

**Nietzscheci olarak Henry James**  
**Estetiğin Karanlık Yüzü \***

Henry McDonald

Nietzsche hakkında yazarlar iki gruba ayrılabilir: Katılar ve ılımlılar. "Kati" Nietzscheciler, Will to Power'in filozofunu, ahlaki yapısı olmayan bir çevrede güçlü bireylerin yetişmesini savunan filozof olarak görürler. "İlimli" Nietzscheciler, Nietzsche'nin "güç"ten kastının askeri cesaret veya sosyal ve siyasi üstünlük olmadığını, daha ziyade sanatçı, filozof ve azizler tarafından kullanılan ruhsal ve manevi güç olduğunu ileri sürerler.

Son 20-30 yıl öncesine kadar, Nietzsche hakkında yazan İngiliz ve Amerikalı yazarlar, kati olma eğilimindeydiler. Nietzsche'nin Naziler tarafından benimsenmesine dayanarak, bu yazarlar sık sık onun eserlerine tehlikeli biçimde karışık oldukları gerekçesiyle karşı çıkarlardı. Sonra 1950'lerden başlayarak ve 1960'larda hız kazanarak, bakış açısında bir değişiklik meydana geldi. Eserleri Amerikan eleştircilerini büyük ölçüde etkilemiş olan Jacques Derrida ve Gilles Deleuze, Nietzsche'yi yapısalılık sonrasının bir müjdecisi olarak taltif ederlerken, Walter Kaufmann, Nietzsche'nin kendi çağının anti-faşist ve yahudi düşmanı karşıtı yazarlarından biri olduğunu (bugün genellikle kabul edilen argüman) iddia etmiştir. Derrida Nietzsche'nin kadın düşmanlığını kısmen mazur görece kadar ileri gitmiştir.

Henry James hakkındaki eleştirel düşünce tarihine bakıldığında, dikkati çeken bir terslik görülmez. Bir asrı aşan bir süreden beri, James taraftarları onun eserlerini nazik, uygar, zarif ve terbiyeli olarak nitelendirmektedirler. James karşıtları bu nitelikleri tartışmamakta, hatta bunların önüne "aşırı" ekini koymakta ve belirsiz, kadınsı, seçkin ve azametli sıfatlarını da ilave etmektedirler. Mesela, James hayatı boyunca, Edith Wharton, Ford Madox Ford ve William Dean gibi yazarlar tarafından kahramanlaştırılmış; H. G. Wells, George Bernard Shaw ve Mark Twain tarafından ise (zaman zaman) alaya alınmıştır. Yirmilerde ve otuzlarda önemsenmeyen şöhreti, kırklarda ve ellilerde Yeni Eleştirciliğin yükselişiyle birlikte göklere çıkmıştır. Philip Rahv, James taraftarı olmamakla birlikte, onu "kızılgerili Whitman'ın tam tersi, prototip bir "soluk benizli" olarak gösterirken, yaygın duyguyu berraklaştırmış oluyordu.

Bazı Jamesciler o tarihten beri bunu haykırmak için gayret göstermişlerdir. Üzerinde tam bir fikir birliği olan husus, beyaz derili James'in, Emersoncu doğaüstüçülüğünün romantik geleneği ile Coleridgeci subjektivizmin arasında yer aldığıydı. James'in düşüncelerinin, bireysel bilinçlilik üzerinde odaklaşmak ile estetik fonksiyonlar arasında bulunduğu ileri sürülmektedir. Görüş şudur: Eğer James tam bir Arnoldcu "tatlılık ve ışık" propagandacısı değilse, gözlerini seks ve siyaset gibi insan varoluşunun daha katı gerçeklerinden başka yönlere çevirmektedir.

Tabii ki, tüm eleştirmenler James'i romantik olarak yorumlamamaktadırlar. Mesela, pek çoğu, James'in eserlerini, onun ağabeyi William gibi şahsiyetler tarafından temsil edilen ampirik ve pragmatik geleneğe bağlamaktadırlar. William'ın bu konudaki perspektifine uygun olarak, Henry, daha düz çizgisi olan William'ın gerici küçük kardeşi olarak algılanmıştır.

James'in bir salon romantliği şeklinde tarif edilmesinin yanlış yönlendirilme sonucu olduğunu sanmama rağmen, bunun bu kadar çok eleştirmen tarafından kabul edilmesini anlamak güç değil. James, estetik duyarlılıklara başkalarından daha fazla değer vermiştir: H. G. Wells'e yazdığı ünlü mektubunda "Hayatı yapan sanattır" demektedir. Çoğu eleştirmenler bu sözün James'in kendi hayatının ve eserlerinin temel taşı olduğunu gözlemlemiştir. Ancak, bunların sıkça farkedemedikleri bu temel taşın yaşamsal bir zeminden, hür ve başına buyruk bir benlik zemininden yoksun olduğudur. Felsefi bir çok bilmişlikle az sayıda eleştirmen, James'in egonun ayrı, içe dönük düşünce ve his alanı olduğu yolunda Descartes ile irtibatlandırılan ve yeni ufuklar açan iki şahsiyet Kant (ki romantik mirasçılar arasında Coleridge ve Emerson da vardır) ve Hume (onun ampirist mirasçıları arasında -bir ölçüye- kadar William James bulunmaktadır) tarafından geliştirilen görüşü reddetmesi nedeniyle kendisini övmüşlerdir. Ampirisizm ve romantizm tabii ki, kesinlikle birbirlerinden farklıdır; birincisi akli, dış dünyadan gelen duyuların bir alıcısı olarak düşünürken, ikincisi aklın, bu duyuların oluşturulmasında yaratıcı, "hayalci" bir rol oynadığı sonucuna varır. Mamafihi, her ikisi de bireysel bilinçlilik fonksiyonuyla önemli epistemolojik ilgiyi yansıtırlar.

James'in düşünceleri, tersine, derinlemesine toplumsaldır. *The Portrait of a Lady*'deki Isabel Archer gibi karakterlerin ağzından belli inançları dile getirdiği doğrudur (örneğin romanın başlangıcında adı geçenin Madam Merle ile konuşmasında olduğu gibi). Ancak, o bunu, böylesine bir inancı, başrol oyuncusunun trajik gelişimindeki geçici bir kuruntu sahnesi olarak göstermek amacıyla yapmaktadır.

James sosyal adetleri, nezaket kurallarını ve kısıtlamaları kişinin kendini ifadesinin engellenmesi olarak görmemekte, daha ziyade, George Santayana'nın James'in yaklaşımını "klasik biçimde" vasıfladığı üzere, bireyselliği mümkün kılan kavramlar olarak algılamaktadır. Tıpkı bir sanatçının kendisini sanatsal biçim ve disiplini bırakmak suretiyle herşeyden çok sanatçı olması gibi, birey de kendisini

sosyal biçim ve şartlara bıraktığı zaman, Isabel'in kocası Gilbert Osmond'a dönmekle yaptığı gibi veya (daha güçlü bir örnek vermek gerekirse) *The Golden Bowl*'daki Maggie Verver'in Prensle yeniden evlendiğinde yaptığı gibi, herşeyden çok birey haline gelmektedir.

Romantiklerin ve Ampiriklerin egonun bir çeşit sabit özgürlük veya kapalı sonsuzluk olduğu şeklindeki görüşlerinin yerine, James, sürekli biçimde değişen sosyal, kültürel ve tarihi formlara bağlı olması nedeniyle, karakteri çok istikrarsız olarak takdim eden bir trajedi kavramını ortaya koymuştur. James'in romantik ve ampiriklerin ego kavramına yönelik eleştirisi, Derrida'nın egonun sadece metinsel bir yapı olduğu yönündeki şüpheciliğinden yoksun olmakla birlikte, Derrida'nın "esas" egoya yönelttiği eleştiri ile bazı ortak özellikler içermektedir.

James'in otonom ego eleştirisi ilk bakışta hem tutucu hem devrimcidir. Bireyin kendi kişisel otonomisini sosyal ve estetik kalıpların gayri şahsiliğine teslim etmesi gerektiği hususunda tutucudur (bu nedenle Jamesçi trajedideki vurgu, feragat ve ıstıraptır). Teslimiyetin kendisinin kişiye, egoyu ve hürriyeti yeniden biçimlendirme ve yeniden yaratma gücü bahsettiğini savunmakla ise devrimcidir. Bu, ona özünden fedakarlıkta bulunsa bile, "yaratmak" gücü demek olan sanatçı gücünü vermektedir. James için trajedi en çok yaratma sanatının bir çeşididir.

Jan es'deki trajediye bakış açısının merkeziliği onun Emersoncu edebiyat geleneğinden çok Hawthorncu edebiyat geleneği içinde yer almasını gerektirir. Emerson, kendisinin Tanrının üstünlüğüne tapmayı reddetmesini, bireyin bilinci esasıyla izah eder ve genelde, dini, toplumsal ve kültürel zorlamalara kişinin içsel gerçeğini tutsak eden "zindanlar" olarak gören bir düşünürdü. Mark Twain'in *Huckleberry Finn*'inden Ernest Hemingway'in *The Sun Also Rises*'ına kadar çok sayıda Amerikan romanı, bu düşünceyi muhafaza ederek kahramanlarını taahhüt altına girmeyen, bağlanmayan ve kendilerini ortak veya bireysel geçmişlerin yükünden büyük ölçüde kurtarmış, çocuksu masumiyet sahibi olarak tasvir etmiştir. Bu romanlardaki baş tipin karakteri baştan sona kadar nisbeten değişmeden kalır.

Hawthorncu edebi gelenek çok değişik tarzda bir hayal üretmiştir. Hawthorn'un kendisi şüpheciliği otonom ego fikrinde izah etmiş, gurur ve egoizmin tehlikelerine karşı uyarılmış ve kişisel hak ve özgürlüklerin toplumsal değerlerin bir onayı olduğunu varsaymıştır. Hawthorne'un *The Scarlet Letter*'i, James'in *The Portrait of a Lady*'si ve *The Ambassadors*'ı ve Flannery O'Connor ile Bernard Malamud'un hikayelerinde toplumsal normlara bağlılık veya hatta onlara "tutsak" olma görüntüsü, trajik bir ifadeyle de olsa, olumlu yönde gösterilmiştir.

Bu eserlerin baş kahramanları, sıkça kendilerine özgü bir biçimde, James'in "geçmişe ait bir duygu" (James'in son romanlarından birinin başlığı) olarak adlandırıldığı bir uyanış olan cinsel masumiyetin yitirilmesi gibi dramatik bir ifşaatta bulunurlar veya karakter ve/veya irade değişikliği gösterirler. "Söz" veya bir sözlü

anlatım tarzının şekle hakim olduğu (özellikle Mark Twain, J. D. Salinger ve Philip Roth'un hayal ürünü eserleri düşünülür) Emerson geleneğindeki eserlerin aksine, söz, kahramanın karakterini istikrarsızlaştıran ve onu trajik şekilde ifşaata yönelten daha geniş ve oldukça sağlam bir çerçeve içinde bulunur.

James'in bir sanatçı olarak, trajik-kahraman başkişilerin ağzından bu ifşaatları kendi zihnini işgal edecek kadar dramatize etme noktasına getirmesi, onun "soluk benizlilik" ünüyle çelişmektedir. Bu çelişki Nietzsche hakkındaki görüşe paralel biçimde, onun eleştirel bir değişikliğe yardım etmiş olduğu düşüncesindedir. Nietzsche'nin yumuşatıldığı kadar James'in katılaştırılmaya ihtiyacı vardır. Bunu gerçekleştirmenin bir yolu James'in Nietzscheci olarak tasvir etmektir. Stephen Donadio'nun *Nietzsche, Henry James, and the Artistic Will* adlı eserinde işaret ettiği gibi, romancı ve filozof pek çok bakımdan birbirine benzer. Maalesef, Donadio bu karşılaştırmanın değerini James ve Nietzsche'nin Emersoncu doğaüstücülüğe eğilimleri olduğu faraziyesine dayandırmak suretiyle yok etmiştir. Aksine, benim görüşüme göre bu iki yazar arasındaki karşılaştırmanın temeli bunların hayat ve eserlerinin merkezine, benzer bir trajedi kavramını oturtmuş olmalarıdır. Bu kavram sadece Kantçı ve Humecu otonom egonun reddini değil, fakat ıstırap ve şeytandan kaçmama ile ondokuzuncu yüzyıl din eleştirisinin ahlaka kadar uzatıldığı yolundaki bir ısrarın da kabulünü gerektirmektedir. Nietzsche için herkesce bilinen bu ısrar Emerson'a açıktan açığa (son zamanlardaki bir makalede), Coleridge'e ise imalı bir biçimde (*The Coxon Fundda*) "belirli bir şeytan kavramı"ndan yoksun olmaları ve egonun "Tanrılığı" hakkında aşırı şekilde kendinden emin olmaları nedeniyle yönelttiği eleştirilerinde James tarafından da dile getirilmektedir. James'in trajedileri, varlığın karanlık güçlerini, onlardan kurtulmaya çalışsalar dahi kutsamaktadırlar.

"İlimli" James'lerin bakış açılarında tamamen hatalı bir husus vardır ki, o da şu basit gerçeğe belirtilmektedir: James kendisini artistik bir Napoleon Bonaparte olarak görmekteydi. -bir Amerikan Balzac'ı- ve aslında Fransız Generaline herhangi bir tarihi kişilikten daha fazla hayranlık duymaktaydı. Son hastalığından önceki inmenin ertesinde James, Fransız Cumhuriyet yönetimini ele alan mektuplar dikte ettirdi ve bunlardan birine Napoleon'un Korsika dilinde özgün yazılış şekli olan "Napoleone" imzasını attı. Doğal olarak bunun da bir soluk benizlinin kendini kızıla boyamasının, biraz dokunaklı da olsa, bir başka örneği olduğu düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Ancak, James'in anıtsal edebi başarılarının uzun zamandan beri böylesine bir düşünceyle başlamış olduğuna, hiç kimse şahsen tanık olmadı. Yazı hayatının başlarında James ailesine şöyle yazıyordu:

"Artık zamanıdır; daima sakin bir dış görüntünün altında örtülü olan yırtıcı ihtirasın üzerindeki tülü yırtmalıyım... Hatta (yeterince) büyük bir adam olacağımı düşünüyorum." Yıllar sonra otobiyografisinin yayınlanmasında James, Henry Adams'a edebi gayretlerinden övgüyle şöyle söz ediyordu. "Beni böyle davranırken izle." Bu sözler Nietzsche'nin son kitabı *Ecco Homo*'daki "Neden Bu Kadar Faziletli-

yim," "Ben Neden Bir Mukadderatım" v.s. gibi yarı çılgın bölüm başlıklarını hatırlatmaktadır. Gerçekten de, James gibi, Nietzsche de Napoleon'a büyük hayranlık duymuştur: "herşeyi, herkes için ne kadar zorsa kendime de o kadar zorlaştıracam" sözünü vererek erken bir yaştan itibaren onun büyüklüğünün izinde olmak tutusuna yakalanmış ve ömrünün sonunda mektuplarını şöhretli askeri şahsiyetlerin adıyla imzalamıştı.

James ve Nietzsche'nin sanatsal zafer arayışlarının temelini teşkil eden şey kaydadeğer ölçüde birbirlerine benzeyen psikolojik profilleridir. İkisi de aynı çılgınlık veya saykotik episodları, James'in hayal ürünü eserlerinde, Nietzsche'nin de mektuplarında yansıtılan aynı "fiziki" tecrübelerle eğilimi paylaşmaktadırlar. Hem James, hem Nietzsche çocuklukları sırasında bir bakıma izole edilmişlerdir; güçlü kadın varlığı olan, zayıf bir baba ya da babadan yoksun bulunan ev ortamlarında büyümüşlerdir. (Nietzsche'nin babası çocukken ölmüştür. James'in babası ise, romancılar tarafından ılımlı da olsa zayıf bir romantik Emersoncu görülen bir kötürümdü). Nietzsche muhtemelen, James ise hemen hemen kesinkes hayatları boyunca bakir olarak kaldılar. Her ikisi de sanatçı veya filozofların evlenmemiş olmaları gerektiğine inandılar ve atalarında bir asalet unsuru keşfetme raddesine varıracak kadar aristokratik bir nezaket, merhamet ve tevazu modeli ile şahsiyetlerini bilinçli bir biçimde küflendirdiler. Her ikisi de esas itibarıyla baskıcıydılar, saldırganlıklarının tek gerçek çıkış noktası vardı: o da sanat.

James ve Nietzsche, kısaca, sanatsal megalomanyaklardı. Edebiyatta çok seyrek eşi bulunur bir ölçüde kendilerini eserlerine yönlendirmişlerdi. Gerçekten de, şayet bu iki yazarın romantik olmadıklarını kabul etmek gerekirse, bize söylediklerinin gücünde ve enerjisinde romantik bir şey vardır; klasik olmayan ve düşüncelerinin tüketici yoğunluğundan bilinçlilik olgusuyla kısıtlanmamış bir şey. James'deki bu bilinçlilik galeyanı onun sadece son romanlarından, hikayelerinden ve makalelerinden taşmaz, çocukluk ve gençlik anılarının otobiyografisinde ve hayatının son zamanlarında arkadaşları ve tanıdıklarıyla yaptığı gayri resmi konuşmalarda da aynı güçlülükle gümbürder. Nietzsche bakımından "Human", "All Too Human" ile başlayan tüm kitaplarında kendisiyle bir çeşit hayat ve ölüm diyaloguna giren bir adam şahit gösterilir; bu, yoğun, bütünüyle hazmedilen ve dalgalı sular üzerinde cılız kalan bir diyalogdur. Nietzsche'nin dediği gibi, "Her sanat ve her felsefe, büyümede ve hayat mücadelesinde bir çare ve yardım olarak mütalaa edilebilir..." "Benim felsefem, beni mevcudiyetimin ta köklerine sıkıştıran başka bir kelimedir." Benzer şekilde James sanatçı olarak görevinden "kendini içimi dışa çıkarmaktan başka bir şey değil" şeklinde bahseder. Her ikisinin eserleri kişisel güçlerine sahiptir; onların hayatları çabalarının imajıyla şekil bulmuşa benzer.

Bu nedendir ki, Rahv'in solukbenizli James ile kızılderili Whitman mukayesesini uygun değildi. Bir yandan, olgun James, Whitman hakkında meslek hayatının başında yazdığı sert eleştirel makalelerine uygun düşmeyen biçimde Whitman'a bir

şair ve insan olarak çok saygı göstermiştir. Diğer yandan, James kendisini solukbenizliler'e değil, fakat Amerikalı kızılderililerle özdeşleştirmiştir. James bunu, hem de Birleşik Devletlerde sosyal ve kültürel bir harabiyet olduğu iddiası çerçevesinde yapmıştır: *The American Scene*, Nietzsche gibi, "yeryüzünün hakimiyeti için kavga" kahinlerinden James de, (Leon Edel'in işaret ettiği üzere) özellikle İngiltere ve ABD'nin geleceğine yönelik olarak politik ve kültürel yorumlarında kaydadeğer bir kehanet göstermiştir.

Benim görüşüm, James'in sosyal ve politik reformlara yönelik bir yazar olarak görülmesi gerektiğinden çok, onun bu konularla olan ilgisinin, dışa karşı verdiği her zamanki görüntüden çok daha karmaşık olduğu yolundadır. Birbirlerinin ardı ardına 1843 ve 1844 yıllarında doğan James ve Nietzsche sanatçı ve aydınların kültürel çevreleriyle ilişkilerinin kökten değişime uğradığı bir çağda yaşamışlardır. Leon Schunking, "Aristokrat dünyanın çöküşüyle", "Halka hiç saygı göstermeyen ve yazarın sadece ideal okuyucuyu dikkate aldığı bir sanatsal yaratıcılık kavramı'nın geliştiğini söylemiştir. Değişen kavram İngiltere'de Walter Pater ve Oscar Wilde, Almanya'da Stefan George tarafından örnekleri verilen "sanat için sanat" (L'art pour l'art) inancının bir sonucuydu. James ve Nietzsche'nin bu kişilerle bağlantılı olmuş bulunmaları (ve bazan hala da öyledir) şaşırtıcı değildir. Her ikisi de kendilerini, özellikle son dönemlerinde, seçkin için yazan kişi olarak görmüşlerdir. Mamafih, onların estetikçilikleri, Goethe ve Arnold'un şampiyonluğunu yaptıkları klasik bir kişilik bütünlüğü idealine aynı kuvvette olan aşinalıklarıyla dengelenmiştir. İster James'in kozmopolitliğinde, ister Nietzsche'nin "iyi Avrupalı" nosyonunda olsun, sanatı hayattan ayırmayan fakat her ikisini de kendini ifade etmek için uygunlaştıran, güçlü, bütünlüklü kişilik olan bir tür ondokuzuncu yüzyıl Rönesans insanı öngörülmüştür.

Nietzsche'nin uzmanlaşmış Alman Filoloji bilimine karşı düşmanlığı ve James'in kardeşinin soyut felsefesini küçük görmesi, bilginin sadece yaşamda kullanıldığı zaman faydalı olduğu yönündeki görüşlerini yansıtmaktadır. İki yazarın tutuculukları, Fransız ihtilali'nin doğurduğu "özgürlük" potansiyelini yüceltirken, bu ihtilalde öne çıkan "eşitlik" kavramını horgörme eğilimlerinde şekillenmektedir ki, bu eğilim Arnold ve Goethe tarafından da paylaşılmaktadır.

James tabii ki bir Arnold ve ondan daha aşağıda bulunan Nietzsche bir Goethe değildi. Her ikisi de kendi bütünlük ideallerini organik olmayan bir hale getiren yoğun bir parçalanmış estetik anlayış içine sıkışmışlardı. İki için de, karakter ve bilinçlilik fidanının tohumları, benliğin "doğal" toprağında değil, üzerinde oynanabilecek ve yeni bir "doğa" biçimi oluşturulacak kadar tarihi bir olayda, suni gübreli bir toprakta devamlı surette yaratılmaktadır. Her ikisi için de benlik kavramında önemli olan, aldatmanın, yapaylığın, gösterinin rolü ve oyun oynamadır ki, bu modernistlerin otonom, özelleşmiş ve esasa yönelik benlik nosyonunun kalbine darbe indirmektedir.

James ve Nietzsche'nin estetik kavramı, James'in burada benim başlangıçta atıfta bulunduğum benlik kavramı gibi, hem tutucu, hem devrimcidir. Bütünlüğün vurgulanması tutucudur ancak böyle bir bütünlüğü doğa veya fizik ötesi bir temele oturtmayı reddetmesi devrimcidir.

Böylesine devrimci tutuculuğun ayırt edici özelliği trajik onaydır. Nietzsche de James de erken yaştan itibaren klasik Shakespeare trajedisiyle doymuşlardır, gelenekçi, ancak radikal yeni bir estetik oluşturmak için hayat boyu verdikleri mücadeleleri trajedinin sanatsal dilinde oynanıp tüketilmiştir. Hatta Nietzsche kendisini "ilk trajik filozof" olarak tanımlamıştır. Fakat eğer böyle ise, James ilk trajik romancı olarak adlandırılmayı hak etmektedir. James'in trajedi nosyonunun etkileri Nietzsche'ninkinden felsefe bakımından daha az sağlam değildir. Nietzsche *The Birth of Tragedy* adlı ilk önemli eserinde trajedinin uscu olarak adlandırılacak biçimde değerlendirilmesine hücum etmiştir. Bu değerlendirmelerin ana özelliği, kahramanı bazı mevcut sosyal, ahlaki veya dini düzen ile uzlaştırmak suretiyle onun şikayetlerine haklılık kazandırmaktadır. Böyle bir haklı çıkarmak, kahramanın kendi suçunu veya en azından yanlışını kabul etmesi ve bir pişmanlık sürecine girmesiyle talihli bir dönüş biçimini alabilmektedir. Nietzsche'nin bu değerlendirmelerle ilgili olarak itiraz ettiği nokta ki o bunların kaynağını Sokrates ve Euripides'in "deus ex machina" icadına bağlamaktadır, bunların trajediyi, anlamı izah etmekten çok göstermek olarak algılamaları, bu nedenlerin trajediye icra edilecek bir aksiyondan çok çözümlenecek bir problemmiş gibi yaklaşmalarıdır.

Mazur gösterme veya açıklama sırasında başvurulabilecek cenneti dünyasal mutluluk veya kişisel otonomi ideali gibi, önceden kurulu bir şekil veya obje olarak öngörmüşlerdir. Nietzsche için, aksine, trajedi kendi haklılığını içinde taşıyan bir eylemi benimsemektedir. James gibi Nietzsche de trajedinin devrimci bir kapasitesi olduğunu ileri sürmüştür: Hayatı kuran, yeni sosyal, kültürel ve estetik kalıpları yaratan bir kapasite. Bu amaçla tespit edilmiş bir ahlaki veya epistemolojik sınır bulunmamalıdır.

Nietzsche'nin *The Birth of Tragedy* adlı eserindeki uscu trajediye alternatif olarak önerdiği trajedi kavramı kötümser (Schopenhauer'den etkilenmiş) ve Apolloncu birey olma ilkesi ve şairane hayal ile Dionisoscucu yalnızlık ilkesi ve müzik yoluyla estetik kurtarma arasında gidip gelen dualistik bir trajedi kavramıdır. *The Birth of Tragedy* genel argümanının bununla çok az ilgisi bulunmaktadır. Şunu belirtmek yeter: olgun Nietzsche kendi argümanını daha sonraki önsözde ciddi biçimde eleştirmiştir. Zira, o argüman trajedinin sağlayabileceği "metafizik rahat"a çağrıda bulunmuştur, eserin diğer bölümlerine damgasını vuran mazur gösterme ve açıklama ya karşı olan polemikle kesin olarak uyuşmayan bir çağrı.

Bazı bakımlardan, Nietzsche'nin *The Birth of Tragedy*'sindeki düşünce biçimi James'in ilk ve orta yaş dönemlerindeki eserleri olan *Roderick Hudson* ve *Princess*

*Oasamassima*'daki düşünceleriyle paralellik göstermektedir) ve kötümserdir (her i-kisinde de karakterler romanın sonunda intihar etmektedir.) James'in eserleri ara-sında daha kederli olanları bulunmasına rağmen bunların hiç biri daha sonraki romanlarda olduğu gibi "trajik" değildir, çünkü bunlarda özgürlük mücadelesi büyük ölçüde sosyal formlara ve şartlara karşı bir mücadeledir. Her iki halde de, kişisel o-tonomi fikri (eğer gerçek değilse) korunmaktadır ve karakterlerin kaderlerini mazur göstermeye ve açıklamaya yaramaktadır. Nietzsche'nin *The Birth of Tragedy*'sindeki gibi, James bu aşamada kısmen de olsa hala sonuçta Kant'ın otonom kişisinden tü-reyen metafizik bir estetiğin etkisi altındaydı.

Nietzsche'nin ve James'in daha sonraki eserlerinde değişik bir trajedi anlayışı ortaya çıkmaktadır. Nietzsche bu yeni anlayışı bir ölçüde kendisinin önceki Sch-openhauerçi fikirlerinden ayırmak için olumlu olarak nitelemiştir. Bu anlayış açıkça ahlakçı sayılmasa da bir ahlak kategorisi etrafında odaklaşmaktadır, bu da iktidar iradesidir (*Will to Power*)

Nietzsche diğer yaşam tarzlarıyla mücadele etmek ve onlara üstünlük sağla-mak şeklindeki yaşam tarzı eğilimlerini ifade etmek için genellikle "iktidar iradesi" terimini kullanmıştır. Ancak, bu üstünlük sağlamayı Darwinci manada anlamamıştır. Tam aksine terimin kaynağı Nietzsche'nin yaşamın bir varolma mücadelesi olmadığı yolundaki düşüncesiyle ilgilidir. Bu sebeple iktidar iradesini kendine örnek alanların çoğu tamamiyle ılımlı Nietzschecilerin isabetle işaret ettikleri üzere sanatçı, filozof ve bilge kişilerdir.

Nietzsche'nin iktidar iradesi kavramı, onun iki tür ahlak anlayışı arasında yaptığı ayırmadan bağımsız olarak anlaşılabilir. Onun algıladığı birinci tür ahlak an-layışı düz, sağlıklı, aristokratik, yöneten sınıflarla ve yaratıcı düşünürlerle ve sanatçı-larla bağlantı kurulmuş bir iktidar iradesinin izahıdır; bu "faal", "esas" bir ahlak anlayışıdır, "yaratıcı" bir ahlak anlayışıdır, "iyi"yi kabul eden ve "kötü"yü iyiden farklılık gösteren şey olarak sunan bir ahlak anlayışı.

Bu açıdan, "kötü"nün ne olduğu "iyi"nin ne olduğuna bağlıdır ki, bu da iktidar iradesini ifade eden bir eylem veya hareket olarak tanımlanabilir. Bazen "köle ahlakı" olarak da atıfta bulunulan ikinci tür ahlak anlayışını Nietzsche iktidar iradesinin sap-kın, "küskün" bir izahı olarak görmüştür ve bunu fizikötesi, özellikle hristiyan dua-lizmi ve tüm demokratik, sosyalist ve faşist protesto hareketleriyle irtibatlandırmıştır. Bu "küskünlük" ahlakı, red üzerine, "kötü"yü varsayma ve "kötü"nün karşıtı olarak "iyi"yi inşa etme üzerine kurulu bir ahlak anlayışıdır. Bu bakış açısında, reddetme eylemi ve "kötü"yü kabul en başta gelir. Aslında, Nietzsche'ye göre pek çok tepkisel "küskünlük" eylemine eskiden beri "kötülük" damgası vurul-muştur ki, bunlar başlıca aktif ahlak kurallarında "iyi" olarak takdim edilmişlerdir. Burada, bizim "kötü"yü önerdiğimiz şeklindeki Nietzsche anlayışının kaynağını gör-mekteyiz, onun kastettiği "kötü" modern, tepkici ahlak anlayışının, hem doğanın



duygu alanı ile, hem de tarihin kültür alemi ile bağlantılandırmış olduğu bir kötülüktür.

Nietzsche'nin daha sonraki eserinin bakış açısından değerlendirilirse, *The Birth of Tragedy*'nin Schopenhaueri analizi "tepkici" ahlak anlayışının unsurlarından olumsuz yönde etkilenmiştir. Olgusal, görünen Apolloncu dünyanın arkasında Dionisoscu fizikötesi bir dünya bulunduğu fikri, "kötü olmayan"lar arasında kendi iyi kavramını, "yanlış olmayan"lar arasında kendi doğru kavramını ve "sadece hissi olmayan"lar arasında kendi güzellik kavramını biçimlendiren bir ahlak anlayışının göstergesidir. Sadece, onların esasa ilişkin olumsuzluğu, faal olmayan halleri Kantçı ve Schopenhaueri biçimde "tarafsız" iyilik, güzellik ve doğruluk olabilir. Şartlardan ve içinde bulunduğu ortamdan ayrı olarak ayakta duran bir kişi kavramı, köle ahlaki anlayışının, hayatın akıntısına kapılmak korkusunun bir ürünüdür. Sonraki dönemde Nietzsche için trajik onay, aksine, faal ve "tarafli"dır: bu nedenle "zulme ruhani bir nitelik verilmesi"ni bizim kültür ve tarih olarak adlandırdığımız kabul edilmelidir. Bu nedendir ki Nietzsche, çile çekme ve ölümün bile onaylanması gerektiğinde ısrar etmektedir; bunlar hayatın bir parçasıdır ve hayat bütünüyle orada durmaktadır. Trajik onay, özetle kendini tamamen rolle gösteren saf bir olumluluktur ki, kendi dışındaki temellere dayanmaz, fakat kendi temellerini yaratır; yeni bir anlam toprağı üzerinde yatar.

İşte bu, tamamen, James'in son romanlarında yansıtılan olumluluk trajedisidir. *The Golden Bowl*'da Maggie Verver'in ortaya koyduğu gibi "... Sadece azıcık sevdiğin zaman tabii ki kıskanmazsın... Fakat daha derin ve daha yoğun bir biçimde sevince aynı oranda kıskanırsın... Fakat herşeyden öte en sonsuz ve en anlatılmaz biçimde sevince, o zaman sen herşeyin üstündesin ve hiçbir şey seni geri döndüremez." Maggie'nin aşkının ne bir temeli ne de tavanı vardır. Bir amacı, kendisinin dışında atfedilebilecek bir başlangıç veya bitiş noktası yoktur. Sevgi eylemi herşeydir.

Daha az hissi, daha az romantik sevgi, zorlukla düşünülebilir. Maggie'ninki inşa edilmiş, sunulmuş ve sanatsal bir aşktır: bir aşk ki sabır ve yaşama gücü taşıyan sadakat dolu bir illüzyon türünü oluşturmaktadır. Öyle bir aşk ki bize *The Ambassadors*'daki şu cümleyi hatırlatır: "Sanatçı Gloriani'nin büyüleyici tebessümündeki derin insanlık ustalığı, ah onun arkasındaki berbat hayat kapandı." Maggie'nin tarihsellik karşıtı ve romantik Amerikancı takdimini takiben *The Golden Bowl* onun (Maggie'nin) karakteri ve muhayyelesine kötünün, ikiyüzlülüğün ve duygusallığın gizlice girişini ve yavaş yavaş saldırışını göstermektedir. Maggie, Nietzsche'nin "medeniyetin dokuşunun" "zulümler" ve "zorbalıklar" olarak gördüğü tarih tarafından tecavüze uğramıştır. Tanık olduğumuz Maggie'nin kendisini bu güçlere açması, onları içine alması ve yeni bir doğruluk, yeni bir iyilik, yeni bir güzellik kumaşını dokumak için onları kullanmasıdır. Kötülüğü içine almak suretiyle Maggie aynı zamanda Milly Theale'in *The Wings of the Dove*'da diğerlerinin altında yaşadıkları ufku yırtarak

değişik bir tarzda yaptığını, kötüyü diğerlerinden korumakla yapar. Bu "diğerleri", Kate Croy ve Densher, Charlotte Stont ve Prince dahil, mutluluğu (iyilik, doğruluk, güzellik) acının, ızdırabın ve ölümün tersi olarak gören tepkici bir "küskün" ahlak anlayışını temsil eder. Aksine, James'in trajik kahramanları için acı, ıstırap ve ölüm izafi olarak sevinç, hırs ve yaşamın yokluğudur ve yeni bir yaşam tarzının malzemelerini teşkil eder ve trajik olarak kabul edilir.

James'in son trajedilerinin hepsi ve *The Portrait of a Lady* tepkisel olan üzerindeki zaferini temsil eder. Örneğin *The Golden Bowl*'un sonuna doğru, Maggie kocasını kendi bilincinin sınırları içine sokma zaferini kazanmaktadır. Bu nedenle kocası şöyle demektedir: "Gördün mü? Senden başka hiç bir şey görmüyorum." Bu açıklamayı romanın son cümlesi takip eder ve o cümlede trajedinin doğasını vasıflandırmada Aristo tarafından kullanılan terminoloji kullanılır: "Ve onun sahip olduğu gerçeğin gücüyle, bir süre sonra adamın gözleri öyle garip bir biçimde ışıldadı ki, bu bakışlara sanki acımış ve onlardan dehşet duymuşçasına, kadın kendi gözlerini adamın göğsüne yasladı."

Maggie'nin "acıması", kocasını kuşatmak suretiyle, onun üzerinde hakimiyet kurmak düşüncesi tarafından harekete geçirildi. Maggie'nin kocasına yön veren eğilimi kendisine yön vermiştir: Onun kocası üzerindeki tam hakimiyetinin kendisini kocasına tabi kılmasından ayırt edilmesi olanaksızdır. Maggie kendisini kadere kurban etmek suretiyle gene kendisini kadere bırakmıştır. Nietzsche'nin Hegel'ci formülasyonunda Maggie ne ise o olmuştur.

Bu bir sanatçı olarak James için de böyledir: Onun için dil sadece ona itaat etmek yoluyla kullanılan yaratıcı bir güçtür. *Notebooks*'unda, bir yöneticinin ve oyun yazarının eserin provası sırasında sahneye çıkarak oyunculara nasıl oynamaları gerektiğini göstermesi gibi, James sık sık karakterlerinin sezgi ve hislerini anlatırken birinci tekil şahıs kullanır. Maggie, bu bakımdan kendi portresinin, sahneye konulmuş, temsil edilmiş bir halidir. Maggie, bizzat kendi eseri sürecinde James'i göstermektedir. "Bir kimseyi teslim almak", "yaratma dünyasında yaşamak, onun içine girmek ve orada oturmak... tek şey budur" diye yazmıştır.

James'in sanat anlayışının önemini, aynı zamanda kişinin kendini teslim alması ve kendine hükmetmesi olarak kavramak için, Jamesci trajedinin, büyük ölçüde James'in kullanmak üzere geliştirdiği yazı stilinin bir ürünü olduğunu anlamak gereklidir. Son trajedilerden önce James *The Aspern Papers*'ı, *The Turn of the Screw* ve *The Sacred Fount*'u yazmıştır. James'in bu eserlerde kendisine öğrettiği ders bir çeşit sanatsal romantizm karşıtlığıdır: Bilincin kendinden yaratılamayacağı ve bu yöndeki çabaların en canlı biçimde *The Sacred Fount*'un anlatıcısında ortaya çıkan durum- nihilizm ile sonuçlanacağı dersi. Bu birinci tekil şahıs anlatımındaki eserler yoluyla James, özdeki vehmi ve otonom benliği ortaya çıkarmıştır. Ancak bu öyle bir vehimdir ki, anlatıcı temsili hikayeyi onun üzerine inşa etmiştir. Böyle bir

hikayenin anlatıcısı bir yazar-anlatıcıdır; bir ayağı "gerçek dünyada" diğeri ise hayali olandadır. Hayalperestlikle veya aksi biçimde kendimizi bu romanların dünyasına yöneltebilme kapasitemiz böyle bir ikili rolü kabul etmemize bağlıdır ve bu da yazar bilincinin Zeus'un kafasından çıkan Athena gibi- kendi içinden ve kendi sürecinde gerçek dünyayı aksettiren tam temsili bir dünyayı yaratma gücüne olan muazzam bir inancı kabul etmemizi gerektirir.

James'in saf bir trajik roman biçimi geliştirme yeteneği, bu varsayımların reddi üzerine kurulmuştur. Daha sonraki dönemlerdeki James için "gerçekçi" temsil sanatsal yaratma eylemine indirgenmiştir. Romanın konusu görünen gerçek değil, yazara hem içten hem dıştan etki eden deneyim olanaklarıdır. Yazarın hayal gücü bu olanakların yüzdüğü bir ortamdır ve bu ortam sınırlandığı -sanatçının görüş limitleri tarafından bir sınırlama- takdirde sanatsal yaratıcılık eylemi yazarın kendi bilincinin bir planıdır.

Böyle bir eylem, çerçeve gerektirir: "Trajedi çerçevesi. Bu çerçeve ne yazar ne de okuyucu tarafından yaratılır. Fakat bir tür tarih boyunca (Edebiyat tarihi de dahil) hayal gücü üzerine yapılan yatırımlardan oluşan bir fonun mirası olarak her ikisine de devredilir. Bu trajedileri izlemek için, bu fondan uygun miktarda çekmemiz gerekir: Bize sunulan aksiyon bir anlatıcı aracılığıyla sonu bilinmeyen olaylar dizisi değil, temel parametrelerini bildiğimiz ve katılmaya ve denemeye davet olduğumuz bir aksiyondur. Dahası, okuyucunun romana yönelmesini sağlayan aynı yapı veya temsil edilen gerçeklik alanı yazarı da böyle yapmaya yöneltmektedir. Kendisini sanatsal olarak bir bilinç kubbesi altına sokmakla, Henry James kendi öz yapısına ulaşmıştır. Trajedinin çerçevesi benliği yaratan yerdir. Bu benlik canlandırılmıştır, izah edilmemiştir: Red ile gün ışığına çıkarılmış, gücünü ve özgürlüğünü teslimiyetinden ve sınırlandırılmasından almış saf bir olguculuktur. Nietzsche'nin dediği gibi, sanatçılar "çok iyi" bilirler ki "özgürlük, incelik, tümüyle güçlü olma duygusu, kesinlikle, artık her şeyi 'gönüllü olarak' değil ancak gerekli olduğunda yaptıkları zaman doruğa ulaşır ve ancak o zaman iradenin özgürlüğü ve gereksinim yazarda birlikte varolur." James'in erkek ve kadın trajik kahramanlarında vücut bulan "aktif" ahlak kaynağı yazar James'in kendi kendini ortaya koyan ve kendi kendini yaratan sanatsal eylemidir.

Bu sanatsal eylemin ayrı bir niteliği vardır. *The Golden Bowl*'un girişinde, sanat nosyonunun bir edim nosyonu olarak ilan eder, öyle ki, diğer davranış biçimlerinden temelde farkı olmayan fakat bazı bakımlardan izafi olarak daha iyi bir edim: "Edebi edimlerimiz, dünyaya açılmalarına ve çöllerde gezinmelerine rağmen kendilerinden aynı biçimde bir şeyler kaybetmediklerinden bir çok eylemimize göre belirgin bir üstünlük taşırlar; bu üstün ve daha çok beğilen "edimlerimiz gerçekten de izlenebilir.... Bunların tümü onun (sanatçı) için, inceden inceye ve toplumca tanık olunmuş bir davranış olduğundan ölç alma duygusuyla yapılmış bir davranıştır."

Burada James'in çağdaşlarını kızdıran ve bugün hala pekçoğunu 'şaşırtan bir dil kullanmadaki ısrarını ortaya çıkarmaktayız, onun güya "zor anlaşılır" stilinden çok, devamlı olarak anlam değiştiren, muallakta söylenen sözlere ısrarla atıf yapma eğilimini söylemek istiyorum. Bu davranış James'in *The Ambassadors* adlı eserinde Newsome'in kehanetinin dayandırıldığı endüstriyi adlandırmayı reddetmesiyle kıyaslanabilir. James anlamını adlandırılmış gelişigüzel seçilmiş bir nesnede yoğunlaştırarak potansiyel olarak zengin çağrışım kaynağını kurutmak istememiştir. James inanmaktadır ki, Newsomes'in "nedeni" belirlemek şeklindeki yaşam tarzı ve düşünce biçimi kendisinin (James) vermek istediği daha kapsamlı sosyal, kültürel ve psikolojik anlamı dikkatten kaçıracaktır. Böyle bir görüş kuşkuyla karşılanabilir (benim karşıladığım gibi), fakat bu en azından James'in kendi cümlelerindeki belirsizliği sürdürme yolundaki stilistik uygulamasının gerisindeki önemli bir motifi aydınlatmaktadır. O (James) anlam yaratmak, sanatın "o daha fazla takdire değer düzeni"ne katkıda bulunmak istemekte: Sadece atıf yapılmak eylemi ile anlam ifade edilebilecek bir düzene işaret etmek istememektedir.

James ancak kelimelerin çağrıştırdığı çok katlı belirlemelere dikkat etmek suretiyle kendileriyle ilgili kuvvetle hissedilen ve derinlemesine düşünebilen karakterler yaratabileceğini duyumsamıştır. Ve o, karakterlerinin, hayatın en önemli arenasının -ki orada hayatımızın en önemli olayları yer almaktadır ve orada en üst derecede cesaret, akıllılık ve tutarlılık gösterme potansiyelimiz vardır- kişisel ve toplumsal ilişkilerimizin arenası olduğu anlayışını yansıtabilmeleri için kuvvetle hissetmeleri ve derinlemesine düşünmelerini istemiştir. James sadece kendimizi "aştığımız" dereceye kadar, kalbimizi ve aklımızı diğerlerinin kalbine ve aklına verme ve devrimci bir kişisel dönüşüm sürecine girme derecesine kadar yaşadığımızı düşünmüştür. O yaşam serüveninin dışsal anlamda değerini düşürmemiş fakat, kişinin en yüksek önceliklerinin şurada bulunması gerektiğini belirtmek istemiştir: Dışsal serüven ve gündelik hayata değer kazandıran (veya kaybettiren) hayat merkezini duyumsamıştır. *The Middle Years* adlı eserinde James şöyle der: "Bunalım yalnızca yaşamdır... geçip gidendir." Geçip gitmeyen ihtiras, güzellik ve trajik sanatta yakalanan yaşamın yüceliğidir.

Zannediyorum, bu esas itibarıyla Nietzsche'nin ebedi tekerrür (Eternal Recurrence) kavramı yoluyla anlatmaya çalıştığı şeydir. Bu kavram yaşamı, romantik estetikçilerin sanat olarak iddia ettikleri sonsuzlaştırma kapasitesine dönüştürmektedir. Ancak, Heidegger, Deleuze ve Strong'un hepsinin iddia ettikleri gibi, ebedi tekerrür devri-daim yapmaz, ortadan kaybolan ve geri dönen bir unsuru içermez; kişinin ne olduğu ve kişinin ne yapmakta olduğu arasında bir ayırımında bulunmaz. Daha çok, karakter tamamiyle kaderdir, olgunluktur.

Sonsuzluk, tükenişe rağmen karakter ve bilinci onaylayan devamlı suretteki tekerrür eylemlerinden ibarettir. Bu eylemler sanatı oluşturur ve sanat, en yoğun, en çok hissedilen ve düşünülen yaşamdan başka bir şey değildir. Ebedi Tekerrür bu

nedenle bir gerçeğe dayanmayan, kesinliği bulunmayan veya makul bile olmayan bir sonsuzluğu içerir. James'in sanatçı kahramanının *The Middle Years* adlı eserinde söylediği gibi: "İkinci bir şans -Bu hayaldir. Birden başka olmayacaktı. Karanlıkta çalışıyoruz-yapabileceğimizi yapıyoruz- elimizde olanı veriyoruz. Kuşkumuz ihtirasımız ve ihtirasımız görevimizdir. Gerisi sanatın çılgınlığıdır.

Çeviren: Doç. Dr. Aslıhan TOKDEMİR \*

#### DİPNOTLAR

- \* Partisan Review'un 1989 yılı LVI cilt ve 3 no'lu sayısında yayımlanan İngilizce makalenin çevirisidir.
- \* S. Ü. Fen-Ed. Fak. Öğr. Üyesi