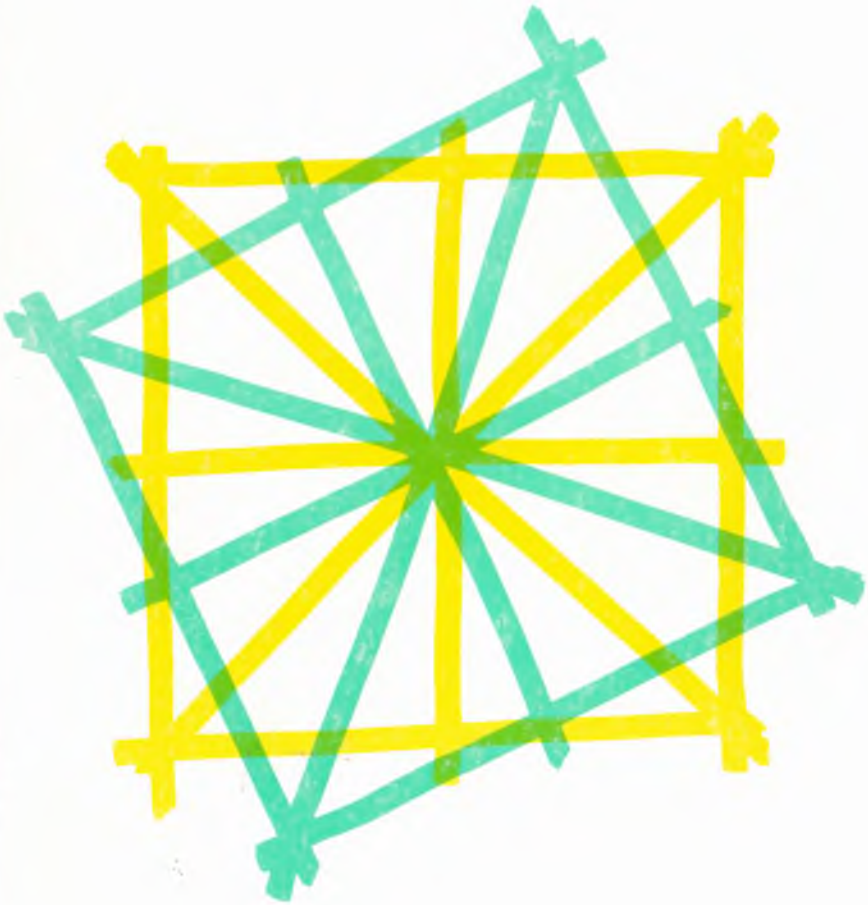
AFA Çağdaş Ustalar Dizisi 12

Joyce

John Gross



Joyce John Gross AFA

1974–1981 yılları arasında *Times Literary Supplement*'in editörlüğünü yapan John Gross, City of London School ve Oxford'daki Wadham College'de eğitimini tamamladıktan sonra kısa bir süre yayıncılıkla ilgilendi. 1957'de Londra'daki Queen Mary College'a İngilizce okutman yardımcısı olarak atandı. 1962'de Cambridge'deki King's College'a akademi üyesi olarak seçildi ve 1965 yılında kadar bu görevini sürdürdü. *New Statesman*'ın edebiyat editörlüğünü yaptı. John Gross, 1969 yılında *The Rise and Fall of the Man of Letters* adlı çalışmasıyla Duff Cooper ödülünü kazandı.

JOYCE

John Gross

Çeviren: Suğra Öncü

AFA
YAYINLARI

Çağdaş Ustalar: 12
AFA - Yayınları: 90

ISBN 975-414-014-6

Eylül, 1989

© AFA Yayıncılık A.Ş., İstanbul
ONK Ajans
© Frank Kermode

Fontana - Modern Masters dizisinin
1982 yılında yayınlanan 5. Baskısından dilimize çevrilmiştir.

Dizgi: AFA Yayıncılık A.Ş.
Baskı: Gülen Matbaası
Kapak: Reyo Basımevi

AFA Yayıncılık A.Ş., Ankara Cad. Sıhhiye Apt. 19/8 Cağaloğlu - İST.
☎: 526 39 80

İçindekiler

1. Yenilikçi Örnekler **7**

2. Perili Mürekkep Hokkası **11**

3. Dış Dünyaya Yolculuk **32**

4. İrlanda Başkentinin Yüreğinde **46**

5. Hurdlesford'daki Bulanık Çalışmalar **73**

1. Yenilikçi Örnekler

James Joyce *Finnegans Wake*'i yazmaya başladığında, kitabın dönüşümlü dünya tarihi anlayışını göz önüne alarak "yenilikçi" ya da "gelenekçi" türünden sınıflandırmaların kendi yapıtına uygulanınca artık hiçbir anlam ifade etmediklerini rahatlıkla düşünmüş olabilir; ama ilk hayranlarının gözünde o, her şeyin üstünde bir yenilikçiydi, hem de başdöndürücü bir yenilikçi. 1922'de T. S. Eliot, Joyce'dan "ondokuzuncu yüzyılı öldüren adam" diye sözetmişti. Edmund Wilson ise *Axel's Castle*'da (1931) onun için, "insan bilincinin yeni bir evresinin büyük ozanı," demişti. Günümüz eleştirmenleri yazınsal Modernizmin izlediği kesin çizgi konusunda ne denli çekişip dursalar da *Ulysses*'in yayınlanması, hâlâ herkesin kabul ettiği birkaç kilometre taşından birisi olma özelliğini sürdürüyor.

Joyce'un özgün etkisi, bir dereceye kadar, teknik konusundaki gözüpekliğine yorulabilir. Kendisinden önceki kurmaca yazının büyük bölümünün akıllı uslu tutumunu alt üst edip beklenmedik geçişler ve biraraya getirilmiş değişik biçemler deneyerek başka yazarların arayıp durdukları olasılıkları ortaya çıkardı. Ama büyük bir sanatçı, kullandığı tekniklerin toplamından daha fazla şey ifade eder ve Eliot ile Wilson'ınkilere benzer sözlerin ardında birçok yazındışı düşünce saklıdır. Eliot'ın gözünde *Ulysses*, toplumsal bir düzenin (hiç kuşkusuz Birinci Dünya Savaşının çabuklaştırdığı) yıkılışını haber vermektedir ve bu yıkılış sanatçının anlamlı bir biçimde özdeşleşebileceği bir olaydır. Toplumsal kötülükleri eleştirmesine karşın ondokuzuncu yüzyıl klasik romanının en azından uzaktaki bir kurtuluş umudunu varsayması yanında, günümüz kurmaca yazını açısından tek gerçek gelecek, tarafsız bir alaycılık ve derin bir mit perspektifinde

yatmaktadır. Öte yandan Wilson, Joyce'un (tüm öbür yönleri arasında) modern bir bilim adamının yazın alanındaki benzeri oluşu ve bakış açısını sürekli değiştirip davranışların sürekliliğini ayrı ayrı küçük olaylar dizisine bölüşü ile yakından ilgilidir. Bindokuzyüzyirmi ve otuzlarda, başka eleştirmenler de karanlıkta el yordamıyla aydınlatıcı karşılaştırmalar ararken kübizme, psikanalize, sinemaya ve hatta caza rastladılar. Joyce'u Bergson ve Whitehead gibi filozoflarla aynı kefeye koyan Wyndham Lewis onu, yirminci yüzyıla özgü zaman saplantısından dolayı kınıyordu; Macar sanatçı Moholy–Nagy ise dilin bir akış çizgisi içine nasıl sokulacağını öğrendiği ve sözcükleri bir endüstri teknolojisi uzmanı gibi kullandığı için Makine Çağının yazarı olarak alkışlıyordu.

Günümüzde, bu benzetmelerin kimilerinin modası bir hayli geçmiş görünüyor. Kimi başka benzetmelerse, Joyce ile içinde yaşadığı dönemin entellektüel iklimi arasında belirsiz de olsa bir bağ kurmak açısından hâlâ gerçekten yararlıdır; en azından bunlardan biri, Einsteinci fizik ile karşılaştırılması, Joyce'un kendisinin de onayını almıştır. Ama bunların yalnızca birer benzetme olduklarını unutmamak gerekir. Düşsel yazın örnekleri olarak Joyce'un yapıtları kendi içlerinde bir bütündür ve düşünceleri bu bütünlüğe katkıda bulundukları ölçüde önem kazanırlar. Ama bu, hiçbir zaman, onun ne entellektüel açıdan harekete geçirici ne de etkileyici ve eğlendirici olduğu anlamına gelmez. Örneğin İngiliz dilini kullanan başka hiçbir yazar, çağımız Batı kültürünün köklü bir "dil devrimi"nin izini taşıdığını ve içinde yaşadığımız dünyanın dinsel bir ürün olduğunu ileri süren görüşle Joyce kadar uyum içinde değildir. Ama bu yönden de ele alındığı zaman, önemli olan onun kuramsallaştırdıkları (böyle denebilirse eğer) değil, uygulamaya koyduklarıdır. Sözcük üretimi ve söz dizimi üzerindeki deneyleri onu bir dilbilimci yapmaz; yalnızca, dilbilimcilere üzerinde çalışılacak olağanüstü zenginlikte malzeme sağlar.

Joyce ve psikanaliz konusunda da hemen hemen aynı şeyler sözkonusudur, ama bu noktada durum, Joyce'un Freud ve Jung'a eşit ölçüde soğuk davranması ve ikincisiyle hiç de hoş olmayan kişisel ilişkilere girmiş olması ile iyice karmaşıklaşır (Freud ve Jung hakkında Joyce, "İsviçreli ediyle, Viyanalı büdüyü birbirine karıştırmamak gerek," demişti). Ama bu soğukluk belirli bir entellektüel minnettarlığın göz ardı edilmesine yol açmamıştır; *Finnegans Wake* kimi yönleriyle uzatmalı ve cüretkâr bir kendini inceleme girişimi olarak görülebilir. "İstediğim zaman kendime psikanaliz yapabilirim..." der Joyce. Ama, kitaplarının tümünü duygusal çelişkileri için birer çıkış kapısı olarak kullanmaya yönelten baskılardan ve bu çelişkileri öylesine ince ayrıntılarına dek canlandırmasını teşvik eden yazın dünyası özelliklerinden sözetmekle gerçeğe daha çok yaklaşılmış olur. Yinelemek gerekirse, Joyce bizlere hammaddeyi sağlar; bunun nasıl yorumlanacağı ise kendi görüşlerimize bağlıdır. Örneğin *Finnegan's Wake*'in Toplu Bilinçaltını (*Collective Unconscious*), yani "cengel kanunu"nu örneklediği söylenmiştir; ama burada, öngörüleri, Earwicker, Bloom ve Stephen Dedalus tarafından tekrar tekrar doğrulanan Viyanalı büdünün sözkonusu olduğundan kuşkum yok.

İlerdeki sayfalarda karşımıza bu konu ile ilgili birkaç şey çıkacağını umuyorum. Öte yandan okuyucu *Ulysses*'in başlangıçta yaygın bir biçimde kötü tanınmasına yol açan cinsellikten ve açık saçık doğruculuğunun getirdiği yenilikten hemen hemen hiç sözedilmediğini görecektir. Böyle bir şeyle karşılaşmayı beklediğini de pek sanmıyorum: Bu saatten sonra böyle bir konuda söylenecek hiçbir şey kalmamıştır; ayrıca, son yıllarda doğruluğuna kesin gözüyle baktığımız örneklerle karşılaştırıldığında, Joyce'un açıksözlülüğü artık basbayağı uysal geliyor. Bu açıksözlülük bir şok taktiği olarak gelip geçmiş ve bir daha yinelenemeyecek bir ana aittir. Yine de bunun Joyce ve ciddi okurları açısından o sırada ne anlama geldiğini, yasaklanmış malzemeyi gün ışığına çıkar-

manın göze aldığı girişim açısından ne denli önemli olduğunu gözden kaçırmamamız gerekir. Joyce büyük bir kıskançlıkla korunan yazınsal tabuları yıkarak tüm deneyimlerin kendi destanı için yararlanılacak şeyler olduğunu belirtiyordu: Üç harfli sözcükleri bastırmaya hazır birini hiçbir şey durduramazdı ya da 1922'de öyle sanılıyordu.

Son olarak, Joyce'un modernizminden sözederken yenilikçi etiketlerin bazı yönlerden onunla pek bağdaşmadığını akılda tutmak boşuna olmaz. Joyce kimi zaman hümanizm ve boş inançların tuhaf karışımıyla, anlaşılması güç skolastisizmiyle ve Rabelais'ye özgü taşkınlığıyla daha çok Ortaçağdan güçlükle çıkmış bir adamı andırır. Bundan da önemlisi, dünyaya bakış açısı 1914'den önce oluşmuştu (başyapıtı ise 1904 öncesinde geçer): Açıkça belirtmediği siyasal varsayımlarından, totaliter rejim ve topyekün savaş tanımayan bir çağa ait olduğu anlaşılıyordu. Ama bunun yanı sıra tüm klasik yazarlar gibi, kendi çağını aşan bir yanı da vardır ve –en azından *Ulysses*'de olduğu gibi– insan doğasının her zaman varolan gerçekleriyle karşımıza çıkar. Her büyük yazar bir zamanlar çağdaş bir ustaydı ama ustalığının asıl ispatı bu yönünün yenilikçiliğinden uzun ömürlü olmasındadır.

2. Perili Mürekkep Hokkası

I

James Augustine Joyce, John Stanislaus Joyce ile karısı Mary Jane'in (May) on çocuğundan en büyüğü olarak 1882' de Dublin'de dünyaya geldi. Doğduğu sırada ve daha sonraki birkaç yıl boyunca babası vergi dairesinde çalıştı. Önde gelen bir Katolik yatılı okulu olan Clongowes Wood College'de, bir süre sonra da Dublin'de gündüzlü bir okul olan Belvedere College'de eğitim gördükten sonra 1898'de Dublin'deki University College'a girdi ve dört yıl sonra modern dillerden diploma alarak mezun oldu. Daha o zamandan yazın alanında usta bir tartışmacı olarak kendini göstermeye başlamıştı bile; aynı zamanda defterler dolusu koşuk ve düzyazı taslakları ya da "*epiphany*" (bir anlık aydınlanmanın yer aldığı kısa olay) yazmıştı. Bunun hemen ardından tıp eğitimi görmek üzere Dublin'den ayrılıp Paris'e gitti ama ertesi yıl annesinin onulmaz hastalığı nedeniyle ülkesine geri döndü. Kısa süre özel bir okulda öğretmenlik yaptı, birkaç kısa öykü ve koşuk yayınladı, ulusal müzik festivalinde şarkı söyleme yarışmasında bronz madalya aldı. 1904 Haziranında, yirmi yaşında Galway'li bir kız olan ve Finn's Hotel'de oda hizmetçiliği yapan Nora Barnacle ile karşılaşıp ona aşık oldu. Aynı yılın ekim ayında birlikte Kıta Avrupası'na gittiler ve Joyce'un oradaki Berlitz Okulunda öğretmenlik işi bulduğu Adriyatik kıyısındaki Pola'ya yerleştiler. Ertesi yıl Joyce'un yine Berlitz öğretmeni olarak çalıştığı Trieste'ye taşındılar. Joyce'un Roma'da bir bankada çalıştığı kısa ve mutsuz bir dönemin dışında, önlerindeki on yıl boyunca burayı kendilerine yuva edindiler. Giorgio ve Lucia adındaki çocukları burada dünyaya geldi; birkaç ay sonra Joyce'un yakın ilişkiler içinde oldu-

ğu tek aile üyesi olan erkek kardeşi Stanislaus da onlara katıldı.

Joyce İrlanda'dan ayrılmadan önce, bir süre sonra bir kenara bıraktığı, özyaşamöyküsel bir roman olan *Stephen Hero* üzerinde çalışmaya başlamıştı. Yine o sıralarda başladığı kısa öykülerini biraraya getiren *Dubliners*'ı (Dublinliler*) tamamlayıp 1905'de bir yayıncıya verdi. Kitap bir dizi öfkeli tartışmadan sonra nihayet 1914'de çıktı. Bu tartışmaların en kötüsü ve Joyce'un Dublin'e son kez gelmesine neden olanı 1912'de meydana gelmişti. (Zaten bundan önce, 1909'daki gelişinde, Nora'yla birbirlerine çok yakın oldukları yalanını söyleyen eski bir tanıdığının kötü niyetli sözlerinden çok sarsılmıştı.) Bu arada, *Chamber Music* adlı şiir kitabını çıkardı ve *Egoist* adlı küçük bir İngiliz dergisinde 1914-15 yıllarında dizi olarak yayınlanan Stephen Hero'nun öyküsünü *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi**) adıyla yeniden yazdı. Yine 1914'de, günümüze ulaşan tek oyunu *Exiles*'ın büyük bölümünü bitirdi ve *Ulysses*'in planını çıkarmaya başladı.

Birinci Dünya Savaşının yol açtığı güçlükler nedeniyle –o zamanlar Trieste Avusturya–Macaristan İmparatorluğuna bağlıydı– Joyce'lar 1915'de Zürih'e taşındı. *Portre*'nin kitap olarak çıkmasıyla Joyce, İngiltere ve Amerika'da küçük ama seçkin bir kitle tarafından izlenmeye başladı; *Ulysses*'den alınma parçalar *Egoist* ile New York'da çıkan *Little Review* adlı dergilerde yayınlanınca topladığı ilgi arttı. Bu arada, ekonomik durumu da dışardan gördüğü yardımlarla düzeliyordu: Bu yardımlardan ilki Pound ve Yeats'in çabalarıyla verdirilen Royal Literary F ile Civil List'e ait ufak çapta bağışlardı; bunun ardından, kimliği bilinmeyen bir hayranı –daha sonra bu hayranın *Egoist* dergisinin yazışleri müdürü Harriet Shaw Weaver olduğu ortaya çıktı– ile Bayan Edith Rockfeller McCormick Joyce'a büyük bağışlarda bu-

* Dublinliler, İletişim Y., 1987, İstanbul.

* Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi, İletişim Y., 3. Baskı, 1989, İstanbul.

lundular. (Cheshire'li bir kasaba doktorunun kızı olan Bayan Weaver Joyce'un sonuna dek en sadık ve eli açık koruyucusu olarak kaldı.) Zürih yılları, Joyce'un genç bir İsviçreli kız olan Martha Fleishmann'a beslediği duygusal tutku ve İngiliz Konsolosu ile aralarında geçen uzatmalı bir atışma açısından da önemlidir. Sözkonusu atışma *The Importance of Being Earnest*'ın sahnelenmesi sırasında kullanılan bir pantolona ödenen para yüzünden çıkmış, bir bardak suda fırtınalar kopmasına yol açmıştı.

Joyce İsviçre'den ayrılıp 1919'da Trieste'ye döndü ama 1920 yazında Pound'un zorlamasıyla Paris'e yerleşmeye karar verdi. Aynı yıl daha sonra, New York Kötü Alışkanlıkları Önleme Kurumunun şikayeti üzerine *Little Review, Ulysses*'i dizi olarak yayınlamayı durdurmaya zorlandı. Artık tamamlanmak üzere olan kitabın İngiltere ve Amerika'da yayınlanma olasılığı elde edemeyeceği açıkça anlaşılıyordu; Joyce da Paris'te yaşayan Amerikalı Slyvia Beach'in, *Ulysses*'i, sahibi olduğu Shakespeare and Company'de bastırma önerisini memnuniyetle kabul etti. Ve zamana karşı son anda verilen çılgınca bir yarış sonucunda kırkıncı doğum gününde, 2 Şubat 1922'de kitabın tamamını içeren baskıları eline teslim edildi.

Ulysses'in uyandırdığı kızgınlık Joyce'u gününün en tanınmış yazın kişiliklerinden biri yaptı. Halkın gözünde o edepsiz bir kitap yazan adamdı; ünlü *New Yorker*'da yer alan bir karikatürde Paris'te bir kitapçıda satıcıya çekingen bir tavırla "Avez-vous *Ulysses?*" diye soran orta yaşlı bir Amerikalı kadın gösteriliyordu. Kitap, el altından hızla satılması bir yana Amerika'da kaçak olarak basılmış ve ancak Yargıç Woolsey'nin pornografik bir yapıt olmadığı kararından sonra New York'ta bir yayınevi ilk yasal baskıyı 1934'de yapabilmişti. *(Ulysses* İngiltere'de ilk kez iki yıl sonra basıldı.) Öte yandan avant-garde kişilerin gözünde Joyce bir kahraman, bir yazın aziziydi. Genç yazarlar ona saygılarını sunuyor, müritleri ağzının içine bakıyorlardı. Ama *Ulysses*'in en içten hayranları bile Joyce'un 1923'de yazmaya başladığı ve geçici

olarak *Work in Progress* diye adlandırdığı yeni kitabının yayınlanan ilk bölümleri karşısında şaşkınlığa düşmüşe benziyorlardı. Joyce bu destek eksikliğini derinden duymuş, üstüne üstlük bu durum tam da kör olma olasılığıyla karşı karşıya kaldığı bir sıraya rastlamıştı. Bindokuzyüzyirmilerde olduğu bir dizi göz ameliyatından sonra kendisinden "göze batan uluslararası çirkinlik" diye sözediyordu. Otuzlu yıllar Joyce'a daha da ağır bir yük getirdi; 1932'de ağır bir bunalım geçiren Lucia'nın akli durumu gittikçe bozuldu. (Anne ve babasının bir yıl önce yapılan nikah töreni bu durumu daha da kötüleştirdi.) Joyce uzun bir süre Lucia'nın hasta olduğunu kabul etmeyi reddetti, ama kızının davranışları gittikçe düzensizleşti ve en sonunda 1936'da bir akıl hastanesine konmak zorunda kaldı.

Bütün bu sıkıntılara karşın Joyce *Work in Progress* üzerindeki çalışmalarını ilerletiyordu. Bu çalışmaların birkaç bölümü kitap olarak çıktı; öbürleriyse, başta Paris'te yayınlanan ve ateşli hayranları Eugene ile Maria Jolas'ın çıkarttıkları *Transition* olmak üzere çeşitli dergilerde yer aldı. (Joyce'un arkadaşlarına sormaktan zevk aldığı bilmeceyi ilk çözen ve kitabın en sonunda *Finnegans Wake* adını alacağını tahmin eden de Eugene Jolas oldu.) Aralarında Samuel Beckett'in de bulunduğu bir müritler topluluğu 1929'da Joyce'un gözetimi altında, büyük girişiminin bir çeşit savunması olan *Our Exagmination round his Factification for Incamination of Work in Progress*'i yayınladı. Bir yandan yazmakta olduğu kitapla ilgili çalışmaları, öte yandan kişisel sıkıntıları tüm gücünü tüketmesine karşın, otuzların başında kendi dışındaki önemli bir konuya eğilerek opera yöneticilerinin haksızlığına uğradığına inandığı İrlandalı tenor John Sullivan'dan yana bir kampanya başlattı.

Finnegans Wake 1938'de tamamlanıp 1939'da yayınlandı. Kitabın genelde gördüğü soğuk karşılama ve yarattığı anlaşılmazlık havasından hevesi kırılan Joyce savaşın çıkışından sonra bir süre Paris'te kalmayı sürdürdüyse de 1939 Noelinde Vichy yakınındaki St Gérard-le-Puy köyüne yer-

leşti. Hemen hemen tam bir yıl sonra yeniden taşınmak zorunda kaldı. Zürih'e gelmesinden dört hafta sonra 13 Ocak 1941'de bir ülser ameliyatı sonrasında öldü. Zürih'te yaşamaya devam eden Nora da 1951'de öldü.

İşte bunlar öykünün ana çizgileri. Eğer Joyce soyut bir düşünce adamı ya da bir bilim adamı, hatta başka tür bir yazar bile olmuş olsaydı, bu söylenenler yeterli olurdu. Ama bilindiği gibi o, düşünceleri ve davranışları ancak kendi deneyimleriyle birlikte ele alınabilen bir sanatçıdır ve kitaplarını değerlendirmeden önce, onların açığa çıkardıkları kişiliğe daha yakından bakmamız gerekir.

II

Joyce, ondokuz yaşında İbsen'e yazdığı o olağanüstü mektupta en içten övgüsünü oyun yazarının sahip olduğu "kişisellikten arınmış, yüce güç"e ayırmıştı. Böylece hem ülküsünü açıklıyor hem de bir çeşit bağlılık yemini ediyordu; şöyle bir bakılacak olursa Joyce'un kendi başarısını da benzer biçimde tanımlamak çekici görünüyor. Kişinin tek yapması gerekken şey *Dubliners*'ın doğrucu tutumunu ve söylemek istediklerini hiç renk vermeden dile getirişini; ya da Stephen Dedalus'u, zanaatının ardına gizlenen tanrısal sanatçının varoluşun içinde kişiliğini geliştirmesini anlatışını; ya da aynı özyaşamsal malzemenin biçim verilip gözden geçirilerek ince bir mizahla renklendirilip belirli bir uzaklıkta tutulduğu *Portrait of the Artist as a Young Man*'i yazmaya başladığında *Stephen Hero*'da görülen acemice bir kendini haklı çıkarma eğilimini ne ölçüde aştığını düşünmektir. *Ulysses*'e gelince, roman en kaba çizgileriyle bir kentin –kimilerine göreyse çağdaş dünyanın– destanıdır; bu destanın kahramanı da sırtında tüm bir kültürün ağırlığı olan sıradan bir insandır.

Finnegans'ın tüm destanları yansıtan "tek destan" anlayışı daha da ileri giderek kahramanını bir çeşit evrensel kişiliğe dönüştürür ve tarihin tümünü gözler önüne sermeyi amaçlar.

Joyce'un soğuk, anlaşılmaz ve hastalık derecesinde insanlardan kaçan biri olduğu efsanesinin yaratılmasına şaşmamak gerekir. Onun başkalarına karşı mesafeli ve sakıngan davranışlarıyla ilgili söylentiler bu kanıyı pekiştiriyor, içinde çalıştığı yazın dünyası da bu kanıyı değiştirecek pek bir şey yapmıyordu: *Ulysses*'in yayınlanmasından bir ya da iki yıl önce T.S.Eliot "Tradition and Talent" (Gelenek ile Bireysel Yeti) adlı denemesinde birkaç nesil için anti-biyografik eleştirinin yolunu açıyor, sanatçının gelişmesini "kişiliğin sürekli bir yokedilişi" olarak tanımlayıp "acı çeken insan ile yaratan akıl" arasındaki ayrımı vurguluyordu. Üstüne üstlük Joyce'un daha sonra yazdığı kitaplar öylesine karmaşıktır ki, bu kitapların büyüsüne kapılan okur onların koşullarına kendiliğinden boyun eğer, temel varsayımlarını sorgulamaksızın tüm dikkatini onları çözümlemeye yöneltir. Bu noktadan hareket edildiğinde, Joyce'u neredeyse üstün insan yeteneklerine sahip, her adımı önceden tasarlanarak atılmış olağanüstü bir yaratıcı saymak güç olmaz.

Oysa yıllar ilerledikçe Joyce'un kişisellikten arınmışlık geleneğinin savunulması çok güçleşmiştir. Tam tersine, Stanislaus Joyce'un deyişiyle çok az sayıda yazarın "kendi deneyimlerinin pek de ilginç olmayan küçük ayrıntılarından böylesine etraflıca yararlandığı" ve Joyce'un kendini *Finnegan's Wake*'de suçladığı gibi gerçekten de bir "*egoarch*"(ben'i destekleyen, sırtında taşıyan kemer) olduğu artık açıkça bilinmektedir. (Mektuplarından birinde "egoarch" terimini İbsen için de kullanmış ama kişiselliğinden arınmış yüce bir güce sahip olduğunu da ileri sürmekten geri kalmamıştır.) Biyografisinin yazarı Richard Ellman'ın etraflı araştırmaları, mektuplarının yayınlanması, küçük bir Joyce uzmanları ordusunun ortaya çıkardığı kimi saklı kalmış değinmeleri ve

motifleri yazdığı her satırda gizli varlığı sezilen bir insan görüntüsünün ortaya çıkmasına katkıda bulunmuşlardır. Yine de, istersek, gerçek sanatçı tanımı ve bir sanat yapıtı ile bir özyaşamöyküsünün ayrı varolma biçimlerine sahip bulunmaları açısından bakıldığında Joyce'un kişilikten arınmış olduğunu ileri sürebiliriz; ama bunun yanı sıra onun, özyaşamöyküsel malzemenin yazında oynadığı role verdiği önemi de hesaba katmamız gerekir. Böylelikle, *Ulysses*'deki kitaplık sahnesinde, Stephen Dedalus'un Shakespeare ile ilgili uzun ve ayrıntılı konuşması yazarın alaycı tutumu ile hafife alınmış gibi görünse de, oldukça ciddiye alınması amacıyla oluşturulmuştur. Stephen'a göre Shekespeare'in kişisel yaşam öyküsü yapıtlarının her bir köşesinde kendini belli eder. Hayalet ile prens, Iago ve Moor, elisıkı Shylock ile "şanslı Prospero"; hepsi yaratıcılarının özelliklerini taşırlar – aynı şey çok daha kesin biçimde Leopold Bloom için de ileri sürülebilir, Stephen'ın kendisinden sözetmek bile gereksiz.

Sözkonusu olan yalnızca basmakalıp tiplerin tanımlanması ve kişisel ayrıntıların aranıp bulunması sorunu değildir. Bunların birçoğu önemsizdir; diğerleri de unutulup gitmeye mahkumdur. Örneğin *Ulysses*'in "Lotus Eaters" bölümünde Bloom bir pub'ın önünde "da"sını beklerken "yarısı çiğnenmiş bir sigara izmariti" tüttüren bir delikanlı görür; ona "sigara içerse gelişemeyeceğini söylemek" için içinden gelen dürtüyü dizginler ve kendi kendine şöyle düşünür: "Bırak içsin, nasılsa yaşamı güllük gülistanlık değil!" Bu cümle "Lotus Eaters"ın çiçeklerle yüklü imgelerine bir yenisini daha eklemenin dışında, yapısı açısından da güzeldir; endişeli ve hoşgörülüdür, hem basmakalıptır hem de bunun çok ötesinde anlamlara sahiptir. Ama sonra Joyce'un Trieste'deki, gül yapraklarına sarılı sigaralar içen kız öğrencisine de özel olarak değinmeyi tasarlamış olduğunu öğrenmek kişinin aldığı zevki zedeliyor. Öte yandan, yazarın yaşamındaki karşılıkları bilinmezse tümüyle anlamsız kaçan olayların geçtiği bölümlerin bulunduğu birkaç yer de vardır. Ku-

sursuzu arayanlar için bunun savunulacak tarafı yoktur; daha esnek okuyucular ise çözümü yorumcularda ararlar ya da karanlıkta kalmaya boyun eğerler. Ama her iki durumda da bu yerel söz oyunları fazla önem taşımaz. Joyce'un yaşamının bilinmesi ve bunun, okurun yapıtlarına gösterdiği temel tepkiye değişiklik kazandırabilmesi yazarın dehasının çelişkilerle dolu ve ben-merkezci doğasını olduğu gibi ortaya çıkarması açısından önem kazanır. Bu görüşün ışığında bakılınca kitapları gücünü tutkularının yoğunluğundan ve bu tutkularına hakim olmak için harcadığı enerjiden alırlar. Yapıtları birer gizleme ve ortaya çıkarma, öc alma ve barışma, kendini arındırma ve kendini açıklama edimidirler.

Joyce'un nevrotik yapısı birçok biçimde kendini gösterir; belki de en çarpıcı biçimiyle, önceden seçilmiş bir kurban olduğu inancında, zihnini sürekli meşgul eden ihanetten söz açıp karısı tarafından aldatıldığı düşüncesine varmasında ortaya çıkar. Bu saplantı en ürkütücü boyutlarıyla *Exiles*'da yer alır. Joyce aynı zamanda belli belirsiz, kaygı ve yetersizlik duygularının da etkisinde kalıyordu. Bu duygular kimi zaman kendini soyutlayan bir kibirlilikle yer değiştiriyordu. Bu arada, Nora'ya yazdığı mektuplarda ve kitaplarında, eşcinsellik korkusuna, iç çamaşırı fetişizmine, mazoşizme ve röntgenciliğe dayalı fanteziler gibi bir dizi tipik Krafft-Ebbing belirtileri ortaya çıkar. Örneğin, H.G.Wells'in 1917'deki *Portrait of the Artist* ile ilgili incelemesinde ışık tuttuğu "dışkılık saplantısı" bunlardan biridir. Burada sözkonusu olan, gizli şeyleri araştırmak değildir; daha sonraki yapıtlarında Joyce durmadan bu malzemeyi ortaya çıkarır. *Finnegans Wake Okur Rehberi*'nin söz dizininde yazar Dışkı Boşaltma, Çiş Yapma gibi bölüm başlıklarının yanına bunların kitabın başka yerlerinde de geçtiğini belirtecek işaretler koymaya itilmiştir; aynı şeyi pekala sapıklık için de yapabilirdi. *Finnegans Wake*'in her yerinden tam anlamıyla gerçeküstücü bir açık saçıklık taşar; ilk basımında tüm imalar açık bir İngilizceyle yazılmış olsaydı sansürden geçmesi *Ulysses*'den

bile güç olurdu.

Eserlerindeki biçimleriyle, Joyce'un tüm duyguları arasında hiç kuşkusuz en güçlüsü, babasına yönelik olanıdır. İlk kitaplarında bu duygular, hiç de haksız sayılmayacak nedenlerle daha çok olumsuz yöndeydi. John Joyce birçok bakımdan yetersiz bir babaydı: Bencil ve sorumsuzdu, çok içki içer, "hep kendi geçmişiyle övünürdü". En büyük oğlunun yetişme çağında talihi (tıpkı John Shakespeare ve John Dickens gibi) tersine dönmüştü ve yoksulluk onu huysuzlaştırıp karısı ile çocuklarına daha kötü davranmaya itmekten başka işe yaramamıştı. James'in onun gözdesi olduğu doğruydu –aile yiyecek sıkıntısındayken bile yabancı dilde kitap alması için James'e para verirdi; ama yine de Dublin'in çirkin yüzünün, sarı-sulugöz, yarı sefil beş para etmezlerin küçük dünyasının anlatıldığı *Dubliners*'da en kötü şekilde anılarak kişileştirilmekten kurtulamadı. Babasının gerçek davranışlarının Joyce'da uyandırdığı tiksintinin ardında daha ilkel ve usdışı bir düşmanlığın varlığı sezilebilir. İlk denemelerinden birinde ondokuzuncu yüzyılın İrlandalı ozanı Mangan'ın çocukluk anılarında babası için söylediği "babam bir boa yılanıdır" cümlesini açıkça onaylayarak alıntılar ve "böyle korkunç bir masalın hasta bir usun uydurması olduğunu düşünenler, duyarlı bir erkek çocuğun kaba saba bir kişilikle karşı karşıya geldiğinde ne derin acılar çektiğini bilmeyenlerdir" diye ekler. Baba duygusuzdur, ürkütücüdür, oğlunu ezip yokedebilir. *Portrait* ve *Ulysses*'de Simon Dedalus adıyla anılarak, birçok eleştirmenin parmak bastığı gibi, sözlük anlamı düzeyinde kutsal eşyaların alınıp satılması gibi bir günahla, eğretileme olarak da genç Joyce'un içinde doğup büyüdüğü çevrenin bir özelliği saydığı yozlaşmışlık ve kokuşmuşlukla bağlantılı kılınmıştır. Bu adın başka bir işlevinin de *Portrait*'de ne olduğu anlaşılmayan "doğaya aykırı" bir suçtan dolayı kamış ile dövülen öğrenci Simon Moonan ile arasında bağ kurmak olduğu haklı olarak ortaya atılmıştır. Moonan yaşça daha büyük bir çocuğun "emicisiydi"

–Stephen bunun tuhaf, çirkin bir sözcük olduğunu düşünür; bir otel odasında babası tıkacı çekince yalağın deliğinden akıp giden pis suyun sesini anımsar.

Simon Dedalus'a *Portrait*'de sevgisizlikle bakılmasına karşın kitabın başlangıcında daha değişik bir tutumun izleri görülür. İlk paragraflar oldukça kötü bir etki yaratan, yoğun ve çok yüklü bir giriş oluşturur; baba çabucak, yüzü kıllı, anne gibi tatlı kokmayan yabancı bir varlık olarak çizilir. Ama kitabın daha ilk cümlesinde oldukça sevimli görünür: "Evvel zaman içinde ve ne güzel evvel zamanlardı onlar..." Baba masal anlatmakta, minik Stephen'e ilerde bir gün uygulamaya koyacağı sanatın bir örneğini göstermektedir. Kuşkusuz bir sanatçı olarak Joyce'un babasının oğlu olduğunu söylersek işi fazlasıyla basitleştirmiş sayılırız. Joyce babasından aldıklarına birçok şey ekleyip onları büyük ölçüde başka şeylere dönüştürmüştür. Ama bence, belli başlı başarılarının ve onları oluşturan güldürü anlayışının, babasına duyduğu sevgiyi ve ona olan borcunu kabul etmesiyle gerçekleşebildiği rahatlıkla söylenebilir. Yani bunun yazılarında kabul edilmesinden sözediyorum, çünkü gerçek yaşamda (Joyce ailesinin öbür çocuklarına benzemeksizin) babasına duyduğu hayranlığı hiçbir zaman gizlememiştir. John Joyce hatalarının yanı sıra önemli becerileri olan bir adamdı; yetenekli bir şarkıcı ve taklitçiydi, çok güzel öykü anlatırdı, makineli tüfek gibi konuşan, aynı zamanda olağanüstü bir sövme becerisine sahip tam bir Dublinliydi. Bu özelliklerin çoğu, en belirgin olarak da güldürü anlayışı ve müzik sevgisi, gözdesi olan oğluna da geçmişti. Padraic Colum ve Judge Sheehy gibi çağdaşlarının anılarından anlaşıldığı üzere, öğrencilik yıllarında amatör tiyatro gösterilerinde rol alan, babasının repertuarından seçtiği duygusal ya da gülünç baladları söyleyen Joyce'da bir "*Sturm und Drang*" kahramanının yalnızlığına pek rastlanmaz. Ama kişiliğinin coşkulu yanı, kendi gözündeki gençlik dolu romantik sanatçı imgesiyle ve bağımsızlığını doğrulamaya duyduğu şiddetli gerek-

sinimle çatışıyordu; bunu sanatının bir parçası haline getirebilmeyi ancak daha sonra öğrenebildi.

Hem *Ulysses* hem de *Finnegans Wake*, Joyce'un babasının dünyasına yeniden dönüşünü gösterir. İlk bakışta, bu görüşün *Ulysses* için savunulması ters gelebilir, çünkü bu kitapta Simon Dedalus bir kenara itilip sonunda tümüyle oyundışı bırakılırken onun yerini ahlak yönünden ondan daha üstün ve birçok bakımdan onun tamamen karşıtı bir baba simgesi olan Bloom alır. (Yalnızca bir an için, Bloom, Ormond Otelinin barında Simon'u *Martha*'dan alınma bir ağıt söylediği sırada dinlerken ikisi "Siopold" olarak kaynaştırılır.) Ama bu kitapta, Joyce görünüşte acıyarak baktığı birçok şeyin canalıcı önemini kutlar; ve babasının ruhunun her bir sayfaya ne derece sinmiş olduğunu kanıtlamak için onun kendi tanıklığına başvurulabilir. "Ulysses'in güldürü anlayışı onunkinin aynı; kişileri onun dostları, arkadaşları. Kitap hık demiş onun burnundan düşmüş." Sonunda baba ve oğul, *Finnegans Wake*'de H.C.Earwicker olarak yeniden birbirleriyle "kaynaşıp bütünleşirler". Bu yine de tümüyle gerçekleşmez; Buckley, Rus generalini vurduğu zaman özellikle dikkat çeken korkunç ve ölümcül çatışmaları hâlâ sürüp gitmektedir. Ama buradaki şiddet daha geniş ve düşsel çevçevenin içinde tutulup hafifletilir; baba ile oğul *Wake*'de ölümsüz çelişki ilkesini yaşatan iki düşman kardeş konumundadırlar (kendi durumunu felaket haline getiren, kendini sürgün eden Shem babasının bir *"boer-constrictor"*, Boer inşaatçısı olmasıyla övündüğü için alaya alınır). Baba oğul ilişkisinin cinsellik açısından önemine gelince, Joyce'un bir zamanlar kendisini korkutan fantazilerle yüzleşebilme yeteneği, babasının poposunu Phoenix Park'ın coğrafyasına benzeterek huzurlu, neredeyse pastoral bir tarzda betimleyen bölüm ele alınarak ölçülebilir. Bu görece ılımlılık Earwicker'a aynı anda hem bir ilah hem de gizli bir suçu paylaşan bir insan gibi davranarak sağlanır. Suçluluk duygusu hiçbir zaman ortadan kaldırılamaz, ama paylaştırılarak hafifletilebilir

–gerçekte evrenselleştirilerek Büyük Yaratıcının kendisi de günahkâr kılınır. *Wake*'in en inandırıcı yorumcularından J.S.Atherton'a göre Joyce "Tanrıyı tıpkı kendi babasına benzetir; yoldan çıkmış, huysuz ama sevilecek biri ve *Finnegans Wake*'de babasının Tanrı olarak tahta çıkarıldığı uydurma bir teoloji yaratarak eğlenir."

Babası ve ülkesi Joyce'un yapıtlarında o denli büyük bir yer tutar ki, ilk bakışta annesine olan bağlılığının önemi kolayca azımsanabilir. Bayan Dedalus *Portrait*'de karanlıkta kalmış bir kişiliktir; *Ulysses*'de ise çoktan ölmüş, sitemkâr bir hayalettir. Örneğin her iki kitaptan da May Joyce'un müziğe neredeyse kocası kadar düşkün olduğunu anlamak güçtür.

Ama Joyce'un ondan kopup giderken ve onun ussal gücünü aştığını bildiği konularda bile onayını almaya ne denli önem verdiğini gösteren ipuçları (*Stephen Hero*'nun durumunda ipucundan çok daha fazlası) vardır. Bu davranışı, annesinin sevgisinden kuşku duymasını gerektiren geçerli bir nedenin bulunmasına bağlı değildir. Hayranlık duyulacak bir anne olduğu anlaşılıyor; oğlunun Paris'e yaptığı ilk geziler sırasında ona yazdığı mektuplardan elimizde kalan birkaçından kendini düşünmeyen, çok acı çekmiş, buyurucu olmadan koruyucu olabilen biri olduğu anlaşılıyor. Oğlunun kafasında doğal olarak yumuşaklık ve sıcaklık imgesi yaratıyordu. Ama Joyce'un annesine beslediği duygular da ilerde tüm kadınlara karşı takındığı tavrı belirleyecek nevrotik kuruntularla çarpıtılmıştı; aldatılma saplantısının bile kökeni, annesinin yaşamında başka bir erkeğin varlığını farkeden küçük oğlanın şaşkınlığında yatar. Bir yandan güvenini kazanmak isterken öte yandan üzerindeki hakimiyetinden nefret ederek onu en derinden yaralayacağı noktadan vurup Katolik inancını abartılı bir biçimde aşağılayarak reddeder ve böylece annesinin sevgisini denemiş olur. Düş gücü annesine karşı işlediği bu suçun boyutlarını abartmıştır: Stephen Dedalus ölüm döşeğindeki annesinin diz çöküp dua etmesi

isteğini reddeder, oysa gerçek hayatta reddettiği, annesi komaya girdikten sonra dua etmesi için kendisine emreden dayısıdır. Buna karşılık *Ulysses*'de baştan sona sürüp giden vicdan azabı, muhteşem "Circe" sahnesinde (sadece aşırı gelişmiş zevk sahibi biri bunu fazla teatral bulabilir) doruğuna ulaşır: Mezarından kalkan anne oğluna şöyle der: "Herkes bunu yaşamak zorundadır, Stephen... Seni yıllarca sevdim, oğlum, ilk çocuğum, taa karnımda taşıdığım günden beri sevdim..."

Joyce İrlanda'yı da, bir dereceye kadar, baskı gören ve baskı uygulayan bir anne gibi görmek eğilimindeydi; daha coşkulu anlarındaysa, takındığı bir tür annelik rolüyle Nora'yı da eşit ölçüde İrlanda ile özdeşleştiriyordu...

> Ah, beni ruhunun derinlerine bir soksan, ırkımın gerçek bir ozanı olurum. Şimdi bu sözleri yazarken bunu tüm gücümle duyuyorum Nora. Bedenim biraz sonra seninkinin içine girecek, ah keşke ruhum da girebilse! Keşke senin kanından ve canından doğacak bir çocuk gibi rahmine yerleşebilsem...

Mektuplarında da onu "aşkım, yıldızım, benim yabansı bakışlı küçük İrlandam" diye adlandırır ve onun görüntüsünde, "çocuğu olduğu soyun kötü yazgısı ve güzelliği"ni görür. Ama çoğunlukla İrlanda'nın eril yönleri onun için çok daha fazla anlam taşır. Ülkesine yönelik duyguları öncelikle babasına olan bağlılığıyla koşullandırılmıştır; *Finnegans Wake*'de, sürgünün düşlerinde geri dönüp konuk olduğu yer "Sireland", yani atalarının yurdudur.

John Joyce sadık bir Parnell yanlısıdır ve hiçbir çağdaş siyasal olay o sırada sekiz yaşında olan oğlunu, Parnell'in düşüşü denli etkileyememiştir. Bunun ardından gelen yıllar ulusçu akım açısından düş kırıcı olmuştur; Conor Cruise O'Brien'a göre birçok İrlandalı hâlâ Parnell ve Paskalya Ayaklanması arasındaki ara dönemi bir tür "inişsiz çıkışsız vadi"

olarak düşünmeye yatkındır; o zamanlar, Joyce'un yaptığı gibi İrlanda'nın sorunlarının sürekli bir trajikomik duraklama içinde olduğuna inanmak kolaydı. Joyce ne İskoç Keltleri Birliğinin kültürel ulusçuluğuyla ne de İrlanda yazınının yeniden canlandırılması akımıyla bir alış veriş içindeydi; ondokuz yaşında kaleme aldığı ve kendi parasıyla yayınladığı "The Day of the Rabblement" adlı yazısıyla Dublin'de ilk kez kötü bir ün kazandı. Bu yazıda İrlanda Yazınsal Tiyatrosunu dar görüşlü baskılara boyun eğip Ibsen ve Hauptmann gibi Kıta Avrupası ustalarının yerine İrlanda söylencelerine dayalı oyunlar sahnelemekle suçluyordu. Düzyazı yapıtlarında, İrlanda politikasını ele aldığı unutulmaz iki bölüm, eski ulusçuluk akımı üzerine yazdığı buruk bir mezar yazıtı, yenisi ile ilgili alaycı bir karikatürdür. "Ivy Day in the Committee Room"da Parnell'in ardında bıraktığı boşluktan yararlanıp her zamanki saçma sapan dalavereleriyle haşır neşir küçük çaplı politikacılar sergilenir; *Ulysses*'in "Cyclops" bölümünde ise korkak yurttaşın kabadayı tavırlı gülünç şövenizmi gülmece konusu edilir. Ama hepsi bu değildir; Bloom gibi Joyce da Sinn Fein'e, İrlanda Kurtuluş Hareketine, yakınlık duyuyordu ve Dublin'den güvenilir bir uzaklıktaki Trieste'de yerel gazetelere İrlanda'nın İngiltere'ye karşı davasını anlatan açık yazılar yazıyordu. (Ad ve adaşlığa verdiği önem gözönünde tutulacak olursa, İrlanda'nın çektiği acılara simge olarak yüzlerce yıllık tarihten Joyce'un doğduğu yıl olan 1882'de yanlış yere vahşice öldürülen Galway'li köylü Myles Joyce'u seçmesi bu işe kişisel olarak büyük ölçüde karıştığının ileri sürülmesini destekliyor.) Ama "Il Fenianismo" ve özerklik gibi konularda fikrini açıkça belirtmesine karşın sürgünde kalma kararı yine de daha açık bir tavırdır. Joyce haklı ya da haksız, İrlanda yaşamında arkadan vurma, taşralılık, dar görüşlülük gibi hiçbir zaman uzlaşamadığı yönler görmeyi sürdürüyordu. (Nora ile nikahlı olmamaları da işleri daha kötüleştiriyordu.) İrlanda üzerine yazabilmesi için oradan ayrılması gerekmişti; ülkesini kendi anlayışına

göre –Stanislaus'un deyişiyle "pazara çıkmış bir yurtseverlik duygusu" ile değil– bir sanatçının konusuna duyduğu anlayışlı sevgiyi içeren bir tutkuyla anmak istiyorsa ulusçuluk iddialarından kendini kurtarması gerekiyordu.

İbsen'in Norveç için gerçekleştirdiklerini meslek yaşamının başında kendine örnek alan Joyce, görevinin, İrlanda yazınını Avrupalılaştırmak, İrlanda'yı kocaman dış dünyadan daha çok haberdar etmek olduğuna inanıyordu. Ve bunu gerçekleştirirken kocaman dış dünyayı da, o güne dek hiçbir İrlandalı yazarın yapmadığı gibi İrlanda'dan ya da daha doğrusu sokakları ve köprüleri, folkloru ve dedikoduları, tarihi ve dönüm noktalarıyla Dublin'den haberdar ediyordu. Joyce'un Dublini (en azından *Ulysses*'de) Dickens'ın Londrası ya da Dostoyevski'nin St.Petersburgu ölçüsünde yoğunluk ve çeşniye sahip bir kenttir. Dickens'ın durumunda olduğu gibi bu, kendine özgü tuhaflıkları olan kişilerin ortaya çıkmasına yol açmıştır: Kıyıdaki düşman akınlarına karşı yapılmış kuleli kaleye hacca giden meraklılar ve 1904 Dublin rehberini derinden derine inceleyen araştırmacılar, *Pickwick*'in yolcu hanlarını gezerek saptayan ya da *Bleak House*'ın yasal artalanına dalan modası geçmiş Dickensçıların en yakın benzerleridirler. Bu kimselerin tepkileri kendilerine göre çok doğaldır: Bir saplantı öbürünü doğurur ve onlar Joyce'un en sıradan malzemesine kazandırdığı keskinlikten, kendi geçmişinin enkazını su yüzüne çıkarmaya uğraşan bir insanın keskinliğinden bir şeyler kapmışlardır. Joyce, Dublin'in görünümünü yeniden oluştururken bir kent toplumbilimcisini ya da fotoğraf belirginliğinde bir gerçekçiyi çağrıştırmaz, Auden'ın koşuğundaki ergenlik çağı delikanlısı gibi:

Elinde kalemlerin en hassası, haritada zevkle üzerinden geçiyor,
Bildik yerlerdeki aile adlarının tümünün

Bunun kaçınılmaz sonucu şudur: Joyce'un çizdiği İrlanda

görüntüsü çokluk oldukça tek yanlıdır. Doğduğu kentin toplumsal, ekonomik, kültürel ve mimari özellikleri ya görmemezlikten gelinmiş ya da azımsanmıştır; ne olursa olsun Dublin İrlanda demek değildir. Ama buna karar vermek belki de bir İrlandalıya düşmesine karşın, sonuç olarak kitaplarının dünyası İrlandalıyı Yeats, Synge ya da George Moore'unkilerden daha az temsil etmez. Sürgün rolünün bile bir temsil değeri vardır; zaman farkına karşın, kendinden önce göç etmeye zorlanan milyonlarca İrlandalının durumunu yansıtır.

Yapıtlarının bakış açısı evrenselleştikçe ruh ve madde açısından İrlandalılaşma eğilimi de artar. Bir arkadaşına *Finnegans Wake* ile ilgili şunları söylediği bildirilir: "Finn, aklından İrlanda tarihini ve dünyayı geçirerek Liffey Irmağının kıyısına uzanmış ölmektedir." Başka birçok tanımlama kitaba uygun düşse de, *Wake*'in, bir Ortaçağ romans yazarının "İrlanda Hususu" diye adlandırabileceği ilginç bir İrlanda tarihi ile mitolojisinin karışımıyla dolu olduğuna kuşku yoktur. Finn –Dublin'in üstünde durduğu uyuyan dev, eski İrlanda efsanesinini güney silsilesinin baş kahramanı sayılan Finn MacCool– epik özellikleriyle H. C. Earwicker'in ta kendisidir. Earwicker gece süresince Brian Boru, Kral Roderick O'Connor ve St. Lawrence O'Toole'un rollerini de üstlenir; *Wake*'de İrlanda tarihinin efsanevi veya yarı–efsanevi erken dönemlerine öyle çok değinilir ki Profesör Vivian Mercier (kusursuz kitabı *The Irish Comic Tradition*'da) Joyce'un İrlanda folkloruna, "The Day of the Rabblement"taki ve daha öncesindeki soğuk tutumundan oldukça "farklı bir yaklaşımla, neredeyse Yeatsvari bir tavırla" yöneldiğini söyler. Bu bana biraz abartma gibi geliyor; ne de olsa *Finnegans Wake*, adını, Yeats'in derin nefretini uyandıracak türde kaba saba bir müzikhol baladından almaktadır ve Joyce kahramanının kişiliğinin Tim Finnegan yanına, Finn yanı kadar değer verir. Profesör Mercier'nin de parmak bastığı gibi, İskoç Keltlerinin dili konusundaki yüzeysel bilgisi Joyce'un gözünde

"Phil the Fluter's Ball" gibi bir şarkıdan daha az anlam taşır. Öte yandan Finn olarak Earwicker yalnızca Keltik Uyanışın bir uydurması değildir; gerçek bir putperest ilah gibi imgelemde gittikçe büyüyen bir yer kaplar. Joyce aynı zamanda, Protestan doğumlu Yeats'in şiirinde hemen hemen hiç yer almayan eski İrlanda uygarlığının Hristiyan özelliklerinden geniş ölçüde yararlanır. St. Patrick, Shem'in yeniden dünyaya gelmiş en önemli kişiliklerinden biridir; acımasız Shaun ise münzevi St. Kevin söylencesinde, hayranlık uyandıracak bir biçimde bir tomruğa, üstündeki deliklerden boynu ve kolları geçirilerek bağlanmış bir halde teşhir edilir. İrlanda'ya özgü daha birçok tema ve kişilik ilk kez Joyce tarafından ciddiyetle ele alınır: Örneğin Herberth Howarth'ın belirttiği gibi, mağrur İngiliz–İrlandalı Parnell'a –tavırlarında İrlandalıdan çok İngilizdir– panteonda şimdi, İrlandalılığı çok daha ağır basan Daniel O'Connell (Joyce'un baba tarafından uzak bir akrabası olduğu sanılır) da katılır. Sıradan yurttaş bile, Tom Moore'un *120 İrlanda Ezgisi*'nin neredeyse tümünün başlıklarını, Dublin'in sayıları 200'ü bulan eski belediye başkanlarının adlarını ve Bishop Berkeley'den *The Colleen Bawn*'a dek İrlanda yazınının gözle görülüp elle tutulan her bir dalını yaprağını içeren bir kitabın ulusal içerikten yoksun olduğundan yakınamaz.

Bütün bu söylenenlerden anlaşılacağı gibi, Stephen Dedalus *Portrait*'nin sonuna doğru ailesinin, atalarının yurdunun ve kilisenin tüm isteklerini reddetmekle gerçekte, Joyce'un sürekli ana temalarından yalnızca ikisini dile getiriyordu. Din sorunu daha karmaşık bir konudur. Annesi ile Cizvit Okulu öğretmenleri Joyce'un koyu bir Katolik eğitimi almasını sağlama bağlamışlardı; okulda kendisine Dayanışma Başgörevlisi olarak genç papaz adayı gözüyle bakılıyordu; Cizvitlerin kalıcı entellektüel etkisi düşünce yapısının her noktasında kendini belli eder. Joyce yine de okulu bitirdiği zaman inancını çoktan yitirmişti ve kilisenin kıskacını İrlanda'nın "felç" durumuna girmesinde başlıca etken sayı-

yordu. Belli bir amaçla *Dubliners*'ın başına yerleştirilen "The Sisters" adlı öykü, bir zamanlar kendisi de papaz olarak yetiştirilmesine karar verilen ama hâlâ kaçıp kurtulma umudu bulunan bir gencin bakış açısından yaşlı, felçli ve ruhen iflas etmiş bir papazın ölümünü anlatır. Daha sonraki bir öykü olan "Grace" ise tatlıdilli Peder Purdon ile yarı tövbekâr işadamlarından oluşan cemaatinin kendilerinden duydukları hoşnutluğu ve dünyeviliklerini taşlar. *Portrait*'de Joyce'un kişisel olarak işin içine karışması doğal olarak, çok daha derinlere iner. Kitaptaki ana olay Stephen'ın ergenlikteki inanç yitimi çevresinde döner ve suçluluk duygusu, kesinliğe varma isteği ile Peder Arnall'ın cehennem ateşiyle ilgili vaazı son derece etkili bir biçimde anlatılarak Katolikliğin Joyce'un imgelemini hâlâ ne kadar tehdit ettiğini ortaya çıkarır. Sonradan Katolik olan Thomas Merton kendisini ilk kez kiliseye çeken şeyin *Portrait*'yi okuması olduğunu açıklamıştır. Ama Joyce'un kendisi için geri dönüş sözkonusu olamaz. Trieste'de bir iş başvurusunda dinini yazması istendiğinde "*Senza*" (Dinsiz) yazmıştır; ne *Ulysses*'de ne de *Finnegans*'da daha sonra farklı bir yanıt vereceğini gösteren bir şey vardır. *Ulysses*'in her yanından fışkıran Dublinlilerin sayısı düşünülecek olursa, din adamları azlıklarıyla kuşku uyandırır; kitapta yer alan papazlar arasında en anılmaya değer olanı, Peder Conmee –bu kişilik *Portrait*'in ilk sayfalarında Stephen'ın okulu Clongowes College'ın her yönden güçlü ve akıllı rektörü olarak görülür– tıpkı kentin içinde farkedilmeden yol alan resmi gezideki genel vali örneği kitapta yaşanan gerçeğin dışında kalır. *Wake*'deki azizlerle ilgili söylenceler ve kiliseye ait donanımlar, yaşayan ve gelişen bir kurum olarak değerlendirilen bir kiliseyle birlikte anılmazlar. Joyce'un Roma'ya duyduğu sevgideki azalma, Earwicker'ları Protestan olarak sunmasıyla iyice belirlenir.

Katolikliği reddeden Joyce sanatın dinin yerini aldığı kutsal bir dünya görüşüne sarıldı. Bu yalnızca bir eğretileme olmakla kalmaz: Stephen'ın *Portrait*'deki estetik kuramları

dinsel parçaların biraraya getirilmesiyle oluşturulur. Öte yandan kitabın sonlarına doğru, kendi kendine aşka geldiği anlarda yalvaçlık sanrılarına kapılmaya ürkütücü ölçüde yaklaşır. Sanatçı aynı zamanda Kurtarıcıdır da. *Ulysses*'deki durum mantığa daha da aykırı görülür; burada kurtuluşa gereksinimi olan, düş kırıklığı ve boşluk içindeki Stephen'ın ta kendisi, onu kurtarma gücünü elinde tutan ise alçakgönüllü Bloom'dur. Ama Bloom'un da kurtarılması gereklidir ve ancak ona ölümsüzlük bağışlayan ve her günkü bayağı dünyasını gözkamaştırıcı bir mite dönüştüren sanatçı kurtarabilir onu. *Ulysses*, İncil'e ve yalvaçlara değinmelerle doludur –Musa, İlyas ve hepsinden çok İsa'dan sözedilir– bu kitabı okurken Joyce'un amaçlarının en yücesini anlatmadığını, Kutsal Kitap ile rekabet etme isteğini etraflıca, son olarak dile getirmediğini akılda tutmak pek kolay değildir. Ama geriye dönüp Bloomsday'in öyküsüne bakıldığında, okunması hiçbir işe yaramayan Kutsal Mavi Kitap, *Finnegans Wake*'in geniş alegorik tasarımlarına ve Kutsal Kitap iddialarına az da olsa ışık tutar. Joyce *Wake*'de, "Şimdiki Zamanı, Geçmişi ve Geleceği Gören" Blake'in Ozanı rolüne özenir ve açıkça görüleceği gibi kutsal bir metin yerine geçecek kitapların kitabını yaratma çabasında olduğuna inanır.

Bütün bunları ne dereceye kadar ciddiye almalıyız? Padraic Colum ile *Wake*'in Vicovari yapısını tartışırken Joyce şunları söylemiştir: "Vico'nun varsayımlarını gerçek anlamıyla ele almıyorum kuşkusuz; onun dönemlerini bir pencere kafesi gibi kullanıyorum." Biraz zorlandığında Teosofi'den ödünç aldıklarıyla kitabın (daha az olmak üzere *Ulysses*'in de) her bir yanına yayılmış gizli hokus pokus sözcüklerini benzer biçimde açıklayacağını düşünmek hoş olurdu. Ama kişi bundan tümüyle emin olamaz. Joyce boş inançları olan biriydi, gelecekteki olayların habercisi olan belirtilerden ve rastlantılardan son derece etkilenirdi, en yabansı doğaüstü düşlere dalmaya her an hazırdı; babaerkçi taklit-tanrıbiliminde bile boş inancın izleri seçilebilir (ve kişi; ne olursa

olsun, bütün bunların gerisinde, insanın yarattığı dizgeleri aşan doğal düzenle, Molly ve Anna Livia'nın kişiliklerinde canlandırmaya çalıştığı temel unsur Doğayla yeniden birleşme özlemini yansıtan daha gerçek ve derin bir dinsel dürtü sezebiliyor). Genellikle, Yeats'in durumunda da olduğu gibi, doğaüstü öğelerin Joyce'un yapıtlarındaki yerini elden geldiğince aza indirgemek tutulacak en uygun yol gibi görünmekle beraber, bunun belirli bir ölçüde önemli noktaların gözden kaçırılmasına ya da yanlış yorumlanmasına yol açacağını kabul etmek gerekir. Ama *Wake*'in özüne işlemiş, görmezlikten gelinemeyecek bir özelliği varsa, o da Joyce'un kendi başından geçenleri tüm insanlığın başından geçenlerle bir tutması, bunu aynı anda hem benzersiz ve tek hem de evrensel bir yaklaşımla ele almasıdır. Alışılmış bir mistikten farklı olarak mutlak olana kişiliğini yokederek değil, tersine onu her satırında açığa çıkararak ulaşmayı dener. Stephen Dedalus küçük bir çocukken evrendeki yerini bulup çıkarmaya uğraşmış ve şöyle düşünmüştü: "Her şeyi ve her yeri düşünmek çok büyük bir işti. Bunu yalnızca Tanrı yapabilirdi. Bunun ne kocaman bir düşünce olduğunu gözünün önüne getirmeye çalıştı; ama tek düşünebildiği Tanrıydı. Nasıl Stephen onun kendi adıysa Tanrı da Tanrının adıydı." Joyce *Finnegans Wake*'de Stephen rolünden vazgeçmeden, kendi kişiliğini silmeden Tanrı rolünü oynamaya girişir. Bence bu *Wake*'in kötü yazgısında her şeyden daha çok etkili olmuş, gerçekleşmesi olanaksız bir amaçtı.

Son bir uyarıda bulunmak istiyorum. Joyce'un kişilikten arınmışlığı efsanesinin ardındakileri görebilmeye ya da yazınsal sapmalarının nedenini açıklamaya çabalarken su yüzüne çıkan sinirsel rahatsızlık belirtilerinin çokluğu karşısında yaşamının ana çizgileriyle başarılı olduğunu akılda tutmak gereklidir. Bir aile kurmuş, kitaplarını yazmıştır (her iki edime aynı önemi vermiştir) – *Wake*'de Shem'in evinden şakayla "Perili Mürekkep Hokkası" diye sözedilir; bu benzetme Joyce'un ömür boyu yakasını bırakmayan karanlık

tutkuları çarpıcı bir biçimde ortaya çıkarır. Ama bence, aynı zamanda, hokkanın içindeki cinler, elinin altındaki yaratıcı gücü de dile getirir. Okurlarının gözünde asıl önemli olan ona sık sık görünen hayaletler değil, onları defetmeye çalıştığı kitaplarıdır.

3. Dış Dünyaya Yolculuk

Stephen Dedalus ya da doksanlı yıllarda büyüyen, yazın meraklısı herhangi bir genç gibi Joyce da önceleri kendini ozan olarak görüyordu. Daha lise öğrencisiyken o döneme ait olduğu hemen anlaşılan, *Moods* başlığı altında bir dizi şiir kaleme aldı, üniversite yıllarında ise ikinci bir şiir dizisi oluşturdu: *Shine and Dark.* Bu ilk yapıtlarının çoğu kaybolmuştur ama geriye kalan bir avuç şiirden bunun pek de büyük bir yitim olmadığı anlaşılır çünkü yazdıkları tatsız, yapay ve saçmalığa varan ölçüde tumturaklıdır. 1902–1904'de yazılıp 1907'de basılan *Chamber Music*'de teknik ustalığı oldukça geliştirdiği izlenir. Yirmisine vardığında artık Yeats, Verlaine ve Elizabeth dönemi ozanlarının zanaatlerini inceleyip özümsemiştir bile. Ama yine de kendisi için seçtiği yazınsal kimlik hâlâ *Candida*'daki Marchbanks gibi bir ozanlıktır ve bundan hiçbir pişmanlık duymaz. *Chamber Music*'in dili ise buna koşut olarak artık kullanılmayan, eski ve ölmeye mahkum bir dildir. Biraraya getirilen bu şiirlerin olsa olsa belli bir ürkek çekicilikleri olduğu ya da üstü örtülü bir biçimde Joyce'un gelecekteki temalarının haberciliğini yaptıkları ileri sürülebilir; en kötü olasılıkla da solgun ve hastalıklı oldukları söylenebilir. Genelde geleneksel anlamda iyi kotarılmış ve çağdaş okurdan çok "sanat şarkıları" yazan bir Edward dönemi bestecisinin hoşuna gitmesi düşünülmüş, şiirlerdir bunlar. Joyce'un İrlandalı yazar arkadaşlarına karşı çıkışını dile getirdiği, Swift tarzındaki "The Holy Office" (1904) ya da daha sonraki satirik saldırısı "Gas from a Burner" (1912) gibi şiirlerinde daha çok duygu ve daha çok gerçek şiir özelliği vardır.

Dubliners'ı oluşturacak olan öykülerin başlangıçtakilerinden kısa süre sonra yazılan "The Holy Office"de Joyce,

Keltik Uyanışın göksel varlıkları andıran ozanlarına gözü pek, arındırıcı bir gerçekçilik adına veryansın eder:

Bırakın onlar düşsel düşlerini düşlesin
Ben iğrenç akarsularını taşırım uzaklara...

Bununla aynı zamanda *Chamber Music*'in kurumlu tutumunu ve seçkin duygulanımlarını reddettiğini ima ediyordu. (Bloom'un lazımlıkların çıkardığı sesler konusundaki düşüncelerinin, şiirlerine eski başlık seçimlerindeki başka yönlere çekilebilen saklı anlamını ortaya çıkardığı bölümde, *Ulysses*'de de buna değiniyordu.) Gerçekten 1904'den sonra, duygusal anların dışında, kendisini bir daha asla temelde bir ozan olarak görmedi. Duygularını şiire dökme dürtüsü sürüp gitmiş, kendini çok değişik yeni bağlamlarda ortaya koymuştur; başka hiçbir yirminci yüzyıl İngiliz yazarı düzyazıda şiir dili kullanabilme olanaklarını onun kadar genişletememiştir. Ama İrlanda'dan ayrıldıktan sonra asıl yazı türünün şiir değil düzyazı olduğunu içgüdüsel olarak kavradı. Büyük yapıtlarıyla karşılaştırıldığında, *Chamber Music*'ten sonra biraraya getirdiği şiirlerini içeren *Pomes Penyeach*'de (1927) yer alan özyaşamöyküsel şiirler defter sayfalarının yanlarındaki karalamalar, yarı-özel andaçlardır. Yine de, annesinin ölümünden esinlenerek yazdığı ve düzelterek yeniden oluşturduğu "Tilly" ile torununun doğumuyla birlikte babasının bundan birkaç hafta önceki ölümünü anlattığı eşit ölçüde unutulmaz "Ecce Puer" (1932) adlı başka bir şiir istisna sayılabilir.

"Ecce Puer"in istisna olduğunu hoşnutlukla kabul edenlerin başında Joyce geliyordu. Arkadaşı Louis Gillet'ye bu şiirin bir kopyasını göndererek şunları demişti: "Bundan birazcık olsun hoşlanırsan bana söylemelisin. Ben babayım, ama ozan değilim."

Düzyazı uğruna şiiri bir yana bırakan genç Joyce, her şeyden önce kendini olayların rastlantısal dünyasına, somut,

muhtemel, kusursuzluktan uzak olan bu dünyaya ve bu ana adıyordu. *Chamber Music*'in yaratıcısının gözünde şiir, ilk örneklerin ve soyutlamaların sonsuz diyarını akla getiren evrensel bir sanattı. *Dubliners*'ın yazarına göre ise kurmaca yazın her şeyden önce ayrıntıların sanatıydı,

> *Sydney Gezisi ve Sandymount tramvayı,*
> *Downes'ın pasta fırını ve Williams'ın reçeli*

idi.

Yazarın görevi ve ayrıcalığı, koşullar karşısında eğilmek, geçip giden anların geçerliliği üzerinde durmak, özdeksel ayrıntılar, kesin hareket veya çevre veya konuşma biçimlerini yansıtmaktı. Ama böylesi anlar değersiz olanın içinden nasıl çekip çıkarılacak, geçici olarak taşıdığı önemin daha fazlasına nasıl kavuşturulacaktı? Joyce bu sorunu 1900 ile 1903 arasında yazdığı *"Epiphanies"*de ele alarak çözümlemeye girişti: Kimi lirik, kimi düşsel kısa düzyazı parçalarında çoğunlukla yorum yapmadan ev yaşamının kasvetli görüntülerini, her günkü sıradan olayları işledi. *"Epiphany"*, bir çeşit "açıklama, aydınlatma" demekti ve Joyce, dış görünüşü ne denli basit olursa olsun, bir aydınlatma anını gereken özeni göstererek olduğu gibi yazıya aktarabilirse tinsel yönünü de tüm ağırlığıyla ortaya serebileceğine inanıyordu. En azından işin kuramsal yanı buydu ama uygulamada bu "tarafsız" kısa yazın parçalarından elde kalanlar, inatçı bir biçimde canlılık ve çarpıcılıktan yoksundur. (Buna karşılık daha öznel olan lirik parçaların çoğu ise biçimden ve içerikten yoksundur.) Bunların *Stephen Hero*'da yer alan bir örneği, Stephen'ın bir akşamüstü Eccles Sokağındaki "İrlanda'nın felç durumunun sanki canlı bir örneğini andıran o kahverengi tuğla evler"den birinin basamaklarında duran bir çiftin önünden geçerken duyduğu mırıltı halindeki konuşmaların bir bölümünün bulunduğu parçadır. O anda Joyce için nasıl bir özel tını yaratmış olursa olsun, kendisine başka hiçbir açıklama yapılma-

yan okurun gözünde, bu anlamsız bir olaydır. Eccles Sokağının gizlerini çözebilmek için bir *"epiphany"*den daha fazlasına gerek vardı. On yıl sonra nihayet, Joyce bunu yapmaya hazırdı –Bloom'lar da o kahverengi tuğla evlerden birinde, yedi numaralı olanında otururlar; ama Joyce'un önce, uzun ve dolambaçlı bir yol izleyen bir kendini–bulma yolculuğuna çıkması gerekti.

Stephen Hero yazarın ilk gençliğindeki deneyimlerinin birikimini gerçekleştirmek için yaptığı biraz acemice bir girişimi, taze bir başlangıcı belirler. Hiç de seçici olmayan bir dağınıklık ve yayılma içinde tam bir ilk romandır: Kahramanın okul yıllarını kapsayan bölüm *Sanatçının Portresi*'nde karşılığını bulan bölümün beş katı uzundur. Joyce'un yaşam öyküsüyle ilgilenenler için bu kitap açık bir kazanç sayılır. *Portrait*'de yalnızca değinilip geçilen olaylar bu ilk romanda uzun uzadıya anlatılır; Stephen'ın ailesi ve yakınları karanlık bir artalana itilmek yerine kendi başlarına varolma hakkına sahip kılınmışlardır. Daha sonraki kitap ile karşılaştıracak olursak, sakınımsız açıklığında, Dedalusvari kurnazlıktan yoksun oluşunda dokunaklı bir yan buluruz. Ama bunların hiçbiri *Stephen Hero*'yu başarılı bir roman yapamaz ve Stephen'ın kendisini de, Joyce'un tutumları ve görüşlerini üzerine giydirdiği bir manken olmaktan öteye götüremez. Neyse ki Joyce tek çarenin Stephen'ı tümüyle elemek ve baş kaldırdığı çevreyi ortaya sermek olacağını görmüş, böylelikle *Dubliners* doğmuştur.

Dubliners'daki kenar mahalle öyküleriyle Joyce'un özgün yaratıcı gücü şaşmaz bir biçimde ilk kez kendini ortaya koymuştur. Ama günümüzde bile, Hemingway'e, *New Yorker*'a ve kısa, özlü ama dolaylı anlatıma sahip sayısız modern kısa öykü yazarına karşın bu öykülerin, gelişme yolu tıkanıp kalmış ondokuzuncu yüzyıl İngiliz öykücülüğünden nasıl kesin bir çizgiyle ayrıldıklarını görebilmek için fazla bir tarihsel düş gücüne gerek yoktur. Bu öykülerde hiçbir fazlalık yoktur, hiçbir şey harfi harfine açıklanmaz; eksik parçaları

bulup yerine koymak, birkaç yazınsal fırça darbesinden bir gelişme modelini çıkarmak ya da bir toplumun dallanıp budaklanmasını izlemek bize düşer. Aynı biçimde dil de görünüşte sade ve tarafsızdır ama gerçekte uygun yerlere yerleştirilmiş basmakalıp deyişler, yapay bir nezaket yansıtan hüsnütabirler ve çok ağır ilerleyen yinelemeler yoluyla anlattığı tinsel koşulları taklit eder. Bilerek düzenlenmiş, bayatlamış konuşmalar ile başka birinin sözlerinin aktarıldığı alayla işlenmiş konuşmalar arasında kesin bir çizgi olmadığı gibi bu gibi konuşmalarla betimleyici yorumların da ayrımı yoktur. Anlatıcı sürekli olarak belirli bir kişilikten çok belirli bir toplum kesiminin sesini canlandırmaya yönelir: Yerine göre yaltaklanan ya da övünen, samimi ve ağırbaşlı ya da duygusal bir kişiliğe bürünür. Kimi zaman *Ulysses*'in taşlamalarla güldüren anlatım tekniklerine, "The Cyclops"un anonim uydurmalarına ve "Eumaeus"un yorgun, basmakalıp esnaflığına bile yaklaşırız.

Kimi yorumcular Joyce'un sonradan geliştirdiği bu yaklaşımın *Dubliners*'da çok daha fazla görüldüğünü ileri sürmüş, öyküleri tarayarak saklı mecazi amaçlar, üstü örtülü imlemeler aramışlardır. Benim görüşüme göre, Joyce tasarlamış olsun ya da olmasın, gizil güce sahip simgesel alt akıntılar, eleştirel müdahalenin yararına olacak bir biçimde okurları etkilemedikleri sürece önemsenmemelidirler. "The Sisters"daki kırık şarap kupası büyük bir doğallıkla o anda içinde yer aldığı dramatik bağlamda bozulan bütünlüğün simgesi olarak görülür, ama aynı zamanda "Araby"deki genç oğlan acımasız bir dünyada taşıdığı bir kupadan mecazi olarak sözettiğinde, Joyce'un sımsıkı gerili yazış biçemi bu imgenin başlangıçtaki kullanımını çağrıştıran titreşimleri yaratır. Bu türde bir simgesellik çok yerinde ve zorlamasızdır. Öte yandan, örneğin "A Painful Case"deki asık yüzlü banka memurunun canının biftek ve lahana çekmeyişinin mizacının (Ortaçağdaki anlamıyla) melankolik oluşundan kaynaklandığının; Galen'in *-Anatomy of Melancholy* adlı yapıtı uya-

rınca– aşırı kara safradan yakınan bir hasta için en zararlı yiyeceğin biftek olarak lanetlemesinin açıkça söylenmesi bence okura hiçbir kazanç sağlamaz. *Ulysses*'in mitlerle yüklü atmosferinde bu tür anlaşılması güç özel süslemelerin, kişinin çoğunlukla yapmak istediği gibi önemsenmeden geçilmesi pek olası değildir; ama *Dubliners*'da bu tür öğeler yalnızca doğalcı yüzey üzerindeki uygunsuz fazlalıklar gibidirler.

Doğalcılık, eleştirmenlerin en azından hayranlık duydukları yazarları tartışırken kaçınmayı öğrendikleri bir terimdir. Tümseklerle dolu toplumsal alanı, karmakarışık –ve sindirilmesi güç– bir yaşam dilimini, kaba yapay-Darwinci gerekircilik çerçevesi içinde derin derin düşünen bir asfaltcengel melodramını çağrıştırır duruma gelmiştir. *Dubliners* bunların hiçbiri değildir kuşkusuz ama yine de temelde doğalcı bir yapıttır – ya da daha doğrusu doğalcı sonuçlara varmayı amaçlayan "estetik" bir yapının ürünüdür. Joyce hoşa gitmeyen gerçeklere bağlılığında hiç yan çizmez. Malzemesini ne denli titizlikle düzenlerse düzenlesin ya da sergilesin, bakışlarını üzerinden hiç ayırmadan dünyayı olduğu gibi görür; çöplükler, meyhane kavgaları, küf kokan ev içleri ve buralarda geçen kısıtlanmış yaşamlar.

Stanislaus'a yazdığı bir mektupta söylediği gibi kitaptaki ilk üç öykü kendi çocukluğundan alınmaydı. Birinci tekil şahıs ağzından anlatılan bu öykülerin ortak teması yanılsamaların çözülüşüdür. Papazlık mesleği gözden düşer, delidolu bir macera kılıksız bir sapığın ilgisiyle yarıda kesilir; oğlan büyülü aşkı vaadeden Araby çarşısına vardığında gösteri bitmiştir ve büyüsünü yitirmiş karanlık salonda üzüntüyle dolaşmaktan başka yapılacak şey kalmamıştır. Geri kalan öykülerde (yine Stanislaus'a açıkladığı gibi) sırasıyla "ergenlik, erişkinlik ve kamusal yaşam" dünyalarını işler ve üçüncü tekil şahsa geçer, ama kendini çok yakınındaki, ilk elden deneyimler sonucunda sahip olduğu alanlarla sınırlamayı sürdürür. Kişilerinin çoğu akrabalara ya da tanıdıklara da-

yandırılmıştır; öbürleri ise, birçok kez belirttiği gibi, Dublin' de kalmış olsaydı kendisinin oluşturabileceği kişiliğin kimi yansımalarını sergiler. Nietzsche'ci saplantıları olan nevrotik Duffy, düş kırıklığına uğramış ozan Little Chandler, parazit Lenehan, katı Martin Cunningham, evlilik tuzağına kıstırılmış memur Doran –bu kişiliklerin hepsi değişik biçimlerde, yolundan çıkmış bir James Joyce'u anımsatırlar. Ama bu gerçek Joyce'un onlara özel bir şefkatle yaklaşmasına neden olmaz. Onlar Joyce'un sıyırıp üzerinden atmaktan hoşnut olduğu kişilikleridir ve içinde bulundukları çevrede yaşamın batağına gömülürler. Çünkü *Dubliners* her şeyden önce bir yadsıma yapıtıdır. Asık yüzlü ya da hantal, bayağı ya da bedbin bu yurttaşlar ortalıkta boşu boşuna dolanıp dururlar; meyhanelerde birbirine ısmarladıkları içkiler hep aynı şeylerin tekrarıdır. Tam anlamıyla trajik denilebilecek şeyler olmadığı gibi umutlandırıcı ya da coşturucu bir şey de olmaz – her yanda ucuz alçalmanın izlerine rastlanır. Tüm bir kente yönelik bir suçlama olma açısından *La Vie de Henri Brulard*'da Stendhal'ın Grenoble'a yönelttiği şu suçlamanın yanında yer alır: "İşte hâlâ nefret ettiğim o kasaba, çünkü insanları tanımayı orada öğrendim.

Duygularında meydana gelen köklü değişimdeki takıntı düşünülecek olursa, Joyce'un yaratıcı yaklaşımını değiştirmekteki ustalığı övgüye değerdir. Ama yine de sonuçta tekdüzelikten tümüyle kurtulamaz ya da basmakalıplığı gizlemeyi başaramaz. Tüm inceliklerine karşın düzyazısı iniş çıkışsız bir vızıldama düzeyinde ilerler; geri dönüp baktığımızda kişiler sihirli lambanın ışığındaki siluetler gibi tek boyutlu ve açık seçiktirler. Serinkanlı bir tarafsızlık tutumunu sürdürebilmesi için, bundan sonraki gelişiminin de açıkça gösterdiği gibi, yaratıcı gücünün büyük bölümünü bastırmak zorundaydı ve buna bağlı olarak, *Ulysses*'in önceleri *Dubliners*'a katılabilecek bir kısa öykü biçiminde kafasında belirdiğini anımsamak da aydınlatıcıdır. *Ulysses* on sayfalık ironik bir öykü durumuna indirgendiğinde Bloom'un ne denli

belirsiz ve üzerinde düşünülmeye değmez bir yaratık durumuna geleceğini göz önünde tutmak yeterlidir. Yine geri dönüp bakınca *Dubliners*'daki bir dizi kişiliğin *Ulysses*'te tekrar görünen varlığı öykülerde geçen olayların romana aktarıldığında çok daha etraflıca ve esneklikle işlendiklerini ortaya çıkarmakta her şeyden daha çok yardımcı olur. Evet, arada bir karmaşık duyguların izine rastlanır; örneğin yaşı geçkin, çirkince mutfak hizmetçisinin "mermer salonlarda oturduğumu düşledim" şarkısını söylediği hüzünlü kısa parçada ya da "Grace" adlı öyküde, Joyce'un daha ilerdeki saçmalık ve merhamet karışımını az da olsa çağrıştıran sahnede, hasta odasında din konusunda oradan oraya atlayarak yapılan sohbette olduğu gibi. Ama böylesi anlık sıcaklık titreşimleri, süregelen ürpertiyi geçirmekte pek ileriye gitmezler.

Bu kısıtlamaları aştığı herkesçe kabul edilen tek öykü "The Dead"dir. Kitabın en sonunda yer alır ve kendinden önceki öykülerin temalarını tüm sesleri yankılayan bir bitişte toplar ve ilk kez olarak Joyce'un kendi entellektüel düzeyine yakın bir kişilik ortaya koyar. Her şeye karşın hiçbir zaman Lenahan, Duffy ve öbürlerini yaratıcının kendisiyle karıştırma tehlikesine düşmeyiz. Bu kişiler en fazla onun kişiliğinin ayrı ayrı özelliklerinin küçük boyutlu yansımalarıdırlar. Ama hoşnutsuz bir okutman ve yazın gazetecisi olan Gabriel Conroy bunlardan çok daha önemli bir kişiliktir ve kendini bencilce savunmasının yavaş yavaş yokolması birkaç ustaca taşlamayla anlatılamayacak denli karmaşık ve acılı bir gelişmedir: Usta bir dramatik kontırpuan ve çok ince, hassas bir psikolojik kavrayış gerektirir. Öykünün etkileyici ifadeleri ve biçemi birçok kez incelenmiştir ve geleceğin eleştirmenlerine, karısının eski bir aşığı için gözyaşı dökmesinin Gabriel üzerindeki ahlaksal etkisi ya da önce yabancılaşma ve yalnızlık sonra kahramanlara özgü yalnızlığın çekiciliği ve en son olarak da Richard Ellman'ın deyişiyle "yaşayanlar ile ölülerin karşılıklı bağımlılığı" türünden konuları çağrıştır-

mak için kar öğesinin kullanımı gibi, bir dizgenin düzenleme kurallarını belirleyen temel araçlar konusunda söyleyecek pek yeni bir şey kalmamıştır. Ama eleştirel yorumların çoğu son sayfalardaki muhteşem kreşendoya adandığından, Joyce'un temel başarısının öykünün geçtiği yeri canlandırışı ile sıradan, önemsiz kişilerine gösterdiği duygusallıktan uzak hoşgörünün sağlanmasındaki sarsılmaz güce ne ölçüde dayandığını vurgulamak yerinde olabilir. Bu noktada -*Dubliners*'ın başka hiçbir yerinde yoktur bu- kimi zaman yapılan Çehov benzetmesi doğrulanır; Joyce kitapta ilk kez, yine burada opera şarkıcılarıyla ilgili sohbet sırasında ya da bir yemek masasında yığılı yiyeceklerin anlatımında ya da arap saçına dönmüş aile geçmişini anıştırmaya çalışırken kendine savurganlık hakkını tanır. Morkan kızkardeşlerin yıllık Noel toplantısı cennette geçen bir peri masalı olmadığı gibi ürpertici bir öcü masalı da değildir ve Hugh Kenner'ın görüşüne katılıp öyküdeki herkesin ölü olduğunu ileri sürmek, Joyce'un ulaştığı ince dengeye ve mekanik hareketler ya da can çekişen gelenekler ile her şeye karşın tanıklık ettikleri yaşayan içgüdüler arasındaki ayrımı ortaya koyuş biçimine haksızlık etmek olur.

"The Dead"i yazdığında Joyce bir anlamda kendisinin çok ilersine geçmişti. Gabriel Conroy'dan çok daha genç ve hırçın olan Joyce *Dubliners*'ın öbür öykülerine esin kaynağı olan dikbaşlı karşı koyuşundan vazgeçmeye hazır değildi, en azından bu karşı koyuşun romantik isyancısının, karşı çıktığı toplumunkine eşit kesinlikte bir tanımını yapması gerekliydi. Artık ortaya çıktığı gibi, sorun *Stephen Hero*'nun işlenmemiş özünden geçerli bir sanat yapıtının en iyi nasıl çekilip çıkarılacağında yatıyordu ve Joyce'un bulduğu görünüşte şaşırtıcı çözüm bundan önceki yapıtının bencilliğinin sesini kısmak yerine yükseltmekti. *Portrait of the Artist*'te kahraman ile roman birlikte varolurlar. Stephen'ın başına gelen

her şey o andaki duyarlılığı açısından ele alınırken olaylar ancak içsel gelişimini biçimlendirmeye yardımcı oldukları ölçüde önemlidirler; öbür kişiler ise Stephen ortalarda görünmediği zaman varolurlar. Daha da önemlisi, üstünlüğü artık kesin gösterilmekte, *Stephen Hero*'daki gibi tartışma konusu yapılmamaktadır. O açıkça anlaşılacağı gibi çevresindekilerden daha iyi bir hamurdan yoğrulmuştur ve Dolanlar ile Lynchelerle dolu bir dünyada kendisine Dedalus adının verilmesinin uyandırdığı çağrışımlar, kuşlar, su ve genelde İkarus söylencesiyle ilgili imgeler dizgesiyle pekiştirilir. Yine de iki kitaptan daha kibirli olanı sanatsal açıdan da daha tarafsızdır. Yapmacık bir tarafsızlığın sergilendiği *Stephen Hero*'da Joyce sürekli olarak Stephen'ın savunuculuğunu yapar ya da erdemlerini alkışlamamız için bizleri dürtükler; oysa *Portrait*'te kendini yarattığı kişilik görünümü incelememize sunmakla sınırlandırır. Onu beğensek de beğenmesek de hepimizin açıkça göreceği biçimde olduğu yerde durur.

Kitabı bu anlamda açıklamak Stephen'ın son bölümde yaptığı "statik" ve "kinetik" sanat, usu ele geçiren sanat (ki o bunun böyle olması gerektiğine inanır) ile doğrudan duygularımızla oynayan ve bizleri "tutku ya da nefrete" yönelten aşağı düzeydeki bir tür sanat arasındaki ünlü ayrımı onaylamayı gerektirmez. Statik olmak, sanatçının malzemesine hakim olduğu ve fikirlerini gözle görülür biçimde bizlere kabul ettirmekten kaçındığı anlamına geliyorsa işler yolunda demektir. Yok ama bir yazın yapıtının en kusursuz sonucu verebilmesi için, örneğin bir natürmort ya da bir İran halısının uyandırdığı ölçüde katışıksız bir estetik tepki uyandırması gerekliyse o zaman Stephen temel bir çelişki içindedir çünkü *Portrait*'in yapısı tümüyle böyle bir kurama karşıt gelişir. Romanın en güzel bölümlerinde, örneğin Parnell ile ilgili tatsız bir tartışmanın geçtiği Noel yemeğinde, Cork'a yapılan gezi ya da Peder Arnall'ın ürkütücü vaazlarında, Dickens'ın bir çocuğuyla olduğu gibi, Stephen ile birlikte

titrer ve acemi bir Dostoyevski delikanlısının duygularını anladığımız derinlikte (ya da kinetikte) onun iç dünyasına girebiliriz. Simgelerin incelikli girdi çıktısı ve iyice düşünülüp taşınılmış geçişler duygusal etkiyi azaltmak yönünde hiçbir rol oynamazlar; aynı zamanda Arnall'ın vaazları da ustaca birer taklitten başka bir şey değildir çünkü coşkuyla yazılmaktan çok uzaktırlar, anlaşıldığına göre az tanınan bir onyedinci yüzyıl Cizviti olan Pinamonti'nin *Hell Opened to Christians* adlı dinsel risalesinden özenle uyarlanmışlardır. Bizler vaize, tümüyle Stephen'ın ergenlikte duyduğu cinsel suçluluk bağlamında tepki gösteririz ve bu tepkimiz Stephen'ın duyduğu yoğun acının doğasının –melodramatik özellikleri de dahil– doğrudan betimlemelerin sağlayamayacağı bir yoğunlukta ortaya çıkmasına yardımcı olur.

Joyce'un biçemsel yeniliklerinin anlamını bir kez kavrayan *Portrait* okurları kitabın ilk üçte ikilik bölümünde tartışılacak pek bir şey bulamamışlardır. Şaşkına çevrilmiş bir çocuk ve ergenlik fırtınalarının sillesini yemiş bir öğrenci olarak Stephen hiç duraksatmadan desteğimizi kazanan bir kurbandır; ancak kendini kanıtlayıp yaratıcılığını ortaya koymaya başladığı zaman bizler de kuşku duymaya başlarız. *Portrait*'i ilk elimize geçirdiğimizde bizler de ergenlik çağındaysak büyük olasılıkla Stephen'ı kendi değerlendirmesine göre kabul ederiz, ama daha sonra, takındığı çeşitli tavırlar ve neredeyse sulugözlü romantizmi karşısında ondan uzaklaşmaktan ya da kimi zaman ona gülüp eğlenmekten kendimizi alamayız. Tümüyle kendisiyle meşguldür; düşleri House Beautiful'un aşırı incelikteki anlatımı yoluyla ortaya serilir; bizlere sunulan şiirlerinin bir örneği sanki Enoch Soames'ın kaleminden çıkmış gibidir. Yine de o perde inerken istekle yazgısını kucaklamaya koşan, karşı gelinemeyecek tek kahramandır.

Bütün bunları tam olarak nasıl ele almamız gereklidir? Joyce'un Stephen ile her yönden özdeşleştiğini düşünürsek kitabın son bölümü yazarın kör noktalarını ve olgunlaşma-

mış isteklerini ele verdiği için ilginç sayılan, çocuksu bir kendini yüceltme denemesidir. Joyce'un böylesine hoşa gitmeyen bir şey yapmış olabileceğini kabul etmeyen bir kısım eleştirmen onu temize çıkarma kaygısıyla yorumlarında karşıt bir uç noktaya yönelmiş ve *Portrait*'i tümüyle yapay bir yaşam görüşünün bilerek ve düzenli bir biçimde açığa çıkarıldığı bir yapıt olarak değerlendirmişlerdir. Stephen'ın biçemi onu ele verir çünkü bu amaçla kullanılmıştır; saçmalıkları ve yetersizlikleri, gösterişçi davranışlarının yargılanmasında yardımcı olan keskin mizah ışığını sağlar. Yaklaşımının iğneleyici ya da doğalcı biçimini yeğlememize bağlı olarak ya bir kendini beğenmişlik ucubesi ya da mahvedici bir çevrenin bahtsız ürünü olarak karşımıza çıkar ama her iki durumda da kendisi tertemizdir ve kendisine örnek aldığı İkarus ile aralarındaki ortak temel özellik, bir düşüşe doğru yol almaktır. Sanatçının portresi sonuçta ikinci sınıf bir sanat meraklısının ameliyat masasına yatırılması olarak ortaya çıkar.

Bu çizgi doğrultusunda gelişen birkaç makul saptama yapılmıştır ve hiç kuşkusuz Stephen'ın her söylediği ya da yaptığı şeyin bizlerin yetkiden yoksun onayına sunulması pek üzerinde durulacak bir fikir sayılmaz. Coşkuyla kendini kapıp koyuverdiği anların, kahramanca olmayan tavrının karşısına dönüşümlü olarak çıkarıldığı ya da katı Dublin gerçeğinin istilasıyla yara aldığı hesaplı biçemi yanlış anlamak mümkün değildir. Ama buna karşın kitabın tonu ve geneldeki etki gücü, en azından benim deneyimime göre, esas olarak uyarıcı bir masalınkinden farklıdır. Tersi olmuş olsaydı ve Stephen'ın durumu gerçekten ümitsiz olsaydı Joyce haklı olarak nedensiz bir acımasızlıkla suçlanabilirdi. Böylesine önemsiz bir kurbanı kısa bir öyküde gerektiği gibi gösterebilecekken o denli ayrıntılı ve uzun uzadıya anlatmanın ne gereği vardı? Oysa *Portrait* bizi kahramanının gizil güçleri konusunda belirsizlik içinde bırakır. Stephen çoğunlukla, Joyce'un kitaplarında sürekli olarak cezalandırdığı ama bir türlü vazgeçemediği huylarını kendinde taşır: Bun-

lar benmerkezciliği, Hamlet'ten esintiler getiren pozculuğu, onsekizindeyken yazdığı ve sonradan kaybolan ilk büyük yapıtı olan bir oyununu "Kendi Ruhuma" sözleriyle kendine adayan Narsizmidir. Ama Stephen aynı zamanda hiçbir ödün vermeyen ülküleri ve durup dinlenmek bilmeyen düş gücüyle Joyce'u canlandırır. Yapıtın şurasına burasına serpiştirilmiş süslü bir dille aktarılan bölümler ise ilersi için daha gerçek ve içten, daha belirgin bir lirizm umudu uyandırırlar. Ve Joyce burada toyluğun yürekliliğine sahiptir ki bu, bilinmeyene dalmaktan çekinmeden büyüme ve değişme yetisini elinde tutması demektir. Sonunda kendini beğenmişliğini doğrulayıp, başyapıtını yazmayı gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceği kitabın bitiminde yanıtsız bir soru olarak kalır; ama gençliği ve incinebilirliği gözönünde tutulacak olursa, geleneksel toplumun istekleri karşısında kendini gözüpek ölçüde romantik ve Prometeusvari bir sanat uğraşı anlayışıyla donatmamış olsaydı zaten ortaya çıkmayacak olan bir sorundur bu.

Exiles'ın sanatçı kahramanı Richard Rowan çok daha az belirsiz bir kişiliktir. Kendi isteğiyle İtalya'da geçirdiği dokuz yıllık bir sürgün yaşamından sonra örf ve adetlere göre karısı sayılan Bertha adlı kadınla Dublin'i ziyarete gelen İrlandalı bir yazar olarak Joyce'un oyunun yazıldığı sıradaki durumunu yakından andırır, dahası bu benzerlik öylesine yoğundur ki, Joyce yarattığı kişiliğin ne denli soğuk bir kimse olduğunu hiçbir zaman farkedemez. Taraf olmaktan uzak birinin gözüyle bakıldığında ise, başkalarının güdülerine aşırı ölçüde burnunu sokması ve dünyanın kendi sapkın gereksinimleri çevresinde döndüğü varsayımı tuhaf bir biçimde itici görünür. Tıpkı neşesiz bir primadonna gibi görünüşte özgürlük ve aydınlanma uğruna savaşıyor olsa da yörüngesindeki herkesi kendisi denli tedirgin ve bungun kılmaya kararlıdır: Mazoşist ve tinsel üstünlüğünün tadını çıkarabilmek amacıyla karısının kendini aldatması için duyduğu şiddetli özlemden daha müthiş bir saplantı olamaz. Bu

noktada Joyce'un ustası Ibsen'in çok uzağındayızdır; bu durum yalnızca tiyatroya özgü özellikler açısından geçerli değildir, soğuk ve resmi dil ve açıklıktan yoksun kişilik çizimleri dramatik tekniklerin kullanımından daha başarısızdır. *Portrait*'in hemen ardından çıkan bu oyun üzücü bir düşüştür; onun için söylenebilecek en iyi şey, güzel bir sıçrama yapabilmeye yarayacak bir gerileme, çözümlenmemiş kişisel sorunlarla uğraşmak için bir geriye dönüş olduğudur. Genelde beğenilmemesine karşın Joyce onu önemli bir başarı olarak görmeyi sürdürmüştür; hiç kuşkusuz bu oyuna tersini düşünemeyecek kadar çok duygusunu aktarmıştı. Ama onu yazarken bile nevrotik sorunlarının gülünçlüğünü görebilmesini ve Richard Rowan'ın benmerkezci, yalıtılmış küçük dünyasından çıkıp *Ulysses*'in geniş güldürücü alanlarına geçmesini sağlayan daha sağduyulu bir dürtü vardı.

4. İrlanda Başkentinin Yüreğinde

I

Basite indirgendiğinde *Ulysses* bütün gün boyunca Dublin' de dolanıp duran iki adamın rastlantı sonucu karşılaşmasının öyküsü ve bunun yaşamı zenginleştirici yansımalarıdır denilebilir. Adamlardan biri pek de başarılı sayılamayacak bir reklam araştırmacısı, öbürü ise henüz kendini göstermemiş bir sanatçıdır –Stephen Dedalus ilk kez çıktığı dış geziden kanatları kırık ve yeni bir burukluk duygusuyla boynu bükük dönmüştür. Ölmüş annesi aklına geldikçe suçluluk duygusu altında ezilmektedir ve rezil babasından tümüyle kopmuştur; kendini dayanılmaz bir biçimde her yandan sarılmış hissetmektedir. Cranly ve Lynch zamanında rahatlıkla alaya alabileceği kaba saba, kıskanç ve maddeci dış dünya artık Buck Mulligan'ın kişiliğinde Stephen'ın iç huzuruna yönelik çok daha ürkütücü bir tehlike oluşturuyordu. Joyce, Stephen'ın tanışlarıyla giriştiği yazınsal tartışmalarda ön plana çıkmasını sağlamaya dikkat etmekle birlikte usunun daha önceden kestiremeyeceğimiz zeki, atik ve girişken özelliklerini asıl kendi kendisiyle yaptığı konuşmalarda ortaya serer. Gösteriş için yaptığı aşırı davranışları alaya almayı da öğrenmiştir. Ama kendisiyle alay etmesinde isterik bir yan vardır ve açıkçası umutsuz bir kişisel buhranın eşiğindedir. Onu kurtaracak tek şey tinsel bir yeniden doğuştur ve bu duruma çok uygun düşen bir biçimde doğum kliniğinde Leopold Bloom'a rastladığı zaman bu şans kendisine tanınır.

İlk bakışta Bloom bir kurtarıcıya pek benzemez. Hiçbir özel becerisi olmayan biri olarak genelde gülünç biçimde, fiziksel yönü acımasızca yakından incelenerek sunulur. Aynı zamanda kıdemli bir kılıbık, iğdiş edilmiş bir kocadır, bece-

riksizin tekidir, biraz da zavallı ve toplumsal yönden tuhaf biçimde uyumsuz biridir. Öyleyse Stephan'a verecek neyi olabilir? Ona ancak pratik konularda bol bol öğüt verebilir; bu onu eşsiz kılmaz ama ilginç görünmesini sağlar. Dostluk da sunabilir çünkü Stephan'da birkaç günlükken ölen oğlunun yetişkin halini görür ama iki erkek arasındaki ayrılıklar öylesine büyüktür ki, dostluk çok arzu edilen uzak bir düş olmaktan öteye gidemez. Her şeyden önce Bloom'un yardımseverlik duyguları olmasaydı aralarında hiçbir ilişki kurulamazdı; ama onun asıl hüneri örnek olduğu kişilik ve dayanma gücüdür. Stephen onu anlayıp duygularının dünyasına girebilse ve onu olduğu gibi görebilse kendi hapsedilmiş insanlığının da yanına yaklaşabilecek ve bir yazar olarak gerçek konusuna kavuşmuş olacaktır.

Bunu başarıp başarmadığını bence hiçbir zaman kesin olarak bilemeyiz. Edmund Wilson'dan bu yana Joyce'un en aydınlatıcı eleştirmenlerinin çoğu Stephen'ın bunu başardığını söylerler. Edmund Wilson'a göre "bu karşılaşma sonucunda Stephen uzaklara gidip *Ulysses*'i yazacaktır" ve burada gerçekleşen kendini yaratma eylemi, romanın yapmak istediği şeyin önüne geçilemeyecek biçimde yöneldiği utkudur. Böyle bir açıklama çekici görünmekle birlikte biraz kuşkucu bir yorumcu olan William Schutte'nin *(Joyce and Shake speare* adlı yapıtında) kitapta bunun doğrudan kanıtı olmadığı ve tersini gösteren bir sürü durum bulunduğunu anımsatması bizim için yararlı olur. Schutte, örneğin, Stephen ile Bloom'un birlikte aynaya bakıp Shakespeare'in –"ama yüzüne felç gelmiş hareketsiz" bir Shakespeare'in– yansımasını gördükleri anı ileri sürer. Nitelikleri gerçekten kaynaştırılabilseydi yaratıcı bir bütünlük oluşturulabilirlerdi ama kısıtlılıkları onları devinimden yoksun kılarak birbirlerinden uzak tutar. Oysa bence William Schutte, Stephen'ın kişiliğinin sıvadan kalıba döküldüğünü söyleyip bu dünyadaki Bloomları kavrayabilmesi için artık çok geç olduğu sonucuna varırken görüşlerini çürütmeye çalıştığı "iyimserler"den çok daha

fazla gerçekten uzaklaşmıştır. Tam tersine böylece Stephen'a bir kurtuluş olanağı tanınmaktadır; geriye bunu nasıl değerlendireceğini izlemek kalır. Joyce'un bundan daha açık davranması için hiç değilse bir geçerli nedeni vardır. Kitabın ardına saklanmak yerine kişiliklerini belli bir uzaklığa yerleştirmek ve okurun tepkisini denetlemek amacıyla sayısız araya girme tekniği kullanarak (parodiler ve benzerleri gibi) varlığını hissettirir. Stephen'ı 1904'ün Joyce'u ile birçok yönden özdeşleştirmiş olsaydı, toyluğundaki güçsüzlüklerini kararlılıkla yenmesiyle, çok uzun bir yol almasıyla açıkça böbürlenir görünme tehlikesine düşebilirdi. Bunun yerine bizleri kendi deneysel sonuçlarımızı çıkarmaya yöneltir.

Aynı şey Bloom için de sözkonusudur ama değişme olasılığı daha azdır. Stephen ile tanışması evliliğini canlandırmasına mantıken yardımcı olabilir. (Ertesi gün Molly'den kahvaltısını getirmesini istemesi umut verici bir belirtidir ama Molly'nin cevabı pek o kadar umut vermez.) O gün gazetede, yollarda, pub'da ve genelevde rastladığı kimselerden daha yüksek kültürel değerlere sahip biriyle yakınlık kurması kuşkusuz moralini de yükseltir. Ama Bloom'un en can alıcı yanı kökten bir değişim geçirememesidir; içinde özgürce hareket edebileceği sınırları çok iyi tanımayı öğrenmiştir bir kez. Güneş tanrısı olarak hep aynı sonsuz yol üzerinde ilerlemek zorundadır (Joyce'un astrolojisi Kopernik öncesine dayanır). İnsan olarak kendisini sınırları çizili tekdüze günlük bir varoluşa terketmek zorundadır. *Portrait of the Artist*'in sonunda kendisini çağıran ellerin ve seslerin görüntüsüyle büyülenen Stephen "Hoşgeldin Yaşam!" diye haykırır. Bloom ise çok daha zor bir iş olan günü gününe yaşamak, küçük başarılar elde etmek, göze çarpmayan erdemlerini sergilemek ve alışkanlığın yükünü hafifletmek için elinden geleni yapmakla yükümlüdür.

Kahramanına böylesine anlayışla yaklaşırsak Joyce'un yaptığı taşlamanın etkisiyle yanlış yöne çekilmiş olabiliriz. *Ulysses*'in teknik yeniliklerini sindirmeye çalışan ilk okurla-

rı, Eliot ve Pound'un kitap hakkındaki övgülerinden cesaret alarak onu Waste Land'in uzatılmış bir turu ya da Flaubert geleneğinde bir dizi saçmalıklar seçkisi gibi görme eğilimindeydiler; bu yorum son yıllarda gözden düşmesine karşın yine de kimi güçlü ve hünerli yandaşlara sahiptir. *Ulysses*'in tümüyle bir taşlama olarak okunması gerektiğini ileri süren eleştirmenlerin durumunda olduğu gibi sonuçta kişi ancak kendi deneyimine göre kitabı yorumlayabilir ve böylece karşıt görüşler ortaya atılabilir; ayrıca ergenlik çağındaki Stephen'ı incelikli bir acımasızlıkla ele alıp onu Joyce ile bir tutan yaklaşım üzerine söylenenler bu noktada çok daha geçerli sayılabilir. Eğer Bloom alçalmış çağdaş kitlesel kültürün canlı bir örneği, ayaklı bir vücuda geliş biçiminden başka bir şey olmasaydı, Joyce'un başlangıçta amaçladığı gibi *Dubliners*'ın sınırları içinde tutulmuş olması gerekirdi; onun aklının mikroskopik işleyişini ortaya çıkarmak, her basmakalıp sözünü ya da bayağılığını sergilemek onu binlerce yerinden bıçaklayarak ölüme mahkum etmek olur. Gerçekte *Ulysses*' in en önemli başarısı, kendisinden önceki hiçbir romanın yapamadığı şekilde, bireyin ussal yaşamının tüm yoğunluğunu, kafasından geçen düşüncelerin inanılmaz hızını ve karmaşıklığını göstermesidir. Bu bolluk zamanla tinsel bir nitelik kazanır; böylesi bir çokluk ve tutarsızlık karşısında başkalarıyla ilgili basit kesin yargılara varmadan önce olduğumuzdan biraz daha sakınımlı davranmak gereklidir.

Dahası Bloom ile Stephen dondurulmuş bir tablo üzerindeki figürler olarak kalmazlar: Birbirlerine Don Kişot ve Sançe Panza'nın arasında varolduğu denli canlı ve devingen bir bağla bağlıdırlar. İstersek onları ruh ve beden, idealist ve gerçekçi ya da sanatçı ve burjuva olarak tanımlayabiliriz ama model tek bir motife indirgenemez. Bir düzlemde roman, Stephen'ı yatakta karısının yanındaki yerini almaya davet eden Bloom'un tahtından indirilmiş, iktidarsız ve soytarı kılıklı bir baba figürü olarak yer aldığı Ödipus söylencesindeki üçlü ilişkinin gülünç bir uyarlaması sayılabilir. (Joyce

konunun üstünde durmasa da "Ithaca" bölümünde yer alan Molly'nin eski sevgilileri arasında Stephen'ın gerçek babası Simon Dedalus'un da bulunduğunu belirtmekte yarar vardır.) Başka bir bakış açısından ele alındığında Bloom, Joyce'un bir türlü doğrudan Stephan'a yakıştıramadığı cinsel sapkınlıkları ve yakışıksız davranışları hiç pişmanlık duymadan omuzlarına yüklediği bir vekil yerine geçer; Lionel Trilling'in gözlemlediği gibi Joyce bunu, Bloom'un kimi bakımdan bir çocuğu andırması ve çocuğun temeldeki saflığına sahip olması sonucunda gerçekleştirebilmiştir. Ama yine de Bloom Stephen'dan çok daha fazla yetişkin sayılabilecek biridir –roman bu gibi paradoksları destekleyecek zenginliğe sahiptir– ve kusursuzluktan uzak da olsa gerçek yaşamın çok daha içinde yer alması nedeniyle Stephen'ın olabileceği ve olması gereken kişiliğin bir örneğidir. Bence bu, iki kişilik arasında kurulabilecek en önemli bağlantıdır. Kolaylıkla olduğundan daha güçlü gösterilebilen ya da fazlaca ciddiye alınan baba-oğul ilişkisi konusunda aynı şey söylenemez. Her şeyden önce henüz otuzsekiz yaşındaki Bloom, Stephen'ın babası rolünü inandırıcı biçimde oynayacak yaşta değildir; dahası anne ve babasının etkisinden hâlâ kurtulamamış olan Stephen neredeyse erkek çocukların normal olarak kendilerinin baba olacağı bir çağa gelmiştir. Ve Bloom'un önemi yalnızca Stephen'ın içinde hapsolmuş düşkırıklığı içindeki sanatçıyı değil, geleceğin kocasını ve babasını, başka bir deyişle hem *babayı* hem de *ozanı* serbest bırakmakta yardımcı olabilmesinde yatar. Sanırım Joyce'u, *Ulysses*'i, Nora ile ilk çıktığı ve evliliğe giden yolda ilk adımı attığı gün olan 16 Haziran 1904 tarihinden başlatmaya iten de bu olmuştur.

Bloom'un tinsel ve ussal yönden kusursuz bir örnek olmadığı gerçeği üzerinde durulmaya bile değmez: Doğru yoldan hep ayrılıp günaha girmesi ve tutarsız görüşleri kitabın başlıca mizah kaynağıdır. "Ithaca"daki kimliği belirsiz sorgucu "çocukluğundan beri doğruluğu sevdiğini kanıtlamasını" istediğinde, yanıt çoktan bir yana atılmış dinsel inançlar ile

unutulup gitmiş siyasal bağlılıklardır. İnsancıl ideallerine gelince, yorgun gazete makalesi diliyle donanmış olmasalardı belki çok daha etkileyici olabilirlerdi. Her şeye karşın onu ne kadar yakından tanırsak, Joyce'un temelde iyiniyetli biri anlamına gelen "iyi bir adam" tanımını o kadar doğrular görünür. Kimi zaman yaptığı gibi şeytanca ve alçakça dürtülere boyun eğdiğinde kendi düzeyinin altına indiğini düşünürüz; ama o çoğunlukla kendine özgü biçimde sabırlı, başkalarına karşı düşünceli ve bir anlamda güvenilir biri olarak belirir. Onun gösterişçilikten uzak toplumsal ahlak anlayışını nitelendirecek nasıl bir yafta kullanırsak kullanalım bu, Stephen'ın geniş düş gücüne karşın hâlâ öğrenmesi gereken bir şey olacaktır. Ozan olarak Dedalus ile ahlakçı olarak Bloom'u karşılaştırırken aklıma Heine'nin Helenizm ve Hebraizm üzerine şu sözleri geliyor: "Yunanlı olmak genç işidir; kişi yaşlandıkça Yahudileşir." Çok isabetli bir biçimde, iki erkeğin dünyaya bakış açıları arasındaki farklılık, *Portrait*'in sonunda oğlunun günün birinde "yüreğin ne demek olduğunu ve neler hissettiğini" anlaması için dua eden Stephen'ın annesini akla getirir. Bundan, Bloom'un iyiliğinin katışıksız içgüdüselliğe, tümüyle ustan yoksun duygulara dayandığını anlamamak gerekir. Tam tersine, bu erdemi, kendine özgü zekasıyla, kurnazlığı, orantı duygusu, başkalarına yönelik sonsuz merakı ve kendini onların yerine koyabilme yeteneğiyle sıkı sıkıya bağlantılıdır. O sözcüğün her iki anlamında düşünceli biridir; çevresinde gelişip duran çılgınlıkların bilincine mizah anlayışıyla varır ve bu onun içinde yaşadığı toplumun değer yargılarını eleştirdiği ölçüde, farkına varmaksızın onların temsilciliğini yapmasını da sağlar. *Ulysses*'in de yazarı gibi kimi son derece usdışı anları vardır ama sonuçta Yeatsvari tutkular ya da Lawrence benzeri ilkelcilik adına uslamlamaya savaş açan modern klasikler arasında sayılamaz. "Circe"nin karanlık güçlere sahip tanrıları yokedilmesi gereken iblisler olarak görülür ve Bloom genelde insan soyunun bir örneği olarak ele alındığında

sapına dek "Homo sapiens"dir; hiçbir zaman bir sonuca varmak için kafa yorduğu zamanki kadar kendisi gibi olamaz.

Ne var ki Bloom'u çağdaş bir sıradan insan yapma girişimleri en azından iki madde halinde kesin çizgilerle nitelendirilmelidir. Her şeyden önce o, hiç kuşkusuz Chaplin, Bay Polly ya da Aslan Asker Şvayk geleneğinde bir küçük adam değildir. *Ulysses* artık avant-garde'ın korunağı olmaktan çıktığı için Bloom'u bu kimlikle sunmak eğilimi artmıştır –bu eğilim en hoş haliyle Joseph Strick'in filminde izlenebilir; ama bu tür bir yaklaşım, teraziye vurulduğunda, eskimiş Flaubert'çi ya da Waste Land benzeri yoruma yeğ tutulabilmekle birlikte Joyce'un Bloom'a duyduğu sevgiyle karışık aşağılamanın ve hatta hoşlanmazlığın izleri ile kitabın geneldeki buz gibi mesafeliliği hesaba katılmamış olur. Bloom çoğunlukla hoşa giden, kimi zaman da hayranlık uyandıran biridir, ama hiçbir zaman sevilebilecek biri olduğunu söyleyemem. İkinci ve çok daha önemlisi, öylesine bir uzaklıktan sempatimizi kazanan ve günlük olaylara getirdiği yorumu son derece etkileyici ve eğlendirici kılan nitelikleri onu, aynı zamanda çeşitli insanlardan oluşan sıradan kalabalıktan, Davy Byrne'in barındaki beleşçilerin ya da Burton'un lokantasındaki oburların kişiliğinde canlandırılan sokaktaki adamdan ayırır. Bu daha önemsiz kişilerin kafalarından geçenleri bulup çıkarmamıza izin verilmiş olsaydı, yaşama aynı canlılıkta bir içsel şiirsellikle tepki gösterdiklerini görebilirdik belki, ama kitabın kendisinde bu önemsiz kişilerin böyle bir şey yaptıklarını anıştıracak hiçbir belirti yoktur, öte yandan Bloom'un duyarlı bir yabancı konumunu doğrulayacak çok şey bulunur. Lenehan'ın dediği gibi "onda sanatçı bir yan vardır" ve kitap sona doğru ilerledikçe Stephen ile benzerlikleri kesintisiz biçimde açıklık kazanır. Her iki adam da yaşamlarına bir anlam verebilmek çabasındadır; her biri sırasıyla Blazes Boylan ve Buck Mulligan olarak beliren mütecaviz, kaba saba zorbalarla uğraşmak zorundadır. Kiernan'ın salonunda sevgiden yana konuşan Bloom, Ulusal Ki-

taplıkta Shakespeare üzerine konferans veren Stephen denli yapayalnızdır; daha acınası bir görüntü sunuyorsa bu, Joyce'un mazoşizmini ve kendine yönelik acıma duygularını ortaya çıkaracak daha uygun bir araç olmasından kaynaklanır. Bloom aynı zamanda ırkından ötürü çifte bir yabancılaşmaya itilir: Yahudi yoldaşlarından kopmuştur ama İrlandalılar tarafından pek de kendilerinden biriymiş gibi görülmemektedir.

Bu gibi özellikler örnek bir yurttaş ve aile babası olarak Bloom'un kafamızdaki görüntüsünü küçültmekle birlikte tümüyle yoketmez. Joyce'un utkusu, kendi yalnız ve toplumdışı bırakılmışlık duygusu ile sanatçılıkla ilgisi olmayan sıradan insanlarla birçok ortak noktası olduğunu kabul etmeye gittikçe daha hazır duruma gelmesi arasında –kişinin düşünebileceğinden çok daha başarılı bir biçimde– kurduğu dengedir. Bunun sonuçlarından biri, kitabın yüksek yenilikçi geleneğin bir özelliği olmaktan çok uzak, ama aynı zamanda daha alışılagelmiş bir yazınsal bağlamdakinden çok daha fazla şey ifade eden belli belirsiz ama yanılgıya yer bırakmayan hoşgörülü bir tutum içine girmesidir. Sıradan zevklere yönelik kurmaca yazına özgü yavanlıklar, güçlü bir çaba sonucu oluşturulup ustaca tasarlanmış bir sınavdan geçirildiklerinde ve ağır karşıt baskılar altında bir kez daha doğrulandıklarında yepyeni, çarpıcı bir ilgi konusuna dönüşürler. Gerçekte *Ulysses* kuramcı olmayan yapısıyla en demokratik yenilikçi romanlar arasında yer alır ve demokratik sonuçlara uzun yoldan varıyor olması bu yönünü zayıflatmaz.

II

Joyce'un dostu Frank Budgen şöyle yazar: *"Ulysses"*in her zaman hoşuma giden yanı popüler olma özelliğidir. Neşeli

bir ezgi ve çınlayan bir koronun eşliğinde üzücü olaylardan sözeden eski halk şarkılarını andırır." Her okurun hemen farketmesi gereken bir özelliktir bu ama daha özel ve sorunsal meselelerin üzerinde duran yorumcular ona hakkını vermemişlerdir. (Frank Budgen, ifadesi açık ve düzgün, saygıdeğer bir istisnadır.) Halka özgü olan halkçı anlamını gerektirmemesine karşın kitabın üzeri örtük liberalizmi olarak kabaca betimlediğim yanı, Joyce'un sürekli olarak kullandığı gündelik deyişler, kitlelerin ürettiği basit insanlara değin malzeme olmaksızın pek bir anlam taşımaz. Bloom'u yakınındakilerle ilişki içinde tutan ve *Ulysses*'i bir kentin olduğu kadar bir bireyin de portresi yapan şey her şeyden çok halk kültürüdür.

En yaygın popüler öğe Joyce'un günlük konuşma diline olan yakın bağlılığıdır: Hemen hemen tüm bölümlerde dil argoyla, sıradan gevezeliklerle, takma isimlerle, kısaltılmış deyişlerle ve günlük konuşmacının tüm bölük pörçük deyimleriyle yüklüdür. Müzikhol nakaratları ile Palm Court şarkı sözleri kadar Bloom'un kafasını meşgul eden iş konuları da genel atmosfere önemli ölçüde katkıda bulunurlar. Romanın en ilgi çekici bazı motifleri doğrudan reklamlardan alınmadır: Örneğin Helly'nin sandviç adamı, Plumtree'nin güveçte etleri, Alexander Keyes ve anahtarları gibi. Bir bölümün tümü ise bir gazete bürosunda geçer ve Viktorya döneminin tumturaklı biçeminden (İRLANDA BAŞKENTİNİN YÜREĞİNDE) yirminci yüzyıl başına özgü saldırgan biçeme (ITHACALILAR PEN'İN ŞAMPİYONLUĞUNA AND İÇTİ) geçişi sergilemek için tasarlanmış başlıklarla pekiştirilmiştir. Joyce'un esinlendiği öbür kitle kültürü ya da kentsel folklor kaynakları arasında popüler bilim, uzun aşk öyküleri, gümüşlü levha üzerine çekilmiş solmuş fotoğraflar, bildik aktarma sözcükler, pantomim, bilmece ve kinayeli fıkralar ile spor vardır... Ama durun, devam edeceğime bir başkasının katoloğunu aktarayım:

> Garip resimlere, kapıların üzerindeki yazılara, sahne dekorlarına, panayır meydanlarını gösteren yağlıboya tablolara, tabelalara, ucuz renkli baskı resimlere, modası geçmiş yazına, kilise Latincesine, yazılış hatalarıyla dolu pornografik kitaplara, büyükannelerimizin hoşlandığı türden romanlara, çocuk öyküsü kitaplarına, eski operalara, anlamsız tekrarlara ve basit ezgilere tutkundum.

Bunları sanki Joyce söylüyor gibidir; oysa bu alıntı Rimbaud'nun *Une Saison en enfer*'inin bir parçasıdır ve Fransa'da öncü yazarların *Ulysses*'den çok önce popüler eğlencenin ve kentli insanın yaşamına düzensizce yığılan ufak tefek bir sürü kültürel bezeği – hem ince duyguları ifade etmek hem de taşlama amacıyla– yaratıcı anlamda kullanma olasılığından yararlandıklarını akla getirir. Oysa Joyce'dan daha da özgün bir kent ozanı ve birçok başka yönüyle olduğu kadar bu yönüyle de Joyce'un durmaksızın değişen biçimlere giren izlenimci tekniklerinin habercisi olan Dickens'a geri dönülmedikçe, Joyce'un yazdığı dönemde İngiliz yazarları arasında popüler kültürden yararlanan bellibaşlı bir örnek yoktu. (Joyce, Dickens ile arasındaki bu benzerlikten habersiz görünüyordu; Stanislaus'a göre her nasılsa Dickens'ın yapıtlarına bir türlü ilgi duyamamıştı.)

Ulysses'in popüler kültürden alınma öğelerle dolu olduğu herkesçe kabul edilmektedir; tartışmaya açık olan, bu tür malzemenin Joyce tarafından ne amaçla kullanıldığıdır. Sanırım en sık ileri sürülen görüş çağdaş varoluşun önemsiz ve değerinden yitirmiş parçalanmışlığını olabildiğince somut biçimde anlatmaya çalıştığı doğrultusundadır. "Başkentin her yanını *olumsuz canlılık* biçimleri sarmış... James Joyce *Ulysses*'de bu sanrısal durumu yansıtmıştır: Ürpertici boşluklar, marazi duyguların zorlamaları, zayıf düşürücü endişeler, karanlık istekler ve yerine gelmeyen arzuların cehenneminde yaşayan Leopold Bloom'un, gazete ve reklamla-

rın içeriğini kusan aklını sergilemiştir. Onunki bölünmüş bir kentin ayrıştırılmış aklıdır; belki de dünya başkentinin normal aklıdır." Lewis Mumford *The Culture of Cities*'de *Ulysses*'e böyle değinir; bu değerlendirme haklı olarak başka kaynaklarla çakışabilir çünkü hiç de hoş olmayan ayrıntılar üstüste yığıldıkça temelde Bloom'u sevimli bulan okurlar da dahil olmak üzere tüm *Ulysses* okurlarının düzenli olarak kapıldıkları duyguları dile getirir. Joyce yalnızca makineleştirilmiş kültürün konu edindiklerini inceden inceye ele almakla kalmaz, aynı zamanda kendine özgü ilerleyiş hızını, kesintilerini ve ünlem işaretlerini modern insanın ruhuna işleyip çok önceden kurumlaşmış yaşam biçimlerinin düzeninde karışıklık yaratma yollarını yeniden üretir. Bu durumda Marshall McLuhan'ın Joyce'u önemli muştulayıcılardan biri saymasına ya da Joyce'un kitle reklamcılığının gözkamaştırıcı sert kayıtsızlığını ortaya çıkarmak amacıyla gazetecilik motiflerini büyütüp tersyüz ederken kimi zaman Pop Art benzeri etkiler uyandırmasına şaşmamak gerekir.

Kişi aynı zamanda *Ulysses*'te daha sonraki bir döneme özgü tutumların bulunduğu yorumunu getirerek Joyce'u gerçekte olduğundan daha da çok geleceğin haberciliğini yapıyor gösterebilir. 1904'de bugünkü denli sıkı düzenlenmemiş olan Dublin henüz "bir dünya başkenti" olmanın eşiğindeydi, üstelik Admass'ın tüm günahlarının acısını, daha Hollywood'un adını bile duymayıp bir süpermarket bile görmemiş, son günlerini düşkünlerevinde geçirmekten korkan Bloom'a çektirmek doğru olmaz. Joyce kendi yaşam süresi içinde yer alan kitle iletişimindeki hızlı büyümenin derinden bilincindeydi; Pop Art öğesi *Finnegans Wake*'de çok daha güçlüdür ve yeni iletişim araçlarıyla bindokuzyüzyirmili ve otuzlu yılların çok daha etkin reklam araçlarını yansıtır. Televizyonun en eski tanımlarından biri tüm romanlardan önce *Wake*'de yer alır. ("the bairdboard bombardment screen") ve bir noktada kutsal HCE baş harfleriyle çeşitli cambazlıklar yaparken Andy Warhol'un her yerde hazır ve nazır

çorba konservesi kutularını öngördüğü bile olur ama onlara verdiği "Heinz Cans Everywhere" adıyla markayı tam tuttu-ramamıştır. Oysa *Ulysses*'de Madison Caddesi aklımızın köşesinden bile geçmez ve bizler ilerdeki gelişmelerin ışığında tümüyle evcil görünen aşağı orta sınıfın yarı taşraması, erken Edward dönemine ait dünyasına sıkı sıkıya demirlemiş durumda kalırız.

Olay ve kişileri gerçek devrinin dışında göstermenin yarattığı çarpıtmalar bir yana, Joyce'un Bloomsday kültürü karşısındaki tutumunun tepeden tırnağa olumsuz ve alaycı olduğu görüşünden vazgeçmek için geçerli nedenler bulunduğunu sanıyorum. Bir kere iyiyi ve kötüyü, yukardakilerle aşağıdakileri birarada verebilmek için çaba gösteriyor (babasının kuşağından Dublinlilerin çok çeşitli türlere yönelik müzik zevkleri sayesinde müziğin önemli bir rol oynadığı böyle bir romanda Joyce'un işi çok kolaydır). İkincisi, onun popüler kültürü bir toplum eleştirmeninin yapay yapısına karşın gerçek bir kültürdür: Kişilerin çoğunun içinde yaşadığı unsur, kendilerini dile getirdikleri anlatım aracıdır. Böylece tersi bir durumda buyur edilecek yargılar kaçınılmaz olarak dizginlenir. Örneğin, Bloom'un Molly ve Boylan, kızı, Gerty MacDowell ve ölüm ile ilgili düşüncelerine işleyen ve "başın düpedüz dönünceye" dek yinelenen "O Tatlı Plaj Kızları" gibi bir şarkının tek belirtilmeye değer yanı düşük sanatsal niteliği değildir.

Ele alınması gereken ve aynı ölçüde önemli son bir konu, Joyce'un kendisinin de Bloom'un kafasının içinde yüzen gelip geçici şeylerden aldığı büyük zevktir. Müzikhol şarkıları, hiçbir yazınsal değeri olmayan gülünç şiir parçaları ve benzerleri yalnızca araştırma malzemesi ya da cımbızla tutulup incelenecek örnekler değildir; Joyce'un kendiliğinden ilgi duyduğu konulardır. Sözkonusu ilgi hiç kuşkusuz çoğunlukla taşlamayla sınırlandırılmıştır ama aynı zamanda coşturucu bir yanı da vardır. *Dubliners* ve *Portrait*'i yazarken kendini kişiliğinin bu yönünü azımsamak zorunda hissetmiş

olması, Joyce'un bu iki kitabı öbürlerine oranla kısa tutmuş olmasını açıklamaya yardımcı olan nedenlerden biridir. Buna rağmen *Dubliners* ve *Portrait*'de ilerde olacakların pırıltıları görülür; örneğin "Rosie O'Grady"yi söyleyen hizmetçi kızın bir anlık görüntüsünün kıyıda sularla oynayan kızın ünlü görüntüsünden daha inandırıcı bir *epiphany* olduğu ya da Stephen ona sırtını dönüp tütsülerle taçlandırılmış bir düşe dalmış olmasıydı daha inandırıcı görünebileceği ileri sürülebilir. *Ulysses*'in canlılığının büyük bölümü yarı alayla ele aldığı popüler malzemeden ödünç alınmıştır. Bu canlılığı "olumsuz canlılık" diye değerlendirmek kişinin kitabın tümünü ve özellikle Bloom'un önemini nasıl yorumladığına bağlıdır. Ama kuşkusuz Joyce'un bu gibi konularda pürist ya da Püriten olduğunu ileri sürecek çok az biyografik delil var elimizde. Öte yandan çocukluk ve ergenlik dönemiyle babasına ilişkin konulara hâlâ tutkuyla bağlı olduğu açıkça ortadadır. Örneğin 1936 gibi geç bir tarihte arkadaşı Constantine Curran'a yazarak doksanların müzikhol yıldızları ve Dublin pantomimlerinin metinleri üzerine bilgi toplamak için müzik dükkanlarını arayıp taramasını istemişti. Bu malzemeyi hem *Wake* ile ilgili çalışmaları gerektirdiği için hem de Curran'ın dediğine göre kendisi için istiyordu. *Ulysses*'de ikinci derecede önem taşıyan bu tutkunun ancak yazarın kendisini hoşnut kılacak biçimde iyice gizlenmiş birçok belirtisi vardır. Bloom'un "Tinbad the Tailor" ve "Whinbad the Whaler" ile ilgili saçma sapan sözleri gibi yorumcuları uğraştıran bir ayrıntının bile –sağolsun Profesör Robert Martin Adams'ın araştırmaları sayesinde– Joyce'un onbir yaşlarındayken gittiği düşünülen bir Noel pantomim gösterisinin doğrudan yansımalarını taşıdığı görülür.

Çocukluğuna duyduğu böylesine güçlü bir bağlılık açıkça aşırı duygusallığa kaçma tehlikesini doğurur ve aşırı duygusallık Joyce'un sürekli eğilimlerinden biridir. Bu noktada kişinin aklına yine Dickens geliyor ama Joyce'un eskiye duyduğu özlemin çok belirgin, İrlandalılara özgü bir oynaklığı

vardır; baskı altındaki halkların sanatına gizlice girip yerleşen bu coşkun duygusal tını, tutturulduğunda dokunaklı ve içli, tutturulamadığında ise sulugözlü ve yürek paralayıcıdır. (Sırası gelmişken belirtmek isterim, Joyce'un Bloom'un Yahudi olmasını uygun görmesinin nedenlerinden biri de bu olmalı.) *Wake*'de birçok kez Tom Moore'a değinilmesi ve *Ulysses*'deki daha birçok değinme –aynı soydan birinin selamlanması olduğu kadar uzatmalı bir şakadır da; Joyce'un Swift'e olan benzerliğini ardarda birçok eleştirmen doğru olarak yorumlamakla birlikte, Joyce'un, Swift'in yapıtlarını yoğunluklarından dolayı öven Padraic Colum'a, Mangan'ın tek bir paragrafında bile daha çok gerçek yoğunluk bulunduğunu söylerken yalnızca hırçınlık yaptığını sanmıyorum. Ama Joyce bu yargıya düşünerek varmış olmaz çünkü Swift onun ustalarından biriydi ve *Wake*'de varlığı hissedilen bellibaşlı kişiydi. Ama "Dark Rosaleen"in yazarının Swift'in hiçbir zaman erişemediği bir duyguya seslendiğini söylemekte haklıyım sanırım. Düzyazı biçemine zarar vermek pahasına, hem de çok severek, daha ağlamaklı şeylere yöneliyordu. *Ulysses* ve *Wake* de içinde olmak üzere tüm kitaplarında yer alan ıslak lekeler Yeats'in *A Shropshire Lad* üzerine söylediği şu sözleri akla getirir: "Bir mil daha gidildiğinde her yer bataklıktı."

Joyce kadar hiç kimse aşırı duygusal ve heyecanlı yönelimlerinin farkında olamazdı ve güldürü yeteneğinin büyük bölümünü bu yönelimlerini alaya almakta kullanmıştır. Bloom'un acıları daha ortaya konar konmaz bir gülmece konusuna dönüşürler; *Portrait*'de "belden pilili eteğiyle" kıyıda kuş gibi seken kız, Gerty MacDowell'a dönüştürülür; taşkın duygulanımlar öylesine abartılıp çarpıtılır ki, ya tuhaf biçimde gülünç ya da basbayağı korkunç görünmeye başlarlar. Kendini alaya almak Joyce için çok temel bir emniyet subabı olmakla birlikte *Ulysses*'in sıcaklığı ve renkliliği de bir ölçüde alaya aldığı dürtülere bağlıdır. Kitabı aşırı duygusallığa bürünmekten kesinlikle kurtaran şey taşlamadan çok kişi-

liklerinin sağlamlığı, her şeyin üstünde de tüm boyutlarıyla ve gerçekçi olarak algılanmış Bloom'un kişiliğidir.

III

Bu bölümün başında *Ulysses*'i daha çok gelenekçi bir kurmaca yazın yapıtı gibi düşünüp simgeciliği ile devrimci teknikleri açısından değil de konusu ve kişiliklerini gözönünde tutarak ele almıştık. Bunun en yararlı çıkış noktası olduğuna inanıyorum ama gereğinden fazla zorlandığında böyle bir yaklaşım umutsuzca yanıltıcı bir izlenim yaratabilirdi. Çünkü kitabın gücü şiirselliğinde ve Joyce'un bunu sunuşundaki gözüpek karmaşıklıktan ayrı tutulamayacak bir coşkunlukta yatar.

Getirdiği tüm yenilikler içinde en ünlü ve en dikkat çekici olanı daha önce düzensiz ve önemsiz örneklerine rastlanan içsel monolog denilen bir yöntemin düzenceli kullanımıdır. İlk tepkimiz bunun bir teknik olmaktan çok gerçeğe benzerlik yararına tekniğin bilerek yadsınması olduğu doğrultusundadır. Bundan önce usun akışkan ve düzensiz işlemleri hiç böylesine gerçeğe bağlı kalarak yansıtılmamıştır.

Oysa *Ulysses*'in havasına girdikçe Joyce'un düşüncenin doğrudan yazıya geçirilişi gibi yaratıcılıkdışı –ya da gerçekten olanaksız– bir işe kalkışmaktan uzak olduğu açıkça görülür. Pürüzlü yanları olmasına karşın kişilerin kendi kendilerine içlerinden konuştukları bölümlerin yapısı dikkatle oluşturulmuş ve düzenlenmiştir. S.L.Goldberg *The Classical Temper*'da bu konuyu her yönüyle eksiksiz ele almış ve örneğin Joyce'un paragrafı dramatik bir birim olarak ne denli ustalıkla kullandığına işaret etmiştir. Golderg aynı zamanda bilinç akışının temelde edilgen bir kayda geçirme işlemi olduğu doğrultusundaki sıkça rastlanan yanılgıyı da

ortadan kaldırmıştır. Gerçekte Bloom ve Stephen içlerine dolan duygusal verilere devingen bir us gücü ve düş gücüyle yaklaşırlar; "Tintern Abbey"den alıntılayacak olursak düşünceleri "yarı algılayıp yarı yarattıklarının" karışımıdır.

İçsel monoloğa değin bir konu daha üzerinde durulmayı hak eder; anlatım aracının patentini alırken Joyce onu durduran düğmeyi unutmamıştır. İçsel monoloğun sağladığı olasılıklar bir düzlemde öylesine heyecan vericiydi ki, rahatlıkla başka bir düzlemde onların tuzağına düşebilir ve romandaki olayların tümünü Bloom ve Stephen'ın bireysel duyarlıkları aracılığıyla sunmaya kaçabilirdi. Oysa en baştan beri her iki adamın usuna istediği gibi dalıp çıkma hakkını elinde tutar, kendi kendine yapılan konuşmaların arasına karşılıklı konuşmalar ve sahne talimatları serpiştirir ve her ikisinin kendilerine özgü (ama birbirlerinden çok değişik) düşünce ritmlerini üç bölümün her birinde ortaya koyduktan sonra "Aeolus"daki birbirinden bağımsız başlıklar yoluyla her zamankinden güçlü bir sesle kendi düzenleyici varlığını hissettirir. Bundan sonra birbirlerinden yalnızca genel havaları, geçtikleri yer ve pek de zorlama sayılmayacak bir simgesellik yoluyla ayrılan tek tek bölümler, tümüyle birbirinin karşıtı *biçem denemelerine* dönüşürler. "The Wandering Rock"ın labirentinden Sirens'ın füğüne ve oradan da "The Cyclops"un gülünç destan taklidine geçeriz; parodi öğesi yoğunlaştıkça önümüze (başka şeylerle birlikte) dışavurumcu bir olaylar dizisi, yarı bilimsel bir sorgulama, kısa bir roman (*Peg's Paper*) ve İngiliz düzyazı sanatının gülünç bir tarihçesi sunulur. Düzyazı tekniklerindeki başlıca değişimlerin tam bir listesi ise daha önemsiz farklılaşmaların tümü üzerine pek fikir vermez.

Bu değişimler kabaca beş ana başlık altında toplanabilir:

tematik (konuya ilişkin olanlar)– imge biçimleri, içsel imgeler, dışsal koşutluklar, daha önceden çizilen motiflerin yeni-

den sunuluşu ya da parçalara bölünmesi.

mimetik (benzetme ve taklide ilişkin olanlar)– yankı sözcük kullanımı, taklidi amaçlayan ritmler, olağan söz diziminde yapılan değişiklikler ve dilin anlattığı şeyi canlandırması tasarlanan anlatım araçları.

sinematik– yakın çekimlerin yazınsal eşdeğerleri, geriye dönüşler, ağır çekimler, yürüyen kamera çekimleri, atlamalar ve benzerleri. Sinema hiçbir durumda doğrudan bir esin kaynağı değildir ama Joyce'un uzamı devingen bir şekilde ele alışının ve sürekli değişen bakış açısının en doğrudan benzerliğini sağlar.

şiirsel– yaratıcı sözcük oyunları, yoğunlaştırılmış söz dizimi, şaşırtıcı eğretilemeler, birbirini tutmayan sözcüklerin bitiştirilmesi, kısaca simgeci ve simgecilik sonrası şiirin anlayışına uygun şiirsel etkiler.

centrifugal (merkezkaç)– fıkralar, araya girmeler, düzmece ipuçları, marjinal bilgi birikimi, Rabelais'ye özgü kataloglar, öykünün çatısından dışarıya taşıp kurmaca yazın türünün yapay doğasına dikkat çekmek amacıyla tasarlanmış *Tristram Shandy* usulü oyunlar.

Ama bu kategoriler çokluk birarada bulunurlar ve hiç kuşkusuz ele aldığımız konunun tüm yönlerini kapsamazlar; gerçekte hiçbir dar kapsamlı planın bunu gerçekleştirmesi beklenemez.

Böylesi bir özet ancak Joyce'un deneysel tekniklerinin nasıl aynı anda iki yöne birden çekildiklerini gösterebilir. Bunların birçoğu *Ulysses*'in yüzeydeki gerçekçiliğini pekiştirmeye ve kesin ruhbilimsel saptamalar yapıldığı izlenimini güçlendirmeye yarar. Birçoğu da bunun tam tersini yapar: Bulundukları yerde bilerek fazlalık oluştururlar ve yanılsa-

ma karşıtıdırlar, bir ustanın ölçüp biçilmiş havai fişeği gösterileri gibidirler. Ve eğer kişi bu gösterileri oldukları gibi, esprileri ve yaratıcılıkları için, geleneksel kurmaca yazın yol ve yöntemlerine ne ölçüde uyarlanabileceklerini soruşturmadan kabul etmeye hazır değilse, romanın tam tadına varmayı umamaz. Bu gösteriler gerçekte Joyce'un çağdaş usta unvanında hak iddia etmesinin başlıca dayanağıdır. Çünkü *Ulysses*'in ortaya çıkışı Batı uygarlığının patlama noktasına geldiği bir ana, sanatçıların Rönesanstan beri süregelen ideallerden sıyrılıp dışardan egzotik teknikler alarak değişik teknikleri biraraya getirdikleri ve konu olarak tekniğin kendisini ele aldıkları bir ana rastlar. İşte Joyce bu dönemin yazın alanının Picasso'nun resim alanında olduğu ölçüde yönlendirici bir temsilcisidir.

Ama yazın ile öbür sanatlar arasında kurulan benzerlik bir noktaya dek geçerli sayılır: Sözcüklerin anlamları vardır ve katışıksız teknik olarak roman düşüncesi çelişik bir tanımdır. Ve bu arada *Ulysses*'in roman özelliklerinden kuşkulanılmazken birçok eleştirmen teknik yeniliklerle başlarının hoş olmadığından yakınmıştır. Bu görüşe katılıyorum ancak ortaya çıkan gerilimin bir zayıflık olmaktan çok genelde verimli olduğunu ekleyebilirim – roman kişilerinin yalnızca gülünç bir etki uyandırmak için değil, bilerek ve isteyerek romandaki tekniklerin karşısına çıkarıldığına inanıyorum. Bloom "Circe"de gerçeküstücü biçimde alaya alınır, "Eumaeus"da acımasızca gülünç duruma düşürülür, "Ithaca"da mengeneye sokulur ama her seferinde bu kişilik ve dayanıklılık denemelerinden sağ çıkar. Ama Joyce'un bu konuda her zaman başarılı olduğu söylenemez; örneğin ben kişisel olarak "Circe"nin sonundaki ölmüş Rudy'nin irkiltici yavanlıktaki görüntüsünü gereksiz ölçüde alçaltıcı buluyorum ve Bloom hakkında bildiklerimiz ve ona karşı duyduklarımızla çatıştığına inanıyorum. Ama sonuçta bu gibi sapmalara karşın Bloom'un insanlığı korkunç dönüşmelere, dışlayıcı yargılara ve hatta "Ithaca"nın daha tatsız bölümlerine

karşıt bir kanıt olarak kalır. En baştan sona dek hep aynı kişidir: Bir kimlik bunalımı onun "modern" yükünün parçası değildir. Romanın dili de temel değişimlere kendi açısından eşit ölçüde karşı durur. Örneğin "The Sirens"ı ele alalım: Ormond Barın gevezelikleri ve Blazes Boylan'ın öğle sonrası etkinliklerinin *staccato, glissando* ve *appoggiatura* gibi birtakım müzik teknikleriyle aynı etkiyi yarattığı bu bölümde yazın daha önceden hiç olmadığı ölçüde müzik koşullarına özenir. Joyce'un ciddi olarak müzikal biçimlerin sözel eşdeğerlerini bulmaya çabaladığını varsayarsak, o zaman ona düşmanca davranan eleştirmenlerin ileri sürdüğü gibi sonucu belirsiz ve önceden mahkum edilmiş bir denemeye girişmiş olur; ama kuşkusuz böyle bir amacın olanaksız doğasından bilinçli olarak yararlandığını düşünmek gerçeklere daha uygun düşer. Bölümlerin gülünç yanı (ve yabansı güzelliği) büyük ölçüde dilin müziğe *benzemediği,* özellikle sıradan anlatıların uyandırdığı yavan çağrışımlarla yüklü olduğu durumlardan kaynaklanır. Belki şiirde *müzik her şeyden önce gelebilir* ama bir romanda ya da *Ulysses* gibi bir romanda düpedüz sağır olan garson Pat ve eğilip sarkan jartiyerini tıngırdatan barmaid Miss Douce müzikal ritmine sokulduklarında inatla ve garip bir biçimde değişmeden oldukları gibi kalırlar.

Joyce boyutlarında teknik üretkenlik bedelini ödetir ve *Ulysses* organik bütünlükten yoksun olduğu suçlaması karşısında her yönüyle savunulmaz. Gerçekte, kökleri büyük ölçüde romantik gelenekte bulunan bir yazar olarak Joyce çoğunlukla şaşırtıcı biçimde mekanik bir kafa yapısını sergiler. Oysa roman kişileri ile olaylarının teknik değişikliklerden fazlaca etkilenmemeleri, anlatılanların ilk bakıştakinden çok daha az bağlantısız olduğu anlamına gelir çünkü her şeyin üzerinde onu birarada tutan Bloomsday'in öyküsüdür. Teknik yön değişiklikleri ve manevralar bile belirli bir paradoks içeren bir tutarlılığı gösterirler: Çok yönlü biri olması açısından Homer'in kahramanına Bloom'dan daha çok ben-

zeyen bir yazarın yol göstericiliğini ortaya çıkarırlar. Çok önceleri Wyndham Lewis'in dediği gibi *Ulysses* adının kendisi Joyce'un kendi açısından "bir romantik aldatmaca taraftarlığını" çağrıştırır.

Roman için bundan daha derin bir bütünlük olabilir mi? Eğer varsa onu mit düzleminde aramalıyız ve *Ulysses*'in hiçbir yönü mitik ya da mit yaratıcı öğeleri denli tartışmaya yol açmamıştır. Dahası bu tartışma yıllar geçtikçe çetrefilleşmiştir. Yirmili yıllarda Eliot, Joyce'un miti yeniden diriltişini çağdaş yazına yaptığı en önemli katkı olarak belirttiğinde temelde *Ulysses*'in *Odysseia*'i mizahi olarak kullandığını düşünüyordu. Otuzların başında ise Joyce'un işbirliğinden yararlanarak yazan Stuart Gilbert, Homer ile olan kimi benzerliklerin ne ölçüde yaygın olduklarını gösterdi. Aynı zamanda romanın başka şeylerin canlandırıldığı zemin planını –her bir bölüme kendine özgü rengini, bedensel organını ve benzerlerini yakıştırarak– ortaya serdi ve dinbilim, mistisizm, folklor ve daha birçok başka alandan ödünç alınan ama o zamana dek büyük ölçüde farkedilmeden geçilen zengin anlam katmanlarının varlığına değindi. Stuart Gilbert'e göre "*Ulysses*'deki ayrıntıların tümü önem taşır"; onun öncü eleştirel yorumundan bu yana birçok eleştirmen romanı aynı özenli yaklaşımla ele almıştır. *Ulysses* dahiyane çifte anlamlar bulmak amacıyla taranmış, saklı kalmış alıntıları ortaya çıkarmak için altı üstüne getirilmiştir; kitapta bakılacak yerleri gösteren eşine rastlanmadık karmaşıklıkta bir dosyalama dizgesi oluşturulmuştur. İncil'den yapılan alıntılar, Shakespeare benzerlikleri ve Wagner'den yankılar, daha birçok ödünç alınmış önemsiz öğe ile birlikte özenle kalburdan geçirilmiştir.

Romandaki simgesel tasarımların hepsinin arasında en az tartışma yaratan, kitabın Homer'e dayanan yapı iskelesidir. Herkesin bildiği gibi Joyce *Odysseia*'yı modern yaşamın kahramanlık ve şiirsellikten uzak yanını göstermek için kısmen kullanır; birçok okurun farkına vardığı gibi geçmiş ile

gelecek arasında derinde yatan süreklilikle de eşit ölçüde ilgilidir. Bloom ve Ulysses arasındaki karşılaştırma, sahte-kahramansı bir şakadan daha çok anlam taşır ve her iki yönde etkili olur; Bloom'un onurunu pekiştirirken Ulysses'in de kanlı canlı insanların zayıflıklarına sahip olduğunu bizlere anımsatır. Richard Ellman'ın dediği gibi, çok önemli bir anlamda, Bloom Ulysses'in ta kendisidir. Ama bu özdeşleşme yalnızca sağduyululuk, dayanıklılık ve aklın gücüne olan inanç gibi ortak erdemlerin soyut düzleminde geçerli olur. Daha somut anlamda anlatıldığı zaman ise birden bozulmaya başlar. Örneğin kültürel farklılıklar hoşgörülse bile halktan biri olan Bloom ne dereceye dek bir kral ile eşdeğerde tutulabilir. Ayrıca *Finnegans Wake*'e benzemeksizin, *Ulysses* bu gibi pratik ayrımların gözardı edilemeyeceği bir romandır. Joyce, bu koşullar altında, ana karşılaştırma noktalarını bir kez saptadıktan sonra Homer ile olan koşutlukları düzensiz olarak izler. Bunlar ender olarak tüm ayrıntılarında inandırıcı olabilirler ve olduklarında da yarattıkları etki, başka simgecilik çeşitlerinin dikkati dağıtıcı benzerliği sonucunda körelmeye yönelir. Ama örneğin Mr.Deasy ile Nestor ya da gazete bürosu ile Rüzgarların Sarayı arasındaki geniş anlamlı benzerlikler birçok yönden gerçekten eğlendiricidir, kişinin bunların sayfa sayfa bilincine vardığını düşünmeme karşın şöyle bir geri çekilip her bölüme bir bütün olarak bakıldığında gerçek yaşamdakinden daha büyük boyutlarda gülünç bir heybet etkisi uyandırırlar.

Stuart Gilbert'ın açıkladığı öbür alegorik araçların çoğu için aynı iddiada bulunulamaz. Nedeni, Joyce'un yöntemlerinin izin verilemeyecek türden olmalarından çok, bunları uygulama yollarının genellikle baştan aşağı ussal, kaba ve makinemsi olmaları ve tutarlılığın telafi edici erdeminden bile yoksun bir mekanikliğe sahip bulunmalarıdır. Örneğin bedensel organların kitabın şurasına burasına saçılış biçiminden daha az gerçek anlamda organik şeye çok ender rastlanır; ve öyle bir an gelir ki, en sadık Joyce hayranı bile,

başlangıçta Gilbert'in yol göstericiliğini kabullenmekte ne denli isteksiz olmuş olursa olsun, en sonunda baş kaldırdığını gösteren şu sözleri söylemeye itilir: "Joyce'un yapmak istediği şey bu olabilir ama ben bilmek istemiyorum." (Çocuğun ana rahmindeki gelişimini İngiliz düzyazı türünün gelişimini canlandıran bir dizi parodiyle simgesel olarak anlatan "The Oxen of the Sun" bölümünde embriyonun bir bölümünde görülen erken gelişmeyi belirtmek için Gibbon taklidi bir paragrafa ondokuzuncu yüzyıla özgü bilimsel dilden parçalar yerleştirildiğinin ortaya çıkması beni karşı tarafa katılma kararına yöneltti.) Ve Stuart Gilbert'ın durumunda geçerli olan, kendisinden sonra gelen birçok yorumcu için de geçerlidir. Verdikleri emek çoğunlukla amaca zararlı olur çünkü ortaya çıkardıkları hünerler ya anlamsız ya da uğraşılmaya değmez görünmeye başlar. Örneğin "Scylla ve Charybdis"in sonunda Stephen kitaplıktan temiz havaya çıkarken *Cymbeline*'den alıntılanmış şu satırları ele alalım:

> *Laud we the gods*
> *And let our crooked smokes climb to their nostrils*
> *From our bless'd altars.**

Dublin bacalarından döne döne yükselen dumanların görüntüsünün çağrıştırdığı Shakespeare tartışmasına kısa bir final oluşturması açısından yorumcuların düştükleri bu durum son derece etkileyicidir, ama başka bir yorumcuya göre Joyce aynı zamanda bir sonraki bölüm "The Wandering Rock"ı dolaylı yoldan anıştırmaya çalışıyordu ve sanırım yorumcu burada haklıdır. *Cymbeline*'de birkaç satır ilerde, birisi "bir Roma bir de İngiliz sancağı dalgalansın," der ve "The Wandering Rocks"ın önde gelen kamusal kişilikleri Roma Katolik Kilisesinin temsilcisi Peder Conmee ile Britanya İmparatorluğunun temsilcisi Kraliçe Naibi'dir. Bunu öğrenmekle tam

*Tanrılara övgü düzüyoruz/ Çarpık dumanlarımız burunlarına yükselsin/ Kutsanmış sunaklarımızdan.

olarak ne elde etmiş oluyoruz? En iyimser yaklaşımla Joyce'un yazınsal göz boyama pahasına biraz kitabi bir mizaha dalmış olduğu söylenebilir çünkü bir bölüm başlığı olarak açıkça dile getirilmiş olsaydı bile sancaklarla ilgili satır, George Eliot ve Scott'ta görülen kimi özlü sözler gibi zorlamayla araya sokuşturulmuş görünürdü. İşte çok önemsiz bir şaka uğruna harcanan dikkate değer çaba – Joyce araştırmacılarının durmadan karşısına çıkan sorunların nispeten açık bir örneği. Joyce'un yapıtları üzerine yapılan yorumları bilen herhangi bir kimse bundan çok daha zorlu örnekler verebilir.

Kimi zaman çifte anlamlar ve sözcük oyunlarına dayanan bilmeceler ağır gelmeye başlayınca Hazlitt'in *The Faerie Queen* için dediği gibi alegoriye bulaşmazsak onun da bize bulaşmayacağını düşünüp kitabın bu düzlemini tümüyle görmezlikten gelebileceğimizi bilmek rahatlatıcı olur. Aslında, şöyle ya da böyle, iki sıralı bir yaklaşım pek mümkün değildir çünkü biz uzak durmak istesek bile alegori bir yolunu bulup bize ulaşır. Bunun sivri bir örneğini doğalcı sağduyulu *Ulysses* yorumu bildiklerimin arasında en güçlüsü olan Anthony Cronin verir. Cronin, Bloom'u ya Tanrı Baba ya Denizci Sinbad ya Shakespeare ya da Robinson Crusoe ile özdeşleştirme merakından onu Bloom olarak görmeyi unutan tüm eleştirmenlerin ustalıkla üstesinden geldikten sonra kendi oluşturduğu özgün bir kuramı açıklar: Bloom'un Stephen ile babasının dünyası arasındaki uzlaştırıcı rolü gözönünde tutulduğunda onu Kutsal Ruh ile karşılaştırmanın haklı bir yanı olduğunu savunur. Bu biraz tutarsız görünmekle birlikte hiçbir akıllı *Ulysses* okurunun bu gibi benzetmelerin çekiciliğine kapılmaktan kaçınamayacağı gibi bilmecelere tamamen sırt çeviremeyeceği ya da kitabın başka bir yerine bakmayı gerektiren değinmeleri atlayamayacağı gerçeğinin dürüstçe kabulüdür. Kitabın insanın aklını kurcalayan anlaşılmaz ve sonsuz anlamlarla yüklü özellikleri asıl çekiciliğinin birer parçasıdırlar.

Teker teker ele alındıklarında bu sorunlar hiç de benim şu ana dek yansıttığım denli yıldırıcı görünmezler. Çoğu benzetmeler açıkça bellidir; hatta yorumcuları karanlık köşelere dek izlemek zorunda kaldığımız yerlerde yalnızca bu dedektiflik işinin kendisi bile çoğu kez çekici gelir. (Bunun güzel bir örneğini Joyce'un ilk kurmaca yazın yapıtlarını incelediği *Time of Apprenticeship* adlı kitapta, Meryem'in bakireliğini koruyarak hamile kalma öyküsüyle ilgili dağınık değinmeleri –örneğin "C'est le pigeon, Joseph" gibi– izleyip saptayan Marvin Magalaner verir. Bu takip Magalaner'i ondokuzuncu yüzyıl sonunda önce dine karşı bir pornografi yanlısı, daha sonra ise dinci bir şarlatan olarak tuhaf bir yaşam sürdüren Leo Taxil'e götürür.) Yine aynı biçimde, yinelenen imgeler ve kitap içindeki başka şeylere yapılan değinmeler, bunlara nasıl bir anlam –eğer varsa– verebileceğimizden emin olmasak da ruhbilimsel görüş açısından oldukça bağımsız bir değer taşırlar; içsel monologlar gibi insanın normal olarak aklından geçen şeylerin eksiksiz yazıya dökülüşü olmaktan çok stilize yazınsal araçlardır ama düşüncelerin yeniden belirip ansızın karşımıza çıkarak nasıl birbirlerine karıştıklarını ve o andaki bağlamlarının rengine nasıl büründüklerini son derece güzel bir biçimde ifade ederler.

Bütün bu ayrıntıları biraraya getirip *Ulysses* mitini bir bütün olarak görmek istediğimiz zaman ise gerçekten ciddi güçlüklerle karşılaşırız. Başa çıkmamız gereken sersemletici çapraşıklıklar, uzlaştırılmayı bekleyen, açıklanamayan karşıtlıklar vardır; hepsinden daha çok sinir bozan da çoğunlukla neyin ne olduğuna karar verebilme olanağı olmaksızın belli bir amaçla yapılanla rasgele olan arasında gidip gelme duygusudur. Bir ayrıntının yapının bir parçası mı yoksa yalnızca bir süsleme mi olduğuna, rasgele yapılmış görünen bir benzetmeyi tüm ağırlığıyla ele alıp almayacağımıza hangi değer ölçütlerine dayanarak karar vereceğiz? Buna kitaptaki her şeyin eşit ölçüde geçerli bir nedeni olduğu yanıtını vere-

cek birkaç eleştirmen olabilir. En hızlı müritlerinin gözünde Joyce, Marie Lloyd'un şarkısındaki kızı andırır: "Her ufak hareketin bir anlamı vardır, her ufak kıpırdanış bir öykü anlatır." Ama çoğu okur böyle düşünmez ve 1962'den beri yaygın olan kanı, Robert Martin Adams'ın *Surface and Symbol* kitabında bilimsel olarak güçlü bir biçimde doğrulanmıştır. Profesör Adams özenle ve akıllıca yürütülen araştırmaların ışığında "anlamsız olanla anlamlının romanın dokusuna içiçe örüldüğünü", "üzerinde durarak okunmakla kitabın bir şeyler kazandığı ölçüde kaybettiğini" ve "salt estetik bir dürtünün ürünü olmadığını" karşı konulmaz bir biçimde ortaya serer. Joyce'un yöntemlerinde, önüne çıkan her şeyi biriktiren bir sanatçınınki gibi çoğunlukla bilinçli bir gelişigüzellik vardır ve kendini dile getirmek için en karanlıkta kalmış özyaşamöyküsel malzemeyi bile kullanmaya hazırdır.

Bütün bunları kabul ettikten sonra birleştirici ana bir mitin ışığa çıkması umuduyla *Ulysses*'in derinliklerini kazmanın anlamı kalmıyor. Bence karşımızda mit katına ulaşmak için fazlasıyla çabalayan ama çağdaş laik dünyaya sımsıkı kök salmış olduğu için hiçbir zaman tam olarak bunu elde edemeyen bir kitap vardır. En azından Joyce açısından ne ruhani kişilikler ne de epik kahramanlar sözkonusudur. (Bunlardan ikincisini onurlandırmak isteseydi bir Parnelliad yazardı.) Bunun yanısıra dünyada şimdi de her zaman olduğu kadar kahramanlık var; ama kendini bölük pörçük ve göz kamaştırıcı olmayan biçimlerde ortaya koyuyor ve belki de bunu görüp seçebilmek için sanatçı olmak gerekli. Böylece, bize yön veren, kendimize ait bir mitimiz olmasa da çevremiz eski mitlerin kırık dökük yansımalarıyla sarılı. Kendi sınırları içinde Joyce insan doğasını açık görüşlü bir yaklaşımla ele alıyor. Bloom yaşadığı uzun günün sonunda Dignam'ın cenazesinde gördüğü yağmurluklu esrarengiz yabancıyı anımsayarak "M'Intosh da kimdi?" diye aklından geçiriyor. İşte kitabın en ünlü bilmecelerinden birisi de budur ve çeşitli zamanlarda buna türlü çeşitli yanıtlar verilmiş, örne-

ğin İsa, Parnell, *Dubliners*'dan Bay Duffy ve Joyce'un babasının Wetherup adlı bir arkadaşı olduğu söylenmiştir. Ama kuşkusuz burada söylenmek istenen bir yabancının gizil güçlerinin neler olabileceği ya da nasıl biri olarak belireceğinden hiçbir zaman emin olamayacağımızdır. M'Intosh herhangi biri olabilir.

Öte yandan Joyce, Bloom sözkonusu olduğunda bile "İşte Size İnsan" demeye henüz hazır değildir. Ancak kitabın sonunda Molly'nin kendi kendine konuştuğu bölümde *Finnegans Wake*'in tek bir mite dayalı evrenselliğine doğru kararlı bir biçimde ilerler. Molly ile Her Şeyin Anası Gea–Tellus arasında açık bir benzerlik kurar. O doğaldır, özdekseldir, sonsuzdur; kitaptaki her şeyi içine alan açık saçık bir canlılığa sahiptir; düşünceleri töreciliğe olduğu kadar noktalamaya da ilgisiz kalarak ama her zaman o en son "evet" sözcüğüne doğru ilerleyerek karşı konulmaz biçimde akıp gider. Stephen onu doğru olarak değerlendirmeyi bir öğrense Molly onun gerçek Esin Perisi olacaktır; kumsaldaki kız ile Rosie O'Grady'nin biraraya gelmesinden doğacak bir Toprak Tanrıçasına dönüşecektir. Her şeye karşın Joyce'un yapmak istediği budur ve Molly düzenli olarak böyle bir anlayışla ele alınarak tartışılır: Mollycilik Joyce'a tapınmanın en önemli özelliklerinden biridir. Oysa Molly'nin kendi kendine yaptığı konuşmanın gerçek içeriğine baktığımızda oldukça değişik bir izlenim uyandırır. Ayak diredği zamanlar çoğunlukla çok gülünç olur, samimi davrandığında büyüleyicidir ve Bloom'un kesinlikle Boylan'dan daha iyi bir adam olduğunu görebilecek denli akıllıdır; ama çoğu zaman huysuz, pasaklı ve dar kafalı biri olarak belirir. Aklına doluşan tensel imgelere karşın sıcaklıktan büyük ölçüde yoksundur ve bir Toprak Ana olarak ne kendi çocuklarına karşı ne de Bayan Purefoy ile ilgili haber karşısında özellikle şefkatli ve sevecendir. Aslında Joyce'un Molly'ye yönelik sevgi gösterisinin gerisinde, belirli ölçüde alçakça bir boyun eğişle karışık güçlü bir düşmanlık duygusuyla davrandığını sezinlemek pek zor olmaz.

Öyleyse neden birçok eleştirmen Molly'nin türbesinde tütsü yakmaya hep hazır olmuşlardır? Hiç kuşkusuz bunun bir nedeni, kendi başına Toprak Ana düşüncesini çekici bulmalarıdır; bir ikinci neden, kitabın ritminin güçlü bir olumlu sona gereksinim duymasıdır; bir üçüncü neden de kitabın son iki ya da üç sayfasında (herkesin anımsadığı bu bölümde) Joyce'un bulutlar arasından yayılan keskin güneş ışınları benzeri lirik bir olumlamayı gerçekleştirmeyi başarmasıdır. Ama bu son düş daha öncekileri kendiliğinden başka şeylere dönüştüremez; Molly'yi –Joyce'un değerlendirilmeyi umduğu düzeyde– Lucretius'un Venus Genetrix'i ile aynı sınıfa koymamızı sağlayacak denli güçlü ve akıcı olduğu da pek söylenemez. Bence artık bu aşamada, Joyce'un bir kadının doğal tanımı ile bir tanrıçanın alegorik betimlemesini birleştirip olanaksızı başarmayı denediği sonucuna varabiliriz. (Molly insanlık düzeyinde ne denli sevimli olursa olsun bu yine de olanaksız olurdu.) Çıkarılacak başka bir sonuç da şudur: *Wake* üzerine ne düşünürsek düşünelim, Joyce'un onu evrensel bir mit olarak algıladığını bildiğimize göre doğalcılığın olağan beklentilerini tümüyle gözardı edip kitabı bir düş biçiminde işlemeye karar vermekle akıllıca bir seçim yapmıştır.

5. Hurdlesford'daki Bulanık Çalışmalar

I

Joyce çocukken bile sözcüklerin geçmişi ve anlam gücü ile büyülenirdi; yanılgıya yer bırakmayacak biçimde özdeşleştiği roman kahramanlarının çoğu da aynı fikri paylaşırlar. Stephen Hero da akademik filolojiye ve dilin gizemli ya da yarı büyülü nitelikler taşıdığı görüşüne aynı ölçüde ilgi duyar. Skeat'in Etimolojik Sözlüğüne saatlerce gömülüp kalır; "harflerin değerleri" konusunda Blake ve Rimbaud'yu inceledikten sonra "ilkel duyguları dile getiren haykırışlar" oluşturmak amacıyla beş sesli harfi yerlerini sürekli değiştirerek biraraya getirme denemesine girişir. *Dubliners*'in ilk paragrafında dilin genç anlatıcıyı nasıl büyüsü altına aldığı gösterilir. Düşünceleri inatçı bir biçimde felç sözcüğü çevresinde dönüp durur: "Bu sözcük Euclid'deki *gnomon* [bir paralel kenarın bir köşesinden daha küçük bir paralel kenar ayrılınca geriye kalan şekil] ile Kateşizm'deki *simony* [kutsal tutulan şeylerden kâr sağlama] sözcükleri gibi hep kulağıma bir tuhaf gelmiştir. Oysa şimdi başkalarına zarar veren günahkâr bir varlığın adı gibi geliyor bana." Stephen Dedalus da garip sözcüklerden çokça etkilenir, öğrenciyken dilin duyumsal nitelikleri üzerine kafa yorar, *ivy* [sarmaşık] sözcüğü üzerine saçma sapan bir uyak düzer: *Whining and twining* [ağlaşarak ve sarılaşarak]; *ivory* sözcüğü kafasında "fillerin benekli dişlerinden çıkarılan fildişinden daha berrak ve parlak" olarak ışıldayana dek *yellow ivy* [sarı sarmaşık], *ivory ivy* [fildişi sarmaşık], *ivoire, avorio, ebur* sözcükleriyle serbestçe oynamayı sürdürür. (Frank Budgen'a göre Joyce bir sözcüğün dokusunu tanımlarken tıpkı bir taş parçasından sözeden bir yontucu gibidir.) *Portrait*'deki Stephen aynı zamanda

İngilizce sözcükler ile İrlandalılara özgü duygular arasındaki boşluktan rahatsız olur. İş *tundish* [lambaya gaz koymaya yarayan huni] gibi teknik bir terime gelince safkan İngiliz olan okul müdürüne İngilizce dersi verebilir ama yine de şöyle düşünür: "Konuştuğumuz dil benim olmaktan çok onun... Bu dilin sözcüklerini oluşturup kabul eden ben değilim. Benim sesim onları belirli bir uzaklıkta tutuyor."

Joyce'un dil konusundaki aşırı duyarlığı ilk yazdığı kitapların bazılarına konu olmuşsa da asıl biçemi açısından pek de kayda değer ayrımlara yol açmaz. Kuşkusuz kişi çeşitli yerlerde gelecekteki yeniliklerin umudunu sezinler gibi olur. İki sözcükten oluşan *lightclad* [hafifgiyimli] ve *rosefrail* [gülnazikliğinde] gibi sıfatlara duyulan yakınlık ve bu iki sözcüğün arasına çizgi konulmasına karşı önyargısı sözcüklerin bir daha çözülmemecesine birbirlerine eklenmesi isteğinin ilk belirtilerini çağrıştırır; Stephen ve okul arkadaşlarının rasgele oluşturdukları uydurma Latince sözler (Credo ut vos sanguinarius mendax estis, Damnum longum tempus prendit) Joyce'un ulaştığı son aşamaya özgü iki dilden alınma sözcüklerden oluşan deyimler ile çokdilli mizahı muştular. Ama bunlar yalnızca rastlantısal gelişmelerdir. Joyce *Ulysses*'de dilin geleneksel kullanımının engellerini doğru düzgün bir biçimde yıkmaya başlar; sözcükleri budar, değiştirir, ayrı sözcükleri birleştirir, basımcılığa özgü haklardan yararlanarak sözcüklerin cümle içindeki sırasını, noktalamayı ve sözdizimini dramatik vurgu kazandırmak adına yeniden düzenler. Roman hem bir eskimiş yazınsal biçemler müzesi hem de halk dili ve aşağı düzeyde konuşmalar hazinesidir; aynı zamanda, harflerin sırası değiştirilerek elde edilen yeni sözcüklerden sözcüklerin uygunsuz kullanımına, şifreli yazılardan beşek konuşmalarına uzanan her tür sözel hokkabazlık ya da saçmalık örneğini içerir. Joyce daha yaygın bir biçimde, ortalama İngilizce cümleyi akordeon çalar gibi kullanır; dilbilgicilerin akıl ile kavranan anlamında *prensentative* dediği kısa fiilsiz cümleleri de çok uzun kata-

logları ve üreyip duran bağımlı cümlecikleri de tekrar tekrar kullanmayı tercih eder. Molly'nin gece kendi kendine konuştuğu bölüm Joyce'un yukardaki eğilimlerinin ikincisini mantıksal sonucuna vardırır.

Ulysses'deki dilsel taşkınlık kitabın genelindeki canlılığın bir parçasıdır ve tek tek ele alındığında Joyce'un kural tanımayan yöntemlerinin çoğunun belirli bir romansal amaca hizmet ettiği görülür. Bunlarla belirli bilinç düzeyleri dile getirilmekte, bir sahneyi daha iyi canlandırmak, olaylar üzerine acı alaylı yorumlar getirmek amaçlanmaktadır. Ama bunlar o kadar çoktur ve metine öylesine bir yoğunlukla yerleştirilmişlerdir ki, kitap ilerledikçe biçem artan ölçüde ilgiyi kendi üzerine çeker. Dil *Ulysses*'de saydam bir araç değildir; tuhaflıklarının ve manevralarına uygun yöntemlerinin fazlasıyla farkına varmamız sağlanır. Bu çok geniş konunun küçük bir yönünü ele alıp Joyce'un isimlerin baş harflerini ve büyük harfleri nasıl kullandığına bakalım. Stephen bir zamanlar yazmayı düşündüğü başlıkları harflerden oluşan kitapları üzüntüyle anımsar. ("Onun F'sini okudunuz mu? A tabii, ama ben Q'yü yeğlerim. Evet ama W bir harika. Ah, o W!") H.E.L.Y.'nin reklamını yapan beş sandviç adam kentte gezinip dururken H önden koşar Y ise gerilerden gelir. Bloom Y.M.C.A.'li genç adamdan el ilanı alır, ozan A.E.'yi görür ve A ile E'nin ne anlama geldiğini düşünürken bir yandan da *iron nails ran in* [demir çiviler bedenine çakıldı] sözcüklerinin kutsal baş harfleri I.N.R.I'nın halk arasındaki açıklamasını anımsamaya çalışır. Zavallı Breen kimden geldiği belli olmayan ve "U.P." yazılı kısa bir mesaj taşıyan posta kartını görünce heyecandan deliye döner. Stephen kitaplıkta, kişilik değişirken bireysel kimliğin aynı kalabilmesinin gizini düşünür, *I, I and I, I* [ben, ben ve ben, ben] derken birden aklına A.E.'ye olan borcu gelir: "A.E.I.O.U." –[I.O.U. harflerinin okunuşu *I owe you* - size borcum var] ve çakırkeyif bir halde Shakespeare'in Mr. W.H.'ini [Mr. William Himself–Bay Shakespeare'in Kendisi]

düşünmeye başlar. Peder Conmee S.J., Mr. David Sheehy M.P.'in karısı ile sohbet etmek için durur ve kapısında "muhterem peder T.R. Green B.A vaaz verecek (D.V.) yazılı bir ilan asılı kapalı kilisenin önünden geçip gider. Bloom kumun üzerine *I AM A* yazar; William York Tindall'ın belirttiği gibi bu her şey ya da hiçbir şey – ya tamamlanmamış bir mesaj ya da *I am Alpha* [ben Alpha'yım] [ve Omega] anlamına gelebilir. F.A.B.P., Ignatius Gallaher'ın Phoneix Parkı cinayetlerini New York'a bildiren ünlü telsizini çektiğinde kullandığı şifrenin bir kısmıdır; "K.M.R.I.A." ise *Kiss My Royal Irish Arse* [Benim Soylu İrlandalı Popomu Yala] demektir. Bloom'un, yani namı diğer Henry Flower'ın esrarengiz Martha Clifford ile mektuplaşarak sürdürdüğü gizli ilişki bir matematik kitabındaki probleme indirgenir; yazı masasının gözünde kilitli tuttuğu tuhaf şeylere bir de "Henry Flower'ın (H.F., L.B. olsun) Martha Clifford'dan (M.C.'yi bul) aldığı mektup" eklenir. Bloom ile Stephen *The Sweets of Sin*'in bir kopyasını sırasıyla İrlanda dilinde ve İbranice yazılarla donatarak kültürel sırlarını birbirlerine açarlar... Bu gibi örnekler vermeyi daha sayfalarca sürdürebiliriz. Tümünün özellikle çarpıcı olmadığı doğrudur, ama birarada uyandırdıkları etki alfabenin sınırlı ama yine de tükenmez bir imgeler grubu olduğunu daha iyi anlamamıza ve tek tek harflere verdiğimiz değerlerin nasıl değişken ve aynı zamanda olağanüstü etkili olduklarını belirlemeye yarar. Böylesine yüklü bir atmosferde tek bir harfin eksikliği bile bu kadar enerji istemeyen kendini bilen bir dilsel bağlamda olabileceğinden çok daha fazla önem kazanır. Gazetedeki bir basım hatası Bloom'u "L. Bloom" haline sokar ve bir an için hiçbir itibarı olmayan birine dönüştürür, kimliği Aeolus'un Sarayından yükselen yankı sesiyle ortadan silinir.

Ulysses'de dil çoktan şirazelerinden çıkmaya başlamıştır; *Finnegans Wake*'de tümüyle serbest kalır ve sözcükler kendilerine ait, başına buyruk bir yaşam sürdürmeye başlarlar. Bir yafta olmaktan çok insanın ilk yapıtlarından biri

ya da statik ve kesin çizgilerle belirli birimlerden çok dönen enerji merkezleri olan sözcükler birleşip ayrılarak biçimsel yakınlıklarına göre birbirleri üzerinde manyetik bir çekicilik gücüne sahip olurlar. Bunun sonucunda ortaya kesintisiz bir özel pantomim, bir sessiz sinema maratonu ve eşi bulunmaz bir "maskeli balo" çıkar. Bu tür dilin daha önceden görülmüş çeşitli örnekleri vardır; Ortaçağın sonlarında ortaya çıkan, başka bir dili taklit ederek kaleme alınmış gülmece yazıları ile Fransız sembolistlerinin daha dışa kapalı deneyleri gibi. Joyce'un kendisi ise Swift'in *Journal to Stella*'sındaki "küçük dile" ve Lewis Carroll'a minnetini sunar. (Joyce, çok tuhaf gelmesine karşın, Lewis Carroll'ı *Work in Progress*'den alınma ilk bölümler basılana dek okumamıştı ve okurlar Joyce'un kendi oluşturduğu sözcüklerle Jabberwocky'nin bileşik sözcükleri arasındaki benzerliğe işaret etmeye başlamışlardı.) Ama bildiğim kadarıyla kendinden öncekilerin hiçbiri aynı karmaşıklık düzeyine böylesine ayrıntılı bir biçimde ulaşmayı başaramamıştı. Örneğin *Wake*'de kullanılan ana biçemsel aracın, yazılışı aynı anlamı değişik sözcüklerle yapılan sözcük oyunu olduğunu söylemek, Joyce'a özgü sözcük oyunlarının tam olgunluğa erişmiş olasılıkları üzerine yetersiz ve belirsiz bir fikir vermek demektir. Kitabın içsel standardına göre, tümüyle eşsesli sözcüklere dayanan çifte anlamları gösteren katışıksız söz oyunlarına pek sık rastlanmaz, başka bir deyişle bunlardan sayfa başına bir düzineden fazla düşmez. İnce imla farklılıkları ve ufak tefek yapısal biçim değişiklikleriyle anıştırılan yarım sözcük oyunlarına, bir deyim, seslerdeki bildik bir yavaşlama, yinelenen motifler ve aynı anda beş ya da altı yönde anlam kıymıkları saçan bileşik sözel kırıkların zihinde çağrıştırdığı hayalet söz oyunlarına çok daha sıkça rastlanır. Yankı sözcüklerden alfabe simgeciliğine dek *Ulysses*'de sergilenen dilsel kaynakların tümü bir önceki kitapta olduğundan daha fazla bir yoğunlukla ve incelikle, olağan kullanıma daha az başvurularak ortaya çıkar; aynı zamanda Joyce'un bildiği dillerden yapılan

zengin ilaveler ile bilmediklerinden alınma serpiştirilmiş sözcüklere de rastlanır. *Wake*'in sözdizimi de sözcüklerin seçimi denli değişkendir. Cümleler beklenmedik yerde yön değiştirir, birden sona erip okurun avucundan kayıp gider. Zorlu gibi bir parantezi zar zor aşmışızdır ki, anında bir başkasıyla burun buruna geliriz; olumsuz bir cümle beklerken bir emir cümlesi, bir edat beklediğimiz yerde ise bir zarf buluruz. Ve bütün bunlar olup biterken Joyce dirençle, söyledikleri zaten anlam taşıyan ve hâlâ kafamızı kurcalayan birkaç karanlık nokta varsa onlara açıklık getirmek için elinden geleni yapan birinin tavrını korur. Belirli bir uzaklıktan bakıldığında ünlemleri, dipnotları, retorik soruları ve kendi kendine yaptığı sağduyulu konuşmaların tümü tutarlı bir muhakeme izlenimi uyandırır ve bizleri tüm açıkyürekliliğiyle sırlarına ortak ediyormuş gibi görünür; ancak daha yakından incelendiğinde mantıksal dış görünüş yokolur ve kendimizi bubi tuzaklarıyla güvenilmez perspektifler arasında dolanır buluruz.

Oysa *Wake*'deki konuşmalar boş zırvalarla dolu olmaktan çok uzaktır. Tam tersine oradaki dili çözmeye çalışırken uğraşmamız gereken, üstesinden gelinmesi olanaksız anlam fazlalıkları ya da ikincil anlamlar, okuru sürekli olarak teğet bir çizgide ilerlemeye iten değinmeler ve ikinci derecede önemli benzetmeler fazlalığıdır. (Bu aldatıcı sözdiziminin bir etkisi de bizleri her virgülde duraklayıp tek tek sözcüklerin ve deyimlerin çok anlamlı imlemeleri üzerinde, tersi sözkonusu olsaydı düşüneceğimizden daha uzun düşünmeye yöneltmektir.) Biraz alıştırma yaparsak bir bölümün derindeki akışını yakalayabileceğimiz ve anlaşılması güç yerlere bir çeşit jilet atıp bir tek anlam cevheri üzerinde durmayı başarırsak kitabın bütününün çok daha az şaşkınlık verici görüneceği doğrudur. Ama basitleştirmeye ayak diremek *Wake*'in doğasında vardır ve yanıltıcı açıklamalar, önemli bir yere varıp varmayacağı belli olmayan sapmalarla –anlambilim ile ilgili sorunlar diyebileceğimiz şeylerle– okura boşuna umut

verip düş kırıklığı yaratır.

Kitabın tümüyle bir şaka olmadığı düşünülecek olursa Joyce'un böylesine acaip bir biçem oluşturmaktaki amacı neydi? *Wake*'in ilk yorumcuları, Joyce'un geceye özgü estetiği ve "dili uykuya yatırdığı" konusunda kendi söylediklerinden yola çıkarak çoğunlukla onun düşlerin diline öyküdüğünü varsayma eğilimindeydiler; hiç kuşkusuz kitapta düş benzeri yer değiştirme ve yoğunlaştırma örnekleri ile bastırılmış suçluluk ve endişe duygularını ele veren istenmeden ortaya çıkmış sözsel titremeler arayıp bulmak fazlasıyla kolaydır. Böcekler ortaya çıktığında ensest düşüncesi de hemen ardından gelir;* içsel sansür kabul ediyorsa masum görünen bir masal her zaman o eski *a little rude hiding rod* [küçük edepsiz gizli çubuk] -aslı *a little red riding hood* [kırmızı şapkalı kız) olan masal]- öyküsüne dönüşmeye yatkındır. Ama bunlar küçük ölçekli etkilerdir; altı yüz sayfa boyunca hiç kimse Joyce'a özgü sözcük oyunlarıyla bir seferinde düş görmemiştir ve bütün olarak bakıldığında *Wake*'in düşsel dili, düşün kendisi gibi, gerçek olanın açıklığından ve sadeliğinden tümüyle yoksun, büyük ölçüde yapay bir yazınsal gelenek oluşturur. Eğer Joyce, Freud'un, titreşim halindeki düşüncelerin durağan noktaları sayılan sözcüklerin kendiliklerinden belirsiz oldukları hükmünü örnekleriyle açıklamaya çalışıyorsa bunun başlıca nedeni ruhbilimsel olmaktan çok metafizikseldir: *Wake*'de her şey akıp gider ve her şey kaynağına döner; sınırsız bir çeşitlilik ve bunun altında yatan bir bütünlük vardır; kişisel kimlik ikinci dereceden ve başlıbaşına bir etkisi olmayan bir olaydır; geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek biraraya sarılmışlardır. Bu görüşe biçim vermek için sözcük oyunu tüm çeşitleriyle kusursuz bir araçtır. Normal olarak farklı güçlerin biraraya geldikleri geçici kesişme noktası olarak hem ikiye ayrılmayı hem birleşmeyi, hem akışın durdurulmasını hem de akışı canlandırır. Joyce kuşkusuz

* İngilizce'de böcek: *insect;* ensest: *incest*

ideal olarak, birçoğunu içine alan, her şeyi kucaklayabilen yüce ve tek bir evrensel sözcük oyunu yaratabilmiş olmayı isterdi; ama bunu başaramayınca sürekli hareket halinde bir tür yazınsal makine, durmadan yeni bilmeceler ortaya atan ve gizli kalmış ilişkileri gün ışığına çıkaran bir araç yaratmaya girişmiştir. Evrenin muammasını çözemediyse de onu en azından kendinden önceki yazarların tümünden daha ayrıntılı olarak ortaya sermeye kararlıydı. Kişi böyle bir istek üzerine ne düşünürse düşünsün, bence bunun, Joyce'un sürekli sözcük oyunlarını taklitçilerininkilerden köklü bir biçimde ayıran itici bir güç oluşturduğunu kabul etmesi gerekir. Bu gibi bir akıl yürütme olmadığı zaman, Joyce ölçeğinde sözcük oyunu girişimleri mekanik alıştırmalar olarak kalmaya mahkumdur; Edmund Burke'un Dr. Johnson' unkine benzer bir biçem oluşturmaya çalışan bir çağdaşı hakkında dediği gibi "esinden yoksun bir Sibyl'ın eğilip bükülmeleri"ni andırırlar.

Ben *Wake*'deki her bir sözcüğün "felsefi" olarak görülebileceğine de inanmıyorum, hele kitabın dilini ele almanın en yararlı yolunun bu olduğuna hiç inanmıyorum. Filolojik yaklaşımdan içrek bilgilerin yorumuna dek uzanan ana sayılamayacak birçok geçerli yaklaşım yolu vardır. Kişi Joyce'da –kimilerinin dediği gibi her bir sayfasında– büyü ve efsunlara, gizli bir sözcük simyası oluşturabilmeye duyduğu yarı inanç ile Rimbaud ve Blake'in genç okurunu hâlâ seçebilir. Kişi onda Skeat'in eski tutkununu da görebilir, ama dil öğrenimi ile tarih öğrenimi arasında temel bir ayrım görmeyen ve sözcüklerin bir soyun geçmişteki deneyimlerini içinde barındırdığını ileri süren Vico'dan okuduklarıyla etimolojiye duyduğu ilgi daha geniş bir alana yayılmıştır. (Doğal olarak Joyce birçok uydurma türevle birlikte bu kuramı gülünç bir hale sokar ve böylelikle *appletree* [Adem'in elma ağacı] *upfellbowm*'a dönüşür, ilkel gödensel eylemler [*cloacal*] üzerine uygar nezaket kurallarının pelerini [*cloak*] örtülür.) *Wake*'in dilinin herkesçe bilinmeyen incelikli yönleri Joyce'

un bilinçli çocuksuluğunu hiç de engellemez. Yöntemleri, konuşmayı ilk kez iyice kavradığımız dönemi belirleyen eğlenceli deneyim aşamasına geri dönüp henüz öğrendiği sözcüklerle oyun oynayıp onları sevip okşadığı ya da (oyun aynı zamanda da zarar verici de olabileceği için) onları parçaladığı zaman bir çocuğun aldığı zevkin birazına erişmesini sağlar.

Son olarak tüm garipliklerine karşın *Wake*'in temel dilinin İngilizce, hem de konuşulan İngilizce olduğunu akılda tutmak gerekir. Kitabın canlılığı başlıbaşına günlük konuşmaya dayanan tadından, İrlanda konuşma dilinin ses uyumlarından, Joyce'un konuşma sırasında kullanılan basmakalıp laflardan çıkarabildiği mizahtan (bunu çoğunlukla sözcüklere en yüksek değerlerini vererek yapar) ve müzikhollerde görülen karşılıklı hızlı konuşmalara, armaların üzerindeki özlü deyişlere, okul çocuklarının dillerine doladıkları sözler ya da deyişler gibi ufak tefek dilsel şeylere duyduğu ilgiden kaynaklanır. Örneğin Padraic Colum'un anlattığına göre Paris'te bir akşam yemeğinde Joyce bir Latin gramerinden ezberi kolaylaştırıcı şu uyaklı dizeleri okur:

> *With* nemo *never let me see*
> Neminis *or* Nemine*

ve kahkahadan iki büklüm olarak şöyle der: "Şu 'sakın görmeyeyim' ne kadar zorbaca!" Bence böyle bir anekdot *Wake*'in havasını –en azından daha başarılı yönleriyle– kuramsal ereklerin ağırbaşlı tartışmasından çok daha iyi ortaya çıkarır. Somut düzlemde kitap ürkütücü ölçüde bilgiç, adeta bir gramercinin cenaze töreniymiş gibi gösterilebilir; ama uygulamada olağanüstü bir dil şölenidir; böyle olmasaydı bile, baştan çıkarıcı sözsel güzellikleri ve yaratıcılığı ile incelenmeye değer. Ama onu yalnızca bu açıdan ele almak da kuşkusuz, rastlantısal ödüller bulunduğuna karar verip denetleyici düzenin ölü doğduğunu ve çoğu ayrıntının son derece

* *Nemo*'yu *Neminis* ve *Nemine* ile sakın birarada görmeyeyim.

yavan olduğunu söyleyerek meseleyi kestirip atmak demektir. Merak uyandırma değeri ne denli yüksek olursa olsun, Joyce'un tasarladığı düzeyde bir sanat yapıtı olarak *Wake*'in ayakta kalması ya da unutulması temel mitine bağlıdır ve şimdi de gözden geçirme sırası bu mitin gerisinde yatan varsayımlara geldi.

II

Daha başlangıçta ortaya temel bir sorun çıkar: İlk okuyuşta geniş ölçüde anlaşılmaz, ikincisindeyse ilkinden pek de anlaşılır olmayan bir kitapla uğraşmak zorundayız, tabii en baştan uzmanlara yapışmaya kalkışmazsak ve kendine saygısı olan bir okurun tüm öbür romancı ya da ozanlar konusunda normalde yapacağından daha fazla uzmanların yol göstericiliğine sırtımızı dayamazsak. Uzmanlara güvensek bile, karşılaştığımız güçlükler sona ermez çünkü uzmanların görüşleri çoğunlukla en önemli noktalarda kesinlikle birbirinden farklıdır. Örneğin Düş Kuran kimsenin kimliği gibi temel bir soru hâlâ yanıtsız kalmayı sürdürür. Ruth von Phul'un deyişiyle "*Finnegans Wake*'de uyuyan kimdir?" H.C. Earwicker mı yoksa Shem mi, James Joyce mu ya da Finn MacCool mu? Yoksa her şeyi görüp her şeyi bilen bir anlatıcı ya da (Mitchell Morse'dan alıntılayacak olursak) "anlatıcı her zaman sözkonusu bölümün anlatıcısı olabilecek biri midir?" sorusunu doğrulayacak biçimde düş kuran kişiler silsilesinin tümü müdür? Belki de bu soruya kesin bir yanıt verilemez; üstelik bu gerekli de değildir; ama buna karar vermeden önce tüm uzmanlardan daha çok uzmanlaşmamız gereklidir. Aynı biçimde yorumcuların oluşturma girişiminde bulunduğu "konu"nun çeşitli planları arasında da dikkat çekici ayrılıklar vardır –Mrs. Glasheen, Profesör Tindall, Profesör

Benstock ve Mr. Campbell ile Mr. Robinson karşıt görüşler ileri sürüyorlarsa bu konuda karar vermek kime düşür? Kim bir yargıya varabilir? Bunları, birçok kez haksız yere alaya alınan "Joyce endüstrisi"ni yermek için söylemiyorum.[1] *Wake*'i çözebilmek amacıyla kimi son derece yerinde ve şaşırtıcı biçimde ısrarlı araştırma ve inceleme çalışmaları yapılmıştır ve dışardan biri olarak bunlara gerçekten teşekkür borçluyum. Benim kavgam yorumcularla değil, kitabın bu ölçüde yorumunu gerekli kılan yönleriyledir. Joyce, okurlarından tüm yaşamlarını onun yapıtlarına adamalarını beklediğini söylediğinde ya da "ideal uykusuzluk çeken" ideal bir okur dilediğinde, tümüyle şaka yaptığını sanmıyorum. Bu istek bana çocukça geliyor, anne babasının tüm ilgisini üzerine çekmeyi isteyen ve elinden gelse gece boyunca onları da kendisiyle birlikte ayakta tutmaya kararlı bir çocuğu anımsatıyor.

Kimi başka yazarların da bu denli yoğun incelendiği doğrudur ve Joyce başta "büyük Shakespeare" olmak üzere, rakip ilgi merkezleri olan bu yazarların çok iyi farkındaydı. Ama Joyce'un çok can alıcı bir farkı vardır. *Kral Lear* yorumları, oyunu daha derinden ve daha iyi anlamamıza yarar ama neden sözettiğini anlamamız için gerekli değildir. Gerçekte, *Wake* araştırmalarına en yakın önceki örnekler, dini yazında, inanmışların sınırsız olarak araştırmaya hazır oldukları kutsal kitapların sofuca açıklamalarında görülür çünkü bu kişiler o kitaplardaki her bir hecenin ilahi esin taşıdığına inanırlar. Kutsal Kitap benzetmesi bile aslında yetersiz kalır –kişinin On Emir'i anlaması için Musevi olması gerekmez– ama yine de bir işe yarayabilir; bunun sonucunda ortaya çıkan sorun, *Wake*'in dinsel metinlere gösterilen ince ayrıntılara yönelik özene değer olup olmadığıdır.

1. Bunun, hiç kuşkusuz, delice bir yanı vardır: Joyce çenli tuhaf bir yazarın başkalarında da kimi tuhaflıklar uyandırması ve kendi payına düşenden daha çok çatlağı kendine çekmesi kaçınılmazdır. Örneğin, Mary McCarthy'nin *The Groves of Academe*'indeki paranoid profesör boş yere bir Joyce'cu değildir.

Sorun, Joyce mitolojisinin gerçek anlamda doğru olup olmadığı değil, onu bir şiirsel eğretileme olarak ne ölçüde aydınlatıcı bulduğumuz ve deneyimimizin en derin gerçekleriyle ne dereceye kadar uyuştuğudur.

Wake'in herkesçe kabul edilen belli başlı iki gerçeği, tarihin bitimsizce kendini yinelediği ve parçanın her zaman için bütünü imlediğidir. Uygarlıklar önceden belirlenmiş dönüşümlü bir düzene göre yükselip yıkılırlar ve çark döndükçe aynı kişilikler, aynı olaylar ve aynı kurumlar değişik görünümler altında yeniden ortaya çıkarlar. Kişisel kimliğe gelince, o yalnızca yüzeysel, sonsuza dek geçerli olacak bir temanın zamana bağlı ve geçici bir çeşitlemesidir. Kişinin benliği, benzersiz olmak bir yana, evrenin küçük bir kopyası, benzer biçimde yapılmış sayısız benliklerden biridir; işte Joyce'un İngiliz dilindeki anlam değişikliğine koşut ses değişikliklerine ve sessizlerin katı kabuğu içinde yer değiştiren sesli harflere duyduğu ilgi de buna bağlıdır. Bu özel durumda, türün gizil güçleri Earwicker'ın benliğinde toplanmıştır, ama Molly'nin Bloom için dediği gibi "o olmasa bir başkası olabilir" Bloom, bir aile reisi olduğu için tüm aile babalarıdır; saldırgan içgüdülere sahip olduğu için tüm savaşçılardır; ve erkek olduğu için de erkeklerin tümüdür. Aynı anda her yerde varolan bu nitelikler onu mutlak bireysellikten yoksun bıraksalar da, bunun karşılığında ona ölümsüzlük bağışlarlar. Joyce'a özgü düzenlemelerde koşut çizgiler üst üste getirilir ve yinelenmeler yeniden oluşmayı sağlar. Finnegan ölmüş olabilir ama payını aldığı ortak insan doğası hiçbir zaman yıkılmaz; tüm kitap boyunca yinelenen en ustaca düzenlemelerden birinde sürekli olarak doğum günü kutlamaları sunulur ve evrensel düzlemde karşılıkları verilir: "*Teems of times and happy returns. The seim anew.*" Ya da başka bir deyişle, karışım aynı önceki gibidir – ve sizin için aynıdır.

Modern dünyada zamanı bir çeşit geri çevrilemeyen taşıyıcı şerit olarak görmeye öylesine alışmışızdır ki, çoğumuz düpedüz saçmalık saydığımız çevrimsel tarih kuramından

uzak dururuz. Ama hiç değilse Joyce haklı olarak geçmişin yetkesinin kendinden yana olduğunu savunabilir. Mircea Eliade'nin yetkin araştırmasının başlığını ödünç alacak olursak, Sonsuz Dönüş miti en eski ve yaygın batıl inançlardan biridir. Kendi uygarlığımızın dışındaki uygarlıkların çok azı temelde çizgisel bir zaman kavramına sahiptir. Çarmıha gerilişin tarihsel benzersizliğinde direnen Hristiyanlığın çemberi kırmasına karşın Batıda bile çizgisel görüş ancak onyedinci yüzyıldaki bilim devriminden sonra geçerli olmaya başlamıştır. Eski toplumlarda evrensel dengeyi ve Eliade'nin *"la terreur de l'histoire"* dediği şeyden, *Ulysses*'deki Stephen Dedalus'un kaçıp kurtulmaya çalıştığı aynı "tarih kabusu"ndan korunabilmeyi her şeyden çok sonsuz yeniden meydana geliş ve zamanın yeniden oluşumu ilkesi sağlar.

Genel geçer görüşlerin karşıtı düşüncelere göre çevrimsel mitin saygın bir soyu vardır. İnsanın güçlü bir özlemine karşılık verir ve en azından biyolojik deneyimde, kuşak değişim devrelerinde temeli vardır. Dahası ilkel insana göre yaşam gerçekten fazlasıyla yinelenen bir şeydi. O kendi kültürünün sınırları içinde kalmıştı, tüm varlığı mevsimlerin ritmine bağlıydı, toplumunun yapısı bireysel çeşitlemelere çok az olanak tanıyordu. Ama yine de bütün bunlar modern çağda yaşamayı daha az çetrefil bir yazgı yapmıyor. Biz çok şey biliyoruz; tarihten o eski kaçış yolları mühürlenmiştir ve iyi eğitim görmüş bir yazarın delillerle oynamadan ya da karanlık genellemelere kaçmadan Joyce'unki denli yoğun ve modası geçmiş bir dünya görüşünü koruyabilmesi gittikçe güç bir hale gelmiştir.

Joyce görünüşte meseleleri dürüstçe göğüslemeye çalışır. *Wake* tarihsel verilere benzeyen bir sürü şeyle dolup taşar: Birbirinden çok farklı öğelerden oluşan dönemler ve yerlerle yüklüdür ve tarih kitaplarından alınma yüzlerce ünlü ad yardımcı oyuncular arasında boy gösterir. Ama genelde cafcaflı, kısa öykülere dayanan ve saçma bir yapıt izlenimi uyandırır ve gerçek tarihçilerin yazdığı tarih ile

ancak Madame Tussaud'yu gezerek geçirilen bir öğle sonrası ölçüsünde ilintilidir. İşte Joyce'un gerçekleştirmek istediği de tam budur. (Şunu da eklemek gerekir ki, Joyce geçmişin beş paralık renkli görüntüsünü eğlence konusu haline getirdiğinde –örneğin Willingdone Museyroom'daki son derece etkileyici gülünç tur sırasında olduğu gibi– başka hiçbir yerde olmadığı denli eğlendiricidir). Tarih, kitapta baştan sona kadar bir söylence, söylenti, dedikodu, imleme, bir çeşit kendini savunma, övüngen varsayımlar ve aslı değiştirilmiş gerçeklerden oluşan kargaşa içinde bir karışım gibi ele alınır. Rakip yorumcular "notional gullery", yani sanısal aldatmacaların sergilendiği yerde, aynı olayın bütünüyle karşıt anlatımlarını sergilerler; eli ayağı tutmayan tarihçiler ise adları bile doğru söyleyemeyip ağızlarında, "Blubby wares upat Ublanium", "Blurry works at Hurdlesford", "Bloody wars in Ballyaughacleeaghbally", "Blotty words for Dublin" gibi laflar geveleyip dururlar. (Dublin'in Latince adı Eblana, İrlanda dilindeki adı ise Baile Atha Cliath, yani Çitlerin Geçit Verdiği Kent'tir.)

Bütün bunlar biraz abartılmış olmakla birlikte geçmişi kavramaktaki yetersizliğimizle ilgili yarı ciddi yarı gülünç bir açıklama olarak geçerlidir ve kötülük ile *büyüklük saplantısı*'nın tarihsel yaklaşımları nasıl renklendirdiğini gösteren alaylı bir tanımlama olarak korku uyandırıcı olmadığı zaman çoğunlukla son derece eğlendiricidir. Ama ya insanların gerçekten yaşadıkları olaylar ve sonradan bunlardan yola çıkarak oluşturdukları doğru veya yanlış yorumlar karşısında ne yapacağız? Joyce kendi sistemini desteklemek için tarihi olduğu kadar tarih yazımını da değersiz kılmaya, tek tek olayları belirli ve her zaman geçerli bir anlamdan yoksun bırakmaya zorunludur. Bunu esas olarak insan ilişkilerindeki çelişki öğesini etkisiz kılarak ve basitleştirerek yapar. *Wake*'deki tüm mücadelelerin ve çatışmaların aynı temel kavganın birer parçası olmaları aile içinde geçtikleri anlamına gelir; birbirlerine karşı olan tüm kişilerin (hiç değilse aynı cinsi-

yetten olanların) rahatlıkla birbirinin yerine konabilmeleri ise lastik hançerlerle dövüştüklerini gösterir. Ebedi ve ezeli karşıtlar Shem ile Shaun'un bebekliklerinde yanlışlıkla yerlerinin değiştirilmediğinden bile emin olamayız.

Tarihsel çelişkinin zehirini akıtan Joyce kötülük sorununu da ortadan kaldırır. "Bizlere dert olan tüm tasarımların babası" Earwicker insanoğlunun suçunu sırtında taşır; buna dayanılarak da, Bernard Benstock'un işaret ettiği gibi, tüm günahları onun işlemiş olduğu sonucu çıkarılır. Ama bunlar suç olmaktan çok birer günahtır ve beraberlerinde getirdikleri suçluluk duygusu doğrudan cinsel fantezilerle çocukluk yıllarındaki yanlış anlamalardan kaynaklanır. Phoneix Park'ta işlenen suçun gerçek niteliği ne olursa olsun, suçu oluşturan ana öğelerin röntgencilik, teşhircilik, eşcinsel yaklaşımlarda bulunmak, çişini yapan kızları izlemek olduğu anlaşılır; Earwicker'in suçlulukla kekelemesi Cad ile karşılaşması konusunda duyduğu vicdan azabını ele verdiği gibi tüm olayın bir "caca Cad" öyküsünden daha kötü bir şey olmayabileceğini de akla getirir. Aynı şekilde, küçük Shem'in kardeşlerine yönelttiği "evrenin ilk bilmecesi" –"Bir adam ne zaman adam değildir?"– kitabın çeşitli yerlerinde birçok değişik yanıt alır (bunlar arasında "kadın olduğu zaman" yanıtı da imlenir); ama bence "insanlıkdışı davrandığı zaman" yanıtı hiç gelmez. Joyce gerçek yaşamda kabalıktan ve şiddetten nefret etmesine karşın yapıtında bunları maskaralığa dönüştürür ve onun Sıradan İnsanı sözcüklerin hoşgörülü, yarı şaka yollu anlamıyla koca bir günahkâr olarak ortaya çıkar: İnsandır, Yanılabilir, Kusuruna Bakılmaz. O, kişiliğinde hepimizin kimi zayıflıklarımızı ve eksikliklerimizi görebileceğimiz her işe yarayan, muhteşem günahkârdır ama, tıpkı Bloom gibi, toplumu yöneten güçleri temsil edebilmek için fazlasıyla sevimli ve dışardan biridir.

Ancak içgüdüsel dürtüleri ve çelişkileri düzleminde evrensellik iddiasında bulunabilir. Psikanalize tepeden bakan Joyce'un, Earwicker'ın bilinçaltını ortaya sermek için yola çıkmadığı kuşkusuzdur; ama düşlerinin görülmedik ölçüde

özgürce biçimlenebilmelerini sağlayan bir yazınsal yapı oluşturmakla, kendi görüşlerine karşın, ruhbilimsel bir insan örneği yaratmayı başarmıştır –ruhbilimsel insan, en azından Freud'un tanımıyla, evrensel insan demektir. Franz Alexander'ın bu düşünceyi temsil eden görüşüne göre "bilinçaltının derinliklerinde tüm insanlar benzerdir; bireysellik yüzeyin yakınlarında biçimlenir."

Oysa *Wake*'in tartışma konusu Ruhbilim değil Tarihtir ve Joyce, toplumsal yaşamı başlangıçtaki ailesel unsurlara indirgeyerek kendi ev yapımı ruhbilimciliğini meydana çıkarmaktan kurtulamaz. İnsan doğasının evrensel özelliklerini araştırıp bulmak bizler için önemli olabilmekle birlikte normal olarak sorunlarımızı göğüsleriz; seçimlerimizi yaptığımız dünyada milyoner olmakla topraksız bir köylü olmak, Rembrandt gibi resim yapmakla çikolata kutusu tasarımı çizmek aynı şey değildir ve bir Hitler, bir zamanlar yardıma gereksinim duyan bir bebek olsa da bu dünyada büyüyüp Hitler olmuştur. Hiç kuşkusuz en büyük başarılarımızın ve en çirkin yanlışlarımızın köklerinin çocukluğumuzda yattığı düşüncesi temelde belirli bir acıma duygusu taşır. Kipling "A St. Helena Lullaby" (Bir St. Helena Ninnisi) adlı şiirinde bu duyguyu çok iyi yakalar; bir noktada Napolyon oyun odasının dışına hiç çıkamaz, Kipling ona şöyle seslenir: *And after all your trapesings child, lie still!* [Bu kadar gezip tozmadan sonra yavrum, artık yerinde otur]. Ama Kipling'in toplumda yer alma duygusu ve *"üzerinde oynanmamış gerçek olay"* anlamına gelen tarih görüşü Joyce'unkinden çok daha güçlüdür. Napolyon, tam tersine, *Wake*'de annesiyle özdeşleşen ve "büyük beyaz at"ının sırtında oturan babası Demir Dük'ün sert ve haksız davranışıyla karşılaşmaktan korkan küçük oğlan "Lipoleum" olarak kalır. Joyce'un bir düş anlattığını düşünecek olursak insanlığın düş alemiyle bu denli yakından ilgilenmeye hakkı vardır; ama tarihi de çalışma alanı içine sokan bu tutumu biraz uçarı ve yakışıksız kaçar. Her şeyden önce, uyanık olduğumuz saatlerde düşler gerçeğe dönüştürülür ve düşünceler de sonuçlar doğurur.

Kimi Joyce'cuların, temelde gülünç olarak düşünülmüş bir yapıtı zorlaştırdığımı söyleyeceklerini biliyorum. Joyce'un kendisi de amacının okurları güldürmek olduğuna itiraz etmiştir; hatta *Wake* kimi zaman "bir fars gibi çok kısa" diye beğeniyle tanımlanmıştır. Kaba güldürü düzeyinde durumları sık sık işlediğini ve sonu gelmez edepsiz şakalar ürettiğini kimse yadsıyamaz. Ama kişisel olarak ben Joyce'a, yaşamının neredeyse yirmi yılını yalnızca *1066 and All That*'in bir çeşit dev entellektüel bozuntusu uyarlamasını yaratmaya adadığına inanmayacak denli saygı duyuyorum; daha da önemlisi tüm neşeli uçarılığına karşın kitabın üzerine, sık sık endişe, nefret, öfke, kendine acıma ve derin pişmanlık gibi karanlık duyguların gölgesinin düştüğünü söylemek yerinde olur. Bütün bunlara karşın yine de bir fars izlenimini akla getiriyorsa, bunun nedeni Joyce'un *Wake*'de gerçekleştiremediği tek şey olan trajik kesinliktir. *Booms of bombs and heavy rethudders? This aim to you!* [Patlayan bombalar ve gümbürdeyen göktürültüleri, hepsi sana yönelik]. Ama bizler de Zümrüdüanka kuşu gibi küllerimizden yeniden canlanacaksak bu tehdidi tümüyle ciddiye almamız gerekmez.

Sonuçta *Wake* bana gözkamaştırıcı bir fiyasko, büyük bir adamın sapkınlığı gibi görünüyor. Bir bütün olarak bakıldığında gerektirdiği çabaya değer olduğuna inanmıyorum; ama istekli okurların ya hep ya hiççi Joyce fanatikleri tarafından korkutulup uzaklaştırılmaları çok yazık olur çünkü rasgele göz gezdirmek ya da birkaç sevilen bölümün üzerinde durmak bile insana büyük zevk verir. Gerçekte büyüsünün yarısı, rastlantısal olanda, şakaları anlayabilmekte ve değinmeleri izleyebilmekte yatar. Tanrısal bir açıklama bekleyen bizleri sürekli olarak yeryüzüne –şu ya da bu toprak parçasının üzerine indirir ve sıradan insanın yüz hatları olmayan ifadesiz maskesinin arkasından Earwicker'inkinden sonra başka kimlerin yüzünün görüneceğinden hiçbir zaman emin olamayız. Örneğin HCE'nin "*Haveth Childers Everywhere*"in baş harfleri olduğunu anlamak ne denli doyurucudur çünkü kısmen parlamentodaki takma adı "*Here Comes*

Everbody" olan Hugh Culling Eardley Childers adlı ikinci derecede önemli bir Viktorya dönemi politikacısını çağrıştırıyordu. Onun yerine başka biri olsaydı da bir şey değişmezdi; ama *Wake*'in büyüsüne kapılan herkes kendi benzersiz kaçınılmaz varoluşunu öğrenmekten hoşnut olacaktır. Çünkü Joyce'un evrenselleştirici amaçlarına karşın bir yazar olarak en büyük gücü yaşamın "çoğullaşabilmesi" ve girebildiği sonsuz sayıda kestirilmesi olanaksız biçimler karşısında duyduğu sevinçtir. Zamanın getirdiklerine ve çevrimsel modellerine karşın bence sonuçta Joyce'un ardından ağladığı şey, Anna Livia'nın ölüm döşeğinde yaptığı son konuşmada olduğu gibi yaşamın geçiciliğidir –ya da ben öyle düşünüyorum. Görünüşe bakılırsa Anna Livia "geçici olarak durdurulmuş bir hüküm" altındadır; okumayı sürdürürsek başlangıca geri döndüğümüzü ve yaşamın yeniden başlamak üzere olduğunu görürüz. Ama yeniden canlanma aygıtı yıkılacak gibidir ve son sözün kendisiyle karşılaştırıldığında inandırıcı görünmez. Kitaptaki başka hiçbir şey ölümün o son derece etkileyici uyarıları, "korkunç sivri uçlu çatallar", umutsuzluk dolu "beni unutma" haykırışı ve "beni yine oyuncak fuarındaki gibi kucağında taşı baba" diyen, sonunda babasıyla barışmış çocuk denli güçlü olamaz. (Richard Ellman'a göre *Wake*'deki çocuğun sözleri, Trieste'de bir oyuncak fuarında oğlu George'a sallanan at alamadığı için onu kucağında taşıyan Joyce'un kendi deneyimini yansıtır.) Ve bir de "*the*" var: Joyce Louis Gillet'ye kitabını "İngilizcedeki en az vurgulu ve zayıf sözcük olan, bir sözcük bile sayılamayacak bir sözcük, dişler arasından güçlükle duyulacak bir ses, bir nefes, bir hiçbir şey olan" *the* ile bitirmeye karar verdiğini söylediğinde belki de *Wake*'i yazarken sözcüklere duyduğu yakınlık ilk ve son kez olarak onu yarı yolda bırakır. Gerçekten de yabancıların bildiği gibi "*the*"nın seslendirilmesi olağanüstü güçtür ve gösterdiği anlamlar çok çeşitlidir. O belirli harfi tariftir: Her şeyin kendi kimliğine sahip olduğu, yalnızca bir kez yaşanan bir dünya, kitabın geri kalan bölümünün yadsımaya aşırı çaba gösterdiği kesinlik adına konuşur.

Joyce

Birbiriyle kaynaşmış farklı üsluplar ve ani geçişlerdeki deneyimleriyle James Joyce daha önceki kurmaca yazının büyük bir kısmındaki belli bir düzene bağlı tavrı altüst etmiş ve diğer yazarların o zamandan beri araştırdıkları olanakların yolunu açmıştır.

Ama Joyce sadece teknik cesaret ve şenlik demek değildir; İrlanda'ya ve İrlanda tarihine olan hayranlığı, **Dubliners**'in ilk öykülerinden **Finnegans Wake**'in en son şaşırtıcı abartılarına kadar yapıtlarının büyük bir çoğunluğunun ana konusunu oluşturur. John Gross bu özgün incelemede bunu, Joyce'un yaşamının en küçük ayrıntılarına duyduğu ilgiyi ve yazarın kendi deneyimleriyle kişiliğini anlatır.

"Joyce hayranları bu küçük kitabı ilgiyle okuyup yararlanacaklardır. Ayrıca henüz Joyce'a başlamayanlara da özellikle tavsiye edilir."

David Miller, **The Irish Press**

"Yaptığı, doksan sayfada Joyce'un kişiliğinin ve çalışmalarının özünü bir kapsül halinde sunmaktır."

Derek Mahon, **The Times**