

**T.C.  
EGE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
AMERİKAN KÜLTÜRÜ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**GELENEK DIŞI EDEBİYATI KURAMSALLAŞTIRMAK:  
BİR POSTMODERN ROMAN FORMU  
VE GEÇ KAPİTALİST KÜLTÜRÜN BİR YANSIMASI OLARAK  
KÜLT EDEBİYAT**

**DOKTORA TEZİ**

**Murat Göç**

**DANIŞMANI : Prof. Dr. Atilla SİLKÜ**

**İZMİR-2011**

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum *Gelenek Dışı Edebiyatı Kuramsallaştırmak: Bir Postmodern Roman Formu ve Geç Kapitalist Kültürün Bir Yansıması Olarak Kült Edebiyat* adlı doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

İsim-Soyadı

İmza

Murat Göç



# TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun .0.2../.03../.2011. tarih ve ...09/05... sayılı kararı ile oluşturulan jüri ...Amerikan Kültürü ve Edebiyatı .... anabilim dalı doktora öğrencisi ....Murat GÖÇ 'ün aşağıda başlığı (Türkçe / İngilizce ) belirtilen tezini incelemiş ve adayı ..01../.04../.2011... günü saat ..10.00.'da ..100 dakika..... süren tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı/başarısız/düzeltilmesi gerekli olduğuna oybirliğiyle / oyçokluğuyla karar vermiştir.

**Prof. Dr. ATILLA SİLKÜ**  
**BAŞKAN**

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (6 ay süreli)

**Yrd. Doç. Dr. Nuray ÖNDER**  
**ÜYE**

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (6 ay süreli)

**Doç. Dr. Rezzan SİLKÜ**  
**ÜYE**

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (6 ay süreli)

**Yrd. Doç. Dr. Seçil SARAÇLI**  
**ÜYE**

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (6 ay süreli)

**Yrd. Doç. Dr. Murat ERDEM**  
**ÜYE**

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (6 ay süreli)

**Tezin Türkçe Başlığı :** "Gelenek Dışı Edebiyatı Kuramsallaştırmak: Bir Postmodern Roman Türü ve Geç Kapitalist Kültürün Bir Yansıması Olarak Kült Edebiyat"

**Tezin İngilizce Başlığı :** (Theorizing Non- Canonical Literature: Cult Literature as a Postmodern Genre and a Reflection of Late Capitalist Culture)

- \* 1. Doktora Tezi savunma süresi asgari 90 azami 120 dakikadır.
2. Tutanak ( jürinin karar ve imzaları haricinde ) **bilgisayarda** doldurulmalıdır
3. **Tez başlığı (İngilizce ve Türkçe) mutlaka belirtilmelidir.**
3. Doktora Tez savunmasında üyelerden en az birinin **üniversite dışından** olması zorunludur.

Bu tezin hazırlanmasında emeği geçen sayın Prof. Dr. Atilla Silkü'ye ve anlayışları ile ve sevgileri ile bu çalışmanın tamamlanmasında büyük katkısı olan çocuklarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Murat Göç

## İÇİNDEKİLER

1. Giriş	2
2. Edebiyat Kuramı ve Edebiyat Geleneği	7
2.1 Edebiyatın Ontolojisi: Yazılı Metinlerin Üretimi ve Gelişimine Tarihsel Bir Bakış	7
2.2 Amerikan Edebiyatında Edebiyat Geleneği ve Geleneğin Değişen Anlamı	19
2.3 Avrupa'dan Amerika'ya Aydınlanma Deneyimi	27
2.4 Aydınlanmadan Gerçekçiliğe Amerikan Deneyimi	33
2.5 Romantizmin Doğuşu ve Amerikan Romantizmi	38
3. Gelenek Dışı Edebiyat	48
3.1 Modern Edebiyat Geleneğinin İnşası	48
3.2 Yeni Eleştiri Okulu	54
3.3 Modern Edebiyat Geleneğinin Farklı Görünümleri: Marxistler, Yeni Hümanistler ve Freudyenler	62
3.4 Avantgard Edebiyat Anlayışı ve Modernizm	70
4. Savaş Sonrası Amerikan Edebiyatı ve Gelenek Dışının İktidarı	82
4.1 Savaş Sonrası Amerikan Edebiyatın Biçimlenmesinde Gelenekdışının Rolü	92
4.2 Bir Postavantgard Deneyim Olarak Beat Kuşağı Edebiyatı	98
4.3 Postmodernite ve Geleneğin İflası	103
5. Gelenek Dışının Farklı Yüzü: Kült Edebiyat	109
6. Sonuç	123
Kaynakça	137

## 1. Giriş

Edebiyat eleştirisi tarihi, edebiyatın reddi ile başlar. Edebi eserlerin üretiminin ve eleştirisinin temeli, edebiyatı kötücül, faydasız ve zararlı gören, edebi üretimi ve tüketimi belirli standartlara, tanımlara ve biçimlere tabi kılmaya çalışan Apolloncu akılcılık ile edebiyatı bireyin varoluşunun temeli olarak gören ve edebi üretimi yenilik, ilerleme ve özgürleşme ile ilişkilendiren Diyonizyak aşkıncılık arasındaki ikilem üzerinde yükselmektedir. Çoğunlukla “edebi değer”, edebi eserin amacı ve toplumsal ve tarihsel fonksiyonu, edebiyatın kalıcılığı, yazarın kimliği ve nitelikleri, yazdığı eser ve okuyucusu ile ilişkisi ve okuyucunun konumu etrafında şekillenen bu çatışma aynı zamanda felsefenin gelişimi ve çıkmazlarını da tartışmamıza olanak sağlar. Felsefe bir yandan sanatsal yaratıyı küçümseyerek ve dışlayarak sanatsal üretimi ancak felsefenin bir alt kolu olarak görme eğilimindedir (Edmundson, 7-10). Bu sebeple, edebiyat felsefesi başlangıcından bu yana felsefenin edebiyatı, edebi eleştiri de felsefenin eleştirisi olagelmıştır.

Diyaloglar, notlar, günlükler, mektuplar, şiir ve düzyazı metinler, incelemeler ve makaleler gibi çeşitli şekillerde bize ulaşan tüm edebi eserler estetik kaygıların yanı sıra bir felsefi duruşun, bir dünya anlayışının ve yazarın gözünden çizilen bir geçmiş ve gelecek kurgusunun da yansıması olmuştur. Bu nedenle, edebi eserlerin üretimi ve tüketimi tarihi kaçınılmaz olarak bir sanatsal ve felsefi faaliyet olarak edebi eleştirinin de tarihi ve gelişimi ile örtüşür. Başka bir deyişle, edebi eserlerin tüketimi beraberinde yalnızca estetiğin, biçimin ve ölçünün değil, eserlerin içeriğinden yola çıkarak eserin okuyucuya taşıdığı mesajın ve genel anlamda edebiyatın birincil amacının da tartışılması, eleştirilmesi ve yeniden yapılandırılmasının yolunu açmıştır. Edebiyatın içeriğine yönelik tartışmalar genellikle birkaç ana tema etrafında tartışılabilir. Bunlardan ilki edebiyatın ne olduğu ya da ne olmadığı kesin bir tanımının yapılabilmesi tartışmasıdır. Bir yazıyı, herhangi bir metni ve sanatsal üretimi edebi yapan nedir? Hangi nitelikler bir metne edebi değerini kazandırır? Metinler birbirinden hangi özellikleri ile ayrılırlar ve sınıflandırılırlar? Bir düzyazı metnini bir şiirden, bir tarihsel belgeden ve bir kişisel mektuptan ayıran sınır nerede başlar? Metinler yazarından ve okuyucusundan bağımsız olarak zamanın ve mekânın ötesinde evrensel varlıklar mıdır yoksa metni okumaya değer ve anlamlı

kılan yazarın ya da okuyucunun metne kattığı dışsal anlamlar mıdır? Daha çok tanımlamalar, sınıflamalar ve dışlamalar üzerine kurulu bu tartışmanın gelişimi aynı zamanda bu tanımlar üzerinden varlığını sürdüren bir edebiyat geleneğinin ortaya çıkışı ve sürekliliği tartışmasını da beraberinde getirmiştir. Şayet edebi değerin ve metnin belirli bir tanımı yapılabiliriyorsa, bu tanım nasıl egemen kılınmalı ve yaygınlaştırılmalıdır? Belirli toplumsal ve tarihsel koşulların ürünü olan edebi değer tanımı nasıl olur da tüm toplumlar ve zamanlar için geçerli kılınabilir? Edebi değerin niteliğine karar verecek seçkinler kimler arasından hangi özelliklerine göre belirlenecek ve bu seçkin sınıf hegemonik ilişkiler hiyerarşisinde nasıl bir konuma sahip olacaktır? Tüm bu sorulara verilecek yanıtlar açık bir şekilde sadece sanatsal yaratının ve edebi değerin değil aynı zamanda toplumsal yapıları ve iktidar ilişkilerinin de tartışılmasını beraberinde getirir ve bu sebeple edebiyatın ve edebi değerin niteliği felsefenin ana sorunlarından birisi olagelmiştir.

Edebi ürünlerin içeriğine dair başka bir tartışma yazarın nitelikleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Aristo, Horace ve Alexander Pope yazarlık ve yazma ediminin kendine ait kuralları olan ve eğitim ve pratik ile geliştirilebilecek bir beceri olduğunu öne sürerken Plato ve takipçileri yazarlığın ancak tanrısal bir ilham, ilahi bir aracılık, bir yarı delilik ve aşkınlık hali olabileceğini ifade etmektedirler (Plato, Ion, 45). Yazar ne yazdığının bilincinde olan, belli kurallar ve gelenekler çerçevesinde yazdıklarını kurgulayan bir mühendis, belirli parçaları bir araya getiren bir yapboz ustasıdır. Ancak, yazar bazen nadir görülen yeteneklerle doğuştan donatılmış, metne müdahalesi kısıtlı ancak metnin kaynağı olan aşkın/ilahi dünya ile gerçek dünya arasında aracılık görevini yürütmekle görevli bir tür Tanrısal elçi mertebesine yükseltilir. Yazara yönelik bakış açısındaki bu farklılık yazarın ve yazma ediminin işlevine dair ortaya çıkan çatışmada da kendini gösterir. Platoncu akılcılığın yazarı ve yazım edimini toplumun çıkarları ve gelişmesi yönünde bir engel, bir olgunlaşmamışlık ve sapkınlık hali olarak gören ve yazarı ancak toplumun ilerlemesine hizmet ettiği ölçüde kabul eden şüpheli faydacılığın karşısında, daha insan merkezli, yeniliğe açık, ve bireysel yaratıyı ve özneliği öne çıkartan devrimci yazar tipi Aristo'dan Sidney'e ve avangart şiirden postmoderniteye kadar uzanan geniş bir yelpazede kabul görmüştür. Edebi değere ilişkin bir başka tartışma konusu da okuyucunun edebiyatın üretimi ve tüketimi süreçlerinde sahip olduğu konum ve yerine getirdiği işlevdir. Mikhail Bakhtin tüm retorik biçimlerin dinleyicisinin nitelikleri ve dinleyicinin vereceği tepkiler temelinde oluştuğunu ve metnin biçimini ve içeriğini bu temel olarak bu diyalojik etkileşimin belirlediğini ifade eder. Bakhtin'e göre metin okuyucunun vereceği tepkiyi tetikler, bu tepkileri öngörür ve kendini olası

tepkiler karşısında yapılandırır (Bakhtin, *The Discourse in the Novel*, 1205). Bu durumda, toplumsal ve bireysel düzeyde okuyucu ile metin etkileşimi, metnin sadece tüketicisi değil aynı zamanda anlamsal üreticisi olarak okuyucunun metne kattığı anlamlar ve alt okumalar, okuyucunun metin tercihleri ve bu tercihlerin oluşmasında ideolojik, toplumsal ve ekonomik faktörlerin etkililiği, metnin ve okuyucunun okuma edimi sonrasında yeniden biçimlenmesi gibi konular edebi değerin tanımlanması ve değerlendirilmesinde öncelikle öne çıkmıştır. Eleştirinin de bir okuma, anlama ve yeniden yapılandırma eylemi olduğu düşünüldüğünde, okuyucu metin arasındaki etkileşimin ne dereceye kadar meta tüketimi ne dereceye kadar anlamlandırma (signification) süreçleri tarafından biçimlendirildiği konusu ideolojinin ana tartışma konularından birisi olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu tez temel olarak, yirminci yüzyılın son çeyreğinde, kült edebiyatın tarihsel ve toplumsal özelliklerini, gelenek dışı edebiyatın yerleşik edebiyat geleneği karşısında konumlanışının ideolojik gelişimi bağlamında inceleyecektir. Bu çalışmanın, öncelikle edebiyatın ve genel anlamda sanatın kurgulanışı, toplumsal kabulü ve ideolojik rolünün biçimlenmesi anlamında edebiyat geleneğini ve bu geleneğin dışladığı ve ötekileştirdiği gelenek dışı edebi üretimi anlamamıza yardımcı olması düşünülmektedir. Bu doktora tezi, ayrıca, Amerikan edebiyatının kurucu temalarından birisi olan bireyin toplum içindeki yalnızlığı ve kimlik arayışını yeni anlatı formları ve yeni bir dil ile ifade eden kült edebiyatın, içerdiği postmodern nihilizm ve alaycılık ile kendinden önce gelen avant-garde ve Beat kuşağı gibi dönemsel akımlardan hangi noktalarda ayrıldığını tartışacaktır. Genellikle, yerleşik ve kurumsal edebiyat geleneğinin dışında tutulmuş ya da bunu bilinçli olarak seçmiş yazarlarca, dilsel, kurgusal ve tematik anlamda genel geçer edebiyat anlayışının ve beğenilerinin dışında üretilen ve sadece belirli bir alt kültürel grup tarafından benimsenmiş ve neredeyse kutsallaştırmaya varacak derecede bir aidiyet bağı ile bir eser okur ilişkisi ile tanımlanabilecek kült edebiyat, kültürün kiteselleştiği ölçüde bireyselleştiği postmodern çağda edebi üretimin önemli bir alanı haline gelmiştir. Edebiyat alanı sabit ve koşulları önceden belirlenmiş bir kültürel üretim alanı değildir; aksine edebi eserlerin formu ve içeriği farklı zamanlarda ve farklı yerlerdeki toplumsal ve ideolojik koşullara göre değişiklik gösterir. Buna göre, kült edebiyatta farklı isimlerle ya da farklı türlerde var olsa da, temel olarak ana akım ya da yüksek kültür olarak adlandırılacak seçkinci ve kurumsallaşmış kültürel üretim anlayışının karşısında, seçkinci ve kurumsal kültüre direnerek ve paradoksal olarak direndikçe bu kültürün içinde evrilerek varlığını sürdürmüştür.



Buna göre, gelenek dışı edebiyata ve özelden kült edebiyata dair herhangi bir çalışma, öncelikle ve kaçınılmaz olarak geleneksel edebiyatın ve sanatın ne olduğu ve ne olmadığına tanımlarını ideolojik ve tarihsel bir bağlamda irdelemek zorunluluğundadır.

Bununla birlikte, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası, kültürel alanda ezilenlere, ötekinin kimliğine ve sessizleştirilmiş yığınlara yönelik artan ilgi ve etnik, cinsel ve politik farklılıkların toplumsal ve kültürel alanda görünürlük kazanması, postmodernitenin getirdiği farklılık, yerellik ve düzensizlik temelinde kurulu kurgu yapısına yapılan vurgu, Amerikan edebiyatında “Ölü Beyaz Avrupa Kökenli Erkek” egemenliği olarak tanımlanabilecek yerleşik edebiyat geleneğini derinden sarsmış, dil ve anlatım özellikleri, edebi üretimin niteliği ve amacı ile yazarın sorumluluğu konusunda edebiyat “geleneklerinin” oluşmasına sebep olmuştur. Ancak gerek kapitalist tüketim toplumunda kültürel üretimin metalaşması sürecinin hızlanarak yayılması gerekse de edebiyat kuramının ve eleştirisinin akademik anlamda bir kariyer ve mesleki kurumsallaşma alanı haline gelmesi sonucu, bir zamanlar bütüncül ve seçkin yerleşik edebiyata karşı çıkan ve onu üst yapının bir dayatması olarak gören alt kültürler kendi edebiyat geleneklerini oluşturdular ve karşı çıktıkları ve direndikleri ideolojik konumları benimsediler.

Bu açıdan bakıldığında, kült edebiyat düzenden çok düzensizliğe, yapısal ve dilsel bütünlük ve uyumdan çok “kültürel anarşiye” yaptığı vurgu ve belirli bir tanımlamadan ve yerleşik yapılanmadan kaçınarak sürekli olarak kendi diyalektik zıttını temsil etmesi ile alt kültürel grupların ve karşı kültürel oluşumların temsilcisi oldu. Bu durumda, bu doktora tezi, postmoderniteyi sadece toplumsal ve kültürel bir olgu olarak algılamayarak, geç kapitalist dönemin ideolojik ve tarihsel koşullarının ürünü bir toplumsal kırılma anı olarak ele alacaktır. Bu saptamanın ışığında, kült edebiyatın yerleşik bir edebi geleneği reddi ve edebiyattaki gelenek ve gelenek dışı konumlar arasındaki kültürel farklılık, kültürel üretimin kurumsallaşmış, ticarileşmiş ve tekelleşmiş hallerine verilmiş böylesi bir tepki olarak yorumlanacaktır. Bu tespitin temelinde, Pierre Bourdieu’nun toplumsal dinamiklerin kaynağı olarak kabul ettiği ekonomik ve kültürel kapital temelinde kurulmuş toplumsal hiyerarşinin oluşumuna karşı alt kültür grupların tepkisel ifadesinin kült edebiyat üzerinden yansımaları yatmaktadır. Kült edebiyat, Ihab Hassan’ın “sessizlik edebiyatı”, Deleuze ve Guattari’nin “küçük edebiyat (minor literature)” olarak da tanımladığı bir “karşı edebiyat” içinde bir “karşı dil” kullanarak seçkin kültürün ideolojik egemenliğini ve hiyerarşisini reddeder. Bu tez çerçevesinde tartışılacak hususlardan birisi de, kült edebiyatın, Amerikan roman geleneğinde önemli bir yer tutan bireyin toplum

içindeki uyumsuz yalnızlığı ve kimlik arayışı temasının gelişimi ve yirminci yüzyılın son çeyreğinde gelinen noktaya dair önemli bir bakış açısı sunmasıdır. Tezin geneline hâkim olacak Marksist eleştiri kuramı açısından irdelendiğinde, böylesi bir tematik gelişim, diğer tüm üstyapı üretimleri gibi, hegemonya temelinde oluşan güç ilişkilerinin egemen olduğu toplumsal ilişkiler sahasında üretilir ve bu yönü ile de kaçınılmaz olarak tarihsel nitelikler taşır. Fredric Jameson edebi metinlerin gözleme dayalı kurgulardan ziyade tarihsel bilginin temelini oluşturduğunu ifade eder ve postmodern zamanın ruhunu anlamının postmodern metinlerin kodlarının tarihsel bir bakış açısı ile çözülmesi ile mümkün olduğunu, bu kod çözümünün metinlerin tematik ve yapısal mirasının ve bu mirasın bugünkü toplumsal ve kültürel fonksiyonlarının irdelenmesi gerektiğini iddia eder.

Özet olarak, bu doktora tezi, Amerikan edebiyatında yerleşik edebiyat geleneği ve gelenek dışı edebiyatın oluşumunu, Marksist eleştiri kuramı yardımı ile, tarihsel ve toplumsal bir bakış açısından irdemeleyi ve geçen yüzyılın son çeyreğinde postmodernite ile birlikte ortaya çıkan toplumsal ve kültürel dağılmanın birey ve bireyin kimlik algıları üzerine etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Kültürün ve sanatın oluşumunun hegemonik iktidar ilişkilerinden bağımsız olamayacağını ve kültüre ve sanata dair değer yargılarının ve ölçütlerin tanımlanmasının aynı zamanda bu ölçütlerin karşıtlarının da üretilmesi süreci olduğunu akılda tutarak, Amerikan kültüründe edebiyat dışı geleneğin oluşumunun ve gelişiminin, bireyin öznel konumunu toplumsal ve ideolojik ilişkiler ağı hiyerarşi içinde belirlemesi ve bu konum üzerinden kültürel tüketim mekanizmalarına katılması süreçlerinin incelenmesi ile anlaşılacağı düşünülmektedir.

## 2. Edebiyat Kuramı ve Edebiyat Geleneği

### 2.1.Edebiyatın Ontolojisi: Yazılı Metinlerin Üretimi ve Gelişimine Tarihsel Bir Bakış

Edebiyatın içeriği ve edebi değere dair bugüne kadar sorulan soruların ve değinilen tartışma konularının kökeni için çoğunlukla Antik Yunan felsefe geleneğine ve özellikle de Platon'a kadar gitmek gerektiği düşünülür. Bu genel kabul görmüş yargının önde gelen sebeplerinden birisi, sanata ve özellikle edebiyata ve edebi değere dair günümüze kadar ulaşan en eski ve güvenilir yazılı kaynakların Platon'a ve dönemine ait olmasıdır. Edebi eleştiri ve edebi değer tartışmalarının Platon ile başladığına yönelik yaygın düşüncenin başka bir sebebi de, sanatın ve edebiyatın işlevinin ilk kez Platon tarafından etraflıca ve sistematik bir şekilde tartışılmış olmasıdır. Platon'a kadar, Aristophanes'in oyunları yolu ile yaptığı alaycı göndermeler ve eleştiriler dışında edebiyat ve edebi değer konusu düşünürler ve sanatçıların özellikle yoğunlaştığı alanlar değildi. Bunun yanında, Platon'un ve Antik çağ estetik felsefesinin edebi eleştiri ve edebi değer tartışmalarında temel olarak alınmasının en önemli sebebi, modern edebiyat eleştirisinin temellerini atan ve kurumlaştıran Rönesans dönemi İngiliz ozan ve düşünürlerinin entelektüel köklerini Antik Yunan'da bulması ve antik felsefeyi ve düşüncüyü 18. yüzyıl Avrupa'sında yeniden canlandırmasıydı.

Ancak Platon'un edebiyat ve edebi değer (ya da değersizlik) üzerine görüşlerini ve bu görüşlerinin yüzyıllar boyunca sürecekt etkilerini tartışmaya geçmeden önce Platon'u etkileyen Sokrates öncesi Antik Yunan düşüncesini ve tarihsel toplumsal koşulları kısaca hatırlamakta fayda vardır. Antik Yunan uygarlığında bugünkü anlamı ile edebiyat ve sanatın varlığından bahsetmek pek olası değildi. Edebi ürün olarak kabul edilebilecek tiyatro oyunları, destanlar, mektuplar, diyaloglar ve retorik konuşmalar çoğunlukla dini kutlamalar, şölenler ve ozanların yeteneklerini gösterdikleri yarışmalarda icra edilirdi (Harland, 6). Konuları tarihsel olaylar ve kahramanların maceraları, Tanrılar arasındaki mücadeleler ve çekişmeler, toplumsal ve politik alanda sahip olunması gereken erdemler ve iyi vatandaş olmanın önemi üzerine kurulu bu gösterilerde estetik ile etik birbirinden ayrılmaz iki değer olarak göze çarpıyordu. Ancak milattan önce 6. yüzyıldan başlayarak felsefe dini kalıplardan ve kabullerden kurtulup bir disiplin olarak öne çıktı ve dini ahlakçılık temelinde kurulmuş sanat ile çatışma içine girdi. Bu bağlamda, eserlerini Olimpos tanrılarının çatışmaları ve Tanrısal erdemlerin insani olanla özdeşleştirilmesi

üzerine kuran ozan ve ozanları da bireylerin ahlakını bozmakla ve onları yanlış yönlendirmekle suçlarlar. Xenophanes Homeros'u insanoğlunun zayıflıklarını Tanrılara atfetmekle suçlar; Heraclitus ise Homeros destanlarını dini değerlerden uzak ve ahlaksızca bularak, hiçbir eğitici değeri bulunmadığını ve halk önünde sergilenmesinin yasaklanması gerektiğini ileri sürer (Curtius, 204). Öte yandan, Anaxagoras ve Theagenes gibi bazı düşünürler Homeros destanları dikkatlice okunduğunda, Tanrılara dair öykülerin insanın doğasına ve evrensel düzene dair metaforları ve benzetmeleri barındırdığının görüleceğini ve gerçek bilgelige bu kodlamaların yapıbozumu ile ulaşılabileceğini ileri sürerler (Atkins, 11). Yorumbilimin temelini atan bu türden iyi niyetli bir okumanın ve Homeros'un öykülerinin filozoflar tarafından geniş kabul gördüğü söylenemese de, Homeros destanları uzun süre Antik Yunan eğitim sisteminin temel unsurlarından ve felsefenin ana kaynaklarından birisi olmuştur (Weinsheimer, 118). Milattan önce 5. yüzyılın başından itibaren felsefenin ana konusu soyut evrensel temalardan daha somut toplumsal meselelere çevrilmeye başladı. Sofist filozoflar varolan toplumsal kurumları, değerleri ve gelenekleri sorgulamaya ve insan merkezli bir düşünce yapısını oluşturmaya başladılar. Mantiği ve retoriği bir sanat ve bir meslek olarak icra eden sofistlerin ana uğraşı varolan tüm değer yargılarını sorgulamak, sözü, başka bir deyişle felsefeyi ve retoriği kullanarak var olan yargılardan yeni yargılara ulaşmaktı. Sofistlere göre gerçek bilinemez ve sıradan insan tarafından algılanamazdı ve bu sebeple de herkesin kendi gerçeği mutlak gerçekliğin ölçüsüydü. Hakikat ancak söz ile var olabiliyor ve söz ile biçimlenebiliyordu; dili kullanmanın birincil amacı da, bu durumda, akıldışı çıkarımlarla sonuçlansa da dinleyiciyi ikna etmek, tartışmayı kazanmak ve kendi gerçeğini diğerlerine kabul ettirmektir (Stroll ve Popkin, 58). Bu bağlamda, sofistlere göre, şiirde olduğu gibi düzyazıda da biçim, ölçü ve dilin doğru ve etkili kullanımı bireyler üzerinde istenen etkiyi yaratarak izleyicinin duygularında olumlu değişiklikler yaratacağı Gorgias, örneğin, tragedyayı ölçülere dayalı bir kompozisyondan ibaret olarak görmüş ve tragedyanın temelinde izleyiciyi etkilemenin ve temsil edilen dünyanın gerçekliğine onları inandırarak, başkalarının kahramanlıkları, sıkıntıları ve umutları ile büyülemenin yattığını ileri sürer (Atkins, 19-20). Sofistler kahramanların erdemleri ile hayranlık uyandırma ve karakterler arasındaki gerilimi yaratacak çatışma ögesinin (agon) iyi bir sanat eserinin baş ölçütleri olduğunu düşünüyorlardı. Aynen Homeros ve Hesiod gibi, bir yazar için erdemli kahramanları ve bu kahramanlar arasındaki çatışmaları kurgulamanın ancak Tanrısal ilham ile mümkün olabildiğini ve yazarların Tanrısal evren ile gerçek dünya arasında bir aracı olduğuna inanıyorlardı.

M.Ö. 5. yüzyılda Antik Yunan uygarlığının sanat ve edebiyat anlayışına dair son derece yetersiz ama daha sonraki tartışmalara ışık tutacak metinler dışında elimizde çok fazla bilgi yoktur. Gorgias, Plutarch ve Democritus gibi Sofistlerin yazıları ve Homeros ve Hesiod gibi ozanların eserlerinde rastlanılan belli belirsiz yorumların haricinde edebi eleştiri ve edebi değere ilişkin en değerli kaynak Aristophanes'in eserleridir. M.Ö. 4. yüzyılda, Yunan uygarlığı bir yandan toplumsal ve politik sorunlarla boğuşmakta iken bir yandan da filozoflar ve ozanların başını çektiği bir düşünsel aydınlanmanın meyvelerini toplamaktaydı. Aristophanes, Sokrates ve Gorgias gibi önde gelen düşünür ve sanatçıların zengin ve ilham verici eserleri ile geçen bir yüzyıl sonrasında felsefenin temel eğilimi geriye dönük bir değerlendirme ve eleştiri ile daha somut hedeflere yönelmişti. Yaratılış, evrensel düzen ve varlık gibi soyut tartışmalardan ve sofistlerin söz oyunlarından arınmış bir felsefe, bireyin günlük yaşamına, devlet yapısına ve erdem ve bilginin toplum hayatına önderlik etmede nasıl faydalı olabileceğine dair faydacı temeller üzerinde yükselme gayretinde idi (Gökberk, 40). Çeşitli formlarda şiirin, düzyazının ve retorik ahlaki dersler vermek ve bireyi erdemli kılmak üzere bir eğitim aracı olarak kullanılması Platon'dan çok önceleri bir gelenek olarak yerleşmişti. Benzer şekilde, ustası Sokrates gibi Platon da zamanının politik ve ahlaki sorunlarını çözenin birincil yolunun devletin ve bireyin niteliklerinin yeniden tanımlanması ve yeniden yapılandırılması olduğunu düşünüyordu. Bu sebeple, Platonik felsefe temelde ideal bir politik ve toplumsal yapı tanımlıyor ve bireyin yaşamındaki tüm olguların ve kavramların (sanat ve edebiyat da dâhil olmak üzere) bu yeni tanıma göre yeniden biçimlendirilmesi gerektiğini ileri sürüyordu. Ancak, Platon'a göre tragedya ve retorik sıradan insanların düşük zevkine hitap eden ve halkın duygularını istismar eden bir eğlence aracına dönüşmüştü ve bireyin ve toplumun sağlıklı ve ahlaklı bir yapıya kavuşmasının aracı ancak felsefe olabilirdi. Yeni bir devlet ve toplumsal yapı kurgulayan Platon'un seçkinciliğinin kökeni, tragedya ve retorik içerik olarak birbirinden çok farklı olmayan, abartılı güldürüler ve kahramanlıklar ile anlamsız ve sonuçsuz tartışmalardan ibaret temsillere dönüşmesinde yatmaktadır (Nightingale, 40). Bu bağlamda, Platon'a göre abartılı kahramanlıkların ya da insanlara özgü ahlaksızlar ve suçların Tanrılar tarafından işlenmesinin bir tür eğlence aracı olarak sunulması yalnızca ahlaki değil toplumsal bir problemdi ve sağlıklı bir toplum yapısına zarar verebilirdi. Platon, insanoğlunun gerçek doğasına ve onun zihnini biçimlendiren "ideal" formlar dünyasına aykırı olan bu "sahte" temsillerin bireyin gerçeğin bilgisine ulaşmasını engelleyerek insanoğlunun korku, heyecan, hayranlık ve gurur gibi

basit duygularını harekete geçirdiğini ve böylelikle onları akılcılıktan uzak, kolaylıkla yönlendirilebilir ve kontrol edilebilir vatandaşlar haline getirdiğini iddia eder (Plato, Phaedrus, 84).

İdeal formlar ve temsil meselesi Platoncu felsefenin temelini oluşturmaktadır. Platon'a göre, yaşadığımız dünya, evrensel ve kusursuz bir dünyanın, idealar dünyasında var olan kavramların bir yansımasından ibarettir ve her varlık öncelikle idealar dünyasında var olur. İnsanoğlu imgelemi, dilsel becerileri ve doğasının ayrılmaz bir parçası olan taklitçiliği ile bu ideal formları yeniden var etmeye uğraşır. Bu durumda, Platon'a göre, insanın yaratıcılığı ve bilgisi ancak aslının temsili ile sınırlıdır ve eğer “gerçekten temsil ettiği şeylere dair bir bilgisi olsaydı, kendini temsillere değil asıllarına adardı (Plato, Republic, 427)” ancak “sanatçının temsilini yarattığı şeylerin iyiliğine ya da kötülüğüne dair ne bilgisi ne de doğru bir fikri vardır... ve temsil sanatı hiçbir ciddi değere sahip olmayan bir şeydir ve bu epik ya da dramatik tüm trajik şiir için geçerlidir (age, 431)”. Platon düzyazı ya da şiir yazılı tüm metinlerin “aynen hakiki olan görüntüyü yakalamakta tümü ile başarısız olan bir portreyi ortaya çıkaran ressam gibi Tanrıların ve kahramanların doğasına dair çarpık bir imgeyi (age, 50)” sunduğuna inanır. Bu durumda, ozanlar ürettikleri metinlerde yalan söylemek ve gerçeği çarpıtmak zorundadır. Zira eğer içinde yaşadığımız dünya ve anlamak ve anlatmak üzere kullandığımız kavramlar mutlak gerçekliğin yansımasından ibaret ise, sanatçıların ortaya koyacağı temsil ancak bu temsilin temsili olacak ve gerçekliği ozanın görmek istediği şekli ile yansıttığı için bireyi hakikatten ve ideal olandan uzaklaştıracaktır. Sonuç olarak, başarılı bir tragedya kurgusunun temelini oluşturan agon (çatışma- gerilim) ya gerçekliğin çarpıtılması ile ya da kötü örneklerin sergilenmesi yolu ile gerçekleştirilebilecektir zira iyi ve doğru bir karaktere sahip bir insanın hayatında temsile konu olacak talihsizlikler, ahlaksızlıklar ve kötülükler yer almayacaktır (Edmundson, 5). Platon, Homeros'un metinleri dikkatli okunduğunda, insanın ve evrenin var oluşuna dair derin yorumlara ve bilgiye ulaşılabilmesine inanan Anaxagoras ve Theagenes gibi düşünürlerin aksine, bir metnin içeriği hakikate uzak ve bireysel ve toplumsal ahlaka aykırı ise içerebileceği metaforların ve göndermelerin önemsiz olduğunu, asıl olanın metnin ilk anda anlaşılabilir içeriği olduğunu ileri sürer (Daiches, 41). Platoncu felsefe, insanların ahlaki seçimlerinin günlük hayatta yaptıkları tercihlerden, verdikleri kararlardan, hislerinden ve düşüncelerinden ve estetik seçimlerinden bağımsız olmadığını ve hatta çoğunlukla bu karar ve düşüncelerin bir yansıması olduğunu kabul eder (Stroll ve Popkin, 259). Bu durumda, insanlar iyiyi bildikçe iyiyeye doğru

yönelecek ve onu elde etmek için çaba gösterecek ancak kötünün temsili de onları kötülüğe basitliğe ve ahlaki anlamda zayıflığa götürecektir. Bu sebeple tragedya ya da retorik hangi koşulda olursa olsun insan ruhu ve ahlaki için zararlıdır ve yasaklanması gerekir. Bunun yerine felsefe ve akılcılık özendirilmeli ve eğitim felsefenin bir hayat biçimi olarak yerleştirilmesini esas almalıydı. Platoncu felsefede edebi değer tartışmasının merkezinde eğitimin bu kadar ağırlıklı yer almasının sebebi, Antik Yunan kültüründe edebiyatın (tragedyanın ve retorik) her şeyden önce bir eğitim faaliyeti ve eğitimin temel aracı olarak görülmesindedir. Platon öncesi dönemde eğitim, neredeyse tamamen Sofistlerin denetiminde, ancak belirli bir sınıfa ve sadece özgür erkeklere mahsus bir ayrıcalıktı ve temel amacı yönetim bilimler ve felsefe ile birlikte anılan söz sanatlarını öğretmeye yönelikti. Sofist felsefecilerin toplumun üst sınıflarından gelen öğrencileri ile etkinliklerini artırdıkları ve geçimlerini sağladıkları bir kurum olarak yerleşmiş olan eğitim, belirli retorik metinlerin ya da ünlü ozanların yazdığı kahramanlık destanlarından bölümlerin ezberlenmesi yolu ile retorik yeteneklerin geliştirilmesinden ibaretti (Harland, 3). Ozanlar, özellikle Homeros, insan ilişkileri, devlet yönetimi, günlük yaşam ve sanata ilişkin tüm konulardaki geniş bilgi ve görgüleri sebebi ile saygı görür ve örnek vatandaş olarak gösterilirdi. Sokrates ve öğrencisi Platon'un şiddetle karşı çıktığı bu yaygın kanıyı çürütme çabası Platon'un felsefesinin temelini teşkil eder ve Devlet (Republic) isimli eserini neredeyse tamamen ideal devletin "koruyucuları" olarak gördüğü gençlerin nasıl bir eğitimden geçmeleri ve devlet yönetimini hangi ölçütlere göre yürütmeleri gerektiğini açıklamaya ayırır. Aynen Sofistler gibi Platon da, ironik bir şekilde, edebi metni öncelikle ve özellikle bir eğitim malzemesi ve bir tür düşünsel biçimlendirme aracı olarak görür ve değerlendirir. Ancak Sofistlerden farklı olarak metinlerin birincil işlevi keyif vermek ve eğlendirmek değil bireyleri idealar dünyasının gerçeklerine bir adım daha yaklaştırmak ve "ahlaki açıdan eğitmek olmalıdır ve asla yanlış fikirleri içermemelidir" (Plato, Republic, 131). Şiir yalnızca Tanrılara söylenen ilahiler ve iyi karakterli doğru ahlaklı insanları öven şarkılar ölçüsünde kabul edilebilir ve bu sınırın dışında kalan bütün şiirler insanı aklın ve mantığın kontrolünden çıkararak zevkin ve kederin ellerine bırakır (age, 437).

Platon'un edebi metinlere karşı önyargılı ve taviz ermez tavrının kaynağında büyük ölçüde o dönemde oldukça yaygın olarak yapılan felsefe ve şiir karşılaştırması ve bu tartışma üzerinden yürütülen filozof ozan kıyaslaması vardı. Platon'a göre, bu karşılaştırmanın bir yanında akıl yürütme, düzen ve ahlaki doğruluğun egemen olduğu felsefe diğer yanında

tamamen Tanrısal ilhamın temsili ile yaratılan şiir bulunuyordu. Filozof kullandığı kavramların (ideaların) gerçek anlamına yaklaşabilen, bu anlamlar arasında bağlantı kurabilen ve çıkarımlar yapabilen erdemli ve bilge kişi olarak tanımlanırken, ozan “ilham verilmedikçe şiir yazamayan, ilham verildiğinde ise akli başından giden ve kendi aklına sahip olamayan” (Plato, Ion, 41), “yazdığı konu hakkında cahil” (Plato, Republic, 431), “yazdıkları güvenilmez olduğu kadar bilinmezlerle ve çelişkilerle dolu” (Plato, Ion, 42) ve “yorumları mantıkdışı ve bilinçsiz, sanat ve bilgiden yoksun (age, 45)” akıllılık ile delilik, kutsallık ile şeytanilik arasında gidip gelen bir aracı olarak tanımlanmaktaydı. Platon’un filozofları toplum yönetimine aklın ve düzenin hâkim olması için yöneticileri eğitirken, ozanların devlet yönetimine dair ne bir bilgisi ne de öngörüsü vardır ve bu sebeple Platon’un yeni devletinde ozanlara yer yoktur. Ortaçağ skolâstikleri kadar Amerika'nın Püriten kurucuları tarafından da benimsenen bu görüşe göre filozof üstün özelliklere sahip seçkin yönetici sınıfın kurucu bir unsuru, iktidarın ve statükonun koruyucusu ve gözeticisi konumunda iken, ozan kalabalıkların bir parçasıdır; “yaptığının iyi ya da kötü olduğunu bilmeden cahil kalabalıkların zevkine hitap eden” (Plato, Republic, 431) bir eğlendiriciden öteye gidemez. Bununla birlikte, Platon filozofları ozanlardan ayırt etmenin gerekliliği üzerine konuşurken filozofların olgun, erkeksi, aristokrat ve lider özelliklerine sahip bir kişiliğe sahip olmaları gerektiğini söyler ve ozanlığı kadınların zayıflığı ve çocukların olgun olmayan dünya algıları ile özdeşleştirir (Edmundson, 5). Platon’un zihnindeki iktidarın ve egemen ideolojinin resmini de çizen bu cinsiyetçi tanımlama aynı zamanda yerleşik edebiyat geleneğini ve kurumsal sanatın yüzyıllar boyu etkinliğini sürdürecektir önemli bir ölçütünü de oluşturmaktadır.

Ozanların akıllılık ile delilik arasında gidip gelen yarı kutsal konumları Plato öncesi çağlarda saygı görmelerine ve toplumun önde gelenleri arasında sayılmalarına neden oluyordu. Ozanın kendi doğasının bir parçası olmayan ancak Tanrılar ya da ilham perileri tarafından kendilerine geçici olarak verilen yeteneklerini bir tür coşkunluk ve aşkınlık içinde kullandıklarına ve ilahi ilham kaynağı onlardan ne istiyorsa onu söylediklerine inanılırdı. Platon, ozanları kendisine geleni hiç kontrol etmeden akıtan çeşmelere benzetiyordu (Platon, Ion, 42). Sidney’in “imgelemin özgür akışı” olarak olumlayacağı bu aracılık hali, Platon’a göre ozanların güvenilmezliğinin en önemli delilidir. Platon ilahi ilham kaynağını bir mıknaşta, filozofları, ozanları ve sanatçıları bu mıknaşın etrafında dizilmiş demir halkalara benzetir. Bu benzetmeye göre, mıknaşın çekim gücü ile dizilmiş demir halkalar da bir süre sonra mıknaşın gücünden bir parça barındırabilir ve kendilerinde mıknaşın gücünü hissedebilir ama bu onları mıknaşın



kendisi yapmaz. Mıknatıs etrafında oluşmuş halkalar bir zinciri meydana getirir ve zincir uzadıkça mıknatısın etkisi azalır (age, 41). Yüzyıllar sonra dilbilim ve psikanaliz kuramlarının temel problemlerinden birisini ortaya koyan bu alegorik anlatım, ozanın yaratıcılığının, başka bir deyişle dile ve kavramlara erişiminin, kendisi dışındaki güçler tarafından kontrol edildiğine işaret eder. Bu durumda, ozan dilin ve kavramların yaratıcısı değil sadece bu kavramların kullanıcısı ve taklitçisidir. Ancak ozan kavramlara ve kavramların ardındaki anlamlara ulaşmak için temsilleri kullanmak zorundadır ve her temsil (mimesis) onu anlamın özünden uzaklaştırır (Nightingale, 38). Bu sebeple, anlamlara ulaşmak için temsilleri kullanan ozan, hakikat arayışında temsiller yerine aklını ve doğanın yasalarını kullanan filozof ile değil, ancak kendisi gibi temsiller üzerinden bir dünya yansıması oluşturan ressamlarla karşılaştırılabilir. Ozanlar ve ressamlar doğaya bir ayna tutarak ayna üzerindeki görüntüleri kendilerinin yarattığını iddia ederler ve okuyucularına ancak yansımalar dünyasında gerçeğin tahrif edilmiş bir kopyasını sunarlar. Yansıttıkları dünya duygulanımlar ve saf imgelem üzerine kurulduğu için okuyucunun gerçek ile olan bağlantısını da sınırlar ve bireyin ve toplumun özgürleşmesini engeller. Platon'un şiire karşı çıkışı epistemolojiktir; başka bir deyişle, temelinde bireyin kendi varlığına ve içinde yaşadığı evrene dair bilgisini nasıl edindiği ve bu bilgiyi nasıl değerlendirmesi gerektiği tartışması üzerine kurulmuştu (Daiches, 20). Bu tartışma, toplumsal ve ideolojik bir kaygı ile devlet aygıtının nasıl daha güçlü bir şekilde varlığını sürdürebileceği merkezinde yürütülüyordu. Öte yandan, Platon'un öğrencilerinden olan ve edebi eleştirinin ve estetik felsefenin kurucularından sayılan Aristo'nun asıl çabası ontolojiktir; başka bir deyişle, edebi eserin ve edebi değerlerin hangi ölçütlere göre tanımlanabileceği üzerine yoğunlaşmıştı. Metnin ve yazım ediminin içeriğine dönük etik sınırlamalar ve tanımlamaları yerleştirmeye çalışan Platon'un aksine, Aristo'nun temel çabası biçime yönelik daha pratik ve faydacı tanımlamalar ile edebiyatın işlevi ve değeri üzerine bir geleneği yerleştirmeye çalışmaktı. Platon'un edebi değer ve edebiyatın işlevine yönelik eleştirileri ve önerilerinin temelinde sağlam bir toplumsal ve yönetsel yapının oluşturulması çabaları yatıyordu. Aristocu edebi eleştiri, bu bağlamda, daha insan merkezliydi ve öncelikle şiirin ya da düzyazının işlevi ve bireyin yaşamını nasıl etkilediğini irdelemeye yönelikti (Atkins, 71). Başka bir deyişle, Platon'dan farklı olarak Aristocu edebiyat anlayışı ve edebi değer kavramı, toplumları dönüştürecek kuramlar ve soyut tartışmalardan uzak durur; daha gerçek ve yaşama dair yasaları çözümlenmeye ve edebiyatın bireyin üzerindeki etkilerinin kontrol edilebileceğine ve yönlendirilebileceğine inanır. Platon ve Aristo'nun çalışmaları daha çok

kendilerinden önceki dönemlerin politik ve estetik sorunlarının bir eleştirisi olarak algılansa da, Platon'un aksine, Aristo bu sorunlara dair ideal çözümlerin değil doğru soruların ortaya konulmasının peşindedir (Mitchell, 13). Bu durumda, Aristocu edebi eleştiri teorisi öncelikle ve özellikle bir estetik sorundur ve kendisinden sonra gelecek tüm estetik kuramlar gibi çözümleri değil doğru soruların sorulmasını merkezine alır. Ancak, Aristocu estetik anlayışı her ne kadar büyük ölçüde Platon'un ahlakçı bakış açısını eleştiriyor gibi görünse de, Platon'un fikirleri etrafında şekillenmiştir; hedefi bu fikirleri çürütmek ve yanlışlığını ortaya koymak değil, farklı bir bakış açısı ile yorumlamak ve sıradan bireyin edebiyat ile ilişkisini düzenlemek amacı ile kullanılabilirliğini göstermektir. Aristocu estetik felsefeye karşı değildir, hatta edebi eleştiri anlayışını Platoncu düzen, mantık ve tutarlılık fikri üzerine kurmuştur ve bu bağlamda estetik ile felsefeyi uzlaştırmaya çalışır (Adams, 49). Platon gibi Aristo da edebi eleştiri anlayışını tamamen Antik Yunan uygarlığına ait edebiyat örnekleri ve edebiyat anlayışının eleştirisi olarak kurmuş olmasına rağmen, edebiyat eseri ve edebi değere dair ayrıntılı tanımlamalar, standartlar ve değerlendirme ölçütlerini belirlemiş ve bu ölçütleri yüzyıllar sürececek bir edebi geleneğin başlangıç noktası olarak kabul ettirebilmiştir.

Aristo da Platon gibi sanatsal temsilin yaşadığımız dünyanın bir yansıması ve taklidi olduğunu düşünür, ancak bu yansımanın niteliği konusunda farklı bir görüş ortaya koyar. Aristo'ya göre temsil bir yanılsama ya da bu dünyanın ötesinde var olan aşkıncı bir gerçeklik fikrinin bozulmuş bir hali değil, bu dünyanın bir parçası, hayatın ve doğanın birebir yansımasıdır (Bate, 14). Bu durumda, gerçeklik hayatın ve doğanın içindedir ve bu somut gerçekliğin yansıması hayatın kendisi gibi sürekli bir oluş ve gelişim içindedir. Aristo'ya göre, sanatsal temsilin birincil işlevi, hayatın gerçekliğini bireyler üzerinde ahlaki açıdan olumlu ve geliştirici bir etki yapacak şekilde düzenlemektir. Platon'un sanat ve edebiyat karşısındaki kısıtlayıcı ve yasaklayıcı tavrından büyük bir ayrılışı temsil eden bu duruşa göre, sanat gerçeğe dair bilginin çarpıtılması değil, bilginin kendisidir; gerçek bilginin kökenine ve insan doğasına dair olasılıklar üzerine kurulu sistemli bir akıl yürütme, bir tür felsefedir (Daiches, 31). Sanata, ve özelde şiire, yönelik böylesi bir iade-i itibarın temelinde Aristo'nun edebiyatın işlevine dair önceliklerinin Platon'dan farklı olması yatar; Aristo'ya göre edebi bir metnin temel işlevi estetik ve ahlaki eğiticilik rolü ancak belirli biçimler ve estetik kaygılar gözetildiğinde belirli bir anlam taşır. Başka bir deyişle, sanatın ve edebiyatın öncelikli işlevi tepeden inmece bir öğreticilik değildir; estetiğin ahlaki biçimlendirme rolü ancak edebi metnin üretimi ve tüketimi süreçlerinde metnin

yazarı ve izleyicisi ile gireceği karşılıklı etkileşim yolu ile gerçekleşir. Aristo'ya göre edebi metin (onun zamanında özellikle şiir ve tragedya) kavramı insan yaşamının ve zihinsel dünyasının evrensel ve değişmez özelliklerinin bir yansımasıdır ve bu açıdan öncelikle insanı ve insani durumları ele alır (Atkins, 80). Ancak Aristo insan yaşamına dair tüm ayrıntıların sunulmasının gereksizliğini de vurgular; edebi metnin içeriği insan doğasına ve varoluşuna dair ciddi ve ağırlığı olan bir konuyu ele almalı ve sonunda ahlaki bir ders verebilmesi için kendi içinde bir sonuca bağlanmalıdır. Aristo için biçim ve kurgu da en az içerik kadar önemlidir ve dilsel ve biçimsel süslemelerle kaplanan bu ahlaki mesaj izleyenlerde belirli bir duygusal etkilenim ve rahatlama (katharsis) yaratması için dramatik bir kurgunun ve gerilimin üzerine kurulmalıdır (Daiches, 26).

Bu durumda, Platoncu geleneğin aksine, Aristo için gerçeğin belirli biçimler ve kurgular içinde temsili gerçeğin kendisinden daha önemlidir. Platon gibi şiiri ve tragedyayı resim ile karşılaştıran Aristo için gerçekliğe dair olasılıkların ve alternatif anlatımların başarılı bir temsili, gerçekliğin kötü resmedilmiş bir temsilinden daha başarılı ve etkilidir. Başka bir anlatımla, insan doğasına ve varoluşuna dair olası durumların evrensel ve değişmez olanı temsil edecek kadar başarılı bir temsili verilmesi hedeflenen ahlaki mesajı gerçeğin kendisine dair kuru ve ilgi çekmeyen bir anlatımdan daha başarılı bir anlatımla sunabilir. Aristo bu noktada şiiri ve tragedyayı tarih anlatımı ile karşılaştırır ve insan doğasının evrensel özü ile ilgilenen şiiri, sadece zaten olmuş bitmiş olanla sınırlanmış ve bu sebeple de insana ve evrenin işleyişine dair daha kısıtlı bilgiler içeren tarih anlatımından üstün tutar (Aristotle, Poetics, 64). Aristo'nun olasılık yasasına göre, edebiyat varolan gerçekliğe dair bir veriyi çıkış noktası olarak bu verinin yaratacağı olası etkileşimleri, meydana getireceği çatışmaları ve bu çatışmaların sonuçları üzerine kafa yormayı gerektirir ve bu yolla insanın varoluşuna dair gerçeğin keşfine katkı yapar. Deneysellik ve bilinenin ötesinde insan ruhunun ve doğasının gizli kalmış yönlerine dönük bir soruşturma çerçevesinde oluşturulmuş böylesi bir edebiyat tanımı, Aristo'ya göre, bilineni tekrar eden ve olaylar arasındaki bağlantıları kurma ve bir sonuç çıkarma çabasında olmayan tarih anlatımına kıyasla son derece ciddi ve bilimsel bir uğraştır (age, 55). Aristo'nun tarih anlatımı ve tarihçi tanımı Ion ve Phaedrus'ta tanımlandığı şekli ile aktardığı bilgiye ve olası sonuçlarına dair hiçbir bilgisi olmayan bir aktarıcı olan ozan ile karşılaştırılabilir. Platoncu bakış açısına tamamen ters olan bir sanat ve sanatçı tanımlaması ile ortaya çıkan Aristo edebiyatın gerçek felsefe, şairin de filozof olarak tarih anlatımından ve tarihçiden daha üstün olduğuna inanır. Edebi metin

meydana gelebilecek durumlarla ilgili kendi içinde tutarlı ve biçimsel ve kurgusal bir düzen ve bütünlüğü yansıtan olasılıklar üzerine deneysel bir akıl yürütmedir ve edebiyat, Platoncu anlamda gerçek anlama ve evrensel doğruya varma çabası, felsefi bir deneyimdir.

Hatırlanacağı üzere, Plato tragedyayı bireysel ve toplumsal ahlak açısından zararlı görüyor, bireylerin duygularına hitap ederek onları aklın ve düzenin önderliğinden uzaklaştırdığını düşünüyordu. Aristo, bu noktada Platon öncesi döneme dönerek şiirin ve tragedyanın iyileştirici gücünden bahsetmiştir. Aristo'ya göre, edebiyatın bireyin duygularını harekete geçirmesi ve şiirdeki ya da tragedyadaki karakterler ve olay örgüsü ile kendini özdeşleştirmesi bir tür rahatlama ve çözülme (katharsis) sağlar (age, 57). Tragedya bittiğinde izleyici kendi kendisi ile baş başa kalır, değer yargılarını, inanışlarını ve kabullerini gözden geçirir ve kendi varoluşuna, varlığının doğasına ve toplumdaki diğer bireylerle ilişkileri üzerine çıkarımlar yapar. Aristo'nun edebi eserlerin tüketiminde bu içedönüklük vurgusu, sanatın doğanın yansıması olduğu fikri ile örtüşür zira doğa gibi sanat da potansiyel anlamlar ve gizler barındırır ve bireyi bu anlamları ve gizleri çözmeye teşvik eder (Harland, 11). Birey sanat eserinde gizli anlamları çözdükçe evrensel hakikate ve kendi varoluşuna dair gerçek bilgiye kavuşur. Sanat yolu ile bireyin evrensel ve değişmez hakikate ulaşması ve insan doğasının gerçekliği ile yüzleşmesi ve yenilenmesi sanatın ve edebiyatın işlevi tartışmalarına damgasını vuracak ve sonraki yüzyıllarda Sidney'den Dadaistlere kadar uzanan geniş bir yelpazede karşılığını bulacaktır. Aristo'nun tragedyanın insanın düşünsel dünyasına olduğu kadar duygusal dünyasına da hitap ettiği ve birincil önceliğinin eğitmek değil eğlendirmek olduğuna dair düşüncesi bir başka Yunanlı düşünür Longinus tarafından da kabul gördü ve geliştirildi (Daiches, 46).

Antik Yunan uygarlığındaki edebi değer tartışmalarını sonraki yüzyıllara taşıyan ve edebi eleştirinin yerleşik bir gelenek olarak temellerinin atıldığı ve kurumsallaştığı Rönesans döneminde çoklukla referans olarak gösterilen Longinus gibi Romalı düşünür Horace da edebi değer ve edebi eleştiri konusundaki görüşlerinin kuramsal temelini Aristo'ya dayandırır. Horace, Aristo'nun başlatmış olduğu edebi türlerin tanımlanması ve standartların belirlenmesi çalışmalarını ayrıntılandırır ve tanımları belirginleştirir. Horace'a göre, estetik değer ve etik değer iki farklı olgudur ve birbirinden bağımsız olarak var olurlar. Bu durumda, birinin varlığı diğerinin varlığını zorunlu kılmaz ya da değerini artırmaz. Yazarın temel görevi topluma önderlik etmek ya da bireyleri doğru ve ahlaklı bir yaşama yönlendirmek değildir; yazarın ve

yazı ediminin temel amacı, Horace'ın *Ars Poetica* isimli eserinde belirttiği gibi, faydalı olmak ve keyif vermektir (utile et dulce) (Horace, 133). Daha sonra Philip Sidney tarafından tekrar edilecek ve ayrıntısı ile yorumlanacak bu ifade, Horace'ın Aristocu edebi anlayışının geliştirilmesi ve özellikle Rönesans ve Neoklasik dönemde edebi eleştiri ve edebi değer tartışmalarının merkezinde yer alması konusundaki katkısının da önemli bir kanıtıdır. Horace edebi eleştiri kuramı açısından önemli bir konumu temsil etmektedir. Diğer Romalı düşünürler ve edebiyatçılar gibi Yunan düşünce ve edebiyat geleneği üzerinde yükselen bir imparatorluk edebiyatı ve düşüncesi oluşturmaya çalışan Horace, Antik Yunan uygarlığı ile Rönesans uygarlığı arasındaki köprüyü kurar (Adams, 67). Sadece Antik Yunan kültürü ve edebiyatından beslenen ve tüm düşün dünyasını Antik Yunan uygarlığına ait örnekler üzerine kuran Platon ve Aristo'nun aksine Horace ve çağdaşları farklı kültürlerin düşün ve edebiyat dünyalarına ait örnekleri de bir araya getirir ve edebi eleştiriye ait kavramlar ilk kez gerçek anlamı ile evrensel bir anlam kazanır. Horace Hıristiyanlık öncesi edebi eleştiri geleneğinin son büyük temsilcisidir ve Plotinus ile başlayan yeni Platonculuk fikri ile bastırılan ve yok sayılan Aristocu edebiyat anlayışının günümüze taşınmasına aracı olmuştur (Harland, 18). Kilisenin bir iktidar kurumu olarak konumunu güçlendirmesi ve kendi düşünce dünyasını mutlak doğru olarak kabul ettirmesi ile edebi eleştiri geleneği önemli bir dönüm noktasına gelmiştir. Plato sanatın ve şiirin zararlı etkilerinden bahsederek felsefenin eğitimin temelini oluşturması gerektiğine inanmıştı. Plotinus'un yeni Platoncu fikirleri ile dolu Roma Katolik din adamları ve hatta daha sonraları Puriten tarikatının önde gelenleri doğrudan ahlaki gelişime katkıda bulunmayan hiçbir edime izin vermiyordu. Yunan uygarlığında Homeros'un metinleri dinsel ve tarihsel metinlerin yerini tutuyordu ve bu sebeple Yunan eğitim sisteminin temelini teşkil ediyordu. Homeros'tan bu yana, edebiyat ve edebi eleştiri geleneği eğitimin ayrılmaz bir parçası olmuştu ve Ortaçağ eğitim sisteminin kuralları ve iktidar sistemi de erken Avrupa uygarlığının edebiyat geleneğini biçimlendirme konusundaki merkezi ve tekelci etkinliğini olabildiğine kullanmıştı. Ancak, aynen Platon gibi, sanatın işlevi ve toplumsal önemi konusunda bir kafa karışıklığı yaşıyorlardı. Roma Katolik kiliseleri tarafından kontrol edilen eğitim kurumlarında sanata ve edebiyata dair temel soru İncil'in bir felsefi metin mi yoksa sanatsal bir metin olarak mı algılanacağı meselesi idi. Sanat ile dini uzlaştırma çabasındaki Ortaçağ Hıristiyan din adamları İncil ve kutsal metinler ile Antik Yunan metinlerini karşılaştırıyor ve sanatın tarihin başlangıcından bu yana Tanrısal bilgeliğin ve böylece de kutsal sözün bir parçası olduğuna inanıyorlardı (Bercovitch, 148). St.

Augustine, İncil'in sanatsal açıdan antik çağ metinlerinden aşağı kalmadığını ve sanatın da kökeninin, aynı bilgi gibi, Tanrı olduğunu ifade etmiştir Ancak sanatın da Tanrısal bilgeliğin bir parçası olduğu fikri sanıldığı aksine sanata özgürlük getirmemiş tam tersine sanatın ve edebiyatın da dinsel birer olgu olarak algılanmasına sebep olmuştur (Curtius, 40). Bu sebeple, Ortaçağ'da edebiyat eserlerinin değerlendirilmesinde metnin içeriği ve işlevi zaten önceden sınırları belirlenmiş bir estetik ve etik ölçütler bütününe doğrulamaktan öteye gitmiyordu. Her ne kadar İncil'in ve diğer kutsal metinlerin kendi içinde bir estetiğe sahip olduğu düşünülse de metnin birincil işlevi Tanrı'nın varlığını kanıtlamak ve bireyleri doğruya ve ahlaklı bir yaşama yönlendirmektir. Platon'cu ahlakçılığın yeniden doğuşuna tanık olan Ortaçağ Avrupa kültürü yazarı Tanrısal doğrunun iletilmesinde bir aracı olarak görme eğilimindeydi. Özetle, Platon'un şiir ve tragedya üzerine çoğu zaman yargılayıcı ve taviz vermez tavrının özünde son derece ideolojik ve (özellikle devlet ve din gibi hegemonik oluşumların devamlılığı ve egemenliğinin korunması anlamında) statükocu olduğu görülmektedir. Platon'un sanat ve edebiyat kuramının temelinde estetik kaygıların çok ötesinde yeni bir düzen, yeni bir insan ve toplum ve yeni bir gelecek yaratma telaşının bulunması, Platoncu geleneğin eleştirisinin doğrudan bireye ve birey sanat ilişkisine vurgu yapmasını gerekli kılmıştır. Ancak Platoncu felsefenin ve estetik kuramının edebiyatın ve edebi değerlerin standartlarını belirlediği ve edebi eleştiri geleneğinin temellerini attığı yadsınamaz bir gerçektir. Platon'un edebi değer tartışmalarına ve edebi eleştiri geleneğine en büyük katkısı verdiği cevaplar değil sorduğu sorulardır. Platon hiçbir zaman kusursuz bir kuram ortaya koyduğunu iddia etmemiştir; hatta belirli bir sonuca ulaşmadan sona eren diyaloglarının kurgusundan anlaşıldığı kadarı ile Platon'un asıl amacı, ustası Sokrates gibi, doğru soruyu bulabilmektir. Platon'un sorgulamaları kendisinden sonra gelen düşünürleri ve edebiyat insanlarının edebiyatın ne olduğu değil neden var olduğu ve nasıl bir işlevi yerine getirdiğini düşünmeye itmiştir. Bu nokta, edebi eleştirinin doğası ve amacını anlama açısından son derece önemlidir zira edebiyatın tanımlanmasına dair herhangi bir tartışma kaçınılmaz olarak "doğru" edebiyatın ne olduğu ve buna kimin karar verdiğine dair bir tartışmayı da beraberinde getirir. Edebi eserin içeriği, işlevi ve niteliği, yazarın ve okuyucunun nitelikleri ve metin ile olan ilişkilerinin de inceleneceği böylesi bir tartışma nihayetinde ideolojinin ve iktidar ilişkilerinin edebiyatın üretimi ve tüketimi süreçlerini nasıl biçimlendirdiği tartışması ile sonuçlanacaktır.

## 2.2 Amerikan Edebiyat Geleneği ve Geleneğin Değişen Anlamı

Amerika Birleşik Devletleri tarihini ve kültürünü Püriten deneyimini anlamadan tartışmanın mümkün olmadığı artık yaygın olarak kabul gören bir yargıdır. Püriten kültürün Avrupa feodalizminin çöküşü ve burjuvanın yükselişi ile olan karmaşık ilişkisi, Amerikan kimliğinin ve bağımsızlık düşüncesinin doğuşundaki etkisi kadar, Amerikan kültürünün ve edebiyatının temel kurumlarını ve geleneklerini biçimlendirmedeki etkisi de bir çok araştırmanın konusu olmuştur. Ancak Püritenlerin sanata ve özellikle de edebiyata bakışlarını tartışmadan önce, Püriten kültüre ve dünya görüşüne dair yaygın önyargıları ve yanlış anlamaları ortaya koymak gerekmektedir. Öncelikle, bilinenin aksine, Püriten toplumu bireyciliğin ve bireysel düşüncenin yüceltildiği ve önemsendiği bir toplumsal yapıyı öne çıkarmıyordu. Tam aksine, Püriten dünya görüşü, son derece katı Calvinist geleneği devam ettirecek şekilde, toplumsal bir kontrol ve kısıtlamalar sistemi üzerine temellenmişti. Her ne kadar bir yönü ile, Roma Katolik Kilisesi ve Avrupa feodalizminin merkezîyetçi ve buyurgan otoritesine karşı yoğun bir tepkiyi barındırıyor olsa da, Püriten kültürü bu merkezîyetçiliği ve buyurganlığı dinsel bir kisve ile yeniden üretmiştir (Shucard, 16). İncil'in yönetici seçkinler tarafından yapılan tek yorumunun kabul gördüğü ve mutlaklaştırıldığı ve bu yolla bireyin üzerindeki toplum kontrolün ve baskının geri döndürülemez, sorgulanamaz ve değiştirilemez bir biçimde sağlanıtırıldığı bir otoriter zihniyetten besleniyordu. Bu bağlamda, Püriten kültür, her türden kurmaca sanat ve edebiyat ürününü din dışı kabul ederek yok saymış ve tüm yazılı kültürü, dinsel metinlerin sınırlı bir yorumunun yeniden üretilmesi ve yaygınlaştırılmasının bir aracı olarak görmüştür (Buell, 201). Bununla birlikte, daha sonra ayrıntılı bir şekilde tartışılacağı üzere, Püriten dönemi edebiyat anlayışı iki yönlü bir tepkiselliğin etkisi altında kalmıştır. Bir yönü ile Püriten dönemi edebiyatı neredeyse tamamen yönetici seçkinlerin konuşmaları, dinsel vaazları, günlükleri ve yazışmaları üzerinden kurulacak yeni toplumun hangi yönleri ile geçmiş kilise ve krallık deneyimlerinden farklı kılınacağı üzerine yoğunlaşmış ve varlığını Avrupa kültürünün olumsuzlanmasından almıştır. Diğer yönü ile, bugün Püriten dönemi edebiyatı olarak bildiğimiz, okuduğumuz ve tartıştığımız metinler aslında Püriten anlayışın çoktan etkisini yitirdiği erken 19. yüzyıl Aydınlanmacı entelektüellerin seçkileridir ve bugün Püriten anlayışı ve dünya görüşünü kavramak üzere ele aldığımız metinler, bu döneme yönelik bir tepkiselliğin, tarihin reddinin ve yeniden yazımının ürünüdürler. Dolayısı ile, biz Püriten dünyayı ve Püriten sanat anlayışını

ancak bu anlayışı eleştiren ve günah çıkararak bir bakış açısı ile görebiliyor ve okuyabiliyoruz. İronik bir şekilde, kendisini doğuran kültürel ve tarihsel bir mirasın reddi üzerine kurulu Püriten dünya, günümüze ancak benzer türden bir reddi miras üzerinden ulaşabiliyordu. Ancak her iki durumda da, bireyin konumu ve dünyayı algılayışından ziyade, bireyin toplumsal sorumlulukları ve toplum için ve toplum ile birlikte var oluşuna vurgu yapılmaktadır. Başka bir deyişle, ne Püriten düşünce dünyası ne de onu yeniden kurgulayan Aydınlanmacı bakış açısından asıl önemli olan birey değil, bireyin toplumsal yapılar ve kurumlar içinde kontrolü ve yönetici sınıflar açısından yeniden kurgulanışıdır.

Püritenlerle ilgili başka bir yanlış yargı, Püritenliğin dinsel ve feodal otoriteyi reddedişi ile demokratik ve liberal Amerikan toplumunun temellerini attığıdır. Püritenlerin kilise otoritesine karşı daha sivil ve adem-i merkezîyetçi bir yönetim anlayışını benimsediği doğru olabilir ancak bu Püriten yöneticileri demokratik ve özgürlükçü yapmak için yeterli değildir. Püriten yönetici elitleri ve entelektüelleri, uzun süre kendilerini İngiliz kültürünün ve toplumunun bir parçası olarak gördüler ve yönetsel ve düşünsel olarak İngiliz mirasını reddetmediler (Spiller, *The Third Dimension*, 93). Hatta denebilir ki, Püritenler İngiliz ataları ile kıyaslandığında, yönetim üzerindeki dinsel etkiyi ve teokratik mutlakiyeti daha da keskinleştirmiş ve dinin sorgulanamaz bir yorumunu üstyapı faaliyetlerinin merkezine almışlardır (Horton ve Edwards, 37). Bu durumda, Tanrısal seçilmişliği sorgulanamayan Püriten toplumunun yöneticilerinin seçilmişliği de sorgulanamaz ve yönetici seçkinlerin meritokratik hâkimiyetleri entelektüel ve düşünsel birikimlerinden değil bu türden bir dinsel dogmatizmden güç alır. Bu açıdan bakıldığında, Püriten dönem edebiyat anlayışı ve geleneği de, neredeyse tamamen teokratik bir merkezîlik ve sorgulanamazlık kıskacındadır, edebiyatın ve genel anlamda da sanatın işlevi, bu türden sorgulanamaz bir merkezîyetçiliği yeniden üretmek ve bireyleri bu yeniden üretim süreçlerine dâhil ederek “iyi vatandaşlar” haline getirmektir (Ferguson, 6). Bu bağlamda, Püriten edebiyat anlayışı, demokratik bir bireysel üretim ve varoluşa dair öznel bir sorgulama yerine, sanatı ve edebiyatı bireyi toplumsal yapılar içinde biçimlendirmenin bir aracı olarak gören Platoncu bir bakışı temsil etmektedir. Aynen, edebiyatın idealar dünyasındaki mutlak anlam ve görüngülere ulaşmak üzere bir aracı olarak görüldüğü ve her kurgusal yaratının bu aşkın özden uzaklaşmak anlamına geldiği iddiası üzerine kurulu Platoncu anlayış gibi, Püriten edebiyat anlayışına göre de İncil, Platon’un idealar dünyasında var olan aşkın özün dilsel temsilidir ve tek anlamsal referans noktası olarak ele alınır (Daiches, 60). İncil’in, metinsel



yorum bilgisinin tek kaynağı olması ve yorum gücünün ve otoritesinin sadece eğitimli yönetici seçkinlere ait olması, böylesi bir yaklaşımın yalnızca kültürel değil aynı zamanda politik olduğunun da işaretlerini vermektedir. Başka bir deyişle, Püritenlerin Platoncu kültür anlayışı, yeni bir ulus ve vatandaş kimliğinin yaratılması, geleneksel toplumsal yapıların dönüştürülmesi sürecinde bir tercih değil bir zorunluluktur.

Püriten kültürde edebiyat anlayışının ve edebiyat değerinin incelenmesi yukarıda sayılan nedenlerle bir çok gizli tehlikeyi barındırmaktadır. Ayrıca akılda tutulmalıdır ki Püriten topluluklar Amerika'ya göç eden ve yerleşen bir çok farklı kültürden sadece birisidir ve bu sebeple Amerikan kültürünün ve edebiyatının coğrafi, ekonomik ve tarihsel bir çok farklı etkenin onların lehine oluşması sebebi ile kültürel ve yönetsel merkezi sahiplenmişler ve özellikle New England bölgesini Amerikan kültürünün ve edebiyatının beşiği haline getirmişlerdir (Horton ve Edwards, 57). Bununla birlikte, Püriten edebiyatı dediğimiz metinsel bütün neredeyse sadece dinsel metinler ve İncil'den alınmış hikayelerin farklı düzeyde sembolleştirilmeleri ile süslenmiş ulusal kahramanlık hikayelerinden ibarettir. Her ne kadar Püriten anlayış dinsel metinlerin yeniden yorumlanması bilimi olan yorumbilimi Katolik kilisenin bir mirası olarak reddediyorsa da, Püriten metinler temelinde dinsel temsiller ve allegoriler üzerine kurulu idi. Önde gelen kurucu babalardan olan Cotton Mather tarihsel olayların ve kahramanların olabildiğince doğrudan ve aracısız, gerçekçi bir tarzda yansıtılması gerektiğini ifade etmiş ve yüceltici ve gereksiz simgeleştirmelerden ve mitleştirmelerden kaçınılmasının metnin doğruluğu ve tutarlılığı için zorunlu olduğunun altını çizmiştir (Bercovitch, 3). Ancak, beri yandan Cotton Mather'in metinleri, katı bir şekilde eleştirdiği ve geçmiş olayların ve kahramanların dinsel mitlerle yeniden kurgulanması üzerine kurulu Roma Katolik kilisesinin dinsel edebiyatı ile önemli benzerlikler göstermektedir. Cotton Mather'in vaazları ve özel yazışmaları dinsel konularda, tarihsel örnekler ve kişiselleştirmeler ile dolu öğretici metinlerdi ve yazarın, metnin ve okuyucunun tek bir örnek etrafında, İsa'nın öğretisinin Püriten yorumu yolunda, eğitilmesini ve şekillendirilmesini esas almaktaydı. Bu sebeple, gerek kamuya açık metinler gerekse de günlük, otobiyografi ve yazışmalar gibi özel metinler olsun, Püriten edebiyatı kişisel sorumluluklar ve bireysel irade arasındaki gerilimlerin altını çizer. Bireyin benliği ve kimliği, kontrol edilmesi, sınırlanması ve güdülenmesi gereken bir düşman olarak resmedilir ve bireysel ifade yolları ve metinsel yorumlar ilahi bir mutlakiyete tabiyet karşısında güçsüz kılınır. Dolayısı ile, Püriten edebiyatı da, en az Katolik kilisesi metinleri kadar buyurgan, tek yönlü ve allegori temellidir ve

Ortaçağ skolastik geleneğini devam ettirir. İncil, hem metinsel kurgu, hem de yöntem açısından tek örnek olarak kabul edilir ve metinlerin İncil kadar sade ama İncil kadar çok anlamlı olması gerektiği düşünülür (Horton ve Edwards, 41). Bu açıdan bakıldığında, Püriten edebiyat da, tarihin ve tarihsel karakterlerin yeniden yazımıdır; gerçekçilik ve gerçeğin dolaysız aktarımı iddiasını temeline almış olsa da, yoğun bir simgeleştirme ve allegori kullanımı vardır. Ancak beriyandan da, bu simgeleştirmelerin kodlanması ve kodların çözümü, yazarın ve okuyucunun yaratıcılığını önemli ölçüde kısıtlar. Püriten edebiyat, anlamı önceden belirlenmiş kodların aktarımı ile sınırlanmış yazarlık ediminin ortaya koyduğu metnin bir aracı vasıtası ile okuyucuya aktarıldığı ve okuyucunun önceden belirlenmiş bir anlama kasıtlı olarak yönlendirildiği bir okuma edimini öngörür.

Bu türden bir önceden belirlenmişlik, kaçınılmaz olarak iktidar seçkinleri etrafında oluşmuş bir kurumsallaşmayı da beraberinde getirir. Bu kurumsallaşma, sadece yönetsel kurumları ve normları belirlemekle kalmamış aynı zamanda kültürel kurumları, eğitim kurumlarını ve diğer ideolojik aygıtların temelini oluşturan değerleri ve normları da belirlemiştir. Bu yönü ile Amerikan edebiyat geleneği, öncülü olan Avrupa ve İngiltere deneyimlerinden farklı olarak, sadece felsefi ve estetik temeller üzerine değil, toplum mühendisliği ile şekillenen bir dizi iktidar örüntüleri üzerine kurulmuştur. İngiliz romantik akımının geç kalmış taklitleri denebilecek nicelik bakımından zengin bu edebi üretim aslında Püriten elitlerin Amerikan politik yapısını ve toplumsal projesini hayata geçirebilmek ve haklı çıkarabilmek için Avrupa estetik ve felsefe geleneğini (çoğu zaman kötüye) kullanmalarından ibarettir. New England edebiyatının yaratıcı motifleri, bu sebeple, yalnızca estetik ve biçimsel kaygılardan değil, Amerika'nın neresi olduğuna ve Amerikalının kim olduğuna dair toplumsal bir bilinç yaratma projesinin bilinçli adımlarından güç alır (Buell, 108). Ancak burada yine de belirtmek gerekir ki, sözün ve edebiyatın gücünün politik ve dinsel propaganda ve yönlendirme için bu kadar yoğun ve başarılı ile uygulandığı başka da bir kültür yoktur. Zira, modern ulusların tarihinde hiçbir kültür, Amerikan Püritenleri kadar, kimlik algılarını, geçmiş ve gelecek kurgularını ve toplumsal hiyerarşi sistemini teker teker bireylerin yazı ve "söz" ile ilişkilerine göre belirlememiştir. Püriten toplumunda varolabilmek ve toplumsal görünürlük kazanmak ancak yazarak, okuyarak ya da en azından bazı durumlarda yazılmış olanı yorumlayarak mümkündü. 17. yüzyıl Amerika'sında yazılı kültürün ilgi odağı metnin bir toplumsal ve entelektüel bir belge olarak oynadığı roldü ve "sözün" doğru kullanımı sadece sanatsal yaratının değil toplumsal iktidarın ve

toplumsal ilişkiler ağının da gücünü aldığı kaynağı (Waugh, Value, 70). Thomas Paine *Sağduyu* isimli eserinde, ya da Benjamin Franklin *Otobiyografi*'sinde temelde hep aynı meseleyi ele almışlardı; Amerikan toplumu politik ve kültürel bir krizin içindedir ve yazarın ve sözün “doğru müdahalesi” tarihi değiştirecektir. Bu bağlamda, 18. yüzyıl Amerikan yazarı Aristocu anlamda olabilirlikleri öngörebilen bir düşün adamının ötesinde tarihte başka bir benzeri olmayan bu eşsiz ulus deneyiminin akışını değiştirebilecek ve yeniden yazabilecek bir eylemci, bir tarih adamıdır (Ferguson, 24). Edebiyatın politik bir araç olarak kullanmasının bir başka sebebi de Amerikan yöneticilerinin ve toplumun varoluş sıkıntılarını edebiyat yolu ile aktarıyor, edebiyatı bir tür iletişim aracı olarak kullanıyor olmalarıdır. 18. yüzyıl Amerikan edebiyatına güven ve güvensizlik, yaşam sevinci ve ölüm korkusu, düzen ve kaos gibi birbirini tamamlayan temalar hakimdir. Püriten yazarlar, belirsizlik ve yokoluş korkusunun ürettiği endişeler ve ideolojik çatışmalarla dolu zihinlerinde devrimci dönüşümleri ve kapsayıcı yenilikleri cesaretlendirecek umudu değil, çözülme ve dağılma korkusu ile muhafazakar paranoyaları ve düşmanlık dolu "öteki" kavramlarını beslemektedir. Püriten elitlerin politik ve kültürel bakış açılarını biçimlendiren bu tehdit algısı, Püriten kültürü motive eden ana etken olarak görünmektedir (Horton ve Edwards, 13). Yazılı metni ve sözü kültürün ana kurucusu olarak algılayan Püriten toplumu için yazılı olmayan hiçbirşey dış dünyanın gerçekliğinde yer almaz ya da bazen gerçek ancak yazılı olduğu hali ile geçerlidir. Bu durumda yalnızca Avrupa ile gün geçtikçe karmaşıklaşan siyasi ve kültürel ilişkiler değil, yeni kıtanın getirdiği doğal zorluklar, Kızılderililer ve kölelik meselesi de Püriten edebiyatında yer almaz. Cotton Mather, Thomas Jefferson ve Benjamin Franklin gibi kurucu babaların yazılarında Amerika ve Amerikan ulusu, gerçekte olduğu gibi değil, olması istendiği gibi resmedilmiştir ve ilk dönem Püriten edebiyatı, sonraki dönemlerden farksız olarak, Amerika'nın yalın gerçeğini değil ancak çarpıtılmış temsilini sunmuştur. Jefferson'un Bağımsızlık Bildirgesi'nin ilkelerini yorumladığı yazıları, örneğin, Amerikan toplumu ve kültürü ile ilgili ne felsefi ne de politik olarak bir yenilik sunmaz; oldukça muhafazakar ve üstten bakan İngiliz estetiğini ve felsefesini Amerikan topraklarına taşır (Simms, 26). Amerikanın kendine has koşullarını ve yeni oluşan ulusal kimliğin ve kültürün karmaşık yapısını göz ardı eder. Jefferson, diğer Püriten önderler gibi, Amerikan gerçeğini İngiliz gözlükleri ile anlamlandırmaya ve biçimlendirmeye çalışmaktadır.

Ancak, Jefferson örneğinde olduğu gibi Püriten elitlerin büyük bölümü, akılcılığı ve aklın önderliğini esas alan Aydınlanma felsefesinin sıkı takipçileri idi ve Roma Katolik kültürel

mirasını Aydınlanmacı pragmatizmin ve bilimsel yöntemin ışığında yeniden yorumlamışlardı. Aydınlanmanın zihinsel bakımdan özgürleşmiş birey, seçim özgürlüğü, eşitlik ve adalet vurgusu, Püriten liderlerin yazılarında günün politik koşullarına uygun bir dile çevrilmişti (Horton ve Edwards, 61). Bu durumda, örneğin, Aydınlanmanın demokrasi ve özgürlük vurgusu Püriten liderler için dini kurtuluş ve ulusal özgürlük temalarının bir araya getirilerek, ulusal kimliğe dini bir rol biçilmesi anlamına gelmekteydi. Bu açıdan bakıldığında, Püriten edebiyatı temelinde ve öncelikle politik bir edebiyatdı ve ilk dönem Amerikan edebiyatında sıklıkla rastlanan otobiyografik metinler, mektuplar, vaazlar, politik konuşmalardaki "biz" vurgusu, politik bir "bütünleşme" ve "potada erime" baskısının bir yansımasıydı. Metnin özünde yer alan bu kapsayıcılık havası hem metnin ve hem de metin yazarının otoritesinin sorgulanmasını engelliyor, metni ve metin yazarını gerçeğin biricik kurgulayıcısı olarak toplumsal iktidarın merkezine yerleştiriyordu. Başlangıçta Connecticut ve Massachusetts bölgesinde yerleşik ve birçoğu Püriten mezhebine bağlı bu aydın grubunun ürettiği şiir ve mektup, söylev, günlük, vaaz, tarihsel döküman gibi kurgudışı metinler ait oldukları toplumsal sınıfın değerleri doğrultusunda yalnızca edebi değil, aynı zamanda ahlaki ve toplumsal değerlerin de kurucusu ve kollayıcısı olmuşlardı (Buell, 23). Çoğunlukla din adamları, öğretmenler ve yönetici sınıfın aydınlarından oluşan ve etnik, dinsel ve politik açıdan heterojen ve steril bir grubu temsil eden Amerikan aydınları için edebiyatın ahlaki öğreticilik ve toplumsal örneklik yönü her zaman daha önde olmuştu. Ancak, beklenenin ve genelde kabul edilenin aksine Amerikan okuyucusu her zaman Amerikan yazarlarından daha liberal ve esnek olabilmişti ve yazarların aksine estetik kaygıları daha fazla öne çıkarmıştı. Bu durum, bir yönü ile kısmen Amerikan okuyucu kitlesinin yazarlarından ve entelektüel seçkinlerinden daha hızlı ve köklü değişim göstermesi ile açıklanabilir. Bir yandan da, okuyucu kitlesinin sınıfsal yapısındaki değişmeye ve burjuva romansının ortaya çıkışına paralel olarak yazarın ve metnin birincil görevinin insanları eğlendirmek ve etkilemek olduğu düşüncesinin yaygın kabul görmesinde yatar. Bu durum, Amerikan edebiyat geleneğinin oluşumunda hakim sınıfların tam hakimiyeti ve kapsayıcı iktidarının başat rolü oynadığına dair soru işaretlerini de beraberinde getirmektedir. Bryant estetik açıdan Amerikan şiirinin kurucu babalarından birisi olarak saygı görse de, şiirlerindeki ağır Püriten ahlakçılık ve dogmatizm okuyucudan aynı takdiri görmemiştir (Pritchard, 27).

Öznel ve özgün bir bakış açısının ancak yazarın algı filtrelerinden geçerek okuyucuya ulaşabileceği inancı Horace'tan beri geniş kabul görüyordu. Bu sebeple, özgün Amerikan

edebiyatını yaratmanın en iyi yolunun yazarın Amerikan doğasını ve Amerikan insanını irdeleyerek yazıya dökmesi olduğu düşünülmüştü. Bu bağlamda, hem Püritenler için hem de aşkını yazarlar için Amerikan ulusunun tarihi ancak kişisel anlatılar ve otobiyografilerle yazılabilirdi ve Amerikan biyografi geleneği belirsiz bir şimdiki zamanı ve ümitvar bir geleceği geçmişe bakarak kurgulama ve yeniden biçimlendirme çabasıydı. Amerikan biyografi geleneğinin temelinde, dini sembolleştirmeler ya da politik figürlerin yaşam öyküleri yolu ile ahlaki ders vermenin de ötesinde bir ulusal mitoloji yaratma ve varolan dini ve mitik paradigmaları yenileri ile değiştirme çabası yatıyordu. Amerikan biyografisinde sıklıkla kullanılan kendini arayış ve yeniden doğuş teması, bu anlamda, bireysel değil ulusal bir kimlik arayışını ve varoluş çabasını simgeliyordu. Bu ulusal kimlik arayışı, Mather'in neoklassizmi ve 19. yüzyıl romantizmini ortak bir noktada, evrensel değerleri bir toplumun liderliğinde yüceltmek ve tüm insanlık için bir exemplum fidei (örnek birey) ve toplum yaratma çabasında, buluşturuyordu. Özellikle Aydınlanma ile birlikte kutsalın iktidarının sarsılması, Mather'dan Emerson'a gelen süreçte toplumuna önderlik eden Hıristiyan politikacı- filozofu doğada kendi varlığını arayan ve liderliği politik anlamları dışında algılayan filozofa, kutsal metnin ve "sözün" sola scriptura (mutlak kelam) dan sola natura (mutlak doğa) ya dönüşmesi ile son buluyordu (Bercovitch, 152). Mather biyografi terimini ilk kez kullanan Amerikalı aydındı ve insanlara ve olaylara dair ayrıntılı ve dolaysız bir dil ile örülmüş Püriten anlatılarının Katolik kültüründeki abartılar ve inandırıcılıktan uzak kahramanlaştırmalarla dolu biyografi geleneğinden ayrılması gerektiğine inanıyordu. Püriten biyograficiliği ayrıntılara özellikle vurgu yapıyordu, ancak biyografinin asıl amacı gerçek hayattan örneklerle ahlaki dersler vermektir ve ayrıntılar ancak bu amaca hizmet ettiği ölçüde değerliydi. Püriten anlatıcılığı bu sebeple, yeni ve ulaşılmaması zor bir gerçeğe sadakat ile geleneksel biyograficiliğin simgeler üzerine yoğunlaşmış metaforları arasında gidip gelir. Bu metafor yumağı yalnızca Hıristiyanlık mitolojisindeki kahramanlar ve sembolik varlıklar ile sınırlı değildir, neoklassizmin de etkisi ile Antik Yunan'a ve Roma'ya ve hatta Asyanın kadim kültürlerine yapılan göndermeler Amerika'nın uygarlığın ve insanlık mirasının sürdürücüsü ve lideri olarak üstlenmeye hazırlandığı rolün de ipuçlarını vermektedir (Matthews, 60). Bu nedenle, Mather'ın ve diğer Püriten liderlerin vaazları, mektupları ve hazırladıkları resmi belgelerde dini inanç ve Tanrısal hizmet ile toplumsal ve politik sorumluluklar bir tutulmuş, ideal Tanrı-devlet ile Rönesans'ın adil devleti bir potada eritilmişti. Dini (ve toplumsal) liderin (exemplum fidei) arkasında daha büyük bir örnek olarak İsa

(exemplum exemplorum) vardı ve liderin toplumu götüreceği kurtuluş yolu bu en büyük emsalin izinde yürümekti (Bercovitch, 10).

Püriten biyografi ve otobiyografi geleneğinin, bireyin öznel deneyimlerine odaklandığı, bireyin potansiyelinin farkına vardığı ve Amerika'ya dair bireysel deneyimlerini kaleme aldığı bir dönemin altını çizdiği sıklıkla ifade edilir. Ancak öte yandan, Püriten edebiyatının dikkatli bir okuması ile görülüyor ki bireye verilen bu değer ve önem özgürleştirmekten ziyade sınırlamaya ve yönlendirmeye yöneliktir. Bireyin özgür varoluşu aşılması, törpülenmesi ve kontrol altına alınması gereken bir sapmaydı ve ancak toplumsal iradeye teslim olarak mümkün olabilirdi. Püriten toplumunun temel gerilimi bireyin özgür varoluşu ile toplumsal sorumlulukları arasındaki çelişkilerden kaynaklanıyordu. Bireysel varoluşa dair bu gelgitli anlayış, Püriten bireyini tüm insanlığa özgürlük getirme mücadelesinde kendini feda etmekten çekinmeyen bir tür Sysphus'a ya da kötülükle mücadelesinde insan özündeki kötülüğe yenik düşen İsa'ya benzetir (Shucard, 21). Püriten edebiyatının temelini oluşturan bu fedakarlık, mücadele ve boyun eğme ve arayış temalarını toplumsal düzenle uzlaştırmanın en iyi yolu Püriten biyografi geleneğinde temsil edilir. Püriten liderlerin İsa'nın gölgesindeki sıkıntı ve sınavlarla örülü hayatları sadece dinsel değil aynı zamanda politik birer doğruluk ve erdem ölçüsüdür. Bu sebeple, Püriten biyografileri Amerikan edebiyatının ilk örnekleri için bir merkez noktası, kelimenin tam anlamı ile bir kanon (ölçü/cetvel) olmuştur. Yalnızca içerik olarak değil dilsel ve biçimsel olarak da Püriten (oto)biyografileri Kutsal Kitap'ın sadeliği ve simgeleştirmelerin yoğunluğu ile biçimleniyordu. Cotton Mather'in *Magnalia Christa America*'sı Amerikan liderlerinin göçünü sıklıkla Musa'nın Yahudileri kurtardığı uzun ve sıkıntılı yolculuğa benzetiyordu, bu durumda Mather'in Amerikan deneyimini özetleyen anlatısının kahramanlarının her biri kutsal kitabın kahramanları ile özdeşleştiriliyor, ulusal bir varoluş hikayesi dinsel mitlerle örtüşüyordu. Mather, Katolik kilisesinin zaman ve mekan üstü kahramanlar mitolojisini (hagiography) yerel ve güncel meselelere dair bir anlatı haline büründürmüştü. Mather'ın simgesel düzeyde kutsal kitabı, Yunan mitolojisini ve özellikle de Homeros'u ve Amerikan tarihi figürlerini bir araya getiriyordu (Bercovitch, 161). Böylece kutsal metinlerin dini simgelere dayalı yorumlama bilgisini sekülerleştirmiş, evrensel temalar ve simgeler etrafında örülü Neoplatonik dinsel anlatıları tarihsel ve toplumsal belgelere dönüştürmüştür. Yorumbilim, bu sebeple, Amerikan edebiyat geleneğinde dinsel anlamını yitirmiş, tarihselcilik ve gerçekçiliğin yoğun simgelerle yoğrulduğu ideolojik anlam yaratma ve yeniden üretme süreçleri haline

gelmiştir. Püriten yöneticiler, dinsel sekülere, sekülerin dinsele evrildiği bu anlatı formunu ve simgeler düzenini sıklıkla ve yaygın bir şekilde kullanmışlardır ancak dinsel ile dünyasal sınırların muğlaklığı aynı zamanda toplumsal ile bireyselin, Püriten tarzı gerçekçilik ile Katolik Neoplatonizminin idealizmi, Püriten disiplin toplumu ile bireyciliği arasındaki sınırları da belirsizleştiriyordu.

### 2.3 Avrupa'dan Amerika'ya Aydınlanma Deneyimi

Aydınlanma felsefesi üzerine bütüncül bir tanımlama ve anlama çabasının sonuçsuz kalacağı muhakkaktır zira hem dönemsel olarak hem de ileri sürülen fikirler düşünüldüğünde, her felsefi akım gibi, Aydınlanma felsefesi de kendi içinde çeşitli, çoğu zaman birbiri ile çelişen ve birbirini olumsuzlayan prensipleri barındırır. Aydınlanma felsefesinin özünde insani değerlerin ön plana çıkarıldığı, entelektüel ve toplumsal ilerlemenin teşvik edildiği, insanın kendi doğasını ve çevresini anlamaya yönelik çabalarını bilimsel bir yöntembilim üzerine oturtmaya çalıştığı bir dönemi hazırladığını söylemek mümkündür. Aydınlanmacılar, insan düşüncesini ve toplumsal kurumları önyargılar ve inançların gölgesinden kurtaracak, insanları feodal dönemin baskılarından ve dini tahakkümden özgür kılacak, insanoğlunun kendi aklının ve iradesinin gücü ile ahlaki ve politik seçimlerini yönlendireceği yeni bir çağı müjdeliyorlardı (Eagleton, *The Ideology*, 19). Bu açıdan bakıldığında, Aydınlanma yalnızca düşünsel ve etik olarak değil aynı zamanda politik ve ekonomik olarak da bir liberalizm projesi idi ve burjuva ideallerinin istemleştirilmiş bir yansımasıydı. Aydınlanmanın sık sık vazettiği aklın üstünlüğü meselesi, bir felsefe ve zihinsel yeti meselesinin çok ötesinde, bilimin ve teknolojinin ekonominin emrine sunulduğu, bireyciliğin ve faydacılığın yönetsel ve ekonomik anlamda burjuvanın çıkarları doğrultusunda biçimlendirildiği bir yaşam algısı kurma meselesiydi. Daha sonra Marx, Engels, Schopenhauer, Nietzsche, Adorno ve Barthes gibi farklı düşünürler tarafından da altı çizilen bu ideolojik bağlantı, Aydınlanmanın aklın özgürleşmesi projesi değil, insan aklının egemenlerin ideolojisi çerçevesinde yeniden ve neredeyse zor kullanarak yapılandırılması projesi olduğunu açıkça ortaya sermektedir.

Aydınlanma döneminde Newtoncu mekanik-akılcı felsefe edebi eleştiri kuramı için birçok dayanak noktası sağlıyordu. Dogmatik ve akılcı dayanaktan yoksun eleştirinin bertaraf edilmesi, dini ya da politik iktidarın çıkarları doğrultusunda değişebilir bireysel yaratı ve

özgünlük kavramlarının belirli bir metodolojik düzleme dayandırılması, sabit ve evrensel prensiplerin ve kuralların oluşturulması gibi yöntemsel araçlar neredeyse doğrudan Newton fiziğine öykünen bilimsel yöntem arayışlarıydı. Akla ve mantıksal düşünceye duyulan güven ve akılcılık-hegemonya bağlantısı, Aydınlanma çağına da özgü değildir. Büyük ölçüde Platon'un izinden giden Ortaçağ kilisesinin yönetim anlayışı da, aklın ruhani bir yönelişin en temel parçası olduğunu ama ancak inanç ve Tanrısal ilham ile dengelendiğinde bir anlamı olacağını savunur (Spiller, *The Third Dimension*, 91). Aydınlanma felsefesi, aklın dini ya da ahlaki başka hiç bir referans noktası olmadan tek başına insanın yaşamını yönlendirme potansiyelinin altını çizer. Kant'a göre aydınlanma, "insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmayış durumundan kurtulup aklını kendinin kullanmaya başlamasıdır" (Gökberk, 289). İnsanı bir anda dini, geleneksel veya feodal tüm tiranların boyunduruğundan kurtaran bu vurgu, bir yandan bireyin karar verme yetisine duyulan sonsuz güven ve bireyin içsel güdülerinin onu doğruya yönelteceğine dair katıksız bir inanç ile birleşerek günümüz bireyciliğinin temellerini atarken, bir yandan da demokrasi düşüncesinin günümüze kadar süregelen en temel çelişkisine zemin hazırlamıştır. Evrensel bir bilim ve anlama çabası olma iddiasındaki 17.yüzyıl bilim felsefesinin aksine, 18. yüzyılda felsefe daha çok aklın hayatı aydınlatarak yol gösterdiği bir kültür felsefesidir. Aristotle ve Rönesans'tan geçerek neoklasik anlayışa uzanan şiir anlayışı evrensel bir dil konuşur ve hakikatin ifadesidir, matematik ve doğa bilimlerinin bir parçasıdır (Bate, *The Classic*, 151). Ancak 18. yüzyılda dil, hayatın içinde yer alan, tartışılan, doğruluğu sınanan ve gerektiğinde olumsuzlanan edebiyatın ve retorik dilidir ve doğrudan insanı ve somut sorunlarını merkezine alır (Kernan, 13). Başka bir deyişle, 18. yüzyıl sanat anlayışı edebiyatın ve sanatın üretiminde tarihsel ve mekânsal bağlamdan bağımsız bir insan algısı ve yaratısının varlığının kabul edildiği bir çağı yansıtır. 18. yüzyılda, dil ve retorik farklı kullanımlara ve farklı alanlara göre biçimlenmemiştir ve bilim adamları, filozoflar, ilahiyatçılar ve edebiyat eleştirmenleri (çoğu zaman aynı kişinin bu rollerin en az ikisini birden üstlendiğini de akılda tutarak) insanlık durumunu ve doğayı anlamak, anlamlandırmak ve aktarmak için büyük ölçüde birbirine benzeyen anlatım şekilleri ve dilsel yapıları kullanıyorlardı. Edebiyat, bugünkü bilimsel kullanımı ile de literatür, tüm bu farklı disiplinleri ve bakış açıları ifade etmek için kullanılan bütüncül bir kavramdı ve edebi eleştiri disiplini bir bilimsel yöntem ve yerleşik bir bakış açısına sahip değildi. Edebi eleştiri metinleri, kavramsal ve kuramsal tartışmalar, incelemeler ve araştırmalarını sunmaktan henüz çok uzaktı ve metinler çoğunlukla birbirleri ile ilk bakışta çok



ilgili görünmeyen ve yazarının belirli dönemlerde ilgisini çekmiş konu, eser ve yazarları üzerine düşüncelerini aktardığı serbest metinlerdi. Edebi eleştirinin, daha çok eleştirmenin konuya hâkimiyetini ve retorik gücünü sergilediği bir serbest edebiyat türü olarak algılanması geleneği çok uzun süreler devam etti (T.S. Eliot'un *Sacred Wood* isimli makale derlemesi buna iyi bir örnektir) ve edebi eleştirinin bir disiplinden ziyade bir söz sanatı türü olarak kabul edilmesinin temelini oluşturdu. Bu sebeple de toplumsal değişimler ve politik gelişmelerden bağımsız bir edebi eleştiri düşüncesi kültürü oluşturan dinamiklerin doğasına ters düşmüş ve bir yanılısama olarak kalmıştı. Edebi eleştirinin estetik temellere oturtulması ve politik ve ahlaki göndermelerden arındırılması denemeleri ancak bir dereceye kadar etkili olmuş ve nihayetinde kutsalın estetize edilmesi veya estetiğin kutsallaştırılması ile sonuçlanmıştı (bu neredeyse doğal bir sonuçtur zira bu iki olguyu birbirinden ayırmak çoğu zaman zordur). 18. yüzyıl boyunca, eleştiri kurumu ve yöntemi büyük ölçüde dini metinlerin yorumlanması ve tarihsel ve toplumsal koşullar ışığında yeniden anlamlandırılması çalışmalarından oluşuyordu. Ancak, dini yorumlama ve kurgusal metinler arasındaki etkileşim her iki tarafı da belirgin bir şekilde biçimlendiriyordu. Yazarlar ve şairler ne kadar kutsal metinler ve sembolleri kullanıyorsa, dini metin yorumlayıcıları da kutsal kitabı okumak ve yorumlamak için modern eleştiri yöntemlerini takip ediyor ve gelişimine katkıda bulunuyorlardı (Spingarn, 254). Bu etkileşimin önemli sonuçları da oldu. Öncelikle, modern eleştirel okuma yöntemlerinin kutsal metinlere uygulanması, kutsal metinlerin herhangi bir kurgusal metin olarak ele alınmasına ve kutsallıklarından ve dokunulmazlıklarından sıyrılmasına sebep oldu. Bunun dışında, kutsal metinlerin tarihsel ve toplumsal koşullara göre yeniden yorumlanması, kutsal metinlerin evrenselliği algısını bozdu ve uluslararası ve kültürler arası yorumların ve algıların karşılaştırılmasına ve böylelikle ulusal bir yorum ve eleştiri geleneğinin ortaya çıkmasına kaynaklık etti. Ayrıca, kutsal metinlerin tarihselleştirilmesi ve ulusallaşması, ulusal tarihin de kutsallaştırılmasına yol açmıştı ve Amerikan Aydınlanması örneğinde olduğu gibi, ulusal kimlik ve ulusal kültür tartışmaları, bireyin var oluşu ve toplumsal bütüncüllük tartışmalarının önüne geçmişti (Packer, 71).

İtalyan düşünür Giambattista Vico, insan düşüncesinin evrimi, dil ve kültür üzerine tarihselci bir bakış açısını ilk dile getirenlerden biridir ve insan doğasının ve kültürün temelini oluşturan dilin zaman ve mekandan bağımsız, evrensel idealler üzerine kurgulanmadığını tam aksine belli toplumsal, dini ve ekonomik koşullarla biçimlendiğini ifade eder. Vico'nun şiirin kökenine dair görüşleri aynı zamanda toplumsal iktidar mekanizmalarının oluşumu ile derinden

ilintilidir. Vico, Antik Mısır uygarlığından bu yana geçen tarihsel dönemleri üçe ayırır (tanrılar çağı, kahramanlar çağı, insanlık çağı) ve her dönem kendi koşulları içinde oluşmuş özgün bir dilsel anlam dünyasına sahiptir. Daha sonra Whitman'da da yankısını bulacak kültürün ve dilin tarihsel gelişimi süreci, dilin oluşumunu, kullanımını ve biçimlendirilmesini toplumsal gelişim süreçleri ile eş tutar. Tanrılar çağı, işaretlerin ve simgelerin hiçbir soyutlama olmadan sadece somut nesne ve durumlara tekabül ettiği bir dilsel kullanımı öngörür. Kahramanlar çağı ise, insanüstü özelliklere sahip kahramanların yoğun sembolleştirmelerle dolu hikayelerinin anlatıldığı çağdır. Nihai olarak da insanın kendini diğer insanlar ve doğa ile eşit olarak gördüğü, önceki dönemlerin tahakkümü ve sınırlayıcılığından kurtulmuş özgür bireylerin sözcüsü olan bir dilin varolduğu insanlık çağı gelir (Vico, 402). Vico'ya göre şiirin kaynağı dilin fakirliğidir, dil anlamaya ve anlatmaya yetmediğinde başvurulan bir sapmadır. Ancak bilişsel yeteneklerimizle kavrayabildiğimiz bir his halidir ve bu his hali şiirin algılanmasını son derece kişisel kılar. Bu sebeple de, güzeli ve estetiği varedenin ne olduğuna dair evrensel ve nesnel kurallar koymak imkansızdır. Vico için şiir, dünyayı duyularla tanıma sanatıdır; metafiziğin en temel formudur ve çağlar ilerledikçe bu form farklı şekillerde ortaya çıkmıştır. Dünyanın acımasızlığı ve insanda uyandırdığı korku dünyası, insanların Tanrılar ile ilişkilerini, başka bir deyişle doğanın işleyişini düzenleyen hikayeler şiire kaynaklık etmiş ve şiir dinin dilini kurgulamıştır. Aydınlanma felsefesinin temelini oluşturan Platon, Aristotlele ve bunların takipçisi Rönesans düşünürlerinin aksine, Vico için ilk dinlerin kurucuları filozoflar değil aklın yerine duyuların rehberliğini önder edinmiş şairlerdi ve şiir kaynağını akıldan ve mantıksal çıkarsamadan değil, insanın öznel algılarından ve bu algılara verdiği öznel tepkilerden alıyordu (age, 409). Vico'ya göre bir varlık ancak yaratıcısı olduğunu kavrayabilir, dolayısıyla doğayı ancak Tanrı bilir. İnsanın gerçekten anlamlandırabileceği ve anlatabileceği tek şey kendisinin yapmış olduğu tarihtir (Gökberk, 343).

Aydınlanma çağının diğer ileri gelen düşünürleri olan Rousseau ve Diderot'ya göre ise dil doğal kaynaklardan ortaya çıkar ancak toplumsallaştıkça, anlam dünyası insanlar tarafından biçimlendirildikçe bozulur. Bu açıdan bakıldığında, dilde evrensel ve ideale ulaşmak ancak "uygarlığın reddi" ile mümkündür (Kernan, 14). Benzer bir şekilde, Locke, dilin simgesel kullanımının ancak "kötüye kullanım" ve "saptırma" olarak değerlendirilebileceğini ve retoriğin insanları "kandırmanın" güçlü bir aracı olduğunu ileri sürer. Locke, son derece katı bir Platonizm ile dilin farklı kullanımlarının keyif verme ve eğlendirme niteliklerini yadsır ve "Kelimelerin Kusurluluğu Üzerine" isimli makalesinde ifade ettiği gibi dili sadece bilgilendirme ve gerçeği

iletme aracı olarak görür, sözün kusurluluğu anlamın muğlaklığında yatmaktadır. Kant'ın Salt Aklın Eleştirisi isimli eseri sanatın ahlak, eğitim veya politika gibi alanların değer yargıları ile değil, kendine ait kurallarla değerlendirilebileceği ve sanat için bir tür düşünsel ve estetik özerkliğin gerekliliğinden bahseden düşünceleri bir araya getiren ve sistemli bir şekilde ortaya koyan ilk önemli yapıttır. Kant, aklın gördüğü işi inceleyip eleştirecek yönetime aşkıncılık adını verir ve bu yöntem bilginin var oluşunu ve insanda yansımalarını inceler; aşkın yöntem bilginin vardığı sonuçları değil, bilginin kendisinin eleştirisidir (Eagleton, *Free Particulars*, 62). Salt Aklın Eleştirisi'nin sorunu, insana ait bilginin ve bilginin yapısal sınırlarının keşfidir. Bu nedenle, temeline bilineni ve görüneni değil, algılananı ve ötesini alır. Kant'a göre, sanatsal algılama ve beğeni bir tür toplumsal uzlaşma, *sensus communis*, kişisel yargılardan ve deneyimlerden soyutlanmış ve estetik nesnenin kendisine yoğunlaşmış evrensel bir deneyimdi (Hohendal, 52). Ancak, Kant nesnel evrensel geçerlilik yargısının öznel temellerini de yadsımıyordu. Başka bir deyişle, Kant'a göre bir sanat eserine ya da edebi esere karşı nesnel yargılarımız, o nesne ile özne arasında kurulan bağdan besleniyordu ve bu öznel bağ, ancak toplumsal ve akılcı sınırlamalarından kurtulduğu ve insan olmanın özüne yaklaştığı ölçüde geçerli olabilir (Kant, 507). Bu önerme, aklın ve toplumun yasalarından bağımsız bir imgeleme vurgu yapar; ancak Kant'ın imgelemi, varolan nesnelere yansımalarını üreten taklitçi bir zihniyetin çok ötesinde, evrensel bir bağla tüm insanlığı birbirine bağlayan ve iyiliği (işlevi) ve güzelliği (estetiği) bir araya getirmek için insani öze ulaşmaya gayret gösteren aşkıncı bir imgelemdir (age, 510). Kant'a göre, sanatın önceden belirlenemeyen ve algılayışımızın geleneksel kalıpları ile kavranamayacak kuralları dahi zihinler tarafından belirlenir. Kant'ın romantizmin temellerini de belirleyen estetik prensipleri aklın yaratıcılığını muhakame yeteneğinden ve sanatı eleştiriden üstün görür. Eleştirmenin görevi, ilhamın ürettiği sanatın içindeki yaratıcılığı görmektir (Lucy, 245). Aydınlanmanın önemli bir yansıması olan Neoklasik düşünce mutlakiyetçi, gelenekçi, indirgemeci ve kesin yargılar temelinde kurulmuş olsa da, kesinlikle ulusal bir kimlik ve kültür fikri ile uyuşmuyordu ve edebi yargının temelini tarihsel ve toplumsal koşullardan bağımsız evrensel değerler üzerine kurulması gerektiğini öne sürüyordu. Neoklasizm birçok açıdan Antik Yunan ve Roma dönemi yazarlarının inşa ettiği klasik modellere, edebi tarzlara ve normlara dönüşü temsil ediyordu (Fogle, 76). Bu bağlamda, neoklasikler bir ölçüde Rönesans hümanistlerinin takipçisi idiler. Ancak Neoklasik yazarların büyük bölümü Rönesans ile birlikte egemen olan aşırı stilize sembolleştirmeleri ve söylemdeki

muğlâklığı reddediyordu. Neoklassizm ve Aydınlanmanın temel değerleri arasındaki ilişki oldukça çelişkili ve karmaşıktır. Temelde akılcı düşünmenin gücüne olan inancı paylaşıyor olsalar da, neoklasikler Aydınlanmanın getirdiği evrensel düzen ve sürekli dönüşüm ilkesi karşısında gelenekçi, kuralcı ve muhafazakâr kalmışlardı ve Aydınlanmanın düzen ve uyum vurgusunu daha değişmez ve mutlak olarak algılamışlardı (Pritchard, 22). Neoklassizmin düzen, netlik ve standartlaşma aynı zamanda sözcüklerin anlamlarını ve kökenlerini düzenleme ve dilin kullanımında bütünleştirici ölçütler oluşturmayı da beraberinde getiriyordu. Sözcüğün anlamındaki bu kesinlik ve netlik iddiası yükselen burjuvanın alegorik Aristokrasi estetiğine karşı duyduğu bir tepkinin de ürünüydü, yeni burjuva estetiği eski kültürün sembol yoğun kullanımı ve bu sembollerle pekiştirdiği iktidarı ve bu iktidarın dilini reddediyor, kendine yeni bir dil yaratmaya girişiyordu. 17. yüzyılın edebiyat eleştirisi, hitap ettiği okuyucu kitlesini önce yaratmış, sonra aristokrasiden yeni oluşan burjuvaya ve küçük burjuva aydınlara kadar farklılık gösteren okuyucu kitlesinin ilgilerini beğenilerini biçimlendirmiştir. Düzenli yayımlanan edebiyat dergilerinin sayısının ve niteliğinin zenginleşmesi ile birlikte edebiyat ve edebi eleştiri sadece bir uzmanlık alanı olmaktan çıkmış, "edebi beğeni" ve "keyif" temelinde biçimlenmiş bir formda okuryazar kitleye hitap eder hale gelmişti (Kernan, 16). Bu noktada, edebi üretimin biçimlenmesi iki taraflı ve birbirinden beslenen ilişki üzerine kuruluydu. Okuyucu kitlesini yaratan ve beğenisini biçimlendiren aydınlar, edebiyat yayıncıları ve uzmanlarından oluşan seçkin sınıf da bir noktadan sonra kendi yarattıkları kitlenin beğenisi ve algılama sınırları tarafından yönlendiriliyor, yeniden biçimlendiriliyordu. Dolayısı ile, bu seçkin sınıfı oluşturan kitle giderek doğuştan aristokrat ve ayrıcalıklı kişiler yerine görece eğitilmiş orta sınıftan oluşuyordu. Bu gelişmenin bir kaç sonucu olmuştur. Bunlardan birincisi, bu yeni okumuş kitle toplum içindeki saygınlıklarını ve konumlarını eğitimlerine ve sanat alanındaki üretimlerine borçluydu ve bu konumlarını korumak için sanat üretimini ve tüketimini sürekli kılmak zorundaydılar. Edebi üretimin nicelik olarak artması ve edebiyatın bir akademik çalışma alanı haline gelmesinin ardında, bu yeni okuryazar kitlenin toplumsal statü ve ekonomik çıkarları önemli bir rol oynuyordu. Bunun yanı sıra, metinsel anlamlandırma süreçlerinin kontrolü ve yönlendirmesi el değiştirmiş, bir nevi "demokratikleşmiş" ve orta sınıf ahlakına ve ihtiyaçlarına yönelik biçimde yeniden oluşmuştur. Bu dönemde, Platonizmden Aristoculuğa kayışın ve Horace'ın "öğretmek ve eğlendirmek" düsturunun yeniden ele alınışının önemli bir sebebi, yeni orta sınıf ahlakının eğitimden daha çok eğlenmeye ağırlık veriyor olmasıdır.

## 2.4 Aydınlanmadan Gerçekçiliğe Amerikan Deneyimi

19. yüzyılın başından itibaren, yayıncılık imkanlarının artması ve görece daha yaygın ve çeşitlilik içeren bir okuyucu kitlesinin oluşması ile Amerikan edebiyatı elitler tarafından elitler için yazılan bir edebiyat olmaktan çıkıp daha farklı alt türlere ayrıldı. Bu süreçte, en çok öne çıkan çocuk ve kadınlara yönelik öykü derlemelerinin, kitapların, dergilerin ve içinde edebi eleştiri ve tanıtma yazıların da yer aldığı gazetelerin sayısındaki artışı. 19. yüzyılın ortalarında, dergi ve jurnal yayıncıları Amerikan edebiyatında beğenin kaşifleri ve yorumcuları haline gelmişlerdi. New England'ın giderek daha güçlü ve organize bir şekilde edebiyatın yeni merkezi olmasının arkasında kültürel ya da felsefi mirası devralmış entelektüel seçkinler değil edebiyat endüstrisine yatırım yapmaya, basın ve yayıncılık sektöründeki bakir pazarın büyümesine kapılmış gönüllü yatırımcılar vardı (Buell, 37). Yalnızca göçmen işçilerin değil, okuryazar ve eğitilmiş nüfusun da Amerika'nın içlerine doğru taşınması ile bu yeni sanat pazarı etkisini Amerika çapına yayabildi, New England böylelikle tüm ulus için edebi ve sanatsal değer belirlendiği, niceliksel olarak değilse bile niteliksel olarak edebiyat üretiminin yönetildiği bir entelektüel merkez haline geldi.

New England bölgesinin kültürel bir merkez haline gelmesinde, yeni burjuva patronların yanısıra Uniteryen mezhebi etrafında oluşmuş entelektüel atmosfer ve sanat anlayışı da etkili olmuştur. Geleneksel Püriten anlayışın aksine, Uniteryen görüş Hıristiyan bireyin toplumsal karakterinin oluşumuna önem veriyor ve ahlaki gelişimin ve iyileşmenin bir aracı olarak sanatı destekliyordu. Platoncu Katolik kilisesinin ahlak anlayışını büyük ölçüde sahiplenmiş Calvinistler ile karşılaştırıldığında, Uniteryen mezhebi kutsal ile gündelik, doğüstü ve doğal, toplumsal ve bireysel, gerçek ile kurmaca arasındaki çizgiyi esnek tutuyordu. Her ne kadar Calvinist ahlak ve birey anlayışları İç Savaşa kadar etkisini korumuş olsa da, 19. yüzyıl boyunca Amerikan edebiyatına Uniteryenler tarafından yönetilen edebiyat dergileri ve eleştirmenler yön vermiştir (age, 39). Bazı yönlerden Calvinist muhafazakarlığın izlerini taşısa da, Uniteryen mezhebinin görece daha özgürlükçü olması ve özgür düşünceye, en azından söylem düzeyinde, daha fazla destek vermesi sebebi ile, Amerikan edebiyatının ulusal ve özerk bir karaktere kavuşması ancak onlar sayesinde olabilmiştir. Uniteryen mezhebin felsefe ve dilbilimle çeşitlendirilmiş olan edebi değer anlayışının kuramsal temelleri 19. yüzyıl başında yavaş yavaş atılıyordu. Dini referansların giderek daha çok dini bir mitolojiye ve romansa öyküden

kahramanlaştırmalara dayanıyor olması bir yana, bu edebi değer anlayışı öğrenilmiş bir tarih ve ulusal kimliğin farklı tanımlarına dayanıyordu. Teokrasinin ve dinsel anlayışlar kavrayışların etkisini yitirmesinden sonra, insanlar dinsel mitleri ve sembolleştirmeleri seküler dünyada da sürdürmeye gayret gösterdiler. Özellikle, 19. yüzyılın insanlık adına devrimler ve ilerleme kadar sıkıntılar ve başarısızlıklarla dolu dünyasında, insanların eksikliğini hissettiği ahlaki ve kültürel dayanağı sağlamak edebiyatın sorumluluklarından birisi haline gelmişti. Demokratik ilerleme sürecinden kaynaklanan hayal kırıklarını ulusal kahramanlar yaratarak, yerleşik bir sanat geleneğinin geliştirilemeyeşini Avrupa'dan kültürel ve felsefi kopuşun sancularına bağlayarak, sürekli artan göçmen nüfusun yarattığı kültürel muğlaklık ve gelecek kaygısını yeniden doğuş mitleri ve kahramanların önderlik ettiği ruhsal yolculuk temaları ile, Amerikanın politik ve toplumsal uyumsuzluğunu ve kimlik kaygılarını da yayımlamacılığı doğrulayacak anlatılarla telafi eder (Bercovitch, 184). Edebiyatın üniversitelerde ayrı bir bilim ve araştırma dalı olarak okutulması, üniversite çevresinin popüler edebiyat yayınlarında giderek daha çok yazar, paylaşır ve tartışır olması ve böylelikle akademi dışından çevre ile de etkileşime geçmesi edebiyatın farklı disiplinlerle, ilahiyat, tarih, modern Avrupa edebiyatı ve dilbilimle bir arada tartışılmasına ve kültürler arası karşılaştırma ve iletişim aracı haline gelmesine yol açtı. Bu gelişmenin önemli bir sonucu, kutsal kitabın artık sadece dinsel bir metin olarak değil, aynı zamanda daha seküler bir bakış açısı ile tarihsel bir belge ve bir edebi metin olarak da ele alınmasıdır. Bu seküler yorumlama ve anlamlandırma sürecinde, okuyucunun ve eleştirmenin yaşadığı ikilik, inançları ile akılcı çıkarsamalar arasında deneyimlediği çelişkiler Amerikan Aydınlanmasının temel niteliklerinden birisi haline gelmiştir. Ancak şayet Aydınlanma'nın akli, dinin dayattığı kutsallıkla çelişiyorsa ve çatışma içine giriyorsa, bu bir açıdan da bu tür bir akılcılığın var olmak için sürekli olarak bir kutsallığa ihtiyacı olduğunu ortaya koyar. Başka bir deyişle, Aydınlanmacı aklın varlığını aklayabilmesi ve varlık sebebini (raison d'etre) kanıtlayabilmesi için dinin kutsallığını bir karşı söylem olarak kullanması zorunluluğu vardır. Avrupa Aydınlanmasının aksine Amerikan Aydınlanması kaynağını akılcılık ve kutsallığın çatışmasından değil, bu iki kutbun birbirini besleyen ve politik faydacılık doğrultusunda birbirlerinin söylemlerini tamamlayan doğasından alıyordu (Freadman ve Miller, 3). Bu durumda, Amerikan Aydınlanmacılığının temelini bu karşılıklı faydacılık ilişkisinden doğan bir sorgulama ve ilerleme güdüsü oluşturuyordu. Aynen İngiltere'de Samuel Johnson'ın yazarlığın ve edebiyatın ekonomik yönlerini sorgulaması gibi, Amerikan Aydınlanmacı düşüncesi de bir estetik felsefesi

oluşturmaya edebiyatın ve yazarların gerekliliği ve sahip olmaları gereken konumu sorgulamakla başlıyordu. 19. yüzyılın başlarına kadar Amerikan edebiyat çevreleri sık sık buldukları konumu ve edebiyatın bir sanat olarak gerekliliğini çoğu zaman da sanatın ve sanatçının toplumsal sorumluluğunu ve ulusal kimliği oluşturmada üstlendiği kilit rolü hatırlatarak savunmak zorunda kalıyorlardı. Bu şüpheli saldırıların bir bölümünün yine edebiyatçılardan geliyor olması ise hayli ilginçti. Amerikan şiirinin kurucu babalarından William C. Bryant, örneğin, şiirin hiçbir fayda getirmeyeceğini ileri sürüyordu; Lowell ise bir ulusun varlığı ile övüneceği en değerli kişilerin şairler olamayacağını düşünüyordu. Edebiyatın ve sanatın faydasız ve değersiz olduğuna dair genel Püriten kanı ancak edebiyatın retorik bir dalı olduğu ve kişinin belagat yolu ile toplumsal ve bireysel ahlakın iyileştirilmesine hizmet edeceği şeklinde bir ılımlı önerme ile yumuşatılabiliyordu. John Quincy Adams'a göre "ahlaki prensip, şiir ya da düzyazı, bilimsel ya da edebi, yazılı ya da sözlü tüm ifade formlarının temelini oluşturmalıdır (Buell, 64).

Aydınlanma düşüncesinin estetik felsefeye hakim olduğu 19. yüzyılın sonunda Amerika'da üç önemli eleştiri ekolü varlığını hissettiriyordu. Bunların en etkilisi, sanatın demokratik idealleri gerçekleştirmek üzere sıradan insanın sesi olacağını ileri süren ve felsefi ve estetik anlayışlarını Emerson ve Whitman'dan miras alan ve başını Howells'in çektiği realist gruptu. Bu grup toplumsal ilerleme temelinde bilimin ve sanatın bir arada varolabileceğine ve sanatın toplumsal koşullarla sınırlandırıldığına inanıyordu. İkinci grup, sanatın yerel koşullar tarafından belirleneceğine inanan birinci grubun aksine, daha evrensel standartlar ve uygarlıklar ötesi bir estetik anlayışı tarafından beslenen neohümanistlerdi ve daha çok Arnold ve Goethe'nin çizgisinde bir Avrupa uygarlığı tanımı ile kendilerini sınırlamışlardı. Üçüncü grup ise Henry James'in empresyonist, deneysel ve romanın tekniği ve biçimine yoğunlaşarak kendini toplumsal alandan soyutlamış geç dönem aşkıncıdır. Gelenek ve modernlik arasına sıkışmış sanatçının zihni metnin içeriğini ve biçimini de aynı ikilik üzerine kurar ve bir yandan Coleridge'den bu yana süregelen Anglosakson felsefi ve estetik geleneğin mirasına sahip çıkarken bir yandan da modernliğin biçimsel deneyciliğine göz kırpar (Falk, 154). Ortak bir kültürel ve toplumsal artalandan beslenemeyen Amerikan yazarı için seçeneklerden birisi de Amerikan gerçeğinin ne olduğunu bulmak ve bunu yazıya dökmektir. Böylelikle, Amerikan gerçekçiliği, Amerikan romantizmi ile aynı zamanda ve büyük ölçüde aynı sebeplerle doğdu; geçmişi olmayan bir ülkenin dünü ve bugünü nasıl yazıya dökülür? Gerçekçi edebiyat, yeni nesil yazarların yeni biçimler ve yeni meseleler peşinde arayışları sırasında kendilerini eski nesilden ayırma çabasıdır.

Aşkını ruhaniliğin, Coleridge tarzı peygamber-sanatçıların, edebiyatın ahlaki sorumluluklarının ve yazarın bir toplumsal lider olarak sahip olduğu ayrıcalıkların karşısında bu yeni nesil romantik idealizmin katılaştırdığı kurumsal sanatın iktidar ağlarını reddediyor, kendince yeni normlar, yeni temeller ve yeni sınırlar belirliyordu. Bu yolda en büyük dayanakları bilimin akılcı yol göstericiliği ve aristokratik seçkinciliğin çöküşü ile birlikte çöken romantik ideallerin yerini alan demokrasi, eşitlik ve çoğulculuk fikriydi. Amerikan eleştiri geleneği de idealler ve toplumsal gerçekler, inanç ve bilim, aydınlanmacı ahlaki değerler ve reel politik arasında kendine yol bulmaya çalışıyordu. Whitman'ın romantik idealleri ile demokratik hümanizmi birleştiren şair önermesi bu iki kutbu birbirine yaklaştırıyordu. Bu uzlaşma arayışı, aslında, 19. yüzyıl sonunda varlığını hissettiren, bölgesel, kültürel, politik ve ideolojik bulanıklığın, muğlaklığın ve orta yol arayışının yansıması gibiydi. Amerikalı eleştirmenler hem James'in romantizmini hem de Howells'in katı gerçekçiliğini bir arada eritmeyi başarmıştır (Baldick, 51). Gerçek Amerikan romanı, Bakhtinci anlamda, bir uzlaşma ve çok katmanlılık alanıdır; Amerikan toplumunun içinde bulunduğu karmaşayı ve çeşitliliği sergiler ve bu açıdan hem gerçekçi bir kötümserliği hem de romantizmin umudunu barındırır. 19. yüzyıl Amerikan romanı, bu sebeplerle, kendisine dayanak olacağı bir düzyazı geleneğinden ve örneklerinden yoksun, acemice, çelişkilerle dolu biçimsel ve estetik deneylere tanık olmuştur; Amerikan yazarı tanık olduğu gerçekliği, estetik olarak beslenebileceği tek kaynak olan İngiliz romantizmi ve şiirsel birikimi ile aktarmaktadır.

Gerçekçi edebiyatın, romantik edebiyatın ağıdalı estetik anlayışını reddederek bilimsel bir yöntem ve ilerleme üzerine kurulu bir anlayışa sahip olduğu genel olarak kabul görür. Ancak Amerikan gerçekçiliği söz konusu olduğunda, böylesi bir radikal kopuş ve yeniden biçimlenme süreçlerinden bahsetmek çok mümkün değildir, Amerikan gerçekçiliği, yöntem olarak bilimsel nesnellik benimsenmiş gibi görünse de, çok uzun süre romantik estetik kalıplarını kullanmış ve geliştirmiştir (Spiller, *The Cycle*, 184). Her ne kadar modernizmin dönüştürdüğü Amerikan bireyciliği edebi eserin temelinde yer alıyor olsa da, Amerikan gerçekçiliğinin toplumsal eleştiri boyutu Viktoryen ahlaklılığı ve Püriten toplumculuğunu aşmakta başarısız olmuştur, bireyin mutlak özgürlüğünü değil, toplumsal huzuru ve toplum için bireyin feda edilmesini merkezine alır. Bu durumda, Amerikan gerçekçiliğinin ilerlemeci doğası bir tür dinsel apokaliptisizm içinde sıkışıp kalmıştır. Yüzyılın sonlarına doğru Amerikan gerçekçiliği ılımlı ve nesnel konumundan toplumsal sorunlara dair bir protesto ve başkaldırı aracına dönüşmeye başlamıştı. İnsancılık ve



toplumculuk Amerikan tarzı bireycilik ile çelişiyordu ve bireyin toplumsal düzlemde ifadesini amaçlayan roman varlık sebebini kaybetmek üzereydi. Sanatın, reform ve değişimin amaçlarına mı yoksa yerleşik düzenin çıkarlarına mı hizmet edeceği sorusu (Platon'dan beri süregelen temel mesele) bir sanat biçimi olarak romanın tanımlanmasında temel kriter haline gelmişti. Howells tarzı gerçekçilik bu noktada kendini Viktoryen romantizminin tam karşısında konumlandırıyor ve gün geçtikçe daha şiddetle sanatın toplumsal dönüşüme hizmet etmesi gerektiğini ileri sürüyordu (Dickstein, 333). Howells, edebiyatı yoksul kitlelerin bilinçlenmesi ve demokrasi ve eşitlik ideallerinin gerçekleştirilmesi için harekete geçirecek bir araç olarak görüyordu ancak bu noktada referansı Marx ya da Matthew Arnold değil, şairin toplum için bir lider ve bir öğretmen olması gerektiğini salık veren Whitman ve Emerson'du (Zabel, 8).

Walt Whitman'ın *Democratic Vistas* makalesinden Henry James'in eleştiri notlarına değin Amerikan eleştiri geleneği korkutucu bir hızla büyüyen, şehirleşen ve endüstrileşen bir toplumda sanatçının karşı karşıya kaldığı toplumsal ve entelektüel zorlukları ve çıkmazları nasıl açacağı meselesine yoğunlaşmıştır. Sanatçının ve eleştirmenin yüzleşmesi gereken en büyük sorun politik, etik ve entelektüel belirsizlikler ve umarsamazlıklar çağında nasıl olur da estetik ve ahlaki ideallere bağlı kalarak sanat üretebileceğidir (Falk, 152). 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde artık edebiyat ve sanat Amerikan hayatının bir gerçeği değildir. Henry James romantik dönemin organisizmini yazarın özgür iradesi ve toplumsal gerçekle olan bağını bir arada varetmeye gayret gösterir, yazar evrenin aracısı bir filozof değil, toplumsal gerçekliğin ve romanına konu insanların aracısı, hayatın bir aynası olabilir sadece. Makalenin kendi içindeki tutarsızlığı da bu noktada başlar (Fogle, 82). Henry James'e göre, edebî eser tamamen yazarın gözlemi, bakış açısı ve algısı tarafından biçimlendirilir ve bu açıdan tam anlamı ile öznel olmalıdır. Ancak metnin öznelliği metni oluşturmak üzere yapılması gereken seçimlerin evrensel ve kapsayıcı olması şartı ile çelişir ve yazar sanatçı öznelliği ile toplumsal sorumlulukları arasında sıkışır. Bu açıdan bakıldığında Henry James'in yönlendirdiği Amerikan eleştiri geleneği Anglosakson ahlakçılığı ile Fransız materyalist gerçekçiliği arasında bir yerde biçimlenmiştir (Falk, 134). Amerikan gerçekçi edebiyatının kurucu figürlerinden birisi olan Walt Whitman, bir çok açıdan tam bir Amerikalı yazar ve eleştirmen olarak tanımlanamazdı. Amerikan kimliği, Amerikalı olmanın gerekleri ve Amerikan kültürünün oluşumu üzerine çok düşündüğü ve yazdığı doğrudur ancak Whitman'ın asıl ilgilendiği insanlık halleri ve eşitlik ve demokrasi idealidir. Onu Amerikalı bir yazar ve düşünür yapan Amerikan idealinin insanlığın ilerlemesi ve refahı için barındırdığı

potansiyeye olan inancı ve bir kusursuz insan toplumu olasılığı olarak Amerikan ulusunun yazara vaad ettiği sonsuz fırsatları işaret etmesiydi. Amerika, Whitman için, tüm insanlığı bir araya getiren üstünruhun vücuda gelmiş haliydi. Şiirsel biçimi ve seçkinciliği reddedişi, demokrasiye, ortak akıla ve sıradan insanın dünyasına veren Whitman, için hayat sanatın kendisi idi ve sanatçı kendisini doğanın ve insanlığın tüm formlarına açmalı, tüm evrenle bir olarak varlığın tüm halleri ile uyum içinde varlığın tüm hallerini anlatmalıydı (Whitman, 121).

## 2.5 Romantizmin Doğuşu ve Amerikan Romantizmi

Avrupa'daki endüstrileşme ve şehirleşme hareketinin Amerika'ya etkisi, kültürel mirasın taşınması ve yerleşmesinden çok daha hızlı ve etkili olmuştur. Amerika'da burjuvazisinin endüstriyel ve kurumsal gelişimi her ne kadar Avrupa örneğinden farklı ilerlemişse de, kültürel ve sosyal idealleri temelini İngiliz örneğinden alıyorlardı (Zabel, 6). Henry Adams örneğinin, 19. yüzyılda Paris ve Londra burjuvazisi ile New England burjuvazisi arasında organik bağlar bulunduğunu ve New England kapitalistleri için toplumsal, yönetsel ve kültürel ideallerin aşağı yukarı İngiliz orta sınıfının ideallerini yansıttığını ileri sürer. Hem Avrupa hem de Amerika için endüstriyel kapitalizm, işletmeler ve parasal sermayeyi bireylerin ya da aile şirketlerinin kontrolünden çıkararak daha kurumsal ve tekelleşmiş bir yapı üzerine kurmuştur. Amerika'daki ekonomik ve politik liberalizm dalgası, Avrupa'daki örneklerinden farklı olarak, kilisenin desteğini büyük ölçüde almış ve Püriten dönemin hastalıklı bireyciliği ve toplumsal sorumluluk ilkelerini izleyen Amerikan kapitalizmi endüstriyel ilerlemeyi ve finansal hegemonyayı bir Tanrısal buyruk olarak görmüş ve desteklemişlerdi. Uniteryen Kilisesi, örneğinin, Amerikan ekonomik ve politik liberalleşmesinin en büyük destekçilerinden birisiydi ve aynı zamanda felsefi ve kültürel olarak Avrupa romantizminin de Amerika'ya taşınmasına öncülük etmişti. 18. yüzyılda Amerikalıların İngiliz geleneğini takip ettikleri bir Amerikan neoklasisizminden ve sonraları erken dönem Amerikan romantik akımından bahsetmek belki mümkün olabilir ancak bu noktada bu etkilenimlerin ne kadar "Amerikalı" olduğu önemli bir tartışma noktasıdır. Genel olarak 18. ve 19. yüzyıl Amerikan edebiyatı büyük ölçüde Coleridge ve Wordsworth gibi İngiliz şairlerin yansımada kendini buluyordu. İngiliz romanı yakından takip ediliyor ve okunuyorsa da, edebi üretim büyük ölçüde şiirle sınırlanmıştı (Pritchard, 17). Romanı ele alırken temel kriter, şiirde olduğu gibi, ahlaki öğreticiliği idi ancak şiirden farklı olarak roman yeni oluşmaya

başlayan burjuva okuryazarları, özellikle de kadınlar için, aynı zamanda bir boş vakit geçirme aracı olarak da kabul ediliyordu. Roman, şiirin felsefesini ve yoğun sembolleştirmelerini, daha popüler formlarda sunmanın, tarihsel ve politik koşulları geniş kitleler için anlaşılabilir kılmanın, sanatsal bir kaygı gütmekten felsefeyi, tarihi, politikayı ve gelecek kaygılarını eğitilmiş ancak entelektüel olmayan kalabalıklara anlatmanın ve aktarmanın bir yolu idi. Eleştirinin temel amacı ise, aynı bakış açısına göre, mükemmeliğe ve ideale giden yolda okura rehberlik etmektir. Ancak, İngiliz romantiklerinin yazarlığı bir tür Tanrısal aracılık ile eş tutuyor olması, eleştirinin ve eleştirmenliğin değerine ve etkinliğine yönelik önyargıları pekiştirmişti. Eleştiri, ancak yazarlık yeteneğinden ve içgörüsünden yoksun olanların uğraşabileceği görece daha az saygın bir işti ve kendisine yazabilecek yetenek bahşedildiği halde eleştirmen olanlar hor görülüyordu. Horace Wallace, aynı sebeplerle Edgar Allan Poe'nun eleştirmenliğini bir yeteneğin israfı olarak hor görür, W. A. Jones eleştirinin yazma yeteneğinden ve sanatsal incelikten yoksun okumuş tabakaya bırakılması gerektiğini savunuyordu (age, 110). 19. yüzyılın başlarında, bütüncül bir edebi eleştiri kuramı fikri hayal bile edilemiyordu; edebiyat olarak adlandırılabilir tüm yazılar (kurgusal ya da belgesel) ya kişide belirli bir duygulanım yaratmayı hedefleyen ajitasyon metinleriydi ya da kişiyi belirli bir yönde güdülemek isteyen didaktik anlatılardı. Edebiyatın ya ahlakı bozacağı ya da toplumun bütünlüğünü bozacağı endişesi hakimdi ve Fransız romanına ve etkisine karşı Anglosakson dünyada gösterilen tepkinin temelinde de edebiyatın bu bozucu etkilerine karşı duyulan korku vardı (Wellek, 86). Amerika endüstrileşme ve şehirleşmede Avrupalı örneklerinden çok da geri kalmadı ise de, bu toplumsal ve ekonomik gelişmelere bir tepki olarak ortaya çıkan romantizm akımı Amerika'ya ancak Avrupa'da etkisini yitirmeye başladığı bir çağda, 19. yüzyılın ortalarında egemen olabilmişti. Daha sonra ayrıntısı ile tartışılacak bu gecikmenin sebeplerinin başında, Avrupa kültürüne Aydınlanma sonrası romantik dönemin egemen olduğu sıralarda, Amerika'nın çok daha varoluşsal bir sorunla, İngilizlerden politik olarak bağımsız olabilme savaşının kazanılması sonrası ulusal kültürün tanımlanması ile uğraşması olduğunu görürüz. Romantizmin, Amerikan edebiyatının ilk ulusal edebiyat akımı olmasının ardında, Avrupa romantizminin vurgusunu yaptığı benlik doğa, benlik evren ve doğa evren ilişkisinin Amerikan kültüründe ulusal kimliğin oldukça önemli bir belirleyicisi olması yatar. Nitekim, Ralph W. Emerson, Henry D. Thoreau, Nathaniel Hawthorne, Walt Whitman, Margaret Fuller ve Herman Melville gibi Amerikan romantik edebiyatının temel figürlerinin temel meselesi (her ne kadar felsefi ve kültürel kökleri Avrupa romantizminden besleniyor olsa

da) Amerikan ulusal kimliğini tanımlama ve Amerikan uygarlığını tarihsel ve kültürel olarak temellendirme meselesidir (Buell, 69). Ancak Amerikan romantik yazarlarının kendilerini Aydınlanmacı akılcılık ve endüstrileşmiş burjuva demokrasisi karşısında konumlandırmış olmaları, onları farklı ya da radikal arayışların içine sokmaz; tam tersine Amerikan romantizminin önemli niteliklerinden birisi bireyin tinsel varoluşu, doğa ve toplum ile ilişkisi ve organik toplumsal yapı anlayışının Amerikan politik ve ekonomik liberalizmi ile büyük ölçüde örtüşüyor olmasıdır. Bu sebeple iddia edilebilir ki, Avrupa romantizminin aksine Amerikan romantizmi sistemin ve toplumsal değerlerin dışında değil, merkezinde yer almakta ve hegemonyanın sözcüsü ve bir noktada öncüsü rolünü üstlenmektedir.

Amerikan edebiyatında romantik akımın Avrupa'daki örneklerinden farklı gelişmesinin önemli sebeplerinden birisi, romantik edebiyata öncülük yapan burjuva romansının ve burjuva romansını doğuran tarihsel koşulların Amerikan topraklarında gelişmemiş olmasıdır. Lukacs'dan Raymond Williams'a kadar birçok Marksist eleştirmen, romantizmin doğuşunu burjuva ekonomi ve politik pratiğinin erken çöküşüne ve bu çöküşün bireyde yarattığı parçalanmışlık duygusunu (birey ve toplum, akıl ve duyu, geçmiş ve şimdi, kamusal ve özel, vb) tamir etme güdüsüne bağlarlar. Bu durumda, şairin görevi estetik ve kültürel alanları ile gerçek dünyanın koşulları ve gerçekliğini bir araya getirebilecek ve bir uzlaşma sağlayabilecek bir bakış açısı oluşturmaktır (Pritchard, 95). Romantizm'de şair artık sadece diğer şairler ve seçkinler için değil, insan için, insanlık durumlarını yazar. Yaşadığı toplumun sözcüsü olan şairin ana meselesi insanın evrensel tutkularını, hayallerini, doğa ile kurduğu ilişkiyi ve çelişkili varoluş durumlarını toplumun içinden biri olarak yansıtabilmektir (Simms, 29). Ancak, Amerika örneğinde yazarın bir aydın olarak en büyük sıkıntısı düşünsel ve estetik olarak kendisini temellendirebileceği bir kitle kültüründen ve bilincinden bahsetmenin zorluğudur. Bu bağlamda, yazar ne Avrupa romantizminde olduğu gibi toplumsal uzlaşmayı sağlayabilecek bir arabulucu, ne de bu uzlaşmanın yarattığı gerilimleri ve çözüm yollarını simgeleştirerek zamanın ruhuna uygun romanslar üretebilecek bir hikaye anlatıcısıdır. Zira, romans, temel olarak tarihsel anlatılar üzerinden bir kahramanlık mitolojisi ve ulus kimlik kurgusu yaratmak üzerine kuruludur ve toplumsal ve bireysel kimlik algılarının biçimlendirilmesinde önemli rol oynar. Ancak, Amerikan yazarları ne kendilerine böylesi bir malzeme sağlayacak tarihsel bir geçmiş ve ulusal mitoloji temeline sahiptir ne de mevcut kültürel yapı ve göçlerle zenginleyen kültürel çeşitlilik içerisinde böylesi bir bütüncül kimlik algısı yaratmak mümkün görünmektedir. Yazar, bu

durumda, tarihi olmayan bir tarihçi, üzerinde yükselbileceği omuzlardan yoksun bir felsefecidir. Amerikan romantik edebiyatında yazarın ulusal kahramanlar ve ulusal temalar yaratma eğilimi Amerikan biyografi geleneğinin zirvesi olarak algılanabilir. Amerikalı romantik kahraman, tarihsel ve sosyal çatışmaların yükünü sırtında taşır, toplumsal sınırları ve gerçekliğin sınırları zorlar ama onu aşmaya değil uyum sağlamaya gayret gösterir. Melville'in karakterleri, toplumsalın sınırlarında dolaşan Hawthorne karakterlerine kıyasla daha felsefi ve evrensel bir yolculuğun peşindedir; ulusal değil evrensel varoluşun sınırlarını zorlarlar ve çoğu zaman net yanıtlar değil daha fazla soru ile geri dönerler.

18. yüzyılın Amerikan edebiyat geleneği ve eleştiri kuramını belirleyen önemli etmenlerden birisi de Amerika'nın dış politikada izlediği dalgalı ittifaklardır. Fransız demokrasi ve eşitlik anlayışının Amerikan felsefesine ve edebiyatına hakim olmasının ardında Bağımsızlık Savaşı sırasında İngilizlere karşı duyulan düşmanlık hisleri ve Fransa ile gelişen diplomasinin izleri sürülebilir. Aynı şekilde Amerikan halk hikayeciliğinin temellerini Alman halk kültürüne dayandırması (her ne kadar Alman halk efsanelerinin uyarlaması olsa da, Washington Irving öyküleri, örneğin, hem okuyuculardan hem de eleştirmen ve diğer yazarlardan övgü alan ilk gerçek Amerikan öyküleri olarak kabul görürler) ya da aşkını yazarların felsefi kökenlerini en az İngiliz romantizmi kadar Alman idealizmi üzerine kurmalarının ardında da Amerikanın kültürel ve politik olarak İngiliz etkisinden kurtularak Kıta Avrupa'sına yaklaşması ve kültürel köklerini Kıta Avrupa'sının toplumsal bilinçaltında arama çabasını gösterir. Ulusal bir edebiyatın yaratılabilmesi için politik ve ekonomik bağımsızlığı şart koşan Amerikan aydınlarına göre, Amerikan edebiyatı ulusun özgürlük ve eşitlik ideallerini yansıtmalı ve devraldığı uygarlık mirasını ve kutsal görevleri temsil edecek yetkinlikte olmalıydı (Fuller, 45). Longfellow'a göre, örneğin, nasıl bir çok ulusun kanı bir araya gelip Amerikan ulusunu oluşturuyorsa, Amerikan edebiyatı da bu ulusların düşünceleri ve ideallerinden meydana geliyordu (Wellek, 151). William Cullen Bryant'ın şiir dersleri, romantik akımın tüm önemli hatlarının üstünden geçiyordu; buna göre şiir gerçekliğin ve doğanın birebir taklidinden ziyade duyguları ve imgelemi harekete geçiren bir tetikleyiciydi (bu vurgu daha sonra Poe'da daha da belirginleşecekti). Bryant'ın dersleri şiirin bir refah toplumu yaratmak üzere hangi şekillerde kullanılabileceğini tartışıyor ve ülkeyi ve çağı ileri götürmek için Homer'ın destanlarındaki kahramanların kendilerini kurban edişini örnek veriyordu (Clark, 17). Bryant'a göre şiir, metrik formu dışında, halka eğitici mesajlar veren vaazlardan ve konuşmalardan farksızdı ve şiirin ahlaki eğiticilik vasfı en

vazgeçilmez özelliği idi. Şiirin temel görevi insanın içindeki duyguları uyandırarak diğer insanları ve evreni ve kendi varoluşunun sınırlarını ve sınırlarını anlamasına yardımcı olmaktı. William C. Bryant'ın *American Poetry* başlıklı makalesi Wordsworthcu eleştiri standartlarını Amerikan eleştiri geleneğinin temeline yerleştirdi. Coleridge, Carlyle ve Goethe'nin temellerini attığı ve Amerikan Calvinizminin katı Platonculuğu ile desteklenen bu radikal romantizm, Emerson, Thoreau ve Whitman'ın demokratik ve insancıl romantizminden oldukça farklıydı; ancak seçkin eleştirmenler sınıfı ve akademi için de, Emerson'un sanatsal yaratıyı ilahi yaratım sürecinin bir parçası olarak gören edebiyat anlayışı da önemli bir dayanaktı ve gündelik edebiyatı ve ucuz romanları ahlaki olgunluktan yoksun olmakla ve toplumsal ahlaki ve bireyin entelektüel gelişimine ket vurmakla suçlarken oldukça sık kullanılıyordu (Buell, 47). Amerikan romantizminin felsefi ve pragmatik iki kanadı arasındaki bu derin ayrılık noktası, ilerleyen yıllarda, özellikle de 20. yüzyılda, akademi ve popüler edebiyat arasında kalın bir çizgi çekilmesi ile sonuçlanacaktı.

Emerson'ın aşkıncılığı, sezginin değerine, algının bireyselliğine, insan doğasının iyiliğine ve evrensel yaratılışın getirdiği birlik ve eşitlik inancına dayanır. Tabiata ve insanoğlunun varoluşunun taşıdığı güce inancı yalnızca Thoreau, Whitman ve Dickinson gibi çağdaşlarını değil, George Eliot, Frederich Nietzsche ve William James gibi modern çağ düşünürlerini de etkilemiştir. Emerson, aşkıncılığın bir tür idealizm olduğunu ileri sürer ve aşkıncı yazarın deneyiminin, gerçekliğin tüm öğelerinin bireyin içinden geçerek dış dünyaya aktığı, bu sebeple bireyin her bir varlıkla kaçınılmaz olarak öznel ve tinsel bir etkileşim içinde olduğu ve bu etkileşimin getirdiği evrensel birlik ve tamamlanmışlık hissini yarattığı coşkunun hakim olduğu esrik bir deneyim olduğuna inanır (Packer, 88). Emerson için aşkıncılık gerçek anlamını ancak evrensel ve kalıcı olana ulaşmakla, bu sebeple de güncel ve geçici olandan arınmışlıkla bulur; aşkıncı kendisini toplumdaki ayırmalı, endüstriyel ve ekonomik ilerleme güdüsünün tinsel olarak fakirleştirdiği insan toplumlarından kendini soyutlamalıdır (Shucard, 140). Diğer birçok Romantik yazar ve düşünür gibi, Emerson da politik ve ekonomik ilerleme ve gelişme fikrine sıcak bakmaz; toplumsal olana ilgisi daha felsefi ve kültürler ötesi bir konunun temsilidir. Bu açıdan bakıldığında, Emerson'ın aydın kavramı ikili bir seçkinciliğin kıskacıdır. Emerson insanın ilerleyişinin ancak eğitilmiş akıl insanlara önderliğinde, bir tür meritokrasi ile mümkün olduğuna inanır. Ancak, beri yandan bu seçkin sınıfın asıl ilgi alanı sıradan insana, insani varoluşa ve tinsel öze dair evrensel bir bakış açısı geliştirmektir ve bu sebeple doğrudan sıradan

insana ve günlük hayata dair pratik bir politik duruşun temsilcisidir (Pritchard, 43). Emerson'ın aydını, şiiri ve sanatı bir toplumsal grubun amacına hizmet eden bir araç, ya da entelektüel bir uzmanlık alanı olarak değil, bu tür geçici kaygıların ötesinde kendi başına varolabilen daha evrensel ve yüce bir varlık olarak görür. Emerson'un şiirsel imgelem kavramı, Coleridge'in *Biographia Literaria*'da ortaya koyduğu şiirsel imgelemi, evreni ve evreni oluşturan tüm unsurları, doğayı, insanın maddesel ve manevi varlıklarını bir araya getirerek ulaşılmaya çalıştığı sentezi temel alır (M. Baym, 168). Emerson'ın aydınına yön veren de tüm insanlığı bütünleştiren böylesi bir ortak akıl ve ortak ruh kavramıdır. Whitman ve Thoreau gibi, Emerson'ın asıl ilgisi tüm Amerikan ulusunu bir araya getirecek ve onları diğer kültürlerle ve milletlere bağlayacak bu ortak aklın geliştirilmesi ve zenginleştirilmesidir.

Emerson, şairin nihai hedefinin "güzele" ulaşmak, filozofun asıl ekseninin ise hakikati bulmak olduğuna inanır. Ancak her ikisi de, sonsuz ve evrensel güzellik normlarına ulaşmaya çalışan, "ideal" olana öykünen, güvenilir ve değişmez kanunlarla desteklenen bir zeminin arayışı içindedirler. Bu sebeple, gerçek şair ve gerçek filozof aynı kişidir ve hakikatin içindeki güzelliği, güzelliğin içindeki hakikati görmeye çalışırlar. Emerson için şair, imgelem gücü kaynağını Tanrısal ilhamdan ve bazen içgüdülerinden alan bir peygamber ve bir dahidir (Emerson, *The Poet*, 738). Evrenin özünü oluşturan ve tüm varlıkları içinde barındıran üstünruhun (oversoul) dünyevi güzellik ve erdemde yansması için şair kendini evrenin işleyişindeki şiirselliğe bırakmalıdır. Şair, gerçek dünyanın verilerini daha ideal ve sembolik bir gerçekliğe dönüştürme ve "evrensel ruhun" tabiata ve toplum kurallarına karşı üstünlüğünün altını çizerek şekilde gerçekliği yeniden kurgulama yetkisine sahiptir. Şair, kendi çağının gerçekliğini ifade ederken geçmişin sınırlarından ve bağlarından kendini koparacak, gelenek ya da dinin kurallarından, moda eğilimler ya da popüler yargılardan uzak durarak, bir Promete figürü gibi özgürleşecek ve özgürleştirecektir. Emerson'a göre, her düşünce bir zindandır ve ancak yeni düşünceler, yeni bakış açıları ve yeni algılayışlar yaratabilecek olan şair insanı bu zindandan kurtarabilir (age, 735). Ancak, Emerson'ın bahsettiği geçmiş daha çok İngiliz geçmiştir; Amerikalılar eski kıtanın "saraylı ilham perilerini" çok uzun zaman dinlemişlerdir; şimdi zaman Amerikalıların sadece kendi içgüdülerine güvenerek, kendi ayakları üzerinde durarak, kendi elleriyle kuracakları, ilhamını Kutsal Ruh'tan alan evrensel bir kültürü yaratma zamanıdır (Emerson, *The American Scholar*, 58). Emerson'ın kendine güvenen bağımsız bireyi, yalnızca felsefi düzlemde bireyin gücüne ve seçimlerine olan inancı ifade eden yalın bir bireyciliği temsil etmez. Emerson'ın tarif

ettiği bireysel bağımsızlık ve özgüven çoğu zaman, bireysel ve ulusal bağlamda eskinin bağlarından kurtulmanın, ekonomik ve politik düzlemde liberal kapitalist bir teşebbüsçülüğün öncüsü olarak da algılanmıştır. Emerson'a göre, "sözler, doğal gerçeklerin ifadesidir" ve dil bireyin imgeleminin çağırışimsal ürünü değil, doğanın bireyde yansması olabildiği ölçüde anlamlıdır. Rousseaucu doğa filozofu doğayı, bireyin özünden geçerek algılar ve aslanan bireydir. Ancak Emerson bireyi Amerikan doğasının bir ürünü, bir parçası olarak görür ve aslanan dönüştürücü ve devrimci güç doğanın, Amerikan doğasının varlığıdır. Emerson için Amerikan doğası, ruhun yolculuğunun ve dönüşümünün simgesel ifadesidir (age, 50). Emerson'da Amerikan deneyimi kurtarıcı gücünü ne tarihsel ne de dinsel değerlerden alır, Amerikanın gücü ortaya koyduğu birey profilidir ve varlık sebebini Amerikan bireyinin ruhsal özgürleşmesinden alarak ayakta kalabilir. Emerson'un doğa ile bireysel imgelemi ve bu imgelemde Amerikan deneyiminin yansmasını özdeşleştirilmesi Mather'ın *Magnalia Christa Americana*'sının başında Amerikan coğrafyasını bir Hıristiyan mitine dönüştürmesini, ya da Edwards'ın Amerikan doğasının dini kurtuluşa götüren müjdeciliğini anımsatır (Bercovitch, 172).

Emerson'un sanatsal biçimler ve türler arasında fark gözetmeksizin (doğayı ve Tanrısal ilhamı yansıtmak koşulu ile) her yaratının bir sanat eseri olma potansiyelini barındırdığı düşüncesi o ana kadarki eleştiri anlayışını da kökten sarsmıştır. Eğer herşey sanat eseri olarak kabul edilebilecekse, eleştiri kuramının kendini temellendirdiği tanımlar ve ayrışmalar dünyasına ne olacaktır? Emerson'ın önerisi, sanat eserinin biçimsel özelliklerinden ziyade içeriğine ve insanlık durumuna dair okura aktardıklarına odaklanan içerik merkezli bir eleştiri anlayışını benimsemektir. Bu anlayış da temelde empati ve özdeşleşme ile mümkündür, okur ancak yazar ile aynı dünyayı paylaştığında ve yazar ile aynı kişi olabildiğinde esere vakıf olabilmış demektir. Amerikan romantizminin bir başka köşe taşı ve yapıcı ögesi olan Edgar Allan Poe'nun estetik ve yöntem konusundaki fikirleri çok yeni ve tutarlı olmayabilir ancak Poe'nun bir sanatçı ve bir eleştirmen olarak önemi varolan kuramsal birikimi ve edebi yöntemi gelecek nesillere ışık tutacak şekilde derli toplu olarak sunması ve yöntemin temel sorunlarına dikkati çekmesidir. Poe'nun estetik anlayışı Emerson ve başka bir çok Romantik yazar gibi Kant'ın etkisinde gelişmiştir ve şiiri evrensel hakikatin özü, kalbin ya da zihnin değil, evrensel tinin saf bir ürünü olarak görür (Foerster, 6). Poe, şiiri güzelliğin, gerçeğin arayışından daha çok, form ve ritim ile yeniden yaratılışı olarak tanımlıyordu ve eleştirel duruşunu da her türlü toplumsal ve ideolojik



beklentinin ötesinde estetik formların anlaşılması ve aktarılması üzerine oturtmuştu. Birçok eleştirmenin güzelliği ve estetiği demokrasi, ulusal kimlik ve adalet gibi toplumsal meselelerle özdeşleştirdiği bir çağda, Poe'nun bu saf estetikçi yaklaşımı sanat eleştirisini fikirler üzerine değil formlar ve prensipler üzerine oturtma girişimi olarak algılanabilir. Poe edebi eleştirinin sanatın bir kolu mu yoksa bir bilim dalı mı olduğu konusunda kararsız gibi görünüyordu. Her bir eleştiri yazısı, aynı zamanda başarılı bir edebi metin olmalıydı ve bu açıdan içinde sanatı barındırıyordu ancak eleştirinin temelinde estetik değil yöntem vardı ve bu sebeple bilimsel bir nesnellik ve titizlik gerektiriyordu (Shucard, 124). Toplum adına, toplum için okuyan ve okuduklarını kendi ideolojik ve dini görüşleri doğrultusunda bir yönetime gereksinim duymadan anlayan 19. yüzyıl eleştiri geleneğinin karşısına yönetime dayalı bir eleştiri anlayışı ile çıkan Poe, bireye ve tinsel varoluşa odaklanan Alman aşkıncılığının keskin etkilerini taşıyan bir estetik vurguyu eleştirinin merkezine yerleştirir (Wellek, 155). Bir yanı ile son derece Aristocu bir anlayışla kuralların ve normların yeniden belirlenmesi, edebiyatı ve genel anlamda sanatı yeniden tanımlama süreci bir yanı ile de çok erken bir yapısalcılık denemesi olarak görülebilen bu anlayış, bir evrensel yapılar ve yöntemler arayışı, yazarı, okuyucuyu ve eleştirmeni tek bir ruhun farklı yansımaları olarak gören ve okuma edimini bu anlamda evrensel bir paylaşım, bir organik bütünlük olarak gören Romantik anlayıştan oldukça uzaktı. Poe, estetik anlayışını yönlendirilemez, çarpıtılamaz ve değiştirilemez bir nesnel evrensellik üzerine kurmaya gayret ediyordu. Bu sebeple, romantizmin bireyciliğini ve ulusalcılığını sanatı sınırladığı ve anlamını daralttığı için hakir görüyor, sanatın varlığını bireyden değil bireyin varlığını sanattan aldığına inanıyordu (Poe, 25). Sanat tek başına varolabilirdi; ama insan sanatsız varolamazdı. Poe, bu sebeple dışsal dünyanın çatışmaları, toplumsal çelişkileri ve iktidar ilişkilerini terkederek bireyin içsel dünyasındaki çatışmalara, çelişkilere ve çıkmazlara yöneldi (Clark, 23). Poe'nun bu tercihi, Amerikan eleştiri geleneği adına da önemli bir yol ayrımını işaret ediyordu. Amerikan edebiyatının önemli sıkıntılarından birisi toplumsal gerçeği bireyin gerçeği ile bir noktada buluşturabilmektir. Amerikan yazarı ancak toplumsal olanın kalabalıklığından bireyin tekilliğine ve içsel açmazlarına döndüğünde başarılı eserler ortaya koyabiliyordu. Bu nedenle, Poe'nun bireyin içsel dünyasına yoğunlaşması, Amerikan edebiyatı ve edebiyat geleneğinin temelleri açısından önemli bir dönüşümü ve çıkış noktasını işaret ediyordu. Şiire kaynaklık eden şairin esrik coşkusu ya da yaratıcı dehası değildi; şiirin bir birikim meselesi olduğunu ve şairin tanıklıkları ve deneyimlerinden biriktirdikleri sonucunda şiiri ürettiğine inanıyordu. Bu durumda,

şiiir, ne tam olarak dış dünyanın birebir taklidi ne de şairin kendisine bahşedilmiş tanrısal yetenekle ortaya koyduğu öznel hesaplaşmalarıdır. Şiiir, şairin varoluşunun özetidir ve toplumsal alanla ilgili olmak zorunda değildir (Baldick, 31). Bu noktada, Poe'nun sanatın özgünlüğü tartışması büyük ölçüde Kantçı bir izleği takip eder ancak çok daha düzensiz ve zayıftır.

Güzellik ilkesi Poe için sanatsal yaratının merkezinde yer alır ancak Poe güzelliği bilgiden ayrı görmez. Poe, güzelliğin ölçülebilir, değerlendirilebilir ve belirli bir yöntem içinde yeniden üretilebilir olduğunu ileri sürerek aslında güzelliğin ancak bilgi ile kavranabileceğini ileri süren Neoplatoncuların izinden gitmektedir (Fogle, 98). Ancak bu noktada çelişkili gibi görünebilecek bir noktayı aydınlatmak gerekir. Poe'ya göre akılla kavranabilecek olan ancak şiiirin inşasında kullanılan yöntemdir ve şiiirin hangi araçları kullanarak bize ulaştığını anlama konusunda işe yarar. Ancak beri yandan, şiiirin estetik etkisi ve esrikliğı anlık ve geçicidir; uzun süreli mülahazalar ve tartışmalarla değil ancak anlık etkilenimler ile deneyimlenir. Poe'nun etkide bütünlük ilkesi bu deneyimi yoğunlaştırmayı amaçlamaktadır. Poe'ya göre şiiirin doğası evrensel olarak takdir edilebilecek estetik etkiye sahip olmalıdır; güzellik bir nitelik değil bir etkidir ve bu etki ruhun yoğun ve saf katılımı ile gerçekleştirilir. sanatın, sanatçının okuyucuda yarattığı gerçeklik yanılsaması olduğunu, şiiirin, ruhun organik ifadesi olduğunu ve okur-eleştirmenin akıllı ile değil sezgileri ve içsel dürtüleri ile takip edebileceği yoğunlukta olması gerektiğine inanmaktadır (Clark, 39). Bu durumda, biçimsel ve türsel tanımlamalar, yargılar ve ayrımlar anlamını yitirir; geriye sadece sanatçının yaratıcı özünün okurda uyandırdığı duygular kalır. Poe'nun asıl çıkış noktası, özellikle Anglosakson geleneği söz konusu olduğunda, sanatçıya yüklenen ahlaki ve toplumsal sorumluluklar ve edebi metne atfedilen didaktik role karşı bir protestodur; şiiirdeki didaktizmi ve şiiiri hakikate ulaşmanın tek yolu olarak gören, şiiirin ahlaki bir mesaj, bir öğreticilik rolü olduğunu düşünen katı Platonik düşünceye karşı şiiirin sadece ve yalnızca şiiir olduğunu ve şiiirin ahlaki, toplumsal ya da politik bir rolden yalıtıldığında ancak şiiir olabileceğine dair inancıdır. Şiiirin özerkliğı meselesini ilk kez ciddi bir şekilde tartışan, şiiiri ahlaki ya da toplumsal tüm bağlarından koparmayı öneren ilk Amerikan eleştirmeni olan Poe'nun bu tavrı, bir yandan Avrupa geleneğine ve yerleşik kurallarına karşı bir başkaldırı olarak algılanabilirse de, bir yönü ile de Amerikanın kuzeyinde Avrupa geleneğinin etkisinde gelişen ve yalnızca yönetici elitin çıkarlarını değil aynı zamanda yeni yeni oluşan edebiyat endüstrisinin çıkarlarını da gözetten edebiyat adamları sınıfına bir karşı çıkıştır. Ancak, Poe, sanat yolu ile hakikate erişilebileceği konusunda şüphelidir ve akıl ile imgelemin sınırlarını kesin bir şekilde

çizer. Poe, sanata biçilen ahlaki öğreticilik rolünü yadsımasına ve Longfellow'u bu sebeple eleştirmesine rağmen, sanatın ahlaki önderliğini toptan yadsımaz; Poe'da didaktisizm duygulara hitap etmez, sanat hiçbir toplumsal iktidar mekanizmasının aracı olmadan da sadece kendi varlığından kaynaklanan nedenlerle insani erdemleri akılcılaştırır ve öğütler (Foerster, 9). Bu yönü ile Poe'nun romantizmi ve şiir anlayışı, Emerson'ın ya da Whitman'ın görece daha ulusalcı ve iktidarla uyumlu tavırlarına kıyasla, daha politik ve daha muhaliftir. Belki de bu sebeple, dışavurumcular ve onları takiben avantgard ve modern yazarlar kendilerine örnek ve dayanak noktası olarak Poe'yu almışlardır.

### 3. GELENEK DIŞI EDEBİYAT

#### 3.1 Modern Edebiyat Geleneğinin İnşası

Çağlar boyunca edebiyat eleştirisi aynı sorular etrafında kurgulanmış farklı yanıtların birbirine üstünlük sağlamak üzere mücadele ettiği bir iktidar alanı olagelmıştır. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren estetik sorunlara dair tartışmalar Aristo'dan başlayarak Kant'a ve Hegel'e uzanan felsefi tartışmalar, Matthew Arnold ve Samuel Johnson gibi yazara ve döneme dair özellikler üzerinden yürütölen tartışmalar, şiirin ve estetiğın ahlakiliğine dair savunmalar ve gerekçelendirmeler, imgelem ve estetiğın metafiziğı, kültürel yozlaşmanın çaresi olarak sanat ve estetiğın üstlenebileceğı potansiyel roller, yeni türlerin ortaya çıkışı ve türler arasındaki sınırların muğlaklaşması gibi konular etrafında yoğunlaşmıştır (Edmundson, 11). Bu noktada kaçınılmaz bir ikilem mevcuttur. Estetiğın temeline dair tüm bu tartışmalar, özünde toplumsal ve politik değışimlerin bir sonucudur, zira dışsal etkilerden sıyrılmış, tamamen estetik kaygılarla inşa edilmiş bir edebiyat ve eleştiri anlayışından bahsetmek mümkün değildir. Ancak modern edebiyat eleştirisinin en zorlu mücadelesi de büyük ölçüde edebiyatı anlamayı ve anlamlandırmayı olabildiğince edebiyat dışı söylemlerin ve estetik dışındaki ölçütlerin kısılcısından kurtarmak için verilmiştir. 19. yüzyıl estetizminin edebiyatı ahlaki ve toplumsal yüklerinden kurtarma çabası ya da Amerika'da Yeni Eleştiri Okulunun eleştiri tarihsel ve dilbilimsel incelemenin bir parçası olmaktan kurtarma çabası bunun bir örneğidir (Raleigh, 176). Bazı eleştirmenler ise ya belirli eleştiri akımlarını bir tür yabancı müdahalesi ve ideoloji transferi gibi görmüşler ya da eleştiride yeni bir anlayış geliştirme adına edebiyat eleştirisi mirasını tümenden reddetmişlerdir. Bu dönemde eleştiri anlayışları arasındaki temel farkların kaynaklarından birisi de edebiyat eleştirisinin hitap ettiği kitlenin sınıfsal konumu ve estetik ve toplumsal arasındaki bağlantıya dair ön kabulleriydi. Bir taraftan edebi tüketim piyasasının desteklediğı edebiyat dergileri ve yazar biyografileri etrafında bir araya gelmiş bir alaylı eleştiri grubu varken diğeri tarafta daha çok üniversiteler ve akademik çevreler etrafında oluşmuş ve eleştirinin teknik detayları ile daha çok ilgilenen okullu eleştirmenler vardı.

Eleştirinin kurumsal bir yapı olarak ortaya çıkması, eleştirmenin işlevi ve sorumluluğı üzerinde düşünölmesini de zorunlu kıldı. 20. yüzyıla gelinceye dek, üç farklı eleştirmen tipi

vardı. Bunlardan ilki, Sidney, Pope, Wordsworth, Coleridge, Poe, Whitman, James, Eliot ve Pound örneğinde olduğu gibi kendi şiirsel anlayışını ve pratiğini açıklayabilmek ve gerekçelendirebilmek için kuramsal alana dair düşüncelerini de ortaya koymuş ve kendini estetik geleneğin bir parçası, geçmişin bir mirasçısı olarak görmüş şair-eleştirmenlerdi. İkinci grup, Samuel Johnson, Ralph W. Emerson, John S. Mill, Matthew Arnold ve Edmund Wilson gibi yazarlık görevlerini geri planda bırakarak daha çok dergi editörlüğü, edebiyat eleştirisi ya da derlemesi yaparak okuyucu kitleyi bilgilendirmeyi, yönlendirmeyi ve geliştirmeyi hedefleyen aydın-eleştirmenlerden oluşur. Üçüncü grup eleştirmenler ise akademiye ya da benzeri sanat kurumlarına bağlı ve bu kurumların politikaları doğrultusunda kuram üreten akademisyen-eleştirmenlerdir. Akademik seçkinlerin elinde eleştiri, edebi üretim faaliyetinden ya geçmişte yazılan eserlerin daha yoğun ve ayrıntılı incelemelerine ya da çağdaş felsefi ve ideolojik bakış açılarının geçmişte yazılmış eserlere yönelik tanımlayıcı ve sınıflandırıcı bir bakış açısı ile uyarlanmasına doğru dönmüştü (Guillory, 140). Okuyucuya yönelik yazılar yazan eleştirmenler zamanın ses getiren yazarlarını ve eserlerini tarihsel, felsefi, estetik ve kültürel meseleler ışığında okumaya ve karşılaştırmalı sonuçlara ulaşmaya çalışıyorduyduysa da, akademik eleştirmenler daha çok bir yazar üzerinde uzmanlaşıp tüm kuramsal ve pratik çözümlerini bir yazar/dönem/eser üzerinden gerçekleştirmeyi tercih ediyorlardı (Martin, 269). Eleştiri yalnızca edebi eserlerin biçimsel incelemesi ve içeriğin belirli yaklaşımlarla yorumlanması faaliyetinden öte aydının felsefi ve ideolojik bağlarından kurtularak sadece eserin kendisine yoğunlaştığı ve edebi bilginin özüne varma çabasını gösterdiği bir süreçtir. Eleştirmenin görevi, sanatçının niyetini ve mesajını açıklamak ve gerekçelendirmek değildir, tam aksine eleştirmen öncelikle gördükleri, okudukları ve anladıklarını yorumlayarak yeni bir anlam yaratma, eleştiri metnini edebi metinden bağımsız kendi başına bir sanat eseri olarak yeniden yaratmakla yükümlüdür. Arnold, bu bağlamda, insanoğlunun ve yaşamın özüne dair bilgiye varma sürecinde edebi eleştirinin dinin ve bağnaz orta sınıf ahlakının yerini aldığını ve edebiyatın insanlık kültürünün merkezine yerleştiğini ileri sürer (Arnold, 334). Bu bir taraftan edebiyatın ve sanatın özgürleştirici ve eşitleyici etkisinin altını çizirken, bir taraftan da edebiyatın ve sanatın dinin yerini alacak yeni bir dogma haline gelmesi, yazarın ve eleştirmenin de bu dogmanın temsilcisi ve sürdürücüsü olarak toplumsal hiyerarşinin tepesine yerleşmesi şüphesini beraberinde getirir.

Arnold aynı zamanda eleştirinin sanatın meselelerini olduğu kadar toplumsal, politik ve dinsel sorunların anlaşılması ve değerlendirilmesi olduğuna inanıyordu. Zira, diğer modern

dönem eleştirmenleri gibi Arnold için de sanatın ve edebiyatın dinsel ve toplumsal ahlakın sınırları içinde kalması gerektiği inancı sanat adına yapılabilecek en büyük ahlaksızlık ve kötülük (Eagleton, *Literary Theory*, 26-27). Sanatçının asli sorumluluğu ve görevi halkın geleneksel ahlakın ve toplumsal yapının sağladığı konformizmden sıyrılarak inançların yerle bir edilmesi ve sıradan insanın kendini güvende hissederek sığındığı toplumsal yasaların teker teker alaşağı edilmesi idi. William D. Howells, edebiyatın ve sanatın ancak ortodoksluğu yerle bir ettiği ölçüde ahlaki olabileceği ve çağın gerçeklerini yansıtabileceğini ileri sürüyordu. Ezra Pound da modern sanatın erdemini toplumsal ahlakın muğlak sınırları içinde kalmasından değil toplumun gerçeğine sadakatinden kaynaklandığına inanıyordu (Baldick, 23). Sanatçının toplumsal değerler ve kitlelerle uyum ve bütünlük yerine zıtlasma ve çatışmayı seçmesi aslında haklı bir tepkisel tavidir çünkü Viktoryen orta sınıf ahlakının yazardan ve edebiyat eserinden öncelikli beklentisi belirli toplumsal temaları daima olumlu ve statükoyu ve burjuva toplumunun değerlerini destekleyecek bir şekilde sonlanacak romanslar sunmasıydı. Realizm ve naturalizm gibi yeni anlatı biçimlerinin ve yaklaşımların ortaya çıkması sanatın ahlaki dayanaklarını sarsmış, doğru ile yanlış, iyi ile kötüyü, ahlaki ile ahlak dışı olanı yeniden tanımlama işini yazara ama daha çok eleştirmene bırakmıştır. Bu bağlamda, modern eleştirinin ve modern eleştirmenin (çoğu zaman çatışmalarla dolu olsa da) politik bir tavır alması kaçınılmaz görünüyordu. Richards ve Leavis gibi Cambridge merkezli eleştirmenler daha liberal bir dünya görüşünü benimsemişlerse de, Eliot ve Pound gibi romantizm karşıtları antisemitizme ve faşizme kadar uzanan sağ ideolojileri desteklediler. Romantikler ve realistler ise, özellikle 1929'daki borsa krizinden sonra, Marksizm'in sadece toplumsal sorunlara değil edebiyatın ve estetiğin temel meselelerini de yanıtlar ürettiğine ve sanatçıyı gerçek özgürlüğe ve yaratıcılığa ulaştırdığını söylüyorlardı (Leitch, 2). F. O. Matthiessen *American Renaissance* isimli önemli yapıtında örneğin, Emerson, Whitman ve Melville'i Marksist temelli bir toplumsal eleştiri perspektifinden ele alıyor ve bu yazarların Amerikan toplumu, demokrasi ve eşitlik ideallerini toplumsal tarihsel bağlantıların altını çizerek tartışıyordu (Dickstein, 323).

20. yüzyıl dönümünde edebiyat ve eleştiri sahasına hakim üç soru(n) vardır. Bunlardan birincisi, modernitenin ve modern felsefenin tüm kurumları ve toplumsal ve politik sonuçları ile kendini göstermesi ve bunun estetik ve edebiyat alanındaki olası yansımalarının aydınlar ve sanatçılar tarafından hazmedilmeye çalışılmasıdır. İkincisi, endüstrileşme ve şehirleşme ile birlikte ortaya çıkan yeni sınıfsal yapının ürettiği tüketime dayalı standartlaşmış ve sıradanlaşmış

bir sanat üretimine olan talebin karşısında sanatın ve edebiyatın işlevinin ve yüceliğinin, ikiyüzlü Püriten ahlakı karşısında sanat ve toplumsal/kişisel ahlak arasındaki ilişkinin savunulmasıdır. Üçüncüsü ise, özellikle akademinin edebiyat ve sanat üzerindeki belirleyiciliğinin artması ile edebiyatın ve sanatın sınırlarına dair akademik ve nesnel bilimsel tanımlamalarla daha kişisel ve metafizik tepkiler arasında çatışma ve bilgi ve edebi zevk arasında olası bir uzlaşmayı temel alır. Bununla birlikte, Batı uygarlık tarihi geleneksel ile modernin çatışmaları tarihidir. Gelenekselin kendini dayandırdığı geçmiş mirası daima kültürel ve toplumsal otoritenin niteliği ve kimlik politikaları tartışmaları üzerine kurulmuştur. Bir ulusun edebi geçmişi o ulusun kendini tanımlamada ona rehberlik eden algıların oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Modern ulus devlet kavramı ve bir akademik disiplin olarak edebiyat tarihi incelemelerinin ortaya çıkışı aynı döneme denk gelir ve birbirinden beslenerek gelişmiş ve olgunlaşmışlardır (Valdes ve Miller, 66) Bu zorunlu ortaklığın arkaplanında ulus kültür politikalarının yanı sıra bu politikalara zemin sağlamış dilbilimsel çalışmaların da önemli payı vardır. Kaynağını Alman idealizmi ve dilbilim felsefesinden alan Avrupa dilbilimi halkların ve ulusların belirli dilsel özelliklerle birbirinden ayrıldığı ve bir tür kültür hiyerarşisi içinde var oldukları tezinden yola çıkar ve bir ulusun dilsel ve kültürel bağımsızlığının o ulusun toplumsal ve politik bağımsızlığının ön koşulu olduğunu ileri sürer (Lipking ve Litz, 386). Bu bağlamda, bir ulusal kimlik projesi, kendi varlığını gerekçelendirmek ve otoritesini mutlak kılabilmek için kapsayıcı ve sınırları geniş olmalıdır. Ama paradoksal olarak, bir ulus kimlik kendini diğer kimlik algılarından ve güç odaklarından ayırabilmek ve kendisini tanımlayabilmek için dışlayıcı ve farklılıkları vurgulayıcı bir söylem de geliştirmelidir ve ulus kimliğinin ve bu kimlik algısı üzerinde yükselecek olan sanat ve edebiyatın karşılaşacağı en önemli sorun budur. Walter Benjamin'in ifadesi ile "tarihin sürekliliğini yerle bir etmek isteyen" kültürel azınlık gruplarının istekleri, paradoksal olarak ancak bu grubun kendi varlığını tanımlayacağı tarihsel bir sürekliliğe, bir geleneğe ihtiyaç duymaktadır. Başka bir deyişle, kültürel azınlık iktidarın mutlakiyetçiliğini ve sınırlar ve ayrımlar üzerinden kurulmuş kimlik algılarını taklit eder, böylelikle iktidarı yeniden üretir. Bunun sonucu olarak, kültürel azınlıkların ve avantgardın sanat anlayışı ancak iktidarın kıyısında iktidara öykünerek varlık bulabilir. Modern edebiyat ve sanat, ana akım sanat anlayışının ancak avantgard ile birlikte var olabildiği ve birbirini beslediği, iktidar meselesini sorunsallaştırırken iktidarın kendisini ürettiği bir çelişkiler ağıdır.

Toplumsal alanda iktidar çatışmalarının, sınıf çelişkilerinin, dönüşüm isteğinin ve temsil krizlerinin en sık ve şiddetli yaşandığı alan alt sınıfların yaşama alanıdır. Batı uygarlığı ve kültürü ise, bu alandaki çatışmalar ve çelişkiler, iktidar mücadeleleri ve susturma politikaları üzerine kurulmuştur. Batı kültürü ve Batılı kimliği, ancak kendisine karşı bir öteki ve altkültür yaratarak var olabilmiş, kendisine vehmettiği üst-kimlik /üst uygarlık konumuna dayanarak altkültürleri ve alt sınıfları baskı ve kontrolü altında tutmaya çalışmıştır. Ama aynı zamanda, üst uygarlığın imgeleminde sembolik bir köle-efendi ilişkisi ve bu ilişkinin sürdürülebilmesi için altkültürün/uygarlığın bir kaçış fantezisi olarak tasarlanması da söz konusudur. Üst kültür/üst uygarlık kendi kimliğini ancak bir Öteki yaratarak ve bu Öteki mitini besleyerek var edebilir; toplumsal anlamda dışarıda kalmış/bırakılmış olan, sembolik düzlemde merkezde yer alır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, burjuva modernleşmesi sınırlamalar, dışlamalar ve yoksaymalar yolu ile yeniden tanımlamalar çağıdır (Stallybrass ve White, 4). Burjuva sınıfı, bilinçli ve programlı bir şekilde ekonomiyi hayatın diğer alanlarından ayırarak hiyerarşik anlamda merkezi bir konuma yerleştirmiştir. Ekonominin ve üretim-ticaret-tüketim döngüsünün burjuva yaşam tarzındaki ağırlığı o kadar çoktur ki diğer herşeyi özellikle de kültürel birliktelikleri ve sanatsal üretimi hayatın dışına iter (Kellner, 320). Bunun sonucunda, kültür ve sanat ancak ekonomi merkezli bu yaşam tarzının bir alt ögesi ve kavramsal olarak “düzgün” burjuva yaşamının sınırları dışında kalan her türlü aşırılığa izin verilen bir geçici özgürlük alanıdır. Ancak, bu geçici özgürlük alanı, aynı zamanda bir paylaşım ve yeni bir aidiyet alanıdır (karnavalda izleyici potansiyel bir katılımcıdır ve bu anlamda izleyici (okuyucu) ve izlenen (yazar) arasındaki sınırlar karşılıklı etkileşime açık ve işlevsel bir muğlaklık içinde tutulur) ve bu sebeple mutlaka burjuvanın kontrolü altında olmalıdır (McCracken, 159). Burjuvanın sanatsal üretimi kontrol etme arzusunun ardında da sembolik anlamın üretiminde heteroglosik çoğulculuğu ve karnavalesk kimlik ve temsil çeşitliliği kontrol etme arzusu yatmaktadır. Bu kontrol özellikle dilin biçimsel ve anlamsal niteliklerinin üretimi ve algılanması konusunda tek tipliliği ve burjuva idealleri çerçevesinde bir yanlış bilinçliliği öngörüyordu.

Burjuvanın bu yeniden tanımlama ve sınırları yeniden belirleme çabası bir söylemsel iktidar kurma denemesidir. Söylemsel alan hiçbir zaman toplumsal alandan bağımsız olmamıştır ve yeni söylemlerin üretilmesinin izlerini yeni toplumsal iktidar alanlarının ve hiyerarşilerinin oluşmasında, yeni dilsel biçimlerin kurgulanmasının izlerini toplumsal dönüşüm isteklerinin kendine bir ifade alanı aramasında sürebiliriz. Bu bağlamda, politik mücadeleler tarihi aslında



yeni söylemlerin ortaya çıkışı ve bu söylemlerin iktidarın belirlediği sınırlar içerisinde yeniden üretimi mücadelesinin tarihidir. Bu bağlamda, 17. ve 18. yüzyılda Avrupa burjuvazisi kendine farklı bir söylemsel alan, bir kültürel varoluş alanı yaratma çabası içindeydi ve bu alan, aristokrasinin ve kilisenin sınırları kalın çizilmiş ve varlığını ilahi kaynaktan aldığı sorgulanamayan iktidarına kıyasla, daha özgürlükçü ve kapsayıcı olmayı hedefliyordu. Kendisine otoriter devlet/kilise ile sivil toplum arasında bir ara konum yaratan burjuva, toplumsal kurumlarını, bireylerin bir araya gelerek fikir değiş tokuşu yaptıkları ve toplumsal alan ile bireysel alanın sınırlarını yeniden çizdikleri bir “kamusal alan” oluşturmuştu. Bu kamusal alan tarifi şehir kulüpleri, kafeler, müzeler gibi somut mekanları olabildiği gibi, dergiler, edebiyat derlemeleri ve gazeteler gibi “sembolik kültürel alanları” da içeriyordu (Stallybrass ve White, 80). Peter Hohendal, edebiyat eleştirisinin kuramsal ve kurumsal altyapısının inşa edilmesinin ve edebiyat dünyasında ana akım ile altkültürlerin ayrışmasının farklı kamusal alanların yaratılması ile aynı zamana denk düştüğünü ifade eder. Hohendal’a göre, bir kavram ve bir kurum olarak edebiyat eleştirisinin 18. yüzyılda özgürlükçü burjuva sınıfının ortaya çıkışı ve aristokrat kültürden devralınan kültürel geleneğin sembolik kodların yeniden tanımlanışı ile yakından bağlantısı vardır (Hohendal, 72). Edebiyat ve sanat ile iç içe bir aydın sınıfı, burjuvanın ihtiyaç duyduğu entelektüel artalanı ve kültürel özgüveni sağlamıştır. Burjuva kültürünün ortaya çıkışı aynı zamanda okuyucunun ve sanat tüketicisinin de eğitilmesini ve disiplin altına alınmasını gerekli kılıyordu. Yeni ortaya çıkan yarı aydın şehirli orta sınıf için kültürel tüketim, sınıf atlamanın ve bir üst sınıfın değerlerini benimsemenin işareti olarak görülüyordu. Ama diğer yandan, alt orta sınıf köylü, işçi ve meslek sahiplerinin kültürel tüketime yönlendirilmesi, kültürel tüketimin emekçi kitleler için özendirilmesi, kültürel tüketimin kodlarının ve kurallarının aktarılması ve yaygınlaştırılması ve kültürel tüketimin bir hayat pratiği haline getirilmesi o kadar da kolay olmamıştır. Kitlelerin ehlileştirilmesi ve sınıfsal olarak yeniden konumlanması aynı şekilde sınıfların şehir kültürüne entegre edilmesi sırasında da yaşanır ve kitlelere ait olan ne varsa dışlanarak burjuva kültürünün tektipleştirici hükümlerine boyun eğmesi istenir. Burjuvanın mekansal yeniden düzenlemesi ve kültürel tüketim mekanlarını oluşturması bir dizi sınırlamaları da beraberinde getirir. Şehir kulüpleri, kafeler ve kitapevlerinde sarhoş olacak derecede içki içmek, dikkat çekici şekilde konuşmak ya da hareket etmek, dikkat çekici şekilde giyinmek, cinsellik ima eden bir dil kullanmak ve argo kullanmak, toplumsal ilişki kodlarını ve hiyerarşisini göz ardı etmek yasaklanmıştır. Bu nedenle, burjuvanın kamusal alan

tarifi son derece sınırlayıcı ve tahakkümcüdür ve burjuva toplumu temelinde bir disiplin ve gözetleme (surveillance) toplumdur. Kendi sınırları dışında kalan her türlü aşırılığı ve ahlakdışılığı ise altkültürün ve karnavaleskin alanına havale etmiştir.

### 3.2 Yeni Eleştiri Okulu

19. yüzyılın sonunda, eğitim reformu ve akademik eğitim, öncelikle burjuva sanayi toplumunun ve ekonomik organizasyonunun ihtiyaçları doğrultusunda mühendislik ve ekonomi eğitimi üzere akademinin yeniden tasarımı anlamına geliyordu. Üniversite eğitimi, geleneksel felsefe ve güzel sanatlar eğitiminden giderek uzaklaşarak bilimin dili ve kapsayıcı mutlaklığının hakimiyeti altına girmişti. 20. yüzyılın ilk yılları ile birlikte Amerikan entelektüel yaşamının bel kemiği olan aydın yazar ve eleştirmen tipi giderek etkinliğini yitirmiş ve toplumsal ve politik sorunlar üzerine özgür ve temelli eleştiriler giderek akademide daha az yer bulur ve marjinal olarak kabul edilir olmuştur (Martin, 272). Ancak şu da bir gerçektir ki modern edebiyat, fikirler değil olaylar, nesnelere ve biçimler edebiyatıdır ve bu özelliği ile Antik Yunan'dan Viktoryen döneme kadar süregelen felsefe-edebiyat ilişkisini sarsmış ve edebiyatı bilgi üretmenin ve bilgiyi aktarmanın bir yolu olarak gören klasik edebiyat geleneğine farklı bir bakış açısı getirmiştir. Bu durum elbette edebiyatın felsefeden kopuşunu ve düşüncüyü yadsıdığını göstermez; tam tersine modern edebiyat, edebiyatın ve felsefenin özü insan ve insanlık halleri ile gerçek bir buluşma ve edebiyatın kökenlerine doğru bir keşif gerçekleştirmeyi amaçlar. Bu hedefe ilerlemede dilin yapısal kurgularının ve tarihsel gelişiminin önemini vurgulayan Yeni Eleştiri Okulu, akademiye bir eleştirel tavır geliştirmede yetersiz ve başarısız kalmakla suçlar (Leitch, 27). Her ne kadar akademinin desteği ile yaygınlaşmış ve güç kazanmış olsa da, Yeni Eleştiri Okulu'nun akademiye mesafeli yaklaşımı akademi ile akademi dışı edebiyat dünyasını/dergilerini/derlemecilerini bir araya getiren bir köprü işlevi üstlenmesine sebep olur. Yeni Eleştiri, bu açıdan marjinal edebiyat çevrelerinin ve avantgardın akademiye ve sisteme dahil edilmesini sağlamış, aynı şekilde akademinin de kendine has bir izleyici kitlesi yaratmasını ve akademi dışı çevrelerde sözü kabul edilebilir bir otorite olarak var olmasını sağlamıştır. Örneğin, Eliot, Woolf, Wilson ve Mencken akademi dışında dergilerde editörlük yapıyorlardı ve başlarda belirgin bir biçimde akademiye tavır almışlardı. Richards, Leavis, Tate ve Brooks gibi akademi içinde yer alan eleştirmenler de çoğunlukla geçici kadrolarla istihdam

edilmişlerdi ve akademinin politikalarını belirleyecek konumun çok uzağındaydılar; asıl ünlerini küçük çaplı edebiyat dergilerine yazılar yazarak edinmişlerdi (Baldick, 110).

Yeni Eleştirinin başarısının ve yaygın kabulünün ardında, eleştiriyi bir kişisel zevk ve yazarın esrikliği meselesinin ötesinde bir yöntem olarak benimsemesi ve eleştiriyi akademinin dışına taşıyarak, sayıları hızla artan, şehirli okuryazar kitleler için de bir uğraş ve bir mesele haline getirebilmesiydi. Yeni Eleştiri çağının başarısında en büyük pay eleştirmenlerindi ve bu sebeple de bu çağ yazarların değil eleştirmenlerin çağı olarak kabul ediliyordu (Hutner, 186). T.S. Eliot ve I. A. Richards'ı düşünsel liderleri olarak gören Yeni Eleştiri okulu üyelerinin önde gelenleri arasında Allen Tate, Cleanth Brooks, R. P. Blackmur, Yvor Winters ve R.P. Warren gibi eleştirmenler vardı. Yapısalcı eleştirinin kuramsal çerçevesi içinde birçok farklı anlayışı ve estetik yaklaşımı bir arada içinde barındıran ve özellikle sanatçı ve sanatçının yaratım sürecini tetikleyen dinamiklerden sanat eserinin kendisine ve yapısal özelliklerine dönüşü ile dikkat çeken Yeni Eleştiri Okulu tek başına bir estetik felsefe ya da kuramsal yaklaşımdan ziyade bir duruşu ve bir estetik algısını temsil ediyordu (Sutton, 100). Yeni Eleştiri Okulunun temel çıkış noktaları birçok farklı kaynaktan beslenir. İlk olarak, Amerika ve İngiltere'deki mevcut edebiyat camiasına ve estetik ve felsefi prensiplere dair hoşnutsuzluklar ve arayışlar Yeni Eleştiri Okulunun ortaya çıkışında önemli bir paya sahipti. Birçok yazar ve eleştirmen için edebiyat bilimsel ilerlemelerin ve toplumsal dönüşümün hızına yetişememiş, sanatçının ve okuyucunun beklentilerini karşılamamanın çok gerisinde kalmıştı. Viktoryen dönemin ahlakçı ve dini romantizmi artık etkisini yitirmişti, eserden çok yazarı ve yazarın yarı vahiyssel esinlenmelerini merkeze alan bir eleştiri anlayışı modern dönemin bilimsel ve yöntemsel yaklaşımlarına ters düşüyordu (Pritchard, 231). Bu nedenle, Yeni Eleştirinin yaygınlaşması temelde Viktoryen sanat anlayışına karşı modernizmin baş kaldırısının bir başka yansıması olarak kabul ediliyordu. Yeni Eleştiri Okulu, yeni okuyucu kitlesinin estetik algısının ve kabullerinin birbirini ardına sarsıldığına ve kaygan bir zemine hapsedildiğine inanıyordu. Yeni Eleştiri, klişeyi, alışılmışı, sıradanı ve okuyucunun beğenisini kazanmak üzere sergilenen bayağılıkları yadsıyor ve modernist yazarı da bu türden kolay tuzaklara düşmemeleri konusunda uyarıyordu. Tam aksine, alışılmışın dışında anlatı formları ve dilsel kurgularla okuyucu sarsılmalı, rahatsız edilmeli ve metindeki anlamı ve göstergeleri ilişkilendirmek için zorlanmalı, okuyucunun ahlaki mesaj arama çabası bilerek boşa çıkarılmalıdır. Bu durumda, okuyucunun edebi metni bir kaç kelime ile özetleme ve alışıldık anlam ve içerik arayışı çabasından kopuşu edebiyat eserinin estetik

başarısının ile ölçütü olarak görülür. Yeni Eleştirinin amacı bir edebiyat eserine estetik değerini veren gerçek edebi özün ne olduğunu anlayabilmek ve geliştirebilmektir; bu bağlamda Yeni Eleştiri modernist pratiğin özünü bulduğu kuramsal yaklaşımı sunar (Baldick, 11). Bu nedenle, alışlagelmişin dışında, yazarın biyografik geçmişi ya da tarihsel ve toplumsal bağlamlardan bağımsız olarak, sadece edebiyat eserinin kendisini bir inceleme nesnesi olarak ele alır. Eleştirmenin bir tür bilimsel bir nesnellikle donandığı bu tür bir yaklaşımda asıl olan gözlemlenebilir ve ölçülebilir yapısal özelliklerdir. Yeni Eleştiri edebi metinlerin yapısal niteliklerine yaptığı bu ısrarlı vurgu ile bir yandan Viktoryen dönem eleştiri yaklaşımının edebi eseri felsefe, tarih ve biyografiye kurban eden tavrına bir karşı çıkışı diğer yandan da edebi eleştiriye bilimsel bir altyapı ve saygınlık kazandırmayı hedeflemektedir. Yeni Eleştiri edebiyata dair bilgiyi değil, edebiyatın ne olduğu bilgisini inceler ve sadece bu niteliği bile yirminci yüzyıl edebiyat eleştirisi anlayışını kökünden değiştirmeye, bir kurum olarak edebiyat eleştirisini daha önceki çağların edebiyat anlayışından ayırmaya yeterlidir.

T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* isimli makalesinde şairin, bir kişilik, bir yaratıcı dehadan ziyade bir aracı olduğunu söyler ve doğru eleştirinin şaire değil şiirin kendisine yönelmesi gerektiğini ifade eder. Eliot şairin kişiliği ile sanatçının yaratımını birbirinden kalın çizgilerle ayırmış ve eleştirmenlerin o zamana kadar sanatın sanatçının kişiliğinin yansıması olduğunu düşünerek yanıldıklarını asıl olanın sanat eserinin kendisi olması gerektiğini ileri sürmüştür (Eliot, 85). Eliot'un bu çok bilinen makalesi kabaca Yeni Eleştirinin temellerini oluşturan ana prensiplerin çerçevesini de çiziyordu. Bunlardan ilki edebi geleneğin kendi içinde tamamlanmış ve mutlaklaşmış bir bütünden ziyade sürekli olarak yeniden oluşturulan, dönüştürülen ve tanımlanan organik bir yapı olarak tanımlanmasıdır. İkinci olarak, sanatçının sanatsal üretim deneyimi en nihayetinde sadece sanat eseri üzerine yoğunlaşmıştır. Bu, aynı zamanda okuyucunun da gözlerinin yazarın gelenek içindeki konumu ya da kişisel geçmişinden eserin kendisine çevrilmesine neden olmuştu. Buna bağlı olarak da, sanatçının duygulanımı ve kişiliği sanat eserinin içinde kayboluyor ve sanat eserinin bir parçası haline geliyordu. Yeni Eleştirinin temelini oluşturan bir başka prensip sanat eserinin içeriğine dairdir. Bir sanat eseri, Yeni Eleştiriye göre, herhangi bir konuyu ele alabilir veya hiçbir konusu da olmayabilirdi (Menand, 43). Edebiyat eserinin içeriği ile ilgili endişeler taşıyan ve her metinde bir anlam kurgusu arayan sıradan okuyucunun bu beklentisi Yeni Eleştiri Okulu tarafından kaba ve gülünç bulunuyordu. Brooks ve Warren, Yeni Eleştirinin neden biçimi öne çıkardığını açıklarken, şiirsel

biçimin şiirin içeriğini bir arada tutmaktan ve okuyucuya “sunmaktan” ötesini yaptığını, içeriği biçimlendirdiğini, yeniden düzenlediğini ve anlamını belirlediğini ifade ederler (Willingham, 31). Biçim, edebiyat eseri ile herhangi bir metin veya anlamlandırma zemini arasına yabancılaştırıcı bir mesafe koyuyordu ve sanat eserine sanatsal nitelik katan gerçeklikle olan yakınlığı değil, sanatın yabancılaştırıcı etkisiydi. Yapısalcılık sadece sanatçının değil eleştirmenin de sanatı yabancılaştırma için kullanabileceğini, (aynı zamanda bir okur olduğu için de) eleştirmenin metinsel çözümlenmeleri yaparken kullandığı verili dilsel ve anlamsal kodlarla hakim ideolojik yorumbilimin bir parçası olduğunu ve bu sebeple eleştirmenin metinsel çözümlenme ve anlamlandırma süreçlerinde sadece metne değil aynı zamanda eleştiri yöntemlerine de hakim olarak ideolojik örüntüleri ortaya çıkarması ve dönüştürmesi gerektiğini ileri sürer. Bu bağlamda, yapısalcı eleştiride eleştirmen hem bir okuyucu ve metin çözümlemeci olarak metnin içindedir, hem de metnin dışında kalmaya ve böylelikle metne dair gerçekçi ve doğru bir yargıya varmaya çalışır (Grebstein, 76).

Yeni Eleştiri Okulu'nun estetik temelleri büyük ölçüde (Platon'un edebi eserin içeriği ve toplumsal işlevi vurgusunun aksine) Aristo'nun sanat eserinin formu, yapısı ve okuyucu ile girdiği etkileşim vurgusundan esinlenir. Yeni Eleştiri'nin sanatın okuyucuda akılcı çıkarımlar üzerinden değil simgeleştirmeler ve soyutlamalar üzerinden kurgulanan belirli bir bilinç halini tetiklediğini ortaya koyar. Alman aşkıncılığını örnek alan ve yeniden yorumlayan Coleridge ve Coleridge'in şiirin biçimsel ve içerik anlamında arındırılması üzerine yaptığı vurgu da Yeni Eleştirinin felsefi dayanaklarından birisidir. Yeni Eleştiri ayrıca radikal politik ve toplumsal hareketlerin enerjisinden ve dönüşüm arzusundan ve bu arzunun beslediği sanat akımlarından da güç almıştır. Imagism'in bir felsefi ve estetik akım olarak yaygınlık ve etkinlik kazanması, Yeni Eleştirinin önünü açan bir gelişme olarak görülebilir. Imagist felsefe, ve özellikle Pound, şiirin Amerikan kültürü ve uygarlığı için ciddi bir uğraş, kendi ayakları üzerinde durabilen bir sanat dalı ve teknik ve içerik anlamında kendine ait prensipleri ve yöntemleri olan bir bilimsel araştırma alanı olmasında çok büyük rol oynamışlardır (Moore, 83). Ayrıca, Yeni Eleştiri avangart hareketler ve radikal felsefi fikirlerle de birçok ortak ilgiyi ve endişeyi paylaşmaktadır. John Willingham'a göre, Yeni Eleştirinin tüm çabası, Anglo Sakson avantgardın ve modern edebiyat geleneğinin anlamlandırılabilir, açıklanabilir ve sınıflandırılabilir bir dökümünü ortaya koyabilecek bir yöntembilim inşa edebilmek ve bu çalışmalardan ortaya çıkacak verileri tutarlı bir kuramsal çerçeve oluşturacak şekilde bir araya getirmektir (Willingham, 25). Yeni Eleştiri

okulu, özgürleştirici, yenilikçi ve devrimci bir eleştiri okulu olmayı amaçlıyorken, bir ölçüde elde ettiği başarı ve gördüğü yaygın ilginin sonucunda, kendi Babil Kulesini ve entelektüel iktidarını yaratmış, bir eleştiri okulu olarak kurumsallaştıkça kuramsal olarak vaaz ettiklerinin çok uzağında bir buyurgan entelektüel tekelcilik meydana getirmiştir (Hutner, 186).

T.S. Eliot, Irving Babbitt'in başını çektiği Yeni Humanist grubun içinde yetişmiş ve düşünceleri ve öngörülleri ile Yeni Eleştiriye yön vermiş bir şair-eleştirmendir. T.S. Eliot hem empresyonizme ve hem de ahlakçı edebiyat anlayışına karşı çıkarak edebiyatın yapısal niteliklerine odaklanan bir eleştiri anlayışının önemini vurgulamıştır. T. S. Eliot'un eleştiri metinleri çoğu zaman yalnızca tek bir yazar ya da tek bir edebiyat eseri üzerine yoğunlaşmış, birbirinden bağımsız, tekil eleştiri notları gibi görünür (Robey, 80). Ancak aslında tüm bu kısa ama yoğun metinler, temelde "eleştiri geleneği", nesnel bağlantı, duygulanım kopukluğu gibi temel terimleri tanımlamak, örneklemek ve sınamak üzerine yazılmış bir dizi kuramsal bütünlük arayışının işaretleridir. Eliot, teknik ve objektif bir eleştiri anlayışının önemine değinirken, empresyonizmin ve ahlakçı yaklaşımların edebi eleştiri alanındaki hakimiyetine karşı bir tepkiyi dile getirir (Lipking ve Litz, 67). Romantik felsefenin bireyin algıları ve duygularına, çoğunlukla aşırı bir şekilde, yoğunlaşmasına karşı tepkisel olarak yapılandırılan bu kuramsal yaklaşım, özünde klasik bir biçimcilik ve teknik detaycılığı benimser ve her bir şiirin tek başına şairin özgün yarattığı ve anlık esinlenmelerinden doğmadığını iddia eder. Aksine, şiir ve şair, ancak bir estetik gelenek içinde kendine yer bulduğunda, estetik bir izleğin geçmişi ve geleceği ile bir bağ kurduğunda anlam kazanır (Spiller, *The Cycle*, 209).

*The Perfect Critic* isimli makalede Eliot, iyi bir eleştirmenin bir edebi eseri ele alırken yapısal eleştiri anlayışından sapmaması gerektiğini öne sürer. Modern eleştirinin Arnold'dan bu yana ya giderek edebiyat ve estetiğin alanından uzaklaştığını ya da giderek daha felsefi anlamda muğlak laf kalabalıkları ile belirsizleştirildiğini ifade eder (Eliot, 81). Eliot'a göre sorun, sanatçının ya da eleştirmenin dini ya da politik inançlara, ahlaki değerlere ve önyargılara sahip olması değil, bu inançları ve yargıları edebi eleştiriden ne kadar uzak tutabildiğidir (Menand, 54). Eliot edebi eleştirinin birincil işlevinin daha önceden belirlenmiş prensipler ve yöntem bağlamında metnin ele alınması olduğunu ifade eder; bu objektif inceleme eyleminin politik sonuçları da olabilir ancak eleştirmenin görevi bu politik ya da ahlaki endişelerin eleştiri incelemesine dahil olmasını engellemektir (Eagleton, *Criticism and Ideology*, 147). Eliot'un romantik felsefeye ve onun öngördüğü belirsizlikler dünyasına karşı muhalefeti edebiyatta

duygunun ve kişisel esinin reddinden ziyade, kişisel yaratıcılık ve duygulanım ile edebiyat eseri arasındaki ilişkinin daha da belirginleştirilmesi ve keskinleştirilmesi anlamına gelmektedir (Lipking ve Litz, 66). Bu açıdan bakıldığında, şiir, duyguların serbest bırakılması değil, duygulardan kaçış, şairin kişiliğinin ifadesi değil, şiirin kişiselleştirmesinden kaçıştır. Bu ifade, duyguları ve kişisel yaratıyı tamamen yadsıyan ve yok sayan bir tavırdan ziyade, duygunun belirli bir nesne ya da duruma odaklanarak yoğunlaştırılması ve ancak böylelikle okuyucuya aktarılmasını gerektirir. Şair, okuyucu ile ancak bu nesne/durum/olay üzerinden ilişkiye geçer ve yoğun sembolik anlatımı olabildiğince özüne yakın olarak aktarabilir.

Eliot, *American Literature and the American Language* başlıklı konuşmasında, yaşayan bir edebiyat geleneğinin sürekli olarak değişim sürecinin bir parçası olduğunu, farklı kültürlerin ve toplumların yaşayan edebiyat geleneklerinin sürekli olarak birbirini etkilediğini ve dönüştürdüğünü ifade eder (Eliot, *American Literature*, 347). Eliot'un estetik kuramına dair düşüncelerinin temelini şair ve şiir ile, yaratma ediminin öncesinde, yaratma edimi sırasında ve sonrasında yaşanan etkileşim ve yaratım sürecine tarihsel gelenek çizgisinde atfedilen anlamların yeniden ele alınması oluşturur. Şairin yapıtı elbette kaçınılmaz olarak geçmişin standartları ile değerlendirilecektir ancak bu eski edebiyat geleneğinin sürdürülmesi ve yinelenmesi anlamına da gelmez. Eleştirmen, şairin öznel konumuna, hislerine ve yargılarına aldırmaksızın, sadece edebiyat eseri üzerinde yoğunlaşır ve bu tarihsel geleneksel çizgiye yeni katılan bu eserin varolan geleneğe ne dereceye kadar uyduğunu, geleneği hangi noktalarda dönüştürdüğünü ve geleneğe katkısının ne olduğunu araştırır (Eliot, *Tradition*, 82.) Eliot'a göre, şiiri asıl değerlendirecek olan eleştirmen ya da akademisyen değil, şiirle aktif bir iletişim içinde olması ve sembolik anlamları ve göndermeleri çözmesi beklenen okuyucudur. Eliot için okuyucunun bir şairi anlaması, onu kendisinden önce gelen şairler ile karşılaştırarak benzerliklerini ve farklı noktalarını ortaya çıkarması ve şairin bir tarihsel gelenek çizgisi içine yerleştirilmesi ile mümkündür. Bununla birlikte, tarihsel geleneksel çizgi durağan, dışa kapalı ve gelişimini tamamlamış bir yapıya da sahip değildir, tam tersine her nesilde başka şairlerin, başka şiirlerin ve başka okumaların da katkısı ile (her ne kadar her katkı birbirine denk olmasa da) sürekli olarak büyür, gelişir ve değişir. (Pritchard, 233). Eliot'a göre bir şair ne kadar geniş bir okuyucu kitlesi kazanırsa, bir şair olarak geldiği noktadan o kadar çok şüphe duymalıdır. Gerçek şairlerin önemli sorumluluklarından birisi gelecek nesillere seçkin kültürü aktarmaktır; zamanının ötesinde değerlere ve anlayışlara sahip çıkmalı ve sürdürmelidir. Bu açıdan bakıldığında gerçek

şair yalnızca topluma öncülük ettiği için değil toplumu dönüştürdüğü için de avantgardır. Ancak Eliot avantgardın yüklendiği dönüşüm ve devrim rolü yerine kültürel rehberlik ve geliştiricilik rolüne daha çok vurgu yapar. Eliot'a göre yazar bilerek okuyucuyu zorlamalıyor anlaşılır olmalı, geleneğin sınırlarında dolaşmalı ve anlamı doğrudan göstermek yerine sadece ima etmelidir.

Van Wyck Brooks Amerikalı eleştirmenlerin asli görevinin Amerikanın Püriten geçmişinden ve geleneğin kısıtlayıcı bağlarından kurtulacağı işe yarar bir geçmiş icat etmek olduğunu ileri sürer. Brooks, şiir ve estetik tarihinin en baştan yazılması gerektiğini ileri sürer ve Eliot'unkine benzer bir estetik anlayışı çerçevesinde yeni bir edebiyat geleneği profili yazmaya koyulur (Tallack, 157). Brooks'a göre Amerikalılar, bir zamanlar Tocqueville'nin söylediği gibi, daima geçmişin hayaletleri ile değil geleceğe dair hayallerle ilgilenmişlerdir çünkü geçmişin gerçekliği yalnızca onu kullanabilenin gerçekliği ile sınırlıdır; öte yandan geleceğin sınırları belirsiz ve vaatkarıdır. Brooks, önceki kuşakların otoritesini sorgulayan ve meydan okuyan genç nesiller için bir manifesto niteliği taşıyan *On Creating a Usable Past* başlıklı makalesinde, geçmişin, bugünü anlamaya yardımcı olacak çeşitli fikirlerin ve duruşların sergilendiği sonu gelmez bir arşiv olduğunu ifade eder. Eğer tarihçilerin anlattığı tarih bugünü anlamamıza yardımcı olmuyorsa, bu durumda kendi tarihimizi baştan yazmak ve bugünü anlayacak bir tarihi bugünden biçimlendirmek kaçınılmazdır. Köklü bir tarihi ve yerleşmiş bir edebiyat geleneği olan Avrupalı yazara nazaran Amerikalı yazarın kendi edebi geçmişini kendisinin yaratması ve bunu aktarması onun doğal hakkıdır. Bu durumda, Amerikalı yazarın ve Amerikalı eleştirmenin en önde gelen ödevi, edebi geçmişi oluştururken bireysel başarılar ve eserleri ortaya çıkarmak ve bununla övünmek yerine bu geçmişe yön veren ve biçimlendiren genel eğilimleri, anlayışları ve prensipleri belirleyip bunun üzerinden bir geçmiş inşasına girişmektir (Brooks, 215).

Ancak Brooks'un Amerika vizyonu oldukça karamsardır; Amerikan edebiyatı her açıdan eksiktir ve ya aşırı romantize edilmiş iyimserlik ya da aşırı idealize edilmiş hayalkırıklıkları ile örülmüştür. Brooks, Amerikan yazarlarının büyük çoğunlukla kitleleri anlamakta ve hakkı ile aktarmakta yetersiz kaldığını ve Amerikan toplumunun kontrol edilemeyen ve yönetilemeyen enerjisini bir kültür ve uygarlık yaratacak şekilde organize edemediklerini ifade eder. Amerikan kültürünün ve sanatının, şekil değiştirmiş olsa bile, Püriten muhafazakarlıktan, iki yüzlülükten, entelektüel karşıtlığından ve kitle konformizminden kurtulamadığını düşünür (Raleigh, 178). Püriten geçmişin kalıntılarının Amerikan ulusal kültürünün gelişmesini ve zenginleşmesini



engellediğine inanan Van Wyck Brooks, Whitman haricinde ulusal kimliğin ve edebiyatın gittikçe demokrasi ve eşitlik ideallerinden koptuğuna inanır. Brooks'un işe yarar bir geçmiş arayışı Walt Whitman'da kendini tamamlar; Whitman'ın düşünce tarzının ve hassasiyetlerinin Brooks'u tam olarak tatmin etmediğini o da kabul eder ancak beri yandan Brooks için Whitman 19. yüzyıldaki çağcılları arasında insanoğlunun gerçekliği ve ruhu arasında köprü olabilecek tek sanatçıdır (Pritchard, 219). Ancak Brooks'un Amerikan ulusal kültürü projesi aynı katılıkla sosyalist ve materyalist projeleri de reddeder ve ulusal özgürlüğün ve kültürel özgünlüğün ancak yerel değerlere sahip çıkan liberal demokratik bir geleneğin oluşturulması ve toplumsal ve edebi eleştirinin temel prensiplerinin bu değerler etrafında biçimlendirilmesi gerektiğine vurgu yapar (Sutton, 52). Öte yandan, ilginçtir ki Brooks'un geçmişin yeniden kurgulanabileceği ve ideolojik mücadelenin hizmetinde kullanılabilmesi fikri en çok Marksist eleştirmenler tarafından rağbet görmüştür zira Amerikan Marksistlerinin ihtiyaç duyduğu alternatif Amerikan kimliği ve bireysel özgürlük ülkesi söylemi ancak tarihin yapıbozumu ve Marksist felsefeye uyacak şekilde yeniden yazılması ile mümkündür (Dickstein, 339). Başka bir deyişle, geçmişin reddi ve geleceğin yeniden ve bambaşka temeller üzerine kurulması fikrini temel alan zamanın ruhu ile Marksizmin devrimci ruhu bir noktada, geçmişin geleceğin yeniden kurulması için bir araç olabileceği fikrinde birleşir. Modern Amerikan eleştiri geleneğinde Marksist felsefenin kabul görmesinin önemli bir nedeni de bu pragmatik tarih anlayışıdır. Brooks'a göre, sanatın işlevi bir toplumsal güç olarak bireyi ve toplumu dönüştürmek, büyük ölçüde Püriten geçmiş ve değer sistemi ile ilişkilendirdiği toplumsal sorunları iyileştirmektir (Brooks, 214). Brooks, bu amaç doğrultusunda, edebiyat dünyasının seçkinlerinin Amerikan yaşam tarzının katı materyalizmi ve kitle kültürünün tektipleştiriciliği karşısında ruh ve maddesel dünya arasında anlamlı bir ilişki tesis edeceklerini umuyordu. Ancak, bu ilişki yalnızca kültürü toplumsallaştırmak ve demokratikleştirmek ile mümkündür (Raleigh, 176). Brooks, dünya savaşının ve savaşın yarattığı politik ve toplumsal boşluğun ardından Amerikanın sadece politik ve ekonomik olarak değil kültürel olarak da bir dünya gücü olarak ortaya çıkmaktan çok uzak olduğunu da kabul eder. Brooks'un karamsarlığının asıl sebebi, sadece geçmişin yükünden ve bağlarından kurtulmak istediklerini ama zihinlerinde bir gelecek projesi bulunmayan, Amerika'nın gerçekliğini kavramada ve aktarmada yetersiz kalan eleştirmenler ve akademisyenlerdir. Brooks'a göre, genç nesil Amerikalı eleştirmen ve yazarlar da kültürel bir çekim merkezi oluşturmaktan çok uzak, dağınık ve akli karışık bir grup tatminsiz yarı aydından ibarettir (Ruland, 8).

Yeni Eleştiri Okulu'nun bir başka önemli temsilcisi olan I. A. Richards, *Practical Criticism* isimli eserinde, okuyucuların şiirin kendisinden daha çok şairin varolan ününe ve edebiyat tarihindeki konumuna değer verdiklerini ifade eder. Richards'ın Cambridge Üniversitesi'nde öğrencilerle gerçekleştirdiği okuma deneyleri göstermiştir ki okuyucular şiir ve şair hakkında yardımcı bilgi olmaksızın şiiri anlamlandırmakta ve bir düzleme oturtmakta zorluk çekmektedirler. Richards'a göre iyi bir şiir eleştirisi şiirin teknik ya da içerik hatalarını bulmak ya da anlamı okuyucuya açıklamaktan ziyade yakın bir okuma ve içten anlama çabasını hak eder (Robey, 74). I. A. Richards'ın temel kaygısı evrensel olarak geçerli bir anlambilim kuramı oluşturmak ve edebiyat eleştirisine bilimsel bir nitelik kazandırmaktır. Richards, bu noktada Matthew Arnold'un izinden gider ve şiirin değerinin şairin ve okuyucunun duygusal ortaklığını yeniden düzenleyip ölçülebilir ve anlamlandırılabilir bilişsel alana başarı ile aktarmakla artacağını düşünür (Richards, From Practical Criticism, 160). Richards da Arnold gibi sanatın toplumsal değerlerin biraraya geldiği ve muhafaza edildiği bir alan olduğunu düşünür ve Richard'a göre sanatın bu birleştiriciliği ve koruyuculuğu olmadan insanlık deneyimlerinin adlandırılması ve anlamlandırılması mümkün değildir. Richards, sanatçının bir tür yaşam eleştirmeni olduğu ve sanatçının zihinlerdeki karmaşaları çözmek ve yaşama dair düzen arayışına katkıda bulunmakla yükümlü olduğu konusuna Arnold ile hemfikirdir (Richards, From Principles of Literary Criticism, 135). Ancak Arnold'un aksine burjuva sanatının ve sıradan sanatın kötü etkilerini tartışmak yerine daha pragmatik bir sonuca varmaya çalışır; sanatın toplumsal düzlemde paylaşılması deneyimi daha düzenli ve refah içinde bir topluma ulaşmanın ön koşuludur.

### 3.3 Modern Edebiyat Geleneğinin Farklı Görünümleri: Marksistler, Yeni Hümanistler ve Freudyenler

Marksist eleştiri, klasik edebiyat anlayışının ve yorumbilim geleneğinin büyük ölçüde bir yansımasından ibarettir ancak burjuva edebiyatına ait metinleri sadece egemen ideolojinin aktarıcısı ve hegemonyanın aracı olarak görmek yerine, bir mücadele alanı, anlamın didiklendiği ve yeniden tanımlandığı ideolojik araçlar olarak görmenin mümkün olduğunu ifade eder. Bu hali ile Marksist eleştiri zaman içinde yalnız işçi sınıfı ve burjuva arasındaki sınıfsal mücadeleyi ve sınıf çelişkilerini mesele etmenin ötesine geçmiş, burjuva kapitalizminin

ötekileştirdiği tüm toplumsal sınıfları, cinsiyet rollerini, etnik toplulukları, yok sayılmış ve dışlanmış altkültürel grupların mücadelesini ve sanatsal ve kültürel varoluşlarını dillendirmesi için bir araç haline gelmiştir (Leitch, 7). Marksist eleştiri geleneğine göre bireyler ve toplumlar edebiyat ve sanat aracılığı ile somut yaşam koşulları ile imgelemsel bir bağ kurarlar ve eleştirinin asıl ödevi bu bağın yeniden tanımlanması ve oluşturulmasıdır. Bu bağlamda, sanatsal ya da belgesel her bir metin birçok farklı katmanda oluşmuş ideolojik alt metinlerden meydana gelir ve eleştirmenin ve okuyucunun sorumluluğu metinleri tarihsel bağlamda ele alarak ideolojik kurguları ortaya çıkarmaktır (Ryan, 202). Ancak Marksist eleştiri ile ilgili temel bir referans noktasının altını çizmek gerekir. Öncelikle, Marksist eleştiri geleneği, toplumla sıkı bağlar kurmayı amaçlayan bir politik proje olarak, toplumu dönüştürmeden önce toplumu ve bireye yön veren kültürel dünyayı anlamak gerektiğinin altını çizmiştir. Bu nedenle, Marksist eleştiri, toplumsal hayata ve bireyin kimliğine yön veren politik ve felsefi tartışmalara odaklanmakla kalmamış kaçınılmaz olarak politik alanın dışında kalan gündelik hayat pratiklerini ve anaakım politik mücadele alanının dışında kendini tanımlayan avantgard toplulukları ve altkültürel kimlikleri de anlamaya çaba göstermiştir. Dolayısı ile Marksist eleştiri kendini tanımladığı alan ve işlevleri gereği sıklıkla başka eleştiri anlayışları ve felsefi yaklaşımlarla bir arada anılmış ve bazı noktalarda Marksist ekonomi/politiğin öngörmediği alanlarda var olmak zorunda kalmıştır. Bu bir yandan, Marksist eleştiri geleneğinin, bir kültürel politik eleştiri geleneği olarak algılanması sonucunu doğururken, bir yandan da Marksist eleştiri geleneğinin, klasik Marksist felsefeden farklı olarak, ekonomi yerine kültürü merkezine alan bir hareket olarak ortaya çıkmasına neden olmuştur. George Lukacs'a göre, modern sanatla ilgili asıl sorun, ideolojinin ve estetiğin birbirinden kalın çizgilerle ayrılmış olması değil ideolojinin farklı formlarda ve farklı (ve hatta bazen birbiri ile çelişen) görünümünde modern sanatın her anında var olmasıdır (Lukacs, *The Ideology*, 207). Modern sanatın asıl meselesi olan bireyin kimlik algılarının ve toplumsal konumunun parçalanması, dağılması ve muğlaklaşması, toplumsal yapının parçalanması ve dağılmasından ayrı düşünülemez ve eşit derecede ideolojik mücadele alanının bir parçasıdır. Lukacs, modern dönemde sanatçının ve eleştirmenin, dışsal gerçekliğin algılanamayacağı ve açıklanamayacağı ön kabulü ile estetik yargıları ve prensipleri oluşturduğunu, bireyin öznel gerçekliğine ve oradan da toplumsal gerçekliğe ulaşmanın ilk adımının bu kabulü sorgulamak ve dönüştürmek olduğunu ileri sürer (Lukacs, *Realism*, 32). Mikhail Bakthin'e göre ise, tüm farklı sosyal sınıflar, sanatsal eğilimler ve tercihler, okullar,

gazeteler ve kişiler dilin anlamlarını kendi ilgi ve çıkarlarına göre sınıflama ve bazılarını öncelik verirken bazılarını yok sayma eğilim içindedir. Böyle yaparak, kullandıkları söylemi ve anlam dünyasını diğer gruplardan ve eğilimlerden ayırarak kendi kimliklerini tanımlama ve ayırt etmeye çalışırlar. Bakhtin'e göre tarihin herhangi bir döneminde, her bir insan nesli ve topluluğunun toplumsal kurumları ve iktidarın paylaşım hiyerarşisine göre biçimlenmiş kendine has bir dili ve anlam dünyası vardır. Bu farklı söylem düzeyleri, çoğu zaman tarihsel ve mekansal olarak çakışır, bir arada varolur ve varlık ve üstünlük mücadelesi içinde yer alır. Bu sebeple, yalnızca iktidarın hakim söylemi değil, tüm altsöylemler ve karşı söylemler de her gün yenilenir ve dönüşür. Dönüşüm ve değişim, dil üzerindeki ideolojik mücadelenin kaçınılmaz bir sonucudur. Yine aynı mücadelenin kaçınılmaz bir sonucu olarak hiçbir dilsel yapı ve kullanım ideolojinin alanının dışında değildir. Bu nedenle, dil yazarın bilincini ve duygulanımlarını ifade ederken başvurduğu soyut ve nesnel bir normlar sistemi değil, toplumsal gruplar ve sınıflar arası ideolojik mücadelenin somut bir yansımasıdır (Bakhtin, Karnaval, 275).

Amerikan Marksist eleştiri geleneği bir sınıf bilinci ve mücadelesi meselesi olmaktan öte, Rousseaucu ütopyacı düşünce ve 19. yüzyıl insancıl (humanitarian) felsefenin bu topraklarda bulunduğu karşılık olarak ortaya çıkmıştır (Pritchard, 224). Birinci Dünya Savaşı sonrası yıllar boyunca Marksist felsefeyi tam anlamı ile benimsemiş olsun olmasın bir çok eleştirmen *de facto* toplumsal ve politik koşullar gereği Marksist eleştiri ile aynı çizgide bulunmuş ve Marksist söylemi edebiyat eleştirisinin önemli bir kolu haline getirmiştir. Edebi ve toplumsal eleştiride radikal bir tavrı benimseyen ilk ve en önemli dergilerden birisi 1911 yılında basılmaya başlanan *The Masses* Marksist felsefeye yakınlık duyan birçok önemli yazara ev sahipliği yapmıştı. *The Masses* burjuva ekonomik, toplumsal ve politik kurumlarına şiddetle saldırıyor, misyonunu sadece edebiyat ve sanat meseleleri ile sınırlamıyordu (Tallack, 163). *The Masses* çatısı altında toplanan yazarlar ve zamanına göre geniş ve zengin nitelikli olarak kabul edilebilecek okuyucu kitlesi Amerikan eleştiri geleneğinde Marksist bir yaklaşımın hakim olduğu anlamına gelmeyebileceği gibi, edebiyat geleneğinin biçimlenmesinde ve daha da demokratikleşmesinde bir adım olduğu anlamına gelmez. Nitekim, Marksist eleştirmenler Amerikan edebi eleştirisinde Marksist söylemin geniş kabul görmesini, Amerikan edebiyat geleneğinde Püritenlerden başlayarak Whitman ve Thoreau'yu da içine katacak bir radikal demokrat söylemin varlığına bağlıyorlar ancak Marksizmin bu popülerliğinin neden savaş sonrasında da devam etmediğini açıklayamıyorlardı (Rideout, 249). Ancak her durumda, Amerikan Marksist eleştirisinin çıkış

noktası Amerikan Rönesansının, özellikle de Whitman'ın yeniden, sosyalist bir tecrübe ve bakış ile yorumlanması oldu. Her ne kadar Whitman'daki ulusal damar Marksizmin ulus ötesi emekçi dayanışması ve enternasyonalizm ilkelerine ters düşüyor olsalar da, Marksist eleştirmenler için Whitman'ın, özellikle de *Leaves of Grass*'ın, sıradan insandan yana yaptığı vurgu, insani değerleri yüceltmesi ve demokratik dayanışma fikrini öne çıkartması ile sosyalist bir toplumun önderliğini yapacak, insanlara ilerici bir toplum vaadini sunabilecek yazarlara ışık tutmaktadır.

Amerika'da Marksist eleştirinin önemli temsilcilerinden birisi olan Philip Rahv'a göre eleştirmen, emekçi sınıfların rehberi ve önderi olmalıdır ve proleterya ve burjuva arasındaki sınırları daha da keskinleştirecek bir sanat ve kültür tanımını ortaya çıkarmalıdır (Sutton, 66). Büyük Buhran döneminde Marksist bir çizgiyi benimseyen eleştirmen Granville Hicks ise eleştirmenin politik görüşlerini bir dayanak noktası olarak değil yön gösteren bir pusula gibi kullanması gerektiğine inanmaktadır (Leitch, 14). Hicks, ideolojik olarak doğru ve güçlü olmanın sanatta ve edebiyatta başarılı olabilmek anlamına gelmediğini, edebiyatın ideolojik tutarlılıktan ziyade bir algılama ve aktarım meselesi olduğunu ifade etmiştir. Hicks'in Marksist eleştiri yaklaşımı temeline edebi metnin okuyucu üzerinde yaratacağı üzerine yoğunlaşır. Hicks'e göre başarılı edebiyat eserleri sınıf mücadelesini ve çelişkilerini yoğun ve çarpıcı hali ile işleyen eserlerdir ve yazar görüşleri ve bakış açısı ile okuyucusuna önderlik etmelidir (age, 15). Kenneth Burke ise sanatın ancak toplumsal ilerleme ve toplumsal dönüşüm ile birlikte düşünüldüğünde bir anlama kavuşacağını savunur ve bunun için yalnızca komünizmin gerçek bir çözüm sunduğuna inanır. Burke, *communism*, *communicant* ve *communication* kelimeleri arasında olduğunu varsaydığı etimolojik bağdan hareket ederek politik, dini ve estetik yapıların gelişim süreçleri arasındaki bağlantıya dikkat çeker. Burke, eleştirmeni bir propagandacı ve zanaatkar, kendi eleştiri geleneğini anlayışını da teknik eleştirinin toplumsal eleştiri ile bir potada eritilmesi olarak tanımlar. Edebi eleştiri terminolojisini bir çok yerde dinsel ve Freudyen terminoloji ile özdeşleştiren Burke, söze dayalı sanatların insanoğlunu oluş sürecinde "sembolik bir eylem" olduğunu ifade eder (Sutton, 81). Burke'un eserlerinin Amerikan edebiyat eleştirisi geleneğinde Marksist bir çizgiye oturduğunu söylemek çok doğru olmaz. Kullandığı dil, her ne kadar toplumsal ve tarihsel perspektiften bir analizi öngörüyor olsa da, daha muhafazakar ve dini terminoloji üzerine kurulmuş bir dildi ve politik bir eleştiriden bilinçli bir şekilde uzak duruyordu. Öte yandan, Marksist eleştirmen Vernon L. Parrington Emerson'un aşkıncılığını 18. yüzyılın sosyalist idealizmi ile açıklamaya girişmiştir. Emerson'un eserlerindeki dini ve felsefi

göndermelerin sosyalist bir konumlamaya çok izin vermediğinin bilincinde olsa da, Parrington Emerson'un toplumsal eleştirisini Jeffersoncu bir idealizm olarak tanımlar. Emerson'a göre bireyin ahlaki olgunluğu ve bağımsızlığı aynı zamanda onu dayanışmacı, eşitlikçi ve özgürlükçü bir toplum yolunda ilerletecek güçtür ve Emerson'un bu vurgusu Parrington'un onu Amerikan sosyalist hareketinin önemli figürlerinden birisi olarak görmesi için yeterlidir (Deusen, 154). H.L. Mencken, Anglosakson zihniyetinin orta sınıf, taklitçi ve yapay, ahlakçı ve kendini beğenmiş tavrı sonucu Amerikan edebi eleştiri geleneğinin aşırı akademik, aşırı nesnel, aşırı resmi ve hayatın gerçeklerinden çok uzakta yapılandırıldığını ileri sürüyordu (Zabel, 17). Mencken'e göre sanatçı, çok fazla idealize etmeden, insana dair gerçekleri anlamalı ve aktarmalıdır; bunu yaparken okuyucuyu mutlak yargılarla yönlendirmekten kaçınmalı ve edebiyatın anlam dünyasında kendi başına yol alabilmesine izin vermelidir. Bu sebeple, Mencken, eleştiriyi, güzelliğin sezgisel olarak yeniden yaratımı ve eleştirmeni de bir bilim adamından ziyade bir sanatçı olarak görür (Pritchard, 214).

*The Responsibilities of the Critic* isimli makalesinde F. O. Matthiessen Yeni Eleştiri okulunu skolastizmi yeniden canlandırmakla ve toplumsal sorunları göz ardı etmekle suçlar. Eleştirmenin en temel görevinin bir sanat eserini öncelikle ve sadece bir sanat eseri olarak ele almak olduğunu hatırlatan Matthiessen bu görevin kaçınılmaz olarak toplumsal değerlere sahip çıkmak olduğuna da inanır. Bu bağlamda, sanat eleştirisi estetik olduğu da kadar toplumsal yönleri de olan bir eylemdir ve eleştirmenin toplumsal bilinci ve sorumluluk duygusu yerine getirdiği görevi anlamlı kılar (Matthiessen, 14). Matthiessen giderek daha sık bir şekilde şiirin ve edebiyatın toplumsal ve tarihsel koşulları yansıtan ve tartışan birer belge olarak görüldüğünü ve edebiyatın sanatsal niteliklerinin gözardı edildiğini düşünür. Ancak yine de Parrington'ın izinden giderek ulusal bir liberal ve radikal demokratik geleneğin izini sürer. *American Renaissance* isimli eserinde Parrington'un bıraktığı yerden devam ederek, Amerikan romantizminin ve ulusal edebiyatının öncüleri ve kurucu babaları olan Emerson, Hawthorne, Melville, Whitman ve Thoreau üzerine daha kapsamlı ve derin bir çalışmaya girişir. Bu yazarları bir araya getiren ve Amerikan edebiyat geleneğinin sonraki çağları için birer yol gösterici yapan ortak nokta onları demokrasi ve eşitlik düşüncesinin Amerikan topraklarında bulacağı olası yanıtlar üzerine kafa yormaları ve bu idealleri edebiyat düşüncesinin çıkış noktası yapmaları ve Amerikan mitinin tanımlama çabalarıdır. Bir mit yaratım süreci olarak edebiyatın taşıdığı toplumsal önemin altını çizen Mathiessen, bir mit yaratıcısı olarak yazarın kendi çağının sıradan insanını mitolojik bir

figür olarak yeniden yaratması ve gelecek çağlar için bir temsil olarak sunması gerektiğini düşünür. Bu bağlamda, Matthiessen Davy Crockett, Johnny Appleseed ya da Natty Bumppo gibi karakterlerin toplumsal yaşama daha yakın ve Amerikan gerçeğini daha doğrudan yansıtan karakterler olduğunu düşünürken, Kaptan Ahab gibi daha derinlikli karakterlerin “kendi içine hapsolmuş” aşırı bireyci karakterin trajedisini göstermesi açısından önemli örnekler olduğunu ifade etmiştir (Sutton, 96). Mathiessen’in çalışması Amerikan edebiyatında eleştiri geleneğinin gelişmesi ve bir nitelik kazanması açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Edebiyatı temel olarak toplumsal ve tarihsel çatışmaların belgeleri olarak gören dönemin yaygın anlayışının aksine, eleştirinin tarihsel eleştiriye estetik kaygılarla birleştirmesi gerektiğini gösteren eserler kaleme almıştır. American Renaissance Amerikan edebiyatı ve Amerikan estetik geleneğinin tanımlanmasında ve sınırlarının belirlenmesinde başat başvuru kaynağı oldu.

Geleneksel estetik anlayışının en sağlam savunucuları arasında Yeni Hümanistler, özellikle de Irving Babbitt ve Paul Elmer More geliyordu. Daha çok akademideki statüko koruyucuları arasında yaygınlaşmış ve 1930’lu yıllarda ülkenin yaşadığı ekonomik ve toplumsal bunalım döneminde söyleyecek çok sözleri kalmamış olsa da, Yeni Hümanistler özellikle modern ve avantgard sanat karşısında takındıkları muhafazakar ve saldırgan tutum ile dikkat çekmiş ve akademi üzerinde etkili olmuştur. (Leitch, 109). Yeni Humanistler insanın ve doğanın temelinde var olan ikilik ve karşıtlıklara dikkat çekerek hem romantizmin iyimserliğine hem de naturalistlerin kötümser determinizmine karşı orta bir yol önermişlerdir. Yeni Hümanistlere göre edebiyat geleneği bütünü ile akıl ve muhakeme üzerine kuruluydu ve akılcılığın prensiplerine ters düşen her düşünce edebiyat eleştirisinden ayıklanmalıydı (Pritchard, 205). İmgelemin ve şairin sezgisel yaratım gücünü küçümsemelerse de, bu yaratım sürecinin akıl ve muhakeme ile desteklenmesi gerektiğinde hemfikirdiler. Irving Babbitt ve Paul E. More gibi yeni hümanistler bir “Amerikan yüzyılı” yaratacak kültürel fırsatları ortaya çıkaracak bir ulusal edebiyat geleneğinin tanımlarını ve sınırlarını çizmeye çalışıyorlardı. Ancak bu tartışma, kaçınılmaz olarak ulus kimliğinin tanımı, Amerikan kültürünün çok kültürlü ve çok dilli yapısının tanınması ve dönüştürülmesi tartışmalarını ve Amerikan kültürünün temellerinin hangi bakış açısı ile kim tarafından belirleneceği mücadelesini de beraberinde getiriyordu. Beyaz Anglo Sakson Püriten yazarların dahil olduğu bu edebiyat geçmişi kendi içinde çelişkilerle ve boşluklarla dolu olsa da, Amerikanın kurucularının ve seçkinlerinin öngördüğü kültürel ortamı 20. yüzyıla kadar iktidarını sürdürmekte büyük ölçüde başarılı olmuştu (Hutner, 184). Yeni Hümanistlerin bu iktidarı

sorgular ve Amerikan kültürüne özgü yeni bir Amerikan edebiyat geleneği tanımlarken Amerikan edebiyatı ile olduğu kadar Avrupa kültürü ve edebiyatı ile de ilgileniyor ve kültürel ve tarihsel bağlar kurmaya çalışıyor olmasının temel nedeni, Yeni Hümanistlerin edebiyata ve sanata ulusal bir nitelik atfetmekten kaçınarak estetiğin ulusötesi ve kültürlerarası niteliklerini vurgulamayı tercih etmeleridir. Zira, Babbitt'in *The Critic and American Life* isimli makalesinde de belirttiği gibi, edebi eleştirinin temel prensipleri ulusal kültürden ziyade büyük ölçüde dönemin koşulları ile belirlenmiş geleneksel fikir ve tavırlara dayanıyordu (Babbitt, 218). Bu nedenle, Yeni Hümanistler bilinçli olarak Amerikan toplumu ve Amerikan toplumunun modernleşmeyle birlikte deneyimlediği krizlere ve çıkmazlara değinmekten kaçınır ve görmezden gelirler; bu tutum 19. yüzyıl Amerikan Rönesansının ulusal kimlik ve Amerikan doğasına yaptığı vurgudan ve edebiyatın ve sanatın işlevine dair yeni oluşan Amerikan edebiyat geleneğinin tanımlarından oldukça uzaktır.

Akademide naturalizm, ekspresyonizm ve avantgard gibi modern edebiyat akımlarının ve anlayışlarının gittikçe daha çok taraftar buluyor olması Yeni Hümanistlerin iktidarını ve geleneksel akademik disiplinlerin yerleşmiş kabullerini sarsıyordu. Akademi, bir zamanlar nasıl teoloji karşısında rüştünü ispatlamak ve kendine bir varlık alanı yaratmak zorunda kaldı ise, modern dönemde de bilim karşısında yeniden varlığını ve iktidarını ispatlama ihtiyacını duyuyordu. Edebiyat incelemeleri giderek daha güçlü bir biçimde modern edebiyatın getirdiği biçimsel ve içeriksel yeniliklerin etkisi altına giriyor ve edebiyat klasiklerinin ve geleneğinin “akılcı ve yöntemli” bir incelemesinden giderek uzaklaşıyordu. Babbitt, modern dönemde edebiyat incelemelerine ağırlığını koymuş dilbilimsel metodolojinin edebi ve sanatsal üretimden insan faktörünü uzaklaştırdığına inanır (age, 219). Bunun yerine, biraz daha eskilere gider ve sanatın insani yönlerinin farkında olan ama buna rağmen akılcılığa ve ölçüye daha büyük bir vurgu yapan Aristo'yu edebiyat eleştirisinin zirvesine yerleştirir. Benzer şekilde hem romantizm hem de naturalizme karşı çıkan Paul Elmer More dönemin Amerikan edebiyatında beğeni ile takip edilecek ve geleceğe dönük bir edebiyat geleneği oluşturacak estetik ve biçimsel yetkinliğe sahip edebi üretimin yokluğundan şikayet eder. Diğer Yeni Hümanistler gibi, More da Amerikan estetik geleneğinde edebiyatın ve sanatın demokratik bir karaktere sahip olması gerektiği fikrine katılmaz; sanat ancak onu yaratabilecek niteliklere sahip özel insanlar tarafından, sanata hakettiği değeri verebilecek ve onu anlayabilecek özel insanlar için üretilir.



Şair, kitlelere ulaşım onlara önderlik etmek zorunda değildir, onun yerine kitlelerin kendi çabası ile yukarı çıkabilmesi için çıtayı yükseltir (Ruland, 42).

Freud'un insanoğlunun bilinçaltına yaptığı kör keşif yolculukları, felsefenin temel meselelerine dair belirsizlikler ve toplumsal yaşamda gerçekleşen öngörülemeyen büyüklükte değişimler insan doğasına dair bilgiyi ve deneyimi de tartışmaya açmıştır. Sanatın ve sanatçının bu devasa ve çoğu zaman yıkıcı dönüşüme aynı şiddette tepki vermiş ve Futurizm, Imagizm, Vortisizm, Dadaizm ve Sürrealizmi üretmiş, sembolizm ve bilinç akışı anlatı gibi edebi tekniklerin kullanımı ve yorumlanmasında önemli katkılar yapmıştır. Freud'un ilk çalışmaları Amerika'da büyük ilgi ile karşılanmış ve yayınevleri tarafından yüzyıl dönümünde çevirtilip yayınlanmıştır (Horton ve Edwards, 359). Ludwig Lewisohn'un *Expression in America* isimli eseri Freud'un düşüncelerin edebiyat eleştirisi alanında Amerika'daki ilk örneklerinden birisidir. Krutch ve Parrington gibi Lewisohn da Freud'un yaklaşımı daha çok 19. yüzyıl romantiklerini anlamak ve yeniden yorumlamak üzere kullanmıştır. Lewisohn romantik edebiyatı bir tür kaçış edebiyatı olarak yaftalar ve Amerika'nın gerçek koşulları ile ilgili olmadığını iddia ederek eleştirir. Freud'un insan doğasına dair bilimsel ve somut ifadelerinin romantizmin metafizikle bütünleşmiş Püriten prensiplerinin yerini alması gerektiğine inanır. Bu bağlamda, Lewisohn'a göre gerçek edebiyat realist ve naturalist edebiyatın Viktoryen estetiğin sınırlamalarından ve ahlaki zorlamalarından bağımsız insanoğlunu keşfetmesi çabası yatar. Lewisohn'un, özellikle Melville'i sertçe eleştirirken kullandığı dil, Freud'un düşüncelerinin son derece basitleştirilmiş ve yer yer çarpıtılmış hallerini sunar ve bir edebi eleştiri yaklaşımı ve söylemi olmanın henüz çok uzağındadır (Leitch, 92). Frederick Prescott ise Freud'un cinsellik ve cinselliğin sanat üzerindeki rolü konusundaki fikirlerini Amerikan okuyucusuna aktarmayı pek uygun görmez ve şairin zihnini bu tür var oluşsal sıkıntılardan uzakta bir çocuğun saflığında görür. Her ne kadar sanat bastırılmış arzuların ve dürtülülerin dışarı çıkış yollarından birisi ise de, sanat yolu ile tatmin edilmiş dürtüler ve arzular hayvani içgüdülerin değil insanoğlunu diğer canlılardan ayıran yüksek karakter özelliklerinin bir göstergesidir. Bu nedenle, şiirin ulaştığı en yüksek seviye insanoğlunun evrensel değerlerini ve arzularını işaret eder. Prescott bu noktada Freud'un bir adım ötesine geçer ve psikoanalizi daha çok Wordsworth ve Shelley tarzında bir esriklik ve yarı peygamber/deli sanatçı portresi ile özdeşleştirir. Prescott'a göre şair, (Emerson'un da işaret ettiği gibi) Tanrı'nın gözü ile görendir ve bu sebeple şair, peygamber ve vaiz aynı kişide toplanmıştır (Sutton, 13). Çocuğun fantezileri ve oyun dünyası onu nasıl olgunluğa ve olgunlukta üstleneceği

rollere hazırlıyorsa, şairin hayal dünyası ve dil oyunları da bir birey olarak şairi ve toplumu da daha gelişmiş ve ileri bir seviyeye hazırlar. bu açıdan bakıldığında, Prescott'un psikoanaliz anlayışı (ki Amerikan eleştirisine uzun dönem hakim olan anlayış da genel anlamı ile budur) daha çok İngiliz romantizmi ve metafiziğinin yeniden tasarımıdır ve Freud'un insan zihni ve dürtüleri tanımlarının oldukça Püriten yorumlarını temel alır.

### 3.4 Avantgard Edebiyat Anlayışı ve Modernizm

Avantgard terimi aslında ilk olarak askeri birliklerde öncü kuvvetleri tanımlamak üzere kullanılmıştı ancak avantgard terimi ile özdeşleşen öncülük ve liderlik kavramları kısa zamanda sanat ve estetik alanındaki yenilikçi fikirleri tanımlamak ve tartışmak için de kullanılır oldu. Fransız sosyalist Henri de Saint Simon, sanatçıların toplumda yeni fikirleri yayma, her koşul altında savunma ve üstün kılma ve geleceğin toplumunu kurmakla yükümlü olduklarını ifade etmişti (Hobbs, 4). 19. yüzyılın ortalarından itibaren, Fransa'da terim askeri ve politik anlamlarından sıyrılıp daha çok sanatta radikal fikirleri tanımlamak için kullanılır hale geldi.

Endüstriyel kapitalizmin her yeri saran boğucu hakimiyeti kültürel alanda da Viktoryen kültürün muhafazakarlığı ile bir araya gelmiş ve avantgard sanatçı için yaşam alanı bırakmamıştır. Bu durumda, avantgard sanatçı ötekileştirilmiş ve marjinalize edilmiş, bohem bir yaşama zorunlu olarak itilmiştir. Çoğu zaman ekonomik ve toplumsal olarak sınırlarda yaşayan avantgard sanatçılar, burjuva kültürü ile uzlaşmak yerine çatışmayı, piyasanın talepleri doğrultusunda üretmek yerine sayıca ufak ve marjinal gruplar içinde tüketilebilecek bir sanatsal üretimi benimsemişlerdir (Callicinos, 51). Viktoryen burjuva sanat anlayışının temelinde yatan toplumsal ahlak, toplumsal düzen ve birlik anlayışını ve modern endüstriyel toplumun ilerleme ve tüketim saplantısını reddetmişlerdir. Modern toplumu uygarlaştırma ve burjuva kültürünü yaygınlaştırmayı amaçlayan genteel geleneğin tam karşısında yer alan avantgardlar edebi geleneğin son derece yapmacık, toplumsal gerçeklerden ve toplumun ihtiyaçlarından uzak, biçimci ve hükümrان tavrından uzakta bireyin gerçekliğini sorguladılar (Lipking, 458). Burjuva toplumunun vaadettiği bireysel özgürleşme ve ilerleme hayallerinin henüz 19. yüzyılın başlarında düş kırıklığı ile sonuçlanmasının ardından sanat ve edebiyat, Baudelaire'in ilham verdiği özerkleşme ideallerine kendini kaptırır. Sadece estetik geleneğin felsefi ve tarihsel çizgisinden değil, çağdaş ahlak, bilim ve siyaset söylemlerinden, tartışmalarından ve gündelik

kültürden kendini yalıtır. Klasik estetiğin sorunsallaştırdığı ve temeline aldığı ‘iyi’, ‘doğru’, ‘güzel’ artık o kadar önemli ve değerli görünmemektedir; tersine, burjuva toplumunun ve şehir hayatının ‘kötü’, ‘sahte’, ‘çirkin’ temsilleri üzerinden bir ‘karşı estetik’ inşa etmeye girişir (Eagleton, Ideology, 372). Toplumsal ve kültürel ilerlemenin öncülüğü gibi burjuva iktidarın kendisine biçtiği rollere ve sorumluluklara yalnızca itiraz etmekle kalmaz, ‘ilerleme’ fikrinin kendisi ile ve dogmalaştırılmış uygarlık idealleri ile alay eder; uygarlık dışını, tarih öncesini, vahşi ve uysallaştırılmamış olanı yüceltir. Sanatsal yaratı, ne Tanrısal esrikliğin ne de evrensel hakikatin temsilcisidir, sanatın biçimi, artık sanatçının kontrolünden çıkmış, içeriği ve anlamı belirler hale gelmiştir. Avantgard sanat, sanatın kendi iktidarını ve anlam dünyasını kurma zamanının geldiğine inanır, saf imgelemin dünyaya hükmetme zamanı gelmiştir.

19. yüzyıl Avrupa’sında avantgard sanatçının topluma yabancılaşmasının ve marjinalleşmesinin köklerini, sanatçının toplumsal konumunu ve işlevini kökten sarsan toplumsal ve ekonomik değişikliklerde aramak doğru olacaktır. Modern burjuvazinin ve endüstriyel kapitalizmin yükselişi ile birlikte, aristokrasinin hamiliği sona ermiş ve sanatçılar için toplumsal işlevlerini gerekçelendirme, piyasada ürünleri için bir talep yaratma ve ürünlerini satarak toplumsal konumlarına süreklilik kazandırma sorunu baş göstermişti. Bu durumda sanatçı için iki çıkış yolu görünüyordu; ya kitlesel tüketim kültürünün talepleri doğrultusunda üretecek ve sistemin bir parçası olacak ya da bu sistemin dışarısında ve bazen de karşısında kendini konumlandırıp muhalif bir söylem ve biçimsel algı geliştirecekti (Hobbs, 9). Avantgard sanatçının kendisini dışlayan ve varlığını olumsuzlayan Viktoryen kültüre karşı verdiği çoğunlukla şiddetli ve olumsuzluklarla yüklü kimlik mücadelesi, sanatçıları ikinci yolu seçmeye yöneltmişti. Kendi konumunu ve toplumsal işlevini yeniden tanımlamak zorunda kalıyor olması, avantgard sanatçının yaratıcılığını ateşlemiş ve sanatçıyı biçimsel ve estetik sınırlardan kurtarmıştır. Ancak yine aynı sebeple bu deneyim oldukça enerji dolu ve ilham vericidir, avantgardın varlık mücadelesi, varolan kuralları dönüştürme ve revize etme mücadelesi değil, tüm estetik ve biçimsel kuralları yıkarak baştan yaratma mücadelesidir. Avantgarda göre bu mücadele sadece estetiğin ve kurumsal sanatın sahipliği mücadelesi ile de sınırlı kalmaz; avantgard proje sanatın ve hayatın bir araya getirilmesi mücadelesidir. Ortaçağ’da sanatın ve estetik felsefesinin kilisenin hakimiyetinde ve gündelik yaşamdan kopuk olduğu hatırlandığında, sanatı ekonomik rekabetin hakim olduğu gündelik hayatın dışında bırakan 19. yüzyıl burjuva toplumunun ortaçağ bağınazlığından çok da kopmadığı ve skolastik iktidar geleneğini devam

ettirdiği görülür. Burjuva toplumu ve kültürü sanatı, gündelik hayat mücadelesinin sıkıntılarında kaçış ve çalışma hayatının dışındaki vakitleri değerlendirecek bir boş zaman eğlencesi olarak görür. Avangardın en belirgin karşı çıkışı sanatın hayatın içine geri getirilmesiydi ve bu karşı çıkış hayatın ve sanatın yeniden anlamlandırılması ve sorgulanmasını zorunlu kılıyordu. Avantgard sanatçının nihai amacı yabancılaşmayı sona erdirmek ve eski mitolojik ikonografinin yerine geçecek yeni mitolojiler üreterek bireyi toplumsal ve ruhsal olarak yeniden yaratabilmektir. Bu yeniden yaratım süreci, bireyin ve toplumun modernlikle kesintiye uğramış varoluş deneyiminin tekrar bütünleşmesi ve tamamlanması sürecidir.

Avantgardın bütünleşme ve tamamlanmışlık arayışını, modern çağın bireyin ruhsal çöküşüne yanıt üretememesine ve yerle bir olan dini inanç ve ruhsal aidiyet duygusunun yerine aynı güçte başka bir aidiyet sunamamasına bağlamak da mümkündür. Bu durumda, avantgard sanatçının yıkıcılık, yenilikçilik ve devrimcilik deneyimi aynı zamanda ruhsal bir yanıt arayışdır ve ana akım kültürün dışında bir tür “ruhsal ve ahlaki yeraltı kültürü” yaratarak var olur. Bu noktada, avantgardın deneyimi bir tür aşkın deneyimi, yaratıcı dürtü tüm nesnelere ve olgulara hayata geçiren tanrısal güç ile iletişim kurma deneyimi haline gelir. Ancak, 19. yüzyıl romantiklerinin Tanrısal deneyimlerini Hıristiyan ikonografisi içinde gerçekleştirme ısrarlarının aksine, avantgardların Tanrısal deneyimi kurumsal dinler öncesi şamanik deneyimlere gönderme yapar. 19. yüzyıl romantiklerinin evrensel düzen ve ilahi yaratıcı vurgusundan farklı olarak avantgardın ruhsal arayışı yaratıcılığın ve ruhani bütünlüğün kaynağı olarak kaosu ve bilinmezliği görür (age, 85). Modern zamanlara kadar sanatın gelişimi dönemseller tarzlar ve estetik tercihler etrafında tanımlanmış ve edebi gelenek bir tür farklı tarzlar silsilesi olarak algılanmıştır. Ancak avantgard sanat, kendisini önceleyen diğer sanat akımlarının aksine, belirli bir tarza ya da biçimsel anlayışa sahip değildir. Avantgard, bireysel estetik anlayışları ve ürünleri eleştirerek eleştiri geleneğinin tarihsel çizgisini takip etmez. Bunun yerine, sanatı ve eleştiriyi bir kurumsal ve politik yapı olarak algılar ve eleştirir. Bu nedenle de avantgardı anlamamanın en iyi yolu avantgardı merkezine alan ve tüm sanat akımlarını avantgarda göre değerlendiren bir bakış açısı geliştirmektir. Aksi takdirde, avantgardı sanatın tarihsel gelişim çizgisi içerisinde bir konuma oturtmaya çalışmak, avantgardı estetik geleneğin bir parçası haline getirerek sıradanlaştıracak ve değersizleştirecektir (Bürger, 149). Avantgard sanat anlayışına göre, sanatın ve insanın özüne yaklaşmanın ve sanat nesnesini tarafsız ve bilimsel yöntemle incelemenin ilk yolu öz eleştiri yapmak ve sanat nesnesi ile yaratıcısı ve tüketicisi arasında bir mesafe

koymak/yabancılaşma yaratmaktır. Avantgard, kendisinden önceki sanat akımları gibi yerini almaya çalıştığını eleştirmekle kalmaz, kendisini de içine alacak şekilde tüm sanat anlayışlarını ve bir kurum olarak sanat üretimini ve tüketimini sorgulamaya girişir. Avantgard felsefe, estetiğin kendine özgü bir alan kurabilmek için hayatın pratiğinden ayrılmak zorunda olduğunu ve kurumsallaştıkça ve kuramsal temellerini sağlamlaştırdıkça, hayattan kopmuş, toplumsal ve bireysel gerçeklikle bağını yitirmiş olduğunu ileri sürer. Ancak avantgard bu noktada sanatın ve estetiğin bağımsızlığı ile hayattan kopukluğu arasındaki farkın altını çizer ve sanatın bağımsızlığının ancak sanatın kendi kendisini eleştirebilmesi ve başka bir iktidar merkezine gerek kalmadan kendi kendisini dönüştürebilmesi ile mümkün olduğunu ileri sürer (age, 153). Bu nedenle, avantgard sanatın özeleştirisini yapması için bir alan yaratır ve sanatın işlevlerini ve toplumsal varlığını ilk kez ciddi olarak tartışmaya açar. Avantgardın sanatın kendi kendisi ile hesaplaşması ve bir özeleştiriyeye yönelmesi aynı zamanda sanatsal pratiğin kurumsal sanata karşı giriştiği ideolojik bir mücadelenin de ipuçlarını verir. Başka bir deyişle, avantgardla gelişen kurumsal sanat eleştirisi sadece sanatın ve estetiğin sınırları ya da bir sanat anlayışının diğerine üstünlüğü ile kendini sınırlamaz; aynı zamanda temelli bir toplumsal ve ideolojik bir eleştiridir. Öte yandan, eleştirmen kurumsal sanatı ancak önceden belirlenmiş estetik kodları kullanarak eleştirebileceği ve ortak sembolik ve tarihsel referansları kullanmak zorunda olacağı için, avantgard eleştirmenin muhalefeti ancak içeriden bir muhalefet olabilecektir (Murphy, 9). Bu eleştiri de, estetik geleneğin ve bir toplumun sanat anlayışının ideolojik belirleyicileri bağlamında daha çok sanatsal üretimin içeriğine ve bu içeriği kurguladığı ölçüde biçime yöneliktir.

Avantgardlara göre, bilim ve teknoloji toplumsal hayatı geliştirebildiği ve bireyi özgürleştirebildiği gibi doğayı ve insanlığı yok edebilir ve bireyi üretim çarklarının bir parçası haline getirebilir. Avantgard sanatçılar bilimsel akılcılık ve endüstriyel kapitalizmin bilgiyi ve teknolojiyi ürettiğini kabul eder ama modern dünyanın asıl ihtiyaç duyduğu ve eksikliğini çektiği insanlığın durumunu ifade edebilecek ve açıklayabilecek bir sembolik dil olduğuna inanır (Hobbs, 85). Bu bağlamda, avangart bir tür meta dil yaratmayı ve gerçeklikle kurgu arasında dilsel iletişimi yeniden mümkün kılmayı amaçlıyordu. Böylesi bir meta dilin inşası yalnızca estetik ideolojisine ve kurumsal sanata değil, burjuva hayat pratiğini ve bu pratiğin toplumsal gerçekliği kurgulayan dilsel söyleme karşı bir saldırıyı amaçlıyordu. Avantgard bu saldırıyı gerçekleştirirken alternatif söylem düzlemleri ve biçimleri geliştirir, “karşı söylem metinleri”

oluşturarak okuyucunun dilsel alışkanlıklarını zorlar ve dönüştürür. Yeni söylemin kurgulanması sırasında, avantgard sanatçı olasılıkların ve sınırların en başta bireyin içine sıkışıp kaldığı dil hapisanesi tarafından belirlendiğinin bilincinde olmalıdır ve tam da bu nedenle avantgardın birincil mücadele alanı dilin yeniden kurgulanması ve yapıbozuma uğratılmasıdır (Murphy, 261). Avantgardlar, bu dünyada anlam ve düzen arayışı sona erdiğine göre, tüm anlam ve düzen arayışının öznel olduğunu ve anlam ve düzeni yeniden kurgulayacak ve inşa edecek olanın bireyin kişisel algısı olduğunu savunur. Bireyin algısı dışındaki herşey gerçektir ve birey ancak nesnelere ve olaylara bir anlam yüklediğinde bu nesnelere ve olayların bir gerçekliği olabilir. Bu nedenle, avantgard anlayışın önemli bir ayağını bu alternatif gerçeklik kurgularının yaratılması ve sorgulanması oluşturur. Bu yeni söylemsel arayış, hem kendinden önceki gerçeklik algılarının geçersiz kılınmasını ve ortadan kaldırılmasını hem de bireyin yeni söylemsel düzlemle ilişki kurabilmesi için yeni anlam dizgileri ve iletişim biçimleri kurulmasını gerekli kılar. Bu nedenle kaçınılmaz olarak, avantgard için doğal olan geleneksel toplum için yapay, anlamlı olan anlamsız, bütüncül olan parçalı, uyumlu olan uyumsuz ve uygunsuz gelecektir.

Avantgardlar, anlamsal ruhun (geist) ve özün (wesen) ancak farklı gerçeklik boyutlarının deneyimlenmesi ve bu deneyimlerin dilsel ve kültürel kodlar dahilinde ifade edilmesi ile mümkün olabileceğinin bilincinde olmalıdırlar (Lukacs, Realism, 41). Hakim kültürün dayattığı ve bireyin estetik algısını temelden biçimlendiren estetik söylem geleneği ancak ironi ve şiirin biçimsel ve simgesel kodlarının yerle bir edilmesi ve yabancılaştırılması ile mümkündür. Bu bir yandan okuyucuyu alışageldiği anlamlandırma süreçlerinin konformizminden kurtarıırken bir yandan da onu yeni okuma ve anlamlandırma biçimlerini deneyimlemesi konusunda zorlar. Avantgardlar tarafından dar görüşlü, cahil, kaba ve ikiyüzlü bir akılcılığa sığınmakla suçlanan okur ve izleyici burjuva kültürün sağladığı güven ve konfor ile aynı kültürün açmazları yüzünden içinde sıkışıp kaldığı varoluşsal sorunlar arasında yaşadığı ikilemleri aşmak ve kendi toplumsal konumu ve öznel varoluşu hakkındaki hakikatlerle yüzleşmek zorundadır. Bu yeni okuma ve anlamlandırma deneyimi, okuyucu ile yazarın empatik duygulanımı üzerine kurulu geleneksel okuma deneyiminin aksine, okuyucu ve yazarı birbirine yabancılaştırır ve okuma ediminin her iki tarafın da dilsel simgeleri kendince anlamlandırdığı, yorumladığı ve anlamın anlamsızlığı üzerinden kendince bir çıkış yolu bulmaya çalıştığı bir kör dövuşüne dönüşür (Barthes, The Death, 1467). Okuyucu, yazarın (anlamın Tanrısının) onu terk ettiği ve belki de bir anlam

çözümleyici olarak okuyucunun varlığının hiç de umursanmadığı gerçeği ile yüzleşmek durumundadır. Avantgard, estetik geleneğin oluşturulmasında hegemonik iktidar ilişkilerini sorunsallaştırdıkça, sanat ve sanat izleyicisi kitle arasındaki ilişkiyi de tartışmaya açmış ve kökten bir değişim için sınırları zorlamıştır. Sanat eserine yönelik alışıldık beklentilerine karşılık bulamayan okuyucunun, kendi içinde anlamsal bütünlüğü ve biçimsel gelenekleri yadsıyan bir metin ile karşı karşıya bırakılması okuyucunun anlamlandırma süreçlerinde daha aktif bir rol almaya ve metindeki simge dizileri içerisinde kendi anlamını yaratmaya, estetik dünyanın kurgulanması sorumluluğunu yazarla birlikte üstlenmeye zorlar.

Şayet 19. yüzyılın idealist avantgardının amacı sanat ve yaşam arasındaki mesafeyi kapatmak ve bir bütünsellik algısı yaratmak idi ise, 20. yüzyıl avantgardı aynı hedefe çok başka bir yoldan, estetiği ve yaşamı yerle bir ederek ve estetiği ve yaşamı sil baştan yaratarak varmayı hedefliyordu. Başka bir deyişle, 20. yüzyıl avantgardının temel hedefi sanatı ve hayatı bir araya getirme çabalarını tersine çevirmek ve sanata ayrı bir var oluş alanı yaratmaktır. Avantgard bunu gerçekleştirmek amacı ile bilinçli olarak sanatı deestetize eder; avantgardın estetiği bir tür anti-estetiktir ve uygunsuz, uyumsuz, aykırı, marjinal, grotesk ve farklı olan ne varsa bu estetik anlayışı içerisinde kendine yer bulur (Murphy, 37). Modern avantgardın, kendisinden önceki avangard yaklaşımlarla ve anlayışlarla arasındaki önemli bir fark, modern avantgardın dikkatini ve enerjisini sanatın üretimi ve tüketimi süreçlerini belirleyen toplumsal iktidar odaklarına vermesi ve burjuva kültürünün yerleşmesi ile kurumsal yapısını mutlaklaştıran estetik geleneğe karşı yürüttüğü yıkıcı muhalefettir. Bu muhalefet iki ana koldan yürümektedir. Bunlardan birincisi, estetiğin özerkliğinin evrensel prensiplere ve koşullara bağlı olmasının sanatın kurumsallaşmasını bir dereceye kadar zorunlu kıldığı görüşüdür. Modernizmde estetik özerklik meselesi egemen kültürel söylemin kurucu unsurlarından biridir ve modern sanat kendini toplumsal alandan soyutlayarak ve kendine ait bir iktidar alanı oluşturarak muhalefet ettiği burjuva sanatının sınırlarını belirginleştiren estetik özerklik kavramını yeniden üretmektedir (Hobbs, 30). Modern sanat eseri için estetizm gerçekle bir türlü kurulamayan bağı temsil eder ve bu sebeple estetik özerklik kaçınılmaz olarak sadece söylem düzeyinde kalacaktır. Avantgard eleştiri geleneği, tam aksine, o döneme kadar estetik geleneğin temeli sayılabilecek mimesis ve catharsis düşüncesinin bile bir dizi kültürel kod ve tarihsel koşul tarafından belirlendiğini ve evrensel geçerliliği ve mutlaklığı olmadığını ortaya koymaya çalışmıştır. İkinci olarak da, avantgard eleştirinin kökeninde, avantgardı da içine alacak şekilde sanatın özeleştirisi yer aldığı

için, sanatsal hiçbir anlayış ve eleştirel yaklaşım tam anlamı ile özgün ve bağımsız sayılamaz. Avantgard eleştiri anlayışı, tabii olarak, öncelikle kendi eleştirel konumunun sorgulanmasını zorunlu kılar ve eleştirinin ideolojik ve toplumsal bağlantılarının ancak bir süreliğine “saflık” yanılması yaşatacağının farkındadır (Connor, 272). Bu nokta, yani avantgardın sanat üretimini tanımlayan ve sınırlayan toplumsal ve kurumsal iktidar ilişkilerinin farkında olması, modern avantgardı kendisinden önce gelen avantgard anlayışlarından köklü bir biçimde ayırır.

Peter Bürger, burjuva toplumlarda sanatın gelişiminin, sanatın estetik dışı işlevleri ve sorumluluklarından sıyrılıp estetik bağımsızlığına ve özerkliğine kavuşması süreci ile birlikte incelenmesi gerektiğini düşünür (Bürger, 152). 19. yüzyıl estetizminin temeli oluşturulan sanatı tüm toplumsal ve tarihsel bağlarından kopararak sadece sanatsal ve estetik nitelikleri ile ele alma düşüncesi sanatın ve estetiğin tanımlanması ve daha sonra işlevlerinin yeniden gözden geçirilmesini de içerir. Bu içe dönük tek merkezli estetik anlayışı, çok geçmeden üstü kapatılan, yok sayılan ve reddedilen “sanatın ve sanatçının toplumsal işlevi ve sorumlulukları” meselesini de gündeme getirmiştir. Ancak Bürger’e göre, avantgardın ortaya çıkışı yalnızca sanatın ve sanatçının kendi içine dönmesi ve toplumsal bağlarından koparak gerçek dünyanın meselelerine yabancılaşması, estetik özerkliğin tinsel bağlarının vurgulanması ile açıklanamaz; avantgardın ortaya çıkışının temel nedeni, estetiğin özerklik talebi ile modernitenin getirdiği yapısal değişimlerin aynı döneme denk gelmesi ve birbirlerini ateşlemeleridir (Callinicos, 52). Bürger ayrıca geleneksel sanat eserinin hakim ideolojiyi olumlayan ve yeniden üreten niteliklerinin yanı sıra farklı toplumsal kesimler arasında bir tür uzlaştırıcı ve birleştirici rol oynadığını ve avantgardın temel muhalefetinin de asıl olarak bireyi bir konum almaya zorlayan bu aracılık rolüne karşı yürütülmesi gerektiğini savunur (Bürger, 155). Geleneksel sanat eseri, bireyin hegemonik iktidar sistemi içinde uyumlu ve ideal sayılabilecek estetik algısını besler ve bir sanat tüketicisi olarak bireyin değerlerine ve inançlarına ters düşecek bir gerçeklik kurgusu sunmaktan kaçınır. Avantgardın amacı ise, tam da bu noktada, bu uyumlu ve sorunsuz görünen yazar-okuyucu, üretici-tüketim aracı-tüketim süreçlerini bozmak ve alt üst etmektir (Murphy, 17).

Peter Bürger, avantgardın iktidarın sunduğu gerçeğin sorgulanması ve yapı bozuma uğratılması, estetiğin soyutlanması ve kavramsallaştırılması ve öznenin ve bilinçdışının derinlemesine tahlili ile modern sanatın tanımlayıcı bir unsuru olduğunu düşünür ve bu sebeple avantgardı daha çok benzer nitelikleri taşıyan ekspresyonizm, dada ve sürrealizm ile bir arada anar (Lowney, 17). Ancak Bürger’in bir dereceye kadar kısıtlayıcı avantgard tanımı, avantgardın



modern sanatın politik ve devrimci yönünü temsil ettiği gerçeğini değiştirmez. Bu sebeple, modernizm ve avantgard sıklıkla birbirlerinin diyalektik karşıtı olarak konumlandırılıyor olsa da, aslında birbirlerinin kuramsal ve pratik boşluklarını tamamlarlar ve yeniden yapılandırırılar. Bürger modernizm ile avantgardın görece birlikteliğini tartışmaya açar zira Bürger'e göre avantgard, modernizmin vaat ettiği özerkleşme/kurumlaşma çizgisine meydan okur. Dolayısıyla “modern sanat tarihi”nin muğlak evrimsel çizgisinden kendisini ayırır ve toplumsalın içinde kendine yer arar (Callinicos, 54). Böylelikle avantgardı kavramlaştıran tarihsel ve kuramsal kurguları, geleneksel estetik normlarını ve politize kültür ve sanat anlayışlarının, Sosyalist Parti kültürel politikalarının ve Marksist estetiğin polemiklerinin farklı avantgard projelerini nasıl inşa ettiklerini sorgular. Avantgardın meselesi sanatın gerçek dünyaya müdahalesidir, devrimin hayatın her anına yayılması, sanatı estetik haz nesnelere ile yaratılan tüketim nesnesi olmaktan kurtarma meselesidir. Bu devrimci ve radikal tutum, 19. yüzyılın avantgard ruhundan oldukça farklıdır. Modern avantgard toplumsal ilerlemenin öncülüğü gibi bir rolü reddeder çünkü sanatın karşılaştığı en büyük sorun, sanatın toplumsal faydası ve sorumluluğu (realizm) ya da bunun reddi (estetizm), sanatın bağımsızlığı ya da özerkliği değil, bir düşünce ve bir kurum olarak sanatın kendisidir. Avantgardın sanat tutkusu, yıkıcı bir tutkudur ve sanat kurumunu toptan yerle bir ederek, sanatı içine tutsak olduğu kurumsal yapılardan kurtararak özgürleştirmeyi hedefler. Bürger'e göre avantgard eleştirinin temel hedefi, sanatın gündelik hayatın dönüştürülmesi ve özgürleştirilmesi sürecinde oynayacağı role, estetik deneyimin toplumsaldan soyutlanmadığı bir kültür yaratılmasına yoğunlaşmak olmalıdır. Bürger kurumsal sanatı, tarihin belli bir döneminde sanata yön veren ve estetik değerleri belirleyerek biçimlendiren üretici ve yaygınlaştırıcı güç olarak tanımlar. Bürger'e göre kurumsal sanat, toplumsal ve tarihsel koşulların bir ürünü hegomonik bir yapıyı esas alır ve bu nedenle, temel eğilimi farklı sanat anlayışlarını ve algılarını dışlamadan kendi kontrolü altına almak ve ana akım sanatın bir parçasına dönüştürmektir (Bürger, 157). 20. yüzyıl avantgardı kurumsallaşmış burjuva sanatını kendini yeniden gözden geçirmeye zorlamıştır. Estetik otonominin sanatı hayat pratiğine dökmeden toplumsal hiyerarşileri nasıl yeniden üretebileceğini ve bu sebeple kendisine yüklenmiş öncülük ve dönüştürücülük görevinde başarısız olacağını ortaya koymuştur.

Modernizm ve avantgardın gelişimi tarihsel bir bakış açısı ile üç ayrı safhada incelenir: Birinci safhada “yenilikçi” sanatçılar, sınırları yeni yeni belirlenen sanat pazarında kendilerine yer bulmaya ve bu pazara yön veren iktidar kaynaklarına karşı varlıklarını ispat mücadelesine

girişirler. Bunu, sanat pazarında kendine yer bulamayan sanatçıların bohemleşerek merkez dışında alternatif ifade alanları ve bu sanatsal ifadenin alıcısı kurumları oluşturması takip eder. En son safhada da, merkezden kopmuş ve kendine ait biçimsel ve sanatsal içerik normlarını oluşturmuş “muhalif gruplar”, varoluşlarına tehdit olarak gördükleri kültürel kurumlara ve bu kurumlara hakim iktidar ağlarına karşı topyekün bir saldırıya geçerler. Bu çerçeveden bakıldığında, modernizm ikinci safhanın, avangard ise son safhanın ürünüdür (Artun, 15). Avangard modernizmden ayrı ve modernizme muhalif bir sanatsal anlayış değil, tam tersine modernizmin şiddetlenmiş, radikalleşmiş ve özüne yaklaşarak saflaşmış bir türevidir. Burjuvaziye ve burjuva sanatına karşı tüm muhalefetine rağmen, avangardın tüm aykırı söylemi, aslında karşı çıktığı modernizmin verdiği sözlere ve özüne dönmesi için gerçekleştirilmiş bir hayalkırıklığı söylemidir. Başka bir deyişle, avangard, başarıya ulaşmış modernizm ve burjuva sanatının en uç noktasıdır ve bu nedenle de hem estetik hem de politik olarak en uçlardaki fikirlerle, komünizm, anarşizm ve hatta faşizm ile, temas halinde olması rastlantı değildir. Walter Benjamin’e göre modern sanat ve estetik kapitalist yeniden üretim çağında özünü yitirmiş, okuyucusuna “yeni” ve “özgün” hiçbirşey sunamayacak hale gelmiştir. Benjamin’in bu tespiti, bir yandan endüstrileşmiş edebiyat pazarının okuyucuya “yeni” ve “farklı” ürünler sunma vaadini boşa çıkarır, bir yandan da avangardın yenilik ve dönüşüm projesine şüphe ile bakar. Benjamin, modernizmin yenilik fetişizminin sanatçının yaratıcılığının ve sanat eserinin özgünlüğünün yitip gitmesini telafi etme çabası olarak görür (Benjamin, *The Work of Art*, 237). Yenilik fikri bir taraftan modern sanatta anlamsal kodların kendine özgülüğü ve kolayca çözümlenemeyişi eğilimini desteklerken, bir yandan da modernizmin kendini kitle kültüründen ayırmasının ve kendine has bir üretim tüketim döngüsü yaratmasının aracısı olmuştur. Ancak bir yandan da yenilik fikri, yeniliğin içerik ve biçimsel katkılarından daha çok yeniliğin kendisinin fetişleştirilmesine ve modernizmin kendisine özgü, tarihsel ve toplumsal köklere sahip ve bir gelenek oluşturacak yeterlilikte bir estetik anlayışı geliştirememesine neden olmuştur. Bu açıdan bakıldığında, modern sanatın en büyük eksikliği kurumsallaşamaması ve kendi iktidarını oluşturamaması olmuştur. Kurumsal modern sanat hem bir oksimoron olarak kalmaya hem de modern sanatın öngördüğü prensiplerin çok uzağına düşmeye mahkum olmuştur. Bununla birlikte, modern sanat neredeyse tüm enerjisini kendisine miras bırakılan felsefi ve estetik değerleri ve inanışları yıkmak ve onları dönüştürmeye harcamıştır. Ancak avangardın eleştirel ve devrimci hedeflerinin aksine, modern sanat sanatsal üretimi ve estetik geleneği bir bütün

olarak eleştirmek ve dönüştürmek yerine sadece devraldığı miras ile arasına mesafe koymaya, onu yeniden yapılandırmaya ve bir anlamda yeniden üretmeye odaklanmıştır. Bu nedenle de, modern sanat devraldığı estetik ve tarihsel geleneği devam ettirerek, ona yeniden hayat vermiş ve estetik ve sanatsal iktidarın el değiştirerek varlığını sürdürmesini sağlamıştır. bunun sonucunda, modernizm içinden çıktığı burjuva kültürünün bir eleştirisinden ziyade onun açıklarını kapatan bir tamamlayıcı unsur haline gelmiştir.

Walter Benjamin'e göre yeniden üretim çağında burjuva sanatı, izleyicisine daha yeni eğlenceler ve çeşitler sunabilmek için, farklı olanı asimile ederek dönüştürür ve devrimci niteliklerinden arındırır. Bu sebeple, yazarların teknik ve estetik temellerini yapılandırmalarının ön koşulu hem sanat eserlerinin üretilme koşullarına ve bu koşulları belirleyen iktidar ilişkilerine hem de sanat üretiminin daha geniş bir tarihsel ve ideolojik çerçevede genel gidişatına dair bir farkındalık geliştirmeleridir. Benjamin'e göre, tekniğin ön plana çıktığı ve sanatçının yaratıcı katkısının en aza indirildiği durumlarda bile, örneğin belgesel fotoğrafta, bazen sanat eserinin nesnel üretilme koşulları, içeriği ve benzer sanat eserleri ile ilişkisi eleştirel bir biçimde ele alınmaz ve hatta göz ardı edilebilir ve bu durumda sanat eseri sadece estetik bir beğeni malzemesi, bir tür tüketim nesnesi olarak alımlanabilir (age, 220). Bu durumda, sanatçının bir sorumluluğu da sadece teknik ve estetik üretim koşulları, sanatçının ideolojik konumu ve yaratmak istediği etki yanında, eserinin nasıl anlaşıldığı ve yorumlandığını da hesaba katmak sorumluluğu vardır. Avantgardlar iktidar ile kitleler arasında (bir dereceye kadar birer aracı olarak) dururlar. İktidarın dilini dönüştürme ve yeni bir dil oluşturma amacı ile yola çıkan avantgardların çabalarının yetersiz ve kafa karışıklığı içinde acele ile oluşturulduğuna inanan Lukacs için avantgardlar ve kalabalık cahil kitleler modernitenin yarattığı aynı belirsizlikler ve parçalanmışlıklar ile mücadele etmektedir. Aynı şekilde, Lukacs'a göre avantgardlar, devrimci bir muhalif sanat yaratma sürecinde mevcut iktidara muhalif olan neredeyse tüm akımlardan etkilenmiş, bu sebeple de içeriğini, özgünlüğünü ve muhalefetinin şiddetini yitirmiştir ((Lukacs, Realism in the Balance, 37). Bu bağlamda, avantgard devrimci bir söylem gerçekleştirilebilme potansiyeline sahip olduğu halde, sadece modernizmin yarattığı dönüşümün farklı söylemlerini içeren bir tür geçiş dönemi felsefesini yansıtmakla yetinmiştir. Lukacs, bu durumun kaçınılmaz bir sonucu olarak, avantgardın takipçileri arasında devrimci bir anlayışı ve net bir tavrın geliştirilmesini imkansız hale getirdiğini ileri sürmüştür. Lukacs'a göre hiçbir şey tarihin ve ideolojinin kapsamından kurtulamaz ve bu sebeple ne kadar avantgard ve devrimci olursa olsun,

herhangi bir sanat akımı ve anlayışı toplumsal iktidarın alanının ve kültürel hegemonyanın dışında ve bu hegemonyaya rağmen var olamaz (age, 50). Paul Mann'a göre ise bir retorik olarak avantgard doğduğu anda ölmüştür çünkü avantgard sürekli olarak kendisini kurumsal sanatın tanımları ile ve kurumsal sanatın tanımlarına karşı tarif etmeye çalışmaktadır. Bu durumda avantgard aydınlar ve akademi tarafından geleneğe karşı çıkışın ve saldırmanın bir aracı olarak kullanılmıştır ancak aynı sebeple de bu saldırı ancak geleneğin kalıpları içinde tanımlanarak mümkündür. Mann'a göre sanat eleştirisi ilerici bir güç, dönüştürücü bir potansiyele sahip değildir. sadece toplumsal iktidarın kendi çelişkilerini görebileceği ve yeniden düzenleyeceği bir araç olarak hizmet edebilir. Magnus Enzensberger avantgardın imkansızlığının altını bir kez daha çizer. Enzensberger'e göre avantgard tanımı gereği bugünden geleceği görmek ve estetiğin geleceğini inşa edinmeyi hedefler. ancak sürekli olarak gelecekte var olduğu ve geleceği tanımlamaya çalıştığı için asla bugünün sanatını biçimlendirme, dönüştürme ve yeniden yapılandırması mümkün değildir. avantgardın değeri ancak gelecekte belirsiz bir zamanda ve geçmişe dönük bir analiz ile anlaşılabilir (Rifkin, 15).

Yukarıda, anahatları ile özetlenen avantgard edebiyat felsefesi ve yaklaşımları Amerika'daki sanat dünyası ve sanatçıları tarafından oldukça farklı şekillerde anlaşılmış ve uygulanmıştır. Amerika'da gerçek bir avantgard edebiyatın olup olmadığı daha sonra ayrıntısı ile tartışılacak olsa da, şimdilik şunu söylemek mümkündür. Avantgard sanat, diğer radikal felsefeler ve hareketlerde olduğu gibi, Amerika'nın özel koşulları gereği ancak Amerika'ya özgü bir biçimde varolabilmiştir (Cunliffe, 377). Bu sebeple, bir Amerikan avantgardından bahsedildiğinde, ne estetik felsefesi ne de uygulamaları bakımından Avrupa'da karşılığını bulamayan bir denemeler ve yanılgılar deneyiminden bahsedildiğini bilmek önemlidir. 1935 yılında The New Talent isimli edebiyat dergisinin editörü olan David Bernstein avantgard yazarları “ince zevk denen kıymeti kendinden menkul yapay tanımlara, iki yüzlü estetik beğenilere ve dilin yapısal sınırlarına karşı isyan eden” bir grup yazar olarak tanımlıyordu (Hobbs, 3). Bu isyanın sonucu, sadece avantgard yazarlar için değil, tüm bir modern edebiyat ve sonrası için, edebiyattan reklamcılığa kadar geniş bir alanda, beklenmedik değişimler yarattı. Fredric Jameson aynı şekilde Amerikan avantgardındaki yenilik ve dönüşüm vurgusunun, kaçınılmaz olarak toplumsal dönüşüm ve geçmişin bağlarından kurtulma saplantısı ile ilintili olduğunu ifade eder (Jameson, The Cultural Turn, 25). Jameson'a göre, bu yenilik vurgusunun amacı aynı zamanda tüketim kültürünün tekrarlanabilir ve yeniden üretilebilir meta anlayışının

sanata yansımaları kırmak ve sanatın özgün ve yaratıcı niteliğini tekrar kazanabilmektir (Murphy, 253). Renato Poggioli avantgard sanatçının yaşadığı yabancılaşmayı, sanatçının ekonomik ve toplumsal konumu ve takipçisi olan kitle ile arasına koyduğu mesafenin belirlediği sosyopsikolojik bir durum olarak tanımlamıştır. Beri yandan, Poggioli avantgard'ın ayırıcı özelliğinin sürekli olarak geleneksel olana karşı çıkarak yeniyi arayışı olmadığını iddia ediyordu Poggioli'ye göre avantgard, tarih boyunca sahne almış bir çok yenilikçi akımdan farklı olarak, sanatsal alanda öngördüğü yeni fikirleri kültürel dönüşüm ve geleceğin yeniden kurgulanması hedefi ile bir araya getirmiştir (Hobbs, 41). Avantgard üyeleri yaratıcı potansiyelin, edebiyatta, müzikte, resimde ve diğer sanat dallarında izleyicinin algısını dönüştürerek geleceğin dünyasını yeniden kurgulayabileceğine inanmışlardır. Özellikle Amerika'da avantgard sanatçılar, Avrupa'daki örneklerine kıyasla, sanatın ve hayatın bir araya getirilebildiği ve sanatın hayatı daha iyiye ve daha güzele doğru dönüştürdüğü bir gelecek hayali kuruyorlardı. İyimser ve pragmatist bu gelecek dünyasında sınıf, etnisite, ideoloji ve din farklılıkları daha evrensel, akılcı ve eşitlikçi bir düzlemde bir çözüme kavuşturulmuş, özgür bireyler daha hoşgörülü ve paylaşımcı bir kozmopolitan kültürü paylaşıyor olacaklardır. Amerikan avantgardının bu gelecek vizyonu bir yandan Aydınlanmacı modernizmin akılcı ve ilerlemeci felsefesinin izlerini taşıırken, bir yandan da romantik geleneğin insancıl iyimserliğini devam ettirir. Bu yönü ile Amerikan avantgardı, gelenekten daha keskin bir kopuşu hedefleyen Avrupa avantgardından ayrılır ve yine aynı sebeple, kurumsal sanat ile ve akademi ile daha kolay uzlaşmaya hazır bir görüntü sergiler. Amerikan toplumu gerçek doğadan, insani niteliklerden ve ruhsal benliğinden koparılmıştır ve bu kopuş bireylerin toplumsal varoluşlarının ve bireysel ilişkilerin şeyleşmesi/nesneleşmesi ile sonlanmıştır: bu sürecin kaçınılmaz sonucu bireyin kendi varoluşuna yabancılaşması ve benliğin parçalanması ve dağılmasıdır. Amerika'da avangard tartışmaları 1. Dünya Savaşı sonrası gittikçe büyük bir şiddetle politik bir tartışma halini alır ve zamanın kültürel ve politik mücadelelerinin merkezini işgal eder. Hem akademide hem de irili ufaklı edebiyat dergilerinde sürdürülen bu mücadelede taraflar ya koyu bir avangard taraftarlığı ya da düşmanlığa varan eleştirilerini dile getirirler. Bu taraftarlık, temelinde edebi geleneğin kırılma noktalarında, gerçek ve gerçeküstü, bilinç ve bilinçaltı ve gelenek ve modernizm tanımları ve sınırları üzerindeki anlaşmazlıklarda kendini gösterir. Bu tartışmanın bir ucunda yer alan radikal avantgardlara göre, avantgardın doğuşu “gerçekçi sanatın” ve gerçekçi sanat üzerinden yürütülen ideolojik mücadelenin çöküşünü ve burjuva toplumunun çürüyüşünü ifade eder.

#### 4. Savaş Sonrası Amerikan Edebiyatı ve Gelenekdışının İktidarı

Her ne kadar İkinci dünya savaşı sonrası Amerikanın kendine biçtiği ulusal ve uluslararası rol ve Amerikanın kültürel hegemonyası Amerikan yazarları uluslararası tanınırlığa ve okunurluğa erişirse de, bir çok eleştirmene göre Amerikan edebiyatı 1920'lerdeki enerjisini ve yaratıcılığını yitirmişti (Bradbury, 158). Orta sınıfın görece artan refahı ve kurumsal sanatın iktidarını mutlaklaştırması sonucu avangardın dönemi sonra ermişti ve Amerika ciddi bir sanat eseri üretecek ahlaki ve mitik güçten yoksundu. Gittikçe daralan ve kutuplaşan ideolojik mücadele alanı ve muhafazakarlaşan toplum yapısı sanatçıları deneysellikten ve yenilikçilikten uzaklaştırmış, akademinin ve kurumsal sanatın güvenli çatısı altında bir araya getirmiştir (Ruland ve Bradbury, 373). "Ciddi edebiyatın" ne olduğu tartışması, kaçınılmaz olarak "edebiyat dışı" alanda tanımlanan edebiyatın, kurgu dışı ve popüler edebiyatın tanımlanmasını da zorunlu kılmıştı. İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerikan edebiyatı hala birçok açıdan Eliot'un başlattığı gelenek, sapkınlık, özgünlük tartışmaları etrafında biçimleniyordu. Bu tartışmalar, bir açıdan varolan eleştiri anlayışlarının ve akademik iktidarın pekişmesine yardımcı olurken, bir yandan da edebiyatı İngiliz aşkıncılığı ve Fransız sembolizmi ile sınırlanmış bir terminoloji ile açıklamaya çalışan yarı dinsel estetik anlayışa karşı ortaya konan itirazları besleyen yenilikçi anlayışlara da önünü açıyordu. Ezra Pound, William Carlos Williams ve Louis Zukofsky kurumsal otoriteleri ve edebi geleneğin merkezinde işgal ettikleri saygın konuma rağmen halen Amerikan avantgardının öncü isimleri olarak görülüyorlardı. Savaş sonrası genç kuşağın, yeni şehir yaşamının, yeniden biçimlenen ulusal mitolojinin, yeni toplumsal ilişkiler ağının talepleri ve sorunlarının bir yansıması olarak Beat kuşağı çok ayrı bir noktadan ve çok ayrı bir dünya anlayışı ile kendini göstermeye başlamıştı (Mottram, 244). Savaş sonrası dönemde, üniversiteler sayı ve nitelik olarak geliştikçe ve yaygınlaştıkça ve görece olarak farklı kökenlerden ve geleneklerden gelen akademisyenler ve öğrenciler üniversiteleri doldurdukça, önceki yıllara ait eğitim programı ve bu programın içerdiği edebiyat anlayışı ve eserleri gözden geçirildi. Akademik eleştirinin ve edebi çalışmaların bir uzmanlık haline gelmesi ve alanını sınırlaması sebebi ile daha özel ve sınırlı içerikli dersler ve programlar açıldı. Bu özelleşme, bazı edebi türlere daha yakından bir bakış sağlarken, seyahat edebiyatı, (oto)biyografi edebiyatı, tarih edebiyatı, deneme edebiyatı gibi bazı kurgudışı edebi türlerin "edebiliğini" tartışmaya açtı ve

müfredat dışına itti. Bunun sonucunda, edebiyatın daha yakından ve derinden, daha çoğulcu ve özgürlükçü bir bakış açısı ile incelenmesi daha başarılı ve tatmin edici sonuçlar doğurmamış tam aksine edebi metine daha yakından bakılması edebiyatın ne olduğuna ve işlevinin ne olması gerektiğine dair büyük resmin gözden kaçmasına sebep olmuştu. Edebi eleştirinin ve metinsel analizin giderek daha çok bir uzmanlık haline geliyor olması, eleştirmeni bir meslek erbabı, eleştiriye de toplumsal konum ve akademik ünvan edinme aracı haline getirmiştir. Susan Sontag'ın metinsel yorumlama geleneğinin toptan terkedilerek edebi eleştiride yeni paradigmalara yaratılması ve eleştiriye bir zamanlar sahip olduğu saygın konumun iade edilmesi önerisi böylesi bir de facto krize karşı haklı bir tepki olarak görülebilir (Kernan, 74). Ihab Hassan'ın *Dismemberment of the Orpheus* isimli eseri eleştirinin yeni konumu ve edebiyat geleneğinin dönüşümünü anlamak amacı ile benzer hassasiyetlerden yola çıkmış bir girişimdi. Susan Sontag, John Barth ve Donald Barthelme gibi yazar eleştirmenlerin farklı tanımlamalarla açıklamaya ve anlamlandırmaya çalıştıkları bu yeni edebiyat deneyimi için Ihab Hassan metafiction (yarı-kurgu, metakurgu) terimini tercih eder; ancak bir yandan da Amerikan edebiyatı için “yeni deneyimlerin” çok da yeni olmadığını ve Amerikan edebiyat geleneğinde yeniyi tanımlama işinin birçok başka zorluğu beraberinde getirdiğinin de bilincindedir (Connor, 116). Bu nedenle, diğer eleştirmenlerden biraz farklı olarak, Hassan tanımlar üzerinden değil genel tanımlayıcı niteliklerden hareket ederek büyük resmin tamamına dair bir algı oluşturmaya çalışır. Buna göre, yeni Amerikan romanı, yaşamlarına düzen yerine kaosun ve absürdün hakim olduğu, hiçbir ahlaki temel ile uyumayan ve kendisine ve topluma yabancılaşmış ve geleceği ironi ve çıkmazlarla örülmüş karakterlerin hikayelerini anlatır. Hassan bu noktada Lyotard ile benzer bir öngörüye sahiptir. Romantik dönem edebiyatının tinselliğe ve insani duygulara yaptığı vurgu, 19. yüzyıl bireyinin Aydınlanmacı akla ve modern şehirleşme ve endüstrileşmeye bir tepkisi olarak açıklanabiliyorsa, postmodern dönemin bu heterojen ve kaotik edebiyatı da, bireyin çağın koşullarına verdiği bir tepki olarak anlaşılabilir. Postmodern estetik, her ne kadar dışsal gerçeklikten kopuk ve deneysel görünüyorsa da, temelinde gerçek dünyanın zorunlulukları ve sorunları ile birebir bağlantılıdır (Jameson, *Marxism and Form*, 265). Bu nedenle, postmodern estetik anlayışı, bir yanı ile modern avantgardtan sürrealizme kadar farklı karşı kültürel akımların bir devamı olarak görülebiliyorsa da, bir yanı ile de modern gerçekçiliğin ve toplumcu edebiyatın ironik bir mirasçısı olarak kabul edilebilir. Bu noktada, küçük (minor) edebiyatın postmodern edebiyatın temelini oluşturduğu ve büyük anlatıların ve ideolojilerin yıkıldığı çağda

bireyin gerçekliğine odaklanan ve bireyin kendisi için kurguladığı küçük dünyaları anlatan kurgunun çağın gereklerine daha açıklıkla yanıt verdiği yaygın olarak ifade edilir.

20. yüzyılın beraberinde etnik cinayetleri, militarizmi, yabancı düşmanlığını, kendini tüketme üzerine kurulu bir tüketim kültürünü getirmesi, Amerikan gerçeğine birinci elden şahitlik yapan yazar-gazetecilerin bile hayal gücünü aşan, anlayamadıkları, anlatamadıkları ve tanımlayamadıkları bir Amerika'ya dair sorularla baş başa bırakmıştır (Roth, 29). Özellikle nükleer silah tehdidi ve komünist korkusunun hâkim olduğu savaş sonrası dönemde Amerikan yazarları, sanatsal yaratıya güç verecek ahlaki ya da toplumsal güçten yoksun görünüyorlardı ve okuyucularını ve sanatsal iktidarlarını büyük ölçüde hızla yükselen yazılı ve görsel medyaya kaptırmışlardı. İnsana insanın hikayesini anlatmak anlamını yitirmişti zira tüketim, konformizm, yabancı düşmanlığı ve politik tekelcilik ile yönlendirilen savaş sonrası Amerikan toplumu için Saul Bellow'un deyişi ile "bireyin özel yaşamı önemli ve biricik olduğuna dair iddiasını kaybetmişti" (Ruland ve Bradbury, 381). Bir çok yazar, tarihin kendisinin saçmalıklarla dolu bir kurgu olduğuna ve tutarlı bir gerçeklik hissinin giderek çözülerek yok olduğuna kanaat getirmişlerdi. Norman Mailer'a göre örneğin savaş sonrası Amerika yazara ve okuyucuya "tarihin bir tımarhaneye ev sahipliği yaptığı" (Weber, 10) bir dünya sunuyordu. Bu bağlamda, savaş sonrası Amerikan edebiyatında yazar bireysel ve toplumsal gerçeği aktarırken, gerçeklik yelpazesinin iki ayrı ucunda, fantastik kurgu ve gerçeküstü edebiyat ile saf belgeselcilik arasında gidip gelmiştir. Ancak, her iki durumda da, Amerikan yazarının bu tercihi dış dünyanın insanlıkdışı acılarından ve kural tanımaz delilik halinden kaçarak kurguya sığınmanın bir yolu olmuştur.

Toplumsal gerçeği algılamının ve aktarmanın yeni yolu olarak ortaya çıkan Yeni Gazetecilik akımı yalnızca medya kültürü ile yayılan yeni anlatım biçimlerine bir tepkiyi barındırmıyordu, aynı zamanda edebiyatta Amerikan geleneği diyebileceğimiz en önemli türün, Püriten kurucuların yaptığı gibi belgesel gerçekliği kurgularla inşa etmenin, belgesel kurgunun, günümüzdeki mirasçısı olma iddiasını taşıyordu (N. Baym, 81). Eldeki tarihsel verilere, anlatıcının belirsizliği, sinemasal anlatı ve mekansal ayrıntıların vurgulanması gibi çağdaş kurgusal teknikleri uygulayan yeni yazar-gazeteci tipi kurgusal edebiyatın sınırlarını yeniden tanımlamış ve edebi olan ile popüler olanı, belge ile kurguyu, estetik ile bayağı zevki bir araya getirerek çok satan dergilerin sayfaları arasına sıkıştırmıştır. Bu yeni yazar tipi, gerçek tarihsel olguları ve kişileri kurgulaştırarak, yazılı metinlerin özgünlüğü tartışmasına yeni bir boyut



getirmiş ve tarihsel gerçeğin ancak metinselleştirilerek varolabileceği ve hakikatin ancak kurgusal formlarda ortaya çıkabileceği görüşünü pekiştirmiştir. Bu türden belgesel kurguları tanımlamak üzere kullanılan kurgu-dışı terimi, ilk kez Truman Capote tarafından kendisinin yazdığı *In Cold Blood* romanını tanımlamak için kullanılmıştır. Capote bu romanda Richard Hickock and Perry Smith isimli iki eski mahkumun vahşice bir aileyi katletmesini ve sonrasında yaşananları ele alır. Cinayet haberini gazetede okur okumaz cinayetin işlendiği Kansas'taki Holcomb kasabasına giden Capote “vakayı” 6 yıl boyunca bir dedektif titizliği ile araştırır, mahkumlarla, kasaba halkı ile, polis görevlileri, psikologlar ve eski suçlularla görüşmeler yapar. Mahkumların yazdıkları özel mektuplardan, öldürülen aile üyelerinin günlüklerine, polis ve hastane raporlarından, faturalar ve mahkeme tutanaklarına kadar 8000 sayfalık belgeyi elden geçirir. İlk olarak 4 bölüm halinde *The New Yorker* dergisinde basılan bu kurgusal raporun her bir bölümü olayın farklı bir aşamasına odaklanır ve düz, olabildiğince nesnel bir dil ile zamanda ileriye ve geriye yolculuklar, rüya sekansları ve ana anlatıya eşlik eden yan anlatılar ve karakterler gibi sinemasal sahneleme ve montaj tekniklerini bir arada kullanır. Capote'nin bu gayretkeş çalışması bir yönü ile müthiş bir gazetecilik başarısı olarak takdir görür ve hayranlık uyandırır, edebiyat alanında yeni bir çığır açtığı, zaten hali hazırda tartışılan edebi metnin sınırları, yazarın sorumluluğu ve okuyucunun işlevi meselelerine dair önemli ufuklar açtığı söylenir (Lodge, 94). Capote, diğer yazar-gazeteciler gibi, kurgusal haberin de en az edebi metinler kadar sağlam içerikli ve estetik temelli olabileceğini ve bir ahlaki önder ve çağının tanıdığı bir aydın olarak yazarın yitirdiği iktidarını gerçeği manipüle ederek geri kazanabileceğine inanır. Edebi anlatı formları ile anlatının daha medyatik biçimleri içiçe geçtikçe, edebiyat ve kültür günden güne popüler kültürün ve kültür endüstrilerinin bir parçası haline geldikçe, yazarlar da metnin sanatsal yaratıcılarından çok farklı kaynaklardan, farklı biçimlerden, farklı işlevlere sahip metinleri bir araya getirip birleştiren, bir ürüne dönüştüren ve tektipleştiren bir makineden farksız hale gelmişlerdir. Yazma edimi, bu açıdan bakıldığında, gerçekliğin dönüştürülmesi, bozulması ve yazarın aynı anda her yerde varolan Tanrısal “ben”i ile gördüklerini ötekileştirmesi sürecidir (Bellow, 67). Yazarın “Ben”i, dışsal dünyanın gerçekliğinin merkezine yazarın bilincini ve narsist fantezilerini yerleştirir ve tüm kurgusal evreni yazarın egosunda yeniden kurgular; dili bağlamından koparır ve olaylar ve nesnelere başka bir gerçeklik seviyesinde, bir tür sahte gerçeklik üreterek, sunar (Waugh, Metafiction, 67). Zira yazar, görünenin ve bilinenin ötesindeki gerçekliği arayışında ne kadar dilin farklı formları

ile deneyler yaparsa, ne kadar yalın ve nesnel bir anlatım kullanmaya ve olayları ve kavramları daha geniş bir çerçeveden, bakışını o kadar daraltır, gerçeklikten uzaklaşarak öznelleşir ve gündelik hayatın önemsiz gibi görünen detaylarına saplanıp kalır (Morson, 216).

Bununla birlikte, öykü anlatıcılığı her zaman gerçek ile hayal arasındaki şamanik bir aracılık olmuştur ve şamanın gerçeği bulanık bir hayal perdesinde görmesi gibi, öykü anlatıcısının aktardığı gerçek de çok parçalı ve kişiseldir (Waugh, Metafiction, 27). Gördüğümüz ve algıladığımız herşeyi belleğimize kaydeder, sonradan hatırlayacağımız ve kendimizce kurgusunu ve gerçekliğini değiştireceğimiz öyküler haline getiririz. Böylelikle, son derece gerçek deneyimlerimizi her hatırladığımızda, yazıya, resme ya da görüntüye her dönüştürdüğümüzde aslında başka bir hikaye, gerçekte ne olduğuna dair başka bir tanıklık sunarız. Aksi de çok mümkün değildir, çünkü zaman ve kişisel tarih algımız, yüzyıllardır varsayıldığının aksine, çizgisel ilerleyen saf, bütüncül, tutarlı ve kodları kolaylıkla çözülebilir bir evren modeli üzerine kurulu değildir. Zamanı, parçalar halinde, çoğu zaman birbiri ile çelişen, bağlamından kopmuş ve farklı bağlamlarda farklı hikayeler oluşturabilecek anı kırıntıları olarak algılarız (Butor, 49). Kendi gerçekliğimiz nasıl kurguyu taklit ediyor ve nasıl her geçen gün kurgu ile gerçek arasındaki sınırı biraz daha yitiriyorsak, gerçeği yazma sanatı olan kurgu-dışı edebiyat da gerçeği yazarken kurguyu taklit eder, John Barth'ın ileri sürdüğü gibi, kurgu-dışı edebiyat, gerçekmiş gibi, sanatmış gibi, özgünmüş gibi yapar; kurgu-dışı arada kalmışlığın edebiyatıdır ve bu hali ile çağımız insanının içinde bulunduğu çıkmazları ve çaresizliği en iyi yansıtan sanat türüdür (Barth, 81). Gerçekçi edebiyatın temel amacı toplumsal gerçekliğin anlaşılması ve aktarılmasıdır; çağdaş kurgu-dışı edebiyat ise gerçeklik hissinin kaybolduğu, yazarın ve okuyucunun akıldışılığın, insandıışılığın ve yanılsamaların arasında yalnız bırakıldığı bir yapboz dünyasına karşı tepkidir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası, Amerikan akademisi yalnızca anaakım edebiyatı ve estetik anlayışlarını beslemekle kalmadı, çok farklı toplumsal ve sınıfsal geçmişe sahip akademisyen ve öğrencilerin de katılımı ile hem edebi geçmişi daha farklı okumaya girişti, hem de yeni edebi formlara ve yorumlara karşı çok daha açık ve hoşgörülü olmaya başladı. Akademik disiplinler arası geçişlerin yaygınlaştığı ve akademik çalışmaların giderek daha çok politize olduğu bu çağda, akademik eleştiri pratiği giderek varolan metinleri yeniden okuma ve yorumlama uygulamalarından felsefi soruşturmalar ve kuramsal çalışmalara doğru kaydını (Mileur, 313). 1950'li yıllardan itibaren Amerika, savaş karşıtlarından radikal feministlere, hippilerden siyah

milliyetçilerine, anarşistlerden insan hakları savunucularına, Beatlerden çiftçi örgütlerine, eşcinsel hakları savunucularından yeni sol aktivizmine kadar sayısız ve çok çeşitli karşı kültürel grupların ve toplulukların yükselişine ve çöküşüne tanık oldu. Her grup kendi yaşam tarzını, kendi alışkanlıklarını ve geleneklerini, kendilerine ait kimlik tanımlarını ve ahlaki normlarını ve kendi kültürel anlayışlarını, bazen yoktan var ederek ama çoğu zaman varolan kültürel kodları değiştirerek ve dönüştürerek oluşturdu (Leitch, 366). Karşı kültürlerin ortaya çıkışının edebi çalışmalara etkisi yalnızca edebi üretim-tüketim eğilimlerinin (feminist edebiyat, siyah edebiyatı, eşcinsel edebiyatı gibi) farklılaşması ve çeşitlenmesinde kendini göstermedi. Bu karşı kültürel hareketlerin tümünün ortak noktası bilinç ve özgürlük, yabancılaşma ve anlam yoksunluğu, kimlik ve yalnızlık meseleleri üzerine bir arayışa girmeleri ve kendilerince farklı yanıtlar üretmeleridir. Bu arayışın bir ucu kaçınılmaz olarak, daha önce çıkışsız kalan diğer Amerikalıların yaptığı gibi, Avrupa felsefesine dönmeleri ve özellikle fenomenoloji, varoluşçuluk, yeni sol ve yapıbozumcu felsefe ile etkileşime girmeleri ile sonuçlandı.

Bu felsefi anlayışlar arasında Amerikan eleştiri geleneğini ve akademisini en çok etkileyen yapıbozumculuk olmuştur. Yapıbozumculuk dilin ve kimliğin belirli kabuller ve tanımlar üzerine kurulu olduğunu, bu kabullerin ve tanımların oluşturulma ve yaygınlaştırılma süreçlerinin anlaşılmasının kimlik tanımının kendisini tartışmaktan çok daha değerli ve önemli olduğunu altını çizer. Nesnelere ve kavramların ne olduğundan daha çok hangi süreçlerden geçerek inşa edildikleri ve toplum tarafından nasıl kabul gördüklerinin sorgulanması ve kavramsallaştırılması yapıbozumculuğun temel niteliklerinden birisidir (Thomson, 300). Yapısalcı okulun önde gelen isimlerinden Ferdinand de Saussure, dışsal dünyanın gerçekliğini ifade ederken dili saf bir aracı olarak kullanmanın yanıltıcı olabileceği, zira dilin temelde yapay bir kurgu olduğu ve toplumsal ve ideolojik bağlarla kurulmuş bir yapı olduğunu ileri sürer (Saussure, 8). Bu durumda, bireyin dışsal gerçekliğe dair tasarladığı anlamlar ve ilişkiler ağı tek başına anlamsızdır ve ancak çok daha geniş ve kapsamlı bir toplumsal ağın bir parçası olarak var olabilir. Yapıbozumcu düşünürler, özellikle de Jacques Derrida, Saussure'un bu oldukça doğal gibi görünen yapay dilsel kurguları (ve bu kurgular vasıtası ile bu kurgulara hakim ideolojik yapıları) sorgulamasını son derece önemli görür ve bu yapıların dışında bu yapıları bütünü ile görebilecekleri ve anlayabilecekleri bir noktanın varlığı olasılığını tartışırlar (Derrida, from *Differance*, 115). Saussure için araştırmacının dilin kurguları dışında varolabileceği ve nesnel analizlerini yürütebileceği bu türden bir Tanrısal kaçış noktası (*vantage point*) mümkün

görünyorken, postyapısalcılar dilin hapishanesinde mahsur kaldığımızı ve birey için dilin varlık alanından bir çıkış bulunmadığına inanırlar (Gregson, 3). Yapısalcılığın dil meselesine yaptığı ağır vurguya karşılık, Derrida dilin kaynağının yazma (écriture) olduğunun altını çizmiştir. “Adlandıran/tanımlayan/ sınıflayan” söze (logos) karşılık, Derrida yazma eyleminin tüm anlamlandırma süreçlerini ve bu süreçler arasındaki bağlantıların kurgulanmasını içerdiğini ileri sürer (Derrida, Of Grammatology, 1828). Anlamın mutlak olduğu ve yukarıdan aşağıya belirlendiği söz temelli (logocentric) Batı kültürünü eleştirisinin temeline alan Derrida, baskı altında tutulan, yasaklanan ve sessizleştirilen yazma ediminin, anlamlandırma çabalarının günyüzüne çıkarılmasını ve söz temelli kültürün alt edilmesini talep ediyordu.

Derrida'nın ünlü “metnin dışında hiçbir şey yoktur” sözü, bazılarınca, metinsel gerçekliğin dışında bir gerçeklik olmadığı, Derrida'nın gerçekliğin acımasızlığından kaçarak metne sığındığı şeklinde yorumlanır. Edward Said ve Terry Eagleton gibi Marksist kökenli sosyal bilimciler, örneğin, Derrida'nın metne ve metnin üreteceği anlamlara çok fazla yoğunlaşıp metni çevreleyen tarihsel ve toplumsal koşulları göz ardı ettiğini düşünür (Thomson, 305). Ancak beri yandan, yapıbozumculuğun dile ve dilsel kurgulara yoğunlaşması son derece politik bir muhalefet tarzı olarak da okunabilir. Zira, toplumsal ve politik kurumların söylemsel iktidarını yapılandıran dilsel kurguların incelenmesi ve tersyüz edilmesi sadece iktidarın değil, iktidarın karşısında yerini almış tüm kurumsal muhalefet tarzlarının da incelenmesini ve tersyüz edilmesini öngörür. Bu durumda, yapıbozumculuğun muhalefeti, iktidarın ve iktidarı ele geçirerek yerini almak isteyen tüm muhalif grupların karşısında duran anarşist bir muhalefettir. Yapıbozumcu düşünceye göre, dil, ideolojinin baskılayan, yasaklayan ve yok sayan otoritesinin merkezinde yer alır ve ideolojinin metinsel bir temsilinden daha fazlasını sunar. Başka bir deyişle, dil, bireyin gerçekliğe açılan penceresi, gerçekliğin temsilini sunan bir araç değil, ideolojinin kendisidir. Dil, zaten var olduğu düşünülen dışsal gerçekliğin yansıdığı bir ayna değil, gerçekliği inşa eden yapıcı unsurdur. Bu durumda, gerçeklik dil tarafından yutulmuş ve tüm göstergelerin merkezi haline gelmiştir; herhangi bir kavram ya da nesne yalnızca dile referans verir; dil içerisinde var olur (Freadman ve Miller, 2). Bu açıdan bakıldığında, tüm yazma edimi aslında dilin yeniden yazımıdır ve var olan tek şey metindir. Herşeyin dil içinde kurgulanmış ve dil içerisinde var olabiliyor olduğu gerçeği, bugüne kadar dilin kurucusu ve anlamın yaratıcısı olduğu düşünülen öznenin de ölümü anlamına gelir (Barthes, The Death, 1468). Özne, içi boş bir gramer yapısından başka bir şey değildir ve özne konumları yine dil tarafından belirlenmiş ve

sınırları çizilmiş kültürel tüketim nesnelere ibarettir (Bellow, 67). Bu bağlamda, ideolojinin gerçekliğine karşı yürütülecek herhangi bir mücadele aynı zamanda kaçınılmaz olarak dile karşı da verilmeli, toplumsal hayatı ve öznenin konumunu dönüştürecek devrimsel bir proje öncelikle dili de dönüştürmelidir.

Yapıbozumcu postmarksist düşünür Pierre Macherey'e göre kitabın sesi, belirli bir sessizlikten gelir; bir kitabı kitap yapan kapsadıkları kadar dışarıda bıraktıklarıdır. Bu sebeple, bir kitaba anlam katan, kitabın varlığına eşlik eden yokluktur. Dil, sessizliği metnin merkezine alır, sessizlik dilin kayıp noktasıdır. Edebiyat ile sessizliği keşfederiz, çünkü kitap ile konuşan sessizliktir (Macherey, 705). Şayet edebiyat bir noksanlık, bir fakirlik, bir yokluk üzerinden tanımlanacaksa ve bu yokluk edebiyatın niteliklerini tanımlamak açısından başat bir role sahip olacaksa, bu durumda öncelikle edebiyatın içeriğinin ve edebi türlerin tanımını yapmak da mümkün olmayacaktır. Bir yanı ile bu belirsizlik, edebi geleneğin tarihsel oluşumunun bir parçasıdır. Hiç bir edebi gelenek içerik ya da biçim konusunda mutlak bir sınırlama ve yasaklama getirmemiştir; edebi geleneğin içerik ve biçim üzerindeki etkisi daha çok yönlendirici ve teşvik edicidir. Bu nedenle, edebi gelenek, kendini var eden hegemonik yapıların devamı için belirli ölçülerde değişime, dönüşüme ve sapmalara izin verir. Bu noktada, Paul de Man'ın *Resistance to Theory* isimli eserini anmak önemlidir zira de Man edebiyatın tanımlanamayışı, edebi yorumun ve eleştirinin çok katmanlılığı ve edebiyatın bir metinsel iletişim olasılığı olarak taşıdığı değer meselelerini ele alır. Çalışmalarının ve kavramsallaştırmalarının bir eleştiri kuramı oluşturmayı hedeflemediğini, çok daha geniş bir dil kuramı çalışmasının bir parçası olduğunu ifade etse de (Leitch, 273), de Man edebi yorumun ve anlamlandırma süreçlerinin tüketilemezliğinin edebi eleştiri geleneğinin önemli bir niteliği olduğunu, edebiyatın incelenip, çözümlenebilecek ve sonlandırılabilir bir "bilimsel araştırma nesnesi" olmadığını düşünür. de Man'a göre, edebiyatın tüketilemezliğinin kökeninde, edebiyatın sürekli kendini yeniden keşfediyor oluşu ve bu sebeple de sürekli olarak bağlamsal zeminini dönüştürüyor oluşu yatar. Paul de Man, Yeni Eleştiri'nin ve yapısalcı okulun edebiyatı bir dilbilim meselesine dönüştürdüğünü ve böylelikle anlamı ve yorumu belirli bağlamlar içine hapsettiğini ileri sürer. Halbuki, edebiyat, dilbilimden farklı olarak, kesin çizgilerle tanımlanmış ve sınırlanmış bağlamların dışında var olur; edebiyatı belirleyen tanımlar değil (yukarıda da bahsi geçen) yokluğun yarattığı belirsizliktir (de Man, *The Return*, 1531). Ancak bu durum, temeli ölçmeye, yargı oluşturmaya, karşılaştırmaya, somutlaştırmaya ve "bilgi" üretmeye dayanan edebi eleştiri

için metnin muğlaklığı ve her şekilde yorumlanabileceği varsayımı aynı zamanda metnin yokluğu ve hiçbir şekilde yorumlanamayacağı sonucunu da doğurur; bu bizim bildiğimiz anlamı ile eleştirinin sonudur. Derrida'nın da etkisi ile artık edebiyatın kapsamı herhangi bir metni (bazen yazılı olmasına da gerek yoktur) kapsayacak şekilde genişlemiştir (Lucy, 131). Bu çağda eleştirinin tek işlevi, "doğru" yorumlara ve mutlak bilgiye ulaşmak değil, olası okumalar arasındaki metinlerarası ilişkileri ve farklılıkları belirginleştirmek olabilecektir. Edebi metinlerin okunamaz/yorumlanamaz oluşuna yapılan vurgu ile bir metnin tek ve doğru bir okuması olduğunu iddia etmek, metnin içerdiği anlamsal zenginliği ve arametinsel ilişkileri sınırlamak ve reddetmek anlamına gelir. Ancak bir metnin okunamaz/yorumlanamaz olduğunu ileri sürülmesi, metnin anlamı üzerine tartışılmasını ve eleştirel bir yaklaşımla incelenmesini engellemez (Leitch, 286). Tam tersine, yapıbozumculuk yapılacak herhangi bir yorum ya da eleştirel incelemenin benzerleri arasında yalnızca bir tanesi olduğunun altını çizer, iyi ya da kötü, sınırlayıcı ya da zenginleştirici okumalar mümkündür ama nihayetinde tüm okumalar ya eksik ya da yanlıştır. Yapıbozumcu bakış açısına göre, bir edebi metin kendi içinde hiçbir anlam taşımaz, ancak diğer metinlerle bir araya geldiğinde bir anlamı olur (Eagleton, *Literary Theory*, 138). Bu durumda, her metin bir "arametin"dir ve metne eşsiz konumunu ve kimliğini sağlayan da bu arametinsellik konumudur ve edebiyat çalışmaları her zaman ve kaçınılmaz olarak metinlerarasılık çalışmalarıdır (Anderson, 150). Bu açıdan bakıldığında, yapıbozumcular yalnızca metnin ölümünü değil, birer özne olarak yazarın ve okuyucunun ölümünü de ilan etmişlerdir. Zira özne de nihayetinde bir dilsel kurgu, bir metindir ve ancak özne diğer benlik tanımları ile bir arada anlamlı olabilen bir arametin olarak varolabilir (Burke, 47).

Amerikan yapıbozumcu anlayışını Avrupa'daki yapıbozumcu anlayışlardan ayıran en önemli özellik, Amerikan yapıbozumculuğunun neredeyse tamamen akademi üzerinden yürüyor ve toplumsal ve politik sahadan olabildiğince uzak kalmaya gayret gösteriyor olmasıydı. Doğrudan politik muhalefetin içinde yer alan ya da yazdıkları ile politik muhalif grupların ve düşüncelerin önünü açan Avrupa yapıbozumculuğunun önde gelen isimleri Louis Althusser, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Michel Foucault ve Jacques Lacan'ın aksine Yale Okulunun üyeleri Harold Bloom, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman ve J. Hillis Miller bilinçli olarak politik bir söylem ortaya koymaktan kaçınmış, estetiğin politika ve ideolojiden ayrı, dokunulmamış ve bozulmamış bir sığınma alanı olduğunu kabul etmişlerdi (Leitch, 270). Dilin kurgusallığı ve kurgunun kendi başına bir dil oluşturması meselesini sorunsallaştıran

Ronald Sukenick, dilin kendi içinde kapalı bir sistem olduğunu ve yazma sanatının ve şiirin bu sistemi dilin ötesindeki deneyimlere de açma girişimi olduğunu ifade eder. Sukenick'e göre, edebiyatın yükümlülüğü yazım deneyimini tarihten, politikadan, ticari kaygılardan ve kuramın bağlayıcılığından kurtarmaktır (Klinkowitz, 363). Ancak Amerikan estetik anlayışında dil, her zaman politik anlamlar ve sorumluluklarla yüklenmiştir. Walt Whitman'ın serbest, akıcı ve görünüşte basit dili ile Whitman'ın zihnindeki Amerikan ideali ve demokrasi düşüncesi arasında doğrudan bir bağlantı vardı. William Carlos Williams, aynı geleneği büyük ölçüde sürdürmüş, değişen Amerikanın özgün sesini yansıtabilmek için özgün bir dil yaratma arayışına girmiştir. 20. yüzyıl Amerikan avantgardının, İmagizm'in, Beat'lerin ve diğer şiir ekollerinin birincil amacı, Amerikan halkının enerjisini, ideallerini ve bireysel ve toplumsal algılarını yansıtabilecek bir dili (yalnızca estetik deneysellik macerasının ötesinde) politik bir araç olarak da yaratabilmek olmuştur. Yazarı ve okuru politik bir deneyimin kurgulayıcıları yapan bu politize estetik anlayışı, edebiyatın ve sanatın bir toplumsal muhalefet aracı ve dönüşümün öncüsü olarak algılanmasına neden olmuştur. Harold Bloom'un, şairin kendisini sınırlayan dilsel kurgular ve toplumsal bağlarla giriştiği Oedipal savaşım olarak adlandırdığı bu karmaşık muhaliflik durumu yazarın temsil ettiği bireyci özgürlükler ile dilsel kurguların içinde biçimlendiği otoriter zihniyet arasında bir mücadele alanı haline getirir ve Amerikan yazarının dili reddederek dile hakim olma çabasını daha da sorunlu bir hale getirir (Gregson, 28).

Paul de Man edebiyatın ruh ve madde dünyası, akıl ve doğa, varlık ile yokluk arasına dengeleyici bir aracı işlevi gördüğüne dair Romantik düşünceye karşı oldukça sert bir muhalefet yürütür ve çalışmaları "Retorik Eleştiri" ya da "Amerikan yapıbozumculuğu" olarak isimlendirilen eleştiri ekolünün başlangıç noktası olarak kabul edilir. de Man'a göre, Romantiklerin ikilikleri uzlaştırma çabası boşunadır ve nihayetinde yazarın olduğu kadar okuyucunun da kendisine yabancılaşması ile son bulur. Derrida da benzer şekilde Amerikan yapıbozumculuğu ile Amerikan romantizmi arasında bir karşılaştırmaya girişir ve yapıbozumcu felsefede sıklıkla vurgulanan dilsel yapıların öznenin yaratıcılığının sınırları dışında inşa edilmesi meselesinin, Emersoncu anlamda ilahi bir aracı ve aşkın bir filozof olarak yazarın konumunu yeniden sorgulamaya açtığını ifade eder. Bu bağlamda Derrida, Matthew Arnold'un yazarın kimliği ve nitelikleri konusunda dil üzerine daha incelikli ve detaylı çalışmaları ve bu çalışmaların kaçınılmaz olarak ortaya çıkardığı entelektüelizm vurgusu, kitle kültürüne karşı şüphecî ve eleştirel bakış açısı ve dilsel çalışmalardaki yöntembilimsel teknikler sebebi ile

Emerson'dan daha iyi bir örnek sağladığını düşünüyordu (Mileur, 315-319). Ancak Amerikan yapıbozumculuğunun Romantik düşünceden çok farklı olduğunu söylemek de doğru olmaz. Harold Bloom, örneğin, bir yandan Romantizmi, özellikle de Avrupa romantizmini, insanoğlunun olasılıklarını kısıtladığını ve bir tür melankoliye mahkum ettiğini düşünürken, bir yandan da Amerikan romantizminin, özellikle de Emerson'un pragmatizminin, edebiyat yolu ile sınırlanmış imgelemin önünü açacak, insanoğlunun varoluş arzusunu tetikleyecek güce sahip olduğuna inanır (Bercovitch, 163). Özellikle Emerson'un Self-Reliance başlıklı makalesinde, Bloom bireysel ve toplumsal sınırlamalar sebebi ile romantik ideallere karşı şüphe ile yaklaşan bir aydını işaret eder. Bloom'a göre, Emerson'un bu soyutlamalara karşı şüpheli, somut hedeflere yönelik pragmatik tavrı Romantik idealleştirmelerin ve hayata dokunmayan esrik felsefelerin tuzağına düşmekten kurtarmıştır (Mileur, 327).

#### 4.1 Savaş Sonrası Amerikan Edebiyatının Biçimlenmesinde Gelenekdışının Rolü

İkinci Dünya Savaşı sonrası politik kutuplaşma ve nispeten güçlenen orta sınıf yaşam tarzı, avantgardın politik alandan çekilmesine ve giderek daha belirgin bir biçimde yalnızca ticari ve deneysel sanat ile özdeşleştirilmesine neden oldu. Avangard Amerikan toplumuna ve sanatına öncülük etmek ve dönüştürmekten çok uzakta, geleneksel kurumları ve anlayışları yeniden üretmek ve güçlendirmek üzere bir ideolojik araç olarak kullanıldı, son derece ironik bir şekilde tüketim kültürünün tasarımı ve biçimlendirilmesinde önemli rol oynadı (Hobbs, 7). Ancak, postmodern kültür içinde avantgardın ruhunu yeniden yakalayıp, toplumsal ve bireysel olanı yeniden tanımlamak ve böylelikle sanatsal üretim adına bir özgürlük alanı yaratmak çabası da varlığını sürdürüyordu. Bu olumsuz tavrı, savaş sonrası Amerikan toplumunda, diğer radikal sanat akımları gibi avantgardın da tüketim toplumu ve metalaşma süreçlerinin bir parçası olmasını ve kurumsal ana akım sanata eklenmesini mazur göstermeye çalışır ve avantgardın kurumsal sanatın içinde bu kadar kolaylıkla eriyebilmesini, avangard felsefenin bu tür kurumsal tanımlamaları ve sınırlamaları toptan reddetmesi ve önemsiz görmesi ile açıklamaya girişir (Connor, 271). Bu açıdan bakıldığında, hangi maddi koşullar ve hangi ilişkiler ağı ile çevrelenirse çevrelensin, postavangard sanatçılar için asıl olan ürüne hayat veren düşüncedir ve ürünün değerini nesne olarak konumu değil izleyicisi/tüketicisi üzerindeki etkisi belirler. Bu tavrı, bir yandan kurumsal sanatın galeriler, müzeler, dergiler ve akademik kürsülerden oluşan



Babil Kulesinin sorgulanmasını önlerken, bir yandan da sanat ve sanatsı, kurumsal ve kurumsı ve gelenek ve geleneksı arasındaki sınırları ortadan kaldırır. Bu, son tahlilde, postavantgardı modern avantgard ile aynı çizgide buluşturur.

Ancak öte yandan, Amerikan kültüründe postavantgard deneyimi birkaç nedenden modern avantgardan kesin çizgilerle ayrılır. Bu nedenlerden ilki Amerikanın karşı kültür deneyiminin bir etnik temel üzerine kurulmuş olmasıdır. 1920'lerde anaakım kültüre karşı bir alternatif kültür, bir muhalif duruş ortaya koymak isteyenler daha çok hayalkırıklığına uğramış ve çaresiz bırakılmış (büyük çoğunlukla da sol radikal politikaları destekleyen) göçmen kitlelerdi. 1950'lerin postavantgard toplumu ise, çoğunluğu şehirli orta sınıf aileler içinde büyümüş, iyi okullarda eğitim almış ancak tüketim toplumunun ve kitle kültürünün değerleri ile uzlaşamayan ve içinde yaşadığı refah toplumuna yabancılaşan beyaz gençlerden oluşuyordu. 1920'lerin avantgard kültürü, politik partiler, kafeler, yayınevleri, toplantılar ve kulüplere katılarak diğer gençlerle sosyal etkileşim içinde olmayı ve aktif katılımı gerektiriyordu. Bu nedenle, modern avantgard, bir tür altkültür dayanışması ve toplumsal birliktelik kültürü idi. Ancak, teknolojiye yaşanan ilerlemelerle birlikte kitap ve plak fiyatlarının ucuzlaması, kişisel plakçaların ve televizyon setlerinin her evde kolaylıkla bulunabilmesi ve artan refahla birlikte gençlerin kendilerine ait bir yaşam alanına sahip olması ile birlikte, 1950'lerin altkültürleri daha yalıtılmış ve yalnızlaşmış gençler tarafından, daha ufak gruplar halinde ve iletişimsizlik temelinde kuruluyordu. Postavangard sanatın tanımlanmasında ve kategorize edilmesindeki bir zorluk da buradan kaynaklanmaktadır; birçok farklı kaynaktan beslenen, kendini belirli bir etnik kökene, felsefi ekole, sınıfa ve toplumsal gruba ait hissetmeyen ve sadece kendisi ve küçük grubu için üreten sanatçının eserleri bir sanat anlayışı ve estetik yaklaşıma sahip bütünsellikten yoksundur. Bununla birlikte, anaakım kültür ile karşı kültür arasındaki geçişlilik çoğu zaman karşı kültürün sınırlarının net bir şekilde çizilmesini ve tanımlanmasını zorlaştırıyordu (Gair, 4). İkinci Dünya Savaşı sonrası farklı etnik, sınıfsal ve cinsel kimliğe sahip bir çok genç üniversite eğitimi alabiliyordu ve kampüs kültürü, 1920'lerin avantgard gençlik kültüründen farklı olarak, daha çok tüketim ve boş zaman eğlencesi üzerine kuruluydu. Kampüsün dış dünyadan yalıtılmış ortamında doğan farklı fikirler ve yeni estetik anlayışı, büyük ölçüde gençlerin içinden geldiği burjuva kültürünün çeşitlemeleri olarak kalmaya mahkumdu.

Peter Bürger, *The Theory of Avantgarde* isimli eserinde sanat faaliyetini politik bir eylem olarak tanımlıyor ve asıl olarak sanatçının toplumla kurduğu ilişkiyi sorunsallaştırıyordu.

Bürger'e göre hegemonik kurumsal sanatın reddini hedefleyen avantgard hareket ve bu hareketi oluşturan farklı estetik yaklaşımlar II. Dünya Savaşı'nın bitimiyle sona ermiştir. Bunun başlıca sebebi avantgardın, savaş sonrasında inşa edilen konformist tüketim kültürü içinde kendisine sağlanan kurumsal konuma yerleşmesi ve kendine yeni bir iktidar alanı yaratmış olmasıdır. Peter Bürger, postavantgardın, sanat ve yaşamı tekrar bir araya getirerek yabancılaşmayı ortadan kaldırmayı amaçlayan tarihsel avangardın mirasçısı olamayacağını zira gerekli politik kararlılık ve yeterli biçimsel yenilikten yoksun olduğunu ifade ediyordu (Bürger, 158). Bu durumda, hayatın gerçekliğinden kopan ve anaakım kültürel pratiklerin bir parçası haline gelen postavantgard mirasçısı olduğunu iddia ettiği modern avantgard geleneğine gönderme yaparak ve onu taklit ederek var olmaya çalışır. Postavantgardın avantgard konumu geçmişin parçalarının amaçsızca ve belirli bir felsefeden yoksun bir tarzla bir araya getirildiği bir tür pastiche, özgünlükten yoksun bir tür muhalefet simülasyonu olmaktan öteye gidemez (Şahiner). Bu açıdan bakıldığında, savaş sonrası dönemde hem Avrupa'da hem de Amerika'da avantgarda yönelik akademinin ve sıradan tüketicinin artan ilgisi, Londra, Paris, Berlin, Chicago ve New York'da açılan kapsamlı avangard sergileri ve arka arkaya yayımlanan akademik incelemeler ilgi çekicidir. 1960'lı yıllardan itibaren Andy Warhol, eserleri tüm dünyada sergilenen ve geniş kabul gören uluslararası bir sanatçı haline gelmişti. Ginsberg, Kesey ve Vonnegut gibi avantgard yazarlar üniversitelerin müfredatlarında okutuluyordu. Kerouac, On the Road romanını yayımlandıktan hemen sonra televizyon ve radyo programlarına davet ediliyor, Amerikanın önemli bir yazarı olarak tanıtılıyordu (Cunliffe, 391). Akademinin ve burjuva endüstrisinin katkıları ile müzeler ve galeriler kuruluyor, müzayede sisteminin yaygınlaşması ile sanatsal uğraş mutlak bir biçimde ticarileştiriliyordu. Burjuvanın bireysel koleksiyonculuğunun yerini sanatı bir tür yatırım ve vergilendirme aracı olarak gören büyük şirket koleksiyonları alıyordu. Ancak avantgarda yönelik bu geniş ilgi ve yaygın kabul bir zaferden çok açıkça bir yenilginin habercisidir. Avantgard, 1950 sonrası üniversite eğitimi görmüş ve bir şekilde karşı kültürel oluşumların ve sanat hareketlerinin içinde yer almış genç neslin iş dünyasına girmesi ve beyaz yakalı birer orta sınıf çalışan haline gelmesi ile medya endüstrisi, reklamlar, televizyon, moda ve ürün tasarımı ve mimari alanında bir tüketim unsuru, hayat tarzı ve statü göstergesi haline gelmiştir. 1950'li yıllarda başlayan muhafazakarlaşma ve içine kapanma, özellikle 1970'li yıllarda ortaya çıkan politik skandallar ve ekonomik krizlerle birlikte daha da yükselmiş ve toplumsal hayata hakim olmuştur. 1920'lerin radikal politik hareketleri ve karşı kültürel

oluşumları Soğuk Savaş atmosferinde baskılanmış, kitlesel politik hareketlere duyulan güvensizlikle birlikte, toplumsal muhalefet altkültürel grupların (eşcinsel hareketler, feminist gruplar, anarşist oluşumlar) daha ufak kapsamlı toplumsal varoluş çabaları ile sınırlı kalıyordu (Gair, 120).

Avantgardı politik bir duruştan yoksun olmak ve estetik ve politikayı bilinçli olarak birbirinden ayırmak ile suçlayan sadece Peter Bürger değildi. Irving Howe, *Partisan Review* dergisinde Beat kuşağı yazarlarının, eleştirdikleri anaakım şehirli burjuva sanatçıların konformizminden çok da uzak olmadığını yazmıştı (Hobbs, 60). Karşı kültürler ve avangard ile ilişkisi tarih boyunca çelişkiler ve çatışmalarla dolu olan sol muhalif gruplar, yeni estetik yaklaşımlara ve deneysel sanata karşı mesafeli kalmayı tercih ediyorlardı ve tüketim, eğlence ve uyuşturucunun yoğun olarak kullanıldığı gençlik kültürünün devrimci olmaktan çok uzakta, küçük burjuva hareketleri olduğuna inanıyorlardı. Marksist eleştirmenlerin çoğu zaman haksız biçimde dile getirdikleri bu serzenişin kökeninde avangard sanatçıların tüm kurumsallaşmış iktidar yapılarına (görünürde iktidara muhalif olsalar bile) karşı çıkıyor olmaları vardı. Avantgardizmin kökenindeki politik şüphecilik 1950'lerdeki McCarthyci paranoyanın yarattığı toplumsal baskı ve sessizleştirme ile güçlenmiş; McCarthyci cadı avı karşısında “geleneksel toplumsal muhalefetin” aldığı ikircikli tavır avangard sanatçının politik çözümlere karşı duyduğu güvensizliğini, büyük anlatılara karşı duyulan inançsızlığını ve her türlü iktidar mekanizmasından ve ideolojik baskıdan bağımsız özgür bireyler yaratabilme kararlılığını desteklemekteydi. Zamanın ruhuna uygun olarak, kitlesel politik hareketler yerine kimlik ve beden politikalarını politik muhalefetinin merkezine alan postavantgard edebiyat bir dönüşüm edebiyatıdır (Bradbury, 198). Avantgard, marjinalleşmiş, zeminini kaybetmiş bir yazar/şair için tek çıkış yoludur, yazar/şair sarsıcı ve şok edici içeriği deneysel ve yabancılaştırıcı bir tarzda sunarak kendi okuyucusunu arar, bazen de gerektiğinde baştan yaratır (Damon, vii). Avantgard, sanatçılar, bu noktada modernliğin getirdiği yabancılaşma ile başatmenin yolunun sanatçının kendini soyutlaması ve içinde yaşadığı toplumu yadsımasından geçmediğine inanan Bertolt Brecht'i takip etmekteydiler. Brecht'e göre, insanın yeniden insan olabilmesi kendini kitlelerin dışında tanımlamak yerine tekrar kitlelerin içine geri dönmesi ve kitlelerin kapitalist toplumda insandışılması sürecine dair içten bir öngörü ve sorgulama gerçekleştirilmesi ile mümkündür (Brecht, 69). Çağdaş sanat ve avangard ancak bu sürecin bir parçası olabildiği derecede kitleleri anlamada ve aktarmada başarılı olabilir. Postavantgardın bilinçli bir şekilde politik alandan uzak

duruyor olmasını bu hedefe doğru ilerlerken modern avantgardın düştüğü hataya düşme endişesi olarak da okumak mümkündür. Postavantgard, sanatı yalnızca estetik anlayışları ve akademik ekollerin ötesinde başlıbaşına bir kurum ve iktidar yapısı olarak hedef alan ve böylelikle burjuva sanatının gelişim sürecine karşı esaslı bir politik karşı duruş sergilemeyi hedefleyen bir avantgard anlayışının başarısız olacağı ve konformist geç kapitalist kültüre eklenmiş bir sanatsal yaratı ortamında istese ve gayret gösterse bile Benjamin'in bahsettiği “politik bir eylem olarak sanat” hedefine ulaşamayacağı bilincindedir. Politize sanatı bir amaç değil araç olarak kullanmayı tercih eden postavantgardın bir derece kadar pragmatik sayılabilecek yaklaşımı karşısında, Victor Burgin, postavantgardın kurumsal sanatın içinde mi dışında mı yer aldığı tartışmasının nihayetinde faydasız bir tartışma olduğunu çünkü Batı uygarlığında kurumsal iktidarın “dışında” bir varoluşun mümkün olmadığını ifade eder (Connor, 274). Walter Benjamin bir sanat eserinin kurumsal sanata karşı olup olmadığını sormak yerine kurumsal sanatın neresinde olduğunu sormanın daha akılcı ve işlevsel olduğunu belirtir (Rifkin, 28). Stuart Hall benzer bir şekilde postmodern kültürde aşırılığın, sınırların ötesinde var olmanın, bir ideolojik karşı duruşun mümkün olmadığını öne sürer. Postmodern kültür iktidar stratejilerinin ve iktidarın farklı temsillerinin sürekli olarak konum değiştirdiği, hegemonik bir iktidar muhalefet etkileşiminden daha çok iktidarın kendisinin sorunsallaştırıldığı bir kültürdür ve bu kültür içinde herşey hem sistem içindedir hem de potansiyel olarak sistemin dışındadır (Connor, 275). Bu bağlamda, avantgardın varoluşu anlıktır, kendini tanımladığı ilkeler sadece belirli bir an için geçerlidir ve genelleştirilemez; devrimci ve dönüştürücü karakteri temel niteliği olarak kalsa da, tarihin bir çok döneminde anaakım sanata kolaylıkla eklenilebilmiş ve anaakım kültürün karşı kültürleri pasifleştirerek kontrolü altına almasında bir araç olarak kullanılabilmiştir.

Savaş sonrası Amerika'sında okuryazar kitlenin giderek daha yaygın ve daha sıklıkla edebiyat tüketiyor olması, yayınevlerinin sayısının ve çeşidinin gittikçe artıyor olması, kitap ve dergi satışlarının daha önce hiç ulaşmadığı rakamlara varması, yazarın ve eleştirmenin kitleler tarafından gittikçe daha çok tanınıyor ve biliniyor olması avantgardın Amerikan toplumunda benimsendiği ve kabul edildiği anlamına gelmez. Amerikan avantgard edebiyatı tarihinde sıklıkla sorulan “avantgard ne kadar Amerikalıdır?” sorusu hala büyük ölçüde yanıtsız kalmıştır çünkü çağdaş Amerikan edebiyatında kesin olarak tanımlanabilen ve Avrupa'daki örnekleri ile kıyaslanabilecek bir avantgard örneği bulunmamaktadır. Ezra Pound ve Gertrude Stein gibi modern yazarların bir kısmı biçim olarak yenilikçi ve avantgard işlere imza atmış olsalar da ya

da Greenwich Village ve the Partisan Review dergileri etrafında toplanmış radikal solculardan Beat kuşağına ve Donald Barthelme, John Hawkes ve Gil Sorrentino gibi postmodern yazarlara kadar farklı gruplar Amerikanın “gerçek” avantgard deneyimini inşa ettiklerini iddia etseler de, ya avantgardın gerektirdiği politik ve felsefi donanımdan yoksunlardı ya da avantgardın ruhunu kavrayamayacak kadar muhafazakarlardı. (Damon, viii). 1920'lerin radikal politik hareketleri avantgard iddialarını sanatın politik potansiyeli üzerinden değerlendirirken, İkinci Dünya Savaşı sonrası çoğunluğu orta sınıf şehirli ve eğitilmiş sanatçılardan oluşan ve aralarında soyut ekspresyonistler, Beat'ler, San Fransisco Rönesansı şairleri ve Black Mountain şairlerinden oluşan son nesil avantgardlar, felsefi ve ideolojik farkları olsa da, daha çok estetik ve biçimsel nitelikleri ile öne çıkmaya gayret göstermişlerdir (Hobbs, 12). Avantgardın, popüler edebiyat, pulp edebiyat ve gündelik sanat ile kurduğu bağ, onu daha çok Amerikalı yapmaya ve kitleler ile arasındaki mesafeyi kısaltmaya yetmemiştir. 1920'lerin avantgardı, hem Avrupa hem de Amerika coğrafyasında, algıda ve yaratıcılıkta bir devrim amaçlayarak yola çıkmıştı. Savaş sonrası postavantgard böyle bir iddiayı gerçekçi ve ciddiye alınır kılabilecek araçlardan yoksundur; avantgard, savaş sonrası tüketim çılgını kitle kültürü için ilginçtir, satın alınabilir ve değiş tokuş edilebilir değerdedir ama kitleleri dönüştürecek estetik ve politik güçten yoksundur. Savaş sonrası avantgard, bir ölçüde köklerine dönerek kilisenin, toplumsal iktidarın ve muhafazakarlığın yüzyıllardır varlığını inkar ettiği ve kontrol altında tutmaya çalıştığı aşırılık sanatına (transgressive art) daha çok yaklaşmaktadır. Zira hayatın tüm ufak detaylarını kayda alarak kendi hayatlarımızın şairleri olmamız gerektiğini ileri süren Nietzsche gibi,<sup>32</sup> postavantgardlar da, şayet romantiklerin iddia ettiği gibi dünya bir sanat eseri ise, gerçek sanat ve estetik değerlerin kesinlikle uyum ve düzen ile değil, yıkıcılık ve aşırılığın taşıdığı kaotik yaratıcı enerjinin bir araya getirilmesi ile mümkün olduğuna inanıyorlardı (Eagleton, Ideology, 253). Postavantgardın, gittikçe daha yoğun bir şekilde şiddet, saldırganlık, cinsellik, yıkıcı anarşizm ve toplumsal uyumsuzluk temalarını içeriyor ve bu temaları gittikçe daha aşırı biçimlerde ifade ediyor olmasının ardında yatan önemli sebeplerden birisi de budur. Bu bağlamda, postavantgardın aşırılık (transgressive) sanatına dönüştüğünü ve sınırlarını zorlayarak yeni biçimler aldığını söylemek, savaş sonrası avantgardı anlamak için atılacak önemli bir adımdır.

## 4.2 Bir Postavantgard Deneyim Olarak Beat Kuşığı Edebiyatı

Beat terimi 1950'li yıllarda akademinin ve muhafazakar politik yapının dayattığı sanat ve estetik anlayışına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmış deneysel ve yenilikçi bir dizi hareketi betimler. Bu sebeple, edebiyat tarihçileri Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Gregory Corso ve Lawrence Ferlinghetti'nin başını çektiği Beatniklerin yanı sıra Diane di Prima, Leroi Jones, Anne Waldman, Charles Bukowski, Ken Kesey gibi farklı avantgard yazarların eserlerinin de Beat hareketinin içinde yer aldığını düşünürler (Foster, 3). Beatlerin geniş kitleler tarafından ilk kez tanınması 1956'da Allen Ginsberg'in *Howls*, 1957'de Jack Kerouac'ın *On the Road*, 1959'da William Burroughs'ın *Naked Lunch* isimli kitaplarının yayınlanması ve hemen ardından başlayan dava süreçleri ve polislerin Beatlerin bir araya geldiği kafe ve kitapçı dükkanlarına baskınları ile olmuştur. Başlarda üniversite gençliği arasında hızla yayılan bir izleyici kitlesi kazanmış olsa da, Beatlerin eleştirmenlerin ve akademik dünyanın ilgisini çekmesi ancak 1960'lı yılların sonuna doğru gerçekleşecekti (Skerl, 8).

Beat kuşığı New York ve San Francisco'nun orta üst sınıf bohem semtlerinde, kafeler, kulüpler, sanat galerileri ve kitapçılarda, küçük dergiler, fanzinler ve gazetelerde doğdu. Bir altkültür denemesi olarak başlarda kendileri gibi yaşayan ve düşünen gençlerden oluşan bir izleyici kitlesi oluşturmak ve anaakım sanatın dışında, kendisine özgü bir felsefesi ve politik duruşu olan bir avangard hareket haline gelmeyi amaçlamıştı. Medya kendilerine karşı temkinli ve çoğu zaman alaycı olsa da, medya yolu ile görünür olmayı ve kitlelere ulaşmayı başarmışlardı (Mottram, 262). Ortak bir geçmişi paylaşan Beat'lerin. neredeyse tümü 1920'li yıllarda şehirli orta sınıf beyaz ailelerin çocukları olarak dünyaya gelmişlerdi ve şehir kültürü ile olan ilişkileri hayranlık ile yabancılaşma arasında ikircikli bir gitgel yaşıyordu. Allen Ginsberg ve Jack Kerouac Columbia Üniversitesinde öğrenci iken tanışmışlar, daha sonra bu ikiliye Gregory Corso ve William Burroughs da eklenmişti. Her biri farklı şekilde yazıyor ve düşünüyor olsa da, yaşadıkları çevre ve ait oldukları toplumsal sınıfın deneyimleri birbirine benziyordu. Bu sebeple, kaçınılmaz olarak politik ve toplumsal vizyonları belirli noktalarda kesişiyor, birbirini destekliyordu. Bu destek, aynı zamanda birbirlerinin yazdıklarını eleştirmek ve teşvik etmeyi de kapsıyordu; örneğin Burroughs yazmaya Kerouac'ın ısrarı ile başlamıştı (Foster, 4). Aldıkları görece kaliteli formal eğitim ve yaşadıkları bohem yaşam sebebi ile “yüksek” sanat ürünlerine de popüler kültür ürünlerine de eşit derecede aşinaydılar ve her iki yönden de besleniyorlardı. Farklı

politik yönelimleri olsa da (Kerouac kendini Cumhuriyetçi sağda, Ginsberg radikal solda tanımlıyordu), Beat edebiyatı doğrudan ya da dolaylı olarak savaş sonrası Amerikasının giderek daha da muhafazakar, otoriter ve militarist bir tavrı benimseyen toplumuna karşı ağır bir eleştiriyi içeriyordu (Gair, 39). Beatler bir yandan Püriten geçmişe ve beyaz iktidara ait olan ne varsa reddediyorlar bir yandan da Amerika'nın kendisini, toplumsal ve tarihsel gerçekliğini temsil ettiklerini iddia ediyorlardı. Emerson'un Doğu felsefesinin aşkıncılığına olan ilgisi, Thoreau'nun sivil itaatsizliği, Whitman'ın sıradan insanın diğer insanlar ve tabiat ile kuracağı saf ilişkinin yüceliğine olan katıksız inancı Amerika'nın ve Beat'in kendisiydi. Beatler kökenlerini aşkıncılığın romantik anarşizminden alan estetik tavrı yalnızca kuramsal bir tavırdan öte bir yaşam tarzı olarak benimsemişlerdi. Burroughs'un, kullandığı kesyapıştır ve kolaj yöntemleri, rüyalar, halüsinasyonlar, yanılsamaların özünü oluşturduğu anlatı yapısı ve dilsel kurgudaki yenilikçi tavrı asıl olarak politik olarak alaycı ve uyumsuz bir duruşun ifadesiydi (Bradbury, 190). Benzer şekilde, Beat metinleri, dış dünyanın gerçekliğinden ziyade bireyin iç dünyasını keşfetmeye kararlı tekinsiz ve kontrol dışı metinlerdi; içinde yer aldığı toplumun ikiyüzlü ahlakçılığı ve tüketim etrafında kurulmuş hayatlarında yasaklanmış ve bastırılmış olan ne varsa Beatlerin metinlerinde kendine yer buluyordu. Beatlerin gerçeklikten kopuk, uyuşturucu, seks, şiddet ve paranoyanın hakim olduğu karmaşık metinleri aslında çağının akıldışı gerçekliğine karşı oluşturulacak en saf muhalif tepkiyi yansıtan metinlerdi.

Beat edebiyatı, Amerikan edebiyat geleneğinde önemli bir izleğin, kişisel ve otobiyografik öykü anlatımının sürdürücüsüdür. Bu tür minimal kişisel itiraf öyküleri çoklukla modern Amerikan edebiyatında gerçekçi edebiyat ile dışavurumcu kişisel edebiyatın sınırlarında gezinen sıradan Amerikalıların, Amerikanın gerçek kahramanlarının hikayelerini anlatmıştır. Bu bağlamda, örneğin, Gertrude Stein'e göre Sherwood Anderson'ın küçük kasaba öyküleri, hayatı tüm gerçekliği ile yazıya dökmeyi amaçlayan gerçekçi edebiyatın aksine yazarın anlatının merkezinde olduğu son derece kişisel bir ruh halinin ifadesidir. Aynı ruh hali William Faulkner, Ernest Hemingway, Thomas Wolfe ve William Saroyan gibi gerçekçi yazarlar olarak kabul edilmiş ama aslında son derece kişisel metinlere imza atmış yazarlarda da görülür. Ginsberg'in Jack Kerouac ile devam ettiğini söylediği böylesi bir düzyazı geleneği Fransız ekspresyonizminin bireyin dış dünyayı algılayışı ve kişisel bir dille ifade edişine dayalı bireysel anlatı geleneğinden ziyade İngiliz romantizminin imgelemi kendi esrik deneyimleri ile birleştiren aşkın edebiyat geleneğine daha yakındır (Foster, 16). Beat kuşağının Amerikan rönesansı ve

aşkını felsefe ile ayırdığı bir çok nokta olmasına rağmen, gerçek şudur ki Amerikan aşkıncılığın tek gerçek mirasçısı Beatlerdir. Aşkınıcılık ile doruğa çıkan Amerikan bireyinin kişisel deneyimlerini felsefi ve dini göndermelerle sembolleştirerek bir tür toplumsal mitos yaratma ve Amerikan coğrafyasını keşfetme çabasını Beatler, Doğu felsefeleri ve ezoterizmin ışığında tekrar kurgularlar. Amerikan doğasının (ve artık doğanın yerini almış şehir hayatının) keşfini Doğu felsefelerinde yaygın olan bireyin iç yolculuğu ve kendi benliğini keşfi deneyimi ile eş tutarlar. Zira, Kenneth Rexroth, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gary Snyder ve John Cage gibi Beatler için Doğu felsefesi modern Amerikan kültürünün yarattığı materyalizm, konformizm ve yabancılaşma duygusunu telafi edebilecek yanıtları barındırmaktadır (Hobbs, 88). Zen Budizm, Hinduizm ve Şamanizm gibi Doğuya ait farklı dinsel pratiklerle ilgilenmek ve bu dinlerin öngördüğü kültür dünyasını tanımaya çalışmak Beatlerin sadece dünya görüşlerini değil aynı zamanda estetik algılarını da etkilemiştir. Beatleri ve aşkıncı yazarları benzer şekilde etkileyen bu estetik anlayışta yazma ediminin kendiliğinden gelişmesi ve zihin akışı ile yazarın saf duygu ve düşüncelerinin yazıya aktarılması temeldir. Emerson'un İngiliz romantiklerinin bariz etkisi ile yazmayı bir tür esrik aracılık olarak görmesi ve aklın devredışı bırakılarak yaratıcının yazma ediminde başrol oynaması gerektiği düşüncesi, Kerouac'ın neredeyse bir efsane olmuş *On the Road* romanını yazma macerası ve Ginsberg'in "akla ilk gelen düşünce en iyi düşüncedir" prensibi bu etkileşimin örnekleri arasında yer alır (Gair, 38).

Beat estetiğinin kişiselliği, deneyselliği ve Doğu felsefeleri ile yakınlığı, Beat edebiyatını yazma ve okuma ediminin ötesine çıkarmış, bir tür sanatsal yaşam deneyimi haline getirmiştir. Beatlerin sahne performansları şiiri, jazz müziği, hindu ilahileri, dans ve trans deneyimini bir araya getiren neredeyse tamamen performansa dayalı "sanat olaylarıdır"; John Giorno Duchamp'ın "hazır-yapım", "buluntu" sanat anlayışını şiirde de deneyimlemek için gazete küpürlerini şiir formunda yeniden kurguluyordu. Beat sanatında izleyici/okuyucu zamanı ve mekanını da içine alacak/dönüştürecek bir performansa davet ediliyor; modern avantgardın okumayı bir yaşamsal deneyime dönüştüren okuyucuyu zorlayıcı tavrı Beat sanatında sanatsal üretimin *sine qua non* bir unsuru haline dönüştürüyordu. Kitapçılarda, kafelerde, restoranlarda, sokak sahnelerinde, okul kulüplerinde, evlerde, depolarda, küçük dergiler, fanzinler, kitapçıklar, el broşürleri, duvar ilanları ile her şekilde takipçisine ulaşan Beat performansları kontrol edilemez ve öngörülemez bir anarşiyi içinde barındırıyordu; nerede ve hangi şekilde ortaya çıkacağı ve nasıl bir tepki uyandıracacağı bilinmiyordu. Beat'in, her türlü tanımlamaya ve her



türlü sınırlamaya karşı çıkan ve akademiye olduğu kadar akademi karşısında kendini konumlamış (ama kurumsallaşma ve yozlaşmadan kendini kurtaramamış) tüm muhalefet tarzlarını da kapsayan anarşist politik duruşu, diğer postavangard hareketler gibi anaakım sanat eleştirmenlerinin ve akademinin onayını ve kabulünü beklemek yerine, daha saldırgan ve boyun eğmez bir tavrı sürdürmüştür. Üretildiği anda tüketilen ve yaşamsal deneyimin anındalığı ve anın farkındalığı üzerine kurulan Beat deneyimi yazar ile okuyucu arasındaki bir performans ortaklığı yaratır ve bu deneyimin getirdiği toplumsal ve politik sorumlulukları da birlikte üstlenmelerini zorunlu kılar (Mottram, 273). Bu açıdan bakıldığında, yaşam tarzları ve kültürel ihtiyaçları (müzik çalarlar, kitaplar, arabalar, giysiler vs.) ile biraz da alaycı bir biçimde tarihteki ilk “kitlesele bohem” hareket olarak da tanımlanan (Skerl, 9) Beatler, İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerikasının en politize (ve belki de tek politize) sanat anlayışı olarak ortaya çıkmış ve radikal politik hareketlerle aynı çizgide bulunmaktan bilinçli olarak kaçınarak kendilerine has bir politik muhalefet yürütmüşlerdir. Yalnız muhafazakar ve konformist Amerikalılar tarafından değil aynı zamanda radikal sol gruplar tarafından da toplum dışı, toplumsal değerlere karşı yıkıcı, entelektüelizm karşıtı, üretmeden eleştiren nihilist bohemler olmakla eleştirilen Beatler, aslında en büyük muhalefeti ve karşı duruşu politik adanmışlık ve bağlanmışlık talep eden büyük anlatılara karşı vermişler, 1950 sonrası politik belirsizlik ve kutuplaşma sürecinde Amerikan halkının gerçek ihtiyaçlarına ve gerçek sorunlarına en yakın çözümleri üreten ve en aktif politik muhalefeti yürüten grup olarak öne çıkmışlardır. Beat’ler için bireysel özgürlükler, sıradan insanın inançlarına uygun yaşama isteği, “gerçek Amerikan değerlerine” dönüş herhangi bir politik muhalefetin temel hedefi olmalıydı. Bu açıdan bakıldığında, apolitik olmakla suçlanan Allen Ginsberg ve Gary Snyder gibi Beat sanatçıların Pentagon’da ve Chicago’da militarizme ve her türden ayrımcılığa karşı düzenlenen gösterilerin ön saflarında yer alması, Denise Levertov’un şiirlerini savaş karşıtı gençlerin toplantılarında okuması, Robert Bly’in National Book Award yarışmasından aldığı parayı olduğu gibi savaş karşıtı gruplara bağışlaması, yeni dönem politik aktivizmin ve “gerçek Amerika” ve “gerçek Amerikalı” arayışlarının bir yansıması idi. Amerikadaki radikal politik hareketlerin örgütsel ve kuramsal muhalefeti kendi hegemonik konumlarının zeminine oturmuş olmalarının aksine, Beatlerin bu pragmatik ve pratik muhalefeti 1960’lardaki politik muhalefeti de dönüştürmüştür. Louis Kampf ve Paul Lauter, örneğin, 1960’larda yayılan ve politik bir hareket haline gelen antimilitarist ve ayrımcılık karşıtı sanatın özgürleşme mücadelesinde kitlelerin en büyük silahı olduğunu ileri sürmüştür. Kampf ve

Lauter'a göre, Vietnam savaşı ve öğrenci olayları ile tırmanan toplumsal gerilimin ve politize kültürel ortam üniversite öğrencilerini, akademisyenleri ve aydınları nispeten yalıtılmış ve korunaklı konumları ile toplumsal ve politik sorumlulukları arasında bir tercih yapmaya zorlamıştır (Mottram, 255). Bu nedenle 1950 sonrası politize sanat, herhangi bir örgüt ya da parti bağlantısına ihtiyaç duymadan, politik sorunların ve çatışmaların pratik ve eyleme dönük çözümünü, çoğu zaman situasyonist ve anarşist bir politik çizgiyi takip ederek çözmeyi tercih etmiştir.

Beat kuşağı üzerine yapılan çalışmalar Jane Bowles, Helen Adams ve Diane di Prima gibi kadın yazarların da Beat hareketinin bir parçası olduğunun altını çiziyor olsalar da, özellikle Beat geleneği, hem önde gelen yazarların tavırları hem de ortaya konan eserler bakımından büyük ölçüde erkek edebiyatı geleneğinin önemli bir temsilcisi olarak anlaşılmıştır ve bu yönü ile oldukça eleştirilmiştir. Beat edebiyatının bir erkek edebiyatı olarak anlaşılmasının önemli bir nedeni büyük ölçüde otobiyografik eserlerden oluşmasıdır. Kerouac, Ginsberg, Ferlinghetti, Burroughs ve diğerleri aslında kendi arkadaş çevrelerindeki karakterlerden esinlenerek, bu çevrenin öykülerini anlatıyorlardı. Bu öykülerin büyük çoğunluğunda kadın karakterler ya hiç yer almıyordu ya da geleneksel kadın temsillerinin çok dışına çıkmayan basmakalıp karakterler olarak sunuluyorlardı (Gair, 44). Beat edebiyatının bir erkek edebiyatı olarak kabul edilmesinin bir başka sebebi de, 1950'ler Amerikan edebiyatının zaten bir erkekler kulübü edebiyatına dönüşmüş olmasıydı. Sadece Beat kuşağı yazarları değil, Norman Mailer ve Truman Capote gibi New Journalism akımı yazarları ya da J.D. Salinger, Ken Kesey ya da Kurt Vonnegut gibi daha popüler yazarların eserleri de tüketim toplumunun vazettiği "mutlu Amerikan ailesi" yaşamından kaçıp kendi ayakları üzerinde özgür bir yaşam kurmak isteyen erkeklerin hikayelerini anlatıyordu. Amerikan toplumunun gittikçe feminenleştiğinin tartışıldığı bir dönemde edebiyatın giderek maskülenleşmesini açıklamaya çalışan Paul Goodman'a göre, Amerikan kimliğine yön veren temel karakter bireyin üretici gücüdür ve tüketim toplumunun vazettiği pasif tüketici birey profili modernleşme öncesi Amerikan toplumuna yönelik nostaljik bir arayışa neden olmuştur. Goodman, Amerikan kültüründe modern endüstri toplumuna ve bu toplum anlayışının beraberinde getirdiği yabancılaşma duygusuna karşı verilen tepkilerin (örneğin aşkınıcı yazarların doğa ile bütünleşme vurgusu yapan romantizmi ya da Beat ve Hippilerin komün deneyimleri) sadece kültürel bir krizi değil, endüstrileşmiş kapitalist toplumda pasif tüketici rolüne hapsedilmiş ve kültürel olarak iğdiş edilmiş erkeklik konumunun krizini işaret ettiğini düşünür

(age, 22). Beat kuşağı edebiyatının büyük ölçüde erkek hikayelerinden oluşmasının bir başka nedeni önde gelen Beat yazarların büyük bir kısmının eşcinsel erkeklerden oluşmasıydı. Ancak geleneksel cinsiyet rollerine karşı farklı cinsel tercihlerin ve cinsiyet anlayışlarının da deneysel edebiyatın bir parçası olduğu Beat kuşağı, ironik bir şekilde kadın düşmanlığının sınırlarında geziniyordu. Örneğin Ginsberg'e göre kapitalizmin teşvik ettiği heteroseksüel yaşam tarzı ve bu yaşam tarzı üzerine kurulmuş tüketim düzeni erkeklerin yaratıcılığını bilinçli olarak tehdit ediyordu. Ginsberg ve Corso'nun şiirlerinde kadın, genellikle aile üyelerinden birisi, çoğunlukla da anne ile grotesk biçimlerde özdeşleştirilerek kendine yer buluyordu. Ginsberg ve Corso gibi Burroughs da kadınları sadece cinsiyetlerinden dolayı değil, toplumca kendine biçilen rolleri yerine getirmedeki istekli halleri yüzünden kötücül olarak görüyordu (Foster, 22). Bu bağlamda, Beat yazarları aslında Amerikan edebiyat geleneğinin temelini oluşturan bir cinsiyetçi tavrı sürdürüyorlardı denebilir. Fenimore Cooper'dan Hawthorne'a, Poe'dan Mark Twain ve Hemingway'e kadar Amerikan edebiyatının önde gelen yazarlarının eserlerinde erkekler toplumsal ilerlemenin ve bireysel özgürlüğün sürdürücüsü iken kadınlar toplumsal düzenin ve yerleşik hayatın savunucusu erkek için ayak bağı olan karakterler olarak temsil edilmişlerdir. Bu cinsiyetçi bakış açısı, 1960'lı yılların cinsel özgürlük ve devrimci genç kuşak söylemi ile çelişiyorsa da, Amerikan edebiyat geleneğinde köklü bir *écriture feminine* geleneğinin oluşmamış olması ve yazma ve okumanın temel olarak bir "erkek aktivitesi" olarak kalması sebebi ile Amerikan edebiyatı (toplumsal değerlere, cinsiyet rollerine ve ahlaki sınırlamalara karşı ne kadar "radikal" ve "muhalif" bir tavır benimsenirse benimsensin) bir erkek edebiyatı olarak kurgulanmıştır ve aynı çizgide ilerlemektedir.

#### 4.3 Postmodernite ve Geleneğin İflası

Postmodern kuram gerçekliğin ve tarih algısının sabit ve çizgisel değil değişebilir ve döngüsel olduğunu, dış dünyanın gerçekliğinin kanıtlanabilir, doğrulanabilir ve ölçülebilir olgulardan oluşmadığını tam tersine bir dizi geçici, muğlak ve değişebilir yapının yüzgezer temelleri üzerinde sürekli olarak yeniden inşa edildiğini iddia eder. Postmodernizm, seçkin sanat ve popüler sanat arasındaki sınırları reddeder, türler arasındaki kesin çizgileri bulanıklaştırır, pastiş, alaycılık, ironi ve dilsel oyunları kurgunun merkezine alır (Jameson, Cultural Turn, 2-4). Postmodern sanatın temel amacı varolan sınırları ve tanımları yerle bir etmek ve ötesine

geçmektir. Bu anlamda postmodern sanat doğası itibarı ile aşırılığa (transgressive) meyillidir; tüm kurumsal ve bireysel gelenekleri, kurumları ve alışkanlıkları tersyüz eder. Postmodern sanat yazarın ve okuyucunun öz bilinçliliğini, dilin özgöndergeselliğini, parçalı yapısını ve süreksizliğini, belirsizliği ve anındalığı vurgular ve özne konumunu yitirmiş ve insandılaşmış karakterlerin trajedilerini temel alır. Medya endüstrisinin ve siberuzay kültürünün bireyi kültürlerarası göçebeler haline getirerek yersizyurtsuzlaştırdığı bu çağda bireyin bir ideolojiye, sınıf bilincine, tarih algısına ihtiyacı yoktur. Postmodernizmin asıl derdi, geleneksel ve modern toplumlarda kültüre atfedilen kurucu ve belirleyici rolün ardında yatan iktidar mekanizmalarını ortaya çıkarmak ve kültür denen karagöz perdesini yeniden keşfetmek ve yapılandırmaktır. Ancak, postmodern sanatta eserin tarihselliği ve yaratıldığı ve alımlandığı tarihsel döneme karşı da açık bir duyarlılık ve bilinçlilik vardır. Postmodern sanat, bu tarihsellik bağlantısının bir aidiyet aracı olarak değil, bir sorgulama aracı olarak kullanır.

Neredeyse, tüm postmodern düşünürler çıkış noktası olarak köklü bir modernlik eleştirisini temel alırlar. Postmodern estetik kuram büyük ölçüde modernizmin sanatı toplumsal hayatın diğer alanlarından ayırması ve estetiği bir uzmanlık, bir tür gizemli bilim ve seçkin bir eleyicilik mesleği haline getirmesini sorunsallaştırır. Örneğin, Foucault modernliği iktidar eli ile akılcılaştırma ve normalleştirme süreci olarak tanımlıyorken, Baudrillard modernliği, medya ve bilgi ağlarının hakim olduğu bir tüketim toplumu yaratma projesi olarak ele almıştır (Best ve Kellner, 289). Postmodernitenin modernizmden devraldığı en önemli miras, Aydınlanma ile başlayan ve modernite ile gittikçe derinleşen din ve bilim karşıtlığının/çatışmasının toplumsal yapıya ve kimlik kurgularına gittikçe hakim olmasıdır (Gregson, 1). Aydınlanmanın varlığın tüm formlarını ve tüm anlamlarını Tanrısal nedenlerle açıklayan dinin ve dinsel mitlerin hükümranlığını kırdığı ve insan zihnini ve bedenini özgürleştirdiği yaygın kabul gören bir söylemde de, aslında gerçekleşen bir bilgi iktidarının (büyük anlatının) bir diğerinin yerini almasıdır; özgürlük, eşitlik ve ilerleme söylemlerini iktidarının merkezine alan Aydınlanma ve modernite özgürleştirici değildir; en az kendilerinden önce gelen dinin bağnaz otoritesi kadar toplumsal ve politik kurumlar, uygulamalar, kurallar ve düşünme şekillerinin kısıtlayıcı ve esirleştiriciliğini normalleştirirler. Postmodern düşünürlere göre, hiçbir düşünce sistemi insanlığın tüm sorunlarına çözüm getiremeyeceği ve evrensel doğruları gösteremeyeceği için, evrensellik ve mutlaklık iddiasındaki her büyük anlatı kaçınılmaz olarak zorbalık ve baskı ile var olabilecektir (Snipp-Walsmley, 412). Lyotard, postmodern durumun, dinin ve Aydınlanmacı

aklın evrensellik ve mutlak doğruluk iddiasına karşı bir duruş anlamına geldiğini ileri sürerken (Lyotard, Postmodern Durum, 97), Fredric Jameson, postmodernizmi bir kültürel durum olarak değil, endüstri sonrası teknoloji, tüketim ve medya toplumunun bir yansıması, kapitalizmin bir sonraki evresi olarak görür. Fredric Jameson, Marx'ın yabancılaşma kavramının yerini geç kapitalist dönemde parçalılığın (fragmentation) aldığını ifade eder. (Jameson, Cultural Logic, 581) Modern kapitalizmin yalnızca emeğine değil bir birine de yabancılaşan sıradan insanının yalnızlaşma deneyimi geç kapitalist kültürde kitlesel bir olgu haline gelir ve parçalılık (fragmentation) bireyin kimliğinin esasını oluşturan hiçliğin ve anlamsızlığın temel nedenidir. Görüldüğü üzere, Jameson içinden geldiği Marksist kültürün de etkisi ile daha derin bir toplumsal analiz ve sorgulama peşindedir; bu analizlerin önemli bir bölümü, postmodernizmin modernist sanat ve estetik anlayışından kopuşunu ve yeni bir anlayış ve bakış açısı olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır.

Batılı endüstriyel kapitalizmin dünyası (ve benzer şekilde endüstrileşmiş kapitalizme yönelik her türden eleştiri ve muhalefet) üretim patlamalarından, tüketim patlamalarından, iletişimin, sınırların, tanımların, paranın etki alanını genişletmesinden ve toplumsal alanın, verimliliğin ve küreselleşmenin yaygınlaşarak güçlenmesinden bahseder. Ancak postmodern dünya, üretim ve tüketimin, iletişimin, sınırların, tanımların, paranın ve küresel kültürel etkileşimin kendi kendini yediği ve kendi içine patlayarak sınırları muğlaklaştırdığı bir kaotik kıyamet sonrası dünyasıdır. Ancak bu bir yokoluş ya da kavramların ölümü anlamına gelmez, postmodern toplumun temel niteliği sürekli içe patlamalarla anlamın giderek silikleştiği ve yok olduğu, toplumsal alanın giderek daha çok görüntülerden ve sonsuz göstergelerden ibaret yeknasak bir panayır aynası haline geldiği ve gerçekliğin temsiline ta kendisi haline geldiği bir simülasyonlar dünyasıdır (Baudrillard, Simulakrlar, 76). Simülasyon evreninde medya endüstrisinin yoğun imge bombardımanı altında yorgun ve bıkkın düşen kitlelere toplumsal hayatta var olabilmenin tek yolunun satın almak, tüketmek, ve toplumsal alanlarda görünür kalmak olduğu vazedilir. Böylesi bir apatik ve insanlıkdışı (dehumanize) toplumda sınıflar, kültürel gruplar, etnik ve dinsel farklar, ideolojiler ve gerçeklik olgusu anlamını yitirir, toplumsal hayat bir karadelik gibi içe patlayarak kendi kendini yok eder.

Postmodernizm özneyi sürekli gelişim halinde, toplumsal ve ideolojik bir yapı olarak ele alır; bu durumda özne bir kavram değil bir oluşturu ve bireyin eylemleri ile belirlenir. Özneyi oluşturan tüm yapılar, algılar ve yargılar, geleneksel anlayışların aksine, sabit ve değişmez bir

iktidar yapısı oluşturmaz; postmodern öznenin tabii olduğu iktidar, öznenin kendisi gibi sürekli olarak oluş halindedir ve öznenin eylemleri ile belirlenir. Başka bir deyişle, postmodern özne ile postmodern iktidar arasındaki ilişkili karşılıklı olarak birbirini besleyen ve birbirini biçimlendiren bir ilişkidir ve temelde kimlik kurgularının parçalılığı ve uyumsuz birlikteliği üzerine kuruludur. Benliğin ve toplumsal hayatın bütüncüllüğünü yitirerek parçalı hale gelmesi aynı zamanda kimliğin sınırlarını ve tanımlarını da bozar ve dönüştürür (Sarup, 16). Postmodern kültüre hakim olan tanımların anlamsızlaşması ve bulanıklaşması geleneksel ezen-ezilen, burjuva-işçi sınıfı, iktidar-direnış karşıtlıklarını da anlamsızlaştırır ve bulanıklaştırır. Postmodern toplumda bireyler tüketim toplumunun dayattığı arzu nesnelere ile kimliklerini oluşturmak üzere satın alınabilir, değiştirilebilir ve yeniden kurgulanabilir kültürel kodları kullanır. Kimlik kurgusu sınıf, ırk, etnik köken, toplumsal cinsiyet, cinsel tercih ve ulusal kültür gibi bir zamanlar kimliğin temelini oluşturan yapıtaşlarından arınmış metalar ve yaşam tarzları ile ikame edilir bir şeyleşme sürecine dönüşmüştür. Öznenin özgünlüğünü ve sahiciliğini yitirmesi en çok sanatsal ifadede karşılığını bulur. Postmodern sanat, bildiğimiz anlamda, bir nesne ya da bir ürün ortaya koymaz, baştan yaratmaz, yalnızca var olanı yeniden biçimlendirerek sunar ancak bir taraftan da elden geçirdiği ve yeniden düzenlediği eserlerde özgünlük, Benjamin’ci anlamda “aural” bir saflık arayışındadır. Bununla birlikte, postmodern kültür, sanatı yersizyurtsuzlaştırır; sanat eserine kimliğini veren ulusal kültürel kodların değil, biçimin ve anlatı formunun da tarihsel ve geleneksel köklerini açığa çıkarır ve bu kökleri tartışmaya açar. Postmodern sanatta, ürün hiçbir zaman tamamlanmış, sonlandırılmış ve mutlaklaştırılmış değildir. Tersine, postmodern sanat ürünü sürekli oluş içindedir, değiştirilmeye ve dönüştürülmeye açıktır (Docherty, 18). Bu nedenle, postmodern sanat kimliksiz değil çok kimliklidir. Postmodern toplumda sanatın her yerdeliği ve çok merkeziliği aynı zamanda artık hiçbir şeyin yeterince sanatsal olamayacağı düşüncesi temelinde kurulmuş merkezsizleşmiş bir iktidar ve muhalefet algısının doğmasına sebep olur. Postmodern sanat, kesin çizgilerle tanımlanmış ideolojik ilişkiler ve ekonomi politik yerine, iktidarın, mekanın ve kimliğin sürekli yüzergezer ve dolaşım halinde olduğu bir muğlak anarşi halini yansıtır (Connor, 253). Jameson’ın özellikle postmodern kültürün “derinliksizliği” ve “parçalılığı” üzerine yaptığı vurgu Aydınlanma’dan bu yana estetik anlayışına hakim olan doğa-esin/insan-akıl karşıtlığı, tarihsel bilincin çöküşü, gerçeğin göstergeleşmesi ve böylelikle zeminini yitirmesi ve bireysel ve toplumsal temsil mekanizmalarının medya kültürü içinde şeyleşerek ve metalaşarak işlevini yitirmesi gibi sorunların altını çizmiştir (Gregson, 9).

Postmodernizmin tanımı üzerinde bir türlü uzlaşma sağlanamıyor olsa da, bir kültürel durum ve bir estetik dönüşüm projesi olarak postmodernizmin bir Amerikan icadı olduğu geniş kabul gören bir düşüncedir. Her ne kadar felsefi kökenlerini sürrealizm, varoluşçuluk, semiyotik, yapısalcılık ve postyapısalcılık gibi Avrupa temelli düşünce sistemlerinden alsa da, postmodernizm, özellikle Lyotard, Baudrillard ve Jameson'ın analizlerinde, postkapitalist, postendüstriyel, çok kültürlü, çok uluslu ve çok iktidarlı bir toplumla özdeşleştirilmiştir ve bilindiği kadarı ile Amerika dışında bu analize örnek olabilecek başka bir toplum bulunmamaktadır. Postmodern deneyimin Amerika ile özdeşleştirilmesinin önemli bir sebebi, özellikle 1960'lı yıllarla birlikte, çağdaş edebiyatın en yenilikçi ve cesur örneklerinin Amerikalı yazarlar tarafından veriliyor olması, Amerikan akademisinin estetik ve felsefenin geleceği konusunda zihin açıcı ve yol gösterici tartışmalara ev sahipliği yapıyor olmasıydı (Bradbury, 205). Amerikan postmodern edebiyatı, çoğu zaman Avrupa postmodern edebiyatının felsefi derinliğinden ve insaniliğinden yoksun olmakla suçlanır. Derin bir yalnızlık ve yabancılaşmanın hakim olduğu Amerikan postmodernizmi, Amerikan toplumunun ve kültürünün yapaylığı karşısında ironiye ve kara mizaha sığınmıştır (toplumsal gerçeğin katlanılmazlığı karşısında ironi ve kara mizaha sığınmanın Amerikan edebiyatın temel niteliklerinden birisi olduğunu hatırlamak gerekir. Amerikan modernliğinin yarattığı toplumsal temsil krizleri, Melville'in ve Twain'in eserlerinde ve genel anlamda güney edebiyatında ironi ve kara mizahın ağırlıklı olarak kullanımında kendini göstermiştir). Postmodern edebiyat bu sebeple, her ne kadar temsil (mimesis) meselesinin kendisini sorunsallaştırmış ve inkar etmiş olsa da, İkinci Dünya Savaşı sonrasında kriz ve bilinmezliklerle dolu devrimler ve dönüşümler dünyasının temsilini sunar ve modern gerçekçiliğin yerini almıştır. Postmodern Amerikan edebiyatının gerçekçilik anlayışı ve yapısal derinliği ile modern gerçekçilik arasındaki en büyük fark, yeni gerçekçiliğin öğretmeye değil anlamaya, sonuçlar çıkarmaya değil sorular sormaya özen göstermesiydi. John Barth'a göre, dönemin edebiyatı gerçekliğin temsilini yansıtırken Aristocu mimesis kavramını ardında bırakmak zorunda kalmıştır. Ancak Barth, gerçeğin yalnızca kendi temsiline gönderme yaptığı ve anlam arayışındaki okuyucusunu daha fazla gösterge ve daha fazla temsil ile başbaşa bırakarak gerçeğin yokluğunu gizleyen postmodern edebiyat anlayışının tersine, tekrar Aristo'ya geri dönmeye ve edebiyat deneyimini geleneksel hikaye anlatıcılığının önemini vurgulayan ve kurgusal tekniğin sınırlarını zorlayan bir temsilin temsilinin temsilini yaratma çabasına girişmiştir (Klinkowitz, 355). Barth'ın ve büyük ölçüde Thomas Pynchon'ın eserleri, bu

bağlamda, büyük ölçüde okuyucuyu öyküden ve karakterlerden ziyade öykünün yaratım sürecine ve hikaye anlatıcılığı deneyimine yönlendiren eserler haline gelmişlerdir. Gerçek, hikayenin kendisi değil, hikayenin anlatılma sürecinde var olabilir; gerçeğin temsili bu sebeple ancak anlatıcılığın temsili olabilir (Hilfer, 134). John Barth, yazılacak her şeyin zaten yazıldığını ve edebiyatın ancak halihazırda yazılmış/anlatılmış olanı yeniden yazarak/anlatarak kendi kendine yabancılaştığını ve böylelikle de insani niteliklerini yitirmiş olduğunu da ileri sürer. Barth, edebiyatın tükenmişliğinden çıkış yolu bulabilmek için yazarın rolü, anlatı yapısı, dilsel kurgu gibi tüm geleneklerin gözden geçirilmesi gerektiğini ifade eder (Barth, 71). Temsil ve kimlik kavramlarının muğlaklaştığı ve toplumsal ve tarihsel bağlarını yitirdiği bir çağda, Barth'a göre yazarın sorumluluğu kurgusal olanı yeniden tanımlayarak yeni edebi türler, yeni dilsel söyleyişler ve yeni anlatı biçimleri yaratmaktır (Bradbury, 201).



## 5. Gelenek Dışının Farklı Yüzü: Kült Edebiyat

Simone de Beauvoir *The Second Sex* isimli eserinde, “orijinal metinlerin yazarı, hayatta olduğu sürece, daima şok edici ve sarsıcıdır; yenilik rahatsız edicidir ve uzlaşmayı reddeder” diye yazar (De Beauvoir, 440). 20. yüzyılın sonlarına doğru orijinal metinlerin yazarı ünvanını hak edenler, toplumun beklentileri karşısında bastırılmış ve hayal kırıklığına uğramış, kısıtlanmış ve iğdiş edilmiş ve kendileri için belirlenmiş rolleri ve sorumlulukları reddederek toplum dışı olmayı göze alan postmodern çağın kayıp kuşağının, ya da daha bilindik bir isimle X kuşağının hikayelerini anlatan Kathy Acker, Bret Easton Ellis, Tama Janowitz, Douglas Coupland, Irvine Welsh ve Chuck Palahniuk gibi yazarlardı. Elizabeth Young, bu yeni edebiyatı “modern şehir yaşamının tüm zorlukları ile, suç, cinsellik, uyuşturucu, medya endüstrisinin aşırı imge yüklemesi, tüketim çılgınlığı ile başa çıkmaya çalışan bireylerin hikayesini anlatan bir yeni edebiyat, *boşluk edebiyatı* olarak adlandırıyordu” (Young, 3). Boşluk edebiyatı Fyodor Dostoyevsky, Charles Bukowski, Ken Kesey, Knut Hamsun, Georges Bataille, William Burroughs, Henry Miller ve D.H. Lawrence gibi farklı kimliklere sahip yazarların bireyin benlik arayışını temel alan ve psikolojik bir derinliğe sahip varoluşçu metinlerini de içine alacak şekilde genişletilerek kült edebiyat olarak da tanımlanır. Bret Easton Ellis, Susanna Moore, Douglas Coupland, Don De Lillo ve Tana Janowitz gibi genç yazarlar elinde biçimlenen yeni roman birçok farklı şekilde tanımlanıyor olsa da (yeni anlatı, isyan edebiyatı, boşluk edebiyatı, kirli gerçekçilik, postgerçekçi edebiyat, punk edebiyatı, kült edebiyat), özünde birey ve tüketim toplumu arasındaki çatışmalı ilişkiyi anlatan yeni gerçekçi romanlardı. Modern avantgard, Dada, Sürrealizm ve Beat Kuşağı gibi farklı kaynaklardan beslenen kült edebiyat 1980’li yıllarda punk estetiğinin ve punk’ın saldırgan yaratıcılığının etkisinde yeni bir sanatsal rönesans yaşadı ve devraldığı deneysellik, aşırılık ve Bohem devrimcilik geleneğini Amerikan romanını yeniden yapılandırarak ve yeni bir yön vererek sürdürdü (age, 7). Eleştirmenler, kült edebiyatın bir tür postapokaliptik edebiyat olduğunu, (Douglas Coupland’ın 1990’larda Generation X olarak adlandıracağı) yeni çağın kayıp neslinin nihilist alaycılığını taşıdığını ve geç kapitalist kültürün çıkmazlarına karşı kültürel bir başkaldırı, bir postmodern avantgard hareketi denemesi olduğu ifade etmişlerdir.

Kült roman, açık bir şekilde Beat kuşağının 80'lerdeki mirasçısıdır ve birçok açıdan Beat kuşağı ile benzerlikler taşıyordu. İlk olarak, her ne kadar romanlarında karşı kültürün ve madunların öykülerini anlatıyor olsa da, aynı Beat yazarları gibi, kült romanların yazarları da iyi okullarda eğitim görmüş ve aynı sosyal ortamlarda bulunmuş orta üst sınıf yazarlardan oluşuyordu. Bret Easton Ellis ve Jay McInerney Manhattan'daki sanat galerilerinde tanışmışlardı. Joel Rose, Lynne Tillman ve Dennis Cooper aynı dergilere yazıyorlar, aynı menajerlerle ve yayınevleri ile çalışıyorlardı (age, 2). Bu birliktelik, yine Beat yazarlarında olduğu gibi, birbirlerinden etkilenmelerine ve birbirlerini yazmaya teşvik etmelerine sebep olmakla kalmıyor, aynı zamanda yazdıkları arasında tematik ve biçimsel bir benzerlik oluşturarak edebiyatın ve edebiyat felsefesinin aynı yönde evrilmesine yardımcı oluyordu. Her ne kadar Beat yazarlar gibi kült edebiyat yazarları da tüketim toplumunun nimetlerinden faydalanıyor ve görece olarak konforlu ve güvenli bir hayat sürüyorlarsa da, eserlerinde yansıyan postmodern tüketim kültürü ve şehir hayatı dünya karamsarlık, yıkım, çözümsüzlük ve anlamsızlık üzerine kuruludur. Beat kuşağının akademi karşıtlığı kült edebiyatta da kendini gösterir; kült edebiyatının yazarları ve okuyucular modernizmin planlı ve kuralcı deneyselliğine ve formalist bakış açısına ve bu bakış açısını inşa etmiş olan kurumsal iktidar yapılarına karşı belirgin bir mesafeyi korurlar (Mottram, 263). Beat yazarları gibi kült edebiyat yazarları da yazım edimini bir tür performans, bir varoluş durumu, bir sanat olayı olarak görürler. Yalnızca kişisel yaşam deneyimlerini üzerine kurulmuş orta sınıf şehirli beyaz Amerikalıların öykülerini anlatmakla kalmazlar; şehir mekanlarını, medya referanslarını, şöhret figürlerinin isimlerini, moda ikonlarını, tüketim mallarına ait markaları, bağımsız birer karakter, metnin kurgusunun ana figürü haline getirerek edebi metne bir tür yarımetsellik (paratextuality) niteliği kazandırırılar. Kült edebiyatı yazarları için metin sadece toplumsal ve bireysel varoluşlarının ifadesi değildir; yazar kendi varlığını tüm gerçekliği ile metnin merkezine koyar ve yazara geleneksel olarak atfedilmiş gözleyici/ yorumlayıcı/aktarıcı konumunu okuyucu nezdinde tartışmaya açar. Kült edebiyatta, Beat edebiyatında olduğu gibi, sahnede ve göz önünde olan yazardır ve panoptikal iktidarı okuyucuya devretmiştir. Yazar, bu durumda, tüm varoluşu ile metnin kendisi ve zamanın ruhunun yaşayan bir yansıması haline gelir. Bu bağlamda, kült edebiyat yazarının ben merkezli olduğu ve sürekli olarak kendisinden ve kendi küçük çevresinden bahsettiği (ve bu nedenle asla insanoğlunun evrensel sorunlarına yoğunlaşamayacağı) eleştirisi anlamını yitirmektedir. Benliğin ve öznenin zeminini yitirdiği bir çağda, bir yazarın insanoğlunun evrensel değerlerine

ve sorunlarına ulaşması ancak sadece kendi benliğine yoğunlaşması ile, benliğin merkezlesmesi ancak benliğin merkeziliğinin deneyimi ile mümkündür.

Edebi sınıflama ve türlere yönelik eleştirel değerlendirmenin ötesinde kült edebiyatı önemli kılan bu yazarların tüketim toplumuna karşı kızgınlık ve öfkeleri, bireysel özgürlüklerin yitimine, kültürün feminenleşmesine, toplumsal cinsiyet rollerindeki kafa karışıklıklarına ve toplumsal düzenin ve şehir kültürünün yerine getirmedığı sözlere karşı duydukları hayalkırıklıklarıdır. Kült edebiyat sıradan, çoğu zaman önemsiz bireylerin toplumsal normlar ve değerlerle sınırlanmış hayatlarında kendilerine ait bir yaşam alanı yaratmak için giriştikleri sıradışı ve çoğu zaman rahatsız edici özgürleşme öykülerini anlatır. Kült edebiyatta karakterlerin isyanının temelinde toplumsal normalleştirme ve sessizleştirme vardır ve toplumun kendilerini hapsettiği küçük sürgünlerinden kurtulmak için toplumsal yasanın ve ahlakın men ettiği ne varsa, cinsellik, şiddet, suç ve uyuşturucuyu bir özgürleştirme aracı olarak kullanırlar (Caveney, 46). Bu nedenle, kült edebiyatın toplumsal olarak ötekileştirilmiş ve dışlanmış akıl hastası, dengesiz, toplum dışı, sapkın ve amaçsız kahramanları (modern edebiyatın kahramanlarının aksine) içinde yaşadığı toplum ile mücadele içinde ve onu aşmaya çalışan *übermensch* karakterler olarak resmedilmez; kült edebiyatın amacı toplumu şiddet, cinsellik ve insanın makineleşmesini de içerecek şekilde tüm gerçekliği ile birlikte resmederek insanlığı yeniden tanımlamaktır. Bu amaç doğrultusunda, bir karşı uygarlık, karşı kültür ve karşı sanat projesi olarak kült edebiyat kaçınılmaz olarak çoğu zaman rahatsız edici dürtülerin serbest bırakılması ve keşfedilmesini gerektirir. Tarih boyunca, kült sanatın şiddetin, cinselliğin ve sapkının türlü görünümlerini sunmasının ardında toplumsal ahlaka ve toplumsal ahlakın üstünü örttüğü baskı mekanizmalarına karşı bir başkaldırının izleri vardır. Nietzsche'nin insanoğlunun kendi düşkün hallerinden neredeyse erotik bir keyif aldığından bahsederken ya da Deleuze ve Guattari gerçek sanatın ancak arzusunun serbest bırakılması ile gerçekleşebileceğini söylerken kastettikleri budur: Aydınlanmacı aklın rasyonel örtüsü ile üzeri kapatılmış toplumsal ahlakın ikiyüzlülüğünün teşhiri (Eagleton, Ideology, 238). Avantgard ve kült sanat akılcılık kavramını ve kamusal alan ile özel alan arasındaki sınırı sorgulamaya açar ve bu sorgulamanın nihayetinde varacağı noktayı, modern toplumu ve onun bireyi yönlendirici, sınırlayıcı ve zorlayıcı kurumlarını sarsmayı hedefler (Murphy, 262). İktidarın toplumsal yaşamı kurgularken zorladığı akılcılık algısı gerçekte insanın gerçekliği ile çelişmekte ve insanı akıldışı bir akılcılığı yaşamının temeli olarak kabul etmeye zorlamaktadır. Bu durumda, insan kendisi ile ilgili asıl gerçeği yoketmekten

korktuğu için sanatı icat etmiştir ve sanat gerçeğın akıldışılığı ile tek mücadele etme/uzlaşma yöntemidir.

Kült edebiyatın temelini oluşturan yıkıcı aşırılık fikri Hıristiyan kültüründe Adem'in kendisi için belirlenmiş sınırları aşarak ilk günahı işlemesinden bu yana, hem bireyin Tanrısal buyruğa karşı isyanını hem de bireysel özgürlük çabasının altını çizmek için kullanılmıştır. Bataille'e göre muhafazakar toplumun aşırı ve kabul edilemez saydığı bireysel arzu şiddet, cinsellik, delilik ve sanat ile kendini dışa vurur ve bu sebeple bireysel arzunun kontrol altına alınabilmesi ve "uysallaştırılabilmesi" tarihi aynı zamanda Batı uygarlığında ideolojik mücadelelerin de tarihi anlamına gelmektedir (Bataille, 39). Foucault aşırılık (transgression) tartışmasını Bataille'in bıraktığı yerden devam ettirir ve arzunun kültürel ifadesinin sanat ve edebiyatta ortaya çıkışının izini sürer (Simons, 17). Foucault'ya göre, 19. yüzyıldan bu yana felsefenin ana sorusu aydınlanmacı aklın niteliklerinin ve kapasitesinin belirlenmesi ve akılcılıkla sınırlanan ve kontrol altına alınan bedensel arzunun toplumsal yaşam içinde bir bağlama oturtulabilmesidir (Foucault, *From the History of Sexuality*, 92). Foucault için benliğin ve kültürel yaşamın sınırları arzunun ifadesi ve baskılanması süreçleri ile doğrudan ilintilidir. Bu sebeple, kültürel yaşamı belirleyen özgürlükler değil sınırlardır, aşırılıklar değil düzen fikri ve uygulamalarıdır. Foucault, modern bireyin yaşadığı ikilemlerin ve çatışmaların temelinde arzu ile kontrol toplumu arasındaki bu gerilimin olduğunu ve bu sebeple modern bireyin kaçınılmaz olarak tutarsız ve çelişkilerle dolu olacağını ifade eder (Edmundson, 155). Bu açıdan bakıldığında, modern bireyin tanımı süregelen bir yapım ve yapıbozum sürecinin sonucunda ortaya çıkar ve özne, iktidarın sınırları ile belirlediği bir ben ile sınırların dışında bırakılan aşırılık alanına ait bir öteki arasında bölünür. Bu bağlamda, transgression edebiyatı ve avantgard sanat ben ile öteki arasındaki bölünmüşlük çizgisinin iki tarafı arasında gezinir, sınırlanmış benlik ile özgürleştirici arzu arasındaki kopuk bağı yeniden kurmaya çalışır.

Altkültürel ve karşıkültürel edebiyat üretimi temel olarak anaakım kültüre karşı köklü bir eleştiri ve direnişi temsil eder. Beat kuşağı yazarlarının büyük bir bölümü, örneğın, fırsatları olduğu halde anaakım edebiyat dergileri ve yayınevleri yerine kendilerine ait küçük dergiler ve fanzinlerde yazmayı tercih etmişlerdi. Bu tercih yalnızca ekonomik ve kurumsal kısıtlamalarla belirlenmemiştir, aynı zamanda ve daha öncelikle ideolojik bir tavrın yansımasıdır. Altkültürel grupların kendilerine ait bir dil geliştirmeleri, anaakım edebiyatın normlarını ve geleneklerini farklı formlara uyarlayarak (çoğu zaman bozarak ve alay ederek) yeniden üretmesi, dil oyunları

ile dilsel kuralların bozulması temelde iktidarını dilsel kurgular ve söylemler üzerine kuran toplumsal kurumlara karşı bir direniş hareketidir (Bhabha, 59). Benzer şekilde, Mikhail Bakhtin'e göre dilsel kuralların ve anlamın bozulması, dili kurgulayan ve anlamı belirleyen burjuva kültürüne ve burjuva kurumlarına karşı bir itirazı dile getirir. Bireyleri dilin belirlenmiş formlarını ve anlam kalıplarını kullanmaya zorlayarak toplumsal kontrolü tesis etmeye çalışan burjuva sınıfı için alt sınıfların dilsel tercihleri toplumsal düzene karşı bir başkaldırıdır ve ortadan kaldırılması gerekir (Bakhtin, Karnaval, 102). Bakhtin'in karnivaleskinde alt sınıflar dilsel yapıları ve anlamları dönüştürerek iktidar kurumlarını alaya alır, toplumsal hiyerarşiyi tersine çevirir ve aşırı ve sıradışı olanı öne çıkararak toplumsal normları ve gelenekleri marjinalize eder. Kült edebiyatı metin kurgusu oyunlarla ve gizlerle doludur, birden farklı anlamı aynı anda içinde taşır. Çoğu zaman anlamın sürekli olarak ertelendiği, bir ipucunun yalnızca başka bir ipucuna gönderme yapmak üzere varıldığı dilin dehlizlerle dolu hapishanesinden kurtulabilmesi için, okuyucunun bu ipuçlarını, dilsel göndermeleri, bir yapbozun parçaları gibi bir araya getirilmiş anlatı yapısını çözmesi ve bağlantıları anlamlandırması gerekir. Yazarın dikkatlice yerleştirdiği dilsel ve kültürel ipuçları, okuyucuyu bir tür metin gezginine (textual flaneur) dönüştürür; okuyucu yalnızca verili metnin kendi içindeki göndermelerini değil anlamlar arasında gezinen metnin diğer metinlerle olan bağlantılarını çözümlenmekle de yükümlüdür (Iser, 132). Bu açıdan bakıldığında, kült edebiyatı okuyucularını da metnin içinde aktif olarak yer almaya ve metni yeniden üretmeye davet eder. Burjuva sanatının okuyucusu ile kurduğu mesafeli ve hiyerarşik bağın aksine, kült edebiyatı Bourdieu'nun proleter kültür pratiği olarak adlandırdığı bir tavrı benimser; metin ile okuyucu arasında görece daha eşitlikçi bir ilişki vardır ve bilinçli bir şekilde burjuva estetiğinin normlarının ve geleneklerinin belirlediği standartları yerle bir etmeyi ve böylelikle kültürel bir birlik ve yeni bir estetik algısı yaratmayı hedeflerler (Fiske, 113).

Kült edebiyatının görünürde karanlık, tehlikelerle dolu, klostrifobik ve çıkışsızlıklarla dolu dünyası bir edebi gettolaşmadan ziyade kabul edilemez ve kavranamaz gibi görünen toplumsal gerçeğin aslında en uygun şekilde kurgulaştırılması çabasını işaret eder. Postmodern hipergerçekliğinde, bilinen anlamı ile tüm gerçeklik ve tüm değer kaybolmuştur (Baudrillard, Simulations, 390). Bireyin günlük deneyimleri ve diğer bireylerle iletişimi gerçekliğini yitirdiği sürece, gerçeğin yazı ile temsili de imkansız hale gelmektedir (Benjamin, Storyteller, 94). Bu sebeple, postmodern toplumda dil bir iletişim aracı olarak artık işlevsizdir ve dilsel göstergelerin

gerçekle ile bağı kopmuştur; bu nedenle dilsel göstergelerin bir kısmı bilinçli bir şekilde yapay/sahte olarak üretilmektedir. Dünyanın giderek daha çok simüle edilebilir imgeler ve göstergelerin hakimiyetine girdiği bu Disneyleşme sürecinde gerçek ancak dolayımli olarak algılanabilir. Gerçeğin kendisine ulaşmak üzere sunulan tek seçenek olan tüketim sadece yabancılaşma ve yalnızlaşmayı yeniden üretmekle kalmaz, yabancılaşmayı üzerinde durulabilecek tek zemin olarak mutlaklaştırır. Gerçek deneyime dair herhangi bir arayış şiddetin ve yıkımın bir özgürleşme aracı olarak kullanılmasını zorunlu kılar (Miller ve Real, 19).

Kült edebiyatta karakterler dilin içinde yok olmuşlardır; bir karaktere özgü bir dilden ya da söylemden bahsetmek çok da olası değildir. Postmodern kültürde, özne nasıl toplumsalın içinde erimiş ve benliğin çok kimliklik yapısı nasıl önce parçalı kimlikliliğe ve sonra da hiçkimlikliliğe doğru evrilmiş ise, kültür edebiyatta da dilin kullanımı sürekli anlamsız tekrarlar, okuyucunun geneli için pek birşey ifade etmeyen kültürel ve kişisel göndermeler, marka isimleri, reklam sloganları, başka kitaplar ve karakterlerden yapılan uyumsuz ve uygunsuz alıntılar ve hatta Douglas Coupland'ın *Microserfs* ve *JPOD* isimli romanlarında olduğu gibi bilgisayar yazılımı dilinin ve sembollerin edebiyatın içine katılması ile ya da Chuck Palahniuk'un *Pygmy* romanında olduğu gibi bozuk İngilizce ile oluşturulan bir tür yarıdil (paralanguage) kullanımının yarattığı iletişimsizlik ile özdeşleştirilir. Kült edebiyatta dilin bir iletişimsizlik aracı olması onun toplumsal niteliğini ve işlevini de sorgulamaya açar. Kült edebiyat bir yönü ile Roland Barthes'ın okuyucuyu metnin içine yerleştirilmiş dil oyunlarına ve göndermelere, tutarsızlıklara ve sapkınlıklara, aşırılık ve yıkıcılıklara davet eden yazar (writerly) metinlerine öykünür (Barthes, from *S/Z*, 31); kültür metinlerin avantgard ve punk kökenleri kaçınılmaz olarak bir kültürel dönüştürücülük ve devrimcilik sorumluluğu ile bir arada anılmasını gerektirir. Ancak beri yandan, kültür edebiyatın felsefi kökenlerini dayandırdığı varoluşçu nihilizm böylesi bir toplumsal sorunluluğu reddeder. Fiske kültür edebiyat metinlerini üretici (producerly) metinler olarak tanımlar. Roland Barthes'ın okuyucu (readerly) ve yazar (writerly) metinleri arasındaki ayrımına gönderme yapan üretici metinler okuyucu metinlerinin kolay çözümlenebilir ve anlamlandırılabilir yapısına sahiptir. Ancak bir yandan da yazar metinlerinin açık uçlu, anlamlandırılmaktan kaçınan ve kontrol edilemeyen yapısına da gönderme yapar. Üretici metinler okuyucusunun toplumsal alanda yaşadığı çelişkileri açıklamaya ya da çözmeye çalışmazlar; üretici metinler sadece bu çelişkileri dile getirir ve çözümü bulmayı okuyucuya bırakır (Fiske, 101-104). Bununla birlikte, eğer bir Barthes sınıflamasından bahsedilecekse, kültür

edebiyat daha çok Barthes'ın keyif metinleri (text of pleasure) olarak tanımladığı metinlere daha yakındır; burada metin içinden çıktığı kültürle çatışmak yerine uzlaşmayı ve uyum göstermeyi tercih eder (Barthes, The text of Pleasure, 98). Kült edebiyatta, yazar her ne kadar içinde yaşadığı toplumun ahlaki ikiyüzlülüğünden ve çürümüşlüğünden şikayet ediyor görünse de, neticede hiçbir çözüm önerisi göstermeden ve ahlaki liderlik rolüne talip olmadan yansıttığı evren budur ve yazarın tavrı son noktada kabullenici ve olumlayıcı bir tavidir.

Kült edebiyatın önde gelen tanımlayıcı niteliklerinden birisi de şiddeti ve cinselliği ele alış biçimidir. Kült edebiyatın popüler olduğu 1980'li yıllar Amerikan toplumunun şiddeti çok farklı şekillerde deneyimlediği yıllardı. Bir yandan Reagan yönetiminin ekonomi politikaları orta ve alt sınıfları tarihte görülmemiş derecede fakirleştirirken, muhafazakar iç politika en çok etnik, dinsel ve cinsel farklılıklar üzerinde baskı uyguluyor ve altkültürler, alternatif yaşam tarzları, karşı kültürel oluşumlar devletin sembolik ve fiziksel şiddetine maruz kalıyordu. Amerikan ekonomisinin yaşadığı çalkantılı seyir bir yandan şaşaalı zengin hayatlar, lüks ofisler, tüketimin ve aşırılığın her türlüşünün sıradanlaştığı şehir yaşamı ve yeni zengin sınıfları yaratırken bir yandan da Amerikan tarihinin en yaygın ve dramatik fakirleşmesini, evsizleri, suç, şiddet ve fuhuş ile çürümüş hayalet şehirleri, salgın hastalıkları, AIDS'i ve bayağılaşmayı da beraberinde getirmişti. Amerikan toplumu gündelik şiddetin, cinsel aşırılığın, kültürel çürümenin, tüketim çılgınlığının ve kimlik krizlerinin ortasında giderek daha çok kaybolmuştu. Böyle bir toplumun sanatta yansması da aynı derecede şiddet, acı, yabancılaşma, aşırılık ve suç, hastalık ve ölüm ile doluydu. Kült edebiyat, özellikle Bret Easton Ellis'in *American Psycho* ya da Chuck Palahniuk'un *Invisible Monsters* romanında olduğu gibi, bir yandan Washington Irving ve Edgar A. Poe'dan başlayarak Amerikan edebiyatının önemli bir parçası haline gelen gotik şiddetin daha da aşırılaştırılmış bir temsilini sunarken bir yandan da günlük hayatta görmezden gelinen, kanıksanan, medya yolu ile durmaksızın günlük hayatımızın içine yerleştirilen şiddet ve ölümü bir tür yabancılaştırma efekti olarak metnin merkezine yerleştirir. Kült edebiyatta şiddet, tüketim toplumunun ve medya kültürünün bireye dayattığı yapay kimliklere, yabancılaşmaya, insandılaşmaya (dehumanization) ve ötekileştirmeye karşı aynı şiddetle verilen bir tepkidir. Geç kapitalist Amerikan kültüründe şiddet, bedensel arzu ile özdeşleştirilmiş tüketim dürtüsü ile sahip olunan nesnelere ve yaşam tarzı ile tanımlanan insan yaşamı arasındaki bulanıklaşmış çizgiyi tekrar belirlemenin ve birey için "gerçek" bir yaşam sürdüğünü anlamının en saf ve en doğrudan yoludur (Annesley, 13). Şayet toplumsal ahlakın dayattığı kurallar ve normlar bireye

bütüncül ve güvenli bir dünya sunamıyorsa, birey de kendi ahlaksal kurallarını oluşturmak ve bunu yaparken de toplumsal ahlakı yerle bir etmek hakkına sahiptir. Kült edebiyat, böylesi bir hakkın kullanılması ve estetik formda temsili anlamına gelmektedir. Ahlakçılığın ahlaksızca dayatıldığı bir toplumda, ahlaksızlığın en yüce ifadesi sanatın kendisidir (Eagleton, Ideology, 250).

Üretim ve tüketim ilişkileri ile belirlenen toplumsal organizasyondaki değişiklikler kaçınılmaz olarak cinsiyet rollerinde, cinsellik algılarında ve toplumsal cinsiyet hiyerarşisinde değişikliklere yol açar zira beden, öncelikle, kültürel bir olgu, metinsel bir yapı, toplumsal iktidar yapılarını temsil eden sembolik bir varoluş halidir (Bordo, 2362). Bu nedenle modernite, bedeni ikili karşıtlıklar ve sapkınlıklar temelinde sınıflandırmış ve normalliği tanımlamak için öncelikle anomalileri, hastalıkları, sapkınlıkları ve aşırılıkları tanımlamaya ve sınırlamaya girişmiştir. Modernite öncesi dönemde iktidarın taşıyıcısı olan kilise ve aristokrasi insanları kendilerine ait bir bedenleri olmadığına ikna ediyor, bedenlerinin iktidarın nesnesi ve aracı olduğu fikrini yaygınlaştırılıyor ve akılcılaştırılıyordu. Postmodern kültürde ise birey bir bedeni olmadığını farkındadır ve bu farkındalığı arttıkça bedeni üzerinde daha çok hak iddia etmeye başlamıştır. Bedenin varlığını hissetmek ve bedeni üzerinde hak iddia etmek isteyen birey için bedenini yıkmak ve yeniden kurmanın tek yolu fiziksel şiddeti ve cinselliğin aşırılığını kullanmaktır (Baudrillard, Consumer Society, 137). Modernite öncesi kültürlerin olağan ve hatta bazen kutsal kabul ettikleri bedensel ve cinsel aşırılık halleri modernitenin yeniden tanımladığı ve sınırladığı bedensel normallik tanımlarının dışına itilir. Batı uygarlığı, böylesi sapkın ve anormal varoluş biçimlerinin toplumsal görünürlüğünü yasaklamaya ve ortadan kaldırmaya gayret gösterir. Bu yasaklama ve görünmez kılma çabası en çok da sanat ve edebiyat alanında kendini gösterir. Batı uygarlığında sanat ve edebiyat tarihi, denebilir ki, sapkın ve farklı olanın yok sayılması ve yasaklanması tarihidir; bu tarih yalnızca sıradışı ve rahatsız edici olanı değil, etnik, ırksal, dinsel ve cinsel farklılıkların herhangi bir ifadesini ayıklar ve anaakım kültürün dışına iter. Bununla birlikte postmodern kültürde sınırların ve tanımların bulanıklaşması en çok da normal ve anormal arasındaki sınırların belirsizleşmesinde kendini gösterir. Kimliğin en önemli iki ifadesi, toplumsal cinsiyet ve cinselliğin tanımları postmodern kültürde sorgulamaya açılır ve muğlaklaştırılır. Medya endüstrisinin toplumsal cinsiyet rollerini ve cinselliği yeniden tanımlanmış basmakalıp temsillere dönüştürerek metalaştırması ve yaygınlaştırması sonucu postmodern kültürde toplumsal cinsiyet “kaçınılmaz olarak transseksüeldir, yalnızca cinsel



kimliğin fiziksel dönüşümü anlamında değil ama transvestizmin daha geniş anlamı ile, cinsel farklılıklar yerine cinsiyet görünümlerinin farksızlığına ve cinselliğin değişebilir görünümlerine vurgu yapan” bir cinsel kimlik algısını ortaya çıkartır (Baudrillard, Screened Out 9). Bu bağlamda, postmodern kültürde cinsel kimliğin temsili ancak arada kalmışlık ve aşırılıkla mümkündür ve geç kapitalist iktidar, bir yandan bu anarşik arzunun teşvik edilmesi ve cesaretlendirilmesi bir yandan da kontrol altına alınması üzerine kuruludur.

Cinselliğin sunumu tarih boyunca toplumsal ahlak sınırlarını zorlamış, toplumsal iktidarın ahlakçı ikiyüzlülüğünü ortaya çıkarmış ve bedensel arzuyu özgürleştirmiştir (Fiedler, 307). Geleneksel olarak sanatta cinselliğin sunumu bireyin bakışını temel alır ve imge ile birey arasında öznel ve doğrudan bir ilişki tesis eder. Ancak, geç kapitalist toplumda, imge ve bireyin bakışı medya tarafından kurgulanmış ve yönlendirilmiştir; öznel değil kitleseldir ve doğrudan değil medyanın aracılığı ile varolur. Bir zamanlar toplumsal kabul sınırlarını zorlayan cinsellik sunumları geç kapitalist toplumda anaakım kültürünün temel unsurlarından birisi haline gelmiş ve sıradanlaşmıştır. Bu bağlamda, kült edebiyatın sınırlarını zorladığı cinsel özgürlük medya ve tüketim toplumu tarafından metalaştırılmış yapay cinsellik algıları üzerine kuruludur ve (aynen şiddet meselesinde olduğu gibi) bireyin özgürleşmesi ve gerçeklik algısını baştan inşa etmesi için yerle bir edilmelidir (Annesley, 53). Geleneksel estetik anlayışı için insan bedeni güzelliğin, estetiğin ve Tanrısal yaratının yüceliğinin bir simgesi olarak yüceltilirken, kült edebiyat için beden toplumsal çürümenin, ölümün ve yok oluşun, Tanrısal adaletsizliğin ve toplumsal iktidarın iki yüzlülüğünün simgesidir ve bu hali ile beden bir sorunlu mücadele alanıdır. Eğer, kült edebiyat sanat ile yaşamı bir araya getirecek ve bir bütünlük sağlayacaksa, bedenin yüceltilerek estetize edilmesi ve geleneksel estetiğin öykündüğü Tanrısal yücelikle bir arada anılıyor olması bu birleşmenin önündeki en büyük engellerden birisidir (Murphy, 60). Bu nedenle, kült edebiyatta estetik gibi beden de olabildiğince yaşamın gerçekliğine yakın, hakim iktidar tarafından göz ardı edilen, yok sayılan ve kötü ve istenmeyen olarak adlandırılan tüm yönlerini ortaya çıkartacak şekilde resmedilir. Gotiğin, groteskin ve pornografinin kült edebiyatın sanatın önemli ifade alanları arasında yer almasının bir nedeni bu “yaşamın gerçeğine bağlılık” ilkesinden kaynaklanmaktadır.,

Kült edebiyat yazarları farklı şekillerde de olsa iktidar mücadelesinin toplumsal sınıf, etnik, dini, ırksal ya da cinsel temelde değil kültürel temelde geliştiğini, ezen ezilen ilişkisinin geç kapitalist kültürde herkesi benzeştirdiğini ve eşit derecede birer kurban haline getirdiğini

ifade ederler. Amerikan kültüründe dönem dönem kendini gösteren “erkeklik krizi” nihayetinde toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden belirlenmesine ve üretilmesine yönelik geçici bir kriz halidir ve temel olarak toplumsal cinsiyet rollerine yönelik evrensel kabullerin ve toplumsal cinsiyeti inşa eden iktidar yapılarının geçerliliğinin sorgulanması sürecidir (Rabow and Stanko, 408). Ancak erkeklik krizinin incelenmesi ve tartışılması beraberinde bir çok zorluğu getirir zira erkeğin iktidarı ve toplumsal konumu hem erkekler hem de kadınlar tarafından farklı şekillerde mitleştirilmiş ve bir gizem örtüsü ile sarılmıştır. Erkeğin kutsal konumuna dair bu sahte yüceleştirme o kadar etkili ve yaygındır ki artık neredeyse evrensel geçerliliğe sahip bir olgu olarak kabul edilir olmuştur (Catano, 428). Amerikan kültürel tarihinin ilk yıllarından itibaren erkek figürü, hegemonik maskülinite algılayışının yarattığı kendi ayakları üzerinde durabilen güçlü birey rolüne sıkışıp kalmıştır. Natty Bumppo'dan Kaptan Ahab'a, Gatsby'den John Wayne'e Amerikan erkeği ikonları bu beklentinin zorlamaları sonucu oluşan bir ikilemin içine hapsolmuşlardır. Bu ikilemin bir tarafında erkeğin kültürel üstünlüğünü dayatan ve dünyayı erkeğin dilediği gibi biçimlendireceği ve hayatının anlamını bulacağı bir oyun alanı olarak sunan ve bu doğrultuda bedensel arzuları kışkırtan Dionizyak dürtü, diğer yanında ise Püriten ahlak anlayışının katılığı ile erkeğin toplumsal sorumluluklarının altını kalın bir şekilde çizen konformist sınırlayıcı Apolloniyan dürtü vardır. 1960'lardan sonra üretim koşullarındaki değişim sonucunda savaş sonrası hizmet endüstrisi, erkeğin kendi başına karar vermeye ve uygulamaya alıştığı, kendi ayakları üzerinde durabildiği ve iktidarı kimse ile paylaşmadığı, kültürel normları ve değerleri belirleyerek yönlendirebildiği mutlak iktidarını sarsmış, bedensel ve kültürel anlamda erkeği iğdiş etmiştir. Erkeklerin toplumsal ve ekonomik iktidarlarını dayandırdıkları kol emeği savaş sonrasında postFordist hizmet endüstrisinde değerini yitirmiş ve anlamsızlaşmıştır ve böylelikle Amerikan toplumunda erkekler görece olarak toplumsal saygınlıklarını ve ekonomik iktidarlarını yitirmişlerdir.

Postmodern kültürde erkeklik algısı tamamen bu yitilik duygusunu telafi etmek için oluşturulmuş medya imgelerinin sunduğu güçlü ve arzulanır erkek görüntüleri üzerine kuruludur. Erkeklik algısının temelini oluşturan büyüme, gelişme ve etrafındaki dünyaya hakim olma arzusu postmodern toplumda erkeğin yitirdiği iktidarına tüketim yolu ile ulaşabileceği fikri ile ikame edilir. Bu durumda, postmodern kültürde erkeklik sadece bir imge olarak, diğer imgelere gönderme yaparak ve anlamını diğer imgelerle olan etkileşimi üzerinden kurarak var olabilir. Postmodern toplumda, erkek kimliği ve erkek bedeni bir yatırım alanı, tüketim arzusunun

fetişleşmiş nesnesidir (Baudrillard, Consumer Society, 129-132). Her imge gibi, erkeklik algısı da, postmodern kültürde kolaylıkla alınıp satılabilir, değiştirilebilir, dönüştürülebilir ve tüketilip atılabilir ve her imge gibi, erkeklik algısı da parçalıdır, bütüncüllükten ve anlamsal göndermelerden yoksundur; aşırılıklar üzerinden çoğu zaman kendisi ile çelişerek kendini tanımlar. Postmodernitenin tüm büyük anlatıların ve bu anlatıları kurgulayan iktidar yapılarının ölümünü ilan ederek merkezi bir gösterenin/Tanrısal bir belirleyicinin yokluğundan söz etmek, hem dilsel kurguların hem de toplumsal normların ve kimlik tanımlarının çöküşü anlamına gelir. Bu sebeple, kaçınılmaz olarak Tanrı'nın ve öznenin, Tanrısal bir iktidar ile metnin yaratıcısı olduğunu idda eden yazar ile Tanrısal mesajı çözümlediğini ve anlamlandırdığını iddia eden okuyucunun da ölümünü kapsamaktadır (Eagleton, The Ideology, 258). Tanrının ölümü, Batı düşüncesinin temelini oluşturan her olgunun, varlık ve görünüm, hakikat ve ideolojik yanılısıma, gerçek ile kurgu arasındaki çizginin bulanıklaşarak kesinliğini yitirmesi ve toplumsal kontrol mekanizmalarının /üstyapının/süperegonun da iflası anlamına gelir

Kült edebiyat, kent yaşamının çok kimlikli dünyasına uyum sağlayamamış ya da uyum sağlamayı reddetmiş çağdaş erkeğin çıkmazlarını ve toplumsal baskı karşısındaki mücadelesini merkezine alır. Bu mücadele sadece dış dünyanın acımasız koşullarına karşı değil, erkeğin kendine, kendi varoluşuna karşı da verdiği bir mücadeleyi yansıtır. Postmodern kültürde erkeğin varoluş ve anlam mücadelesi düzen ve bütüncüllük değil kaos ve yoksunluk ile son bulur. Bu nedenle erkek edebiyatında ortaya çıkan “yeni” kahraman tipi “hem kaderin hem de karşı çıkışın ürünüdür. Varoluşçu sıkıntıları ile arayış ve geçişin geleneksel töreleri birikir ve sonuç ya kahramanın yalıtılması ya da yenilgisidir. Bu değişimlerin etkisi ile kahramanların yaşadığı kent sabit ve güvenli bir yer olmaktan çıkar, karabasanlar yaratan bir kaynağa dönüşür. Kent yaşantısı büyük acıların ve çektiklerinin mekanını oluşturur. Bu nedenle birey, huzur ve özgürlük arayışı içinde toplum dışına çıkmak üzere yolculuğa başlar, ancak kendi kimliğini ve özgürlüğünü gerçekleştirebileceği düzenli bir yer aradıkça kendisini daha da yabancılaşmış ve yitip gitme duygusuyla baş başa kalmış hisseder” (Erbora,9). Postmodern kültürün yarattığı şehir kültürü krizi, toplumsal cinsiyet krizi, iktidar krizi, anlamlandırma krizi ve kimlik krizi gibi aslında postendüstriyel kapitalizmin bir başka yansımasından başka bir şey değildir. Bu krizlerin bağlantı noktasında, çoktan sona erdiği vaaz edilen ve tarih kitaplarına gömüldüğü iddia edilen sınıf çatışmaları ve kapitalist ideoloji içerisinde bireyin günlük hayatın sıradan anlarında yaşadığı temsil krizleri vardır. Bu sebeple, postmodern şehir kültürüne dair herhangi bir eleştiri

kaçınılmaz olarak bir sınıf eleştirisi olarak ortaya çıkacaktır (Lefebvre, 226). İster seçkin olsun isterse de popüler şehir kültürü burjuva kültürünün ekonomik yapısı ve çıkarları doğrultusunda hareket eder ve gelişir. Burjuva sınıfı daima sanatsal ve kültürel üretimi standartlaştırmak ve tekelleştirmek eğilimindedir zira böylelikle estetize edilmiş ve kurumsallaşmış bir endüstri haline getirilmiş sanat şehrin ekonomik faaliyetlerine bir katkı sağlayabilir (Featherstone, 21). Sonuç olarak, şehirli sanat hem insanların kendilerini tanımlayabilecekleri bir kültürel referans noktası hem de üretilecek ve tüketilecek bir endüstriyel meta haline gelmiştir. Bu bağlamda, şehir kültürü kültürel ürünlerin kitlesel üretimi ve tüketimi üzerine kurulmuştur ve metaların gösterge değerinin zamansal ve mekansal bağlarından kurtularak hipergerçekçi bir özgünlük ve bireysellik yanılgısı yaratır. Şehir kültürü krizi en başta öznenin özgünlüğüne ve özgürlüğüne dair bir sorundur ve mekansal iktidarın bireyin iktidar ağları içindeki konumunu değiştirmesini ve dönüştürmesini gündeme getirir. Mekanın yeniden düzenlenmesi ve değişen zamansal-mekansal koşullar kaçınılmaz olarak bireyin kimliğinin de dönüşmesine ve zeminin kaybetmesine yol açacaktır (Kale, 19). Şehir, herşeyin mümkün olduğu ve hiçbirşeyin güvenli olmadığı bir tüketim merkezi, bir tür devasa alışveriş merkezi haline gelmiştir. Bu karnavalesk tüketim çılgınlığı içinde herşey ve herkes birbirine benzemektedir, herşey ve herkes ancak en abartılı hali ile toplumsal görünürlüğünü ve varlığını koruyabilmektedir. Alışveriş merkezleri ve tüketim kültürü Baudrillard'a göre postmodern yaşam tarzının saflaşmış bir ifadesidir; alışveriş merkezleri etrafında kurgulanmış şehir yaşamının tüketimden öte bir işlevi daha vardır. Baudrillard bu işlevin sadece metaların ve metalara iliştirilmiş gösterge değerlerinin tüketiminin ötesinde tüm toplumsal ilişkileri ve iktidar yapılarını yeniden üretmek olduğunu altını çizer (Baudrillard, Simulakrlar, 100). Bu anlamı ile postmodern tüketim kültürü, erkeğin toplumsal anlamlandırma mekanizmalarının merkezinde olduğu modernitenin sonunu ilan eder; panoptikal erkini yitiren erkek, aynı şehir ve şehri oluşturan metinler gibi, işlevsizleşir, parçalara ayrılır ve gerçeklikle bağını koparır. Bu bağlamda, mekansal parçalılığın ve bu yapının yarattığı kültürel zemin kaybının temelde ideolojik işlevleri olduğunu, bütünsellikten uzak bir mekan ve metin yapısının (hem metin çözümleyici hem de şehir gezgini anlamında) metin okuyucusunun egemen ideolojiye rıza göstermesini ve verili kodları olduğu gibi kabul etmesini kolaylaştırdığını ve böylelikle statükoyu yeniden ürettiğini iidda etmek mümkündür.

Çağdaş Amerikan edebiyatı çoğu zaman şehir kültürü ve şehirli kimliği krizini beyaz erkeğin iktidarı ve kimliği sorunu ile özdeşleştirmiştir. Amerikan edebiyatının ilk örnekleri,

vaazlar, günlükler ve dini öğreti metinleri Amerikan erkeğine tarihsel ve dinsel temeller üzerine yükselen topluma liderlik etme ve toplumu kalkındırma görevini yükler. Erkekler tarafından ve erkekler için yazılan bu metinler, bu görevi ulusal kültürün temeline yerleştirmiştir (Kennedy, 119). Natty Bumppo'nun ve Kaptan Ahab'ın uygarlıktan kaçarak doğanın kalbine doğru çıktıkları yolculukta aradıkları anlam bu yeni görevin özü ve tarihsel ve toplumsal temelleridir. Amerikan romansının kahramanları olduğu kadar Nick Carraway ve Dean Moriarty gibi daha modern kahramanlar da, varlık ve anlam mücadelelerini şehir yaşamı ve uygarlığın birer erkek olarak onlardan alıp götürdüğü değerlere ve yüklediği yeni sorumluluklara karşı veriyorlardı. Ancak Amerikan edebiyatında erkek kahramanların Kafkaesk anlam ve özgünlük arayışı çoğu zaman şehir yaşamının çorak ülkesinde son bulmuştur (Erbora, 12). Şehir mekanlarının kamusal alanlardan tüketim alanlarına dönüşümü Amerikan kültüründe erkeklik algısının da zeminini kaybetmesine neden olmuştur. Bir zamanlar her ülkeden ve kültürden göçmenin kendi mücadelesini yürüttüğü ve sonucunda bir hayat kurduğu bu ülke şimdi hayatı keşfetmek ve kendi varoluşunun anlamını bulabilmek için elinde alışveriş merkezleri, yüksek binalarla dolu bulvarlar ve modern sanat taklitleri ile dolu şehir kalan, öznesizleştirilmiş “hareketsiz seyyahların” ülkesidir (Deleuze, 159). Postmodern bireyin kendisine dair yanlış algısı merkezsizleşmiş bir özne yaratmıştır; postmodern kültürde özne de aynen şehir gibi, sürekli hareket ve oluşum halindedir ama bu hareket çizgisel değil döngüsel ve bu sebeple bir ilerleme gösterileceğinin güvencesini vermez. Marx'ın bireyin nesne ile arasında var olduğunu ileri sürdüğü yanlış bilinçlilik ilişkisi postmodern toplumda aynı zamanda birey ile mekan arasında da kurulmuştur ve modern birey nasıl toplumsal varlığını sahip olduğu mallar ile arasında kurduğu fetişist ilişki üzerine temellendiriyor ve emeğine yabancılaşıyorsa, postmodern birey de mekanı fetişist bir iştah ve saplantılı bir arzu ile tüketir ve böylelikle mekana karşı yabancılaşır (Moore, 172).

Postmodern kültürde mekanlar metinsel özellikler taşırlar ve mekanın metinselliği mekan birey ilişkisinin şekillenmesinde önemli rol oynar. Aynı metinler gibi, mekanlar için de kamusal ve özel, işlevsel ve estetik, özgünlük ve yapaylık arasında sınırlar bulanıklaşmıştır ve aynı metinler gibi mekanlar da bütünsellikten uzak parçalı (fragmented) ve uyumsuz bağlantılarla kurgulanmıştır. Metinler gibi mekanlar da yüzer gezer göstergeler ve derinliksiz kimlik inşaları ile yersizyurtsuzlaştırılmıştır (Crang, 9). Amerika Püriten kurucuların, İrlandalı serserilerin, Fransız aristokratların ve Macar köylülerinin bir araya gelerek anavatanlarına dair yarım yamalak hatıralarla yarattığı devasa bir kent gibidir ve bu sebeple parçalılık ve pastiş Amerikan

şehir kültürünün kurucu unsurudur. Çelişkilerle dolu şehir algısının bir yanını şehri tehdit ve günah kaynağı olarak gören ve ahlaksızlığın ve çöküşün ana sebebi olarak lanetleyen kötümser bir bakış açısı oluşturur. John Winthrop, Thomas Jefferson ve Josiah Strong gibi dindar Hıristiyanlar ve Edgar Allan Poe ve Jacob Riis gibi modernleşmenin yarattığı hayalkırıklığı ve dehşeti çok derinden yaşayan görece daha seküler sanatçılara göre şehir gizemli ve tehlikelerle doludur ve bir metin olarak çözümlenmesi ve anlamlandırılması çoğu zaman insan anlayışının ötesinde karmaşıklıklarla doludur (Campbell and Kean, 170). Şehirleşmeye dair diğer görüş, şehir kültürünün ve şehir hayatının dinamiğinin karmaşık, kaotik ama aynı zamanda umut verici ve zenginleştirici yönünü ortaya çıkarır. Walt Whitman, William Carlos Williams ve Paul Auster gibi yazarların eserlerinde şehir farklı insanların ve farklı anlamların değişik düzeylerde bir araya geldiği heteroglosik bir metindir; bireyin kendine yolculuğunun metinselleştirilmiş halidir. Daha çok postmodern Amerikan edebiyatında altı çizilen şehir kültürünün ve şehir deneyiminin metinselliği Benjaminci bir yorumla şehirli gezginin (flaneur) şehir ile ilişkisine benzetilebilir; bu ilişki şehrin ve mekanın gizlediği anlamların çözülmesi ve yeniden kurgulanması üzerine kurulu bir anlatıcı/öykücü/metin kurgucusunun metin ile olan ilişkisidir (Savage, 49). Benjaminci şehrsel mekanların metinselliği tartışması nihayetinde mekansal yapıların arametselliği (intertextuality) ve aragöndergeselliği (interreferentiality) tartışmasına bağlanır. Şehir, sabit ve cansız bir yapı değil tam tersine kendi enerjisini sürekli yenileyerek yaratan ve birbiri içine akarak büyüyen farklı yapıları bir araya getiren bir organizmadır. Ancak dilsel yapılarda olduğu gibi sürekli değişen ve dönüşen yapısı gereği şehir kültüründe de anlam sürekli olarak ötelenir ve başka anlamlara, başka yapılara evrilir. Amerikan kültüründe şehir imgesinin değişimine ayak uyduramayan bireyin şehre ve mekansal yapılara yabancılaşması ise ancak daha büyük bir yabancılaşmanın bir yansıması olabilir (Lefebvre, 232). Modernite, mekansal iktidar kurgular temelinde kimlik algıları ve tanımları yaratmıştı ancak geç kapitalist kültürde mekansal iktidar temelini yitirmiştir. Bireyin mekan ile olan ilişkisi ancak esnek, güvenilir, tutarsız ve öznesizleştirilmiş bir şekilde simüle edilebilir (Diken, Laustsen, Nefes, 267).

## 6. Sonuç

Bu tez, edebi geleneğin inşasında ve edebi değerin oluşumunda hayati önem taşıyan üç soru sormaya, bu sorulara yanıtlar bulmaya, bu soruların yanıtlarını ararken ortaya çıkan birçok başka soruyu anlamaya gayret göstermiştir. Bu sorulardan ilki belki insanlık tarihi kadar eskidir. Sanat nedir ve sınırları nasıl belirlenir? Edebi yaratımın kaynağı nedir ve amacı nedir? edebiyatın, ve genel anlamda sanatın, üretimi ve tüketimi hangi toplumsal ve ideolojik mekanizmalarla belirlenir ve yönlendirilir? İktidarın kontrolünden uzak, tamamen insani bir sanat ve edebiyat mümkün müdür? Bu sorulara kesin bir yanıtın binlerce yıldan beri verilemiyor olması şaşırtıcı ve yanıltıcı olmamalıdır. Sorun bir yanıtın olmayışı değil, birden fazla yanıtın olmasıdır ve asıl mesele belirli bir dönemde ve coğrafyada hangi yanıtın geçerli olacağı, hangi yanıtın gözlerden uzak tutulacağı meselesidir. Zira her ne kadar estetik kuramlar, çoğu zaman mekansal ve zamansal sınırlara bağlı kalmadan tarihdışı olduklarını ısrarla vurgulamış olsalar da, kuramsal yapılar kaçınılmaz olarak kendilerini üreten tarihsel toplumsal koşulların izlerini taşımış ve tarihsel ve ideolojik evrim çizgisinin toplumsal temsili olagelmışlerdir. Bu tarihsel bağlantı, kuramın dönemin ideolojisi ve anlayışları ile yorumlanması ya da kuramı tarihsel bir gelenek çizgisinde bir konuma yerleştirmek anlamına gelmez. Ne güncel tarihçiliğin sözde nesnelliği ne de edebi geleneğin çizgisel tarih anlayışı tarihsel bir süreci ve kuramsal yapıyı tüm yönleri ile anlamaya yeterli olabilmiştir. Bunun yerine, ideal kuramsal eleştiri ancak bir kuramsal bütünün farklı katmanlarını ve farklı yönlerini bilimsel bir yöntem ve ideolojik bir bilinçlilikle yapıbozuma uğratılması ile mümkündür. Bu açıdan bakıldığında, kuramın tarihselleştirilmesi kuramın dönemin ruhunun bir yansımasından ziyade kuramın çok katmanlılığı ve farklı yönleri arasındaki ilişkinin kavranması anlamına gelir.

Aydınlanmadan bu yana felsefe ve eleştiri kuramı giderek daha kurumsal bir biçimde tanımlanıyor, sınırlanıyor, kontrol ediliyor ve gelenekselleştirildi. Felsefenin ve eleştiri kuramının fakirliğinin üstünü örten ve gizleyen bu görece düzen algısı Aydınlanmanın yarattığı normalleştirme, sessizleştirme ve akılcılaştırma politikalarının devamını sağlayacak ideolojik aygıtlardan birisi olarak işlevini yerine getirdi (Docherty, 245). Ancak Aydınlanmanın baş aktörü olduğu modernite, tüm anlamın yittiği, göksel ve dünyevi tüm inanç sistemlerinin yerle bir olduğu, endişenin (angst), kaosun, bilinmezliğin ve öznel yok oluşun hüküm sürdüğü devasa bir

kültürel ve toplumsal bir dönüşüm krizini doğurdu. Metin, anlamsal ve biçimsel yapısını üstüne kuracağı, destek bulacağı ve ilişki kuracağı dinsel ve felsefi referanslardan mahrum kalmıştı ve yazar ile okuyucu arasında geleneksel anlam kodları üzerinden bir iletişimi sağlaması mümkün görünmüyordu (Murphy, 52). Sözlü edebiyat formlarının ilkel ve gelişmemiş olduğuna dair Oryantalist bir varsayımla, Batı uygarlığı tüm edebiyat formlarının belirli yazılı kurallara ve estetik geleneklere uygun olarak yeniden üretilmesini ve sınıflanmasını zorunlu kıldı. Diğer ulusal edebiyat gelenekleri gibi, Amerikan ulusal geleneği de başından itibaren iktidarını belirli dilsel ve biçimsel formları dayatarak ve yazarın yaratıcılığını ve metnin anlamlandırılmasını ancak bu iktidarın sahibi seçkinlerin çözebileceği ve aktarabileceği gizemli bir eylem olarak tanıtarak var oldu (Guillory, 68). Bu bağlamda, Amerikan ulusal edebiyat geleneği, seçkinler iktidarının yalnızca varolan edebi uygarlık mirasını tanımlanması ve gelecek nesillere aktarmasına değil, edebi üretim ve anlamlandırma süreçlerinin de gelecekte önceden belirlenmiş bir çizgiyi ilerlemesini garanti altına almasına bağlıdır (Gorak, 55). Batı uygarlığında, özellikle de Amerikada, ulusal edebiyat geleneğinin gelişimi farklı ulusların, farklı kültürlerin ve farklı anlayışların bir araya getirilerek kültürel miraslarının geçmiş ve geleceğinin egemen iktidar eli ile yeniden belirlendiği, yazılı ve formal dilsel geleneklerinin yanı sıra günlük dilsel pratiklerinin de iktidarın belirlediği kurallar içinde yeniden var edildiği bir uygarlık tarihini sunar. Farklılıklara ve sapmalara tahammülü olmayan böylesi bir tekelci edebiyat geleneği anlayışının temelinde belirli estetik normların belirlenmesinin ötesinde bir ideolojik algının ve hegemonik hakimiyetin mutlaklaştırılması çabası yatar. Bu noktada, Frank Kermode ya da Harold Bloom gibi edebiyat geleneğinin inşasının yalnızca bir estetik tercih ya da bireysel zevk meselesi olduğunu savunmanın da son tahlilde bir ideolojik duruşu yansıttığını zira politikayı eleştiri eyleminden soyutlamanın ve eleştiriyi apolitize etmenin de aynı zamanda politik bir eylem olduğunun altını çizmek gereklidir. Bu nedenle bu tez edebiyat geleneğini ve edebi üretim tüketim süreçlerini tarihsel ve toplumsal bağları ile birlikte ele almaya çalışan ve edebi üretimin kesin tanımlar ve kolay açıklanabilir ilişkiler yerine karmaşık ve çoğu zaman çelişkili iktidar ilişkileri üzerine kurulu bir mücadele alanı olduğunu ifade eden Marksist yaklaşımı esas almıştır. Bu yaklaşım, edebi metinlerin yazarların saf imgeleminden doğan yaratıcı ürünlerden ziyade öncelikle tarihsel metinler olduğunu ve edebi geleneğin yapıçözümünün tarihsel ve ideolojik mirasın çözümlenmesini ve açığa serilmesini gerektirdiğini ileri sürer (Freadman ve Miller, 85). Ancak edebi geleneğe yön veren iktidar yapılarının tarihsel yapıçözümünün çatışmalar ve



çelişkilerle dolu olduğunu, belirli bir bakış açısına saplanıp kalmanın ve ideolojik tarafgirliğin penceresinden tarihsel ve toplumsal gelişimi yorumlamanın nihayetinde kendi hegemonik kabullerini ve kurgularını üreteceğinin de bilincinde olmak gerekir. Bu sebeple, edebi geleneğe yönelik herhangi bir eleştirel yaklaşım çabası, analizi yapan araştırmacının öncelikle kendi konumunu sorgulaması ile başlar ve birden fazla ideolojik bakış açısını, toplumsal cinsiyet, sınıf, etnik köken ve inanç algısını hesaba katmadan gerçekleşmesi mümkün olmaz (Gottesman, 69). Böylesi bir eleştiri, yalnızca antolojilerde, edebiyat seçkilerinde, dergilerde ve üniversite müfredatlarında bulunan ve edebi geleneği oluşturan eserlerin değil, özellikle de bu seçkilerde ve derlemelerde, çok okunur listelerinde ve ders kitaplarında yer verilmeyen eserlerin incelenmesi ile yerini bulur. Zira, herhangi bir gelenek eleştirisinin temel amacı yalnızca edebi geleneğin sahip çıkıp okuyucuya sunduğu eserleri anlamak ve anlatmanın ötesinde edebi geleneğe asıl yönünü veren ve biçimlendiren sessizleştirme, dışlama ve ötekileştirme süreçlerine ve bu süreçlerde toplumsal görünürlüğü ve kabulü kısıtlanan azınlık/karşı kültür edebiyatına karşı bir farkındalık kazandırmaktır (Lerer, 1252). Başka bir deyişle, edebiyat geleneği varolabilmek için kanonik yapılar oluşturur ve düzenler, belirli değerlerin öne çıkarıldığı ve bu değerlerin maddi ve simgesel biçimlerde tüketimi temelinde bir edebi kültür yaratır ve ulusal kültürü ve dili kurumsallaştırır (Mujica, 203-4). Edebiyat geleneği estetiği düzenleyen formları ve hiyerarşik yapıları kurgulayan egemen toplumsal düzenin bir yansımasıdır. Bu nedenle edebiyat geleneği üzerine yürütülecek herhangi bir tartışma estetik ve kültürel formları üreten toplumsal iktidar yapılarının ve hegemonik mücadelelerin tanımlanması tartışması olacaktır (Shumway, 130). Edebi gelenek yapısal gelenekler ve estetik tercihler değil toplumsal iktidar ilişkileri ve ideolojik mücadeleler tarafından biçimlendirilir. Edebi metinlerin seçimi egemen iktidar yapılarını taşıyan ve güçlendiren kimlik politikalarının ve dilsel kurguların kurumsallaştırılması süreci olarak anlaşılabilir. Bu bağlamda edebiyat geleneği ulusal kültürü temsil edecek edebiyat eserlerinin belirlenmesi ve tarihselleştirilmesini değil, çok kültürlü, çok dilli ve çok uluslu tarihsel mirasın tektipleştirilmesi ve sessizleştirilmesi sürecidir. Bu süreçlerin temelini okuma ve anlamlandırma süreçlerinin farklılığını sınırlamak ve tekelleştirmek için olası yorumları disiplin altına alma ve yönlendirme çabaları oluşturur. Egemen ideolojinin uygulanmasında aracılık rolünü üstlenen ama aynı zamanda egemen ideolojinin uygulamaları ile biçimlenen akademinin ve okur yazar seçkinlerin kültürel üretimin şekillenmesinde ve dolaşıma sokulmasında önemli bir işlevi vardır (Foucault, *The Functions*, 5): kültürel dolaşımına, yani üretimi ve tüketimine izin

verilen, diğler eserlerle tutarlılığı ve uyumluluğu garanti altına almak ve egemen iktidarın estetik algısı doğrultusunda kültürel referans noktaları oluşturmak. Edebi geleneğin ve eleştiri bilgisinin bu şekilde akademik ve seçkinci bir uğraşa ve teknik mühendislik bilgisine indirgenmesi edebi geleneği oluşturan kurumların temelinde sınıf, toplumsal cinsiyet, din ve ırk gibi kimliğin kurucu unsurlarını temel alan ayrımcılık politikalarının olduğunu ve okuma ve anlamlandırma süreçlerinin nihayetinde toplumsal değerleri ve ahlaki yargıları yeniden üretecek bir ideolojik faaliyettir (Zavarzadeh and Morton, 90).

Kapitalizmin oluşturduğu toplumsal gerçeklik 20. yüzyılda köklü bir değişimden geçmiş ve bu dönüşüm süreci 19. yüzyılın bireycilik ideallerini büyük ölçüde hüsrana uğratan yepyeni bir birey ve toplum algısını ortaya çıkarmıştır. Bu yeni toplumsal gerçeklik ve birey algısı, sanatın ve özellikle de edebiyatın bireyin gerçekliğini anlaması ve yansıtması için geleneksel anlatı biçimlerinin ve sanatın alımlanması alışkanlıklarının da köklü bir biçimde sorgulanması ve dönüştürülmesini zorunlu kılmıştır. Bu bağlamda, 20. yüzyılın modern gerçekliği sadece estetik bir tercih olmanın ötesinde toplumsal ve politik bir duruğu da temsil eder. Modern edebiyat geleneğinin dayattığı nesnel edebiyat kavramı, ideolojinin hegemonik yapılanmasından ayrı düşünülemez zira burjuva sınıfı politik, ekonomik ve ideolojik egemenliğini yalnızca altyapıyı oluşturan emekçi kitlelerin alışkanlıklarını ve değerlerini değiştirerek değil, aynı zamanda üstyapının ideolojik formasyonunu dönüştürerek ve entelektüel ve estetik gelenekleri yeniden inşa ederek muhafaza eder (Balibar ve Macherey, 39). Amerika'da modern sanatın ortaya çıkışı, bireyin tarihsel koşulların zorladığı devasa değişim sürecini kabullenme ve uzlaşmada yaşadığı zorluklarla, estetik algının ve dilsel ifade biçimlerinin bu zorlukları dile getirmedeki yetersizlikleri ile ilişkilendirilir. Bu bağlamda, Amerikan modernizmi, inanç sistemleri ve düşünce kalıplarının yerle bir olması sonucu yeni bir zemin arayışından ve anlamlandırma zorluklarından yorulan bireyin kendisine toplumsal konumunu ve öznel kimliğini yeniden oluşturabileceği bir zemin yaratması ihtiyacından doğmuştur (Murphy, 93). Bu sebeple, tüm modern sanat eserleri aslında bir yitikliğin, yokluğun ve geçmişi reddin üzerine kurulmuştur ve aslında metnin hitap ettiği gerçeklik daima bir “orada olmayan” imgelemsel gerçeklik düzeyidir; metnin kullandığı sembolik dil sürekli olarak “orada olmayana” gönderme yapar ve hiçbir zaman dışsal gerçeklikle bağ kuramaz.

Tezin yanıtlarını tartışmaya açtığı ikinci soru varolan edebiyat geleneği ve edebi değer kavramlarını belirleyen iktidarın egemenlik alanı dışında bir yanıtın olup olamayacağıdır. şurası

bir gerçektir ki, iktidarın olduğu her yerde (eşit güçte ve aynı doğrultuda olamasa da) direniş vardır ve estetiğin ve sanatsal değerin belirlenmesi tarih boyunca bu eşit olmayan güçlerin mücadelesi ile biçimlenmiştir. İktidarı elinde bulunduran seçkinler ile iktidarın nesnesi olagelmiş madunlar arasındaki bu güç mücadelesi iktidarın belli belirsiz bir şekilde el değiştirdiği ve klasik ezen-ezilen ilişkisinin ötesinde hem seçkinleri hem de madunları farklı seviyelerde iktidarın uygulayıcısı kıldığı çelişkiler ve çatışmalarla dolu bir süreçtir. Bakhtin'in ortaçağın karnavalları üzerinden incelediği ve özellikle iktidarın dilsel kurgularının karnavalesk ortamda dönüşümünü ve yapıbozumunu öne çıkardığı çalışmaları bu noktada önemlidir. Bakhtin'e göre karnavalın evreninde, insanoğlu kendi varoluşunun özüne dair en saf bilgiyi iktidarın ve hakikatın göreceli kavramlar olduğunu kavradığında elde edebilir. Karnaval, bireyin yerleşik düzene ait değiştirilmesi mümkün görünmeyen dilin yarattığı kimlik algıları ve iktidar kurgularından geçici de olsa kurtulduğu ve tüm toplumsal hiyerarşilerin, ayrıcalıkların, değerlerine yasaklamaların ortadan kalktığı bir özgürlük alanıdır. Ancak John Fiske, burjuva iktidarının ve kültürünün karnavalın ilham verdiği bu türden karşı kültürel hareketlere ihtiyacı olduğunu çünkü burjuva kültürünün ekonomik gerekliliklerinin ancak kontrollü “sistem dışı” oluşumlarla yerine getirilebileceğini ileri sürer (Lucy, 105). Benzer şekilde, Terry Eagleton'a göre, karnavalın özgürlüğü, herşeyden önce, hegemonik iktidarın kontrolünde ve izni ile gerçekleşir. Karnaval, ancak popüler olanın sınırlı tepkisini ve etkisiz ve süresiz bir politik muhalefeti içerir. Karnavalesk kültürün niçin gerçek bir muhalefetin yerini tutamayacağına da değinen Eagleton'a göre karnavala izin veren, sınırlarını çizen ve kurallarını belirleyen hakim iktidardır. Karnavalda, olması gerekenin aksine, yalnızca iktidarın sahipliği sorgulanır ve alaya alınır. Halbuki gerçek mesele, kralın kim olacağı değil bir kralın olup olmaması gerektiğidir. Bu hali ile karnavalesk iktidarı yıkmayı değil, iktidarı saran muhalefeti rahatlatarak iktidarı yeniden üretmeyi amaçlamaktadır. Bununla birlikte Eagleton karnavaleskin sorgulayıcı ve yapıbozumcu tavrının hakkını verir; karnavalesk aynı zamanda iktidarın kurgusal temellerinin (geçici bir süre için bile olsa) yeniden ele alınması, tartışılması ve sorgulanması için bir fırsat yaratır (Stallybrass ve White, 18). Bu durumda, karnavalın temsil ettiği Diyonizyak coşkunun ifadesi olan sanat Apolloncu iktidarın akılcılığının sınırlayıcı ve zorba tutumu karşısında bir çıkış yolu olma potansiyelini taşımaya devam eder. Ancak sadece sanat üzerinden yürütülecek bir toplumsal dönüşüm projesine inanmanın ve savunmanın da naifliğini de hesaba katmak gerekir; sanat ve kültür özgürleştirici olabildiği gibi, iktidarın elinde baskının ve tektipleştirici faşizmin en

kuvvetli aracı da olabilir ve marjinal gruplar ve akımlar her zaman bir miktar kurumsal otorite ve güce sahip olmak ve bunu sürdürmek isteyen bireyleri bünyesinde barındırabilir. bu bağlamda, kurumsal otoritenin geçici ve sınırlarının muğlak olduğunu, devrimci hareketlerin de her zaman mutlaka muhafazakarlık içerdiğini söylemek mümkün olacaktır. Bu durumda, asıl mesele sanatın dönüştürücü gücünün açığa çıkarılması değil bu gücün “doğru ellerde” kontrol edilmesi ve kitlelerin aydınlanması ve bilinçlenmesi için etkili bir biçimde kullanılmasıdır (Booker, 14). Pierre Macherey edebiyatın çok söylemli (heteroglossic) ve farklı anlamlandırmalara olanak veren demokratik yapısının bu söylemlerle kurulmuş ideolojik yapıların üzerindeki perdeyi kaldırabileceğini ve ideolojik çelişkileri okuyucu için görünür kılabileceğini düşünür. Ama son tahlilde edebiyatın kendisinin de tek başına bir söylem olarak sahip olduğu ideolojik işlevi sıradanlaştırarak gözlerden kaçırmaktadır. Daha açık bir deyişle, edebiyat ve edebiyatın kurgulandığı dil ideolojinin bir aracı değil ideolojinin ta kendisidir; edebiyat bir söylem çözümleyici olarak kitleler için aydınlatıcı ve dönüştürücü işlevler üstlenebilir ama nihayetinde edebiyat eleştirmenin temel görevlerinden birisi edebiyatın bu içkin ideolojik konumunu açığa çıkarmak ve tartışmaya açmaktır (Balibar ve Macherey, 285).

Bu noktada, temel hedefini sanatın ve estetiğin hayat ile yeniden bir araya getirilmesi ve bütünleştirilmesi olarak belirleyen avangard hareketler kayda değer bir konuma sahiptir zira 20. yüzyıl sanat tarihini ve estetik kuramının gelişimini anlamının bir yolu da, anaakım geleneğin peşini bir süreliğine bırakıp anaakım dışında bırakılan ve ötekileştirilen avantgardın tarihine eğilmektir. 20. yüzyılın modern dünyası henüz kuruluyor iken, bireyin kendini yabancı hissettiği ve konumlandıramadığı bir dünyada bir tamamlanmışlık ve bütünlük arayışı içinde olması doğaldır. Bu bütünlük arayışının bir sonucu olarak ortaya çıkan avangard çoğu zaman ideolojik vurgusu ve militan tavrı ile estetiğin yapısal ve biçimsel özelliklerine vurgu yapan, estetik seçkincilik ve gelenekçilik arasında gidip gelen modernizmin uç örneklerinden birisi olarak kabul edilmişti (Connor, 112). Ancak modern kapitalist kültürün kendi açmazlarına yanıt olarak sunduğu burjuva estetiğinin sorunları daha da içinden çıkılmaz ve bireyi daha da yalnız ve çözümsüz bıraktığı düşünüldüğünde, avantgardın uzlaşmaz ve sorunsallaştırıcı tavrı bireyin gerçekten özgürleşmesi ve sanatın gerçekten özerkleşmesi için tek yol gibi görünmektedir. Walter Benjamin, örneğin, modern teknolojinin ve endüstriyel burjuva kültürünün sanatın kendine has değerini, “aurasını”, yok ettiğini ancak bu kaybın, özellikle avangard sanatın dönüştürücü gücü düşünüldüğünde, okuyucuyu/izleyiciyi sanat eserinin değerine ve anlamına

yönelik yeni yorumlamalar ve değerlendirmeler için cesaretlendirdiğini ve özgürleştirdiğini düşünür (Booker, 22). Ancak asıl olan, edebiyatın sınırlarının tanımlanması değil, edebi üretim mekanizmalarını kurgulayan ve kontrol altında tutan burjuva üretim mantığının, metinlerarası ilişkilerin bu üretim sistemi içerisinde nasıl oluştuğunun, farklı edebi üretim ve tüketim tarzlarının hangi dinamiklerle ortaya çıktığının ve bu tarzların belirlendiği eleştirel ve kurumsal uygulamaların iktidar mekanizmaları için de nasıl üretildiğinin sorgulanmasıdır. Bu bağlamda, her ne kadar burjuva edebiyatının eleştirisini her yönü ile ortaya koyma hedefi ile yola çıkmış ve bu yolda burjuva geleneğine muhalif ya da alternatif olarak ortaya çıkmış diğer edebiyat anlayışları ile ortak paydalara sahip olduysa da, avangard eleştiri geleneği, anaakım edebiyat üretimi ve eleştiri geleneğini temel almıştır ve bu nedenle varolan edebiyat geleneğinin eleştirisi üzerinden sistemi yeniden üretmiştir.

Postavantgard, modern avangardın kurumsallaşmış halini çıkış noktası olarak ele alır ve bu nedenle de modern avantgardın devrimci ve dönüştürücü hedeflerinin uzağında, Benjamin'in uyardığı gibi, ideolojik temsillerin estetize edilmiş hallerini taklit etmeye girişir. Bu noktada dikkatli bir ayırımın yapılması zorunludur; postavantgardı anaakım sanatın bir dalı ve altkültürel farklılığın tüketime hazır estetize bir formu olarak kabul etmenin ardında, sanatçının niyeti ve hedeflerinden ziyade, İkinci Dünya Savaşı sonrası tüketim toplumunun her türden sanatsal ürüne ve anlayışa biçtiği değer vardır. Modern avantgardın dönüştürücü ve devrimci felsefesini görünüşte taklit eden postavantgard estetiğinin ve sanatsal olanın tanımı üzerine yapılacak herhangi bir tartışmayı ya da yenilenme isteğini de böylelikle anlamsız kılar. Her ne kadar hedefini sanatı dönüştürmek olarak belirlemiş ve böylece ilan etmiş, dil, kimlik ve toplumsal iktidar gibi kavramları sorguluyor ve alternatifler üretiyor gibi görünüyor olsa bile, postavantgard sanat nihayetinde bir tüketim ürünü ve kurumsal sanatın onayından geçmiş bir ideolojik temsil aracıdır. Her ne kadar sanatın özerkliği ve bir meta olarak tüketilebilirliği birbiri ile çelişkili gibi algılanıyorsa da, Eagleton'a göre, sanatın özerkliği ancak onun ticarileşmesi ile mümkün olabilmıştır. Yüzyıllarca kilisenin ve aristokrasinin tekelinde olan sanat eserleri, modern dönemle birlikte, sanat eserinin değerini anlayacak ince zevke ve onu satın alabilecek paraya sahip sıradan insanın emrine amadedir. Bu durumda, eskiden olduğu gibi belirli bir sınıfa ya da toplumsal işleve sahip olmadığı için, artık sanat eseri herkese ve her yere aittir. Ancak bir sanat eserinin metalaşması estetik değerinin metalaşmasını ve değersizleşmesini de beraberinde getirmez (Eagleton, *Ideology*, 368). Tüketim toplumunun tanımlanmasında asıl belirleyici olan

ürünlerin maddi değeri ve tüketimi değil, tüketime anlam veren sembolik evrende ürünlerin nasıl bir araya getirildiği ve tüketime hangi anlamların yüklendiğidir. Geleneksel üretim temelli bir toplumda ürünün temsil ettiği maddi değer, ulaşılabilirlik ve tüketici bireyin ait olduğu toplumsal sınıf ve ahlaki değerleri daha öne çıkarken, tüketim temelli bir toplumda ürünün sembolik değeri, farklı ürünlerin bir araya getirilmesi ile oluşturulan hayat tarzı göstergesi simgesel evren, bolluk, aşırılık ve ahlaki temellerin yokluğu ile özdeşleştirilmiştir. Bourdieu, kültürel ürünlerin hem bir meta olarak tüketim değeri olabileceğini hem de toplumsal bir işlevi yerine getirebileceğini ifade eder (Annesley, 8). Bu durumda, kültürel ürünün değeri hem onun bir meta olarak tüketilebilirliğini hem de kültürel değişim değerini gösterir; bu süreç geç kapitalist toplumsal yapılanmayı anlamının ve çağdaş Amerikan kültürüne dair farklı bir bakış açısı geliştirmenin sadece bir başka yoludur.

Bu tezin derin ve soyut felsefi ve kuramsal tartışmalara girmeden ama olabildiğince kapsamlı bir şekilde değinmeye çalıştığı soruların sonuncusu, Aydınlanmanın düzen ve ilerleme vaad eden felsefi ve toplumsal projelerinin çöktüğü, Aydınlanma felsefesinin ve modernliğin kurumlarının dayattığı tüm normların, değerlerin ve algıların, estetiğin özerkliğinin, ulusal kültürün belirleyiciliğinin, evrensellik ve nesnellik dayatmacılığının da geçersiz hale geldiği, edebi geleneğin temelini oluşturan tüm estetik ve felsefi prensiplerin de zeminini yitirdiği bir zamanda edebi gelenek tartışmalarının bundan sonra nasıl bir çizgi izleyeceğidir. Tez boyunca değinildiği üzere, yapıbozumcu ve postmodern kuramsal bakış açıları, edebiyatın dilsel ve biçimsel bütünlüğünü yitirdiğini ve bu nedenle postmodern dönemde bir edebi geleneğin varlığından söz edilemeyeceğini, yazarın ve metnin ölümünün ilan edildiği bir çağda, edebi geleneğin ancak bir yanılsama olarak varolabileceğinin ileri sürerler. Bu bir bakıma doğru gibidir zira tüm edebi türler ve biçimler, özünde edebiyatın toplumu yansıtan bir ayna olmanın ötesinde bir role, hayatı yeniden biçimlendirme ve onu kurgulama gücüne gönderme yaparlar. Bu nedenle, toplumsal iktidar yapıları ve hegemonik hiyerarşi edebiyatın ne olduğunu ve nasıl algılanması gerektiğini kesin olarak belirlerler. Sanat ve edebiyat hiçbir dönemde “toplumun aynası” olmamıştır; ideoloji eli ile ve ideoloji adına hayatı biçimlendirir ve yeniden üretir. Edebiyat geleneğinin ve edebi metinlerin içinde varolduğu ideolojik bağlantılar metnin sınırlarını aşarak tüm temsil mekanizmalarını da içerecek şekilde genişler. Bu bağlamda, bir metnin tarihselliği ve toplumsallığını kurgulayan ideolojik yapıların tartışılması kaçınılmaz olarak tüm toplumsal temsil mekanizmalarının da tartışılmasını zorunlu kılar (Leitch, 393). Bu açıdan

bakıldığında, edebiyat geleneği, varolduğu anda değil ancak daha geniş perspektifte bir tarihsel gelişim çizgisi ve bakış açısının belirlediği bir çerçeveden bakıldığında anlam kazanır. Geçmişin “ilerici” fikirlerinin oluşturduğu gelenek fikri, bugün için bir dizi sınırlayıcı, yasaklayıcı ve yönlendirici normdan başka bir şey ifade etmez, bu sebeple edebiyat geleneği mirası yalnızca yaratıldığı toplumsal koşullarla değil bugünün koşulları ile de değerlendirildiğinde tam olarak karşılığını bulur.

1960’lı yılların politik aktivizmi sonraki yıllarda giderek daha kişisel meseleler ve altkimlik tartışmalarına doğru evrildi ve kitlesel sorunlar ve kitlesel dönüşümler yerine sınırları daha net çizilmiş ve nispeten içine kapalı altkültürel grupların aidiyet sorunları daha çok öne çıktı. Bu aynı zamanda, deneyselliğin ve yeni arayışların sona erdiği bireysel ve toplumsal olarak içe dönüldüğü bir çağın işaretçisidir (Bradbury, 240). Postmodernizm, çoğu zaman, yeni bir toplumsal kırılma, köklü bir kültürel dönüşüm ve radikal bir gelecek öngörüsü olarak tanımlanmaktan ziyade modernizmin ve avantgardın ortaya attığı soru(n)lara getirdiği farklı bakış açıları ve alternatif yorumlarla anılmıştır ancak postmodernlere göre sanatçının dili dönüştürerek ve bozarak yarattığı bu yeni dünya ancak subjektif bir dünya olabilir ve gelecek ile ilgili herhangi bir şey söylemez (Eagleton, Ideology, 373). Sanatçının hayata bakışı bir dizi öznel süzgeçlerden geçer ve yepyeni bir bakış açısı oluşturur. Savaş sonrası avantgardlar, bu bakış açısı ve vizyonu gelecekte değil günün gerçek koşullarında oluşturmayı ve ilgilerini muğlak gelecekte kariyerlerini kurgulayacakları bugüne çevirmeyi tercih ettiler. Burjuva kültür, postmodern dönemde, tüm sınırları ve kültürel modelleri aşarak toplumsal yaşamın her alanına hakim olur ve kendini sürekli yenileyerek ve dönüştürerek anaakım kültürün sınırlarını muğlaklaştırır, böylelikle alternatif formlara ve oluşumlara varolacak bir alan bırakmaz. Bireyin özel kültürel varoluşuna verdiği değer altını çizen burjuva kültürü aslında tüm bireysel temsillerin ve kültürel varoluşların sonunu getirmiştir. Bireysel kimliğin yokolduğu bu çağda burjuva kültürü de çok kimlikli ve akışkandır (Lyotard, Defining, 173). Postmodern roman, yeni bir toplumsal yaşam ve ekonomik düzen olarak geç kapitalist düzenin tartışılması ve anlaşılması için bir aracılık sağlıyordu ve geç kapitalist düzenin medya imgeleri ve yüzgezer göstergeleri ile kurmuş gerçekliğini sorgulamanın neredeyse tek yoluydu. Bu nedenle, postmodern yazar, aynı zamanda ve kaçınılmaz olarak, bir postmodern kuramcıydı ve felsefe ve politika ile zorunlu bir ilişkisi vardı. Bunun bir sonucu, postmodern edebiyatın neredeyse sadece felsefi sorgulamalara dayalı “kuru” ve “düz” kurgudışı metinler olarak algılanmasıydı. Ancak beri

yandan, postmodern edebiyat “yüksek” ve “düşük” sanatın arasındaki farkın giderek kapandığı, türler ve edebi tanımlamaların önemini yitirdiği ve edebiyatın gittikçe daha çok kişisel deneyimler üzerinden kurgulandığı bir dönemi yansıtır (Waugh, Postmodernism, 294). Postmodern kültürde seçkin sanat eserlerinin farklı formlarda yeniden uyarlanması ve “düşük” sanat eserleri ile bir araya getirilmesi geç kapitalist kültürün günlük hayat pratiklerini metalaştırmasına ve estetize etmesine karşı bir tepki olarak algılanabilir.

Bireyin tarihsel, ahlaki ve varoluşsal endişeleri üzerine kurulu postmodern Amerikan edebiyatı bir dereceye kadar modern gerçekçi edebiyatın temellerine dönüş çabası olarak görülebilir ama bu gerçekçilik büyük ölçüde insanın doğası ve varoluşuna dair metafizik bir bilinmezlik ve sürrealist bir alaycılıkla iç içe geçmiştir. Medya imgeleri ile benliği altüst eden ve belleği yok eden gösteri toplumunda artık hayatın gerçekliğinden ve ölümün mutlaklığından söz etmek mümkün değildir (Benjamin, Storyteller, 83). Hayatın ve ölümün ölümü de kaçınılmaz olarak sanatın ve edebiyatın ölümünü hazırlamıştır ve belki de bu sebeple, postmodern edebiyatın önemli bir bölümü bireyin kendi yaşamı ve ölümü ile hesaplaşması üzerine kurulmuştur. Baudrillard'ın simülasyon toplumu, Guy Debord'un gösteri toplumu olarak tanıdıkları göstergeler ve imgeler evreni klasik Marksist eleştirinin de dayandığı somut toplumsal koşulları ve gerçeklik algısını da sarsmıştır. Şayet bir somut gerçeklik düzlemi yoksa, bu durumda bir edebi ürün gerçek bir nesne olarak varolabilir ve edebi ürünün nesnel varlığı üzerinden ekonomik ve politik bir eleştiri yürütülebilir mi? Bu öncelikle Marksist eleştirinin ve daha sonra postmodern eleştiri kuramının yanıtlaması gereken önemli soruların başında gelmektedir. Estetiğin toplumsal zeminini ve gerçeklikle bağını kaybettiği bir toplumda, sanatın sahip olduğu değer ancak Baudrillard'ın bahsettiği gösterge değeri olabilir; temsil ettiği göstergeler gibi yüzergezer bir evrende anlamdan ve bağlamdan yoksun bir taklitle dönüşür. Baudrillard, Marx'ın değişim değeri (ve buna bağlı olarak da artık değer) üzerine yaptığı vurgu sebebi ile Marxism'in burjuva ekonomi politiği üzerinden varolan sistemi yeniden ürettiğini ve bu sebeple hiçbir zaman radikal ve muhalif bir ideoloji olamayacağını öne sürer (Best ve Kellner, 291). Baudrillard'a göre, ideolojinin ekonomi politiği postmodern durumu ve sanatı anlamak için ancak bir dereceye kadar faydalı olabilir ve toplumsal hayatı dönüştürme ve bireyi özgürleştirmede kısmen başarılı olabilir. Baudrillard'ın dönüşüm kavramı toptan bir toplumsal dönüşümü, yıkıcı bir anarşiyi ve müstehcen bir yokoluş arzusunu bir araya getirir. Ancak böylesi bir kültürel devrim makro düzeydeki politik çözümler ve muhalif tavırlarla anlaşılabilir ve



gerçekleştirilemez. Baudrillard'ın postmodern tüketim toplumu ancak mikro düzeylerde var olabilir ve bu sebeple kültürel herhangi bir dönüşüm projesi mikro politikalar üzerinden yürütülmek zorundadır. Mikropolitikalar gündelik hayat pratikleri üzerine kurgulanmıştır ve hayat tarzında, söylemde, cinselliğin görünümünde ve iletişimde köklü değişiklikleri kucaklamayı öngörür (Kellner, 316). Ancak Marksist kültür eleştirisinin asıl ilgilendiği toplumsal gerçekliğin ne olduğu değildir; daha da ötesinde gerçekliğin kendisini, onu etrafını saran yalanlar olmadan üretmenin niçin mümkün olmadığını gösterir. PostMarksist eleştirmenlere göre, tarih boyunca edebiyatın ve edebiyat çalışmalarının iki yönü olmuştur. Edebiyat bir yönü ile muhafazakar ve gelenekçiydi, diğer yönü ile de eleştirel ve devrimciydi. Edebiyat çalışmaları ve estetik kuramı görünüşte eleştirel ve devrimci olsa da, özünde son derece muhafazakardı ve edebiyatın dönüştürücü gücünü kontrol altında tutuyorlardı. Tarih boyunca burjuva eleştirisi, edebiyatı toplumsal hayatın, ekonominin, politikanın ve ideolojinin dışında özel bir alan olarak göstermeye ve edebiyatı hayatın diğer alanlarından yalıtıma ve yabancılaştırmaya çalışmıştı. Bu nedenle, eleştirmenlerin ve akademinin öğrencilere ve okurlara öğrettiği ve gelenek yolu ile aktardığı, edebiyatın yenilikçi ve devrimci yönü değil ancak hayatın gerçekliğinden yalıtılma ve yabancılaşmadır. Kampf'a göre, kurumsallaşmış eleştiri ve akademi kapitalist ekonominin boyunduruğundadır ve asıl işlevi statükoyu desteklemek, okuyucuyu ve öğrenciyi belirli toplumsal değerleri ve sınıfsal normları verili kabul edecek şekilde eğitmektir. Bu durumda, eleştirmenin görevi bu eğitimi ve indoktrinasyonu yerle bir etmek ve edebiyatı politik bir araç olarak kullanarak bireyi özgürleştirmek ve zenginleştirmektir (Leitch, 373-374). Slavoj Zizek, Marx'ın, aslında tamamen ekonomik bir analiz olan meta eleştirisinin nasıl olup da sosyal bilimlerde de bu kadar yaygın bir karşılık bulduğunu sorgular. Zizek'e göre, bunun sebebi meta kültür eleştirisinin temelinde her türden fetişleştirme saplantısının analizi olduğudur; kültür bir fetişleştirme sürecidir ve sanat, özel olarak da edebiyat, üretimi ve tüketimi döngüsü bir fetiş üretimi ve tüketimi sürecidir (Zizek, 713). Bu bağlamda, ideoloji yalnızca bir "yanlış bilinçlilik" hali, gerçeğin yanlış ve bozuk bir temsilinin üretimi anlamına gelmez; ideoloji gerçekliğin fetişleşmiş halidir. Ancak, bu gerçekliğin ayakta kalabilmesi için bir "semptom", bir "patolojik dengesizlik haline", bir sapmaya ihtiyacı vardır. Her gerçeklik, ideolojinin her görünümü, ancak kendisini sınırlayan, kendi varlığını yadsıyan ve olumsuzlayan bir semptom ile varolur.

Alt-kültürel gruplar kendilerini anaakım kültürden ayıracak ve kendilerine ait kültürel normlar ve değerler yaratacak bir aidiyet kültürü yaratırlar. Bourdieu, bu tavrın kültürün

tanımında içkin olarak varolduğunu ifade eder, Bourdieu'ya göre bir kültürün tanımını yapmak kaçınılmaz olarak sınıflar ve toplumsal gruplar arasındaki farklılıkların altını çizmeyi gerektirir (Bourdieu, 344-345). Ancak kült edebiyat, bilinçli ve sürekli olarak bir tanım ile sınırlanmaya ve yalnızca başka bir postmodern olgu olarak kuramsallaştırılmaya karşı direnir. Kült edebiyat ürünlerinin “anındalığı” ve “hamlığı”, burjuva edebiyatının teknik olarak başarı ile sonlandırılmış fabrikasyon ürünleri karşısında gerçeklik ve hakikilik hissi yaratır. Kült edebiyat belirli bir anda ve belirli bir okuyucu grubu için anlamlıdır ve tüm toplumsal gruplara ve kültürel anlayışlara hitap etmek gibi bir amaç gütmeyiz. 20. yüzyılın kült edebiyatı, bireyin varoluş endişelerini, toplumsal ve ahlaki sınırların çöküşü karşısında çaresizliğini, değişen toplumsal koşulların ve değerler sisteminin imgelemi sınırlarını zorluyor olması, cinselliğin, şiddetin ve suçun aşırı temsillerinde toplumsal gerçekliğin kurgunun sınırlarını aşması sebebi ile fin de siecle dekadans edebiyatının çağdaş mirasını sürdürmektedir. Fin de siecle edebiyatın, bireyin ruhsal çöküşüne odaklanan ve dış dünyanın gerçekliğini reddeden tematik yapısı toplumsal ve politik belirsizliklerin gerçeklik algısını çarpıttığı bireylerin öyküsünü temel alır. Toplumsal dönüşümün tüm kimlik algılarını yerle bir ettiği fin de siecle kültürü güvensizlik, tutarsızlık ve bireyi çevreleyen tüm sınırların aşılması ile özdeşleştirilir. Fin de Siecle kültürünün doğuşuna şahit olduğu endüstriyel kapitalist kültür yüzyıl sonunda geç kapitalist tüketim kültürü ile son bulur ve sanat ve edebiyatta doğal olarak birbirine benzer karşılıklar üretir (Annesley, 108).

Postmodern kültürde beden tanımlamaları Oedipal ve heteroseksüel sınıflamalar üzerinden değil merkezsizleşmiş ve muğlaklaşmış cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rolleri etrafında yapılır. Başka bir deyişle, postmodern kültürde beden tüm biyolojik ve toplumsal yan anlamlarından sıyrılmış, tüketim toplumu ve medya tarafından nasıl ihtiyaç duyulursa o yönde biçimlenecek bir tür tabula rasaya dönüşmüştür. Bedenin ve toplumsal cinsiyet rollerinin buharlaşması ve maddi varlığının anlamsızlaşması, postmodern kültürde gerçekliğin duyumsanabilir, algılanabilir ve anlaşılabilir bir yapıdan bir göstergeye dönüşmesinin bir sonucudur. Postmodern toplumda, bir iktidar aygıtı ve toplumsal kontrol aracı olarak geleneksel Oedipal aile yapısının ortadan kalkması, aynı zamanda Babanın Yasası ile belirlenmiş aile yapısının phallus merkezli dil inşasını da sarsmış ve öznenen başlayarak tüm kimlik algıları daha muğlak ve akışkan, belirsiz ve aragöndergesel bir hale gelmiştir. Bu bağlamda, kült edebiyatta kahramanların sorunlu baba hikayeleri ve dilsel ifade sıkıntılarının bir aradalığı, baba figürü ile özdeşleştirilmiş toplumsal otoriteye ve geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine dair beklentilere

karşı çıkış, dilsel kuralların ve yapıların bozulması ve dönüştürülmesi dil ile iktidar ve iktidarın saf görünümü olarak toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki çatışmanın ipuçlarını verir. X kuşağının, sınıfsal ve toplumsal olarak ezilmişlikleri ve ötekileştirilmişliklerine rağmen politik bir iddialarının ve karşı duruşlarının temel bir sebebi de budur. Politika, ister iktidarın isterse de muhalefetin elinde olsun, bir söylem olarak vardır ve daha önceden belirlenmiş ve bireyin kontrolünün dışında gelişen dilsel kodlar üzerine kurulmuştur. Bu durumda, X kuşağının dili yeniden, yeni kodlarla ve yapısal geleneklerle yeniden oluşturma çabası ve varolan phallogocentric dili bozma gayreti en önce varolan politik ve ideolojik kurumlara karşı bir mücadeledir; X kuşağının iletişimsizlik ısrarı varolan iletişim ve anlamlandırma kanallarının mevcut iktidar yapıları tarafından işgalinden kurtulma çabasıdır.

Sonuç olarak, Adorno'nun kültür eleştirisi ve eleştirmenlik kurumu için ortaya koyduğu eleştirileri edebiyat eleştirisi ve edebiyat eleştirmenin konumu ve işlevi bağlamında da kullanmak yanlış olmayacaktır (Adorno, 159). Her şeyden önce, edebiyat eleştirmeni edebiyatın bugünü ve geleceğine dair pek iyimser değildir ve edebiyatın varlığından ve gelişiminden daha çok ölümünden ve fakirliğinden bahsetmeyi yeğler. Varoluşunun temel kaynağını yadsıyan bu seçkin konum edebiyatın üreticisi ve tüketicisi olarak öznenin yetersizliğinden dem vurur, öznenin anlamlandırma ve kavramsallaştırmadaki sınırlılığının altını çizer. Böylelikle, edebiyat eleştirisinin ve edebiyat eleştirmenin işlevini en baştan yanlış bir paradigma üzerine kurarak, eleştiri bilgisini bir tür kutsal ve erişilmez bir alan olarak tanımlar, sıklıkla şikayet ettiği ve sözde mücadele ettiği statükonun ve entelektüel bağınazlığın yaratıcısı konumuna düşer. Bu çelişkili durumun eleştirmene bir kültürel ayrıcalık ve üstünlük sağladığı tartışmasız doğrudur ancak bu noktada eleştirmenin ve eleştirmenin bir tür kültürel aracılık ve sürdürücülük görevinin ötesine geçtiğini ve edebiyatın ve genel anlamda sanatın yeniden tanımlanması ve biçimlendirilmesinin ana aktörü, bir tür organik aydın olarak kendine rol biçtiğini görüyoruz. Ancak eleştirmenin ve eleştirmenin bu yeni konumu eleştirmenin bilgisel kaynaklarından ve epistemolojik kökenlerinden uzaklaşmayı ve ideolojik propagandanın, sanatın metalaşmasının ve kavramların şeyleşmesinin öncüsü olmayı zorunlu kılar. Bu süreç kaçınılmaz olarak kurumsallaşma, tekelleşme ve ötekileştirmeyi de beraberinde getirir. Bu bağlamda, edebi eleştiri tarihinin, özellikle de Amerika deneyimi gözönüne alındığında, ötekileştirilenin kurumsallaşması ve tekelleşmesi tarihi olduğunu ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Her ne kadar, kült edebiyat bu sürecin dışında kalmaya ve estetik avangardizm ve tüketim kültürünün bayalığı arasında bir denge tutturmaya

çalışsa da, neticede geç kapitalist kültürde her sanatsal üretim gibi öncelikle tüketim ürünüdür ve üretildiği ve paylaşıldığı anda anlamını ve bir sanat eseri olarak işlevini yitirir. Her dilsel kurgu gibi kült edebiyat da politik bir ifade, iktidarın dilsel tahakkümüne karşı çıkıştır, ancak bu karşı çıkış katı olan herşeyin çoktan buharlaştığı bir çağda cılız bir çığlıktan öteye geçememektedir.

Peki, şayet dil ve anlamlandırma süreçleri, bütüncül, anlamlı ve nesnel bir gerçeklik temsili yaratmada yetersiz kalıyorsa ve yazar ve okur dilsel anlamlandırma süreçlerinin edilgen nesnelere haline geldiler ise, niçin insanlar, herşeye rağmen, gerçeği edebiyat ve sanat yolu ile keşfetmeye, gerçekte ne olduklarına ve ne için yaşadıklarına dair gerçeği kitaplarda aramaya devam ederler? Bunun kesin bir cevabını ortaya koymak çok mümkün görünmüyor ama kesin olan gerçeğin sadece metinselleşerek var olduğu ve önce gerçeğin değil sözün olduğudur. Ancak Borges'in gerçeğin çölünde elinde parça parça olmuş haritayı bir araya getirmeye çalışan kahramanı gibi, insanoğlu okuduğu her kitapla, her metinle, her bir sözle kendine ait gerçeği parça parça örer ve okuduğu her hikaye kendi bütüncüllüğüne, tutarlılığına ve ölümsüzlüğüne dair kendine söylediği yalanlara dönüşür.

## KAYNAKÇA

Adams, Hazard. "Aristotle". *Critical Theory Since Plato*. Ed. Hazard Adams. USA: Heinle and Heinle, 1992. pp. 50-51

---. "Horace". *Critical Theory Since Plato*. Ed. Hazard Adams. USA: Heinle and Heinle, 1992. pp. 67-68

Adorno, Theodor. *Edebiyat Yazıları*. Çeviri: Orhan Koçak, Sabir Yücesoy. İstanbul: Metis Yayınları. 2008

Aldridge, John W. *After the Lost Generation*. London: Ayer Company, Publishers, 1971.

Anderson, Danny J. "Deconstruction: Critical Strategy/Strategic Criticism".  
*Contemporary Literary Theory*. Ed. G. Douglas Atkins and Laura Morrow.  
Massachusetts: The University of Massachusetts Press. 1989 pp. 137-157

Annesley, James. *Blank Fictions*. New York: St. Martin's Press. 1998.

Aristotle. "Poetics". *Critical Theory Since Plato*. Ed. Hazard Adams. USA: Heinle and Heinle, 1992.

Arnold, Matthew. "The Study of Poetry". *Criticism*. Ed. Charles Kaplan and William D. Anderson. Boston: Bedford/St. Martin's. 2000. pp. 333-353

Artun, Ali. "Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı". *Peter Bürger, Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim, 2003 s. 9-32.

Atkins, J.W. H. *Literary Criticism in Antiquity*. Massachusetts: Peter Smith. 1961.

- Babbitt, Irving. "The Critic and American Life". *The American Literary History Reader*. Ed. Gordon Hutner. New York: Oxford University Press, 1995. pp. 217-226.
- Bakhtin, Mikhail. "The Discourse in the Novel". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York: Norton, 2001. pp. 1190-1219
- . *Karnaval dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Ed. Sibel Irzık. Çeviri. Cem Soydemir. İstanbul:Ayrıntı. 2001
- Baldick, Chris. *Criticism and Literary Theory 1890 to the Present*. Singapore: Longman, 1996
- Balibar, Etienne and Pierre Macherey. "On Literature as an Ideological Form". *Marxist Literary Theory: A Reader*. Ed. Eagleton, Terry and Drew Milne. Oxford: Blackwell Publishing, 1999. pp. 275-296
- Barth, John. "Literature of Exhaustion". *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Ed. Malcolm Bradbury. Manchester [Eng.]: Manchester University Press, 1977 pp70-84
- Barthes, Roland. "From the Pleasure of the Text". *A Critical and Cultural Theory Reader*. Ed. Anthony Easthope and Kate McGowan. Buckingham: Open University Press. 1994 pp. 96-100
- . "From S/Z". *A Critical and Cultural Theory Reader*. Ed. Anthony Easthope and Kate McGowan. Buckingham: Open University Press. 1994 pp. 31-34.
- "The Death of the Author". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York: Norton, 2001. pp. 1466-1469
- Bataille, Georges. *Visions of Excess: Selected Writings*. Minnesota. University of Minnesota Press. 1985

- Bate, Walter. J. "The Classic and Neo-classic Premises". *A Grammar of Literary Criticism*. New York. The Macmillan Company. 1965. pp. 148- 163
- . "Aristotle". *Criticism: The Major Texts*. ed. Walter J. Bate. New York: Harcourt Brace Jovanovich. 1970. pp. 13-19.
- Baudrillard, Jean. *Consumer Society: Myths and Structures*. London. Sage Publications. 1998.
- . *Kötülüğün Şeffaflığı, Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*. Çeviri: Emel Abora Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995,
- . *Screened Out*. Verso. 2002.
- . "Simulacra and Simulations". *Literary Theories: A Reader and Guide*. ed. Julian Wolfreys. Edinburgh: Edinburgh UP. 1999. pp. 381-394.
- . *Simulakrlar ve Simulasyon*. Çeviri. Oğuz Adanır. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları. 1998.
- Baumbach, Jonathan. *The Landscape of Nightmare*. New York: New York University Press, 1965.
- Baym, Max I. *A History of Literary Aesthetics in America*. New York: Frederick Ungar Publishing, 1973.
- Baym, Nina. "Early Histories of American Literature: A Chapter in the Institution of New England". *The American Literary History Reader*. Ed. Gordon Hutner. New York: Oxford University Press, 1995. pp. 80-111.

- Bellow, Saul. "Some Notes on Recent American Fiction". *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Ed. Malcolm Bradbury. Manchester [Eng.]: Manchester University Press, 1977 pp.54-70
- Benjamin, Walter. "The Storyteller". *Theory of the Novel*. Ed. Michael Keon. Baltimore: The Johns Hopkins UP: 2000. pp.77-93
- . "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". *Illuminations*. New York: Schocken Books. 1968. pp. 217-252
- Bercovitch, Sacvan. *The Puritan Origins of the American Self*. New Haven: Yale UP.
- . *Reconstructing American Literary History*. New York. Harvard University Press, 1999.
- Best, Steven and Douglas Kellner. "Exploring Modernity Postmodern Theory: Critical Interrogations". *The Postmodern Presence*. Ed. Arthur Asa Berger. London. Altamira Press. 1998. pp 288- 299
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Routledge. London. 1995.
- Boeudieu, Pierre. "How can one be a Sports Fan?". *Cultural Studies Reader*. Ed. Simon During. London: Routledge, 1999. 349-356
- Booker, M. Keith. *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*. Connecticut: Greenwood Press. 1994.
- Bordo, Susan. "Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York: Norton, 2001. pp. 2362-2376



- Bradbury, Malcolm. *The Modern American Novel*. New York: Penguin Books, 1994.
- Brecht, Bertolt. "Against George Lukacs". *Aesthetics and Politics*. London: Verso. 2007. pp. 68-85
- Brooks, Van Wyck. "On Creating a Usable Past". *The American Literary History Reader*. Ed. Gordon Hutner. New York: Oxford University Press, 1995. pp. 213-216
- Buell, Lawrence. *New England Literary Culture: From Revolution through Renaissance*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.
- Burke, Sean. *The Death and Return of the Author*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1998.
- Butor, Michel. "The Novel as Research". *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Ed. Malcolm Bradbury. Manchester [Eng.]: Manchester UP, 1977. pp.48-69
- Bürger, Peter. "Theory of the Avantgarde and Critical Literary Scene". *Contemporary Marxist Literary Criticism*. Ed. Francis Mulhern. Singapore: Longman. 146-167
- Callinicos, Alex. *Against Postmodernism*. Cambridge: Polity Press. 1992
- Campbell, Neil and Alasdair Kean. *American Cultural Studies*. London. Routledge, 1997
- Catano, James V. "Rhetoric of Masculinity: Origins, Institutions and the Myth of the Self-Made Man" *College English* Volume 52, No:4 April 1990. pp.421-436 23 Nov 8, 2006. <http://links.jstor.org/sici?sici=0010-0994%28199004%2952%3A4%3C421%3ATROM%20I%3E2.0.CO%3B2-%3A>
- Caveney, Graham. "Psychodrama: Qu'est-ce Que C'est?". *Shopping in Space*. Ed. Elizabeth Yound and Graham Caveney. London. Cox & Wyman Ltd, 1992. pp. 43-74

- Clark, Harry H. "Changing Attitudes in Early American Literary Criticism". *The Development of American Literary Criticism*. Ed. Floyd Stovall. North Carolina: The University of North Carolina Press. 1955. pp. 15-73
- Connor, Steven. *Theory and Cultural Value*. Oxford: Blackwell Publishing, 1992.
- Crang, Mike. "Introduction". *Thinking Space*. London. Routledge, 2000. <http://site.ebrary.com/lib/ege/Doc?id=1005404&ppg=47>
- Cunliffe, Marcus. "Literature and Society". *American Literature Since 1900*. Ed. Marcus Cunliffe. London: Penguin Books. 1987. pp. 369-400.
- Curtius, Ernst R. *European Literature and The Latin Middle Ages*. New York: Harper Torchbooks. 1953
- Daiches, David. *Literary Criticism. Critical Approaches to Literature*. New York: Norton, 1956
- Damon, Maria. *Dark End of the Street: Margins in American Vanguard Poetry*. Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press, 1993. <http://site.ebrary.com/lib/ege/Doc?id=10159461&ppg=9>
- De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. Çeviri: H.M Parshley. London. New English Library, 1970.
- Deleuze, Gilles. *Thousand Plateaus : Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press, 1987. <http://site.ebrary.com/lib/ege/Doc?id=10151134&ppg=229>
- Derrida, Jacques. "From Differance". *A Critical and Cultural Theory Reader*. Ed. Anthony Easthope and Kate McGowan. Buckingham: Open University Press. 1994 pp. 108-132

- . "Of Grammatology". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York: Norton, 2001. pp. 1822-1829
- Deusen, Marshall Van. "Literary Criticism to 1965". *American Literature Since 1900*. Ed. Marcus Cunliffe. London: Penguin Books. 1987. pp. 145-172
- Dickstein, Morris. "The Critic and Society, 1900-1950". *The Cambridge History of Literary Criticism*. Volume 7. Ed. Walton Litz, Louis Menand and Lawrence Rainey. Cambridge. Cambridge UP. pp. 322-376
- Diken, Bülent and Carsten Laustsen, Türkay Nefes. "Postmodern Şiddet- Network Toplumunda Dövüş Kulübü". *Doğu Batı*. Ankara. F.S.K Yayınları V:23 Mayıs, Haziran, Temmuz 2003. pp. 263-282.
- Docherty, Thomas. *After Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.
- Eagleton, Terry. *Criticism and Ideology*. London: Verso. 1986.
- . "Free Particulars: The Rise of the Aesthetic". *Contemporary Marxist Literary Criticism*. Ed. Francis Mulhern. Singapore: Longman. pp. 55-70
- . *Literary Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- . *Postmodernizmin Yanılsamaları*. İstanbul: Ayrıntı, 1999.
- . *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell. 1990.
- Edmundson, Mark. *Literature Against Philosophy, Plato to Derrida*. New York: Cambridge UP. 1997

Eliot, T. S. "American Literature and American Language". *The American Literary History Reader*. Ed. Gordon Hutner. New York: Oxford UP, 1995. pp. 339-348.

---. *The Sacred Wood*. New York. Barnes and Noble, 1960.

---. "Tradition and the Individual Talent". *Twentieth Century Poetry*. Ed. Graham Martin and P. N. Furbank. London: Open UP, 1979. pp. 79-85

Emerson, Ralph W. "The American Scholar". *The American Literary History Reader*. Ed. Gordon Hutner. New York: Oxford UP, 1995. pp. 48-58

---. "The Poet". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York: Norton, 2001. pp. 724-738

Erbora, Ayşe. *Toplum Dışına İtilen Bireyler: Çağdaş Amerikan Romanında Topluma Uyum Sorunu*. Ankara. Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2000

Falk, Robert P. "The Literary Criticism of the Genteel Decades". *The Development of American Literary Criticism*. Ed. Floyd Stovall. North Carolina: The University of North Carolina Press. 1955. pp. 113-157

Featherstone, Mike. *Consumer Culture and Postmodernism*. London : SAGE, 1998

Ferguson, Robert A. "'We Hold These Truths': Strategies of Control in the Literature of the Founders". *Reconstructing American Literary History*. Ed. Sacvan Bercovitch. Cambridge: Harvard UP, 1986. pp. 1-28.

Fiedler, Leslie A. "The Novel and America". *Perspectives in Contemporary Criticism*. Ed. Sheldon. Norman Grebstein. New York: Harper and Row, 1968 pp. 299-310.

Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. London: Routledge. 1998

Foerster, Norman. *American Criticism: A Study in Literary Theory From Poe to the Present*.  
New York: Houghton Muffin Comp., 1928

Fogle, Richard H. "Organic Form in American Criticism". *The Development of American  
Literary Criticism*. Ed. Floyd Stovall. North Carolina: The University of North  
Carolina Press. 1955. pp. 75-111

Foster, Edward H. *Understanding the Beats*. South Carolina. University of South Carolina Press.  
1992.

Foucault, Michel. "From The History of Sexuality". *A Critical and Cultural Theory Reader*. Ed.  
Anthony Easthope and Kate McGowan. Buckingham: Open University Press.  
1994 pp. 90-95.

---. "The Functions of Literature". *Genealogy and Literature*. Ed. Lee Quinby.  
Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. pp.3-9

Freadman, Richard and Seumas Miller. *Rethinking Theory*. Cambridge: Cambridge University  
Press, 1992.

Fuller, Margaret. "American Literature". *American Literature, American Culture*. Ed. Gordon  
Hutner. New York: Oxford UP, 1999. pp. 37-48

Gair, Christopher. *The American Counterculture*. Edinburgh: Edinburgh UP. 2007.

Gorak, Jan. *The Making of the Modern Canon*. London: Athlone, 1991.

Gottesman, Ronald. "New American Literary History". *MELUS*, Vol. 11, No. 1, Toward a New  
Literary History (Spring, 1984), pp. 69-74. <http://www.jstor.org/stable/466940>

Gökberk, Macit. *Felsefe Tarihi*. İstanbul. Remzi Kitabevi. 2000.

Gregson, Ian. *Postmodern Literature*. London: Arnold, 2004.

Guillory, John. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: University of Chicago Press, 1993

Hall, Lawrence Sargent ed. *A Grammar of Literary Criticism*. New York. The Macmillan Company, 1965.

Harland, Richard. *Literary Theory from Plato to Barthes*. New York. St Martin's, 1999.

Hassan, Ihab. *Paracriticisms*. Chicago: University of Illinois Press, 1984.

Hilfer, Tony. *American Fiction since 1940*. New York: Longman, 1993.

Hobbs, Stuart D. *The End of the American Avant Garde*. New York: New York UP, 1997.

Hohendal, Peter U. *The Institution of Criticism*. Cornell UP. 1982.

Horace. "Ars Poetica" *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York: Norton, 2001. pp. 124-134

Horton, Rod W and Herbert W. Edwards. *Backgrounds of American Literary Thought*. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1974.

Howells, William D. "From Criticism and Fiction". *American Literature, American Culture*. Ed. Gordon Hutner. New York: Oxford UP, 1999. pp. 143-148

Hutcheon, Linda and Mario J. Valdes. *Rethinking Literary History*. New York: Oxford UP, 2002.

Hutner, Gordon. "Modern American Criticism". *The American Literary History Reader*. Ed. Gordon Hutner. New York: Oxford UP, 1995. pp.183-186.

Iser, Wolfgang. "The Reading Process: A Phenomenological Approach". *New Directions in Literary History*. Ed. Ralph Cohen. Baltimore: The Johns Hopkins UP. 1974 pp. 125-145

Jameson, Fredric. "The Cultural Logic of Late Capitalism". *The American Literary History Reader*. Ed. Gordon Hutner. New York: Oxford University Press, 1995. pp.573-584.

---. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London; New York: Verso, 1998.

---. "Marxism and Form". *The Theory of Criticism From Plato to the Present*. Malaysia: Longman, 1988. pp. 265-267

---. *The Political Unconscious: Narrative as a Symbolic Act*. London: Routledge. 1989

Julius, Anthony. *Transgressions: The Offenses of Art*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 2003.

Kale, Nesrin. "Modernizmden Postmodern Söylemlere Doğru". *Doğu Batı*. Ankara. F.S.K Yayınları Mayıs, Haziran, Temmuz 2002. V:19 pp. 29-50.

Kammen, Michael. *American Culture American Tastes*. New York. Basic Books, 1999

Kant, Immanuel. "Critique of Judgment". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York: Norton, 2001. pp. 504-534

- Kellner, Douglas. "Jean Baudrillard". *The Blackwell Companion to Major Contemporary Social Theorists*. Ed. George Ritzer. Oxford: Blackwell. 2003. pp. 310-331
- Kennedy, Liam. *Urban Spaces and Representation*. London. GBR. Pluto Press, 2000.  
<http://site.ebrary.com/lib/ege/Doc?id=2001126&ppg=122>
- Kernan, Alvin. *The Death of Literature*. New York: Yale University Press, 1990.
- Klinkowitz, Jerome. "The New Fiction". *American Literature Since 1900*. Ed. Marcus Cunliffe. London: Penguin Books. 1987. pp. 353-368.
- Kimmel, Michael S. *Manhood in America*. New York: The Free Press, 1996.
- Lauter, Paul. *Canons and Contexts*. New York, NY: Oxford University Press, 1991
- Lee, Brian. *American Fiction 1865-1940*. Singapore: Longman, 1987.
- Lefebvre, Henry. "Work and Leisure in Everyday Life". *Everyday Life Reader*. Ed. Ben Highmore. Florence, KY USA. Routledge, 2002. <http://site.ebrary.com/lib/ege/Doc?id=5004305&ppg=241>
- Leitch, Vincent B. *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*. New York: Columbia UP, 1988.
- Lentricchia, Frank and Thomas McLaughlin. *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- Lerer, Seth. "Medieval English Literature and the Idea of the Anthology" *PMLA*, Vol. 118, No. 5 (Oct., 2003), pp. 1251-1267. <http://www.jstor.org/pss/1261463>



- Leverenz, David. "The Last Real Men in America: From Natty Bumppo to Batman". *The American Literary History Reader*. Ed. Gordon Hutner. New York; Oxford UP, 1995. pp. 262-290.
- Lipking, Lawrence. "Poet-Critics". *The Cambridge History of Literary Criticism*. Volume 7. Ed. Walton Litz, Louis Menand and Lawrence Rainey. Cambridge. Cambridge UP. pp. 439-467
- Lipking, Lawrence and Walton Litz. "T. S. Eliot: Introduction". *Modern Literary Criticism*. Ed. Lawrence Lipking and Walton Litz. New York: Atheneum. 1977. pp. 63-71
- Lodge, David. "The Novelist at the Crossroads". *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Ed. Malcolm Bradbury. Manchester [Eng.]: Manchester UP, 1977 pp 84-111.
- Lowenthal, Leo. *Literature, Popular Culture and Society*. California: Pacific Books, 1985.
- Lowney, John. *The American Avantgarde Tradition*. London: Associated University Press. 1997
- Lucy, Niall. *Postmodern Edebiyat Kuramı*. Çeviri: Aslıhan Aksoy. İstanbul: Ayrıntı. 2003
- Lukacs, Georg. "Realism in the Balance". *Aesthetics and Politics*. London: Verso. 2007. pp. 28-59
- . "The Ideology of Modernism". *Perspectives in Contemporary Criticism*. Ed. Sheldon. Norman Grebstein. New York: Harper and Row, 1968 pp. 202-219
- Lyotard, Jean François. "Defining the Postmodern". *Cultural Studies Reader*. Ed. Simon During. London: Routledge, 1999. 170-177
- . *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

- . *Postmodern Durum*. Çeviri: Ahmet Çiğdem. İstanbul: Ara Yayıncılık, 1990.
- Macherey, Pierre. "For a Theory of Literary Production". *Literary Theory: An Anthology*. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. Oxford: Blackwell. 2004. pp. 703-711.
- Man, Paul de. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- . "The Return to Philology". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York: Norton, 2001. pp. 1527-1531
- Martin, Wallace. "Criticism and the Academy". *The Cambridge History of Literary Criticism*. Volume 7. Ed. Walton Litz, Louis Menand and Lawrence Rainey. Cambridge. Cambridge UP. pp. 269-321
- Mathews, Cornelius. "Nationality in Literature". *American Literature, American Culture*. Ed. Gordon Hutner. New York: Oxford UP, 1999. pp. 59-66
- Matthiessen, F. O. *The Responsibilities of the Critic*. New York. Oxford UP. 1952.
- McCracken, Scott. *Pulp: Reading Popular Fiction*. New York: Manchester UP, 1998.
- Menand, Louis. "T. S. Eliot". *The Cambridge History of Literary Criticism*. Volume 7. Ed. Walton Litz, Louis Menand and Lawrence Rainey. Cambridge. Cambridge UP. pp. 17-56
- Mileur, Jean Pierre. "Literary Criticism since 1965". *American Literature Since 1900*. Ed. Marcus Cunliffe. London: Penguin Books. 1987. pp. 313-328
- Millard, Kenneth. *Coming of Age in Contemporary American Fiction*. Edinburgh: Edinburgh UP. 2007.

- Miller, Greg. R. and Michael Real. "Postmodernity and Popular Culture: Understanding our National Pastime". *The Postmodern Presence*. Ed. Arthur Asa Berger. London. Altamira Press. 1998. pp 17-34
- Mitchell, W.J.T. "Representation". *Critical Terms for Literary Study*. Ed. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago. The University of Chicago Press. 1990. pp. 11-22
- Moore, Geoffrey. "American Poetry and the English Language 1900-1945". *American Literature Since 1900*. Ed. Marcus Cunliffe. London: Penguin Books. 1987. pp. 79-110.
- Moore, Suzan. "Getting a Bit of the Other: The Pimps of Postmodernism". *Male Order: Unwrapping Masculinity*. Ed. Rowena Chapman and Jonathan Rutherford. London; Lawrence and Wishart 1988. 165-192
- Morson, Gary Saul. "The Russian Debate on Narrative". *Literary Theory and Criticism*. Ed. Patricia Waugh. Oxford [u.a.]: Oxford UP, 2006. pp.212-222
- Mottram, Eric. "American Poetry, Poetics and Poetic Movements since 1950". *American Literature Since 1900*. Ed. Marcus Cunliffe. London: Penguin Books. 1987. pp. 237-282.
- Mujica, Barbara. "Teaching Literature: Canon, Controversy, and the Literary Anthology" *Hispania*, Vol. 80, No. 2 (May, 1997), pp. 203-215. <http://www.jstor.org/pss/345879>
- Murphy, Richard. *Theorizing the Avant Garde*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Myrsiades, Kostas and Linda S. Myrsiades. "Introduction". *Margins in the Classroom: Teaching Literature*. Ed. Kostas Myrsiades and Linda S. Myrsiades. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994. pp. vii-xii.

Newton, K.M. *Theory into Practice*. Hong Kong: MacMillan, 1992.

Nightingale, Andrea. "Mimesis: Ancient Greek Literary Theory". *Literary Theory and Criticism*. Ed. Patricia Waugh. Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press, 2006. pp. 37-48

Ohmann, Richard. "From the Shaping of a Canon: U.S. Fiction, 1960-1975." *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York, NY: Norton, 2001: 1880-1895.

Packer, Barbara. "Origin and Authority: Emerson and the Higher Criticism". *Reconstructing American Literary History*. Ed. Sacvan Bercovitch. Cambridge: Harvard UP, 1986. pp. 67-92

Perkins, David. *Is Literary History Possible?*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1993.

Plato. "Ion" *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York, NY: Norton, 2001. pp. 37-48 .

---. "Phaedrus". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York: Norton, 2001.pp-81-86

---. *The Republic*. London: Penguin Books. 1987.

Poe, Edgar A. "Marginalia". *American Literature, American Culture*. Ed. Gordon Hutner. New York: Oxford UP, 1999. pp. 25-26

Pritchard, John P. *Criticism in America*. Norman: University of Oklahoma Press. 1956.

Quinby, Lee. *Genealogy and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995

- Rabow, Jerome and Elizabeth A. Stanko. "Review: What Do Men Want?". *Gender and Society*. Vol. 3, No. 3 (Sep., 1989), pp. 407-418. . Nov 8, 2006. <http://links.jstor.org/sici?sici=0891-2432%28198909%293%3A3%3C407%3AWDMW%3E2.0.CO%3B2-8>
- Raleigh, John H. "Revolt and Revaluation in Criticism". *The Development of American Literary Criticism*. Ed. Floyd Stovall. North Carolina: The University of North Carolina Press. 1955. pp. 159-198
- Reiss, Timothy J. *The Meaning of Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- Richards, I. A. "From Principles of Literary Criticism". *Modern Literary Criticism*. Ed. Lawrence Lipking and Walton Litz. New York: Atheneum. 1977. pp. 135-149
- . "From Practical Criticism". *Modern Literary Criticism*. Ed. Lawrence Lipking and Walton Litz. New York: Atheneum. 1977. pp. 159-160
- Richter, David E. *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. New York: Bedford/St. Martin's, 1998.
- Rideout, Walter B. *The Radical Novel in the U.S.* New York: Columbia University Press, 1992
- Rifkin, Libbie. *Career Moves: Olson, Creeley, Zukofsky, Berrigan, and the American Avant-Garde*. Wisconsin: University of Wisconsin Press. 2000
- Ritzer, George. *The Blackwell Companion to Major Contemporary Social Theorists*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- Robey, David. "Anglo-American New Criticism" *Modern Literary Theory*. Ed. Ann Jefferson and David Robey. London: B.T. Batsford. 1992. pp. 73-91

- Roberts, Thomas J. *An Aesthetics of Junk Fiction*. Athens, USA: The University of Georgia Press, 1990.
- Roth, Philip. "Writing American Fiction". *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Ed. Malcolm Bradbury. Manchester [Eng.]: Manchester University Press, 1977. pp. 27-44
- Ruland, Richard. *The Rediscovery of American Literature*. Massachusetts: Harvard UP, 1967.
- Ruland, Richard, and Malcolm Bradbury. *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. New York: Viking, 1991.
- Ryan, Michael. "Political Criticism". *Contemporary Literary Theory*. Ed. G. Douglas Atkins and Laura Morrow. Massachusetts: The University of Massachusetts Press. 1989 pp. 200-213
- Sarup, Madan. *An Introductory Guide to Poststructuralism and Postmodernism*. Georgia: The University of Georgia Press. 1989.
- Saussure, Ferdinand de. "From Course in General Linguistics". *A Critical and Cultural Theory Reader*. Ed. Anthony Easthope and Kate McGowan. Buckingham: Open University Press. 1994 pp. 7-13.
- Savage, Mike. "Walter Benjamin's Urban Thought". *Thinking Space*. London. Routledge, 2000.  
<http://site.ebrary.com/lib/ege/Doc?id=1005404&ppg=47>
- Scruton, Roger. *Kant*. Çev. Cemal Atilla. İstanbul: Altın Yayınları. 2003.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP, 1985.

- Shucard, Alan. *American Poetry: The Puritans Through Whitman*. Massachusetts: Twayne Publishers. 1988.
- Shumway, David R. *Creating American Civilization: A Genealogy of American Literature as an Academic Discipline*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Simms, William G. *Views and Reviews in American Literature History and Fiction*. Massachusetts: Harvard UP, 1962.
- Simons, Jon. *Foucault and the Political*. London and New York: Routledge, 1995
- Skerl, Jennie (Editor). *Reconstructing the Beats*. Gordonsville, VA, USA: Palgrave Macmillan, 2004. p9 <http://site.ebrary.com/lib/ege/Doc?id=10135697&ppg=9>
- Smith, Paul. "The Political Responsibility of the Teaching of Literatures". *Beyond the Corporate University: Culture and Pedagogy in the New Millennium*. Ed. Henry Giroux and Kostas Myrsiades. Rowman & Littlefield, 2001. pp.163-175
- Snipp-Walmsley, Chris. "Postmodernism". *Literary Theory and Criticism*. Ed. Patricia Waugh. Oxford: Oxford Univ. Press, 2006. pp. 405-426
- Spiller, Robert E. *The Cycle of American Literature*. New York: The Free Press. 1955
- . *The Third Dimension: Studies in Literary History*. New York: The MacMillan Company, 1965.
- Stallybrass, Peter and Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. New York: Cornell UP, 1986.
- Stovall, Floyd ed. *The Development of American Literary Criticism*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1955.

Stroll, Avrum and Richard H. Popkin. *Introduction to Philosophy*. New York: Holt Rinehart Winston. 1966

Sutton, Walter. *Modern American Criticism*. New Jersey: Prentice-Hall Inc. 1963.

Şahiner, Rifat. "Avantgard". (15 Mart 2011). [www.rifatsahiner.com/makaleler/avangaard.pdf](http://www.rifatsahiner.com/makaleler/avangaard.pdf)

Tallack, Douglas. *Twentieth Century America: The Intellectual and Cultural Context*. New York: Longman, 1991.

Thomson, Alex. "Deconstruction". *Literary Theory and Criticism*. Ed. Patricia Waugh. Oxford [u.a.]: Oxford UP, 2006. pp. 298-318

Trevor, Ross. *The Making of the English Literary Canon: From the Middle Ages to the Late Eighteenth Century*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's UP, 1998.

Valdes, Mario J. and Owen Miller. *Identity of a Literary Text*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.

Vico, Giambattista. "New Science". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York: Norton, 2001. pp. 401-415

Waugh, Patricia. "Value: Criticism, Canons, and Evaluation". *Literary Theory and Criticism*. Ed. Patricia Waugh. Oxford [u.a.]: Oxford UP, 2006. pp. 70-81

---. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 1984.



- . "Postmodernism". *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. 9. Ed. Christa Knellwolf and Christopher Norris. Cambridge. Cambridge UP. pp. 289-305
- Weber, Ronald. *The Literature of Fact: Literary Nonfiction in American Writing*. Athens, Ohio: Ohio UP, 1980.
- Weinsheimer, Joel. "Hermeneutics". *Contemporary Literary Theory*. Ed. G. Douglas Atkins and Laura Morrow. Massachusetts: The University of Massachusetts Press. 1989 pp. 101-116
- Wellek, Rene. *A History of Modern Criticism 1750-1950*. London: Cambridge UP, 1983.
- Wellek, Rene and Austin Warren. *Theory of Literature*. New York: Harvest/HBJ, 1956
- Whitman, Walt. "Democratic Vistas". *The American Literary History Reader*. Ed. Gordon Hutner. New York: Oxford University Press, 1995. pp. 121-137.
- Willingham, John R. "The New Criticism: Then and Now". *Contemporary Literary Theory*. Ed. G. Douglas Atkins and Laura Morrow. Massachusetts: The University of Massachusetts Press. 1989 pp. 24-41
- Young, Elizabeth. "Children of the Revolution". *Shopping in Space*. Ed. Elizabeth Young and Graham Caveney. London. Cox & Wyman Ltd, 1992. pp. 1-20
- Zabel, Morton D. "Introduction". *Literary Opinion in America*. ed. Morton D. Zabel. New York: Harper and Brothers, 1951.
- Zavarzadeh, Masud and Donald Morton. "Postmodern Critical Theory and the Articulations of Critical Pedagogies". *Margins in the Classroom: Teaching Literature*. Ed.

Kostas Myrsiades and Linda S. Myrsiades. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994. pp. 89-102

Zizek, Slavoj. "The Sublime Object of Ideology". *Literary Theory: An Anthology*. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. Oxford: Blackwell. 2004. pp.712 -724.

Murat Göç

[murat.goc@ege.edu.tr](mailto:murat.goc@ege.edu.tr)

tel: +90 232 343 4 000 – 5048

### ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Murat Göç

Doğum Tarihi: 11.06.1974

Öğrenim Durumu: Doktora (tez aşaması)

Derece	Bölüm/program	Üniversite	Yıl
Lisans	Amerikan Kül. ve Ede.	Ege Üniversitesi	1999
Yüksek lisans	Amerikan Kül. ve Ede	Ege Üniversitesi	2003
Doktora	Amerikan Kül. ve Ede	Ege Üniversitesi	sürüyor

#### **Yüksek Lisans Tez Başlığı ve Danışmanı**

1990’larda Toplum, Birey ve Ölüm Kavramlarının Amerikan Popüler Kültürüne Yansıması.

Danışman: Yard. Doç. Dr. Seçil Saraçlı

#### **Doktora Tezi ve Danışmanı**

Gelenek Dışı Edebiyatı Kuramsallaştırmak: Bir Postmodern Roman Formu ve Geç Kapitalist

Kültürün Bir Yansıması olarak Kült Edebiyat. (tez aşaması)

Danışman: Prof. Dr. Atilla Silkü

## Görevler

Görev Ünvanı	Görev Yeri	Yılı
Öğretim Görevlisi	Buca Eğitim Fakültesi, Dokuz Eylül Üniversitesi	2004-2005
Araştırma Görevlisi	Edebiyat Fakültesi, Ege Üniversitesi	2005-halen

## Verdiği Dersler

Akademik Kurum	Dersin Adı
Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Fakültesi İngilizce Öğretmenliği	Okuma Becerileri I
	Yazma Becerileri I
	İleri Okuma Becerileri
	İleri Yazma Becerileri
	İngilizce Türkçe Çeviri
	Metin Çözümleme
	Yazma Becerileri (Öğretmenlik Formasyonu Programı)
Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı	American Popular Culture
	Aspects of American Culture
	Communication as Culture
	Introduction to Theatre
	Translation
	U.S. History

## **Eserler:**

### **A. Uluslar arası hakemli dergilerde yayımlanan makaleler**

1- Göç, Murat. “Küresel Barışı Sağlamada Dilsel Ve Kültürel Engelleri Aşmak: Kriz Dönemlerinde Sivil Toplum Kuruluşları Ve Toplum Çevirmenliği” 6. Uluslararası Sivil Toplum Kuruluşları Kongresi Bildiri Kitabı, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 23-25 Ekim 2009

2- Göç, Murat. “Palahniuk's Desperate Men and the Gender Angst” Interactions, Aegean Journal of English and American Studies. Spring, 2008.

3- Göç, Murat. “Michael Moore. Fahrenheit 9/11”. İnceleme. Interactions, Aegean Journal of English and American Studies.

4- Göç, Murat. “War of Worlds”. İnceleme. Interactions, Aegean Journal of English and American Studies. Spring, 2006.

### **B. Uluslar arası Bilimsel Toplantılarda Sunulan Bildiriler**

5- Göç, Murat. “Bir Yazar ve Bir Yalancı Olarak Truman Capote: In Cold Blood Romanında Dil ve Mekanın ve Zamanın Gerçekliği Meselesi” Edebiyatı Dil, Zaman, Mekan. M. Ruhi Esengün Anma Toplantısı, Atatürk Üniversitesi, 05-06 Kasım 2009

6- Göç, Murat. “Küresel Barışı Sağlamada Dilsel Ve Kültürel Engelleri Aşmak: Kriz Dönemlerinde Sivil Toplum Kuruluşları Ve Toplum Çevirmenliği” 6. Uluslararası Sivil Toplum Kuruluşları Kongresi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 23-25 Ekim 2009

7- Göç, Murat. “The Narrow Door of Literary Memory: Literary Anthologies as means of Preservation and Production of Cultural Memory”. Facing the Past Facing the Future: History, Memory, Literature Conference, Bahçeşehir University, Istanbul, Turkey May 7-8-9, 2009

8- Göç, Murat. "Dangerous Liaisons In Cold Blood: Writing the Truth, Only Truth, Nothing but the Truth" 33rd Annual ASAT Conference Bogazici University, Istanbul, TURKEY October 8-10, 2008

9- Göç, Murat. "Teaching Theory Without Canonical Literature: Still A Neverland?". The Fifth International ELT Research Conference, Canakkale Onsekiz Mart University. 23-25 May 2008

10- Göç, Murat. "Generation X And Infantilization Of Gender in Douglas Coupland's *Microserfs*" 'Gender Trouble' in Modern/Post-Modern Literature and Art, Halic University, Istanbul, Turkey. April 17-18, 2008.

11- Göç, Murat. "Forgetting To (Re)Remember: Politics of Amnesia And The Reconstruction of Memory in *Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*, *Everything is Illuminated* and *Memento*" Ege University 11th International Cultural Studies Symposium. May 9-11, 2007.

12- Göç, Murat. "Sırlı Aynanın Ötesi: Bilinenin Ötesinde Kendini Bul(ama)mak". Kültür Araştırmaları Derneği ile Koç Üniversitesi Stratejik Araştırmalar Merkezi'nin ortaklaşa düzenledikleri *KİMLİK VE KÜLTÜR* III. Kültür Araştırmaları Sempozyumu. 14-17 Haziran 2005. İstanbul, Türkiye.

13- Göç, Murat. "Social And Cultural Factors that Interrupt Written Production of the Foreign Language in ELT Classes" "REFLECTING ON INSIGHTS FROM ELT RESEARCH". The 4th International ELT Research Conference. Canakkale Onsekiz Mart University, Türkiye. 26-28 May 2005.

14- Göç, Murat "Geyiğin Boynuzuna Çaput Bağlamak: Şehir. Efsanelerinde Yerliliğin İzini Sürmek". Kültür Araştırmaları Derneği ile Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi'nin ortaklaşa düzenledikleri *KİMLİK VE KÜLTÜR* II. Kültür Araştırmaları Sempozyumu. 3-5 Eylül 2003. Van, Türkiye.

### **C. Projeler**

18- “Edebiyat Kuramından Kültürel Çalışmalara Geleneğin (Kanon) Eleştirisi” Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Bilimsel Araştırma Projesi Destekleme Fonundan Destekli: Araştırmacı.  
Proje yürütücüsü: Prof. Dr. Atilla Silkü.

19- “Popüler Kültürden Edebiyata Amerikan Kimliği” Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Bilimsel Araştırma Projesi Destekleme Fonundan Destekli: Araştırmacı.  
Proje yürütücüsü: Yard. Doç. Dr. Seçil Saraçlı

## ÖZET

### GELENEK DIŞI EDEBİYATI KURAMSALLAŞTIRMAK: BİR POSTMODERN ROMAN FORMU VE GEÇ KAPİTALİST KÜLTÜRÜN BİR YANSIMASI OLARAK KÜLT EDEBİYAT

Bu tez temel olarak, yirminci yüzyılın son çeyreğinde, kült edebiyatın tarihsel ve toplumsal özelliklerini, gelenek dışı edebiyatın yerleşik edebiyat geleneği karşısında konumlanışının ideolojik gelişimi bağlamında inceleyecektir. Bu çalışmanın, öncelikle edebiyatın ve genel anlamda sanatın kurgulanışı, toplumsal kabulü ve ideolojik rolünün biçimlenmesi anlamında edebiyat geleneğini ve bu geleneğin dışladığı ve ötekileştirdiği gelenek dışı edebi üretimi anlamamıza yardımcı olması düşünülmektedir. Bu doktora tezi, ayrıca, Amerikan edebiyatının kurucu temalarından birisi olan bireyin toplum içindeki yalnızlığı ve kimlik arayışını yeni anlatı formları ve yeni bir dil ile ifade eden kült edebiyatın, içerdđi postmodern nihilizm ve alaycılık ile kendinden önce gelen avant-garde ve Beat kuşaağı gibi dönemsel akımlardan hangi noktalarda ayrıldığını tartışacaktır. Genellikle, yerleşik ve kurumsal edebiyat geleneğinin dışında tutulmuş ya da bunu bilinçli olarak seçmiş yazarlarca, dilsel, kurgusal ve tematik anlamda genel geçer edebiyat anlayışının ve beğenilerinin dışında üretilen ve sadece belirli bir alt kültürel grup tarafından benimsenmiş ve neredeyse kutsallaştırmaya varacak derecede bir aidiyet bağı ile bir eser okur ilişkisi ile tanımlanabilecek kült edebiyat, kültürün kiteselleştđi ölçüde bireyselleştđi postmodern çağda edebi üretimin önemli bir alanı haline gelmiştir.

Bu açıdan bakıldığında, kült edebiyat düzenden çok düzensizliğe, yapısal ve dilsel bütünlük ve uyumdan çok “kültürel anarşiyeye” yaptığı vurgu ve belirli bir tanımlamadan ve yerleşik yapılanmadan kaçınarak sürekli olarak kendi diyalektik zıttını temsil etmesi ile alt kültürel grupların ve karşı kültürel oluşumların temsilcisi oldu. Bu durumda, bu doktora tezi, postmoderniteyi sadece toplumsal ve kültürel bir olgu olarak algılamayarak, geç kapitalist dönemin ideolojik ve tarihsel koşullarının ürünü bir toplumsal kırılma anı olarak ele alacaktır. Bu saptamanın ışığında, kült edebiyatın yerleşik bir edebi geleneği reddi ve edebiyattaki gelenek



ve gelenek dışı konumlar arasındaki kültürel farklılık, kültürel üretimin kurumsallaşmış, ticarileşmiş ve tekelleşmiş hallerine verilmiş böylesi bir tepki olarak yorumlanacaktır. Bu tespitin temelinde, Pierre Bourdieu'nun toplumsal dinamiklerin kaynağı olarak kabul ettiği ekonomik ve kültürel kapital temelinde kurulmuş toplumsal hiyerarşinin oluşumuna karşı alt kültür grupların tepkisel ifadesinin kült edebiyat üzerinden yansımaları yatmaktadır. Kült edebiyat, Ihab Hassan'ın "sessizlik edebiyatı", Deleuze ve Guattari'nin "küçük edebiyat (minor literature)" olarak da tanımladığı bir "karşı edebiyat" içinde bir "karşı dil" kullanarak seçkin kültürün ideolojik egemenliğini ve hiyerarşisini reddeder.

Sonuç olarak, bu doktora tezi, Amerikan edebiyatında yerleşik edebiyat geleneği ve gelenek dışı edebiyatın oluşumunu, Marksist eleştiri kuramı yardımı ile, tarihsel ve toplumsal bir bakış açısından irdemeleyi ve geçen yüzyılın son çeyreğinde postmodernite ile birlikte ortaya çıkan toplumsal ve kültürel dağılmanın birey ve bireyin kimlik algıları üzerine etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Kültürün ve sanatın oluşumunun hegemonik iktidar ilişkilerinden bağımsız olamayacağını ve kültüre ve sanata dair değer yargılarının ve ölçütlerin tanımlanmasının aynı zamanda bu ölçütlerin karşıtlarının da üretilmesi süreci olduğunu akılda tutarak, Amerikan kültüründe edebiyat dışı geleneğin oluşumunun ve gelişiminin, bireyin öznel konumunu toplumsal ve ideolojik ilişkiler ağı hiyerarşi içinde belirlemesi ve bu konum üzerinden kültürel tüketim mekanizmalarına katılması süreçlerinin incelenmesi ile anlaşılacağı düşünülmektedir.

## ABSTRACT

### THEORIZING NON-CANONICAL LITERATURE: CULT LITERATURE AS A POSTMODERN GENRE AND A REFLECTION OF LATE CAPITALIST CULTURE

This doctoral dissertation mainly aims to analyze social and cultural significance of cult literature in the late 20<sup>th</sup> century American literature in terms of the ideological formation and disposition of non-canonical literature in opposition to canonical literature. Such a study is thought to help us understand canonical literature and its fundamental role in establishing the norms of artistic and literary creation, and its function in manufacturing consent and hegemonic domain of literary production and consumption as well as its agency in marginalizing and labeling non-canonical literature as the other. The dissertation, also, seeks to discuss cult literature as a new genre embodying a new lingual and formal content, and as the inheritor of an artistic lineage, ranging from avant-garde to Beat generation, focusing on the American Adam's search for identity and alienation yet diverging with a substantial emphasis on postmodern irony and nihilism. Any attempt to define cult literature appears to fail due to its uncertainty and informality but it is generally characterized with authors who were disregarded by the literary canons, or sometimes who intentionally preferred to be so, and with a lingual, formal and thematic avant-gardism. As far as literary production is concerned, cult seems to have been deprived of its religious meaning; on the contrary, cult literature is a literary subculture qualified with an almost obsessive interest and identification, a devotion and awe going beyond the limits of literary consumption, and therefore it has become a significant and worthwhile field of literary and cultural study in postmodern times when things become global as they become personal.

Furthermore, especially in post-war America, subaltern masses, ethnic, religious and gender differences became culturally visible and gained respect and interest in cultural arena. The postmodern emphasis on fiction based on difference, locality and instability not only challenged and shattered "White Dead Man" canonicity in American literature but also yielded "literary traditions" which were uncertain about the nature of literary products, the ultimate purpose of writing and the disposition of the author. Ironically, though these literary traditions

once rose up against literary chains of being, institutionalization and monopolization of literary production, they erected their canonical *towers of Babel* as a result of academic professionalism, reification of cultural values, commodification of literary products in late capitalist culture. In the light of such a discussion, cult literature has been assumed to be the true representative of the outsiders, subalterns, suppressed masses and culturally and socially alienated youth cultures with its constant emphasis on chaos rather than order, “cultural anarchy” rather than lingual and formal unity and cultural multidimensionality rather than one dimensional conformity. Thus, this doctoral dissertation will not tend to regard postmodernity as a social and cultural phenomenon; instead it will depict postmodernity as a breaking point in cultural history of mankind illustrating the interrelations with economic and ideological conditions. Therefore, cult literature’s reactionary resentment towards canonical literary production appears to be a yearning towards glorification of institutionalized, monopolized and commodified forms of literature.

As a conclusion, this doctoral dissertation will discuss the social and historical, thus necessarily ideological, agents in the formation of American canonical and inevitably noncanonical literature and the effects of postmodern cultural dissolution on American culture and individuals with the help of post-Marxist critical theory. Keeping in mind that cultural production can’t be free from hegemonic power relations and that the process of setting the cultural norms and values is also a process of producing their dialectical oppositions, the development of cult literature and its cultural significance can only be understood by analyzing American individual’s self-perception and social and cultural hierarchical positioning of himself and his agency in cultural and literary production and consumption in the United States.