

CEP ÜNİVERSİTESİ

Edebiyat Sosyolojisi

ROBERT ESCARPIT

CEP ÜNİVERSİTESİ

Edebiyat Sosyolojisi

La sociologie de littérature

ROBERT ESCARPIT

Çeviren
HÜSEYİN PORTAKAL

İletişim Yayınları • *PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE*

İletişim Yayınları • PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

CEP ÜNİVERSİTESİ

İletişim Yayıncılık A.Ş. adına sahibi: Murat Belge
Genel Yayın Yönetmeni: Fahri Aral
Yayın Yönetmeni: Erkan Kayılı
Yayın Danışmanı: Ahmet İnsel

Yayın Kurulu:

Fahri Aral, Murat Belge, Tanıl Bora, Murat Gültekingil,
Ahmet İnsel, Erkan Kayılı, Ümit Kıvanç
Tuğrul Paşaoğlu, Mete Tunçay

Görsel Tasarım: Ümit Kıvanç
Kapak İllüstrasyonu: Gürcan Özkan
Dizgi: Maraton Dizgievi
Sayfa Düzeni: Hüsnü Abbas
Baskı: Şefik Matbaası (iç) / Ayhan Matbaası (kapak)

İletişim Yayıncılık A.Ş. • Cep Üniversitesi 100 • ISBN 975-470-290-X

1. Basım: İletişim Yayınları, Kasım 1992.
Ocak 1986 tarihli 7 baskısından çevrilmiştir.

© Que sais-je? Presses Universitaires de France, 1958
108, Boulevard Sain-Germain, 75006, Paris - France
© İletişim Yayıncılık A.Ş., 1992
Klodfarer Cad. İletişim Han No.7 34400
Cağaloğlu İstanbul, Tel. 516 22 60 - 61 - 62

Önsöz

Günümüzde bilgi bir yandan en önemli değer haline gelirken diğer yandan da artan bir hızla gelişiyor, çeşitleniyor. Ama katlanarak büyüyen bilgi üretiminden yararlanmak, özellikle gündelik yaşam kaygılarının baskısı altında, zorlaşıyor. Her şeye rağmen bilgiye ulaşma çabasını sürdürenler için de imkânlar pek fazla değil.

Ayrıca, özellikle Türkiye gibi ülkelerde bir konuda kendini geliştirmek ya da sırf merakını gidermek için herhangi bir konuyu öğrenmek isteyenlerin şansı çok az. Üniversitelerimiz, toplumumuzun yetişkin bölümüne katkıda bulunmak için gerekli imkânlardan yoksun.

Cep Üniversitesi kitapları işte bu olumsuz ortamda, evlerinde kendilerini yetiştirmek, otobüste, vapurda, trende harcanan zamandan kendileri için yararlanmak isteyenlere sunulmak üzere hazırlandı.

20. yüzyıl Fransız kültür hayatının en önemli ürünlerinden olan, bugün yaklaşık 3000 kitaplık dev bir dizi oluşturan "Que sais-je" (Ne Biliyorum) dizisini İletişim Yayınları Türkçe'ye kazandırıyor.

İletişim'in Cep Üniversitesi, bu büyük diziden seçilmiş , Türkiyeli okurlar için özellikle ilgi çekici olabilecek eserlerin yanısıra, Avrupa'nın başka yayınevlerinin benzer bir çerçevede yayımladığı kitapları da içeriyor.

Ayrıca Türkiye'nin siyaset, kültür, ekonomi hayatıyla ilgili konularda özel olarak bu dizi için yazılmış telif eserler "üniversite"nin "öğrenim programı"nı tamamlayacak.

Cep Üniversitesi'nin her kitabı alanının öndegelen bir uzmanı tarafından yazıldı. Kitaplar, hem konuya ilk kez eğilen kişilere hem de bilgisini derinleştirmek isteyenlere seslenebilecek bir kapsam ve derinlikte. Bilginin yeterli ve anlaşılır olması, temel kıstas. Cep Üniversitesi kitaplarını lise ve üniversite öğrencileri yardımcı ders kitabı olarak kullanabilecek; öğretmenler, öğretim üyeleri ve araştırmacılar bu kitaplardan kaynak olarak yararlanabilecek; gazeteciler yoğun iş temposu içinde çabuk bilgilenme ihtiyaçlarını Cep Üniversitesi'nden karşılayabilecek; çalıştığı meslek dalında bilgisini geliştirmek isteyen, evinde, kendi programlayabileceği bir mesleki eğitim imkânına kavuşacak; ayrıca, herhangi bir nedenle bir konuyu merak eden herkes, kolay okunur, kolay taşınır, ucuz bir kaynağı Cep Üniversitesi'nden temin edebilecek.

Cep Üniversitesi kitapları sık aralıklarla yayımlandıkça, benzersiz bir genel kültür kitaplığı oluşturacak. İnsan Hakları'ndan Genetik'e, Kanser'den Ortak Pazar'a, Alkolizm'den Kapitalizm'e, İstatistik'den Cinsellik'e kadar uzanan geniş bir bilgi alanında hem zahmetsiz hem verimli bir gezinti için ideal "mekân", Cep Üniversitesi.

İLETİŞİM YAYINLARI

İçindekiler

I. KISIM
İlke ve Yöntemler 7
I. BÖLÜM
Niçin Bir Edebiyat Sosyolojisi? 7
Edebiyat ve Toplum 7
Tarihçe 9
II. BÖLÜM
Edebiyat Ürününe Nasıl Yaklaşmalı 19
Kitap Okuma, Edebiyat 19
Yollar 25
II. KISIM
Üretim 31
III. BÖLÜM
Zaman İçinde Yazar 31
Nasılsa Öyle... 31
Kuşaklar ve Ekipler 36
IV. BÖLÜM
Toplum İçinde Yazar 43
Kökenler 43
Para Sorunu 47
Edebiyat Mesleği 53
III. KISIM
Dağıtım 59
V. BÖLÜM
Kitap Yayım İşleri 59
Yayım ve Yaratma 59
Yayımcılığın İşlevi 65

VI. BÖLÜM
Kitap Dağıtımının Devreleri ... 74
Devrenin Sınırları ... 74
Kültürlü İnsanlar Devresi ... 78
Halkı İçine Alan Devreler ... 86
Ablukayı Zorlayanlar ... 92
IV. KISIM
Tüketim ... 99
VII. BÖLÜM
Yapıt ve Okuyucu ... 99
Okuyucular ... 99
Başarı ... 109
VIII. BÖLÜM
Okuma ve Yaşam ... 115
Uzmanlar ve Tüketiciler ... 115
Güdülenme ... 118
SONUÇ ... 127

BİRİNCİ KISIM

İLKE VE YÖNTEMLER

BİRİNCİ BÖLÜM

NİÇİN BİR EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ?

I. Edebiyat ve Toplum

Edebiyat ürünleri yazarları, kitapları ve okuyucuları ya da genel bir tarzda söyleyecek olursak, sanat yaratıcılarını, yapıtları ve okuyucu kitlesini kapsar. Aynı zamanda sanatı, teknolojiyi ve ticareti de içine alan ve tanımı iyi yapılmış bireylerle (adı her zaman bilinmese de), az çok anonim (ama sınırlı) bir topluluğu bütünleyen son derece karmaşık bir aygıt aracılığıyla bir değişim devresini oluşturur.

Bu devrenin tüm noktalarında yaratıcı bireylerin varlığı psikolojik, moral ve felsefi yorum sorunlarını, yapıtların oynadığı rol aracılığıyla estetik, stil, dil ve teknik sorunları ve son olarak bir okuyucu topluluğu tarihsel, politik, toplumsal, hatta ekonomik sorunları ortaya koyar. Başka türlü söyleyecek olursak, edebiyat ürününü keşfetmek için -en azından- bin yol vardır.

Edebiyatın bireylerin zihinsel dünyalarıyla, soyut biçimlerle ve ortaklaşa yapılarla olan bu üçlü ilişkisi, bizim incelememizi zorlaştırıyor. Özellikle edebiyat tarihini incelememiz gerektiği zaman, olayları üç boyutta tasarlamakta güçlük çekiyoruz. Gerçekte edebiyat tarihi, bu ortaklaşa bağlanımı, politik tarih yazarlığının merakına terkedilmiş bir çeşit dekor, bir çeşit süs gibi düşünerek, yüzyıllar boyunca yalnız insanların ve yapıtların -örneğin

ruhsal yaşam öyküleri ve metin yorumları gibi- incelenmesiyle yetinmiş ve hâlâ çoğu zaman yine bununla yetinmektedir.

Geleneksel tipte en iyi edebiyat tarihi dersi kitaplarında bile, gerçek bir sosyolojik görünümün eksikliği gözle görülebilir. Belki yazarlar toplumsal bir boyutun bilincinde olabilirler ve bunun bir imgesini vermeye kalkışabilirler, ama bu amaç için kesin ve uyarlanmış bir yöntemin eksikliği yüzünden, çoğu zaman insanın ve yapıtın geleneksel şemasının tutuklusu olurlar. Tarihin derinlikleri, iki boyutlu bir ekran üzerine yansımış gibi yokolur ve edebiyat ürünü, düz bir plan üzerine yansımış dünya haritasına benzer çarpılmalara uğrar. Okullardaki yerküreler, küçücük bir Meksika'yı ezen kocaman bir Alaska'yı nasıl yanlışlıkla gösterirse, benzer şekilde Versailles'ın da on ya da on beş yılı, 17. yüzyıldaki altmış yıllık Fransız edebiyat yaşamını öyle bastırır.

Bu güçlükler hiçbir zaman tümüyle ortadan kalkmaz. Eksiksiz bir betimleme olası olmasa bile, önemli olan, yaşamöyküsü yazarlarının ya da yorumcuların, tarihçilerin ya da eleştirmenlerin, edebiyatı ortaya çıkaranların -geçmişte ya da günümüzde- edebiyat ürünü konusunda bozulmamış ve tam bir görüşe sahip olmalarıdır. Günümüzde ekonomik sistemler çerçevesi içinde çalışan ve etkisi yaratma üzerine yadsınmaz olan yazmanın bir meslek olması -ya da hiç değilse kazanç getiren bir etkinlik olması- insanların kavrayışından uzak değildir. Kitabın ticari bir ürün olarak üretilmesi ve dağıtılması, daha açık bir deyişle, istek ve sunu yasasına uyması, yapıtların kavranmasından uzak kalmaz. Sözün kısası, okuma kitap endüstrisinde nasıl "tüketimin" bir dalıysa, edebiyatın da -diğer şeyler

arasında, ama yadsınmaz bir şekilde- kitap endüstrisi "üretiminin" bir dalı olması önemsiz bir şey değildir.

II. Tarihçe

Algıladığımız şekliyle edebiyat kavramı, 18. yüzyılın son yıllarının tarihini taşır. Başlangıçtan beri insanlar edebiyat "yapmıyor", ona "sahip oluyordu". Edebiyat, "okumuşlar" kategorisine ait olmanın işaretidir. Voltaire'in bir çağdaşına göre "edebiyat", "halkın" karşıtıdır, öteki yönüdür. Bir kültür aristokrasisi sözkonusudur ve bu ürün toplumsal bir olgu olduğu ölçüde, edebiyat ve toplum ilişkileri sorunu, pek bilinçli olarak ortaya çıkmaz.

Oysa 16. yüzyıldan itibaren bir evrim başladı ve 18. yüzyıldan itibaren hız kazandı. Bir yandan bilgi alanları uzmanlaşırken, bilimsel ve teknik çalışmalar giderek gerçek anlamda edebiyattan ayrıldı ve edebiyatın çemberi daraldı, yalnız hoş bir vakit geçirmek için sınırlanmaya yöneldi. Artık bir karşılık beklemeyen edebiyat, o andan beridir kendisiyle topluluk arasında organik bağlar arıyor.

Öte yandan, edebiyatta bir karşılık beklememeyi artıran aynı kültürel ve teknik ilerlemeler, tüketim toplumu içindeki edebiyat gereksiniminin alanını genişletti, değişim olanaklarını çoğalttı. Basımcılığın bulunuşu, kitap endüstrisinin gelişmesi, okuma-yazma bilenlerin çoğalması ve daha sonra görsel-işitsel tekniklerin hizmete sunulması sayesinde, kültürel bir soylunun belirleyici ayrıcalığı olanlar, kısmen daha açık bir burjuva seçkininin kültürel uğraşısına dönüştü ve son zamanlarda kitlelerin entelektüel ilerlemesinin aracı oldu.

Bir yandan uzmanlaşma, öte yandan kitap dağı-

tımı, 1800 yılının başlarında en kritik noktaya ulaştı. İşte bu sırada edebiyat kendi toplumsal boyutunun bilincine varmaya başladı. Bayan de Staël'in bu tarihte yayınlanan *Toplumsal Kurumlarının İlişkileri İçinde Edebiyat* adlı yapıtı, hiç kuşku yok bizim ülkede (Fransa'da) edebiyatla toplum kavramlarının sistemli bir incelemesini yapmak için ilk girişimdir.

Bayan de Staël, kendi görüşünü *İlk Konuşmaları*'nda şöyle dile getirmişti: "Dinin, törelerin ve yasaların edebiyat üzerindeki etkisini, edebiyatın da din, töreler ve yasalar üzerindeki etkisini incelemeyi tasarladım."[1] Kısacası burada sözkonusu olan Bayan de Staël'in aydın ustalarından birisi olan Montesquieu'nün hukuk tarihine uyguladığını, edebiyata uygulamak ve "Edebiyatın ruhu"nu yazmaktır. Eleştiri sözlüğünde *modern* ve *ulusal* sözcükleri yeni bir anlam kazandığı anda, ayrıca zaman ve uzam içindeki çeşitlemelerin ve toplumların özel nitelikleriyle edebiyatın çeşitliliğini açıklamak gündeme gelir.

Zeitgeist (dönemin ruhu) ve *Volksgeist* (ulusun ruhu): 1800 yıllarının başlarında bu iki temel kavram, Bayan de Staël'in Alman dostlarıyla olan derneğin içinde doğdu ve gelişti. Biz bunu Taine'in öğretisinde daha esnekçe dile gelen üçlü formül içinde paylaşılmış olarak buluruz: ırk, ortam, an. Edebiyat olayını belirleyen, işte bu üç etkenin birbirine yaklaşmasıdır.

Taine'in eksikliği, "insan bilimi" kavramına açıkça sahip olmamasıydı. Yarım yüzyıl sonra G. Lanson ona şöyle karşı çıkıyordu: "Şiirsel dehanın analizinin, şekerin analiziyle hiçbir ilişkisi yok-

[1] Bayan de Stael, Edebiyat Üzerine, *İlk Konuşmalar*.

tur."[2] Onun ırk, ortam ve an şeması, son derece karmaşık bir gerçekliğin tüm görünümlerini sarmak için çok zayıf. Özellikle yöntemleri, edebiyat ürününün özgünlüğüne uyarlanmamış: İncelediği konuya ulaşmak için doğa bilimlerinden kabaca aktardığı yöntemlerin ötesinde yalnızca tarih ve edebiyat eleştirisinin olanaklarına sahip: Yaşamöyküsü analizleri ve metnin yorumları.

Bununla birlikte, Taine'in öğretisinin özü yerinde duruyor. Taine'den beri ne edebiyat tarihçileri, ne edebiyat eleştirmenleri dış koşulların, özellikle de toplumsal koşulların edebiyat çalışmalarını etkilediğini bilmezlikten gelemezler.

İnsani bir bilim olarak ekonomide Taine'in öğretisinden çok, Marksizmin etkisi beklenebilir. Gerçekte ilk Marksist kuramcılar, edebiyat sorunlarıyla ilgili olarak pek konuşmadılar. Marx'ın ve Engels'in *Edebiyat ve Sanat Üzerine* yazılarını bir araya getiren kitap, bizi oldukça düşkırıklığına uğratmaktadır. Ancak 20. yüzyılın başında ve Plekhanov'la birlikte gerçek bir Marksist edebiyat kuramı oluşmuştur ve elbette temelde toplumbilimseldir. Daha sonra politik etkinlik kaygısı yüzünden Sovyet edebiyat eleştirisi (ve onunla birlikte komünist eleştiri), edebiyat yapıtlarının sağladığı toplumsal tanıklığa daha çok önem verdi.

İşte 1956'da V. Jdanov'un bu tutumu tanımlayan birkaç sözü: "Edebiyatın kendi ilişkileri içinde toplumsal yaşamdan ve yazarı etkileyen arka plandaki tarihsel ve toplumsal etkenlerden ayrılmayacağı düşünülmelidir(...) Bu, her kitabı kendi başına bağımsız ve tek bir bireysel birim sayan öznel ve

[2] G.Lanson, Edebiyat Tarihi Yöntemleri, *Etudes Françaises*, Ocak 1925.

keyfi görüş noktasını kabul etmez."[3] Buradan çıkan sonuca göre bu yöntem, "kendi bütünlüğü içinde gerçekliği temsil eden tüm sanat yapıtının sadakat derecesini ölçek olarak alır."[4]

(Eski) Sovyetler Birliği'nde sosyolojik yönteme başlıca karşı çıkan "formalizm" (biçimcilik) oldu. 1930 yıllarında resmen mahkum edilen güçlü biçimcilik okulu, bir estetik bilimini biçimlere ve edebiyat sanatı yöntemlerine uygulayacağını ileri sürüyordu.[5] Gerçekte bu hareket, W. Dilthey'in yeni Hegelci felsefesinin, filolojik eleştirinin ve gestaltien psikolojinin etkilerini biraraya getiren Almanya'daki geniş bir hareketin yalnızca bir görünümüdür. Bu edebiyat bilimi, on dokuzuncu yüzyıldan günümüze değin gerçek bir edebiyat sosyolojisinin ortaya çıkmasında en ciddi engellerden birisi olmuştur.

Öte yandan Comte'un, Spencer'in, Le Play'in ve Durkheim'ın tümüyle özerkliğe doğru yönelttiği sosyoloji bilimi de, karmaşık verilerle ve son derece belirsiz tanımlarla dolu bir alan olan ve bir tür insan saygısını içinde saklayan edebiyatı bir yana bıraktı.

Üniversitede yapılan eleştiri açısından, bu alanda en çok ilginç girişimleri yapan, kuşkusuz edebiyat bilimlerinde yeni ortaya çıkan karşılaştırmalı edebiyat oldu.

P. Hazard, yapıtlarının bir kısmını ortaklaşa bilincin büyük akımlarının incelenmesine ayırmış[6] ve Amerikalı Lovejoy'un kendine uzmanlık alanı seçti-

[3] *Soviet Literature*, Moskova, 1956, no.8, s.141.

[4] a.g.y.

[5] 1927-1930 yılları arasında bir "biçimci" edebiyat sosyolojisi olduğunu anımsayabiliriz. Bakınız Struve, *Sovyet Edebiyat Tarihi*, Paris, 1946, s.226-229.

[6] P.Hazard, *Avrupa Bilinç Bunalımı*, Paris, 1935.

ği "kavramlar tarihi"ne yol göstermiştir; daha sonra bu, edebiyat ürünlerinin olgun kavrayışı için kaçınılmaz olmuştur. Ulusal bir ortaklaşmanın yazarlarının tanıklığı aracılığıyla sahip olduğundan ayrı olarak J. M. Carré kendi öğrencilerini, bozulmuş bir görünümün ortaya koyduğu "aldatıcı görünüş" sorunlarına yöneltti.[7]

Edebiyat tarihi için en verimli kavramlardan birisi, kuşkusuz 1920'den itibaren Cournot'nun ardıllarından birisi olan F. Mentré'nin *Sosyal Kuşaklar*'da sistemli olarak sergiledikleri oldu. Bununla birlikte, edebiyat tarihi yazarlığına gerekli sosyolojik derinliği vermeye ilk layık olan A. Thibaudet oldu ve *1780'den Günümüze Fransız Edebiyatı Tarihi* adlı devrimci yapıtı 1937'de yayınlandı.

"Edebi kuşakların bu ortak esin sorununun" sosyolojik önemini gerçekten gösteren, H. Peyre'nin 1948'de yayınlanan *Edebi Kuşaklar* adlı temel yapıtı oldu.[8] Bu adlar arasına, *Edebiyat Dilimine Giriş* adlı yapıtı 1950'de İstanbul'da yayınlanan G. Miohaud'nun adı da katılabilir; benim bilgime ve bizim anladığımız anlamda edebiyat sosyolojisi kavramını -diğer yüzlercesi arasında- ilk kez açıkça ortaya atan o oldu.

Demek ki, sosyolojik eğilimler, bir yöntem birliği altında dile gelmeden önce uzun süre temel kavramlar biçimi altında anlatıldı. Kimi kez bunlar "biçimci" eğilimlerle birleştiler; örneğin L. L. Schücking ile beğeni sosyolojisi ve R. Wellek ile edebiyatın toplumsal öğesi olarak dil.[9]

[7] J.M.Carré, *Fransız Yazarları ve Alman Mirajı*, Paris, 1947.
[8] H.Peyre, *Edebi Kuşaklar*, Paris, 1948.
[9] L.L.Schücking, Die *Soziologie der Literarischen Geschmacksbildung*, Leipzig, 1931; R. Wellek ve A.Warren, *Edebiyat Kuramı*, New York, 1949.

G. Lukacs'ın düşüncelerinden doğan edebiyat sosyolojisinin ilk tutarlı sistemini, yine Lukacs'ın ardıllarından L. Goldmann II. Dünya Savaşı'ndan sonra sistemleştirdi ve formüllendirdi.

Goldmann'ın *Genetik Yapısalcılık*'ı Marksist eğilimli olmakla birlikte, estetiğin özgün sorunlarının bilincindeydi. Onun temel varsayımlarına göre "edebiyat yaratısının ortaklaşa niteliği, yapıtın evrensel yapıları kimi toplumsal grupların zihinsel yapısına özdeş olmaktan ya da onlarla kolay anlaşılır olmaktan doğar."[10]

1960'tan beri yapısalcı kuramların gelişmesi, özellikle ilk başlarda Roland Barthes'ın etkisi altında edebiyat sosyolojisinde yeni perspektifler açtı. Semiyoloji ve semiyotik, sosyolojik bir bütünlük kazanma alanı olarak yazı ve metne önem verdi. *Tel Quel* dergisinde çıkan yazılar, bu eğilimin en uç noktasını temsil eder ve Marksizmden esinlenmiştir.

Elimizdeki çalışmayı dile getiren eğilim, bu çeşitli düşünce akımlarıyla yeniden bağ kuruyor ve J. P. Sartre'ın *Edebiyat Nedir?* adlı yapıtında dile gelen temel kavramlara dayanıyor. Şöyle ki, bir kitap ancak okunduğu zaman vardır ve edebiyat bir iletişim süreci olarak algılanmalıdır.[11]

Son zamanlara değin bir belgelemenin olmayışı, edebiyatın sosyolojik olaylarını *in vivo* (canlı) olarak incelemeyi olanaksız kılıyordu. Şansımız var ki, bu durum 1965'ten beri önemli ölçüde düzeldi.

Önce UNESCO'nun oynadığı rolü anmak gerekir: kuruluşa bağlı çeşitli organların yaptığı sayımlar, o zamana değin varılamayan edebiyat bilgilerinin toplu görünümünü elde etmemize izin verdi.

10 L.Goldmann, *Roman Sosyolojisi*, Paris, 1964, s.226.
11 J.P.Sartre, *Edebiyat Nedir?*, Paris, 1946.

1956'da R. E. Barker'ın *Books for All* (Herkes İçin Kitap) adlı raporu, ne yazık ki çok eksik ve tahmine dayalı bir bilançoyu veriyordu, ama temel çalışmalar için yararlıdır.

R. Escarpit'in 1965'te yayımlanan *Kitap Devrimi* ve 1972'deki Uluslararası Kitap Yılı nedeniyle R. E. Barker ile R. Escarpit'in hazırladıkları *Kitap Açlığı* adlı çalışma, genelde ve özellikle de gelişmekte olan ülkelerde bir durum saptaması yapıyordu. Kitap endüstrisi önce çekingen bir tavırla, daha sonra kesin bir tarzda sistematik bir araştırma düşüncesine açıldı. Özellikle 1981'den beri Fransa'da Kültür Bakanlığı'na bağlı inceleme ve araştırma servisi, yine bu bakanlığın Kitap Müdürlüğü, yalnız ulusal düzeyde değil, bölgelerde de edebiyat tüketimi, kitapların üretimi ve dağıtımı üzerine yapılan sistemli çalışmaları destekledi. Üniversitelerin içindeyse gerçek bir kitapbilimi dalı somut biçim almak üzeredir.

1962'den 1982'ye değin UNESCO'nun Kitabın Gelişimi Programı çerçevesi içinde yaptığı çalışma, iyi planlanmış bir kitap politikası sayesinde, Üçüncü Dünya ülkelerindeki kültürel gecikmeyi kapatmaya yardımcı oldu.

Böylece edebiyat sosyolojisi araştırmalarının günümüzde ve gelecekte kuşkusuz en etkili itici gücü olacak bir kitap politikasının gerekliliğine varmış oluyoruz.

III. Kitap Politikası

Geçmişte bireysel bilgelik ve kendini bilme gereksinimi, zamanımızda toplum düzeyinde bilgeliğe dönüştü. Oysa edebiyat konusunda kendini yanlış tanıma, bizim toplumların kuralı gibi görünüyor.

Yüzyılı aşkın bir süredir açıklanan, ama bir kuşaktan beridir kaçınılmaz bir gerçek olan kitlelerin topluca ilerlemesi, kentsel yaşam ortamının kendi maddi nitelikleri içinde henüz yeniden düşünmeye götürdü bizi. Kültürel nitelikler çok fazla ihmal edilmişti. Halk kültürünün sözü çok edilmekle birlikte, bu her yere misyoner ve ataerkil bir anlayışın damgasını vurdu ve gerçekte bir güçsüzlüğü gizledi. Çünkü ikinci zamanın küçük kafalı kelerleri gibi, binlerce insanın yaşadığı kent ortamı, binler düzeyinde bir edebiyata sahiptir.

Bu durumun toplumsal politikadan sorumlu örgütleri kaygılandırması da şaşırtıcı değildir. Ocak 1957'de, Aile Yardım Kasası Ulusal Birliği'nin yayın organı olan *Information Sociales*, özel sayısında "edebiyat ve kamu" üzerine geniş bir anket yaptı. Bu anket, nerdeyse tüm edebiyat sosyolojisi sorunlarını anımsatmaya layıktır ve yaptığı yayın, düzenli araştırmalara doğru atılmış kesin bir adım gibi sayılabilir. Orada özellikle Gilbert Mury'nin *Kitap Sosyolojisi Olası Mıdır?* adlı yazısını buluyoruz; bu yazı, örneğin din sosyolojisinde olduğu gibi edebiyat sosyolojisini doğrulamaktadır:

Büyük kafaların, inanç ve dinsel uygulama üzerine yapılan tüm yansız araştırmaları tüm gizeme karşı bir suikast gibi saymasının üzerinden çok zaman geçmedi. Oysa bugün piskoposlar kurulu, kendi dinsel eyleminin gerçek isteklerine uymak için bu gibi anketleri teşvik ediyor... Şurası açık ki, kitap üzerine yazı yazanlar ve kitap adamları, kendi okuyucu çevreleri üzerine sistemli bir araştırmanın yapıldığını görmek, onların tepkilerini ve onlara ulaşma yollarını daha iyi tanımak isterler.[12]

[12] *Information Sociales*, Ocak 1957, s.64.

Satıcıların Sanat Tanrıçaları tapınağında kendi yerleri bulunduğunu Gilbert Mury bize tam sırasında anımsatıyor: Dinin bilmek istemediği ekonomik yanlarıyla edebiyat, bu anlamda sosyolojik değerlendirmelere daha açık olmalıdır. Bunu daha açık görmek, demek ki sadece bir davranış gerekliliği değil, ayrıca iyi bir iştir de. Buradan kendimizi sadece ticari düşüncelerle sınırlamamız gerektiği sonucu çıkmamalıdır. Diderot, *Kitapçılık Ticareti Üzerine Mektup* adlı yazısında şunu söylüyor: "Genel özdeyişlerin durmadan yolaçtığı bir yanılgı varsa, o da kumaş dokuma ilkelerinin kitap basımına uygulanmasıdır."

Edebiyat sosyolojisi, edebiyat olgusunun özgüllüğüne saygı göstermelidir. Meslekten olan birisi için kazançlı bir iş, ama kendine özgü görevleri içinde geleneksel edebiyat bilimine de -tarihsel ya da eleştirisel- yardım ederken, okuyucu için de kazançlı bir iş olmalıdır. Bu uğraşılar dolaylı olarak kendisinindir, ama rolü yalnız toplum düzeyinde bunları tasarlamaktır.

Böyle bir program, tek tek kişilerin, hatta tek bir ekibin olanaklarını aşan geniş bir sayım yapmayı gerektirir. Bu kitabın 1958'de yayımlanan ilk basımında, ortaya konan sorunların en küçük kısımları üzerine alınan sonuç öğelerini verebilmiştim. Ama bu çalışma aynı sorunlarla ilgilenen araştırmacılarla ilişki kurmamı sağladı ve ayrıca yeni araştırmalara başlamak için yeterince merak uyandırdı.

Örneğin Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Derneği'nin 1971'de Bordeaux'da edebiyat ve toplum üzerine yaptığı kongre, üniversitelerdeki edebiyat uzmanlarının, sosyolojik görüşleri giderek daha çok onayladıklarını gösteriyor.

1959'da Bordeaux'da sade bir şekilde kurulan Sosyoloji Merkezi, Bilgi ve İletişim Bilimleri'nin geniş laboratuvar birimleri içinde kaynaştı. Birleşik Devletler'de, Kanada'da, Batı ve Doğu Avrupa'da, Japonya'da çok sayıdaki merkez, çeşitli eğilim ve uğraşı içinde olanlarla çalışıyor, ama bunların hepsinin de sosyolojik görüşü aynı. Birçok üniversitede edebiyat sosyolojisi öğrenimi yapılıyor ve 1958'de bir tasarı olanlar, bugün bir gerçeğe dönüştü.

İKİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT ÜRÜNÜNE NASIL YAKLAŞMALI?

I. Kitap, Okuma, Edebiyat

Edebiyat olayı kendini bize başlıca üç özel durumda gösterir: kitap, okuma, edebiyat. Günlük konuşma dilinde çoğu zaman bu üç sözcüğün biri diğerinin yerine kullanılır. Gerçekte bu üç kavram birbirini kısmen doğrular ve sınırları oldukça belirsizdir.

Kitabın tanımını yapmak öyle pek kolay bir şey değil. Yeni yapılan ve aşağı yukarı tek tam bir tanımı, o denli belirsiz ki, bu nedenle pek kullanılır gibi değil: "Gerektiğinde üst üste katlanan ya da sarılan ve üzerinde kimi zihinsel verileri temsil eden işaretler taşıyan belli bir maddeden yapılmış ve belli bir boyuta sahip (kâğıt) demettir."[13] Littré (sözlüğü), maddi bir tanımla -"elyazması ya da basılı birçok defter sayfasının biraraya gelmesi"- yarı-entelektüel tanım -"bir cilt oluşturacak kadar yeterince büyük düz ya da kopuklu zihinsel yapıt"- arasında kararsız. Eğer "cilt" sözcüğünü yeniden düşünürsek, bunun "kâğıt kapaklı ya da ciltli bir kitap" olduğunu görürüz; böylece bu tanım da bizim işimize pek yaramaz.

Gerçekte kitabın bir tanımı yok. Her ülke ya da her yönetim kendine göre bir tanım yapıyor. Fransa'da yalnız maliye bakanlığının bir gümrük için,

[13] P.Otlet'in bu tanımını, E.de Grolier, *Kitabın Tarihi* adlı kitabına almış.

bir de vergi için ayrı ayrı tanımları var: 1964 yılında UNESCO Genel Meclisi, evrensel istatistik bir tanımın onaylanmasını salık verdi: "En az 49 sayfayı içeren ve dönüşümlü olmayan yayın." Kanada, Finlandiya ve Norveç yasaları bu 49 sayfayı kabul ediyor. Lübnan ve Güney Afrika bunun bir sayfa fazlasını. Danimarka 60 sayfa, Macaristan 64 sayfa, İrlanda, İtalya ve Monaco 100 sayfa olmasını istiyor! Bunun aksine Belçika 40, Çekoslovakya 32 ve İzlanda 17 sayfayla yetiniyor. Hindistan'a gelince, en küçük broşürleri de kitapların arasına katıyor! İngiltere ise uzun zaman parasal tanıma bağlı kaldı: fiyatı en az 6 peni olan tüm yayınlar.[14]

Tüm bu tanımların kusuru, kitabı kültürel değişim aracı değil, maddi bir nesne gibi saymalarıdır. Bu tanımlardan çoğu demiryolları tarifesini kitaplar arasında sayar ve Racine ya da Moliere'in piyesinin okul için baskısını bu tanıma katmaz. Bu tanımlardan kimileri kitabın içeriğini gözönüne almakla birlikte, hiçbirinin onun kullanımını gözönüne almaması ilginçtir. Oysa bir kitap, bir "okuma makinasıdır" ve onun tanımını yapan okumadır: "Yazar ile okuyucunun biraraya gelen çabası, zihinsel bir yapıt olan bu somut ve düşsel nesneyi ortaya çıkarır" (J. P. Sartre, *Edebiyat Nedir?*).

Basılsın, kopyası alınsın ya da fotoğrafı çekilsin, kitabın amacı, sözlerin *çoğaltılmasına* ve aynı zamanda korunmasına izin verir: bir tek kişi için bir tek kitabın hiçbir anlamı yoktur. Buna göre okuyucunun tanımı da bu tanımın içine sokulmalıdır. Oysa istatistik birim, bir *başlıktır* ve nüsha değildir. Yalnız ne var ki, ancak 1965'ten beri UNESCO'nun yayınladığı istatistikler kimi ülkeler için tirajları

[14] R.E.Barker, *Herkes İçin Kitap*, s.17.

veriyor. Demek ki çeşitli ülkelerde yayımlanmış olan istatistikleri son derece sakınımlı karşılamak gerekir. 1980'e doğru "dev" üretim yapan diğer bir deyişle, yılda 20.000'den fazla kitap yayınlayan - ülke sayısı yediydi: Sovyetler Birliği ve Birleşik Devletler (80 ile 90 bin arası), Batı Almanya (50 ile 60 bin arası), Japonya (40 ile 50 bin arası), İngiltere (30 ile 40 bin arası), Fransa ile Japonya (20 bin ile 30 bin arası). Gelişmiş 32 ülkenin, dünyada yayımlanan kitapların yüzde 89'unu ürettiğini, basım ve yazı kâğıdının yüzde 85'ini tükettiğini aklımızda tutalım. 70'li yıllarda açıkça artan dengesizlik, 80'li yıllarda hafifçe azalmaya başladı. Kuşkusuz burada UNESCO'nun 1965'ten beri izlediği teşvik edici politikanın etkisi de görülebilir.

Dışardan alınan kitaplar, yeni basımlar katılırsa, kitap başına yapılan istatistikler bir ülkenin kültürel yaşam zenginliğini ve çeşitliliğini göstermeye ve yazarlarının sayısını, üretkenliğini değerlendirmeye az çok (çok yaklaşık olarak) izin verir, ama toplumsal yaşamı içinde okumanın rolü konusunda hiçbir görüş vermez.

Okuma olayını analiz etmek için, tirajını da hesaba katmak gerekir - yalnız yayım tirajını değil, basım tirajını da. Basım tirajı genelde bilinir, diğerlerini öğrenmek çok daha zordur. 1980 yılında dünyadaki kitap üretimi, 9 milyar nüsha kadar olmalı.

Bununla birlikte, kâğıt tüketimi incelenerek de bu alanda neler olup bittiği konusunda bir fikir edinilebilir. Bir yandan, bu verilere göre ülkelerin yeni bir sınıflandırılması ve kişi başına düşen gazete kâğıdı tüketimi, öte yandan basım ve yazı kâğıdının gözönüne alınması, dünyadaki ilk yedi "büyük" ülkeyi bulmamıza izin veriyor, ama İsviçre, Belçika, İskandinavya ülkeleri, Avustralya ve Yeni Zelanda

da bunlar arasına katılmıştır. (Eski) Sovyetler Birliği ve İngiltere, açıkça ilk sırayı almışlardır.[15]

Kitap ve basımın okuyucu kitlesine göre karşılaştırılması da ilginç bir veridir. Örneğin 1980'de Fransa'da basım ve yazı kâğıdı tüketimi kişi başına 38 kg.'dı ve kitap endüstrisi tüketimi 2, 3 kg.'ı buluyordu. Aynı yıl gazete kâğıdı tüketimi kişi başına 12 kg.'dı. Oysa eşit ağırlıkta ve tipo basılı gazete kâğıdının sözcük içeriği, yayım kâğıdına göre yarı yarıya daha çoktur. Buna göre diyebiliriz ki, gazete olarak Fransız okuyucunun hizmetine sunulan okuma, hacim olarak kitaba göre on kat daha önemlidir. Bu orantı Batı Avrupa ülkelerinin çoğu için geçerlidir (İngiltere için bu oran 12/13), buna karşılık (eski) Sovyetler Birliği'nde, basın okuyucusu kitaba göre 4 kat fazladır; Birleşik Devletler'deyse bu oran 200/1'dir; çok yer tutan bir reklamcılığı bu hacmin içinden düşsek bile, yine de Amerikalıların onurlu bir yeri var, ama bu yer kitap okumada değil, gazete ya da dergi okumada.

Tüm olası okuma, gerçekte olası değil. Yukarıda belirtilen kâğıt miktarından hareket edilerek, alfabesizler ve çocuklar dışta bırakılarak, aynı materyalin üç ya da dört okuyucuya hizmet ettiği gözönüne alınarak, bir Fransızın günde *ortalama* 40.000 sözcük (elinizdeki kitabın bir buçuk katı kadar), bir İngilizin de bunun üç katı fazla sözcük okuduğunu kabul etmek gerekir!

Ayrıca satılmayanları ya da dışarı satılanları da hesaba katmak gerekir. Bu etkenlerden birisi ya da ötekisi, kitabın payını azaltıyor. Gerçekte "satıştan geri kalanlardan" kaçınmak için günlük gazeteler ve onların geçici niteliği, satış tirajına uymayı aynı

[15] 1980 UNESCO İstatistik Yıllığı.

zamanda olası ve gerekli kılıyor. Öte yandan, dışarı satılanlar, özellikle kitaplar oluyor. Dışarıya, özellikle de Afrika'da eski sömürgelere doğru yapılan satış, Fransa için çok önemli; bu nedenle ulusal çaptaki üretimden, Fransız tüketicisinin yüzde 12 ya da 15'ini "düşürmek" gerekir.

Gördüğünüz gibi kitap olası okumanın küçük bir kısmını, gerçek bir okumanın ise daha az bir kısmını temsil ediyor. Ama edebiyat kavramı araya girer girmez, kendi söz hakkını kazanıyor.

Elbette biz edebiyatın tanımını hiçbir niteliksel ölçüye göre yapmıyoruz. Bizim ölçümüz, temelsiz diyebileceğimiz bir tutuma dayanıyor. Bir gereç değil de, kendi başına bir amacı olan tüm yapıt, edebiyattır. İşlevsel olmayan, diğer bir deyişle, yararcı olmayan ve kültürel bir gereksinimi duyuran bir okuma edebiyattır.

Gerçekte okunanlar arasında, özellikle de bilgi ve belge toplanan basındaki okumanın arasında olanların çoğu işlevseldir. Bununla birlikte, kitapta olanların da hepsi edebiyat değildir.

Amerikalı kütüphaneci Melvil Dewey, bundan 80 yıl önce onluk bir sınıflama yaptı; edebiyat, buradaki on büyük kategoriden birisidir ve birçok ülke bunu kendi istatistiği için benimsemiştir:

0. Genel Konular	5. Temel Bilimler
1. Felsefe	6. Uygulamalı Bilimler
2. Din	7. Sanat ve Zaman Değerlendirme
3. Toplum Bilimleri	8. Edebiyat
4. Filoloji	9. Tarih ve Coğrafya

Ne yazık ki bu kategoriler çok belirsizdir. Örneğin Fransa, 1963'e değin 4. kategoriyi (filoloji) bilmiyordu ve bunu edebiyat kategorisine dilbilim adı

altında birleştirmişti. UNESCO'nun 1964'te salık verdiği daha ayrıntılı ve daha kesin bir sınıflamayı henüz çok az ülke kullanıyor.

Bu nedenle resmi istatistikler bize ancak belirsiz ve çoğu zaman yanlış bilgiler verebilirler. Eğer onluk sınıflamayla ve başlıklara göre yapılan istatistikle yetinirsek, edebiyat, Fransız üretiminin yüzde 24-25'ini temsil ediyor. Bu oran Almanya'da daha zayıf ve İngiltere'de biraz daha yüksektir; üretimin büyük olduğu ülkelerde yüzde 23 civarında kalmaktadır. Sömürge durumundan yeni kurtulmuş ülkelerde bu oran yüzde 10'un altına düşebiliyor, çünkü oralarda teknik gereksinim öne geçiyor ve yerli yazarlar henüz gelişmemiştir.

Öte yandan basın, özellikle haftalık ve aylık yayınlar, orantısal olarak değişkenlik gösteriyor, ama işlevsel olmayan ve edebiyat niteliği bakımından oldukça güçlü, örneğin dizi roman, öykü, masal, deneme, makale v.b. Bu materyalin bir kısmı yayımlarda yeniden kullanılıyor, ama aylık edebiyat dergilerinin üretim hacmi çok önemli ve kimi kez kitaplara eşit oluyor: *digestler* (özet süreli yayımlar) bir yana, cep kitapları devriminden önce *Saturday Evening Post* tipindeki magazinlerin yayımladığı yazılar, Birleşik Devletler'de milyonlarca insanın edebiyat gereksinimini gideriyordu.

Demek ki okuyucu-edebiyat ilişkilerinde açık bir kanıya sahip olmak için biçimsel ya da materyel sistematiğe göre yapılmış sınıflamalara güvenilemez. Neyin edebiyat olduğunu ve neyin olmadığını bize söyleyen daha çok okur-yazar ilişkisindeki nitelik oluyor. Basında olduğu kadar yayımda da, işlevsel *amaçlı* çok sayıda yazı vardır ve bunlar genelde salt edebiyatın yerini alır. Röportajlarda ve kitap eleştirilerinde çoğu zaman durum böyledir:

açık eğilimleriyle gerçek edebiyat yapıtı oluşturan ve okuyucuların da öyle kabul ettiği teknik, bilimsel ve felsefi çok sayıda yapıt saymak kolaydır. Kaçmaya, düş kurmaya ya da aksine düşünmeye ve parasız kültür edinmeye izin verdiği ölçüde her yazı edebiyat olabilir: demiryolu kılavuzunun edebi kullanımda olduğunu bile G. K. Chesterton göstermiştir![16]

Öte yandan bunun tersine, edebi kullanımı olmayan edebiyat yapıtı da vardır: edebiyat tüketimi (her zaman ç.n.) edebiyat okuyucusuyla özdeşleşmez. Okumaktan başka bir niyetle de bir kitap alınabilir. Bir kitap, estetik bir zevk almaktan ya da kültürel bir yarardan başka bir amaçla da okunabilir.

Yaklaşımdaki özel düşünce ne olursa olsun, edebiyat ürünü anlayışının bireysel ve toplumsal psikolojik sorunlar ortaya çıkardığı görülür. Daha açık bir edebiyat tanımı, okurla yazar arasında bir amaç yakınlığını gerektirir ve daha geniş bir tanım, hiç değilse eğilimler arasında bir uyum ister. Eğer bu istekleri gözönüne almazsak, okumada, basılı kimi maddenin tüketiminden başka şeyleri ve kuşkusuz kitapta en önemli olanı değil de, bu maddenin biçimlerinden bir başkasını görme olanağı olmaz.

II. Yollar

Aynı zamanda psikolojik ve toplumsal olan bir olayı anlamak için en açık yöntem, yerinde seçilmiş ve yeterli sayıda insana sorular sormaktır. Dr. Kinsey, kendi vatandaşlarının cinsel davranışlarını tanımlamak istediği zaman, böyle bir anket yöntemini seçmişti. Eğer aynı yöntemle bu insanların kültürel davranışlarının tanımını yapmaya kalkışsay-

[16] *The Man who was Thursday*, bölüm I.

dı, çok daha büyük güçlüklerle karşılaşacaktı. Bir kimseye neler okuduğu konusunda sorular sormaya başladığınız an, açık ve içten bir yanıt alma şansı son derece azalıyor. Cinsel bir davranışın özgünlüklerini bir anketçiye açmak, gizli bir teşhirciliği teşvik ederken, ortama göre "geri sayılan" edebi zevkleri itiraf etmek -çok kaba ya da çok incelmiş- insana sadece çok can sıkıcı gelir: ilgililerin çoğu bu zevkleri kendi kendilerine itiraf etmekte bile çok güçlük çekiyor.

Öznel bilgilerin kullanılmasında ortaya çıkan son derece güçlükleri anlamak için, bir kimsenin iyi niyetle bile yaptığı tanıklığa göre kültürel davranışının doğrudan ve sistemli gözleminden elde edilen sonuçları karşılaştırmak yetişir. Stendhal ya da Malraux, her zamanki okuma alışkanlıkları arasında bu tanıklığı da anarlar ve dinlenmek için kimi kez bir ya da iki polisiye roman okuduklarını itiraf ederler; polisiye kitaba ayırdıkları zamanın, gerçekte "başucu" kitaplarına ayırdıklarından kaç kez üstün olduğunu güçlükle kabul ederler. Eğer gazete okuduğunu söylerse, toplam olarak önemli bir zaman sayılan çizgi romanlar için ayırdığı birkaç dakikayı unutacaktır. Benzer şekilde, bir bekleme odasında okunanlar ya da çocuk kütüphanesinden alınanlar etkilerini göstermezler: Yetişkin kültürlü okuyucular arasında *Sapeur Camembert* ya da *Tenten* dizisi gibi kitapların büyük önemini anket yoluyla her zaman kim bilmez?

Sözkonusu tarih olduğunda görev daha kolaydır. Belgeler tanıklığa göre daha az utangaçtır. Anılara, yazışmalara, aktarılmış konuşmalara, anıştırmalara, özel kitaplık kataloglarına dayalı belli sayıdaki bilgilerin karşılaştırılması, oldukça "yüksek" toplumsal bir ortama ait olmak koşuluyla, belli bir

kişi üzerine yazıların bütününü yeterince bir titizlikle oluşturur. Gerçekte, baskıdan çıkıp satıcılar aracılığıyla çok sayıda dağıtımı yapılan okumanın, kitlelerin kültürel davranışındaki önemini değerlendirmek için neredeyse hiçbir yol yoktur. Charles Nisard, *Halk Kitapları Tarihi ya da Satıcı Edebiyatı* adlı kitabında, 19. yüzyılda bu olayı analiz etmişti.[17]

Burada edebiyat tarihçisinin ortaya çıkarmakta ihmal edemeyeceği çok geniş bir alan var. Kimi kez "alt-edebiyat", kimi kez "marjinal edebiyat" adı verilen işte budur.[18] Son zamana değin bilinmeyen el-kitaplarının bu bilinmeyen alanı ile, "soylu" kitapların alanı arasında konu, düşünce ve biçim bakımından sürekli bir alış veriş vardır. Bir yapıtın kimi kez bir alandan diğerine geçtiği bile olur. Gerçekte, daha sonra da göreceğimiz gibi, edebiyata ya da alt-edebiyata ait olma yazarın, yapıtın ya da okuyucunun soyut nitelikleriyle değil, bir değişim tipiyle tanımlanıyor. Bu nedenle okunanla okunması gereken arasında yüzyıllar boyunca bin kez ortaya çıkan açıklığı, edebiyat adamları bir çeşit skandal ve utanç konusu yaptılar; hatta bunlar sosyolojinin ait olduğu tarih önünde tanıklık yapmaya çağrıldılar.

Eğer okuyucunun tanıklığı reddedilir ve yalnız yazar sorgulanırsa, daha çok düşkırıklığına uğrama tehlikesiyle karşılaşırız.

Edebiyat yaratma edimi, yalnız ve özgür bir edim olduğu ölçüde bile, toplumsal isteklerden belli

[17] Ayrıca bakınız: P.Brochon, *16. Yüzyıldan Beri Fransa'da Gezgin Yolla Satılan Kitaplar.*

[18] Edebiyat ve alt-edebiyat, Bordeaux'nun Genel Edebiyat Seminer Bülteni'nin 10 nolu başlığıdır. A.Therive, *Edebi Fuar* adlı kitabında (Paris, 1963) alt-edebiyat deyimini kullanıyor. Ve son olarak, *Pléiade Ansiklopedisi*'nin edebiyat tarihinin üçüncü cildi, "marjinal edebiyat"a birçok bölüm ayırmıştır.

bir ölçüde kopmayı gerektirir. Başka türlü söyleyecek olursak, eğer yazarın insan ve sanatçı olarak kendi okuyucusunu temsil etmesi ve onunla dayanışma içinde olması gerekiyorsa da, öte yandan bu okuyucu kitlesinin belirleyiciliğinin kendi üzerinde ağırlığını hissetmesi de tehlikeli olur. Edebiyat yaratıcısının edimi, deniz kazasına uğramış birisinin denize şişe atmasına benzetilir: Bu karşılaştırma, ancak deniz kazasına uğramış olanın mesaj gönderdiği kurtarıcısını temsil ettiği ve onunla dayanışma içinde olduğunu duyduğu ölçüde doğrudur, ama akıntının kendi mesajını hangi bilinmeyen kıyıya atacağını kendisi bilmez.

Kitaba aracılık yapanların tanıklığı daha büyük bir değer taşıyabilir, çünkü değişim düzeneğinin başlıca çarklarını basımcılar, kitapçılar ve kütüphaneciler denetlerler. Ne yazık ki, ilk iki kategori için ticari gizlilik, çok etkin bir tıkaçtır. Ayrıca basımcılar ve kitapçılar gerekli bilgileri vermeye hazır olsalar bile, maddi olanak yokluğundan dolayı çoğu zaman onların kendi rollerini doğru olarak bilemeyiz. İçlerinden çoğunun büro ya da mağazası, kapalı yönetim yeridir ve oralarda yazar-okuyucu üzerine körükörüne gerçek ve açık bir etki gösterirler.

Kütüphanecinin durumu biraz ayrıdır, çünkü genelde o kendi okuyucularının durumu üzerine doğrudan tanıklık yapacak ölçüdedir. Buradaki sakınca, tanıklığın az sayıda ve uzman, yani kütüphane okuyucusuna ait olmasıdır. Küçük, ama edebiyat tüketimi gerçekliğine kolayca girmeye izin veren, nerdeyse bu tek kapıyı yine de anımsamamak gerekir. Şirket kütüphanesi, işçi ortamında okuma sorununa ciddi olarak yaklaşmak için tek olanaktır.

Buna göre sistemli şekilde işlenmiş ve basmakalıp kavramlardan uzak nesnel verilerin incelen-

mesi, edebiyat ürününe yaklaşmaya daha uygun gelecektir.

Nesnel veriler arasında ilk kullandıklarımız, istatistik veriler oldu.

Ne denli az ve eksik olursa olsun, kitap endüstrisi ve ticaretiyle ilgili istatistikler, yararlı şekilde yeniden kullanılabilir ve işlenebilir bilgiler verebilir. Özellikle basılı yapıtların savcılığa verilmesine dayalı kitap istatistiği, 1960'tan beridir durmadan gelişme gösteriyor. Bununla birlikte, ticari yayınevlerinin yaptıkları baskı sayısı ve satış üzerine güvenilir veriler elde etmek yine de kolay değil. Gerçi sondaja dayalı anketler artıyor ve eşit değerde olmasalar bile, kitap pazarı üzerine bir fikir edinmeye izin veriyor. Kütüphaneciler kendi kurumlarına gelen okuyucular üzerine giderek daha kesin bilgiler verecek duruma geliyorlar. Özellikle bilgi toplama işlemleri, çeşitli toplumsal ortamdaki okuma olayı üzerine giderek daha açık bir fikir edinmemizi sağlıyor.

Evrimin çeşitli olaylarını aydınlatmak için bilgiler ulaşılabilir olduğu ölçüde, ayrıca yapıt ya da yazar listesine dayalı tarihsel istatistikleri kullanmak da olasıdır. Bundan sonraki sayfalarda, 1490 ile 1900 yılları arasında doğmuş 937 Fransız yazarından örnekleri bulacağız.

İstatistik veriler, edebiyat ürününün ana çizgilerini ortaya çıkarmaya izin veriyor. Buna göre, edebiyat ürününü içine alan toplumsal yapıların ve onu koşullandıran teknik olanakların incelenmesiyle elde edilen nesnel verilerin başka bir tipinin aracılığıyla bunları yorumlamak gerekir: politik rejimler, kültürel kurumlar, toplumsal sınıflar, tabakalar ve kategoriler, meslekler, boş zamanları değerlendiren örgütler, okuma-yazma derecesi, yazarla-

rın, kitapçının ve yayımcının ekonomik ve yasal durumları, dil sorunu, kitabın tarihi v.d.

Ve son olarak genel edebiyat ya da karşılaştırmalı edebiyat yöntemlerine göre somut durumların incelenmesine gelinebilir: bir yapıtın yazgısı, bir türün ya da stilin evrimi, bir konunun işlenmesi, bir mitin tarihi, ortamın tanımlanması v.d. Öznel veriler tüm kendi değerlerini böyle kazanırlar ve araştırmacı anketlerin, soruşturmaların, sözlü ya da yazılı tanıkların yardımıyla ve "durumun tarihi"nin sağladığı bilgilerle, nesnel olarak gözlenmiş olaylara kendi anlamını verebilir.

Bununla birlikte, özellikle 70 yıllarından beri bilgi ve iletişim bilimleri, görgül araştırma varsayımlarının kuramlaşmasına ve biçimlenmesine izin verdi. Daha şimdiden kitapbilim adını taşıyan kurumlaşmış bir bilim olmasa bile, bilimsel bir alan vardır. Özellikle Pr. R. Estivals'ın çıkardığı *Şema ve Şemalaştırma* dergisinin katkıları burada anılabilir.

Ayrıca yine 70'li yıllardan bu yana araştırma ekipleri gençlik ve çocuk kitabıyla, edebiyatıyla, okumayla özellikle ilgilendiler. Özellikle Bordeaux'da edebiyat ürünleri Sosyoloji Merkezi'nden gelen bir ekip, Denise Escarpit'in yönetimi altında bu alanda çalışıyor.

İKİNCİ KISIM
ÜRETİM

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ZAMAN İÇİNDE YAZAR

I. Nasılsa Öyle...

Edebiyat üretimi, bir yazarlar nüfusu olayıdır ve yüzyılların içinde diğer tüm nüfus gruplarına benzer gel-gitlere uğramıştır: yaşlanma, gençleşme, aşırı nüfus, nüfus azalması v.d.

Bu edebi nüfusun tanımını yapmak ya da en azından anlamlı bir örneğini vermek için iki uç süreci gözönüne getirmek gerekir. Birincisi, bir ülkede ve belli iki tarih arasında kitapları yayımlanmış tüm yazarların listesini yapmak (baskı yoluyla ya da diğer bir yolla yayımlanmış). İkincisi, örneğin nitelikçe ünlü bir edebiyat tarihi kitabının dizininde olduğu gibi sağlam bir listeye güvenmek.

Gerçekte bu yöntemlerden ne beriki, ne öteki yeterlidir. Birincisi, yazarın mekanik bir tanımına dayanır: yazar, bir kitap yazmış insandır. Oysa kitabın mekanik bir tanımının kabul edilemez olduğunu gördük, çünkü bu tanım okurla yazar arasında gerekli yakınlığı ya da amaç birliğini bilmez. Benzer şekilde, yazarı da basit bir "sözcük üreticisi" saymak, edebiyat bakımından bir anlam taşımaz. Bir gözlemci, okuyucu düzeyine yerleşip yazarı olduğu gibi algılayabildikten sonra ancak o bu anlamı kazanır, bir yazar olarak tanımı yapılır. İnsan ancak bir başkasına, bir başkasının değerlendirmesine göre yazar olur.

Buna göre dizin'in eleştirel görüşü daha doğru görünüyor. Ama edebi nüfusun artışı gözönüne alınarak kitabın yazıldığı tarih yaklaştıkça, listedeki yazar oranının da arttığını görmek için bir edebiyat kitabının dizinini çıkarmak yetişir. İlerleme önce çok yavaştır ve yazarların yaşamı, edebiyat kitabının yazarının yaşamıyla çakışıncaya değin olan dönem, diğer bir deyişle, bu yazar öğrenimine başladığı anda hâlâ yaşayanlar, pratikte ihmal edilebilirler. Örneğin Lanson'un kitabında kopma, ilk romantiklerle ortaya çıkar. Bu tarihten sonra yazar seçme ölçüsü giderek daha az titiz olur. Eğer edebiyat kitabının yazarı, sakınımsız davranıp tümüyle çağdaş olan yazarları da kitabına alırsa, diğer bir deyişle, kitabını yazdığı anda hâlâ yazan yazarları, o zaman ikinci kopma ortaya çıkar. Bu durumda ya kitabın son sayfaları bizim kaçınmak istediğimiz şu mekanik kataloga benzer ya da yapılan seçim tümüyle keyfi ve özneldir ve bir ya da iki kuşak sonra bir tarihçinin yapacağı seçime hiç benzemeyecektir.

Bu demektir ki, edebiyat bakımından önemli bir yazar nüfusunun imgesi, ancak belli bir geriye dönüş yapılarak elde edilebilir. Euripides, bir insan öldükten sonra onun mutlu olduğu söylenemez diyordu; benzer şekilde, ancak yazar ölümünden sonra edebiyat topluluğunun bir üyesi gibi tanımlanabilir.

Tarihsel geriye dönüşün yazarlar topluluğuna uyguladığı işlem, aynı zamanda hem nicelikseldir, hem niteliksel.

Niceliksel bakımdan kesin ve daha ciddi bir seçme, yaşamöyküsü alanının dışında kalan ilk kuşakla yapılır. Bütün yazarların kendi ölümlerinden sonra on, yirmi ya da otuz yıllık bir unutulmayla randevuları vardır. Eğer bu amansız eşiği geçebilirse, edebiyat topluluğuyla bütünleşir ve nerdeyse sü-

rekli yaşar kalmayı güvence altına alır - hiç değilse, onun doğduğunu gören uygarlığın ortak belleği canlı kaldığı sürece. Yazarların bu tarihsel "aşınmaya" karşı direnci değişkendir: dayanıksız bölgelerden geriye az sayıda canlı kalanlar (örneğin Fransa'da 18. yüzyılın başında olduğu gibi) ve sınavlara daha iyi dayanan sert çekirdekler (yine Fransa'da 17. yüzyılın ikinci yarısında olduğu gibi).

Diğer seçimler daha sonra araya girer. Ayrıca bir de uzun yıllardır unutulmuş ya da azımsanmış bir yazarın görkemli bir şekilde "yeniden bulunması" ve "servise konması" vardır. Ama çoğu zaman ortada tam unutulma diye bir şey yoktur ve yeniden ortaya çıkarmadan çok, yeniden sınıflandırma sözkonusudur: 18. yüzyılda İngiltere'de Shakespeare'in yeniden ortaya çıkması böyle oldu. Yazarlar topluluğunun genel gidişi, özellikle niteliksel bakımdan bu değişiklikleri pek etkilemedi.

Gerçekte, tanımı daha önce yapılmış bir topluluğun içindeki bu yeniden-sınıflamalar yorum götürür bir niteliktedir. En sık yapılanlar, yazarın özgün amaçlarının yerini tutacak şekilde olanlardır; anlaşılmaz olmuşlar, yeni varsayılan amaçlar, yeni bir okuyucu kitlesinin gereksinimiyle uzlaşırlar: Daha sonra "yaratıcı ihanet" diyeceğimiz mekanizma budur.

Amerikalı psikolog Harvey C. Lehman, özellikle usta bir yöntem sayesinde tarihsel geriye dönüşün niteliksel sonucunu aydınlığa çıkarmıştır.[19] Lehman, İngiliz Öğretmenleri Ulusay Konseyi'nin tavsiyesine göre hazırlanmış "birinci plandaki" kitapların listesini kullanmıştı. Bu liste, çalışmalar yapıldığı sırada artık yaşamayan 203 yazarın 337 ya-

[19] Harvey C.Lehman, *The Creative Years* (Yaratıcı Yıllar): Best Books.

pıtını ve 285 yazarın 396 yapıtını içeriyordu. Lehman önce listedeki kitapları, hangi yazarın kaç yaşındayken yazdığını araştırdı. Daha sonra, bir yandan artık yaşamayan, öte yandan yaşayan yazarların yapıtlarını yaş gruplarına göre ayırdı: kaç tane kitap 20 ile 25 ve kaç tane kitap 25 ile 30 yaşları arasında yazılmıştı; sonra bunların grafiğini çizdi: iki eğri arasındaki ayrım hemen göze batıyor. "Ölü yazarlar" 35 ile 40 yaş arasında en yüksek noktaya hızla varıyorlar, sonra düşüyorlar. "Yaşayan yazarlar", daha yavaş çıkıyorlar, 40 ile 45 yaş arasında en yüksek noktaya varıyorlar, ama daha sonra 70-75 yaşına değin oldukça yüksek bir yerde duruyorlar. Sonuç açık: tarihsel geriye dönüşle yapılan seçim, gençlik çağı yapıtları lehine elenmiş olgunluk çağı ve özellikle yaşlılık çağı yapıtlarına uygulanıyor. Ortalama kritik yaş 40'larda duruyor.

Bu sonuç, diğer çeşitli yollardan doğrulanabilir. Ne olursa olsun, bir yazarın imgesi, yani edebiyat topluluğu içindeki yaşayacağı görünümü, sonsuzluğun değiştirdiği" imge, yaklaşık olarak kırk yaşlarında sunduğu imgedir.[20]

Bir edebiyat topluluğu için yapılacak örnekleme, bu çeşitli etkenleri gözönüne almak zorundadır. Bu uzun ve ince bir çalışmadır. Harvey C. Lehman, istatistik çalışmalarının çoğunda, Kaliforniya Üniversitesi eski kütüphanecisi A. Don Dickinson'ın hazırladığı "en iyi kitaplar" listesini kullanmıştır. Dickinson'ın seçme yöntemi, yapıtların alındığı liste sayısına göre 1. derece, 2. derece yapıtların sınıflandırıldığı çeşitli tipteki listelerin elde edilmesinden

[20] Bu yalnızca istatistik bilgilerdir ve ayrıksılarbulmak kolaydır. Yaş etkenini başka bir makalemizde incelemiştik: *Bulletin des Bibliothèques de France* (Mayıs 1960).

ibarettir. Lehman kendisi 8. derecenin yapıtlarını kullanıyor.

Biz benzer bir süreci daha alçak gönüllü ve daha az sistematik bir yoldan kullanarak, 1490 ile 1900 yılları arasında doğmuş 937 Fransız yazarının örneklemesini yaptık ve bunu izleyen gözlemlerin çoğunu onun üzerine kurduk.

Bizim amacımız örneklemeye elden geldiğince geniş bir sosyolojik temel vermek. Öyleyse bu durumda, az önce de belirttiğimiz gibi, yazarlar ölmüş de olsa, bir edebiyat kitabının dizinini kullanmak sakınımsızlık olur. Bu durumda biz yalnızca "aydın" tipi yazarlara el atacağız. Gerçekte edebiyat olayı, belli bir toplumda kapalı bir devre halinde düzenleniyor ve çoğu zaman kendi içinde iletişim kurmuyor.

"Aydın" tipi okuyucuya denk düşen bir yazar topluluğu var: biz bunları daha iyi biliyoruz ve edebiyat kitabı dizini de bize bunları açıklıyor, ama daha sonra da göreceğimiz gibi, bunlar gerçek topluluğun yalnız bir kısmını temsil ediyor. Örneğin Arsene Lupin'in babası M. Leblanc "halk" çevresine aittir ve küçük tavşan şairi B. Potter "çocuk" çevresine aittir ve bunların edebiyat kitabında anılma şansları pek yoktur. Oysa bunların okuyucusu oldu ve hâlâ önemli sayıda okuyucusu var; ilk başlarda bunlar söz götürmez edebiyat ürünüydü.

Demek ki bu durumda temel belge olarak kitap dizini değil de, ansiklopedik nitelikte listeleri kullanmak ve kökenleri birbirinden ayrı uzmanlık listeleriyle karma yapmak yeğlenebilir (kitap sözlükleri, yeniden basım katalogları, çeviriler, yaşamöyküleri, yayınlanmakta olan dergi çizelgeleri v.d.). Böylece gerçek sosyolojik bir anlama sahip bir örnekleme elde edilecektir.

Tüm örneklemeler kendi ayrıntıları içinde tartışılabilir, ama yerinde önlemler alınırsa, bu yöntemle normal bir sınıflama elde edileceğini deneyimler gösteriyor ve eğer seçim öğeleri ya da ölçünün ciddiliği düzeltilse bile, genel gidiş pek değişmez.

II. Kuşaklar ve Ekipler

Böyle bir örneklemeyi incelemeye izin veren ilk olay, kuşak olayıdır. A. Thibaudet ya da H. Peyre'nin anladığı anlamda bir kuşak, açık bir olaydır: Her edebiyatta, yazarların doğum tarihleri, belli kronolojik bölgelerde "manga" halinde kümelenir. H. Peyre'nin kitabında birçok Avrupalı edebiyatı için geçerli bu kuşakların tam bir repertuarı vardır.[21]

Örnek olarak 1800'lerdeki Fransa'da büyük romantik kuşağı alalım; kısmen yoksul bir kuşaktan sonra 1795 ile 1805 yılları arasında şu yazarların doğduğunu görüyoruz: Augustin Thierry, Vigny, Michelet, August Comte, Balzac, Hugo, Lacordaire, Mérimée, Dumas, Quinet, Sainte-Beuve, George Sand, Eugéne Sue, Blanqui ve E. de Guérin. Diğer büyük kuşaklar, İspanya'da 1585'tekiler, Fransa'da 1600-1610'dakiler ve İngiltere'de 1675-1685'tekiler v.d.

Bununla birlikte, kuşaklar kavramı ancak belli bir sakınım olmadan kullanılmalıdır.

Kaçınılması gereken birinci sakınca şu "dönümlü istek"tir. Aslında yazarların bu tarih sırasına göre kümelenmesini düzenli aralıklarla gözönüne getirmek insana çekici geliyor. H. Peyre "kuşakların kimi aralıklarla gelen ritmlerinden" sözettiği zaman, daha sonra analiz edeceğimiz gibi, son derece karmaşık bir düzeneğe anıştırma yapıyor, ama bu

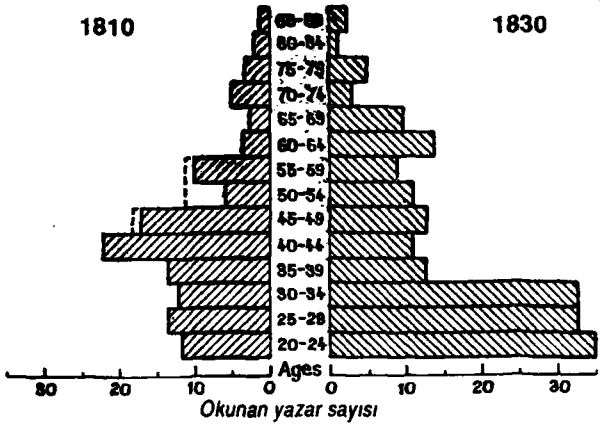
[21] H.Peyre, *Edebi Kuşaklar*, s.214-217.

ritmin düzenli olabileceğini ileri sürmüyor. Daha gözüpek (ya da daha az sakınımlı) olan Guy Michaud, peşpeşe gelen kuşaklarda sinuzoidal, hatta helisel bir ritm görüyor ve bir insan ömrüne denk gelen dönem, aşağı yukarı 70 yıl.[22] Böyle bir varsayımın çekicîliğine ve bunun doğrulanmasını arzulamamıza karşın, biz kendi payımıza kuşakların peşpeşe gelmesinde gerçekten tartışma götürmez bir ritmi hiçbir zaman ortaya çıkaramadık. Bununla birlikte, doğru söylemek gerekirse, kimi edebiyat olaylarının geriye dönüş fırsatı bulduklarını ve 70 yıllık birimin bir roloynar göründüğünü kabul etmek gerekir.

Örneğin bir edebiyat türünün "ömrü" - Elizabeth dönemi trajedisi, klasik trajedi, 18. yüzyıl gerçekçi İngiliz romanı, romantik hareketler - genelde 30 ya da 35 yıldır ve bu da bir insan ömrünün yarısıdır. Ne yazık ki grafiğini burada çizemeyeceğimiz bir deney, bu gözlemi güçlendirecek nitelikte görünüyor. Kendi örneklememizde sırayla romancıların, şairlerin, piyes ve düzyazı yazarlarının çeşitli oranlarını edebiyat topluluğunun bütünü içinde temsil eden eğrileri üstüste çizdik. Her 70 yılda tablonun temelden değiştiği ve kısmen her 35 yılda bir hangi türün diğerine egemen olduğu ya da gölgede kaldığı açıkça görülüyor. Bununla birlikte, düzenli görünen bu ritm ile, yazarlar kuşağı ritmi arasında küçük bir ilişki kurmak zordur.

İkinci gözleme göre edebi kuşaklar, biyolojik kuşaklardan sayısal bakımdan tanımlanabilir kümeler, "mangalar" oluşturmalarına göre ayrılır. Bunun

[22] G.Michaud, *Edebiyat Bilimine Giriş*, s.252-256 ve 258. H.Michaud'ya göre 72 yıllık insan günü, 18 yıllık 4 yarı-kuşak ritmidir; ilk ikisi "gece", diğer ikisi gündüzdür.



Şekil 1 - Fransız edebiyatı: 1810-1830 yaş piramidi

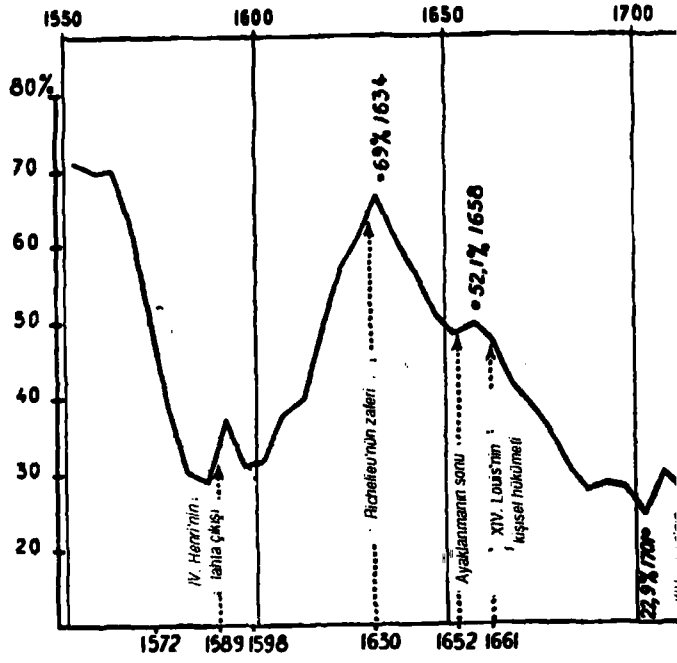
tersine, bir ülkenin genel nüfusu içinde yaş gruplarının dağılımı çok yavaş ve kısmen dar sınırlar içinde değişir. Genel bir nüfusun yaş piramidi, nüfus biliminin yorumuna göre ve belli sayıdaki karakteristik ayrıntılarla ideal "çan" biçiminden ayrılır, ama bu biçime kabaca bağlı kalır. Edebi bir topluluğun yaş piramidi, dramatik daralmalara ya da genişlemelere göre ideal bir tipe pek indirgenemez.

Şekil 1'de, 20 yıl arayla Fransız edebiyat topluluğunun yaş piramidinin iki örneğini bulacaksınız. 1810'daki durumu gösteren birinci üzerinde büyük filozoflar artık yaşamıyorlar (yoksa 90 ile 100 yaşı arasında olacaklardı), ama B. de Saint-Pierre ile Beaumarchais kuşağı ve onların son yaşayakalanlarından rahip Delille'nin grafikteki kabarıklığı 70-80 yaş düzeyinde yine de ayırdedilebiliyor. Bu kuşağı on yıl kadar arayla izleyen sonraki kuşak, yirmi yıllık bir dilime yayılıyor ve kabaca Rivarol'den (57 yaş) Bayan de Staël'e (44 yaş) ve Chateaub-

riand'a (42 yaş) uzanıyor. Bu, Konvansiyon ve Napoléon kuşağıdır: Giyotin kanlı zalimliğini onlar üzerinde de gösterdi; biz bunları bizim şekilde noktalarla gösteriyoruz. Bununla birlikte bunlardan hâlâ bizim edebiyat dünyamıza egemen olanların sayısı az değildir. Peşinden gelen kuşak onun gölgesinde adeta solgunlaşıyor: büyük adlar seyrek görülüyor ve giderek daha uzakta kalıyor: Nodier (30 yaşında), Béranger (30 yaşında), Lamennais (28 yaşında), Stendhal (27 yaşında). 1830 da her şey değişiyor: Devrimin ve İmparatorluğun büyük kuşağı parçalandı ve yerini genç yeteneklere bıraktı. Lamartine kırkına varır, Vigny ve Balzac henüz otuzunu geçmişlerdir, Hugo otuzuna yaklaşır, Musset yirmisindedir. Bu açılma dönemi beş yıl daha sürecektir, sonra edebiyat sahnesi yeniden doyar ve Flaubert ile Baudelaire'in kuşağına değin yeni bir kısırlık dönemi geçirir.

Yüzyıllar içinde yaş piramidinin sistematik bir incelemesi, bir önceki kuşağın bütünü 40 yaşını aşmadan yeni bir kuşağın ortaya çıkmadığını bize gösteriyor. Her şey yeni bir açılma, bir dengenin eşiğine vardığı zaman, diğer bir deyişle, yaşayan yazarların baskısı, gençlerin baskısına izin verecek noktaya geldiği zaman olup bitiyor.

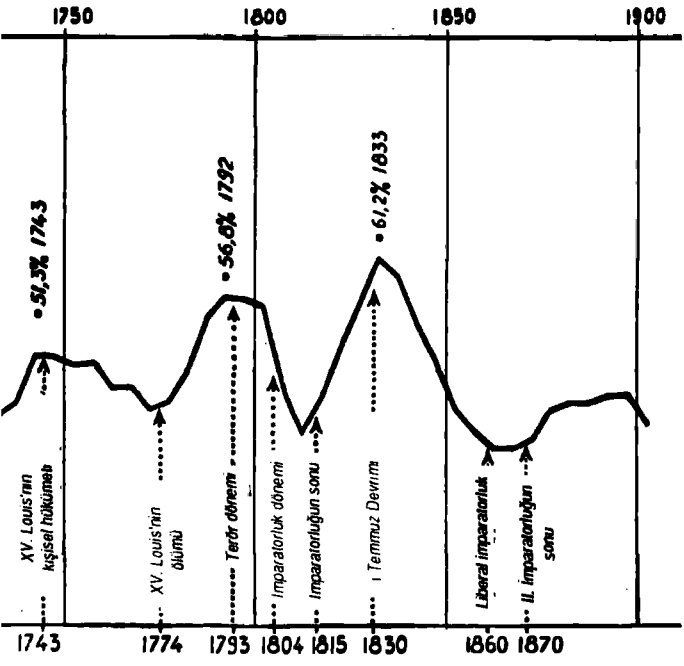
Üçüncü bir gözlem, önceki gözlemden çıkarılıyor. Bir yazarlar kuşağından sözedildiği zaman, önemli tarih, doğum tarihi olamayacağı gibi, yirmi yaş da olmayabilir. Gerçekte, insan yazar doğmaz, yazar olur ve bir insanın yirmi yaşında yazar olduğu da pek seyrektir. Edebiyat varlığına geçiş karmaşık bir süreçtir ve kesin dönem kırk yaşlarında bir yerdedir, ama bu önemli ölçüde değişebilir: kesin bir yaştan çok, bir yaş bölgesini gözler önüne getirmek gerekir. Örneğin edebiyat dünyasına geç gi-



Şekil 2. - Fransız Edebiyatı: 1550'den 1900'e değin yazmakta olan yazarların toplamı içindeki 40 yaşından küçük yazar oranı grafiği. Grafiğin çizilmesinde

ren Richardson (doğ. 1686), Pope'un (doğ. 1688) biyolojik çağdaşıdır, ama Fielding (doğ. 1707) kuşağından sayılmalıdır. Genç kuşakların kendi aralarına daha yaşlı bir "kılavuzu" aldıkları sık sık görülür: farklı derecelerle Goethe, Nodier, Carlyle bu rolü yüklendiler.

İlk görüşte çekici gelen kuşak kavramı, demek ki büsbütün açık değildir. Belki de onun yerine, daha esnek ve daha organik olan "ekip" kavramını kullanmak daha yerinde olur. Ekip, her yaştaki yazarlar grubudur (bir yaş ağır bassa da) ve kimi



kullanılan sayılar, beşer yıllık ortalamadır. Eğrilerin dışında kalan noktalı çizgiler, maksimum ve minimum yıllar için doğru oranlardır.

olayların fırsat vermesiyle "sözü alır", edebiyat sahnesini işgal eder, bir süre için oraya girişi tıkar ve yeni eğilimlerin gerçekleşmesini engeller.

Hangi olaylar bu ekibin ortaya çıkmasını teşvik eder ya da ona izin verir? Öyle görünüyor ki, bunlar kişilerin yenileşmesini içeren politik tipteki olaylardır - hanedan değişmesi, devrimler, savaşlar v.d.

Şekil 2'de son derece anlamlı bir grafik buluyoruz. Son üç yüzyılda Fransa'da yazmakta olan yazarların toplamı içinde 20 ile 40 yaş arasındaki yazarların oranını veriyor. Eğri yükseldiği zaman edebiyat topluluğunun gençleştiği ve düştüğü zaman

aralarına katılanların durduğu ve ekip yenilenmeden olduğu yerde yaşlandığı anlama geldiği açıktır. Alttaki kırık çizgiler, tüm yatışma dönemlerine (1598'de din savaşlarının ve 1652'de içsavaşın sonu) ve hanedanların sonlarına (XIV. Louis, XV. Louis, I. Napoléon, III. Napoléon) rastlayan yeni bir "ekibin" yükselişinin "yola çıkışını" gösteriyor. Üstteki kırıklar, tüm politik sertleşmelere rastlayan bir "tıkanmayı" gösteriyor: Akademinin simgeleştirdiği Richlieu dönemi, XIV. Louis ve XV. Louis dönemi, Birinci İmparatorluğun yeni akademiciliğinin onayladığı ve daha ciddileştirdiği devrimci hükümet dönemi, Eylül günlerinden sonra Guizot dönemi. İkinci İmparatorluğun dağılmasını izleyen gençleşmeye "ahlâksal niteliğin" verdiği fren darbesi bile ayırdedilebilir.

David T. Pottinger, *The French Book Trade in the Ancient Regime* (Harvard 1958) adlı kitabında, 1550-1800 yılları arasındaki Fransız yazarlarının "verimlilik çizgisini" hesaplamaya yarayan sayılar veriyor. Olduğu gibi, ama yirmi yıllık bir arayla yaş eğrisine denk düşüyor.

İngiliz edebiyatına uygulanan aynı yöntem, benzer sonuçlar veriyor. Orada özellikle iki tane büyük "yaşlanma" dönemi gözleniyor: 1588'den 1625'e değin (I. Elizabeth'ten I. Jacque'ın ölümüne değin) olan dönem ve 1837-1877 Victorya dönemi.

Bu grafikler içinde hiçbir düzenli ritm ve hiçbir ölçülebilir dönem bulunmadığı için insan üzülebilir. Kuşku yok, edebiyat olaylarının matematik ve mekanik bir ritme göre düzenlendiğini görmek insanın hoşuna gider, ama onların kent yaşamıyla olan derin dayanışmalarını saptamak, şimdi bu dayanışmanın doğasını terketmek yerine daha açıklayıcı değil midir?

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TOPLUM İÇİNDE YAZAR

I. Kökenler

Bir yazarı toplum içindeki yerine yerleştirmek için, öyle görünüyor ki, alınacak ilk önlem onun kökenleri üzerine bilgi edinmektir. Bireysel durumlarda, yaşamöyküsü yazarlarının çoğu bu önlemi alır. Bu kökenlerin ortaklaşa özellikleri üzerine aydınlatıcı bilgiler daha azdır. Burada İngiliz psikologu H. Havelock Ellis'i saygıyla anmak gerekir, çünkü bu alandaki öncülüğü o yaptı ve geçen yüzyılın sonundan başlayarak, dâhi adını verdiği istatistik bir yöntemi uyguladı.[23]

Havelock Ellis'in araştırmalarından başlıca iki uğraşıyı elde edebiliriz: coğrafî kökenlerin araştırılması ve toplumsal-uğraşının kökenlerinin araştırılması.

Son birkaç yıldan beridir edebiyat coğrafyası moda oldu.[24] Belki de ondan çok şey bekleniyor, çünkü coğrafya hemen bölgeciliğe kayıyor ve bölgecilik de ırkçılığa. Biz kendi payımıza şimdiye değin doğum yerinin kaba verisini ortaya çıkarmakla yetindik. Çünkü bu daha sonra açıklayacağımız belli sayıdaki olayları anlatmaya yetiyor.

[23] H.Havelock Ellis, *A study of British Genius*, Londra, 1904.

[24] A.Dupouy, *Géographie des Lettres Française*, Paris, 1942, A.Férré, *Géographie Littéraire*, Paris, 1946.

Özellikle bu Fransa için Paris-taşra dengesinin tutkulu sorununu incelememize izin veriyor. Bu dengeyi açıklayarak grafiği yeniden çizmeye buradaki yerimiz yetmiyor. Yalnız şunu belirtmek yetişecek: 937 yazarın yüzde 31'inin Paris'te doğduğu gözönüne alındığına göre, üretmekte olan yazarların bütününe göre Parisliler'in oranı, 1630 ile 1720 arasında özellikle yüksek ve yüzde 50,2 ile 1665 ve 1669 arasında en yüksek noktasına varıyor. 18. yüzyıl ise tersine, önemli ölçüde taşranın lehine: özellikle 1740 ile 1744 arası (yüzde 28,2 Parisliler) ve 1780 ile 1784 arası (yüzde 28,1 Parisliler). Daha sonra gözleyeceğimiz gibi 19. yüzyıldaki "ulusal dağılım" olayı, 1860-1864 arasındaki Parisliler'in yüzde 35,9 gibi zayıf bir doruğuyla yüzde 31 civarında duruyor. Bu eksik açıklamalar, meslektaşımız P. Barriere'in Paris-taşra almaşığı üzerine sık sık dile getirdiği düşünceleri doğruluyor.

6 dönem içinde yazarların doğum yoğunluğunun dağılımını şekil 3 gösteriyor. 1490-1580 döneminde (Rabelais'den Mathurin Regnier'ye) taşrada krallık bölgesinin ağır bastığı görülüyor: Normandiya, Champagne, Loire vadisi, Aunis ve Saintonge, Périgord. 1580-1650 dönemi (Racan'dan La Bruyère'e), her şeyden önce Paris ve Roue'dır. 1650-1720 dönemi (Fénelon'dan d'Alembert'e); tersine taşraya aittir: önce Brötanya'nın ve Güney dilinin sahneye girmesiyle özellik kazanıyor, sonra taşra merkezleri çoğalıyor. Rouen'a Tours, Grenoble ve akademisinin çalışmalarıyla ünlü Dijon katılıyor. 1720 ile 1790 arasında (Marmontel'den Lamartine'e) taşradaki etkinlik daha da arttı: Devrimden önce en yoğun bölgeler, Parlamento'ların bulunduğu yerlerde yoğunlaşıyordu, ama o zamana değin sessiz kalan bölgelerin Devrim anında hemen sahneye girdiği görü-

lüyor: bu "yayılmanın" başlangıcıdır. Bu yayılma 1790 ile 1860 arasında (Soribe'den J. Laforgue'e) daha yoğunlaştı: seyrek istisnaların dışında nerdeyse tüm ulusal alan verimlidir ve en yoğun bölgeler, nüfusun en kalabalık bölgeleriyle benzerlik gösterir. En çok dikkat etmeye değer son bir harita, 1860-1900 yılları arasındaki kırk yıl içinde dağılımın nasıl olduğunu ana çizgileriyle verebiliyor: kent nüfusu yoğunluk kazanıyor (Toulouse, Nice, Besançon, Nancy, Caen sahneye giriyor) ve üniversitelerin etkisi de belki duyulabilir.

Edebiyat eğilimleri üzerine ortamların ve kurumların -dersler, akademiler, parlamentolar, kent merkezleri, üniversiteler- olası etkilerini büyük bir sakınımla belirtiyoruz. Bu olayları aydınlığa çıkarmak için girişilecek araştırmaların son derece sakınımlı yürütülmesi gerekir. Aşağıda belirtilen olaylardan yararlanabilir sonuçlar çıkarmadan önce, analizleri ve eleştirileri -özellikle değişen yerleri gözönüne alarak- daha öteye götürmek gerekir.

Özellikle toplumsal mesleklerin zor olan istatistiğini çıkarmak gerekir, çünkü şimdiye değin bunlar üzerine yeterli ve tam bir çalışma olmadı. 19. yüzyılda Fransız ve İngiliz yazarları üzerine yapılacak iki hızlı sondaj, böyle bir araştırmadan neler beklenebileceğini gösterecektir.

Her ülke için birinci sütun, yazarların oluşumuna uygun ortamları ortaya çıkarıyor. İngiltere için *gentry*'den (orta sınıf) tüccar *upper middle class* (yukarı orta sınıf)'a değin tüm bölge geçerli, ama ülke içindeki gerçek sayısal öneminden dolayı yüzde 14'lük büyük oranla ayrıcalıklı ortam açıkça din sınıfına aittir. Gerçekte papazın oğlu, 19. yüzyıl İngiliz yazarları arasında hep varolan bir kişidir. Fransa'da Katolik din adamları aynı ayrıcalığa sahip

Kategori	İngiltere		Fransa	
	Aile %	Yazar %	Aile %	Yazar %
Çalışmayan soylular	18	2	8	0
Din sınıfı	14	4	-	4
Ordu, denizcilik	4	2	24	4
Serbest meslek, üniversite	14	12	16	8
Endüstri, ticaret, banka	12	2	20	0
Diplomasi, yüksek yönetici	10	8	4	16
Küçük yönetici, memur	8	10	8	8
Edebiyat, sanat	8	44	8	52
Politika	2	4	4	8
Teknik	2	2	0	0
Elsanatı, köylü	8	0	8	0

olamaz. Payına düşeni ordudan alır: papazın oğluna subayın oğlu yanıt verir (genellikle Napoléon'un ordusunda). Devrim ordunun dışında nerdeyse soyluları ortadan kaldırdığı için, İngiltere'de olduğu gibi, yazar topluluğunu oluşturan yüksek ticaret burjuvazisi ya da serbest meslektir.

İkinci sütun başka nitelikteki bilgileri veriyor: gerçekte yazarların kendilerinin ait olduğu kategoriyi gösteriyor. Bir ülkede olduğu gibi, ötekinde de nerdeyse sayının yarısının (İngiltere'de yüzde 44, Fransa'da yüzde 52) "edebiyat ve sanata" ait olduğu dikkat çekecektir, diğer bir deyişle, toplum ve meslek bakımından kendi sanat etkinliklerini yaşıyorlar: bunlar "edebiyat adamlarıdır". Oysa içlerinden ancak yüzde 8'i bu ortamdan gelmektedir. Öte yandan, iki ülkenin yazarlarının yüzde 32'si ya serbest meslekte çalışıyorlar (çoğu zaman üniversite) ya da yönetimin yukarı ve aşağı basamağında: aileler için oranlar benzerlik gösteriyor (yüzde 32 İngiltere, yüzde 26 Fransa), diğerlerinin tersine, bu da bu ka-

tegorilerin bir edebiyat çalışmasıyla bağdaşabilir olduğunu gösteriyor.

Bir kuşaktan diğerine toplumsal basamağın orta bölgesine doğru bir yoğunlaşmanın ortaya çıktığı ve "edebiyat ortamı" dediğimiz şeyi oluşturduğu sonucuna varabiliriz.[25]

Bu "edebiyat ortamı" olayı, 19 ve 20. yüzyıl için karakteristik bir durumdur. Bu olay her zaman yoktu..[26] Bu nedenle yazarla toplum arasındaki ilişkinin evrimini, diğer bir deyişle, yazarın mesleğini burada incelememiz gerekiyor.

II. Para Sorunu

Yazarlık mesleğinin niteliğini anlamak için - madde dışı yaşayan bir şair olsa bile- bir yazarın her gün yediğini ve uyuduğunu anımsamak gerekir. Demek ki tüm edebiyat ürünü, bir insan olarak yazara para sorunu yaratır ve daha sonra sözkonusu

[25] 1954'te yayımlanmış 128 roman üzerine L'Express'in 27 Kasım 1954 tarihinde yayımladığı istatistikle bizim sayılarımız karşılaştırılabilir:

% 41 "kalem adamları",	% 7 memurlar;
% 16 profesörler;	% 5 mühendisler;
% 10 avukatlar;	% 2 doktorlar.

Aralarında "el işinde" çalışan yüzde 4'ü de belli sayıdaki "çeşide" katmak gerekir. Bu sayılar bizimkilerle aynı niteliktedir ve eğer bir değişme olmuşsa, özellikle bu serbest mesleklerin ve üniversitenin lehine olmuştur.

[26] David T.Pottinger, *Eski Rejimde Fransız Ticaret Kitabı* adlı yapıtında 16., 17. ve 18. yüzyılda Fransız yazarlarının aile ortamının bir tablosunu çizmeye izin veren sayılar var. "Edebiyat ortamı" eksikliği oraya eklenebilir:

Kılıç soyluları	% 28
Din adamları	% 6
Halk	% 66
Giysi ve çan soyluları	% 31
Yüksek burjuvazi	% 20,5
Orta burjuvazi	% 4,5
El sanatları, köylü	% 10

olacağı gibi, bu yayımlama sorununun dışındadır.

Dünya kadar eski bir sorundur bu: Edebiyatın kendi adamını korumadığı nerdeyse bir atasözü olmuştur. Öte yandan, maddi nedenlerin edebiyat ürünü üzerine etkilerini yadsımak saçma olur. Yazarı besleyen edebiyat, her zaman en kötü edebiyat değildir. Para gereksinimi Cervantes'i roman yazmaya, *Don Kişot*'a götürdü ve Walter Scotte'u şair romancı yaptı. 19. yüzyılın ilk yarısındaki İngiliz tiyatro edebiyatının yoksulluğuna gelince, yazar haklarının yokluğu bunu az çok gerçeğe yakın bir şekilde açıklayabilir.[27]

Ne yazık ki layık olduğu başarıya ulaşamayan bir yayın evi, birkaç yıl öncesi kimi büyük yazarlar için şu soruyu soruyordu: "Ne ile yaşıyorlardı?" Burada çok sayıda ilginç açıklamalar bulunabilir.[28] Bu anket yeniden ele alınmalı ve sistemli bir şekilde izlenmelidir.

Aslında yazarı yaşatan iki yol vardır: Birisi, daha sonra sözünü edeceğimiz gibi, yazar haklarıyla iç gelir ve dış gelir. Bu sonuncu iki tipe ayrılabilir: koruyuculuk ve özgelir.

Sanat koruyuculuğu, yazarı koruyan bir kişinin ya da kurumun onun geçimini sağlamasıdır, ama buna karşılık ondan kültürel bir gereksinimin yerine getirilmesi beklenir. Büyüklerin koruduğu kimseyle koruyan kimse arasındaki ilişki, körü körüne bağlı insanla koruyucu efendi arasındaki ilişkiye

[27] 1842'deki *Copyright Act*'a (telif hakları yasası) değin, İngiliz piyes yazarları, tiyatro müdürlerinin ya da topluluklarının insafına kalmıştı. Bunun için W.Scotte ile Byron arasında geçen anlamlı bir konuşmaya bakın: R.Escarpit, *Edebi Bir Mizaç*, Paris, 1957.

[28] Yayımlayan Deux-Rives, bu dizide özellikle Balzac, R.Bouvier, E.Maynal, J.Rousselot'nun *Verlaine*'i, J.L.Loiselet'nin *Molière*'i ve J.Donvez'in *Voltaire*'i var.

benzemez. Feodal bir örgüt olarak sanat koruyuculuğu, özerk bir hücre üzerine toplumsal bir yapıya denk düşer. Ortak bir edebiyat ortamının yokluğu (kültürsüzlük ya da orta sınıfın yokluğu), verimli bir dağıtım yönteminin eksikliği, servetin birkaç elde toplanması ve soyluların incelmiş kültürü, yazarın lüks maddeler sağlayan ve kendi geçimine karşılık üretimini değiş tokuş sistemine göre pazarlık eden bir sanatçı gibi sayıldığı yerde, kapalı bir sistemin ortaya çıkışını gerekli kılıyordu.

Roma İmparatorluğu'nun zengin *familia*'sı, kuşkusuz sanat koruyuculuğunun ortaya çıkmasına en iyi uymuş toplumsal yapıyı temsil ediyordu; hem ayrıca *mécénat* (bilim ve sanat koruyuculuğu), bu adını August'un dostu ve Horace'ın koruyucusu ünlü Mécene'e borçludur. Bununla birlikte sanat koruyuculuğu özellikle krallık, prenslik ve papalık çevresinde gelişti. Bu yerini yalnız servet bakımından aynı düzeyde olanlara, kültürel yaşam bakımından giderek daha çoğalan toplumsal tabakalara ve basım gibi verimli dağıtım olanaklarının bulunmasına bıraktı. Ve hâlâ devlet koruyuculuğu ya da hiç değilse okuyucu koruyuculuğu biçimi altında sürekliliğini sağlıyor.

Tüm çağlar boyunca devletin sanat koruyuculuğu, az çok düzenli aylık bağlamakla ya da İngiltere'de *poet laureate* (saray şairliği) ve Fransa'da "kralın tarih yazarı" gibi resmi görevler verilerek kendini gösteriyordu. Yemlik memurluklar bir çeşit devlet koruyuculuğu sayılabilir ve 19. yüzyılda birçok Fransız yazarı yaşamını buna borçlu oldu.

Koruyuculuğun yanında, edebiyat pazarının üzerine etki eden ve yazarın başka türlü elde edemediği geliri sağlayan dolaylı koruyuculuğun varlığından da sözedilebilir. Örneğin bir hükümet kendi

halk kütüphaneleri ve propaganda hizmetleri için bir yapıttan topluca ısmarlayabilir. Bununla birlikte en çok geçerli yöntem, ekonomik bakımdan çok güçlü olan ödül sistemidir; ödülün yalnız ad olarak değeri vardır, ama önemli ölçüde satışa yolaçtığından, sonuçta yazara bir gelir sağlar. Nobel Edebiyat Ödülü gibi kimi ödüller de ayrıca önemli bir gelir sağlar.

Sanat koruyuculuğunu eleştirmek kolay bir şey değildir. Geleneksel biçimi ya da bugünkü "ödül" altında bu uygulamayı küçümsemek, gülünç bir ikiyüzlülük göstermektir. Yazara yeri bulunmadığı bir ekonomik çevrim içinde bütünleşme olanağı, diğer bir deyişle varlığını sürdürmeye ve üretmeye izin vermeye layık olmanın ötesinde sanat koruyuculuğunun, edebiyat üzerine çoğu zaman mutlu etkisini de katmak gerekir. Eğer XIV. Louis'nin sanat koruyuculuğu Molière'e kendi verimli okuyucusuna göre kısmen bağımsız olma izni vermeseydi, bugün *Don Juan*'dan çok, *Elide Prensesine* sahip olacaktık.

Mısırlı yazar Taha Hüseyin, bu soruna kendi gerçek ekonomik anlamını kazandırmıştır:

Burada dürüst olmayan bir alışveriş var: sanat koruyucusu altın ya da gümüş verir ve edebiyat adamı da bunu aldıkça harcar; onun verdiği sanat ya da düşünce hiçbir durumda harcanmış olmaz.[29]

Diğer bir deyişle, koruyucu bir hizmette bulunmuş da olsa, bu yapılan bizim zamanın toplumsal ahlâk gereklerine uymaz ve sağlıklı bir kurum gibi kabul edilemez. Taha Hüseyin'e göre bunun yerini "ikinci mesleğin" alması, hem daha az kötü, hem de çok eski bir çözüm yoludur:

[29] T.Hüseyin, *Modern Toplumda Yazar, Çağdaş Toplumda Sanatçı* adı altında yayımlandı, UNESCO, 1954, s.72-87.

"Aristoteles, İskender'in dadısıydı; Genç Pline, Roma İmparatorluğu'nda yüksek memurdu; Bacon, İngiltere Krallığı'nda devlet adamıydı; Chateaubriand, Fransa elçisiydi ve sonra bakan oldu; Malarmé bir profesör ve Giraudoux bir diplomattı. Nice yazarlar rahip, yüksek memur ve doktor oldu! Kimi kez savaşçı oldular, örneğin Cervantes ve Aubignéli Agrippa gibi."[30]

Gerçekte ikinci meslek, bir öz-kaynaktan başka bir şey değildir. Eğer geliri kişisel bir servet sağlıyorsa, kendi-koruyuculuğundan bile sözedilebilir, ama bu da giderek azalan bir durum: Byron; *a gentleman who writes* (yazan bir centilmen) olmak isteyen son yazarlardan birisi oldu - hem bundan da vazgeçmek zorunda kaldı. Ama nice bohem şaire düzyazı atalarının ekonomik kalıtı gelir olarak kaldı! Özellikle Verlaine için durum böyleydi.[31]

Öz-gelir ayrıca Voltaire'e yaşama ve zenginleşme izni veren kazançlı etkinliklerin olağanüstü bir karışımı oldu. Orada her türlü gelir kaynağı bulunur: sanat koruyuculuğu aylığı, yayımcı kârı, edebiyat adamının yazarlık hakları, ama özellikle ustaca spekülasyonlar, sanat endüstrisinin ustaca ticareti ve açgözlü toprak sahipliliğinin uyanıklığı.[32]

Bununla birlikte, ikinci mesleğin, tanımı iyi yapılmış bir tipe ait olduğunu sezmek için, yukarıda verilen istatistiklere ve T. Hüseyin'in listesine bakmak yetişir: bunlar serbest meslektir ya da memurluktur. Aslında bu ikinciden çok birinci bir meslektir, ama bir yandan insana boş bir zaman bırakır ve öte yandan, maddi koşullara ve edebiyat yaratımıy-

[30] a.g.y.
[31] *J.Rousselot Verlaine Neyle Yaşıyordu?*
[32] *J.Donvez Voltaire Neyle Yaşıyordu?*

la ahlâksal isteğe zor bir uyum gerektirmez.

İkinci mesleğe ilk ve belki de en ciddi karşı çıkış, yazarlık mesleğini yalnızca toplumsal meslek kategorisine ayırmış olmaktan gelebilir. Bugünkü Fransız edebiyatının bir "profesörler edebiyatı"* gibi nitelendirilmesi nedensiz değildir. Üretimin kendi üzerindeki sonuçları çok önemli değildir. Taha Hüseyin'in yerinde gösterdiği gibi, gazeteci ya da profesör olduğu için bir profesörün yapıtında öğretici bir ton ya da gazetecinin yapıtında aşırı serbest bir ivedilik ortaya çıkaracağını ileri sürmek, eleştirilerin en kötüsünü, yani *önsel* olanı ortaya çıkarmaktır. İşin en kaygı verici yanı, bedenen çalışan bir işçi ya da köylünün, sosyal kategoriyi değiştirme karşılığında ikinci bir meslek edinmesi, çoğu zaman olanaksızdır.

Başka bir karşı çıkış, moral düzeydedir. Etik gereksinimleri olmayan -serbest bile olsa- bir meslek yoktur. Bunlar yazarın özgürlük gereksinimiyle her zaman bağdaşmazlar: imgelem gücünü izleyecek özgürlük, gerçekliği yeniden yaratmak için kendi deneyiminin tüm öğelerini kullanma özgürlüğü, meslek dışında özel bir yaşama sahip olma özgürlüğü.

Buna göre ikinci mesleği kabul edilebilir bir çözüm yolu, ama kendi sonuçları içinde sınırlı saymak gerekir. Modern toplum, bunu sanat koruyuculuğunun yerini alması gibi sayabilir, ama yine de bu onu edebiyat mesleğinin kendi ekonomik-sosyal sistemiyle bütünleşmesi sorunundan ve bunun çözümünden bağışık kılmaz.

(*) Fransa'da lise öğretmenlerine de "profesör" denir (ç.n.).

III. Edebiyat Mesleği

Eğer edebiyat adamının ortaya çıkışı için simgesel bir tarih saptamak gerekseydi, 1755 önerilebilirdi. Bu, Samuel Johson'ın kendi Sözlüğünü hazırlarken birkaç yıl önce Lord Chesterfield'e yazdığı ve boşuna istediği yardımı reddetmek için, ünlü mektubun tarihidir:

"Sizinle görüşmek istediğimden ve kapınızdan kovulduğumdan bu yana yedi yıl geçti efendim. Bu zaman içinde, tüm güçlüklere karşın kendi çalışmamı sürdürdüm ve artık sızlanmanın bir yararı yok; yardımcı bir edim, yüreklendirici bir sözcük, hatta benden yana bir gülümseme olmadan bunu yayınlamanın eşiğine değin getirdim."[33]

Bu yazı, sanat koruyuculuğunun sonunun geldiğini bildiriyor. Johnson, kalemi sayesinde yaşamayı -yaşayakalmayı- başarmıştır. Daha sonra bir ödenek almayı kabul ettiğini söylemek yerinde olur. Demek iki yüzyıl sürecek bir kavganın şafağında yaşıyordu. İngiltere'de 1709'dan beri Kraliçe Anna'nın Statüsü adı altında bilinen bir yasa vardı; buna göre basımevi ve kitapçının güveni kötüye kullanmasına karşı yazarı -oldukça yanıltıcı bir şekilde- korur. Ama edebi mülkiyet sorumluluğunun ticari kullanımının, yani yayımcının ortaya çıkışına değin hiçbir yasal denetim olası değildi; bu da 18. yüzyılın ortalarına doğru oldu. Bu reforma işareti veren Fransız Devrimi'dir.

Yazar hakkının korunması, değişen ve yenilenebilir bir dönem boyunca yazara yazın mülkiyetinden yararlanma hakkını güvence altına almayı içerir; bu da Birleşik Devletler'den Portekiz'e değin 28

[33] 7 Şubat 1755'te Lord Chesterfield'e gönderilen mektup.

yıllık bir süreyi kapsar. Fransa'da bu dönem, yazarın yaşam süresinden başka elli yılı kapsar; bu süre yasanın tanıdığı özel koşulla ayrıca uzatılır. Bu dönem içinde yazar bir sözleşmeyle kendi haklarını bırakabilir.

1886'daki Bern Konvansiyonu ile yürürlükteki ulusal yasaların eksiklikleri giderildi. Bu konvansiyon birçok kez düzeltildi ve 1956'da 43 ülkeyi biraraya getiriyordu. Öte yandan Amerika'daki ülkeler 1889'da Montevido Konvansiyonu'nu imzaladılar. 1952'den itibaren UNESCO, Yazar Hakları Evrensel Konvansiyonu hazırladı; 40 ülkeyi biraraya getiren bu konvansiyon 1955'te yürürlüğe girdi, ama Berne Konvansiyonu'nun yerini almıyordu.

Yazın ürünü üzerine yazar hakkının yasal etkisini, 19. yüzyılın başındaki Amerikan yazın örneği gün ışığına çıkardı. O dönemde Amerikalı yayımcılar, hiçbir konvansiyonla İngiliz yayımcılarına bağlı değildi. Böylece, hiçbir şey ödemeden bütün büyük İngiliz yazarlarının yapıtlarını basabilir ve dağıtabilirdi. Doğal olarak bu olay, emeğinin karşılığını alması gereken Amerikalı yazarı da ihmal etti. Bu yıkıcı yarış, Amerikalı yazarları magazinle yetinmeye, özellikle magazine daha iyi uyan edebiyat türü öyküyle yetinmeye zorladı. Bir yandan, buna göre Birleşik Devletler'deki magazin akımını ve öte yandan, 19. yüzyıl Amerikan öykü bolluğunu -özellikle Edgar Poe'yu- bir ölçüde bu olaya borçluyuz.[34]

Bununla birlikte, yasalar yazar hakkının varlığını ve süresini saptasa da, ondan yararlanmayı her zaman bir düzene bağlamıyordu. 18. ve 19. yüzyılda, özellikle "korsan" yayımlara karşı karşılıklı

[34] Bu açıklamayı yapan, *E.Britannica*'da *Kısa Öykü* üzerine bir yazı yazan F.L.Pttee'dir.

olarak korunmak için yazar ve yayımcılar için çok sayıda dava açtılar. İki tip yazar hakları kurah vardır: satış üzerinden yüzde ve toptan ödeme. Toptan ödemede yazara bir kez parası ödenir ve yapıtın sonraki başarısı ne olursa olsun, tüm haklarını basımcıya bırakır. Yüzde ödemede, yazar satılan her kitabın fiyatından net bir pay alır. Bu pay bilimsel yapıtlar için yüzde 5'ten 12'ye değin, satışı başarılı yapıtlar için yüzde 15'e değin sıralanabilir. Kimi sözleşmeler, satış arttıkça yüzde artışını da öngörebilir. Ayrıca yayımcı, genelde belli bir süre içindeki nüshaya karşılık (elyazmalarının teslimi, satışa çıkarma v.d.) bir ya da birkaç avansı yazara garanti eder.

Bu iki uç arasında son derece çeşitli düzenlemeler olasıdır. Burada *İnsanlık Komedisi*'nin yayımlanması için Balzac'ın çeşitli yayımcılarla yaptığı sözleşme örnek olarak verilebilir. Balzac'ın dönemi için bu yeterince tipik bir olaydır. Balzac 60.000 basımın (20 cilt, 3000 basım) her sayısı için 50 kuruş almalıydı (o zaman cömertçe bir ödemeydi), bu da 30.000 frank tutar. Eğer 15.000 frank Balzac'ın hesabına ödenecekse, öteki 15.000 frank da satışın 2/3'ünden sonra kendisine ulaşacaktır, ama bu hiçbir zaman gerçekleşmez. Ayrıca Balzac bu 15.000 frank üzerinden 5.000 frangı düzeltme parası olarak yayımcıya geri vermek zorundaydı: gerçekte, provalar üzerinde yazarın yaptığı düzeltmeler belli bir sınırı aşıyorsa, bunu yazar yükleniyordu ve Balzac çok karalıyordu.

Radyo, televizyon, uluslararası anlaşmalar, genelde yazarla basımcı arasında paylaşılan çeviri ve uyarlama haklarını önemli ölçüde artırdı. Buna göre bir basım sözleşmesi, giderek emek-sermaye niteliği kazanıyordu ve emek hakkını uygun yasal düzenlemelerle güvence altına almak isteyen ayrıca

çok sayıda ülke vardı. Bununla birlikte çoğu zaman güven kötüye kullanılıyor ve skandallara yolaçan sözleşmelere hâlâ sık sık rastlanıyor. Buna göre yazarlık mesleğini kolay zengin olunacak bir yol saymak, sakınımsızlık olur.

Fransa'da toplam satışı on bini bulan kitap sayısı çok azdır: yüzde 4 ancak buna varır. Eğer bir romancının yapıtlarının satışı her yıl 20.000'i buluyorsa, bu benzeri olmayan bir durumdur. Oysa bu satışa denk düşen gelir ayda 800 frank düzeyindedir (vergi düştükten sonra, çünkü yazar haklarından orantılı olarak vergi ve giderek ek vergi alınır) ve bu canla başla bir çalışmanın ürünüdür (yılda ortalama iki roman), hem de hiçbir toplumsal yasa koruyuculuğu olmadan. Başka bir örnek: Yapıtı sayesinde 10.000 (frank) kazanma düşüncesiyle elyazmalarını yayımcıya götüren genç bir romancının tasarısının gerçekleşme olasılığı, milli piyango (bileti) edinmenin onda bir şansına sahiptir.

Yazar haklarını savunmak için her çeşit dernek vardır. Bunların en saygınlarından birisi, 1838'de kurulan *Société des Gens de Lettres*'dir (Yazarlar Derneği). Çalışmalarını güçlü bir kuruluş olan Yazarlar, Besteciler ve Müzik Yayımcıları Derneği ile birlikte yürütür. İngiltere'de *copyright*'i elinde tutanlar, 1884'te kurulmuş *Incorporated Society of Authors, Playwright and Composers*'tır (Yazarlar, Oyun Yazarları ve Besteciler Ortak Derneği). Bunun Amerika'daki karşıtı, 1912'de kurulan *The Autors' League of America*'dır (Amerika Yazarlar Birliği). Bu tür birlikler her ülkede vardır. Kimi ülkeler -eski komünist ülkeler kadar Fransa da- yazarlar sendikasına bile sahiptir. Yazarların hak istekleri giderek toplumsal bir temel kuralın tanınmasına değin uzanmaktadır.

Fransa'da toplumsal bir yasaya en çok yaklaşan, yazarların ve parlamentonun uzun süre tartıştığı Yazarlar Sandığı tasarısı oldu. Kurulmuş olan Yazarlar Sandığı, kendisinden beklenen umudu vermekten uzaktır, ama bir tür sosyal sigorta ilkesi üzerine kurulu yapısı, gelecekte önemli bir roloynayacağı umudunu vermektedir. Gelirini devlet, yayımcılar ve yazar haklarından alınan paylar sağlamaktadır.

Bu an için yapıtları çok basılmayan, bir ödülün koruyuculuğundan yararlanmayan ya da sinemaya uyarlamayla zengin olmayan yazar, eğer ikinci bir meslek seçmeyi reddederse, ancak sınırlı bir seçim yapmış olur. Genelde en basit ücretle çalışma gazeteciliktir ya da bir yayınevinde düzeltmenlik, danışmanlık yapmaktır. Ayrıca kimi yayımcılara uzun süreli bir sözleşmeyle bağlanan yarı-ücretli yazarlar da vardır. Bunun dışında bir dizi küçük çapta edebiyat çalışmaları vardır -uyarlama, çeviriler, belgesel kitaplar- ve bunlar ne yazık ki giderek azalan ve daha titiz uzmanlara ancak teslim edilebilir. Bunun ötesinde, İngilizlerin *pot-boiler* dediği karın doyuran geniş bir edebiyat alanı vardır. Özellikle polisiye ve serüven romanlarında kendi soylu yazarlarına sahiptir. Bu alanın kendi çirkinleri de vardır. Yazarını besleyecek edebiyatı "fabrika üretimi" haline dönüştürmek, bu "edebiyat girişimcilerine" rahat bir gelir sağlayabilir; baba Alexandre Dumas bunun örneklerinden birisidir, ama bu yol günümüzde her zamankine göre daha fazla gelişmiştir. "Yardımcı yazarların" oyun alanları işte burasıdır ve başkalarının imzaladıklarını yazarak kendilerine iş bulurlar ya da bu alt-edebiyat aşk romanlarını tatlı şeker satıcılarının takma adı altında piyasaya sürerler ve halkın onda dokuzu okuma açlığını böyle giderir.

İnsanın dikkatini çekecek kadar dengesiz olan bu edebiyat topluluğunun en alt düzeyine böylece varmış oluyoruz, çünkü bu yazarlar kendi toplumsal yerlerini, özellikle de modern kent yaşamında ekonomik yerlerini henüz almadılar. Yalnız bir analiz çalışması, bu dengesizliğin derin nedenlerini tanımlamaya izin verebilir. Dağıtım sisteminin incelenmesi, hiç değilse bunu düzeltecek yollardan birkaçını belirtebilir.

ÜÇÜNCÜ KISIM

DAĞITIM

BEŞİNCİ BÖLÜM
KİTAP YAYIM İŞLERİ

I. Yayım ve Yaratma

Yayım tarihi ile kitabın tarihini birbirine karıştırmamak gerekir. Basılsın ya da basılmasın, kitap, yayımlamak amacıyla bir edebiyat yapıtının üretilmesi için kullanılan yolların en yenisi ve en yaygın olanıdır, ama tek yol değildir. Örneğin tiyatro, yazıyı bilmeyen bir toplum içinde yayım işinin tasarlanabileceğini gösteriyor.[35] Günümüzde sinema, radyo yayını ve televizyon, görsel-işitsel yayınları, basılı yayınlara göre daha etkili kılmıştır.

"Yayımlamak" sözcüğünün değişmeyen anlamı ve onun Latincedeki *publicare*'in atası, *ortak hizmete koyma* düşüncesidir. *Publicare simulacrum*, bir meydana anıt dikmek, evlenme duyurusu yayınlamak ve özel nitelikteki bir tasarıyı bilinen ya da bilinmeyen herkese tanıtmak demektir. *Littré* sözlüğüne göre bu sözcüğün en eski kullanımı 13. yüzyıldır; göçümsüz mallar terimi olarak kullanılır ve "açık artırmayla satış" anlamına gelir.

Yapıtın açık arttırmaya çıkarılması düşüncesini, yaratma gizliliğinin kent meydanından ortak aydınlığa şu kararlı ve nerdeyse sert geçişini aklımız-

[35] Tiyatro, bizim bu kısa incelememizde ele alamayacağımız özel sorunlar ortaya çıkarır. Bunun için J.Duvignaud'nun *Tiyatro Sosyolojisi*'ne bakınız.

da tutalım. Burada parasal düşünceler araya girdiği ölçüde ortak duyarlılığı şoke eden bir çeşit onaylanmış şiddet, kutsallığa saygısızlığın onaylanması var: insanın kendinden elde ettiği bir yapıtı satmak, biraz da orospuluk etmektir - *publicare corpus* diyor Plaute. Ama bir yapıtı yayımlamak, aynı zamanda kendi hakkını başkalarına devretmektir. Bir yapıtın özerk ve özgür bir olay olarak, bir yaratma olarak gerçekten varolması için, kendi yaratıcısından ayrılması ve insanlar arasında kendi yazgısını izlemesi gerekir. "İlk büyüklerin" simgeciliği ya da resim sergilerinin "özel açılış günü" böyledir: ressam tablosunu sergilemekle artık ona dokunmayı kendine yasaklar, yapıtı üzerindeki sahipliğinden vazgeçer ve satışa çıkarmakla onun doğduğunu duyurmuş olur.

Elbette burada bir doğum sözkonusudur. Bu yaratıcı şiddet, doğum yapmanın şiddetidir: bir yandan zorla ve acılı ayrılma, öte yandan yeni özerk ve özgür bir varlığı dolaşıma koyma. Tüm oranlar korunmak koşuluyla, yayımcının rolü ebeninkine benzetilebilir: yaşamın kaynağı o olmadığı gibi, üremeyi yapan ve canından bir parça veren de o değildir, ama doğmuş olan ve yaratmanın sınırlarına değin gelen yapıt, varoluş alanına giremez.

Basımcılığın temel işlevi işte buradadır. Ama başka görevleri de vardır: eğretilemenin tamamlanması için, ebenin doğumöncesi danışmanı, bebeğin yaşamı ya da ölümü üzerine yargısı (hatta çocuğun düşürülmesi), sağlık uzmanı, eğitimci, terzi, yön verici ....köle satıcısı olması gerekir.

II. Tarihsel Gelişme

Yazın kurumlarının tarihi içinde yayımcı yeni bir kişidir. Ama çok eski dönemlerden beri yazılı

sözleri çoğaltmak ve yapıtların dağıtımını sağlamak için yollar vardı. Çoğu zaman yazarın kendisi bunu yükleniyordu. Topluluk önünde okuma, Antik Çağ'da gözde olan yayımlama modalarından birisiydi ve basımcılığın bulunmasından sonra bile, az sayıda bir okuyucu üzerinde yapıtı denemek için en uygun yollardan birisi olarak kaldı. Yazarın kendisinin yaptığı en pitoresk yayımcılık, belki de Japon gazetecilerin atalarının yaptığı *yomiuri*'dir: yazdıktan sonra yazar gazeteleri basıyor ve başlıca bölümleri yüksek sesle okuyarak caddelerde kendisi satıyordu.

Bununla birlikte, Antik Çağ'ın ilk zamanlarından beri dağıtım uzmanları vardı. Önce gezgin masal anlatıcıları çoğu zaman geleneksel ve kimi kez de özgün yapıtları sözlü olarak yayıyorlardı ve birçok ülkede bu hâlâ yapılmaktadır. Burada söz götürmez, ama sınırlı kalan bir yayımlama biçimi vardır.

Kitabın, her şeyden önce de elyazması kitabın ortaya çıkmasından önce ciddi hiçbir şey yoktur. 5. yüzyıldan itibaren Atina'da ve klasik dönemde Roma'da yazıcı (scriptoria) atölyeleri vardı ve aracılar bunları elyazmalarının kopyası için kullanıyordu. Daha sonra kopyalar gerçek kitapçılarda satışa çıkıyordu. Demek ki bir kitap endüstrisi ve ticareti vardı. Bilinen en yüksek "tiraj" (ki seyrek bir olaydı), hiçbir zaman birkaç yüzü geçmiyordu, ama yayım kavramı biçim ve öz kazanıyordu. Romalıların "dünyaya getirmek, doğurmak" anlamına gelen *edere* fiilinin kökünü not etmek istediklerini anımsamak ilginç olur: Virgilius ve Ovidus için anlam hâlâ aynıdır, ama yarım yüzyıl sonra Pline, *libelli editione digni*'den sözettiği zaman, modern bir yayımcı yargısı getirir.

Çoğu zaman olduğu gibi düşünce teknik olanağın önünde gider. Bu olanakları 14 yüzyıl daha bek-

lemek gerekmiştir. Basımcılıkla birlikte yayımcılık ağır basar, diğer bir deyişle, basımdan çok ortak hizmet sunma. *İncil*'in yayımlanması, bu anlamda Reform'un belirleyici etkenlerinden birisi oldu. Bu teknik yayımın, halk dilinin kullanılmasını oluşturan dilbilgisi yayımını güçlendirdiğini de ekleyelim. Ama ilk basımcılar artık yayımcı-ebelerdir. Yaptıkları seçimler yaratıcı bir nitelik taşır. Chaucer, Gower, Lydgate, Malory v.b. eski yazarları ilk yayımlayan Caxton oldu ve bu olay edebiyat yaşamında bir diriliş sayılmalıdır.

Birçok "işlevsel" kitabın gösterdiği gibi, ilk basımcılar işadamlarıydı ve bu kitaplar çok aranıyordu. Öte yandan, soylular arasında kolay ve mutlaka satılan şövalye kitapları da Caxton basımının gözdeleri arasında bulunuyordu. Onun ardılı olan Wynkyn de Worde, perakende kitap satışı için Fleet Street'de bir dükkân açtı ve modern anlamda İngiltere'nin ilk kitapçılarından birisi oldu.

15. yüzyılın sonunda çok büyük ticari firmalar gelişmişti bile; örneğin Nurembergli basımcı Anton Kaburger, başlıca Hıristiyan kentlerinde 16 tane satış mağazasına ve şubesine sahipti. Onun yanında Venedik'te Aldo Manuzio'nun adı anılabilir. 16. yüzyılda Fransa'da Estienne, Hollanda'da Plantin ve Elzevir hanedanları gelişir. Dünya kitap pazarında Hollanda'nın 18. yüzyıla değin oynadığı rol biliniyor.[36] Birçok ülkede basımevi ortaklıkları oluştu; bunların çalışmaları, ticari olmaktan çok sıkı sıkıya politik nedenlere göre düzenleniyordu.

Bununla birlikte, büyüyen endüstrilerinin karmaşıklığı içine dalan büyük basımcılar, çok geçme-

[36] "Fransızlar dikkatli olmadıklarından Hollandalı kitapçılar her yıl milyonlar kazanıyorlar", Voltaire.

den ürünlerinin perakende satışını uzmanlara, kendi ticari işlevlerinin tümünü ya da bir kısmını temsilcilerine bırakmak zorunda kaldılar. Kitapçılar böylece ortaya çıkmış oldu. Fransa'da ancak 16. yüzyılın ikinci yarısında *libraire* (*livraire*, kopyacı, kitap kopya eden) sözcüğü artık kopyacıları ya da kütüphanecileri değil, kitapçıları tanımlamak için kullanılmaya başlandı. Aynı döneme doğru İngiltere'de *bookseller* ve Almanya'da *buchhandler* kavramları ortaya çıktı.

Ayrıca iki meslek arasındaki sınırlar belli değil ve 1618'de Fransa'da *lettres-patentes*, hem basımcıları, hem kitapçıları aynı topluluk içinde birleştiriyordu. 18. yüzyılın sonuna değin bunlardan hangisinin basım ahlâkından ve maliyesinden sorumlu olduğunu ve hangisinin yatırım riskini yüklendiğini, hangi işleri yüklendiğini söylemek zordur. Geleneksel olarak bu nankör rol basımcıya düşüyordu, ama kitapçı da giderek kendi rolünü yüklenmeye başladı. 19. yüzyılın başında Napoléon yasaları tüm yayımlar için sorumlu bir yayımcı göstererek kavgayı üçüncü bir hırsızın lehine çözdü - bu, Fransız gazetelerinin ünlü yöneticilerinin karşılığıdır.

Ama bu tarihte halen yarım yüzyıllık basımcı vardı: artık girişimci basımcıyı yalnız teknik işe ve kitapçıyı ticari işe atadı; basımda önceliği ele aldı; üretimle satış gereksinimleri arasındaki işleri düzenledi, yazarla ve çeşitli aracılarla anlaşma yaptı; tek tek yayım edimini, genel bir girişim politikasına dönüştürdü. Başka türlü söyleyecek olursak, zanaat düzeyindeki işletmenin yerini kapitalist işletmeler aldı.

Bu yer değiştirme, burjuvazinin ekonomik, kültürel ve politik ilerlemesiyle açıklanabilir. Daha önce de gördüğümüz gibi, işte bu anda edebiyat kül-

türlülerin ayrıcalığı olmaktan çıkar. Yükselen burjuvazi kendi boyuna göre bir edebiyat ister: okuyan insan sayısal olarak artarken, kendi zevkine göre bir devrim yapar: gerçekçi ya da duygusal romanlar, romantizm öncesi ya da romantik şiir, artık çok sayıda basılacak ve dağıtılacaktır. Bunun finansmanı, endüstrinin ve ticaretin diğer dallarında biriken güçlü bir ekonomik-finans sisteminin harekete geçmesini gerektirir.

1740'ta İngiliz romanının öntiplerinden Richardson'ın *Pamela*'sının yayınlanması, kapitalist girişimin yayımcılığa uygulanmasının en iyi bir örneğidir. Richardson, İngiliz hükümetinin bir tür resmi basımcısıydı ve Kitapçılar Birliği'nin başkanıydı. Londra'daki iki meslektaşı Rivington ve Osborn, burjuva kadınları için "Mükemmel Sekreter" tipi edebiyat modelinin bir derlemesini yayımlamak için onunla ortaklık kurdular. Biraz yazma yeteneği olan Richardson da metne katkıda bulunmuş olmalı. Bu, bir amaç için yapılan bir yayım tipiydi. Richardson'ın dehası, buradan bir dizi dönüşümlerle *Pamela* romanını çıkardı: Bir grup kitap endüstricisinin ve tüccarının edebiyat dışı girişimiyle "doğumu yapılan" mektup türünden bir romandı bu.

O günün yayımevleri arasında buna benzer çok sayıda yenileri kuruldu: Örneğin John Murray bunlardan birisidir ve İngiliz romantizminin yükselmesine eşlik etmiştir. Bununla birlikte Fransa'da Plon'un durumunda olduğu gibi, basımcılar yayımcılara çok yardımcı oldu, oysa Hachette gibi ötekiler kitapçılıktan gelmişti. Ayrıca basımcı-yayımcılar ve kitapçı-yayımcılar hâlâ var.

20. yüzyılın ilk yarısında, özellikle Fransa'da yayımcılığın işlevi, kapitalizmin gerilemesine ve kitlelerin yükselmesine denk düşen son bir dönüşü-

me uğradı. Birçok yayımcı, tam anlamıyla ticari işletmenin artan giderleri karşısında gerilerken, kendi yayımevlerini Hachette ya da Chaix gibi uzmanlaşmış şirketlere devrettiler. Bu uygulamanın, yayımcılığın sonraki evresi üzerine nasıl bir etkisi olacağını şimdiden söylemek güçtür.

III. Yayımcılığın İşlevi

Yayımcılığın işlevi maddi işlemlere indirgenecek olursa, şu üç fiille özetlenebilir: seçmek, üretmek, dağıtmak. Bu üç işlem zincirlemedir ve aynı zamanda hem biri diğerine bağlıdır ve hem de biri-birini koşullandırır, yayım işini koşullandıran bir çember oluşturur.

Bir yayımevinin bu üç işlemin her birine denk düşen üç temel servisi vardır: edebiyat komitesi, üretim yeri ve ticari bölüm. Bunlar arasında eşgüdümü sağlayan, yön veren ve sorumluluk yüklenen yayımcının kendisidir. Yayımcı bir tek kişi olmasa ve yayımevinin politikasını bir danışma kurulu saptamış olsa bile, yayım için kaçınılmaz ve görünmez olan karakteri vermek için bir kişinin -müdür, danışman, yönetici- olması gerekir.

Bir yayımcı seçme, basma ve dağıtım gibi çeşitli teknik işlevleri kendi uzmanlarına bıraksa bile, yine de basımcı olarak kalabilir. Önemli olan ahlâksal ve ticari bütünlüğün sorumluluğunu taşımasıdır.

Yayımcılığın tek sorunu, bireysel bir işi ortaklaşa bir işe götürmektir, çünkü yukarıda saydığımız teknik işlevin her biri, bireysel çalışmayla ortaklaşa çalışma arasındaki bir ilişki tipine denk düşer.

Yapıt seçimi, yayımcının olası bir okuyucu kitlesini temsil etmesini ve bu okuyucu kitlesinin tüketimine en uygun düşen yazınları seçip ayırmasını

gerektirir. Bu temsil etme, çift ve çelişkili bir nitelik taşır: Bir yandan, olası okuyucu kitlesinin ne arzu ettiği, ne alacağı üzerine gerçek yargısını taşır; öte yandan, içinde işlemin yapıldığı insan topluluğunun etik-moral sistemi dolayısıyla, okuyucu beğenisinin ne olması *gerektiği* üzerine değer yargısını taşır. Bütün kitaplarla ilgili ortaya çıkan sorunun çift niteliği buradan gelir ve buna ancak varsayımsal bir uzlaşmayla yanıt verilebilir: satılabilir bir kitap mı? İyi bir kitap mı?

Temsil ettiği yazarların önerileriyle okuyucuların arasında yeralan modern yayımcı, ayrıca kendini edilgin uzlaştırıcı bir rolle sınırlamaz. Okuyucu adına yazarlar, yazarlar adına okuyucu üzerine etkili olmaya çalışır; sözün kısası, birbirleri için biçilmiş okuyucu ve yazar edinmeye bakar.

Bir yayımcı için ideal olan şey, "izlenecek" bir yazar bulmaktır. Gerçekte, tehlikeler ve tanıtma giderleri bir kez kesin olarak üstlenildi mi ve bir yazarın etkinliği kabul edildi mi, denenmiş olan ana tipe göre yazmayı sürdürmesi, artık fazla riske girmeden ondan istenebilir. Uzun süreli bir sözleşmeyle bağlanan yazar, böylece yayımcının "yuvasına" girer. Ortak tanıklık rolünü oynayan bu yuvadır ve yayınevine kendi havasını, kendi stilini verir. Genelde yayınevinde bir kişi ağır basar, örneğin Julliard'da olduğu gibi yayımcının kendisi, ya da danışmanlar (Gallimard Yayınevi'nde Jean Paulhan). Lektörler* sayesinde yayınevi seçimini belirler ve onlarla birleşmek isteyen yeni yazarların ürünleriyle yeniden yön bile saptar.

Öte yandan, yayımcı okuyucuda yeni alışkanlık

(*) Lektör: yayınevine gelen yazıları okuyan ve görüşlerini açıklayan "okuyucu" (ç.n).

kazandırarak onu etkiler. Bu alışkanlıklar moda ya da snobluk biçimlerini alabileceği gibi, yazarın kişiliğine karşı geçici bir hayranlık da olabilir ya da daha derin bir kaynağa dayanır ve bir düşünce biçimine, stile ve yapıtın tipine bağlılığa dönüşür. Bu edebiyat alışkanlıklarının en eskilerinden ve en tipiklerinden birisi "Byronizm"dir;[37] yayımcı bunu tümüyle teşvik etmemiş olmakla birlikte, bilinçli olarak sürdürmüştür.

Özellikle gelir sağlayıcı bir yol, yönetimi, sunma ve kazanç birliğini elinde tutan özel bir dizi yayımlamaktır. Bir yandan, yazarları etkinliği denenmiş üretim tiplerine doğru kanalize ederken, öte yandan, iyice belli, iyice sınırlı ve her zaman hazır bir isteği yerine getirir. Gallimard'ın *Solgun* dizisi ya da Hachette'in *Güncel Yaşamlar*'ı böyledir. Ortak okuyucuları daha iyi elde tutmak ve bunlarla yazar takımı arasında nerdeyse kişisel bir bağ kurmak için, böyle bir kadro kurmaya değin gidilebilir. Özel dergiler, kulüpler ve bültenler aracılığıyla polisiye roman, bilimsel olarak geleceği söyleyen yapıtlar gibi nitelikleri özellikle belli türler için sürekli yapılıyor bu. Böylece bir öğreti ve estetik tarzı yaratılıyor, böylece okuyucu-yazar topluluğu ortaklaşa doğan bir bilincin tüm işaretlerine sahip oluyor: geleneksel ilkelere bağlılık.[38]

[37] "Byronizm", Childe Harold'un ilk iki şarkısının yayınlanmasıyla ortaya atılan bir modaydı ve nitelikleri, yayımcı Murray'ın isteği üzerine romantik okuyucuların gereksinimlerine göre özenle uyarlanmıştı. Daha sonra Byron kendini bu modadan koparamadı. Murray onu her zaman aynı dizeleri yazmaya itiyordu ve "haroldien" alışkanlığa sahip okuyucuyu şoke edebilecek Byron yapıtlarını yayımlamaktan her zaman kaçınıyordu.

[38] Fransa'da aynı yayınevinin yayımladığı *Fiction* ve *Mystère Magazine* dergilerinde her iki tipin de örnekleri bulunabilir. İngiltere'de antik *Hakluyt Society*, gezi anlatıları amatörlerini biraraya getiriyor ve bu tipin yayımlanmasını teşvik ediyor.

Tüm ayıklamanın, adına ve yararına seçimin yapıldığı *kuramsal bir okuyucuyu* varsaydığını ve bu okuyucunun gereksinimlerini yansıttığı kabul edilen bir yazarlar *örneklemesi* bulunduğunu aklımızda tutmalıyız. Yayımcının yönelttiği tüm edebiyat oyunları, tanımı önceden yapılmış bu iki grup arasındaki kapalı çember içinde oynanır.

Üretim de bu oyunun içindedir. İlk baştaki incelemeden üretime değin "okuyucuyu düşünmek" gerekir. Kitabın birkaç yüz kitapsevere yönelik ya da ucuz halk kitabı olmasına göre her şey değişir: kâğıt, satırların boyunu ve sayfadaki satır sayısını saptama, harflerin büyüklüğünü seçme, sayfanın doluluğu, resimleme, cilt ve özellikle baskı sayısı. Bu andan sonra yayımcı, gerçekleşmesini arzuladığı "vurguyu" hesaplamalıdır. Aslında kitap seçimi evresinde bunu hesaplamış olmalıdır: şu ya da bu okuyucu için ve şu ya da bu nitelikte seçilmiş olan kitap, yine iyice belirlenmiş aynı maddi niteliklere sahip olmalıdır.

Bu niteliklerin en önemlisi, elbette baskı sayısıdır. Çok az sayıda basılırsa, sabit üretim giderleri bu yetersiz sayılar için harcanmış olur ve kitap, okuyucusunun edinemeyeceği bir fiyatla satışa çıkar. Çok sayıda basılırsa, sunu ölçüsü aşılır ve yetersiz sürüm yüzünden açık kaçınılmaz olur, çünkü kitap endüstrisi, üretilip satılmayan malın hammaddesinden daha az değer taşıdığı seyrek görülür endüstrilerden birisidir.[39]

Yapıtın diğer özel nitelikleri için hesaba katılması gereken yalnızca kuramsal okuyucu hacmi değildir, ayrıca okuyucunun doğası, işlevsel gereksi-

[39] Bir kitap 5 ya da 6 binden daha az basılırsa, pek kazançlı olmaz, ama işten zararlı çıkmamak için en az iki bin tane satılması gerekir.

nimleri ve özellikle de psikolojisi önemlidir. Resimli kapak âdeti bize son zamanlarda Amerika'dan geldi. Yayımcı kapağın seçiminde okuyucuyu kitap almaya iten çeşitli "güdülenmeleri" gözönüne almalıdır. Aslında desen iyi seçilmişse, gerçek bir edebiyat eleştirisi oluşturmalı ve yayımcının kendi seçimini yaptığı estetik-psikolojik analizi, grafik olarak dile getirmelidir.[40]

Biz burada örneğin ve baskı sayısının bir kez kesin olarak incelendiği dizi yayımların yararlarını görüyoruz.

Yayımcı için seçimle üretimin birbirinin peşinden geldiği görülüyor. Yayımcı daha ilk başta önerdiği yazarlarla, varsaydığı ya da ortaya çıkaracağı okuyucu kitlesi arasındaki dengeyi teknik olarak dile getirir.

Geriye sözün gerçek anlamıyla dağıtım kalır, diğer bir deyişle, genel olarak dağıtım; gerçi parasız dağıtılan kitaplar da vardır. Doğrusunu isterseniz, edebiyat olayının bütünlük kazanması için, satış nerdeyse kaçınılmazdır. Anlattığına göre Byron bir gün hiç tanımadığı birisini, bir kitap alması için cebinden para çıkarmaya zorluyor (hiçbir zaman istemdışı ve ilgisiz olmayan bir hareket); bu yazarın gerçekten kutsanması ve gücünün işaretidir.

Kapitalist ülkelerde dağıtım, yayım ediminin en nazik kısmıdır ve her şey tıpkı bir dramın sonu gibi tümüyle dağıtıma yönelir. Başarı ya da başarısızlık işte burada kendini gösterir. Bir kitabın bütçesinde

[40] Kitabın satılması için adının seçimi önemlidir. Kapağa konulan banta gelince, bu Fransa'da çok kullanılan bir reklam yoludur. İlke olarak bant, ya başlığı belirtmeli ya da okuma nedenlerinden birisini doğrudan vermelidir. Daha entelektüel ama aynı zamanda daha etkili olan yöntem, "okuyucuya" arkasında ya da kapağın bir yanında kitabın bir analizini vermesidir.

dağıtım giderleri, satış fiyatının yarısından fazlasını temsil eder.

Yayımcı kendini zor bir sorun karşısında bulur: ta baştan beri varsaydığı ya da arayıp sorduğu şu kuramsal olarak varolan okuyucuyu kendi gerçeği içinde bulmak ve ona ulaşmak. Bu amaçla belli ölçüde reklam teknikleri kullanılır.

Bunlardan birincisi ve en basiti, birçok ülkede olduğu gibi kitabı kaynakçalara kaydetmektir. Kitapçılar ve kütüphaneciler bir kitabın yayımlandığını buradan öğrenirler. Bu ortak reklam, üzerinde bir kitap taşıyan bir yolcunun kişisel hareketiyle iki kata çıkabilir. Normal tipte ticari bir reklam (gazetelere verilen ilanlar, afişler, sergiler), doğrudan okuyucuya seslenir. Bu tip reklamlar Fransa'da ve İngiltere'de Birleşik Devletler'e göre daha az kullanılıyor; örneğin herhangi ticari bir ürünün şemasına göre gereken değişiklikler yapılarak kitap piyasaya sürülüyor.[41]

Alışılagelmiş reklam tekniklerinin elverişsizliği, yayımcının amaçladığı okuyucuya değil, genelde herkese seslenmiş olmasıdır: Reklamı okuyan 1000 kişiden belki on ya da yirmisi kitapla ilgileniyordur, oysa bu 1000 kişi bir aperatif markasıyla, sabunla ya da ev eşyasıyla ilgilenebilir. Reklamın verimli olması için, on ya da yirmi kişinin bu reklam tarafından etkilenme şansına sahip olması için, ne denli uzakta olurlarsa olsunlar reklamın bunlar üzerinde yoğunlaşması gerekir. Ne yazık ki ortada başka bir güçlük vardır, çünkü bu insanlar yüz ya da iki yüz olabilir ve öte yandan, kitabın tipine göre hiçbir za-

[41] *Britannica* Ansiklopedisi'nin belirttiğine göre Amerikalı yayımcı için reklam üretimin yüzde 10'unu temsil ediyor. Bu sayı İngiltere için yüzde 6 ve Almanya için yüzde 3'tür.

man aynı insanlar değildir. Böylece reklamın *sınırlı* ve *kişisel* özelliğine geliyoruz. Anonim olmayan propaganda olanaklarının, özellikle de basında çıkan imzalı yazıların yeğlenmesi böyle açıklanır.

Bu ise, bir gazetede edebiyat bilgileri vermekle yükümlü birisinin yazısı ya da verdiği bilgileri izlemeye alışık bir okuyucu kitlesine sahip bir eleştirmenin yazısı olabilir. Basın servisine özel bir özen gösterilir. Yazarın imzaladığı her cilt, "arasına konulması rica edilen" bir yaprakla birlikte sonuç olarak ideal bir yazı (elbette övgülü) modelidir. Birçok küçük gazete, bunu değiştirerek yeniden yayımlamakla ve altına bir imza eklemekle yetinirler. Kuramsal olarak varolan okuyucuya aşağı yukarı denk düşen bir müşteriye sahip bir gazetedeki eleştiri yazısı, son derece idealdir. Bu yazıyı elde etmek için tüm baskı yolları kullanılır, çünkü en verimli eleştiriler bile, bir yapıtı yılda iki yüzden fazla pek "satamaz": basın servisinin her zaman çok miktarda atığı vardır. Yazının aleyhte olması da ayrıca pek önemli değildir: Önemli olan kitaptan sözedilmesidir ve kötü her basın iyi bir basın kadar verimli olabilir. Bir "kıyım" bir servet getirebilir.

Doğrudan ve kişisel niteliğiyle televizyon, yazarın *kendi okuyucularıyla* gözgöze konuştuğu son derece etkili bir eleştiri tipi getirdi. Yazarın televizyon konuşmasını izleyen saatlerde kitap satışının önemli oranlara varabildiği saptanmıştır.

Bu çeşitli reklam tekniklerine kitaplar arasında yapılan seçimi de eklemek gerekir. Örneğin ayın en iyi kitap seçimi ya da edebiyat ödülü gibi. Ünlü bir ödül içindeki bir ya da iki söz, bir bant üzerine yazılması unutulmayan bir kozdur.

İki yanı keskin bir kılıç olduğu için kullanılması daha zor bir yol daha vardır: Bir kitabın bir gazete-

de ya da bir dergide olduğu gibi ya da kısaltılarak ya da parça parça yayımlanması. Burada sorunun nazikliği, yapıtı bayağılaştırmadan okuyucunun ilgisini artırmaktan ileri gelir.

Tüm bu tekniklerin amacı, toplumun bütünü içine dağılmış olan kuramsal okuyucuyu birleştirmektir. Aslında amacı "ölçü üzerine" hazırlamanın yerini alan Kitap Kulüpleri de buna denk düşer. Saptanan, fişlenen ve kimi kez de bir sözleşmeyle bağlanan rastlantıya bağlı okuyucu, artık bundan kaçamaz.

Güdümlü yönetimlerde, özellikle de sosyalist ülkelerde aynı durum sözkonusudur. Örneğin eski Sovyetler Birliği'nde satılmayan kitap kısmen daha azdır, çünkü rekabet kaygısından uzak yayım, istemi sunuya ve sunuyu isteme uyarlama olanaklarına sahiptir.

Kapitalist ülkelerde yayımcının durumu daha kararsızdır. Kitap basıldığı andan itibaren, artık yazgısı yayımcının elinden çıkar. Gerçek anlamdaki satışa çıkışı, kitapçılık ticaretinin çok özel düzenekleri yönetir; artık daha uzaklar sözkonusudur. Kitabın tutumu, biraz da şu uzaktan komutalı ilk füzelere benzer: büyük bir bölümü henüz yörüngesine varmadan düşerken, kimileri de başıboş ve görünmez bir yol tutturmak için tüm denetimden kaçar. Benzer şekilde, yayımlanmış olan kitapların da çoğu (Fransa'da yüzde 60-70), verimli bir satış hacmine varmadan düşer ve yayımcının elinden hiçbir şey gelmez. Kimi kez de durum tersine olur, bir kitap en iyimser öngörülerin sınırını aşar ve bir best-seller olur. Satış eğrisi, kritik bir sınırı aşar aşmaz (Fransa'da genel olarak bu sınır 100.000'dir), görünüşte anlaşılmaz olan bir ritme göre değişiyor. Bu durumda yayımcı, peşpeşe üretim dilimlerini körü-

körüne izlemekten başka bir şey yapamaz.

Bu denetim yitiminin nedeni oldukça açık, çünkü yapıt, kuramsal olarak kabul edilen okuyucu kitlesinin sınırlarını aştığı yerde kendini gösteriyor. Piyasa araştırması yapılmamış ve saptanmamış toplumsal bölgelerde o zaman satış kendini gösteriyor. Böyle bir ana karşı göstereceği tepkileri önceden görme olanaksızlığı, sistemin zayıflığını açıklıyor. Reklam edimi yalnızca görünüşte yaratıcıdır. Gerçekte reklam olayı, aynı grubun içindeki kapalı bir çember içinde dönüp duruyor. Bu gruba uyamamış yapıt, yaşayamaz, başarısızlığa uğrar ve kendini daha iyi karşılayan bir okuyucuyu başka bir yerde arayamaz; bununla birlikte, yayımlamaya izin veren ilk seçimin özelliği bile anlaşılmaz olur. Bu yedek okuyucunun belki de bir "yaratıcı ihanet" aracılığıyla ortaya çıkabildiğini göreceğiz. Ama bu yayımcıya bağlı değildir.

Seyrek olduğu kadar görünmez olan başarı olayı da ona bağlı değildir: Fransa'da 1945 ile 1955 yılları arasında yayımlanmış olan birkaç yüz bin kitaptan ancak binde birinin "100.000 duvarını" aştığını anımsayalım. Yayımcının kendi bebeğinin yazgısı üzerine, yine onunla karşılaştırdığımız doğum doktorundan daha fazla olumlu bir etkisinin bulunmadığı görülüyor. Buna karşılık, olumsuz etkisi çoktur, çünkü dünyaya getirdiği varlıklar, gün gördükleri toplumsal çevre içinde tümüyle sınırlı ve yalancı bir özgürlükten yararlanırlar.

ALTINCI BÖLÜM

KİTAP DAĞITIMININ DEVRELERİ

I. Devrenin Sınırları

Bir kitabın değeriyle okuyucu sayısı arasında doğrudan bir bağlantı yoktur, ama bir kitabın varlığıyla, okuyucu kitlesinin varlığı arasında çok yakın bir bağ vardır. Benzer şekilde bir paranın değeri de, o parayı çıkaran ülke nüfusunun sayısal önemiyle ölçülmez, ama geçerlikte olduğu bir ülke olmadan da para anlam kazanmaz.

Kitap hangi sınırlar içinde geçerlidir? Akla gelen ilk iki sınırdan birisi dil, öteki alfabesizliktir. Bir kitabın dilini anlamak ve onu okuyacak yetenekte olmak, kitabın kullanımı için kaçınılmaz olan iki koşuldur.

Kitabın en çok okunduğu başlıca diller: İngilizce konuşanlar (1980'e doğru 300 milyon), Çince konuşanlar (300 milyon), Rusça konuşanlar (250 milyon), İspanyolca konuşanlar (110 milyon), Japonca konuşanlar (70 milyon), Almanca konuşanlar (65 milyon) ve Fransızca konuşanlar (50 milyon).[42] Bu blokların her birinin içinde politik kurumların ya da ulusal sınırların az çok özerk olarak böldüğü yazılı kültür dolaşımı vardır, ama bu dolaşımın her yerde aynı yoğunlukta olması gerekir.

[42] Daha önceki baskılardan biraz ayrılan bu değerlendirme, okuma öğrenmiş 15 yaşından daha büyük kişilere dayanmaktadır.

Dil yığınları arasında belli bir mekanik dengenin sağlanmasına izin veren çeviri oluyor. UNESCO'nun 1950'den beri yayımladığı *Index Translationum*'un düzenli olarak incelenmesi, çeviri akımlarını yöneten büyük yasaların gün ışığına çıkmasına elbette izin verecektir. Bu yapıldıktan sonra üç tip akım görülür:

1) Aynı sosyo-politik bir bütünlüğün içindeki ideolojik akımlar. Bu tipte olan akımlar Rus blokundan geliyor ve/ya (eski) Sovyetler Birliği içindeki dil birliğine yöneliyor, ya Sovyet etkisi altında kalan küçük dil kümelerine yöneliyor ya da başka bir dilin komünist azınlığına yöneliyor.

2) Büyük tüketici bloklarla, büyük üretici bloklar arasında ortak akımlar: bu anlamda İngiliz, Alman ve Fransız blokları edebiyat üretimlerinin yüzde 10 ile 20'sini ortak yapıyorlar.

3) Yüksek basınç akımlarıyla alçak basınç akımları arasında denge. Yüksek basınç bölgeleri, yukarıda adını andığımız büyük üretici bloklardır, ama özellikle okuyan toplulukları kolayca doyuran edebiyat bolluğu içindeki yüksek kültüre sahip küçük dil çekirdekleri çeviriye açılacak bir yol arıyorlar: Hollanda ve İskandinav ülkeleri bu durumda olan ülkelerdir. Özellikle genç ve doğum oranının yüksek olduğu alçak basınç bölgelerine gelince, buralarda bulunan halkların hızlı kültürel evrimi, henüz içteki üretimi doyuramıyor, örneğin Japonya ve Latin Amerika bu bölgededir.

Ulusal sınırlar (bunlar her zaman dil ve kültür sınırlarına denk düşmezler) ayrıca kitap dolaşımı için bir kadro oluştururlar. Ya çeviri yoluyla ya da yapıtın doğrudan satışıyla dış satımı yüksek olan Fransa gibi ülkelerin içinde bile, üretimin büyük çoğunluğu iç pazara ayrılır. Koruyucu gümrük ya-

saları (özellikle İngiltere ve Birleşik Devletler gibi aynı dil grubu içinde bulunan rakip ülkeler arasında) ve parasal kısıtlamalar, edebiyatın "balkanlaşmasını" (parçalanmasını) artırıyor. Ama UNESCO'nun dilediği gibi daha serbest yasalar bile sorunun çözümüne yetmez. Çünkü yasa kitaba maddi bir nesne gözüyle bakıyor ve yalnız üretim değerine göre onu değerlendiriyor. Gerçekte, şu ya da bu ortamın ve grubun kültürel alış verişinin gerçek değerini gözönüne almak gerekir. İki ülkenin sosyo-ekonomik yapılarına göre, kültürel işlevin ulusal hiyerarşi içinde işgal ettiği yere göre aynı kitap bu ülkeler için aynı anlama ve aynı tanıma sahip değildir.

Buna göre yazılı kültürün dağıtım düzeneğini, daha karmaşık bir yapı kazanmış ulusal ya da dil bloklarına göre değil, aynı zamanda daha basit ve daha genel birimlere göre incelemek gerekir. Gerçekte, her toplumsal grubun kendi kültür gereksinimi ve buna göre kendi edebiyat gereksinimi vardır. Bu bir seks, yaş, toplumsal sınıf grubu olabilir ve kadın, çocuk, işçi edebiyatı sözkonusu edilir. Bu edebiyatların her biri kendi özel değişim sistemine sahiptir, ama kadın dergileri, çocuk kitapçıları ve işçi kütüphaneleri olmakla birlikte, yine de her birinin kendi kurumuna sahip olması gerekir. Kimi yapıtların bir sistemden ötekine geçmesi için aralarında katıştırma, çift kullanma, hatta dönüştürme bile vardır.

Kültürel grup, en açık edebiyat kimliğine sahip toplumsal gruptur. "Kültürlüler" kategorisinin kökeninde edebiyat kavramıyla aynı olduğunu daha önce gördük. İlk başta kapalı bir kast oluşturan kültürlüler, günümüzde ne toplumsal bir sınıfla, ne toplumsal bir tabakayla, ne de bir meslek grubuyla özdeştir. Kültürlü aydınlar, kişisel bir edebiyat yargısını uygulama olanağına sahip olmak için yeterin-

ce ileri entelektüel bir formasyondan ve estetik bir eğitimden geçmiş kişiler diye tanımlanabilir. Bunların kitap okuyacak yeterince zamanları ve düzenli kitap almaya izin verecek paraları vardır. Ama burada gerçek değil, olası bir tanımın sözkonusu olduğunu aklımızda tutalım, çünkü çok sayıda aydının hiçbir edebiyat görüşü yoktur, hiçbir zaman okumadıkları gibi, hiç kitap da almazlar, ama aydın *olabilirler*.

Eskiden bu aydınlar grubu soylulara denk düşüyordu. Daha sonra kültürlü burjuvazi ile aynı kimliği aldı; bunların kültürel kalesi, klasik orta öğretimdi. Günümüzde de aydın işçilerin (özellikle gücünün en büyük bölümünü oluşturan öğretmenlerin), sanatçı işçilerin ve ilk öğretim düzeyinde eğitimden geçmiş kol işçilerinin (gerçekte zayıf) bir bölümünün katkısını aldı. Bu grup, yazarların çoğunun katıldığı ve "edebiyat ortamı" adını verdiğimiz gruba denk düşer. Yazardan üniversitedeki edebiyat tarihçisine ve yayımcıdan edebiyat eleştirmenine değin edebiyat olgusuna tüm katılanlar işte burada toplanır. Edebiyatı "yapan" tüm bu kişilerin hepsi aydındır. Aydın edebiyat olgusu, reklam düzeneğini incelediğimiz zaman gördüğümüz gibi, grubun kapalı çevresi içinde geçer.

Aydın devresine karşıt olarak, eğitimleri sezgisel bir edebiyat *zevki*ne izin veren okuyucu kitlesine seslenen dağıtım sistemine halk devresi (daha uygun bir sözcük bulunmadığından) adını vereceğiz, ama düşünülmüş ve açık bir yargının dışında, çalışma ve varoluş koşullarının kendilerine rahat bir okuma alışkanlığının vermediği ve son olarak sık sık kitap almaya gelirleri yetmeyen okuyuculara seslenen dağıtım sistemine bu adı vereceğiz. Buradaki okuyucular kimi kez küçük burjuvaziye aittir,

ama genelde beden işçisi ve tarım işçileridirler. Bunların da edebiyat gereksinimleri, aydın devrenin okuyucularıyla aynı tipte, aynı nitelikte ve aynı önemdedir, ama gereksinimleri dışardan doyurulur. Bunların kendileri edebiyat üreticilerinin sorumlularına, yazarlara ya da yayımcılara karşı kendi tepkilerini gösterecek hiçbir olanağa sahip değildir. Kitapçı dükkânı alış veriş yeriyken, halk devrelerinin temel kurumu, bir kitap "sürüm" yeri ya da sadece satış yeridir. Okuyucu burada edebiyat oyununa katılmaz.

II. Kültürlü İnsanlar Devresi

Tüm dünya ülkelerinde bulunan orta büyüklükteki binlerce kitapçılardan birisini ele alalım. Stokta genelde birer nüsha ya da gerektiğinde iki nüsha olmak üzere 5.000 ile 6.000 kitap bulunur. Bu miktarın 400'ü vitrinde, 1.200 tanesi de içerde raflarda yeralır.

Fransa'da yıllık kitap üretimi 20.000 ile 22.000 arasındadır. İşler iyi yürürse ve stok hızla yenilense bile, bu kitapçıda, bu kitapların bir bölümünden fazlasını bulmayı bekleyemeyiz. Kitapçıdan içeriye girmek için, diğer bir deyişle, kitapçının ticari devresine halen girmiş olan müşteriye içerde sunulan, işte bu bölümün bir bölümüdür. Bölümün bu bölümünün en küçük bir bölümü, hem de ayrıca yeterince kısa bir süre içinde, raflarda sergileme yoluyla okuyucu kitlesine sunulur.

Bu demektir ki, yayımcı gibi kitapçı da kendisine önerilenlerden sınırlı sayıda okuyucunun tüketimine özgü görünenleri ayırıyor. Yalnız kitapçının yaptığı ayıklama, yayımcıdan bir noktada ayrılır; öyle ki, yayımcının okuyucuları kuramsal bir oku-

yucu kitlesidir, oysa kitapçının okuyucuları kendini doğrudan doğruya gösteren gerçek okuyuculardır; diğer bir deyişle, müşteridirler. Başka bir ayrım daha vardır: yayımcının geri çevirdiği elyazmaları, edebiyat dünyasında varolmazlar, oysa herhangi bir yayımcının satışa koymadığı bir kitap yine de vardır ve varlığını sürdürür. Diğer bir deyişle, yayımcının yaptığı ayıklama edebiyatı *yapar*, oysa kitapçının yaptığı ayıklama bir hiyerarşi yaratır.

Stokları, özellikle de gerekli donanım sistemi herhangi bir istek tipine göre ayarlanmış kitapçılar vardır,[43] ama bunların sayısı çok azdır. *Yayım yaşamının* 1945'te yapılan bir istatistikten yaptığı alıntıya göre "genel çeşit bulunduran kitapçı" sayısı Fransa'da 203 tanedir. Bu sayı sonra çok az artmıştır.

Fransa'da kitapçılık bir yerde modern örgütlenmeye geçmedi. Bununla birlikte, 70'li yıllarda, en iyi örneğini F.N.A.C.'ta gördüğümüz "büyük mağaza" tipi de gelişti. Büyük stok bulunduran ve müşterinin canının istediği gibi kitap seçmeye izin veren bu kitapçıların ticari sistemi, müşterilerine önemli ölçüde indirim yapabilmesine izin veriyor. 1979'da kitap fiyatlarının serbest bırakılması, geleneksel tipte olanları, özellikle de orta ve küçük kitapçıları rekabete dayanamaz duruma getirdi. *1981'de Lang yasası yeniden tek fiyatı getirdi, ama* en önemli sorunu yeterince kitap bulundurmak olan kitapçıların ekonomik sorununu çözmekte çok yetersiz kaldı. Sosyalist ülkeler başlıca kentlerde

[43] Kitapçı yayımcıya kitap ısmarladığı zaman, kazancının en büyük kısmını emen posta giderinden kaçınmak onun için bir sorundur. Ayrıca büyük kitapçılar gönderilecekleri biraraya toplayıp gönderen komisyoncular da kullanmaktadır. Kimi ülkelerde (Hollanda, Danimarka, Norveç, İsviçre) kooperatif şeklinde örgütlenmiş dağıtım ve gönderme merkezleri vardır.

Kitap Evleri açtılar, buralarda istenildiği kadar çeşit ve yeterince kitap bulundurma olanağı vardır.[44]

Kitapçı her zaman zor bir işletme içindedir. Satılmayan kitapların her zaman tehdit edici ağırlığı, beceriksizce bir satın alma politikası, birkaç ay içinde sermayeyi eritebilir. Önemi ne olursa olsun, bu nedenle büyük kitapçılar fişledikleri müşterilerine sürekli katalog göndererek, doğrudan kişisel ilişkiler kurarak, kimi özel kitap rafları bulundurarak ve ayrıca müşteriye yerinde "okuma" izni vererek müşterileriyle ilişkilerini sürdürürler.[45] Ayrıca yoğun bir kültürel ortamı besleyen bir üniversiteye yakın kent semtleri de, genel çeşit bulunduran kitapçılar için elverişli yerleşim yerleridir. Örneğin Paris'in üniversite semtleri ve başlıca üniversite kentleri bu durumdadır.

Ama "edebiyat" kitaplarının yerel dağıtım görevi, orta büyüklükteki kitapçılara düşer. Fransa'da orta büyüklükte 3.500 kitapçının olduğu söylenebilir; bu da 12.000 kişi için bir kitapçı demektir. Elbette ki dünyanın en yüksek sayılarından birisidir.[46] Gerçekte, kimi ülkelerdeki satış yerleri daha yüksek olabilir, ama burada sözkonusu olan ticari ve özerk bir politikaya sahip kitapçılardır.

Bu özerkliğin ve özgürlüğün ticari işlere izin

[44] (Eski) Sovyetler Birliği'nde yayınevleri devlete ya da sendikalara aittir; en önemli yayınevi ise Yazarlar Sendikası'nındır. Dağıtımı kültür bakanlığı servisi yapar, birlikte bulunan 25.000 kitapçıya kitap gönderir, mektupla satış yapar ve kitaplıklara kitap verir.

[45] Fransa'da bu çeşitli ticari yolların en iyi örneğini *Gibert* kitapçısı verir.

[46] *Yayın yaşamı*, 1945'te genel çeşit bulunduran 203 kitapçı, 2.611 orta ve 4.976 küçük kitapçı adı anıyor, 17.000 satış noktası tahmin ediyor. 1952'de *Books for all*, ortalama 12 kişi çalıştıran 3.535 "gerçek" kitapçı sayıyor ve 12.780 kitapçı aynı zamanda gazete satıyor. *Fransız İstatistik Yıllığı* aynı yıl için kitap ticareti yapan 7.348 kurum adını anıyor ve bunlar ortalama 6 kişiden 5.690 kişi çalıştırıyorlar.

vermesi için yeterince önemli bir stoka sahip olması gerekir, ama ölçüsüz bir sermayenin donup kalmaması için de yeterince sınırlı olması istenir. Daha önce de gördüğümüz gibi, kitapçı bu stoku müşteriye göre yapar. Bir vitrine dikkatle baktığımızda, bir fakültenin, bir kilisenin, bir lisenin, bir fabrikanın, bir tiyatronun, hatta yakında bulunan toplumsal mesleklerin yapısının ana çizgilerini kestirebiliriz.

Meslekte uzmanlaşma, ortalama bir kitapçının kendine yön verdiği ve çalışmasını sınırladığı süreçlerden birisidir. Klasik bir kitapçının bir okul kurumunun yanında yeraldığı sık görülen tipik bir durumdur. Çoğu zaman kırtasiye ve okul gereçlerini de biraraya getirir. Çoğu zaman okulda okutulan ders kitaplarının listeleri kitapçıya verilir, siparişlerin niteliği ve hacmi böylece önceden bilinir. Bu sistemin okul için yararı, ısmarladıklarının hemen yerine geldiğini görmesidir. Klasik kitapçıların yanında teknik, dinsel, tıp v.d. kitapları satan kitapçılar da görülür ve buralardaki alış veriş, küçük bir topluluğun kapalı çemberi içinde geçer.

Meslekteki bir uzmanlaşma da, çoğu zaman ikinci elden kitap satan sanat yapıtı kitapçılığıdır. Orta büyüklükteki kitapçıların yüzde 7 ile 8'inin yalnız ikinci elden ticaret yaptığı söylenebilir, ama bu ikinci elden kitap pazarı şimdilik bütün istatistiklerden kaçmaktır ve araştırma için iyi bir zemindir. Amatör bir çevreyle sınırlı kaldığından, daha sonra sözünü edeceğimiz kimi özel durumların dışında, gerçek anlamdaki edebiyat tüketimiyle az ilgilidir.

Kendini edebiyat türü kitap ticaretine veren orta büyüklükteki kitapçıların kurulması, her çeşit kitap satanlara göre daha düzenli bir dağılım gösterir. Belli bir önemi olan her küçük kentin böyle bir kitapçısı vardır. Örneğin Gironde bölgesinde, Bor-

dolular için 10.000 kişiye bir kitapçı ve bölgenin tümünde 11.000 kişiye bir kitapçı düşmektedir.

Ama gerçekte, orta büyüklükteki bir kitapçı işlevsel okuma alanından çıkar çıkmaz, yalnız tanımı belli kimi toplumsal tabakalara seslenmektedir. Bunlar özellikle ne işçi sınıfına, ne de köylü sınıfına seslenir. B. Cacérés de bu noktaya dikkatimizi çekiyor: "İyi nitelikte roman satan kitapçılar (...), pek az istisnanın dışında, işçilerle aynı devre içinde bulunnazlar."[47] İşçi günlük yolu üzerinde gazete satıcısı, tütüncü dükkânı, tek fiyatla satış yapan bakkal, işportacı bulur ve okuyacaklarını buralardan edinir.

Semtin ortalama büyüklükteki bir kitapçısını, aynı çevrenin "kitap satıcısıyla" -gazete satıcısı ya da tütüncü dükkânı- karşılaştırmak açıklayıcı olur. Kimi kitap adları her ikisinde de görülebilir: 100.000 duvarını aşmış polisiye romanlar, best-seller kitaplar, ucuz basımlı büyük edebiyat klasikleri gibi çok geniş toplumsal yelpazenin ilgilendiği yapıtlar, ama temeldeki kitle kökten ayrılır. Hiç kimse Péguy'i tütüncü dükkânına sormaya kalkışmayacağı gibi, yeni yayımlanmış "duygu romanını" da kitapçıya sormaz. Ama işin en ciddi yanı, bir işçi de, bir aydın da *Major Thompson*'u alır, ama her ikisi de aynı yere alış verişe gitmez.

Orta büyüklükteki kitapçıların büyük çoğunluğunun aydınlar edebiyatı dediğimiz -daha sonra okul kitaplarında yerini bulacak olan- devreye denk düştüğünü aklımızda tutalım. Bunların müşterileri özellikle bir eğitimden geçmiş burjuva üyeleri, serbest meslek sahipleri, sanatçılar ve aydınlardır, diğer bir deyişle, gerçek okuyucu topluluğunun 30

[47] *Toplum Haberleri*, Ocak 1957: Kitabı okuyucuya nasıl götürmeli?, s.107.

milyon olduğu Fransa'da, bunların 3 milyon kişi olması olasıdır.

Les Nouvelles Littéraires Dergisi'nin 1956'da yayımladığı listede 10.000 sınırını aşan Fransız yapıtları listesi incelenerek, aydın edebiyatı devresinin küçüklüğü hakkında bir fikir edinilebilir.[48] Bu liste bütün değildir, ama Fransızlara yıllık "aydın" edebiyatının temel besinlerini veren nerdeyse toplam yapıtları içerdiği de açıktır. Bununla ilgili olarak aşağıdaki olayları saptayabiliriz:

1) Fransız yayımcılığının aynı anda piyasaya çıkardığı 150 milyon kitaptan, bu listenin temsil ettiği toplam sayı 4.300.000'dir, bu da yüzde 3 eder;

2) Liste, 1956 yılında Fransız üretimi içinde "edebi" diye sınıflanan 3.000 taneden 166'sını içermektedir; bu da yüzde 3,5 eder;

3) 750 yayımcıdan listede görünen 19'u, 1956 yılında etkin çalışma içinde sayılabilmiştir; bu da yüzde 2,5 eder.

Elbette biz burada ne işlevsel kitapları, ne yarı başarıya ulaşmış ya da başarısız kitapları, ne kitapçıların çoğunu yaşatan (polisiye roman tipi) ve her yerde okunan kitapları gözönüne alıyoruz. Ama bu bilgiler Fransa gibi bir ülkenin (edebiyat yaşamının özellikle etkin olduğu) edebiyat yaşamının az sayıda okuyucu arasında geçen bir oyun olduğunu göstermeye yetiyor.

Kitapçı hiçbir zaman ayrımında olmadan bu oyunu oynayanlardan birisi olur. Kitabevinin ticari dengesi yalnız üretim üzerine değil (özellikle eleştiriler yoluyla yeni yayınları okuyarak), ayrıca sık sık kendisinin görüşlerine başvuran müşterilerinin tepkisine dayanan sürekli bir dikkati gerektirir. Sem-

[48] *Les Nouvelles Littéraires*, 31 Ocak 1957.

tin içinde ya da kentte genelde etkili bir kişi olarak *aydınlar çevresi* için bir okuma danışmanıdır: kitapçının yapacağı tavsiyenin, bir başarının *başlangıcı* için kesin bir etken olduğunu sondajlar gösteriyor. Öte yandan kitapçı, yayımcı için tanınmış olmanın bir ölçüsüdür: Örneğin Fransa'da masal derlemesi ya da öyküler üzerine kitapçının koyduğu tabuya karşı gelme tehlikesini pek az yayımcı göze alır (hem çok iyi anlaşılabileceği gibi ticari nedenlerden ötürü).

Okuyanlar devresini tamamlamak için son bir insan ilişkisini daha anmak gerekir: edebiyat eleştirisi. Genelde yazarlar bunu iyi karşılamazlar ve yayımcılar bundan korkma eğilimi gösterirler. Oysa ne böyle bir aşırı onurlandırmaya, ne de böyle bir küçümsenmeye layıktır. Edebiyat eleştirisinin gerçek rolü, okuyucu için gözönüne serme görevi yapmasıdır. Eleştirmen, okuyanların bulunduğu aynı toplumsal çevreye aittir ve aynı topluluğa sahiptir. Onda okuyucuyla aynı politik, dinsel, estetik görüşün bir çeşidi, kösnül isteğin bir çeşidi bulunur, ama kültür ve yaşam stiliyle bir birlik kurar. Dile getirilmiş yargılar bir yana, eleştirmenin kimi yapıtlardan sözetmesi ve kimilerinden sözetmemesi, zaten önemli bir seçimdir: iyi ya da kötü, "sözü edilen bir kitap" gruba toplumsal bakımdan uyarlanmıştır. Eğer eleştiride sık sık yanlışlık yapılıyor ve *best-seller* olan bir kitaba karşı isteksizce davranılıyorsa (bunun aksi pek olmaz), daha önce de gördüğümüz gibi, demek ki bu *best-seller* grubun gözünden kaçmıştır.

Eleştirmenin ileri sürdüğü zevk eğitimi, aslında geleneğe bağlılığın çeşitli açıklamasından ve aydın okuyucunun yönetilmesinden başka bir şey değildir. Eleştirmenlerin zaten konunun içinde olanlara seslendiklerini ve bir "eğitime" gereksinimi olanla-

ra, diğer bir deyişle, kendilerine benzer bir eğitimden geçmeye gereksinimi olanlara "yaratıcı" büyük eleştirmenlerin pek ulaşmadıklarını anlamak için gazete okuyucularını incelemek yetişir. Şurası açık ki, kimi eleştirmenlerin sözünün geçerliliği (özellikle taşra gazetelerinde yazanlar ve zayıf bir durumda bulunan okuyucuya seslenenler), kitap seçiminde etkilerini göstermeye izin veriyor, ama bu etkinin kitapçıdan, özellikle de yakın akraba, ilkokul öğretmeni ya da papaz gibi sık sık kitap tavsiye edenlerden daha çok olmadığını sondajlar bir kez daha kanıtlıyor.[49]

Yayımcı için eleştiri, sözcülüğünü yaptığı edebi görüşün nesnel bir değerine sahiptir. Ön-eleştiri için okuma komiteleri, çok kısa süreli eleştiri modeline dayanır ve yayımcının tüm arzusu, kendi seçimini ayarlayacağı bir imgeye göre kuramsal bir okuyucu örneksemesi olacak bir okuyucular takımına sahip olmaktır.

Demek ki aydınlar edebiyatı devresi, peşpeşe gelen ve birinin diğerini sınırladığı bir dizi seçim niteliğini temsil ediyor. Yazarların ürünleri içinde yayımcının yaptığı seçim, okuyucunun seçimini sınırlayan kitapçının seçimini de sınırlıyor ve bu seçimle, bir yandan kitapçı etkisini ticari bölgeye yansıtıyor, öte yandan, eleştirinin dile getirdikleri ve yorumladıkları, sonra okuma ekibinin açıkladıkları ve abarttıkları bu kez yayımcının daha sonra yapacağı seçimi sınırlıyor ve sonuçta, rastlantıya bağlı yeteneklere sunduğu olanakları sınırlıyor.

[49] Sondajlara dayanan bu bilgilerin doğruluğuna bakılmalıdır ve bunlar yalnızca Fransa'ya aittir. Alman yayımcı E.Diederich'in 1930'lara doğru yaptığı anketlere ters düşmektedir. Eleştirilerin yüzde 17-18'ini okuyucular, yüzde 14-17'sini dostlar ve akrabalar, yalnız yüzde 5-7'sini kitapçılar yapmıştır.

Bu olumsuz etkileşim, ilgilileri giderek daralan bir çember içine kapatıyor. Yeteneklerin ve maddi olanakların bu çok küçük toplumsal bölge içinde yoğunlaşması, üzücü bir savurganlığa yolaçıyor. Eğer okuma komitelerinin büyük bir yeteneği tümüyle bilmemeleri çok az olasıysa, çok sayıda güzel yapıtların da, başlangıçta yeterli bir dağıtım eksikliğinden layık oldukları şanstan yararlanmaması da iyi biliniyor. Halkın yüzde 80'inin kültürel gıdasızlık çektiği bir ülkede en büyük yayımcıların kaydettiği yüksek başarısızlık oranı (yayımlanmış olanların yüzde 60 ya da 70'ine değin varabilir bu), kapalı bir devre içinde yapılan dağıtımın yalnızca bir savurganlık ya da yalıtılma seçeneği sunduğunu gösteriyor.

III. Halkı İçine Alan Devreler

Edebiyat türü kitapların kitlelere ticari dağıtımını sağlayan başlıca yerler "kitapçılar" ve kitap satışına ikinci derece yer veren tütüncü dükkânları ve gazete kulübeleri gibi yerlerdir. Süper market gibi yerlerin raflarında satılan ikinci derecede satış noktaları sayıya eklensin ya da eklenmesin, Fransa'da kitap satış yerleri 4.000 ile 18-20.000 arasında değişiyor. Gerçekte bunun "sonu iyi bitmez" ve en küçük bir ölçü saptamak da zordur. Aslında sahafların, fuar satıcılarının ve gezgin satıcıların sergilediklerini de hesaba katmak gerekir: Her tip kitapçı da içinde olmak üzere toplam satış yerleri sayısının 100.000 civarında olduğunu düşünmeye kimi belirtiler izin veriyor.

Böyle bir sayı, elbette en geniş bir yerel dağılıma izin veriyor. Birleşik Amerika'da nüfusa göre büyük ve orta kitapçı sayısı, Fransa'dakinden iki ya da üç kez daha azdır; kentlerin *drug stores*'u ve kü-

çük yerlerin *general stores*'u, yayımcılığın kullandığı son derece yoğun ticari şebekeyi oluşturur.

Öte yandan, kitap ticaretini ve diğer ticaretleri biraraya getirenler (kırtasiye, gazete, sigara, gıda), kitabı günlük yaşamın görüngesi üzerine yerleştiriyorlar. Okuyucuya kitap önermek onun boş zamanına denk geldiğinde, gösterilen çaba daha da azdır: gardaki gazete kulübesinde, iş çıkışı tütüncünün tezgahının üstünde, gezgin satıcıda ya da evlere değin gelip satış yapanlarda.

Hızlı iletişim yollarının öldürdüğü gezgin satıcı, bizim ülkelerde yokolan bir kişidir, ama kitlelerin yeni kültürel gereksinimine göre hâlâ uygun bir dağıtımın yapılmadığı Latin Amerika gibi ülkelerde yine de var ve önemli bir roloynuyor. Çin'de komünist rejim bunu resmi dağıtım sistemiyle bütünleştirmiştir.

Daha önce andığımız C. Nisard'ın *Halk İçin Kitaplar Tarihi*'nde, 19. yüzyılın ortalarında Fransa'da "gezgin satıcı devresi" üzerine değerli bilgiler buluyoruz; burada uzmanlaşmış yayımcıların bulunduğu başlıca üretim merkezleri veriliyor: Paris, Nancy, Tours, Le Mans, Lille v.d.

Bu gezgin satıcı edebiyatının özü, sayısız olanaklardan oluşuyor ve günümüzde *Almanach Vermot* ya da *Almanach Hachette* gibileri oldukça modernleşmiş olmalarına karşın, daha az saf bir çizgi altında bunların temel özelliklerini taşımaktadır. Gezgin kitap satıcılarında almanakların yanında astroloji, "kadınlar için" büyü, güzel sözler ve fıkra derlemeleri, dinsel, ahlâksal ve duygusal yapıtlar, geleneksel yemek tarifeleri ve tıp reçeteleri, serüven ya da yolculuk anlatıları, duygusal romanlar, birçok kuşağın sevdiği ve çoğu zaman uyarlanmış ya da özet edebi klasikler, her yerde ve her zaman

okuyucunun dikkatini dinlendiren resimlemeler. 20. yüzyılın ortasında bu gezgin satıcılığının yerini kadın dergilerinin, falcı kitaplarının, duygusal romanların ve açık seçik resimlerin aldığını bu betimlemeden anlamak kolaydır.

Halkın okuduğu yayım devresinin her yerinde kitap günlük basınla birleşir ya da daha önce gördüğümüz gibi birçok ülkede okumanın temelini haftalık yayımlar oluşturur ve bunlar ağızdan ağıza dolaşan edebiyatın eski olanaklarının yerini alır (bu sözlü edebiyat şimdi sinemanın görsel-işitsel yeni tekniği ve halkın okuduğu kitaplarla yakın bağlar içinde bulunan radyo ve televizyon tekniği sayesinde bir ölçüde eski haklarını yeniden elde etti). Buna göre halk tipi kitapların dağıtım düzeneğinin kitapçı tipinden çok "basın taşımacılığı" tipinde olması olağandır. Tüm girişim dağıtıcı ile toptancının elleri arasında kalmıştır. Perakendeci bir satıcıdan başka bir şey değildir.

Daha önce de gördüğümüz gibi birçok yayımcı, ticari işlerinin bir kısmını uzmanlaşmış şirketlere bırakıyor; Fransa'da bunların en tanınmışı ve en güçlüsü *Hachette Messagerie*'dir. Bu şirketler kitaplar ve basın için abone satıcılara kitap teslim ediyorlar ve doğal olarak satılmayanları da geri alıyorlar. Buna *ofis sistemi* deniyor.

Ofis sistemini yayımcılar ve edebi yapıtlar satan kimi kitapçılar kullanıyor. Bu gözü kapalı bir dağıtım sistemidir. Kitabın çıkışında dağıtımcı yayının bir kısmını (Fransa'da 3.500-5.000 sayı) bilinen satış yerlerinde bırakır. Gardaki bir kulübenin de "yenilik" bakımından merkezi büyük bir kitapçı kadar zengin olabileceğini bu örnek bize açıklıyor. Ama bu yeniliklerin bir kısmı er geç ve az çok tazeliğini yitirerek deponun yolunu tutacaktır.

Daha sonra sözünü edeceğimiz gibi, denenmiş polisiye romanlar ya da "aşk romanları" gibi satışı belli kitaplar sözkonusu olduğu zaman, yayım bir dizi içinde ya da düzenli bir süreli yayım içinde yeralıyor ve dağıtım satış-abone niteliği kazanıyor. Her satıcı, satacağı kitap sayısını yaklaşık olarak biliyor ve ona göre tedarikini yapıyor.

Edebi kitaplar devresini niteleyen ve peşpeşe yapılan ayıklamalar burada varolamaz. Okuyucudan yayımcıya bir "geri dönüş" olası değildir. Okuyucunun gereksinimine göre kitap uyarlama gereği, standartlaşmanın mekanik yöntemiyle elde edilir. Okuyucunun yanında başarısını güvence altına almış bir yapıt türü oldu mu, sadece olayların gidişi değiştirilerek durmadan öntip yeniden üretiliyor. C. Nisard, gezici edebiyatı üzerine yapıtında, gezgin satıcıların 3 kuruşluk broşürleriyle istedikleri kadar bastıkları böyle duygusal anlatıların Ortaçağdaki kökenini gösteriyor. Üç kuruşluklar 0,25 ya da 0,50 franklık oldu, ama bunlar 20. yüzyılın zevkine dönüştürüldü; anlatılar, öyküler bizim "aşk romanlarına" yakından benziyor: yani idilde çoban kızın yerini sekreter kız aldı.[50] Benzer şekilde, Richardson'ın *Pamela*'sı da, 18. yüzyıl kadın roman tipi tarafından tatlılaştırıldı ve çoğaltıldı, Delly'nin romanlarının geniş ailesiyle birleşti ve tek başına bir edebiyat türünü oluşturdu; birçok kuşak boyunca best-seller rekoru kırdı.[51] Eski geleneksel halk destanını yenileyen Walter Scott, tarihsel romanın öntipini yarattı, ama bu tip roman A. Dumas ve onun

[50] C.Nisard, 19. yüzyılda bu tür romanların başlıca üreticisi sanılan bir Raban'ın adını anıyor.

[51] B.Caséres başka bir makalesinde bir "aşk romanı" listesi verirken, sergilerde ortaya çıkan *İnes'in Yazgısı* romanını anıyor. 1957'de bile çekiciliğini koruyan ad!

çağdaş öykünmecileri tarafından halk edebiyatının gözdelerinden birisi olmak için edebiyat devresinden çabuk çıktı.

Bu acımasız düzenek içinde bozulma doğal bir hareket olur. Eğer bir yapıt okumuşlar edebiyatından bir rastlantı sonucu kaçar ve çok daha geniş bir toplumsal ortamda ortaya çıkarsa, işte orada yenilenme ve ilerleme vardır. Ama çarkın içine girer girmez, doğrudan etkili karakterlerine bürünür ve yüzyıllar sürebilecek piyasanın tüm istemlerini yerine getirinceye değin dizi halinde kabaca üretilir.

Bununla birlikte, kitle iletişiminin yeni teknikleri, son kuşak boyunca sorunun temel öğesini önemli ölçüde değiştirdi. Edebiyat devresi içinde kapalı kalan yapıtlar basının, disklerin, radyo yayınlarının, televizyonun ya da sinemanın desteğiyle giderek daha sık kaçma fırsatı buluyor.

Sinema ve televizyondaki durum daha sık ve daha gözalıcı. "Filmin kitabını okuyunuz", en etkili bir reklam sloganı oldu. İnsanların genelde yalnız filmle yetindiği doğru, ama daha kötüsü, "filmden alınan öyküyü" yayımlayan kimi özel dergilerin olması. Sinema ve televizyonun hangi ölçüde okuttuğunu, ya da tersine, okumayı engellediğini yalnız geniş çapta yapılacak bir anket söyleyebilir.

Buna karşılık, niteliği gereği sözel olan ve basılı sayfalarda solan lirik şiiri diskin kurtardığından şüphe yok. Villion'dan Prévert'e değin halk şiirleri, pikap ve *juke-box** sayesinde kendi gerçek ortamını yeniden buldu.

Basının ve radyo yayınlarının rolü daha açık. Eğer eleştiri aracılığıyla "aydın" okuyucu üzerine etkili oluyorsa, son derece etkili arkası yarın, çizgi

(*) *Juke-box:* jetonla çalışan müzik kutuları (ç.n).

roman ya da uyarlama yoluyla okuyucunun tümü üzerine de etkili oluyor. Bir edebiyat klasiğinin büyük tirajlı bir gazetede çizgi roman olarak ya da radyoda bir arkası yarın programında yayınlanmasının halk devresinde hemen bir alıcı akınına yolaçtığını kimi örnekler göstermektedir. Bu etki açıklık kazandırmaya değer.

Bir yapıtı halk devresine sokmak için radyonun, televizyonun ve sinemanın etkinliği, bir yandan bu yapıtı bir çeşit toplumsal uyarlama yeterlik sınavından geçirmesinden (doğrusu kimi kez çok kötü), öte yandan bu yapıtı edebiyat bakımından günlük yaşamın içine taşımasından ve okuyucu halkın günlük yaşam yolunun üstüne yerleştirmesinden ileri gelir. Yalnız bunun kusuru, tüm bunların tek yanlı geçmesidir; edilgin kalan okuyucu doğrudan doğruya araya girmez. Bu "ihsan edilmiş bir edebiyat"tır.

Biz burada okumuşlar devresinin tersi bir durum içindeyiz. Bu son durumda yeterince geniş olmayan bir tüketim temeli için üretim bolluğu ve peşpeşe seçim yapmaya dayalı bir sistemin içinde durmadan yenileme isteği savurganlığa ve kısırlığa yolaçıyor. Halk devreleri içinde toplumsal bakımdan üretim eksikliği, önceliği dağıtımcıya verme, konuşmayan, ama tüketen geniş ve ortak bir istem, bir yandan aşırı kazanca ve edebiyat biçimlerinin mekanik bozulmasına yolaçıyor, öte yandan, kitlelerin kültürel özgürlüğünün yabancılaşmasına yolaçıyor.

Sorun, bir denge işidir. Bu nedenle "aydınlar" edebiyatına sağlık kazandırmak isteyenlerin ya da gerçek bir halk edebiyatı yaratmak isteyenlerin çabası, "aydınlar" devresiyle, halk devrelerini birbirinden ayıran duvarları yıkmaya çalışıyor. Edebiyatın toplumsal ablukalarını bozmak için kullanılan yollardan kimilerini burada hızla inceleyeceğiz.

IV. Ablukayı Zorlayanlar

Birbirinden ayırdedilebilecek dört tip yöntem vardır: geleneksel ticari yöntemler, ticari olmayan yöntemler, ödünç verme ve güdümcülük.

Gerçekte en basit düşünce, ticari yöntemleri değiştirmeden edebiyat devresinin üretim ve dağıtımını halk devresine yaymaktır. Buna göre çözüm, ucuz baskılı edebiyat kitaplarını her düzeyde satışa çıkarmak. Bu yeni bir şey değildir ve gezgin satıcılar De Foe, Swift, Perrault, Florian, Bernardin, Saint-Pierre v.b.'nin imzalarını "üç kuruşluk romanlar" arasında bulunduruyorlardı. Ama bu yapıtların çoğu klasikti ve yeni değildi. Oysa arada bir zaman ayrımı olmaması ve "ucuz kitap" okuyucusunun, aynı zamanda "pahalı" kitap okuyucusuyla birlikte etkin edebiyat yaşamını paylaşması önemlidir. İki savaş arasında özellikle Fransa'da bu anlamda çok girişimler oldu. Yalnız 1935'te (tek fiyat döneminin başlangıcı) "Penguin" dizisinin tek fiyat-kitap başarısıyla ilk başarı İngiltere'den geldi.

"Penguin" yayımları kurulduktan yirmi yıl sonra 1.000 kitap basmıştı (bu ise o çok sayıda İngiliz edebi kitaplarının küçük bir oranını temsil ediyordu). Kırmızı-beyaz kapağı tüm dünyada ün kazanmıştı. İlk başta yeni yayımlanmış *hard cover* (pahalı karton kapaklı) kitapların yeniden basımını yapıyordu; şimdi artık kimi kitapların özgün basımını da yapıyor. Normal "Penguin"e, polisiye romanların yeşil "Penguin"i, işlevsel okumaya ayrılan mavi "Pelican" ve çocuklar için "Puffin" de eklendi. "Penguin"lerin kaç tane satıldığını bulmak pek kolay değil, ama 1955'e doğru yılda toplam 20 milyon nüsha satıldığı anlatılıyor, eğer bu sayı doğruysa, İngiliz üretiminin yüzde 7-8'ini temsil ediyor.

İkinci Dünya Savaşı sırasında askeri birliklere kitap gönderme gereği ve sonra propaganda gereksinimi Birleşik Devletler'de "Penguin"e benzer kitap yayımını teşvik etti: "Signet Book", "Bantam Book" ve "Pocket Book", bu sonuncunun şimdi Fransa'da benzeri olan "Livre de Poche" (Cep Kitabı) yayımlanıyor. Birçok ülkede "Penguin"in benzeri kitaplar yayımlanıyor; örneğin Belçika'da "Marabout", İspanya'da "Alcotan", İtalya'da "Libri del Pavone".

Bu kitapların ortak yanı ucuz olmalarında: bu kitaplardan bir tane almak için bir işçinin ortalama yarım saat ile iki saat arasında çalışması yetiyor.

Ucuz kitapların başarısı söz götürmez. "Penguin" yayımları İngiliz edebiyatı üzerine yararlı ve kalıcı bir etki yaptı. II. Dünya Savaşı sırasındaki zor koşullar içinde genç yeteneklere şans veren "Penguin New Writing" oldu. Bununla birlikte, ucuz kitap, geleneksel ticari çalışma içinde ancak çok sayıda basmaya izin verecek kadar geniş bir okuyucu kitlesine seslenebilirse verimli olur. Kapitalist ülkeler içinde bunu yeterli kitlelere sunan tek dil İngilizcedir.

Bu duruma göre belki de çözüm, kaçınılmaz ve pahalı zincirleme bir işlem olan geleneksel kitap pazarından vazgeçmektir: basım, dağıtım, kitapçı. Sözünü ettiğimiz kitap kulüpleri işte bunu yapıyorlar. Genellikle kitap kulüpleri halktan müşterilere seslenmezler, ama klasik ve yeni basımları ucuz sunanları da vardır. Ne yazık ki, yeni kitapların yeniden basımı oldukça gecikir, çünkü yayımcılar satışı zaten zor olan bir kitap için tehlikeli bir rekabete yolaçabilecek olan şeye hemen izin vermek istemezler. Öte yandan kitap kulüpleri de ciddi bir sorunla karşılaşır: mektuplaşma yoluyla çalışmak. Ticari sistem ne denli ustaca olursa olsun, bir duyuruya

verilecek yanıttan ileri gelen jest, bir kitapçıya girmek için gösterilen çabadan daha pahalıya malolur.

Mantık bize "kapı kapı satarak" bu çabaya son vermemizi söylüyor. Bu ise gezgin satıcılığa dönmektir: sözlük ya da ansiklopedi gibi büyük yapıtları satmak için çok kullanılan bir tekniktir bu. Bu yöntemin edebi yapıtların satışına uygulandığı çok azdır. Ama yine de kimi örnekleri var.

Gilbert Mury, *Information Sociales*'te çıkan yazısında, kendisinin de aralarında bulunduğu *Genç Yazarlar Birliği* deneyiminden sözediyor. Bu topluluk Japonların geleneksel *yomiuri*'sine yeterince benziyor, çünkü yazarlar aynı zamanda basımcı ve dağıtımcı; eğer satıcılığı doğrudan kendileri yapmıyorsa bile, en azından kendi hesaplarına çıkışlar yaparak doğrudan okuyucu artıracak çaba gösteriyorlar: "Kapı kapı satışı, zilleri çalan, kahve ya da lokanta müşterilerini ziyaret eden gençler yapıyorlar; ayrıca memurlara -özellikle de öğretmenlere- gidiyorlar ve kitap sunuyorlar."[52] Ne olursa olsun, şurası gerçek ki, *Genç Yazarlar Birliği*, birçok yayımcının kıskanacağı satış sayılarına vardı. Kitapçıdan kurtulmak, ayrıca birçok yayımcının da hoşuna gideceği bir düş.

Kapı kapı dolaşarak satmanın değeri ne olursa olsun, genel bir dağıtım yolu olarak buna ciddi bir gözle bakılamaz. Eğer tüm romanlar bu yolla satılacak olsa, her gün her evin bavulunda bir sürü kitap örneğiyle satıcıları beklemesi gerekir. Hiç kuşkusuz içten karşılama da artık biter.

Satışın ötesinde geriye ödünç verme kalıyor. Ödünç vermenin yararı, halka göre ödünç-satışın başarısıyla kanıtlanmıştır (eski kitapları geri alma

[52] *Information Sociales*, Ocak, 1957.

ve az bir ödemeyle yenisini satma). İngiltere'de *Eczacı Boot's*'lar bu yöntemi kullanıyorlar. Fabrika çıkışında aşk romanları satan satıcı da bu yöntemi kullanmaktadır.

Eğer bir kitap yeniden kullanılmayacaksa, o kitabı satın almanın ekonomik bakımından saçma bir işlem olduğunu da ayrıca not edelim. Oysa romanların yeniden okunduğu çok azdır, hele üç ya da dört kere okunduğu binde bir olur. Bir kere okunacak ve bir daha geri satılmayacak bir kitap için para ödemek, bir Fransız işçisi için, bir dakikalık okuma için bir dakika ya da daha fazla çalışmaktır; oysa bir dakika çalışma karşılığında üç dakikadan fazla sinemanın zevki çıkarılabilir. Diğer ülkelerde bu ayrım daha belirgindir. Halk kütüphanelerine giden okuyuculara, kendilerini bu kurumlara neyin ittiğini sorduğumuz zaman, "kitapların fiyatı" yanıtına demek ki şaşmamak gerekir.[53]

Çok sayıda ciddi çalışmaların yapıldığı kitaplıkların üzerinde fazla durmayacağız. Bunların özellikle İngiltere'de geliştiğini belirtmek yetecektir: 1975'te kütüphanelere üye olanların sayısı 13.500.000'i aştığını ve ödünç verilen kitapların da 600 milyona ulaştığını söyleyebiliriz. Görüldüğü gibi edebiyat çevresinin çemberi çok aşılmıştır. Bu yolda hâlâ yaya kalan Fransa, 1977'de 3.600.000 kütüphane üyesi ve 80 milyon ödünç kitapla, durumunu önemli ölçüde düzeltmiştir. Her merkezi bölge kütüphanesi, yöre kütüphanelerini ve çoğu zaman belediye kütüphanelerini besliyor. Çoğu zaman ilk çıkış, birkaç kişinin girişimiyle kurulan çocuk kütüphaneleriyle başlıyor ve "yağ lekesi" gibi yayılıyor. Çocuk ve

[53] Bu bilgiler, Bayan Nicole Robine'nin Bordeaux'da halk kütüphaneleri okuyucuları arasında yaptığı sondaj derlemesinden alınmıştır.

gençlik kitapları, yeni okuyucuları kitaba çekmek için güçlü bir çekim olmuştur. Daha sonra göreceğimiz gibi, üye yazılmış bir okuyucunun, birçok gerçek okuyucuyu temsil ettiğini eklemek yerinde olur.[54] İşçilerin tüm aileleri için ödünç kitap aldığı şirket kütüphaneleri için bu özellikle doğrudur.

Ödünç veren bir kitaplığın güçlüğü stok sorunundan ileri gelir ve bir kitapçıya göre son derece ciddidir. Ancak yazılı yapıtların devlet eliyle kitaplıklara gönderilmesi ya da düzenli ve pahalı satın alma sayesinde merkez kütüphaneler tüm çeşitleri bulundurabilir. Ne yazık ki merkez kütüphaneler "bir kitap mezarlığı" olabilir, çünkü halk çevresinin, yani güncel yaşamın dışında yeralırlar: Bir merkez kütüphaneye girme kararı, bir kitapçıya girme kararından çok daha zordur. Demek ki kitabı "okuyucuya" ya ticari açıdan (özel gezici kitaplıklar, ödünç kitap veren semt kitaplıkları, kitapçılarda İngiliz usulü ödünç kitap veren bölümler), ya da yönetim yoluyla (çeşitli kitapları ödünç veren kamu kitaplıkları, işyerinde şirket kitaplıkları, gezici kitaplık, kilise, işveren, sendika v.d. kitaplıklar) götürmek gerekir. Ama dolanım ne denli hızlı olursa olsun, stok çok sınırlı kalır ve daha önce sözünü ettiğimiz kitapçının seçim yaptığı birinci durumda ve kütüphanecinin seçim yaptığı ikinci durumda konuların seçimi, öğretimle ilgili olduğu için çok daha ciddidir.

Ödünç kitap veren bir merkez kütüphanesinin hanım müdürü dünyanın en iyi niyetiyle hazırladığı raporunda şunu açıklıyor: "Kolay eğilimlere hiç-

[54] Gerçek okuyucu sayısını elde etmek için, satılan ya da ödünç verilen kitap sayısını 3,5 kat sayısıyla çarpmak gerekir. Gerçekte bir ailede, binada ya da işyerinde elden ele dolaşan kitap hakkında çok az şey biliyoruz. B.Cacéres'in "elden ödünç verme devresi" dediği şey, derinliğine incelemeye değer.

bir zaman izin vermedik ve gönderdiklerimizin içinde her zaman hiç değilse üçte bir belgesel yapıtları koruduk. Ayrıca bizim kütüphanemiz çok az polisiye ve kolay okunur aşk romanı içeriyor. Ancak bile bile istek üzerine ödünç veriyoruz ve hiçbir zaman 3 ya da 4 taneden fazla vermiyoruz. Ödünç kayıtlarının sayısını kolay yollardan artırmaktansa, ödünç kitap vermede bu niteliği sürdürmek isteriz."[55] Polisiye ve duygu romanlarının gerçek bir üretici-tüketici değişim sistemiyle bütünleşmemesi, bu edebiyat "kolaylığının" tanımazlıktan gelinmesine yolaçıyor; bunlar üzerine konan yasak, bunları halkın okuduğu kitap çevresinin acımasız mekaniğine terkeder ve bu yanılgıyı artırmaktan başka bir şey yapmaz. Polisiye romanın aynı zamanda halk tipi ve edebiyat ürünü olabileceğini George Simenon örneği göstermektedir.

Kamu ya da özel tüm edebiyat yöneticiliğini tehdit eden tehlikenin bir yerde ortaya çıktığını gördük: öğretici olma kaygısı. Kitap ticareti yapanlar ya da laik, dinci, politik ya da resmi kültürel örgütler, yaşayan bir halk edebiyatı örgütlemede, edebiyat çevresinin tükettiği yaşam bolluğunun bir kısmını halk devresine vermede bu nedenle güçsüz kalıyorlar. Bu konuyla ilgili olarak *Information Sociales*'de bir makale yazmıştık: "Olayların gösterdiği gibi, eğer bu girişimler başarısız olduysa, bunun nedeni, bütünün halkın kendisinin *dışında* kalmasıdır. Bunların hepsi de halka bir şeyler *götürmek* düşüncesine dayanıyordu: ruhsal maya, mesaj, tanıklık, hoşça vakit geçirme (...). Bizim "edebiyat" dediğimiz şeyin üç yüz yıl boyunca bir halk tabakasının kültürel uyanışının nedeni değil, sonucu oldu-

[55] Dordogne Ödünç Kitap Verme Merkezi Yıllık Raporu'ndan.

ğunu ve bunun sonucu olarak gerçek bir halk edebiyatının özgün bir halk kültüründen kurtulması gerektiğini bilinçli ya da bilinçsizce bilmedik."[56]

(Eski) Sovyet rejimi sorunun teknik çözümüne yaklaşmış görünüyor. Stalin'in "ruh mühendisleri" dediği yazarlar, ya Komünist Partisi'nin aracılığıyla, ya kültürel örgütler yoluyla ya da kendi yaşama biçimleriyle kitlelerle doğrudan ilişki içindeler. Öte yandan, en geniş ölçüde dağıtım güvence altına alınmıştır: ister fabrikada olsun, ister çiftlikte, her yerde kitap vardır. Baskıyı sınırlayan satış azlığı değil, kâğıt yetersizliğidir. Ve son olarak kulüp tartışmaları bir halk edebiyatı düşüncesinin doğmasına izin veriyor ve araya yayımcının ya da kitapçının ticari duvarı girmeden okuyucuya yansıyor. Ne yazık ki arada ideolojik duvar yine de var. Burada kurumları insanlara uyarlamaktan çok, insanları kurumlara uyarlayan tüm kültürel örgütlerin büyüklüğü ölçüsünde bilgi veren kitaplar buluyoruz. Sovyet rejiminin soruna *teknik* çözüm bulduğunu söylüyoruz, ama insani çözümü henüz bulamadı, kimi kez Sovyet edebiyat dünyasını çalkalayan bunalımlar da bunu gösteriyor.

Aslında dağıtım dengesizliğinin üretim dengesizliğine yanıt verdiği görülüyor, ama bu iki dengesizlik, aynı sorunun iki kısmi görünüşüdür. "Yazılı Ürünler Sandığı" tipinde kurumsal çözümler ya da dağıtım için "kültürel örgütler" tipi çözümler, sadece geçici tekniklerdir. Çözüm, eğer bir çözüm varsa, ancak insanların edebiyata karşı tutumlarının düzeyinde, diğer bir deyişle, tüketim düzeyinde bulunur.

[56] *Information Sociales*, Ocak 1957, s.11.

DÖRDÜNCÜ KISIM

TÜKETİM

YEDİNCİ BÖLÜM

YAPIT VE OKUYUCU

I. Okuyucular

Bütün yazarların yazdıkları sırada bilinçlerinde bir okuyucu vardır, bu okuyucu kendilerinden başkası değildir. Bir şey başkasına söylenmişse, ancak o zaman tümüyle söylenmiş olur: daha önce gördüğümüz gibi, bu yayımlama eylemidir. Ama bir şey önce birisi *için* söylenmişse, o birisine söylenmiş (diğer bir deyişle yayımlanmış) olabilir. Bu iki "birisi" zorunlu olarak birbirine rastlamaz. Hatta birbirlerine rastlamaları pek seyrektir. Başka türlü söylenecek olursa, edebi yaratımın kaynaklarında bile bir okuyucu-muhatap vardır. Onunla, yayımcılığın seslendiği okuyucu arasında çok büyük orantısızlıklar olabilir.

Örneğin kendi *günce*sinde yalnız kendisi için yazan ve demek ki kendi öz muhatabı olan Samuel Pepys, güncesinin yayımcılarca yayımlanması sayesinde ölümünden sonra geniş bir okuyucu kitlesine seslenmiş oldu. Bunun aksine Çinli romancı Lu Sin, milyonlarca Çinliler için yazıyordu, ama yazdıkları yalnız derlemelerde ya da yalnız aydınlara ve askerlere *seslenen* dergilerde kaldı. (Zafere ulaşan Devrim, kendisinin eğilimleri ölçüsünde bir yayımcı verince, sonunda anlaşılmış oldu.)

Okuyucu-muhatap yalnız bir kişiye, bir tek bireye indirgenebilir. Evrensel yapıtlardan kaç tanesi başlangıçta yalnız kişisel mesaj değildi? Arasıra bil-

gin bir eleştirmen, bu mesajla birlikte okuyucusunu da ortaya çıkarır ve yapıtın her şeyini açıkladığını sanır. Gerçekte açıklanması gereken şey, okuyucusunu değiştirirken (kimi kez yönünü), mesajın kendi etkinliğini nasıl koruduğudur. Edebi bir yapıtla, herhangi bir belge arasındaki tüm ayrım, sürüp giden bu etkinliğin içinde kalır. Edebi olanla olmayan arasındaki ölçütümüzün karşılıksız olduğunu unutmayalım. Oysa yazar kendi okuyucu-muhatabıyla (kimi kez bu okuyucu kendisidir) hiçbir zaman karşılıksız olmayan (düşsel ya da gerçek) bir diyaloğa başlar; heyecanlandıran, inandıran, bilgi veren, avutan, özgür kılan, hatta umutsuzluk veren, ama bir ereği olan bir diyalog. Okuyucu-muhatap ile, kendisi için kitap yayımlanan okuyucu arasında bir rastlantı olduğu zaman, bir yapıt işlevseldir. Edebi bir yapıt ise tersine, adı bilinmeyen bir okuyucuyu diyaloğun içine bir yabancı gibi sokar. Okuyucu kendi evinde değildir ve bunu bilir; kendisinin olmayan bir diyaloğun içinde gerçek bir varoluşa sahip olmadan ve görünmez bir varlık gibi her şeyi görür, işitir, duyar ve anlar. Kendini duygulara, düşüncelere ve stile bırakarak yankılanmayla duyduğu zevk, karşılıksız bir zevktir, çünkü bu zevki yükümlülük altına sokmaz. Eğer okuyucu yükümlülük altına girmeden katılımına izin veren bir anonimliğin, uzaklığın güvenini yitirirse, tüm estetik zevk ve buna göre tüm edebiyat alış verişi olanaksızlaşır. İtalyan doğrucu sinemasını kutlamak için bekleyen bir işçinin eleştirisinde acı ve derin bir gerçeklik var: "Şu bay eğer yorgunluğu bir gösteri gibi sayıyorsa, kendi yaşamında pek yorulmuş olmamalı."

Gerçekte halkın gerçekliği karşısındaki aydınlar edebiyatının tüm dramı buradadır. Yaratıcı diyalog içine aydın okuyucunun sokulması, halen yeri bura-

sı olduğu için olasıdır, oysa halktan okuyucu dışardadır ve diyalogla harfi harfine yetinmesi gerekir.

Edebiyat devresi yayımcısının kendisi için yapıt yayımladığı kuramsal okuyucunun rolü, yükümlülük altına girilmeden yapılan katılımla sınırlanmaz ve yapıta kendi anlamını verir. Bu okuyucu, aynı zamanda yazarın da ait olduğu ve ona kimi kararları kabul ettirdiği toplumsal bir çevredir.

Buraya değin açıklamalarımızı aydınlığa kavuşturmak için aydın okuyucuların bir tek blok oluşturduğunu varsaydık. Gerçekte toplumsal grup, dinsel, ırksal grup, meslek grupları, tarih ve coğrafya grupları, düşünce okulları, küçük gruplar diye bölünürler, alt gruplara ayrılırlar. Her yazar kendi çevresinde az çok geniş, zaman ve uzam içinde az çok yaygın olası bir okuyucu kitlesinin ağırlığını taşır.

Charles Pinot-Duclos 1751'de "Bu yüzyılın töreleri üzerine düşünceler"inde şunları yazıyordu: "Kendi okuyucumu biliyorum. Kendi okuyucusunu bilmeyen kimse yoktur; diğer bir deyişle, içinde bulunduğu toplumun bir parçasını." Ne mutlu ki tüm yazarlar, kendi okuyucularıyla ilgili bu denli açık bir bilince sahip değiller, ama daha az tutuklusu da değiller. Dil topluluğu ile kültür topluluğu, yazarı okuyucusuna bağlayan olası en yakın bağlardır.

Eğitim, toplumsal grubun bağıdır. 19. yüzyılın sonunda Fransız edebiyat grubunun başlıca bağının, ikincil klasik kültür topluluğu olduğunu daha yukarıda söylemiştik. Benzer şekilde, 16. yüzyılda hümanist kültür topluluğu vardı ve günümüzde Marksist kültür topluluğu var. Aldous Huxley, kültürü şaka yollu aile çevresine benzetiyor: ailenin üyeleri, kendi aralarında aile albümünün büyük kişilerini anımsarlar. Bunu Fransa'ya uygulamak için biz de diyelim ki, kuzenler kendi aralarında Po-

quelin amcanın güzel sözlerini, kuzen Descartes'ın ciddi bilgeliğini, büyük baba Hugo'nun tumturaklı söylevlerini, iyi baba Verlaine'in çılgınlıklarını anımsarlar. Kültürlü olmak, ailenin tüm üyelerini kendi küçük adlarıyla çağırmaktır. Yabancı birisi kendini bu çevre içinde rahat hissetmez, çünkü o ai*leden değildir, diğer bir deyişle, kültürü yoktur* (başka bir kültüre sahiptir demenin başka yoludur bu). Huxley'in şakası, gerçeğin yeterince doğru bir imgesini veriyor. Aristoteles, Konfüçyüs, Descartes, Karl Marx v.d. büyük manevi hocalar kültüre egemendirler ve kendi düşünce etkilerinden çok (aile üyelerinin çoğu için katılım zordur), grubun kökenindeki adeta totemsel değerleriyle etkin olurlar: Descartesçı olduğunu söyleyen bir Fransız, Leopar klanından olduğunu söyleyen bir ilkel insandan ayrı bir kavramı dile getirmiş olmaz.

Ben Jonson, Shakespeare için "Latinceyi az biliyordu, eski Yunancayı daha az" dediği zaman, onun *University Wits*'lerin kültürel grubuna, diğer bir deyişle, hümanist kültürlü aydınlara ait olmadığını böylece açıklamak istiyordu. Gerçekte, Ben Jonson ile Shakespeare'in okuyucuları birbirine karışmış olsalar da, kendi kültürel "totemleri"yle birbirlerinden derinden ayrılırlar. Ben Jonson'ın okuyucusu, *antik kültürlerin büyük örnekleriyle övünen küçük* bir azınlıktı. Shakespeare'in okuyucusu, halkın çoğudur ve ikinci ya da üçüncü elden bir eski kültürle yetinirler, ama *İncil*'e, halk bilgeliği geleneklerine ve büyük ulusal mitlere iyice bağlı kalırlar.

Kültür topluluğu, açıkça bilinenlerin topluluğu dediğimiz şeyi doğuruyor. Tüm topluluk, açıkça kabul edilmiş belli sayıda düşünce, inanç ve değer yargıları ya da gerçek 'yayar' ve bunları doğrulamaya, tanıtlamaya ve savunmaya gerek yoktur. Bura-

da *Volksgeist*'e ve *Zeitgeist*'e yakın kavramlar buluyoruz. İlkel tabularda olduğu gibi bu öngerçekler de çoğu zaman bir sınava karşı direnemezler, ama grubun ahlâksal ve kültürel dayanağını sarsmadan tartışma konusu olabilirler. Bunlar grubun geleneksel temelidir, ama salt bir ayrılıkçılık saçma ve anlaşılmaz olunca, bunlar her zaman bir dereceye değin ayrılıkçılığın uygun olmayan ve aykırı dayanak noktalarıdır. Buna göre bütün yazarlar, kendi okuyucu-ortamlarının ideolojisinin ve *Weltanschauung*'unun tutuklusudurlar: bunu kabul edebilirler, değiştirebilirler, kısmen ya da bütünüyle reddedebilirler, ama bundan kaçamazlar. Bu nedenle, özgün açıklamalar sisteminin dışında kalan olası okuyucular, yapıtların gerçek anlamları konusunda yanılabilirler.

Shakespeare örneğine bağlı kalalım ve piyeslerinde kullandığı hayaletleri ve büyücüleri gözlerimizin önüne getirelim. 20. yüzyılın Batılı aydınları, genelde ne büyücülere inanırlar, ne hayaletlere (Shakespeare yorumcularının çoğu bu kategoriye aittir). Bunları piyesteki gerilimi artırmaya yönelik fantastik süsler gibi sayma eğilimindedirler. Oysa Shakespeare'in çağdaşları ve özellikle seslendiği okuyucuları, bizim doğaüstü dediğimiz şeylere çok doğal olarak inanıyorlardı. Bir büyücünün araya girmesi onlar için daha heyecan vericiydi, ama bir hayduttan daha olağanüstü değildi. Shakespeare'de ileri bir anlayışın kuşkuculuğu iyice biliniyor, ama yerleşik inançlardan başka türlü anlatmak da onun için hiç olası değil. Kendisi olağanüstü ya da fantastik kavramlara sahip değildir, çünkü bu kavram, doğa yasalarına uygun düşmeyenleri gerçek olmayan postula gibi sayar ve Shakespeare döneminin bu yasaları henüz dile getirilmemiştir. Doğduğu ve

tutuklusu olduğu açıklıklar sisteminin yapıtı elde edilmek isteniyorsa, bu durumda Shakespeare'e ihanet etmek gerekir (bunun gerekli bir ihanet olduğunu göreceğiz).[57]

Bir kolektifliğin içindeki açıklıklar topluluğu, anlatımın ve her şeyden önce dilin olanakları topluluğunca saptanır. Dilbilimsel düzeyde yazar yalnızca sözcük haznesine ve kolektifliğin kendi açıklarını dile getirmek için kullandığı sözdizimine sahiptir. "Klanın sözcüklerine az çok daha saf bir anlam" verebilir, ama sözcükler geri kalır ve bozulmadan oradan çıkamazlar. Çevirinin,[58] dönemden döneme tarihsel zıt-anlamların ve aynı ülke içindeki gruptan gruba yanlış anlaşılmaların aşılmaz güçlükleri buradan ileri gelir.

Son zamanlarda Fransa'da çeviri üzerine sonu gelmeyen tartışmaları başlatan da Shakespeare'in bir çevirisi oldu.[59] Ben Jonson, bir mizacın ayrıksılığını göstermek için antik tıp terminolojisinden aldığı *alaycı* "okumuş" sözcüğünü ortaya attığı yerde, Shakespeare onu tüm toplumlardaki halk düzeyinde olduğu gibi, belirsiz ve büyüleyici bir değerde bir çeşit nakarat gibi V. Henri'nin çavuşu Nym'e söyletiyor. Bu sözcüklerden ne birinin, ne ötekinin modern *alay* ile ortak yanı vardır. Yalnız iyi bir tarihsel analiz çalışması üç kavram arasında ussal bir bağ kurabilir, ama canlı değerleri, toplumsal grupların sınırları içinde kapalı kalır.[60]

[57] Bu örneği bana esinleyen Pr. Knighs oldu.

[58] Çevirinin inceleme konusu olması, edebiyat tarihinin sosyolojik görünümlerine yakından bağlıdır. Ama onu burada ele almak için sorun çok geniş kapsamlı.

[59] Bakınız: *Le Monde*, 18, 28 Ağustos ve 6, 20, 24 Eylül 1955; *Etude Anglaise*, Ocak-Mart ve Temmuz-Eylül, 1956.

[60] Bakınız: L.Cazmian, *The Development of English Humor*, 1951.

Dilin ötesinde edebiyat tarz ve biçimleri, grubun yazara benimsettiği diğer kararlardır. Bir edebiyat tarzı yaratılmaz, ama bu toplumsal grubun yeni gereksinimlerine uyarlanır ve bu da edebi tarzların evriminin, toplumun evrimine uyarlandığı düşüncesini doğrular. Bir yazar bir tarzın "yaratıcısı" olarak düşünüldüğü zaman, onun kendi özlemini, daha sonra vücut vermesi gereken biçimleri tasarlamış olduğu geleneksel değirmenden geçirdiği çoğu zaman unutuluyor. Ayrıca, bir tarzı betimleyen yazar, pek seyrek olarak onu "kotaran" aynı yazardır. Yaratmak için kendisine aktarılmış bir araç olarak onu kullanır, araca bir anlam, kendi anlamını verir, ama onu yaratmaz. Toplumsal grubun teknik gereksinimleriyle çok iyi bir mizaç uyumu, aracı değiştirmekten ya da onun üzerine düşünmekten bile kendisini korur. T. Maulnier'nin güzel bir şekilde -belki de çok güzel bir şekilde- açıkladığı gibi, Racine örneği bunu öğretiyor:

Racine, en mutlu uyumu oldukça kolay bulduğu, kendi başarısının öğelerini tümüyle hazır ortaya çıkardığı bir dünyaya, bir uygarlığa, törelere karşı niçin ayaklansın?.. Trajik araç hazır duruyordu. Elli yıllık çalışma, Fransız trajedisini yetkinliğe değil, daha sonra olacak ve gerekli bir yetkinliğin umuduna götürmüştü: artık en parlak dönemini beklemekten başka bir şey yapmıyordu. Racine'in yaratma, yeniden kurma ya da kendini rastlantıya bırakma görevi yoktu, yalnız bitirme ve sona erdirme ayrıcalığı vardı.[61]

Tarz ve dil belirleyiciliğine, stil denilen ve daha az tanıma gelen bir öğeyi eklemek gerekir. Buffon'dan yapılan o ünlü alıntıya karşın, stil yalnız

[61] T.Maulnier, *Racine*, 1935, s.42-43.

insan değil, aynı zamanda toplumdur. Sonuç olarak stil, biçimlerle, konularla ve imgelerle üstüste gelen açıklıklar topluluğudur. Topluluk gibi stilin de kendi gelenekleri -akademicilik- ve kendi üzerine dayanan kendi yaratıcı ayrılıkçıları vardır. Bir metinde "yazının", tümce yapısının, konuşma bulunan kısımların kullanılmasının, konu tiplerinin, eğretilemelerin ve ayrıca "yakışırlık" da denilebilecek genelde ortamın büyük estetik gereksinimlerinin analiz edilmesi sayesinde, yazarı tanınmasa da yapıtın tarihinin ve ya da "yerinin" bilinebileceğini deneyimler kanıtlamaktadır. Bir yazarın yaratıcılık dehası ne olursa olsun, ortamın zevk gereksinimlerine karşı çıkabilir, ama onları bilmezlikten gelemez.

17. yüzyılın Fransasında yapmacıklı, barok, bürlesk, kaba güldürü ve klasik stillerinin her birinin kökünde bulunan olası okuyucu kitlesi (ya da seyirci) daha açıkça ayırdedilirse, bu stillerin birbirine karışımı kuşkusuz daha kolay anlaşılır. İnsanlar kültürleriyle, dilleriyle, öğretileriyle birbirlerinden pek ayrılmıyorlar, ama herkesin kendine özgü ortamı, stili, hatta estetiği bulunan kümeler, ekipler ve "hizipler" oluşturuyorlar. Taşralı Corneille, biraz kaba olan ve din savaşlarından eyleme, kahramanlığa ve isteme tümüyle düşkün olarak çıkan bir burjuvazinin içine daldı. La Calprenède de belki kendine trajediden daha iyi uyarladığı roman tarzıyla bu burjuvaziye seslendi. Parisli başarılarının onu bireysel olarak kendinden pek ayrı olmayan insanlardan oluşan bir Akademi'nin anlayışsızlığına anlaşılmaz bir şekilde çarpmaya götürmesi de doğaldı, ama kültürlü yeni Paris geleneğini bunlar temsil ediyordu ve Corneille'in yabancısı olduğu bir topluluk içinde başka bir kuşağın şimdi klasik dediğimiz estetiğini bunlar koruyordu. Bu nedenle *Cid*

üzerine tartışmalar, bir sağırlar diyaloğu oldu, altmış yıl sonra yine benzer nedenlerle Eskiler ve Yeniler üzerine yapılan tartışmada olduğu gibi.

Son derece çok şematik olan bu birkaç açıklamayı, istatistik olarak ortaya çıkardığımız III. bölüme -edebiyat topluluğunun bir ekip ve peşpeşe gelen kuşaklarca tıkanması- ve IV. bölüme -Paris-taşra yazarlarından birinin öne geçmesi, toplumsal ortamların değişmesi-, yaklaştırmak istersek, o zaman bu olayların okuyucu-ortam hareketini, yazarların eğilimlerine ve tanımlarına yansıttığını anlarız.

Tablonun bir bölümü ve okuyucu-ortamlarının, onların kültürünün, dillerinin, edebiyat tarzlarının, stillerinin incelenmesi, edebiyat ürününün tümünü anlamaya yetmiyor. Gerçekte, tarih sırasının, coğrafya ya da toplumsal sınırların ötesinde engin bir okuyucu kitlesi vardır ve bu okuyucu yazara hiçbir karar kabul ettiremez, ama bu okuyucu kitlesi içinde yapıt kendi varlığını okuma yoluyla, çoğu zaman söylenti yoluyla ya da kimi görünmez biçim değişikliğiyle belki daha iyi sürdürür. Günümüzde "büyük okuyucu kitlesi" adı verilen halkın içindeki okuyucu, aydın yazarlara göre şu *terra incognita*'ya (bilinmeyen toprak) aittir. Eşlik etmek için yabancı okuyucu var ve gelecekteki kuşaklar, gelecekteki okuyucular olacaktır. Kendi küçük hücreleri içinde boğulan birçok yazar, bu kuşku götürmez kitleleri okuyucu-muhatap diye aldı ve onlardan edindikleri imgelerle yapıtlarını onlar için yazdı: popülist edebiyat, kozmopolit eğilim ve sonraki kuşaklara başvurma. İçlerinden bir yankı duyan da çok az oldu.

Bu yankı ayrıca bozulmuştu. Dışarda kalan okuyucular rahatlıkla ve yakınlığın ilk toplumsal gruba getirdiği kopmayla yapıtın içine giremezler. Edebiyat olayının gerçekliğini nesnel olarak algıla-

ma yeteneğinde olmayınca, onun yerine öznel mitleri koyuyorlar. Kendi çalışma varsayımlarının rollerini iyice sınırlamasını bilmeyenler için edebiyat tarihindeki sınıflamaların çoğu, gerçekliklere yabancı olan ve onun yerini alan sonraki kuşağın uydurduğu bu tür mitlerdir yalnızca. Hümanist, klasik, pikaresk, güldürü, romantik gibi terimlerin kullanılması, günümüzde varoluşçu, terimin güncel olarak kullandığından daha gerçek bir anlam taşımaz çoğu zaman. Kimi kez mit kişiseldir ve bir adı olan kahramanları gerektirir: Corneille'e, Balzac'a, Goethe'ye ait mitler gibi. Benzer şekilde, 1958'de binlerce kişi, Françoise Sagan'ın bir tek kitabını okumadan "sagancılığı" (ses bakımından şeytana oldukça yakın bu sözcüğü) anıyordu.

Sinema çağından önce, bu mitleşmeyi kendi yaşamında bilen çok az yazarlardan birisi Byron oldu. 1815'in güç anlaşılır kolejlilerinden, bu arada Victoria toplumunun topal şeytanlarına ve günümüz (eski) Sovyetler Birliği'nde geçerli olan devrimci militanlara değin çok az insan bu denli çok mite yolaçtı. 1820'ye doğru gittiği sürgün, ona kendi çevresinde romantik mitlerin yükselişini sezme fırsatı verdi, ama kendisi zaten bunun tutuklusu olmuştu. 1812'de *Childe Harold*, sonra 1813'te *Giaour* (gavur), bizim "yüzbin duvarı" dediğimize denk bir tiraj gördüğü andan itibaren, mit kendi toplumsal grubunun dışında ve kendisinin küçük gördüğü "kenar mahalle okuyucusunda" doğmuş oldu. Ayrıca Byron, yüksek tirajın güç duygusuna kendini yarı bilinçli bir şekilde kaptırarak bu miti besledi. Gerçekte mit, kendisiyle büyük okuyucu kitlesi arasına, kendi görüntüsünü bu okuyucu üzerine yansıtan bir ayna gibi giriyordu. Aynanın kendi sırrını yitirdiği gün geldi ve anlaşılmaz, erişilmez Byron

ortaya çıktı (aydın okuyucuların hep birlikte yeğlediği *Don Juan*'ın yazarı). İşte bu anda ona karşı "cadı avı" başladı, çünkü insanın kendisi doğurmuş olsa bile, cezasını çekmeden mitlerin bütünlüğüne saldıramaz.[62]

Büyük okuyucu kitlesinin yazar üzerinde etkisi olmadığını söylüyoruz. Tümüyle doğru değildir bu. Özellikle yazar ne zaman kendini edebiyat günahı işlemeye verse, bu etki vardır: kendisine değil de, mite ait olan bir başarıyı kabul etmek. Daha sonra bu düzen çevirmenin bedelini ister istemez ödemesi gerekir, çünkü yapıta varmak için miti kullanmış olan okuyucu, edebiyat zevkini karşılıksız almamış, onu kullanmıştır. Emperyalist mitin altında ezilen Kipling'in dramı da özellikle böyledir.[63]

II. Başarı

Buraya değin gözönüne aldığımız kamu (muhatap, ortam, okuyucu kitlesi), ticari başarının ölçüsü olamaz, çünkü bunlar yalnızca kuramsal olarak vardır. Ticari açıdan gerçek tek kamuyu, kitap alıcıları oluşturur. Bu anlamda başarının dört basamağının olduğu söylenebilir: kitabın satışı, yayımcı ve kitapçı için zararla kapandığı zaman, başarısızlık; kitap kendi bütçe dengesini koruduğu zaman, yarı-başarı; satış yayımcının öngörüsüne yanıt verdiği zaman, normal başarı; öngörülen sınırları aştığı ve denetimden çıktığı zaman, *best-seller.*

Başarının patlak vermesi -özellikle de *best-seller*in başarısı, önceden görülemeyen ve açıklana-

[62] R.Escarpit, *Lord Byron*, 1957, cilt I, s.111-117 ve 179-184.

[63] R.Kipling üzerine yaptığımız incelemede *-eşsiz kölelik ve büyüklük-* savunduğumuz görüş noktası, 1955.

mayan bir olay olarak kalıyor. Ama başarının başlamasından sonraki büyük mekanik yasaları şimdiden gün ışığına çıkarmak herhalde olasıdır. Bir durum saptaması yapabilmek için bu konuda sahip olduğumuz veriler oldukça az. Kaçınılmaz olan bilgileri toplamak için yayımcılar ve kitapçılar çok az konuşuyorlar ya da hiç iyi örgütlenmiyorlar. Ama er ya da geç bu alanda ciddi çalışmalara girişmek gerekecektir.

Bununla birlikte, kitabın yaşaması için önemi kabul edilmiş olan ticari başarı, onun yorumu için ancak bir işaret, bir belirti sayılabilir. Oysa edebi başarının gerçeği ayrı yerdedir, çünkü kitap, bir kez daha söyleyelim, basit bir ticari nesne değildir. Yazar açısından bir anlamda başarı ilk alıcıyla ya da bilinmeyen ilk okuyucuyla başlar, çünkü daha önce de gördüğümüz gibi, edebiyat yaratımı onunla gerçekleşir.

Yazarla okuyucu arasında bir eğilim yakınlaşması ya da en azından bir eğilim bağdaşması olmadan edebiyatın olamayacağını bu incelememizin başında söylemiştik. Şimdi bu iki kavramı aydınlatmanın zamanıdır. Yazarın yapıtında söylemek istediğiyle, okuyucunun aradığı arasında öyle bir uzaklık olabilir ki; bu durumda hiçbir alış veriş olası değildir. O zaman okuyucunun başvurduğu şey, kendisiyle yazar arasına giren ve bizim mit adını verdiğimiz, okuyucunun da ait olduğu toplumun verdiği bu tür bir ayna olacaktır. Uzak Doğulu yazarların çoğunu Avrupalı okuyucular böyle "tanıdılar".

Oysa yazarla okuyucu aynı toplumsal gruba ait oldukları zaman, her ikisinin de eğilimi birbirine denk gelebilir. Edebi başarı, işte bu raslaşmada yatar. Diğer bir deyişle başarılı kitap, grubun beklediğini dile getiren ve grubu kendine açıklayan kitap-

tır. Aynı kavramlara sahip olma duygusu, aynı duyguları duyumsama, aynı beklenmedik olayları yaşama, başarılı bir kitabın okuyucusunun sık sık andığı şeylerdir.

Bir yazarın kendi grubunun içindeki başarısının büyüklüğü, Victor Hugo'nun sözünü ettiği "çınlayan yankı" olan yeteneğinin işlevidir; öte yandan, sayısal büyüklük ve başarısının süresi, kendi okuyucu-ortamının boyutlarına bağlıdır.

Gerçekte okuyucu-ortamın boyutları çok değişkendir. Kimi yazarlar, yalnızca bir azınlığın ya da kısa bir dönemin adamıdırlar;[64] kimileriyse geniş toplumsal grupların, sınıfların ya da ulusların yazarıdırlar ya da birçok kuşağa uzanan kronolojik toplulukların yazarıdırlar.

Bir yazarın evrenselliğinin ya da sürekliliğinin yanılsaması şöyle açıklanır: "Evrensel" ya da "ölümsüz" yazarlar, kolektif yerleri uzam ve zaman içinde özellikle yaygın olan yazarlardır ve kendi "klan kardeşlerini" ya da çağdaşlarını daha uzakta ararlar. Biz 20. yüzyıl insanı için Molière hâlâ gençtir, çünkü onun dünyası hâlâ yaşıyor, onunla hâlâ ortak bir kültürümüz var, çünkü komedisi hâlâ oynayabilir, çünkü onun alaycılığı bizim için hâlâ geçerli, ama çember daralıyor ve Molière'in Fransa'sı ile ortak uygarlığımız öldüğü zaman, o da ölecek.

Değeri bilinmemiş bir dehanın yanılsaması da şöyle açıklanır: Kimi yazarlar zaman bakımından kendi toplumlarının "dışında" kalırlar. Değeri bilinmemiş olduklarını öğrenmek için fırsat çıkmadığı için, geç kalmış olma sorunu da pek seyrektir. Buna

[64] Bu durumun yapıtın özünde bulunan ya da yerel değerinden hiçbir şeyi götürmediği konusunda ısrar etmek gerekir. Proust, Bourget, Gide kendi dünyalarıyla birlikte öldüler, ama tarihsel değerlerini koruyorlar.

karşılık öncüler, başlangıçta azınlık tarafından gelişsinler, önem kazansınlar ve etkili olsunlar diye desteklendikleri zaman, kimi kez birçok kuşak uzaktan kendi başarılarının arttığını ve çoğaldığını görürler. Daha önce andığımız Çinli Lu Sin'in durumu, Sovyet Devrimi öncesinde Marksist yazarların çoğuna örnektir. Ama aynı şema, daha küçük bir ölçüyle Stendhal'a ya da 19. yüzyılın "kargınmış şairlerine" uygulanabilir. Ne olursa olsun, başlangıçta çok basit de olsa bir başarı, bir doğuş ve bu başarıyı kuşaktan kuşağa aksatmadan sürdürecek aynı bir toplumsal grup gereklidir. Bunun olmaması yazar için ölümdür, hem de dönüşü olmayan ölüm.

İlk başarının bu değişebilir büyüklüğünü, toplum ya da zaman engellerinin ötesinde yapıtın bulmasına izin veren arayı kapatma ya da yeniden canlandırmayla, yazarın kendi okuyucusuna yabancı diğer gruplarda yerini alan başarılarla karıştırmamak gerekir. Dışardaki okuyucunun yapıta doğrudan varamadığını görmüştük. Yazarın yapıtında açıklamak istedikleri, okuyucuların ondan istedikleri değildir. Okuyucuların eğilimleriyle, yazarınki arasında bir raslaşma, yakınlık yoktur, ama bir bağdaşma olabilir. Diğer bir deyişle, arzuladıklarını yapıtta bulabilirler, oysa yazar bunları bilerek yapıtına almamıştır, belki de hiçbir zaman düşünmemiştir bile.

Burada elbette bir ihanet var, ama yaratıcı bir ihanet. Eğer çevirinin her zaman yaratıcı bir ihanet olduğu kabul edilmek istenirse, o zaman çevirinin can sıkıcı sorunu belki çözümlenebilir. İhanet, çünkü yapıtı tasarlanmadığı bir başvuru sistemi içine yerleştirir; yaratıcı, çünkü yapıta daha geniş bir okuyucu kitlesiyle, yeni bir edebi alış veriş olasılığı sağlayarak yeni bir gerçeklik verir, çünkü sadece yaşayakalmasını değil, ikinci bir varoluşunu da

zenginleştirir.[65] Pratik olarak denilebilir ki, antik ve Ortaçağ edebiyatının tümü, bizim için ancak yaratıcı ihanet sayesinde yaşadı; bu ihanetin kaynakları 16. yüzyıla değin gider, ama o dönemden günümüze birçok kez yinelendi.

Yaratıcı ihanetin en karakteristik iki örneği, Swift'in *Gulliver'in Yolculukları* ile Foe'nun *Robinson Crusoe*'sudur. Bu kitaplardan birincisi, aslında öylesine kara ve acımasız bir mizahın felsefesi ki, J. P. Sartre'ı, *Pembe Kitaplık*'ın iyimserliğine sürgün edebilir. Kitaplardan ikincisi, doğmakta olan sömürgeciliğin şanına bir vaızdır (kimi kez çok sıkıcı). Peki ama bu iki kitap günümüzde nasıl yaşıyorlar ve hiçbir zaman yalanlanmayan bir başarıdan yararlanıyorlar? Çocuk edebiyatı çevresiyle bütünleşerek! Her ikisi de armağan olarak verilecek kitaplar oldular. Bu Foe'nun hoşuna giderdi, Swift'in tepesi atardı, ama her ikisi de çok şaşırırdı. Onların ereklerine bundan daha yabancı bir şey olamazdı. Genç okuyucuların kitaplarda aradıklarının özünü oluşturan bu olağanüstü ya da egzotik serüvenler, yazarlar için bayağı teknik bir çerçeveden başka bir şey değildi; Hakluyt'tan, Mandeville'den ve öteki gezi anlatıcılarından derlenerek ve alınarak kurulmuştu ve toplum içinde geçerli bir anlatım tarzıydı. Gerçek mesaj, 20. yüzyılda ortalama bir okuyucunun gücünü aşan bir yorum aracılığıyla ancak anlaşılabilir. Demek ki yazar, ilk gençlik için geçerli olan

[65] Görünüşte benzer olan bir görüş noktasını Rus biçimcileri savundular. 1928'de B.Tomaçevski şunu yazıyordu: "Çeviri edebiyatı, her ulusun edebiyatının yapıcı bir öğesi gibi incelenmelidir. Fransız Béranger'nin ve Alman Heine'in yanında, bir Rus Béranger ve Heine vardı ve Rus edebiyatının gereksinimlerine yanıt veriyordu ve kendi Batılı adaşlarından kuşkusuz oldukça uzaktı." Bu aşırı tutum bizim değildir: Fransız ve Rus Bérangerler, Béranger'in yapıtında güçlü olan tarihsel ve edebi Béranger'yi oluşturuyordu.

bir biçimle yetiniyor. Her şey bize, içkiyi döküp bardağı yemeğe çalışan şu delinin ünlü öyküsünü anımsatıyor: bu da bir anlamda yaratıcı bir ihanetti!

Bu ihanetler yalnızca çağdan çağa ortaya çıkmaz, ayrıca ülke ülke, hatta aynı bir ülkenin içindeki bir toplumsal gruptan ötekine göre de varolur. İngiltere'de emperyalist mitin öldürdüğü Kipling, Fransa'da çocuk edebiyatı ve (eski) Sovyetler Birliği'nde militan edebiyat tarafından fiziksel ölümünden önce, Swift üzerine ve ele geçirdiği başarıyı kendisinden esirgeyen, ama kuşkulanmadığı başarıları veren tanrı vergisi edebi yeteneklerin bedavalığının örneği üzerine uzun uzadıya düşündü. Yaşamının sonuna doğru *Royal Society of Literature*'de yaptığı bir konuşmada, yazarın kendi evreninin ötesinde yapıtının hangi sevinci ve hangi gerçekleri uyandıracağını önceden görmede güçsüz kalacağını söylüyor.

Belki de ihanete yatkınlık, "büyük" edebi yapıtın markasıdır. Bu olası değildir, ama kesin de değildir. Buna karşılık kesin olan bir şey varsa, o da edebi yapıtın gerçek yüzünün, okuyucusu tarafından çeşitli kullanımlarla onda ortaya çıkardıkları, ona verdiği biçim ve onda uğrattığı değişikliklerdir. Bir kitabın ne olduğunu bilmek, önce onun nasıl okunmuş olduğunu bilmektir.[66]

[66] G.H.Ford, *Dickens ve Okuyucuları* kitabında, bir okuyucunun bir yapıta katkısını gözönüne alan bir eleştirinin güzel bir örneğini veriyor. Ayrıca bakınız: *Edebiyat anahtarı olarak "Yaratıcı İhanet"*, *Yearbook of Comparative and General Literature*, no.10, 1961.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

OKUMA VE YAŞAM

I. Uzmanlar ve Tüketiciler

Okul edebiyatını yaşayan edebiyattan ayıran uzaklık, geleneksel bir şaka ya da skandal konusudur. İnsanın hiçbir zaman yeniden okumayacağı can sıkıcı metinleri inceleyerek ömrünün birçok yılını "geçirmesi" saçma görünüyor. Oysa bu durum, uzman kişiyle tüketicinin (okuyucunun) tavırlarını birbirine karıştırmaktadır. Aydının özel niteliği, kuramsal yeteneğinin gerekçeli edebiyat yargıları taşımasıdır. Okul eğitiminin amacı, bu yargıyı olası kılmaktır ve özellikle Fransa'da orta öğretimin temeli, metin açıklamalarının eğitsel tekniğiyle okuyucuyu uzman kişiliğe götürmektir.

Ne yazık ki okuma edimi, basit bir bilgi edimi değildir. Bu tüm canlı varlığı, bireysel yanlarıyla olduğu kadar, ortak yanlarıyla da bağlayan bir deneyimdir. Okuyucu bir tüketicidir ve tüm tüketiciler gibi o da bir yargı yürütmekten çok, bir zevkin peşinden gider, bu zevk üstüne *sonra* ussal bir doğrulamaya varsa bile.

Edebi yargı yürütmek aydın gruba özgüyken (daha geçenlerde Fransa'da olduğu gibi kendisi çoğu zaman "ikincil" olarak bir kasta ya da toplumsal bir sınıfa uyuyor), bu grup kendi üyelerine (moral tehditi altında: kalın kafalı, sığ, hatta "ilkel") bir uzmanlık davranışı benimsetiyor.. Daha önce açıkla-

dığımız ve okumayla ilgili soruşturmaları güçleştiren sansür düzeneğinin açıklaması işte böyledir: kendi değer yargılarıyla Racine'in piyesini beğenen "kültürlü" bir insanın zevk için *Tenten* okumayı yeğlediğini nasıl itiraf edebilir? Kendi sosyo-kültürel gruplarının baskısı altında ussal ve hazır bir açıklama getiren ve zorunlu yargı biçimi altında kendi zevklerini göstermeye zorlayan "izm"deki mitlere başvurmanın anlamı budur.

Eğer uzmanın zorunlu yargıları ve tüketicinin usdışı zevkleri içinde birbirinden tümüyle ayrı iki değerin niteliği açıkça kabul edilirse, kuşkusuz bu belirsizlikten sakınılabilir.

Uzmanın rolü, "dekorun arkasına geçmek", edebi yaratıcılığı çevreleyen koşulları görmek, amaçlarını anlamak ve olanaklarını analiz etmektir. Onun için yapıtın yaşlanması ya da ölümü diye bir şey yoktur, çünkü yapıta kendi estetik belirginliğini veren başvuru sistemini zihinsel olarak yeniden kurmak her an olasıdır. Bu, tarihsel bir davranıştır.

Tüketici ise, tersine şimdiki zamanda yaşar (isterse bu şimdiki zaman yeterince gerilere uzansın). Onun bir rolü yoktur, bir varoluşu vardır. Kendisine sunulanı tadar ve hoşuna gidip gitmediğine karar verir. Okuyucu okusun ya da okumasın, kararını açıklamasına gerek yoktur. Bu tutum aydınca açık olmayı asla ortadan kaldırmaz ve bu yeğlemenin açıklanmasını araştırmayı hiç kimseye yasaklamaz - bu durum doğrulamadan çok, açıklık ister.

Bu iki değer düzeni birlikte varolabilir ve olmalıdır. Kimi kez çakıştıkları bile olur. Bunların bağdaşmaz görünmeleri, betimlemiş olduğumuz sosyokültürel yapıların ve özellikle de okumuşlar çevresinin yalıtılmışlığının bir sonucudur. Gerçekte, okuma ediminin entelektüel ve duygusal payı ne olursa

olsun, bir tektir ve tümüyle gözönüne alınması gerekir. Edebi yaratım edimi, zincirin öteki ucu gibi serbest bir edimdir ve içinde oluştuğu koşulların etkisi altında kalır. Derin niteliğine, hiç değilse şimdilik analizle varılamaz, ama edebi bir yoruma göre değil de, bir duruma bağlı olarak çeşitli kategorideki okuyucu tutumunun yorumuyla kendi siperleri içinde en yakından çevrelenebilir.

Bu tutum üzerine sadece parça parça bilgilere sahibiz ve bunların çoğu ya kütüphanecilerin tanıklığına dayanıyor ya da bir yerdeki kültür işleriyle ilgili kimselerin tanıklığına. Bir sonuca varmak için şimdilik hiç yeterli değil, ama kadın kitapları örneği, sistemli bir anketten elde edilebilecek bilgilerin türünü gösterebilir.

Toplumun tüm tabakalarında kadın okuyucuların tutumu, erkeklerinkinden daha türdeş görünüyor. Ortak olarak dinlenme okuması dediğimiz şey (duygusal, tarihsel ve polisiye romanlar), bir dereceye değin daha sık okunuyor ve okumuşlar çevresinde olduğu kadar, halkın içinde de kadın yazarlar daha gözde. Buna "dinlenme" eğilimini onaylayan yazarlar ve güncel uğraşıları yansıtanların birkaçı da eklenebilir. Elbette bu türdeşlilik, özellikle modern çağda kadının yaşama stilinin bir ölçüde tekbiçim olmasından ileri geliyor: tüm toplumsal tabakalarda ve tüm bölgelerde benzer bir örneğe göre ev ve çocuk işleri çoğu zaman bir meslekle birlikte kadının yaşamını biçimlendiriyor. Seçimin özel görünümlerine gelince, bu 17. ve 18. yüzyıldaki kadın kitaplarının başlangıcına değin uzanır, çünkü o zamanlar kadının toplumsal ve politik sorumlulukları nerdeyse hiç yoktu ve can sıkıntısı, romantik kaynaklardan birisiydi. Pearl Buck ve Cronin gibi yazarların varlığı, yeni uğraşıları yansıtıyor ve kadı-

nın statüsü, sivil yaşamın daha çok paylaşılmasına doğru evrimleştikçe, bu yazarların etkileri de daha çok artacak.

En çok *Madam Bovary*'i okuyan genç kadınlarda (30-40 arası) "dinlenme" kitaplarına ilgi daha çok görülüyor. Genellikle (ve bu kadınlar için olduğu kadar erkekler için de doğru) okunan kitaplar, yaş ilerledikçe giderek daha edebi olma eğilimi gösteriyor. Emeklilikte çoğu zaman çok iyi nitelikte kitaplar okunuyor, kuşkusuz bunun nedeni, insanın daha çok zamanının olması, ama ayrıca varoluşun insan üzerindeki baskısı da azalıyor.

Buna göre "sıradan okuyucu"nun tutumunu koşullandıran psikolojik güdülenmeleri ve maddi koşulları incelemek gerekir.

II. Güdülenme

Kitap tüketiminin okumayla bir tutulamayacağını biliyoruz. Tüketicinin, özel bir amaç taşımadan kitap aldığı (pek seyrek olarak ödünç istediği) oluyor, bu kitabı arada okumuş olsa bile.

Kitabın zenginliğin, kültürün, ya da zevkin işareti olarak "sahip olunması gereken" bir "gösteriş nesnesi" gibi edinildiği söylenebilir. Örneğin az bulunur bir baskının satın alınarak yatırım yapılması, kimi koleksiyonların ciltlerini alma alışkanlığı, bir kimseye ya da bir dâvaya bağlılık nedeniyle satın alma, güzel şeylere olan zevk yüzünden alma; bu son durumda kitabın cilt kapağı, baskısı ya da resimleri, bir sanat nesnesi gibi sevilir. Bu "nesne-kitaptır".

Okumadan kitap alma, kitabın ekonomik ilişkisi içinde araya girdiği ölçüde bizi ilgilendiriyor, ama çoğu zaman gazetenin yalnızca bir bölümünün okunduğu ve özellikle halk çevresi içinde toplam tü-

ketimin son derece az olduğu bir yerde okuma amacı taşımadan kitap alındığı pek seyrektir.

Öte yandan, tüketim-okuma ilişkisi içinde, işlevsel tüketimi, edebi tüketimden ayırmak gerektiğini ve her birinin güdülenmenin ayrı bir tipine denk düştüğünü biliyoruz.

İşlevsel nedenleri yalnızca anımsama için belirteceğiz. Önce bilgi-belge toplama ve çeşitli dallarda kitaplar var. İşlevsel bir kitabın kullanımı, edebi bir kitabın kullanımından daha karmaşıktır. Bunun en belirgin özelliklerinden birisi, kitabın ilaç rolü oynadığı tıbbi kullanımdır, örneğin uyumak, zihni meşgul etmek ya da sıkıntının yönünü değiştirmek için okuma. "Gevşemek" için okunan ya da zihin jimnastiği yaptıran kitaplar aynı niteliktedir: polisiye romanlarının kimi tipleri, bu bakıma bulmacaya benzer bir roloynar. Başka durumlarda kimi duyumsamalar edinmek için kitabın sinir sistemi üzerine doğrudan uyuşturucu etkisi yapması istenir: salt korku kitapları, komik kitaplar, insanın gözlerinden yaş getiren kitaplar ve özellikle erotik kitaplar. Bu sonuncularla ilgili olarak kitabın erotik kullanımının son derece sık okuma nedeni olduğunu belirtelim, isterse pornografik yön önemsiz bir öğe olsun ya da yapıta böyle bir anlam vermesin.

Militan kitaplar ya da kendi kendini yetiştirmek için okunan kitaplar, tümüyle başka bir nitelikte olsalar bile, yine de bunları işlevsel kitaplar saymak gerekir. Bu durumda kitap ya kavga tekniği aracıdır ya da toplumsal ilerleme aracıdır. Sözkonusu önce okumadan zevk alma değil, bir kültür edinmedir: edebi güdülenme varolabilir, ama ikinci derecedir.

Tam anlamıyla edebi güdülenmeler, yapıttan karşılık beklemezler; bu durumda yapıt bir araç de-

ğil amaçtır. Böyle algılanan bir okumanın, aynı zamanda yalnızlığı ve yalnızlıktan çıkmayı gerektirdiğini saptayalım. Gerçekte, bir kitabı bir gereksinimin işlevsel doyumuna yönelik değil de, özgün bir yaratım olarak okumak, *başkasına gitmeyi, bir başkasına başvurmayı*, demek ki kendinden çıkmayı gerektirir. Bu durumda arkadaş kitap, tümüyle bireyin gereksinimlerine uyan araç-kitaba karşı çıkar. Ama öte yandan okuma, her şeyden önce yalnız bir uğraşıdır. Okuyan insan konuşmaz, hareket etmez, kedi benzerlerinden ayrılır, çevresini saran dünyada yalnız kalır. Bu işitsel okuma kadar, görsel okuma için de doğrudur: bir tiyatro salonundaki seyirci kadar hiç kimse kendi arkadaşlarından yalıtılmamıştır. Edebiyatla güzel sanatlar arasındaki temel bir ayrıma burada dikkat çekebiliriz: İnsanın dikkatinin bir kısmını bağlayan müzikle resim dekor hizmeti görebilirken, okuma duyulara hiçbir özgürlük sınırı tanımadan okuyucuyu kötümleştirerek bilincin tümünü emer.

Demek ki edebiyat kitapları okuma edimi aynı zamanda toplumcul ve toplum dışıdır. Bireyin yapıtın dünyasıyla yeni ilişkiler kurmasını sağlayarak, kendi evreniyle olan ilişkilerini geçici olarak ortadan kaldırır. Bu nedenle okuma nerdeyse her zaman okuyucuyla ortamı arasındaki bir doyumsuzluktan, bir dengesizlikten ileri gelir; bu dengesizlik ya insanın doğasına bağlı nedenlere dayanır (yaşamın kısalığı ve kırılganlığı), ya bireylerin çatışmasına (aşk, nefret, acıma duygusu) ya da toplumsal yapıya dayanır (baskı, yoksulluk, gelecek korkusu, can sıkıntısı). Sözün kısası, insanın yaşama koşullarının saçmalıklarına karşı bir umardır. Mutlu bir halkın tarihi olmayabilirdi, ama herhalde edebiyatı da olmazdı, çünkü okuma arzusu hissetmezdi.

"Dinlenme edebiyatı" terimi, belki de her zaman açıkça ne anlama geldiği bilinmeden sık sık kullanılıyor. Çoğu zaman yapılan küçümseme ya da karşı çıkma oldukça keyfidir. Gerçekte tüm okuma bir kaçamaktır. Ama bin türlü kaçış vardır ve önemli olan neden ve nereye doğru kaçtığını bilmektir. Politik olaylarla ilgili olarak, özellikle de bunalım dönemlerinde yapılan (savaşlar, uluslararası gerilimler, devrimler v.d.) inceleme için okumalar, bu bakımdan çok açıklayıcıdır.

Don Camillo, politik bölünmelerin derin olduğu ülkelerde özellikle büyük başarı kazandı, çünkü bir komünist ile bir papaz arasında ihanet bilmeyen sağlam bir dostluk kurulmuştu; her ikisinin de bölgeye sağlamca kök salmış olması, bölünmelerin unutulmasına değil, uğursuz güçlerden kurtulmaya ve bölünmelerin yaşanır olmasına izin veriyordu. 1954'te, (başbakan) Mendes-France'ın deneyiminin ilk günlerinde gelen rahatlık, *Binbaşı Thompson'ın Cep Defteri*'nin başarılarının bir öğesiydi, bunun nedeni rahatlığın kolay şeyler okumayı gerektirmesi değildi, tersine, ulusal ruh için açıklayıcı olan büyük ortak noktaların yeniden onaylanmasıyla tutunmaya ve kendi kırılganlığını yenmeye çalışıyordu (bir yabancının dile getirdikleri özellikle etkili oluyordu). Oysa 1956 Kasımı'nda Süveyş bunalımına girildiği haftada, diğer bir deyişle, *Cep Defteri* kendi özel etkinliğini yitirdiği ve gerçekten bir dinlence okuması olduğu anda, iki yıldır yüksek bir satış dengesinde kalan bu kitabın satışı birdenbire döndü ve satış oranı 10'dan, 2'ye düştü.

18. yüzyılın sonunda Londra'da oynayan piyeslerin bir grafiği var elimizde; Nisan 1792'de Fransa'ya karşı savaş başlıyor. 1791'de 9 ve 1792'de 10 olan şaka içerikli piyes sayısı, 1793'te 1'e düşüyor.

Yine aynı dönemde, 1792'de sayıları 4 olan töresel komedilerin sayısı, 1793'te, 6, 1794'te 9 ve 1795'te 12 olmuştur. Trajedilerin sayısı 1792'de 3'ten, 1793'te 5'e, 1794 ve 1795'te 10'a çıkmıştır. Tiyatroda sunu isteğe özellikle duyarlı olduğundan (hele bu dönemde), bu çeşitlemeler, zorunlu olarak dinlencelik dediğimiz anlamda değil de, bunalımların edebiyat ürünleri üzerine yaptıkları etkilere çok güzel örnek sayılabilir. Şakacı içerikli oyunlar, töresel komediye ya da trajediye göre son derece daha az "bağımlı" bir türdür.

Daha uzağa gitmek için elimizde yeterli veriler yok, ama yeterli miktarda toplanabildiği zaman, sosyal psikolojinin yoluna koyması gereken çok geniş bir alan var. Bir tutuklunun kaçmasıyla (bu bir fetih, bir zenginleşmedir), bir görev kaçağının (bu bir yenilgi, bir yoksullaşmadır) kaçmasını birbirine karıştırmamak gerektiğini söylemekle yetinelim. Öte yandan, okuma edimine göre güdülenmeyi yargılamamak gerektiğini de ekleyelim. Okuyucunun okumadan beklediği zenginleşme -insan koşulunun saçmalığıyla barışma, duygusal dengeye dönüş, kendi bilinç dilinin edinilmesi- ya hemen deneyime "dönüşebilir bir parayla" ya da "lafla" ödenmiş olabilir.[67]

Okumanın dağılımından bildiklerimiz bize şunu söylemeye izin veriyor: güdümcü bir edebiyat politikası uygulamayan ülkelerde, okumuşlar devresinde dolaşıma giren kitapların çoğu, bir güdülenme-kaçmayı varsayar (ve teşvik eder). Gezgin satıcının sepetinden, kitap satış sergilerine değin tüm basmakalıp edebiyat tipi, çoğu zaman kitlelerin içine ekilmiş olan gizil bovarizmin (Madam Bovary kültünün) kaba ve duygusal mitolojisiyle hoşa gitmeye çalışır.

[67] *Informations Sociales*, Şubat 1956, s.202.

Bu benzetmeler keyfidir ve davranışların gerçekliğini belirtmez. Bir olguyu, kurumsal bir durumu, sosyo-ekonomik bir yapıyı yansıtır sadece. İnsanı okumaya iten güdülenmeler ne olursa olsun, elverişli maddi koşullar içinde ancak etkinlik kazanabilir.

III. Okumanın Durum ve Koşulları

Kitabın dağıtımı konusunda söylediklerimize geri dönmeyeceğiz. Kitabın okuyucuya ulaştığı varsayılarak yeni sorular sorulabilir: nerede ve ne zaman okunabilir?

Okumak için uygun durumda olup olmadığımızı kendi kendimize burada sorabiliriz. Ortak yaşam bireyi çeşitli yollardan kendine çeker. Örneğin yaş önemli bir etkendir: okul, meslek eğitimi ve toplumda bir yer edinme, yeni yetmelere ve gençlere işlevsel olmayan kitapları okumak için daha az zaman bırakıyor ve boş zamanlarını özellikle spor gibi çeşitli eğlencelere ayırıyorlar. Bir genç, güçlü nedenlerden dolayı yine de okuyor (bu yaş kişilik bunalımı ve toplumla çatışma dönemidir), hem de tutku ve açlıkla, ama tüm sondajların ortaya çıkardığına göre kendi öğreniminin dışında az okuyor ve okudukları bir dereceye değin dar bir çerçeve içinde kalıyor. Ancak 35 ile 40 yaş arasında, varoluşun baskısı kendini daha az duyumsattığı bir çağda, okuma yaşının başladığı sanılıyor. Yazarların edebiyat tarihi kişiliklerinin de yine bu çağda yerleştiğini anımsayalım. Belki de ikisi arasında bir ilişki vardır: yalnız etkin bir anket bunu söylemeye izin verir.

Okuma üzerine etki eden diğer etkenler arasında mesleki çalışmanın tipini, konutu, iklim koşullarını ve aile durumunu v.b. anmak gerekir. Bunların

her biri ayrıntılarıyla incelenmelidir, ama 20. yüzyılda bir insanın yaşamındaki okumaya elverişli durumun genel olarak üç büyük kategoriye ayrıldığı söylenebilir: eksikliği giderilemeyecek olan boş zamanlar (yolculuk, yemek v.d.), düzenli serbest saatler (günlük çalışma sonrası) ve çalışılmayan dönemler (pazar, izinli günler, hastalık, emeklilik).

Boş zamanlarda okuma çoğu zaman gazeteye ayrılır. Gerçekte dönemlerin düzensizliği ve kısalığı, sık sık kesintiye uğrama ve dış istekler, okumayı zorlaştırıyor. Bununla birlikte, eğer yemek saatinde nerdeyse her zaman gazete okunuyorsa, yolculuklarda okunan özel kitaplar da vardır, örneğin "trende okunacak polisiye romanlar". Ama günlük roman yeterince uzun yolculuklara göredir (iki üç saatlik okuma) ve işyerine gidip gelirken günlük okumalara elverişli değildir. *Digest*'lerin başarı nedenlerinden birisi, ayarlanabilir okuma sunmalarından ileri gelir. Özellikle böyle bir kullanım için hazırlanmış "aşk romanları", on dakika ile bir saatlik yolculuklara denk düşen 16, 32, 64 ya da 96 sayfalık broşürler halinde satışa çıkarılır. İngiltere'de bulunan çözüm yollarından birisi, haftalarca süren bir okumaya izin veren posta treni-cildidir, ama çok yer tutması, birçok durumlarda uygulanmasını olanaksızlaştırıyor.

Çalışma sırasındaki dinlenme anları okumaya ayrılabilir, ama bu çok seyrek olur, çünkü konuşma, tartışma ve "meyhane" tezgahı buna ciddi bir engeldir. Bununla birlikte, eğer elverişli maddi koşullar hazırlanırsa; -ayrı oda, dinlenme yerinde kitaplıklar- dinlenme anındaki okuma verimli bir etkinlik olabilir.

Serbest okuma saatleri çok zaman bulunabilir. Genelde hemen yemekten önce ya da sonra ailece

akşamları yapılan okumalar ya da genelde yatakta kitap okuma.

Akşamları kitap okuma özellikle olgun yaştaki insanların işidir, çünkü eğlenceler bunları az çeker. Kırsal kesimde (uzun gecelerde), iklimin sert olduğu yerlerde (Akdeniz bölgesinde nerdeyse hiç kitap okunmazken, İngiltere ve İskandinav ülkelerinde çok sıktır) ve ev rahatsa, ortam kitap okumaya daha uygundur. Radyo, özellikle de televizyon, kitapla görsel okumanın yerine, küçümsenmeyecek bir görsel-işitsel okumayı getirme eğiliminde, ama bu durumda güdümlü bir okuma benimsetiliyor. Bununla birlikte, şimdi en ciddi okumalar da yine de bu yolla yapılıyor.

Gece okumalarının kendine göre özellikleri vardır. Okuma alışkanlığı üzerine soru sorulan okuyucular, seve seve en çok bunu açıklıyorlar. Başucu kitaplarının, yani gece masasının üzerinde bulunan kitapların önemi çoktandır biliniyor. Okuyucunun zevkini en doğru yansıtan da bu kitaplar oluyor, çünkü odanın yalnızlığı içinde tabular kendi etkinliğini yitirir ve toplumsal baskılar kalkar. "Başucu kitabı" üzerine bir anket yapılırsa son derece iyi olur, çünkü bu kitaplara diğerlerinden daha çok zaman ayrılır, kimi kez her gece iki ya da üç saat.

Etkinliği olmayan okumaya gelince, bunun çok çeşitli yönleri vardır. Emeklilikteki okumayı bir sözcükle anmıştık. Pazar okuması, sporla rekabet eder görünüyor ve "Ingres'in kemanları"ndan ayrılıyor. Çoğu zaman pazar gazetesi biçiminde ortaya çıkıyor: İngiltere'de yetişkin nüfusun dörtte biri, birçok *Sundays papers* (Pazar gazetesi) okur!

Hastalıkta okunanlar, ne iyi ki çok seyrektir, ama çok daha etkilidir. Yatakta geçen uzun saatler, daha sonra insanın fırsat bulamayacağı derinliğine

okumaya izin verir. Tam anlamıyla hastalık işlevsel okumaya daha uygun gelirken, bu söylediğimiz özellikle iyileşme devresi için doğrudur. Burada da yine her şey maddi kolaylıklara bağlıdır. Fransa'daki hastane kitaplıkları acınacak kadar yoksuldur. Bununla birlikte, çoğu zaman insan okuma alışkanlığını buradan edinir.

Tatildeki okumalar biliniyor. Tatilde okumaya rakip olan çok şey vardır, ama bir termalde, plajda ya da açık havadakiler daha iyi biliniyor. 10 ile 15 bin arasındaki insanı bir araya getiren deniz kıyısındaki küçük bir ilin durumunu kişisel olarak inceledim. Orada bir kitapçı ve kitap satışı yapılan üç yer var. Kitapçıda ve gazete de satan yerlerden birisinde, yılın başlıca tüm yenilikleri bulunabiliyor. Satılmayan pek yok. Ödünç kitap veren iki ticari kitaplık ve bir kilise kitaplığı var. Kitapçıda (300'ü polisiye) ortalama 3.000 kitap var. Bunlar Fransız ve yabancı romanlar (yüzde 60), röportajlar, tarih ve serüven kitapları. Birkaç bilgi veren ya da felsefi kitap da var. Tam tatil zamanı, ödünç kitap alanların sayısı 800'ü buluyor ve alınanlar çok çabuk dönüyor (ortalama iki günde bir cilt). Okuyucuların bir kısmı polisiye romanda uzmanlaşıyor. Diğer kategorilerde, yeni romanlar ve gezi kitapları kendi aralarında yarışıyorlar.

Çok hızlı geçen bu bilgiler, okumanın koşullara ne derece bağlı olduğunu ve genel bir tarzda günlük yaşamla birleştiğini gösteriyor. Tüm edebiyatın sonucu ve doğrulanması, burada, her günün basit gerçeği içinde bulunur. Bu gerçekle, betimlemiş olduğumuz edebiyatın toplumsal aygıtı arasında varolan açıklık ve orantısızlık, bizim dikkatimizi çekmemiş olamaz. Toplum hâlâ edebiyatla yaşayabilir mi? Bizim en son sorumuz bu olacak.

SONUÇ

Açıklamamızı burada sonuçlandırırken, nelerin eksik ve şematik kaldığının bilincindeyiz. Ama yapılacak itirazlar, açıklamanın getirdiği anlayıştan çok, onun sunduğu olaylar üzerine olacaktır. Bu denli çok sosyolojiden ve yalancı-sosyolojiden sonra, edebiyattan geriye ne kalıyor? Bir temele dayanmadan edebiyatın tanımını yapmakla, onu önceden mahkûm etmiş olmuyor muyuz?

Yapılacak itiraz kabul edilebilir, ama burada sözkonusu edebiyatın ne olduğudur, yoksa ne olması gerektiği değil, diyerek yanıt verilebilir. Çağdaş toplumda edebiyatın durumunun doyuruculuktan uzak olduğunu gizlemedik. Bir temele dayanmayan bir şeyi ya da hiç değilse, Bayan de Stael'in çağdaşı bir aydının algılayabileceği gibi bir temelsizliği bu toplumun artık kabul etmemesi olasıdır.

Bu durumda kullandığımız edebiyat kavramı ve onun aracılığıyla bilgi verdiğimiz edebiyat ürünü zamanımıza iyi uyarlanmamıştır. 18. yüzyıldaki koşulların baskısı altında doğan bu kavram - burjuvazinin okumuşlar kültürü düzeyine varması, kitap endüstrisi, edebiyatı meslek edinmiş insanların ortaya çıkması-, yeri geldiğinde, daha önceki yüzyılların "yaratıcı ihanetinin" bozduğundan daha anlaşılmaz bir imge verebilir, ama şimdiki zamanı kendi pek dar sınırları içine giderek daha az alma yeteneği gösteriyor. Nerdeyse her yerde kitle kül-

türleri ortaya çıkma eğilimi gösteriyor, ama bunların dile gelmesi için her zaman kullanacakları bir dilleri olmadığı gibi, gerçekleşmek için kurumları da yok, bununla birlikte, baskıları giderek daha çok hissediliyor. Kitap endüstrisi ve ticaretinin karşısına, küçük işletmelerin gücü yetmediği oranda yayım olanakları ortaya çıkıyor; bunlar yalnız sinema, televizyon, radyo değil, ayrıca çizgi romanlarıyla, *digest*'leriyle basın ve süreli yayınlar. Sanat koruyuculuğunu güdümcü yönetim emdi, edebiyat yayımcılığının eski yapısı artık yazarı yaşatmıyor; yazar, serbest meslek ile ücretli arasında, şu tanımı *yapılmayan "aydınlar" kategorisi içinde sürgün* ve yalıtılmış bulunuyor.

Sözcük önemli değil: edebiyat sözcüğünü al vur ötekilere. Artık bulunması gereken yeni bir denge. 18. yüzyılın bize bıraktığı kavram artık bitti. Yalnız aklı başında bir çaba, çevremizde kısmen bizden habersiz yaratılanların bilincine varmamıza izin verecektir. Bu durumda belki edebiyat tarihini yeniden yapmak olası değildir, ama bizim şimdi edebiyat dediğimiz şu sözcüklerin, mitlerin ve kavramların yaratıcılarının çağdaşları ve gelecek kuşaklarıyla birlikte olan diyaloglarına göre bizim bugün edebiyat dediğimiz topluluk halinde yaşayan insanların tarihi yeniden yazılacak.