Avrupalı kitleler hâlâ kıtlık çeken bir toplumda yaşıyordu. Ancak makinelerde üretilen masa örtüsü, giysiler, tuğlalar ve cam eşyalar bu endişeye bir başka boyut da katmıştı: Bu eşyalar düzgün şekilde nasıl kullanılacaktı ve bunlara sahip olunca baştan çıkmamak için hangi miktar yeterliydi?

4. Werner Sombart, *Luxury and Capitalism* [1913], Çev.: W. R. Dittmar (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1967), özellikle 58-112.

* Burada "sıkıntı" olarak çevirdiğimiz "embarrassment" kelimesi, aynı zamanda "parasızlık" anlamına da geliyor. (ç.n.)

Bütün bunlar dikkate alındığında, on sekizinci yüzyıl, bizim de yapacağımız gibi, makinelerin ürettiği bolluğun erdemini kabullendi. Makineler, biz tüketicilere yaşam kalitemizde bir artışı vaat ediyordu ve yirmi birinci yüzyıl itibarıyla da bu kaliteyi sınırsızca geliştiriyordu; bunu da daha fazla ve daha iyi ilaçlarla, evlerle, yiyeceklerle yani sonu olmayan bir listeyle sağlıyordu. Modern zamanlarda Avrupalı çalışan yoksulların maddi yaşam kalitesi, pek çok bakımdan on yedinci yüzyıl burjuva sınıflarınınkinden daha yüksektir. Martin Heidegger bile Kara Orman'daki kulübesine sonunda elektrik getirmiş ve modern bir pompa yerleştirmişti. Aydınlanma yazarlarının daha çok endişe duyduğu şey ise makinenin üretken yanıydı; yani onun yapım deneyimi üzerindeki etkileri... Bu endişeler hâlâ sürüyor.

Aydınlanma döneminin bazı şahsiyetlerine göre de makinelerin üstünlüğünün insan çaresizliğine hiçbir etkisi olmamıştır. Isaac Newton zaten doğanın tamamını dev bir makine olarak tanımlamıştı; bu görüş on sekizinci yüzyılın Julien Offray de la Mettrie gibi yazarları tarafından en uç noktalarına dek götürülmüştü. Diğer yazarlar da rasyonel gelişme, ilerleme ve "İnsan'ın mükemmelleştirilebilirliği" görüşüne bağlı kaldılar; bu görüş James Watt'ın buhar makinesi örneğindeki gibi yeni makinelerin etkinliği üzerinde şekilleniyordu. Ancak başka yazarlar, bu model hakkında, gelenekselciler gibi yeni olanı reddetmeseler de yine de farklı düşüncelere sahiptiler. Gelenekselcilerden farklı olarak, makine ile insanın kıyaslanması, onları insan hakkında daha fazla düşünmeye sevk etmişti. Kanaatkârlık ve sadelik gibi insani erdemler, insanın insanlık kültürüne katkıları olarak öne çıkıyordu; bu duygulardan hiçbirisi mekanik olarak değerlendirilemezdi. Böyle düşünen insanlar zanaatkârlığa özel bir ilgi duydular; bu da makineyle gelen bolluk ve mütavazı insan arasında bir arabuluculuk gibi görünüyordu.

Toplumsal bakımdan zanaatkârlar yeni bir dönemeç aldılar. On sekizinci yüzyılda Watt'ın buhar makinesi, ilk

kez Antonio Stradivaryus'unkine benzeyen atölye koşullarında imal edilmişti, akabinde fabrikasyon yöntemine geçildi ve daha sonra da kökten şekilde farklı bir toplumsal kurguya yerleştirildi. Bir buhar makinesinin yapım kılavuzu 1823 tarihli belgelerde bütünüyle ortaya konulmuştu: ustanın, ki burada Watt'ın kendisi mühendisliğin Stradivaryus'u gibi davranıyordu, artık saklayacak bir sırrı kalmamıştı. Bu durum on dokuzuncu yüzyıl mühendisliğindeki daha büyük bir değişime ayna tutuyor ve bu durum da aslında elle elde edilen bilgiden açık bilginin baskın otoritesine geçiş şeklinde, ozalitin tarihinde karşımıza çıkmıştı. Atölye çalışması, elbette bilimde olduğu kadar sanatta, gündelik ticarette de değişik biçimlerde devam etti; ancak atölye artık giderek artan ölçüde sadece bir başka kuruluşun oluşturulmasında bir araç olarak görülmekteydi: Fabrikaya giden yolda bir durak olarak atölye.

Makine kültürü olgunlaştıkça, on dokuzuncu yüzyıldaki zanaatkâr da giderek azalan ölçüde makine kullanımı için bir aracı ve hatta bundan da öte bir düşman olarak görülmeye başlandı.

Şimdi, makinenin katı mükemmelliği karşısında zanaatkâr insan, bireyselliğin bir sembolü haline gelmişti; bu sembol somut olarak el işindeki çeşitlemeler, kusurlar ve düzensizliklere yüklenen olumlu değerleri bir araya getiriyordu. On sekizinci yüzyıldaki camcılık bu değişimin kültürel değerlerdeki işaretiydi; artık zanaatın büyük Romantik analisti olan John Ruskin'in yazıları, sanayi öncesi geçmişin atölyelerinin yitirilmesine dair hayal kırıklıklarını dile getiriyor, kendi çağında buna karşı zanaatkârın çalışmalarını öne çıkarıyordu; kapitalizme karşı direnişe makinelere karşı direniş de ekleniyordu.

Bu kültürel ve toplumsal değişimler bizim zamanımızda da sürüyor. Kültürel bakımdan biz de hâlâ mekanik olan karşısında kendi sınırlarımızı olumlu yönden kavramaya çalışıyoruz; toplumsal bakımdan hâlâ teknoloji karşıtlığı ile mücadele ediyoruz; zanaat işi ise hem kültürel hem toplumsal mücadelenin odağı olmaya devam ediyor.

AYNA ALET
Replikant'lar ve Robotlar

Bir ayna-alet (bu kavramı ben uydurdum) bizi kendimiz hakkında düşünmeye davet eden bir uygulamadır. İki çeşit ayna-alet vardır. Bunlar da replikant* ve robottur.

Replikant için modern adlandırma ilk kez *Blade Runner* [Bıçak Sırtı] filminde yapıldı, filmde insanların kopyaları başroldeydi. Ira Levin'in romanı *The Stepford Wives*'ta** yaratılmış olan mükemmel kadınlar da birer replikant'tı. Gerçek dünyada gönüllere [kalplere] hizmet eden barış elçileri de replikant makineler gibidirler, biyolojik olarak işlev görmesindeki gibi, kalbin şarj olması için gerekli enerjiyi sağlarlar. Bütün bu marifetler, bizi taklit ederek bize ayna tutarlar.

Replikant'ın tersine, bir robot makinesi bizim daha genişletilmiş bir halimizdir: Daha güçlüdür, daha hızlı çalışır ve asla yorulmaz. Yine de onun işlevlerini, kendi insani ölçütlerimize göre anlamlandırırız. Örneğin, küçük iPod bir robotun hafızasına sahiptir; halihazırda bu makine otuz beş bin dakikalık müzik içerme kapasitesine sahiptir, bu kapasite de yaklaşık olarak J. S. Bach'ın bütün eserleri demektir ve bu kadarını da bir insan beyninin hatırlaması mümkün değildir. Robot, bir lunaparktaki ayna gibidir, insan hafızasını devasa ölçüde büyütür. Ancak bu dev hafıza, teknik olarak şarkıları ve algılanabilir uzunluktaki diğer müzikleri küçük insan ölçütünde sunmak üzere düzenlenmiştir. iPod dinleyicileri belirli bir sürede onun tam kapasitesini asla kullanmazlar.

Replikant ile robot ve taklit etme ile büyütme arasında müphem bir bölge vardır. *Bıçak Sırtı* filminde, insanların replikant kopyaları gündelik hayatın özellikle vahşi, şiddetli yönlerini büyütür. Bunun tersine Mary Shelley'nin

* "Replicant", akıllı kopyalar anlamında kullanılıyor: gündelik hayattaki kullanımda insandan daha akıllı android'ler şeklindeki anlamlarına da rastlanıyor. (ç.n.)

** Bu romandan yola çıkan bir film, "Stepford Kadınları" ismiyle gösterime girdi. (ç.n.)

Frankenstein'ı* ise bir replikant olmayı ve kendisine normal bir insanmış gibi davranılmasını isteyen insan yapımı bir devin hikâyesini anlatır. Ancak genel olarak replikant bizi bize olduğumuz gibi gösterirken, robot ise olabileceğimiz gibi gösterir.

Büyüklük ve ölçek, hangi ölçüde "büyütülmüş" olunduğu hakkında iki ölçüm sağlar. Mimaride, çok büyük binalar bile insani ölçeklere daha yakın görünebilir; oysa kimi küçük ölçekli yapılar çok büyükmüş duygusu yaratabilir. Tarihçi Geoffrey Scott'a göre muazzam Barok kiliseleri, ölçek olarak daha makul görünürler; çünkü bunların inişli çıkışlı duvarları ve dekoru, insan bedeninin yaptığı hareketleri taklit etmektedir; oysa Bramante'nin hareketsiz küçük Tempietto'su, kendisine model aldığı Panteon kadar büyütülmüş, genişletilmiş gibi bir his yaratır.[5] Büyüklük ve ölçek arasındaki benzer ayrım makineler için de geçerlidir; böbrek diyaliz makinesi büyük bir replikant'tır, astrofizikçi Martin Rees'in dehşet kabinindeki atmosfer yiyen robotlar ise sadece mikro-robotlardır.

* * *

Aydınlanma döneminde düzgün replikant'lar yapılmaya başlandığında, bu makineler bir çeşit oyuncak olarak görüldü. 1738 yılında Paris'te bir dükkân, eğitimli bir mekanik mucidi olan Cizvit Jacques de Vaucanson tarafından imal edilmiş olağanüstü bir otomatı teşhir etmişti.

Vaucanson'un Flüt Çalgıcısı gerçek hayattaki gibi 1.65 m boyunda bir figürdü ve flüt çalıyordu. Harika olan şey flütün kendisiydi; çünkü herhangi bir mekanik figür, makinenin sadece klavyelere dokunması yettiğinden, harpsikord'u [eski tip bir piyano] çok daha kolay çalabilirdi. Flüt çalmadaki sorun ise seslerin parmak hareketleri yanı sıra üflemeyle çıkarılmasında yatıyordu.

* Shelley, Mary: Frankenstein, İthaki Yayınları, İst., 2002. (y.h.n.)

5. Bkz. Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste* (Princeton, N.J.: Architectural Press, 1980).

Bunun ardından Vaucanson Dışkılayan Ördek'ini de yarattı; bu da darıları ağzıyla yutan ve kısa sürede bunu anüsünden dışkılayan mekanik bir yaratıktı. Dışkılayan Ördek'in ilginç bir şey olmasına karşın bir aldatmaca olduğu da görülmüştü (anüs tıkalıydı); Flüt Çalgıcısı ise dâhiyaneydi.[6]

Flüt Çalgıcısı'nı çalıştırabilmek için Vaucanson bu figürün tabanına dokuz körükten oluşan karmaşık bir sistem yapmıştı, bu körükler robotun göğsüne üç boruyla bağlanıyor ve böylece soluğun üflenmesi sağlanıyordu; ayrı bir manivela düzeni de mekanik dili çalıştırmaktaydı ve diğer bir düzenek de dudakları içeri ve dışarı doğru hareket ettiriyordu. Bu şey bütünüyle mekanik bir harikaydı. Voltaire onun uyandırdığı dehşeti, Vaucanson'a "Modern Prometus" adını vererek dile getirdi.

Ancak bu makine bir replikant olarak kaldı; çünkü Flüt Çalgıcısı bir tanrı değildi. Vaucanson'un otomatı bir insan flütçüden daha hızlı çalmıyordu. Bir sanatçı olarak da sınırları vardı, sadece yüksek alçak ses karşıtlıklarını çıkarabiliyordu ve bir notanın sonrakinde akışkan şekilde eridiği bir legato [bağlı çalma] yeteneği yoktu. Dolayısıyla bu sadece rahatlatıcı bir replikant'tı; çalışması da insanların müzik icraatındaki standartlarıyla ölçülebilirdi. Ziyaretçilerin Vaucanson'un dükkânına gelmesine yol açan yaratıcı dürtü ise taklidi yapan araçlara dair meraktan kaynaklanıyordu: Üç tane boruya bağlı dokuz körük nasıl olur da insan nefesine benzeyebilirdi?

Bu replikant ne yazık ki bir robotun üretilmesine yol açtı. Bilimsel bir zihniyete sahip olmasa da XV. Louis, Vaucanson'un maharetlerinin şaşırtıcı bir oyuncak yerine, daha yararlı işlerde değerlendirilebileceğini hesap etmişti. 1741 yılında bu mucide Fransız ipek imalatının sorumluluğunu verdi. Fransa'da, özellikle de Lyon'da on sekizinci

6. Bu replikant'lar Thomas Pynchon'ın şu romanında konuşabilmektedirler: *Mason and Dixon* (New York: Henry Holt, 1997). Gaby Wood daha kesin ve sade tarihsel bilgi veriyor. Bkz. Wood, *Living Dolls* (London: Faber and Faber, 2002), 21-24.

yüzyılın başlarında üretilen ipek homojenlik bakımından iyi kalitede değildi: aletler pek işe yaramıyordu, dokumacılara pek az ödeme yapılırdı ve bunlar da çoğu kez işi bırakırlardı. Replikant bilgisinden esinlenen Vaucanson, insan sorununu çözecek bir robot imal etmeyi amaçladı.

Vaucanson, Flüt Çalgıcısı ile edindiği üfleme düzeni bilgisini iplikleri düzgün şekilde gergin tutacak olan dokuma makinelerine uyguladı. Makinesindeki mekik hareketleri, gerginliği hassas bir biçimde ölçerek inceden inceye sağlamıyordu ve böylece dokuma da sıkı oluyordu: daha önceleri ise işçiler bunu sadece görerek ya da "hissederek" yapmaktaydılar.

Vaucanson'un dokuma tezgâhı ipeğin renkli dokularının sayısını da artırdı ve bu özellik de dokuma süreci boyunca yapılabilen eşit gerilimler sayesinde yakalanabildi; böylece daha önceleri iki insan eliyle işlenebilenden daha fazla sayıda doku elde edilebildi.

Başka yerlerde olduğu gibi Lyon'da da bu tür makinelere yapılan yatırım emeğe yapılan yatırımdan daha ucuz hale geldi, bu makineler ayrıca daha iyi iş çıkarıyordu. Gaby Wood şöyle bir bilmeceyi gözlemliyor: Flüt Çalgıcısı "insanların eğlencesi için tasarlanmış" iken, Vaucanson'un Lyon'daki dokuma tezgâhları "insanlara, kendilerine pek de ihtiyaç olmadığını göstermek anlamına geliyor"[7] idi. 1740'larda ve 1750'lerde Lyon'lu dokumacılar, Vaucanson sokağa çıkmaya ne zaman cesaret etse ona saldırıyorlardı. Vaucanson ise daha ileri giderek onları kışkırtmıştı: karmaşık çiçek ve kuş desenlerini dokuyan bir makine tasarlamıştı ve bu makine de bir eşek tarafından çalıştırılıyordu.

Böylece, zanaatkârın makine ile yer değiştirmesi şeklindeki klasik hikâye başlamış oldu. Vaucanson'un makineleri modern esnafı hasta eden ekonomik bir virüs gibiydi; replikant değil de robot, insan sınırlarına dair bu olumsuz ve tehdit edici hikâyeyi öğretmekteydi. Peki, daha olumlu bir görüntüyü hangi şefkatli ayna-aletler gösterecekti?

7. Wood, *Living Dolls*, 38.

AYDINLANMIŞ ZANAATKÂR
Diderot'nun Ansiklopedisi

Bu soruyu açabilmek için Aydınlanma'nın kendisine bir dalış yapmaya ihtiyacımız var; ancak bu yüzden kolayca bu süreç içinde de boğulabiliriz. Kelime anlamı olarak İngilizce *enlightenment* [Aydınlanma], Almanca *Aufklärung* ve Fransızca *éclaircissement*, işte bunların hepsi "ışık saçmak" demektir; tarihsel Aydınlanma için kullanılan *siècle des Lumières* şeklindeki Fransızca ibare ise "aydınların [bilgelerin] yüzyılı" anlamına gelir. Toplumun ahlaki kurallarına ve davranışlarına aklın ışığını tutma süreci olarak anlaşılan Aydınlanma, on sekizinci yüzyılda moda kelime haline geldi (tıpkı bugün "kimlik" kelimesinin olduğu gibi). 1720'lerde Paris'te genelleşen kelime Berlin'e de bir kuşak sonra ulaştı. Ayrıca yüzyılın ortasındaki Amerikan Aydınlanması da vardı, bunun önde gelen ışığı Benjamin Franklin idi. İskoç Aydınlanması ise Edinburgh'un sisleri arasında zihinsel gün ışığı arayışında olan felsefecilerden ve ekonomistlerden oluşuyordu.

"Aydınlanma'nın" maddi kültür ile özel olarak da makine ile olan ilişkisinin çerçevesini çizebilmenin belki de en kesin yolu, zihinsel düzlemde Berlin'e seyahat etmektir. 1783 Aralık ayında, teolog Johann Zollner, *Berlinische Monatsschrift* gazetesinin okuyucularını "Aydınlanma Nedir?" sorusuna cevap vermeye çağırdı. Gazetenin bu yazı dizisi on iki yıl sürdü. Katkıda bulunanlardan pek çok kimse bu soruya ilerleme ve gelişmeyi akla getirerek cevap verdi. Aydınlanma'nın enerjisi bu kelimelerde yatıyor; insan kendi maddi koşulları üzerinde daha fazla kontrole sahip olabilir. Rahip Zollner bu cevapları epey rahatsız edici buldu, çünkü bunlar insani sınırlardan ziyade insani güçlerin genişlemesine övgü düzüyordu. Zollner kilisede insanın günahları hakkında İncil'den hikâyeler okuduğunda, kilisesinin cemaatinden olanlar kibar davranmak için titizlik gösteriyorlardı; ölümsüz ruhlarla yüz yüze gelme tehlikesinden söz ettiğinde de yine kibarlıklarını sürdürüyorlar-

dı. Hoşgörü, lütufkârlığın şehirli bir akrabası olmuştu; güvenilen akıl, bir bakıma, geçmişin ateş püskürten şeytani sapkınlıklarından daha kötüydü.

Zollner'in talebine cevap veren önde gelen yazarlar ise kendi tutkularına sahiptiler: Bu, yetişkin insanın dogmasız yaşayamama niteliğiydi. Bu tutkulu inancın en büyük ifadesini Immanuel Kant dile getirmişti, 1784 yılının eylül ayında *Berlinische Monatsscrift*'in 30. sayısında şöyle yazmıştı: "Aydınlanma insanlığın kendi kendisini maruz bıraktığı toyluğundan çıkıştır. Toyluk [*immaturity*] bir başkasının kılavuzluğu olmadan bir kimsenin kendi kavrayışından yararlanması konusundaki yeteneksizliğidir. İşte *kendini maruz bırakmak* da böyle bir yeteneksizliktir, bunun nedeni kavrayış yoksunluğunda değil de bunu bir başkasının kılavuzluğu olmadan kullanma cesaretinin ve kararlılığının yokluğunda yatmaktadır. *Sapere aude!* [*Bilmeye cesaret et!*] Kendi kavrayışını kullanma konusunda cesur ol! İşte aydınlanmanın sloganı budur."[8] Buradaki vurgu akıl yürütme *eylem*ine yapılıyor. Akıl yürütmedeki özgürlük, çocukça inançları bir yana bırakarak aklı geliştiriyor.

Bu türden özgür akıl yürütmenin mekanik olanla hiçbir ilgisi yoktur. Bazen söylendiği üzere, on sekizinci yüzyıl, Newton'cı mekaniği çok fazla dikkate almıştır. Voltair de Newton'ın sayfalarında açıkladığı hassas ve tam dengeli doğa mekanizmasının toplumsal bir model olarak hizmet göreceğini ve fiziğin de topluma mutlak bir standart sunacağını ileri sürerek tam da böyle yapmıştı. Kant'ın akıl yürütme tarzı ise böyle değildi. Kant elbette yıkıcı batıl inançların yetişkin zihnindeki etkisini yitireceğini umuyordu ancak makinenin tıkır tıkır işleyişinin duanın yerini alabileceğini tahayyül etmemişti. Özgür akıl her zaman kendi düzenlemelerine ve eleştirel yargılamanın kuralları-

8. Immanuel Kant, "Beantwortung der Frage: Was ist Aufklarung?" *Berlinische Monatsschrift* 4 (1984), 481. James Schmidt'e bu İngilizce çeviri için müteşekkirim: Schmidt, *What Is Enlightenment? Eighteenth-Century Answers and Twentieth-Century Questions* (Berkeley: University of California Press, 1996), 58.

na tabi olur ve bu yüzden bunları değiştirir; Kant ise düzeni planlamaktan ziyade muhakeme ve tefekkür üzerine odaklanıyordu. Peki o halde, özgür akıl, düzensizliğin karşıt kutbu olarak aşağılanabilir mi? Fransız Devrimi karanlığa gömüldükçe, Johann Adam Bergk gibi politik eylemciler bile bedensiz özgür muhakemenin kolektif kargaşada bir rolü olup olmadığı konusunda kaygılanmaya başlamıştı. 1796 yılında *Berlinische Monatsschrift* bu konuyu kapattı.

Yukarıdaki birkaç cümle, ana akıntılarını akıl, devrim ve geleneğin oluşturduğu muazzam bir denize atılan taş gibidir. Bu akımlar içinde kaybolan şeyler ise gazetenin çok fazla sıradan malzemenin ele alındığı bir kültürde yapılan tartışma sayfalarıdır. Bu tartışmalar içinde en fazla aydınlatıcı olanı Moses Mendelssohn tarafından dile getirilmişti. Yoksul bir Yahudi göçmen olarak Berlin'e gelen Mendelssohn, burada haham olmayı amaçlıyordu. Sinagoglardaki Talmud eğitimini çok dar kapsamlı bulduğu için bunu reddetti; kendi çabasıyla Almanca, Yunanca ve Latince bilen bir felsefeci haline geldi. 1767 yılında *Phaidon* adlı kitabı yazdı; bu kitap kendi inancı olan bir doğa dinini, materyalist bir Aydınlanma'yı ilan ediyor ve kendi atalarının inancını yıkıyordu. Mendelssohn'un gazetedeki Aydınlanma tartışmasına katkısı işte bu materyalizm üzerinde yükseliyordu.

Şöyle bir denklem kurmuştu: *Bildung* = *Kultur* + *Aufklärung*.[9] *Bildung*, ilk elden, eğitim demek oluyordu; yani toplumsal ilişkilerde birinin yönlendirilmesi için diğerinin dümen görevi gördüğü değerlerin ve davranışın şekillenmesi anlamına geliyordu. *Aufklärung* ise Kant'ın sözünü ettiği özgür akıl idi. *Kultur*, diyordu Mendelssohn, iyi alışkanlıklara ve ince tat duygusuna değil de "yapılmış olan ve yapılmamış olan şeylerin" pratik alanına işaret eder.[10] Mendelssohn, geniş ve verimli bir pratik kültür an-

9. Moses Mendelssohn, "Uber die Frage: 'Was heisst aufklaren?'" *Berlinische Monatsschrift* 4 (1784), 193.

10. Mendelssohn'un özgün cevabı *Berlinische Monatsscrift* 4'te (1784) yer aldı; bu ibare aynı yıl August V. Hennings'e yazılan bir mektupta ve bir

layışına sahipti. "Yapılmış ve yapılmamış olan" sıradan "şeylerin" herhangi bir soyutlama kadar değerli olduğuna inanmaktaydı; bunlar üzerinde rasyonel şekilde ve derinlemesine düşündükçe, kendimizi geliştirirdik.

Bildung = Kultur + Aufklärung denklemi, Mendelssohn'un önemli bir kitabı okuması sonucunda edindiği ana fikirdi.[11] Bu kitap Denis Diderot'un başeditörlüğünü yaptığı *The Encyclopedia, or Dictionary of Arts and Crafts* [Ansiklopedi ya da Bilimler, Sanatlar ve Zanaatlar Açıklamalı Sözlüğü]* idi. 1757 ile 1772 yılları arasında yayımlanan otuz beş ciltlik Ansiklopedi en çok satan kitap olmuş ve Rusya'daki Büyük Katerina'dan New York'taki tüccarlara kadar herkes tarafından okunmuştu.[12]

Ansiklopedinin ciltlerinde, pratik şeylerin nasıl yapıldığı resimlerle ve metinlerle derinlemesine anlatılıyor ve bunların nasıl geliştirileceği öneriliyordu. Encyclopedistes [Ansiklopediciler] ile Alman yazarları arasında vurgulamada büyük bir farklılık vardı: Fransızlara göre, Kant'çı kendini kavrama ya da Mendelssohn'cu kendini oluşturma değil de günlük çalışma pratikleri odak noktasıydı. *Ansiklopedi*'nin felsefesi bu vurgudan hareketle ortaya çıkıyor-

---

de şu kaynakta geçiyor: Moses Mendelssohn, *Gesammelte Schriften jubiläumsausgabe*, 13. cilt *Briefwechsel III* (Stuttgart: Frommann, 1977), 234.

11. Mendelssohn ve Diderot arasındaki bağlantıya dikkatimi çektiği için Chicago Üniversitesi'nden son Karl Weintraub'a müteşekkirim. Maalesef, Weintraub bu ilişkiler üzerine yazdığı kendi makalesini tamamlayacak kadar yaşayamadı. Mevcut yazıları (az sayıda ama bir otorite olarak yazmıştı) en iyi haliyle şu kitapta bulunabilir: Karl Weintraub, *Visions of Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 1969).

* Ansiklopedi ya da Bilimler, Sanatlar ve Zanaatlar Sözlüğü. Çev.: Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, 1. Basım. İst., 2000. (y.h.n.)

12. Orijinal metin: Denis Diderot and Jean d'Alembert, *Encyclopedie, ou Dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des metiers, par une societe de gens de lettres*, 28. cilt (Paris: various printers, 1751-1771). İngilizce çeviride, anonim bir şekilde çevrilmiş olsa bile, bu muazzam eserin bazı parçaları için Dover edisyonunu (1959) kullanacağım. Bunu yayımlama girişiminin karmaşıklıklarını kavrayabilmek için, bkz. Robert Darnton, *The Business of Enlightenment: A Publishing History of the Encyclopedie, 1775-1800* (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1979).

du. *Ansiklopedi* kendi yararları için iyi iş yapmaya adanmış olanları övüyordu; zanaatkâr da Aydınlanma'nın sembolü olmuştu. Ancak bu örnek alınan erkek ve kadınların üzerinde Vaucanson'un robotlarının hayaleti, bunların Newton'cı hayaletleri asılı durmaktaydı.

* * *

Zanaatkârlığın bu kutsal kitabını anlayabilmek için, onun yazarının dürtülerini de anlamak gerekir.

Diderot, Paris'e göç etmiş yoksul bir taşralıydı; burada durmaksızın konuşurdu, pek çok dostu vardı ve başka insanların parasını harcardı.[13] Diderot'nun hayatının büyük bir kısmı, borçlarını ödeyebilmek için edebiyat alanında sıkıcı yazılar yazmakla geçti; Ansiklopedi başlangıçta ona borçlu olduğu kimselerden bir süre kurtulabilmek için başvuracağı yollardan biri olarak göründü.

Proje, Ephraim Chambers'in İngilizce *Universal Dictionary of Arts and Sciences* (1728) kitabını Fransızca'ya çevirmekle başladı; bu ansiklopedi bir bilimler "virtüöz"ü tarafından bir araya getirilmiş parçalardan oluşan oldukça dağınık ve cazip bir koleksiyondu; on sekizinci yüzyıl ortalarında "virtüöz", enerjik bir merakla dolu amatör anlamına geliyordu. Yazı alanındaki bir uğraşı da hazmedilebilir bilgi kırıntıları sağlayarak virtüözün merakını tatmin etmeyi içeriyordu ve böylece muhtemelen virtüöz de birkaç oturaklı cümleyi, yaptığı kibar görüşmelerde kendi sözleriymiş gibi kullanabilecekti.

Birkaç yüz sayfalık böylesine lezzetli parçaları çevirme düşüncesi, Diderot gibi yetenekli bir adamı haklı olarak depresyona soktu. Bu işe bir kez girmiş bulunduğunda ise işin mahiyetini değiştirdi.

Chamber'in metni kısa sürede bir kenara konulmuştu; daha uzun ve daha kapsamlı maddeler yazmak üzere işbirliği yapacak insanların listesi hazırlandı.[14] Şurası ger-

13. Benim görüşüme göre İngilizce'deki en iyi biyografi hâlâ şu kitaptır: N. Furbank, *Diderot* (London: Seeker and Warburg, 1992).
14. Philipp Blom, *Encyclopedic* (London: Fourth Estate, 2004), 43-44.

çek ki *Ansiklopedi* uygulamacılar için teknik bir elkitabı olmayı değil de genel okuyucuyu hedef almıştı.

* * *

Büyük ölçüde, *Ansiklopedi* zanaatkârın emeğinin Aydınlanma'nın simgesi olduğunu nasıl değerlendirebilirdi?

Her şeyden önce, elle yapılan arayışlar ile zihinsel emeği eşit zeminlere yerleştirerek. Genel düşüncenin keskin bir kenarı vardı; *Ansiklopedi* hiçbir iş yapmayan ve dolayısıyla topluma hiçbir katkıda bulunmayan geleneksel seçkinlerin üyeleriyle alay ediyordu. El işinin Antik Yunanlı itibarını yeniden kazandırarak ansiklopediciler, Kant'ın geleneksel imtiyazlara yaptığı saldırıyla benzer güçte fakat bundan farklı bir karakterde bir meydan okuyuş sergilediler: Burada, geçmiş karşısında özgür akıl değil de yararlı emek meydan okuyordu. Tam da alfabedeki sıralama, sözde daha yüce arayışlar karşısında *Ansiklopedi*'nin el emeğinin etik denkliğine olan inancına katkıda bulundu. Fransızca da *roi* (kral) kelimesi *rotisseur* (kebapçı) kelimesinin hemen ardında yer alıyordu, tıpkı İngilizce'de "king" (kral) kelimesini "knit" (örgü) kelimesinin izlemesi gibi.

Tarihçi Robert Darnton'un da gözlemlediği üzere, *Ansiklopedi* bu türden eşleşmeleri tatlı tesadüfler olmanın ötesinde bir araya getirmekteydi; bunlar bir kralın otoritesine kanca atıp onu sıradanlaştırarak yere indirmiş oluyordu.

Böylece *Ansiklopedi*'nin sayfaları özellikle yararlılık ve yararsızlık konularını göz önüne almaktaydı. Örneğin anlatım sayfalarından birinde, hizmetçi etkin şekilde hamının saç bakımıyla ilgilenirken görülür. Hanımı sıkıntı içinde solup giderken hizmetçi etrafına enerji ve istek saçmaktadır; hünerli hizmetçi ve onun sıkıntılı hanımı, canlılık ile çöküşün bir alegorisini oluşturur. Diderot bütün insani duyguların en aşındırıcısının, iradeyi kemiren can sıkıntısı olduğuna inanırdı (Diderot hayatı boyunca can sıkıntısının psikolojisini keşfetmeye devam etti ve bunun sonuçlarını *Jacques le fataliste et son maître* [Kaderci

Jacques ve Efendisi]* adlı romanında kaleme aldı). *Ansiklopedi*'de Diderot ve meslektaşları, toplumsal bakımdan aşağılananların sıkıntıları üzerinde durmak yerine onların güçlü yönlerini övdüler. Asıl önemli olan dinçlikti: Ansiklopediciler, sıradan işçilere hayran olunmasını arzuladılar, acınmasını değil.

Bu olumlu vurgunun zemininde on sekizinci yüzyılın etik mihenk taşlarından birisi yer alıyordu ki bu da sempatinin gücüydü. Sempati, atalarımızın anladığı haliyle, kutsal kitaplarda yer alan "komşuna kendine davranır gibi davran" şeklindeki ahlaki emre tam olarak uymaz. Bu konuda Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments* kitabında şöyle der: "Diğer insanların ne hissettiğini bilmemiz pek mümkün olmadığından, benzer bir durumda kendimizin ne hissetmemiz gerektiğini göz önüne alarak onları nasıl etkileyebileceğimiz konusunda da hiçbir fikir öne süremeyiz."[15] Dolayısıyla, başkalarının hayatına müdahil olmak, bir *tahayyül* eylemi gerektirir. David Hume benzer bir uyarıyı *Treatise of Human Nature* [İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme]** kitabında yapmıştır: "Cerrahlığın daha feci ameliyatlarından birinde bulunsaydım, şurası kesindir ki henüz bu ameliyat başlamamışken yani aletlerin hazırlanması ve bandajların düzenlenmesi, demir aletlerin ısıtılması esnasında hastanın ve asistanların bütün endişe emareleri, benim zihnimde büyük bir etki yaratırdı ve bende acıma ve korku duygularının en güçlü hallerini ortaya çıkarırdı."[16] Smith, bu durumda, *The Theory of Moral Sentiments*'ta, başkalarını kendi çıkarları için değil de onların kendisi üzerinde bıraktığı izlenimlerle yargılayan bir kişilik olan "Tarafsız Gözlemci"yi ["Impartial Specta-

* Diderot, Denis; Kaderci Jacques ve Efendisi, Sosyal Yayınları, İst., 1984. (y.h.n.)

15. Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments* [1759] (Oxford: Oxford University Press, 1979), 9.

** Hume, David; İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme, Çev.: Ergün Bayları, Bilgesu Yayıncılık, 1. Basım, İst., 2009. (y.h.n.)

16. David Hume, A *Treatise of Human Nature*, Ed.: E. C. Mossner (London: Penguin, 1985), 627.

tor"] sahneye çıkarır. Bizi insanlar hakkında öncelikle aydınlatan şey, akıl değil, işte bu sempati konusundaki yaratıcı çalışmadır.

Mendelssohn'un yaşadığı dönemdeki Berlin'de, bu dışadönük cinsten sempati şehrin burjuva salonlarında moda olan bir söz oyunu tarzına dönüşmüştü. İnsanlar akşamları, tarihten ya da edebiyattan aldıkları ünlü bir karakteri taklit ederler, bütün akşam boyunca bu karakter gibi davranırlardı: Berlin'deyiz, Venedik'teki Karnaval'da değiliz; oysa orada böyle bir şey yani Rönesans kraliçesi Marie de Medici'nin çok sayıda mücevher takmış olması, neredeyse çıplak, düşkün haldeki bir Sokrates ile birlikte bir kadeh şarap içmesi, kendini eğlendirmekten başka bir anlam taşımaz. Berlin'de bunları yaptığımızda ise başka bir insana benzemek, onların nasıl düşündüğünü, hissettiğini ve davrandığını hayal etmek konusunda kendimizi eğitmiş oluyoruz.[17]

Ama Paris'te, *Ansiklopedi*, toplumsal bakımdan aşağı düzeyde olan ve soru soran okurların, yaptıkları işle meşgul olan sıradan insanları taklit etmeleri yerine onlara hayran olmalarını amaçlıyordu.

Ansiklopedi, okuyucularını kendi dışlarına çıkarmak ve düzenli şekilde esnaf zanaatkârların hayatlarına dâhil etmek, ardından da iyi iş çıkarmayı açıklığa kavuşturmak peşindeydi. Baştan sona kadar ansiklopedi ciltleri insanlara bazen sıkıcı, bazen tehlikeli, bazen de karmaşık işleri resmediyordu; bütün yüzlerdeki anlam aynı dinginliğe meylediyordu. Bu tablolarla ilgili olarak tarihçi Adriano Tilgher da "sakin ve hoşnut bir zihniyetle yapılmış olan iyi düzenlenmiş, disiplinli bir çalışmadan akan huzur ve sükûnet duygusuna" işaret ediyor.[18] Resimler okuyucuyu, sıradan şeylerden elde edilen hoşnutluk sayesinde iyi bir

17. Jerrold Siegel, *The Idea of the Self: Thought and Experience in Western Europe since the Seventeenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 352.

18. C. Wright Mills, *The Sociological Imagination* (Oxford: Oxford University Press, 1959), 223; Adriano Tilgher, *Work: What It Has Meant to Men through the Ages* (New York: Harcourt, Brace, 1930), 63.

disiplinin edinildiği bir alana girmeye davet ediyordu.

Antik zamanlarda tanrıların zanaat hünerleri, ustalık için yapılan ebedi savaştaki değerli silahlardı.

Hesiodos'un *İşler ve Günler* kitabı ya da Virgil'in çiftçiliğe dair şiirleri, bu ilahi güzelliğin bir kısmını yansıtan insan emeğini, kahramanca bir mücadele gibi görünen çalışmayı sergiler. Bu yüzden, bizim zamanımızda da işçi savaşçılar, örs ya da saban tutan devler olarak Nazi ve Sovyet kiç sanatında ortaya çıkar. On sekizinci yüzyıl ortalarında yaşayan filozoflar bu savaşçı dönemi bitirmeyi amaçlamışlardı. Ekonomi tarihçisi Albert Hirschmann, muhasebe bürolarının sahneye çıkmasını bu savaşçı ruhu sakinleştiren bir etken olarak görüyor; muhasebe büroları, titizlik isteyen hesaplamanın yol açtığı şiddetli dürtülerin yerini almıştı.[19] Daha da fazlası, bu dönem, zanaatkârın atölyesinde kırılma anlamına geliyordu.

Diderot zanaatkârlıktan alınan zevki, bir işin verdiği heyecanlardan daha çok evlilik sırasındaki sekse benzetiyordu. Diderot'nun cam üfleyicilerinin ve kâğıt imalatçılarının yüzlerindeki sükûnet, aynı zamanda Jean-Baptiste-Simeon Chardin'in sakin hayatlarına da yansıyordu: iyi düzenlenmiş, iyi imal edilmiş maddi şeylerdeki sakin, istikrarlı bir tatmin duygusu...

* * *

Ansiklopedi'nin kökenleri ve genel amaçları hakkındaki bu çok kısa özet, insanların kendi sınırlarını öğrenerek neyi öğrenmiş olduklarını sorgulamak için sahneyi hazırlamış olmaktadır. İnsan limitleri sorusu, daha koltuğundan kalktığı andan itibaren Diderot'ya yöneltilmiş oluyordu. İnsanların nasıl çalıştığını açıklamak için kullandığı yöntem, modern antropologlar gibi, onlardan şunu istemekti: "Paris'teki ve genel olarak krallıktaki en yetenekli

19. Bkz. Albert O. Hirschmann, *The Passions and the Interests: Political Arguments for Capitalism before Its Triumph* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992).

işçilerle konuştuk. Onların atölyelerini ziyaret etmek, onlarla görüşmek, onların söylediğini aynen kaydetmek, onların fikirlerini izlemek, tanımlamak, onların mesleklerine özgü koşulları açığa kavuşturmak zahmetine katlandık."[20] Bu araştırma kısa sürede güçlüklerle karşılaşmıştı çünkü zanaatkârların sahip olduğu bilgilerin büyük kısmı, dile getirilemeyen türden bilgiydi; insanlar bir şeyin nasıl yapılacağını biliyorlardı ancak bu bilgilerini kelimelere dökemiyorlardı. Diderot araştırmaları hakkında şu uyarıda bulunmuştu: "Binlerce kişi arasında, kullandıkları makineyi ya da aleti ve ürettikleri şeyleri açıklıkla anlatacak bir düzine adam bulunursa insan kendini şanslı saymalıdır."

Bu gözlemde çok büyük bir sorun pusuya yatmış durumdadır. Derdini anlatamayan bir kimse, aptal demek değildir; aslında kelimelerle ifade ettiklerimiz, eşyalarla yaptıklarımıza oranla daha sınırlı olabilir. Zanaat işi, belki de insanların sözlü açıklama kapasitelerinin ötesinde bir yetenek ve bilgi alanı oluşturuyor; en profesyonel yazar için bile bir ilmiğin nasıl bağlandığını tasvir etmek, kendi gücünün ötesine geçebilir (ve muhakkak ki benimkisi de böyledir). İşte belki tam da insan sınırının bulunduğu nokta şurasıdır: Dil, insan bedeninin fiziksel hareketleri için uygun bir "ayna-alet" değildir. Ve şu anda ben fiziksel bir pratik hakkında yazıyorum ve siz de bu konuda bir kitap okuyorsunuz; Diderot ve arkadaşları ise bu konuda yaklaşık 1.80 m boyuna ulaşan ciltlerce kitap yazmıştı.

Dilin sınırları için bir çözüm, bunu kelimenin görüntüsüyle değiştirmektir. *Ansiklopedi*'yi pek çok el tarafından çizilen pek çok levha epey zenginleştirmiştir ve bu özellik de kendilerini kelimelerle ve belli bir tarzda açıklayamayan işçilere katkıda bulunmuştur. Örneğin cam üflemesiyle ilgili çizimlerde, cam üflemenin her bir aşaması ayrı bir görüntüde yer alır; bu çizimlerde sıradan bir atölyedeki gereksiz ayrıntılar ayıklanmıştır ve çizimlere bakan kimse, erimiş bir sıvının bir şişeye dönüştüğü anda gere-

20. Alıntı yapılan yer: Furbank, *Diderot*, 40.

ken el ve ağız hareketlerine odaklanır. Bir başka deyişle, görüntüler, hareketleri tarif ederek ve basitleştirerek bir dizi belirgin resim halinde açıklar ki fotoğrafçı Henri Cartier-Bresson da bu tarzı "belirleyici anlar" diye tanımlamaktadır.

Bu fotografik işlemi izleyerek, aydınlanmanın deneyiminin kesinlikle görsel bir deneyim olduğunu akla getirmek mümkündür; bu şekilde gözlerimiz sayesinde maddi şeyler hakkında düşünebilmekteyiz. Bir manastırdaki gibi bir sessizlikte, bir nesnenin nasıl yapıldığı hakkında derin düşüncelere dalmak amacıyla, insanlar arasındaki iletişim asgari düzeye indirilebilir. Zen Budizmi de zanaatkârı, anlatmak yerine göstererek açıklama yapan sembol bir kimse olarak ele alıp bu sözel olmayan yolu izliyor. Zen şöyle bir tavsiyede bulunuyor: Okçuluk zanaatını anlayabilmeniz için bir okçu olmanız gerekmez; bunun yerine, onun belirleyici anlarını zihninizde sessizce bir araya getirin.

Batı Aydınlanması hem fotografik işlem hem kavrama için başka bir yolu takip etti. Dilin sınırlarının üstesinden, pratik içindeki aktif bir ilgilenmeyle gelinebilir. Dilin sınırları için Diderot'nun çözümü bizzat kendisini işçi haline getirmekti: "Tasvir etmesi çok zor olan makineler var, bazı becerileri tanımlamak da mümkün değil... Öyle ki bunun için çoğu kez bu makineleri kullanmak, onları çalıştırmak ve sözü edilen işe el atmak zorunlu hale geliyor."[21] Kendi iş yaşamı koşullarında mürettiplik yapmaya ya da oyma baskı hazırlamaya yatkın olsalar da, Diderot'nun kesinlikle hangi el hünerlerine sahip olduğunu bilmiyoruz. Sempati felsefesinin insanları, kendilerinin dışına çıkmayı ve başka hayatlara girmeyi tuhaf bulan bir kültüre ait olsalar da, Diderot'nun el emeğine girişmesi mantıki sayılabilirdi. Ne var ki pratik yoluyla aydınlatma (ya da modern eğitimcilerin söylediği üzere, yaparak öğrenme), bir kimsenin harekete geçmeye yetenekli olup olmadığı sorusuna ve dolayısıyla az öğrenme ihtimaline yol açar; çünkü bir kimse o işi yapma konusunda yeterli olmayabilir.

21. Aynı yer, sonraki paragraflarda alıntılanan cümleler için de geçerli.

Diderot'nun işbirliği yaptığı kimselerin çoğu, deneylerde deneme ve yanılmayı yol gösterici bir yöntem sayan bilim insanlarıydı. Örneğin Nicolas Malebranche, deneme ve yanılma sürecini pek çok yanlıştan daha az yanlışa doğru ilerleyen bir yol, deney aracılığıyla istikrarlı ve ilerleten bir gelişme olarak görüyordu. Yanılmalar azaldıkça "Aydınlanma" şafağı sökerdi. Diderot'nun atölyelerdeki kendi tecrübeleri üzerine yaptığı yorumlar ilk başta yanlışı düzeltmenin bu bilimsel versiyonunun tekrarı gibi görünür: "İnsanlara daha iyilerini üretmeyi öğretmek için, bir çırak ol ve kötü sonuçlar elde et." "Kötü sonuçlar" insanların daha sıkı düşünmesine ve böylece gelişmesine yol açacaktı.

Ancak bir kimsenin yetenekleri nihai amaç olan ustalığa ulaşmaya yetmiyorsa, deneme ve yanılma çok farklı bir sonuca da götürebilir. Bu durum Diderot için de geçerliydi: pratik içine dalınca kendi eksiklerinin ve yanlışlarının "onarılamaz" olduğunu tespit etmişti. Kendini pratiğe açık hale getiren, bunu yapmaya cüret eden bir kimse, bunun ardından yanlışlık yerine eksikliğin farkına varmalı, üstesinden gelebilmek için artık daha fazlasını yapamayacağı beceri sınırları üzerine kafa yormalıdır. Bunun ışığında, yaparak öğrenmek ilerici eğitimde her derde deva bir rahatlatıcılığa sahip olsa da aslında bir eziyetin reçetesi haline de gelebilir. Zanaatkârın atölyesi, bizdeki yetersizlik duygusunu harekete geçirdiği ölçüde, gerçekte bir eziyet okuludur.

Sosyal filozofa göre, pratik ve yeteneğin kesişmesi faillik hakkında genel bir soruya yol açar. Zihnimiz bir işe girişmenin edilgen olmaktan daha iyi olduğuna inanmaya yatkındır. Kalite arayışında olmak da aynı zamanda bir faillik sorunudur ki bu da zanaatkârın itici gücüdür. Ancak fail de toplumsal ya da duygusal bir boşlukta ortaya çıkmaz; özellikle iyi kaliteli bir iş gerektirir. Bir şeyi iyi yapma arzusu kişisel bir turnusol testidir; yetersiz bireysel performans, doğuştan gelen toplumsal konumlardan kaynaklanan eşitsizliklerden ya da zenginliğin yüzeyselliklerinden daha fazla inciticidir; işte bu, tamamen sizinle ilgi-

lidir. Faillik tümüyle yararlıdır; ancak etkin şekilde iyi bir iş arayışında olunca ve bunu yapamadığını keşfedince, bu durumda kişinin bir duygusu çürümüş olur.

Atalarımız da çoğu kez bu soruna gözlerini kapamışlardı. İlerici on sekizinci yüzyıl, "yetenek gerektiren meslekler"in erdemlerini güçlü bir şekilde savunuyordu; toplumda yükselmenin esas temelini kalıtımdan çok yetenek oluşturmaktaydı. Bu öğretinin savunucuları, kalıtsal ayrıcalığı yok etme arzuları nedeniyle, yetenek zeminindeki bir rekabette kaybedenlerin kaderini kolayca göz ardı edebilirlerdi. Diderot bu türden kaybedenler konusunda farklı bir noktadaydı; bu tutumunu yazdığı ilk kitaplardan olgunluk dönemindeki *Le neveu de Rameau* ve *Kaderci Jacques ve Efendisi*] gibi eserlerine dek sürdürdü; bu kitaplarında toplumsal koşullar ya da kör talih değil de yetersizlik ve yetenek, çöküntünün en öğütücü biçimi olarak ele alınır. Yine de bir işe girişmek ve bunun yükümlülüğünü almak için çaba sarf edilmeliydi. Bir mektubunda Diderot, aptallığın bedelini sadece zenginlerin ödeyebileceği uyarısında bulunur; diğerleri için yetenek bir zorunluluktur, bir seçenek değil. Bu yüzden hüner kendi yarışını koşmaktadır. Bu ise bir trajedinin özetidir; ancak Diderot'nun satırlarında, kaybedenler aynı zamanda bir şeyler de kazanabilirler. Yanılgıları onları kamçılayabilir; mütevazılık erdemi çok büyük bir acıyla kazanılsa bile, yanılgılar esaslı bir mütevazılığı da öğretebilir.

"Yararlı yanılgı" sözü daha önceleri Michel de Montaigne'in denemelerinde görülmüştü; o da Tanrının insanlığı neleri yapamayacağımızı göstererek disipline ettiğini anlatıyordu. Diderot'ya göre, aynı zamanda Montesquieu ve –tuhaf şekilde– Benjamin Franklin'e göre de tek başına sıradanlık, dramatik bir şekilde, yararlı yanılgı duygusuna yol açabilirdi.

* * *

Makine hem bir olgu hem Diderot'nun *Ansiklopedi*'sindeki bir figür olarak bu dramatik durumu yaratıyor. Replikant yararlı yanılgı hakkında hiçbir şey öğretmiyor; ancak robot –büyük bir ihtimalle– öğretebilir. Replikant, kendimiz hakkında, kendi içsel mekanizmamız hakkında yargıda bulunmayı teşvik edebilir. Daha güçlü ve yorulmak bilmez robot ise bütün insanların eksik kalacağı bir standardı ortaya koyabilir. Böyle bir sonuç karşısında canımızın sıkılması mı gerekir?

Mesela kâğıt yapımı, canımızın sıkılmasının gerekmediğini söylüyor. *Ansiklopedi*'de aydınlanmanın kâğıt yapımının Paris'ten yaklaşık altı mil uzaktaki Montargis kasabası yakınındaki L'Anglée fabrikasında ortaya çıktığı gösteriliyor. On sekizinci yüzyılda kâğıt hamuru yapma işi pis ve berbat kokulu bir işti: kullanılan çaputlar çoklukla cesetlerden soyulurdu, ardından elyaflarına ayrılması için daha fazla çürüsün diye iki ay kadar fıçılarda bekletilirdi. *Ansiklopedi*'deki L'Anglée maddesi, insan ve robot işbirliği sayesinde bu zanaatın nasıl geliştirileceğini anlatıyor.

Önce basit bir şey: On sekizinci yüzyılın hijyen takıntısını yansıtmak üzere, zeminler son derece temiz süpürülmüştür. Sonra, kusmak üzere olan hiçbir işçi gösterilmez; çünkü ressam fıçıları kapakları kapalı halde çizmiştir (bunu da bir yenilenme beklentisiyle yapmıştır ve bu uygulama da aslında bir nesil sonra hayata geçmiştir). Bunun ardından, elyafların dökülerek hamur haline getirildiği odada (ki bu da bütün faaliyetler içinde en berbat olanıdır) hiç insan bulunmamaktadır, tıpkı kendi kendine çalışan bir ezme makinesi gibi, günümüzden bakınca otomasyonun ilkel bir çeşidi gibi görünen bir robot vardır; bu makinenin işi de, yine, kısa süre sonra buhar motoru tarafından yapılacaktır. Nihayet insanlar arasındaki işbölümünün en sorunlusunun yer aldığı odada, fıçılar içindeki hamurlar, tepsi kalıplara yerleştirilen ince malzemeden tabakalara boşaltılır; burada üç zanaatkâr bale yaparcasına işbirliği halindedir, bu boşaltma işlemi son derece yorucu bir iş olsa bile, yüzlerinde bir sükûnetle çalışırlar; işçiler

bu görevi akılcı bir çözümleme sayesinde yeniden yapılandırmışlardır.

İşte bu resim, bir dizi sakin görüntüden oluşan bu anlatı merak uyandırıcıdır çünkü tam da burada L'Anglée'de yapılması gereken yenilikler bakımından bir beklenti söz konusudur. Yazarın ve gravürcünün tahayyülü, kâğıt yapımı sürecini öylesine dile getirmiştir ki burada mekanik aletler en "aşağılayıcı" emeğin yerini almış durumdadır; benzer şekilde, makineleri, insan muhakemesinin ve işbirliğinin öne çıkmasına fırsat tanıyacak şekilde gösterirler. Burada makine kullanımıyla ilgili genel ilke şöyledir: İnsan bedeninin zayıf olduğu yerde, makine ona yardımcı olur ya da onun yerini alır. Robot, yabancı bir bedendir; bu ezme makinesi de hamuru yayarken, bastırırken ve ezerken hiç de insan kolu gibi çalışmaz. Yabancı yani makine, bizlerden üstündür ama zalim değildir.

Böyle bir makine insan limitlerinin üstesinden nasıl gelinebileceğini gösterdiği ölçüde, verimli sonucu da başarılıdır demektir. Burada, insan ve makine arasındaki ilişki görece yetersizliklerden birisidir. Aydınlanmanın eşitsizliğinin bu modeline karşı yani dost robotlarla birlikte kâğıt yapımı modeline karşı, *Ansiklopedi* yararlı yanılgıyı kavramak üzere cam üflemeciliği zanaatını da araştırır. Bu karşıtlıkta insan ve makine ilişkisini anlamak için, camın kendi malzemesi hakkında bir şeyler bilmeye ihtiyacımız var.

Cam yapımı en azından iki bin yıldır uygulanmaktadır. Antik formüller kum ile demir oksidin birleşiminden oluşur, bunlar da mavi yeşil bir renk sağlar; bu tür cam saydam değil de yarı saydamdır. Sonunda deneme ve yanılma yoluyla, eğrelti otu külü, potas, kireç ve manganez eklenerek camın daha saydam yapılması başarılmıştır. Bu durumda bile cam henüz iyi bir kalitede değildir ve yapımı da zordur. Ortaçağ pencereleri için, erimiş cam bir çubukla üflenerek ve tabaka haline getirmek için hızla bükülerek şekillendiriliyordu; bu sıcak tabaka daha sonra büyük bir yassı taş üzerinde baskılanıyor ve ufak kareler halinde ke-

siliyordu. Ancak bu süreç öylesine yavaş ve maliyetliydi ki ekonomik bulunmadı; pencere camları çok değerli olduğundan, örneğin Northumberland Dükü bir geziye gittiğinde bunları şatosunun pencerelerinden çıkartırdı. Antik dönemde olduğu gibi ortaçağlarda da sıradan binaların çoğunda pencere camı yerine yağlı kâğıtlar kullanılırdı.

Temiz, büyük pencere arayışları, rüzgârdan, yağmurdan ve caddelerin zehirli kokularından korunmak üzere bunların evlerde kullanılması ihtiyacından kaynaklandı. On yedinci yüzyılın sonlarında Fransız cam yapımcıları, 1668 yılında yaklaşık iki, iki buçuk metre boyunda ve bir, bir buçuk metre eninde tek parça cam levha yapmış olan Abraham Thevart'ın yönetimi altındaki Saint-German cam atölyelerinde daha büyük cam levhaların nasıl yapılacağını öğrendiler. Tarihçi Sabine Melchior-Bonnet'nin işaret ettiği üzere, camın kendisi ortaçağdan kalma kimyasal formülden yapılmış olsa da böylesi "ancak peri masallarında anlatılan bir büyüklük" idi.[22]

Camın boyutlarını büyüten teknik gelişme artık hızlanmıştı: On sekizinci yüzyılın başlarında camı ısıtmakta kullanılan ocaklar geliştirildi. Bunu camın dökülmesi, düzeltilmesi ve yeniden ateşlenmesi bakımından daha rafine bir zanaat izledi. O zamanlar Abbé Pluche 1746 yılında yazdığı *Spectacle of Nature* adlı kitabında bu gelişmenin sonuçlarını kaleme aldı, pencereler için artık büyük camlar yapmak ekonomik bakımdan elverişli hale gelmekteydi; işte bu Fransız yenilikleri, Fransa'daki Saint-Gobain çalışmalarının Venedik'te, Murano Adası'ndaki cam yapımcılarının çok ötesine geçmelerine imkân tanıdı.

Geleneksel on sekizinci yüzyıl cam imalatçısı, tıpkı tuğla yapar gibi camı kalıplar üzerine dökerdi; oysa modern cam imalatçısı camı tabakalar halinde yuvarlamak istiyordu. *Ansiklopedi*'nin de Paris'teki çağdaş deneylerden yola çıkıp resmetmek istediği işte buydu. Bu konuda ressam karşıtlıklar halinde bir çalışma sunuyor. Önce geleneksel

22. Sabine Melchior-Bonnet, *The Mirror: A History*, Çev.: Katharine H. Jewett (London: Routledge, 2002), 54.

tarzı gösteriyor yani erimiş bir cam kütlesi bükülüyor ve ardından bir pencere levhası şeklinde düzleme yapılıyor; bunun karşısında da başka bir cam üfleyicisi görüyoruz, o da camı düzlemek için bir çekme makinesiyle çalışıyor. Bu makine işlemi, bir cam üfleyicisinin elinden geldiğince iyi yaptığı geleneksel tarz karşısında mükemmel şekilde düzlenmiş cam levhanın daha yüksek standardını sergiliyor; çekme makinesi cama tamamen homojen bir kalınlık sağlıyor.

Bu son versiyonda, makine, işlemi bir insan elinin ve gözünün başaramayacağı bir standarda yükselten kalite koşullarını oluşturmaktadır. Burada yararlı bir şekilde, geçen bölümde anlatılan kuyumculuk çalışmasıyla bir kıyaslamaya başvurabiliriz; kuyumcu loncaları kalite bakımından el ile öğrenilen yerlerdi. Çırak kuyumcu ustasını çalışırken taklit ederek zanaatını özümserdi; cam levha imalatının yeni tarzında, cam işçisinin makineyi taklit etmesi mümkün değildi. Sadece çekme işlevinin gözden farklı olmasından dolayı değil, aynı zamanda bu makine, bir cam üfleyicisinin görsel araştırmayla asla başaramayacağı bir standartta da çalışmaktadır.

Böylece cam da Vaucanson'un dokuma tezgâhları ve bunların benzer ardılları, hünerli zanaatkârın aleyhine ve kâr lehine bir yer tutacak bir başka malzeme gibi görünmektedir. Peki, cam üfleyicisi ya da *Ansiklopedi*'nin okuyucusu, yeni teknolojide yararlı olan neyi bulacaktı?

Bu soruya cevap verebilmek için, filozofların yaptığı gibi, konudan sapıp genel bir gözleme ve sonra da alakasız görünen bir konuya yöneleceğiz. Genel sorun, bir modelin amacı denilince neyi anladığımızda yatıyor. Herhangi bir model bir şeyin nasıl yapılması gerektiğini gösterir. Mükemmel bir makinede somutlaşmış bir model ise bu işin hakikaten mükemmel bir şekilde yapılabildiğini anlatır; cam çekicisi makine insan gözünden daha "hünerli" ise bu durumda pencere imalatı mesleği, bütün hakkaniyet duygusuyla söylersek, makinenin titizlikle korunmasından ibaret olacaktır. Model, bir talimat olmaktan ziyade bir

tekliftir. Onun mükemmelliği bizi taklit konusunda değil de yenilenme konusunda teşvik edebilir

Bu formülü anlamlı kılabilmek için, bir süreliğine on sekizinci yüzyıl atölyesinden dışarı çıkalım ve o dönemdeki çocuk bakımevlerine girelim. Aydınlanma döneminin gündelik hayata dair başarılarından birisi, ebeveynliği bir zanaat olarak açıklamasında yatıyor. *Ansiklopedi* ise bebeklerin nasıl besleneceğini ve temiz tutulacağını, hasta çocukların nasıl tedavi edileceğini, çocuklara tuvalet eğitiminin nasıl verileceğini ve her şeyin ötesinde çocukların küçük yaştan itibaren nasıl teşvik edileceğini ve eğitileceğini açıklayan yüzlerce kitaptan sadece birisidir. Bu konulardaki halk bilgisi elverişsiz olmaya mahkûmdu; bütün geleneksel bilgiler gibi bunlar da özellikle ebeveynlikte kötü sonuçlara yol açan önyargılardan kaynaklanıyordu; oysa tek başına ebeveynlerin halihazırdaki uygulamalarını değiştirmesiyle birlikte, tıptaki gelişmeler sayesinde bebek ölümlerinin sayısını daha da azaltmak mümkün olacaktı. *Ansiklopedi*'den bir nesil sonra, aşı uygulaması, geleneksel zeminlerde yapılan tıbbi gelişmeyi reddeden ebeveynler ile tıbbın gerekli gördüğü şekilde düzenli aralıklarla aşılamayı kabul eden ebeveynler arasındaki tartışmanın odak noktası oldu.[23] Eğitimde ortaya çıkan model sorunu, bilinçli [aydınlanmış] bir çocuk yetiştirmeyi gerektiriyordu.

Jean-Jacques Rousseau'nun yazılarında, özellikle de *Julie: ou, la nouvelle Héloïse* adlı romanında, ebeveynlerden ikisinin çocuklarına özgür olmayı öğretme "zanaatı", annede çocuğunu sempati gibi doğal duygularında içinden geldiği gibi davranmaya teşvik etmek ve babada da hem kızları hem oğlanları verili otoriteye güvenmek yerine rasyonel düşünmeye teşvik etmek şeklinde kendini gösteriyordu. Ne var ki Rousseau'nun yazılarındaki dip akıntı,

23. Bu karmaşık tarihi derinlemesine incelemek isteyen okuyucu şu üç klasik kitaba başvurabilir: Lawrence Stone, *Family, Sex, and Marriage in England*, 1500-1800 (London: Penguin, 1990); Edward Shorter, *Making of the Modern Family* (London: Fontana, 1977) ve Philippe Aries, *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*, Çev.: Robert Baldick (London: Penguin, 1973).

her ebeveynin örnek bir model olarak kendi tarzında davranması gerektiği şeklindeydi: "İşte ben senin olman gereken gibi bir yetişkinim." Beni taklit et.

Diderot'nun arkadaşı Louise d'Épinay torununa yazdığı ve *Conversations d'Émilie* adıyla yayımlanan tavsiye mektuplarında ebeveynlik modelinin bu çeşidine karşı çıkıyordu.[24] Öncelikle, Rousseau'nun ebeveynler arasında yaptığı işbölümünü tartışıyordu. Sadece kendi içgüdülerine güvenen bir anne, çocuğunun karakterini şekillendirmek için yeterli olmayacaktı; akıla dayanan ciddi bir insan olarak davranan baba ise kendi içindeki çocuğu yönlendirmeyi tehlikeye atmış olacaktı. Daha çok bizim amaçlarımız bakımından, d'Épinay, Rousseau'nun model-ebeveyn örneği idealine karşı çıkıyordu. Yetişkinlerin "mükemmel ebeveynler" değil de "yeterince iyi" ebeveynler olmayı kabul etmeleri gerektiğine inanıyordu; onun izleyicisi olan ve modern zamanlarda en yararlı ebeveynlik kılavuzunu kaleme alan Benjamin Spock da aynen buna inanıyor. Bir sağduyu sorunu olarak, ebeveynlerin kendi sınırlarını bilmeye ihtiyaçları vardır, bu da zaten bağımsız fikirli çocukların onlara öğreteceği bir derstir. Ancak gerçek sorun ebeveynlerin çocuklarına kişilik bakımından verecekleri destektir: Anne baba öğüdü, "Benim gibi ol" şeklindeki sözler yerine, daha dolaylı sözler olmalıdır. "İşte ben böyle yaşadım" şeklinde bir söz, verilen örnek üzerinde çocuğu düşünmeye sevk edecektir. Bu türden bir öğüt, "Dolayısıyla sen de böyle..." şeklinde bir dayatmayı da bir kenara bırakır. Yani kendi yolunu bul, taklit etmek yerine yaratıcı ol.

Bunları söylerken Madam d'Épinay'i felsefenin kollarına bırakmayı kastetmiyorum; ancak onun unutulmuş olan küçük kitabı son derece kışkırtıcıydı. Bu kitap, Kant'ın ünlü "insanlığın dolambaçlı ormanı" imajına ben-

24. Bkz. Francis Steegmuller, *A Woman, a Man, and Two Kingdoms: The Story of Madame D'Epinay and the Abbe Galiani* (New York: Alfred A. Knopf, 1991) ve Ruth Plaut Weinreb, *Eagle in a Gauze Cage: Louise D'Epinay, Femme de Lettres* (New York: AMS Press, 1993).

zer: yani sınırları tanımak ve kabul etmek çağrısı şeklinde bir güce sahiptir.

Tekrar cam atölyelerine doğru dönecek olursak, bu çağrı, atölyelerde olduğu kadar çocuk bakımevlerinde ya da kütüphanelerde de önem taşıyacaktır. Atölyedeki iddia, ideal modeli, insanların onu kendi koşullarına ve bilinçlenmelerine [aydınlanmalarına] göre kullanabilecekleri bir şey olarak ele almaktır. Ebeveynler gibi makineleşmiş nesne de bir şeyin nasıl yapılacağı konusunda bir teklifte bulunur; bu teklife uymak yerine teklifin kendisini dikkate alırız. Model bir talimat değil bir teşvik haline gelir.

Bu bağlantı da Voltaire tarafından kurulmuştu. Voltaire *Ansiklopedi*'ye zaman zaman imzasız yazılar vererek katkıda bulundu. Ancak Newton'ın mekanik dünyasını da onaylamış olan aynı Voltaire, *Ansiklopedi*'nin sayfalarında tanımlanan ve tasvir edilen makinelerin pek çoğunun, tek başlarına İlerleme'ye yol açabileceğinden kuşku duymaktaydı. İnsanlık önce kendi zayıflığını ve şeyleri altüst etmeye eğilimli olduğunu kabul etmeliydi; şayet insanlar kendilerinde bulunan hatalı yönleri dikkate alsalar, mükemmel makine daha az ölçüde zorunlu bir çare olarak görünecekti; aslında biz de ona karşı etkin bir şekilde seçenek arayışı içinde olacaktık. Voltaire bu görüşünü gösterişli bir şekilde *Candide* [Candide ya da İyimserlik]* adlı romanında geliştirdi.

Voltaire'in hikâyesi, birbiri ardına tecavüz, işkence, kölelik ve ihanet olaylarını anlatır. Bu felaketlerin kaynağı, felsefeci G. W. Leibniz'e benzeyen roman kahramanı Dr. Pangloss'tur; o da kargaşadan uzak türden makul insan karikatürüdür. Ancak Pangloss, gerçek hayatta temsil ettiği kişi gibi çok zekidir; mükemmelliğin mekanik kutsayıcılığını üstlenmiştir, "her şeyin, bütün muhtemel kelimelerin en iyisindeki en iyi için olmasının" nedenini de mükemmel şekilde açıklamıştır. Külot pantolon giyen ve peruk takan bir Odysseus olan genç Candide ise idraksız bir kimsedir. Yine de sonunda öğretmeninin her derde deva

* Voltaire, Candide. Çev.:Server Tanilli. Alkım Kitabevi, İst., 2007. (y.h.n.)

laflarının çok tehlikeli olduğunun farkına varır. Sonunda şu ünlü sözleri söyler: "Il faut cultiver notre jardin" ["Biz kendi bahçemizi işlemeliyiz"]; yani basit çalışma, hayatın darbelerine maruz kalanlar için en iyi ilaçtır.

Candide/Voltaire elbette kedere batmak yerine bahçıvanlık önerdiğinde iyi bir öğüt vermiş oluyordu. Ancak öğüt bu derece basit değildi. Muhakkak ki ne Candide ne de Pangloss bir bahçenin nasıl gübreleneceğini ve hatta bir küreği nasıl tutacaklarını bilecek kimseler değildi; onlar da birer salon yaratığıydı; bu roman hiç de mesleki eğitim için özlü bir yol haritası sayılmazdı. Böyle olsaydı bile, *Ansiklopedi* zaten *salonier*'e [sosyete züppesi] el emeğinin Palais Royal'in pencerelerinden göründüğünden daha karmaşık olduğunu göstermişti. Öğüdün can alıcı noktası, bir kimsenin kendisi için neyi yapabileceğini tercih etmesi yani sınırlı ve somut olanı ve böylece insana ait olanı tercih etmesi gerektiğiydi. Voltaire'in önem verdiği nokta ise sadece kendisinin mükemmelliğin uzağında olduğunu kabul etmeye yatkın olan bir kimsenin hayat hakkında gerçekçi fikirleri geliştirmeye, sınırlı ve somut olanı ve böylece insani olanı tercih etmeye yatkın olacağı şeklindeydi.

Bu öğüdün özü, Voltaire'in çağının makinelerle karşılaştığında onu nelerin kuşatmaya başladığıdır. *Ansiklopedi*'nin cam üflemeciliğiyle ilgili bir makalesinde, mükemmel olmayan, el yapımı camın da üstünlükleri olduğu ileri sürülüyor: Bunlar, düzensizlik, farklılık ve yazarın belli belirsiz "karakter" dediği şeylerdir. Bu yüzden cam üflemeciliğiyle ilgili iki ayrı görüntü de birbirini tamamlamış oluyor; sadece bir şeyin mükemmel şekilde nasıl yapılacağını anlamak, böyle bir seçeneği yani özgüllük ve karaktere sahip bir nesneyi hissetmekle mümkündür. Bir camdaki kabarcık ya da yüzeyindeki bir pürtük ödüllendirilebilir; oysa mükemmellik standardı böyle bir denemeye, çeşide imkân tanımaz ve Voltaire'in filozof arkadaşlarından talep ettiği mükemmellik arayışı da insanları ilerleme yerine kedere sevk edebilir.

Ansiklopedi farklı makalelerinde, kâğıt fabrikası ve cam imalatçısının atölyesinin temsil ettiği kutuplar arasında bir ileri bir geri gidiyor, birinde insan ve robot uzlaştırılırken, diğerinde mükemmellik taşımayan bir çalışma onaylanıyor: mükemmel çalışma, farklı türden bir sonucu hedefleyen bir başka cinsten çalışma için bir ayna görevi görmelidir. Rönesans'ın sanatsal dehayı övmesinden çok farklı bir yolda, demek ki Aydınlanma zanaatkârı, bireyselliği hem kutsayabilir hem bunu gerçekleştirebilirdi. Ancak iyi bir zanaatkâr bu yolu izleyebilmek için Voltaire'in dikkatine sahip olmalıydı; kendisindeki mükemmel olmayan yönü kabul etmeliydi.

* * *

Modernitenin makinelerle ilk karşılaşması, yoğun ve çelişkili bir kültüre yol açtı. Başlangıçtan itibaren makineler insanların önüne çok miktarda eşya yığmaya koyuldu. Daha fazla malzemeye sahip olundukça artık Aydınlanma da insanları geleneklere boyun eğmeyi bir kenara bırakıp kendilerini güçlü kıldıkları için idealize ediyordu; insanlığın bu zincirlerden kurtulabileceğine dair vaatler *Berlinische Monatsschrift* gazetesinin sayfalarında da görülmekteydi. Makine, boyun eğmeyi isteyen güce karşı bir seçenek olduğunu kanıtlayabilecek miydi? Ve bunun için hangi türden bir makine gerekliydi? İnsanlar replikant'lara hayranlık duyarken robotlardan yani kendilerini imal eden bedenlerden daha üstün olan bu aygıtlardan korkuyorlardı.

Diderot'nun *Ansiklopedi*'si, başlangıçta en temel insani sınırların hakkını vererek bu konuya doğrudan girmişti; bu sınırlar da insan bedeninin çalışmalarını, özellikle de çalışma esnasındaki zanaatkârın bedenini kapsayan bir dil sayesinde ortaya çıkmaktaydı. Gerçekten de ne işçi ne de bu işi analiz eden kimse ne olup bittiğini açıklayabilirdi. Bizzat zanaat emeği sürecine dâhil olan Diderot, hüner bakımından da ileri bir sınırı keşfetmişti; uygulamada iyi

yapamadığı bir işi entelektüel bakımdan da kavraması mümkün olmuyordu. Robot'un tehlikeli inine girmişti; burada, insanların kendi yetersizliklerini ölçmeleri karşısında makinenin "hünerleri" de bir mükemmellik modeli sunuyordu.

Ansiklopedi ortaya çıktıktan sadece bir nesil sonra, Adam Smith makinelerin aslında Aydınlanma projesini bitireceği sonucuna vardı ve *Ulusların Zenginliği* kitabında şunu ilan etti: Bir fabrikada "hayatı birkaç basit işlemi yerine getirmekle geçiren bir insan... genel olarak insanın yaratılışının izin verebileceği ölçüde aptal ve cahil birine dönüşür."[25] Diderot'nun çevresi ise bir başka sonuca ulaşmıştı; bunu da aşağıda şöyle formüle edeceğim:

Bir makineyi kullanmanın bilinçli [aydınlanmış] yolu, makinenin potansiyeli yerine kendi sınırlarımız ışığında, onun güçleri, kullanım tarzı hakkında fikir sahibi olmaktır. Makine ile yarışmamalıyız. Herhangi bir model gibi bir makine de talimat vermek yerine teklifte bulunmak durumundadır ve insanlık, muhakkak ki mükemmelliği taklit etmesi için kendisine verilen talimata sırtını çevirecektir. Mükemmellik talebi karşısında, yaptığımız işe ayırt edici bir karakter kazandıran kendi bireyselliğimizi vurgulayabiliriz. Mütevazılık ve kendi yetersizliklerimizin farkına varmak, zanaatkârlıkta böyle bir şeyin karakterini kazanmak için gereklidir.

Okuyucu şunun farkında olacaktır: Diderot'nun atölyede olması gibi, ben artık onun hakkında da konuşmuş oluyorum ve bunun nedeni de Aydınlanma'nın sonuçlarının belki de iki yüz elli yıl sonra belirgin hale gelmesidir. Makineleşme hakkında güçlü bir yargı herhangi bir iyi zanaat uygulamasında gereklidir. Bunları doğru şekilde ele almak –ister işlevsel ister mekanik mükemmellik bakımından olsun– bizi kendimiz hakkında aydınlatmıyorsa tercih edilen bir seçenek değildir.

25. Adam Smith, *The Wealth of Nations, 1. cilt* [1776] (London: Methuen, 1961), 302-3.

ROMANTİK ZANAATKÂR
John Ruskin Modern Dünyaya Karşı Savaşıyor

On dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren, modern ekonomik sistem biçimlendikçe, zanaatkârların sanayi düzeninde onurlu birer yer bulabileceğine ilişkin aydınlanma umutları sönmeye başladı. Emeğin makineyle kurduğu ilişkilerde kat edilen uzun yollar, en belirgin şekilde Amerika ve İngiltere'de görüldü; bu ülkelerin hükümetleri, başından itibaren sanayinin gelişimi için mekanik tecrübeyi destekledi. Her iki ülkede de büyük ölçekli üretim için makineleşmenin yaratılması, süreç içinde en kalifiye işçilerin konumlarını tehdit ediyor ve yarı kalifiye ya da kalifiye olmayan işçilerin sayısını artırıyordu; makineler, aydınlanmanın L'Anglée'deki kâğıt fabrikasında olduğu gibi kalifiye olmayan iğrenç görevleri tasfiye etmeyi amaçlamak yerine, yüksek maliyetli kalifiye işçilerin yerini alıyordu.

ABD'deki çelik işçileri, diğer ana sanayilerde de meydana gelen bir değişimi temsil ediyorlardı. Çelik, demir ile sertleştirici karbon elemanlarının bir bileşimidir. 1855 yılından sonra kullanıma sokulan Bessemer çelik fırını, yeni çeşit dev bir oval oksitleme bölmesinde bu bileşimin büyük ölçekte üretimini yapıyordu. 1865 ve 1900 yılları arasında endüstriyel tasarım artık maliyetli insan becerileri yerine örnekleme teknolojisini koyan teknik başarılara odaklanmıştı; bu teknikler üretim süreci boyunca çelik için gerekli malzemelerin ilave edilmesini düzenliyor ve kararlaştırıyordu. Çok akıllı bir makine sistemi de sıvı metalin soğutulmasının nasıl yapılacağına dair hesaplamalarda, insan muhakemesinin yerini alarak kesin sayıları yerleştirecek tarzda tasarlanmıştı.[26]

On dokuzuncu yüzyıldaki çelik endüstrisinde, becerikli zanaatkârlar teknolojik değişimden dolayı iki olası gele-

26. David Brody, *Steelworkers in America*, gözden geçirilmiş baskı (Urbana, 111: University of Illinois Press, 1998). Bu kitap on dokuzuncu yüzyıldaki çelik endüstrisinin mükemmel bir genel resmini sunmaktadır.

cekle yüz yüze geldiler: Becerilerini yitirmek ya da işten atılmak. Birincisi, en azından işlerinde çalışmayı sürdürmeleri anlamına geliyordu. 1900 yılından itibaren Amerikan çelikhanelerinde, buradaki zanaatkârların yaklaşık yarısı kadarı bu kaderi kabul etti, diğer yarısı da diğer türlerde metal işçileri olarak iş aramaya yöneldi. Ne var ki çelik yapımında ihtiyaç duyulan beceri, kolayca diğer dökümcülük işine "transfer" edilemezdi ki bu, o zaman ve şimdi de, pek çok ana endüstri için belirleyici bir olgudur.

Yüksek derecede uzmanlaşmış beceriler, sadece işlemlerin kirli çamaşırlarının bir listesini değil, bu faaliyetler etrafında oluşan bir kültürü de temsil eder. 1900 yılındaki çelik işçileri, büyük işçi gruplarının sağır edecek ölçüde gürültülü, loş ışıklı ortamlarda çalışmasına neden olan bir dizi ortak anlayış geliştirmişlerdi. Bu şekilde güvenli çalışma tarzları, işçinin kendi bedenine daha fazla dikkat etmesini gerektiren uzmanlaşmış makine atölyelerinde olduğu gibi küçük, dar mekânlara transfer edilmiyordu. Bu ise Cremona'daki on sekizinci yüzyıl lütiye'lerinin karşılaştığı teknoloji transferinin zorluklarından daha farklı türden bir sorundu. Lütiye'nin sıkışık atölyesinde, asıl sorun bireysel hünerin transfer edilmesiydi; metal fabrikasında ise kurumlaşmış bir becerinin yeni bir mekânsal kültüre uyum sağlaması söz konusuydu. Başka bir yerde belgelerini sunmuş olduğum üzere, 1995 yılında da benzer bir sorun, bilgisayar programcıları ana bilgisayarlarda çalışmak yerine kişisel bilgisayarlara ve oyun aletlerine yönlendirildiğinde ortaya çıkmıştı. Ölçümleme değil de işyerinin normları, değişimin zorluğunu oluşturuyordu.[27]

Zanaat işçileri teknolojik değişime karşı üç cephede savaşmaktaydılar: işverenler, kendi işlerini ellerinden alan kalifiye olmayan işçiler ve makineler. Amerikan Emek Federasyonu (AFL), bu bakımdan simgesel bir sendika haline geldi. Uzun ömrü boyunca bu federasyonun çeşitli zanaat sendikaları, işverenlerine karşı sıkı bir mücadele

27. Bkz. Richard Sennett, *The Corrosion of Character* (New York: W. W. Norton, 1998), 122-135.

verdi: Pek çok sendika, işverenlerin tercih ettiği ve büyük ölçüde göçmen, kalifiye olmayan işçilerle anlaşma sağladı. Ancak üçüncü cephede makineye karşı yeterli mücadeleyi veremediler. AFL çatısı altındaki sendikalar, mekanik tasarıma karşı alternatif stratejiler geliştirmede eksik kaldı; zanaatkârlar bu doğrultudaki araştırmaları desteklemedi ya da büyük ölçüde beceri gerektiren işlemleri zorunlu kılan makineleri tasarlamadılar. Mekanik değişim, emek hareketinin bünyesinden değil de işgücünden geldi.

Bu üçüncü cephedeki başarısızlık, makinenin sembolik tehdidini büyüttü. Beceri gerektiren işlevler, makineler aracılığıyla ve onlarla birlikte yaşar; ancak modern endüstri de bunları nadiren yaratır. Bu şekilde sağlanan teknolojik gelişme, başkaları tarafından hükmedilmenin bir parçası gibi görünüyor.

* * *

Viktorya döneminde bu türden mekanik tahakküme karşı İngiliz yazar John Ruskin'den daha tutkulu bir protesto söz konusu olmamıştı; Ruskin, okuyucularından mekanik uygarlık fikrini lanetlemelerini istemişti. Ortaçağ loncalarında el emeğiyle çalışan işçiler Ruskin'e göre, modern fabrikalardakiyle kıyaslandığında, daha nitelikli kurumlarda daha iyi hayatlar yaşıyorlardı. Ruskin'in görüşünün radikal doğası, bir bütün olarak modern toplumun sanayi öncesi geçmişe döneceğini ve dönmesi gerektiğini öne çıkarmaktaydı.

Ruskin, zanaat işçilerinin ya da aslında herhangi bir bedensel faaliyetin benzersiz ve hızlı bir savunucusuydu. Çok zengin ve sıkı bağları olan bir ailenin evladıydı, küçüklüğünde içe dönük bir çocuktu; yetişkin hayatı da duygusal, narin bir insanın hayatı olarak geçti; Oxford'un dehlizlerinde inzivada yaşardı ancak kendi içinde barışık değildi. Kısmen, maddi nesneler ve zanaat çalışması sayesinden kendi dışına çıkabildi; ancak asla seçkin bir estetikçi klişesine bürünmedi. Ruskin'in büyük modern biyog-

rafiçisi Tim Hilton, onu E. M. Foster'ın, ünlü "sadece bağlan" sözünü daha önceden ifade eden bir insan olarak sunar; bu söz Ruskin için diğer insanlara el yapımı şeyler aracılığıyla bağlanmak anlamına geliyordu.[28]

İtalya'ya, özellikle de Venedik'e yaptığı ilk gezilerde Ruskin, buradaki kabaca yontulmuş ortaçağ binalarında hiç ummadığı güzellikler keşfetti. Taş ustaları tarafından yontulan oyuklar, kemerli kapı yolları ve pencereler, Ruskin'i, son dönem Rönesans mimarisinin soyut geometrilerinden ya da on sekizinci yüzyıl doğramacılarının zanaat işlerinden daha fazla cezbetmişti. Bu kaba nesneleri, onları keşfettiği aynı ruhla çizdi, Venedik taşlarındaki düzensizlikleri kâğıt üzerinde serbestçe serpiştirerek onlardaki güzelliği sergiledi; çizim yoluyla dokunmanın mutluluğunu keşfediyordu.

Ruskin'in yazıları son derece kişiseldir; fikirleri ve ilkeleri, kendi duygularından ve deneyimlerinden çıkarır. Dile getirdiği talebi, günümüzde "kendi bedeninle temasta ol" şeklinde formüle edebiliriz. Yazma üslubu en iyi noktasındayken neredeyse hipnotize edici, anlatılanlara dokunmanızı sağlayan bir güce sahiptir; okuyucu onun yazılarında eski bir taş üzerindeki yosunu hisseder ya da güneşli sokaklardaki tozları görür. Çalışması ilerledikçe, geçmiş ve bugün arasında kurduğu karşıtlığı daha fazla tartışmaya başladı: İtalyan katedralleri ile İngiliz fabrikalarını, İtalya'nın kendini ifade eden emeği ile sıkıcı İngiliz endüstriyel sıradanlığını karşı karşıya getirdi. 1850'lerdeki ve 1860'lardaki Oxford'da Ruskin "kendi bedeninle temasta ol" buyruğunu pratikte uyguladı. Loncalarda örgütlü gençleri varoşlardan çıkartarak yol inşaatında çalışmaya yönlendirdi; onların yaralı bereli, nasırlı elleri Gerçek Hayat ile bağlantı kuran onurlu sembollerdi.

Eğer "Ruskinizm" kaba-yontulmuş güzellik karşısında bir hayranlığı ve ağır bedensel emekteki bir tutam eroti-

28. Tim Hilton'ın iki ciltlik biyografisi: *John Ruskin, The Early Years* ve *John Ruskin, The Later Years* (New Haven and London: Yale University Press, 1985, 2000).

sizmden daha fazlasını içerdiyse, bu, Ruskin'in okuyucularının ad vermekte zorlanabileceği bir endişeyi de aydınlatmasıydı. Sanayi çağı bir yığın giysiyi, ev aletlerini, kitapları ve gazeteleri ortalığa seren makineler, makine yapan makineler sayesinde refahı mükemmel hale getirdi. Viktorya dönemindeki öncelleri gibi onlar da bu maddi refah karşısında meraklandılar ve endişeye düştüler. Makineler, nicelik ve nitelik ilişkisi ile ilgili yeni bir unsuru devreye soktu. Tek tip nesnelerin mutlak niceliği; sayıların duyguları körelteceğine, hiçbir kişisel karşılığı olmayıp hiçbir sevimli kışkırtıcılığı bulunmayan makine mamulü tek tip mükemmelliğe dair kaygıları ilk kez olarak artırdı.

Nicelik ve nitelik arasındaki bu ters ilişki, kendisini müsriflikte gösteriyordu ki kıt kanaat geçinen toplumlarda böyle bir sorun ancak hayal edilebilirdi. Günümüzdeki müsriflikten, kendi fiili ömürlerini tamamlamadan bir kenara atılan ürünlerden yansıyan rakamlardan yola çıkarak, geriye dönüp bu sorunu irdeleyebiliriz. Bir tahmine göre 2005 yılında İngiltere'de satışa çıkarılan kullanılmış araçların yüzde 92'si en az beş yıl daha hizmet verebilir özelliğe sahiptir; 2004 yılında yeni bilgisayar satın alanlar, bu bilgisayarlarda eski bilgisayarlarında kullandıkları programların aynısını kullanıyorlar. Bu türden bir müsrifliğin bir açıklaması şöyledir: Tüketiciler gerçekte kullandıkları güç yerine yeni satın aldıkları eşyalardaki potansiyel gücü satın alıyor; yeni otomobil saatte yüz mil hız yapabilse de sürücü, bu aracı zaten genellikle tıkanan bir trafikte sürebiliyor. Modern müsrifliğin bir başka açıklaması ise tüketiciler için cazip olanın aracın nasıl çalıştığı değil de ondan beklentileri olduğu şeklindedir; en son çıkan bir şeyi satın almış olmak, onu daha uzun süre kullanabilmekten daha önemlidir.[29] Her iki durumda da eşyaları böyle kolaylıkla elden çıkarabilmek, bizleri elimizde

29. Bu konuda yazılmış kitapların gözden geçirilmesi için, bkz. Richard Sennett, *The Culture of the New Capitalism* (New Haven and London: Yale University Press, 2006), Bölüm 3.

tuttuğumuz gerçek nesneler karşısında duyarsız hale getirmektedir.

Ruskin, sadece niceliğe önem vermenin, maddi şeylerin somut niteliklerini azaltacağını algılamış olan Viktorya dönemindeki ilk insan değildi. Müsriflik sorunu daha önce, 1845 yılında Benjamin Disraeli'nin *Sybil, or the Two Nations* adlı romanında dile getirilmişti. Roman yoluyla sergilenen bu siyasi tercihin en uç noktası, İngiliz halk kitlelerinin yaşadığı yoksunluğa saldırmış olmasıydı. Bu nokta Disraeli'nin zenginliği müsriflik olarak resmetmesiyle keskinleştiriliyordu; bu resimde, sadece yarısı yenmiş biftek parçaları, sadece bir bardak tadına bakılan şarap şişeleri, mevsimine göre sadece bir ya da iki kere giyilip bir kenara atılan giysiler yer alıyordu. Viktorya dönemindeki pek çok yazar da yoksulluğun bünyesindeki korkuyu ve dehşeti tasvir ediyordu. Bu romanında ve yine Sybil'in bir parçasını oluşturduğu diğer iki romanında Disraeli'nin karakteristik sesi duyulur ve yazar müsrifliği, ayrıcalığın ihmal edilmesi olarak anlatır. Ruskin bu aşırı şişkin dönemde Disraeli'nin bu tasvirine yabancı değildi; onun içinde yaşamayı sevdiği odalar, o zaman için, nispeten çıplak sayılırdı. İyi bir Viktorya dönemi insanı olarak kendisi bu estetik yetersizlik için ahlaki bir çaba sarf etmişti; ne kadar az eşya teşhir edersek birbirimize o kadar fazla dikkat etmiş olurduk.

Nicelik, büyüklük yanı sıra miktarla da ölçülür. Büyük Ruskin'in kuşağı tarafından 1851 yılındaki Büyük Sergi'de yer alan ve yüzyılın sanayi refahının en büyük kutlaması sayılan bir makine ile sembolize edilmişti.

Prens Regent tarafından tasarlanan serginin kendisi de zaten modern makinelerin ve sanayi ürünlerinin muazzam bir teşhiriydi. Bunlar Joseph Paxton tarafından yapılmış dev bir camekân içine yerleştirilmişti. Sergi karmaşık buhar makinelerinden ve buharla çalışan aletlerden, porselen tuvaletlere ve makine mamulü saç fırçalarına dek uzanan çeşitlilikte her şeyi kapsıyordu. El mamulü eşyalar, özellikle İngiltere'nin sömürgelerine ait zanaatlara ay-

rılmış bölümlerde yer alıyordu. İngiltere'de yapılmış eşyalar ise endüstriyel "tip form"larındaki çeşitliliği gösteriyordu. Alafranga tipi bir tuvalet buna bir örnek teşkil etmekteydi: Hazne kısmı basit bir kupa, süslü bir ayaklı vazo ya da (benim favorim olan) diz çökmüş bir fil şeklinde çeşitlilik gösterebiliyordu.[30]

Başta tüketici endüstriyel üretimin heyecan verici patlaması olmak üzere, işlev ve biçim arasında belirgin bir bağlantı bulunmuyordu.

Bu sanayi makinesi için zafer şarkısı sayılan Paxton'ın muazzam camekânı, pek de uygun olmayan bir şekilde Kristal Saray olarak adlandırılmıştı. İşte bu tam da *Ansiklopedi*'nin sayfalarında öngörülen cam imalatındaki yeniliklerden biriydi. İnşaat için yeterince güçlü olan cam levhaların oluşturulması, malzemenin soda-kireç oranlarında bir reformu ve sürekli yüksek ısıya dayanıklı dökme demir rulmanlarının icadını gerektiriyordu; kristalde ise bu tür ihtiyaçlar hiç söz konusu değildi. Bu türden yenilikler nihayet 1840'larda ortaya çıktı.[31] Paris'teki kapalı çarşıların üstleri, yüzyılın hemen başlarında camdan çatılarla örtülmeye başlanmıştı; ancak çatılardaki bu cam levhalar daha küçüktü ve çatı levhaları daha fazla su sızdırıyordu. Sergide, her şey camdan yapılmıştı ve camlar da metal çerçevelere yerleştirilmişti. Bina, ancak makinenin çalışması sayesinde mümkün olabilen bir estetiği somutlaştırmıştı; bu da saf saydamlığın estetiğiydi ve dışarı ile içeri arasındaki görsel bölünme ortadan kalkmıştı.

1851 yılındaki Büyük Sergi'de makinenin üstünlüğünü en çarpıcı şekilde tanımlayan tek nesne, Kont Dunin'in Çelik Adamı idi; adını da kendi yaratıcısından almıştı; bu robota Kristal Saray'ın zeminindeki konuşmacı sahnesinde bir şeref köşesi ayrılmıştı. Belvedere Apollonu

30. "Tip formu" kavramı için: Harvey Molotch, *Where Stuff Comes From: How Toasters, Toilets, Cars, Computers, and Many Others Things Come to Be as They Are* (New York: Routledge, 2003), 97,103-105.

31. Cam levhaların tarihi hakkında bilgi için, bkz. Richard Sennett, *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities* (New York: Alfred A. / Knopf, 1990), 106-114.

biçimindeki bu metal insan, yedi bin parça çelik levha ile yaylardan meydana geliyordu. Kollarından biri, el sıkışmak üzere öne doğru uzanmış vaziyetteydi. Manivela çevrildiğinde, yaylar ve çarklar robotun içindeki gizli levhaları dışa doğru itiyor ve bu metal figür büyümeye başlıyordu; öyle ki robot artık Belvedere Apollonu heykelinin tıpkısına benziyordu, ancak tek farkı büyüklüğünün Calut (insan azmanı) kadar olmasıydı. Kont Dunin'in Çelik Adamı'nın bir insan büyüklüğünün iki katına erişmesi ve ardından normal haline gelmesi ise sadece otuz saniye sürüyordu.[32]

Vaucanson'un Parisli replikant'ından farklı olarak bu metal Yunanlı, hiç bir insan işlevini taklit etmemişti: Vaucanson'un Lyonn'lu robotlarından farklı olarak, Çelik Adam kendi gücünün etkisinden başka hiçbir şey sergilemiyordu. Aşırı güçlü otomobil kavramı da işte bu Viktorya dönemi robotunda somutlaşmıştı: Büyüktü ama büyük olmasının sebebi amacından dolayı değildi.

* * *

Ruskin'in azaltmak amacında olduğu etki tam da Büyük Sergi'nin bütün iddiasını sergileyen mutlak mekanik güç etkisiydi. Bu, Ruskin'in nostaljisinin radikal, canlı çerçevesiydi; üzüntüyle iç çekmek yerine öfke duymayı tercih ediyordu. Yazılarında, nesneleri beş duyu ile algılamayı yeniden canlandırabilmek amacıyla, modern bolluk ile savaşmak için silahlara sarılma çağrısında bulunuyordu. Benzer şekilde, bu silahlara sarılma çağrısında, zanaatkârları da toplumun saygısını kazanmak için kendi taleplerini yeniden değerlendirme konusunda uyarıyordu.

1850'lerin ortalarında, Ruskin Londra'daki Red Lion Meydanı'ndaki bir evde Çalışan İnsanlar Koleji'nin kurul-

32. Okuyucu Büyük Sergi ve özel olarak da Kont Dunin'in robotu hakkında yaptığım tasvirin daha ayrıntılı şekilde tarihsel bir romanda yer aldığını bilmek isteyebilir. Bkz. Richard Sennett, *Palais-Royal* (New York: Alfred A. Knopf, 1987), 228-237.

masına katkıda bulundu. Arkadaşı Pauline Trevelyan'a yazdığı bir mektupta öğrencilerini şöyle tasvir ediyordu: "Bir çırpıda bunlardan 200 kişiye sırasıyla kısa dersler vermek arzusundayım: bunlar arasında dükkân dekoratörleri, yazı sanatı ustaları, duvarcılar, tuğla imalatçıları, cam üfleyicileri ve çömlekçiler bulunuyor." Ruskin'in derslerinin amacı kısmen tip formundaki süsleyici maskeleri kaldırmak, öğrencilerinin mekanik üretimdeki asıl tek biçimciliğin farkına varmasını sağlamaktı. "Matbaacılık ve barut, bunlar çağımızın iki büyük belası ve ben bunları yok etmek istiyorum. İğrenç matbaacılık sanatının bütün yanlışlıkların kökü olduğunu düşünmeye başladım: böyle bir şey insanları her şeyin aynı biçimde olduğunu düşünmeye alıştırıyor." Ruskin, zanaatkârlara gerçekten de geçmişte tek tük imal edilmiş birkaç eşya üzerinde kafa yorabilecekleri mekânlar yaratarak zanaatkârlığı canlandırmayı amaçlıyordu; "bu mekân isteyen herkesin bütün gün boyunca bulunabileceği ve her zaman iyi olandan başka hiçbir şey görmeyeceği bir yer olacaktı."[33] Ortaçağ sonlarındaki resim ve heykel sanatı yanı sıra, öğrencilerinin örneğin on sekizinci yüzyıldaki el yapımı cam eşyalardaki usulsüzlüklerden de keyif almalarını arzuluyordu.

Çalışan İnsanlar Koleji çabasının ardında, zanaatkârlık hakkında olumlu bir düşünce yatıyordu. Geniş anlamıyla alındığında, bu çaba, ellerini olduğu kadar kafalarını da kullanan insanlara uygulanabilirdi. Bu anlayış Ruskin'in 1849 yılında yazdığı ve şöhretini pekiştiren *The Seven Lamps of Architecture* [Mimarlığın Yedi Lambası] adlı kitabında netleşti. Gotik taş işlemesi, diyordu, bazen taş ustasının iradesiyle bazen de şans eseri olarak biri diğerinden türeyen bir "gramer"dir. "göz alıcı" bir gramerdir; "göz alıcılık" tabiri Ruskin'in "tecrübe"ye verdiği bir addı. 1851-1853 yıllarında yazdığı *The Stones of Venice* adlı kitabında bu kelime daha derin bir anlam kazandı. Artık Ruskin, Linux programcılarında da gördüğümüz üzere, sorun çözü-

33. Alıntı yapılan yer: Hilton, *Ruskin, The Early Years*, 202-203.

mü ile sorunu bulma arasındaki yakın ilişki hakkında kafa yormaya başlamıştı. "Göz alıcı" bir işçi ateşli ve heyecanlı olurdu; kendi eseri üzerindeki denetimi kaybetme riskini göze almak isterdi: Makineler denetimi kaybettiklerinde bozulur oysa insanlar mutlu tesadüflerle karşılaşınca icatlar yapar. Denetimin teslim alınması, en azından geçici olarak, artık Ruskin'e iyi bir zanaatkârlığın ve bunun nasıl öğretileceğinin reçetesini sunmaktaydı. *The Stones of Venice* kitabında Ruskin, kendi eseri üzerindeki denetimini geçici olarak kaybetmiş olan bir tasarımcı kişiliği yaratmıştı:

> Bir insana hayran bırakacak hızda ve kesinlikte doğru bir çizgi çizmeyi, kavisli bir çizgiyi işlemeyi ve onu oymayı öğretebilirsiniz; ve onun ortaya koyduğu işi de türünün mükemmel bir örneği olarak değerlendirebilirsiniz. Ancak ondan bu biçimler hakkında düşünmesini istediğinizde ve kendi zihninde bundan daha iyisini bulup bulamayacağını sorduğunuzda, duraklar; yaptığı çalışmada tereddüde düşer; düşünür ve on kerenin birinde yanlış düşünür: on kerenin bir keresinde, düşünen bir varlık olarak eserine ilk dokunuşunda bir yanlış yapar. Fakat bütün bunlara rağmen onu insan haline getirmişsinizdir, önceden sadece bir makinedir, canlı bir alet.[34]

Ruskin'in tasarımcısı içinden geçtiği krizi atlatacak ve tekniği daha iyi olacaktır. İster taş ustası gibi çentik atan ve hata yapan birisi olsun ya da ister tasarımcı gibi tam, doğru çizgiler çizme becerisini yeniden kazanan birisi olsun, zanaatkâr artık kendi farkına varmaktadır. Onunkisi çaba harcamadan edinilen ustalık kazanma yolu değildir; sıkıntıları olmuştur ve bunlardan öğrenmiştir. Modern zanaatkâr da kendisine model olarak Kont Dunin'in Çelik Adamı'nı değil, işte bu sıkıntılı tasarımcıyı almalıdır.

Tedirgin zanaatkâr için Ruskin'in *Seven Lamps of Architecture* kitabı, yedi kılavuz ya da "lamba" sunmaktaydı.

34. John Ruskin, *The Stones of Venice* [1851-1853] (New York: Da Capo, 2003), 35.

Bu yol göstericiler maddi şeyler üzerinde çalışan herkes için geçerliydi.[35] Yedi kılavuz şunlardı:

- "Fedakârlık lambası": Ruskin bununla, benim de kastettiğim üzere, bir şeyi kendi iyiliği için düzgün yapma isteğini yani adanmışlığı kastediyordu.
- "Doğruluk lambası": Sürekli olarak parçalanan ve bölünen" doğruluk; bu da Ruskin'in zorluğu, direnmeyi ve belirsizliği kucaklamasıydı.
- "Güç lambası": Kör irade tarafından değil de standartlar tarafından yönlendirilen ılımlı güç.
- "Güzellik lambası"; Bu da Ruskin'e göre büyük tasarımda değil de elle şekillendirilmiş güzellik olan süslemede yani ayrıntıda bulunabilirdi.
- "Hayat lambası": Hayat burada mücadele ve enerji, ölüm ise ölümcül mükemmellik anlamına geliyordu.
- "Hafıza lambası": Bu da makineler yönetmeye başlamadan önce zaman tarafından sağlanıyordu.
- "İtaat lambası": Bir ustanın belirli bir eserine değil de ustanın pratiği tarafından sergilenen örneğe itaati kapsıyordu; ayrıca Stradivaryus gibi olmaya çabalamak ancak onun belirli kemanlarını kopya etmeyi amaçlamamak gerekirdi.

Radikal düşüncenin bir damarı olarak Ruskin haldeki durumu reddeder, geleceğe bakabilmek için geçmişe bakar. Ruskin her türden bütün zanaatkârlarda özgürlüğün yitirilmiş bir mekânına dair bir arzu ve aslında bir talep oluşması peşindeydi; burası insanların tecrübe kazanacakları özgür bir mekân, en azından geçici olarak denetimi kaybedebilecekleri destekleyici bir mekân olacaktı.

Bu da modern toplumda insanların uğruna savaşacakları bir koşuldur. Ruskin, endüstriyel çağın katılıklarının, özgür tecrübe ve yararlı hataların deneyimleri karşısında

35. Aşağıdaki bölüm şuradan özetlenmiştir: John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, orijinali 1849 yılında yapılan "çalışan adam baskısı"nda. (yeniden basım, London: George Routledge and Sons, 1901).

yer aldığına inanıyordu; F. Scott Fitzgerald'ın Amerika'da ikinci bir şansın asla olmadığı şeklindeki gözlemini de mutlaka takdir ederdi. Ruskin'e göre "duraksama... yanılgılar" bakımından fırsatlara ihtiyaç duyan bütün insanlar açısından zanaatkâr, bir simge teşkil ediyordu; zanaatkâr makinenin "lambası" ile çalışmayı aşmak zorundaydı; "canlı bir alet" olmak yerine kendi kuşkuları içinde yer almalıydı.

Peki Diderot da bu yedi lambayı zanaatkâr için bir kılavuz yapar mıydı? Elbette ansiklopedist, Ruskin'deki insancıllığı takdir ederdi; ancak aklın bu konuda daha büyük bir rol oynayacağı ve bir robot bile olsa modern makinenin insanın kendini kavrayışı doğrultusunda bir amaca hizmet ettiği konusunda da ısrarlı olurdu. Ruskin de buna vereceği cevapta, Diderot'nun endüstriyel gücün katı gerçeğini henüz öğrenememiş olduğunu söyleyebilirdi. Diderot da buna karşılık, Ruskin'in lambalarının zanaatkârların kendi işlerini nasıl yaptığına ışık tuttuğunu ancak modern zanaatkârın eline almak zorunda olduğu malzemeler hakkında gerçek anlamda bir kılavuzluk önermediğini söylerdi. Modern kavramlarla ifade ettiğimizde, Ruskin ile Heidegger'i kıyaslayabiliriz; Ruskin hayali bir kulübeye kaçmayı arzulamamıştı, bunun yerine başka türden bir maddi pratiğin ve başka türden bir toplumsal bağlantının peşinde olmuştu.

* * *

Kendi zamanında Ruskin'in zanaatkârı Romantik bir figür olarak ortaya çıktı ve bir Romantik mecaz olarak da zanaatkâr, teknik bir virtüöz olan sanatçı simgesinde somutlaşan Romantizmi dengelemeye hizmet etti.

On sekizinci yüzyılın başlarında Chambers gibi bir keman virtüözü, çok geniş bir ilgi alanı bulunmasına rağmen kendi amatörlüğüyle gurur duyardı. Chambers'ın zamanında Antonio Stradivaryus bir virtüöz olarak görülmezdi çünkü dehası sadece tek bir alandaydı. İngiltere'de çaba gerektirmeyen tesadüfî ustalık sergileyen diğer cen-

tilmen gibi amatör centilmen de belli bir züppelik statüsünü korurdu. Karmaşık bir kanser ameliyatıyla yüz yüze geldiğinizde, bedeninizi bu iki türe de emanet etmezsiniz. Ancak uzman virtüözün teknikle kurduğu rahatsız edici bir ilişki de vardı.

Müzik alanındaki virtüöz on sekizinci yüzyıl ortalarında rağbet gören halk sahnesinde teknik konusunda takıntılıdır. Sırf parmak mahareti, halka açık konserlerin yeni dünyasında dinleyicilere sunulan bir gösteri haline gelmişti; amatör dinleyiciler de bu gösterilerde, bir alt seviye olarak, alkışlamaya başlamıştı. Bu durum saraylardaki gösterilerle bir karşıtlık oluşturuyordu. Örneğin Büyük Frederick kendi emrinde çalışan müzisyenlere yaptırdığı bestelerden oluşan flüt parçaları çalardı; ya da daha öncesinden, XIV. Louis de Versailles'da sık sık yapılan gösterilerde başdansçı rolünü üstlenirdi. Her iki kral da son derece yetenekli icraatçılardı; ancak saraylarda icraatçı ile izleyici, teknik usta ile amatör arasındaki çizgi belirgin değildi. Diderot *Le neveu de Rameau* adlı romanında, kendi zamanında çekilmeye başlanmış olan bu çizginin katılığına işaret eder. Romanda yer alan diyalogda kısmen, teknik ustalığın ne olduğu sorulmakta ve cevabı da, bunun insanın enstrümanla yaptığı savaşta kahramanca verilen bir mücadelenin ürünü olduğu şeklinde verilmektedir. Aynı diyalogda teknik göz alıcılığın sanatsal bütünlükle uzlaşıp uzlaşmadığı sorusu da ortaya atılmaktadır. Müzik tarihinde bu sorunun cevabı on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Niccolo Paganini'den Sigismond Thalberg'e, Franz Liszt'e uzanan sanatçıların halk önünde verdikleri konserlerde giderek daha fazla zorlayıcı hale gelmiştir. Onlar tekniğin kahramanlıklarını dramatize etmişlerdi; Paganini ve Thalberg ise basitlik ve tevazuunun müziksel erdemleriyle bunları önemsizleştirmişti.

1850'lerden itibaren müzik virtüözlerinin teknik becerileri öylesine mükemmel gelişmişti ki dinleyenler arasında yer alan amatör çalgıcılar, bunlarla kıyasladıklarında kendilerini çok aşağıda ve değersiz hissederlerdi. Virtüözün

sahnede yükselişi, konser salonundaki sessizlik ve hareketsizlikle örtüşürdü, dinleyiciler bu sükûnetleriyle sanatçıya biat etmiş olurlardı. Virtüöz sarsar ve dehşete düşürdü. Buna mukabil, virtüöz dinleyicilerde kendi becerilerini kullanarak elde edemeyecekleri tutkuları da açığa çıkarmış olurdu.[36]

Ruskin Romantik virtüözün işte bu kültüründen tiksiniyordu. Zanaatkârın duraksamalarının ve yanılgılarının böyle bir performansla hiçbir ortak noktası yoktu; zanaatkâr bakımından Ruskin'in kuracağı müziksel benzerlik, *haus-musik* [ev müziği] ile olabilirdi; çünkü bunda amatörler, klasikleri kendi imkânlarıyla öğrenirlerdi. Ancak Ruskin, konser salonunda işbirliği yapan bir virtüözün göründüğü sahneyi, mühendislik çalışmalarına doğru kaydırmaktaydı.

Ruskin'e göre Isambard Kingdom Brunel (kitabımızın ilerleyen sayfalarında ondan daha fazla söz edeceğiz) gibi mühendisler, teknik virtüözlük hastalığını somutlaştırıyordu. Çelik gemiler, uzun köprüler ve viyadükler yapan bir mühendis olan Brunel, eserleri bir yönüyle Ruskin'in "lamba"larıyla da uyumlu teknik bir virtüözdü: Çalışması deneyseldi ve pek çok deneyinin de kusurlu olduğu ortaya çıkmıştı. Brunel'in tutumlu olarak daha fazla para kazanabilmiş tutkulu bir zanaatkâr olduğu söylenemese de o kendisini işine adamış biriydi. Buna rağmen işini saf teknik kahramanlık olarak göklere çıkarırdı ki bu da Ruskin için affedilmez bir şeydi. Böylesine bir reddediş dinsel çılgınlıkla aynı kapıya çıkar: Makineleri kullanan bir virtüözlük her yerdedir ve her zaman için de gayri insanidir.

Kısacası, Ruskin ne amatör ne de virtüöz olan bir çalışmanın taleplerini vurgulamıştı. Bu orta yolcu çalışma ise zanaatkârlıktır. Hem meydan okuyan hem kaderine boyun eğen bir işçi olarak bu zanaatkâr figürü, aşikâr "Romantik" etiketi kaybolmuş olsa da, Ruskin'in zamanından günümüze dek ulaşmıştır

36. Bu olgunun tam bir değerlendirmesi için, bkz. Richard Sennett, *The Fall of Public Man* (New York: Alfred A. Knopf, 1977), Bölüm. 3.

Ruskin'in 1900 yılında ölümünden on yıl sonra Amerikan sosyoloğu Thorstein Veblen, *The Spirit of Workmanship*[37] adlı kitabında makine mamulü ürünler karşısında el mamulü ürünlerin Ruskin'vari üstünlüğünü özellikle metaforik bir üslupla şöyle övüyordu: "El mamulü ürünlerin yüceltici anlamdaki kusurları, üstünlüğün ve işe yararlılığın ve her ikisinin işaretleri olarak değerlendirilir." 1893 yılında Chicago'da bizzat izlediği Büyük Sergi, zanaatkârın ortadan kalkışının işareti gibi görünmüştü; sergideki zanaat işlerinin pek çoğu Veblen'in (bir parça ironi duygusuyla) söylediği "ilkel" ve "gelişmemiş" yerlerden ve insanlardan gelmekteydi. Endüstriyel eşyalar ise sayılarının çokluğu, tek tipliği ve makine ürünü olmalarıyla ağır basıyordu. Tam da bir ekonomiste uyan şekilde Veblen, zanaatkârın çöküşünü tüketim örüntülerine bağlamıştı; 1851 Londra Büyük Sergisi ona göre makine sayesinde mümkün olan "aşikâr tüketim"in ilk örneğiydi, kitle reklamcılığında ilk uygulamaydı. İyi bir zanaatkâr kötü bir satıcıdır, kendisini bir şeyi iyi yapmaya kaptırmıştır ve yaptığı şeyin değerini açıklamaktan acizdir.[38]

Veblen'in takipçisi C. Wright Mills'e göre makine de zanaatkârın (her ne kadar çalışmayla dopdolu olsa, tecrübe ve kuralsızlığı kucaklasa, niyet, dikkat ve bakış açısı bakımından mütevazı olsa da) kaderinin bağlı olduğu bir alettir. "Bu tür zanaatkârlık modeli" diyor Mills, "artık bir anakronizm haline gelmiştir."[39] İşte bu da Ruskin'vari bir şeydir. Belki bu çeşit akıl yürütme, Amerikan çelik işçilerinde olduğu üzere zanaatkârların kendilerinin teknolojik yenilenme konusunda sendikalarında neden bir araya gelmeye çabalamadıklarını ya da korkutulan işçilerin bütün cephelerde savaşamadıklarını açıklar. Yine de tarih, temel bir soruyu orta yere koymaktadır. İnanıyorum ki zanaat-

37. Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class* [1899], *The Portable Veblen'de, Ed.:* Max Lerner (New York: Viking, 1948), 192.
38. Veblen'in aşikâr tüketim hakkındaki oldukça dağınık fikirlerinin yararlı bir özeti: *Penguin Great Ideas: Conspicuous Consumption* (London: Penguin, 2005).
39. Mills, *Sociological Imagination*, 224.

kârlık konusundaki Aydınlanma ve Romantik dönem görüşleri arasında, elbette daha önceki zamanları yani savaşmak yerine makinelerle çalışmanın radikal, kurtuluşu sağlayan bir iddia olduğu zamanı tercih etmeliyiz. Şimdi de öyledir.

IV

[Maddi Bilinç]

İngiliz Tıp Birliği'nin 2006 yılındaki toplantısında, doktorların ve hemşirelerin öfkeleri taşma noktasına geldiğinde, gazetecilerden, benim gibi halktan kişilerden ve salona giremeyen tıp insanlarından oluşan aşırı kalabalık için bir oda bulunmuştu. Bu odada daha önce bilimsel bir sunum yapılmış olmalıydı; çünkü sandalyelerimizin önünde bulunan dev ekranda bir ameliyat esnasında hastanın bağırsağının büyük bir bölümünü çıkarmış olan lastik eldivenli bir elin tam renkli bir fotoğrafı yer almaktaydı. Gazeteciler bu devasa görüntüye ara sıra göz atıyorlardı ve sanki tiksindirici bir şeymiş gibi de hemen bakışlarını kaçırıyorlardı. Oysa odadaki doktorlar ve hemşireler bu

resme giderek daha fazla dikkat ediyormuş gibi görünüyordu. dikkatleri de hükümet görevlilerinin reform hakkındaki konuşmaları, monoton bir şekilde hoparlörlerde asılı kaldığında daha da artıyordu.

Eldivenli elin kalın bağırsağa yapmakta olduğu şeye yönelttikleri büyük dikkat ise maddi bilinçti.

En gizemli sanatı yapsalar bile bütün zanaatkârlar buna sahiptirler. Ressam Edgar Degas bir keresinde Stephane Mallarme'yi şöyle uyarmaya yeltenmişti: "Bir şiir için harika bir fikrim var ancak bir türlü işin içinden çıkamıyorum." Bunun üzerine Mallarme şöyle cevap vermişti: "Sevgili Edgar, şiirler fikirlerle yapılmaz, kelimelerle yapılır."

Bekleneceği üzere "maddi bilinç", felsefecilerin ağzını sulandıracak bir deyimdir. Nesneler hakkındaki bilincimiz, bu nesnelerin kendisinden bağımsız mıdır? Kelimelerin farkına, bir bağırsağa dokunarak onu hissettiğimiz şekilde mi varırız? Bu felsefî ormanda kaybolmaktansa, bir nesneyi ilginç kılan şeyin ne olduğu üzerine odaklanmak daha iyi olacaktır. Bu da zanaatkâr için elverişli bilinç alanıdır: iyi kalitede bir iş çıkarmak yolundaki bütün çabası da eline aldığı malzeme hakkındaki merakına bağlıdır.

Burada üzerinde durduğumuz maddi bilinç hakkında basit bir öneride bulunmak istiyorum: bizler özellikle değiştirmek istediğimiz şeyle ilgileniriz. Ekrandaki devasa insan bağırsağı görüntüsü şaşırtıcıydı çünkü cerrahlar, belli ki onun üzerinde tuhaf şeyler yapmaktaydılar. İnsanlar değiştirebilecekleri şeyler üzerine kafa yorarlar ve böyle bir düşünce de üç ana sorun etrafında şekillenir: metamorfoz [başkalaşım], mevcudiyet ve antropomorfoz [insan biçimcilik]. Metamorfoz doğrudan şekilde bir işlemdeki değişim olarak meydana gelebilir; buna örnek olarak çömlekçilerin, sabit bir tepsi üzerinde kili yoğurmalarını ve bir çarkı döndürerek onu şekillendirmelerini gösterebiliriz: bu işlemin ikisini de yapan çömlekçiler, teknikteki farklılığın bilincinde olacaklardır. Mevcudiyet, basitçe yapımcının kendi işaretini koymasıyla kayıt altına alınabilecektir: örneğin tuğla imalatçısının damgası gibi. Antropomorfoz ise

insan niteliklerini hammaddeye atfettiğimiz zaman ortaya çıkar: varsayalım ki ilkel kültürler, ruhların bir ağaç üzerinde yaşadığına ve dolayısıyla onun dallarından yapılan bir mızrakta da yaşadığına inanırlar; görmüş geçirmiş kimseler, yaptıkları bir dolap üzerindeki ayrıntıları bitirirken, *mütevazı* ya da *sempatik* gibi kelimeleri kullanarak malzemeyi kişileştirmiş olurlar.

Bu bölümde, maddi bilincin bu biçimlerini, kil ile çalışan zanaatkârlar bakımından daha derinlemesine ele alacağım.

METAMORFOZ
Çömlekçinin Masalı

Bir çömlek yapmanın en basit yolu, kordon haline getirilmiş kili düz bir diskin kenarlarına dolamaktır[1]. Bu konudaki küçük bir yenilik ise düz diskin altına bir su kabı yerleştirmektir; böylece, kenarlardaki sarmal yükseldikçe çömlekçi çömleği daha rahat çevirebilir. Bu küçük yenilik daha büyük bir adımın yolunu açmıştır ki bu da çevirmek için ayaklı pedalın kullanılmaya başlanmasıdır.

Bu adım MÖ 4000 civarında şimdi Irak olarak bilinen bölgede atıldı ve MÖ 2500 yıllarında da batıya, Akdeniz bölgesine doğru yayıldı. Yunanlı çömlekçilerin çarkları (tekerleri) MÖ 1000 yılından itibaren taş bir desteğin üzerine yerleştirilmiş ağır tahta ya da taş disklerden yapılıyordu. Çömlekçi her iki eliyle kili şekillendirirken yardımcısı da çarkı tutar ve çevirirdi. İşte bu dönen çarkın, çıkrığın yarattığı itici güç, kordon haline getirilmiş dolamanın diske sarılmasında bütünüyle yeni bir tarzı ortaya çıkardı; artık çömlekçi ıslak kil parçalarını da kullanabiliyordu. Küçük olması istendiğinde böyle bir çömlek tek bir parçadan meydana geliyordu. Daha büyük çömlekler ise çark üze-

1. Çömlekçi çarkı için, bkz. Joseph Noble, "Pottery Manufacture," Ed.: Carl Roebuck, *The Muses at Work: Arts, Crafts, and Professions in Ancient Greece and Rome* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969), 120-122.

rinde şekillendirilen boruların bir araya getirilip yapıştırılmasıyla elde ediliyordu. Küçük ya da büyük olsun, çömlek kurumaya başladıktan sonra çömlekçi, çömlek hâlâ çıkrıkta dönerken elindeki bir taş kalem ile fazla killeri yontabiliyordu. Kadim ve Antik çömlekçilik elbette MÖ 800 yılından başlayarak daha da karmaşık hale geldi.

Ne var ki bu mantığı sadece kullanışlı oluş açıklayamaz; çünkü kordonla yapım mükemmel şekilde işe yarayan nesneler üretmekteydi ve çark kullanılarak yapılan çömleklerden daha hızlı olmaktaydı. Kullanışlı olması tek başına bu çömleklerin yüzeyinde yer alan süsleme düşüncesini de açıklayamazdı.

Bütün çömlekler aşı boyalarıyla süslenebilirdi. Bunlar farklı renklerde son derece kaliteli killerdi, bir kez kurudu mu karıştırılarak daha güçlü renkler elde edilir ve ardından çömleğin yüzeyinin boyanmasında kullanılırdı. Antik aşı boyaları modern çömlekçilikte kullanılan minelerden, aşırı silikonlu içerik taşımamaları bakımından farklıdır. Bununla birlikte Yunanlılar ocaktaki ateşi kontrol edecek teknikler de geliştirmişlerdi; böylece çömleğin yüzeyi vitray parlaklığında olabiliyordu. Modern çömlekçi Susanne Staubach, Yunan çömlekçinin bu çok renkli sonuçları elde edebilmek için fırınını nasıl bir kimya laboratuvarı gibi kullandığını gösteren deneyler yapmıştır; ocaklar, kilin oksitlenmesi için 900 santigrat dereceye kadar ısıtılıyordu. Ardından, indirgeme sürecini başlatmak üzere fırına bıçkı tozu atılıyordu. Ancak işlem bu noktada kesildiğinde, aşı boyasının ayırt edici bir renk kazanması mümkün değildi. Çömlekçi, fırının sürgüsünü açmak suretiyle kilin yeniden oksitlenmesi yöntemini keşfetmişti. Çömlek artık kırmızı bir renk alırken boyanan şekiller de siyah kalıyordu. Benzer bir karşıtlık, aşı boyası geri plan olarak kullanıldığında, bu kez ters yönde meydana geliyordu.[2]

Aşı boyası tekniklerindeki değişimler çömlekçilere ken-

2. Suzanne Staubach, *Clay: The History and Evolution of Humankind's Relationship with Earth's Most Primal Element* (New York: Berkley, 2005), 67.

dilerini ifade etme imkânlarının yollarını açtı. Yemek pişirme ve saklama gibi pratik işlerde kullanılan basit süslemeli çömlekler artık Yunanlılara mitlerinin niteliğini ve kendi tarihlerinin önemli olaylarını gösteren sahnelerle boyanabiliyordu. Yunan çömlekçiliği geliştikçe bu boyalı görüntüler, sadece sunum olmanın ötesine gittiler; sonunda, birer sosyal yorum görevini üstlendiler; bu çömleklerde, yaşlılık dönemindeki şehvet düşkünlüğünün saçmalığı resmedilmeye başlandı, örneğin, şişko kel adamlar pörsük ve ağır üreme organlarıyla, hayat dolu sıkı kaslı gençlerin peşinden koşmaktaydı.

Bu türden süsleme ekonomik değeri de dışta bırakmıyordu. Süslenmiş çömlekler, klasikçi John Boardman'ın hatırlattığı üzere, "ülkede ve ülke dışında bunları satın alanlar için eğlendirici ve hatta öğretici resimli nesneler"[3] haline gelmişti. Zamanında, çömlekçilik Akdeniz ticaretinin önemli bir unsuru oldu. Yüzyıllar öncesinden su kabağından yapılmış kap yerine, dönen taş kullanarak tecrübe kazanmış olan çömlekçiler, bunun değerini tahmin edememişlerdi.

Antik çömlekçilerin çömlek çarkı hakkında ne düşündüklerine dair elimizde yazılı bir kayıt yok; sadece onların ne yaptıklarının bilincinde olduğu şeklinde bir çıkarsamada bulunabiliriz; çünkü aletleri ve pratikleri değişmişti ve çünkü klasik dönemin başlangıcındaki çömlekçiler her iki işlemi de kullanmışlardı. Ne yaptıklarını biliyorlardı diye bir çıkarsama yapmak istiyoruz; çünkü böylesi teknoloji konusunda yapılan değerlendirmelerde sıkıntı yaratan "tam da öyleydi" şeklindeki hikâyeler karşısında bir tedbir işlevi görüyor.

"Tam da öyleydi" değerlendirmesi, değişimin tam da belirli bir tarzda meydana gelmesi gerektiğini varsayar; her adım kaçınılmazcasına bir sonrakine yol açar; imalatçı başka bir adım atamaz ya da düşünemez; bu durum tıpkı "tek ağızlı keski kaması, *kaçınılmaz şekilde* çift ağız-

3. John Boardman, *The History of Greek Vases* (London: Thames and Hudson, 2001), 40.

lı domuztırnağı çekicine yol açar" demeye benzer. İşte bu "tam da öyleydi" açıklaması, nitelik olarak tamamen geriye dönüktür. Zaman içinde geriye bakıldığında, yine, serbest çıkrığın da kordonu dolamaktan çömleği tasarlamaya doğru bir değişime yol açabileceği tamamen mantıki görünür; ancak ilk kez su kabağını bir taş ile değiştirmiş olan bir insan, bizim bu bildiğimizi nasıl bilecekti ki? Belki de çömlekçinin kafası karışmıştı, belki epey keyiflenmişti ki bu tür şeyler "işte bunlar aynen böyle oldu" demekten daha çok, bilinç durumlarıyla ilgilidir.

Kitabın atölye ile ilgili bölümünde, zanaat ve sanat arasında ayrım yapmak için zamanın akıp gitmesine bakmanın bir yol olduğu görüldü: Zanaat uygulaması uzun sürelidir, özgün haliyle sanat ise daha anlık bir olaydır. Antik çömlekçi çok uzun bir zaman diliminde yaşamıştı; bir eksen üzerindeki çıkrığın ilk ortaya çıkışından sonra yüzyıllar geçti ve çok sonraları kili tasarlayarak şekillendirme uygulaması sıradanlaştı. Elin hareketlerinin tedricen dile getirilmeyen bilgi halini aldığı bir uygulamaya uyum sağlanması, bu *longue durée* [uzun süre] özelliğini açıklar ve bir başka uyarı işaretini de ortaya koyar.

Adam Smith'in bazı izleyicileri, çoğu zanaata alışılmasının uzun bir süre aldığı gerçeğine sarıldılar; böyle bir şey herhangi bir kuşağa ait el işçilerinin özel olarak kendi bilinçlerinde olmadığının, işlemleri doğal karşılayıp önlerindeki işleriyle bildikleri gibi uğraştıklarının bir işareti sayılıyordu.

John Ruskin'in yazıları işte bu körelmiş zihniyetle mücadele etmekteydi: Ruskin'in gelenek duygusu, herhangi bir uygulamada ortaya çıkan yanılgıların, kusurların ve çeşitlemelerin nesilden nesile aktarılması şeklindeydi: bu belirsizliklerin yarattığı zihinsel kışkırtmalar ise zaman tarafından silinememişti. MÖ 600 yıllarından itibaren, Ege yöresinde üretilen çömleklerin kalitesinde büyük farklılıklar vardı. Ruskin, zanaatkârların tam da bu farklılıkları kaydetmiş ve dikkate almış olmaları gerektiğini savunuyordu. Sabit disklerden dönen çarklara doğru

meydana gelen değişim, işte bu dikkat çekişe benzer bir duruma işaret eder. Zanaatkârın çalışma temposu zaten yavaş olduğundan, kil biçiminde ve pratiğinde herhangi bir anda ortaya çıkan çeşitlenme miktarının ne kadar olduğunu kestirebilmek mümkün değildir. Bir ilke haline getirilirse, böylesi, metamorfozun zihni kışkırttığını söylemek demektir.

Metamorfoz Antik mitolojinin bir takıntısıydı. Tarihçi E. R. Dodds, Antik dünyanın şekildeki değişiklikleri irrasyonel olan ile birleştirdiğini yazıyor.[4] Büyü, öngörülemeyen olaylardaki fırsatları ortaya koyar, şekildeki değişikliklere merak ve korkuyu denetlemek üzere zorlayıcı bir güç atfeder. Ovidius, *The Metamorphoses* kitabının başlangıcında şöyle der: "Amacım farklı türden şekillere dönüşmüş bedenleri anlatmaktır." Bu amacını da Acteon'un ünlü hikâyesiyle gerçekleştirir. Acteon çıplak bir tanrıçayı gözetleyerek tanrıların koyduğu kuralları ihlal etmiştir; tanrılar da bunun üzerine Acteon'u derhal bir geyik haline getirirler ve Acteon kendi köpekleri tarafından parçalanır. Merak ve korku, Pandora mitinde hüküm sürmektedir; bunda da kavanozdan çıkan koku bir belaya dönüşür. Bu da büyü yoluyla bir kışkırtmadır.

Ancak, Antik çağda yaşayanların algıladığı haliyle metamorfoz bütünüyle irrasyonel bir süreç değildi. Mitler fizikten esinleniyordu. Heraklitos ve Parmenides gibi Antik materyalistler, bütün fiziksel gerçekliğin, ateş-su-toprak-hava şeklindeki dört ana elementin sonsuz bir birleşimi, kesintisiz bir metamorfozu olduğuna inanmaktaydılar. Değişimin yönünün sürekli artan bir karmaşıklığa doğru olduğu modern evrim biliminden farklı olarak, bu Antik çağ insanları için bütün doğal süreçler entropiye doğru hareket eder görünüyordu. Biçim unsurlarına ayrılarak kendi en basit dört elementine dönüşürdü; su suya, kil kile dönüşürdü ve bunlardan da yeni birleşimlerin, yeni me-

4. Bkz. E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, 2. Baskı, (Berkeley: University of California Press, 2004), 135-144.

tamorfozların ilk halleri meydana gelirdi.[5]

Kültürel meydan okuma ise bu doğal metamorfoz döngüsüne nasıl karşı konulacağı, unsurlarına ayrılma (çürüme) ile nasıl mücadele edileceği konusundaydı. Platon *The Republic* [Devlet]* kitabında, ünlü "bölünmüş çizgi" yani giderek artan şekilde sürekli hale gelen bir bilginin çizgisi görüntüsüyle felsefi bir çözüm bulmuştu: fiziksel şeyler çürüse (unsurlarına ayrılsa) bile, onların biçimleri ya da ideaları (fikirleri) devam ederdi.[6] Maddi akış hakkında kendi çağdaşlarına cevap verirken Platon, bir matematik formülünün, onun yazıldığı mürekkepten bağımsız bir fikir olduğunu ileri sürmüştü.[7] Aynı nedenle, Aristoteles de sözsel ifadenin kelimelerin özgül sesleriyle sınırlı olmadığını savunmuştu: bu yüzdendir ki bir dilden başka bir dile çeviri yapabiliyorduk.

Malzemeleri unsurlarına ayırmak yerine daha dayanıklı şeylere duyulan arzu; fikirler sürekli olduğundan, kafanın elden güya üstün olması, teorisyenin zanaatkârdan daha iyi olması konusunda Batı uygarlığındaki kaynaklardan birisini oluşturur. Bu inanç filozofları mutlu etmektedir ancak böyle olmamalıdır. *Theoria*, Yunanca'da *theatron* yani tiyatro ile aynı kökten gelir ve kelime anlamı da "görmek için bir yer"dir.[8] Atölyedeki zanaatkâr dayanıklı fikirler için hiçbir ücret ödemez; ama filozof, fikirler tiyatrosunda belirli bir ücret ödeyecektir.

Kadim tiyatroda izleyici ve oyuncu, görme ve yapma arasında nispeten çok küçük bir ayrım vardı: insanlar dans eder ve konuşurdu, sonra yorularak bir taşın üzerine oturur ve diğerlerinin dans etmelerini ve konuşmaları-

5. Mükemmel bir özet için, bkz. Richard C. Vitzthum, *Materialism: An Affirmative History and Definition* (Amherst, N.Y.: Prometheus Books, 1995), 25-30.

* Platon, Devlet, Çev.: S. Eyüboğlu, M. A. Cimcoz, İş Bankası Kültür Yayınları, İst., 2006. (y.h.n.)

6. Plato *Republic* 509d-513c

7. Plato *Theaetitus* 181b-190a.

8. Bkz. Andrea Wilson Nightingale, *Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy: Theoria in Its Cultural Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).

ni seyrederdi. Aristoteles zamanında, aktörler ve dansçılar kostüm, konuşma ve hareket etme bakımından özel becerilere sahip olanlar arasından seçilirdi. İzleyiciler sahnenin dışında yer alır ve böylece seyredenler kendi yorum becerilerini de geliştirirlerdi. Eleştiri olarak, seyirci hangi sahne karakterlerinin kendilerini anlatamadığı konusunda fikir açıklardı (hatta sahnedeki koro bile bazen bu açıklayıcı rolü üstlenirdi). Klasik dönem uzmanı Myles Burnyeat, "aklın gözüyle görmek" deyiminin kökeninin burada yani klasik tiyatroda yattığına inanıyor.[9] Bu demektir ki bir imalatçının değil de bir gözlemcinin "akıl gözü" anlamında, anlamak yapmaktan ayrılmaktaydı.

Malzemelerle sürekli bir diyalog halinde olan zanaatkâr böyle bir bölünmenin sıkıntısını çekmez. Onu harekete geçiren şey daha tamdır. Platon'un zanaatkârlar hakkındaki duygu karmaşasının bir kısmı onun bunu bilmesinden kaynaklanıyordu. Bir fikrin onu kâğıda döken mürekkepten daha aşkın olduğuna inanan bu filozof, zanaatkârları *demioergoi* olarak alkışlamaktaydı; onlar malzemeleriyle ve birbirleriyle aynı ölçüde ilgilenirlerdi. Atölyenin, tiyatro karşısında bir talebi vardır, aynı durum teori karşısındaki pratik için de söz konusudur. Ancak yine de zanaatkâr, çürümeye (unsurlarına ayrılmaya) karşı nasıl korunacaktır? En felsefi malzemelerden biri olan kil, kendini kullanan zanaatkârların zanaatlarının metamorfozlarını yönlendirecekleri üç farklı tarz sergilemektedir.

* * *

Mantıken metamorfoz her şeyden önce bir tip formunun evrimiyle meydana gelebilir. Bir "tip formu", genelleyici bir nesne kategorisi için kullanılan teknik bir deyimdir; değişim de bunun türlerinin olgunlaşmasıyla gerçekleşir. Örneğin Antik aşı kalemlerinin teknolojisi başarılı olduğunda, artık çömlekleri kırmızı ya da siyah zeminlerde üretmek mümkün olabiliyordu. Her tip formu melez

9. M. F. Burnyeat, "Long Walk to Wisdom," *TLS*, 24 Şubat 2006, 9.

türlere yol açabilir. Burada bazı modern örnekler üzerinde kafa yorabiliriz. Sosyolog Harvey Molotch böyle bir modern örnekten söz ediyor: bu örnek PT Cruiser'dir, 1950'ler tarzındaki kaportasıyla yirmi birinci yüzyıl teknolojine uygun hale getirilmiş bir otomobil.[10] İngiltere'nin meskûn bir bölgesindeki Poundbury köyü de benzer şekilde evrim geçirmiş bir tip formudur: evlerin modern altyapıları vardır ama ortaçağ, Elizabeth ya da George dönemine ait görüntülere sahiptir. Daha da karmaşık tip formu evrimi, yeni bir aletin kullanılması yeni bir maddi koşul tarafından dayatıldığında ortaya çıkar: Örneğin, Antik kil çalışmasına geri dönmek için gerekli daha yüksek fırın ısısı, fırın sürgüsünün farklı bir tarzda kullanımı anlamına gelmiştir.

Teknoloji tarihçisi Henry Petroski, haklı olarak tip formunun içsel metamorfozunda yararlı yanılgının önemi üzerinde ısrarla durur. Bir çömlek gibi basit bir nesne kırılınca ya da köprü gibi karmaşık bir yapı çökünce, analizcinin ilk sığınacağı liman bunların ayrıntıları, ufak parçalarıdır.

Bunlar hemen "dikkat" diye bağırırlar ve ardından da tip formunun ufak parçaları değiştirilebilir ve geliştirilebilir. Bu minik adres yanılgıyla uğraşmanın ya da deneme ve yanılmanın hassas tarzı olarak görülebilir ve Petroski'ye göre bu adres sağlıklı bir bilince delalet eder. Bir kimse soğukkanlılığını yitirdiğinde pek az şey öğrenebilir: böyle bir durumda bütün projenin yanlış yönetildiği akla gelebilecektir. (Soğukkanlılığı yitirmenin bir örneği İngiliz halkının, Thames Nehri üzerinde Ove Arup ve Foster Partners tarafından tasarlanan bir asma köprü olan Milenyum Köprüsü'ne gösterdiği tepkiydi. Köprü başlangıçta hafifçe sallanmaktaydı, halk da onun çökeceğini sandı ama öyle olmadı; koruma mekanizmasındaki bir değişiklik salınımı düzgün hale getirmişti.) Petroski'nin gözlemleri, bizi Ma-

10. Harvey Molotch, *Where Stuff Comes From: How Toasters, Toilets, Cars, Computers, and Many Others Things Come to Be as They Are* (New York: Routledge, 2003), 113.

dame d'Épinay'ın modeller hakkındaki düşüncesinden bir adım daha öteye götürmektedir. Yanılgı yeni bir organik düzenleme gerektirir gibi görünür; en küçük değişim bile bütün parçaların birbiriyle olan ilişkisini bozacak sanılır; ancak teknolojik kurgular böyle çalışmazlar: Tip formun tamamını değiştirmeye hiç gerek yoktur. Türün parçaları geliştikçe, bunlar genel tipi aslında daha da geçerli kılabilir.[11] Bu süreklilik basit bir gözlemle özetlenebilir: Antik çömlekler diğer görsel uygulamaları da içermekteydi ancak heykel biçiminde başkalaşmadan (metamorfoz geçirmeden) birer çömlek olarak kaldı.

İnsan eliyle gerçekleşen ikinci tür bir metamorfoz, radyo ve sabit telefon teknolojilerinin birleştirilmesi örneğinde olduğu üzere, iki ya da daha fazla farklı unsur bir araya getirildiği zaman ortaya çıkar. Burada zanaatkâr, bu birleşimin, bütünün parçalarından farklı olduğu bir toplam şeklinde mi yoksa elementlerin bir arada birbirlerinden bağımsız varlıklarını sürdürdüğü bir karışım şeklinde mi daha iyi olacağı konusunda bilinçli bir karar vermek zorundadır. Buraya kadar incelemiş olduğumuz zanaatlar içinde, kuyumculuk karışımın önemine vurgu yapmaktaydı; çünkü döküm ve test etme sürecinde kuyumcu, çoğu kez bir karışım halinde olan baz metaller ile altını ayrıştırmayı amaçlıyordu; dürüst bir kuyumcu simya yoluyla yapılan sahte sentezlerden kuşku duyardı. Bunun tersine, cam imalı ise senteze daha olumlu bir yaklaşımı gerektirir. Ortaçağ döneminde camdan hafif tondaki renkleri temizlemek için cam imalatçısı, manganez ve kireç gibi maddelere ihtiyaç duyardı, bu suretle maddenin temel kimyasal formülü de yeniden yazılmış oluyordu; sentez de artık pratik olarak camın temizliğiyle test edilebiliyordu. Antik çömlekçi şeffaf sır perdahların karışımındaki iki işlem arasında karar vermek zorundaydı. Antik çömleklerde pek çok siyah gölge bulunmaktadır: Bazıları kimyasal bileşimlerle üretilmiştir, bazılarının da rengi önce tabaka

11. Bkz. Henry Petroski, *To Engineer Is Human: The Role of Failure in Successful Design* (London: MacMillan, 1985), özellikle 75-84.

haline getirilip sonra bir mineyi diğerinin üzerinde fırınlayarak siyahlık elde edilmiştir.

İmalatçının bilinçli olarak formu sürdürebilmesi için yüz yüze geldiği metamorfoz belki de "etki alanı değişikliği"dir. Bu deyim (ki ben uydurdum) belli bir amaç için kullanılmakta olan bir aletin bir başka işte nasıl kullanılabileceğine ya da yol gösterici bir pratiğin tamamen farklı bir faaliyete nasıl uygulanabileceğine işaret eder. Tip formları, oldukları halleriyle, tek bir ülke bünyesinde gelişir; etki alanı değişikliği ise sınırları aşar. Antik çömlekçilerin metamorfoz deneyimi, tip formunun içsel gelişiminde yatmaktadır; bununla, ilk kez Hephaistos destanında övülmüş olan dokumacılığı kıyaslayabiliriz; işte bu da etki alanları arasında gezinen bir zanaat olmuştu.

Evlerde kullanılan kadim dokuma tezgâhları, aralarında yatay bir çubuğun olduğu diklemesine iki sıraktan oluşmaktaydı. İplikler, bu çubuğa asılı ağırlıklarla gergin hale getiriliyordu; bunun karşısında çalışan dokumacı tepeden başlayarak sürekli şekilde yatay iplikleri yukarıya doğru itip kumaşı dokuyordu. Tarihçi Hesiodos, "Sıkı bir şekilde dokuyun; dokuma tezgâhında boylamasına olan iplerin en kısa aralığında pek çok örgü yapın" diye tavsiyede bulunuyordu.[12] Dik açılar şeklinde sıkı dokunmuş olan kumaş bu haliyle düzgün bir biçim kazanırdı.

Kumaştaki örgü ve çözgü birlikteliği, etki alanı olarak, gemi inşasındaki zıvanalı dilli geçme uygulamasına aktarılmıştı. Bu bağlantıda, bir tanesinin kesim yerinin ucu diğerinin yan tarafına olmak üzere iki tahta parçası birlikte bağlanıyordu; bu iki tahta parçası bazen çivileniyor bazen de çivi gerektirmeyecek şekilde yandan kesiliyordu. Zıvanalı dilli geçme, bir nevi tahta dokumacılığıydı; hem dokumacı hem marangoz sıkı şekilde doksan derecelik bağlantılar yapmaya yoğunlaşırlardı. Bilindiği kadarıyla, kadim marangozlar bu türden bağlantıları yapmak için kullanı-

12. Bkz. Annette B. Weiner, "Why Cloth?"; Ed.: Weiner and Jane Schneider, *Cloth and Human Experience* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1989), 33.

lan el keskilerine uzun süredir sahiptiler ancak onları bu amaçla kullanmamışlardı. Bu değişim Yunan şehirlerinin anayurttan çok uzakta koloni yerleşimleri kurmaya başlamasıyla meydana geldi. Eski gemilerde gönyesiz yapılan bağlantılar zift ile kaplanırdı; bunlar da bu uzun deniz yolculuklarında çürümekteydi. MÖ 6. yüzyılda gemi marangozları, su sızdıran gemi tekneleriyle baş edebilmek için zıvanalı dilli geçmeleri kullanmaya başladılar.

Hem kumaş hem tahtada kullanılan kilitli dik bağlantıları caddelerde de uygulamak akla geldi, böylece bu metamorfoz bir başka etki alanına da geçmiş oldu. Eski şehir planlarında sadece tek tek binaların birbirine bağlantısı dikkate alınırdı; ancak, örneğin MÖ 627 yılında Sicilya'da kurulan Yunan şehri Selinous, bütünüyle örgü ve çözgü dokusu üzerine kurulmuştu; köşenin kendisi başlıca tasarım unsuru olarak öne çıkıyordu. "Şehir dokusu"nun görüntüsü, burada tesadüfi bir benzetme değil doğrudan bir tariftir; Selinous aynı zamanda bir geminin sıkılığına ve yoğunluğuna da sahipti.

Çömlek yapımında olduğu gibi dokumacılıktaki çeşitlemeler de zaman içinde yavaşça meydana geldi, teori tarafından dayatılmak yerine pratik tarafından iyileştirildi. Neyin dayanıklı olduğu, neyin çürümediği, doğru açıya odaklanma tekniğidir. Etki alanındaki kaymalar, basitçe dile getirildiğinde genel kanının dışında gerçekleşmiş gibi görünür; ilk bakışta bir gemiyi bir kumaşa benzetmenin hiçbir anlamı yoktur. Ancak zanaatkârın yavaş çalışması, bu mantığı pekiştirir ve biçimi sürekli kılar. Genel kanının aksine gibi görünen pek çok önerme aslında öyle değildir; sadece bunların bağlantılarını *henüz* bilmiyoruz. Hantal zanaat işi, işte bunu keşfetmek anlamına gelir.

Etki alanındaki kaymalar en fazla modern antropolojinin Ovidius'u* diye de bilinen antropolog Claude Lévi-Strauss'u etkilemişti; hayatı boyunca metamorfozun konusuyla ilgilenmişti. Ona göre ilk temel zanaat çömlekçilik, do-

* Publius Ovidius Naso (MÖ 43 - MS 17), Metamorphoses'i yazmış olan Romalı şair. (ç.n.)

kumacılık ya da marangozluk değil de aşçılık idi; ancak onun görüşünde değişimin mantığı bütün zanaatlara uygulanabilir. Strauss değişimi üçgen bir aşçılık olarak sunar; onun sözleriyle bu zanaat "üç noktası çiğ, pişmiş ve kokuşmuş kategorilerine tekabül eden üçgen bir semantik alan"dır.[13] İnsanların onu buldukları haliyle doğanın bu ham alanı olan aşçılık, metamorfoza uğramış doğa demek olan kültürü de yaratır. Kültürel üretimde Lévi-Strauss ünlü cümlesinde, gıdanın hem yenilmesinin iyi olduğunu (*bonne á manger*) ve hem de düşünmeyi geliştirdiğini (*bonne á penser*) söyler. Bununla tam olarak şunu kastetmektedir: Yiyecekleri pişirmek, başka amaçlar için ısınmaya da yol açar; pişirilmiş bir geyiğin parçalarını paylaşan insanlar, ısıtılmış bir evin parçalarını paylaşmayı da düşünmeye başlarlar; "sosyal birisidir" anlamındaki "o sıcak bir kişidir" soyut sözü sayesinde, böylece düşünmek de mümkün hale gelir.[14] İşte bunlar etki alanındaki kaymalardır.

Aslında kil de benzer şekilde Lévi-Strauss'un işine yarayabilirdi; et gibi kil de düşünmeyi geliştiren iyi bir şeydir. Çömlekçilikte ham kil hem onu çömlek halinde şekillendiren aletler hem tam anlamıyla pişirme işini gerçekleştiren fırın tarafından "pişirilmektedir". Pişirilmiş kil çömlek üzerine görüntüler yapmak için bir ortam sağlar; öyle ki çömlek çevrildikçe anlatılan bir hikâye yaratmış olur. Bu anlatı ise kültürel bir parça olarak seyahat edebilir, ticarette kullanılabilir ya da satılabilir; onun yaratıcıları her ikisini birlikte düşünmüşlerdir.

Özetle, metamorfoz maddi bilinci üç yoldan kışkırtmaktadır: tip formunun içsel evrimi sayesinde; karışım ve sentez hakkındaki akıl yürütmeyle; bir etki alanı değişimi

13. Basit bir ifade için, bkz. Claude Levi-Strauss, "The Culinary Triangle." *New Society*, 22 Aralık 1966, 937-940. Aşçılıkla ilgili bu üçgenin tam bir açıklaması şu kitaptadır: Levi-Strauss, *Introduction to a Science of Mythology*, 3. cilt, *The Origin of Table Manners*, Çev.: John ve Doreen Weightman (New York: Harper and Row, 1978).

14. Michael Symons, *A History of Cooks and Cooking* (London: Prospect, 2001), 114. Bu ünlü formülün statü ve prestiji temsil ettiğine inanmak yanlıştır; çünkü Levi-Strauss'a göre "düşünen fizyoloji" bütün insani duyuları semboller aracılığıyla birleştirir.

üzerine düşünmeyle... Kalın bağırsağı görünce bu üç biçimden hangisinin tıp insanlarını cezbettiğini söyleyebilmek, mesleki bir bilgi gerektirir ki maalesef o da bende yok; ancak bunun bir etki alanı kayması olduğundan kuşku duymuştum. Bu kuşkum da yanımda oturan tıp kadınının yaptığı yorumda, "alışılmadık" bir şey gördüğünü söylemiş olmasından kaynaklanıyordu. Bağırsağın tuhaf bir şey olduğunu fark etmişti; ancak (ben değil de) bu kadın bağırsağa dikkatle bakabilir ve ondan bir şeyler öğrenebilirdi çünkü zaten kendisine bu yabancı diyarda kılavuzluk edecek bir zanaata sahipti.

MEVCUDİYET
Tuğlacının Masalı

Metal, tahta ve kil üzerinde yer alan imalatçı damgası, maddi bilincin ikinci bir kategorisini sergiler.

İmalatçı nesne üzerinde kendi mevcudiyetinin kişisel bir işaretini bırakır. Zanaatkârlığın tarihinde bu imalatçı işaretleri, duvarlara çiziktirilen bir grafiti yazısında olduğu gibi genellikle hiçbir politik mesaj taşımaz, bunlar sadece cansız malzemeler üzerine isimsiz işçilerce, *fecit* [tarafından yapılmıştır] diye kaydedilir: "Bunu ben yaptım", "Ben burada, bu çalışmadayım" demek, "Ben mevcudum" demektir. Felsefeci Anne Philips de böyle bir beyan karşısında homurdanmazdı; çünkü bu kendisinin, "mevcudiyetin politikası" dediği şeyin bir parçasıydı. Amerikan kölelerinin imalatçı işaretlerinin ve çalışmalarının tarihçileri de böyle davranırdı. Antik tuğla damgaları da bu ilkel mesajı taşır; ancak bunu anlayabilmek, tuğlaları bazı ayrıntılarında anlamayı da gerektirir.

Çamur tuğlalar yaklaşık olarak on bin yıldır inşaatlarda kullanılmaktadır. Arkeologlar Erika şehrinde bu çağa ait saf kilden yapılmış tuğlalar buldular. Aynı şehirde MÖ 7600 civarında yapılmış kerpiç tuğlalar (kilin saman ya da tezekle karıştırılmasıyla yapılan tuğla) da buldular. Kalıp-

larda şekillenmiş, güneş altında kurutulan tuğlalar ucuzdu ve daha hızlı yapılabiliyordu; ancak bunları yapmak havanın insafına kalmıştı, çoğu kez uzun süren yağmurlar nedeniyle dağılıp gidiyorlardı. MÖ 3500 yıllarında ateş tuğlasının icadı, tuğla imalatında bir dönüm noktası oldu; tuğlalar artık her mevsimde sağlamdı ve farklı iklimlerde kullanılabiliyordu.

Ateş tuğlasının icadı, fırının icadından ayrı düşünülemezdi; bazı kanıtlar aynı fırınların hem yemek pişirmede hem inşaat işinde kullanıldığını gösteriyor. Tuğlaların pişirilmesinde, ocak duvarları açıkta yakılan ateşten daha fazla işe yarıyordu. Bilinen ilk fırınlarda bile, sıcaklık kolayca 1000 santigrat derecenin üzerine çıkabiliyordu. Yüzde elli kil içeren tuğlalar, bu sıcaklıkta sekiz ile on beş saat arası bir ısıya gerek duyuyordu ve bunların çatlamaması için de yine bu kadar süre yavaşça soğuma zamanı gerekiyordu.

Tuğlanın niteliği içindeki kilin miktarına göre değişir. Fırınlanmamış çamur tuğlaların genellikle yüzde otuzundan daha azı kildir; diğerinde, aşırı derecede fırınlanmış toprak tuğlada ise genellikle yüzde yetmiş beş oranında kil bulunur. Kum, saman ve su, kilin ağırlığını artırır; ancak ateş tuğlasında, taşlar ayıklanmalı ya da karışımı içindeyken iyice parçalanmalıdır; çünkü fırının yükse ısısında bu taşlar patlayabilir.[15]

Tuğla, küçük ve taşınabilir olduğundan, büyük binaların hem şeklini hem dokusunu önemli ölçüde etkiledi. En azından MÖ 3000 yılından beri Mısırlılar, ateş tuğlalarla kemerler ve kubbeler yaptılar; böylece daha ilkel yapıların doksan derecelik kiriş ve üst eşik sistemlerine kavisler ekleyebildiler. Mezopotamyalılar da tuğlayı perdahlamada ve boyamada ustalaştılar; öyle ki solmayan renkler duvarların özellikleri haline geldi.

Yunanlılar dikey olarak istiflenen tuğlalar konusunda büyük mucitler sayılmazdı. Pek çok Yunan evi taşla yapıl-

15. Bkz. James W. P. Campbell ve Will Pryce, *Brick: A World History* (London: Thames and Hudson, 2003), 14-15.

mış olmaktan dolayı epey mütevazı sayılsa da bunun nedeni, kısmen mimarlıkta kullanılan taşların kolay elde edilmesinde ve dayanıklılığında aranabilir; kamu binalarında Yunanlılar kavisli taşların yumuşak hatlarını tercih ediyorlardı. Kil yapımı zanaatına Yunan katkısı, yatay şekilde döşenen fayansların imalinde ortaya çıkar. Toprak çatı fayanslarının imali, Argoz civarındaki bölgelerde MÖ 2600 yıllarından sonra başlar; bunun ardından da birbiriyle örtüşen fayanslarda üç farklı sistem gelmiştir.

Roma tuğlaları ise daha ince olmaya yatkındı, zaten şekil ve büyüklük gibi başka bakımlardan da büyük ölçüde farklılıklar taşıyordu. Romalılar ateş tuğlalarının ustasıydılar ve bu ustalık onlara bütün inşa biçimleri içinde en önemli başarılardan birini geliştirme imkânı tanımıştı; bu biçim de taştan yapılmış kemerlerdi. Daha önceki kemer yapımında, dikdörtgen tuğlalar arasındaki harç bağlantıları, yapıyı kavisli hale getirecek şekilde giderek azaltılırdı; ne var ki azaltılan ve daraltılan harç, yapının kalitesini tehlikeli şekilde azaltarak riske sokardı. Romalılar kama şeklinde tuğla yapma yollarını da buldular; bu yenilik sayesinde inşaatçılar uzun ömürlü taş kemerler yapabiliyordu ve bu biçim, Roma inşaatçılığında su kanallarından evlere dek her yere yayıldı. Kamalı tuğlalar daha karmaşık kalıplar gerektiriyordu ve tek tip büyüklükteki bloklar kadar rahatça fırınlanamıyordu. Tuğla yapımcısı, yarı pişmiş tuğlayı düzgün şekilde üretebilmek için sote yapar (hafifçe kızartır) gibi davranmak zorundaydı.

Roma tuğla işçiliği, buna bağlı bir teknik başarıdan, betonun geliştirilmesinden ayrı düşünülemez.

Betonun ilkel biçimleri, sadece kireç ve su karışımından elde edilen zayıf bir harç halindeydi. Romalılar bu geleneksel harcı, daha güçlü hale getirmek için kireçle etkileşime giren ve pozzolana (bu isim Vezüv yanardağı yanındaki Pozzuoli'den gelir) diye bilinen volkanik bir kül ekleyerek betona dönüştürdüler. Bu karışım sayesinde, betonun taşları güvenli şekilde yapıştırdığı taş dolguların kalın duvarları inşa edilebildi.

MÖ 3. yüzyıl itibarıyla dökülmüş beton teknolojisi ilke olarak benimsenmişti, bu da bütünüyle yeni bir inşaat tarzıydı. Porticus Aemilia diye bilinen muazzam depo binaları (yapımına MÖ 193 yılı civarında başlanmıştı), betonun gücünü sergilemekteydi; burada, çok geniş bir mekân tamamen beton dökülerek yapılmıştı. Bazen tuğla ve beton işbirliği de yaptı; bunun örnekleri kesme taşa benzesin diye beton kalıplara dökülmüş tuğlalardan yapılmış binalarda ya da paralel tuğla duvarlar, aralarına beton dökülerek kaplandığında ortaya çıktı. Şehirlerde, bu iki malzeme çoğu kez kendi ayrı tarzlarında kullanıldı. Tuğla; yolların altyapısında, kanallarda ve mütevazı evlerde kullanıldı. Dökme beton ise resmi ve görkemli binalarda tercih edilen bir malzemeydi. Frank Brown'ın gözlemlediği üzere, sanki binanın tamamını mermerden ya da somaki taşından yapılmış gibi göstermek için binaların cepheleri çoğunlukla bunlarla kaplanıyordu. Böylece bina aslında olmadığı bir şeyden yapılmış gibi görünüyordu; malzemesi kılık değiştirmiş bir haldeydi.[16]

Roma lejyonları bir ülkeyi ele geçirir geçirmez, Romalı mühendisler hemen anaşehri model alan bir şehir inşa etmeye başlardı. Romalılar tuğladan bir imparatorluk yaptılar; tuğla, binalar yanı sıra yollarda, köprülerde ve kanallarda da kullanıldı. Tarihçi Joseph Rykwert'in gösterdiği üzere, Romalı bir mekânın ya da binanın yapımı derin şekilde dinsel sembolizm ile belirlenmekteydi.

Tahıl ambarı gibi en dünyevi yapılarda bile Roma kökenlerine ve tanrılarına önem atfeden kaplamalar bulunuyordu; teknoloji dinden ayrı düşünülmüyordu.[17] Devlet açısından da her bina, politik bir önem taşıyordu; politika ve politikacılar, çok katlı evlerin çürük temeller üzerinde tehlikeli şekilde yükseldiği Roma'nın varoşlarındaki evleri bile önemsiz görmezdi.

16. Frank E. Brown, *Roman Architecture* (New York: G. Braziller, 1981).
17. Bkz. Joseph Rykwert, *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1976).

Bu koşullar Romalı tuğla emekçisinin zanaatını şekillendirdi. İsa'dan yüz yıl sonra, İmparator Hadrian hükümranlığından itibaren Romalı mimarlar, yapıların nasıl olacağını göstermek üzere (ozalitin öncüleri sayılan) ayrıntılı, karmaşık çizimler ve topraktan ya da alçıdan üç boyutlu modeller geliştirdiler.[18] Bunun ardından iş artık zanaatkâr loncalarına kalıyordu; bunlar da yıkım ekiplerinden tuğla duvarcılarına ve (betonun içine döküldüğü kalıpları yapan) marangozlara, boyacılara ve sıva işçilerine uzanan mesleklerden insanları kapsıyordu. Loncalar, kimin neyi ne zaman yapacağını kesinlikle belirleyen kendi çalışma kuralları bakımından adeta birer küçük devlet gibiydi. Bu uzman tuğla imalatçılarının ve duvarcıların pek çoğu da kendilerine hiçbir hak tanınmayan kölelerden meydana geliyordu.

Tarihçi Keith Hopkins, imtiyazlı Romalıların kendi altlarında olanlar konusunda seçici bir vizyonu olduğunu hatırlatıyor. Ayrıcalıklı olanlar, gerçekten de sıradan askerlerin hayatlarını çok iyi biliyorlardı ve zaten evlerinde yanı başlarında olan uşakları hakkında da, bunlar ister köle ister özgür olsunlar, epey bilgi sahibiydiler.[19] Zanaat işçileri ve özellikle de köle zanaat işçileri, savaş ve kişisel hizmet dönemleri dışında, tanımsız bir mekânda yaşamaktaydılar.

Romalılar, bu gücü meşrulaştırabilmek için Yunanlıların teori ve pratik arasında yaptığı ayrımı sürdürdüler. Aristoteles, Vitruvius'un elkitabında adeta yeniden ortaya çıkmıştı; çünkü bu elkitabında Romalı başmimar şöyle diyordu: "Çeşitli sanatlar iki şeyden meydana gelir: Zanaatkârlık ve teori." (Latince'de bu ifade *ex opera* karşısında *eius rationatione* şeklindedir.) Ve şöyle devam ediyordu: "Zanaatkârlık [yalnızca] çalışmada... eğitilmiş olanlara aittir; teori ise bütün eğitimli insanlar tarafından paylaşılır. Teo-

18. Bkz. James Packer, "Roman Imperial Building"; Ed.: Roebuck, *Muses at Work*, 42-43.
19. Keith Hopkins, *Conquerors and Slaves* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).

ri söz konusu olduğunda bütün her şey ortaktır... oysa el ile ya da teknik metotlarla iyi bir şekilde ortaya konulmuş olan bir iş özel olarak tek bir meslekte eğitilmiş insanlara aittir."[20] Genellemeci eğitimlinin uzman zanaatkâra egemen olduğu bu görüş, Roma devletindeki belirgin hiyerarşik yapıyı yansıtıyordu. Roma inşaatı için temel metin olan Vitruvius'un *Ten Books of Architecture*, (takriben MÖ 20-30) tuğla yapımıyla ilgili sayılabilecek bazı bölümler de içermekteydi;[21] Frontnus, Faventinus ve Palladius gibi Romalı diğer etkili mimarlık yazarları ise Roma İmparatorluğu'nun hakikaten üzerinde yükseldiği bu malzemeyi düpedüz görmezden gelmişlerdi.[22] "Bunu kim yaptı?" sorusu ise belki de cevaplanmaması daha iyi olan bir soruydu.

Yine de zanaatkârlar çalışmalarına kendi işaretlerini bırakacak bir yol buldular. Bir ölçüde bu, Roma bina inşaatında talimat ve yürütme arasında bir boşluk olması sayesinde mümkündü. Modern Ulusal Sağlık Hizmetleri'nin (NHS) tıbbi personeli gibi, çalışma alanında çok sayıda yaratıcılık meydana gelebiliyordu. Pek çok biçimsel "yanlışlar", evleri, yolları ve kanalizasyonları işler hale getirmek için yapılıyordu. Vasıfsız işçilerin düşüncesi düzeltme ve uyarlamayı da içermekteydi ve bu da tehlikeli bir düşünme tarzıydı; çünkü pek çok lonca ustası bu tür gerekli değişiklikleri itaatsizlik olarak değerlendirirdi. Düzeltmelerin bazı biçimlerinin gerekli olması, pek çok kölenin, kafalarının içinde hiçbir Roma modeli bulunmayan uzaktan gelmiş yabancılar olması gerçeğinde yatıyordu: bu kölelere göre, köle sahiplerinin kırbacı neyi yapmaları gerektiğini anlatmaya yetmiyordu.

* * *

İmalatçının işareti özel bir imzadır. Yunan imalatçının

20. Vitruvius, *On Architecture*, Ed.: Frank Granger (Cambridge, Mass.: Harvard Loeb Classical Library, 1931), 1.1.15-16.
21. Vitruvius, *The Ten Books of Architecture*. Çev.: Morris Vicky Morgan (New York: Dover, 1960) bkz., 2.3.1-4, 2.8.16-20, 7.1.4-7.
22. Bu gözlem için Campbell ve Pryce'e müteşekkirim, *Brick*, 44.

işareti, özellikle çömlekçiler ayrıntılı sahneler boyamayı becerdikleri zaman ortaya çıktı; böylece ürünlerine artık imza atmaya başladılar, bu imzalar bazen yaşadıkları yerin adıyla bazen de kendi isimleriyle atılıyordu. Böyle bir imzalama ekonomik bir değer de kazandırabilirdi. Romalı inşaatçı kölenin bıraktığı işaret ise sadece onun mevcudiyetine tanıklık edebilirdi. Gaul bölgesindeki bazı Roma binalarındaki (nadiren bir isim olarak ve sıklıkla da imalatçının geldiği yeri ya da ait olduğu kabileyi tanımlayan bir sembol olarak yapılan) işaret baskıları, Moğol damgalarının muazzam bir süsleme yüzeyi oluşturduğu Tac Mahal'deki duvarcı işaretleri kadar yoğundur. Roma tuğla işindeki pek çok uyarlanmış kuralsızlık da ifade edici birer süslemeye dönüştürülmüştü; figürlü bir fayansa yapılan ufak ilaveler, yüzeyin ardındaki kusurlu bir bağlantıyı örtmek için harçla konulmuş olurdu. Bunlar aynı zamanda imalatçının bir işareti olarak düşünülebilir.

Bu Antik tuğlalar hakkındaki hikâye, zanaatkârlık ve politika arasında belirli bir bağlantı kurar. Modern düşünme tarzındaki "mevcudiyet", "ben" kelimesini vurgulayarak kendimize yapılan bir gönderme gibi görünür. Antik tuğla işi mevcudiyeti, onu, "o" diye işaretleyerek küçük ayrıntılarda oluşturmaktaydı: Ayrıntının kendisiydi. Aşağı seviyedeki Roma zanaatkârının tarzında, anonimlik ve mevcudiyet bir araya getirilebiliyordu. Köle tuğla imalatçısı, modern anlamda hiçbir şekilde ifade edici bir düşünceye sahip değildi; onun dünyası, kuralsız çalışmanın zanaatkârın özgür bir fail olduğunu simgeleyen Ruskin'in ortaçağ duvarcısının dünyasına da benzemiyordu.

Aynı zamanda tuğlaların boyutu da kölelerin gönderdiği mesajda bir önem taşır. Tuğlaların büyük tarihçisi Alec Clifton-Taylor'ın gözlemlerine göre, tuğlalar bakımından en çok hesaba katılan şey onların küçük olmalarıdır; çünkü böylece tuğlayı yerleştiren insan eline kolayca sığabilmektedir. Taylor, tuğladan bir duvarın "bu nedenle küçük etkilerin bir kümelenmesi" olduğunu söylüyor. "Bu da taş mimarisinde aynı ölçüde bulunmayan insani ve samimi

bir niteliği sergiliyor." Devamında Clifton-Taylor şöyle bir gözlemde daha bulunuyor: Tuğla işi "belli bir sınırlama" dayatır; "tuğla anıtsallığa karşıdır... tuğlanın küçüklüğü Klasik dönemdekilerin daha büyük... tutkularıyla uyumlu değildi."[23] Klasik imparatorluğun en muazzam projelerinde görevlendirilen Antik tuğla işçileri, hâlâ ellerinde tamamen farklı bir maddi anlam taşıyan bir malzeme tutmaktaydılar ve bu malzeme sayesindedir ki isimsiz köle tuğla imalatçısı ya da duvarcısı, kendi mevcudiyetini bilinir hale getirebiliyordu. Tarihçi Moses Finlay de modern ölçümleri kullanarak Antik bir imalatçının işaretinin bir diklenme şeklinde okunması konusunda bizleri akıllıca uyarıyor; çünkü onlar "Ben direniyorum" demiyorlardı. "Ben mevcudum, varım" diyorlardı. Ancak "Ben varım" ifadesi belki de bir kölenin gönderebileceği en hayati bir işaretti.[24]

ANTROPOMORFOZ
Malzemede Keşfedilen Erdem

Maddi bilincin üçüncü çeşidi, cansız şeylere insan nitelikleri atfeder. "Bu kız çok iyi koşuyor" dediğinde, otomobilimin tamirci ustası aslında bin dolarlık bir transmisyon kayışı tamirini haber veriyor olabilir. Tuğlalar da antropomorfozun nasıl meydana geldiğine dair örnek bir inceleme konusudur; bunların imalatçıları tarihin belli bir anında pişirilmiş kil külçelerine etik türden insan nitelikleri atfetmeye başlamışlardır: Tuğlanın "dürüstlüğü" ya da belirli tuğla duvarların "arkadaşlığı" gibi. Bu insanlaştırıcı dil sırasıyla modern maddi bilincin sahip olduğu iki büyük düalizmi de beslemektedir; bu da doğallık ve yapaylık arasındaki karşıtlıktır.

Bu antropomorfik dönemeci anlayabilmek için, okuyucudan Maynard Smith'in zaman içinde yapmış olduğu zi-

23. Alec Clifton-Taylor, *The Pattern of English Building* (London: Faber and Faber, 1972), 242.

24. Bkz. M.I. Finley, *Ancient Slavery and Modern Ideology* (London: Chatto and Windus, 1980).

hinsel sıçramalardan birisini yapmasını istemek durumundayım. Romalılar, İngiltere'de üs kurdukları her yere tuğlalarının damgasını vurmuşlardı. İmparatorluk sona erdiğinde ve Romalılar da buradan gittiğinde, İngiliz tuğla yapımcılığı da yaklaşık bin yıllık bir süre için inişe geçti. Bu bin yıl boyunca İngiliz inşaatçıları tuğla yerine ormanları kestiler ya da taş ocaklarını kullandılar ve ancak 1400 yıllarındadır ki Roma tuğla yapımındaki teknolojik inceliklere yaklaşabilmek yeniden mümkün olabildi. Bu zanaatın yeniden ortaya çıkışı, 1666 yılında Büyük Londra Yangını sırasında ahşap binaların pek çoğu kül olduğunda bir zorunluluk haline gelmişti; Christopher Wren şehri yeniden inşa görevine başladığında tuğla ticaretinin geliştirilmesini hayati bir öncelik olarak ilan etti.

On yedinci yüzyıl sonlarında İngiliz tuğla yapımcıları, çok miktarda tuğlayı ucuz yoldan imal etme konusunda ustalaştılar; ama bu işler Londra'da olmamıştı. Bu yöndeki gelişme, zengin kil kaynağı olan köylerde, köylülerin arka avlularına kurulan ve "kulübe fırın" denilen küçük tuğla atölyeleri sayesinde gerçekleşmişti. Tuğla yapımı kırsal hayatın sıradan bir becerisiydi.

Kulübe fırınlar tuğlalara yeni bir estetik nitelik katmıştı ve bu da renkti. On altıncı ve on yedinci yüzyıldaki İngiliz tuğla ürünleri büyük ölçüde kırmızıydı ancak tuğla kilinin nereden geldiğine ve bir avludaki tuğla yapımcısından diğer avludaki tuğla yapımcısına göre değişen farklı ateşleme pratiklerine bağlı olarak değişik tonlarda kırmızılar söz konusuydu.

Antropomorfizm işte burada başladı; renk özelliği, ilk kez tuğlaların insan niteliklerine sahip olduğu düşüncesine davetiye çıkardı. Clifton-Taylor, Tudor ve Stuart binalarının tuğla yüzeyleri nedeniyle Empresyonist ressamların paletine benzediğini hatırlatır, "kırmızının ince çeşitlemeleri, duvarları ışıkta kıvılcımlar saçar gibi gösterirdi."[25]

25. Clifton-Taylor, *Pattern of English Building*, 232; ileride 28. dipnotta da belirtileceği üzere, şahsileştirilmiş dil *Builder's Magazine* gibi dergilerde ortaya çıkmıştır.

Bu renk nitelikleri on sekizinci yüzyılda yaşayanların gözüyle değişik şekillerde "parıldayan uzun saçlar" ya da "benekli bir deri" olarak görülürdü. Kırmızı tonların kahverengi ya da siyaha dönüştüğü eski tuğla yapımları da "yaşlı bir adamın yıpranmış yüzü" olarak tasvir edilirdi.

Dil bakımından bu tür tasvirlerde hiç de dikkate değer bir yön yoktur. Bunlar metaforun gücünü sergiler, tıpkı bunun gibi "gül parmaklı şafak" deyişinde de antropomorfoz özellikli bir metafor bulunur ya da ateşi yükselen bir insana değil de bir kişilik özelliğine göndermede bulunduğu zaman tek başına *sıcaklık* kelimesi de aynı anlama sahiptir. Bu tür mecazlar karşısında katı kuralcı bir homurdanma, her sıfatı ve zarfı bir detektifin kuşkulu merakına tabi tutacaktır ve böylece dil de kökten biçimde fakirleşmiş olacaktır. Yine de gül parmaklı şafak, yansıma ile bulutun rengini belirleyen buğusunun ışığı yutması arasındaki dengeyi pek az ifade etmektedir. Malzemelere atfedilen insani etik nitelikler (dürüstlük, alçakgönüllülük, erdem), bir açıklamayı hedeflemez; bunun amacı bizzat malzemeler hakkındaki bilincimizi yükseltmektir ve bu yoldan bunların değeri hakkında düşünmemizi sağlamaktır.

* * *

Metafor bakımından bu türden zenginlik, zanaatkârın dünyasında basılı kitaplar yaygınlaştıkça on sekizinci yüzyıl tuğla imalatının diline de sızdı: okuryazarlığın artışı fiili çalışanlar arasında da okuyan bir kitle yarattı. Aşçılık kitapları, çalışan aşçılar tarafından yazılmaktaydı; Londra loncaları on yedinci yüzyıldan itibaren mesleki eserler yayımlamaya başladılar. İşte bunlar, birkaç istisnai durumda zanaatkâr yazarlar isimlerini açıklamış olsalar da kolektif olarak damıtılmış bilgeliklerdi.[26] Hepsinde de Chambers'ın Ansiklopedi'sinden daha fazla teknik bilgi yer alıyordu; bunlarda felsefe yoktu ama Diderot'nun bazı ciltle-

26. Bkz. Jean Andre Rouquet, *The Present State of the Arts in England* [1756] (London: Cornmarket, 1979), 44ff.

ri kadar teknik ayrıntılarla doluydu. Tuğla yapımı söz konusu olduğunda, meslek kitaplarının yeni türlerinde modeller sunuluyordu, işlemler açıklanıyordu ve farklı taşra bölgelerindeki fırınlarda imal edilen tuğlaların nitelikleri inceleniyordu.

İyi tuğla imalatının niteliğini değerlendirme çabasıyla birlikte, etik türden metaforlar işin içine girmeye başladı: En temeli, kile hiçbir yapay boyanın eklenmemiş olduğu tuğlalara "dürüst" tuğla denilmesiydi.[27] Ortaçağ kuyumcusu da "dürüst" altını amaçlıyordu ancak bu eski referans çerçevesi farklıydı: kuyumcuların kullandığı bu kelime doğrudan doğruya kimyasal özelliği yani sadece maddenin saflığını kastediyordu. On sekizinci yüzyıldaki "dürüst" tuğla ise malzemenin bileşimine ve tuğlaların inşaatlarda nasıl kullanıldığına gönderme yapıyordu. "Dürüst" tuğla, bütün tuğlaların, diyelim, aynı fırından gelen tuğlalarla Flaman bağı usulünde örüldüğü tuğla işini tarif ediyordu ve hatta daha çok "dürüst" tuğla, bir binanın dış cephesinde kullanılan tuğlaların sıvanmış değil de açıkta olduğunu akla getiriyordu: Bunlarda süsleme olmazdı, bunlar bir "fahişenin ruju" misali cepheye sürülmüş olmazdı. Bu değişikliğin bir nedeni şuydu: Duvarcılar yapaylık karşısında doğallığın anlamına dair yapılan tartışmalardan haberdardılar ve bu tartışmalara katılmaya başlamışlardı. Büyük Aydınlanma'nın doğaya yönelik ilgisi, doğal malzemenin düzgün kullanılması fikrini ülkeye taşımıştı.

Bu metaforların tuğlalar üzerinde yaptığı etki, şimdilerde bizim organik gıdalar hakkında sahip olduğumuz tutumlar aracılığıyla anlaşılabilir. Kelimenin tam anlamıyla organik gıda denilince bunun saflığı ve üretimindeki en az müdahale kastedilir. Böylece serbest yetişmiş piliç de sağlıklı ve hatta mutlu bir kuş olarak antropomorfoza başvurmaksızın tasvir edilebilir; çünkü kümesin stresinden kur-

27. Bkz. *Builder's Magazine*, 1774 ile 1778 arasında yayımlanan bir dergi; bu derginin canlı dili Martin Weil'in şu makalesinde incelenmiştir: "Interior Details in Eighteenth-Century Architectural Books," *Bulletin of the Association for Preservation Technology* 10, no. 4 (1978), 47-66.

tarılmış bir haldedir. Bir adım daha atıp, daha fazla Ruskin gibi düşünerek insan karşısında insan olmayana gönderme yapabiliriz. Söz gelimi şekli düzgün olmayan bir domatesi göz önüne getirin; bunun kabuğu obur bir kurdun bıraktığı izler nedeniyle buruşuktur; işte bunlar, Better Boy markasında olduğu gibi mükemmel şekilde parlak ve tek tip endüstriyel domateslerden hoşlanmayan tüketicilere daha pahalı satılan türden sebze cinsleridir. Bu durum karşısında Ruskin olsa şuna inanırdı: Görüntüsü kaba saba, biçimsiz olan bir sebzeyi tercih ederken aslında kendimize bir şeyler söyleriz; organik domates de bizim için "yuva" değerlerini yansıtır. (Better Boy aslında lezzetli bir domatestir.)

1756 yılında virtüöz Isaac Ware, *The Complete Body of Architecture* adlı bir kitap yayımlamıştı; bu kitap doğallığın anlamını ortaya koymaya çalışıyordu. Onun önerisine göre bir binanın dış cephesi, içinde kullanılan malzemelere benzemeliydi; işte bu, binayı dürüst kılardı ve aynı zamanda kaba saba ve biçimsiz yapardı. Ware bu yüzden köylülerin kulübe fırınlarından fışkıran renklerin duygulu kışkırtıcılığını sevmişti.

1754 yılında Ware kendi Wrothan Park'ını tasarladığında, buradaki ev basit kırmızı tuğlalı bir evdi (on dokuzuncu yüzyıldan sonra bu binanın duvarlarına kalın bir çimento sıvası sürülmüş durumdadır) ve kendisi de Londra'da artık fakir evlerinin bir işareti sayılan "dürüst tuğla"dan evlere hayranlık duyardı. Ancak on sekizinci yüzyılın bu lezzet otoritesi dahi, çelişkili bir şekilde bu tuğlaların köylü işi göründüğüne ve bu yüzden üzerlerinin kapatılması gerektiğine inanırdı. Ware "adil mimarları", "şerefli" binaların ön cephelerinde tuğla kullanmamaları konusunda uyarmıştı. Aslında tuğla ile karşı karşıya getirilen bir malzeme olan sıvadaki yapaylık sorununu da görmüştü.

Sıva, Romalılar döneminden beri bilinen, kireç ve iyice elenmiş kumun bir karışımıdır. 1677 yılında İngiliz inşaatçıları cilalanabilir bir karışım olan "glassis"i ve 1773'ten itibaren de düzgün bir cilalı yüzey sağlayan "Liardet'in çi-

mentosu"nu kullanmaya başladılar; 1770'lerde ayrıca bileşimi pişmiş kili andıran ancak mermer görünümü de verilebilen Coade taşı da ortaya çıkmıştı. Bütün çeşitleriyle birlikte sıva esnek bir malzemeydi, aslında alakası olmayan pek çok şeyin benzerinin yapılmasına yarıyordu: Sıva dökülerek yapılmış taklit sütunlar, heykeller, ayaklı vazolar, tahta oymaları... İnşaatçının hayal gücü, müşterinin arzu ettiği herhangi bir yapıyı bir araya getirebilirdi.

Isaac Ware, modern tarihçi Summerson'ın sıvayı "sahte bir malzeme" diye tanımlamasındaki hoşnutsuzluğu zaten daha önceden dile getirmişti; yine de *The Complete Body of Architecture* adlı kitabında bu tür malzemeler sayesinde bir odanın kapısının çerçevesi üzerine [elinde ok ve yay tutan bebek şeklindeki] aşk tanrıçası figürlerinin nasıl yerleştirileceğini de ayrıntılı şekilde anlatmıştı; ayrıca, su geçirmez sıva ile boyanarak içi domuzbalığı ve su perileriyle dolu bir mağaranın ucuz yoldan nasıl taklit edileceğini, cilalı sıvayı boyayarak ve tabakalandırarak pencere pervazının nasıl Carrara mermerine benzetilebileceğini de tarif etmişti.

Söylemek gerekir ki sıva İngilizlerin toplumsal basamakta tırmanmaları için tercih ettikleri bir malzemeydi. Bu malzemeyle büyük yapıların ucuz ve çabuk inşa edilmesi mümkün oluyordu. İmparatorluk Roma'sının sıva taklitleri daha sonra bir ortasınıf tiranlığı halini aldı. Mesela on dokuzuncu yüzyılda Regent's Park'ta evlerini kiraya verenler, "mevcut sıvanın rengi hiçbir zaman farklılaştırılmayacak ya da değiştirilmeyecek ve her zaman Bath taşı taklidi olarak kalacak"[28] diye şart koşmaya başladılar.

Ne var ki sıvanın maddi dinamik ahlaki kodları, oyun ve fantezi türündendi; bunun moral kodları özgürlüğe ait olanlardı, en azından zanaatkârlara göre böyleydi. *Builder's Magazine* (İnşaatçının Dergisi) "dürüst" tuğlanın erdemlerini gündeme getirirken aynı zamanda sıva taklitlerinin zanaatkârlara işlerini yaparken nasıl daha fazla özgürlük vereceğini de gösteriyordu. Sahte iç sütunların ya-

28. Clifton-Taylor, *Pattern of English Building*, 369.

pımında, sıva işçisi sıvanın döküleceği standart formdaki kalıplarla işe başlamak zorundaydı. Kalıplar kaldırılır kaldırılmaz da sıva işçisi el ile bütün çeşitleme tarzlarını ilave edebilirdi. Bu işte becerikli işçiler, mesleklerinin hayranlık duyulan sanatçıları olurlardı; Jean Andre Rouquet mesleki hayranlık uyandıran bu tür zanaatkârlık için, "elin oyunu" anlamına gelen Fransızca "*jeu de main*" deyimini kullanmıştı.

Keskin gözlü okuyucu şunu fark etmiştir: "Dürüst tuğla" antropomorfik bir yapı olmasına rağmen, kesme taşı taklit eden sıvalı sütun bu canlı duyguyu uyandırmazdı. Bu düpedüz yapay bir sütundu işte. Arka avlusuna bir mağara yaptırmış olan pek az insan, böylece misafirlerini aldatabileceğini düşünmüş olabilir; bundan duyulan hoşnutluk onun bütünüyle taklit bir şey olduğunun farkında olunmasından geliyordu. Doğallık, zanaatkârın elinde, kendi sanatını saklayan sanatsal bir yapı olarak daha da aldatıcı bir bilgi olabilirdi.

Örneğin on dokuzuncu yüzyıl sonlarındaki İngiliz bahçesinde görünüşte karman çorman haldeki bitkiler, aslında insan gözü tarafından en iyi görülebilecek şekilde seçilmişti; patikalar da orada gezinenler için şaşırtıcı hikâyeler anlatacak şekilde dikkatle tasarlanmıştı; burası bir hendeğin, zeminde bir kanala batmış bir çitin ve aslında hayvanlar için ayrılmış bir alanda bulunan ama gezenler için sanki inekler ve koyunlar yanı başlarındaymış izlenimini yaratan bir ortamdı: Vahşi İngiliz bahçesi aslında her şey olabilirdi ama vahşi olamazdı. Tersine, burası sıva kullanılmışçasına şekillendirilmişti.

Tuğla dünyasında, doğallığın erdemleri ile bunun tersine fantezi-sahteliğin özgürlükleri arasındaki büyük modern tartışma, zanaatın iki farklı çeşidi şeklinde belirginleşti. Ware'in zamanında tuğla, Rousseau'nun politik yazılarında sergilendiği şekliyle, geçerlilik arayışına büyük ölçüde denk düşen bir inşaat malzemesi olarak görülmekteydi. Tuğla, Aydınlanma'nın, Chardin tarafından resmedilmiş bir arzu olan, basit şeylerle uyum içinde yaşama

arzusunu ve kadınların evde giydikleri tülbentten giysileri açığa çıkarmasıyla desteklenen bir şeyi yani bir kimsenin gerçek olanı kendisine gösterme arzusunu maddileştirmişti. Bahçede olduğu üzere, ressam ve kadın terzi de kendi mevcudiyetlerini gizleme derdindeydiler. Bedene elbise giydirmek belki de konuyu en iyi açıklayan şeydir. On sekizinci yüzyıl, kamusal hayatta peruk takan aynı erkeklerin özel hayatlarında basit "dürüst" elbiseler giydikleri bir çağdı. Bu ev giysileri düpedüz eski püskü giysilerdi; dokumacının en iyi fiziksel özelliklerini sergileyecek şekilde sanatkârane kesimlere sahipti; bunlar, ulusun savaşta düşmana karşı zaferini simgelemek üzere kamusal alanda İngiliz ve Fransız kadınların saçlarına taktıkları gemi modellerinin minyatürleri kadar da sanatkâraneydi; saçlar gres yağıyla kaplanır ve dalgalı bir denize benzetmek için maviye boyanırdı.[29]

* * *

Değişik renkten filozoflar uzun süredir, doğa ve kültür arasındaki ayrımın yanlış bir bölünme olduğunu tartışıp duruyorlardı. Tuğlanın tarihine doğru yaptığımız bu kısa ve keyifli seyahat, böyle bir argümanın asıl noktayı epey gözden kaçırdığını gösteriyor. Ayrım kelimenin gerçek anlamıyla ortaya konulabilir ve sorun da işte bunun nasıl yapılacağıdır. Zanaatkârın elinde pişirilmiş kil, doğal doğruluğun bir simgesi olmaktaydı; bu doğal erdem keşfedilmemiş ama yapılmıştı. Fransız *Ansiklopedi*'sinde, iki cam imalatı işlemi arasındaki zorunlu bir çiftleme gibi, malzemelere insan nitelikleri atfedilmesinde de dürüstlük ve fantezi, tuğla ve sıva gibi çiftler oluşturmak zorunluydu; bunlar birbirlerinin karşıtıydılar. Aynı şekilde on sekizinci yüzyıl, insani özelliklerin nasıl atfedildiğine dair bir teknik sunar; bu, diğer pek çok ülkede pek çok değişik tarihsel dönemlerde bulunabilen bir tekniktir. Doğal olan ile yapay

29. Bkz. Richard Sennett, *The Fall of Public Man* (New York: Alfred A. Knopf, 1977), Bölüm 2.

olan karşıtlar olarak kurgulandığında, insan erdemi birincisine, özgürlük de ikincisine eklenebilir. Zanaat becerileri, bu eklemeleri yapabilmek ve böylece nesnelerin bilinç değerlerini yükseltebilmek için gereklidir. Uzman bir inşaatçı olan Ware, gerçek kulübe fırınlarından gelip Londra'yı istila eden çok sayıda tuğla arasından, sadece kendi değerlerini maddileştiren en iyi türleri seçmekteydi. Zanaatkâr, basit ve dürüst görünen bir nesneyi imal ederken, fantezi peşinde koşan bir zanaatkâr kadar düşüncelidir (yoksa cin fikirlidir mi dememiz gerekir?).

* * *

Bu hikâyede eksik kalan bir şeyi tamamlamak üzere, Isaac Ware'in zamanından beri süregelen tuğla yapımına bir kelime daha eklenebilir. Sanayi çağında, bu mütevazı nesneler simülasyon [benzetim] ile ilgili tartışmaya dâhil edilmiştir. Simülasyon dürüst değil midir? Yoksa yıkıcı mıdır? İşte bu soyut bir soru değildir; bilgisayar destekli tasarımın çabalarının gösterdiği üzere, simülasyon, "tasarım" ile eşanlamlı sayılabilir.

On sekizinci yüzyılda makine yapımı nesnelerin, geleneksel olarak el yapımı nesnelere benzemesinin programlanabileceği zaten biliniyordu. Diderot'nun *Ansiklopedi*'si, eski duvar halılarını endüstriyel düzlemde yeniden üreten mucizevi dokuma tezgâhlarını anlatırken simülasyon olgusundan söz etmişti; ancak bunlar çok yüksek maliyet gerektiren özel reprodüksiyonlardı. Tuğla yapımında, makinelerin "dürüst" tuğlaların bazı özelliklerinin ucuz yoldan ve muazzam miktarlarda simülasyonunu yapabileceği açığa çıktı. Bu alana makinenin girişi, bu malzemenin bütünselliği hakkındaki bir tartışmanın günümüze dek süregelmesine yol açacaktı.

Diğer taraftan makinede yapılmış tuğlanın sadece miktarı bile, tuğlanın doğal özellikleri hakkındaki herhangi bir etik tartışmaya son verecek gibi görünüyordu. Ware'den bir yüzyıl sonra, kendi yerel renk çeşitlemelerine hiçbir şe-

kilde ihanet etmeyen tek tip tuğlalar üretildi. Ham kil, buharla çalışan öğütme makinelerinde ve kalıplarda homojenleştirilmeden önce madeni boyaların ilave edilmesiyle, kildeki değişken renk de "düzeltilmekteydi". Tuğlanın kıvamı, 1858 yılında Hoffmann fırınının devreye sokulmasıyla daha da güvence altına alındı; bu fırında ısı her gün yirmi dört saat boyunca sabit bir derecede tutulabiliyordu, bu düzenlilik ise günün her saatinde yapılan işlemlerle üretilen tuğla miktarının son derece artması anlamına geliyordu. Viktorya döneminde yaşayanlar, işte bu makine mamulü tek düze tuğla yığınlarının oluşturduğu dağlarla çevrelenmişti; bu durumdan nefret eden pek çok insan arasında Ruskin de vardı.

Ne var ki aym teknik gelişmeler simülasyon bakımından da kullanılabilirdi: Renk ilave edilebilir, kil-kum oranları farklı yerellerdeki geleneksel tuğlalardan taklit edilmiş bileşimlere göre değiştirilebilirdi. Sanayi öncesi tuğla yapımcısı da tamamen masum değildi; yeni tuğlaları eskiymiş gibi göstermenin geleneksel yollarından birisi, yere dizilen tuğlaları domuz dışkısıyla sıvayarak kaplamaktı. Fabrikalarda bu etki tuğlalar inşaat yerine gönderilmeden önce sağlanabiliyordu; böylesi kullanım açısından daha hızlı bir tarzdı ve domuza da ihtiyaç duyulmuyordu. Entelektüeller "simulacrum"un "postmodernite"nin bir ürünü olduğunu sanırlar; oysa tuğla işçileri çok öncesinden simulacra ile baş etmek zorundaydılar. Geleneksel zanaatkâr tuğla yapımı alanını sadece gerçek ve simülasyonu yapılmış arasındaki farklılığı keşfedebildiği sürece koruyabilirdi; ancak böylesi de meslektaşlar ve uzmanlar bakımından önem taşıyordu. Aslında, tuğla imalatında sanayileşmiş gelişmeler farklılıkların keşfedilmesini çok daha zor hale getirdi. Aynı durum organik ekmekleri karıştıran, kalıplayan ve pişiren sanayi fabrikaları için de geçerlidir.

Belki de Isaac Ware'in diliyle malzemelerin gerçekliğini vurgulayan tuğladan yapılmış en büyük modern bina, Alvar Aalto's Baker House'dur. Burası, Massachusetts Institute of Technology'de 1946 ve 1949 yılları arasında inşa

edilmiş olan bir öğrenci yurdudur. Bina uzun, inişli çıkışlı bir sur şeklindedir; kavisli duvarları öğrencilere yatak odalarından Charles Nehri boyunca birbirinden farklı fakat eşit güzellikte manzaraları seyretme imkânı verir. Kavisli duvarlar tuğladandır bilerek ve isteyerek "ilkel" bir tarzda yapılmıştır. Aalto da kendi inşaat tarzını işte şöyle tasvir etmişti: "Tuğlalar güneşe maruz kalan toprağın üst kısmındaki kilden yapıldı. Bunlar elle istif edilmiş odun ateşlerinde pişirildi, ateşi yakmak için meşe odunundan başka bir şey kullanılmadı. Duvarlar yükselmeye başladıkça, hiç ayrım yapmadan ele gelen bütün tuğlalar kullanıldı; bunun sonucu da renkler siyahtan kanarya sarısına kadar farklılık gösterdi, baskın rengin de parlak kırmızı olması düşünüldü."[30] İşte böyle bilerek isteyerek geleneksel tarzda bir kampus yapımı, bizim hikâyemizi de tamamen kuşatmış görünüyor. Aalto, duvar yüzeyine basılı bir işaret ile kendi tuğla yapımının "dürüst"lüğünün altını çiziyor; aralıklarda tuğla yapımının her aşamasında aşırı yanmış, yamuk tuğlalar da bulunuyor. Bu kararmış yamuk tuğlalar, izleyicinin düzgün ve yeni tuğlaları fark etmesini sağlıyor; bu karşıtlık her ikisinin niteliğini de öne çıkarıyor. Biz de böylece tuğlanın ne olduğunu düşünmeye hazır hale geliyoruz; şayet bütün tuğlalar yerli yerinde ve tek tip halde mükemmel olsaydı, malzeme üzerine böylesine derin bir düşünme aklımıza gelmezdi.

Zanaatkârın dünyasında simülasyon on sekizinci yüzyılda sahip olduğu kışkırtıcılığın tıpkısını korumaktadır: "Gerçek" bir olumluyu üretebilmek için ihtiyacımız olan şey onun olumsuzudur.

Sanayileşmiş simulacrum da bizleri doğa hakkında daha sıkı düşünmeye sevk ediyor. Aalto'nun olumlu üretimi, kusurlu tuğlayı erdemin bir simgesi kılmasıydı. Hakkında düşündüğümüz doğa ve erdem ise bizleri ilgilendiriyor.

* * *

30. Alvar Aalto, alıntılandığı yer: Campbell ve Pryce, *Brick*, 271.

Kil işlemeciliğinin uzun tarihi, malzemeler hakkında bilinç kazanmanın üç yolunu sergiliyor; bu üç yol ise malzemeyi farklılaştırmak, bunlara imza atmak ya da kendimizle özdeşleştirmek şeklinde ortaya çıkıyor. Her tutumun zengin bir içsel yapısı var: Metamorfoz bir tip formunun gelişimi sürecinde, formların birleşimi olarak ya da etki alanındaki bir kayma olarak meydana gelebilir.

Bir nesneye işaret koymak (imza atmak) ise program niteliğinde değil ama bunun da ötesinde, bir kimsenin nesnel olarak kendi mevcudiyetini kurmasındaki temel bir sorun olması anlamında politik bir tutum sayılabilir. Antropomorfoz da metaforun gücünü sergileyen, sembolleri yaratan bir tekniktir. Kil işlemeciliği tarihinde bu üç sürecin hiçbiri bu özet etiketlerin ima ettiği ölçüde basit olamamıştır. Kil işindeki işçi, politik baskılar onu görünmez kılsa ve insani nitelikleri ezilmiş olsa da teknik değişikliğin yavaşça üstesinden gelmiştir. Elbette kili basitçe yemek pişirmek ve barınmak için gerekli bir malzeme olarak ele alabiliriz. Ancak bu faydacı ruh halindeyken, bu maddeyi kültürel bakımdan sonuç yaratan bir şey haline neyin getirdiğini de göz ardı etmiş oluruz.

BİRİNCİ KISIM ÖZETİ

Bu noktada Birinci Kısım'da kat ettiğimiz yola bir göz atmak yararlı olabilir.

Zanaatkâr, sanatçıdan daha kapsayıcı bir kategoridir; her birimiz için bir şeyi düzgün, somut olarak ve bir işe yaraması için yapma arzusunu temsil eder. Yüksek teknolojideki gelişmeler, zanaatkârlığın Antik bir modelinin yansımasıdır; ancak iyi bir zanaatkâr olmak isteyen insanların toplumsal kurumlar tarafından baskı altında tutulması, ihmal edilmesi ya da yanlış anlaşılması da hayatın bir gerçeğidir. Bu tür sıkıntılar da karmaşıktır; çünkü pek az kurum mutsuz işçi yaratmak için yola çıkar; aklın öngördükleri, somut karşılaşmaların üstünde bir ayrıcalı-

ğa sahiptir; çalışma sürecindeki kalite standartları da tasarım ile yürütme arasında bir ayrım koyar.

Bu genel sıkıntılar konusunda sanatçıların tarihinin anlatacak daha fazla şeyi vardır. Eşit olmayanların yani usta ve çırakların sıkı bir şekilde birbirlerine bağlı olduğu ortaçağ atölyeleriyle başlamıştık. Rönesans döneminde sanat ve zanaat ayrımı bu sosyal ilişkiyi değiştirdi; bünyesinde sergilenen beceriler, yegâne uygulamalar haline geldikçe atölye de giderek farklılaştı. Atölyedeki birey olma özelliğinin topluma daha büyük ölçüde bir bağımlılık ürettiği bu tarihte, becerinin ve teknolojinin aktarılmasının sıkıntılı olduğu uzun süren köklü değişiklikler meydana gelmişti. Dolayısıyla atölyenin toplumsal konumu parçalanmış bir konumdu; otoritenin anlamı da sorunluydu.

On sekizinci yüzyılın ortalarındaki ilerici duygular, bu çatlakları tamir etmeyi arzuladı. Bunu yapabilmek için özel olarak modern bir alete, endüstriyel makineye işaret ettiler. Hem makinenin insani bir kavrayışının hem makinenin güçleriyle kıyaslandığında aynı ölçüde aydınlanmış olan kendi duygularının peşinde oldular. Bir yüzyıl sonra, makine artık bu insani özelliği kabul etmekten uzak görünüyordu; sadece hükmetme duygusunu dramatize etmek için ortadaydı; bazılarına ise makineyle rekabet etmenin en radikal yolu, modernitenin kendisine sırt çevirmek gibi göründü. Bu Romantik tavır, kahramanlık erdemine sahipti; ancak makinenin kurbanı olmaktan nasıl kaçabileceğini çözememiş olan sanatçı açısından da bir felaketti.

Klasik uygarlığın başlangıcından itibaren zanaatkârlar kötü muameleye tabi oldular. Onların insani şekilde davranışlarını sürdürmelerini sağlayan şey ise yaptıkları işe olan inançları ve malzemeleriyle ilgilenmeleriydi. Maddi farkındalık, zaman içinde, işçiyi zengin kılmasa da işini sürdürmesine yarayan bir bilinç olarak, bu bölümde açıkladığımız üç biçime bürünmüştü.

Belki de bizim izlediğimiz yol mantıksal olarak, şair William Carlos Williams'ın 1930'larda "şeylerin içindekilerden başka hiçbir fikir" olmamalı diye ilan ettiği durum-

da sona eriyor. Şair soyut konuşmadan nefret ediyordu; en iyisi "gün boyunca el ile dokunduğumuz şeyler" ile meşgul olmaktı. İşte bu, geçmişte zanaatkârın amentüsü olmuştu. İkinci Kısım'da bunu gerçekleştirmek için zanaatkârın özgül fiziksel becerileri nasıl tanıdığı ve geliştirdiği konusuna yöneleceğiz.[31]

31. William Carlos Williams, *Imaginations* (New York: New Directions, 1970), 110. Bu açıklama ve onun çağrıştırdıklarıyla ilgili mükemmel bir tartışma için, bkz. Bill Brown, *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 2003), 1-4.

İKİNCİ BÖLÜM

ZANAAT

V

[EL]

Teknik kötü bir üne sahiptir; ruhsuzmuş gibi görünebilir. Ancak, elleri son derece eğitilmiş insanların tekniğe bakışı böyle değildir. Bunlara göre teknik, ifadeyle sıkı sıkıya bağlantılıdır. Bu bölüm bu bağlantıyı incelemek üzere ilk adımı atıyor.

İki yüzyıl önce Immanuel Kant üstünkörü şöyle demişti: "El akıldaki bir penceredir."[1] Modern bilim işte bu gözlemi ispatlamaya çalışıyor. Bütün insan uzuvları arasında en fazla değişik hareketi eller yapar, bu hareketler de ira-

1. Ya da şu kitapta alıntılandığı gibi: Raymond Tallis, *The Hand: A Philosophical Inquiry in Human Being* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003), 4.

de vasıtasıyla denetlenebilir. Bilim, bu hareketlerin ve bunlara ilave olarak elin farklı kavrama tarzlarının ve dokunma duygusunun düşünmemizi nasıl etkilediğini göstermeyi amaçlıyor. El ve kafa arasındaki bağlantıyı, elleri son derece eğitilmiş üç tür zanaatkâr arasında inceleyeceğim: müzisyenler, aşçılar ve cam üfleyicileri. Bunlara özgü gelişmiş el tekniği, uzmanlaşmış bir insanlık halidir; ancak daha sıradan uygulamalarda da yarattığı sonuçlar vardır.

AKILLI EL
El Nasıl İnsana Ait Oldu?
Tutma ve Dokunma

"Akıllı el" figürü bilimlerde ilk önce 1833 yılında ortaya çıktı; o yıl yani Darwin'den bir nesil önce, Charles Bell *The Hand*[2] adlı kitabını yayımlamıştı. Dindar bir Hıristiyan olan Bell, elin Yaratıcı Tanrının mükemmel tasarımının bir ürünü olduğuna, onun bütün eserleri gibi amaca elverişli bir uzuv olduğuna inanmaktaydı. Bell, ele yaratılışta ayrıcalıklı bir yer ayırıyordu; bu doğrultuda, elin dokunmasıyla beynin edindiği güvenilir bilginin gözdeki görüntülerden edindiğinden daha fazla olduğunu ileri süren çeşitli deneylere başvuruyordu. Göz çoğu kez yanlış ve yanıltıcı görüntüler sunardı. Darwin, Bell'in elin biçim ve işlev bakımından ebedi olduğuna inanarak oluşturduğu kanaati yıktı. Darwin, evrim sürecinde, maymunlar el ve kollarını hareket eden bedeni dengelemek yerine başka amaçlar için kullandıkça, onların beyinlerinin daha fazla büyüdüğü sonucuna varmıştı.[3] İnsanların ataları, daha büyük beyin kapasitesiyle de maddeleri ellerinde tutmayı,

2. Charles Bell, *The Hand, Its Mechanism and Vital Endowments, as Evincing Design* (London, 1833).
Bu da, Bridgewater Treaties denilen ve "yaradılışta Tanrının gücü, bilgeliği ve iyiliği olarak ifade edilmiş olan" özelliklerden dördüncüsüdür.
3. Charles Darwin, *The Descent of Man* [1879], Ed.: James Moore ve Adrian Desmond (London: Penguin, 2004), 71-75.

tuttukları şeyler hakkında düşünmeyi ve nihayet tuttukları şeyleri şekillendirmeyi öğrendiler; insan-maymunlar alet yaptılar, insanlar ise kültür yaptılar.

Yakın zamana dek evrim teorisini savunanlar, beynin hacminin büyümesine denk düşen şeyin, elin yapısındaki değişiklikler değil elin *kullanımları* olduğunu düşünüyorlardı. Bu yüzden yarım yüzyıl önce Frederick Wood Jones şöyle yazmıştı: "Mükemmel olan el değildir, elin hareketlerine yol açan, koordine eden ve denetleyen sinir sisteminin tamamıdır"; bunun sayesinde *Homo sapiens*'in gelişimi mümkün olmuştur.[4] Bugün biliyoruz ki türümüzün yakın tarihinde, elin fiziksel yapısı da evrim geçirmiştir. Modern felsefeci ve tıp doktoru Raymond Tallis başparmağı trapezyometakarpal eklemde hareket ettirme bakımından, şempanze ile insanın sahip oldukları serbestlik arasındaki farkı kıyaslayarak değişimin bir kısmını şöyle açıklıyor: "Şempanzelerde olduğu gibi eklem, bir sırt /saddle halinde kenetlenmiş içbükey ve dışbükey yüzeylerden oluşur. Bizim eklemlerimiz ile şempanzelerin eklemleri arasındaki fark, bu sırtın şempanzelerde daha fazla kenetlenmiş olmasıdır ve bu da hareketi sınırlar; özel olarak da başparmağın diğer parmaklarla kavuşmasını engeller."[5] John Napier ve başkaları tarafından yapılan bir araştırma, *Homo sapiens*'in evriminde, başparmağın diğer parmaklar karşısında yer almasının giderek nasıl aşikâr hale geldiğini gösteriyor; başparmağın diğer parmakların karşısında konumlanması, işaretparmağını destekleyen ve güçlendiren kemiklerde meydana gelen hassas değişimlerle de birlikte oluşmuştur.[6]

Bu tür yapısal değişimler bizim türümüze tutma konu-

4. Frederick Wood Jones, *The Principles of Anatomy as Seen in the Hand* (Baltimore: Williams and Williams, 1942), 298-299.
5. Tallis, *Hand*, 24.
6. Bkz. John Napier, *Hands*, gözden geçirilmiş baskı. Russell H. Tuttle (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993), 55ff. Görüşlerdeki bu değişimin mükemmel bir popüler özeti şu kitapta yer alır: Frank R. Wilson, *The Hand: How Its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture* (New York: Pantheon, 1998), 112-146.

sunda ayırt edici bir fiziksel tecrübe kazandırdı. Tutmak gönüllü bir harekettir; göz kapaklarının istemsiz hareketlerinin tersine, tutmak, bir karardır. Etnolog Mary Marzke, nesneleri nasıl tuttuğumuz konusunda üç temel yolu tasnif ediyor: Birincisi küçük nesneleri, parmak uçlarımızla, başparmağın ucu ve işaretparmağının iç tarafıyla kıstırıp tutarız. İkincisi bir nesneyi avuçlayarak tutarız, avucumuzun içine alır ve başparmak ile diğer parmaklar arasındaki hareketlerle onu ovuşturarak hareket ettirebiliriz. (Gelişkin primatlar bu iki tutma şeklini becerebilseler de bizim yaptığımız ölçüde yapamazlar.) Üçüncüsü de bir tarafından kavrayarak tutmaktır; tıpkı bir topun ya da büyükçe bir nesnenin elin pençe haline getirilerek tutulmasında olduğu gibi, başparmak ve işaretparmağı nesneyi iki yanından kıskaç gibi tutar. Bu tutma şekli bizim türümüzde daha fazla gelişmiştir. Kıskaç gibi tutma sayesinde, bir nesne üzerinde çalışırken diğer elimizle onu güvenli bir şekilde tutma imkânına sahip oluruz.

Bize benzeyen bir hayvan, bu üç tarzda işe yarar şekilde tutmaya başladı mı kültürel evrim artık galip gelmiş demektir. Marzke *Homo faber*'in gezegende ilk ortaya çıkışının tarihini, üzerinde çalışmak amacıyla her nasılsa bir kimsenin nesneleri güvenli şekilde tutabildiği an olarak veriyor: "Modern insan elinin, başparmağı dâhil, en belirgin ve yegâne özelliği... taş aletleri işlemesi sırasında bu kavramaları kullanması ile kazanılmış olan gerilimlerle ilişkili olabilir."[7] Demek ki düşünme, bir kimsenin tuttuğu şeyin doğası etrafında ortaya çıkıyor. Amerikan argosunda bize "aklını başına toplamak"* tavsiyesi yapılır; daha genelinde "bir sorun ile dövüşmeye başlamak"**'tan söz

7. Mary Marzke, "Evolutionary Development of the Human Thumb," *Hand Clinics* 8, no. 1 (Şubat 1992), 1-8. Ayrıca bkz. Marzke, "Precision Grips, Hand Morphology, and Tools," *American Journal of Physical Anthropology* 102 (1997), 91-110.

* Metinde "tutmak" (ya da kavramak) kelimesinin karşılığı "to grip" olarak geçiyor; Türkçe'de de "kavramak" hem tutmak hem anlamak anlamına geliyor. Burada Amerikan argosundaki "get a grip" deyimi "aklını başına toplamak" olarak çevrildi. (ç.n.)

** "coming to grips with an issue"

ederiz. Bu deyimlerin her ikisi de evrim sürecinde el ile beyin arasındaki diyaloğu yansıtıyor.

Ancak tutma konusunda önemli bir sorun daha vardır ve bu sorun özellikle el tekniğini geliştiren ve genişleten insanlar bakımından önemlidir. Bu da gevşemekle ilgilidir. Örneğin müzikte bir kimse, ancak piyano tuşunda nasıl başarılı olunacağını ya da bir çalgıdaki tellerin üstünde parmağını nasıl gevşeteceğini öğrendiğinde hızla ve düzgün şekilde çalabilir. Benzer şekilde zihinsel olarak bir sorun karşısında da bunun ne hakkında olduğunu daha iyi görebilmek için genellikle geçici olarak gevşeme ihtiyacı duyarız, ardından da dinç bir şekilde sorunu yeniden ele alırız. Nöropsikologlar artık, insanların bir korkudan ya da takıntıdan kurtulabilme becerisinin ardında açığa vurulacak fiziksel ve bilişsel kapasitenin yattığına inanıyor. Başkaları üzerindeki denetim (ya da kavrayışımızdan) vazgeçtiğimizde olduğu üzere, açığa vurma da tamamen etik göstergelerden meydana gelir.

Teknik konusu etrafında dönen efsanelerden birisi de şudur: Tekniklerini üst seviyeye yükseltmek isteyen insanların böyle bir şeye girişmeleri için sıra dışı bir bedene sahip olmaları gerektiği söylenir. El söz konusu olduğunda, böyle bir şey tam olarak doğru değildir. Örneğin, bir kimsenin parmaklarını çok hızlı hareket ettirebilme kabiliyeti bütün insan vücutlarında beyindeki piramidal yolda bulunur. Bütün eller, başparmağın ilk parmakla doksan derecelik bir açı oluşturması suretiyle yapılan egzersizlerle esnetilebilir. Küçük elleri olan çellocular, piyanistler bu şekilde esnek bir ele sahip olarak bu sınırlamayı aşabilirler.[8] Cerrahlık gibi diğer zor fiziksel faaliyetler de başlangıçta özel ellere gerek duymaz; çok önceleri Darwin de herhangi bir organizmanın davranışında fiziksel donanımın sonuç değil başlangıç olduğunu gözlemlemişti. Bu durum elbette insana ait el teknikleri bakımından da doğrudur.

8. Bkz. K. Müller ve V. Homberg, "Development of Speed of Repetitive Movements in Children . . . ," *Neuroscience Letters* 144 (1992), 57-60.

Tutma özellikleri, türümüzde gelişirken bireysel düzlemde de gelişir.

* * *

Dokunma, akıllı el hakkında farklı sorunlar sergiler. Felsefede olduğu gibi tıp tarihinde de beynin gözden çok daha farklı türden bir duygusal bilgiyi sunup sunmadığı tartışması uzun süredir yapılıyor. Görüldüğü kadarıyla, göz belirli bir çerçeveyle sınırlı görüntüler sunarken, dokunma tamamıyla kapsayıcı "sınırsız" veriler sağlamaktadır. Sıcak bir sobaya dokunduğunuzda aniden bütün bedeninizle acı çekersiniz; oysa acı verici bir görüntü gözlerinizi kapatmanız sayesinde aniden yok olur. Yüzyıl önce biyolog Charles Sherrington bu tartışmayı yeniden biçimlendirmişti: "Aktif dokunma" adını verdiği dokunmayı keşfetmiş ve bununla parmak ucunu yönlendiren bilinçli niyeti kastetmişti; ona göre dokunma, tepkisel olması yanı sıra inisiyatifli [proactive] bir duyguydu.[9]

Yüzyıl sonra Sherrington'ın araştırması bir dönemeç daha aldı. Parmaklar, bilinçli bir niyet olmadan da inisiyatifli, inceleme amaçlı dokunmalar yapabilirdi; buna örnek olarak beyni düşünmeye teşvik eden bir nesnenin belirli bir noktasının araştırılması gösteriliyor ve buna da "mevzii" dokunma deniyordu. Bunun bir örneğini zaten daha önce görmüştük: ortaçağ kuyumcusu da altın testini böyle yapıyordu; kuyumcunun akıl yürütmesi, saf olmadığı sanılan belirli bir nokta bulununcaya kadar parmak uçlarının metalik "toprak" üzerinde gezinmesi, onu sıkması sayesinde mümkün oluyordu. İşte bu mevzii olarak hissettiği kanıtla, kuyumcu malzemenin niteliği hakkında geriye dönük fikir yürütüyordu.

Ellerini profesyonelce kullanan insanlarda ortaya çıkan nasırlar, mevzii dokunmanın özel bir örneğini teşkil eder. Mantıksal olarak kalınlaşmış deri tabakası dokunmayı

9. Bkz. Charles Sherrington, *The Integrative Action of the Nervous System* (New York: Scribner's Sons, 1906).

duyarsızlaştırır; pratikte ise tersi meydana gelmektedir. Eldeki sinir uçlarını korumak suretiyle nasır en az tereddütle bir inceleme gerçekleştirir. Bu sürecin psikolojisi henüz tam olarak anlaşılamasa da sonuç şöyledir: Nasır hem en ufak fiziksel alanları duyarlı hale getirir hem de parmak uçlarındaki duyarlılığı artırır. Nasırın el üzerindeki bu tür etkisini, büyüten merceklerin kamera için gördüğü işleve benzetebiliriz.

Elin hayvansal yetenekleri konusunda Charles Bell, farklı duygu uzuvlarının ya da organlarının beyne giden ayrı sinirsel kanalları olduğuna ve bu yüzden duyuların birbirlerinden ayırt edilebildiğine inanmaktaydı. Günümüz nörolojisi bu inancın yanlış olduğunu gösteriyor; tersine, göz-beyin-el arasındaki sinirsel bir ağ, dokunmanın, tutmanın ve görmenin uyum içinde çalışmasına imkân tanıyor. Örneğin bir topu tutmakla ilgili depolanmış bilgi, beynin iki boyutlu bir top fotoğrafını algılamasına yardımcı olur: Elin kavisi ve topun ağırlığına dair hissi, beynin kâğıt üzerinde düz olarak gördüğü bir nesneyi üç boyutlu düşünmesine yardım eder.

İDRAK
Bir Şeyi Kavramak

"Bir şeyi kavradığımızı" söylememiz, fiziksel bakımdan onu almak üzere uzandığımız anlamına gelir. Bir bardağı kavramanın bilinen fiziksel davranışında, bardağı tutabilmek için onun yüzeyine dokunmadan önce el yuvarlak bir biçim alır. Beden ise onu tutmadan önce, dondurucu soğuklukta bir şeyi mi yoksa kaynama derecesinde sıcak bir şeyi mi tutacağı konusunda kendisini hazırlamıştır. Duygu verilerinin ilerlemesinde bedenin, beklentilerine ve duygu verilerine uygun hareket etmesine bilimsel alanda *idrak* [*prehension*]* denilir.

Zihinsel olarak, işlemleri basitçe yapmayı değil de örne-

* Prehension: İdrak, anlayış, kavrayış, tutma. (ç.n.)

ğin $a / d = b + c$ şeklinde bir denklem hakkındaki kavramı anladığımız zaman "bir şeyi kavramış" oluruz. İdrak, fiziksel hareket yanı sıra zihinsel anlamaya da belirli bir yön verir: Düşünmek için, bütün bilgiler elinizde toplanana dek beklemezsiniz, anlamı tahmin edersiniz. İdrak, ileriye doğru bakıştaki bütün eylemlerde uyanıklığa, yükümlülüğe ve risk almaya işaret eder; böylesi, esas olarak bütün sayılar önüne gelene dek hiçbir zihinsel kasını oynatmayan titiz bir muhasebecinin yaptığının tam tersi bir durumdur.

Yeni doğmuş insan bebekleri, hemen ikinci haftalarında önlerinde tutulan biblolara uzanarak idrak tecrübesi kazanmaya başlar. Göz ve el hareketleri uyum içinde olduğundan, bebek başını dik tutmayı becerdiğinde idrak da artar; boyun daha fazla denetlenebildiğinden, bir bebek uzandığı şeyi daha iyi görebilmektedir. İlk beş ay süresinde gözün gördüğüne doğru bağımsızca hareket edebilmesi için bebeğin kollarındaki sinir ve kaslara ait (nöromüsküler) kapasite gelişir. Takip eden beş ay süresinde de farklı kavrama pozisyonlarını alabilmesi için bebeğin elindeki sinir ve kaslara ait kapasite de gelişir. Her iki beceri de korteksin birincil motor bölgesi ve omurilik arasındaki piramidal yolun gelişmesine bağlıdır. Birinci yılın sonunda, Frank Wilson'ın sözleriyle, "el artık ömür boyu sürecek bir fiziksel keşfe hazırdır."[10]

İdrakin sözel sonuçları felsefeci Thomas Hobbes'un, Cavendish ailesinin küçük çocuklarını eğitirken yaptığı bir deney ile gösterilmiştir. Hobbes, küçük Cavendish'leri her çeşitten birçok tuhaf nesneyi yerleştirdiği karanlık bir odaya göndermişti. Çocuklar etrafı kolaçan ettikten sonra, Hobbes onlardan odadan çıkmalarını ve elleriyle "görmüş" oldukları şeyleri tasvir etmelerini istemişti. Çocuklar, aydınlık bir yerde gördüklerini anlatırken kullanacaklarından daha keskin, daha belirgin ifadeler kullanmışlardı. Hobbes bu durumu onların bir ölçüde karanlıkta "hissetmek için kavramayı" bir sorun haline getirmeleri, çok son-

10. Wilson, *Hand*, 99.

raları aydınlıkta anlık hisleri "çürüdüğünde" anlaşılır şeyler söyleyebilmelerine yarayan bir dürtü olarak açıklamıştı.[11]

İdrak sayesinde bir şeye uzanmak, işin yapıldığı yerdeki gerçekliği başlatır. Buna örnek olarak bir orkestra şefinin el hareketleriyle talimat vermesinin, seslerin çıkarılmasının öncesinde olması gösterilebilir. Başlama vuruşu ile el hareketi tam tamına aynı anda olsa, orkestra şefi yönetmiş olmayacaktır çünkü ses zaten çıkmış haldedir. Krikette topa vurma sırası kendisinde olan oyuncu da aynı uyarıyı alır: "Hareket alanının önüne fırla." Beryl Markham'ın dikkat çekici hatıra kitabı *West through the Night*, yine başka bir örnek sunar: Pilotların aletli uçuş imkânlarının olmadığı zamanlarda, Markham, Afrika semalarında gece uçuşu yapmıştı. Bu sırada, tam levyeyi kaldırmak ya da döndürmek üzereyken bu hareketleri zaten yapmış olduğunu hayal etmekteydi.[12] Bütün bu teknik beceriler bir kimsenin bir bardağa uzanırken yaptıklarına benzer.

İdrak hakkında şimdi sahip olduğumuz değerlendirmeyi tam olarak Raymond Tallis ortaya koymuştu. Tallis bu olguyu dört boyutta düzenler: bardağa uzanan eli şekillendiren türden bir beklenti; dokunma yoluyla duygu verilerini beynin tanıdığı andaki bağlantı; bir kimsenin elindeki şeyi adlandırması, dil bilişimi ve nihayet bir kimsenin yaptığı şey üzerinde derinlemesine düşünmesi.[13] Tallis bunların bir araya gelerek bir farkındalık yarattığı konusunda ısrarlı değil. Bir kimsenin yönelimi nesneye odaklanmış halde kalabilir; elin bildiği, elin yaptığıdır. Tallis'in dört boyutuna ben de beşinci bir unsur ekleyeceğim: Son derece becerikli eller tarafından geliştirilen değerler.

11. A. P. Martinich, *Hobbes: A Biography* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).
12. Beryl Markham, *West with the Night*, yeni baskı, (London: Virago, 1984).
13. Bkz. Tallis, *Hand*, Bölüm II, özellikle 329-331.

ELİN ERDEMLERİ
Parmak Ucunda
Açık Sözlülük

Telli bir enstrüman çalmayı öğrenirken küçük çocuklar başlangıçta düzgün bir ton elde etmek için parmaklarını aletin sapında nereye koyacaklarını bilmezler. Adını Japon müzik eğitimcisi Suzuki Shin'ichi'den alan Suzuki yöntemi, aletin sapına plastik şeritler yerleştirmek suretiyle bu sorunu anında çözmektedir. Çocuk kemancı bir notayı mükemmel tonunda seslendirebilmek için parmağını renkli bir şeridin üzerine yerleştirir. Bu yöntem çıkan ses tonunun güzelliğine vurgu yapar. Suzuki buna "tonalizasyon" adını vermiştir. Daha başlangıçta, güzel bir ses tonu çıkarmanın karmaşıklığına odaklanmadan bu sorunun üstesinden gelinmiştir. El hareketi, parmak ucunun gideceği sabit yön tarafından belirlenmektedir.[14]

Kullanıcı dostu olan bu yöntem, insana hemen güven verir. Dördüncü dersten itibaren bir çocuk, "Göz Kırpsana, Göz Kırpsana, Küçük Yıldız" adlı kreş şarkısının bir virtüözü olabilir. Suzuki yöntemi sosyalleşebilir bir güveni besler; yedi yaşındaki çocuklardan oluşan bir orkestranın tamamı, bağıra çağıra "Göz Kırpsana, Göz Kırpsana, Küçük Yıldız" parçasını icra edebilir; çünkü her birinin eli ne yapması gerektiğini tam olarak bilmektedir. Ancak bu mutlu güven duygusu, şeritler kaldırıldığı anda yok olmaktadır.

İlke olarak alışkanlığın kökleşmiş bir ayara sahip olması gerekir. Parmakların daha önce şerit yapıştırılmış ama artık kaldırılmış olan enstrümanın sapı üzerinde kolayca yer değiştirebileceği sanılır. Aslında bu türden mekanik bir alışkanlık işe yaramaz ve bunun fiziksel bir nedeni de vardır. Suzuki yöntemi sayesinde küçük parmaklar, oynak yerlerinden çaprazlamasına esnekleşmişlerdir: ancak bu yöntem gerçekte çalgının tellerine basmakta olan par-

14. Bkz. Shin'ichi Suzuki, *Nurtured by Love: A New Approach to Talent Education* (Miami, Fla.: Warner, 1968).

mak uçlarını hassas hale getirmemiştir. Çünkü parmak ucu enstrümanın sapını tanımadığından, şeritler kaldırılır kaldırılmaz berbat notalar ortaya çıkar. Aşkta nasılsa, teknikte de öyledir; masum güven zayıf bir şeydir. Enstrümanı çalan parmak ucunun nereye gideceğini görmek için çalgının sapına bakılırsa daha büyük bir zorlukla karşılaşılır. Çünkü göz, bu düz, siyah yüzeyde hiçbir cevap bulamayacaktır. İşte bu yüzden, şeritleri çıkartmış vaziyette ilk kez çalan bir çocuk orkestrasından çığlık çığlığa berbat sesler çıkar.

Demek ki burada güvenlikte bir açık vardır. Müzisyen çocuğun sorunu, Victor Weisskopf'un yetişkin bilim teknisyenlerine "bilgisayar cevabı anlar; ancak sizin cevabı anladığınızı sanmıyorum" diye yaptığı uyarıyı hatırlatıyor. Şerit yapıştırmaya benzeyen bir başka yetişkin durumu da kelime işlem programlarındaki "gramer denetleme" fonksiyonlarıdır; bunlar, bir gramer yapısının diğerleri karşısında neden tercih edilebilir olduğu konusunda düğmeye basmakta olanlara hiçbir sezgi fırsatı tanımaz.

Suzuki güvenlikteki açık sorununu pekâlâ anlamıştı. Yapıştırılmış şeritlerin, çocuk müzik yapmaktan keyif aldığını hissetmeye başladığı anda kaldırılmasını tavsiye etmişti. Suzuki müziği kendi kendisine öğrenmişti (müzikle ilgisi 1940'ların başlarında Franz Schubert'in "Ave Maria"sını söyleyen Mischa Elman'ın bir plağını dinlediğinde başlamıştı). Açık sözlü olmanın parmak uçlarında yattığını kendi tecrübelerinden biliyordu: Dokunma, ses tonunun hakemiydi. Burada yine kuyumcunun altını test etmesine benzeyen bir durum söz konusudur; o da anlık güvenlik açığından kaçınmak için parmak uçlarıyla malzemelere yavaşça ve inceleyerek dokunurdu.

Bu durumda bizi güvenlik açığından yani güvende olduğumuzu düşünerek yanlış sanıya kapılmaktan hangi tür bir doğrunun kurtaracağını bilmek isteriz.

Müzikte araştırma yaparken, kulak parmak ucuyla uyum içinde çalışır. Kuru kuruya çalmak yerine, müzisyen tellere farklı şekillerde dokunur, birçok efekt çeşidi

duyar, sonra da arzuladığı ses tonunu tekrarlamak ve yeniden üretmek için birtakım yollar araştırır. Gerçeklikte, bu durumda, "Ben tam olarak ne yapmıştım? Bunu bir kez daha nasıl yapabilirim?" türünden soruları cevaplandırmak için harcanan çaba zor ve acı verici olabilir: Parmak ucunu sadece bir hizmetkâr olarak kullanmak yerine, bu türden bir dokunma, hissetmekten işleme doğru geri döner. Buradaki ilke, sonuçtan sebebe yani geriye doğru bir akıl yürütmedir.

Peki bu ilkeye bağlı birisi daha sonra ne yapmalıdır? Gözünüzün önüne, yapıştırılmış şeritlerden yoksun bir çocuğun notaları uygun bir şekilde çalmaya çabaladığını getirin. Önce doğru bir notaya basmış gibi görünür ancak kulağı ona bu pozisyonda çalacağı sonraki notanın berbat çıkacağını söylemektedir. Bu sıkıntının fiziksel bir nedeni vardır: Bütün telli çalgılarda, parmak ucunun bastırmakta olduğu telin uzunluğu kısaldıkça, parmaklar arasındaki mesafe de azalmalıdır; kulaktan yapılan geribildirim parmağın oynak yerinde çapraz bir düzenleme yapılmasına ihtiyaç olduğu sinyalini gönderir (Jean-Pierre Duport'nun *Études* adlı çalışmasında anlatılan ünlü bir egzersizde, çellocu altmış santim uzunluğundaki tellerde elini gezdirirken, azalan çapraz genişlik ile eli yuvarlak şekilde tutmak arasındaki karşılıklı ilişki açıklanır). Yapışmış şeritlerden yoksun acemi, henüz görünürde hiçbir çözüm olmasa da sapın dibine geldiğinde elini nasıl kısaltacağını deneme yanılma yoluyla öğrenebilir. Elini enstrümanın sapıyla doksan derecelik bir açıda tutabilir. Belki de şimdi avucunun bir yanını yukarıya akort anahtarlarına doğru eğimli tutmaya çabalamalıdır; işte bu işe yarar. Artık düzgün bir ses çıkarabilir; çünkü bu eğim farklı uzunluklarda olan birinci ve ikinci parmaklar arasındaki ilişkileri eşitler. (Dahası, tel üzerinde tastamam doksan derecelik bir açı, uzun olan ikinci parmağa zarar verir.) Ancak bu yeni pozisyon, çalgıcının çözmüş olduğunu sandığı çapraz köşe sorununda bir karışıklığa yol açar ve bu devam edip gider. Çalgıcı çocuğun notaya uygun şekilde çalma konu-

sunda karşılaştığı her yeni sorun, onun daha önce bulduğu çözümleri yeniden düşünmesine yol açar.

Peki böylesine zor bir yolda yürüyebilmesi için bir çocuğu ne motive edebilir? Psikoloji ekollerinden birisi, motivasyonun, bütün insani gelişmelerin temelini oluşturan bir tecrübede yattığını söyler: Başa gelen ilk ayrılma olayı, küçük insana meraklı olmayı öğretebilir. Bu konudaki bir araştırma, yirminci yüzyılın ortalarında D. W. Winnicott ve John Bowlby adlı psikologların görüşleriyle birlikte ele alınmıştı. Her ikisi de çocuğun annesinin memesi ile bağını kopardığı andan başlayarak insanların ilk bağlanma ve ayrılma deneyimleriyle ilgilenmekteydi.[15] Popüler psikolojiye göre, bağlantının yitirilmesi endişe ve üzüntüye neden olur; İngiliz psikologları da bunun neden böylesine sık rastlanılan bir olay olduğunu göstermeyi amaçlıyorlar.

Winnicott'ın şöyle bir varsayımı vardı: Artık anne bedeninden uzaklaştıktan sonra, bebek bu kez dışarıya doğru motive edilir. Bowlby da inceleme yapmak üzere bir kreşe gitmiş, burada küçük çocukların etraflarındaki cansız nesnelere dokunma, bunları kaldırma ve etraflarında dönmelerinde ayrılma kaygısının ne tür bir farklılık yarattığını araştırmıştı. Kendisinden önceki araştırmalarda pek az sonuç alınmış olan bu gündelik faaliyetleri büyük bir dikkatle gözlemlemişti. Bizim açımızdan da bu araştırmanın bir yönü oldukça değerlidir.

Her iki psikolog da çocukların "geçiş nesneleri"ne harcadıkları enerjilere vurgu yapıyor; geçiş nesnesi, burada, kendi başlarına değişen insanlar ve maddi şeylere dikkat etmeye dair insan kapasitesi için kullanılan psikolojik bir jargondur. Psikoterapistler gibi bu ekole bağlı psikologlar da değişken insani ilişkilerin dünyasında daha rahat yaşabilmek için, çocukluk dönemlerinde güvenlik konusunda yaşadıkları travmalarda takılıp kalmış görünen yetişkin hastalarına yardımcı olabilmenin çarelerini arıyorlar. Ancak "geçiş nesnesi" fikri, büyük ölçüde belirsiz ve istik-

15. D. W. Winnicott, *Playing and Reality* (London: Routledge, 1970; John Bowlby, *A Secure Base: Parent-Child Attachment and Healthy Human Development* (London: Routledge) 1988.

rarsız bir deneyim olması nedeniyle, merak konusuyla gerçekten bağlantı kurabileceğimiz bir isimlendirmedir. Yine de ses tonu üretimindeki belirsizliklere ya da aslında son derece zor olan herhangi bir el faaliyetine teslim olmuş bir çocuk, özel bir durumdur: Bu durumda çocuk, müzisyene hiçbir denetim artışı duygusu ya da güvenlik bakımından hiçbir duygusal deneyim kazandırmayan ve sadece geçici çözümler sunan sonsuz, pelte edici gibi görünen süreçler ile karşı karşıya kalmış gibidir.

Ancak işler pek de böyle korkunç olmuyor; çünkü müzisyenin karşılaması gereken nesnel bir standardı vardır, o da akortlu çalmaktır. Birinci Bölüm'de tasvir edilen siyasetin kifayetsiz muhterisleri örneğinde olduğu üzere, teknik becerinin üst derecelerine de sabit doğruluk standartlarına sahip insanlar sayesinde ulaşılabileceği ileri sürülebilir. Müzik söz konusu olduğunda, sadece doğruluğun teknik gelişmeyi sağladığına *inanıldığını* gözlemlemeye gerek duyarız; geçiş nesneleri hakkındaki merak, bunların ne olması gerektiği şeklindeki tanımlara doğru yönelir. Sesin kalitesi doğruluk için işte böyle bir standarttır; hatta Suzuki için bile. Bu yüzdendir ki o da işe tonalizasyon ile başlar. Tekniğin doğru olmasını incelemek ve buna inanmak, ifade edişi besler. Müzikte, standartlar, iyi bir tonda çalmayla bağlantılı fiziksel olaylardan, örneğin iyi biçimlenmiş bir ara nağmenin estetik ölçümlerinin daha iyi bir tonda çalınmasına doğru değiştiğinde, bu geçiş meydana gelir. Elbette anlık keşifler ve mutlu tesadüfler, bir müzik parçasının nasıl seslendirileceği konusunda bilgi verebilir. Yine de besteci ve icraatçı, hangilerinin diğerlerinden daha keyif verici olduğuna karar verebilmek için, mutlu tesadüfleri anlamlı kılan bazı ölçütlere sahip olmalıdır. Tekniği geliştirmede, geçiş nesnelerini tanımlara dökeriz ve bu tanımlar üzerinden karar veririz.

Bestecilerin ve icraatçıların "iç kulaklarıyla" duyduğu söylenir; ancak bu soyut benzetme yanıltıcıdır, özellikle de Arnold Schoenberg gibi besteciler bakımından. Bunlar bir sayfaya yazdıkları notaları gerçek sesler olarak dinledikle-

rinde şaşırabilirler. Benzer şekilde icraatçı için de provalardaki tekrar sayısının fazla olması gereklidir ama bu hazırlık kemanının yayını tellere dokundurması ya da şarkı sözlerinin dudaklarından dökülmesi için yeterli değildir. Tam da sesin çıktığı an, gerçeklik anıdır.

Dolayısıyla bu an, hatanın müzisyen için de aşikâr olduğu andır. Bir icraatçı olarak, parmak uçlarımdaki hatayı hissederim: bu hata sayesinde doğru olanın peşine düşerim. Neyin olması gerektiği hakkında bir standarda sahibim; ancak benim açık sözlülüğüm, hatalar yaptığımı bilmem gibi basit bir bilgide yatar. Bazen bilim hakkındaki tartışmalarda bu bilme olgusu, "bir kimsenin hatalarından öğrenmesi" gibi bir klişeye indirgenir. Müzik tekniği, sorunun bu denli basit olmadığını gösteriyor. İsteyerek hata yapan birisi olabilirim, sonunda onları doğru çalabilmek için yanlış notalar seslendirebilirim. İşte küçük bir müzisyen Suzuki'nin şeritlerini kaldırdığında, açık sözlülük bakımından artık bir yükümlülük altına girmiştir.

Müzik icra ederken parmak ucu ile avuç arasındaki geriye dönük ilişkinin ilginç bir sonucu vardır: Bu durum fiziksel güvenliğin sağlam bir temelde gelişmesini sağlar. Parmak uçlarındaki anlık hataları dinleyerek pratik yapmak gerçekten de güveni artırır: Müzisyen doğru bir şeyi bir kereden daha fazla yapmaya başladığında, artık hata yapma konusunda dehşete düşmez. Sırasıyla, bir şeyin bir kereden daha fazla meydana gelmesini sağlayınca, artık üzerinde kafa yormamız gereken bir hedef vardır; bu sihirli hareketteki çeşitlemeler, farklılık ve benzerlikleri keşfetme imkânı yaratır; pratik yapmak sadece parmakla yapılan bir tekrarlama olmaktan çıkıp bir anlatıya dönüşür; güç bela kazanılmış hareketler bedenimize giderek daha derinlemesine kök salar; icraatçı daha büyük bir beceriye doğru adım adım ilerler. Bunun tersine yani çalgının sapında şeritlerin yapıştırılmış olduğu durumda, müzik pratiği sıkıcı hale gelir çünkü aynı şeyler yeniden ve yeniden tekrarlanmaktadır. İşte burada, hiç de şaşırtıcı olmayan bir şekilde, el zanaatı da gerilemeye başlar.

Hata yapma korkusunu azaltmak sanatımızda çok önemlidir; çünkü sahnedeki müzisyen, bir hata yaptığında elinin ayağının birbirine dolaşmasının önüne geçemez. İcrada hatadan kurtulabilme güveni kişisel bir özellik değildir; bu, öğrenilen bir beceridir. Önce teknik gelişir, ardından, bir şeyi doğru tarzda yapma ile bile isteye hata yapma sayesinde tecrübe kazanma arasındaki diyalektik ilişki devreye girer. Bu iki yön birbirinden koparılamaz. Küçük müzisyene sadece doğru tarz gösterilirse, güvenlik açığı olduğu duygusuna kapılacaktır. Yetenekli bir müzisyen, sadece kendini geçiş nesnesinin akışına kaptırarak merakın tadını çıkarırsa, asla kendini geliştiremeyecektir.

* * *

Şu tür sözler zanaatkârlığa ait artık pek kullanılmayan deyimlerden birini akla getiriyor: "Amaca uygun" işlemlerin ya da aletlerin kullanılması. Amaca uygun olmak, önceden belirlenmiş bir hedefe hizmet etmeyen bütün işlemleri bir kenara koymak demektir. Bu fikir Diderot'nun L'Anglée tablolarında somutlaştırılmıştı; bunlar hiç çöp ya da gereksiz kâğıt göstermezdi. Şimdi de programcılar, "hıçkırık" tutmayan sistemlerden söz ediyorlar; Suzuki yapışkan şeritleri de amaca uygun olarak kurgulanmıştı. Amaca uygun olmayı, bir başlangıç noktası olarak değil de bir başarı olarak düşünmeliyiz. İşte o amaca ulaşabilmek için, çalışma süreci eski zihniyetin hoşlanmayacağı türden bir şeyler yapmalıdır, bu da, geçici olarak, karmaşayı (yani yanlış hamleleri, hatalı başlangıçları ve çıkmaz yolları) tercih etmektir. Aslında, sanatta olduğu gibi teknolojide de sorgulayan zanaatkâr, kargaşayla karşılaşmış olmaktan daha fazlasını yapar; böyle bir şeyi çalışma işlemlerini kavramada bir araç olarak kendisi yaratır.

Amaca uygun hareket, idrak için koşulları kurgular. İdrak, eli çalışmaya uygun ve hazır hale getirir gibi görünür; ancak bu eksik bir hikâyedir. Müzik icra ederken elbette elimizi hazır tutarız ancak elimiz amaca uygun dav-

tanamadığında onu geri çekemeyiz; düzeltmek için, başlangıçtaki hazırlıkta neyin yanlış gittiğini tümüyle kavrayabilmek kaygısıyla, bir süre daha bu hatada çakılı kalmayı istemiş (dahası, arzu etmiş) olmamız gerekir. Beceriyi geliştirmek için başvurulan bütün tekrarlama seanslarının tam senaryosu şöyledir: Hazırlan, hata yapmayı göze al, formu düzelt. Bu anlatıda amaca uygun olmak başarılmıştır ama tanımlanmış değildir.

İKİ BAŞPARMAK
Eşgüdümden İşbirliğine

Zanaatkârların süregelen bir erdemi atölyenin toplumsal tasvirinde ortaya çıkar. Diderot, L'Anglée'deki kâğıt imalatının görüntülerinde işbirliğini idealize etmişti; oradaki işçiler uyum içinde çalışmaktaydılar. İşbirliği halinde çalışmak için bazı maddi temeller mevcut mudur? Sosyal bilimlerde bu soru çok yakın zamanlarda ve çok sıklıkla fedakârlık (özgecilik) hakkındaki tartışmalarda dile getiriliyor. Tartışma fedakârlığın insan genlerinde programlanmış bir şey olup olmadığına odaklanmıştır. Ben burada farklı bir yöne vurgu yapmak istiyorum: Fiziksel işbirliğinin deneyimleri, toplumsal işbirliği hakkında akla neleri getirebilir? Bu soru, iki elin birbiriyle nasıl eşgüdüm içinde olduğunu ve nasıl işbirliği yaptığını keşfederek somutlaştırılabilir.

Ellerin parmakları kuvvet ve esneklik bakımından eşit değildir ve bu özellik de eşit ölçüde eşgüdümü engeller. Bu durum, potansiyelleri bir kimsenin solak ya da sağlak olmasına göre değişen iki başparmak için de geçerlidir. El becerileri üst dereceye çıktığında, bu eşitsizlikler telafi edilebilir; bir parmak başparmakla birlikte yaptığı işleri, başparmak olmaksızın diğer parmaklarla yapamaz. Gündelik İngilizce'de, "lending a hand" [el atmak] ya da "helping hand" [yardımcı olmak] gibi kullanımlar, bu tür içgüdüsel deneyimleri yansıtır. Ellerin düzenleyici çalışması, par-

maklar arasındaki kardeşçe işbirliğinin, bir beceriyi eşit derecede paylaşmaya dayanmadığını hatırlatır (belki bu, bir hatırlatmanın da ötesindedir). Bu eşitsiz öğeler arasındaki eşgüdümü ve işbirliğini keşfedecek bir ortam olarak kullanmak için yine müziğe başvuracağım. Ancak bu kez enstrümanlarda telli çalgıların yerini piyano alacak.

* * *

Piyano çalarken, parmakların birbirinden bağımsız olması kadar ellerin de birbirinden bağımsız olması önemli bir sorundur. Basit piyano müziği, melodik star rolünü sağ eldeki en zayıf parmaklar olan dördüncü ve beşinci parmaklara ve en alt seviyedeki uyum rolünü de sol eldeki aynı zayıflıktaki parmaklara verir. İşte bu parmakların güçlenmesi gerekir ve her iki eldeki en kuvvetli parmak olan başparmağın da bir yedek güç olarak bunlarla birlikte çalışmayı öğrenmesi gerekir. Müzikle uğraşma şansına sahip olmuş acemiler, sol elden daha fazla sağ ele önemli bir rol yüklemeye yatkındırlar. Dolayısıyla, başlangıçta, icraatçının el eşgüdümü, eşitsizlikleri uzlaştırma sorunlarıyla karşı karşıya gelir.

Caz müziği piyanosunda bu fiziksel meydan okuyuş daha da zor bir biçime bürünür. Modern caz piyanosu, meyhane blues parçalarında olduğu üzere, günümüzde, iki el arasında melodi ve uyumu nadiren birbirinden ayırır. Modern caz piyanosunda, ritimler bir zamanlar olduğundan farklı şekilde, sol el yerine çoğu kez sağ el ile tutulur. Hem felsefeci hem piyanist olan David Sudnow caz müziğini ilk kez çalmaya başladığında, eşgüdümün sonraki sorunlarının nasıl zor olduğunu keşfetmişti. *Ways of the Hand* adlı önemli kitabında, önceden klasik bir eğitim almış olan Sudnow, kendisini nasıl bir caz piyanisti olmaya dönüştürdüğünü ayrıntılı olarak anlatır. Mantıklı ama yanlış bir yol izleyerek bu işe başlamıştır.[16]

16. David Sudnow, *Ways of the Hand: A Rewritten Account*, 2. Baskı, (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001).

Müzisyen caz piyanosunu çalarken, sol elini daha sık şekilde avucun yanlarını daha fazla esneterek kullanmak ya da bu sanata özgü ahenkleri çıkarabilmek için parmaklarını bir demet halinde büzüştürmek zorunda kalır. Sudnow yeterince mantıklı bir şekilde, hareketleri esnetmekten büzüştürmeye doğru sıralayarak başlamıştı. Benzer şekilde, klavyelerdeki geniş boşluklar boyunca sağ elinin hızlı yan hareketleri için ayrıca çalışmıştı çünkü bu el geleneksel caz "sıçramalarında" hoplayan eldi; oysa modern cazda, piyanonun daha üst ses perdelerine hızla geçmek, ritmik vuruşların yukarı doğru çıkışını sağlar.

Teknik sorunlarını parçalara bölmek, Sudnow'ın üretkenliğini olumsuz etkilemişti. Sağ elin yanını kullanırken sol eli büzme şeklinde uyguladığı ayrımın da pek az faydası olmuştu. Daha da kötüsü, ayrı ayrı yaptığı bu pratiklere fazla ağırlık vermişti ve bu durum da öğrenmeyi ilerletmesinde berbat bir sonuca yol açmıştı. Kurnazlık yaparak iki eliyle ayrı ayrı çalışması, başparmakları açısından da bir problem yaratmıştı. Oysa bunlar caz piyanistinin en değerli parmaklarıdır, tuşlar üzerindeki çıpalarıdır. Ancak şimdi Sudnow'ın kurnazlığı yüzünden, farklı büyüklükte gemiler olarak demir atmış durumdaydılar ve sonrasında da her biri kendi rotasında gidiyordu, başparmaklar artık birlikte çalışamıyordu.

Sudnow kendisini yönlendirmek için "tek bir notanın bile mükemmel şekilde yeterli olacağını" keşfettiğinde adeta "Evreka!" deme noktasındaydı. Bir akor süresinde bir nota ve bir başka akor süresi için de sonraki nota çalınabilirdi ve melodilerin bu şekilde üstesinden gelinebilirdi."[17] Teknik anlamıyla ifade edildiğinde, böyle bir şey bütün parmakların başparmaklar gibi işlerlik kazanması demek oluyordu ve ihtiyaç duyulduğunda diğerinin rolünü yüklenebilecek şekilde iki başparmak da birlikte hareket etmeye başlıyordu.

Sudnow bir kez "Evreka" deyince, artık pratik yapma tarzını da değiştirmişti. Bütün parmaklarını gerçek part-

17. Aynı kitap, 84.

nerler olarak kullanmaktaydı. Fiziksel olarak bu partnerlerden biri çok zayıf ya da çok güçlü olduğunda, bunlardan başka bir görev üstlenmesini istiyordu. Sudnow'ı çalışırken gösteren fotoğraflar geleneksel piyano öğretmenlerini dehşete düşürebilir; çünkü tamamen düğümlenmiş bir haldeydi. Ancak onu dinleyenler, ne kadar rahat çaldığını hissederler. Bunu başarabiliyordu çünkü ne zaman pratik yapsa, belli bir noktada amacı doğrultusunda eşgüdümü sağlayabiliyordu.

Birbirine benzemeyen parmaklar arasında eşgüdüm sağlanabilmesinin biyolojik bir nedeni var. Beyindeki korpus kallasum, beyinin sağ motor korteksini sol motor korteksine bağlayan bir geçiş yoludur. Bu geçiş yolu bedensel hareketler konusunda bir taraftan öbür tarafa bilgi aktarır. El çalışmasını bölümlere ayıran pratik yapma tarzı ise bu sinir transferini zayıflatır.[18]

Bu dengeleme aynı zamanda biyolojik bir temele de sahiptir. *Homo sapiens*, "dengesiz maymun"[19] diye tarif edilir. Fiziksel idrak da dengesizdir, aksaktır. Bir şeye uzanırken çoğunlukla aynı elimizi kullanırız; çoğu insan bunu sağ eliyle yapar. Bir şeyi kavrayarak tutarken de Mary Marzke'nin anlattığı gibi, zayıf olan el ile tutarız ve kuvvetli olanıyla da onun üzerinde çalışırız. Fransız psikolog Yves Guiard bu dengesizlikle nasıl baş edilebileceğini araştırmış ve bazı şaşırtıcı sonuçlara ulaşmıştı.[20] Beklenileceği üzere, zayıf olan eli kuvvetlendirmek bu çabanın bir parçasıdır; ancak sadece bunu hedefleyen egzersizlerin, zayıf olanı daha becerikli kılması mümkün değildir. Güçsüz olan partnerindeki becerinin gelişmesine imkân tanıyabilmek için, güçlü elin kendi gücünü yeniden ayarlaması gerekir. Aynı durum parmaklar için de geçerlidir. İşaretparmağının "yardımcı olabilmesi" için dördüncü par-

18. Bu olgunun ilginç bir tartışması için, bkz. Julie Lyonn Lieberman, "The Slide," *Strad* 116 (Temmuz 2005), 69.
19. Bkz. Michael C. Corballis, *The Lopsided Ape: Evolution of the Generative Mind* (New York: Oxford University Press, 1991).
20. Yves Guiard, "Asymmetric Division of Labor in Human Bimanual Action," *Journal of Motor Behavior* 19, no. 4 (1987), 488-502.

mak gibi de düşünmesi şarttır. Aynı şekilde iki başparmak da böyle yapmalıdır: Sudnow'ı dinlerken iki başparmağının tek parmakmış gibi işlediğini biliriz; ancak psikolojik olarak güçlü olan başparmak gerilim kuvvetini sınırlar. Bu durum, başparmak zayıf olan dördüncü parmağa yardım ettiğinde daha da zorunlu hale gelir; başparmağın dördüncü parmak gibi de davranması lazımdır. Arpej çalma [notaları hızla ve kesik çalma] sırasında kuvvetli sol başparmağın, sağ elin küçük parmağına yardım edebilmek için esnetilmesi de işbirliği gerektiren eşgüdüm bakımından belki de en zor görevdir.

El eşgüdümü, insanların nasıl becerikli olacağı konusunda büyük bir yanılsamaya da yol açar. Bu da teknik uzmanlığa güvenip, sanki endüstriyel üretim hattındaymış gibi, bir kimsenin parçadan bütüne doğru ilerleyerek, her parça üzerinde çalışmayı ayrı ayrı yaparak, ardından da bu parçaları bir araya getirip teknik kontrolü artıracağını sanmaktır. Oysa el eşgüdümü bu şekilde düzenlendiğinde çok etkisiz olur. Eşgüdüm, bağlantısız, ayrı ve tek tek faaliyetlerin birleşik sonucu yerine, iki el başlangıçtan itibaren birlikte çalıştığında daha fazla işe yarar.

Arpej aynı zamanda Diderot ve ondan sonra Saint-Simon, Fourier ve Robert Owen tarafından idealize edilen bir tür kardeşlik yani benzer becerileri paylaşan insanların kardeşliği bakımından da ipucu verir. Bunlar arasındaki bağın hakikaten sınanabilmesi, söz konusu beceriyi eşit olmayan ölçülerde paylaştıklarını kabul etmeleriyle ortaya çıkar. Daha güçlü parmaklar üzerindeki parmak sınırlamasını temsil eden "kardeş el", Yves Guiard'in gözünde fiziksel eşgüdümün zirvesini oluşturur; peki, bunun toplumsal bir yansıması var mıdır? Bu ipucu, gelişmekte olan el becerilerindeki asgari gücün rolünü daha iyi anlamak sayesinde yakalanabilir.

EL-BİLEK-ÖNKOL
Asgari Gücün Dersi

Asgari gücü anlamlı kılabilmek için, hünerli el işinin bir başka çeşidine, aşçıbaşının eline bir göz atalım.

Arkeologlar kesme işleminde kullanılan 2,5 milyon yıl öncesine ait keskin taşlar bulmuşlardı; bronz bıçakların en azından 6000 yıllık, dövülmüş demirin de en azından 3500 yıllık bir geçmişi vardır.[21] Günümüzün tavlanmış çelikten bıçakları, keskinlik bakımından izlenen bu haşin arayışta gelinen son noktadır. Sosyolog Norbert Elias bıçağın her zaman "tehlikeli bir aracı... bir saldırı silahını" temsil ettiğini söyler; bıçaklar özellikle ev içi amaçlarla kullanıldığında, barış zamanlarında bunları bütün kültürler bir tabuyla çevrelemek zorundadır.[22] Bu yüzden, bir yemek masası hazırlanırken, komşumuzu tehdit etmiş olmamak için bıçağın keskin kısmını dışa değil içe dönük şekilde yerleştiririz.

Taşıdığı potansiyel tehlikeden dolayı, bıçak ve kullanımı uzun süreden beri sembolik olarak özdenetim ile birlikte ele alınır. Örneği C. Calviac, 1560 yılında yazdığı *Civilité* adlı bilimsel eserinde, genç bir insana "eti, kesme tahtasında çok küçük parçalar halinde kesmesini", sonra "sağ elinin... sadece üç parmağıyla ağzına doğru kaldırmasını" öğütlemiştir. Bu davranış, daha önceleri bıçağın bir mızrak gibi büyük yiyecek lokmalarına saplanması ve çiğnemek üzere ağza götürülmesi şeklindeki kullanımının yerini almıştı. Calviac bu şekilde yeme tarzını, sadece yemek sularının çeneden aşağıya akması ya da burundan sümüklerin akması riski nedeniyle değil bu haliyle hiçbir özdenetim belirtisi bulunmaması nedeniyle de eleştirmişti.[23]

21. Bu tarih için, bkz. Michael Symons, *A History of Cooks and Cooking* (London: Prospect, 2001), 144.
22. Norbert Elias, *The Civilizing Process*, gözden geçirilmiş baskı. Çev.: Edmund Jephcott (Oxford: Blackwell, 1994), 104.
Okuyucu, gözden geçirilmiş baskının, yazarın ilk baskıda haberdar olmadığı bazı tarihsel malzemeleri içerdiğini dikkate almalıdır: *Über den Prozess der Zivilisation*, 1939.
23. Alıntı yapılan yer, aynı kitap, 78.

Çinlilerin masasında, binlerce yıl önce yemek çubuklarının barışçıl birer sembol olarak bıçağın yerini almıştı; Calviac ise bunların kullanımı sayesinde yiyeceklerin hijyenik ve denetimli bir tarzda küçük parçalar halinde yenilebileceğini ancak 500 yıl önce tavsiye etmişti. Çinli zanaatkârın sorunu, barbarca bıçak yerine barışçıl yemek çubuklarıyla yiyecekleri nasıl sunabileceği konusunda olmuştu. Çözümün bir kısmı şu gerçekte yatıyordu: Bir öldürme aleti olan bıçağın keskinleşmiş ucu önemliydi; aşçılık aleti olarak ise bıçağın kenarı daha fazla işe yarıyordu. Çin, Chou Hanedanlığı döneminde dövülmüş demir çağına geçtiğinde, sadece aşçılıkta işe yarayan özel bıçaklar ortaya çıktı, bunlar özelikle satır cinsinden çok keskin kenarları olan ama tepe kısımları düz ve küt olan aletlerdi.

Chou Hanedanlığı'ndan günümüze dek Çin'de satır kullanan aşçılar, bu satırı balık etini parçalamak, etleri dilimlemek, kıyma yapmak (*hsiao, tsu,* ya da *hui*) gibi çok amaçlı bir alet olarak kullanmalarıyla övündüler; oysa daha az becerikli aşçılar bu işler için çeşitli bıçaklara başvururlardı. İlk Taocu metinlerden olan *Chuang-tzu*, "eklemlerdeki boşlukları" bulmak için satır kullanan aşçı Ting'e övgüler düzmekteydi; çünkü ustaca kesim sayesinde, insan dişleri bir hayvanda yenilebilir bütün eti yiyebilecekti.[24] Satır kullanan usta aşçı yenilebilir yiyecek miktarını artırmak için balığı dilimlemede ve sebzelerin kabuklarını soymada hassas davranıyordu; bıçak kullanımı hayvan etinin ve sebzenin düzgün parçalara ayrılmasını sağlıyordu, böylece bunları tek bir kapta eşit ölçüde pişirmek mümkün oluyordu. Bu amaca ulaşmanın sırrı da indirkaldır tekniği* sayesinde asgari gücün hesaplanmasında yatıyordu.

Antik satır tekniği, günümüzde de dülgerlerin bir tah-

24. David Knechtges, "A Literary Feast: Food in Early Chinese Literature," *Journal of the American Oriental Society* 106 (1986), 49-63.

* Burada yazar "technique of fall and release" deyimini kullanıyor; devamında anlattıklarından anlaşılacağı üzere, yiyecek üzerine satırın tek tek darbeler halinde vurulması yerine, yiyeceğin peş peşe gelen darbelerle kesilmesi kastediliyor. (ç.n.)

taya çiviyi çekiçle nasıl çakacakları konusundaki benzer bir tercihten türemiştir. Seçeneklerden birisi, çekici yönlendirmek amacıyla başparmağı çekicin sapının kenarına koymaktır; bu durumda vuruşun bütün gücü bilek hareketinden gelir. Diğer seçenekte ise başparmak çekicin sapını kavrar; şimdi güç, önkolun tamamından alınmaktadır. Dülger ikinci tekniği seçtiğinde, vuruştaki kaba gücü artırmış olur ancak vuracağı yere tam isabet kaydetme bakımından risk almıştır. Antik dönemin Çinli doğrayıcı usta aşçısı ikinci pozisyonu tercih ederdi; ancak yiyeceği düzgün şekilde kesebilmek için önkol ile eli birlikte kullanarak farklı bir tarzda çalışırdı. Çekiçle vuruyormuş gibi tek darbe indirmek yerine, dirsek eklemiyle kaynaşmış önkol, satırın keskin tarafının yiyeceğin üzerine peş peşe inecek kontrollü darbeleri için el ve satırı yönlendirirdi; keskin kenar yiyeceğe değer değmez de önkol kasları, daha fazla basıncı hafifletmek üzere hemen kasılırdı.

Burada, usta aşçının satırın sapını başparmağıyla kavrar şekilde tuttuğunu unutmamak lazım; önkol bu sapın bir uzantısı ve dirsek de ekseni durumundadır. Asgari düzeyde, kuvveti sağlayan tek şey inmekte olan satırın ağırlığıdır ve bu da yiyeceğin ezilmeden kesilmesine imkân tanır; bu durumda aşçıbaşı adeta çok hafif tempoda bir müzik aleti çalıyor gibidir. Ancak çiğ yiyecek çok sert olabilir ve bu durumda usta aşçı, çok yüksek sesle müzik icra edilmesinde olduğu gibi, bu tür yiyecek karşısında kuvvet sergileyebilmek amacıyla dirsekten güç alan daha fazla basınç uygulamak durumundadır. Yine de akorların seslendirilmesine benzer şekilde, yiyeceğin parçalara ayrılmasında da fiziksel kontrolün temel çizgisi, başlangıç noktası, asgari gücün hesaplanması ve uygulanmasıdır. Aşçı uyguladığı basıncı çoğaltmak yerine azaltır; usta aşçının malzemeye zarar vermemekte gösterdiği titizlik, onun böyle eğitilmiş olması sayesindedir. Ezilmiş bir sebze bir işe yaramaz ancak henüz doğranmamış bir et parçası, hafifçe daha sert vuruşların tekrarlanmasıyla kurtarılabilir.

Özdenetimin temel çizgisi olarak asgari gücün kullanıl-

ması fikri, Antik Çin aşçılığında, sonradan uydurulmuş mükemmelen mantıksal bir tavsiyede şöyle ifade edilmektedir: İyi bir aşçı önce kaynamış pirinçleri satırla kesmeyi öğrenmelidir.

Bu zanaat kuralını didiklemeden önce, asgari kuvvetin fiziksel etkisini iyi bir şekilde kavramaya ihtiyacımız var. Bu da serbest bırakma* hareketidir. Marangoz gibi aşçı da bir darbe vurduktan sonra satır ya da çekici aşağıda tutarsa, bu şekilde aletin sıçramasını önler. Aksi halde önkol boyunca da hasar oluşacaktır. Hâlâ tam olarak anlaşılmamış olan psikolojik nedenlerle, hemen uygulandıktan sonraki saniyenin milyonda biri bir sürede, gücü geri çekme kabiliyeti bu tavrın kendisini de çok belirgin hale getirir; amaç hâsıl olmuştur. Aynı şekilde, piyano çalarken tuşu serbest bırakmak (tuştan parmağı kaldırmak) da tuşa basmanın tamamlayıcı bir hareketidir; parmakların kolayca ve yumuşakça diğer tuşlara geçebilmesi için, temas ettiği anda parmağın baskısı tuşun üstünden hemen kalkmalıdır. Telli çalgılar çalarken, yeni bir tona geçerken, elimiz düzgün bir hareketi, henüz basmış olduğu telden hemen diğerine kayarak yapabilir. Müzik yapan elde bu nedenle temiz, yumuşak bir sesi çıkarmak, yüksek notaları bağırtmaktan daha zordur. Kriket ya da basketboldaki vuruşlar da serbest bırakma hareketindeki aynı beceriyi gerektirir.

El-bilek-önkol hareketinde, serbest bırakma bakımından idrak önemli bir rol oynar. Kol takımı da bir bardağa yaklaşırken ters yönden ama benzer türden bir beklentiyle hareket etmelidir. Darbenin tam ineceği anda bile, kol takımı temastan çok kısa bir an önce, ikinci aşama için hazırlanır; bu da olması gerektiği üzere serbest bırakmadır. Raymond Tallis'in tarif ettiği nesnelerin değerlendirilmesi, bu adımda yani kol takımı artık tutmayla ilgili gerilimi gevşetirken devreye girer ve çekiç ya da satır daha gevşek şekilde tutulmaya başlanır.

* "release": Satır örneğinde, satırı indirdikten sonra eli yukarı kaldırma. (ç.n.)

"Bir avuç pirinci satırla kes" denilince, bu söz, birbirine sıkıca bağlı iki bedensel kuralı temsil eder: Gerekli asgari güç için bir temel çizgi çek ve bunu serbest bırakmayı öğren. Teknik bakımdan bu bağlantının önemi hareketin kontrol edilmesidir ancak aslında bu tamamen insana ait bir şeyi ima eder; bu da Antik Çinli aşçılık yazarlarının da aşina olduğu bir şeydir. *Chuang-tzu* mutfakta bir savaşçı gibi davranılmamasını tavsiye eder; Taoculuk da bu tavsiyeden yola çıkıp *Homo faber* için daha kapsamlı bir etik türetir: Doğal malzemeler karşısında saldırgan, düşmanca bir tutum amaca zarar verir. Japonya'daki Zen Budizmi daha sonraları gevşeme etiğini okçuluk sporunda somutlaştırarak bu mirası sürdürmüştür. Fiziksel olarak bu spor yay kirişinin salıverilmesiyle, gerilimin serbest bırakılmasına odaklanır. Zen yazarları, tam o anda mevcut olan fiziksel saldırganlık yoksunluğunu, sakin ruh halini önerirler; bu zihinsel çerçeve, hedefi tam olarak vurabilmesi bakımından okçu için zorunludur.[25]

Batı toplumlarında bıçak kullanımı aynı zamanda asgari saldırganlığın kültürel bir sembolü olmaya da yarar. Norbert Elias ortaçağ başlangıcında Avrupalıların bıçağın tehlikeleri konusunda oldukça pragmatik görüşleri olduğunu tespit etmişti. Elias'ın "uygarlaşma süreci" dediği süreç, bıçağın daha fazla sembolik bir önem yüklenmesiyle ve bunun da ortak akla anlık şiddetin hem kötülüklerini hem çarelerini getirmesiyle başlamıştı. Elias'ın gözlemleri şöyledir: "Bu sıralarda... insanları tehdit eden gerçek tehlikeleri sınırlandırmaya... başlayan toplum... aynı zamanda semboller etrafında da bir bariyer yerleştiriyordu." "Böylece, bireyler üzerindeki kısıtlamalar yanı sıra bıçak üzerindeki kısıtlamalar ve yasaklar da arttı."[26] Elias bununla şunu demek istiyordu: Örneğin, 1400 yılında bir akşam yemeği partisi esnasında bıçak kavgaları normal bir olay sayılıyordu ancak 1600 yılından itibaren bu tür

25. John Stevens, *Zen Bow, Zen Arrow: The Life and Teachings of Awa Kenzo* (London: Shambhala, 2007).
26. Elias, *Civilizing Process*, 105.

çıkışlar uygun görülmedi ya da benzer şekilde, 1600 yılında sokakta bir yabancı ile karşılaşan bir erkek artık otomatik şekilde elini bıçağının kabzasına götürmüyordu.

Hiç kimseye aldırmadan yellenen ya da akan burunlarını gömlek kollarına silen –Amerikan argosunda dendiği gibi– "hödük"lerden, ahmaklardan farklı olarak, "terbiyeli" bir insan, en temel biyolojik ihtiyaçlar konusunda bedenini disipline eder. Bu türden özdenetimin sonuçlarından birisi insanları saldırgan gerilimlerden serbest bırakmaktır. Aşçıbaşının dilimleri de bu romantik önermeyi daha anlaşılır kılmaktadır: Özdenetim ile sühulet (kolaylık) bir çift oluşturur.

On yedinci yüzyıldaki saray sosyetesinin ortaya çıkışını incelerken, Elias bu çifte özelliğin başkalarına karşı sakin olan ve kendisini kontrol edebilen nazik aristokratın tarifinde nasıl hayat bulduğuna şaşırmıştı; düzgün şekilde yemek yiyebilmek aristokratın toplumsal becerilerinden biriydi. Sofra adabının bu göstergesi sadece fiziksel şiddetin yol açtığı tehlikelerin kibar sosyetede gerilemesinden dolayı öne çıkabiliyordu, bıçakla birlikte anılan tehlikeli hünerler sönmekteydi. On sekizinci yüzyılda burjuva hayatının ortaya çıkmasıyla bu kural toplumsal sınıflarda bir derece daha aşağıya indi ve nitelik değiştirdi; sakin özdenetim, filozoflar tarafında övülen bir "doğallık" nişanesi haline geldi. Sofra ve sofra adabı hâlâ toplumsal ayrım bakımından elverişliydi. Örneğin, ortasınıf, yiyeceği çatalın daha ince ama keskin olmayan ucuyla dilimleyemediği ya da delemediği zaman bunu bir bıçakla keserdi ve yemek sırasında bıçağı bir mızrak gibi kullanan altsınıfları küçümserdi.

Elias hayranlık duyulacak bir tarihçidir; ancak sanırım, bu denli canlı şekilde tasvir yapabilen bir analist olarak yanılgı içindedir. Uygarlığı, altında daha katı, daha kişisel yaşantının yattığı bir kabuk olarak ele alıyor: Utanmak, özdisiplinin gerçek katalizörü olarak ortaya çıkıyor. Tıpkı sofra adabının evrimi gibi, herkesin önünde sesli şekilde burun silmek, yellenmek ya da işemek konusunda

yaptığı tarihsel değerlendirmelerin hepsi, doğal bedensel fonksiyonlardan, bunların kendiliğinden ifade edilişinden duyulan utanma duygusundan kaynaklanmaktaydı; "uygarlaşma süreci" kendiliğindenliği önlerdi. Elias'a göre utanma içe dönük bir duygu olarak görünür: "'Utanma' dediğimiz sıkıntı hali büyük ölçüde başkalarının görüşüne kapalıdır.... asla doğrudan şekilde gürültülü davranışlarla ifade edilmez... İnsanın kendi içindeki bir çatışmadır; kendisini aşağılanmış hisseder."[27]

Bu durum aristokratlara uygulandığında yanlış nota çalınmış gibi olur ancak ortasınıf gelenekleri söz konusu olduğunda doğru bir sestir. Yine de bu, zanaatkârın amaçladığı sakinlik ve özdenetimin her durumda uygulanacak bir açıklaması da sayılmamalıdır; asgari kuvveti ve serbest bırakmayı öğrenirken, utanma duygusu zanaatkârı motive etmez. Sadece fiziksel olarak ele alındığında bile, böylesine kararlı olmayabilir. Aslında utanmanın da bir psikolojisi vardır ve bu da kollar yanı sıra midedeki kas gerilimiyle de ölçülebilir; utanma, sıkıntı ve kas gerginliği insan bedeninde hiç de kutsal olmayan bir üçlü oluşturur. Utanma psikolojisi, bir zanaatkârın işlerlik kazandırmak isteyeceği fiziksel hareket serbestisine engel teşkil eder. Kas gerginliği, fiziksel özdenetim bakımından öldürücüdür. Olumlu yönüyle ele alırsak, kaslar büyüklük ve nitelik bakımından geliştikçe, bunların gerilmesine yol açan refleksler de daha az telaffuz edilir; fiziksel faaliyet daha düzgün ve daha az sarsak hale gelir. İşte bu nedenle bedenleri zayıf insanlara nazaran bedenleri fiziksel bakımdan güçlü insanlar, asgari kuvveti ölçmede daha becerikli dirler; bunlarda kas gücü bakımından bir değişim ölçüsü gelişmiştir. Bedendeki gelişkin kaslar benzer şekilde gevşemeye de daha fazla yatkındır. Serbest bırakıldıklarında bile biçimlerini korur. Zihinsel bakımdan, edebiyat zanaatkârı, tamamen endişe içindeyken, bunları daha fazla keşfedemez ve düzgün şekilde kullanamaz.

Elias'a haksızlık yapmış olmamak için, özdenetimin iki

27. Aynı kitap, 415.

boyutu olduğunu düşünebiliriz: Birincisi, altında kişisel elemin yattığı toplumsal bir yüzeydir; diğeri de hem zihinsel hem fiziksel bakımdan sakinlik taşıyan bir gerçekliktir, zanaatkârın becerisinin gelişmesine hizmet eden bir gerçeklik. Bu ikinci boyut kendi toplumsal sonuçlarını da beraberinde getirir.

Askeri ve diplomatik strateji sürekli olarak kaba kuvvetin ölçüsünü değerlendirmek durumundadır. Atom bombasını kullanmış olan stratejistler, Japonları teslim almayı başarmak için bu karşı konulmaz güce gerek olduğuna karar vermişlerdi. Halihazırdaki Amerikan askeri stratejisi olan "Powell doktrini", savaş alanında caydırıcı miktarda asker öngörür. Oysa "şaşırtma ve korkutma" doktrini, insanların yerine teknolojiyi koyar; bu durumda, çok sayıda robot füzelerin ve lazer kumandalı bombaların hepsi düşman üzerine aniden atılacaktır.[28] Siyaset bilimci ve diplomat Joseph Nye, "yumuşak güç" [soft power] dediği karşıt bir yaklaşımı önermektedir; bu daha ziyade becerikli bir zanaatkârın kullanacağı bir tarzdır. El eşgüdümünde sorun artık güç bakımından eşitsizliklere dönüşmektedir; eşit olmayan ellerin birlikte çalışması, zayıflık sorununu çözer. Zanaatkâra özgü sınırlanmış güç, gevşemeyle birlikte alındığında, sonraki adımı atmış olur. Bu birleşim zanaatkârın bedenine özdenetim sağlar ve hareketin düzgün olmasına imkân verir; kör, kaba kuvvet el işinde amaca uygun değildir. İşte bütün bu unsurlar (zayıf olanla işbirliği, sınırlanmış güç, saldırıdan sonra gevşeme), "yumuşak güç" anlayışında mevcuttur; bu öğreti de amaca uygun olmayan kör kuvvetin üstesinden gelme peşindedir. "Devlet yönetme sanatı" bünyesinde yer alan zanaat da böyledir.

28. Amerika'nın 2003 yılında Irak'taki savaşında Powell ve Rumsfeld stratejilerinin nasıl çatıştığının bir değerlendirmesi için, bkz. Michael R. Gordon ve Bernard E. Trainor, *Cobra II* (New York: Pantheon, 2006).

EL VE GÖZ
Yoğunlaşmanın Ritmi

"Dikkat eksikliği bozukluğu" şimdilerde pek çok öğretmeni ve ebeveyni kaygılandırıyor; bu kaygı, çocukların kısa süreli dinlemelerine değil sürekli olarak dikkatlerini koruyup koruyamayacaklarına odaklanmıştır. Hormonsal dengesizlikler, dikkat eksikliğinin bazı nedenleri arasında görülür, kültürel faktörler de başka nedenler olarak ele alınır. Kültürel faktörler bakımından sosyolog Neil Postman, televizyon izlemenin çocuklar üzerinde yarattığı olumsuz etkiler hakkında kapsamlı bir inceleme sürdürmüştü.[29] Ne var ki bu konuda uzman olanlar, dikkat aralığını çoğu kez böylesi yetişkin endişelerine yanıt vermede pek de yardımcı olmayan bir bağlamda tanımlıyor.

Bu kitabın başlangıcında da değinildiği üzere, bir uzman olabilmek için gereken süre on bin saat olarak kabul ediliyor ve bu ortak bir standart. "Besteciler, basketbol oyuncuları, roman yazarları, buz patencileri... ve usta suçlular" üzerine incelemeler yapmış olan psikolog Daniel Levitin, "araştırmalarda aynı rakamın defalarca bulunduğunu" söylüyor.[30] Görünüşte muazzam olan bu zaman aralığı, araştırmacıların, kompleks becerilerin kolayca elde edilebilir örtük bilgi haline gelmesi için yeterince kökleşmesinin ne kadar süre gerektirdiğini tahmin etmelerini temsil ediyor. Usta suçluyu bir kenara bırakırsak, bu rakam gerçekte abartılmış sayılmaz. On bin saat kuralını hayata tercüme edersek, bu, on yıl boyunca her gün üç saatlik bir çalışma demektir. Aslında bu süre de genç insanların sporda yaptıkları sıradan antrenmanlara denk düşer. Ortaçağ kuyumculuğunda yedi yıl süren bir çıraklık çalışması, her gün tezgâh başında beş saatlik bir çalışmaya tekabül eder; atölyeler hakkında bilinenler de bununla uyumludur. Doktorların stajyerlik ve uzmanlık si-

29. Örneğin bkz., Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business* (New York: Viking, 1985).
30. Daniel Levitin, *This Is Your Brain on Music* (New York: Dutton, 2006), 193.

rasındaki yorucu koşulları, gerekli on bin saatlik süreyi üç yıla ya da daha az bir süreye indirmeye yeter.

Bunun tersine, dikkat eksikliğine dair yetişkinlerin duyduğu endişeler ölçek bakımından daha küçüktür: Bir çocuk verili bir zamanda en azından bir saatliğine dikkatini nasıl yoğunlaştıracaktır? Eğitimciler çoğu kez çocukların yoğunlaşma becerilerini geliştirmek için onların zihinsel ve duygusal bakımdan ilgisini çekecek konuları araştırırlar. Bunun üzerinde yükseldiği teori de somut bir ilgi alanının yoğunlaşmayı besleyeceği şeklindedir. Oysa el becerilerindeki uzun dönemli gelişme, bu teorinin tam tersini gösteriyor. Uzun süreler için yoğunlaşma, öncelikle bir insan duygusal ya da entelektüel bakımdan ilgili olduğu zaman mümkün olur. Fiziksel yoğunlaşma becerisi de kendi kurallarına tabidir ve bunlar da bir insanın pratik yapmayı, yaptığı şeyi tekrarlamayı ve ezberlemeyi nasıl öğrendiğine bağlıdır. Yani yoğunlaşmanın da kendi iç mantığı vardır; bu mantık, inanıyorum ki birkaç yıllık bir çalışmaya olduğu kadar, düzenli şekilde bir saatlik çalışmaya da uygulanabilir.

Bu mantığı şekillendirebilmek için, el ve göz arasındaki daha gelişkin ilişki biçimlerini araştırmamız gerekebilir. Bu iki organ arasındaki ilişki, pratik yapma sürecini sürdürülebilir tarzlarda düzenleyebilir. Yoğunlaşmayı el ve gözün birlikte nasıl öğrendiği konusunda da Erin O'Connor'dan daha yetkin bir kılavuz bulmamız mümkün değil.[31] Felsefeci bir cam üfleyicisi olan Erin O'Connor, özel türden bir şarap kadehini şekillendirme için harcadığı çaba sayesinde, uzun dönemde dikkati geliştirmenin yöntemini keşfetmişti. Yetkin bir akademik derginin sayfalarında, İtalya'nın Barolo şaraplarından çok keyif aldığını ve bu yüzden de şarabın "koklama duyusu"na layık aromaya takviye olacak şekilde yeterince büyük ve yuvarlak bir kadeh tasarlamayı amaçladığını yazmıştı. Bunu başarmak

31. Erin O'Connor, "Embodied Knowledge: The Experience of Meaning and the Struggle towards Proficiency in Glassblowing," *Ethnography* 6, no. 2 (2005), 183-204.

için de yoğunlaşma gücünü kısa dönemden uzun döneme doğru genişletmesi gerekecekti.

Bu tarzı öğrenmenin esası, cam üfleme zanaatında erimiş camın uzun dar bir borunun bitiminde toplandığı sıradaki kritik anda yatar. Ağda gibi olan cam, bu boru sürekli olarak döndürülmedikçe damlamaz. Düzgün bir damla olabilmesi için, ellerin tıpkı bir kavanozdaki balı çay kaşığıyla karıştırmaya benzer bir hareket yapması gerekir. Bütün vücut işte bu el işine dâhil olmuş durumdadır. Boruyu çevirirken bir hasara yol açmamak için, tıpkı bir kürekçinin ilk hamlesine başlamasında olduğu gibi, cam üfleyicinin sırtı vücudun altından değil de üstünden ön tarafa doğru bükülmelidir. Bu pozisyon aynı zamanda zanaatkârı erimiş camı fırından geri çekerken güvenli bir halde tutar. Ancak burada en önemli nokta, el ve göz arasındaki ilişkidir.

O'Connor, Barolo kadehini yapmayı öğrenirken, müzisyenler ve aşçılar bakımından tespit ettiğimiz aşamalardan geçti. Daha basit parçaları üflerken öğrenmiş olduğu "renkli şeritler" alışkanlığından kurtulmak zorundaydı; çünkü neden hata yaptığını bulması gerekiyordu, örneğin, o güne dek onun için bir alışkanlık haline gelen kolay yol yüzünden püf noktasında çok az erimiş cam tutabiliyordu. Bu ağdalı sıvıyla ilişki kurabilmek için, sanki kendi eti ve cam arasında bir süreklilik varmışçasına, bedeni hakkında daha fazla bilgili olmalıydı. Ustasının "Orada yavaş ol işte çoban kız, kıpırdatma!" diye bağırması bütün şiirselliği kaçırsa da bu ses yine de şaraneydi. O'Connor zaten minyon ve ılımlı bir kadındı; bilgece davranırdı ve hiçbir saldırganlığı yoktu. Bu sayede eşgüdüm özelliği de arttı.

O'Connor artık "akıllı el"in oluşturduğu üçlü grubun yani el, göz ve beynin eşgüdümünün faydasını görecegi daha iyi bir pozisyon almıştı. Öğretmeni onu şöyle uyarıyordu: "Gözlerini camdan ayırma! O [üfleme borusunun ucundaki eriyik kabarcık] sarkmaya başlıyor!" Bu onun boruyu kavrayışında bir gevşemeye yol açıyordu. Satır kullanan bir aşçıbaşının bıçağını tutmasına benzer şekil-

de, boruyu daha hafifçe tutarak kendi üzerindeki kontrolünü artırmaktaydı. Ancak yine de yoğunlaşma süresini nasıl uzatacağını da öğrenmeliydi.

Bu uzatma işi iki aşamada meydana geldi. İlk önce, sıcak cam *ile* kendi bedeninin temasını fark edemez hale geldi ve maddi malzemeyi kendi başına bir amaç kılarak tamamen bununla bütünleşti:[32] "Avucumun içindeki üfleme borusunun ağırlığını artık fark edemez durumdaydım ve onun yerine üfleme çubuğunun orta noktasındaki çıkıntının kenarını, ardından da üfleme çubuğunun ucunda biriken camın ağırlığını daha fazla hissetmeye başladım ve nihayet cam eriyiği giderek bir kadehe dönüştü."[33] Felsefeci Maurice Merleau-Ponty, onun bu deneyimini "bir şey oluş" diye tanımlıyor. Felsefeci Michael Polanyi ise bu durumu "odaksal farkındalık" diye adlandırıyor ve tekrar bir çivinin çekiçle çakılması davranışına dönüyor: "Çekici aşağıya indirirken onun sapının avucumuzun içine yapışık olduğunu çekicin kafası çiviye vurana dek hissetmeyiz. ... Avucumun içinde ikincil bir farkındalık duygusuna sahibimdir ki bu da çiviyi çakarken ortaya çıkan odaksal farkındalıkla birleşmiştir."[34] Böyle bir şeyi başka tarzda ifade etmek gerekirse şöyle söylerdim: Şimdi artık bir şeyle hemhal olmuşuzdur, kendi bedensel varlığımız da dâhil hiçbir şekilde kendimizin farkında değilizdir.

Bu özümsenmiş yoğunlaşma artık esnetilmek, uzatılmak zorundaydı. O'Connor ise daha ileri bir hatanın sonucu olan bir sorunla karşı karşıyaydı. İyi pozisyonda olan, gevşemiş ve dikkatini toplamış bünyesi sayesinde camı bir kabarcık haline getirmeyi ve onu arzuladığı Barolo dostu bir şekle sokmayı başarmış olsa da bu kadeh, soğutulmaya bırakıldığında, usta zanaatkârın "topakçık" dediği yamuk ve kaba bir şey haline geliyordu.

32. Aynı kitap, 188-189.
33. Maurice Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception* [1945] (New: York: Humanities Press, 1962).
34. Michael Polanyi, *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy* (Chicago: University of Chicago Press, 1962), 55.

O'Connor şunu anlamaya başlamıştı: Sorun "bir şey olma" anını yaşamakta yatıyordu. Daha iyi çalışabilmek için, malzemenin bir sonraki adımda yani evriminde henüz mevcut olmadığı bir aşamada ne şekilde olacağını öngörmeye ihtiyacı olduğunu tespit etmişti. Eğitimcisi de zaten bu durumu basitçe "yoldan çıkmamak" diye adlandırmıştı; O'Connor da oldukça felsefî bir zihniyetle, kendisinin "bedensel beklentili" bir süreçle uğraşmakta olduğunu kavramıştı; malzemesi eriyik halinde bir sıvı, sonra kabarcık, sonra sapı olan bir kabarcık, sonra ayağı olan bir sap halindeyken, o hep bir adım önde olmalıydı. Bu türden bir idrakı ise sürekli bir haletiruhiye olarak yaşamalıydı ve kadehini tekrar tekrar üflerken başarılı da olsa yanılmış da olsa, böyle yapmasını öğrendi. Şans eseri ilk kez başardığında ise biriktirme, üfleme ve ellerinde çevirme hareketlerinden emin olabilmek için bunun pratiğini yapmalıydı. İşte bu kendi yararına bir tekrarlamaydı; tıpkı bir yüzücünün kulaçları gibi, her hareketin tekrarının kendi başına verdiği bir keyif vardı.

Adam Smith'in endüstriyel emeği tarif etmesinde olduğu gibi biz de rutin işleri akılsızca bulabiliriz; yani bir kimsenin tekrar ve tekrar aynı şeyleri yapması aklını yitirmesine yol açabilir; rutinlik ile sıkıcılığa aynı anlamı yükleyebiliriz. Karmaşık ve ince el becerilerini geliştiren insanlar bakımından, bu hiç de böyle değildir. Bir şeyi tekrar tekrar yapmak, ilerisini görerek düzenlendiğinde teşvik edici olur. Rutinin özü değişebilir, başkalaşabilir, gelişebilir; ancak bunun duygusal sonucu bir kimsenin yeniden yaptığında kazandığı deneyimdir. Bu deneyim bakımından tuhaf olan bir şey yoktur. Hepimiz bunu biliriz; bu, *ritim*dir. İnsan kalbindeki kasılmalarda görülen ritim, becerikli zanaatkâr tarafından el ve göze de aktarılmıştır.

Ritmin iki bileşkesi vardır: Bir vuruştaki tonlama ve tempo, bir hareketin hızı. Müzikte bir parçanın temposunu değiştirmek, ileriye dönük bakışın ve beklentinin bir aracıdır. *Ritardando* [gecikerek] ve *accelerando* [hızlanarak] şeklindeki işaretler, müzisyeni bir değişikliğe hazır-

lanmaya zorlar; tempodaki bu büyük değişiklikler onu tetikte tutar. Aynı durum, ufak çaptaki ritimde de geçerlidir. Bir metronom kullanarak kesinlikle zamana uyan şekilde vals çalmaktaysanız, odaklanmanın giderek zorlaştığını fark edersiniz; düzenli olarak vurma hareketi minik duraksamalar ve minik hamleler gerektirir. Önceki bölümdeki tartışmaya dönersek, bir vuruş üzerindeki tekrarlanan tonlamanın tip formunu oluşturduğunu söylemeliyiz. Tempo değişiklikleri bu ortak bölüm başlığı (tip formu) bünyesinde ortaya çıkan çeşitli türlere benzer. İdrak, tempoya odaklanmıştır; müzisyen yaratıcı şekilde yoğunlaşmaktadır.

O'Connor'ı, özellikle tetikte tutan ritim kendi elini disipline eden gözünde yatmaktadır; burada göz sürekli olarak yapılan işi tarar ve muhakeme eder, eli düzenler, tempoyu kurgular. Buradaki karmaşıklık, O'Connor'ın artık ellerinin bilincinde olmamasıdır; bunların ne yaptığını düşünmez: Bilinci neyi gördüğüne odaklanmış durumdadır; içerilmiş olan hareketleri, bir sonraki aşamada ne yapılacağını görmenin bir parçası haline gelmiştir. Müzisyenin gözünde de orkestra şefi, biraz sonraki hareketi gösteren insandır; orkestra şefi sesi belirtir, icracı da bu sinyali, çıkaracağı sesten saniyenin binde biri gibi kısa bir süre önce kayıt altına almış olur.

Korkarım ki yoğunlaşmayla bağlantılı ritmi tanımlarken, tasvir edici gücümün sınırına gelmiş durumdayım. Muhtemelen bu deneyimi de olduğundan daha soyut hale getirmiş olabilirim.

Pratik yaparken yoğunlaşan bir kimsenin işaretleri yeterince somuttur. İyi şekilde yoğunlaşmayı öğrenmiş bir kişi, kulağının ya da gözünün verdiği komutlarla tekrarladığı bir hareketi kaç kere yaptığını saymayacaktır. Şahsen ben de çello ile pratik yapmaya kendimi kaptırdığımda, daha iyi becermek için defalarca fiziksel bir hareketi tecrübe etmek isterim fakat aynı zamanda bunu tekrarlayabileyim diye daha iyi yaparım. Erin O'Connor için de aynı şey söz konusudur. Ne kadar sık yaptığını saymaz; bo-

rudan aşağıya üflemeyi, bunu ellerinde tutup çevirmeyi tekrarlamak ister. Ancak bu arada gözleri tempoyu kurgulamıştır. Kişi pratik sırasında ritmin iki unsurunu birleştirdiğinde, uzun süre tetikte kalabilir ve kendini geliştirir.

Peki o halde yapılan pratiğin özü nedir? Sırf müzik güzel diye, J. S. Bach'ın üç bölümlük eserinin pratiği Ignaz Moscheles'in alıştırmasından daha iyi mi çalınır? Benim kişisel tecrübeme göre, bunun cevabı hayır şeklindedir; pratik yapmanın ritmi, tekrarlama ve beklenti dengesi, kendi başına caziptir. Çocukken Latince ya da Yunanca öğrenmiş bir kimse de benzer sonuca ulaşabilir. Bu dili öğrenmenin büyük bölümü ezbere dayanır, işin özünden uzaktır. Yunanca dilini öğrenmemize yavaşça fırsat tanıyan şeyler rutinlerdir ve bunlar da çok uzun süre alan yabancı bir kültüre ilgi duymamıza katkıda bulunur. Henüz konunun içeriğini tam olarak kavramamış başka acemiler için de olduğu üzere, yoğunlaşmayı öğrenmek ilk sırada yer almalıdır. Pratik yapmanın kendisine özgü yapısı ve doğal bir ilgisi söz konusudur.

Dikkat eksikliği bozukluğu sorunuyla ilgilenen insanlar için bu gelişkin el işinin taşıdığı pratik değer, bütün dikkatin pratik yapma oturumlarının nasıl düzenleneceğine odaklanmasında yatıyor. Ezberden öğrenme tek başına bir hasım olarak görülmemeli. Pratik yapma oturumları, ne kadar kısa olursa olsun, bunlarda içsel bir ritim yaratarak ilginç hale getirilebilir; gelişkin bir cam üfleyici ya da çellocu tarafından icra edilen karmaşık hareketler, aynı sürenin yapılanması muhafaza edilerek de basitleştirilebilir. Dikkat eksikliği bozukluğundan mustarip olanlardan, ilgi duymadan önce anlamaları gerektiğini istediğimizde, onlara zarar vermiş oluruz.

* * *

İyi alıştırma yapma görüşü, yükümlülüğün önemini azaltıyor gibi görünebilir; ancak yükümlülükler de kararlar ve zorunluluklar olarak iki biçimde ortaya çıkar. Birin-

cisinde, belli bir hareketin yapmaya değer olup olmadığını ya da belli bir kimse için zaman harcamanın gerekip gerekmediğini kafamızda ölçeriz; diğerinde ise kendimizin ortaya koymadığı bir ödeve, bir geleneğe ya da bir kimsenin ihtiyacına kendimizi teslim etmişizdir. Ritim işte bu ikinci türden yükümlülüğü düzenler; bir ödevi nasıl yapacağımızı tekrar tekrar öğreniriz. İlahiyatçıların da uzun zamandır işaret ettiği üzere, dinsel ayinlerin, ikna edici olabilmeleri için her gün, her ay, her yıl tekrar edilmeleri gerekir. Tekrarlamalar durağandır ancak dinsel pratikler söz konusu olduğunda bunların vadesi geçmiş sayılmaz; ayin törenine katılan her seferinde önemli bir şey olacakmış gibi bir beklenti içindedir.

Bu önemli noktayı önermiş olmamın nedenlerinden birisi, bir müzik parçasını tekrarlayarak, et dilimleyerek ya da cam kadehi üfleyerek yapılan alıştırmalarda bazı ayinsel niteliklerin olmasıdır. Tekrarlama suretiyle ellerimizi eğitirken, beklenti becerimizi geliştirdiğimizden dolayı sıkılmayız, tetikte oluruz. Ancak benzer şekilde, bir ödevi defalarca yapabilen bir insan da teknik bir beceri kazanmıştır, inandığı tanrı ya da tanrılar ne olursa olsun böylesi de bir zanaatkârın ritmik becerisidir.

* * *

Bu bölümde ayrıntılı şekilde kafa ve elin birliği düşüncesini inceledik. Bu türden bir birlik on sekizinci yüzyıl Aydınlanma'sının düşüncelerini şekillendirmişti; aynı zamanda on dokuzuncu yüzyılda Ruskin'in el emeğini savunmasının da zeminini oluşturmuştu. Ancak bu düşünceleri tam olarak kendi yollarında izlemedik; çünkü mükemmel şekilde notasına uygun çalmak, bir avuç pirinci saturla kesmek ya da yapımı zor bir cam kadehi üflemek gibi uzmanlaşmış ve ender bulunan halleriyle gelişmiş olan el becerilerinden kaynaklanan zihinsel kavrayış biçimlerini tasnif etmek durumundaydık. Ancak bu türden virtüöz beceriler de insan bedenine ait temel bilgilere dayanır.

Yoğunlaşma, eldeki teknik gelişmenin belli bir hattın tamamlar. Eller, dokunma sayesinde deneyin hizmetinde dir ancak bu da nesnel bir standarda göre olur; eller eşit sizliği koordine etmeyi öğrenmiştir, asgari gücün uygulan masını ve gevşemeyi de öğrenmiştir. Bu yüzden eller, öğ renilmiş el hareketleri için bir dağarcık görevi de üstlenir El hareketleri alıştırmada ortaya çıkan ritmik süreçlerde daha iyi hale getirilebilir, yenilenebilir ve alıştırma saye sinde bu özellikler kalıcı olabilir. İdrak her teknik adım yönlendirir ve her adım da etik sonuçlar içerir.

VI

[Anlamlı Dersler]

ÖĞRETME İLKESİ
Söyleme, Göster

Bu, can sıkıcı bir konu hakkında kısa bir bölüm olacak. Diderot matbaacıların ve dizgicilerin yaptıkları işi tarif ederken dillerinin tutulduğunu söylemişti; ben de el ve kafanın arasında nasıl bir eşgüdüm olduğunu açık seçik kelimelere dökerken kendimi böyle âciz hissediyorum. Dil, fiziksel eylemi tasvir ederken epey çaba harcar ve bu çaba hiçbir yerde bize ne yapacağımızı anlatan dildekinden daha aşikâr değildir. Yazılı talimatların yer aldığı kendi işini kendin yap türünden kitapları bir araya getirmeye çalışan herkes bu sorundan haberdardır. Bunları okuyan bir kimse öfkelenirken, bir başkası da öğretici dil ve beden arasında nasıl bir boşluk olduğunu fark edebilir.

Atölyede ya da laboratuvarda söylenen söz, yazılı talimatlardan daha etkili görünür. Bir işlem ne zaman zorlaşsa, bunun hakkında derhal bir başkasına soru sorabilir, önünü arkasını tartışabilirsiniz; oysa basılı bir sayfayı okurken ne okuduğunuzu sadece kendinizle tartışabilirsiniz ve başkasının desteğinden mahrum kalırsınız. Ancak sesli konuşmayı, yüz yüze ilişkiyi ayrıcalıklı kılmak da eksik bir çözümdür. Soru sorduğunuz kimse ve siz aynı mekânda olmak zorundasınızdır; böylece öğrenme de lokal olur. Dahası, metne dayalı olmayan diyalog çoğu kez karman çorman ve konudan sapar hale gelebilir. Basılı metinlerden kaçınmaktansa, asıl çözüm yazılı eğitimleri konuşma dilinde gerçekleştirebilmek yani anlatımlı dersler haline getirebilmektir.

Bu can sıkıcı sorunun, elin faaliyetlerini dilin kullanımlarına bağlayan incelemelerde gözlenen bir de biyolojik yönü var. Bu incelemelerin en önemlisi sözle verilen eğitim ile el hareketleri arasındaki eşgüdüme odaklanıyor. Araştırmacılar bu bağı, apraksi ve afazi arasındaki ilişkileri inceleyerek tespit etmişler. Apraksi (beceri kaybı), insanların örneğin bir gömleğin düğmelerini iliklemek gibi işleri yerine getirirken karşılaştıkları güçlüklerle ilgileniyor. Aynı şekilde afazi (sözcükleri kullanma ya da anlama yetisinin kaybı) de bir kimsenin bir gömleğin düğmesini ilikleme konusunda kendisine yapılan sözlü açıklamayı anlamaması biçimini alabiliyor. Nörolog Frank Wilson her iki bozukluğa sahip hastalar üzerinde çalışmıştı. Apraksinin tedavisinin, afazi sorununun çözümüne önce yardımcı olacağını, ardından da bunun üstesinden geleceğini söylemişti. Yani fiziksel bir becerinin yeniden kazanılması insanlara dili, özellikle de alıştırma dilini anlamalarında yardımcı oluyordu.[1] Sheila Hale'in de *The Man Who Lost His Language* adlı dokunaklı anı kitabında gösterdiği üzere, afazinin kendisi de pek çok değişik biçim alabiliyor. Ancak bütün biçimlerinde de afazi, bu hastalığa yakalan-

1. Frank R. Wilson, *The Hand: How its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture* (New York: Pantheon, 1998), 204-207.

mış olana özellikle fiziksel bir şeyi yapması söylendiğinde gerilimli bir hale bürünüyor.[2]

Wilson'ın terapiyle ilgili öngörüsü, bedensel hareketin dilin temeli olduğu şeklindeki daha kapsamlı bir görüştü. Bu görüş, etkili bir çalışma olan *Gesture and the Nature of Language*[3] adlı kitabın yayımlanmasında işbirliği yapan pek çok araştırmacıya da cazip gelmişti. Onları yönlendiren düşünce, dilin pek çok kategorisinin bilinçli el eylemleri tarafından yaratılmış olduğu doğrultusundaydı; öyle ki fiiller el hareketlerinden türerdi, isimler de şeyleri "elde tutan" adlandırmalardı, belirteçler ve sıfatlar da tıpkı el aletleri gibi hareketlerde ve nesnelerde değişiklikler yaratırdı. Buradaki asıl konu özellikle, önceki bölümde de anlattığımız üzere, dokunma ve tutma deneyimlerimizin dile doğrudan şekilde nasıl güç verdiğinde odaklanıyor.

Nörolog Oliver Sacks, el hareketleriyle verilen talimatların anlaşılmasında farklı bir yol izledi. Hayranlık veren *Seeing Voices* adlı çalışması, soyut bir işaret kullanmak yerine sözel kavramları çoğunlukla şekillerle dile getiriyor; örneğin "dikkat et" sözü, diğer parmaklar avucun içine doğru bükülmüşken işaretparmağının ileriyi göstermesiyle simgeleniyor.[4] Sağırlar için tarif ettiği işlemler de Rönesans döneminde *commedia dell'arte*'de gelişmiş olan sessiz tiyatroyu (mim sanatını) ya da on dokuzuncu yüzyıl balesinde kullanılan mim sanatını akla getiriyor.

* * *

Göstermek, genç yazarlara sık sık verilen bir zanaat emrine tercüme edilir: "Göster, söyleme!" Bir roman yazmaktayken, bunun anlamı "O depresyondaydı" şeklindeki açıklamaların önüne geçmektir; bunun yerine "Yavaşça

2. Sheila Hale, *The Man Who Lost His Language: A Case of Aphasia*, gözden geçirilmiş baskı (London: Jessica Kingsley, 2007).
3. Bkz. D. Armstrong, W. Stokoe ve S. Wilcox, *Gesture and the Nature of Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).
4. Bkz. Oliver Sacks, *Seeing Voices: A Journey into the World of the Deaf* (Berkeley: University of California Press, 1989).

kahve demliğinin yanına geçti, elindeki fincan bile onu bitap düşürmüştü" gibi şeyler yazmaktır. İşte bu şekilde depresyonun ne olduğunu göstermiş oluruz. Fiziksel gösteri ise etiketten, adlandırmadan daha fazlasını sergiler. "Göster, söyleme" uyarısı, usta uygun işlemi hareket halinde örneklerle açıklarken atölyelerde de yapılır; onun gösterisi de böylece kılavuz haline gelir. Ancak bu türden sessiz tiyatro, bir ipucu da içeriyor.

Çoğu kez çırağın ustasının dersini ozmos (geçişim) yoluyla özümsemesi beklenir; ustanın örnek göstererek anlatımı, başarılı şekilde icra edilen bir hareketi sergiler ve çırak da kilitteki anahtarı neyin döndürdüğünü keşfetmelidir. Örnek gösterilerek yapılan açıklamadan öğrenmek, bütün yükü çırağın üstüne yıkar; dahası doğrudan taklidin ortaya çıkabileceğini de varsayar. Muhakkak ki bu süreç çoğunlukla işe yarar ancak aynı ölçüde boşa gittiği de olur. Örneğin müzik konservatuvarlarında, usta çoğu kez kendisini öğrencilerin yerine koyarken sıkıntı çeker, yanlışı göstermekte aciz kalır, sadece doğru tarzı gösterebilir. Sacks, işaretler sistemini öğrenen sağır insanların eğitmenin yapmakta olduğu, tam olarak özümsüyor olmaları gereken figür için çok çalışmak zorunda kaldıklarını gözlemlemiştir.

Yazılı, buyurgan dil ozmos sürecini daha somut ve belirgin kılabilir. Yazarın atölyesindeki özgül aletler açıklayıcı ifadeye imkân tanır. Bu bölümde bunların etkin şekilde nasıl kullanılabileceğini ve bunların derslerinin somut olarak nasıl özümsenebileceğini göstereceğim, bunun için de her okuyucunun izlemiş olduğu yazılı bir talimatı inceleyeceğim: yemek tarifi. Seçmiş olduğum tarif (piliç dolmasının hazırlanması) epey zordur; ancak bu ezoterik iddia, zanaatkârlıkta hayal etmenin rolüne dair geniş ve zor bir konuya da kapı açacaktır.

YAZILI TARİFNAME

Napolyon Savaşları sırasında General Suchet, Valencia'daki İspanyollara ait Albufera'daki gölde İngilizler karşısında önemli bir zafer kazanmıştı. Ona müteşekkir kalan Napolyon da General Suchet'yi duc d'Albufera [Albufera Dükü] olarak tayin etti. Ve önde gelen aşçıbaşılardan Careme de onun şerefine bir dizi yemek yarattı; *Poulet à la d'Albufera* işte bunlar içinde en dikkat çekici olanıydı.

Bu bir bütün piliç dolmasıydı; pilicin içi pirinç, yermantarı ve foie gras [kaz ciğeri] ile doldurulmuş, tatlı biberler, dana eti suyu ve krema ile kaplanmıştı. Bu yemek on dokuzuncu yüzyılda sıcak kuzinelerde pişirilen şaheserlerden biriydi ve şüphesiz bu dönemdeki kalp krizlerinin de merhametsiz bir kaynağıydı. Fransız mutfağının çoğu için geçerli olan bir şey bu yemek için de geçerli oldu, yüksek sanat anlayışı, nihayet daha sıradan uygulamaya da yol verdi. Peki o halde bu pratik ve sıradan dünyada yaşayan bir kimse bu yemeği nasıl hazırlayacaktı?

DONUK ANLATIM
Bir Pilicin Talihsizliği

İsterseniz, pilicin kemikli ve yekpare olduğu gerçeğiyle işe başlayalım. Provens-Amerikan aşçısı Richard Olney bu yemeğin Çinli aşçının satırı yerine on sekiz santimlik ince keskin bir bıçakla nasıl yapılacağını tam olarak şöyle anlatıyor: "Kanat bağlantısındaki her kürek kemiğinin eklemini kesin ve bıçağı sol elin işaretparmağı ile başparmak arasında sıkıca tutarak, diğer elinizle eti çekip çıkarın. Sırt kısmını boylu boyunca bıçağın ucuyla keserek göğüs etini göğüs kemiğinden çekin ve çıkması için de parmak uçlarıyla yan taraflara doğru ittirin. Parmak uçlarıyla göğüs kafesinin etrafını bütünüyle gevşetin ve nihayet en üst noktasındaki ya da deriyi bağlayan göğüs kemiğindeki kıkırdağı boylu boyunca kesin, bunu yaparken deriyi

parçalamamaya dikkat edin."[5] Olney göstermekten ziyade anlatmaktadır. Okuyucu fileto yapmayı zaten biliyorsa, bu tarif bildiğini gözden geçirmek bakımından yararlı olabilir; acemiler için ise bunun hiçbir faydası yoktur. Pek çok talihsiz piliç, bir acemi bu tarifi uyguladığında, kıymık halinde doğranmış olacaktır.

Bu korkunç felakete yol açacak belirli bir sebebi dilin kendisi barındırıyor. Olney'in açıklama için kurduğu cümlelerdeki her fiil bir emir içeriyor: Kes, çek, gevşet. Bu fiiller ise davranma sürecini açıklamak yerine sadece davranışı *adlandırıyor*; işte bu yüzden, bu fiiller de göstermiş olmak yerine anlatmış (söylemiş) oluyor. Örneğin, Olney şu tavsiyede bulunuyor: "Sırt kısmını boylu boyunca bıçağın ucuyla keserek göğüs etini göğüs kemiğinden çekin." Bunu söylerken sırt kemiğinin hemen altındaki etin parçalanması tehlikesini dile getirmiş olmuyor. Sadece miktarları ve yoğunluklarıyla fiiller, aldatıcı bir anlatıma vesile olabilir; gerçekte, fiiller aynı anda hem özgül hem işlevsizdir. Bunların temsil ettiği sorun, donuk anlatımdır. Bu sorunun kendi işini kendin yap şekillerinde de görsel bakımdan benzerleri vardır; bükülen oklar, farklı büyüklükteki vidaların resimleri ve benzerleri doğrudur ama bunlar sadece bu parçaları zaten bir araya getirmesini bilenlerin işine yarar.

Donuk anlatıma karşı çarelerden birisi, genç yazarlara sık sık verilen "ne biliyorsan onu yaz" şeklindeki bir tavsiye kırıntısıdır. Buradaki düşünce şudur: Bir kimse, açıklayıcı anlamı kendi yaşadığı deneyimler sayesinde açığa çıkarabilir. Ancak bu çare de aslında bir çare değildir: bildiğiniz şeye o kadar aşinasınızdır ki başkalarının da benzer ölçütleri olduğunu varsayarak bu ölçütleri artık bir referans olarak görebilirsiniz. Böylece bir mimar hakkında şunları yazabilirsiniz: "McGuppy'nin cilalı alışveriş merkezi bir Bon Jovi şarkısına benziyor." Borneo'daki bir okuyucu, gözünün önüne cilalanmış bir alışveriş merkezini getiremeyebilir ve mesela ben de hiç Bon Jovi melodisi duy-

5. Richard Olney, *The French Menu Cookbook* (Boston: Godine, 1985), 206.

madım. Çağdaş yazıların pek çoğu tüketicilere sunulan üstünkörü ürün referanslarıyla tıka basa doludur; iki nesil sonrasında bu türden yazılar anlaşılamaz hale gelecektir. Bilinirlik, yalnızca daha fazla donuk anlatımın üretilmesi tehlikesine yol açar. Donuk anlatımla sergilenen iddia, kesinlikle sözel olmayan bilgiyi uzaklaştırmayı dayatır; bilincin yüzeye çıkmasını gerektiren bu zımni bilgi, öylesine aşikâr ve alışılmıştır ki tamamen doğal görünür.

Ben de yazılım öğretiyorken, işte bu yüzden, öğrencilerimden yeni bir yazılıma eşlik eden basılmış talimatları yeniden yazmalarını istemiştim. Mükemmel şekilde düzgün olsalar da kötü üne sahip bu yayınlar, çoğu kez anlaşılmazdır. Mühendis-yazarlar "herkesin bildiği"ni varsaydıkları "aptal şeyleri" bir kenara bırakmakla yetinmezler, bir de, sembol, metafor ve belirteçle ilgili renkleri de engellerler. Oysa zımni bilginin örtüsü altında saklı olanı açığa vurma hareketi, bu türden yaratıcı aletlerden yararlanabilir. İşaretleri devreye sokarak, cıvıldayan kuşları ya da dans eden arıları kullanarak yazılım talimatlarını yeniden yazan bir kimse, bir hiper metnin [yardımlı metnin] yaptığı ölçüde anlaşılabilir şeyler yazabilir ve bu aletin etkili şekilde nasıl kullanılabileceğini anlatabilir. (Hiper metin çapraz belgelere ihtiyaç duyar; eğer hiper metinde çok fazla çağrı, çok fazla cıvıldama, heyecan, çok fazla işaret varsa bu kez, işlem değerini yitirir.)

Hiper metindeki cıvıldayan kuşlar, analojiye dayanan bir simgedir. Yemek tarifi ise yazılım öğrencilerime verdiğim görevi bir adım daha öteye götürüyor. Yaratıcı mecaz, burada açıklamanın kendisi haline geliyor. Bunun nasıl gerçekleştiğini ve ambalajsız zımni bilginin de nasıl açıklayıcı bir ders haline geldiğini göstereceğim. Bunun için de Poulet à la d'Albufera [d'Albufera Usulü Piliç] tarifi yapmak için çaba harcayan üç modern aşçının karşı karşıya geldiği sorunları vesile olarak kullanacağım. Bu aşçılardan ikisi ünlü oldular, üçüncüsü ise tuhaf bir şekilde öldü. Hepsi de Richard Olney hayranıydı; ama hiçbiri onun gibi yazmadı. Bunların piliç tarifleri, farklı şekillerde sem-

patik illüstrasyonun, anlatının ve metaforun dilsel güçlerini öne çıkarmaktaydı.

SEMPATİK İLLÜSTRASYON
Julia Child'ın Poularde à la d'Albufera'sı [d'Albufera usulü piliç]

1950'lerdeki Amerikalılar endüstriyel yiyeceklerin ilk saldırısına maruz kalmışlardı; dükkânlar lezzetli yiyecekler yerine genellikle iyi paketlenmiş ve iyi sevk edilmiş olanları tercih ediyordu; etin ve kümes hayvanı etinin işlenmesi standart hale gelmişti; taze olan her şey koruyucu selofanlarla kaplanıyordu. Elbette Amerikan mutfağının bazı biçimleri büyük bir maharet istiyordu, özellikle Old South'taki fırın yemekleri; ancak bu steril yıllarda banliyölerde yaşayan aşçıbaşıları da deniz aşırı ülkelerden gelen ilhamlara daha fazla yatkındılar. Child onları Fransa'ya doğru yönlendirmişti.

Okuyucularının ufkunu genişletmek için Julia Child, genç bir kadınken Paris'te profesyonel olarak öğrendiği işlemleri kâğıda döktü. Fransız olmayan acemiler için bu işlemleri yeniden canlandırdı; bu kültürel ayrımı aşmış olması, onu anlatıma dayalı tarifleri dönüştürmeye yöneltti. Child'ın yemek tariflerini, bence, iki kere okumak gerekir: İlki yemeği pişirmeye ve aşçılığa başlamadan önce, sonraki de aşçı elini pilice attığı andan itibaren, yemek pişirme sürecindeyken.

Child'm, Poularde à la d'Albufera'sı [d'Albufera usulü piliç] yemeğinde, Britanya'da hayatının çoğunu serbest geçiren ama yemek için kümese kapatılıp semizleştirilen bir cins tavuk [yarga] kullanılır. Beş kitap sayfasından fazla yer tutan Child'ın tarifi altı ayrıntılı bölüme ayrılmaktadır. (Child'm versiyonunda, tavuğun kemiklerinin yarısı çıkarılmış haldedir [*demi-désossée*], tavuğun doldurulup dikilebilmesi için göğüs eti ve göğüs kafesi alınmıştır). Her aşamada Child öngörülerini dile getirir. Örneğin, acemile-

rin bıçağı tutuşunu gözünün önünde canlandırır ve şu tavsiyede bulunur: "Bıçağın keskin tarafını her zaman kemiğe doğru tutun, ete doğru değil."[6] Televizyon ekranlarında yemek pişirmeyi öğretirken Child, ellerin bir işten bir işe geçerken taşıdığı anlamı gösterebilmek için omuz üzerinden ayrıntılı çekimin öncülüğünü yapmıştı. Kitabındaki metinlere eşlik eden çizimler benzer şekilde elin yapacağı en zor işlemlere odaklanmış haldedir.

Child'ın tarifi, Olney'in kesin talimatlarından tamamen farklıdır; çünkü onun hikâyesi aşçı ile kurulan bir empati etrafında kurgulanmıştır; Child tavuk yerine insani karakter üzerine odaklanır. Bunun sonucu ortaya çıkan dil de aslında analojilerle doludur; ancak bu analojiler kesin değil müphemdir ve bunun da bir nedeni vardır. Bir tavuğun tendonunu kesmek, teknik olarak bir parça ipi kesmeye benzer; fakat tamamen aynı hisse de yol açmaz. İşte bu an, Child'ın okurunu eğitmesinde önemli bir andır; "benzer" fakat "tam olarak" benzemez düşüncesi, beyin ve eli tendonu kesmenin kendisine odaklar. Müphem analojilerin ayrıca duygusal bir gerekçesi de vardır; bir el hareketinin ya da davranışın kabaca daha önce yapmış olduğunuz bir şeye benzediğini söylemedeki amaç, özel olarak güveni vermek içindir.

Daha önce görmüş olduğumuz gibi, on sekizinci yüzyılda, sempati sayesinde insanların birbirine bağlandığına inanılırdı; başka insanların talihsizliklerine ve sınırlarına dâhil olmalarını okuyucularından isteyen Adam Smith de böyle düşünüyordu. Onun görüşüne göre sempati, diğer insanların talihsizliklerini ve zorluklarını taklit etmek zorunda olmamızdan dolayı değil de etik olarak, onları daha iyi anlamayı öğrettiği için gerekliydi; böylece onların ihtiyaçlarına cevap verme imkânımız artardı. Sempati için çaba sarf edip eğitsel bir dille yazan kimse, rutinde yatan bilgiye dönüp bunları adım adım tekrarlamalıdır; çünkü ancak bu sayede okuyucusunu adım adım ilerletmesi müm-

6. Julia Child ve Simone Beck, *Mastering the Art of French Cooking*, 2. cilt (New York: Alfred A. Knopf, 1970), 362.

kün olur. Ancak bir uzman olarak bunun ardından neyin geleceğini ve tehlikenin de nerede yattığını bilir; uzman, aceminin karşılaşacağı zorlukları önceden bilerek onu yönlendirir; sempati ve idrak birliktedir. İşte bu Julia Child'ın tarzıdır.

Child, aşçıbaşılar tarafından ara sıra biraz belirsiz bir yazar olmakla ve hemen ardından da çok ayrıntılı yazmakla eleştirilir. Ne var ki bu altı adımın her biri gereklidir; çünkü bu özel piliç tabağını hazırlarken pek çok tehlikeli nokta bulunmaktadır. Bu tür anlarda okuyucuyu desteklemek, açık seçik şekilde öğretmeyi amaçlayan herhangi bir yazar üzerine sorumluluk yükler. Çünkü güvensizlik duygusunu ortadan kaldırmak zorundadır. Pek çok eğitsel dildeki otoritenin ve kesinliğin felç edici tonu, bir yazarın hassasiyeti dikkate almadaki beceriksizliğini açığa vurur. Kendimiz için yaptığımız zanaat işlerinde elbette bir sonuca ulaşmak isteriz. Televizyon sunumlarında izlediğim kadarıyla Child da kemiği kesmek için bıçak tutarken özgül demesek de özel bir tarzı benimsemiştir. Tecrübesi yüzünden böyle bir karara varmıştır; pratik sayesinde güven kazanmıştır; bu yüzden kemikleri duraksamadan kesmektedir. Ne var ki özellikle yazılı basındaki işimizde bir şeyi öğretmeyi arzuladığımızda, kılavuzluk yapabilmek amacıyla hemen daha önceki alışkanlıklarımızın şekillendiği noktaya duygusal bakımdan geri dönmek zorunda kalırız. Bu yüzden Child da bir an için bıçağı nasıl sakarca tuttuğunu hatırlayacaktır; çello ustası yanlış notalar çaldığı günlerine dönecektir. Hassasiyete, kırılganlığa bu geri dönüş, eğitmenin sergilediği sempatinin bir işaretidir.

SAHNE ANLATIMI

Elizabeth David'in Poulei à la Berrichonne'u
[Berrichonne usulü haşlanmış tavuk]

Julia Child gibi Elizabeth David de okuyucularına yabancı bir yiyeceğin nasıl pişirileceğini öğreterek aşçılığın

kalitesini yükseltmeyi amaçlamıştı. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, İngiltere'de Amerika'ya kıyasla olması gerektiğinden daha az yiyecek vardı; var olanlar ise kıyıma uğramışlardı. Yerli aşçının hedefi örneğin sebzelerdi, bunları da esir almak üzere kaynatılması gereken düşmanları olarak görüyordu. David, sadece yabancı yiyecekleri değil aynı zamanda yabancı tarzda pişirmeyi de okuyucularına öğreterek, bu türden berbat durumlara bir çare bulma peşindeydi.

David çoğunlukla basit ve anlaşılır yemek tarifleri yazar ancak okuyucularını uzaklara götürmek istediğinde başka türlü yazmayı tercih eder. Carême'in şaheseri olan kırsal kesim mutfağının yemeği hakkındaki tarifi buna bir örnektir. David, Poulet à la Berrichonne'un yapılışını adeta Ovidius'tan bir masal anlatıyormuş gibi tarif eder; bu, anaç bir tavuğun, kasabın kesme tahtası üzerine düşmesi, oradan da içinde maydanozlu pirinçlerden yastık bulunan bir yuvayı andıran hassas haşlama kabına geçmesi sürecinde yaptığı bir seyahattir. Child'dan farklı olarak, David bu seyahatin kültürel bağlamını akla getirerek öğretmeyi amaçlar. Haşlanmış, kemiklerinin yarısı çıkarılmış haldeki [demi-désossée] tavuk tarifi önce, Berry'de Paskalya dışında artık yumurtası da bir işe yaramayacak anaç tavukları ne yapacağına dair derin düşüncelere dalmış bir aşçıbaşını hatırlatır. David, yerel bir aşçının tavuğa dokunmasına ve dürtüklemesine dikkat çeker; aşçı bu haliyle tıpkı Suzuki şeritleri kemanından sökülmüş bir müzisyene benzemektedir. Aşçı gördüğü eğitim nedeniyle, tavuğun boşluğuna doldurabileceği katı maddelerin bileşimini değerlendirmeyi sürdürecek ve soracaktır: Acaba ezme yapmak için dövülmüş domuz ve dana eti kullansa, hafif bir yiyecek yapabilir mi? İşte içine brendi, şarap ve dana eti suyu katılmış bu malzemeler derinin altına yayılır. Hikâye ilerler ve David, Berry'deki bir aşçının haşlama yaparken yemeğin hafif olmasını nasıl becerdiğini tasvir eder; düşük bir ateşte tavuk yavaş

ama çok yavaş şekilde haşlanırken içine kekik, maydanoz ve defne yaprağı kokusu olan et suyu ilave edilir.

Bu uzun yemek tarifinin bir çırpıda okunması işe yarar; çünkü bu, yemeği pişirmeye başlamadan *önce* okunması gereken yönlendirici bir hikâyedir; daha sonra bu kitaba tekrar başvurmadan pişirme işine pekâlâ devam edilebilir. Hatta David'in okurlarının bu yemek tarifinin kaynağı Berry bölgesini hiç ziyaret etmedikleri konusunda bire karşı bin bahse dahi girilebilir. Ancak kendisinin akıl hocası gezi yazarı Norman Douglas gibi David de başka bir yerdeki insanların yaptığı türden şeyler yapabilmek için her şeyden önce ve öncelikle öyle bir yerde yaşamanın neye benzediğini tahayyül etmeye ihtiyacınız olduğuna inanır.

Bu özel yemek tarifi maddi bilinç konusunu ele aldığımız daha önceki bölümde yer alan bir olguyu somutlaştırıyor: etki alanı değişimi. David'in değerlendirmesine göre, tavuğun etinin durumu hikâyeyi baştan sona yönetmektedir ve bu da dokuma tezgâhındaki sabit dik açının başka Antik zanaatları yönlendirmesine benzer. İşte bu etli referansı bir kılavuz kabul eden acemi bir aşçı da kendisini seyahate çıkmaya hazır hisseder. Bütün üretim süreçlerinde pozisyon değişiklikleri sıklıkla bize yardımcı olur: Sırf yeni bir perspektif elde edebilmek için heykeltıraş heykelinin etrafında dolanır, marangoz bir dolabı baş aşağı çevirir; bilgisayar yazılımı programlarındaki kes-yapıştır işlevleri de yazarın bir paragrafı alıp bambaşka bir bölüme aktarmasına hizmet eder. Etki alanı değişimindeki sürekli referans noktası, ister dik açı olsun ister et olsun, bu değişikliklerin parçalara bölünmesini önler. Özel bir yazı çeşidi de böyle bir rehberli seyahatteki pasaport görevini üstlenir.

İşte bu sahne anlatımıdır, bunda "nerede" sorusu "nasıl" sorusu için sahneyi hazırlar. Eğer Ortadoğulu bir amcaya sahip olma gibi değerli bir ayrıcalığınız varsa (ki onun Yahudi ya da Müslüman olması fark etmez) sahne anlatımındaki eğitsel noktayı derhal kavrayacaksınız. Tavsiye cümleleri, "Sana bir hikâye anlatayım" girişiyle başlar. Amca dikkatini toplamanı arzulamaktadır; kendini dışarı-

ya yöneltir ve sahneyi seyretmeye odaklar. Maalesef gazeteciler bu tür sahne anlatımlarını ölümüne yazarlar: Ortadoğu'daki politik görüşmelerin ya da kemoterapideki gelişmelerin değerlendirmesi kaçınılmaz şekilde kişisel tarihin kısa bir özetiyle başlar; çünkü amaç okuyucuyu "oraya" götürmektir, hatta "orası" diplomatik bir belge olsa bile.

Etkili sahne anlatımları, bir noktayı mükemmel ölçüde kısa ve özlü anlatan şeyler değildir; tersine, büyük gezi yazarı Robert Byron'ın *Road to Qxiana* kitabında olduğu gibi, alıp bizi bir yere götürürler ve orada ayrıntılarında belirgin ama önemi bakımından da kafa karıştırıcı bir sahne gösterirler.

Zaten eğitici amcanızın istediği de şudur: Verdiği mesajın evdekiler için kalıcı olmasını ne denli fazla isterse, ortaya koyduğu sahne ile verdiği nasihatin arasındaki bağlantı da o denli az olur; çerçeve bir kez ortaya konulduktan sonra onun ne anlama geldiğine artık siz kafa yoracaksınızdır. Gerçi böylesi de her kışkırtıcı masalda olan kışkırtıcı işlevdir. Elizabeth David'in yazılarında da sahne anlatımı, özel öğretici noktalara işaret etmekten çoğu kez kaçınır. Aslında tekniği gönülsüzce kabul etmek uğruna kaleme alınan bu türden kaçamak yazılar eleştirilmektedir. Örneğin David kemikli tavuk hakkındaki tarifinde tavuğun kemiklerini ayırmanın itici geldiği bir durumda okuyucusuna şöyle der: "Tavukçunun ya da kasabın kemikleri sizin yerinize ayıklaması için ikna edilmesi lazım; aslında bu işi istediğinizde yapabilecek başka pek çok uzman da bulabilirsiniz."[7]

David'in açısından bakıldığında belki de onun amacının okuyucuyu bir gastronom gibi düşünmeye itmek olduğu söylenebilir: Gastronomi de bir anlatıdır; bir başlangıcı (çiğ malzemeler), bir ortası (bunların bileşimi ve pişirilmesi) ve bir sonu (yenilmesi) vardır. Bilinmedik bir yemeğin hazırlanmasının "sırrı"nı elde etmek isteyen okuyucu, hikâyenin tam ortasında çakılıp kalmak yerine bu anlatı-

7. Elizabeth David, *French Provincial Cooking* (London: Penguin, 1960, gözden geçirilmiş 1970), 402.

yı başından sonuna dek izlemelidir; bu da kendinizi dışta tuttuğunuz sürecin tamamını tahayyül etmekle mümkün olur. Sahne anlatımının özgül bir rolü vardır; tıpkı bir pasaport gibi yabancı bir diyara girmek için onu elinize almışsınızdır. İşte bu girişi dürtüklemek bakımından, Child'ın sayfalarındaki o ikna edici ve sempatik destekleri şekillendiren şeylerin pek azı David'in düz yazısında yer alır. Bunun yerine, David yemek tarifinde amca mantığını kullanmıştır.

METAFORLAR ARACILIĞIYLA ÖĞRETME
Madam Benshaw'ın Poulet à la d'Albufera'sı [d'Albufera usulü piliç]

Anlamlı dersler kaleme almanın üçüncü yolu bana Madam Benshaw tarafından gösterildi; o da bana Poulet à la d'Albufera pişirmeyi öğretmişti. Madam Benshaw 1970 yılında İran'dan bir mülteci olarak Boston'a gelmişti. Benshaw şeklindeki ismini kendisi de doğru telaffuz edemezdi çünkü bu ismi ona göçmen bürosundaki bir görevli, karmaşık İranlı ismini basitleştirmek amacıyla vermişti ve zaten İngilizce'yi de duraksayarak konuşurdu. Şaşırtıcı bir aşçıydı; İran mutfağı yanı sıra bir bakıma Fransız ve İtalyan mutfağının da ustası olmuştu. Bir gece okulunun derslerinde onun öğrencisi oldum ve ölene dek de dostu olarak kaldım. (Bu konuda çok dayattığından, onu asla ilk ismi olan Fatma diye çağırmadım ve burada da Madam Benshaw olarak söz ediyorum.)

İngilizce'si zayıf olduğundan, pişirme tariflerini çoğu kez örnek üzerinde elleriyle yapardı, bu sırada minik gülümsemeler ve kalın kaşlarıyla yaptığı bazen empati kuran bazen kızgınlık ifade eden hareketler bu tariflerine eşlik ederdi. Bir keresinde ikinci tavuğun kemiklerini çıkarmaya çalışırken neredeyse sol elimi kesiyordum; bunun üzerine kaşlarını çatmıştı ama bunun sebebi çektiğim acı değildi, kesme tahtası üzerindeki insan kanıydı. (Temizlik ve

mutfak düzeni aslında onun kutsal değerleriydi.) Tavuğun içine doldurulacak malzemeleri izah etmek amacıyla, sadece markette ne bulduysa onları havaya kaldırmakla yetinirdi: bunların İngilizce isimlerini bilmezdi ve aslında onun öğrencileri olarak bizler de bilmezdik. El kol hareketiyle öğrenmek bizim pek işimize yaramamıştı; çünkü elleri çok hızlıydı ve bir kez çalışmaya başladığında Madam Benshaw hiç mola vermez hatta duraksamazdı.

Bu yüzden kendisinden yemek tarifini yazmasını rica ettim. Yazısının dilini düzelttim ve sonra diğer üç öğrenciye daha verdim (hepimiz de ileri seviyedeki öğrencilerdik, dolayısıyla işin esası hakkında bir sorun yoktu). Yazdıklarını sakladım; çünkü bu formülü ortaya koyabilmesi için bir ay kadar çaba sarf etmişti ve çünkü böyle bir teknik virtüözün ortaya koyduğu sonuç oldukça şaşırtıcıydı.

İşte onun katkısız tarifi: "Çocuğunuz ölüdür. Onu yeni bir hayata hazırlayın. İçini toprakla doldurun. Dikkatli olun! Sakın fazla yemesin. Altından paltosunu giydirin. Banyo yaptırın. Onu sıcak tutun ama dikkat edin! Bir çocuk çok fazla güneşten de ölür. Mücevherlerini de üstüne koyun. İşte benim tarifim." Anlamlı olabilmesi için kendi kaba yorumlarımı da aralarına şu şekilde ilave ettim: "Çocuğunuz ölüdür [tavuk]. Onu yeni bir hayata hazırlayın [kemiklerini çıkarın]. İçini toprakla doldurun [içine malzemeleri koyun]. Dikkatli olun! Sakın fazla yemesin [fazla doldurmayın]. Altından paltosunu giydirin [fırınlamadan önce hafif kızartın]. Banyo yaptırın [haşlamadan önce likörünü hazırlayın]. Onu sıcak tutun ama dikkat edin! Bir çocuk çok fazla güneşten de ölür [pişirme ısısı 130 santigrattır]. Mücevherlerini de üstüne koyun [pişirdikten sonra tatlı biberden sosunu üzerine dökün]. İşte benim tarifim." Bugüne dek öğrendiğim pek çok İran yemek tarifi işte böyle şiirsel bir anlatıma sahiptir. Ve bunlar da tarif anlamına gelir: Peki nasıl işe yarayacaklar?

Bu tarif tamamen metafor olarak tasarlanmıştır. "Senin ölü çocuk" sözü, doğrudan kasaptan alınan tavuğu kasteder; ancak bu basit yer değişmeyi yapınca da Madam

Benshaw'ın kesilmiş hayvanlar hakkında belirgin şekilde sergilemek istediği ağırbaşlı havayı da uzaklaştırmış olur; klasik İran mutfağında, hayvanların da insanlar gibi bir iç oluşları vardır yani canları vardır. Elbette, "Onu yeni bir hayat için hazırlayın" komutu da heyecan yaratan bir tasvirdir. Antik Mısırlı mumyacı ya da özellikle dindar bir Hıristiyan cenazeci, bu türden bir cümleyi sıradan bulabilir; aşçı ise bu komutla elini hazır hale getirir. Madam Benshaw'ın yeni bir hayat için hazırlama tasviri, tavuğun göğüs kemiğindeki eti kazımak gibi dünyevi bir görevi öne çıkarır; burada kemikleri temizlerken deriyi parçalamama gibi teknik bir kurnazlık, şimdi çocuğu koruma hareketi gibi görünmektedir. Aynı zamanda iki uyarı da ortaya konulmaktadır: Acemi aşçıların yaptığı bir hata tavuğun içini tıka basa doldurmaktır. Madam Benshaw'ın "Çok yememesi lazım" şeklindeki uyarısı da bu hatayı önlemek amacıyla aşçının fiziksel tepkisinin ortaya çıkması için yapılmıştır. "Bir çocuk güneş altında çok fazla kalınca ölür" sözü de yavaş pişirmenin mantığını belirginleştirir; tavuk-çocuk yanacak kadar değil, dokunulabilecek kadar bir sıcaklıkta olmalıdır. Ben de kendi payıma 130 santigrat derecelik ısıyı, kendi oğlumun ateşli ve ateşsizkenki vücut ısısından dokunma duygusuyla çıkardım. (Kimi aşçılar bu ısıyı hemen hemen insan vücut ısısı seviyesinde azaltacaklardır.)

Şaşırtıcı mı geldi? Şayet bir İranlıysanız, gelmeyecektir. Tuğladaki maddi bilinçte "dürüst" ya da "erdemli" gibi sözlerle yer alan metaforlar da daha fazla şaşırtıcı değildir. Burada sorun tasvirin bu türden eylemlerinin hangi amaca hizmet ettiğidir.

Metafor çözümleme uzmanları, iki tarz kullanırlar.[8] Fi-

8. Max Black, "How Metaphors Work: A Reply to Donald Davidson"; Ed.: Sheldon Sacks, *On Metaphor* (Chicago: University of Chicago Press, 1979), 181-192; Donald Davidson, "What Metaphors Mean"; aynı kitap, 29-45; Roman Jakobson, "Two Types of Language and Two Types of Disturbances"; yeniden basımı: Jakobson, *On Language*, Ed.: Linda R. Waugh ve Monique Monville-Buiston (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995).

zikçi Max Black, "gül parmaklı şafak" gibi metaforların, kendi içinde tamamlanmış, istikrarlı bir bileşim olarak, kendi parçalarının toplamından daha büyük bir bütünlük yarattığını düşünmekteydi. Felsefeci Donald Davidson ise metaforların bu tarz anlaşılmasından pek hoşnut değildi. Ona göre metaforlar, daha ziyade kelimelerin şekillendirdiği süreçlere benziyordu. Metaforların birer süreç olması hakkındaki sorun, daha fazla anlamlar çıkarılmasına fırsat tanıyacak şekilde bu süreçlerin ilerlemesi ya da yan yollara sapmasıydı; oysa Black'e göre kendi içinde tamamlanmış olan metaforun bir sınırı olmalıydı. Davidson'ın görüşü, kısmen dilbilimci Roman Jakobson'ın afazi üzerine yaptığı ampirik çalışmadan kaynaklanır. Afazi hastalarının iyi yapamadıkları şey, daha fazla anlamayı üretecek bir alet olarak metafor dilini kullanamamalarıdır; metaforlar onlara cansız, anlamsız gelir. Afazi tedavi edildiğinde, bu insanlar metafor diliyle yapabilecekleri şeyler karşısında şoke olurlar. (Sheila Hale'in, pek çok afazi hastasının, ne düşündüğünü dile getiremese ve yazamasa bile, akıl bakımından tamamen yeterli olduğu konusundaki uyarısını dikkate alıyorum. Bilebildiğimiz kadarıyla, Jakobson'ın örneği daha kapsamlı içsel hasarlardan mustarip insanlar hakkındaydı.)

Madam Benshaw da kesinlikle Davidson-Jakobson tarafında yer alıyor. Metaforların her biri, tavuğu doldurma, kızartma ve fırına koymak için hazırlamayla ilgili süreçlerde bilinçli ve derinlemesine kafa yorulması için birer araç işlevini görüyor. Metaforlar, halihazırda zımni bilgi haline gelmiş tekrarlanan hareketlerde olduğu üzere, bizleri adım adım yaptıklarımızı tekrarlamaya ve baştan başlamaya yönlendirmiyor. Bunun yerine, işimize sembolik değerler yüklüyor; kemikleri temizleme, pişirme ve tavuğun içini doldurma, hep birlikte yeni bir reenkarnasyon metaforu yaratmış oluyor. Bunun ötesinde bir şey daha yapıyor: Metaforlar, aşçının ulaşmak için yaptığı işin her aşamasında çaba sarf ettiği asıl hedefi de açıklığa kavuşturuyor.

Madam Benshaw'm üç öğrencisi olarak bizler, "senin ölü oğlun" metaforunu Amerikan üslubunun epey ötesinde bulmuştuk ancak yaptığı uyarıları ve özellikle de giydirme metaforunun oldukça yararlı olduğunu kabul etmiştik. "Ona altından paltosunu giydirin" sözü, hem etleri hem sebzeleri ne ölçüde kahverengi hale getireceğimiz bakımından mükemmel bir kılavuzdu; "mücevherlerini yerleştirin" deyince de sos koyma amacı açığa çıkıyordu ve herhangi bir kap ölçüsü kullanmadan az miktar bir sos dökmemizin iyi olacağını gösteriyordu; sos, üzerinde yer aldığı yiyeceği gizlemek yerine onu süslemekle yetinmeliydi. Aşçılığımız gözle görülür şekilde gelişmişti. Madam Benshaw da sonunda ikna olmuştu. "İşte benim tarifim."

* * *

Bu üç tarzda anlamlı yaratıcı dil, yönlendirme bakımından pratik bir amaca hizmet ediyor. Bu aşçıbaşıları şöyle kıyaslayabiliriz: Julia Child kendisini pişirme işiyle, Madam Benshaw ise yiyeceklerle özdeşleştirmiştir. Madam Benshaw'ın anlattığı hikâye, okuyucuyu kutsal bir performansa dâhil etme anlamına gelirken, Elizabeth David'in uyguladığı sahne anlatımı da okuyucuyu merkezsizleştirme anlamına geliyor. Elizabeth David'in kullandığı sahne anlatımları, ikincil verilerin verimli bir kullanımını sağlıyor; pişirme işiyle doğrudan ilgisi olmayan olguları, anekdotları ve gözlemleri gündeme getiriyor. Madam Benshaw'ın dili, her fiziksel harekete sembolik bir ağırlık yüklemek amacıyla, metafora doğrudan bağlıdır. Bütün bu yazılı yemek tarifi tarzlarında, anlatma yerine gösterme yöntemi kullanılmıştır; hepsi de donuk anlatımı aşmış durumdadır.

Bu üç tarz kılavuzluk, yemek tarifleriyle sınırlı değildir. Anlatım talimatları, teknik zanaatı tahayyül etme ile bağlantılı kılar. İşte bu dil aletleri müzik eğitimine, bilgisayar elkitaplarının yazılışına ya da felsefeye uygulanabilir. Peki

ama maddi aletleri ne yapacağız? Birinci Kısım'da makine hakkındaki tarihsel tartışmalarda pusuya yatmış olan yani aletlerin yaratıcı bir şekilde nasıl kullanılacağına ilişkin sorunu derinlemesine incelemeye ihtiyacımız var.

VII

[Yükselen Aletler]

Amerikan piyano fabrikasında çekilmiş eski bir fotoğrafta, bir piyano imalatçısının aletlerini koymak için yaptığı bir dolap görülür; bu maun dolap, fildişi kakmalı ve sedef kakmalı şekilde çok güzel yapılmıştır ve zanaatkârın aletlerine duyduğu sevginin nişanesi olarak durmaktadır.[1] Bu dolaptaki her alet amaca uygundur: tel cıvataları sıkıştırmak için akort anahtarı, delici matkaplar için uçlar, sürgüler için keçe bıçakları... Bütün bu aletlerin bir görevi vardır. Bu aletler hangi işin hangi şeyle yapılacağı

1. Yeniden yazıldığı yer: James Parakilas vd. *Piano Holes: Three Hundred Years of Life with the Piano* (New Haven and London: Yale University Press, 2002), resim 8.

bilgisi hakkında açık bir mesaj vermektedir, bu Madam Benshaw'ın yazılı yemek tarifinden daha kesin bir mesajdır. Ne var ki alet dolabı öğrenci sandalyesi de değildir.

Alet kullanmada biraz ustalaşmak, kısmen, bu aletler bize meydan okuduğu zaman ortaya çıkar ve bu meydan okuma da çoğunlukla sırf bu aletlerin amaca uygun olmayışı yüzünden meydana gelir. Yeterince iyi olmayabilirler ya da onların nasıl kullanılacağına karar vermek zordur. Bu meydan okuma, bunları bir şeyi tamir etmek ya da düzeltmek için kullanmaya mecbur olduğumuzda daha da büyük olur. Hem bir şeyi baştan sona imal ederken hem de tamir ederken, aletin biçimine uyum sağlayarak ya da onu olduğu haliyle geliştirerek yani onu asıl işlevinden farklı tarzlarda kullanarak bu meydan okumanın üstesinden gelinebilir. Onu ne şekilde kullanırsak kullanalım, aletteki eksiklik zaten bize bir şeyler öğretmiştir.

Çok amaçlı bir alet ise özel bir durum yaratır. Piyano imalatçısının dolabında, bu türden bir alete benzeyen düz köşeli bir tornavida bulunmaktaydı; çünkü bununla bir vidayı sıkıştırmanın yanı sıra delik açabilir, bir şeyi kaldırabilir, çizgi çekebilirsiniz. Yine de bu çok amaçlı aletin bu denli çeşitliliğe sahip olması bile, akla gelmeyen bütün ihtimallerin mevcudiyetini kabul etmek demektir; işte bu alet bu durumda bizim hayal gücümüzü ortaya çıkardığı ölçüde becerilerimizin gelişmesine de yarar. Duraksamaksızın, düz uçlu tornavida yüce (sublime)* bir şey olarak tarif edilebilir; buradaki *yüce* kelimesi, felsefe ve sanatta da olduğu üzere, kudretli şekilde tuhaf olanı temsil etmektedir. Zanaat işinde bu duygu özellikle görünüşte hiçbir işe yaramayacak sanılan basit şekildeki nesneler üzerinde yoğunlaşır.

Sınırlı kapasitede, insanı canından bezdiren alet ile çok amaçlı yüce alet halihazırda bu sayfalarda yer aldı. Can sıkıcı alet, ortaçağdaki simyacının hiçbir kesin bilgi veremeyen imbikleriydi; yüce alet ise Vaucanson'un dokuma tezgâhındaki mekiklerdi, bunun hassas ve basit hareketi,

* sublime: Hayret verici, haşmetli, yüce. (ç.n.)

her biri işçiler için dehşetengiz potansiyel sonuçlar yaratmış olan diğer pek çok endüstriyel uygulamaya esin kaynağı olmuştu. Şimdi burada sözünü ettiğimiz iki türden aleti kullanırken zanaatkârın nasıl denetim kazanabileceğini ve aslında kendi becerisini nasıl geliştirebileceğini anlamak istiyoruz; ki bunun anlamı da kendi tahayyül güçlerimizi anlamak demek oluyor.

ZOR ALETLER
Teleskoplar, Mikroskoplar ve Neşterler

On altıncı yüzyılın sonlarında ve on yedinci yüzyılda modern bilimsel çağ şekillenirken, bilim insanları da doğal dünya hakkında yeni bir anlayış edinebilmek amacıyla yeni ve eski aletleri yeni tarzlarda kullanmaya başladılar. Üç alet (teleskop, mikroskop ve neşter), dünyada insanın işgal ettiği yer ve bedenin anlaşılması hakkındaki ortaçağ görüşlerine meydan okudu. Teleskop, insanın evrenin merkezinde yer alan tahtından indirilmesine yardım etti; mikroskop çıplak gözle görülemeyen canlı hayatı gözler önüne serdi; neşter ise organik yapının yeniden anlaşılabilmesi bakımından anatomicilere imkân tanıdı. Bu bilimsel aletler, hataları ve sınırları kadar açıklığa kavuşturucu güçleriyle de bilimsel düşünceyi teşvik etti.

On birinci yüzyıl gibi erken bir dönemde, Müslüman yazar İbni Heysem [Ebu Ali el-Hasen ibn-Heysem–ç.n.], gökyüzünde çıplak gözün görebildiğinin ötesini incelemeyi istemişti. Ancak o dönemdeki camın niteliği nedeniyle bunu başaramadı. Bildiğimiz kadarıyla, Antik dönemdeki tariflerle ancak mavi yeşil renkte bulanık camlar üretilebiliyordu: ortaçağ cam imalatçıları, eğreltiotu külü, potasyum, kireç ve manganez ekleyerek camın rengini biraz berraklaştırabiliyordu ancak bu cam da düşük kalitedeydi. İbni Heysem'in rüyası, camın kalıplanma biçimi nedeniyle de boşa çıkmıştı; çünkü düz panolar yerine kavisli şekillere döküldüğünde cam yine bozuluyordu.

On altıncı yüzyıl başlarında, camın yapıldığı kum yatağını ısıtmakta daha kızgın fırınlar devreye girdiğinde, camdaki bozukluk da bir bakıma giderilmeye başlandı. Johann ve Zacharias Janssen adlarındaki iki Hollandalı mercek imalatçısı, 1590 yılında bir borunun bir ucuna içbükey diğer ucuna da dışbükey mercek yerleştirdiklerinde belki de ilk birleşik mikroskobu icat etmişlerdi. Astronom Johannes Kepler de 1611 yılında iki ucuna dışbükey mercek yerleştirdiği ve böylece nesneleri çok fazla büyüttüğü bir aletle görüş imkânını artırmıştı. Borunun etrafında vidalanan bu merceklerle daha güçlenen alet sayesinde Galileo'nun "ters dönmüş teleskop" dediği günümüz mikroskobu 1625 yılında kullanıma girdi.[2]

Teleskopun gözler önüne serdiği yeni kozmoloji hakkında çağdaşlarıyla konuşurken Blaise Pascal şöyle demişti: "Bu sonsuz uzayların ebedi sessizliği beni korkutuyor."[3] Mikroskop da başlangıçta bir tehdit değil bir mucize olarak görüldü. *Novum Organum* [Novum Organum: Tabiatın Yorumu ve İnsan Âlemi Hakkında Özlü Sözler]* adlı kitabında Francis Bacon'ın mikroskobun altında sergilenen doğanın düzenliliği, "vücutların gizli ve görünmez mükemmel ayrıntıları... bir pirenin vücudunun kesin şekli ve özellikleri" karşısında adeta dili tutulmuştu. 1680'lerde Bernard de Fontenelle, mercekler altında sergilenen hayatın çeşitliliği karşısında hayretler içindeydi: "Filden başlayıp bir böcekçiğe kadar her şeyi görebiliyoruz; ama işte orada görüş noktamız sona eriyor. Ancak böcekçiğin de ötesinde sayılamayacak kadar çok hayvan, ortaya çıkıyor;

2. Bkz. hayranlık verici bir kitap: David Freedberg, *The Eye of the Lynx: Galileo, His Friends, and the Beginnings of Modern Natural History* (Chicago: University of Chicago Press, 2003), 152-153.

3. Bu bağlamın alıntı yapıldığı yer: Steven Shapin, *The Scientific Revolution* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), 28. Shapin'in kitabı Peter Dear'm, *Revolutionizing the Sciences: European Knowledge and Its Ambitions, 1500-1700* (Basingstoke: Palgrave, 2001) kitabı ile birlikte mükemmel bir gözden geçirme fırsatı sunuyor.

* Bacon, Francis; Novum Organum: Tabiatın Yorumu ve İnsan Âlemi Hakkında Özlü Sözler, Çev.: Sema Önal Akkaş, Doruk Yayınları, 1. Basım, İst., 1999. (y.h.n.)

burada bir böcekçik artık bir fil kadar büyük sayılıyor ve diğerlerini de sıradan bir gözün görmesi mümkün olmuyor."[4] On yedinci yüzyılın bu iki aleti, tarihçi Herbert Butterfield'ın, bu çağdaki bilimin "yeni bir çift gözlük takmaya"[5] benzediğini söylemesine yol açmıştı.

Ne var ki teleskop ve mikroskopta kullanılan camlar yüzünden, elde edilen veriler hâlâ kesin olmayan nitelikteydi: çünkü cam mercekleri cilalamak zordu ve feldispat emdirilmiş cilalama bezleri ancak yüzyıl sonra kullanılabilecekti. Boruyu genişletmek ve uzatmak sayesinde büyütme işlemi artırılabilse de bu işlem, aynı zamanda merceğin yüzeyindeki minik lekeleri de büyütmekteydi. Galileo zamanında kullanılan teleskoplarla bakmak, günümüz gözlemcisine uzak yıldızlara bir camdaki kabarcıktan bakmaya çalışmak gibi gelebilirdi.

Bu mercek aletler, kullanımı zor aletin yeterince iyi olmadığı şeklindeki genel soruna örnek teşkil eder. Benzer bir sorun da yeterince iyi olan ama bunu kullanan insanların en iyi kullanımın nasıl olacağına karar verme sıkıntısı çektiği bir başka alette ortaya çıkmıştı. On yedinci yüzyıldaki neşter böyle bir sorun yaratmaktaydı.

Ortaçağ doktorları kesme (teşrih) işlemleri için mutfak bıçakları kullanmışlardı. Sıradan bir ameliyatta berberlerin bildiğimiz usturalarından yararlanılırdı; bu usturalar kaba demirden yapılırdı ve bu yüzden keskin kalmaları zordu. 1400'lerin sonlarında daha iyi tavlanmış demirlerden yapılma bıçaklar ortaya çıktı; demir artık cam için kullanılan aynı kumla (silisle) karıştırılmaktaydı; bu bıçaklar, geleneksel kayıştan bileme kemerinin yerini almış olan zımpara taşı sayesinde daha düzgün keskinleştirilebiliyordu.

Modern neşter de bu teknolojinin bir ürünüydü. Keskin kısmı daha küçüktü ve sapı da mutfak bıçağından daha kısaydı. Cerrahlık ve kesme bakımından özel amaçlara uy-

4. Sözü edilen yer: Shapin, *Scientific Revolution*, 147.
5. Herbert Butterfield, *The Origins of Modern Science*, gözden geçirilmiş baskı, (New York: Free Press, 1965), 106.

gun çeşitli neşterler vardı: zarları kesmekte kullanılanların sadece uç kısımları keskindi, kan damarlarını kaldırmakta kullanılan kanca şeklindekilerin de kavisli yerleri keskin değildi. Kemik testeresi ve kemik makası, on altıncı yüzyılın başlangıcında kullanılan aletlerdi; bu aletler kabaca tavlanmış demirden daha önce var olmuş olsalar da kenarları o kadar kördü ki kemikleri ayırdıkları kadar çoğunu da ezmiş olmalılar.

Ne var ki aletler mükemmelleştikçe kullanımları da zorlaştı: neşterin keskinliği, doktor ya da cerrah için gerekli olan el tekniğini de sorguluyordu. Brükselli bir doktor olan Andreas Vesalius, 1543 yılında *De humani corporis fabrica* (İnsan Vücudunun Dokusu Hakkında) isimli kitabını yayımladı. Bu eser, bedenin anlaşılması yanı sıra zanaatçılık bakımından da bir dönüm noktasıydı: çünkü Vesalius, "kendi elleriyle kesmekte olduğu kadavralar üzerindeki tekrarlanan gözlemlerini"[6] gündeme getirmekteydi. Onun zamanından önce, uzman kişi cesedin başında durur ve sanki bir berbermiş gibi sergilenmekte olan şeyi diğerlerine açıklardı. Rönesans dönemi anatomicileri, vücutları keserken hâlâ Antik Galenik (bitki kaynaklı) ilkeyi izlemekteydiler; buna göre, deri ve kasları tabakalar halinde soyuyorlar, sonra da organları çıkarıyorlar ve nihayet iskelete ulaşıyorlardı.[7] Materyali (kelimenin iki anlamıyla da) eline alan Vesalius, kan damarlarının kaslarda ve organların dokularında nasıl yerleşmiş olduğu gibi daha tam bilgiler peşindeydi.

Bu verilere sahip olabilmek için, Vesalius'un araştırması neşter kullanımında virtüöz bir el tekniği gerektiriyordu. Vücudun iç kısımlarına girebilmek için daha az omuz ve üst kol çabası gerektiğinden ağırlık da artık parmak uçlarına geçmeliydi. El hakkındaki birinci bölümde

6. Andrea Carlino, *Books of the Body: Anatomical Ritual and Renaissance Learning*, Çev.: John Tedeschi ve Anne Tedeschi (Chicago: University of Chicago Press, 1999), 1.

7. Bkz. Peter Dear'ın mükemmel açıklaması: Peter Dear, *Revolutionizing the Sciences: European Knowledge and Its Ambitions, 1500-1700* (Basingstoke: Palgrave, 2001), 39.

tartıştığımız asgari güç uygulaması, acil bir ihtiyaç olmuştu: neşterin çok keskin olması, elin en hafif bir yanlış hamlesinin canlı bedenler üzerinde yapılan ameliyatlarda, kesilen yeri zedeleyeceği ya da felakete yol açacağı anlamına geliyordu.

Neşter kullanımının ilk dönemlerinde, cerrahlar deneme ve yanılma yoluyla bunu en iyi şekilde nasıl kontrol edeceklerini çıkarsamaya çalışırlardı. Neşterin çok basit ve hafif olması başlı başına bir sorundu. Satır kullanan Çinli aşçı elinde ağır bir alet tutmaktaydı ve tıpkı ağır bir çekicin bizi tetikte tutması gibi bu ağırlık da onu denetleme ihtiyacını ve kaba kuvvet sorununu çarpıcı hale getirmekteydi. Oysa hafif ve basit şekilli bir alet, kullanıcısının özdenetimi nasıl uygulaması gerektiği konusunda pek az ipucu sunar.

Basit aletler çoğunlukla bu sorunu yaratır; basit aletleri pek çok şekilde kullanma imkânı, belli bir uygulamada bunların en iyi şekilde nasıl kullanılacağı hakkındaki karmaşayı artırır. Modern analoji, yıldız tornavida ile düz uçlu tornavida arasındaki karşıtlıkta yapılabilir. Amaca uygun bir alet olan yıldız tornavidada, yapılması gereken el hareketini bilmek kolaydır; bileği döndürmek suretiyle vida sıkılır ya da gevşetilir. Düz uçlu tornavida ise aynı zamanda bir oluklu kalem, bir tığ ya da bir keski olarak kullanılabilir; ancak bileğin bu hareketleri gerçekleştirecek yönlendirmelerini aletin biçimine bakıp çıkarsamak daha zordur.

Neşter, işlev ve biçim bakımından düz uçlu tornavidaya benzer. Bunun en işi şekilde nasıl konuşlandırılacağıyla ilgili kafa karışıklığı da taklit sorununda düğümlenmişti. Vesalius'un göstererek öğretme yöntemi, iç organlara göre değildi, görsel bir düzlemdeydi. Örneğin küçük bir damar, içinde yer aldığı dokudan çıkarıldıktan sonradır ki ayrı bir nesne olarak analiz edilir ve tartışılırdı. Başkalarına göstermesi zor olan şey, her şeyden önce, hareketi tekrarlamak üzere neşterin tekrar nasıl ele alınacağında yatıyordu. 1543 yılında kas hareketleri hakkındaki bilgi çok ilkeldi, bu yüzden cerrahi ustaların "Neşterin düz tarafıy-

la damarı kaldırmak için başparmağı ve işaretparmağını hazır hale getirmek üzere dördüncü ve beşinci parmakları denetleyen kaslar, kasılmak zorundadır" şeklinde bir açıklama yapmaları zordu. Bütün zanaat işlerinde olduğu üzere, bir kimsenin ne yaptığının anlaşılması pek hızlı olmuyordu; anlamak, onu bizzat yaptıktan sonra gerçekleşiyordu. Bu işlemin yerleşmesi için pek çok kuşağın geçmesi gerekti ve bu uygulama ancak 1600'lerin sonunda ortak bir bilgi haline gelebildi. Tıp tarihçisi Roy Porter'ın gözlemlediği üzere, kesme aletlerinin anlık cazibeleri teknik olmaktan ziyade metafizik bir boyuttaydı; bunun örneği de Philip Stubbs'ın *Anatomy of the Soul* (1589) kitabında "ruhun kesilmesi" diye yer almıştı.[8] Bu çok amaçlı aletin nasıl kullanılacağına ilişkin kafa karışıklığı yaşayan tıp alanındaki atalarımız, teknik bir gizem sergilemek için dili abartmaya yöneldiler.

Ne var ki bu kısa tasvirler şaşırtıcı olmalıydı: Bilimdeki büyük bir gelişme, böylesine kusurlu ve şaşırtıcı aletlerin kullanılması sayesinde meydana geldi.

TAMİRAT YAPMAK
Tamir Etmek ve Keşfetmek

Tamir işi ihmal edilmiştir, pek az anlaşılmıştır; oysa bu, teknik zanaatkârlığın da en önemli özelliğidir. Sosyolog Douglas Harper, imalatın ve tamiratın tek bir bütün oluşturduğuna inanıyordu; bu iki işi birden yapabilenlerin "tekniğin bütün amacının ve uyumunun ötesindeki unsurları görmelerine imkân tanıyan bir bilgiye" sahip olanlar olduğunu yazmıştı. "Bu bilgi ise hayatın 'gerçek koşullarına yanılgılarıyla uyum sağlayan canlı bir akıl'dır. Bilgi, imalat ve tamirat bir bütün oluşturduğu müddetçe bilgidir."[9] Basitçe söylersek, nasıl çalıştıklarını anlayabil-

8. Roy Porter, *Flesh in the Age of Reason: The Modern Foundations of Body and Soul* (London: Penguin, 2003), 133.
9. Douglas Harper, *Working Knowledge: Skill and Community in a Small Shop* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), 21.

diğimiz şeyler, çoğunlukla tamir ettiğimiz, monte ettiğimiz şeylerdir.

Tamirat yapmanın en basit yolu, bir şeyi ayrıca ele almak, neyin hatalı olduğunu bulup bunu gidermek ve ardından da nesneyi eski haline getirmektir. Buna statik tamir denilebilir; böyle bir tamir de örneğin ekmek kızartıcısının atmış olan sigortası değiştirilerek yapılır. Dinamik tamir ise tamir edilen nesne yeniden kurulduğunda onun geçerli şeklini ya da işlevini değiştirmiş olacaktır örneğin, ekmek kızartıcısındaki ısıtıcı ince tel kopmuşsa bu daha güçlü bir tel ile değiştirildiğinde, cihaz artık sadece ekmek dilimi değil simit bile kızartabilir. Daha karmaşık bir teknik düzeyde, dinamik tamir, bir matematik formülü sayesinde gözlemlenen verilerdeki kusurları düzeltmekte olduğu gibi, etki alanları arasında sıçramalar da içerebilir. Ya da dinamik tamir, nesneler üzerinde çalışırken yeni aletleri devreye sokabilir; mesela on altıncı yüzyılda bir vakitler adamın birisi, kırık nalların tek uçlu kana yerine ucunda kıvrık çifte pençe olan çekiçle daha kolay çıkarılabileceğini keşfetmişti.

Tamir eylemi, bütün aletler için bir zemin oluşturur. Dahası, dinamik tamir yapma tecrübesi, tek amaçlı ve çok amaçlı aletler arasında tatmin edici ama sınırlayıcı bir çizgi de çeker. Sadece eski haline getiren bir alet, mantıken amaca uygun aletlerin bulunduğu bir alet kutusuna konulur; oysa çok amaçlı bir alet sayesinde tamir etme eylemini daha derinlemesine keşfetme imkânına salip oluruz. Bu farklılık önemlidir; çünkü çalışmayan bir nesne karşısındaki duygusal tepkilerimizin iki çeşidine işaret etmektedir. Sadece onun bozukluğunun yarattığı sıkıntıdan kurtulmak isteyebiliriz ve bunun için de amacauygun bir aleti kullanırız. Ya da sıkıntıya boş veririz çünkü artık aynı zamanda merak duymaktayızdır; dinamik bir tamirat yapma imkânı bizi teşvik edecektir ve çok amaçlı alet de bu merakın bir enstrümanı haline gelecektir.

Bu durum on yedinci yüzyıldaki bilimsel dönüm noktasında kanıtlanmıştı. Dinamik tamirat hem etki alanı değ-

şiklikleri sayesinde hem düzeltici becerilerin gelişmesi sayesinde ortaya çıktı. Etki alanı değişimi konusunda tarihçi Peter Dear şu hatırlatmayı yapıyor: "Nicolas Copernicus'un bir astronom olarak şöhreti, gözlemcilik alanındaki varsayılan uzmanlığına değil onun matematik yeteneğine dayanıyordu; astronomlar birer *matematikçiydiler*." Bu açıklama Galileo ve daha sonra Newton bakımından da geçerliydi.[10] O zamanki verili durumda elde edebildikleri kaba görüntülerle aslında gördüklerinin ötesine kafa yormak sayesinde bir yerlere varabilmişlerdi. Bacon, *Novum Organum* kitabında "bilgi sağlamakta görüntü ilk yeri işgal ediyor"[11] demişti. Ancak o zamanki görsel aletler, felsefeci Richard Rorty'nin dediği gibi, hiç de berrak şekilde "doğanın aynası" işlevine sahip değildi; düşük kalitedeki görsel veriler, kendi başlarına fiziksel düzenleme yaratamıyordu.[12] Fizik bilimi, kendilerini görsel olanın ötesine götürebilen matematiksel aletlere uzanmak durumundaydı; tamirat bir başka etki alanında yapılabiliyordu.

Fizik bilimiyle daha fazla ilgili dinamik tamirat çeşitleri, on yedinci yüzyılın örnek şahsiyetlerinden biri olan Chrisopher Wren'in hayatını adadığı işe damgasını vurmuştu. İngiliz bir başpiskoposun oğlu olan Wren, ailesiyle birlikte 1640'larda Püriten başkaldırıların gelişmesiyle birlikte ülkeden kaçmak zorunda kalmıştı; Wren de bu politik travma ortasında bilimi kendisine sığınak görerek olgunlaşmıştı. Çocukken teleskoplar ve mikroskoplar onun oyuncaklarıydı; on üç yaşına geldiğinde, Wren babasına kendi imalatı olan mukavvadan yapılmış bir teleskop vermişti. Üç yıl sonra da Oxford'da astronomi öğrenimine başlamıştı; 1665 yılında yaklaşık iki buçuk metre uzunluğunda bir teleskop yapmaya çalıştı. Mikroskobun on yedinci yüzyılda bir üstadı sayılan Robert Hooke ile olan dostluğunun da büyük etkisiyle, Wren teleskop gibi mik-

10. Dear, *Revolutionizing the Sciences*, 138.
11. Francis Bacon, *Novum Organum*, Çev.: Peter Urbach ve John Gibson (Chicago: Open Court, 2000), 225.
12. Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981).

roskobun gösterdikleri karşısında da hayretler içindeydi.

İyi bir matematikçi olmasına rağmen Wren, görsel alanın sınırlarında kalarak merceklerde bulunan kusurları tamir etme amacındaydı. Günümüz akademisyenleri, 1665 yılında Robert Hooke'un yayımladığı *Micrographia* kitabında yer alan ve epey ün kazanan bir cins asalak böceğin gözlerinin çizimini muhtemelen Wren'in yaptığını düşünmektedir. Bu çizim Hooke ya da Wren'in bir mikroskop altında görebildiklerinden daha belirgin bir görüntüyü yansıtıyordu.[13] Bu görüntü ayrıca, hiçbir mikroskopta görünmeyecek şekilde gölgelendirilmişti; Wren bu ışık gölge oyunu tarzını, yaşadığı dönemdeki sanatçıların ışık ve karanlık arasındaki karşıtlıkları öne çıkarmak amacıyla uyguladıkları kurallardan öğrenmişti. Burada "tamir" sayesinde, matematik formülü kullanmak yerine bilim ve sanatı birleştirmek suretiyle yeni türden bir görüntü elde edilmişti. Kalem, mercek camındaki kusurlarla uğraşan düzeltici bir alet haline gelmişti.

Gençlik döneminde Wren üçüncü zanaatını, hayvanları keserek parçalara ayırmayı öğrendi. Fiziksel becerilerini büyük ölçüde deneme ve yanılma yoluyla geliştirdi; çünkü Vesalius'un el ustalığı henüz okullarda öğretilmiyordu. El tekniğini öğrenmesinde kendisini teşvik eden şey akıldı; 1656 yılında, köpeklerin damarlarını kesmek ve bunların içine kusturucu bir ilaç olan *crocus metallorum* zerk etmek suretiyle, William Harvey'nin ilk kez 1628 yılında yayımlanmış olan kan dolaşımı hakkındaki tezini test etmeyi amaçladı. Şayet Harvey'nin düşüncesi doğruysa, bunun şiddetli sonuçları olmalıydı ve nitekim öyle oldu. Wren şöyle yazmıştı: "Bu şekilde ilacı zerk edince, köpek aniden kusmaya başladı ve ölene dek de kusmayı sürdürdü."[14] O sıralarda pek çok kimse bu türden işkence esaslı deneylerin tıpta bir yeri olmadığını söyleyerek buna itiraz ettiler ve

13. Bkz. Robert Hooke, *Micrographia* [1665] (yeniden basım, New York: Dover, 2003), 181.

14. Christopher Wren, William Petty'ye mektup, takriben 1656-1658, alıntı yapılan yer: Adrian Tinniswood, *His Invention so Fertile: A Life of Christopher Wren* (London: Pimlico, 2002), 36.

bedenin onarımıyla ilgili hiçbir tamirin kesinlikle bu tür yöntemlerle yapılamayacağını söylediler. İtirazlar Wren'in çağını altüst etti; sınırsız merak ve bilimin Pandora kutusuna benzeyen sonuçları korkuya sebep oldu.

Sanırım, Wren yeni bir bilginin potansiyel olarak taşıdığı yıkıcı etki konusunda Milton kadar hassastı. Ancak teşrihin özel aletleri ve teknikleri, yaşadığı dönemde meydana gelen 1666'daki Büyük Londra Yangını felaketinde ona beceri kazandırdı. Bu olaya karşılık olarak Wren, bilimsel olarak öğrendiği dinamik tamir ilkesini, yaralı şehrin tedavisinde kullanmayı kendisine dert edindi.

Wren bilimsel ilgileri arasına mimarlığı da kattı; bu iş için önce Cambridge'deki Pembroke Şapeli'ne devam etti, ardından 1660'ların başlarında Oxford'daki Sheldonian Tiyatrosu'na devam etti. 2. Charles'ın 1660 yılında İngiltere tahtına geri dönmesiyle birlikte Wren de bir mimar olarak kamusal alana tekrar girdi. Bu görevdeyken kendisinden yangın sonrasında Londra için yeni bir plan yapması istendi. Yangın iki yüz bin Londralıyı evinden etmişti ve dört gün içinde on üç binden fazla binanın yok olmasına neden olmuştu; yangının en berbat hali ikinci ve üçüncü günlerinde yaşanmıştı.[15] Yangın kısa sürede her yöne yayılmıştı; çünkü Londra'daki binaların çoğunluğu ahşap yapılardı. Bu doğal felaket yağmalama nedeniyle daha da kötü bir hal almıştı; böylesi işlenecek en kolay suçtu çünkü insanların çoğu yangının ikinci ve üçüncü günlerinde alevlerin arasından yanlarına ancak pek az eşya alarak kaçabilmişti. Kaçışın kendisi de tam bir kargaşaydı; Londra'nın yangından önceki üç yüz yıl boyunca kat ettiği büyüme, hiçbir bütünlüklü plana dayanmıyordu ve şehrin eğri büğrü caddelerinde hareket etmek çok zordu.

Eski şehri olduğu gibi basitçe yeniden kurmak yalnızca binaları ahşap yerine tuğladan yapmak anlamına gelecekti; böylesi de bir seçenekti ancak Wren bunu tercih etmiyordu. Bunun yerine, şehri onarma umudu onu yaratıcı tarzda bir şehir tasarımı konusunda teşvik etmekte-

15. Aynı kitap. 149.

di.[16] Kendisinin ve çağdaşlarının mercekler ve insan vücudu hakkındaki bildiklerini, caddelerin ve binaların şekillendirilmesine mekanik olarak uygulayamasa da Wren'in bu alandaki bilimsel görgüsü, kendisine kılavuzluk etmekteydi; ancak elinin altındaki aletler amaca uygun değildi.

Yıkılmış şehri yeniden inşa etmek için beş teklif yarışmaktaydı. John Evelyn'inkine benzer şekilde Wren'in teklifi de caddelerin biçimlendirilmesini bir teleskoptan gökyüzünün görünüşü gibi bir şeye dönüştürmeyi içeriyordu. Düz caddelerin ortak bir noktada sona ermesi şeklindeki bir planlama tutkusu, Papa Sixtus dönemine dek uzanıyordu; 1590'larda, Papa Sixtus Roma'nın Popolo Meydanı'na yönelen koridor caddeler tasarlamıştı. Roma'nın bu döneminde şehirde yaşayanlara "zirve"ler kılavuzluk ederdi; bunlar da cadde koridorları sonlarına yerleştirilen devasa dikilitaşlardı, bunlar sayesinde yayalar caddelerin nerede bittiğini bilebilirdi. Wren'in tasarımında bu tür işaretler yoktu; tasarımı, bir teleskoptan görünen gökyüzü mecralarına benziyordu ve böyle bir mecrada da Papa'nın planlamasındaki belirleyicilik söz konusu değildi. Wren'in hayalindeki büyük doğu-batı caddesi, düzensiz şekilde serpilmiş pazarların yer alacağı Saint Paul'de noktalanacaktı. Saint Paul'ün kendisi de düzensiz bir şekilde yerleştirilecekti, cadde bu büyük yapıyla uyumlu bir şekilde sona ermek yerine buradan geçip devam edecekti. Batıya doğru da bulvar, Fleet Nehri'ni aşacak ve buradan da hiç durmaksızın devam edecekti. Doğuya doğru ise Gümrük Binası'nın çevresinden dolanıp boş bir alanda sona erecekti.

Pek çok çağdaşı gibi Wren de şehrin yoğunluğunu incelemek bakımından mikroskobu yeni bir tarz olarak düşünmekteydi. Bir salgın hastalık şehre gelmedikçe, şehrin nüfus yoğunluğunu çözümlemek yetkililere pek cazip gelmemişti. Şimdi Wren anacaddelerde yer alan şehir dokusunun bloklarını mikroskop altına almaktaydı. Bunu da

16. Aynı kitap, 154.

oldukça özgül bir yoldan yapmıştı. Şehirdeki kilise bölgelerinin yoğunluğunu mümkün olduğunca ufak parçalar halinde sayarak sabit sayıda dini cemaat mensubuna hizmet edecek kilise miktarını yeniden hesaplamıştı. Onun planında, bu yoğunluk hesaplamaları sonucunda, yangın öncesinde var olan seksen altı kilise yerine on dokuz kilisenin yeterli olduğu gösteriliyordu. Bu haliyle şehir planı da bir parça kendisinin yapmış olduğu böcek gözü çizimine benziyordu; gerçeklikte olandan daha fazla bir belirginlik dayatmaktaydı.

Nihayet Wren'in sarhoş köpekleri de Londra'yı onarma konusundaki düşüncelerinde kendisine katkıda bulundu. Neşter, anatomicilere kan dolaşımını inceleme imkânı tanımıştı; bu bilgi, caddelerdeki hareket dolaşımına uygulandığında, caddelerin anadamarlar ve damarlar şeklinde işlediğini akla getiriyordu; böylece bu dönem planlamacıları tasarımlarına tek yönlü caddeleri katmaya başladılar. Wren'in döngüsel şehri, içerik olarak ticari bir şehirdi ve bilhassa Thames Nehri boyunca gerdanlık gibi serpilmiş depoların olduğu yerden alınan ve buraya getirilen malların sevkiyatına hizmet eden caddelerin etkin şekilde yaratılmasını amaçlamaktaydı. Ancak bu tasarımda insan kalbine benzeyen bir unsur yani merkez ve eşgüdüm sağlayan bir meydan eksikti.

Wren'in eski hasımlarından olan Roger Pratt, onun planının başarısız olacağını ileri sürdü; çünkü bu keşfe yönelik bir cerrahlık gibiydi ve çözdüğü sorunlardan daha fazlasını yaratmaktaydı. Pratt, şehri yönetenlere daha ileri gitmemelerini söyledi; "bu sonuçların ileride neye yol açacağı bilinmeden hiç kimse kabul edilebilir bir tasarı teklif edemezdi." Bu bürokratik itiraz karşısında Wren'in cevabı deneyime sahip olmanın erdeminde yatmaktaydı; onun planı, bir çağdaşının sözleriyle, verimliliği bitmemişlik ve müphemlikle bütünleşmiş olan "verimli bir tahayyül gücüne" sahipti.[17]

Bu muazzam olay üzerinde durmamın sebebi, New Or-

17. Aynı yer.

leans ya da Gloucester şehirlerinin sel felaketine uğramasında olduğu gibi kısmen benzer felaketlerin günümüzde de yaşanmasıdır; küresel ısınma bunların daha da ötesinde ani yıkımlar getirebilir. Wren'in çağında karşılaşılan, daha önceki haliyle restore etmek mi ya da dinamik, yenileyici bir onarım yapmak mı şeklindeki sorunları halen bizler de yaşıyoruz. İkinci seçenek teknik bakımdan daha zor görünebilir; elde hiçbir elverişli, amaca uygun alet bulunmayabilir. Wren'in hikâyesi ise bu ikinci seçeneği izlemek arzusunu güçlendirebilir; bu seçenek, değişim sürecinde sınırlı ve belirsiz araçların hayal gücünü teşvik etmesi ve böylece uzmanlığı geliştirmesi sayesinde nasıl olumlu bir rol oynayabildiğini gösteriyor. Heraklitos'un "bir ırmakta bir insan iki kez yıkanamaz; çünkü artık hem ırmak aynı ırmak hem insan aynı insan değildir" şeklindeki ünlü sözünü biliriz. Zanaatkâr bu veciz sözü, hayat tamamen istikrarsız ve akışkandır, diye yorumlamayacaktır. Eşyaları tamir ederken onları ne yapacağını düşünecektir; sınırlı ve zor aletler, bu yenileme çalışmasında yararlı aletlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlayabilir.

YÜCE ALETLER
Luigi Galvani'nin Mucizevi Telleri

"Galvanizm", elektrik üzerine incelemelerin yüce göstergeleri sergilediği sırada ortaya çıkan maddi kültürdeki bir dönemin ve hareketin ismidir. Galvanizm hem yararlı bilimden hem de manevi hokus pokustan esinlenmişti; ikincisinin örnekleri, insanların karanlık salonlarda bir araya geldikleri seanslarda, gizemli şişelere ve tellere bağlanarak, vücutlarından aniden geçen elektrik akımlarının kendilerini hastalıklardan kurtaracağını ya da cinsel güçlerini yeniden kazandıracağını ummalarında görülmüştü. On sekizinci yüzyıldaki yararlı bilim olarak galvanizm ise Antik zamanlardan beri olgunlaşmaktaydı.

Miletli Tales MÖ 6. yüzyılda bir kürkü kehribara sürt-

tüğünde tüylerin neden dikildiği konusunda kafa yormuştu; bir nevi enerji aktarımı meydana gelmiş olmalıydı. (Günümüzdeki elektrik kelimesi, Yunanca kehribar demek olan *elektron*'dan türemiştir.) Elektrik kelimesi İngilizce bir kelime olarak ilk kez 1646 yılında Sir Thomas Browne'un *Pseudodoxia Epidemica* adlı kitabında yer aldı; Girolamo Cardano, Otto von Guericke ve Robert Boyle elektrik konusunun incelenmesine önemli katkılar yapmış olsalar da bu konu, yeni deneysel aletlerin icadı sayesinde on sekizinci yüzyılda başlı başına bir alan haline gelebildi.

Muhakkak ki bu çalışmalar içinde en önemli sonuç yaratan çaba, 1745 yılında Pieter van Musschenbroek tarafından yapılan çalışmaydı. Leyden şişesi, içine metal bir tel daldırılmış olan su dolu bir cam şişeydi. Tel aracılığıyla çeşitli yollardan bir elektrostatik yük gönderildiğinde bu cihaz elektrik biriktirebiliyordu. Şişenin etrafı çok ince bir metal levhayla kaplandığında ise bu birikim daha da artıyordu. O vakitler bu birikimin nasıl meydana geldiği bilinmiyordu; Benjamin Franklin, yanlış bir şekilde, birikimi şişenin kendisinin yaptığına inanmaktaydı. Artık biliyoruz ki Leyden şişesinin iç ve dış yüzeyi, eşit ve zıt yükleri biriktirmektedir; ama van Musschenbroek bunu bilmiyordu. Ayrıca Leyden şişesinde biriken enerjinin özellikle bu şişeler birbirine paralel olarak bağlandığında canlı organizmalar üzerinde neden çok güçlü bir şoka yol açtığının sebebi de tam olarak anlaşılamamıştı. Ancak bu şoklar, Bolognalı fizikçi Luigi Galvani için bir saplantı haline gelmişti.

Galvani kurbağaların ve diğer hayvanların vücutlarından geçen elektrik akımlarıyla ilgili deneyler yaptı. Bunlardaki kasılma tepkileri, Galvani'ye onlarda kasları harekete geçiren bir "canlı elektrik sıvısı" bulunduğunun bir kanıtı gibi geldi; yani canlı bedenler bir bakıma Leyden şişesine benziyordu. Meslektaşı Alessandro Volta ise kasılma tepkisinin bundan değil de yüklemeye cevap veren kaslardaki metalik elementlerin kimyasal tepkimesinden kaynaklandığını düşünmekteydi. Her ikisi için de seğiren

kurbağa kasları, yüce bir şeyi anlatmaktaydı, işte burada enerjinin ve dolayısıyla canlı olan her şeyin potansiyel açıklamaları yatıyordu.

Jenny Uglow, on sekizinci yüzyıl İngiliz materyalizmini incelediği *The Lunar Men* adlı kitabında galvanizmin, birçok pratik fikirli insanın gözünde bile nasıl bilimsel bir yücelik haline geldiğini gösterir. 1730'larda Stephen Gray de doğrudan elektriğin bir tel üzerinden uzak mesafelere nakledilmesi konusunu merak etmişti. Yüzyılın sonlarında Charles Darwin'in dedesi olan Erasmus Darwin daha da fazlasının ipucunu vermişti: *The Temple of Nature* adlı kitabında şunu sormuştu: "Bütün bir beden, yoksa bir elektrik devresi miydi?" "Bütün sıcakkanlı canlı varlıkların, canlılığın bahşedildiği ilk büyük neden olan ve yeni eğilimlere yatkın yeni parçalar sağlama gücüyle donanmış tek bir canlı filamandan [ince telden] ortaya çıktığını... ve böylece de kendi kalıtsal faaliyetiyle gelişmeye devam etme yetisine sahip olduğunu söylemek çok cüretkâr bir şey mi olurdu?"[18] Uglow, evrim teorisinin ilk belirtilerinin bu cümlelerde saklı olduğunu kaydediyor; biz de sadece bir kelimeyi, *filaman* kelimesini buraya kaydedebiliriz. Elektrik teli, bizim için sıradan olsa bile onlara göre çok güçlü bir şeydi.

"Yüce", Hegel'e göre "kendi arzusu, kendi mayalanması, kendi gizemi ve yüceliğiyle var olan sembolik sanat" idi.[19] Bu deyimler bir zanaatın pratiğine de tercüme edilebilir. Leyden şişesi ve elektrik filamanı, taze cesetleri elektrik kullanarak canlandırma çabasını güden projelerde bir araya gelmişti. Galvani'nin yeğeni Giovanni Aldini, bu türden deneyleri daha yeni idam edilmiş mahkûmların cesetleri üzerinde yapmıştı; bu deneylerin sonuçlarını 1803 yılında geniş katılımlı itibarlı bir İngiliz topluluğu önünde

18. Jenny Uglow, *The Lunar Men: Five Friends Whose Curiosity Changed the World* (London: Faber and Faber, 2002), 11, 428.

19. G. W. F. Hegel'in *Philosophy of Fine Art* kitabından bu bölüm F. P. B. Osmaston tarafından çevrilmiştir ve şu kitapta yer almaktadır: Ed.: Hazard Adams, *Critical Theory since Plato*, gözden geçirilmiş baskı, (London: Heinle and Heinle, 1992), 538.

açıkladı. Bunlar da taze cesetlerdeki elektrik verilince seğiren kasların, Aldini'nin de söylediği üzere, "kusurlu yeniden diriliş"in işaretleri olduğuna inanmaktaydı ve böylece proje, hayatın gizemine nüfuz etme iddiasına sahipti.

"Yüce", Edmund Burke'e göre "acı üstünde yükselir... kendisine ait olumlu bir sebepten gelen bir hoşnutluğu yoktur."[20] Zanaat dikkatlice izlendiğinde işte sonuçları da bunlar olacaktır; bilimsel yücelik arayışı insan mamulü bir Pandora ıstırabı yaratacaktır; ya da Mary Shelley'nin galvanizm hakkında düşünürken aklına gelen bir şeyi yani Nihai Gizem arayışında şişeler ve teller tahayyülü özgürleştirirken, yaşamayı teşvik etmek için harcanan çabada çekilen acıyı...

Frankenstein, 1816 yılında bir partide oynanan bir oyunun sonucunda kaleme alınmıştı. Mary Shelley, kocası Percy Shelley ve Lord Byron, o yaz birlikte seyahat ediyorlardı; vakit geçirmek için, Byron her birinin bir hayalet hikâyesi yazmasını önerdi. Mary Shelley, on dokuz yaşında deneyimsiz bir yazar olarak, hayalet değil de bir korku hikâyesi yazdı. Dr. Victor Frankenstein adındaki kahramanının yarattığı kanlı canlı bir Yaratık tasvir ediyordu (buna hiçbir isim vermemişti); bu yaratık herhangi bir insandan daha iri, daha güçlü ve daha kabaydı; ince sarı derisi kalın kaslarının üzerini örtmekteydi ve gözleri de sadece korneadan ibaretti.

Mary Shelley'nin Yaratık'ı karşılaştığı herkesin kendisini sevmesini arzular; yani bir replikant olmak isteyen bir robottur. Ancak sıradan insanlar Yaratık karşısında dehşet içinde büzülürler ve o da büyük bir acıyla intikam duygusuna kapılıp bir katile dönüşür; Frankenstein'ın küçük kardeşini, en yakın dostunu ve karısını öldürür. Mary Shelley kaydettiği bir rüyasında, tam yazmaya başlamışken şunu hayal etmektedir: Bir yaratık, kendisini yaratan insan uyumakta iken onun tepesinde dikilmektedir, ken-

20. Edmund Burke, A *Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Standart baskı ve 1958 Boulton baskısındaki kaynakların listesini vereceğim, bunlar metindeki belirsizlikleri ortadan kaldırıyor: 3.27 (Boulton, 124); 2.22 (Boulton, 86).

disini imal etmiş olanı "sarı, sulu ancak sorgulayıcı gözlerle"[21] izlemektedir.

Percy Shelley üniversitede "hayat elektriği" deneyleri ile uğraşmaktaydı. Mary Shelley de romanında, okuyucularının galvanizmin popülerliği sayesinde anlayabilecekleri ipuçları vermektedir ve hikâye de böylece onların gözünde inanılır hale gelmektedir; genç Dr. Frankenstein hikâyenin dokusu boyunca bu ipuçlarını izler. Ölmüş insan cesetlerinden parçalar toplar; sıvıları arıtır, teller ve etleri yapıştırmak ve elektrik vermek için gerekli marş makinesini temin eder. Frankenstein, "Elektrik ve galvanizm konusu bana aniden yeni ve şaşırtıcı bir şey gibi geldi"[22] diye bize anlatır. Shelley yapıştırmanın nasıl yapıldığını ya da vücudun parçalarının nasıl daha büyük ve güçlü hale geldiğini açıklamaz. Sadece hikâyesinin girişinde Dr. Frankenstein'ın çalışmasını mümkün kılan "güçlü bir makine"yi sahneye çıkarır; bu da daha sonra galvanik deneylerde kullanılacak olan bir çeşit volt pilini akla getirmektedir.[23]

Shelley'nin masalının okuyucuları, Dr. Frankenstein'ın hayata olduğu kadar ölüme de olan takıntısı karşısında sarsılmışlardı. Onun, "Hayatın sebeplerini inceleyebilmek için, ilk önce ölüme bir çare bulmalıyız" diye birkaç kelimeyle yaptığı açıklama, Aldini'nin sahne deneylerini yansıtan bir ifadeydi.[24] Hayat ve ölüm arasındaki aynı bilinç eşiğine ait bu bölge, Jarry'nin on dokuzuncu yüzyıl sonunda yazdığı *Super-male* kitabında, Isaac Asimov'un dış uzayda yaşayan yirminci yüzyıl robotlarında olduğu üzere en fazla bilimkurguda ortaya çıkmaktadır. Ne var ki özel bir yaratıcı hareket Mary Shelley'nin bilimsel yüceliğe kapıları açmasına imkân tanımıştır.

Bu da onun bir başka kimsenin aleti olarak yaşamanın

21. Alıntı yapılan yer: Mary Shelley, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* [1818] (London: Penguin, 1992), xxii.
22. Aynı kitap, 43.
23. Süreç kitabın halihazırdaki Penguin baskısında editör Maurice Hindle tarafından işe yarar şekilde açıklığa kavuşturuluyor: *Frankenstein*, 267.
24. Aynı kitap, 52.

neye benzeyeceğini hayal edebilmesinde yatıyordu. Yaşayan makine gibi bir şeyin neye benzeyeceğini tahmin edebilmek için de sezgisel bir sıçrama gerekliydi. Galvani, Leyden şişesi ve elektrik yüklü filamandan "hayatın enstrümanları" diye söz ederken işte bu sezgisel sıçramayı yapabilmek için gerekli araçları sağladığına inanıyordu; ancak bu sezgisel sıçramanın çizdiği kavisi, kendisi yeterince izleyememişti. İşin içine anlaşılmaz ayin seansları girmiş ve bu da çok kârlı bir iş olmuştu; Galvani bunlar sayesinde zenginleşmişti. Hastalar sonuç olarak ister ölsünler ister yaşasınlar, onların sperm sayısı yükselsin ya da yükselmesin, her seanstan önce ödemelerini yapmaktaydılar. Oysa bir laboratuvarı olmamasına rağmen Mary Shelley'nin Galvani'den daha iyi bir araştırmacı olduğu söylenebilirdi; Shelley, Galvani'nin biliminin sonuçlarını bilmeyi arzulamıştı. Galvani'nin bilimini onun bir aleti haline gelerek hayal etmeyi istemişti.

Günümüzde Shelley'nin romanında olduğu gibi biz de benzer bir sezgisel sıçrayış yapabiliriz ancak sadece bir zorunluluk olarak. Düşünen makineler ne kadar fazla gerçeklik haline gelirse, bu makinelerin ne düşündüğünü sezmek de o kadar fazla ihtiyaç haline geliyor. Mikroelektronikteki son gelişmelerden önce, akıllı otomasyon bir hayal gibi görünürdü. 2006 yılında, İngiliz hükümetinin Bilim ve İcat Dairesi, "Robot-hakları" üzerine bir rapor yayımladı. Raporu kaleme alanlar "Eğer yapay zekâ gerçekleştirilirse ve geniş ölçüde kullanılırsa ya da [robotlar] kendilerini yeniden üretip geliştirebilirse, insan haklarının robotları da kapsayacak şekilde genişletilmesi çağrıları yapılabilir"[25] diye açıklamada bulundular. Peki ya karmaşık bir makinenin kendisine bakması ne zaman sürdürülebilir hale gelir? Robot-hakları bildirisini eleştiren Noel Sharkey, zekice savaşan ve insanların ölümünü hiçe sayan askeri robotlar konusunda endişelidir.[26] Shelley'nin Yaratık'ı

25. İnternetteki adresi: http://www.foresight.gov.uk/index.html.
26. Noel Sharkey'nin alıntı yaptığı yer: James Randerson, "Forget Robot Rights, Experts Say, Use Them for Public Safety," *Guardian*, 24 Nisan 2007, 10.

gibi robotların da hakları olmasa bile iradeleri ortaya çıkabilirdi.

Yapay zekâ sorunundan sakınmak için dahi, bilinmeyene doğru daha büyük sezgisel sıçramalar yapabilmemiz için esas olarak hangi araçların işimize yarayacağını kavramak istiyoruz. Meseleyi sırf daha karmaşık hale getirmek için, sezgisel sıçramalar ile dinamik tamiratın işleyişi arasında nasıl bağlantı kurulacağını da kavramak istiyoruz.

UYARILMA
Sezgisel Sıçramalar Nasıl Oluşur?

Yüce, sınırsız bir ufku kasteder. Yine de sezgisel sıçramanın nasıl meydana geldiğine dair somut bir değerlendirme yapılabilir. Bunlar dört aşamada oluşur.

Hume şunu ileri sürer: Akıl başvuru çerçevesini, beklenmeyen, tahmin edilmeyen karşısında "tökezlemesi" sayesinde genişletir; böylece yaratıcı oluruz. Zanaatkârın aklı ise Hume'un tasavvur ettiğinden farklı çalışır; çünkü özgül pratikler, insanların tökezleyebileceği zeminleri hazırlar: Sezgi neyin henüz olamayabileceğini hissetmekle başlar. Peki, bunu nasıl hissederiz? Teknik zanaatkârlıkta ihtimal duygusu, bir aletin sınırlarının yarattığı bir sıkıntı duygusunda yer alır ya da bunun sınanmamış ihtimalleriyle kışkırtılır. On yedinci yüzyılın kusurlu teleskopları ve mikroskopları, merceklerin kudretinin ötesinde de bir şeyler olabileceğini akla getiriyordu; on sekizinci yüzyılın bilimsel yücesi olan Leyden şişeleri ve elektrik yüklü filamanlar da insan bedenine yönelik tuhaf uygulamaları akla getirdi.

O halde bu ihtimaller bir alet kullanılarak nasıl düzenlenebilir? Birinci aşama, amaca uygun olma kalıbını kırdığımızda ortaya çıkar. Bu kırılma, yaratıcı dünyanın geçmişe bakmaktan farklı bir parçasını işgal eder. Thomas Hobbes'un tahayyül düşüncesinde, örneğin, insanlar geriye

dönüp halihazırda yaşamış oldukları duygularına bakarlar. Hobbes, "hayal gücü" der, "çürüyen duygudan başka bir şey değildir." Bizi kışkırtan bir nesne kaldırıldığında, "ya da gözler kapatıldığında da onu [gerçekte] gördüğümüzden daha belirsiz olsa bile, gördüğümüz şeyin görüntüsünü hâlâ koruruz." Hobbes şunları yazmıştı: Cavendish ailesi deneyinde de olduğu gibi, bu deneyimi dil düzleminde "eşyaların isimlerindeki dizilişi ve içyapıları Onaylama, Reddetme ve Konuşma'nın diğer biçimleri olarak"[27] yeniden oluşturmaya başlarız. Hayal gücü burada yeniden inşa süreci anlamına gelir; ancak dinamik tamirin nasıl işlediğini anlatmaz. Wren asalak böceğin gözünün resmini çizdiğinde, "onu [gerçekte] gördüğümüz halinden daha belirsiz olan" hafızasındaki bir şeyi yeniden inşa etmiş olmuyordu; tersine, belirsizlikten yola çıkıp belirginliği kurguluyordu. Bu ilk aşamaya yeniden formatlama adını verebiliriz. Bunun için zemin hazırlanmıştır çünkü yeniden formatlama, yerleşik teknik beceriler üzerinde yükselir; Wren'in durumunda, onun ışık gölge tarzında ve ince uçlu kalemlerle çizebilme becerisi buna örnektir. Yeniden formatlama, kullanımdaki bir aletin ya da pratiğin değiştirilebilirliğini görme arzusundan ne daha fazla ne daha az bir şeydir.

Hayal gücünde yapılan sıçramadaki ikinci aşama, yakınlık kurmak suretiyle meydana gelir. Birbirinden farklı iki etki alanı yakınlaştırılır; birbirlerine ne kadar yakın olurlarsa, bunların ikiz varlığı daha teşvik edici bir hal alır. Galvani ve Volta'nın deneylerinde, Leyden şişesi ve araç gereçler, su ya da metal gibi maddi şeylere benzer açıklanması zor bir enerji etki alanı meydana getirmişti.

27. Hobbes'un *Leviathan* kitabının çeşitli baskıları mevcut. Ben, Richard Tuck'ın Cambridge Texts in the History of Political Thought dizisinde itinalı bir şekilde hazırlanmış olan metni kullanıyorum. Okuyucunun elinde farklı baskılar olabileceğinden, kaynakları değerlendirme amacıyla, sözünü ettiğim baskıdaki sayfa numaraları yanı sıra, Hobbes çalışmalarında artık standart hale gelmiş bölüm ve kısımları da belirteceğim: Thomas Hobbes, *Leviathan*, Ed.: Richard Tuck (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 2.5.15.

Görülmez ve belirgin iki etki alanı, aletler tarafından birbirine yaklaştırılmıştı. Böyle bir şey aynı zamanda daha basit aletlerle dinamik tamir yaparken de söz konusudur; el ya da göz, aletin neye yaramadığını hisseder, basit ve hantal yan yana durur. Daha da kapsayıcı olarak, Mary Shelley hayat ve ölümü bitişik hale getirmeyi amaçlamıştı; onun hayali kahramanı Dr. Frankenstein, tıpkı Galvani'nin gerçek yeğeni gibi, bu iki durumun iç içe şekilde neyi paylaştıklarını anlamak istiyordu. Bu kitapta daha önce değindiğimiz bir nokta da şöyleydi: Cep telefonunu icat etmek için araştırmacıların tamamen farklı iki teknolojiyi yani radyo ve telefonu bir araya getirmeye ve ardından da bunların henüz paylaşmadıkları ama paylaşabilecekleri şey üzerine kafa yormaya ihtiyaçları vardı.

Etki alanları arasındaki gerçek sezgisel sıçrama, daha sonraki iki aşamada meydana gelir. Bunun için hazırlanıyor olsanız da ileride ortaya çıkacak olan yakın kıyaslamayı nasıl ele alacağınızı tam olarak bilmezsiniz. Bu üçüncü aşamada, zımni bilgiyi kıyaslamayı yapabilmek için bilinç düzeyine çıkarmaya başlarsınız ve şaşırırsınız. Şaşırma, bildiğiniz bir şeyin varsaydığınızdan başka şekilde olabileceğini kendinize anlatmanın bir yoludur. Bir işlemin bir diğerine alışıldık bir uygulaması olmaktan başka bir anlam taşımayan pek çok teknoloji transferi, işte bu aşamada aydınlanır; başlangıç işleminde, varsayılmış olandan farklı şekilde daha tam ya da fazla sayıda bir şey vardır. Bu noktada da imalatçı meraklanmaya başlar. Antik Yunanca'da merak kelimesi *yapmak* kelimesinin kökeni olan *potein*'den türemiştir. *Symposium* [Symposion]* kitabında Platon şöyle der: "Olmayıştan oluşa geçmekte olan her şey bir *poesis*'tir" yani bu da merakın bir nedenidir.

Modern yazarlardan Walter Benjamin bir şeyin var ettiği merakı tarif etmek üzere, ("kendi ışığında yıkanan" anlamındaki) bir başka Yunanca kelime olan *aura*'yı kullanır. İnsanlar, kendi yapmadıkları şeylere ait herhangi bir

* Platon, Symposion. Çev.: Eyüp Çoraklı, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, İst., 2007. (y.h.n.)

ilk karmaşanın canlı, masum merakını taşırlar; ancak yaptıkları şeyler hakkında ise şaşırma ve merak için bir zemin hazır olmalıdır.

Nihai aşama, tanımadır, sıçrama artık yerçekimine karşı koyamamaktadır; çözülmeyen problemler, becerilerin ve pratiklerin aktarımında çözülmemiş olarak kalır. Mikroskop tekniğini kullanarak bir şehrin nüfus yoğunluğunu çözümleyebileceğini hayal eden Wren de düzgün bir sayım yapamamıştı. Roger Pratt bu konudaki belirsizliği tespit etti ve Wren'i şiddetle eleştirdi; ancak Wren tekniğinin zahmetli olduğunu bildiğinden dolayı ısrarlıydı; bu teknik kusurlu olsa bile yeni bir bakış açısı ortaya koymuştu. Sıçramanın yerçekimi gücüne meydan okuyamayacağı gerçeğinin bilinmesi, büyük ölçüde teknoloji transferi konusunda sıkça kurulan bir hayali düzeltmesi bakımından önemlidir. Bu da dışarıdan bir işlemin devreye sokulmasının belirsiz problemi açıklığa kavuşturacağı şeklindedir; oysa dışarıdan alınan bir teknik, tıpkı göçmenler gibi, kendisiyle birlikte yeni problemler de getirecektir.

Demek ki sezgisel bir sıçrama yapmakla ilgili dört unsur şunlardır: yeniden formatlama, bitişik hale getirme, şaşkınlık, yerçekimi (cazibe). Bunların sıralaması, en azından ilk iki aşamada kesin değildir; bazen farklı iki aleti kıyaslamak, her birinin farklı şekilde kullanılabileceğinin farkına varılmasına yol açabilir. Örneğin piyano imalatçısının alet kutusunda, piyano çekiçlerini yumuşatmak için kullanılan uçlar, keçe bıçaklarının yanında durur. Sırf aynı büyüklükte oldukları için böyle konulmuş olan bu tür yan yana oluşlara dikkatle bakan bir kimse, öyle bir görev için tasarlanmış olmasa da çuvaldızın keçeyi kaldırmak için de kullanılabileceğini düşünebilir.

İlk aşamalar nasıl düzenlenmiş olursa olsun, sezgisel bir sıçramanın artmakta olan sürecine neden "sezgisel" denilmektedir? Benim tasvir ettiğim şey de akıl yürütmenin biçimi değil midir? Akıl yürütmedir ancak tümdengelim cinsinden bir akıl yürütme ve bu da tümevarımın özel bir biçimini oluşturur.

Sezgisel sıçramalar, tasımlara (kıyaslara) meydan okurlar. Klasik mantık, aşağıdaki ünlü Antik sözdekine benzer tasımlar sunar: "Bütün insanlar ölümlüdür / Sokrat bir insandır / Dolayısıyla Sokrat ölümlüdür." Birinci cümle bir aksiyom ya da ana öncüldür ve evrensel bir önermedir. İkinci ifadedeki tasımın akışı ise genelden özele doğrudur. Bir tümdengelim olan üçüncü ifade ise bu akış üzerinde yer alır. Tümevarım birinci ifadeyi şekillendirmiştir; bütün insanların ölümlü olduğu şeklinde genel bir doğruyu dile getirir ve biz de bu genel doğruyu, genel olanı özel bir duruma uygulayarak ve nihayet bir sonuç çıkararak keşfetmeye karar vermişizdir.

On yedinci yüzyıl bilimcilerinin üstatlarından Francis Bacon, tasımların yanıltıcı olabileceğini iddia etmişti; "sayım listesi yoluyla tümevarımı" yani benzer durumları üst üste yığmayı ve uygun olmayan örnekleri göz ardı etmeyi reddetmişti. Dahası, benzer durumların miktarının kendi başına bunların niteliğini açıklamadığına da işaret etmişti: Yani sadece bol miktarda şarap içerek onun neden yapıldığını anlayamazdınız. Bacon, tasımsal düşüncenin ilk ilkeler hakkındaki "gerçeğin içine doğru sorgulanması" bakımından pek işe yaramadığını söylemişti.[28]

Sezgisel sıçrama, tümdengelimsel, tasımsal düşünme örüntüsüne tam olarak uymaz. Yeniden formatlama ve yakın kıyaslama, kurulu bir kapsayıcıdan bildik bir pratiği ya da aleti transfer eder; sezgisel sıçramanın ilk üç aşamasındaki vurgu, "demek ki" yerine "eğer öyleyse neden öyledir" üzerine yapılır. En sondaki bilinçli hesaplama, tasımsal bir sonucun açıklayıcı finali yerine bütün ağırlığı (sanatta olduğu gibi teknoloji transferinde de sorunların ertelenmiş yükünü) taşır.

* * *

28. Bkz. Peter Dear, *Revolutionizing the Sciences* (Basingstoke: Palgrave, 2001), 61-62. Bu kitapta Bacon'ın cümleleri de veriliyor. Bu metin on yedinci yüzyıl bilimindeki değişimler bakımından mükemmel bir başlangıçtır.

Tecrübeye gölge düşürmeden, sezgi kaynaklı kimi gizemleri açığa çıkarmaya çalıştım. Bu mümkündür. Belli tarzlarda kullanılan aletler, bu yaratıcı deneyimi hem de üretken sonuçlarıyla birlikte düzenler. Hem sınırlı hem çok amaçlı aletler, maddi gerçekliği onarmamızda gerekli olan yaratıcı sıçramaları yapabilmemize imkân tanır ya da içinde ihtimal de gizleyen bilinmeyen bir gerçeklik olarak hissettiğimiz şeye doğru bize yön gösterir. Bu aletler ne var ki hayal gücünün etki alanının ancak bir köşesini döşeyebilir. Şimdi direnç ve muğlaklığı araştırarak bu köşeye daha fazla mobilya koymak istiyorum. Sezgi gibi bunlar da zanaatkârın hayal gücünü şekillendirir.

VIII

[Direnç ve Muğlaklık]

"Hedefi vurmaya çalışmayın!" Zen öğüdünün bu minik parçası öylesine gizemlidir ki adeta genç okçu okunu ustasına çevirmiş gibi anlarsınız. Oysa usta kötü biri değildir; *The Art of Archery* kitabının yazarı olan bu usta, burada "Çok çaba sarf etmeyin" demek istiyor ve pratik bir öğütte bulunuyor: Çok çaba sarf ederseniz, çok ısrarlı olursanız, kötü nişan alırsınız ve hedefi yanlış yerden vurursunuz.[1] Öğüt, asgari güç kullanımını da tavsiye ederek devam ediyor. Genç okçu, sanki yaptığı işlem muğlakmış gibi, yayın sergilediği dirençle baş etmesi, oku hedefe yön-

1. William R. B. Acker, *Kyudo: The Japanese Art of Archery* (Boston: Tuttle, 1998).

lendirmedeki farklı yolları bulması için uyarılıyor. Sonuçta okçu daha iyi nişan alacaktır.

Zen ustasının öğüdü şehirciliğe de uygulanabilir. Yirminci yüzyıldaki şehir planlamacılığının çoğu şu ilke üzerinde ilerledi: Olabildiğince yok edin, düz hale getirin ve ardından başlangıç çizgisinden itibaren inşa edin. Mevcut çevre, plancının iradesi karşısında dikilmiş bir engel olarak görülmekteydi. Bu saldırgan planlama çoğu kez, şehir dokusuna yerleşmiş hayat tarzları yanı sıra ayakta kalabilecek birçok binayı yıkarak felaketlere yol açtı. Bu yıkılan binaların yerine konulanların ise çoklukla daha kötü olduğu da kanıtlandı: büyük projeler aşırı belirlenmiş, amaca uygun biçimlerden mustaripti; her zaman olduğu üzere, tarih ilerledikçe, katı biçimlerde tanımlanmış binalar da kısa süre içinde gereksiz hale gelir. Bu yüzden Zen ustasının öğüdünü dikkate alan iyi bir zanaatkâr daha az saldırgan şekilde çalışır, muğlaklığı da hesaba katar. Tutumları böyledir; peki bunlar nasıl beceri halini alabilir?

ZANAATKÂR DİRENÇLERLE BİRLİKTE NASIL ÇALIŞIR?

Dirençlerle yani iradenin önüne dikilen olgularla başlamak istiyoruz. Dirençler, karşılaşılmış (bulunmuş) ve yapılmış olmak üzere iki biçimde ortaya çıkar. Tıpkı bir marangozun bir tahta parçasında beklenmedik budaklarla karşılaşması gibi, bir inşaatçı da bir konut şantiyesinin altında öngörülmedik çamur tabakasıyla karşılaşabilir. Bu türden karşılaşılmış dirençler, sil baştan yeniden yapmak üzere gayet güzel bir portreyi kazıyan bir ressamın durumunun karşıtıdır; burada sanatçı kendi yoluna bir engel koymuştur. Direncin iki çeşidinin birbirine hiç benzemediği söylenebilir: Birincisinde bizi engelleyen bir şey vardır; ikincisinde ise kendi kendimize zorluk çıkarırız. Bununla birlikte her ikisiyle de başa çıkmayı öğrenebilmek için bazı ortak teknikler vardır.

EN AZ DİRENÇLE KARŞILAŞMANIN YOLU
Kutular ve Borular

İnsanların dirençle karşılaştıklarında ne yaptıklarını anlayabilmek için, mühendisliğin sloganlarından birisine bakabiliriz: "En az direnç yolunu" izleyin. Bu özlü söz insan elinden kaynaklanır ve asgari güç ile gevşemenin bileşimi kuralına bağlıdır. Şehir mühendisliğinin tarihi kendi çevresel boyutları hakkında aydınlatıcı bir deney sunmaktadır.

Lewis Mumford, modern kapitalizmin sistematik şekilde arazinin sömürgeleştirilmesi eylemiyle başladığını ileri sürer. Maden ocağı şebekeleri, buhar makinesini çalıştıran kömürü temin etmekteydi; buhar makinesi de kitlesel sevkiyata ve kitlesel imalata yol açmaktaydı.[2] Tünel açma teknolojisi modern sağlık sistemlerine imkân tanıdı, yeraltındaki borular salgın hastalık belasını azalttı ve böylece nüfus artışına katkıda bulundu. Şehirlerdeki yeraltı dünyası günümüzde de geçmişteki önemini koruyor; tüneller artık dijital iletişimin kaynaklarını kullanan fiber optik kablolara ev sahipliği yapıyor.

Modern madencilik teknolojisi, başlangıçta neşter aletinin insan bedeninde gördüğü işlerden türemişti. Modern cerrahlığı kurmuş olan Brükselli doktor Andreas Vesalius, 1533 yılında *De humani corporis fabrica* adlı kitabını yayımladı. Toprak altında çalışmanın modern teknolojisi de 1540 yılında Vannoccio Biringuccio'nun yayımladığı *Pirotechnia* kitabında sistematik hale getirildi; bu inceleme okuyucularını Vesalius gibi düşünmeleri konusunda uyarmaktaydı. Bu doğrultuda, madenleri basitçe parçalayarak çıkarmak yerine, taşları tabaka tabaka çıkarmak ya da toprağı ince tabakalar halinde kazmak şeklindeki maden çıkarma teknikleri kullanılmalıydı.[3] Biringuccio, bu

2. Lewis Mumford, *Technics and Civilization* (New York: Harcourt Brace, 1934), 69-70.
3. David Freedberg, *The Eye of the Lynx: Galileo, His Friends, and the Beginnings of Modern Natural History* (Chicago: University of Chicago Press, 2003), 60.

şekilde çalışıldığında yeraltına inerken en az dirençle karşılaşma yolunun izleneceğini ileri sürüyordu.

On sekizinci yüzyılın sonu, plancıların kendilerini bu madencilik ilkelerini şehir arazisinin altındaki çalışmalara uygulamaya zorunlu hissettikleri bir dönemdir. Şehirlerin büyümesiyle birlikte, şehre su nakil edilmesi ve lağımların uzaklaştırılması için Antik Roma şehirlerindekilerden daha büyük tünellere ihtiyaç olduğu açık bir gerçek haline gelmişti. Üstelik plancılar, insanların şehir içinde yeraltından, yer üstündeki arapsaçı caddelerdekinden daha hızlı taşınabileceğini sezmekteydiler. Londra'da, toprağın güvenilmez ölçüde çamur yığınları içermesi yüzünden, on sekizinci yüzyıl kömür madenciliği tekniklerinin kullanılması pek bir işe yaramayacaktı. Dahası, med cezirin Londra çamur kütlesi üzerindeki baskısı nedeniyle, sert kayalarda ya da kömür madeni ocaklarında kullanılan kalas desteklerin, toprağın nispeten katı kesimlerinde bile bir işe yaramayacağı anlamına geliyordu. Rönesans dönemindeki Venedik, Londra'daki on sekizinci yüzyıl inşaatçılarına, temel kazıkları sayesinde depoların çamurlar üzerinde nasıl yüzdürülebileceğinde esin kaynağı olmuştu; ancak bu şekilde çamurun içinde nasıl yaşanabileceği bilinmiyordu.

Yeraltındaki bu dirençlerin üstesinden gelinebilir miydi? Mühendis Marc Isambard Brunel'in bu soruya bir cevabı vardı. 1793 yılında yirmi dört yaşındayken İngiltere'ye gelmek üzere Fransa'yı terk etmiş ve burada da kendisinden daha ünlü olacak mühendis Isambard Kingdom Brunel'in babası olmuştu. Brunel'ler doğal direnci düşmanları olarak kabul ettiler ve bunu yenmeyi kafalarına koydular. 1826 yılında baba ve oğul, Londra Kulesi'nin doğu tarafında, Thames Nehri'nin altına bir tünel yolu inşa etmeye giriştiler.[4]

Baba Brunel seyyar bir metal ev icat etti; bu metal ev ileriye doğru hareket ettikçe işçiler de tuğladan yapılmış

4. Tarihçi Rosalind Williams bu hikâyenin kısa bir değerlendirmesini şurada yapıyor: *Notes on the Underground: An Essay on Technology, Society, and the Imagination* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992), 75-77.

bir tüneli inşa edebiliyordu. Ev birbirine bağlı her biri takriben bir metre eninde ve yedi metre yüksekliğinde olan üç demir odadan meydana geliyordu; her biri tabanına yerleştirilmiş büyük bir burgaç sayesinde ilerliyordu. Her kompartımandaki insanlar, ev ilerledikçe tuğlaları tünelin yanlarına, tavanına ve zeminine yerleştiriyordu; ön odadaki insanların ardından da kalabalık bir duvarcı ordusu geliyordu, bunlar da yeni duvarları kalınlaştırıyor ve sağlamlaştırıyordu. Evin ileriye doğru yapılmakta olan duvarında, metaldeki ufak yarıklar çamurun sızmasına imkân tanıyor ve böylece ileriye doğru bir basıncı serbest bırakıyordu, pek çok insan da bu çamuru oradan uzaklaştırıyordu.

Çamurla ve suyla çalışmıyorlar adeta bunlarla savaşıyorlardı; bu yüzden çalışmaları çok yetersizdi. Bir günde, yeraltı evi, tünelin dört yüz metrelik yolunda ancak yirmi beş santimlik bölümü yapabiliyorlardı. Bu yavaşlık yanı sıra, kalkan da çok kırılgandı; Thames Nehri'nin beş metre kadar altında yatıyordu; öyle ki alışılmadık bir med cezir basıncı duvarın ilk tabakasını parçalayabilirdi. Aslında bu tür şeyler olmuş ve kompartımanlarda bulunan pek çok işçi ölmüştü. Çalışma 1835 yılında geçici olarak durdurulduğu. Ne var ki Brunel'ler son derece kararlıydılar. 1836 yılında Brunel ikilisi, kalkanı ileri hareket ettiren burgaç mekanizmasını yeniden düzenledi ve tünel de 1841 yılında tamamlandı (resmi olarak 1843 yılında açıldı). Yeraltında dört yüz metre kat edebilmek için on beş yıl gerekmişti.[5]

Genç Brunel'e icatları için çok şey borçluyuz; bunlar arasında köprüler için hava basınçlı yüzdürme dubaları, demir kafesli gemiler, güçlü demiryolu arabaları yer alıyor. Pek çok insan onu bir fotoğrafıyla tanıyor; bu fotoğrafta, elinde sigarası, başındaki şapkası hafif geriye itilmiş, sanki sıçrayacakmış gibi de dizleri bükülmüş halde poz ver-

5. Bu çalışmanın tarihi şurada değerlendiriliyor: Steven Brindle, *Brunel: The Man Who Built the World* (London: Weidenfeld and Nicholson, 2005), 40-50, 64-66.

mektedir; geri planda ise kendi yarattığı demirden büyük kenarları olan bir gemiden sarkan kocaman zincirler yer alır. Bu, yoluna çıkan her ne olursa olsun üstesinden gelen kahraman bir savaşçının, bir fatihin görüntüsüdür. Ancak bu örnekte, saldırgan savaşın randımansız olduğu ispatlanmıştır.

Brunel'lerin hemen ardından başkaları, çamur ve suyla savaşmak yerine bunlarla uğraşarak başarı kazandılar. Böyle bir başarı 1869 yılında Thames Nehri'nin altında güvenli bir şekilde ve on bir aydan biraz fazla bir sürede bir tünel yapılmasıyla gerçekleşti. Peter Barlow ve James Greathead, Brunel'lerin düz duvarları yerine yuvarlak yüzeyi çamurun içine daha rahat girebilen kalkık burunlu bir yapı tasarladılar. Bu, aynı zamanda küçük bir tüneldi, bir metre genişliğinde ve sadece iki buçuk metre yüksekliğindeydi, büyüklüğü de med cezir basınçlarına göre hesaplanmıştı; oysa böyle bir hesaplama Brunel'lerin devasa yeraltı kalesinde yapılmamıştı. Yumurta şeklindeki bu yeni yapıda, tünel için tuğla yerine dökme demirden yapılmış tüplerden yararlanılmıştı. Kazı çalışması ilerledikçe demir halkalar birbirine bağlanıyor, tüpün biçimi yüzey basıncını yayıyordu. Devamında hemen pratik sonuçlar alınmaya başlandı; aynı oval tüpü büyüten yeni tarz mühendislik, Londra'daki Metro ulaşım ağının başlatılmasına imkân tanıdı.

Boru şeklinde olmanın anlamı, teknik bakımdan aşikâr olabilir; ancak Viktorya döneminde yaşayanlar bunun insani sonuçlarını kavramamıştı. Yeni çözüme, bu projenin küçük ortağını cömertçe taltif ederek "Greathead Kalkanı" adını vermişlerdi; ancak kalkan deyince hâlâ bir savaş silahı akla geldiğinden bu adlandırma da yanıltıcıydı. Brunel'leri savunanların 1870'lerde söylediği üzere, onların yarattığı bu ilk örnek olmasaydı, Barlow ve Greathead seçeneğinin asla ortaya çıkamayacağı kesinlikle doğruydu. Mesele de buradaydı. Brunel'lerden sonraki mühendisler keyfi yükümlülüğün pek işe yaramadığını görerek, önlerindeki görevi yeniden tasarlamışlardı. Brunel'ler ye-

raltındaki dirence karşı savaşmıştı oysa Greathead bu dirence rağmen çalışmıştı.

* * *

Mühendislik tarihindeki bu açılım her şeyden önce psikolojide bir soruna yol açıyor; bunun da tıpkı bir örümcek ağı gibi süpürülmesi gerekiyor. Psikolojideki klasik bir önermeye göre, direnç ruhsal çöküntüyü doğurur ve bir adım daha ileri gidildiğinde, bu çöküntü de öfke doğurur. İşte burada, kendi işini kendin gör kılavuzunun bir işe yaramadığı anda, bunu, un ufak etme dürtüsü ortaya çıkar. Toplumsal bilimler jargonunda, buna "düş kırıklığı-saldırganlık sendromu" denilir. Mary Shelley'nin Yaratık'ı bu sendromu çok şiddetli şekilde somutlaştırır; bu Yaratık sevgi beklentisinde düş kırıklığına uğrayarak öldürmeye itilmiştir. Düş kırıklığını sonuç olarak saldırgan davranmaya götüren bağlantı iyi bir sağduyu gibi görünür; evet bir sağduyudur ama duyguyu iyileştirmez.

Düş kırıklığı-saldırganlık sendromu on dokuzuncu yüzyıl gözlemcilerinin düşüncelerinden türemiştir; bunlar arasında devrimci kitleler hakkında yazmış olan Gustave Le Bon'unkiler dikkat çekicidir.[6] Le Bon politik eleştirinin özelliklerini bir kenara bırakmış ve dile getirilmeyen düş kırıklıklarının bu tür kitlelerdeki insan sayısını artırdığını vurgulamıştır.[7] Öfkesini resmi politik kanallardan boşaltamayan kitlelerin büyüyen düş kırıklığı, şarj olan bir pil haline gelir; belli bir anda, kitle bu enerjiyi şiddet yoluyla deşarj eder.

Bizim mühendislik örneğimiz de Le Bon'un kitlelerde gözlemlediği davranışın neden emek için uygun bir model olmadığı konusunu açıklığa kavuşturuyor. Brunel'ler,

6. Bkz. Gustave Le Bon, *The Crowd: A Study of the Popular Mind* [1896] (New York: Dover, 2002).

7. Leon Festinger, A *Theory of Cognitive Dissonance* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1957). Bateson, "çift bağ" teorisiyle bu çalışmanın yolunu açtı; bkz. Gregory Bateson vd. "Toward a Theory of Schizophrenia," *Behavioral Science* 1 (1956), 251–264.

Barlow ve Greathead, bunların hepsi kendi çalışmalarında yaşadıkları düş kırıklığı karşısında çok büyük tahammüle sahiptiler. Psikolog Lionel Festinger laboratuvar koşullarında uzun süreli düş kırıklığına maruz bırakılan hayvanları gözlemlemek suretiyle, düş kırıklığı karşısında bu türden bir tahammülü tespit etmişti: tıpkı mühendisler gibi fareler ve güvercinler de çılgına dönmek yerine, çoğu kez düş kırıklığını sürdürmeye yatkın olduklarını göstermişlerdir; hayvanlar en azından geçici olarak davranışlarını hiçbir tatmin duygusu olmaksızın bununla başa çıkma yönünde düzenlemiştir. Festinger'in gözlemleri, "çift bağ" karşısında tahammüle yani hiçbir çıkış kapısı olmayan düş kırıklıkları hakkında daha önce Gregory Bateson tarafından yapılan incelemelere dayanır. Yakın dönemde genç insanlarla da bir deney yapılmıştır: onlara daha önce sorulan sorulara verdikleri cevaplar arasında yanlış olanların doğruları gösterildiğinde ortaya çıkan durum, düş kırıklığı karşısındaki tahammülün bir başka yönünü oluşturur; ellerinde halihazırda doğru cevaplar olmasına rağmen, bu gençler bazen alternatif yöntemleri ve çözümleri araştırmayı ve didiklemeyi sürdürmüşlerdir. Bu anlarda, *niçin* yanlış cevap verdiklerini anlamayı istemeleri hiç de şaşırtıcı değildir.

Elbette zihinsel makine, çok fazla ya da çok uzun süre bir dirençle ya da hiçbir araştırmaya gelmeyen bir dirençle karşılaştığında öğütmeyi duraklatabilir. Bu koşulların herhangi biri nedeniyle bir kimse vazgeçmeye ikna edilebilir. Öyleyse, hem düş kırıklığıyla birlikte yaşamaya hem üretken bir şekilde yaşamaya imkân veren beceriler olabilir mi?

Bunlardan ilki, bir hayal gücü sıçramasını başlatabilen yeniden formatlamadan kaynaklanır. Barlow kendisini Thames Nehri'ni karşıdan karşıya yüzerken hayal ettiğini söyler (böylesi, arındırılmamış lağımların olduğu o dönem için cüretkâr bir düşüncedir). Ardından da vücudunun nasıl donuk bir şekil alacağını hayal etmiştir: vücudu bir kutudan ziyade bir boruya benzemektedir. İşte bu yeniden

formatlamaya antropomorfik bir katkıdır ve dürüst tuğlalar örneğinde sözünü ettiğimiz insana ait değerlendirmeye benzer; ama şu farkla ki buradaki katkı, sorun çözmeyi amaçlamaktadır. Buradaki sorun farklı karakterlerle, oldukları gibi, sorunu yeniden şekillendirmedir; yani suda bir kanal yerine bir yüzücü kullanmaktır. Henri Petroski de Barlow'un işaret ettiği sorunu daha da büyütür: Direnci yeniden şekillendirmeksizin, kesin olarak tanımlanmış pek çok sorun mühendisin gözünde imkânsız olarak görünür.[8]

Bu beceri, bir hatayı onun kaynağına kadar izini sürerek yapılan detektiflik çalışmasından farklıdır. Bir sorunu farklı karakterle yeniden şekillendirme, bu detektiflik çalışması çıkmaza girdiğinde kullanılan bir tekniktir. Piyano karşısında bir elimizde son derece zor akor bulunurken, diğer elimizle çaldığımızda da fiziksel olarak Barlow'un zihinsel olarak yaptığına benzer bir şeyi yapmış oluruz; akoru yapmaya alışkın olan parmaklardaki bir değişiklik, farklı bir el karakteri, çoğu kez sorun karşısında bir öngörü sağlar; böylelikle düş kırıklığından kurtulmuş olunur. Yine, direnç karşısındaki bu üretken tavır edebi bir tercüme yapmaya da benzetilebilir; pek çok kelime bir dilden başka dile geçtiğinde kaybolmuş olsa da tercümelerde de anlamlar vardır.

Dirence karşı ikinci tepki sabır ile ilgilidir. İyi zanaatkârın sıkça sözü edilen sabrı, bezdirici bir işle uğraşma kapasitesine işaret eder ve sürekli bir yoğunlaşma biçiminde gerçekleşen sabır da beşinci bölümde gördüğümüz üzere, zaman içinde geliştirilebilen öğrenilmiş bir beceridir. Ancak Brunel de uzun yıllar boyunca sabır gösterdi, en azından kararlıydı. Burada düş kırıklığı-saldırganlık sendromuna karşıt karakterde bir kuralı formüle etmek mümkündür: Şayet bir şeyi yapmak sizin beklediğinizden daha uzun sürmüşse, onunla savaşmayı durdurun. Bu kural, Festinger laboratuvarında güvercin labirenti üzerinde ça-

8. Henry Petroski, *To Engineer Is Human: The Role of Failure in Successful Design* (London: MacMillan, 1985), 216-217.

lışırken geçerli olmuştu. Başlangıçta, yönleri saptırılmış güvercinler labirentin plastik duvarlarına tosladı ancak daha ileriye gittikçe, şaşkınlıkları sürse de kuşlar duvarlara saldırmayı durdurdu: hâlâ nereye gittiklerini bilmeseler de ileriye doğru daha sakin bir şekilde yürümeye koyuldular. Ancak bu kural göründüğü kadar kolay da değildi.

Zorluk burada zaman konusunda karar vermede yatıyor. Zorluk sona erdiğinde, bir kimsenin beklentilerini yeniden yönlendirmenin bir seçeneği de vazgeçmektir. Çoğu çalışmada, bunun ne kadar süreceğini tahmin ederiz: direnç bizi gözden geçirmeye zorlar. Hata, bir görevi çabucak başarabileceğimizi düşlemek gibi görünebilir; ancak buradaki pürüz, bu gözden geçirmeyi yapmak için bizim sürekli hata yapıyor olmamız gerektiğidir; ya da *The Art of Archery*'nin yazarına böyle görünmektedir. Zen ustası, özellikle hedefi vurma konusunda üst üste hata yapan çırağına savaşmayı durdur diye tavsiyede bulunur. Dolayısıyla bir zanaatkârın sabrı şöyle tanımlanabilir: Sonuca ulaşmak için arzunun geçici olarak askıya alınması.

Bunu da direnç rağmen çalışma konusundaki üçüncü bir beceri izler. Bunu açıkça dile getirmekten de aslında sıkıntı duyuyorum: Direnç ile özdeşleşmek. Böylesi aptalca bir ilke olarak görünebilir; çünkü bu, ısırmak isteyen bir köpekle başa çıkmak için köpek gibi düşünmeyi önermeye benzer. Ancak zanaat işinde özdeşleşmenin sivri bir ucu vardır. Barley Thames Nehri'nin kirli sularında yüzdüğünü hayal ederken, suyun basıncına değil akışına tepki vermekteydi; oysa Brunel dikkatini en az affedici unsura (su basıncına) odaklamıştı ve daha büyük bir meydan okuyuşa karşı savaşmıştı. İyi bir zanaatkârın uyguladığı özdeşleşme seçicidir yani zor bir durumda en fazla affedici unsuru bulmaya yöneliktir. Sıklıkla bu unsur daha küçük olur ve bu yüzden daha büyük meydan okuyuştan daha az önemli görünür. Sanatsal çalışmada olduğu kadar teknik bakımdan da önce büyük zorluklarla ilgilenmek ve ardından ayrıntıları temizlemek bir hatadır: iyi iş

çoğu kez tam tersi bir yolda gelişir. Bu yüzden, piyano çalarken, karmaşık bir akorla karşılaşıldığında, avucun eğimli kısmı, parmak esnetilmesine kıyasla giriş yaparken daha az zorluk çıkartır; piyanist de bu ayrıntıya olumlu bir tepki verdiğinde kendini geliştirmeye daha fazla yatkın olur.

Şüphesiz küçük, kazançlı unsurlara odaklanmak, bir tarz olduğu kadar aynı zamanda bir tavır sorunudur. Sanırım, bu tavır üçüncü bölümde açıkladığımız sempatinin gücünden türemektedir; sempati, dokunaklı duygusal bir aşk değildir, sadece dışa dönüklüğün göstergesidir. Bu yüzden, Barlow mühendislikteki zorlukları, düşmanın savunma hatlarında bir gedik, kendi lehine kullanabileceği bir zayıf nokta bulmayı umarak ele almıyordu. Birlikte çalışabileceği bir direnç yönünü seçerek, bu dirençle ilgileniyordu. Havlayan bir köpekle karşılaştığınızda onu ısırmaya kalkmak yerine elinizi açıp onun önüne tutmayı tercih edersiniz.

Dirence rağmen iyi çalışma becerileri özet olarak şunlardır: Sorunun başka terimlerle yeniden şekillendirilmesi, bir sorun beklenilenden daha uzun sürdüğünde davranışın yeniden düzenlenmesi ve sorunun en fazla bağışlayıcı unsuruyla özdeşleşilmesi.

İŞLERİ ZORLAŞTIRMAK

Kaplama Çalışması

Bir dirençle karşı karşıya gelmenin zıt kutbunda, işleri kendimize zor hale getirmek yatar. Böyle yaparız çünkü basit ve ince çözümler çoğu gez karmaşıklığı gizler. Yaylı çalgısından Suzuki şeritlerini söken genç bir müzisyen, sırf bu nedenle işleri kendisi için daha zor hale getirmektedir. Modern şehircilik de işleri zorlaştırma bakımından benzer ve daha zengin örnekler sunar. Bu örneklerden biri pek çok okuyucunun bildiği bir şeyle, Frank Gehry'nin Bilbao'daki Guggenheim Müzesi'yle ilgilidir. Müze binası

için yapılan çalışma, ziyaretçilerin gözünde aşikâr olmayan bir hikâye içerir.

Bilbao'nun yöneticileri 1980'lerde bir sanat müzesinin yapılmasına karar verdiklerinde, bu sayede bu eski limana yatırımların teşvik edileceğini ummuşlardı. Çünkü Bilbao'da gemicilik işi gerilemekteydi ve şehir yılların getirdiği çevresel kirlilik yüzünden giderek kararmakta ve bozulmaktaydı. Bir heykeltıraş güdülerine sahip olan Gehry'nin Bilbao yöneticileri tarafından tercih edilmesinin bir sebebi şuydu: Bu yöneticiler bir cam ve çelik kutudan yapılmış bir başka zevkli müzenin, göze çarpan bir değişim sinyali yaratacağını fark etmişlerdi. Ancak seçtikleri mekân bu sinyali göndermeyi zorlaştırıyordu: Burası suyun yanı başında olsa da yerleşim yeri, geçmişten kalan zavallı bir şehir planlaması ürünü karmaşık yollarla doluydu.

Gehry uzun süredir metal binaları şekillendiriyordu, bu işi yaparken kıvrımlı ve iç içe geçmiş caddelerin meydan okuyuşuna uygun esnek bir malzeme kullanmaktaydı. Burada kullanacağı metale kapitone şekli vermek istedi; böylece binaya yansıyan ışıkları kırıklı hale getirmeyi ve binanın devasa kütlesini yumuşatmayı amaçlamıştı. Gehry'nin tasarımına uygun en kolay ve en ucuz malzeme kurşunlu bakırdı; bunun büyük tabakalar halinde yapımı da epey kolaydı. Ancak bu metal zehirli bir madde olduğu için İspanya'da yasaklanmıştı.

En az direnç yolunu izlemek tam bir fiyaskoya yol açabilirdi. Projenin güçlü patronları, kurşunlu bakıra izin çıkarmak için hükümet görevlilerine rüşvet verebilirlerdi ya da yasayı değiştirebilirler ya da bu gözde mimar için bir muafiyet elde edebilirlerdi. Ne var ki görevliler ve mimar, kurşunlu bakırın çevresel tehlikeler taşıdığını zaten kabul etmekteydiler. Dolayısıyla Gehry başka bir malzemenin peşine düştü. Sıkıntıyla şöyle yazmıştı: "Bunun bulunması epey zaman aldı."[9]

9. Coosje Van Bruggen, *Frank O. Gehry: Guggenheim Museum, Bilbao* (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1997), Ek. 2, buradaki ifade Frank Gehry'nin "Gehry Titanyum üzerine", 141'den; sonraki alıntılar da buradan yapılmıştır.

İlk önce Gehry'nin ofisi paslanmaz çeliği denedi; ancak bu malzeme kıvrımlı yüzeyler üzerindeki ışık oyunlarını Gehry'nin istediği ölçüde yansıtmıyordu. Hayal kırıklığı içindeki Gehry titanyuma döndü; bu metalin "sıcak ve karakterli" bir yapısı vardı ancak çok pahalı olduğu belliydi ve 1980'lerden önce zaten bina kaplamalarında nadiren kullanılırdı. Titanyum askeri amaçlar için ve asıl olarak da uçak parçaları için üretiliyordu, dolayısıyla epey pahalıya mal olacağından yerdeki bir mimari yapı için asla anlamlı değildi.

Gehry, Pittsburgh'da bir fabrikayı ziyaret etti, burada böyle bir titanyum haddeden geçirilmekteydi. Gehry'nin amacı metalin yapılış tarzının nasıl değiştirileceğini araştırmaktı. Bu konuda biraz yanıltıcı da olsa şöyle diyor: "Fabrikatörden, petrol, asitler, baskı silindirlerinin doğru bir karışımını ve bizim arzuladığımız materyali sağlayacak ısıyı araştırmasını istedik"; buradaki "doğru karışım" ibaresi aldatıcıdır; çünkü kendisi ve diğer tasarımcılar başlangıçta tam olarak ne istediklerini bilmiyorlardı.

Dahası (ki burada daha güç bir teknik sorun vardı) yeni bir makinenin icat edilmesi gerekiyordu.

Gehry'nin çeliği baskılayarak tabaka haline getiren el baskı silindirleri vardı ancak bu silindirler çok kaba ve çok ağırdı, özellikle arzuladığı kapitone şeklinde basımı yapılacak levhalarda pek işe yaramazdı ve Gehry de yansıyan ışığın ancak bu tür yüzeyler sayesinde kırılabileceğini biliyordu. Levhaları düzgün şekilde açabilmek için, baskı silindirlerini tutan tamponların yeniden tasarlanması gerekiyordu; yeni tamponlama mekanizması otomobillerdeki hidrolik şok emicilerinden alındı ve uyarlandı.

Bu etki alanı değişimi daha fazla güçlüğe yol açtı. Metalin bileşimi artık baskı silindirleriyle uyumlu şekilde tespit edilmeliydi. Gehry ve ekibi her aşamada bunun için hem estetik hem yapısal nitelikleri hesaba katmak durumundaydılar. Bu iş bir yıl sürdü. Nihayet fabrikada milimetrenin üçte bir kalınlığında kapitone şeklindeki titanyum alaşımı levhalar üretildi. Bu levhalar paslanmaz çelik

levhalardan daha inceydi ve daha az düzgündü, bir parça da rüzgâr havası vermekteydi. Aslında ışık, kapitone şeklindeki yüzeyde fazla kırışıklık yaratmıyor ve dalgalanmıyordu; ama dalgalı levhalar da son derece güçlüydü.

Bu malzeme araştırmasında zanaatkârlığın izlediği yol haritasının esasının, sadece sorun çözme tarzıyla kıyaslandığında daha esnek olduğu görülür. İmalatçılar aleti yani baskı silindirleri üzerinde yeniden düşünmek durumundaydı; çünkü bunlar başka bir makineden aktarılmıştı ve tıpkı bir metal dokuma tezgâhı gibi yeniden tasarlanmıştı. Titanyumun bileşimini araştırmak ise elementlerinin denetimli değişkenliği doğrultusunda ilerlemek suretiyle daha basit bir işti. Bu zor görevi yüklendiklerinde teknisyenlerin ne düşündüklerini ve hissettiklerini bilmek kolay değildir; ancak Gehry'nin zihinsel süreçlerini izleyip bazı şeyleri bilmemiz mümkündür. Kendisi işte bu deneyimi (ve beni bu kelimeyi kasıtlı olarak kullanmaktayım) aydınlatıcı bulmuştu.

Artık kapitone titanyumu imal edip kullanma imkânına sahip olunca, diye yazmıştı Gehry, kalıcılık hakkındaki varsayımlarını yeniden gözden geçirmeye başlamıştı. Şunu fark etmişti: "Taşın verdiği kalıcılık duygusu yanlıştır; çünkü taş, şehirlerimizin çevre kirliliği koşullarında bozuma uğrar; oysa milimetrenin üçte biri kalınlığındaki titanyumun yüz yıllık garantisi vardır" ve şu sonuca varmıştı: "Kalıcı olanı neyin temsil ettiğini yeniden gözden geçirmeliyiz." Kalıcılık (umulanın aksine) kalın değil ince olan ya da dümdüz değil dalgalı olan anlamına gelebilir.

Bu müzenin geri planındaki hikâyenin belki de en ilginç yönü, binanın dış kaplaması uğruna kendisine bütün bu zorlukları çıkarmış olmakla mimarın eline neyin geçmiş olduğudur. Yüzey üzerinde çalışırken yapının temel görünümüyle ilgili bir sorunla karşılaşmıştı. Elbette basitlik, zanaat çalışmasında bir hedeftir; bu, bir uygulamada David Pye'm "geçerlilik" [soundness] dediği bir ölçümün parçasıdır. Ancak hiç de gereği olmadığı halde zorluk çıkarmak, işte bu geçerliliğin niteliği hakkında düşünme

tarzıdır. "Çok basitmiş" demek, "burada gözün gördüğünden daha fazlası var" sözünün sınanmasıdır.

Bu oldukça genel gözlem, günümüzde pratik bir uygulamaya da sahiptir. Diğer teknik uygulamalar gibi şehir planlaması, çoğu kez arapsaçına dönmüş cadde sistemi ya da kamusal alanlarla baş edebilmek kaygısıyla başvurduğu gereksiz karmaşalar yüzünden sıfırı tüketir. İşlevsel basitliğin bir değeri vardır; şehirciler yalınlaştırılmış mekânlara tarafsız bir tepki göstermeye yatkındırlar, bunların nerede olduklarına pek kafayı takmazlar. Bu donuk kamusal mekânlara hayat vermek isteyen tasarımcı-planlamacı, gereksiz unsur gibi görünenleri devreye sokarak başarı kazanabilir; bu unsurlara örnek olarak ön cephe girişlerini dolaylı bir yerden yapmak ya da bölgenin sınırlarını belirlemek için gelişigüzel ışıklı yol direkleri dikmek gösterilebilir. Ya da New York'ta Mies van der Rohe'un yaptığı zarif ve sade bir yüksek yapı olan Seagram Binası'ndaki karmaşık yan girişler buna bir örnektir. Karmaşıklık, tarafsızlığa karşı bir tasarım aleti olarak işe yarayabilir. İlave karmaşıklıklar, insanları kendi çevreleriyle daha fazla ilgilenmeye yönlendirebilir. Kamusal bir mekân hakkında, çok basitmiş, çok kolaymış diye yargıda bulunmanın rasyoneli de işte budur.

Üretim sürecine karmaşıklığın ilave edilmesi, nesnelerin göründüğü gibi olmadığı şeklindeki kuşkuya hitap eden bir yoldur; burada, nesneleri daha karmaşık hale getirmek de bir araştırma tekniğidir. Bu bakımdan Gehry'nin sanayi ekibi açısından, kendi çabalarının sonucunun estetik bir zenginlik değil de levhaları yapan baskı silindirleri konusunda yeni bir anlayış olduğunu da kaydetmemiz gerekir; karmaşıklığı bir kılavuz olarak devreye sokmaları sayesinde bu basit alete geri dönmüşlerdir. Bazen, karmaşıklığı kapsayan planlamada ortaya çıkan sonuç, insanların inşa edilmiş çevredeki tek bir oturma bankına, mekânsal boşluklara dikilmiş ağaç kümeleri gibi basit unsurlara odaklanmalarına da yol açabilir.

* * *

Demek ki dirençler tespit edilebilir ya da yaratılabilir. Her iki durum da hayal kırıklığı karşısında bir tahammül gerektirir ve yine her ikisi de hayal gücü gerektirir. Tespit edilen zorluklarda, bunlarla baş edebilmek için, sorunu olduğu haliyle ve sorunun bakış açısından görerek, engel ile özdeşleşeceğiz. İmal edilen zorluklar ise eşyaların göründükleri hallerinden daha karmaşık olduğu ya da olması gerektiği şeklindeki kuşkuda somutlanır.

Felsefeci John Dewey direniş sayesinde olumlu öğrenmeyi desteklemekteydi, bunun sebebi de bir ölçüde yirminci yüzyılın başlangıcında içinde bulunduğu sıkışık pozisyonda yatıyordu. Çağdaşları olan sosyal Darvinciler, Brunel'in tavrını abartıyorlardı. Bütün canlı yaratıkların, diğer bütün rakip yaratıklar tarafından dayatılan engelleri aşmayı amaçladıklarını savunuyorlardı. Charles Darwin'in yanılgı içindeki bu takipçilerine göre doğal dünya sadece savaşılacak bir yer olarak görünüyordu; toplumun da hiçbir özgeci işbirliği taşımadan, insanların kendi çıkarları doğrultusunda yönetildiğini ileri sürüyorlardı. Dewey'e göre böylesi, asıl sorunu göz ardı eden maço bir fanteziydi: Hayatta kalmakF için en önemli olgu dirence rağmen çalışmaktı.

Dewey, Aydınlanma dönemi mirasçılarındandı. Madam d'Épinay gibi o da bir insanın kendi sınırları içinde öğrenmesi gerektiğine inanıyordu. Aynı zamanda bir pragmatistti; buna göre, bir şeyleri yapabilmeniz için, karşılaştığınız dirençlere karşı saldırgan bir savaş sürdürmek yerine onları anlamaya ihtiyacınız vardır şeklinde bir görüş savunuyordu. Dewey bir işbirliği felsefecisiydi; şöyle diyordu: "Bir organizma ancak kendi çevresindeki düzenli ilişkileri paylaştığı takdirde yaşaması için esas olan istikrarı güvence altına alabilir."[10] Bu kitabın sonlarında da görüleceği üzere, Dewey bütün eylem felsefesini bu basit ilkelerden hareketle oluşturuyordu. Ancak her şeyin üstünde,

10. John Dewey, *Art as Experience* (New York: Capricorn, 1934), 15.

direnç ile çevresel bir sorun olarak ilgileniyordu. Dewey'in kullandığı *çevre* kelimesi oldukça genel ve soyut bir anlam taşır: "çevre" derken bazen bir ormanın ekolojisini bazen de fabrikaları kastediyordu. İster doğal ister toplumsal düzeyde olsun direnç deneyiminin asla soyutlanmış bir olgu olmadığını, direncin her zaman bir bağlam içinde bulunduğun sergilemeye çabalıyordu. İşte onun ruhuyla, yalnız bu konuda biraz daha yoğunlaşarak, dirençlerin nerede meydana geldiğini belirlemek istiyoruz.

DİRENÇ BÖLGELERİ
Duvarlar ve Zarlar

Bütün canlılar iki direnç bölgesi içerir. Bunlar hücre duvarları ve hücre zarlarıdır. Her ikisi de hücrenin içindeki unsurların zarar görmemesi için dışsal baskılara direnir; ancak bunu farklı yollardan yaparlar. Hücre duvarı dışarıdan gelenler karşısında nispeten daha fazla dirençlidir; zar ise sıvı ve katı madde değişimine daha fazla izin verir. Bu iki yapının filtre işlevi bir ölçüde farklıdır, ancak tam olarak anlatabilmek için, bu durumu şöyle abartalım: Hücre zarı hem direngen hem geçirgen olan bir haznedir.

Hücre duvarı ve hücre zarı arasındaki bir benzeşim, doğal ekolojilerde de bulunabilir. Ekolojik bir sınır* hücre duvarına, ekolojik kenar ise hücre zarına benzer. Bir sınır, aslan sürüleri ya da kurt sürüleri tarafından oluşturulan ve diğerleri için "geçmesi yasak" sayılan bölgelerde olduğu gibi, korunan bölge olabilir; ya da sınır dağın daha yukarısında ağaçların büyüyemediğinin belirtisi olan bir ağaç dizisi gibi düpedüz bazı şeylerin sona erdiği bir kesit de olabilir. Bunun tersine, ekolojik bir kenar organizmaların daha aktif olduğu karşılıklı değişim bölgesidir. Bir göl kıyısı işte böyle bir kenardır; suyun ve karanın bitiştiği yerde organizmalar, beslenmek için başka pek çok

* "Boundary" karşılığı olarak "sınır", "border" karşılığı olarak da "kenar" kelimeleri kullanıldı. (ç.n.)

organizma bulabilir. Aynı şey bir göl içindeki ısı tabakalarında da geçerlidir: Tabakaların bitiştiği yerler, karşılıklı yoğun bir biyolojik değişimin yaşandığı sulu yerlerdir. Ekolojik bir kenar, tıpkı bir hücre zarı gibi, tehlikeli karışımlara direnir; farklılıkları içerse de geçirgendir. Kenar, aktif bir kesittir.

Bu doğal ayrımlar insanlar tarafından inşa edilen çevreye de yansıtılmıştır. Örneğin Batı Şeria toprakları boyunca İsrail'in inşa ettiği duvar, bir hücre duvarı ya da ekolojik sınır gibi işlev görecek demektir; tesadüfen değil güvenlik gerekçesiyle bu duvar, malzemeler arasında en az geçirgen özelliğe sahip olan metalden yapılmaktadır. Modern mimaride kullanılan cam levhadan pencereler de sınırın bir başka çeşididir; bu pencereler içeriden dışarının görünmesine imkân tanısa da dışarıdan gelen kokuya ve sese engel olmakta, teması yasaklamaktadır. Etrafı duvarla çevrili yerleşim siteleri de bir başka modern örnektir, buralar da duvarların ardındadır ve sürekli kamera gözetimi altındadır. Modern şehirde en kapsayıcı olan ise otoyol trafiği tarafından oluşturulmuş olan durağan sınırdır; bunlar da şehrin kısımlarını birbirinden ayırır. Bütün bu mekânlarda dışarıya karşı direnç mutlak hale getirilmiştir, sınır insanların karşılıklı ilişkisini uzak tutmaktadır.

Duvarlar hakkında özel olarak biraz daha düşünmek gerekebilir; çünkü şehirlerin tarihinde sabit sınırlar anlamına gelen duvarlar, kimi zaman daha aktif kenar çizgilerine de dönüşmüştür.

Ateşli silahların icadına kadar, insanlar saldırıya uğradıklarında duvarların ardına sığınırlardı; ortaçağ şehirlerinde duvarların içine yerleştirilen büyük kapılar sayesinde şehre yapılan ticaret düzenlenirdi; duvar geçirgenliğinin bulunmayışı, bu az sayıdaki denetim noktalarında vergilerin etkin şekilde toplanabileceği anlamına gelirdi. Ne var ki Avignon'da hâlâ ayakta kalmış duvarlar gibi bazı büyük ortaçağ duvarları zaman içinde değişime uğradı. Avignon duvarları içinde on altıncı yüzyıldan itibaren denetimsiz, düzensiz konutlaşma büyüdü; dışarıda ise kara-

borsacılık yapan ya da vergi dışı eşyalar satan pazarlar, bu duvarların karşısında kurulabildi; yabancı sürgünler ve başka aykırı kimseler, merkezi yapının denetiminden uzakta kalan bu duvarların cazibesine kapıldılar. Tam olarak öyle görünmeseler de bu türden duvarlar hem geçirgenlik hem direngenlik bakımından daha ziyade hücre zarları gibi bir işleve sahip oldu.

Avrupa'daki ilk gettolar da buna benzer duvarlarla çevrili yerlere dönüştü. Yahudi ya da Müslüman tüccarlar gibi şehirdeki sözde yabancı ve aykırı varlıkları sınırlamak amacıyla yapılan ilk gettoların duvarları, beklendiği üzere, açık vermeye başladı. Örneğin Venedik'te Yahudiler için ayrılmış olan adalar ve Almanların, Yunanlıların ve Ermenilerin mecburen kaldığı *fundacos* denilen binalar duvarlarla çevrelenmişti, bunların yanı başında da ekonomik faaliyet giderek artmaktaydı. Şekil bakımından gettolar hapishanelerden daha karmaşıktı, bunlar uluslararası bir şehir olan Venedik'in karmaşasını yansıtmaktaydı.[11]

Şimdi pek çok şehir planlamacısı ortaçağ duvarlarındaki dönüşüme benzeyen tarzda bir büyümeyi teşvik etmek istiyor. Şehircilikte, dirence *rağmen* çalışmanın anlamı, sınırları kenarlara dönüştürmektir. Ekonomi yanı sıra liberal değerler de bu stratejiyi yönlendiriyor. Bir şehir yeni unsurları sürekli olarak özümseme ihtiyacı duyar. Sağlıklı şehirlerde ekonomik enerji, merkezden çevreye doğru yönelir. Sorun, bizim sınırları kenarlardan daha iyi yapmamızda yatıyor ve bunun da derin bir sebebi var.

Başlangıcından itibaren Avrupalı şehrin merkezi, çevresinden daha önemli olmuştur; saraylar, siyasi meclisler, pazarlar ve en önemli dinsel tapınaklar merkezde yer aldı. Bu coğrafi vurgu sosyal bir değere de dönüştü: Merkez, insanların en fazla ortaklaşa kullandığı mekândı. Modern planlamada bu durum, topluluk hayatını güçlendirmek için harcanan çabaların, merkezdeki hayatı yoğunlaştır-

11. Daha tam bir açıklama için, bkz. Richard Sennett, *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization* (New York: W. W. Norton, 1993), 212-250.

mayı amaçlaması anlamına geldi. Peki ama bir mekân ve bir toplumsal değer olarak merkez, kültürel farklılık kokteylini karıştıracak iyi bir yer miydi?

Birkaç yıl önce New York'taki İspanyol Harlem'ine hizmet edecek bir pazarın kurulmasına katkıda bulunurken tespit ettiğim üzere, bu sorunun cevabı olumsuzdu. Şehrin en yoksul kesimlerinden biri olan bu topluluk, Manhattan'ın Yukarı Doğu Yakası'ndaki 96. Cadde'de yer alıyordu. Keskin bir değişimle güneye doğru da Londra'nın Mayfair'i ya da Paris'in 7. Bölgesi'yle kıyaslanabilecek şekilde dünyadaki en zengin topluluklardan, birisi yaşıyordu. La Marqueta'yı (pazarı) İspanyol Harlem'inin merkezine yerleştirmeyi ve 96. Cadde'yi de pek canlı olmayan hareketsiz bir kenar olarak değerlendirmeyi tercih etmiştik. Yanlış bir tercih yapmıştık. Bu caddeyi kendi başına önemli bir kenar olarak ele almalıydık; pazarı buraya yerleştirmek, zenginleri ve yoksulları gündelik ticari ilişkilerde aktif hale gelmeye teşvik edebilirdi. (Daha akıllı planlamacılar bu yanlıştan ders çıkardılar; Afro-Amerikan Harlem'inin güneybatı kenarında, toplulukların sınırında yeni topluluk imkânları oluşturmayı amaçladılar.)

* * *

Burada, bütün zanaat çalışmaları açısından, sınır çizgisi koşullarında şehir planlamacılarının dirence rağmen çalışma dürtüsü üzerinde biraz daha duralım. Beceriyi canlı kenarda geliştiririz. Yine de İspanyol Harlem'inde yapılan planlama hatası, çalışmanın yüz yüze geldiği bir tehlikeyi somutlaştırıyor. Pek çok işletmeci şirketlerinde yapılan iş hakkında bir zihinsel haritaya sığınır; bunlar uzmanlaşmış faaliyetleri içeren kutucuklar ve bunları birleştiren oklar ve iş akışı şemalarıdır. Bu zihinsel haritada (personel uzmanları bunları öylesine severler ki) önemli iş genellikle önde gelen, merkezi bir konum işgal eder, daha küçük ya da kendi başına yeterli görevler de şemanın diplerine ya da yanlarına itilmiş durumdadır; çalışma çevre-

si, bir şehir ya da topluluktakine benzer şekilde görselleştirilir. Harita çoğu kez yanıltıcıdır; çünkü çevreye itelenmiş olan gerçek sorunlar gözden kaçar. Dahası, bu haritadaki oklar ve iş akış diyagramları, ancak sınır bölgesinde yapılabilir olan çalışma türünü de sıklıkla yanlış şekilde sunar. İşte burası, teknisyenler, hemşireler ya da satıcılar zor ve belirsiz sorunlarla uğraşırken, onarımın da yapıldığı yerdir; oysa kutucuktan kutucuğa giden oklar, çoğunlukla sadece kimin kime rapor yazdığını gösterir.

Keşke bu tür örgütsel şemalar sadece kapitalist heriflerin ofis mobilyaları olarak kalsaydı... Maalesef iş hayatındaki pek çok insan, kendi işlerinin süreçleri yerine bunların bölümlerini şemalaştırmak suretiyle benzer zihinsel haritalar yapar. Daha karmaşık olmasa da daha kesin bir görselleştirme sürecine, insanların güçlüklerle başa çıkmak zorunda oldukları bölgede yani kenar bölgede özel olarak ihtiyaç duyulur; zor olana yönelebilmek için onu görselleştirmek isteriz. Bu durum muhtemelen her iyi zanaatkârın önündeki en büyük sorundur: Güçlüğün nerede yattığını aklın gözüyle görebilmek.

Böylece bir akoru uzatırken müzisyenin zihinsel haritasında avuç açısı önemsiz (yani çevresel önemde) görünse de bu durum, yine de parmak direncine rağmen verimli çalışmayı mümkün kılacak bir bölge olmaya dönüşür; avuç artık bir çalışma alanıdır. Benzer şekilde, bir çiviyi çekiçle çakarken, çekicin sapını sıkıca kavramak ile dirseğin serbest kalması arasındaki etkileşimde, çekicin sapı üzerindeki sınır bölgesini oluşturmalıyız: bu dayanak noktası da çalışma alanımız haline gelir. Çiğ bir tavuğun etinin sıkılığını değerlendirirken, parmak uçları da hassas bir kenar bölge özelliği kazanır. Kuyumculukta, test yapılırkenki doğruyu tespit etme anı, hem fiziksel hem zihinsel bakımdan bir kenar bölgesi oluşturur; burada, parmak uçları sorunlu maddenin dokusunu incelemekte ve bunu adlandırmayı amaçlamaktadır. Çalışmayı görmenin yolları vardır, özelikle zor olan işlerde...

Bu zorluk, "direnç bölgesi"ni tespit etmeye çalışırken

ele almaya başladığımız sorun için elverişli bir çerçeve oluşturur. Bu ibarenin iki anlamı vardır: Bozulmaya direnen, dışlayan, güç kıran bir sınıra ya da ayrı tuttuğu kadar karşılıklı değişimi de sağlayan bir kenar bölgeye işaret eder. Şehir duvarları her iki anlamı da somutlaştırmaktaydı. Çok kültürlü bir şehir bağlamında, ikinci türden bölge hem daha fazla güçlük çıkartır hem daha fazla gereklidir. Çalışma bakımından da sınır, bir çerçeveleme mekânıdır; dirence rağmen çalışma için daha üretken olan çevre ise bir kenar bölgesidir.

MUĞLAKLIK

Edebiyat eleştirmeni William Empson, dildeki yedi tip muğlaklık hakkında ünlü bir inceleme kaleme aldı; bu inceleme aşikâr çelişkiden başlayıp basit muğlaklığa kadar uzanan bütün her şeyi kapsamaktaydı. Her yetenekli yazar her muğlaklık çeşidini iyi bir şarap gibi yavaş yavaş yani titizlikle dağıtır. Askıda kalmış hikâyeler ya da çözümlenmemiş karakterler hakkında, bunları askıda ya da çözümlenmemiş halde bırakmadığımız takdirde, açıklayıcı bir noktaya işaret edebiliriz. Peki o halde bazı şeyleri belirsiz hale getirmeye nasıl başlayabiliriz?

MUĞLAKLIK BEKLENTİSİ
Bir Kenar Yapmak

Bunun için her şeyden önce muğlak bir sonuç doğuracağını bildiğimiz bir hamle yapılır. Örneğin böyle bir olay küçük kemancı, Suzuki şeritlerini ilk kez kaldırdığında ortaya çıkar; kemancı daha sonra ne olacağını tam olarak bilmez ancak yine de bu kararlı bir adımdır. Muğlaklık aynı zamanda düşünmeksizin de yaratılabilir; buna örnek olarak pek çok bilgisayar programında bulunan "bulanık mantık" gösterilebilir; bunlarda erteleme, bir düzenleme

ilkesidir. Bulanık mantık programı, bir program yararlı girdileri arayarak başka bir alanda çalışana dek bir dizi sorunu ertelemesi nedeniyle yeterince karmaşıktır; modern bilgisayar, hafızasında çok sayıda bu tür geçici çözümü tutabilme kabiliyetine sahiptir. Zaman insan ölçülerine göre ele alındığında, bulanık mantıktaki bekleme süresi hissedilemese de (önemsiz birkaç mikrosaniye kadardır), bilgisayarın zaman ölçeğinde makine duraksamış, uygulama da o an için çözümsüz kalmış olur.

Aynı zamanda şehir tasarımında da insanların tam olarak nerede olduklarını bilemedikleri, kendilerini kaybolmuş gibi hissettikleri yerler düzenleyerek, muğlaklığı bile isteye planlayabiliriz. Yolları şaşırtıcı derecede karışık yerler buna örnektir. Şayet tasarımcı anlık yanlış yönlendirmeleriyle başkalarının bir şeyler öğrenmesini, muğlaklıkla uğraşırken beceri edinmesini amaçlamışsa, planlanmış muğlaklık daha fazla değer kazanır. Amsterdam, tasarımı sayesinde bu türden öğretici bir muğlaklıkta, özellikle de canlı kenar bölgesi çeşidi bakımından çarpıcı bir örnek teşkil eder.

İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasındaki yıllarda mimar Aldo van Eyck, Amsterdam'ın (çöplük dolu arka bahçelerindeki, trafik dönel kavşaklarındaki, ıssız köşelerdeki ve cadde kenarlarındaki) boş mekânları oyun alanlarıyla doldurdu. Van Eyck çöplükleri temizlemiş ve araziyi düzlemişti; ekibi kimi zaman bitişik binalardaki duvarları dahi boyuyordu; mimarın kendisi de oyun alanı araçları, kum havuzları ve seyyar havuzlar tasarlıyordu. Okul oyun alanlarından farklı olarak caddelerdeki cep parklar, aynı zamanda yetişkinlerin de uğrak yerleri olmuştu. Pek çoğunda rahat oturma bankları vardı, kafe ve barların yakınındaydılar; böylece çocuklarına bakan yetişkinler içeriye girip iki tek atarak sinirlerini yatıştırma imkânına da sahiptiler. Van Eyck 1970'lerin ortalarında bu türden çok sayıda şehir oyun alanı inşa etti; şehir tarihçisi Liane Lefaivre, Hollanda'nın diğer şehirleri de Amsterdam'ı taklit ettiği

için, bunların toplam sayısının yüzlerle ifade edildiğini söylüyor.[12] Ne yazık ki bunlardan pek azı ayakta kalabildi.

Tasarımcının bu küçük parkları yapmaktaki amacı, çocuklara şehir mekânlarındaki muğlak geçişlerin varlığını nasıl öngöreceklerini ve nasıl kullanacaklarını öğretmekti. Çok küçük çocuklar 1948 yılındaki biçimini koruyan Hendrikplantsoen oyun alanına götürülmüşlerdi; burada örneğin çimlik alanlardan pek bir farkı olmayan kum havuzları içinde yuvarlanıp oynamışlardı.[13] Tasarım sayesinde kum ve çim saha arasında belirgin bir sınır kalmamıştı; bu durum da minik çocuklara bu elle tutulur farklılık nedeniyle şaşırma imkânı vermekteydi. Kum havuzlarının hemen yanı başında daha büyük çocukların tırmanacakları, yetişkinlerin de oturacakları yerler vardı. Mimar, kum havuzunda yuvarlanmaktan tırmanma oyununa geçişi, farklı yükseklikte taşları yan yana dizerek sağlamıştı; ancak bunlar düz bir sıra izlemiyordu; tersine, küçük çocuklar sanki ormanda yürüyormuş gibi taşların üstünden sekebilme becerilerini sınamaktaydılar. Açık bir maddi tanımın bulunmayışı yine bir zorluk yaratıyordu: kenar bölgeleri vardı ancak bunlar arasında keskin ayrımlar yoktu; bu koşulun sorgulanması da merakı teşvik etmek anlamına geliyordu.

Van Eyck bu türden mekânsal muğlaklıkların aynı zamanda çocukları birbirleriyle ilgilenmeleri doğrultusunda teşvik edeceğini de sezmişti; minik çocuklar düşe kalka yürürken birbirlerine yardım etme eğilimindeydiler. Bu sezgi Buskenblaserstraat Parkı'nın yapımında epey genişletildi.[14] Buradaki park eskiden araçların akıp gittiği bir caddenin boş köşesine yapılmıştı. Kum havuzu caddenin epey uzağına güzel bir şekilde yerleştirilmiş olsa da çocukların tırmanacakları şeyler pek korunaklı halde değildi. İş-

12. Bkz. Liane Lefaivre, "Space, Place, and Play"; Ed.: Liane Lefaivre ve Ingeborg de Roode, *Aldo van Eyck: The Playgrounds and the City* (Rotterdam: NAi in cooperation with Stedelijk Museum, Amsterdam, 2002). 25.
13. Resimler için: Aynı kitap, 6.
14. Resimler için: Aynı kitap, 20.

birliği halindeki faaliyet (arabalara dikkat etmek, bağırmak çağırmak), güvenlik sağlamanın bir yolu olmuştu; burası gürültülü bir parktı. İşte bu borular arasında oynarken arabalar yaklaştıkça çocuklar da birbirini kollamak zorundaydılar, bu nedenle, oyun alanındaki aletlerle nasıl oynayacakları konusunda kuralları da kendileri koyma ihtiyacını duymaktaydılar. Van Eyck, elinde neşter tutan bir cerrah gibi, kullanım için pek az talimat gerektiren basit oyun araçlarını tercih etmişti ve Buskenblaserstraat'ta top oynamak için yeterli alan bulunmadığından, çocuklar da arabaların kendilerine çarpmasına yol açmayan oyun kuralları yaratmışlardı. Böylece mimar parkı öylesine basit ve belirgin unsurlar kullanarak tasarlamıştı ki onun küçük kullanıcılarının tehlikeler karşısında uyanık olma ve onların üstesinden gelme becerilerini geliştirmelerine de imkân tanımıştı; yani onları tecrit ederek koruma amacını gütmemişti.

Van Eyck'ın Van Boetzelaerstraat'taki parkı onun en tutkulu olduğu parktı.[15] Amsterdam'ın çok fazla bina bulunan bir köşesinde bir alan daha tespit edilmişti; mimar buraya da tırmanma taşlarını ve tüplerden oluşan araçlarını yerleştirmişti ancak tasarımına binaların bir cephelerini ve caddenin karşısındaki dükkânları da katmaya çalışmıştı. Böylesi riskli bir düşünceydi: çünkü buradaki trafik akışı yoğun olabilirdi. Dahası, yetişkinler banklarda oturup hiçbir şey olmamasını temenni ederken, gençler de caddenin köşe başlarında durup etrafa sataşırlar ve bir şeyler olmasını umarlardı.

Van Boetzelaerstraat'taki parkta ilginç olan şey, burayı çocukların, gençlerin ve yetişkinlerin birlikte kullanmayı öğrenebilmiş olmasıydı. Tasarım, ince bir yönlendirme sağlıyordu: oturma bankları öyle yerleştirilmişti ki ebeveynler, caddenin kenarında oynamakta olan küçük çocuklarına göz kulak olabiliyorlardı. Parkın yapımı bittiğinde, genç gruplar, cadde boyunca bulunan kaldırımı işgal ettiler; dinlenmekte olan alışverişçiler ise trafiğin kenarın-

15. Resimler: Aynı kitap, 19.

da hoplayıp zıplayan çocuklara pek müdahale etmeden onları gözetlediler; oysa dükkândan dükkâna giden alışverişçiler karşıdan karşıya geçerken oyun alanında bulunanların bölgesini ihlal etmiş oluyorlardı. Bu kamusal alanda, insanlar sözel olarak etkileşimde bulunmaktan ziyade fiziksel bakımdan iç içe geçmiş haldeydiler. Ancak bu kamusal alan, tarafsız ya da cazip olmayan bir yer değildi; yakın yerlerdeki genç ve yaşlı insanları da kendisine çekiyordu.

Demek ki buradaki projeler, somut olarak yaşayan bir kenar bölge, geçirgen bir zar yapma amacını gerçekleştirmişti. Van Eyck, bu parkları kullanan genç ve yaşlı insanları, kenar bölgesindeki muğlaklığı öngörmek ve bununla baş edebilmek konusunda daha becerikli hale getirmek için basit ve açık seçik yollar bulmuştu. Elbette burada bir paradoks vardı. Van Eyck bunu görsel bakımdan en iyi şekilde başarabilmek için kafa yormuştu; onun görsel mantığına, kelimenin sıradan anlamıyla "bulanık" demek zordu ve park tasarımlarından kaynaklanan muğlaklıkla başa çıkmayı öğrenmiş olan çocuklar, kendi davranış kurallarını da kendileri yaratmışlardı. Bu parklar, çocukları tecrit ederek koruduklarını sanan günümüzdeki pek çok park tasarımının sağlık ve güvenlik düzenlemelerinin tam tersi yönde bir güvenliğe önem vermekteydi.

Bu tasarımlarda uygulayıcıların becerisi, Elizabeth David'in yemek tarifindeki "amca mantığı"na benzetilebilir: yani kasıtlı olarak dile getirilmeden bırakılmış bir sonuç ya da daha somut söylersek, yazarken üç nokta (...) işareti bırakmak gibi bir şey. Yazarken olduğu üzere tasarımcı da böyle bir aracı en iyi şekilde "az olan çoktur" şeklindeki modernist ilkeyi izlemek suretiyle kullanır. Yani bir muğlaklığı etkili bir şekilde kullanmak, onun yapımcısını tasarruf hakkında daha fazla düşünmeye zorlar. Muğlaklık ve tasarruf farklı iş ortakları gibi görünebilir; ancak bunlar, muğlaklık yaratmayı asgari kuvvet kullanımının özel bir örneği olarak düşündüğümüzde, zanaat uygulamalarının daha büyük ailesinde kendi yerlerini bulur. Bu

yüzden Van Eyck, kendi oyun alanlarında bulanık kenarları nereye yerleştireceği konusunda son derece seçiciydi; genel olarak oyun alanı mekânı ile binaların giriş kapıları arasındaki ilişki, bunun tersine keskin ve çok fazla tanımlanmış haldedir. Dolayısıyla ben de David'in yemek tariflerinin hiç keskin kenarları olmadığını söylediğim zaman yanıltıcı olurum. Çünkü bunlar da tavuk eti hakkında yapılması ve yapılmaması gerekenlerle doludur; sahne anlatımında ortaya çıkan boşluklar, bu talimatların karşısına dikilir. Yazarken, üç nokta kullanarak boşluk bırakma şeklindeki tasarruflu davranma stratejisi, kesinlikle okuyucunun gerilimden kurtulmak istediği yerde yapılmalıdır; yani aşikâr bir sonuç ortaya konulacakken, yazar üç nokta işaretiyle boşluk bırakarak okuyucusundan okumaya devam etmesini istemiş olmalıdır.

Van Eyck'in büyük düşmanı, Le Corbusier idi. Le Corbusier, tek tek bina yapan bir mimar olmaktan ziyade bir şehir planlamacısı olarak bilinirdi. Le Corbusier cadde hayatının düşmanıydı; bunun en iyi haliyle bir kargaşa, en kötü haliyle de yatay düzlemdeki irrasyonel bir düzensizlik olduğuna inanırdı. Paris için yaptığı ve aslında 1920'lerde Marais bölgesi için tasarlanmış olan Voisin Planı, insanları temizleyerek caddeleri boş bırakmakta, anayolları ve büyük yolları tamamen trafik akışına terk etmekteydi. Van Eyck kendisi ile Le Corbusier arasındaki karşıtlığı, "Whatever Space and Time Mean, Place and Occasion Mean More"[16] adlı unutulmaz makalesinde, boşluk yaratmak ve mekân yaratmak olarak dile getirmişti. Corbusier caddeleri trafik işlevleri için ayrılmış yerler düzeyine indirirken, Van Eyck'in gözünde yatay düzlem, insanların şehirleri "öğrendikleri" bir dünyayı temsil ediyordu. Oturma banklarının ve ışıklı yol direklerinin yerleştirilmesi, basamak taşlarının yüksekliği, kum, çimen ve su arasında kabaca yapılan ayrımlar, bu öğrenme sürecindeki araçlardı, muğlaklık konusundaki bir eğitimdi.

16. Aldo van Eyck, "Whatever Space and Time Mean, Place and Occasion Mean More," *Forum* 4 (1960-1961), 121.

DOĞAÇLAMA
Adımlar

New York'un Aşağı Doğu Yakası'ndaki apartman binaları, insanların Aldo van Eyck'ın öğretici tasarımlarından yararlanmadan da muğlaklık karşısında nasıl becerikli olabildiklerine bir örnek oluşturur. Buradaki insanlar doğaçlama yapmışlardır. New York'un bu yoksul kesimindeki binalar, 1867'den 1879'a ve 1901'e üç nesildir süregelen apartman yasaları yüzünden tek tip bir görünüm kazanmıştı; bu yasalar, yoksullar için yeni yapılan sıkışık binalara ışık ve temiz hava sağlamak için çıkarılmıştı. Ne var ki göçmen sakinler, yasanın bu telkinlerini göz ardı ettiler. Apartmanların önlerindeki genellikle kumtaşından yapılmış ve yükseltilmiş sundurmalar, binalara giriş ve çıkış için işlevsel geçitler olarak tasarlanmıştı. Apartman sakinleri ilk başlarda merdiven basamaklarını oturma yerleri olarak kullanmaya başladı; merdivenlerin yan duvarları, satılık malların sergilendiği ve elbiselerin kurutulduğu yerler haline geldi. Sundurmalar da birer geçiş yeri olmaktan çıkıp kamusal alana dönüştü; burada insanlar etrafa sataşıyor, dedikodu ve alışveriş yapıyordu; cadde hayatındaki kargaşa apartman içlerine taşınmıştı.

Mimar Bernard Rudofsky, atılan bu adımların sergilediği örneklerden esinlendi. *Architecture without Architects* adlı kitabında, şehirlerin çoğunun, hiçbir resmi tasarımı izlemeden işte bu doğaçlama tarzıyla inşa edilmiş olduğunu belgeledi. Şehirlerin biçimleri, yayılma sürecinde binalara bina, caddelere cadde eklenmesi suretiyle farklı yerleşim koşullarına uyum sağlıyordu. Kahire gibi merkezi şehirler ya da Mexico City'nin yaygın mücavir bölgeleri bu tarzda gelişmişti.

Doğaçlama bir kullanıcı zanaatıdır. Tip formunun zaman içinde metamorfoza uğramasına dayanır. Aşağı Doğu Yakası'ndaki New York apartmanlarında bulunan sundurmaların mikro-ortamlarında sergilenen mallarda ve bunların çamaşır iplerinde sergilenmesinde bloktan bloğa de-

değişiklikler ortaya çıktı. Farklı bölgelerdeki etnik renkler de tip formundaki değişikliklerde etkili oldu. Bunlardan birisi bugün de hâlâ gözlenebilir; Asyalı bölgelerdeki sandalyeler caddeye paralel konulurken, eski İtalyan mahallelerindekiler, sundurmada oturanlar komşularını görebilsin diye caddeye dik açıyla konulmaktadır.

Eğer "kendiliğinden" kelimesine "düşünmeden ortaya çıkan" anlamı yüklenirse, bu bölgelerin yapısına kendiliğinden niteliği vermek yanlıştır. Apartmanların basamaklarında doğaçlama yapanların sundurmalar hakkındaki gözlemleri ve deneyleri, kendi bedenleriyle ilişkilidir. Bir caz müzisyeni gibi doğaçlama yapan apartman sakini de kurallara tabidir. Caz müzisyeninin "kopya defteri"ndeki her sayı ile açıklanan yazılmış melodiler ve temel parçalar gibi (ki bunlar kopyadır çünkü bu şarkıların pek çoğu telif ödenmeksizin yasadışı yoldan alınmıştır), apartman sakinleri için de verili durum olarak caddede fiziksel malzemeler bulunmaktadır. İyi bir caz doğaçlaması tasarruf kuralını izler; varyasyonlarda bir unsur keşfedilmek üzere seçilir, aksi takdirde doğaçlama odağını kaybeder; melodi sıraları da neyin önceden geldiği kuralına bağlıdır. Her şeyin üstünde, caz müzisyeni kendi enstrümanı için, başka bir enstrüman çalanın da eşlik edebileceği unsurları seçmek zorundadır. Başarılı bir doğaçlama, görsel labirent denli karışık bir tınlamayı da önleyecektir.

Aynı durum cadde kullanımında doğaçlama yapan insanlar için de geçerlidir. Aşağı Doğu Yakası'nın ayakta kalan cadde kültürlerinde, kitap satıcıları tıpkı müzik teması ve varyasyonlarında olduğu gibi kendilerini komşularından ayıracak kitap sergi kulübelerini bir araya toplamışlardır. Basamakları kullanan işportacılar, mallarına göz atan müşteriler bir sundurmadan diğerine geçebilecek şekilde kendi aralarında bir düzenleme yapmışlardır. Kiracılar da çamaşırlarını evden eve çektikleri ipe asarken ana pencerelerin önünün kapanmamasına dikkat ederler. Herhangi bir ziyaretçiye burası mezbele gibi gelebilir; ancak aslında cadde sakinleri, uyumlu ve tasarruf edici bir

form doğaçlaması yapmışlardır. Rudofsky, bu gizli düzenin yoksul insanların yerleşim yerlerinde geliştiğini ve cadde düzeninde yapılan doğaçlama çalışmasının insanları kendi topluluklarına bağladığını oysa daha temiz bir cadde, güzel evler ve büyük dükkânlar sunacak olan "yenileme" projelerinin yaşayanlara bu mekân üzerinde kendi varlıklarını gösterecek hiçbir imkân tanımadığını düşünüyordu.

Doğaçlama, caddelerde olduğu kadar atölyelerde, ofislerde ve laboratuvarlarda da ortaya çıkar. Cazda olduğu gibi doğaçlamanın diğer çeşitleri de geliştirilebilen ve genişletilebilen beceriler içerir. Beklenti güçlendirilebilir; insanlar kenar bölgelerde ve köşelerde birbirleriyle daha iyi görüşebilirler; değiştirmek istedikleri unsurların seçiminde daha seçici olabilirler. Kitabın sonraki kısmında düzenlemelerin caddelerde olduğu gibi nasıl iyi olabileceğini araştıracağız ancak geldiğimiz bu noktada, buraya dek kat ettiğimiz yolu özetlemeliyiz.

İKİNCİ KISIM'IN ÖZETİ

İkinci Kısım'ın dokusundaki bütün bükülmeler ve dönüşlerde atılan düğümün konusu, becerinin gelişmesindeki *ilerleme* idi ve bu kelime hiçbir savunmaya ihtiyaç duymuyordu. Zanaat çalışmasında insanlar gelişmeyi hakikaten sağlayabilir. İkinci Kısım'daki bu bükülme ve dönüşlerin ortaya çıkmasının sebebi de ilerlemenin düz bir çizgi izlemeyişinde yatıyor. Beceri, düzensiz hamlelerle ve bazen dolambaçlı yollarla yaratılıyor.

Akıllı elin gelişimi zaten düz çizgisel ilerleme gibi bir şey gösteriyor. Elin, temas sırasında akıl yürütmeyi mümkün kılmak için parmak ucunda hassaslaştırılması gerekiyor. Bu durum bir kez başarıldığında da eşgüdüm sorunları gündeme geliyor. El, bilek ve önkol arasındaki bütünleşme böylece asgari güç için gerekli dersleri öğretiyor. Bunlar da öğrenildiğinde, el daha ileriki aşamalara fiziksel ola-

rak bakabilmek, öngörüde bulunabilmek ve yoğunlaşmayı sürdürebilmek için artık göz ile birlikte çalışabiliyor. Her aşama, sorunlu olsa da, bir sonraki aşama için zemin hazırlıyor; ancak her birinin aynı zamanda bağımsız sorunları da söz konusu oluyor.

Anlamlı açıklamaları kılavuz almak, bu sürece anlatımlı açıklamalardan daha fazla katkıda bulunur. Anlamlı açıklamalar bir bütün olarak uygulamanın anlamı hakkında kılavuzluk sağlar. Pek çok imkân yanı sıra, bu kılavuzluğu sağlayabilecek üç anlamlı aleti tasvir etmiştim: bir aceminin karşılaşacağı zorluklarla özdeşleşen sempatik illüstrasyon; öğreneni tuhaf bir pozisyona yerleştiren sahne anlatımı; ne yapmakta olduğu konusunda acemiyi yaratıcı olarak yeniden şekillendirmeye teşvik eden metafor yoluyla açıklama.

Aletlerin kullanımının sınırlı ve zor olduğu bir durumda, hayal gücünün gerekliliği ortaya çıkar; böyle bir durumda hayal gücü belli türden bir onarım işine imkân tanır, buna da ben dinamik tamirat demiştim ve bu hayal gücü şeritlerin çıkarıldığı, belki de tehlikeli ihtimallerin olduğu durumlarda çok amaçlı aletleri anlamlı kılmak için gereklidir. Bu bölümde, sezgisel bir sıçramanın yapısını açıklamak suretiyle, aletlerin yaratıcı kullanımındaki gizi ortaya çıkarmaya da çalıştım.

Hiç kimse bu kaynakların hepsini her zaman gündeme getiremez ve aşkta olduğu gibi çalışmada da ilerleme düşe kalka sağlanır. Ancak insanlar daha iyisini yapabilir ve yapar. El kılavuzlarının sıklıkla yaptığı üzere biz de becerileri basitleştirmek ve makul hale getirmek isteyebiliriz; ancak böyle bir şey, karmaşık organizmalar olduğumuzdan, mümkün değildir. Bir kimse bu teknikleri daha fazla kullandıkça, bunları daha fazla sınamış olur ve böylece bu kimse zanaatkârın duygusal ödülü olan uzmanlık duygusunu daha fazla kazanmış olur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ZANAATKÂRLIK

IX

[Kalite-Hırslı Çalışma]

Bu bölümde ve sonraki bölümde zanaatkârlığı tamamlayan iki kapsamlı konudan söz edeceğim. Birincisi zanaatkârın iyi iş yapma arzusudur; ikincisi de iyi iş yapmak için gerekli yeterlilikler... Birinci Kısım'ın başlangıcında da yer aldığı üzere, Linux programcıları gibi bazı gruplar kaliteye önem verirken, Sovyet inşaat işçileri gibi bazıları da buna önem vermiyor. İşte şimdi bu tutkuyu teşvik eden insan faktörlerine daha yakından bakmak istiyoruz.

Aydınlanma dönemindeki atalarımız, Doğa'nın insanların iyi iş yapabilmeleri için büyük ölçüde akılla donattığına inanmaktaydılar; insanı becerikli bir hayvan olarak görüyorlardı; daha kapsamlı eşitlik konusundaki talepler bu

inançtan kaynaklanıyordu. Modern toplum ise becerideki farklılıkları vurgulamaya yatkındır: "beceriler ekonomisi", sürekli olarak zeki insan ile aptal insan ayrımı yapmayı amaçlar. Aydınlanma dönemi atalarımız, en azından zanaatkârlıkla ilgili olarak doğru olanı yapmışlardı. İyi bir zanaatkâr olabilmek için ortak ve işlenmemiş becerileri eşit ölçüde paylaşmaktayız; insanları hayatlarında farklı yollar izlemeye sevk eden şey, kalite konusundaki motivasyon ve tutkudur. Toplumsal, koşullar bu motivasyonları şekillendirir.

* * *

1960'larda W. Edwards Deming, şirketler için "toplam kalite kontrolü" hakkındaki görüşlerini ilk kez ortaya sürdü; oysa kâr peşinde koşan birçok şirket yöneticisinin gözünde, kalite arayışı bir süsten ibaretti. Deming'in her derde deva sözleri şöyleydi: "En önemli şeyler ölçülemez." "Neyi inceliyorsanız onu öngörebilirsiniz." Kalite kontrolünde Deming-Shewhart döngüsü, işe koyulmadan önce araştırma ve tartışma yapan dört adımlık bir süreçti.[1] Gerçekçi işletmeciler ise hâlâ 1920'lerde Elton Mayo ve arkadaşlarının Western Electric Company'de işçi motivasyonu için önerdikleri pratik deneyleri tercih ediyorlardı. Ancak Mayo bu işçilerin ürettiği nesnelerin kalitesine ya da onların eleştirel yeteneklerine odaklanmamıştı. Mayo'nun işadamı müşterileri, kaliteden çok itaat ile ilgilenmekteydiler: mutlu işçiler görevlerine bağlı olurlardı ve greve gitmezlerdi.[2]

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Japon ekonomisindeki başarılar ve aynı yıllarda Almanya'daki *Wirtschaftswunder* tartışmanın seyrini değiştirdi. 1970'lerin ortalarından itibaren bu iki ekonomi, yüksek kalitedeki ürünleriyle kendilerine piyasada bir yer açtı; bunlardan bazıları Japon

1. Deming'in çalışması için en yararlı kılavuz: W. Edwards Deming, *The New Economics for Industry, Government, and Education*, 2. Baskı. (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000).
2. Elton Mayo vd. *The Human Problems of an Industrial Civilization* (New York: Macmillan, 1933).

otomobillerinde olduğu üzere ucuz ama iyiydi, diğer bazıları ise Alman makine teçhizatlarında olduğu üzere hem pahalı hem iyiydi. Bunların piyasa payları genişledikçe, Amerikan ve İngiliz firmalarının kalite standartları dibe vurdukça, alarm zilleri çalmaya başladı ve Deming 1980'lerin sonunda bir peygamber olarak "yeniden keşfedildi". Günümüzde hem işletmeciler hem iş akademileri, iş çevrelerinin guruları olan Tom Peters ve Robert Waterman'ın sözleriyle, "mükemmellik arayışı"na[3] övgüler düzen şarkılar söylemektedir.

Bu söylemin büyük bir kısmı reklamdan ibaretti; ancak Deming'in hikâyesi karmaşık ve uyarıcıdır. Karmaşıklığı şurada yatıyor: Kaliteye dönük bir arzu yaratmak ve bunun üzerinde iyi iş çıkarmak için şirketin kendisi form olarak yeterince kabiliyetli olmalıdır. Böyle bir şirket, Nokia örneğinde olduğu gibi, açık bilişim ağlarına ihtiyaç duyar; örneğin Apple şirketinin yaptığı gibi elindeki ürünleri piyasaya çıkarmak için bunlar gerçekten de iyi olana dek bekleme iradesine sahip olmalıdır. Deming, şirketlerin bu yönlerinin kimin kime rapor yazdığını belirtmekten ibaret olan işletme grafiklerinde pek seyrek yer aldığını biliyordu. Ne var ki Deming, basit bir satıcı, kalite propagandacısı da değildi; kaliteye önem veren işin, güzel ve somut sonuçlar elde etmeye odaklanmış olarak, şirketleri ille de tek vücut yapmayacağının ya da ayakta kalmalarını sağlamayacağının farkındaydı.

İngiltere'nin Ulusal Sağlık Hizmetleri'nde (NHS) gördüğümüz üzere, yüksek standart arayışları, çok sayıda içsel çatışma yaratan bir tarzda da sürdürülebilir. Bunun sebebi de insanların yüksek standartların farklı versiyonlarını barındırabilmesidir; NHS'de doğru biçim ile uygulama arasındaki karşıtlık aynı yatakta bulunuyordu. Kalite talep eden bir kimse aynı zamanda sıkıntı da yaratmış oluyordu. NHS'nin tepesinden gelen doğru işlem konusundaki ısrar, aslında kanser ve kalp hastalığı tedavilerinde ge-

3. Tom Peters ve Robert Waterman, *In Search of Excellence* (New York: HarperCollins, 1984).

lişmeyi getirirken, yine tepeden gelen talimatlar vahim olmayan kronik tıbbi koşullardaki kalitede de bir düşüşe neden olmuştu. Mükemmellik arayışı şirketlerin uzun süre ayakta kalmasında da sorunlar yaratabiliyor; Stradivaryus'un atölyesi bunun bir örneğiydi. Burada yüksek kalitede iş çıkarma deneyimi, ustanın kendi gizli bilgisiyle sınırlıydı; bu durum da onun mükemmelliğinin sonraki kuşaklara aktarılamaması anlamına geliyordu.

"Kalite-hırslı" ifadesindeki ikinci kelimenin de işaret ettiği gibi, kalite bir reklam olmaktan çıkıp özellikle bir sorun haline de gelebilir. *Hırslı*, somut bir nesnenin yapımında ya da bir becerinin şekillenmesinde harcanan takıntılı enerji demektir. Takıntılı enerji Christopher Wren'in büyük işçi karakterlerine işaret eder, aynı zamanda ve daha önemlisi, büyük olduğu kadar küçük eylemlerin de bir özelliğidir. Bir cümledeki imgeyi ve ritmi tam olarak yakalayabilmek için onu yeniden ve yeniden yazmak belirli bir takıntılı enerji gerektirir. Aşkta takıntılı olmak, karakteri deforme etme tehlikesi taşır; eylemde takıntılı olmak, alışkanlık ve katılık tehlikesi taşır. Bu tehlikeler iyi iş yapan bir şirkette olduğu kadar birey olarak zanaatkâr için de söz konusudur.

"Kalite-hırslı" çalışma, bütün takıntılı enerjisiyle birlikte New York'taki bir suşi barında benim başıma da geldi. Burası, Greenwich Village'de yurtdışında çalışan Japonlara yemek hizmeti veren küçük bir yerdi. Barın bir özelliği menüsünün sadece Japonca olmasıydı; böylece Amerikalı müşterileri uzak tutmuş oluyordu. Diğer özelliği de uydu aracılığıyla Tokyo televizyonuyla bağlantı kurmasıydı; bu televizyonun sesi de her zaman bir insanın sesi kadar çıkıyordu. İnsanlar bunu hem seyrediyor hem onunla konuşuyorlardı. Ben buraya genellikle kemanımın akordunu yapan Japon bir arkadaşımla birlikte geliyordum.

Bir gece, anavatanın üretim mühendisleri hakkındaki *Project X* adlı bir diziyi seyrediyorduk. O haftaki bölüm, el hesap makinelerinin icadını anlatıyordu ve hikâye de aslında oradaki müşteriler için ilgi çekiciydi. *Project X*'in ek-

randaki mühendisi, yeni el hesap makinesinin "on" düğmesine basıp da birden "Çalışıyor!" diye çığlık attığı anda, bar arkadaşlarım adeta büyülenmiş gibiydi. Ancak hemen ardından bardakilerin yaptıkları yorumlarda, savaş sonrası harika günler ile günümüzde Japon yapımı pillerdeki ve tutuşma riski taşıyan fotokopi makinelerindeki dile düşen kusurlardaki artış kıyaslanmaya başlandı. Oradakiler bir yandan elleriyle hesap makinesinin görüntülerini gösteriyor, bir yandan da yorum üstüne yorum yapıyordu. Bu yorumlarda belirgin şekilde ekrandaki üreticiler alkışlanmaktaydı; böylece ülkelerinin bugünkü düşkün durumunu tartışma konusu yapmış oluyorlardı; ben önümdeki balığı didiklerken, ara sıra da kibarlık sınırını aşan ve ancak "kötü..." "utanç" verici diye özetleyebileceğim yorumlar hâlâ kulağıma geliyordu.

İyi ve yeterince iyi olmayan ayrılamaz haldeyse, böyle bir durum takıntının zirvesini meydana getirir. Barda, artık İngilizce'ye benzer bir dille konuşmaya koyulduğumuzda, ben pillerin tek tük patladığını ya da fotokopi makinesinin nadiren tutuştuğunu hatırlattım; ancak arkadaşlarım buna kulak asmıyordu. Tam da güven duygusu cinsinden bir şey onlarda bazı şeyleri altüst etmiş durumdaydı. Takıntı genel olana dair bir tutkuyu ifade eder, bu da Deming'in *toplam* kalite kontrolünden söz etmesinin sebebidir. Takıntının bir başka adı olan merhametsizlik de aynı karaktere sahiptir; bir sonucu bütün durumlara atfetmek, dikkatsizlik sonucu ortaya çıkmış istisnai durumları kabul etmemek ve ayrım gözetmemek bu karakteri anlatır. İyi ve yeterince iyi olmayan ikilisi, çalışmalar üzerinde merhametsiz bir gözlemci etkisi yaratır.

Peki bir insan böyle bir takıntıya nasıl saplanabilir? Suşi bardaki zanaatkârların çoğunun yolu bir biçimde Japonya'nın acımasız rekabetçi eğitim sistemine düşmüştü, bunlar gençliklerinin ya da yetişkinliklerinin belli bir noktasında bu haşin ve bağışlamaz kültürü terk etmeyi tercih etmişlerdi; çok farklı kişisel nedenlerle yollarındaki sapaklar onları New York'taki bu köşeye yönlendirmişti.

Yıllar geçtikçe ben de bu zanaatkârların önemli bir miktarının en iyi yarı yasal göçmenlerden çıktığını öğrenmeye başladım (bunların yeşil kartları yoktu ama çoğu kez sahte sosyal güvenlik kartlarına sahiptiler ve bu sayede pek titiz olmayan yerlerde iş bulmaları mümkün oluyordu); yaptıkları işteki kaliteden gurur duymaları onların "Japon değerleri"ne bağlı kalmasını sağladığı ölçüde, onlar da bu gururu, kendilerini şehirdeki diğer etnik ve ırksal azınlıklardan ayırt eden bir simge olarak kullanmaktaydılar. Suşi bardaki insanlar bir nevi ırkçıydılar da; Amerikalı siyahlar ve İspanyollar arasında yaygın olduğuna inandıkları tembellik ile kendilerinin kalite uğruna verdikleri mücadeleyi kıyaslıyorlardı.

Böylece takıntının ikinci özelliğini sergilemiş oluyorlardı: Ayırt edicilik nişanesi de acımasız bir mükemmellik arayışı. Sosyolog Pierre Bourdieu, kalite retoriğinin etnik gruplarda olduğu kadar örgütler bünyesindeki insanlar için de statü talep etmede bir araç olmaya yaradığını ileri sürmüştü: Ben/biz başkalarından daha motive haldeyim/haldeyiz, daha hırslıyım/hırslıyız, daha istekliyim/istekliyiz.[4] Ayrım nişanesi üstünlük talepleri kadar, giderek artan ölçüde toplumsal tecride ve çözülmeye de yol açabilir. Bu göçmen Japonlar, ortaçağ kuyumcularından farklıydılar. Daha büyük bir toplumda birleşmek yerine, onlardaki kaliteli iş çıkarma tutkusu kendi yabancılıklarının ikonu olarak içselleştirilmiş bir tarihin parçası haline gelmişti. İleride göreceğimiz üzere, diğer kalite-hırslı çalışanlar da bir şirket bünyesinde büyük ölçüde tek başınaymış gibi davranırlar.

Kalite bakımından takıntılı olmak, çalışmanın kendisini genel bir acımasız baskıya tabi kılmaktır; böyle bir tutkuya sahip işçiler, kendilerini daha az hırslı olanlar üzerinde baskın hale getirirler ya da kendilerini bunlardan ayrı tutarlar. Her ikisi de tehlikelidir; ama önce ikincisini inceleyelim.

4. Bkz. Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Çev.: Robert Nice (London: Routledge and Kegan Paul, 1986).

UZMANLIK
Girişken ve Antisosyal Uzman

Mükemmellik hırsına sahip insanların başkalarına dayattığı tehlike, uzman kişiliğinde açığa çıkar. Uzman, sosyal (girişken) ve antisosyal olmak üzere iki kılıkta görünür. İyi işleyen bir kurum girişken uzmanı tercih edecektir; tek başına kalmış bir uzman ise şirketin sıkıntıda olduğunun bir işaretidir.

Uzmanın kökeni ve prestiji Antik dönemlere uzanır ve *demioergoi*'nun kamusal itibarıyla başlar. Ortaçağlardan itibaren uzman, girişken olması zorunlu olan usta bir zanaatkârda somutlaşmıştır. Loncaları örgütleyen kamusal ve dinsel ritüeller, ustanın katılımının görev sayıldığı bir toplumsal bağ oluşturdu; kişisel düzeyde otorite üzerinde yükselen ve küçük bir topluluk içinde etkili olan bu bağlar, giderek toplumsallığı da güçlendirdi. Modern zamanlara yaklaştıkça, amatörlük özellikle Sanayi Çağı'nın şafağında önemini yitirdi; amatörlerin araştırıcı merakları, uzmanlaşmış bilgi karşısında artık daha az değer taşımaktaydı. Yine de modern uzman, kendisini daha büyük bir topluluğa ve aslında meslektaşlarına bağlayacak birkaç ritüele sahiptir.

Sosyolog Elliott Krause da *The Death of the Guilds* adlı kitabında benzer şeyler ileri sürüyor. Mühendisler, hukukçular, doktorlar ve akademisyenler üzerine yaptığı araştırma, meslek örgütlerinin geçen yüzyılda gayrişahsi piyasa ve bürokratik devlet koşullarında, mesleklerin kendilerinin de daha katı ve daha uzmanlık isteyen işlere dönüşmesiyle birlikte nasıl zayıfladığını gösteriyor. Ulusal ve uluslararası meslek örgütleri elbette geçmişteki şehir loncalarından katbekat daha geniştir; ancak Krause bunların toplantılarının da benzer şekilde bir arada tutucu ve ritüel niteliklere sahip olduğunu düşünüyor. *Profesyonel* [*mesleksel*] kavramının modern anlamda ilk kullanımında, kendilerini sıradan işçilerden farklı gören insanlar kastediliyordu. Her şey göz önünde tutulduğunda, hükü-

met ve yasal düzenleme de meslekleri piyasanın kısıtladığından daha fazla kısıtlamaktaydı; hukuk, yalnızca meslek sahiplerinin bildiği içeriği bürokratik hale getirmekteydi. Kaybeden ise topluluk oluyordu; bu noktaya ilk kez Robert Perrucci ve Joel Gerstl, bu alandaki öncü çalışmalardan sayılan *Profession without Community*[5] kitaplarında işaret ettiler.

Uzmanlık konusundaki akademik çalışmalar, üç aşamadan geçti.[6] Önce "uzman", herhangi bir alana uygulanabilecek analitik güçlere sahip bir kişi olarak ele alındı; uzman sıfatıyla bağlı olduğu ortak iş bölgesiyle diğer iş bölgeleri arasında dolaşan bir danışmandı. Uzmanlık işlevini çözümleyenler, daha sonra asıl önemli olanın içerik olduğunu "keşfettiler"; artık belirli bir şey hakkında çok şey bilene uzman denilmekteydi (on bin saat çalışma kuralı işte bu keşiften kaynaklanıyordu). Günümüzde, Perrucci, Gerstl ve Krause tarafından bu soruna çerçeve çizmek amacıyla yapılan toplumsal incelemeler şu iki noktada birleşmektedir: Uzman, güçlü bir mesleki topluluğa ya da güçlü bir loncaya ait olmaksızın nasıl girişken olabilir? İyi işin kendisi uzmanı dışa dönük hale getirebilir mi?

Vimla Patel ve Guy Groen, parlak ama henüz acemi olan tıp öğrencileri ile pek çok yılların tecrübesine sahip doktorların klinik becerilerini kıyaslayarak girişken uzmanlığı araştırmışlardı.[7] Tecrübeli doktor, beklenileceği üzere, daha düzgün teşhis koyabiliyordu. Bu da büyük ölçüde hastalarla olan ilişkisinde tuhaflıklara ve özel durumlara daha açık olmasından kaynaklanıyordu; oysa tıp

5. Elliott A. Krause, *Death of the Guilds: Professions, States, and the Advance of Capitalism, 1930 to the Present* (New Haven and London: Yale University Press, 1996); Robert Perrucci ve Joel E. Gerstl, *Profession without Community: Engineers in American Society* (New York: Random House, 1969).

6. Bkz. Kenneth Holyoke, "Symbolic Connectionism: Toward Third-generation Theories of Expertise"; Ed.: K. Anders Ericsson ve Jacqui Smith, *Toward a General Theory of Expertise: Prospects and Limits* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 303-335.

7. Vilma Patel ve Guy Groen, "The Nature of Medical Expertise," Ed.: Ericsson ve Smith, *General Theory of Expertise*, 93-125.

öğrencisi, daha biçimci olmaya yatkındı çünkü önce kitapara bakıyor ve genel kuralları özel durumlara bire bir uygulamaya çalışıyordu. Dahası tecrübeli doktor, sadece geçmişteki örneklere bakarak değil, çok ilginç bir şekilde, aynı zamanda hastanın bilinmeyen sonraki durumunu da görmeye çalışarak, geleceği de kapsayan daha büyük zaman dilimleri içinde düşünüyordu. Acemi öğrenci ise klinik tarihlerin birikiminden yoksun halde, tek bir hastanın gelecekteki kaderinin nasıl olacağını tasavvur etmede zorluk çekiyordu. Tecrübeli doktor bir hastanın varoluşuna odaklanmaktaydı; henüz pişmemiş olan yetenekli öğrenci ise o andaki sebep sonuç ilişkilerine önem vermekteydi. Demek ki el üzerine olan bölümde tartışmış olduğumuz zanaatkârın idrak kapasitesi, uzun dönemli tıp pratiğinde daha karmaşık bir hal almaktadır. Demek ki girişken uzmanın özelliklerinden biri, zaman içinde herkese aynı şekilde davranabilmektir.

Kusurlu aletler konusundaki zanaat tecrübesi de girişken uzmanlık anlayışında kendi tarzını keşfetmişti. On yedinci yüzyıl bilim insanları örneğinde gördüğümüz gibi bu tür aletler, kullanıcılarını yapım kadar kurgu konusunda dikkatli olmaya mecbur bırakmıştır; tamirat zanaatkârlığın temel bir kategorisidir; bugün de bir uzman, aynı zamanda hem imalat hem tamirat yapabilen birisi olarak görülür. Burada sosyolog Douglas Harper'ın şu sözlerini hatırlatmalıyız: Uzman, "genel amacının ve mantığının ötesindeki teknik unsurları görmesine imkân tanıyan bir bilgiyle donanmış" kimsedir. "İmalatı ve kurguyu sürecin bir parçası haline getiren de işte bu bilgidir."[8] Harper'ın küçük makine dükkânlarında yaptığı incelemelerde, girişken uzmanlar müşterilerine yaptıkları açıklamalar ve tavsiyelerde yeterliydiler. Yani girişken uzman yol göstericiliğiyle de keyif veren bir kişiydi; ortaçağdaki *in loco parentis* [ebeveynin yerini tutmak] kuralının modern yansımasıydı.

Nihayet, uzmanlığın girişkenlik yönü Stradivaryus'un

8. Douglas Harper, *Working Knowledge: Skill and Community in a Small Shop* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), 21.

atölyesinde örneği görülen bilgi transferi sorununa işaret eder. Usta, kendisinin söze dökülmeyen bilgisi haline gelmiş olan deneyimini transfer edemez. Birçok modern uzman da kendisini Stradivaryus'un tuzağına düşmüş hisseder; aslında uzmanlığın ifade edilemeyişine dair inanca, Stradivaryus Sendromu da diyebiliriz. Bu sendrom, tedavi seçeneklerini tartışma, kendilerini eleştiriye açık tutma, meslektaşlarına kendi gizli bilgilerini açma konusunda eksik davranan İngiliz doktorları arasında da görünür. Sonuç olarak, onların becerileri, mesleki olarak dışa dönük olan doktorlarla kıyaslandığında giderek azalmaktadır.[9] Küçük yerlerdeki aile doktorları (tıp konusundaki sohbetlerde güven verici şahsiyetler olarak belirenler), özel olarak Stradivaryus Sendromu'ndan mustarip gibi görünürler.

Harvard Üniversitesi'nde Howard Gardner tarafından yönetilen GoodWork Projesi, reklam uzmanlığı sorununu aşmak için çeşitli yolları araştırmıştı. GoodWork Projesi'ndeki araştırmacılar, örneğin, birkaç muhabir çarpıcı şekilde ahlaksızca davrandığı sırada ortaya çıkan *New York Times* gazetesi standartlarındaki ünlü çöküşü incelediler.[10] GoodWork Projesi'ndekilerin görüşüne göre, hata kurumun kendisinde yatıyordu. Tarif edilemez bir söz olan "İşte biz New York Times gazetesiyiz" sözü, basın organlarının bir Stradivaryus'u olma anlamına geliyordu. Sonuç olarak gazete kendi standartlarını açıkça dile getirmemiş oluyordu; bu sessizlik de ahlaksız muhabirlerin gazete bünyesinde kendi çetelerini kurmaları için bir gedik açıyordu. Gardner'a göre bu tehlikeyi şeffaflık önleyebilirdi; ancak bu da belli türden bir şeffaflık olmalıydı: iyi işin standartları, uzman olmayan kişilere de aşikâr kılınmalıydı. Gardner ve meslektaşlarına göre, böyle bir dili kullanma çabası uzmanların işlerini yaparken daha iyi ve daha

9. Buradaki araştırmanın kurucu bir parçası: William Kintch, "The Role of Knowledge in Discourse Comprehension: A Construction-Integration Model," *Psychological Review* 95 (1987), 163-182.
10. Howard Gardner, Mihaly Csikszentmihaly ve William Damon, *Good Work: When Excellence and Ethics Meet* (New York: Basic Books, 2002).

dürüst olmalarını sağlayacaktı. Matthew Gill de Londra'daki muhasebecilik faaliyetleri hakkında benzer bir çözümleme yapıyor: Uzman olmayanlar için anlamlı olan standartlar (yani kendinden menkul kurallar ve düzenlemeler değil) sayesinde, muhasebecilerin dürüst kalması mümkün oluyordu. Dışarıya dönük olunca, kendilerini yaptıkları hesaba bağlı tutuyorlar ve aynı zamanda yaptıkları işin başkaları gözünde ne anlama geldiğini görebiliyorlardı.[11] Uzman olmayanlar için mantıki olan standartlar, şirketteki kaliteyi bir bütün olarak artırmaktaydı.

Girişken uzmanlık, kendi bilincine vakıf ya da ideolojik anlam taşıyan herhangi bir topluluk yaratmaz; sadece iyi uygulamalardan ibarettir. İyi yönetilen bir şirket zaman içinde bütün insanlara odaklanacaktır, yol göstericiliği cesaretlendirecek ve standartların şirket bünyesindeki herkesin anlayabileceği bir dilde oluşturulmasını talep edecektir.

* * *

Antisosyal uzmanlığın ise daha karmaşık bir yönü vardır. Uzman ve uzman olmayan arasında doğal bir bilgi eşitsizliği söz konusudur. Antisosyal uzmanlık sadece bu haksız kıyaslama olgusunu vurgular. Eşitsizliği vurgulamanın aşikâr bir sonucu, bu uzmanın diğerlerinde uyandırdığı aşağılanma ve içerleme duygusudur; daha karışık bir sonucu da uzmana kendisini güç duruma düşmüş hissettirmesi olacaktır.

Boston'daki fırıncılık endüstrisi haksız kıyaslamanın her iki yönünü de sergilemişti. 1970'lerde Boston fırıncıları bir ortaçağ kuyumcusu için anlamlı olabilecek tarzlarda çalışmaktaydılar; fırıncılık zanaatı becerilerini çıraklarına aktaran ustalar tarafından yüz yüze ilişkilerle yönetilirdi. 2000 yılında usta fırıncıların yerini işyerindeki otomasyon

11. Matthew Gill, "Accountants' Truth: Argumentation, Performance and Ethics in the Construction of Knowledge by Accountants in the City of London" (Doktora Tezi, University of London, 2006).

aldı. Bu makinelerin programcıları ve yöneticileri atölyelerde görünmeye başlayınca, uzmanlar ve "çıraklar" arasındaki ilişkiler de gerginleşti. Uzmanlar makineler hakkında konuşurken kendi bilgilerini vurgulayan talimatlar verdiler; çıraklar da buna öfkeyle tepki gösterdiler. Ustalarına itaat etmek zorunda olsalar bile, kendi aralarında uzmanlarla alay ediyorlardı. Karmaşık fırın makinelerini programlayan şahıslar, bu pek de dolaylı olmayan sinyalleri algıladılar ve sorunla karşı karşıya gelmek yerine kendilerini geri çekmeyi tercih ettiler. İşyerini ziyaretler azaldı; e-mail yoluyla yönetmeye yöneldiler. İşçilerin öfkeli olması kadar, onları yönetenler de, şaşırtıcı şekilde, daha ilgisiz olmayı seçmişlerdi. Daha önceki fırın ustalarıyla kıyaslandığında, kendi fırınlarına pek az bir bağlılıkları vardı. Tepedeki teknik personelin "döner kapı" misali değişmesinden şirketler de kötü yönde etkilenmekteydi.[12]

Haksız kıyaslama rekabeti kızıştırır ve elbette örneğin Nokia gibi iyi yönetilen bir şirket, rekabet ve işbirliğini bir arada tutmayı ister; ancak böyle mutlu, üretken bir durum da dostane rakipleri gerektirir. Arkadaşça ilişkide olabilmek için rakiplerin daha iyi ve daha kötü şeklindeki ayrımlara kafayı fazla takmamaları zorunludur; çünkü çalışma sürecinde bu standartlar bir nevi denetim hissi yaratır. Patronların sıklıkla sığındığı çalışanlardan hoşnut olmama durumu, tam da böyle bir ayrıma yaslanmaktan kaynaklanır ve buradaki pürüz de böyle bir öfkenin, patronu da şirket hakkındaki güzel duygularından uzaklaştırmış olmasıdır; şirketini artık beceriksiz ve asalak tipten insanlarla doluymuş gibi görmeye başlar.

Uzmanların kendi aralarındaki ilişkilerde haksız kıyaslamalar, kalitenin gerçek anlamını görmelerine engel olur. Bilim dünyasında, bu genel doğrunun özgül ve acı verici bir uygulaması vardır. "Saatle yarışmak" yani sonuçları ilk önce açıklamak, bilimsel laboratuvarlarda işin kendisini

12. Richard Sennett, *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism* (New York: W.W. Norton, 1998), 64-75.

dahi önemsizleştirecek ölçüde hüküm sürer.

Bu durum için berbat bir örnek, AIDS'e yol açabilen retrovirüs gibi, bağışıklık mekanizmasını güçsüzleştiren bir virüs olan HIV'i ilk kez kimin keşfettiği konusundaki tartışmadır. Bu virüsün bulunması 1980'lerde birbirinden farklı iki laboratuvarda gerçekleşmişti; bunlardan birisi Fransa'daki Pasteur Enstitüsü'nde Luc Montagnier tarafından yönetiliyordu, diğeri de ABD'de Robert Gallo tarafından yönetiliyordu. Bu iki laboratuvar arasında acımasız bir tartışma patlak verdi (sonuçta, Fransız Cumhurbaşkanı Francois Mitterand ile ABD Başkanı Ronald Reagan arasındaki bir anlaşmayla çözüme ulaşıldı).

Tartışma, bu virüsü ilk kez kimin bulduğu konusunda yoğunlaştı. Montagnier'in laboratuvarı bulgularını 1983 yılında Gallo'nun laboratuvarı da 1984 yılında yayımladı; ancak Gallo grubu, daha önce 1974 yılında retrovirüsler konusunda yaptıkları çalışmayı dayanak göstererek kendilerinin önde olduğunu ileri sürdü. Montagnier'in grubu da Gallo'nun ilk kez Pasteur Enstitüsü'nün ürettiği HIV örneğini uygunsuzca kullanmış olduğunu ileri sürdü. Gallo da kendi laboratuvarının, HIV için gerekli kan testlerini mümkün kılarak ilk kez "ölümsüzleştirilmiş" bir hücre dizisinde büyüttüğünü ileri sürdü; dahası, T hücrelerinin laboratuvar koşullarında büyüme tekniklerini de ilk kez kendisinin geliştirdiğini ileri sürdü. İki laboratuvar bu buluşa hangi ismin verileceği konusunda da tartıştılar: Montagnier LAV, Gallo da HTLV-III kısaltmasını kullanmaktaydı; iki ülke başkanı ise HIV adında uzlaştılar. Bu bıktırıcı tartışma bilim insanlarının kariyeri bakımından hayati önemdeydi; gelecekteki patentlere göz dikilmiş olması, bilim insanlarının bu virüse kimin "sahip" olduğunu tartışmasında etkiliydi.

Bu tarihler ve isimlendirmelerle ilgili sorunların altında yatan şey, hangi laboratuvarın daha iyi iş çıkardığına dair acı verici bir tartışmaydı ve işte burada bizim de bu tartışma karşısında kafamızın karışması gerekiyor. Diğerle-

riyle birlikte aynı işi kanıtlayarak yapanlardan bazılarını, sırf bu işi daha yavaş yapıyorlar diye aşağılamak için hiçbir sebep yok. Gösterişli bir ödülü ilk önce almış bir laboratuvarı daha kaliteli bir laboratuvar saymanın da bir mantığı yok; bulunan şey karşısında, oraya kimin daha önce ulaşmış olduğu çok önemsizdir. Hız bakımından yapılan haksız kıyaslama, kalitenin ölçümünü de bozar. Ancak bilimi de yarışma tutkusu sürükler; bu rekabetçi takıntıya kapılanlar, kolayca değer öngörülerini ve yaptıkları şeydeki amaçlarını yitirirler. Bunlar artık zanaatkâr-süresinde düşünmemektedir; oysa yavaş akan zaman derinlemesine düşünmeyi mümkün kılar.

* * *

Özet olarak, uzman olabilmek için girişken yollar ve antisosyal yollar bulunmaktadır. Girişken uzman, bir zanaatkârın maddi değişimi keşfetmesi gibi, diğer insanlara kendi tasvir edici öngörüleri doğrultusunda seslenir; bunlardan birisinin tamir becerisine danışılır; birisinin de yönlendirici standartları şeffaftır yani uzman olmayanlar tarafından anlaşılabilir özelliktedir. Antisosyal uzmanlık ise başkalarını utandırır; uzmanı güç durumda ve tek başına bırakır.

Haksız kıyaslama da kalitenin içeriğinin yitirilmesiyle sonuçlanabilir. Elbette bilimde olduğu kadar, marangozluk ve aşçılık gibi bütün uzmanlıklarda eşitsizlik mevcuttur. Sorun, bu farklılıkla neyin yapılacağında yatmaktadır. Haksız kıyaslamanın güçlü bir kişisel karakteri olmasına rağmen, girişken uzman kendisini haklı gösterme konusunda daha az takıntılıdır.

Bu farklılığı daha fazla kavrayabilmemiz için, takıntı (obsesyon) olgusu hakkında daha fazla bilgiye ihtiyacımız var. Bu özellik yapısal olarak yıkıcı mıdır yoksa takıntının güzel biçimleri de var mıdır?

İKİ YÜZLÜ TAKINTI
İki Evin Hikâyesi

Takıntının olumsuz yönü, bildiklerimizin şu aşamasında, daha iyi anlaşılmış olmalı. Akademik psikolojide "mükemmeliyetçilik", bu olumsuz özelliklerden birisinin adıdır; bununla kendileriyle yarışan insanlar kastedilir. Kimin kime karşı olması gerektiğini ölçüp biçen bir kişi bakımından hiçbir şey asla yeterlilik duygusu yaratmaz. Miriam Adderholdt, mükemmeliyetçilik ile kendilerinin asla yeterince ince olmadığına inanan genç kızlardaki iştahsızlık davranışı arasında bağlantı kurar; Thomas Hurka da bir kimsenin yetersizlik duygularından kendisini kurtaramayışını, ülser ve yüksek tansiyonun psikosomatik bir sebebi olarak görür.[13] Klinik bakımdan, mükemmeliyetçilik obsesif-kompulsif bir bozukluk [saplantılı-zorlanımlı rahatsızlık] olarak sınıflandırılır; yani insanlar sürekli yaşadıkları aşağılık duygusuna tekrar tekrar tıpatıp aynı yollardan tepki verirler. Mükemmeliyetçilik bir davranış tuzağıdır.

Psikanaliz ekollerinden birisi, mükemmeliyetçiliğin bir adım daha ötedeki dinamiklerini de tespit etti. Psikanalist Otto Kernberg'e göre bir kimsenin kendisini zorlaması, başkalarının yargılarının sergilenmesi karşısında bir kalkan görevi görmekteydi: "Senin benim hakkımda hüküm vermen yerine ben kendim için en berbat eleştirmen olacağım."[14] Kernberg ekolünün analistleri böyle bir savunmanın ardına sığınmanın, "Benim için hiçbir şey yeterli değildir" şeklindeki bir inancı yansıttığını ileri sürüyorlar. Hayat bir seyirlik sahnedir ve kişi kendisinin eleştirmenidir; hiçbir şey tam olarak denk değildir; sanki kişi kendisinin tek başına kalmış uzmanı gibidir. Psikanalistlerin böyle bir olgu için imal ettikleri etiket de narsisizmdir ve

13. Bkz. Miriam Adderholdt, *Perfectionism: What's Bad about Being Too Good* (Minneapolis: Free Spirit, 1999) ve Thomas Hurka, *Perfectionism* (Oxford: Oxford University Press, 1993).
14. Otto F. Kernberg, *Borderline Conditions and Pathological Narcissicism* (New York: J. Aronson, 1975).

Kernberg'in görüşüne göre bu durum sınır çizgisindeki bir kişilik bozukluğudur.[15]

Aynı zamanda sosyoloji de mükemmeliyetçiliği anlamlı kılma peşindedir. Max Weber bunun toplumsal ve tarihsel bakımdan beslendiğine inanmaktaydı. Bu içsel dürtüyü *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* [Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu]* adlı kitabında başka bir isimle, "dünyevi sofuluk" diye kavramlaştırmıştı. Weber'e göre bu durum, Protestan Hıristiyanlık kapitalizm ile birleştiğinde şu şekilde ortaya çıkmıştı: "[Dindar kişi] ilk önce dünyadan elini eteğini çekip inzivaya geçerken, zaten bu dünyayı manastırdan vazgeçmiş halde Kilise aracılığıyla yönetmekteydi. Ancak elbette bir bütün olarak dünyadaki gündelik hayatın el değmemiş kendiliğinden karakterini de terk etmiş oluyordu. Artık hayatın piyasasına adım atıyor, manastırın kapısını sert bir şekilde kapatarak onu geride bırakıyor ve gündelik hayatını dünyadaki bir hayata çevirebilmek amacıyla, kendi düzenliliği içindeki gündelik rutini etkilemeyi kabul ediyordu; ancak bu tercihi yine de bu dünyaya ait değildi ve bu dünya için değildi."[16] İşte bu başarma dürtüsü, kendi gözetleyicisine sahip olması anlamında Katolik anlayıştaki özdisiplinden farklıdır; çünkü manastırda yaşayan bir kimse olarak siz kendi başınasınızdır ve en ciddi eleştirmensinizdir. Gündelik deneyimlere tercüme edildiğinde, Weber'in değerlendirmeleri, bir kimseyi sahip oldukları arasında neyin asla tatmin et-

15. Bu etiketlemeler, Kernberg ve psikanalist Heinz Kohut arasındaki içsel bir tartışmanın da konusu olmuştur. Bkz. Gildo Consolini, "Kernberg versus Kohut: A (Case) Study in Contrasts," *Clinical Social Work Journal* 27 (1999), 71-86.

* Weber, Max; Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu, Çev.: Zeynep Gürata, Ayraç Yayınevi, İst., 2008. (y.h.n.)

16. Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Standart İngilizce çevirisi: Talcott Parsons (London: Allen and Unwin, 1976); Bu çeviri Weber'in Almanca'sına kıyasla daha donuk kalmaktadır. Buradaki cümle Martin Green'in şu çevirisinde yer aldığı haliyledir: Martin Green, *The Von Richthofen Sisters: The Triumphant and the Tragic Modes of Love: Else and Frieda von Richthofen, Otto Gross, Max Weber, and D. H. Lawrence, in the Years 1870-1970* (New York: Basic Books, 1974), 152.

meyeceğini, her başarının kazanıldığı anda niçin bir boşluk duygusu yaratabildiğini açıklamayı amaçlar. Protestan ahlakı altındaki kendini meşrulaştırma, hiçbir tatmin kabul etmez.

Weber'in "dünyevi sofuluk" şeklindeki tarihsel değerlendirmesi, şimdilerde pek çok akademisyene son derece yanlış görünüyor. Örneğin on yedinci yüzyılda, birçok dindar Katolik piyasadaki hırslı insanlar olarak davranıyordu oysa birçok dindar Protestan böyle yapmıyordu.

Weber'in değerlendirmesinin gücü daha da aşırı bir noktaya taşınmış rekabetçilik savunusunda yatıyor: Bir kimsenin kendisini kendisine ispat etmesinin kesinlikle bir mutsuzluk reçetesi olduğunu kanıtlıyor. Tuhaf bir şekilde sosyolog Weber (ki sıkı bir püritendir), mükemmeliyetçilik konusunda psikanalistlerden daha bağışlayıcıdır. Kendinden kuşku duymanın doğallığı, Kernberg'in yazılarında tersine dönmüş bir narsisizm sorununu gündeme getirirken, Weber hırslı bir insanın gerçek öfkesini sorgulamıyor.

Demek ki bunlar takıntının belli biçimlerinin olumsuzlukları olarak ortaya çıkıyor. Ne var ki zanaatkârın takıntıları, psikanalizin ya da Weber'in çizdiği çerçeveyle tam olarak uyumlu değildir.

Bir ölçüde böyle bir şey insanların zanaat işleri yaptıkça kendi dışlarına çıkmaları gibi basit bir sebepten kaynaklanır. Mükemmeliyetçilik ise daha üst seviyede bir içsel huzursuzluk gerektirir; gündelik zanaat işleri, düzenli bir çalışma temposu sağlayarak stresi ortadan kaldırır. Bunu felsefeci Adriano Tilgher *Ansiklopedi*'nin sayfalarında görmüş, zanaatkârın "sakin endüstrisi"nin nasıl bir şey olduğunu araştırmaya koyulmuştur. Zanaatkârın somut nesneler ve işlemler hakkındaki yoğunlaşması, "keşke sadece ben yapabilseydim" şeklindeki narsist yakınmanın tam tersi yöndedir. Cam üfleyicisi Erin O'Connor hayal kırıklığına uğramıştı ama kararlıydı. Takıntı zanaatkâr için sorun teşkil ettiğinde, bu, işin nasıl yapılmakta olduğundan kaynaklanıyor demektir. İş sürecinde Weber'in hırslı

adamı görülmez, bu süreçte de çoğu kez kendisiyle yarışan ve bazen mükemmeliyetçilikten mustarip olan birisi vardır ama bu Weber'in tahayyül ettiği tarzda değildir ve her zaman böyle değildir; çünkü zanaatkârlık aynı zamanda takıntının olumlu biçimlerini de yaratır. 1920'lerin sonlarında Viyana'da iki evin yapımı, bu türden iki yüzlü bir takıntıyı sergiler.

* * *

1927'den 1929'a kadar felsefeci Ludwig Wittgenstein, Kundmanngasse caddesinde kız kardeşi için bir evin tasarımı ve inşaatı konusunda çalıştı; Viyana'daki bu caddede o zamanlar pek çok boş arsa bulunuyordu. Wittgenstein bazen Kundmanngasse'deki evden gururla söz etmiş olsa da sonunda bu konuda kendisinin en acımasız eleştirmeni haline geldi. 1940'ta kendisi için düştüğü bir notta, binanın "sağlık koşullarından yoksun" olduğunu yazdı; bu üzgün ruh halinde, kendi mimarisi "iyi özelliklere" sahip olsa bile bunun "asli hayat"tan yoksun olduğunu söylemekteydi.[17] Evin hastalığına dair kesin bir teşhiste bulunmuştu: "Bir bina dikmekle değil... ama kendime tüm olası binaların ilkelerini açıkça göstermekle ilgileniyorum"[18] demeye başladığında kendi inancını dile getiriyordu.

Bundan daha büyük bir proje tahayyül edilemezdi. Genç felsefeci kendisini mimarinin bütün niteliklerini anlamaya ve örnek teşkil edecek mükemmel bir şey inşa etmeye kurgulamış, çözüm için de sınırların ötesinde düşünmüştü; Norveç'te yaptığı kulübe dışında bu bina kendisine ait ilk ve tek yapı olacaktı. Çerçevesi de genel doğrular üzerinde çizilmişti: "olası bütün binaların ilkeleri". Kundmanngasse'deki ev Wittgenstein'ın hayatının son döneminde ortaya çıktı ve bu dönemde o, "olası bütün binaların ilkeleri"nin felsefi benzerini araştırmaktaydı; 1910 ile

17. Alıntının yapıldığı yer: Paul Wijdeveld. *Ludwig Wittgenstein, Architect.* 2. Baskı. (Amsterdam: Pepin, 2000). 173.
18. Alıntının yapıldığı yer: Aynı kitap. 174.

1924 arasında kendini acımasızca bunu gerçekleştirmeye zorlamıştı. Geriye dönüp kendi mimarisine eleştirel açıdan baktığında, inanıyorum ki, bu büyük çabanın kendisine maliyetini de merak etmekteydi. Ancak binanın taşıdığı önem şurada yatıyordu: Kendi yargısına göre Wittgenstein nesneyi cansız kılacak bir ideal mükemmellik için çaba harcıyordu. Merhametsizlik ise onu deforme etmişti.

Bu projeyi ve felsefecinin bu projenin kusurlarına dair daha sonraki teşhisini değerlendirebilmenin en iyi yolu, Wittgenstein'ın evini, Viyana'da aynı dönemde inşa edilen ve profesyonel mimar Adolf Loos tarafından tasarlanan başka bir binayla kıyaslamaktır. Wittgenstein'ın mimari zevki Loos ve Loos'un mesleki kariyerini tamamladığı Villa Moller tarafından şekillendirilmişti. Loos 1870 yılında Çekoslovakya'nın Brunn şehrinde doğmuş, kısa süre teknik okulda eğitim görmüş ve daha sonra Amerika'da bir duvarcı olarak çalışırken mesleğini ilerletmişti. Kendi mimari faaliyeti ise 1897 yılında başladı. Önceleri yazılarıyla ve kâğıt üzerindeki projeleriyle tanındı, bununla birlikte bina inşaatçılığının maddi sürecine büyük ilgi duymayı sürdürdü. İşte bu bağlantı sayesinde takıntılı olmak bakımından daha olumlu deneyimler yaşadı; bu takıntılarından birisi olan işlerin doğru yapılması yönündeki bitmeyen arzusu, kendi kontrolünün ötesinde ve başkalarının çalışmasıyla oluşan koşullarla uyumlu bir ilişki kurmasını sağladı.

Wittgenstein, Loos ile ilk kez 27 Temmuz 1914'te Viyana'daki Cafe Imperial'da karşılaştı, onun mevcut binalarından çok yazılı yönergelerine hayranlık duymaktaydı. Loos mimariye *Neue Sachlichkeit* dediği "yeni bir nesnellik" ile yaklaşıyordu; bununla bir ölçüde düpedüz kendi amaçlarını ve biçim olarak anlamlarını sergileyen yapıları kastediyordu. Maddi bilinçlilik hakkındaki bölümde izini sürdüğümüz "dürüst tuğla" ahlakı, malzeme ve bütünün bir parçası olarak Neue Sachlichkeit olgusunda yeniden ortaya çıkmaktaydı; ancak Loos on sekizinci yüzyılın malzemeler hakkındaki antropomorfik çağrışımlarından ken-

dini sıyırmıştı. Benzer şekilde kendi ebeveynlerinin döneminden kalma evlerden, bunların sarkan püsküllerinden, kesme cam şamdanlarından, birbiri üstüne konulan Doğu kilimleriyle kalınlaştırılan zeminlerden, raflardaki biblolardan ve sahte Antik sütunlarla daha da katlanılamaz hale gelmiş tablolarla bezeli iç hacimlerden nefret ediyordu.

1908 yılında yazdığı *Ornament and Crime* [Süsleme ve Suç] adlı broşüründe bütün bunlara karşı ağzına geleni söyledi. Loos süsleme aptallığı yerine mimariye Amerika'ya yaptığı seyahatlerde tanıdığı pratik güzelliği katmayı amaçlıyordu. Bunlar gündelik kullanımdaki bavullar, baskı makineleri, telefonlar gibi faydalı nesnelerdi. Özel olarak da Brooklyn Köprüsü'ndeki sadeliğe ve New York demiryolu istasyonlarının çatılarına hayranlık duymaktaydı. John Ruskin'in öğretilerine karşı *Ansiklopedi*'nin de öngördüğü üzere ve Almanya Bauhaus'daki* çağdaşları gibi Loos, sanayileşme tarafından yaratılan devrimci bir estetik anlayışına sarılmaktaydı. Makinelerin sergilediği zanaat ve sanat, bütün inşa biçimlerinin asli güzelliğini gösteriyordu.

Wittgenstein için de, gençliğinde yaşadıkları nedeniyle, "sadelik" ve "basitlik" özel bir önem taşıyordu. İşte bu koşulları dikkate almak, sadece onun zevkini değerlendirmemiz için değil, "kendime tüm olası binaların ilkelerini açıkça göstermek" dediği zaman karşılaştığı sorunları da değerlendirebilmemiz için gereklidir. Babası Karl, Avrupa'nın en zengin sanayicilerinden birisiydi ve bön bir kapitalist olmanın ötesinde özelliklere sahipti. Gustav Mahler, Bruno Walter ve Pablo Casals gibi müzisyenler onu evinde ziyaret ederlerdi; evinin duvarlarında Gustav Klimt ve diğer yeni ressamların tabloları asılı olurdu; mimar Josef Hofmann da Karl Wittgenstein'ın malikânelerinden birini yapmıştı.

Ne var ki savaş öncesi dönemdeki diğer zengin Yahudiler gibi Wittgenstein da zenginliğin teşhiri konusunda çok

* 1918 yılında Walter Gropius tarafından başlatılan bir Alman mimarlık tarzı. (ç.n.)

dikkatli olmak zorundaydı; çünkü 1890'lar Viyana'sı özellikle toplumda yüksek yerlere tırmanmış Yahudileri hedef alan bir antisemitizm ile kaynamaktaydı. Alleegasse'deki muazzam Wittgenstein Sarayı'nda, kişisel mekânlar ile herkese açık mekânlar arasındaki ayrımda teşhir ve dikkat bakımından bir denge sağlanmıştı. Banyo musluklarının altın kaplama olmasına ve yatak odaları ile küçük oturma odalarının akik ve yeşim taşlarıyla dolu olmasına rağmen, büyük salonda gösteriş bakımından nispeten bir sınırlama söz konusuydu. Karl Wittgenstein istediği her tabloyu satın alma gücüne sahipti ve en iyilerini satın alırdı; ancak herkesin gelip gittiği odasının duvarlarına bunlardan pek azını asardı. İşte bu durum, "süslemek aptallıktır" sloganının Viyanalı zengin Yahudiler açısından taşıdığı önemi gösterir: Süslemeler, özellikle misafirlerinden birisinin kalkıp da çişini yapmaya giderken görebileceği odalarda, zenginliklerini sakin bir şekilde ifade etmeliydiler.

Wittgenstein Cafe Imperial'da Loos ile karşılaştığında, çalışmaya ihtiyaç duymayan bir insandı; oysa Berlin'de makine mühendisliği, ardından da Manchester Üniversitesi'nde havacılık mühendisliği eğitimi almıştı. Genç felsefecinin kafede Loos'a söyledikleri hakkında pek az şey biliniyor; ancak bu buluşma bir dostluğun başlangıcı olmuştu. Wittgenstein'ın zenginliği de usta ve çırak ilişkisini tersine çevirmişti. Bu buluşmadan itibaren, genç adam, diğerine gizlice para vermeye başlamıştı.

Wittgenstein'ın ailesinin serveti, takıntısının mimari çalışmasında aldığı olumsuz biçimi anlamak bakımından önem kazanmaktadır. Sonuç olarak Wittgenstein servetini bağışlayacak olsa da aile zenginliğini, kız kardeşinin Kundmanngasse'deki evini yaparken ihtiyaç duyduğunda tereddüt etmeksizin kullanmıştır. Kardeşinin kızı Hermine Wittgenstein'ın, *Family Recollections* kitabında anlattığı hikâyede bu tür sınırsız imkânlar gözler önüne serilir: "Ev tamamlanıp da tam temizliğe başlanacakken, büyük bir odanın tavanını üç santim daha yükseltmeye karar ver-

di."[19] Tavandaki bu türden görünüşte ufak düzenleme, aslında büyük ölçüde bir yeniden inşayı gerektiriyordu, bunu da ancak para harcamaktan çekinmeyen birisi yapabilirdi. Hermine böylesi pek çok değişikliği, "orantıları tam olarak tutturma konusundaki Ludwig'in acımasız tercihleri"[20] ile açıklamaktaydı. Ekonomik kısıtlama ve engel, onun öğretmenleri için söz konusu olmamalıydı ve zaten bu sınırsız özgürlük yüzünden ortaya çıkan mükemmeliyetçilik de evini "hasta" etmişti.

Loos'un Viyana'da kendisi için 1909-1911 arasında inşa ettiği evde olduğu gibi, binalarında parasızlık çoğu kez sade bir estetikle sonuçlanmaktaydı. Hayal gücü tamamen tutucu değildi; 1922 yılındaki Chicago Tribune Tower yarışmasında zengin bir müşterisi için cilalanmış granit sütun ilaveleri yapmıştı. Parası yettiğinde Loos da Afrika heykelcikleri ya da Venedik camları satın almış ve bunları kendi evlerinde kullanmıştı. Kendisini ileriye bakmaya yönelten tasarruf ve sadelikten oluşan teorisi ve dayatılan parasızlık sorunu, Neue Sachlichkeit'ın duygusal bir yadsımanın uygulaması olduğu anlamına gelmiyordu; biçime olan takıntısı malzemelerle olan duygusal bağını köreltmemişti.

Loos'un karşılaştığı zorluklara olumlu şekilde tepki verme ihtiyacı, Villa Moller'in inşaatı sırasında meydana gelen hatalarda ortaya çıktı. Binanın temelleri belirlendiği gibi atılmadığında, bunları yeniden kazacak ve yeniden başlayacak maddi güce sahip değildi; bunun yerine, Loos hatayı hafifletmek için yan duvarlardan birini kalınlaştırdı, böylece kalınlaşmış duvarı ön cephe için göze çarpan unsur haline getirmiş oldu. Villa Moller'in biçimsel bakımdan sade özellikleri, Loos'un inşaat alanında karşılaştığı engellerle ve buna benzer yanılgılarla birlikte çalışması sayesinde gerçekleşmişti; ihtiyaçlar ondaki biçim anlayışını kışkırtmıştı. Hiçbir mali sorunu olmadığını bilen Witt-

19. Hermine Wittgenstein, "Familienerinnerungen," el yazması, alıntının yapıldığı yer: Aynı kitap, 148.
20. Aynı yer.

genstein ise biçim ve hata arasında bu tür yaratıcı bir diyalogdan yararlanma imkânına sahip değildi.

Nesnelere mükemmel biçim vermeye çalışmak, ilerlemekte olan iş sürecindeki izleri ortadan kaldırmak, kanıtları silmek anlamına gelebilir. Kanıtlar bir kez yok edilince, nesne de hatasız gibi görünür. Bu tür temizlemeye dayalı mükemmellik statik bir koşuldur; nesne kendi yapımının anlatısına dair ipuçlarından yoksun kalır. Bu temel farklılığın ışığında, iki ev arasındaki kıyaslama da ön cephe orantılarındaki, oda hacmindeki ve malzeme ayrıntılarındaki sonuçları sergiliyor.

Biçim olarak Wittgenstein'ın evi büyük bir ayakkabı kutusuna benzer, bu kutunun her bir yanına küçük kutular eklenmiş haldedir; eğimli olan tek şey kutunun tepesinde arkada duran çatıdır. Yüzeye tamamen düzgün gri badana yapılmıştır, kesinlikle hiçbir süsleme yoktur. Özellikle ön cephedeki pencerelerin kesimi çok itinalıdır. Her üç kattaki pencerelerin hizası da sanki üç eşit levhadan kesilmişçesine tam olarak düzenlenmiştir, oranları da bire bir şeklindedir. Villa Moller ise farklı çeşitten bir kutudur. Onu inşa ettiği vakitlerde Loos, bir binanın içinde ne varsa dışından da görülebilmeli diye bir inancı sürdürmekteydi. Dış duvarlarda farklı kesimleri olan pencereler bulunur, bunlar Mondrian tablolarındaki gibi kendi içlerinde oktalardan bir kompozisyon yaratır gibidir. Wittgenstein'ın evinde pencereler biçimsel bir kurala kesinlikle uyum gösterirken, Villa Moller'deki pencereler daha canlıdır. Bu farklılığın nedenlerinden birisi şudur: Loos şantiyede çok zaman geçirmiştir, burada gün boyunca yüzeylerdeki değişen ışıkları not ettiği taslaklar çizmiş, bu çizimlerini de çeşitli kereler tekrarlamıştır. Wittgenstein ise kolayca taslak çizen birisi değildir; çizimleri de canlı olmamıştır.

İki eve girdiğinizde, karşıtlıklar daha keskin hale gelir. Villa Moller'in antresinde, sütunlardan, merdivenlerden ve zeminlerden oluşan düzlemler ziyaretçiyi daha da içeri girmeye davet eder. Loos'un bu yüzeylerin ışıklandırılmasındaki dehası, işin büyük kısmını oluşturur, evin içine doğ-

ru ilerledikçe değişen aydınlanma, binanın katı biçimlerindeki görüntülerde de farklılaşmalara neden olur. Wittgenstein'ın evinin antresi ve giriş koridoru, böyle bir davette bulunmaz. Tam orantı konusundaki takıntı antreyi daha ziyade bir tecrit odası gibi gösterir. Bunun nedeni de buradaki hesaplamanın nasıl uygulandığında yatmaktadır: İçerideki cam kapılar, dışarıya açılan pencerelerle tam olarak aynı orantıda kesilmiştir; zemindeki yassı taşlar da kapılarla tam olarak orantılıdır. Gün ışığı salona doğrudan şekilde ve tek düze olarak gelir; gece ışıklandırması da çıplak bir ampulden sağlanır. Evin içine doğru ilerlendikçe, statik ve dinamik mekân arasındaki farklılık da giderek artar.

Modern tasarımcılar tek bir odanın hacmi ile odalar arasındaki geçişi ilişkilendirme bakımından asli bir sorunla karşı karşıyadır. Antik rejimin aristokratik mimarisinin dizi anlayışı (birinden diğerine şık bir şekilde geçişi mümkün kılan odaların dizilimi), kapıların büyüklüğünden çok bunların yerleştirilmesine dayanıyordu. Modern mimarlar, insanların mekânda serbestçe hareket etmesini mümkün kılacağını umarak, evlerin iç bölümlerinde duvarları ikinci plana itip kapıları büyüttüler. Ancak odaları sıralama sanatı, odalar arasındaki engelleri kaldırmaktan daha karmaşıktır: Hareket, duvar biçimleri, zemin seviyesindeki farklılaşmalar, ışık değişimleri aracılığıyla düzenlenmelidir. Bu sayede, nereye gideceğinizi, ne kadar hızlı gidebileceğinizi ve nihayet sizi neyin huzura kavuşturacağını bilirsiniz.

Loos, bir odadan diğerine geçiş temposuna bakarak odaların hacmini ustaca hesaplamıştı; Wittgenstein ise her ayrı odayı kendi bünyesindeki boyut ve oran sorunuyla birlikte ele almıştı.

Loos'un ustalığı, oturma odasında, ayrı düzeyleri, karışık malzemeleri ve ışık karmaşasıyla birlikte tam olarak sergilenmekteydi; işte bunlar giriş holünde başlayan daveti sürdürmekteydi. Wittgenstein'ın evindeki misafir odası bir mekân bloğundan ibaretti. Wittgenstein kaba araçlar-

la evin içinde bir dolaşım sağlamaya çalışmıştı; açılır kapanır bir duvar tasarlamış ve böylece misafir odasının bir yanının tamamıyla bitişikteki kütüphaneye açılmasını istemişti; ancak bir engelin bulunmayışı iki oda arasında yönlendirilmiş tempoyu, bir yürüyüş imkânını da ortadan kaldırmıştı.

Bunlar sadece bitişik iki kutu gibi olmuşlardı, her biri de kesinlikle kendi ölçüsüne göre ayarlanmıştı. (Wittgenstein'ın önce alçalttığı sonra da üç santim yükselttiği tavan işte bu misafir odasının tavanıydı.)

Nihayet, malzemenin ayrıntısında da bir karşıtlık söz konusuydu. Villa Moller'de süsleme yok değildi ama nadiren kullanılmıştı. Su kapları, saksılar ve tablolar duvar yüzeylerindeki bütünleyici unsurlardı; bunların büyüklüğü de odaların hacmini aşmayacak şekilde dikkatle saptanmıştı. 1920'lerin başlarında Loos bu duygusal sadeliği geliştirmek amacıyla kendisine ait endüstriyel sadelik inancını da ihlal etmeye başladı. Villa Moller'i inşa ettiği günlerde maddi duygusallığına ahşap parçaları kullanacak ölçüde özgür bir hükümranlık bahşetti.

Wittgenstein'ın malzemeleri Neue Sachlichkeit'ın talebine bir yanıyla uygun olan (en azından benim görüşüm böyle) güzel nesnelerdi. Wittgenstein mühendislikten gelen becerilerini, o zamanın profesyonel mimarlarının nadiren önem verdikleri radyatörler ve anahtarlar gibi nesneler ile mutfak benzeri yerler üzerinde kullandı. Serveti sayesinde, herkesin kullandığı ve depolarda yer alan malzemeler yerine, istediği her şeyi tasarlayabilme ve üretebilme imkânına sahipti. Örneğin mutfak penceresini açan çok zarif bir kol vardı. Bu kol çarpıcıydı çünkü bir gösteriş biçimi olarak değil de pratik kullanım amacıyla tasarlanmış az sayıdaki malzemeden birisiydi. Ancak bu evdeki kapı kolları, yine Wittgenstein'ın mükemmel oran konusundaki takıntısına tabi olmuşlardı; evin yüksek odalarında bu kapı kolları, tavan ile zemin arasındaki mesafenin tam ortasına yerleştirildiklerinden kullanımları epey zahmetliydi. Villa Moller'de ise Loos hiçbir zaman malzeme

ayrıntısına önem vermemişti; radyatörler ve bunların boruları ahşaptan ya da taştan yapılmış daha yumuşak görünümlü narin yüzeylerin arkasına gizlenmişti.

* * *

İşte burada iki yüzlü takıntının mimarlık örneğinde nasıl ortaya çıktığı da gündeme geliyor. Birinci yüzünde, Wittgenstein'ın evinde, bu takıntı tam olarak hüküm sürmüş ve hayal kırıklığına yol açmıştır. Diğer yüzünde ise aynı estetik duygulara sahip ama daha fazla kısıtlamayla çalışan biçim ve malzemeler arasında diyalog kurmaya ve onlarla oynamaya daha istekli bir mimar, haklı olarak çok gurur duyduğu bir ev inşa etmiştir. Diyebiliriz ki sağlıklı bir takıntı, kendi teşvik edici inançlarını sorgulayabilendir. Elbette birçok mimar Wittgenstein'ın evini, kendisinin inandığından farklı şekilde iyi bir çalışma olarak bulmaktadır. Bu binaya hayran olanlar, onun daha sonraki olumsuz yargılarını da bu mimarı öylesine verimli bir şekilde besleyen nevrozun bir ürünü olarak göz ardı etmektedir. Sanırım, biz burada Wittgenstein'ın sözlerini kendini dürüstçe değerlendirebilen aklı başında bir kimsenin sözleri olarak görmeliyiz.

Özeleştiri yaptığı sırada evinde gördüğü kusurlar, mükemmeliyetçiliğin felsefe üzerinde ve daha büyük ölçüde de, artık algıladığı kadarıyla, zihinsel hayat üzerinde yarattığı yıkıcı etkiyi yansıtmaktaydı. İlk dönemlerinde yazdığı *Tractatus* [Traktatus/Logico-Philosophicus]* kitabı, mantıksal düşünme bakımından en katı sınavları kurgulamayı amaçlamıştı; son dönemlerinde yayımladığı *Philosophical Investigations* [Felsefi Soruşturmalar][21]** kitabını da Kundmanngasse üzerinde derinlemesine düşünmeye

* Wittgenstein, Ludwig: Traktatus/Logico-Philosophicus, Çev.: Oruç Aruoba, Metis Yayınları, 2. Baskı, İst., 2008. (y.h.n.)

21. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, çift dilde, 3. Baskı, (Oxford: Blackwell, 2002), 208e-209e

** Wittgenstein, Ludwig: Felsefi Soruşturmalar, Çev.: Haluk Barışcan, Metis Yayınları, 1. Baskı, İst., 2007. (y.h.n.)

başladığı sırada, işte bu zihinsel inşanın katılıklarından felsefeyi özgürleştirme çabasıyla kaleme almıştı. Artık rengi ve diğer duyumlarıyla dilin oyunlarıyla ilgilenmekte olan bir felsefeci için, kurallar koymak yerine kendini paradokslara ve alegorilere adamış bir felsefeci için, bütün inşa eyleminin genel biçiminin, ideal olanın peşine düşmek pekâlâ tamamen bir "kusur" ("hastalık") ve "hayattan yoksun olma" şeklinde görülebilirdi.

Söz konusu iki evi ayrıntılarıyla yeniden değerlendirdim; çünkü bunların ifade ettiği iki yüzlülük daha çok gündelik işlerde ortaya çıkan takıntıyı yönlendiren bir özellik sergiliyor:

- İyi zanaatkâr taslağın önemini yani başladığında ne hakkında çalışmakta olduğunu tam olarak bilmemenin önemini kavrar. Villa Moller'e başladığında Loos bunun türünün en iyisi olmasını arzuluyordu; deneyimi onu tip form bakımından hazırlıklı kılmaktaydı ancak şantiyeye yerleşene dek elindekinin ötesine gitmedi. Gayri resmi taslak daha başlangıçtaki bir tıkanmayı önlemek için gerekli bir çalışma işlemidir. Wittgenstein genel dürtüsü yüzünden, henüz şantiye çalışmasına başlamamışken, ne yapmakta olduğunu ve neyi başaracağını bilmek istiyordu. İşte bu tür takıntıda taslak düşünce tarzı hüküm sürer.
- İyi zanaatkâr beklenmedik gelişmeye ve kısıtlamaya olumlu bir değer yükler. Loos her ikisinden de yararlanmaktaydı. Maddi bilinç hakkındaki bölümümüzde, metamorfozun değerini vurgulamıştık. Loos, şantiyedeki sorunlara sanki birer fırsatmış gibi bakarak nesnelerde metamorfoz oluşmasını sağladı; Wittgenstein ise zorluklardan yararlanma ihtiyacını anlamamıştı ve bunları da dikkate almamıştı. Takıntı onu imkânlar karşısında körleştirmişti.
- İyi zanaatkâr, uğraştığı şeyi kendi içinde mükemmelleştiren amaç için bir sorunun peşine amansızca takılmaktan kaçınma ihtiyacı duyar; çünkü böyle yapılmış

bir şey. Kundmanngasse'deki odalarda olduğu gibi kendi ilişkisel niteliğini yitirir. Wittgenstein'ın antresindeki bu ilişkisel niteliğin ortadan kalkışının sebebi, mükemmel oran konusundaki takıntıydı. Bu türden çözüm hırsının olumlu seçeneği ise bunu çözümsüz bırakmaya karar vererek, nesnede bir nevi bitmemişlik ölçüsüne fırsat tanımaktır.

- İyi zanaatkâr rahatsızlık yaratacak bir gösteriş seviyesine inebilecek mükemmeliyetçilikten kaçınır; bu noktada imalatçı nesnenin ne işe yaradığını değil, kendisinin ne yapabildiğini göstermeye eğilimlidir. Böylesi, Kundmanngasse'deki kapı kolları örneğindeki gibi el yapımı malzemelerle ilgili bir sorundur: Bunlar biçimi teşhir eder. İyi zanaatkârın çözümü ise bir şeyin önemli olduğunu rahatsız edici şekilde işaret etmeyi önler.
- İyi zanaatkâr ne zaman durması gerektiğini öğrenir. İşi daha ileriye götürmek onun seviyesini düşürebilir. Wittgenstein'ın evi de özel olarak ne zaman durulması gerektiğine bir örnektir: Bu da, ortaya çıkan şeyin kusursuz görünmesi için, yapılan çalışmanın bütün izlerinin silinmeye kalkışıldığı andır.

Bir kuruluş oluşturmanın, bir ev inşa etmeye benzediğini tasavvur edin. Öyle ise bu kuruluşu, Wittgenstein'ın tarzında değil de Loos'un tarzında inşa etmeyi arzularsınız. Genel bir mükemmellik yerine bir taslakla başlamış olan ve evrilmeye müsait özel bir yapı kurmayı arzularsınız. Bu kuruluşun içinde, peş peşe dizilme sorununu, Loos'un yaptığı gibi, bir etki alanından diğerine hareket etmeyi mümkün kılarak çözmek istersiniz. Zorluklarla, tesadüflerle ve kısıtlamalarla uğraşırsınız. Bu kuruluşun bünyesindeki insanların özgül görevlerindeki sorunları, bu görevler tıpkı odalar gibi sıkıcı hale gelmeden, çözmekten kaçınırsınız. Bazı sorunları çözülmemiş bırakarak, kuruluşu oluşturma vaktinin ne zaman sona ermesi gerektiğini bilirsiniz ve bu kuruluşun nasıl büyüdüğüne dair izleri bozulmamış halde bırakırsınız. Çünkü canlı bir kuru-

luş arzulamaktasınız. Çünkü böyle bir kuruluşu acımasız bir mükemmellik arayışıyla oluşturamazsınız: Wittgenstein da biliyordu ki bu türden arayış, onun evini hayattan yoksun bırakmıştı. Oysa Loos'un tarzıyla bir okul, bir iş ya da profesyonel bir uygulama oluşturmak, bu kuruluşlara yüksek bir toplumsal kalite kazandırır.

UĞRAŞ
Destekleyici Bir Anlatı

Loos ve Wittgenstein arasındaki en büyük farklılık belki de şurada yatıyordu: Adolph Loos kendine ait bir çalışma hikâyesine sahipti; her inşaat projesi onun hayatında bir bölüm oluşturuyordu. Wittgenstein bu türden bir anlatıdan yoksundu; ya hep ya hiç kumarında hayal kırıklığına uğradığında, asla başka bir ev daha inşa etmemişti. Bu farklılık, insanların çalışmalarında yeterince üretebilmek için nasıl güdülendiklerine dair takıntının başka bir olumlu boyutuna işaret eder.

Max Weber, destekleyici anlatıya "uğraş" [meslek] diyordu. Weber'in bu kelime için Almanca'da kullandığı *beruf* ise iki tınlama taşıyordu: Bilgi ve becerilerin süreç içinde birikimi ile bir insanın hayatında özel bir şeyi yapmak için sahip olduğu epey güçlü bir inanç. Uğraşın (mesleğin) bu nişanelerini Weber "Meslek Olarak Bilim"[22] makalesinde geliştirdi. İngilizce bir tabir [add up] onun ne kastettiğini ancak kabaca karşılayabiliyor: Hayatınız "makul olacaktır." Bunun tersine "dünyevi sofuluk", beceri biriktirmekte bir tatmin sağlamaz ve bir kimse için hayatında anlam taşıyan tek bir özel inanç söz konusu olmaz.

Uğraş* ideali köklerini dinden almaktadır. İlk Hıristiyanlıkta bir keşiş kendisine Tanrı tarafından seslenildiği-

22. Bkz. Max Weber, "Science as a Vocation"; Weber, *From Max Weber: Essays in Sociology*, Çev.: Hans Gerth ve C. Wright Mills (New York: Oxford University Press, 1958).

* İngilizce'si "vocation" olan bu kelime aynı zamanda "ilahi bir göreve çağrı" anlamına da gelmektedir. (ç.n.)

ni hissettiğinde, ona bir çağrının geldiğine inanılırdı. Augustine'in adaptasyonunda olduğu üzere, bu çağrıya cevap verildiğinde, geçmişine bakan dindar kimsenin artık inanmaktan başka elinden bir şey gelmezdi; yapacağı her şey Tanrıya hizmetten ibaret olurdu. Hinduizmden farklı olarak Hıristiyan uğraşları bir önceki nesilden miras kalamazdı; bireyin kendisi kendi özgür iradesinin çağrısına cevap vermeliydi. Günümüzde, evanjelik Hıristiyanlıkta "İsa için yetişkin kararları" bu ikili karakteri korumaktadır; yani karar ve kader birleşmiş haldedir.

Bilimsel mesleği idealize etmesine rağmen Weber de bunun dinsel temellerinin seküler dünyaya yansıtılabileceğini biliyordu. İster İsa olsun ister Napolyon, bir lider kendisini izleyenlere, ilerledikleri yolu aniden aydınlatma imkânı sağlar; karizmatik lider motive eder ve diğerlerinin de tutkulu olmasını sağlar. Bunun yerine bilimsel meslek (uğraş) ise ufak, disiplinli çabalara dayanmış halde "içeriden" yükselme anlamı taşır; örneğin laboratuvardaki gündelik çalışmalarda ya da müzik provalarında hayatı sarsan sonuçlar bulunmaz. İsa'yı ya da Napolyon'u izlemek için hiç kimsenin iyi bir eğitime ihtiyacı yoktur; ancak bilimsel uğraşta formasyon oldukça önemlidir. Bir kimsenin *bildung*'u (yani ilk aldığı eğitim ve toplumsal eğitimi) yetişkinliği dönemindeki ilerleyen sürekli faaliyeti için zemin hazırlar.

"Amansız" ve "takıntılı" kimseye, uğraşın bu uysal versiyonunda yer yok gibi görünür. Bunların yarasını da ancak zaman sarabilir. Sosyolog Jeremy Seabrook birkaç yıl önce Len Greenham ile görüşmeler yapmıştı; Greenham İngiltere'nin kuzeyinde yaşayan yaşlı bir maroken deri yapımcısıydı. Greenham gençliğinde Maroken keçilerinin derilerini kitap ciltleri ve el çantaları yapmak üzere işlemeyi öğrenmişti; bu işlemler Greenham'ın babasının ve dedesinin de ömrünü verdiği çok zahmetli ve ince işlerdi. Çalışmanın zaman içindeki temposu hem aile hayatını hem onun gündelik alışkanlıklarını düzenlemekteydi. Sigara içmiyordu; "Çünkü dayanma gücünüzde bir farklılık yaratır" diyordu ve üstlendiği işe dayanabilmek için spor yapı-

yordu.[23] Yaptığı iş hırslı ve takıntılı olabilir; ancak mesela HIV doktorlarının kendi aralarındaki ağız dalaşlarından da farklıdır; çünkü o kendi hayatına sürekli olarak değerler katıyor.

Greenham yine de dünyayla barışık değildir. İyi bir hayat sürdüğünü bilse bile, Greenham'ın söyleşide dile getirdiklerine bakılırsa, başına gelecekler içine doğmuş gibidir. Kitap ciltçiliği İngiltere'de hayatını idame ettirebilmesi için çok az para getirir; bu zanaat artık Hindistan'da gelişmektedir. "Bu meslekteki ve zanaattaki onca yıldan sonra bütün bunlar büyükbabama bir masal gibi gelirdi; bu meslek daha yaşlı kimselerin yıllara dayanan bilgisinden öğrenilir ve başkalarına aktarılması da mümkün değildir."[24] Ancak yine de irade gücüyle çalışmayı sürdürür; işte bu da onun içindeki zanaatkârdır.

* * *

Eski İngilizce'de "career" (kariyer) iyi yapılmış yol demektir; oysa "job" (görev, meslek) düpedüz etrafta bulunan tahta parçaları ya da kömür yığınları gibi şeylerin istenildiğinde kaldırılması anlamına gelir. Bir loncadaki ortaçağ kuyumcusu çalışmadaki "kariyer"in yoluna bir örnek teşkil eder. Onun hayat yolu zaman içinde iyice pekişmektedir; çalışmanın kendisi belirsiz olsa bile ilerlemesinin aşamaları açıkça belirlenmiştir. Onun hayat hikâyesi düz bir çizgi izler. Birinci bölümde gördüğümüz üzere, "beceriler toplumu" kariyer yolunu dümdüz ediyor; eski anlamıyla şansa bağlı bir harekette yer alan görevler artık öne çıkmıştır. İnsanlar için çalışma süreçlerinde tek bir yeteneği geliştirmek yerine çeşitli becerilere aynı anda sahip olacak şekilde konumlanmak anlamlı hale geliyor; projelerin ve görevlerin ardı ardına dizilmesi de bir kimsenin bir şeyi sırf güzel olduğu için yapması şeklindeki inan-

23. Trevor Blackwell ve Jeremy Seabrook, "Len Greenham"; Blackwell ve Seabrook, *Talking Work* (London: Faber and Faber, 1996), 25-30.
24. Aynı kitap, 27.

cı köreltiyor. Bu ihtimal karşısında zanaatkârlık özel olarak kırılgan bir yerde duruyor; çünkü zanaatkârlık alışkanlık ve yavaş öğrenme süreci üzerinde yükseliyor. Onun (Len Greenham'ın) takıntı biçimi de artık para kazandıracak gibi görünmüyor.

Bu durumun zanaatkârlığın mukadder sonu olduğuna inanmıyorum. Okullar ve devlet kurumları ve hatta kâr amaçlı işletmeler, zanaat uğraşlarını destelemek için somut bir adım atabilir. Bu da özellikle görevlerdeki yeniden eğitim sayesinde becerileri peş peşe artırmaktır. Sanatsal yönelimli zanaatkârların bu türden çabalarda umut verici özneler olduğu kanıtlanmıştır. İyi el işinin gerektirdiği disiplin, insani ilişkileri kapsayan işlerde sürece dayalı değişkenlikten ziyade somut sorunlar üzerine yoğunlaşmalarında olduğu gibi zanaatkârların işine yarar. Tam da bu nedenle, bir satış elemanı yerine bir su borusu tesisatçısını, bilgisayar programcısı olarak eğitmek daha kolaydır; su tesisatçısı yeniden eğitiminde işe yarayacak zanaat alışkanlığına ve somut dikkate sahiptir. İşverenler çoğu kez bu imkânı görmezler; çünkü sıradan el işini akıl istemeyen emekle yani Arendt'in hayalindeki *Animal laborens* ile bir tutarlar. Ancak bu kitapta da gördüğümüz gibi, tam tersi bir durum söz konusudur. İyi zanaatkârların gözünde gündelik, rutin işler statik değildir; bunlar evrilir ve zanaatkârlar da gelişir.

Birçok insan kendi hayatlarının birbiriyle bağlantısız bir dizi rastlantısal olayın peş peşe dizilmesiyle geliştiğine inanmayı arzular.[25] Böyle bir sadakatin işe yaradığına bir kez karar verdi mi, iyi kurgulanmış bir kurum da bu arzuya cevap vermek ister. Kurum tarafından yeniden eğitilmiş çalışanlar, ona içerideki ya da dışarıdaki işçilerden daha fazla bağlı olurlar. Ekonomik kriz ortaya çıktığında sadakat bir şirket için özel bir önem kazanır; çalışanlar işsiz kalmaktansa daha düşük ücret alarak işlerinin başında daha uzun sürelerde bulunacaklardır. Becerilerin ge-

25. Bkz. Simon Head, *The New Ruthless Economy: Work and Power in the Digital Age* (Oxford: Oxford University Press, 2005), Bölümler: 1, 9, 10.

liştirilmesi bireysel ya da kolektif bir çözüm değildir. Modern ekonomide, kopuşlar yaşama sürekli bir olgudur. Ancak mevcut becerilerin nasıl şekillendirileceği (başka beceriler edinmek üzere bunların esas alınacağı ya da geliştirileceği), bireyleri zaman içinde yönlendirmeye yarayan bir stratejidir. İyi kurgulanmış bir şirket, kendisini ayakta tutabilmek için bu stratejiyi izlemekten yana olur.

* * *

Özet olarak, iyi bir iş yapmak için söz konusu olan hırs, artık basit bir hırs olmaktan çıkar. Dahası, bu kişisel motivasyon toplumsal örgütlenmeden bağımsız değildir. Belki de her birimizin içinde işlerini tam bir tutarlılıkla yapmak isteyen ve böyle yapınca da başkalarından farklı olan bir Japon mühendisi vardır; ancak bu kadarı hikâyenin sadece başlangıç kısmına aittir. Kurumların böyle bir çalışanı sosyalleştirmesi gerekir; bu kişi körelten rekabet gerçeğini kabul etmelidir. Çalışmanın ilerlemesi seyrinde bu çalışan, takıntısını sorgulamak ve hafifletmek suretiyle bununla nasıl başa çıkacağını öğrenmelidir. İyi iş yapma hırsı, insanlara bir uğraşa sahip olma duygusu kazandırabilir; yetersiz kurguya sahip şirketler, kendi bünyesindeki kimselere hayatın eklediklerini görmeyi ihmal eder oysa iyi kurgulanmış kurumlar bunlardan yararlanır.

X

[Kabiliyet]

Herhangi bir kimsenin iyi bir zanaatkâr olabileceği şeklindeki en tartışmalı önermeyi bu kitabın sonuna bıraklamıştım. Önerme tartışmalıdır çünkü modern toplum, insanları katı bir kabiliyet* değişimi ölçüsü üzerinde tasnif eder. Bir şeyi yaparken ne kadar iyiyseniz, sayınız işte orada o kadar az olur. Bu görüş sadece doğuştan gelen zekâya değil kabiliyetlerin süreç içinde çıkan gelişimine de uygulanır; ne kadar kabiliyetli olursanız, sayınız da o kadar az olur.

Zanaatkârlık böyle bir çerçeveye oturmaz. Bu bölümde birazdan görüleceği üzere, zanaatkârlıktaki gündelik tem-

* Burada "kabiliyet" kelimesi "ability" karşılığında kullanıldı; "ability", iktidar, yetenek, kabiliyet, marifet, hüner, dirayet, ehliyet, kudret gibi anlamlara sahip. (ç.n.)

po, çocukluk dönemindeki oyun deneyimine dayanır ve hemen hemen bütün çocuklar çok güzel oyun oynarlar. Zanaatkârlıkta malzemeler arasındaki diyalog da zekâ testlerindeki tespitler gibi yapılmaz; yine birçok insan kendi fiziksel duyumları hakkında akıl yürütmede epey kabiliyetlidir. Zanaat işi şöyle büyük bir paradoksa örnek teşkil eder: Son derece arındırılmış, karmaşık bir çalışma, olguları belirleme ve ardından bunları sorgulama gibi basit zihinsel faaliyetler sayesinde ortaya çıkar.

Hiç kimse insanların eşit olmayan bir şekilde doğduğunu ya da doğuştan eşitsiz olduğunu inkâr edemez. Ancak eşitsizlik insanlar hakkındaki en önemli olgu değildir. Türümüzün bir şey imal edebilme kabiliyeti, bizim ortak yönlerimizden daha fazlasını ifade eder. Paylaşılmış becerilerin ortaya koyduğu olguların politik bir sonucu da vardır. Diderot'nun *Ansiklopedi*'sinin sayfalarında, hükümetin resmi görüşü de bu metinleri dayanak gösterdiğinden, zanaat işindeki becerilerin büyük ölçüde ilkesel olarak ve pratikteki ayrıntılarda ortak zeminleri olduğu ilan edilmiştir. İyi çalışmayı öğrenmek insanlara kendilerini yönetme ve böylece iyi yurttaşlar olma fırsatı verir. [*Ansiklopedi*'de gösterildiği üzere] çok çalışan bir hizmetçi kadın, boş oturmaktan dolayı sıkılan kendi hanımından daha iyi yurttaş olduğunu kanıtlar. Thomas Jefferson'ın Amerikalı çiftçiköylü ya da becerikli zanaatkâra yönelttiği demokratik övgü de aynı zemin üzerinde yer alır; çünkü pratik insan, yapım işinden anlaması nedeniyle iyi bir hükümetin de nasıl yapılacağı konusunda akıl yürütebilir; ne var ki Jefferson'ın bu özlü deyişi, maalesef onun kölelerine uygulanmamıştır. İyi işin iyi yurttaşlar yaratacağı şeklindeki inanç, modern tarihin akışında tahrif edilmiş ve amacından saptırılmış, Sovyet imparatorluğunun içi boş ve çöküşü getiren yalanlarıyla da son bulmuştur. Arzulanmayan bir kıyaslamayla sergilenen eşitsizlik, iş hakkında görünüşte daha fazla güvenilen bir gerçek olarak öne çıkmıştır; ancak bu "gerçek" de demokratik katılımı ikinci plana itmektedir.

Burada, Aydınlanma'nın ruhunu zamanımızın koşullarına uygun bir şekilde yeniden canlandırmak istiyoruz. Çalışmadaki ortak kabiliyetin bize kendimizi nasıl yönetebileceğimizi ve başka yurttaşlara ortak zeminler üzerinde nasıl bağlayacağını öğretmesini arzuluyoruz.

ÇALIŞMAK VE OYNAMAK
Zanaatın İnce Çizgisi

Bu ortak zemin, insanlığın gelişiminin başlangıcında oynama zanaatı olarak ortaya çıkar. Çalışma ve oynama, oynamanın kendisi gerçeklikten bir kaçış olarak görüldüğünde, birbirinin zıddı gibi anlaşılır. Tersine, oynama çocuklara nasıl sosyal olunacağını öğretir ve bilişsel gelişime kanal açar; oynama, kurallara uymaya teşvik eder ancak çocukların uydukları kuralları kendilerinin yaratmasına ve bunları denemesine fırsat tanıyarak bu ilkeyi ihlal etmiş de olur. İşte bu yetenekler, insanlar çalışmaya başladığında ömür boyu onlara hizmet eder.

Oynama, iki etki alanında meydana gelir. Yarışçı oyunlarda kurallar, oyuncular tarafından harekete geçmeden önce tespit edilir; bu konuda bir uzlaşma sağlandığında, oyuncular bu kurallara tabi hale gelirler. Oyun, tekrarlama temposunu kurar. Daha açık bir oynama alanında, bir çocuk parmağıyla bir keçe parçasını işaret ettiğinde, duyusal teşvik hüküm sürmeye başlar; çocuk keçenin etrafında oynar, bunun ne olduğunu anlamaya çalışır, maddi nesnelerle diyalog başlamıştır.

Friedrich von Schiller oyun hakkında kitap yazan ilk modern yazardı ve bu kitabı *On the Aesthetic Education of Man* [Estetik Eğitim Üzerine Bir Dizi Mektup]* adını taşıyordu. Kitaptaki on dördüncü mektupta şöyle deniyordu: "Duygusal dürtüler fiziksel bakımdan ve biçimsel dürtüler de ahlaki bakımdan bizi etkiler... her ikisi de oynama dür-

* Von Schiller, Friedrich: Estetik Eğitim Üzerine Bir Dizi Mektup, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1. Basım, İst., 2001. (y.h.n.)

tüsünde birleşmiş haldedir."[1] Schiller'in görüşüne göre, oynama, neşe ve ciddilik arasında aracılık yapmaktadır; bunun kuralları insan eylemini dengede tutar. Bu görüş on dokuzuncu yüzyılın sonlarında, oynamayı düş görmeye daha yakın bulan psikologlar arasında önemini yitirmişti; bunlara göre kendiliğinden bir fiziksel davranış olan oyun, bir düşteki akış sürecine benziyordu. Yirminci yüzyılda da bunların yaklaşımı itibar kaybetti ve Schiller yeniden ortaya çıktı; tahmin edileceği üzere, ortaya çıktığı yer psikologların terapi odalarıydı. Freud da düş görmenin belirli bir mantık izlediğini, bunun da oyun oynama mantığına benzediğini gösterdi.[2]

Freud'un oyun oynama ve düş görme arasında analoji kurmasından bir nesil sonra, Johan Huizinga'nın *Homo Ludens*[3] adlı kitabında, oynama ve çalışma arasına keskin bir çizgi çekildi. Bu muhteşem kitap modernite öncesi Avrupa'da yetişkinlerin tıpkı çocukları gibi, aynı iskambil oyunlarından, sessiz sinemadan ve hatta oyuncaklardan keyif aldıklarını gösteriyordu. Huizinga'ya göre Sanayi Devrimi'nin katılıkları, yetişkinlerin bu oyuncaklarını bir kenara koymalarına sebep olmuştu; modern çalışma "ölesiye ciddi" bir şeydi. Bununla birlikte, Huizinga faydacılık hâkim olduğunda yetişkinlerin, düşünme kapasitelerinde gerekli olan bir şeyleri yitirdiklerini ileri sürmekteydi; yetişkinler, herkesin gözü önündeki keçeye parmak basma oyununda ortaya çıkan serbest merakı yitirmekteydiler. Yine de Huizinga, "resmi vakar"a işaret ediyordu; bu durum oyun oynayan insanlarda görülmekteydi ve Huizinga bu resmi vakarın da eşit ölçüde önemli olduğunun farkındaydı.

---

1. Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, Çev.: Reginal Snell (Mineola, N.Y.: Dover, 2004). On dördüncü mektuptan alıntılanan cümledeki ilk bölümü 75. sayfadan, ikinci bölümü de 74. sayfadan aldım.
2. Bu beni de cezbeden heyecanlandırıcı bir konu ancak bunun peşine düşmeyi bıraktım. Bu konuda iki önemli metin Freud'un *Interpretation of Dreams* ve *The Complete Works of Sigmund Freud* (Çev.: James Strachey) 17. cildindeki çocuk cinselliği üzerine yazdıklarıdır.
3. Bkz. Johan Huizinga, *Homo Ludens* (London: Routledge, 1998).

Onun yaşadığı dönemden bu yana antropologlar tören ortamlarındaki bu resmi vakarları inceleme peşindeler. Bu işi yapanlardan en fazla dikkat çeken antropolog Clifford Geertz, "derin oyun" tabirini yaratmış ve bunu törenlere uygulamıştır; bu törenler arasında, Ortadoğulu bir tüccarın müşterilerine zorla bir fincan kahve ikram etmesi, Endonezya'daki horoz dövüşü ve Bali'deki politik festival yer alıyor.[4] Huizinga'dan farklı olarak Geertz çocuk eğitiminde kullanılan bedava telefon bağlantılarındaki oyunları vurguluyor; bu oyunlarda çocuklar, din adamı, satış elemanı, şehir planlamacısı ya da politikacı gibi yetişkinlere ait rolleri üstleniyorlar. Geertz'e göre, Huizinga'nın geçmişe ait hüzünle damgalanmış görüşü belki de onu kör etmişti; çünkü kurallar koymak ve bunları taklit etmek her insanın ömrü boyunca devam eder.

Bizim incelemelerimizde de Aldo van Eyck'in Amsterdam'daki parkında, bu açık telefon hattı bulunmaktaydı. Tasarımcı sınırları muğlak hale getirerek oyun sırasında çocuklar arasındaki bedensel ritüelleri yoğunlaştırmayı amaçlamıştı; çocuklar güvenli ortam yaratabilmek için hareketlerini düzenlemeyi öğrenmek durumundaydılar. Van Eyck, temas ve seyircilik törenlerinin bir biçim alacağını umuyordu: Minik çocuklar kumda yuvarlanacak, daha büyükleri top oynayacak, gençler bağırıp çağıracak, yetişkinler de alışverişten sonra orada oturup seyredeceklerdi; işte bu durum Geertz'in derin oyunundaki "senografi" dediği şeyi bir araya getiriyor ve insanları sosyal olarak bir arada tutan gündelik ritüelleri oluşturuyordu.

Peki ama oynama zanaatı, gerçekten de oynamayı ve çalışmayı birbirine nasıl bağlayacaktı? Bu, yirminci yüzyılın oyun konusunda muhtemelen en seçkin yazarı olan Erik Erikson için de hayati bir soruydu. Erikson, ömrünün büyük bir kısmını, çocukların birlikteyken birbirlerine, oyuncak tahta bloklarına, ayıcıklarına ve oyun kartlarına yaptıkları şeylerin yol açtığı ciddi sonuçlara adamış

4. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays* (London: Hutchinson, 1975).

bir psikanalistti.[5] Bu deneyimler ile zanaatkârlıktaki ilk deneyimler arasında bağlantı kurmaktaydı.

Erikson anaokulları konusunda biraz isteksiz bir Freud takipçisiydi. Oysa erkek çocukların tahta bloklardan kuleleri ya da iskambil kâğıtlarından evleri neden bunlar yıkılana kadar yapmayı sürdürdükleri sorusunu kendisine sorduğunda, rahatlıkla ereksiyon ve boşalma konusundaki Freud'cu fallik açıklamadan destek bulabilirdi. Bunun yerine şöyle bir sonuca ulaşmıştı: Erkek çocukları, "ne kadar dayanabilir" kuralını yaratıp dayanıklı bir nesne yaratmanın sınırlarını sınamaktaydılar. Benzer şekilde, kız çocuklarının oyuncak bebeklerini neden defalarca giydirip soyduklarını da merak etmişti. Freud'cu görüşe göre, bu durum bedenin cinsel parçalarını ve cinsel yönden duyarlı bölgelerini gizlemek ve teşhir etmek olarak açıklanabilirdi. Erikson'a ise bu durum aynı şekilde çocukların pratik bir çalışmayı nasıl yapacaklarını öğrenmeleri gibi görünmüştü; kız çocukları, elleriyle uygun şekilde elbiseyi düzeltmeyi ve düğmeleri açıp kapamayı öğrenmekteydiler. Her iki cinsiyetten çocuklar, içi doldurulmuş oyuncak ayının iple dikilmiş gözlerini sökmeye çalışırken, mutlaka saldırganlık sergilemiş olmuyorlardı. Oyuncak ayıya öfke duyulmuyordu; sadece ne kadar güçlü olduğu test ediliyordu. Oynama, çocukluk cinselliğinin bir alanı olabilir; ancak Erikson "Toys and Their Reasons" gibi makalelerinde, oyun oynamanın aynı zamanda maddi nesneler üzerinde teknik bir çalışma olduğu değerlendirmesini de yapıyor.[6]

Belki de Erikson'ın en kalıcı öngörüleri kendi başına değerlenen şeylerle yani şeyleştirmeyle ilgili olanıdır. Görmüş olduğumuz üzere, D. W. Winnicott ve John Bowlby'ın "nesne-ilişkileri" ekolü, bebeğin kendinde şeylerle olan deneyiminin ayrılma ve yitirmenin bir sonucu olduğunu öne

5. Bkz. Erik Erikson, *Childhood and Society* (New York: Vintage, 1995). Ayrıca bkz. Erikson, *Toys and Reasons: Stages in the Ritualization of Experience* (New York: W. W. Norton, 1977).
6. Erikson, *Toys and Reasons*.

çıkarmaktaydı. Bunun yerine Erikson, küçük çocukların cansız nesneler üzerindeki izdüşümü gücünü öne çıkardı; bu da yetişkin hayatta da devam eden antropomorfoz gücüydü ve bir tuğlanın "dürüst" diye nitelenmesi buna örnek gösterilebilirdi. Ancak Erikson'a göre böylesi de iki yönlü bir bağlantıydı: maddi gerçeklik geriye dönük söz konusu olurdu, izdüşümü sürekli olarak düzeltir, maddesel doğruluk hakkında uyarıda bulunurdu. Eğer güçlü gözleri olan bir oyuncak ayıya küçük erkek çocuğun kendi izdüşümünü oyuncağına yansıtmasından dolayı isim verildiyse, ayının hareket etmeyen gözleri hâlâ bu çocuğun bu ayının gerçekten de kendisi gibi olduğuna inanması karşısında bir uyarı işlevine sahiptir. İşte zanaatkârın kil ve cam gibi malzemelerle kurduğu diyaloğun kökeni de bu oyunda yatmaktadır.

Erikson'ın yaklaşımına ilave edilmesi gereken şey, bu diyaloğu mümkün kılan kuralların değerlendirilmesidir. Bu bakımdan en az iki kuraldan söz edilebilir.

Birincisi, kural yapımındaki istikrarla ilgilidir. Çocukların oyuncaklar ya da oyunlarla ilgili koydukları kuralların pek çoğunun başlangıçta işlevsiz olduğu görülmüştür; skorları saymak için işe yarayan kuralların olmayışı buna örnek gösterilebilir. İstikrarlı kurallar işbirliği gerektirir; bütün çocukların bunlara uyma konusunda uzlaşmaları lazımdır. İstikrarlı kurallar aynı zamanda, kapsayıcıdır; bunlar farklı kabiliyetlere sahip oyunculara uygulanabilmelidir. İstikrarlı olmanın esasında ise tekrarlama yatar; tespit edilen kurallar oynanan oyunların birden fazla tekrarlanmasına imkân tanımalıdır. Kısacası, oyun pratik yapmayı başlatır ve pratik yapmak da hem tekrarlama hem değiştirme (modülasyon) bakımından önemlidir.

İkincisi, oyunun, karmaşıklığı artıran bir öğrenme okulu olmasıdır. Ebeveynler olarak dört ve beş yaşına gelen çocukların daha önceden olmayan şekilde can sıkıntısı çektiklerini gözlemlemişizdir; basit oyuncaklar artık onların ilgisini çekmemektedir. Psikologlar can sıkıntısının, kendi nesnel dünyaları hakkında daha iyi eleştirmenler ol-

maya başlayan çocukların sorunu olduğunu söylerler. Çocuklar elbette "cılız" basit malzemelerden, örneğin lego bloklarından ya da dama taşlarından, kompleks biçimler de üretebilirler. Burada hesaba katılması gereken, çocuğa, bir yapıyı kendi bilişsel kabiliyetleri ölçüsünde kompleks hale getirmesine imkân tanıyan nesnelerdir.[7] Okuma kapasitesinin ortaya çıkması, çocuğun daha gelişkin, daha karmaşık oyun kuralları yaratmasının yolunu açar.

Çalışmadaki işleri kompleks hale getirebilmek de bu kapasitelerden kaynaklanır. Basit bir alet olan neşter, on yedinci yüzyıl bilimsel çalışmalarında epey karmaşık amaçlar için kullanılmıştı; benzer bir durum on beşinci yüzyıldaki düz uçlu tornavida için de söz konusuydu. Her ikisi de başlangıçta basit birer alet olarak ele alınmıştı. Bunların kompleks işleri yerine getirebilmesinin sebebi, yalnızca birer yetişkin olarak bizlerin her oyuncağı amacına uygun kullanmak yerine onların sağladığı imkânları değerlendirmeyi öğrenmiş olmamızda yatıyor. Oyun oynarken olduğu gibi zanaatkâr bakımından da can sıkıntısı önemli bir dürtüdür; canı sıkılmış haldeyken zanaatkâr elindeki aletle başka neler yapabileceğini araştırır durur.

Elbette istikrar ve artan karmaşıklık birbiriyle çelişebilir; ancak oyunun kurallarını yeniden kurgulamak suretiyle çocuklar bu gerilimlerle nasıl baş edeceklerini öğrenirler. Psikolog Jerome Bruner, dört ve altı yaş arasındaki çocukların oyununda karmaşıklığın istikrardan daha fazla ağırlık taşıdığını gözlemlemiştir. Çocukluk döneminin ortalarında, yani sekiz ve on yaş arasında, kesin kurallar daha fazla önem kazanır ve ergenliğin başlangıcından itibaren de bu ikisi dengeli şekilde ele alınabilir.[8] İşte bu denge yüzündendir ki Schiller'in zihninde oyun bir eksen olarak şekillenmiştir.

7. Bu konuda çok sayıda yayın arasından temel bir metin: Mihaly Csikszentmihalyi. *Beyond Boredom and Anxiety: Experiencing Flow in Work and Play* (New York: Jossey-Bass, 2000).

8. Bkz. Jerome Bruner ve Helen Weinreich-Haste, *Making Sense: The Child's Construction of the World* (London: Methuen, 1987) ve bu kitabın temeli olarak: Jerome Bruner, *On Knowing* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962).

* * *

Oyun zanaatının çalışma ile nasıl bağlanması gerektiği hakkındaki bu kısa özet bizim için tam anlamıyla "Aydınlanma" işlevi taşıyacaktır. Zanaatkârlık, oyundaki fiziksel malzemelerle diyalogdan, kurallara uyma disiplininden, kural koyarken ortaya çıkan kompleks durumdan çocukların ne öğrendiklerinden esinlenir. Oyun ne denli evrensel ise yetişkinlerin bundan çıkardıkları sonuçlar da o denli tamdır; yine de günümüzdeki önyargılar sadece pek az kimsenin gerçekten de iyi iş çıkarabileceği şeklinde bir inanç üretmektedir. Jefferson'ın politik görüşlerini tekrar akla getirdiğimizde, bu önyargıyı şu şekilde değiştirmemiz mümkün olabilir: Oyundaki iyi yurttaşlık, iş sırasında elden gider.

Belki de bu önyargı, kabiliyet tarzını kavramak suretiyle aydınlatılabilir.

KABİLİYET

Yerini Belirle, Sorgula, Açılım Yap

Aydınlanma dönemi düşünürleri, bir zanaatı besleyen kabiliyetlerin doğuştan geldiğine inanırlardı. Modern biyoloji de bu görüşü doğrulamıştır; nörolojideki gelişmeler sayesinde, beyindeki kabiliyet coğrafyası hakkında daha açık bir anlayış kazanmaktayız. Örneğin, duymamızla ilgili yerin beyinde nerede olduğunun ve müzik zanaatı için gerekli olan bilgiyi nasıl işleyeceğimizin ayrıntılı bir haritasını nöronlara bakarak çıkarabiliriz.

Müzik sesleri karşısında işlenmemiş tepki beyin merkezinin derinlerindeki işitme korteksinde başlar. İnsanlar, esas olarak, duydukları fiziksel seslere beynin yapılarından biri olan beyin korteksaltında tepki gösterirler; burada, ritim beyincikteki faaliyeti başlatır. Alın korteksi, elin doğru şekilde hareket edip etmediği konusunda bir geribildirim sağlar; bu "Çalışıyor işte!" sözüyle dile getirilen

deneyimin yaşandığı nörolojik bir mevkidir. Müzik okumasını öğrenmek ise görsel korteksle ilgilidir. Müzik aleti çalma ve dinleme sırasında ortaya çıkan duygular da beyinde özel bölgelere sahiptir. Basit tepkiler beyincik vermisini, daha karmaşık tepkiler de amigdal bölgesini harekete geçirir.[9]

Karmaşıklığından dolayı beyin, seri bağlantıda değil de paralel bağlantıda çalışır. Tıpkı birbiriyle bağlantılı ve hep birlikte çalışan küçük bilgisayarlar gibi, beynin coğrafî bölgeleri de aynı anda kendi bilgilerini işlerler ve başka yerlerle iletişime geçerler. Sözel deneyimde, bu bölgelerden birisi hasar görmüşse, başka yerdeki sesi düşünme de hata yapacaktır. Beynin küresel coğrafyasında ne kadar fazla nöronlarla ilgili uyarım, aktarım ve geribildirim meydana gelirse, biz de o kadar fazla düşünür ve hissederiz.[10]

Bu doğuştan kabiliyet haritasının yarattığı huzursuzluk, (elbette zaman içinde gözden geçirilecek olan) kendi gerçeklerinde değil de sonuçlarında yatmaktadır. Bu, ortadan kaldırılamaz eşitsizliklerin çizildiği bir harita mıdır? Sizin alın korteksiniz benimkinden daha mı iyi? İnsanların yapısal ya da genetik bakımdan eşitsiz olarak programlandıkları şeklindeki endişenin çok eskilere dayanan bir geçmişi olduğunu burada belirtmemiz lazım. Batı felsefesinde bunun izleri, kader/alınyazısı fikrine kadar uzanır.

Devlet kitabının tam sonunda Platon, "Er'in Miti"ni anlatır; bu ölümden sonraki öbür dünyayı bir an için gören bir insanın masalıdır. Er, öbür dünyada ruh göçünün meydana geldiği gibi bir şeyler keşfeder; ruhlar gelecekte yer alacakları bedenleri ve ileride yaşayacakları hayatları seçmektedir. Bazıları kötü seçim yapar. Geçmişte yaşa-

9. Bu konuda okuduğum en elverişli inceleme: Daniel Levitin, *This Is Your Brain on Music* (New York: Dutton, 2006), özellikle 84-85. (Okuyucu bu talihsiz başlık yüzünden tereddüt etmemeli, mükkemmel bir çalışmadır.) Daha teknik bilgiler şu kitapta yer alıyor: Ed.: Isabelle Peretz ve Robert J. Zatorre, *The Cognitive Neuroscience of Music* (Oxford: Oxford University Press, 2003).

10. Eğer doğru anladıysam, bu görüş şu kitapta yer alıyor: Gerald M. Edelman ve Giulio Tononi, *A Universe of Consciousness: How Matter Becomes Imagination* (New York: Basic Books, 2000).

dıkları sıkıntılardan kurtulmayı umarak, kuşku duymadıkları yeni bedenlere girerler. Bazıları da akıllıca seçim yaparlar çünkü önceki hayatlarında bir şeyleri nasıl iyi yapacakları hakkında bilgi sahibi olmuşlardır; işte bu bilgi sayesinde akıl yürütmeleri sağlamdır. Ne var ki yeni bedenlerinde doğduklarında herkesin bir kaderi vardır; kimin ne olacağı yazılmıştır.

Hıristiyanlıkta sonraları ortaya çıkan ve özellikle de Kalvinist Protestanlıkta belirginleşen kader anlayışı ise bu görüşün zıddıdır. John Calvin doğuştan itibaren Tanrı tarafından bazı ruhların kaderlerinin kurtulmak, bazılarının lanetlenmek üzere yazıldığına inanıyordu. Ne var ki Calvin'in Tanrısı, bir nevi sadist bir şeydi; çünkü kendi kaderleri hakkındaki bilgiyi sakladığı, bağışlanmalarını dilemeye zorladığı bu insanlar, kaderlerinin gözden geçirilmesi için değerli olduklarını kanıtlamalıydılar. Onun Tanrısı sadistçe davrandığı kadar gizemliydi de: Bir insan değiştirilecek bir kadere nasıl sahip olabilirdi? Teolojik tavşan yuvalarına girmeden, burada basitçe bu türden Protestanlığın baskı altına aldığı doğuştan ve eşitsiz olan şeylerin şunlar olduğunu söylemekle yetinebiliriz: Bazı bireyler Tanrının bağışlamasına daha fazla layıktırlar; çünkü bunlar hayata diğerlerinden daha iyi bir ruhsal kılıkla başlamışlardır. İnsan ömründe yer alan kaderin düzeltilmesi, hâlâ diğer insanlarla yapılan haksız kıyaslamalara odaklanmaktadır.

Kalvinizm yüzyıl önce modern hayatta öjenik hareketle birlikte, özellikle William Graham Sumner'ın yazılarında daha zararlı bir boyut kazandı. Sumner şöyle diyordu: Kaynakları, doğuştan itibaren bunları kullanma kabiliyetinden yoksun olan bireyler ve gruplar için israf etmeyin. Bunun biraz daha az zararlı versiyonu da birisine öğretmeye çalışmadan önce onun öğrenme kapasitesinin ne olduğunu belirleme peşinde olan eğitim uygulamasıydı. Platonculuk bir bakıma daha olumlu bir görüşe sahipti: Başkalarına kıyasla daha az kapasiteye sahip olsanız da elinizdeki kartları en iyi şekilde kullanın; işte bu da başka-

ları bu farklılıkların üstüne gitmedikçe geçerli olan teselli edici bir görüştü.

Beynin donanımla bütünleşik olarak bağlanmasını ve paralel işlemini kapalı bir sistem olarak düşünürsek, elbette indirgemeci bir değerlendirme yapmış oluruz; bu da dindeki kader anlayışının modern mühendislik versiyonudur. Kapalı sistem doğuş anında kurgulanmış olan ve daha sonra da kendi içsel mantığına uygun işleve sahip bir sistemdir. Buna alternatif bir mühendislik sistemi de açık sistemdir; bu sistemde süreç içinde meydana gelen gelişmeler, başlangıçtaki verilerle geribildirim halindedir. Kültür, beyin ile ilişkisinde özel tarzda bir açık sistem olarak işlev görür; çevrenin farklı türleri alın korteksi gibi bölgelerde beynin paralel işleyişi için uyarım yapar ya da yapmaz. Bu yüzden Martha Nussbaum ve Amartya Sen, kabiliyet yerine kapasite kelimesini tercih etmişlerdir; onlara göre, her kapasite kültür tarafından harekete geçirilir ya da baskı altına alınır. Kavrama ve idrak özelliklerini incelerken gördüğümüz gibi, insanların el kemiklerinde bu türden bir kapasite bulunur; bazı eller büyük olmalarına rağmen ya da bazı ellerde doğuştan gelen yandan esneme özelliği bulunmasına rağmen, becerikli ve hantal eller arasındaki asıl farklılık, her elin nasıl uyarıldığı ve eğitildiği konusunda yatar.

İnsan doğasının görüntüsünü "temiz bir boş sayfa" ifadesiyle çok güçlü şekilde tartışmakta olan biyologlar bile bu görüşü paylaşıyorlar. Bir ölçüde, eşitsizlik konusuna yapılan vurgu, benzer şekilde güçlü bir doygunluk sorununu da ortadan kaldırır. Örneğin, bilişim uzmanı Steven Pinker'ın dil programlaması üzerine yaptığı araştırmalar, insan türünün "pek fazla" anlam imal etme kapasitesinde olduğunu gösteriyor; yani hem yazarken hem konuşurken bol miktarda karşıt ve çelişkili anlamlar söz konusudur. Kültür, herkes tarafından paylaşılan bu bolluk kapasitesini daraltıyor ve tasnif ediyor.[11] Farklı alanlardaki genetik-

11. Bkz. Steven Pinker, *The Language Instinct* (New York: Morrow, 1994), ve Pinker, *The Blank Slate: The Denial of Human Nature in Modern Intellectual Life* (New York: Viking, 2002).

çiler de benzer bir sonuca farklı yollardan ulaşıyorlar. Richard Lewontin'e göre, genetik potansiyeller "doğal bakımdan" açıklığa kavuşmamış haldedir; insan bedeni, açığa vurulması ve somutlaştırılması için toplumsal ve kültürel düzenleme gerektiren imkânlarla doludur.[12]

Yapısal olarak insan elinden üstün olan Vaucanson'un dokuma tezgâhı, doğal eşitsizliklerin sonuçlarını düşünme bakımından en açıklayıcı bağlamı sağlıyor. Makineleri kırıp dökmek yani bunların üstünlüğünü inkâr etmek, hiçbir geçerli seçenek sunmadı. En iyi seçenek, dokuma tezgâhını bir ilaçmış gibi ele almaktı; bu ilaçtan gereğinden fazla doz almama konusunda dikkatli olacaktınız ya da Voltaire'in daha önce "modern Prometheus" olarak övgü düzdüğü insanın pratik icatları hakkında düşündüklerini yapacaktınız. Yani yapısal bakımdan üstün olan kaynaklardan yararlanacaktınız; ancak ondaki üstünlüğe yaslanmayacaktınız. Sanırım, Aydınlanma dönemindeki soğukkanlı bilgelik, beynin kabiliyet haritasını kavramak bakımından iyi bir yoldur. Ondaki kaynaklar farklı bireyler arasında eşitsiz şekilde paylaşılır ya da kullanılır; işte bu gerçeğe yaslanınca, toplum da kendisini zehirlemiş olur. Kader hakkında hiç fikir yürütmeyin; insan organizmasını mümkün olduğu kadar fazla teşvik edin.

* * *

El işinin daralan dünyası, belki daha fazla odaklanmış halde, eşit olmayan beceriler sorununa işaret ediyor. Zanaatkârlığın üzerinde yükseldiği doğuştan gelen kabiliyetler da istisna oluşturmuyor; bunlar, insanların büyük bir çoğunluğu tarafından ortaklaşa ve kabaca eşit ölçüde paylaşılıyor.

Zanaatkârlığın dayanağını üç temel kabiliyet oluşturur. Bunlar, yerini belirleme (sınırlama, lokalize etme), sorgulama ve açılım yapma (geliştirme) yetenekleridir. Birincisi

12. Richard Lewontin, "After the Genome, What Then?" *New York Review of Books*, Temmuz 19, 2001.

bir maddeyi somutlaştırmakla ilgilidir; ikincisi onun niteliklerini yansıtır, üçüncüsü de onun anlamını genişletir. Marangoz ayrıntılarına bakarken tek bir tahta parçasındaki ağaç damarını tespit eder; elindeki tahtayı evirir çevirir, yüzeydeki örüntünün altta gizlenen yapıyı nasıl yansıtabileceği üzerine kafa yorar; standart bir ahşap cilası yerine metal bir çözücü kullanırsa bu damarın öne çıkabileceğine karar verir. Bu kapasiteleri kullanabilmek için beynin de paralel şekilde görsel, sözel, algısal ve dil-sembol bilgisini işlemesi gerekir.

Yerini belirleme kapasitesi, önemli olan bir şeyin nerede meydana geldiğini belirleme gücünü gündeme getirir. Elde, müzisyenin ya da kuyumcunun parmak uçlarında ortaya çıkan bu türden yerini belirleme tarzını görmüştük; gözde, yerini belirleme örgü ve çözgü arasındaki dik açıda odaklanır; ya da cam üfleyiciliğinde kullanılan borunun ucunda odaklanır. Cep telefonunu imal ederken, bütün dikkat telefon tuşlarının yer aldığı kutuya verilmişti; el hesap makinesinin imalinde de tuşların büyüklüğü önem kazanmıştı. Bilgisayar monitörünün ya da fotoğraf kamerasının "zoom" fonksiyonu da benzer görevi yerine getirir.

Ameliyat sırasında neşterin beklenmedik sert bir maddeyle karşılaşmasında olduğu gibi yerini belirleme, duyusal uyarım sonucunda olabilir; böyle bir anda, cerrahın eli yavaşlar ve daha kısa mesafelerde çalışır. Yerini belirleme kayıp bir şey hakkındaki duyusal uyarımın yokluğu ya da muğlaklığı durumunda da meydana gelebilir. Vücuttaki bir iltihap da fiziksel bir gerilim kaybı sinyali göndererek, el hareketini sınırlayacaktır. Böyle bir şey van Eyck'ın parklarında inşa ettiği uyarımda da görülür; burada oyun alanı ile cadde arasındaki belirlenmiş sınırları kaldırmak suretiyle oyun oynayan çocukların kendi güvenlikleri için bu sınır bölgesine dikkat etmeleri sağlanmıştır.

Bilişsel incelemelerde, yerini belirlemeye bazen "odaksal dikkat" denilir. Gregory Bateson ve Leon Festinger insanların üzerinde odaklandıkları zorluklara ve çelişkilere "bilişsel uyumsuzluklar" diyorlar. Wittgenstein'ın evindeki

bir odanın tavanının kesin yüksekliğine dair takıntısı, onun oranlı kurallarındaki bilişsel uyumsuzluk hakkında algıladığı şeyden kaynaklanmaktadır. Yerini belirleme, bazen bir şey başarılı şekilde çalıştığı zaman da ortaya çıkabilir. Frank Gehry titanyum levhalardan bina kaplaması yaparken, daha ziyade bu malzemenin sunduğu imkânlara odaklanmış durumdaydı. Festinger'in de ileri sürdüğü üzere, bilişsel uyumsuzluğun karmaşık deneyimleri doğrudan şekilde hayvan davranışına uzanır; bu davranış, hayvanın "buraya" ya da "buna" dikkat etme kapasitesine bağlıdır. Beyindeki paralel işlemler, dikkati oluşturmak üzere farklı sinirsel devreleri harekete geçirir. İnsanlarda, bilhassa zanaat icra eden insanlarda, bu hayvansal düşünme özellikle bir malzemenin, bir uygulamanın ya da bir sorunun nerede önem kazanacağının yerini belirler.

Sorgulama kapasitesi, yerel olanı araştırma sorunundan az ya da fazla önemli bir sorun değildir. Bilişsel uyumsuzluk modelini izleyen nörologlar, beynin, zihinsel odadaki bütün kapılar sanki kilitliymiş gibi bir dizi görüntü oluşturduğuna inanırlar. Böyle bir durumda beyindeki kuşku artık ortadan kalkar ama merak devam eder: Acaba bunları farklı anahtarlar mı kilitlemiştir, eğer böyleyse, neden böyle olmuştur? Sorgulama, işlemsel başarı yüzünden de meydana gelebilir; buna örnek olarak problemin çözümünün programcıları yeni sorular sormaya sevk ettiği Linux programlaması sırasında yaşananlar gösterilebilir. Bu durum nörolojik bakımdan, beynin farklı bölgeleri arasında harekete geçirilmiş yeni devre bağlantılarıyla ilgili bir sorun şeklinde açıklanıyor. Aktif hale gelmiş yeni güzergâh daha başka paralel işlemleri de mümkün kılar; ancak bu anında ve hep birden olmaz. "Sorgulama" psikolojik bakımdan, henüz başlangıç aşamasında bulunmak demektir: derinlemesine düşünmeye başlayan beyin kendi devre seçenekleri hakkında karar vermektedir.

Bu durum merak deneyiminin sinirsel anlamını yaratır, böylesi keşfetmek amacıyla çözümü ve kararı askıya alan bir deneyimdir. Dolayısıyla çalışma süreci de sonuç-

lar sorgulanırken hareketin askıya alındığı ve ardından da hareketin yeni bir biçime büründüğü belirli bir zaman temposunu izleyecek şekilde tasarlanabilir. Karmaşık el becerilerinin gelişimine işaret etmek üzere, bu türden hareket-dinlenme/sorgulama-hareket şeklindeki tempoyu değerlendirmiştik; sadece tekniği geliştirmeyen mekanik faaliyet, düpedüz bir harekettir.

Bir sorunda açılım yapma (geliştirme) kapasitesi, sezgisel sıçramalar üzerinde yükselir; bu durum özellikle sezgisel güçlerin farklı etki alanlarını birbirinin yanına yaklaştırması ve bunlar arasındaki sıçramada dile getirilmemiş bilgiyi muhafaza etmesi sayesinde ortaya çıkar. Basitçe, faaliyet alanları arasındaki kaymalar, sorunlar karşısında zinde düşünceyi teşvik eder. Sorunu "açmak" durumu, "açık olmak" durumuyla sıkıca bağlantılıdır; bu da bu şeyleri farklı şekilde yapmaya açık olmak yani bir alışkanlık alanından diğerine kayabilmek demektir. Bu kabiliyet öylesine basittir ki bunun önemi çoğu kez küçümsenir.

Alışkanlıkları değiştirme kapasitesi, hayvanlar âleminde derinlik kazanır. Richard Lewontin'i takip eden bazı biyologlar, farklı etki alanlarında tepki vermenin ve sorunsallaştırmanın, doğal seçilimde etolojinin anahtarını oluşturduğunu savunurlar. Bu durum nasıl olursa olsun, insanlar alışkanlıkları denetleyerek değiştirme ve kıyaslama konusunda kabiliyetlidir. Fabrikalarda, işçiler görevden göreve gönderilirken bu türden denetleyerek değiştirme kabiliyetine başvurulur; buradaki mantık can sıkıntısını önlemektir, can sıkıntısı da rutin işlerin kapalı sistemlerinin sonucu ortaya çıkar. Can sıkıntısından kurtulmak, etki alanındaki değişimin bizi zihinsel bakımdan yeniden ilgili hale getirmesi sayesinde mümkün olabilir. Kabiliyet üzerine yapılan araştırmalar çoğu kez sorun çözme faaliyetine dayanır; ancak bu faaliyet, gördüğümüz üzere, sorun tespit etmeyle sıkıca bağlantılıdır. Bu bağlantıyı ise basit, ilkel bir insani kapasite mümkün kılar; bu da alışkanlığı denetleyerek değiştirme, kıyaslama ve farklılaştırma kapasitesidir.

Çok geniş bir inceleme alanını bu üç noktaya indirmiş olmam nedeniyle okuyucumu rahatsız etmiş olabilirim; ancak insanların yerini belirleme, sorgulama ve açılım yapma bakımından paylaştıkları kabiliyetlerin kendi başlarına basit olduklarını kastetmiyorum. Tersine, bizlerin bu kapasiteleri, diğer hayvanlarla ve birbirimizle paylaştığımızı kastediyorum ve bunun ardından, bunları neden kabaca eşit ölçülerde paylaşmakta olduğumuzu göstermek istiyorum.

İŞLEMSEL ZEKÂ
Stanford-Binet Paradigması

Alfred Binet ve Theodore Simon, 1905 yılında ilk zekâ testini yarattılar. On yıl sonra Lewis Terman, onların bu çalışmasını gözden geçirdi ve şimdi beşinci gözden geçirmesi bulunan ve hâlâ Stanford-Binet testi diye bilinen testi yarattı. Yüzyıl boyunca bu test oldukça karmaşık bir hale geldi. Bu testte beş temel etki alanı inceleniyor: çoğunlukla kelimelerden ve matematik sembollerinden oluşan temel bilgi; çoğunluğu çıkarımsal olan niceliksel akıl yürütme; görsel-boyutsal işlem; çalışma hafızası.[13]

Bu etki alanları hangi türden becerinin düzenleneceğiyle ilgili işlenmemiş malzemelerin tasarlanması olarak görülebilir. Ancak bunlar zanaatkârlığı şekillendiren işlenmemiş kabiliyetleri içermez. Bunun sebebi de IQ testlerinin Binet'in üç yönetici ilkesine bağlı kılınmasıdır. Bu ilkeler şunlardır: Zekâ sorulara verilen doğru cevaplarla ölçülebilir; cevaplar insan gruplarını çan şeklinde bir eğri üzerine yerleştirecektir ve bu testler bir insanın kültürel formasyonunu değil biyolojik potansiyelini test eder.

Son ilke en fazla tartışılmakta olanıdır: Yaradılış ve yetiştirme birbirinden nasıl ayrılabilir? Aslında bunun yapılabileceğini ileri süren bir argüman vardır. On sekizinci

13. Bkz. *Stanford-Binet Intelligence Scales*, 5. Baskı. (New York: Riverside, 2004).

yüzyılda Diderot ve birçok Aydınlanma yazarı; sıradan hizmetçiler, ayakkabı imalatçıları ve aşçılar, kendilerini ifade etmeye fırsat veren doğuştan zekâya üstsınıf mensuplarına kıyasla daha fazla sahip olduklarından, yaradılış ile yetiştirme arasında ayrım yapılabileceğini savunmuşlardı. Binet ise buna karşı olan ama işlenmemiş zekâ incelemesi konusunda yine de faydalı bir amaca sahipti; yavaş ve hantal olanların gerçekte neye yetenekli olduğunu bulmayı istiyordu, böylece, onların zayıf kabiliyetlerine denk düşen alt düzeyde çalışmaları tespit edebilecekti. Terman'ın ilgi alanı ise hem dürüst hem zararlıydı; o da toplumsal düzende nerede olurlarsa olsunlar istisnai olarak yetenekli insanları bulup çıkarmak peşindeydi ancak tutkulu bir öjenist olarak aynı zamanda son derece aptal olanları da tespit etmeyi ve bunları temizlemeyi amaçlıyordu. Ne Binet ne de Terman orta yolla ilgilenmekteydiler.

Yirminci yüzyılda Stanford-Binet testleri bireysel puanlar yerine grup puanlarına dayanmasıyla yeni bir ayıba yol açtı. Irksal ya da etnik gruplar testlerde nispeten kötü puan aldıkları takdirde, sonuçlar bazen önyargıları doğrulamak üzere kullanılıyordu; örneğin, bir bütün olarak siyahların beyazlardan daha az zeki olduğu söyleniyordu. "Bilim" artık onların varsayılan doğal aşağı konumunun doğrulanmasına yarıyordu. Bu durumla mücadele etmek üzere hazırlanan testler dahi kültürel önyargı yüzünden hatalıydı. Buradaki iddia şöyleydi: Ortasınıftan bir çocuk, ¶ sembolüyle okulda her zaman için karşılaşabilirdi (bu sembol temel bilgi bölümünde test ediliyordu) oysa yoksul mahalleden bir çocuğa bu sembol tuhaf gelirdi.[14]

Bu tartışma öylesine yaygınlaştı ki ilk kez Binet tarafından uygulanan işlem göz ardı edildi; ancak zekâyı kavrayışımızı esas olarak şekillendirmeyi sürdüren şey de istatistiksel işlemdi. Binet gruplardaki insanların zekâ puan-

14. Bu ünlü hikâyeyle ilgilenen okuyucu şu kitaba bakabilir: Richard J. Herrnstein ve Charles Murray, *The Bell Curve: Intelligence and Class Structure in American Life* (New York: Free Press, 1994) ve bunun eleştirisi için de bkz. Charles Lane, "The Tainted Sources of the Bell Curve," *New York Review of Books*, 1 Aralık 1994.

larının normal dağılım eğrisinde olacağına inanmaktaydı; bu da eğrinin bir ucunda birkaç mankafanın, ortasında çoğunluğun ve diğer ucunda birkaç Einstein'ın yer aldığı çan şekli anlamına geliyordu. Bu çan eğrisi ilk olarak 1743 yılında Abraham de Moivre tarafından incelenmiş, 1809 yılında Carl Friedrich Gauss tarafından düzeltilmiş ve 1875 yılında Charles Sanders Peirce tarafından "normal" diye onaylanmıştı.

Ancak bu çanın şişirilebileceği pek çok farklı yol vardır. Görsel tanıma testlerinde, bu eğri çan şeklinde yumuşak eğimli bir şapkadan daha çok ters çevrilmiş bir şampanya kadehine benzer. Bu da pek çok insanın mesela "köpek" gibi bir kelimeyle bağlantılı bir görüntüyü tanımada, benzer yetenekleri paylaştığı anlamına gelir. Belirli kabiliyet bakımından bu farklılıklar keskin değildir. Sayılar söz konusu olduğunda durum şöyledir: Orta değer zekâsı 100 ve standart sapması ‰ = 15 olan sayılarla başlarsanız, 115 olan IQ puanları 84'üncü yüzdede, 130 olanlar 97,9'uncu yüzdede, 145 olanlar 99,99'uncu yüzdede ve 160 olanlar da 99,997'nci yüzdededir. Eğri, aşağı doğru da benzer haldedir. Demek ki insanların büyük çoğunluğunun orta noktadan standart sapması sadece bir adettir.

Binet'nin de Terman'ın da oldukça yoğun olan bu orta noktayla pek ilgilenmemiş olmaları tuhaftır. Tek bir standart sapma olarak sadece "yapabilir" tanımını yerleştirmek suretiyle, toplumun yüzde 84'ü elenmiş olmaktadır. Ya da kabiliyetsizliği hesaplamada bir düzey atladığımızda, toplumun sadece yüzde 16'sını böyle değerlendirmek mümkün olacaktır.

Yoğunlaşmanın olduğu bu kadeh biçimli orta bölge, çoğu kez "vasat" ya da "özelliği olmayan" gibi kelimelerle aşağılanır. Ancak bu kelimeler basit istatistik hamleleriyle vahşice meşrulaştırılmaktadır. Standart bir sapma, çeşit olarak vasat ile kabiliyetli, avam ile seçkin arasındaki farkı haklı gösterebilir mi? IQ'su 85 olan kimseler, kendilerinden yukarıda yer alanların ilgilendikleri konuların pek çoğuyla ilgilenebilirler, tek fark daha *yavaş* olmaları-

dır. Bu durum özellikle görsel-boyutsal işlemlerde ve hafıza çalışması kabiliyetlerinde geçerlidir. Standart bir sapmanın 100'den 115'e doğru tırmanmasıyla, sözel sembolleştirmede gerçek bilişsel kopuşlardan birisi meydana gelir. Hatta burada bile, sorun bulanıktır; çünkü 100 puana sahip bireyler sembolü kavrama yeteneğine sahiptirler ancak bunu dile getirilmemiş bilgiyle sınırlamaktadırlar ya da bedeni uygulamayla ifade etmektedirler.

Nihayet Binet ve Terman, test ettikleri bütün zekâ özelliklerini tek bir sayıda toplayarak "normal" bir çan eğrisi elde etmişlerdi. Böyle yapılınca, zekânın bütün boyutlarının birbiriyle bağlantılı olduğu varsayılmış oluyordu. Modern testçiler zekânın biçimleri arasındaki zamkı (glue) temsil etmek üzere "g" harfini gündeme getirdiler. Psikolog Howard Gardner (kendisinden önceki bölümde başka bir meslek unvanıyla, iyi çalışmanın bir öğrencisi olarak söz etmiştik), bu "g" konusunu şiddetle tartışmaya açtı. İnsanların, Stanford-Binet'nin ölçümlerindekinden daha fazla sayıda zekâ kapasitesine sahip olduğuna ve bu kapasitelerin de kişilerden bağımsız ve bir kimseden diğerine farklı olduğuna inanmaktaydı; bu da bunların hepsini tek bir sayıda toplamamızın mümkün olmadığı anlamına geliyordu.

Gardner'ın listesi, Stanford-Binet'nin listesindekilerden daha somut anlamlar içeriyor. Gardner, dokunmayı, hareketi ve duymayı zeki düşünmenin bölgeleri olarak kelimelere, matematik sembollerine ve görüntülere ilave ediyor; daha cesur bir şekilde başkalarıyla iletişime geçme kabiliyetini ve hatta bir kimsenin kendisini nesnel olarak keşfetme ve yargılama kapasitesini de bir zekâ biçimi olarak listesine ilave ediyor.[15] Gardner'ı teknik bakımdan eleştirenler, onun listesinin çok büyük ve özensiz olduğu gerekçesiyle tepki gösteriyorlar. Stanford-Binet çerçevesinde, akışkan muhakeme, çalışma hafızası ve görsel-boyutsal işlem yapma aslında karşılıklı ilişki halinde olduğundan

15. Onun çalışması için en iyi kılavuz halen, çok önceleri yazılmış olan şu kitaptır: Howard Gardner, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences* (New York: Basic Books, 1983).

(ya da en azından, bunlar "g" hesaplaması için formül teşkil ettiğinden), cevapları tek bir genel sayıda toplamayı savunuyorlar.

Zanaat kabiliyetleri de daha temel bir itiraz konusunu oluşturuyor. Bir ölçüde, doğru cevapları olan soruların sorulduğu Stanford-Binet temel paradigmasına bağlı olarak, zanaat kabiliyetleri zekâ testlerinde gösterilmeye yatkın şeyler değil.

İlke olarak, doğru cevaplar test yapanlar bakımından "Çalışıyor işte!" sözünün bir versiyonunu oluşturuyor. 2+2=5 denklemi işe yaramaz. Hesaplamaların doğru cevapları vardır. Ancak sözel bir tanım için buna denk bir doğru cevap bulunmaz: Burada, örneğin *incisive** kelimesi için iki sözel tanım söz konusudur:

> Huntley'nin incisive çözümlemesini izleyen hisse senedi satıcıları aniden satış yapma sevdasına kapıldılar.
> Cheryl'in şehirde olup bitenleri *incisive* şekilde kapak yapması, onu Pulitzer Ödülü için sağlam bir aday konumuna getirdi.

Kültürel bağlamdaki bütün sorunlar bir kenara konulunca, bu testte bir yorum bilmecesi ortaya çıkıyor. Testteki doğru cevap olarak kabul edilen seçenekte her iki cümle için de "*keskin*" (*acute*) kelimesi gösteriliyor; oysa ikinci durum için daha elverişli olan kelime "*kesin ve açık*" (*exposed*) olmalı ama seçenekler arasında bu kelime yer almıyor.[16] Oysa zanaatkârlık ruhuyla bu soru üzerinde, onu daha özgül hale getirip kafa yorarak durmak istersiniz; ama zaman yetmez. Test sırasmda puanlarınızı artırabilmek için mümkün olduğunca fazla soruya cevap vermek zorunda olduğunuzdan, sadece tahminde bulunur ve devam edersiniz. Çok seçenekli soruları kullanarak, bir sorunun önünü açan zihin sıçramalarını test etmek müm-

* incisive: Sivri, keskin; nüfuz eden, delip geçen; zeki, kesin ve açık. (ç.n.)

16. Bu örneği başka bir kitabımdan aktarma özgürlüğünü kullanıyorum. *The Culture of the New Capitalism* (New Haven and London: Yale University Press, 2006), 119.

kün değildir. Bu sıçramalar, benzemeyen unsurları bir araya getirme egzersizidir. "Şehir caddeleri atardamarlara mı yoksa toplardamarlara mı benzer?" sorusunun *doğru* bir cevabı yoktur.

Böylece düşünmek için zamana ihtiyaç duyanları cezalandıran ve kalite sorununu gündeme getiremeyen Binet'nin yöntemi, sorunsallaşan düşünme bakımından kara bir delik açtı. Testlerdeki iyi bir toplam puan, gerçekten sorun olan tam bu sorunlardan yüz çevirmeyi dayatabilir. Zanaat kabiliyetleri genellikle belirli bir soruna odaklanmış haldeki kavrayışın derinliğine uygulanır; oysa IQ puanları pek çok sorunun daha yüzeysel ele alınmasını temsil eder.

Başka bir yerde de ileri sürdüğüm gibi, yüzeysellik modern toplumda özel bir kullanıma sahiptir.[17] İş hayatında, günümüz rejimlerinin sınanması, küresel ekonominin hızla değişen imkânlarına uygulanabilen yapısal, potansiyel kabiliyeti belirlemeyi amaçlar. Bir işi iyi yapabilmek, onu derinlemesine kavramak, bir çalışan ya da bir şirket için bu türden hummalı değişiklikleri geride bırakabilmenin reçetesi sayılabilir. Bir kişinin, derinliğin gözden kaçırılması pahasına birçok sorunu ele alış kapasitesini ölçen testler, hızlı çalışmayı, yüzeysel bilgiyi ödüllendiren ekonomik rejimlere uygun gelebilir; bunların hepsi zaten çoğunlukla şirketlere girip çıkan danışmanlarla doludur. Oysa derinlemesine kazmaya yönelik zanaatkâr kabiliyetleri, bu tarzda konumlanmış potansiyel kabiliyetin karşısındaki kutupta yer alır.

* * *

Aşırı noktalarda kabiliyetlerin farklılaştığını hiç kimse yadsıyamaz; ama IQ çan eğrisinin biçimi, bu eğrinin ortası hakkında bir soruya da yol açmaktadır. Onun potansiyelindeki kör nokta neden vardır? 100 puanlık bir IQ'ya sahip bir kimse, kabiliyet bakımından 115 puanlık bir

17. Bkz. Aynı kitap, Bölüm 2.

başkasından çok farklı değildir; ancak 115 puan daha fazla dikkat çekmeye yatkındır. Bu sorunun şeytani bir cevabı vardır: Küçük farklılıkları, çeşitleri bakımından abartmak ayrıcalık sistemini meşrulaştırır. Aynı şekilde, orta yerde olanı vasat olanla eşitlemek de yok saymayı meşrulaştırır; bu da İngiltere'de oransal olarak daha fazla kaynağın neden teknik okullar yerine seçkin eğitime aktarıldığının ve Amerika'da mesleki okullara cömert yardımlar yapılmasındaki zorlukların sebeplerinden birisidir. Ancak bu rüşvet kabilinden saçmalıklar, bizim değerlendirmemizin nasıl sonuçlanacağına etki yapmayacaktır.

Çalışma kapasitesi insanlar arasında oldukça eşit şekilde paylaşılır; bu durum önce oyun oynamada ortaya çıkar, çalışma esnasındaki sorunların yerini belirleme, sorgulama ve açılım yapma kapasitelerinde genişletilir. Aydınlanma döneminde, iyi iş çıkarmayı öğrenmenin insanları kendilerini yönetme bakımından daha kabiliyetli yapacağı umulurdu. Sıradan insanlar arasında zekâ eksikliği, bu politik proje için hiçbir tehdit yaratmamıştı. Zanaatkârın kalbi daha az sert bir kaya olabilir. Zanaatkâr, zihinsel kaynak eksikliğiyle değil, iyi çalışma hırsının yol açtığı kötü yönlendirme tarafından tehdit edilmeye daha fazla yatkındır; toplum bu yanlış yönetimi benimseyebilir ya da bunu düzeltmeyi amaçlar. Üçüncü Kısım'da zanaatkârlığın tamamlanmasında motivasyonun neden hünerden daha önemli bir konu olduğunu işte bu gerekçeler yüzünden tartıştım.

Sonuç

[Felsefi Atölye]

PRAGMATİZM
Tecrübe Zanaatı

Bu inceleme *Animal laborens*'ı, Hannah Arent'in yaptığı aşağılamadan kurtarmayı amaçlamıştı. Çalışan insan hayvan, becerileri sayesinde geliştirilebilir ve zanaatkârlık ruhu sayesinde de onurlandırılabilir. Avrupa kültüründe insanlık durumuna ait bu görüş, Hephaistos için yazılan Homeros destanı kadar eskidir; bu görüş İbni Haldun'un yazılarında İslam'a da hizmet etmiş ve binlerce yıl boyunca Konfüçyüsçülüğe de yol göstermiştir.[1] Günümüz-

1. Bkz. Ibn Khaldun, *The Muqaddimah: An Introduction to History*, kısaltılmış basım, Çev.: Franz Rosenthal (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2004), 297-332; Confucius, *The Analects of Confucius*, Çev.: Arthur Waley (London: Allen and Unwin, 1938).

de, zanaatkârlık, pragmatizm hareketinde kendisine felsefî bir yuva bulmaktadır.

Yüzyıldan fazla bir süredir, bu hareket kendisini somut deneyimin felsefesini yapmaya adamıştır. Pragmatist hareket, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında, ilk pragmatist olarak bilinen C. S. Peirce'e göre, G. W. F. Hegel'in şahsında somutlaşan Avrupa idealizminin kusurlarına karşı bir Amerikan tepkisi olarak başladı. Peirce bu idealizmden farklı olarak, insan bilişine gündelik hayatta, küçük faaliyetlerde çözümler bulmayı amaçlıyordu; on sekizinci yüzyıldaki Hume'un ampirizmi kadar on yedinci yüzyıldaki bilimsel deney ruhu da onu harekete geçirmişti. Başlangıcından itibaren, pragmatizm, işin yapıldığı yerdeki çıplak olgular kadar deneyimin kalitesine de işaret etmekteydi. Bu yüzden William James, Friedrich Nietzche'nin yazılarına sızmış olduğuna inandığı acılık, ironi ve trajik can sıkıntısına bir alternatif yaratma peşindeydi; James din üzerine yazdığı yazılarda, felsefeci öğretinin büyük sorularına olduğu kadar gündelik dinsel pratiklerin küçük ayrıntılarına da dikkat çekiyor ve bu küçük ayrıntılarda dinin ödülünü keşfediyordu.

Pragmatizm iki dalga halinde ortaya çıktı. Birinci dalga on dokuzuncu yüzyılın sonundan başlayıp İkinci Dünya Savaşı'na kadar sürdü. Bu noktadan günümüze dek iki nesillik bir süre yaşandı; bu dönemde hareket yeniden canlandı ve tekrar Avrupa'ya yayıldı. Artık bu hareketin savunucuları arasında Almanya'da Hans Joas, Danimarka'da genç pragmatistlerden oluşan bir akım ve Amerika'da Richard Rorty, Richard Bernstein ve benim de yer aldığım insanlar bulunuyor. İki dünya savaşı ve Sovyet imparatorluğunun kuşatması, pragmatizmde somutlaşan umudu baskı altına aldı ama sönmesine yol açmadı; onun canlandırıcı uyarımı, sıradan, çoğulcu, yapıcı insan faaliyetlerine etkide bulunmayı sürdürüyor.[2]

2. Pragmatizm mevcut durumuyla şu kitapta aydınlatılıyor: Hans Joas, *The Creativity of Action*, Çev.: Jeremy Gaines ve Paul Keast (Chicago: University of Chicago Press, 1996); Ed.: William Eggington ve Mike Sand

Birinci dalgada yer alan John Dewey, *Animal laborens*'ın durumuna doğrudan işaret eden ilk pragmatistti; kendisi de duyguları açığa vuran ilerici eğitimin günahları nedeniyle ayıplanan bir eğitimciydi. Biyoloji öğrencisiyken Sosyal Darvinciliğin saldırgan, rekabetçi görüşlerini tartışmaya açmıştı ve her şeyin ötesinde doktrinci Marksizmin karşısında kesin tavır alan bir sosyalistti. Bu yüzden Dewey elbette Hannah Arendt'in yaptığı Marksizm eleştirisine katılırdı; Marx'ın insanlık için sunduğu sahte umutlar, Arendt'in sözleriyle, "hayat sürecini besleyecek şeylerin kıtlığı ya da bolluğu" ile ölçülebilirdi.[3] Bu tür niceliksel ölçüm karşısında Dewey, Arendt'ten farklı olarak çalışmanın kendisini aşan bir politika yerine insanların çalışma sürecindeki deneyimlerinin kalitesini geliştirmek üzerinde yükselen bir sosyalizm anlayışına sahipti.

Zanaatkârlık temalarının çoğu Dewey'in yazılarında daha soyut bir biçimde yer alır; bunlar, sorun çözme ve sorun tespit etme, teknik ve ifade etme, oyun ve çalışma arasındaki yakın ilişkilerdir. Sosyalist Dewey bu bağlantıları en iyi şekilde *Democracy and Education* [Demokrasi ve Eğitimi]* adlı kitabında şöyle kurmaktadır: "Çalışma ve oyun, her ikisi de yanlış ekonomik koşullardan eşit ölçüde özgürdür ve kendi başlarına motive olmuş haldedir; böylesi ekonomik koşullar oyunu iyi iş çıkarmak için boş bir heyecana, çalışmayı da yoksullar için sevimsiz bir işe çevirir. Psikolojik bakımdan çalışma, kendisinin bir parçası olan bilinçli sonuçlara saygı gerektiren basit bir faaliyettir; bu sonuçlar faaliyetin dışında kaldığında, kendini üreten faaliyetin sadece bir araç, kendisinin de bir amaç haline geldiği zoraki bir iş olur. Oyun davranışından etkilen-

bothe, *The Pragmatic Turn in Philosophy* (Albany: State University Press of New York, 2004); Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989) ve Richard Bernstein, "The Resurgence of Pragmatism," *Social Research* 59 (1992) 813-840.

3. Hannah Arendt, *The Human Condition* [1958], 2. Baskı (Chicago: University of Chicago Press, 1998), 108.

* Dewey, John; Demokrasi ve Eğitimi, Çev.: M. Salih Otaran, Başarı Yayınları, İst., 1996. (y.h.n.)

meyi sürdüren çalışma ise sanattır."[4] Dewey, tam olarak John Ruskin ve William Morris tarzında bir sosyalistti. Üçü de paylaşılan tecrübe, kolektif deneme ve yanılma bağlamında kendi çalışmalarının kalitesini değerlendirme konusunda işçileri uyarmaktaydılar. İyi zanaatkârlık, sosyalizmi de içerir. Japonya'daki modern otomobil fabrikasının ya da Linux sohbet odasının işleyişi, başka çeşit işbirliklerine duyulan sempatiyi de genişletmiş olabilir; ancak Dewey, Ruskin ve Morris yine de kalite arayışını, sadece bir kâr aracı olarak tartışmışlardı.

Felsefi olarak, pragmatizm insanların iyi çalışabilmeleri için araçlar-amaçlar ilişkisinden özgür olmaya ihtiyaçları olduğunu savunur. Bu görüşü vurgulamak bakımından, bütün pragmatizmi birleştiren kavram, sanırım *experience* [tecrübe, bizzat yaşamak] kavramıdır. Bu kelimenin İngilizce anlamı Almanca anlamından daha belirsizdir; Almanca'da bunun karşılığında iki kelime vardır: *erlebnis* [yaşantı] ve *erfahrung* [tecrübe]. Birincisi (erlebnis) duygusal bir içsel iz yaratan bir olayı ya da ilişkiyi adlandırır: ikincisi (erfahrung) bir kimseyi dışa dönük kılan ve duygusallık yerine beceri gerektiren bir olayı, hareketi ya da ilişkiyi adlandırır. Pragmatist düşünce, bu iki anlamın ayrı ele alınamayacağında ısrarlıdır. William James şuna inanıyordu: Sadece erfahrung alanında kaldığınızda, düşünürken ve hareket ederken araçlar ve amaçlar tuzağına düşebilirsiniz; kendinizi araçsalcılığa [enstrümantalizm] teslim etmiş olabilirsiniz. Bu yüzden sürekli erlebnis'in yani "nasıl hisseder" anlayışının içsel gözlemine ihtiyaç duyarsınız.

Ancak, zanaat, bu kitapta sunulduğu haliyle, erfahrung alanına vurgu yapar. Zanaat kendinde şeyler olarak nesnelere ve gayri şahsi pratiklere odaklanır; zanaat merak unsuruna dayanır ve takıntıyı da yumuşatır; zanaat, zanaatçıyı dışa dönük hale getirir. Pragmatizmin felsefi atölyesinde, büyük ölçüde bir zanaat olarak anlaşılan tec-

4. John Dewey, *Democracy and Education* [1916] (New York: Macmillan, 1969), 241-242.

rübenin değerine yapılan vurguyu tartışmak isterim.

Tecrübe zanaatı, bir fikir olarak, on sekizinci yüzyılda Madame d'Épinay'ın ebeveynlik hakkında yazdığı yazılara dek uzanır. Madame d'Épinay, içgüdüsel sevginin kendi başına yeterli olmasına karşı çıkmıştı ve yine bir çocuğun iyi yetiştirilmesi için ebeveynin despotça emir verme güdüsünü sınırlaması gerektiğini söylemişti. Çocuğuna odaklanmış olmak, ebeveyni dışa dönük kılacaktı. Kör bir sevgi ya da talimat yerine, ne zaman uyunacağı, ne yenileceği ve nerede oynanacağı konusunda nesnel, akılcı, yönlendirici standartlara ihtiyaç vardı; aksi halde çocuk dümensiz kalırdı; bu tür standartları hayata geçirmek için de her ebeveynin sadece pratik içinde geliştirebileceği bir beceri gerekirdi. Dışa dönük, becerikli, nesnel standartları kesip biçen birisi olarak Madame d'Épinay'ın ebeveynliği bir zanaat şeklinde ele alan görüşü, aslında ebeveynliğin modern sağduyusu haline geldi. Yapılan vurgu erlebnis'ten daha fazla erfahrung üzerineydi.

Sadece bir kavram olarak alındığında, "zanaat tecrübesi" ile kastedilen nedir? Bu demektir ki biçim ve işlem üzerine yani tecrübe tekniklerine odaklanmalıyız. Bunlar, kendi hareketlerimiz için zımni bilgi zarfını ele almamız sayesinde, sadece bir kere karşılaştığımız şeylerde bile yol gösterici olabilir. İnsanların ve olayların üzerimizde yaptığı izleri, bizim tanıdığımız insanları tanımayan ya da aynı olayları yaşayan başka insanlar tarafından da anlaşılabilir kılacak tarzda şekillendirmek isteriz. Uzmanlık konusunda yaptığımız tartışmada da ortaya çıktığı gibi, sahip olduğumuz özel bilgiyi başkaları da anlasın ve buna tepki verebilsin diye bunları şeffaf hale getirmek için çaba gösteririz. Bir zanaat olarak tecrübe anlayışı, basit bir duyumsama düşüncesi sürecinde yer alan öznellik çeşidiyle yarışır. Elbette böylesi, neyin ağır basacağı meselesidir; izlenimler tecrübenin hammaddeleridir, ancak sadece hammaddeleridir, fazlası değil.

Bu kitapta sunmuş olduğum argüman şöyledir: Maddi şeyleri imal etme zanaatı, başkalarıyla olan ilişkilerimizi

de şekillendirebilecek tecrübe tekniklerine bir yaklaşım sağlar. İyi iş yaparken karşılaştığımız hem imkânlar hem zorluklar, insanlarla ilişki kurarken de geçerlidir. Dirence rağmen çalışma ya da muğlaklığı idare etme gibi maddi engeller, insanların birinden kaçıp diğerine sığındığı direnç noktalarını ya da insanlar arasındaki belirsiz sınırları anlama bakımından öğreticidir. Maddi şeyleri el ile imal etme çalışmasında, tekrarlanan ve uygulanan oyunun oynadığı açık, olumlu rolü vurgulamıştım; benzer şekilde, insanlar da birbirleriyle olan ilişkilerinin pratiğini yapma ihtiyacı duyarlar, bu ilişkileri geliştirmek için de beklenti sahibi olma ve düzeltme becerilerini öğrenirler.

Okuyucunun, tecrübeyi teknik bağlamda düşünmede ayak direyeceğinin farkındayım. Ancak bizim kim olduğumuzun cevabı, doğrudan şekilde bedenlerimizin ne yapabildiğinde yatıyor. İnsan elinin işleyişinde olduğu gibi, sosyal sonuçlar da insan bedeninin yapısında ve işlevinde saklıdır. Maddi şeyleri şekillendirme durumunda olan bedensel kapasitelerimizin, sosyal ilişkilerde kullandıklarımızla benzerlik taşıdığını söylemekten öte bir şey iddia etmiyorum. Bu görüş tartışılabilir görüldüğü takdirde, bunun sadece bana ait olmadığını da söylemeliyim. Pragmatist hareketin ayırt edici özelliklerinden birisi, organik olan ile sosyal olan arasında bir sürekliliğin bulunduğu varsayımıdır. Bazı sosyobiyologlar genetiğin davranışı belirlediğini ileri sürerken, Hans Joas gibi pragmatistler de insan bedeninin kendi zenginliğinin, yaratıcı eylemin kapsamlı çeşitliliği sayesinde maddi şeyleri donattığını iddia etmişlerdir. Zanaatkârlık organik olan ile sosyal olan arasında mevcut olan sürekliliği sergiler.

Keskin gözlü bir okuyucu *yaratıcılık* kelimesinin bu kitapta mümkün olduğunca az göründüğünü fark etmiştir. Bunun sebebi, bu kelimenin çok fazla Romantik bir yük taşımakta oluşudur; ilhamın gizemi, dâhiliğin istekleri gibi... İnsanların kendi ellerindeki hareketler üzerinde kafa yormalarında ya da alet kullanımında sezgisel sıçramaların nasıl meydana geldiğini göstererek, bu gizemi kısmen

ortadan kaldırmayı amaçladım; Zanaatı ve sanatı birlikte resmetmeyi de amaçladım; çünkü bütün teknikler ifade edici imalar taşıyor. Söz konusu olan, bir çömlek yapımında geçerli olduğu gibi aynı ölçüde bir çocuk yetiştirmede de geçerlidir.

Ayrıca benim argümanımın en zayıf kalan yönünün politikayla ilgili kısmı olduğunun da farkındayım; yani Arendt'in ilgi alanı, "devlet zanaatı" (devlet idaresi) alanı... Modern pragmatizmin, Jefferson'ın iyi çalışmayı öğrenmenin yurttaşlığın temeli olduğu şeklindeki inancına bağlı olduğu söylenebilir. Belki de bu Aydınlanma dönemi inancı, sosyal ve politik alanlar arasında bir köprü oluşturduğu için ikna gücünü korumaktadır; oysa Arendt, Machiavelli'ye dek giden uzun bir politik düşünce geleneği çizgisi çekerken, devlet idaresinin kendi başına ayakta kalan bir uzmanlık alanı olduğuna inanmaktaydı. Çalışma ve yurttaşlık arasındaki bağlantı, sosyalizmi ima edebilir ancak bundan mutlaka demokrasiyi de ima ettiği sonucu çıkmaz. Atölyeleri Ruskin, Morris ve Dewey için bir model teşkil etmiş olan ortaçağ loncasında da görüldüğü üzere, çalışma sürecindeki hiyerarşi, devlet hiyerarşisine benzemeyen şekilde dönüşüme uğrayabilir. Ancak pragmatizmin demokrasiye olan inancına güvenmek için zanaat gerekçeleri vardır; bunlar da insanların becerileri geliştirmek için dayandığı kapasitelerde yer alır ve şöyle sıralanabilir: oyunun evrenselliği, belirleme, sorgulama ve açılım yapma konusundaki temel kabiliyetler. İşte bunlar, seçkinlerle sınırlı değildir ve insanlar arasında yaygın şekilde dağılmıştır.

Özerklik, yurttaşların nesnel sorunlar üzerinde kolektif çalışma kapasitesinin olduğunu, çabuk çözümlerden kuşku duyulması gerektiğini varsayar; ancak Dewey'in demokrasi inancında eksik olan şey, kitle iletişim araçlarının sahip olduğu etkisizleştirici filtre konusundaki değerlendirmedir. Kişisel ayrıntılarla doldurulmuş ticari amaçlı haber siteleri ya da blogları, hüner isteyen türden bir iletişimi geliştirmekten uzaktır. Yine de pragmatizm,

bu tür kusurlara karşı çarenin hayatın içindeki tecrübede, yurttaşların katılımında yattığı konusunda ısrarlıdır. Katılım denilince de tekrarlamalarıyla ve yavaş düzeltmeleriyle birlikte pratiğin sahip olduğu erdemler vurgulanmış olur.[5] Arendt'in demokrasi eleştirisi, katılımcılık anlayışının, sıradan insanlardan çok fazla talepte bulunuyor olmasıydı; ona göre modern demokrasinin daha az talepte bulunması gerekiyordu. Demokrasinin kurumları ve iletişim araçları, çoğu insanın çalışırken sergileyebileceği potansiyelleri kullanmıyor ve geliştirmiyor. Bu türden becerilere olan inanç nedeniyle pragmatizm tecrübe zanaatına saygı duyuyor.

KÜLTÜR
Pandora ve Hephaistos

Bazen pragmatizmin tecrübeden bir mabet yaptığı söylenir ancak zanaat tecrübesine körlemesine tapılması mümkün değildir. Batı tarihinin başlangıcından itibaren, teknik çalışmalar, iki tanrı yani Hephaistos ve Pandora tarafından temsil edilen bir duygu karmaşası yaratmıştır. Klasik mitolojide bunların karakterleri arasındaki karşıtlık, zanaatkâra biçilen kültürel değerin anlam kazanmasına katkıda bulunur.

Homeros'un *Iliad* [İlyada]* destanının on sekizinci bölümünün büyük bir kısmı, Olympos dağındaki bütün evleri inşa etmiş olan Hephaistos'a övgülere adanmıştır. Bu bölümde onun ayrıca bir bakırcı, bir mücevherci ve savaş arabalarını icat eden kişi olduğunu okuruz.[6] Ancak Hephaistos aynı zamanda topaldır (yumru ayaklıdır) ve Antik Yunan kültüründe fiziksel sakatlıklar büyük bir

5. Benim çalışmama yöneltilen bir eleştiri için bkz. Sheldon Wolin, "The Rise of Private Man," *New York Review of Books*, 14 Nisan, 1977.

* Homeros, İlyada, Çev.: Azra Erhat, A. Kadir, Can Yayınları, İst. (y.h.n.)

6. Home:, *The Iliad*, Çev.: A. T. Murray (Cambridge, Mass.: Harvard-Loeb Classical Library, 1924). Evler: 1.603-4; savaş arabaları: 18.373-77; mücevher: 18.400-402.

utanç kaynağıdır: *Kalôs kagathos* (bedensel ve zihinsel olarak güzel) ifadesinin karşıtı *aischrôs*'tur ve bu tek kelime hem çirkin hem utanç verici anlamındadır.[7] Bu tanrı kusurludur.

Hephaistos'un yumru ayağının toplumsal sonucu olarak ortaya çıkan bir şey vardır. Yumru ayak zanaatkârın toplumsal değerinin sembolüdür. Hephaistos alelade bir maden olan bakırdan mücevher yapar; savaş arabaları, ölü kuşların kemiklerinden imal edilmiştir. Homeros, kahramanları ve kahramanların şiddetini anlattığı hikâyesinin ortasında Hephaistos'tan söz eder; bu kahramanların aşağılanmasının altında yatan şey ise yuvanın ve aile ocağının yerel erdemleridir. Hephaistos'un biçimsiz bedeni, maddi yerli uygarlığın, zafer arzusu için asla yeterli olmayacağı anlamına gelmektedir; bu da onun kusurudur.

Bunun tersine Hesiodos, Pandora'yı şöyle tasvir etmişti: "Güzel kötülük... İnsanları kıskıvrak saran keskin aldatmayı gördüklerinde, merak, ölümsüz tanrıları ve ölümlü insanları içine çekti." Pandora da, tıpkı Havva gibi, tipik bir seksüel tanrıça olarak görülebilir; ancak mitolojinin tamamı başka bir okumayı gerektiriyor. *Pandora* isminin kelime anlamı "bütün hediyeler" demektir; Epimetheus ile paylaştığı evinde bulunan kutuda onun hediyeleri bulunmaktadır; kutuyu açtığında sadece maddi olmayan bir hediye yani umut, yıkıcı bir güç olmak üzere uçup gitmez. Maddi aletler, iksirler ve ilaçlar bile zarar verir; maddi eşyalar "güzel kötülüğü" yaratır.[8]

Pandora'nın "güzel kötülüğü", Hannah Arendt'in "kötülüğün sıradanlığı" düşüncesine tamamen zıt görünüyor; Arendt bu ifadeyi Adolf Eichmann ve Nazi toplama kamplarının diğer mühendisleri hakkında yaptığı incelemede

7. Bkz. Kristina Berggren, "Homo Faber or Homo Symbolicus? The Fascination with Copper in the Sixth Millennium," *Transoxiana* 8 (Haziran 2004).

8. Hesiod, *Theogony, Works and Days, Testimonia*, Çev.: Glenn W. Most (Cambridge, Mass.: Loeb Classical Library, Harvard University Press, 2006), 51.

kullanmıştı. Kötülüğün sıradanlığı, işini mümkün olduğu kadar iyi yapmaya çabalayan zanaatkârın durumuna da uygun düşüyor. Ancak Eichmann ve diğer soykırım mühendisleri hakkında yapılan sonraki araştırmalar, Pandora'nın mevcudiyetine daha fazla ağırlık vermişti; hem Yahudilere karşı besledikleri nefret hem Gotterdammerung'un* yani yıkımın güzelliğinin iğvasına kapılmaları onları harekete geçirmişti. Pandora mitolojisi, Yunan kültüründe sırf başkalarının zorlamasıyla onun kutuyu açtığını anlatan bir hikâye olarak yer etti.[9] Buradaki tehlike kutunun açılmasını isteyenlerin, onun içindekilere dair fiziksel tutkularında, meraklarında ve arzularında yatıyordu. Pandora onların arzularını tatmin etti fakat kutunun kapağını açınca, tatlı kokulu parfümleri de zehirli buharlara dönüştürdü, altın kılıçlar onların elini kesti ve yumuşak kumaşları tutanlar soluksuz kaldılar.

Bu mitolojik kahramanlar, uygarlığımızı başından itibaren belirleyen maddi kültürdeki duygu karmaşasını akla getiriyor. Batı uygarlığı, insan imalatı fiziksel tecrübenin çelişik duygularına bu karakterleri o kadar fazla katmıştır ki onlar hakkında bir tercih yapmaz. Hem Hephaistos hem Pandora birer zanaatçıdır. Bu zanaatçıların her biri karşıt özellikler taşır: Hephaistos kişi olarak çirkin ve utanç verici olsa da virtüöz bir tanrı olarak gündelik eşyaları değerli hale getirir; Pandora ise bedeni gibi eşyaları da güzel, arzulanır olan bir tanrıçadır hem de habistir. Bu iki karakterin sentez oluşturması nedeniyle, Platon arkaik, ehlileştirilebilir teknolojilerin erdemini överken, maddi olmayan ruhun üstün güzelliğini de değerlendirebiliyordu. İlk Hıristiyanlar marangozluk, dikiş

* "Tanrıların Alacakaranlığı": Alman mitolojisinde, kötülüğe karşı bir savaşın ardından tanrıların nihai olarak ortadan kaldırılması; felakete yol açan şiddet ve kaos sonucunda bir rejimin ya da toplumun çökmesi. (ç.n.)

9. Bkz. Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1963). İngilizce'deki en iyi revizyonist tarih: David Cesarani, *Becoming Eichmann* (Cambridge: Da Capo, 2005).

dikmek ya da bahçıvanlık işlerinde erdem görebilirken, maddi eşyalara olan tutkuyu da hor görebiliyorlardı. Aydınlanma dönemi makinelerin mükemmelliği karşısında aynı anda hem hayranlık duyabiliyor hem dehşete düşebiliyordu. Wittgenstein güzel, mükemmel bir binayı gerçekleştirme arzusunu bir kusur olarak adlandırabiliyordu. İnsan imalatı olan maddi nesne nötr bir olgu değildir; insan imalatı olması yüzünden huzursuzluk kaynağıdır.

İnsan imalatı hakkındaki bu tür çelişkili duygular, zanaatkârın kaderini belirlemiştir. Tarih, zanaatkârın imajını amele, köle, değerli Hıristiyan, Aydınlanma'nın insan bedeninde vücut bulması, sanayi öncesi geçmişin kaderine terk edilmiş yadigârı şeklinde formüle ederken, bunları sanki bir tecrübeler dizisiymiş gibi ele almıştır. Bu hikâyenin bir omurgası da vardır. Zanaatkâr kendi katkısının insan bedeninde kök salmış bir yetenek ve onur olduğunu haykırmaya muktedirdi: Bu haykırışta insana ait tutma ve idrak gibi basit hareketler, insanların kullandığı aletlere ve maddi yapılara akıllı biçimler kazandıran direnç ve muğlaklıktan alınan kompleks dersler yer almaktaydı. Zanaatkârın akıl ve beden birlikteliği, fiziksel hareketi yönlendiren ifade edici dilde bulunabilir. Tekrarlama ve pratik yapma şeklindeki bu fiziksel hareketler, *Animal laborens*'ın kendi bünyesindeki beceriyi geliştirmesine ve yavaş bir metamorfoz sürecinde maddi dünyayı yeniden şekillendirmesine imkân sağlar. Bütün bu güçlerin kaynağı da oyuncaklarla oyun oynamak kadar basit, ilkel ve fizikseldir.

Demek ki bu sayfalarda dökümü yapılan hikâyenin omurgası, bir bakıma, bildik bir şeydir: doğa karşısında kültür; yani Batı kültürünün insan imali şeyler hakkında eskiden beri var olan çelişkili duygularının karşısında, zanaatkârın yaptığı şeyin doğallığının (bunlar ne ölçüde becerikli olursa olsun) yer alması. Felsefeci olmasa da Isaac Ware de tuğlayı bu tarzda anlamlandırmak istemiştir. Dürüst tuğla ile yapay sıva arasındaki karşıtlık, her ikisi de malzemelerden üretilmiş olsa da doğa ile kültür arasın-

daki karşıtlığın bir sembolü haline gelmişti: birincisi sıradan aile ortamlarında gelişen beceriyle uyumlu haldeyken, ikincisi toplumsal basamakta tırmananların arzusuyla geliştirilen bir malzemeydi ve üstelik Ware'in kendisine dahi cazip ve güzel görünmekteydi.

Bu pata durumundan kurtulabilmenin bir yolu aslında Hephaistos'un yumru ayağını görmezden gelmek, onu böyle kabul etmek ve onu sadece yaptıklarıyla değerlendirmektir; bu doğal alana, insanlığın bütün alçakgönüllülüğüyle ortak fayda için aletleri ve becerileri ilk kez kullandığı kadim Arkadya'ya* daha da yakınlaşabilmek için, böylesi gereklidir. Kendi Arkadya versiyonu ortaçağ şehirlerindeki loncalarda yer etmiş olsa da bu düşünce, John Ruskin'in de arzusuydu. Ancak zanaatkârın doğal kapasitesiyle uyumlu bir hayat tarzı yine de Pandora söz konusu olduğunda açıklayıcı değildir. Zanaatkârın yetenekleri, doğal olsa bile asla masum değildir.

ETİK

Bir Kimsenin Çalışmasındaki Gurur

Okuyucunun pekâlâ ilk başta yer alacağını düşünebileceği bir konuyu kitabın tam en sonuna bıraktım. Bir kimsenin yaptığı işten duyduğu gurur, beceri ve adanmışlığın bir ödülü olarak, zanaatkârlığın kalbinde yer alır. Hem Hıristiyanlıkta hem Yahudilikte bir kimsenin kendisini Tanrı yerine koyması olarak görülen kaba kibir, günah sayılmasına rağmen, yapılan işten duyulan gurur bu günahı ortadan kaldırır gibidir; çünkü çalışmanın bağımsız bir mevcudiyeti vardır. Benvenuto Cellini'nin *Autobiography* adlı kitabında, cinsel gücü hakkındaki tahammül edilmez böbürlenmeleri, altın işindeki ustalığı yanında önemsiz kalır. Yapılan iş, onu yapanı aşmaktadır.

Zanaatkârlar en fazla olgunlaşmış becerileri sayesinde

* Eski Yunanistan'da sade ve mesut bir ırkın oturduğu rivayet edilen dağlık ülke. (ç.n.)

gurur duyarlar. İşte bu yüzden basit taklitler yeterli tatmin yaratmaz; becerinin süreç içinde gelişmesi lazımdır. Zanaat zamanının yavaşlığı bir tatmin kaynağı olmaya yarar; pratik, bir beceriyi kendine ait kılmanın zeminidir. Yavaş zanaat zamanı, ayrıca tefekküre ve muhayyileye de imkân verir; bunu ise çabuk sonuçlar için ittirmek sağlayamaz. Olgun demek uzun demektir; bu sayede bir kimse becerinin sürekli sahibi haline gelir.

Ancak yapılan işten duyulan gurur, aynı zamanda kendi büyük etik problemini de dayatır; bu kitabın başlangıcında atom bombasını yapanları buna örnek olarak göstermiştik. Onlar, iş bittikten sonra bunu yapanların pek çoğunun büyük bir ıstırap duyduğu bir şeyin gururuna sahiptiler. Pandora tarzında, yaptıkları işin cazibesi onları zarar vermeye yönlendirmişti. Los Alamos projesinin ardından, hidrojen bombasının düzenleyicisi olan Edward Teller gibi yaptıkları işten dolayı mutlak bir gurur duyan kimi bilim insanları da Pandora'yı inkâr etmeye yatkındılar. Spektrumun diğer ucunda ise Russell-Einstein Manifestosu'na imza atanlar bulunuyordu; bu belge nükleer silahların kontrolü için Pugwash Konferansları hareketini başlatmıştı. Manifestonun bir yerinde şöyle deniyordu: "En fazla bilen insanlar en fazla kasvetli olanlardır."[10]

Yapılan işten dolayı gururdan kaynaklanan etik problemin çözümü bakımından, pragmatizmin sunduğu öyle büyük bir çözüm yoktur; ancak kısmi bir düzeltici yönü elbette vardır. Bu da araçlar ve amaçlar arasındaki bağlantıyı vurgulamaktır. Bombanın üretim sürecinde, bombayı imal eden şöyle bir soru sormuş olabilirdi: Yapmak zorunda olduğumuz bombanın asgari gücü nedir? Aslında bu türden bir soru, Joseph Rotblat gibi bilim insanları tarafından sorulmuş ve bunlar da pek çok meslektaşları tarafından yıkıcı ve hatta sadakatsiz olmakla suçlanmıştı. Pragmatizm iş süreci sırasında etik sorular sormanın değerini vurgulamak ister; iş işten geçtikten sonra sergile-

10. Russell-Einstein Manifestosu internette şu adreste bulunabilir: www.pugwash.org/aboLit/manifesto.htm.

nen etiği sorgular, etik sorgulama bizzat mahallindeki olgular tespit edildikten sonra başlamalıdır.

İşte bu nedenle bu kitap boyunca, zanaatkârın çalışma sırasında ne zaman duraksadığını ve yaptığı şey hakkında kafa yorduğunu işaret eden çalışma sürecinin aşamalarını ve düzenlemelerini vurguladım. Bu türden duraksamaların yapılan işten duyulan gururu azaltması gerekmiyor; tersine, bu insanlar çalışırken aynı zamanda akıl da yürüttüklerinden, ortaya çıkan sonuç etik bakımdan daha tatminkâr hale geliyor. Aşamalı tefekkür üzerine yapılan bu vurgunun tamamlanmamış olması gerektiğinin farkındayım; çünkü çoğu kez etiği ya da aslında maddi sonuçları hesaba katmak mümkün olmuyor. Örneğin on altıncı yüzyılda hiç kimse bıçaklarda kullanılan metal bileşikleri arındırmanın sonuç olarak berberin usturasından daha az acı veren cerrahlık tarzlarına yol açacağını öngöremezdi. Yine de ileriyi görmek için harcanan bu çaba, yapılan işten gurur duymanın etik bir yoludur. Bir zanaatı uygularken meydana gelen gelişmenin içsel düzenini, daha iyi bir zanaatkâr olabilmenin evrelerini kavramak, Hannah Arendt'in *Animal laborens*'in kör olduğu şeklindeki inancına ters düşebilir. Ne var ki bu anlatının finalinin çoğu kez acı ve hayal kırıklığıyla damgalandığını pragmatizm de kabul etmeseydi, bizim söylediklerimiz masum bir felsefe ekolü olarak kalacaktı.

Kendisinden olmasa bile yaptığı işten gurur duyan yumuk ayaklı Hephaistos, bizim de onun gibi olabileceğimiz en şerefli bir kişidir.

Dizin

A
Aalto, Alvar 189, 190
Adderholdt, Miriam 329
Âdem ve Havva 11, 77
afazi 236, 251
akıl yürütme 17, 121, 157, 202, 208, 278, 310, 350, 359, 365
aletler 7, 46, 119, 134, 148, 172, 219, 238, 241, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 267, 269, 271, 273, 275, 277, 279, 280, 305, 323, 381
Almanya 316, 334, 374
Amati, Andrea 103
Amerikan Emek Federasyonu 144
Amsterdam 303, 304, 305, 332, 353
Animal laborens 16, 17, 18, 346, 373, 375, 383, 386
antropomorfoz 160, 180, 182, 191, 355
apraksi 236
Arendt, Hannah 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 36, 83, 99, 346, 375, 379, 380, 381, 382, 386
arete 37
Aries, Philippe 88, 137
Aristophanes 36
Aristoteles 36
aşçılık 20, 37, 172, 182, 219, 222, 328
Asimov, Isaac 273
atölye 7, 20, 21, 41, 68, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 115, 128, 129, 131, 135, 137, 139, 141, 142, 144, 164, 166, 167, 181, 192, 213, 226, 236, 238, 310, 318, 324, 326, 373, 375, 376, 377, 379, 381, 383, 385
atom bombası 10, 11, 14, 16, 225, 385
Augustine, Aziz 78, 99, 344
aydınlanma 14, 21, 22, 74, 114, 117, 120, 121, 122, 124, 125, 130, 131, 133, 134, 137, 139, 141, 142, 143, 158, 183, 186, 233, 296, 315, 316, 338, 351, 357, 361, 366, 371, 379, 383

B
bıçaklar 218, 219, 259, 386
Bach, J. S. 116, 162, 232, 264
Bacon, Francis 258, 264, 279
Barlow, Peter 286, 288, 289, 291
Bateson, Gregory 287, 288, 362
bedensel beklenti 230
Bell, Charles 12, 174, 178, 190, 198, 203, 366
Ben kendimin imalatçısıyım 25, 99
Benjamin, Walter 86, 120, 132, 138, 148, 270, 277
Benshaw, Madam 248, 249, 250, 251, 252, 256
Bergk, Johann Adam 122
Bergson, Henri 4, 17

Bernstein, Richard 11, 14, 374, 375
Bessemer 143
Bildung çelik firını 122, 123, 344
bilgi 11, 14, 18, 20, 21, 38, 40, 41, 50, 52, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 71, 72, 73, 74, 80, 90, 92, 101, 102, 103, 106, 107, 108, 110, 115, 118, 119, 124, 129, 137, 144, 147, 149, 164, 166, 173, 177, 182, 186, 188, 198, 202, 203, 204, 207, 210, 211, 216, 226, 228, 233, 241, 243, 246, 251, 252, 255, 256, 260, 261, 262, 264, 266, 268, 277, 302, 303, 318, 321, 323, 324, 325, 326, 328, 343, 345, 346, 357, 358, 359, 362, 364, 365, 366, 370, 377
bilim 11, 14, 18, 21, 25, 33, 37, 43, 44, 53, 64, 76, 85, 96, 102, 106, 107, 108, 109, 115, 118, 124, 131, 159, 197, 198, 203, 207, 211, 213, 218, 251, 257, 262, 263, 265, 266, 267, 269, 271, 272, 273, 274, 275, 279, 287, 323, 326, 327, 328, 343, 344, 356, 366, 374, 385
bilişsel uyumsuzluk 362, 363
Binet, Alfred 365, 366, 367, 368, 369, 370
Biringuccio, Vannoccio 283
Black, Max 4, 218, 250, 251, 340, 345
Blade Runner (film) 116
Blinder, Alan 52, 53
Boardman, John 163
bolluk 112, 114, 150, 360
Bourdieu, Pierre 320
Bowlby, John 209, 354
Bramante, Donato 117
Brotton, Jerry 112
Brunel, Isambard Kingdom 156, 284
Brunel, Marc Isambard 284
Bruner, Jerome 356
buhar makinesi 114, 115, 283
Burke, Edmund 272
Burnyeat, Myles 167
Burton, Robert 91, 99
Butterfield, Herbert 259
bütünlük 68, 84, 155, 251, 266
Büyük Frederick 155
Büyük Sergi 148, 149, 150, 157
Byron, Robert 247, 272

C-Ç

CAD 36, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 74, 80, 112, 135, 171, 266, 267, 268, 284, 292, 295, 300, 303, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 332, 362, 370
Calviac, C. 218, 219
Calvin, John 359
cam imalatı 149, 187
çan eğrisi 367, 368, 370
can sıkıntısı 125, 355, 356, 364, 374
Cartier-Bresson, Henri 130
Cassidy, David 14
Çehov, Anton 33
çelik işçileri 111, 143, 144
Cellini, Benvenuto 92, 93, 94, 95, 97, 98, 100, 102, 104, 109, 384
cep telefonu 48, 277, 362
Chambers, Ephraim 4, 124, 154, 182
Chardin, Jean-Baptiste-Simeon 128, 186
Child, Julia 88, 137, 209, 242, 243, 244, 245, 248, 252, 354, 356
Clifton-Taylor, Alec 179, 180, 181, 185
Copernicus, Nicolaus 264

D

d'Épinay, Louise 138, 169, 296, 377
Darnton, Robert 123, 125
Darwin, Charles 198, 271, 296
Darwin, Erasmus 271
Davidson, Donald 250, 251
de Chelles, Jehan 79
de Medici, Marie 127
Dear, Peter 258, 260, 264, 279
Degas, Edgar 160

değerler 35, 64, 115, 205, 251, 299, 345
del Gesù, Guarneri 102
Deming, W. Edwards 46, 47, 316, 317, 319
Demioergoi 35, 39, 41, 50, 167, 321
devlet zanaatı 379
Dewey, John 296, 297, 375, 376, 379
Diderot, Denis 21, 120, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 138, 141, 142, 154, 155, 182, 188, 212, 213, 217, 235, 350, 366
direnç 7, 21, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 303, 305, 307, 309, 311, 378, 383
Disraeli, Benjamin 148
Dodds, E. R. 165
doğaçlama 55, 308, 309, 310
doğal seçilim 364
doğum oranı 15, 36, 83
dokumacılık 36, 79, 81, 171
Donne, John 107
donuk anlaum 240, 241
Douglas, Norman 246, 262, 323
düş kırıklığı 287, 288, 289

E
ebeveynlik 20, 37, 89, 90, 137, 138, 377
eğitim 10, 52, 55, 56, 74, 103, 117, 122, 130, 131, 137, 140, 177, 178, 206, 214, 227, 230, 236, 245, 307, 319, 333, 344, 346, 351, 359, 375
Eichmann, Adolf 11, 16, 381, 382
Einstein, Albert 109, 367, 385
el emeği 20, 35, 125, 130, 140, 233
elektrik 114, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275
Elias, Norbert 4, 100, 218, 222, 223, 224
Epstein, S.R. 87, 88
Erikson, Erik 353, 354, 355
eşgüdüm 213, 216, 217, 228, 235, 268, 310
etik 22, 33, 47, 85, 86, 90, 125, 126, 180, 182, 183, 188, 201, 222, 234, 243, 385, 386
etki alanları 170, 263, 277, 364, 365
Evelyn, John 34, 267
evrim 35, 41, 165, 168, 198, 199, 200, 201, 271

F
fırıncılık zanaatı 325
faillik 131, 132
farkındalık 71, 72, 98, 192, 205, 229
Felix, Elliot 59
Fermi, Enrico 107
Festinger, Lionel 287, 288, 289, 362, 363
fikri mülkiyet 38
Finlay, Moses 180
Fitzgerald, F. Scott 154
Flyvbjerg, Bent 61
Fontenelle, Bernard de, 258
Ford, Henry 8, 12, 42, 67, 68, 116, 126, 127, 145, 146, 216, 218, 264, 266, 283, 287, 329, 340, 343, 346, 353, 358, 365, 366, 368, 369
Fordizm 67, 68
Foster, E.M. 146, 168
Fourier, Charles 75, 217
Franklin, Benjamin 4, 120, 132, 270
Fransız Devrimi 122
Freud, Sigmund 4, 352, 354

G
gıda 72, 133, 172, 183, 201, 295
Galileo, Galilei 258, 259, 264, 283
Gallo, Robert 327
Galvani, Luigi 269, 270, 271, 274, 276, 277
Gardner, Howard 324, 368
Gauss, Carl Friedrich 367
Geertz, Clifford 8, 353

Gehry, Frank 291, 292, 293, 294, 295, 363
geliştirme 35, 37, 140, 145, 175, 210, 227, 269, 291, 305, 361, 364, 383
Gerstl, Joel 322
Gill, Matthew 8, 325
GoodWork Projesi 324
Gray, Stephen 271
Greathead, James 286, 287, 288
Greenham, Len 344, 345, 346
Groen, Guy 322
Guggenheim Müzesi 291
Guiard, Yves 216, 217

H
Hale, John 95, 112
Hale, Sheila 236, 237, 251
Hıristiyanlık 77, 330, 343, 344, 359, 384
handwerk 32
Harper, Douglas 13, 172, 262, 317, 323
Hartley, L.P. 26, 89
Harvey, William 149, 168, 265
hayal gücü 185, 269, 276, 280, 288, 296, 311, 336
Hegel, G.W.F. 271, 374
Heidegger, Martin 12, 13, 24, 114, 154
Hephaistos 34, 35, 37, 38, 40, 44, 73, 78, 170, 373, 380, 381, 382, 384, 386
Heraklitos 165, 269
Hesiodos 10, 128, 170, 381
Heslop, T.E. 94
Hirschmann, Albert 128
HIV 327, 345
Hobbes, Thomas 204, 205, 275, 276
Homeros 26, 34, 36, 373, 380, 381
Homo faber 16, 17, 18, 19, 99, 200, 222, 381
Hooke, Robert 264, 265
Hopkins, Keith 177
Huizinga, Johan 4, 352, 353
Hume, David 126, 275, 374
hüner 19, 20, 22, 35, 82, 111, 125, 128, 130, 132, 136, 141, 142, 218, 223, 349, 371, 379
Hurka, Thomas 329

I-İ
İbni Haldun 82, 83, 373
idrak 203, 204, 205, 212, 231, 234
ihtimal 58, 133, 256, 275, 280, 311, 346
İkinci Dünya Savaşı 10, 14, 43, 46, 67, 245, 303, 316, 374
ilerleme 48, 49, 70, 81, 82, 114, 120, 140, 203, 251, 310, 311, 345, 347
illüstrasyon 311
insan sınırları 119
ipek imalatı 118
itaat 76, 77, 109, 178, 316, 326

J
Janssen, Johann ve Zacharias 258
Japonya 46, 54, 73, 222, 319, 376
Jardine, Lisa 112
Jarry, Alfred 273
Jefferson, Thomas 15, 350, 357, 379
Jencks, Christopher 52, 53
Joas, Hans 374, 378
Johnson, James 70
Jones, Frederick Wood 8, 199

K
kabiliyet 7, 317, 349, 350, 351, 353, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 379
kadınlar 10, 36, 80, 116
kader 344, 358, 359, 360, 361
kafa ve el 20, 35, 60, 63, 64, 74
kâğıt imalatçı 128
Kant, Immanuel 70, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 125, 133, 138, 197, 272
Kempt, Peter 12
Kepler, Johannes 258
Kernberg, Otto 4, 329, 330, 331

kesme 176, 186, 218, 221, 243, 245, 248, 259, 262, 334
kölelik 109, 139
Kralın dokunuşu 86
Krause, Elliott 8, 321, 322
Kristal Saray 149
kültür 4, 10, 18, 19, 23, 25, 26, 27, 35, 112, 120, 122, 161, 166, 187, 199, 218, 269, 302, 309, 351, 360, 380, 382, 383
kültürel materyalizm 18
kuyumculuk 84, 89, 94, 136, 169, 301

L
La Boétie, Étienne de 109
Le Bon, Gustave 287
Le Corbusier 100, 307
Legrand, Julian 69
Leibniz, G.W. 139
Leroi-Gourhan, André 41
Lester, Richard 48, 49
Lévi-Strauss, Claude 171, 172
Levitin, Daniel 226, 358
Lewontin, Richard 361, 364
Leyden şişesi 270, 271, 274, 276
Lille'li Alan 94
Linux sistemi 38
Locke, John 15
Loos, Adolf 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 342, 343
Lopez, Robert 80
Los Alamos 10, 13, 385
Lucie-Smith, Edward 81, 91
lütiye 103, 104, 106, 108, 144

M
Machiavelli, Niccolò 379
Maddi bilinç 7, 159, 160, 161, 163, 165, 167, 169, 171, 173, 175, 177, 179, 181, 183, 185, 187, 189, 191, 193, 246, 250, 333, 341
Maddi kültür 18, 19, 25, 26, 27, 112, 120, 269, 382
madencilik 284
makineler 7, 21, 26, 56, 68, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 121, 123, 125, 127, 129, 130, 131, 133, 135, 137, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 147, 149, 151, 152, 153, 155, 157, 158, 274, 326
Malebranche, Nicolas 131
Mallarmé, Stéphane160
mantık 25, 192, 202, 214, 215, 221, 227, 279, 302, 303, 340, 352, 364
marangozluk 78, 95, 100, 172, 328, 382
Marksizm 18, 375
Marx 4, 44, 45, 47, 75, 375
Marzke, Mary 200, 216
Melchior-Bonnet, Sabine 135
Mendelssohn, Moses 122, 123, 127
Merill, James 90
Merleau-Ponty, Maurice 229
Merton, Robert K. 108
metafor 182, 183, 241, 249, 250, 251, 311
metamorfoz 160, 161, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 191, 341, 383
Mettrie, Julian Offray de la 114
mevcudiyet 15, 160, 179, 187
Michelangelo, Buonarotti 93
Microsoft 38
Mies van der Rohe, Ludwig 295
mikroskoplar 257, 264
Milenyum Köprüsü 168
Miletli Tales 269
Mills, C. Wright 42, 127, 157, 343
Milton, John 11, 266
mimarlık 57, 58, 60, 175, 178, 334, 340
model 40, 57, 58, 67, 87, 114, 117, 121, 136, 137, 138, 139, 142, 152, 169, 176, 177, 183, 187, 287, 324, 379
Moivre, Abraham de 367
Molotch, Harvey 149, 168
Montagnier, Luc 327
Montaigne, Michel de 132
Morris, William 178, 376, 379
Moskova 43, 50, 102
motivasyon 22, 101, 316, 347

Motorola 48, 51, 54
Mozart, Wolfgang Amadeus 55, 56, 100
muğlaklık 16, 280, 282, 303, 306, 362, 378
Mumford, Lewis 283
Musschenbroek, Pieter van 270
muzafferiyetçilik 47
müzik 8, 21, 54, 55, 56, 63, 102, 116, 118, 155, 156, 201, 206, 207, 210, 211, 212, 214, 220, 221, 230, 232, 233, 238, 252, 309, 344, 357, 358

N
Napier, John 199
narsisizm 329, 331
Nazi ölüm kampları 11
neşterler 257, 260
New York Times 1, 46, 324
Newton, Isaac 86, 114, 121, 124, 139, 264
Niebuhr, Reinhold 11
Nietzche, Friedrich 374
Nokia 49, 51, 54, 317, 326
Nussbaum, Martha 360
Nye, Joseph 225

O-Ö
O'Connor, Erin 8, 227, 228, 229, 230, 231, 331
odaksal dikkat 362
öjenik hareket 359
okuryazarlık 182
Olney, Richard 239, 240, 241, 243
On bin saat kuralı 226
Oppenheimer, Robert 9, 10, 11, 13, 14, 16, 22
orkestra 32, 50, 205, 206, 207, 231
otorite 1, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 85, 87, 88, 89, 90, 96, 105, 107, 109, 110, 115, 123, 125, 137, 184, 192, 244, 321
Ovidius 165, 171, 245
Owen, Robert 217
oyun 4, 16, 20, 56, 58, 113, 117, 118, 144, 166, 185, 205, 226, 264, 293, 303, 304, 305, 306, 307, 341, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 362, 371, 375, 383
özerklik 76, 77, 88, 97, 100, 109, 110, 379
özgecilik 213
özgünlük 92, 93, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 106, 108

P
Pandora'nın Kutusu 9
Papa 5. Sixtus 60, 267
Pascal, Blaise 258
Pasteur Enstitüsü 327
Patel, Vimla 322
Paxton, Joseph 148, 149
Peachtree Center 60, 61, 62, 64
Peirce, Charles Sanders 367, 374
Perrucci, Robert 322
Peters, Tom 317
Petroski, Henry 168, 169, 289
Philips, Anne 173
Piano, Renzo 58, 59, 63, 255
Pico della Mirandola 99
Pinker, Steven 360
Piore, Michael 48, 49
piyano imalatçısı 255, 256, 278
Platon 37, 38, 42, 72, 96, 166, 167, 277, 358, 359, 382
Pluche, Abbé 135
Polanyi, Michael 72, 229
politika 1, 9, 15, 17, 18, 67, 173, 176, 179, 353, 375
Porter, Roy 262
Portes, Alejandro 82
Portman, John 61, 62
Poulet à la d'Albufera 239, 241, 248
Poundbury 168
pragmatizm 25, 374, 376, 379, 380, 385, 386
Pratt, Roger 268, 278
PT Cruiser 168
Pugwash Konferansları 385
Putnam, Robert 53
Pye, David 294

R
Raby, I. I. 13
Raymond, Eric 18, 39, 197, 199, 205, 221
Rees, Martin 12, 117
Reith Dersleri 13, 14
Replikant'lar 116, 117, 118
ritim 20, 41, 214, 230, 231, 232, 233, 357
ritüel 19, 23, 24, 25, 36, 80, 84, 90, 92, 98, 101, 108, 109, 321, 353
robotlar 12, 116, 117, 134, 141, 274
Roma 1, 26, 60, 78, 116, 118, 126, 137, 139, 148, 155, 171, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 184, 185, 267, 273, 274, 284
Rorty, Richard 4, 264, 374, 375
Rostropovich, Mstislav 102
Rotblat, Joseph 385
Rouquet, Jean André 182, 186
Rousseau, Jean-Jacques 137, 138, 186
Rudofsky, Bernard 308, 310
Ruskin, John 115, 143, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 164, 179, 184, 189, 233, 334, 376, 379, 384
Russell-Einstein Manifestosu 199, 385
Rykwert, Joseph 8, 176

S-Ş
Sacks, Oliver 237, 238, 250
Saint-German cam işleri 135
Saint-Simon, Claude 75, 217
Salisbury, Katedrali 96, 108
sanat 4, 17, 18, 22, 25, 32, 33, 35, 56, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 100, 101, 105, 115, 118, 123, 141, 154, 155, 156, 164, 177, 186, 187, 191, 192, 212, 239, 256, 265, 271, 279, 282, 290, 292, 334, 346, 376
Sanayi Çağı 112, 147, 321
Schama, Simon 112, 113
Schiller,Friedrich von 351, 352, 356
Scott, Geoffrey 4, 97, 117, 154
Seabrook, Jeremy 344, 345
Seagram Binası 295
Sen, Amartya13, 360
şehir planlamacılığı 282
Selinous, Sicily 171
sempati 37, 126, 127, 130, 137, 243, 244, 291, 376
sentez 169, 172, 382
sezgisel sıçramalar 275, 279, 364
Sharkey, Noel 274
Shelley, Mary 116, 272, 273, 274, 277, 287
Shelley, Percy 272, 273
Sherrington, Charles 202
Simmel, Georg 24
Simon, Theodore 365
simülasyon 61, 62, 188, 189, 190
simya 86, 87, 169, 256
Smith, Adam 68, 126, 142, 164, 230, 243
Smith, John Maynard 26
sorun çözümü 20, 41, 56, 151
sosyalizm 375
Sovyet imparatorluğu 47, 350, 374
soykırım 12, 382
Spock, Benjamin 138
Stainer, Jacob 103
standartlar 39, 46, 65, 67, 70, 98, 103, 153, 210, 325, 326
Staubach, Susanne 162
Steinhardt, Arnold 106
Stern, Isaac 11, 55, 66
Stradivaryus, Antonio 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 115, 153, 154
Stubbs, Philip 262
Sudnow, David 214, 215, 216, 217
Sutherland, Ivan 57
Suzuki Shin'ichi 206
Szilard, Leo 13

T
Tac Mahal 179

takıntı 20, 22, 32, 41, 65, 78, 133, 155, 165, 201, 273, 318, 319, 320, 328, 329, 331, 332, 333, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 363, 376
Tallis, Raymond 197, 199, 205, 221
Taoculuk 222
tarifler 257
tecrübe 8, 33, 70, 73, 98, 99, 131, 143, 151, 153, 157, 163, 200, 204, 207, 209, 212, 231, 232, 244, 263, 322, 323, 373, 376, 377, 378, 380, 382, 383
teknoloji 11, 12, 13, 15, 48, 49, 50, 57, 64, 73, 74, 115, 136, 143, 144, 163, 167, 168, 169, 176, 191, 192, 212, 225, 259, 277, 278, 279, 283, 382
teleskoplar 257, 259, 264
Teller, Edward 208, 272, 273, 385
Terman, Lewis 317, 365, 366, 367, 368
Thevart, Abraham 135
Thiel, Darren 45, 46
Thomas, Keith 15, 86, 118, 204, 270, 275, 276, 329, 350
Tilgher, Adriano 127, 331
Torvalds, Linus 39

U
Uglow, Jenny 271
Ulusal Sağlık Hizmeti 66, 67
uygarlık 34, 145
uzman 13, 14, 40, 44, 66, 144, 155, 177, 178, 188, 189, 198, 217, 226, 233, 244, 247, 250, 260, 264, 269, 300, 311, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 377, 379

V-W
Vasari, Giorgio 95, 99
van Eyck, Aldo 303, 304, 305, 306, 307, 308, 353, 362
Vaucanson, Jacques de 117, 118, 119, 124, 136, 150, 256, 361
Veblen, Thorstein 157
vekillik 89
Vesalius, Andreas 260, 261, 265, 283
virtüöz 50, 124, 154, 155, 156, 184, 233, 260, 382
Vitruvius 177, 178
Volta, Alessandro 121, 270, 276
Voltaire 118, 139, 140, 141, 361
Ware, Isaac 40, 184, 185, 186, 188, 189, 383, 384
Waterman, Robert 317
Watt, James 114, 115
Weber, Max 330, 331, 332, 343, 344
Weisskopf, Victor 59, 63, 207
Wikipedia 38, 40
Williams, Raymond 18
Williams, William Carlos 192, 193
Wilson, Frank 102, 166, 199, 204, 236, 237
Winnicott, D.W. 209, 354
Wittgenstein, Ludwiy 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 362, 383
Wittkower, Margot ve Rudolph 90, 91
Wood, Graby 10, 80, 83, 118, 119, 199, 265
Wren, Christopher 181, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 276, 278, 318
XIV. Louis 155

Y
yapay zekâ 274, 275
yararlılık ve yararsızlık 125
yeni ekonomi 50, 51, 52, 53, 54
yüce 125, 256, 269, 271, 272, 273, 275

Z
zanaatkâr 2, 3, 7, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 49, 53, 54, 56, 59, 64, 68,

72, 73, 74, 75, 77, 78, 80, 81,
83, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 94,
95, 96, 100, 109, 112, 114,
115, 120, 124, 127, 128, 129,
133, 141, 142, 143, 144, 145,
150, 151, 152, 153, 154, 156,
157, 160, 161, 164, 166, 167,
169, 173, 177, 178, 179, 182,
185, 186, 188, 189, 191, 192,
198, 212, 213, 230, 238, 262,
269, 275, 282, 294, 315, 316,
318, 319, 320, 321, 323, 328,
331, 332, 341, 342, 345, 346,
349, 350, 354, 356, 357, 361,
365, 369, 370, 371, 373, 375,
376, 378, 383, 384, 386
zanaatkârlık 8, 19, 20, 22, 32,
33, 37, 41, 44, 46, 72, 77, 81,
89, 128, 142, 151, 156, 157,
177, 179, 186, 238, 275, 316,
332, 346, 349, 350, 354, 357,
369, 373, 375, 376, 378
zekâ testi 365
Zen Budizmi 130, 222
zihinsel haritalar 301
Zollner, Johann 120, 121

Zanaatkâr, temel bir insani içgüdüyle ilgilidir: bir işi başka bir şey için değil de yalnız o iş için yapmak. Sözcük, endüstri toplumunun gelişiyle yitmekte olan bir yaşam tarzını akla getiriyor olsa da, zanaatkarın dünyası maharetli el emeğinin çok ötesine, bugüne, bütün insan uğraşlarına uzanıyor. Dolayısıyla, bu kitap bilgisayar programcısının, doktorun, ebeveynlerin, kısacası her yurttaşın iyi zanaatkârlığın değerlerini öğrenerek neler kazanacağını anlatıyor.

Yazdığı kitaplar içinde en tutkulusu olan *Zanaatkâr*'da günümüzün en parlak düşünürlerinden R. Sennett, antikçağın duvar ustalarından Rönesans'ın sarraflarına, Aydınlanma dönemindeki Paris matbaalarından Endüstri Devrimi döneminin Londra fabrikalarına uzanan araştırmalarıyla, zanaatkârların yaptıklarını ve yapma biçimlerini irdeliyor; etik değerlerle maddi emek arasında bağ kuruyor ve günümüze kadar gelerek iyi iş denen şeyin anlamını masaya yatırıyor.

Tarih boyunca teoriyle pratik, teknikle dışavurum, zanaatçıyla sanatçı, üreticiyle kullanıcı arasında fay hatları oluştu; ancak modern toplumla birlikte bu tarihsel mirasın izleri silinmekle kalmadı değerler de unutulmaya yüz tuttu. Halbuki zanaat ve zanaatkârın geçmişi bize aynı zamanda araçları kullanmanın, işi örgütlemenin, malzeme hakkında düşünmenin başka yollarını gösterdiği gibi hayatı nasıl yaşamak gerektiği hakkında güzel öneriler sunuyor.