

Yeniden Yazma Pratiklerinde Yücenin İnşası

Anıl Ünal¹

ÖZET

Bu makale yeniden yazma pratiklerinde, yüce olanın yazın mevcudiyetinin olanağını araştırmaktadır. Jean François Lyotard'ın telaffuz ettiği biçimi ile yeniden yazma post modern edebiyatın alımlanmasında kurucu bir kavram olarak anlaşılıyor olsa da, bu pratiğin aslında yazının kendisi kadar eski olduğu da iddia edilebilir. Ancak bir tekrar mekaniği, izden ime geçişi mümkün kılmaktadır. İngeden sembole geçiş yazıyı mümkün kılan olanak olarak, düşünceye geçişi de taahhüt altına almaktadır. Söz gelişi on binlerce yıl boyunca aynı mağara duvarındaki resimlerin üzerinden geçerek resimleri canlı tutan ressam da; esrarını mesneviden aldım diyen ya da iambic pentameter ölçüsü ile sone yazan şair kadar yeniden yazma pratiğini gerçekleştirmektedir. Bu deneme yazının dolayımında anonimleşen yazar ile burada ve şimdinin algısının taşıyıcısı olarak maddi anlamda kendisine mahkûm yazar imgelerinin yazın uzamındaki karşılaşmalarının yarattığı bitimsizliği yücenin inşası olarak ele alıyor. Bu karşılaşma için yeniden yazım bir olanak yaratmaktadır. Bu, gerçek olandan düşsel olana geçişin yarattığı bir yazınsal olanaktır. Geçiş, ontolojik anlamda maddesel olanın düşsel olana aktarımıdır. Bu aktarım yeniden yazımın yazarları arasında bir geçişliliği mümkün kılar. Makale bu yazın olayı Jorge Luis Borges ve Nathaniel Hawthorne üzerinden betimleyerek işaret ediyor.

Anahtar Kelimeler: Jorge Luis Borges, Nathaniel Hawthorne, yeniden yazma, yüce, Alef

The Construction of Sublime in Re-writing Practices

ABSTRACT

This paper investigates the possibility of the literary presence of 'sublime' in the practices of re-writing. Even though, as Lyotard puts it, re-writing is considered a constitutive notion in the reception of the postmodern literature, one might claim that the practice of re-writing is as old as writing itself. The transition from 'trace' to 'sign' is only possible through a mechanism of repetition. The transition from 'image' to 'symbol', as what makes writing possible, also guarantees the transition from 'image' to 'thought'. As such, both the painter who retraces and thus keeps alive the drawings on the same cave walls for tens of thousands of years and the poet who writes her sonnets with iambic pentameter engage with the practice of re-writing. This essay treats the construction of the sublime as the infinity created by the encounters of the writer who is anonymized through the mediation of writing and the writer who is the bearer of the perceptions of 'here' and 'now' (and who is therefore materially restricted to herself). The practice of re-writing creates a possibility for this encounter. This is a literary possibility created by the transition from what is real to what is dreamy. The transition, in an ontological sense, is a transfer of that which is material to that which is ideal, i.e. related to thought. Such a transfer is what makes the transitivity of the writers of re-writing possible. The paper points at this literary phenomenon by describing it through the works of Borges and Hawthorne.

Keywords: Jorge Luis Borges, Nathaniel Hawthorne, rewriting, sublime, Aleph

¹ Doktora Öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü, unal.anil@gmail.com

GİRİŞ

Yazmanın ilahi bir meşguliyet olduğuna ilişkin kanı, yazının kendisi kadar eski. Makalenin amacı kanaatin dayanak noktalarını ya da gerçekliğini sorgulamak değil, yeniden yazma pratiklerinin olası imalarını duyulur olan ile ilişkisinde ele alarak, yücenin inşasını görünür kılmak.²Yeniden yazma pratikleri elbette son derece geniş bir perspektifte ele alınabilir, ancak burada bu meselenin ele alınma biçimi yeniden yazma pratiklerinin, yüce olanın edebi anlamda inşası ve tecrübesi üzerine odaklanacak. Edebiyat tarihinde yeniden yazma üzerine zengin bir literatür ile karşılaşmak mümkündür. Esasında bu karşılaşmaların her biri yazı – duyulur meselesini ele almak anlamında uygun misaller sunuyorlar; zira her bir yeniden yazım, yazının duyulur olandan uzaklaşıp kendi üzerine dönüşü olarak ele alınabilir. Borges 1949 yılında *Colegio Libre de Estudios Superiores*'de Amerikan edebiyatı üzerine verdiği konferansta Nathaniel Hawthorne'u Amerikan edebiyatının ilk örneği olarak ele almış ve özellikle de Hawthorne'un 1837 baskılı "*Twice-told tales*" (*İki Defa Anlatılmış Öyküler*) (Hawthorne, 1871) isimli kitabındaki "Wakefield" öyküsü üzerine durmuştu.

İki Defa Anlatılmış Öyküler, başlığından da anlaşılacağı üzere yeniden yazımın çeşitli örneklerini içeriyor. "Wakefield," Hawthorne'un tam olarak hatırına getiremediği bir gazete ya da dergide okuduğu, gerçek olduğu iddia edilen öykünün yeniden yazımı. Bu esnada, meselesi yeniden yazım olan bu makalenin hudutları içinde Hawthorne'un değil, öykünün üçüncü anlatıcısı olarak Borges'in aktarımı esas alınabilir. Borges'in övgü dolu sözlerle iki defa sunumunu yapıp, bir defa da baştan sona anlattığı öykü şöyle:

"Hawthorne, bir İngiliz beyefendisinin hiçbir neden olmadan karısını bıraktığını, bir sokak ötedeki bir eve yerleştiğini ve orada, varlığını hiç kimseye duyurmadan yirmi yıl saklı yaşadığını bir gazete haberinde okuyor, ya da yazınsal amaçlarla okuduğuna inanmamızı istiyor. Adam bütün bu uzun yıllar boyunca, her gün evinin önünden geçiyor, ya da köşede durup bakıyor, bu gözetlemelerin çoğunda karısını görüyor. Herkes öldüğüne karar verdiğinde, karısı çoktandır dulluğu kabullenmişken, adam bir gün evinin kapısını açıp içeri giriyor. Sakin sakin, sanki sadece birkaç saatliğine gitmiş gibi. (*Ve öldüğü güne kadar örnek bir koca oluyor.*) Hawthorne bu tuhaf olay hakkındaki haberi endişeyle okuyor, anlamaya, gözünün önünde canlandırmaya çalışıyor. Konuya derinlemesine eğiliyor, "Wakefield" evinden ayrı kalan bu adamın, Hawthorne'un kurguladığı öyküsü. Esrar perdesini kaldırmak için birçok yorum yapılabilir, biz Hawthorne'un yorumuna bakalım." (Borges, 2012, s. 79 – 80)

Bu sunumun ardından Borges öyküyü anlatıyor. Jacques Derrida'nın "okumak yazmaktır" denklemi anımsanacak olursa Borges'in "Wakefield" okumasının sürprizlerle dolu olabileceği aşikâr hale gelecektir ama gene de naif okur bile Borges'in öyküsünün daha bu sunumda dahi Hawthorne'un öyküsünden farklılaşmakta olduğunu tahmin edecektir. Borges'in orijinal öyküden tam olarak muhafaza ettiği bölümün parantez içinde yazılan "Ve öldüğü güne kadar örnek bir koca oluyor" ifadesi ile sınırlı olduğu gözlemi kolayca yapılabilir.

Bu noktada Borges'in anlatımının karşısına Hawthorne'un öyküyü gazete haberi üzerinden aktarımı koyulacak olursa, şu gözlem de kolaylıkla yapılacaktır: Hawthorne'un öyküsü bir yazarın öyküsü olmaktan bir an için bile vazgeçmemektedir. Bu iddia, öykücülükte keyfi bir tercih olarak da anlaşılabilir bir yöntem farkı ekseninde ortaya konulabilir. Yazarın öyküsü olmaktan vazgeçmemek şeklinde ifade edilen vurguyu da görünür kılacak örnekler şu şekilde verilebilir. Alıntılar Hawthorne'un öyküsünden:

² Burada inşa edilen argümanın tam ters istikamette bir benzerini Jacques Ranciere çeşitli yapıtlarında kurmuş ve bilhassa da "*Why Emma Bovary Had to Be Killed*" (Ranciere, 2008) ve "*Politics of Literature*" (Ranciere, 2004) makalelerinde Gustave Flaubert'in *Madam Bovary*'si üzerinden modern edebiyatın duyulur olan ile ilişkisinde son derece detaylı bir analizini sunmuştu. Her iki makalenin ortak savı olarak, Flaubert, sadece modern edebiyatın ve yeni bir tür olarak romanın temsilcisi olmanın ötesinde, siyasal perspektiften de demokratik düzenin temsilcisi olarak temsili rejimin hiyerarşisinin karşısında konumlanmıştı. Ranciere'in edebiyat tarihine yaklaşımında, temsili rejimin tematik ve biçimsel elitizmine karşı modern edebiyat, tümüyle duyulur olana yönelmiş ve duyulur olanın ayırım gözetmeksizin edebiyatın konusuna dönüşebildiği bir tür olarak roman ele alınmıştı. Modernist savın doğruluğunun sınanması ya da politik imalarının geçerliliğinin sorgulanması tartışmanın dışında bırakılabilir.

“Okurun yeğlediği buysa bırakalım dalıp gitsin kendi düşlerine; yok, benimle birlikte Wakefield’ın yirmi yıllık sapkınlığının izini sürmeyi seçiyorsa hoş geldi sefa geldi;” (Hawthorne, 2000, s. 16)

Hawthorne kendi öyküsüne okurunu bu şekilde davet eder. İzleyen alıntılarda da düş kurmakta olduğunun altını çizer ve okuruna davetini yinelemeye devam eder:

“Gelin gözümüzün önünde Wakefield’ın karısına hoşçakal dediği anı canlandıralım.” (s. 18)

Hawthorne, Wakefield’ın evini terk ettikten sonra kimlik değiştirmesine ilişkin olarak da şunları düşler:

“Onun, uzun uzadıya düşündükten sonra, kızıl renkli bir peruk aldığını ve Yahudi bir eskiciden alışageldiği kahverengi giyim tarzının dışında kimi giysiler seçtiğini gözümüzün önüne getirebiliriz. Bu da tamam. Wakefield bambaşka biridir artık.” (s. 22)

Sağduyu sahibi her okur, malumun ilanı olan Hawthorne’un Wakefield’ı düşlüyor olduğu tespitinin ehemmiyeti olmadığını fark edecektir. Hatta yazarın öyküsünü düşlemesinden daha tabii bir şey olmadığı da elbette iddia edilebilir. Hawthorne sadece Wakefield’ı değil, “Wakefield” ı yazdığını da düşler:

“Böyle beş on sayfalık bir yazı yerine koskoca bir kitap mı kursaydım acaba! Bu yolla, denetimimiz dışında bir etkinin, yaptığımız her işe nasıl el attığını ve doğurduğu sonuçlarla nasıl çelik gibi bir zorunluluk ağı ördüğünü ortaya koyabilirdim.” (s. 24)

Hawthorne okuduğu orijinal metinde karakterin adının ne olduğunu anımsamaz ve bunun altını öyküsünde iki defa şu şekilde çizer:

“Eski bir dergi ya da gazetede bir öyküyü anımsıyorum, yaşanmış bir olay olduğu söyleniyordu, kendisini uzunca bir süre karısından uzak tutan, ondan ayrı yaşayan bir adamın –Wakefield diyelim ona – öyküsü bu.” (s. 15)

“Wakefield” ın ilk cümlesi, Hawthorne’un anımsadığı pilot öyküdeki Wakefield’ın takdimi. Bu da öykünün içinde düşlenen öykünün ilk cümleleri:

“Nasıl bir adamdı Wakefield? Ona kendi bakışımızca şekil vermekte ve bunu Wakefield diye adlandırmakta serbestiz.” (s. 17)

Hikâyenin Borges ve Hawthorne versiyonlarının her ikisinin de edebi bir lezzet taşıdığı muhakkak. Hawthorne öykücülüğün, kurmacanın, düşün gerçekliğe meydan okuyuşunu okuru için görünür kılarken, Borges “temsil, düş ve gerçekliğin temel özdeşliği” (Borges,2012c, s.39) ekseninde anlaşılabilir edebi bir tavırla sınırları belirsizleştirir. Borges’in öyküsü orijinal hikâye ile kronolojik mesafesine rağmen, açıkça Hawthorne’un öyküsünden daha gerçekçidir. Bu tespitte şaşılacak bir şey yok; Borges en somut anlamda elinde tuttuğu bir kitapta okuduğu öyküyü aktarmaktadır, Hawthorne ise öyküyü düşlemektedir. Hawthorne öyküsünde iki defa gazete ya da derginin isimsiz kahramanına isim koyduğunu hayal eder, Borges ise Wakefield’ı kahramanın değil öykünün adı olarak anar. Adlandırma konusuna odaklanmak, iki versiyon arasındaki farkı görünür kılacak bir kavrayışı mümkün kılmaktadır. Bu iddiayı Derrida’nın şu sözleri ekseninde ele almak doğru bir yaklaşım sunar:

“Bir isim alan herkes ölümlü ya da ölüyor hisseder, tam da isim onu korumaya, onu çağırmaya ve böylece de kurtuluşunu sağlamaya çalıştığı için. Çağrılmak, bizzat adlandırıldığını işitmek, ilk defa bir isim almak, ölümlü oluşun bilgisi gibi bir şeyi ve hatta birinin ölmekte olduğu hissini ihtiva eder.” (Derrida, 2008, s.20)

Borges’in Wakefield’ı, ölümlü bir adam olarak yaşamının yirmi yılını bir hayalet olarak sürmüştür. Hawthorne’un Wakefield’ı ise “Ve öldüğü güne kadar örnek bir koca oluyor” anekdotuna rağmen zaten bir hayalettir. Hayalettir çünkü hikayenin bir anlamda sonrası da dahil olmak üzere tepeden tırnağa hayal edilmiştir. Borges’in Wakefield’ı ise öncelikli olarak Hawthorne’un yazdığı tümüyle gerçek öykünün adıdır, bu yazın uzama geçilen noktadaysa “temsil, düş ve gerçekliğin temel özdeşliği” (Borges,2012c, s.39) ekseninde düşünüldüğünde Wakefield herhangi bir uslamlamaya gerek duymadan, tüm diğer edebiyat kahramanları kadar gerçektir. Adlandırma meselesi, duyulur olan ile ilişkisinde düşünüldüğünde bu özdeşlik denkleminin ne türden bir ehemmiyeti olduğu da aşikâr olmaktadır; zira Hawthorne gerçek olmayan bir şey olarak hayali kahramanını adlandırmaya çabalarken, Borges’in Hawthorne’un “Wakefield” öyküsünü çağırması kâfidir. Bu esnada karşılaştırmalı bir okumaya müsaade edecek bir örneğe başvurulabilir. Alıntı Borges’in “Alef” öyküsündeki bir adlandırma pasajından:

“Garay Sokağı’na geldiğimde hizmetçi kız kibarca beklememi söyledi. Beyefendi her zaman olduğu gibi bodrumda fotoğraf basıyordu. Kullanılmayan piyanonun üstünde, içinde çiçek olmayan boş ve büyük vazanın yanında Beatriz’in abartılarak renklendirilmiş kocaman bir fotoğrafı geçmişe ait

olmaktan çok zamanın ötesinde gülümsüyordu. Bizi kimse göremezdi, alt edemediğim bir şefkat duygusuyla portreye yaklaştım ve ona: “Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, sevgili Beatriz, artık hiç dönmeyecek olan Beatriz, benim, ben Borges,” dedim.” (Borges, 2013, s.187)

Bu pasajda “beyefendi” olarak anılan kişinin ismi Carlos Argentino Daneri. Daneri, Borges’in icat ettiği bir isim, ancak serbest çağrışım yoluyla hayal edilmiş olmaktan çok, belirli türden bir fonetik mekanik ile inşa edilmiş bir isimdir. Bu ismi inşa etmek için izlenmesi gereken düşünce çizgisi şöyle tarif edilebilir: Beatriz sesinin edebiyat tarihindeki izi sürüldüğünde *İlahi Komedya*’nın Beatrice’sini anımsamak çok zaman almayacaktır. Dante’nin – Durante degli Alighieri’ nin Beatrice’si demek daha doğru olur. Durante ismi hali hazırda Dan-te olarak söylenmektedir, buradan Dan-eri’nin ilk sesi gelir. İkinci ses ise Alighi-eri’nin son sesidir. Böylece Borges’in Dan-eri’si yazın uzamda vücut bulmaktadır. Yazının ontolojisinde, Daneri’nin vücut bulma biçiminin mahiyetine ilişkin şu tespiti yapmak ile yetinilebilir; Borges Daneri’yi tahayyül ederek değil yazının temel bileşeni olan ses ya da harf düzenine müdahale ederek – poetik inşa marifeti ile – var eder. Her dikkatli okurun malumu olan bu oyunu deşifre etmekteki esas gayeye dönülecek olursa, Borges, Alef isimli öyküsünde yazının ontolojisine ilişkin edebi bir soruşturmaya girmekte ve bu soruşturmada edebiyat tarihinin Dante’sini öyküsüne Daneri olarak misafir etmektedir. Tahmin edileceği gibi Daneri, edebiyat tarihinin Dante’sinden oldukça farklı ve hatta Dante’nin ters simetrik bir parodisidir. Fakat şunu unutmamak kaydıyla, simetri ve ters simetri ancak ortak bir orijin ekseninde kurgulanabilir, işte bu orijin Dante-Daneri ve Borges’in yazıyla kurdukları ilişkide görünür olur. Borges öyküsünde, Beatrice’sinin peşinden cehennem, araf ve cennete düşsel bir yolculuğa çıkan Dante’ye koşut olarak yazın uzamda Beatriz’ini arayan Borges’in gerçek yolculuğunu aktarır. Borges, Wakefield’ı öyküsüne çağırmasına benzer bir mekanik ile Beatriz ve Daneri’yi öyküsüne çağırır. *İlahi Komedya*’ dan ödünç alınan bu iki karakter yazın uzamda tümüyle gerçektir, az evvel “Wakefield” üzerinden yapılan tespitlere koşut olarak Dante ilahi yolculuğunu düşler, Borges’in ise üç ciltlik cep kitabını masasına koyması kafidir, bu yüzden Dante, Beatrice ve *İlahi Komedya*’ nın tüm düşleri masa kadar gerçektir

Bu misaller üzerinden edebi anlamda gerçek olan ile düşsel olan arasındaki gerilim inşa edilebilir, öte yandan bir anlamda da kavramsal anlamda sınır çizgileri yıpranmaktadır. Düş ve gerçeklik arasına çizilen çizginin izi tüm düşünce tarihinde – Paleolitik insanın mağara resimleri de dahil olmak üzere – sürülebilir. Ancak bu çaba, meselenin ortaya konması anlamında betimleyici olmaktan ileri gitmemektedir. Sözgelisi, Pythagoras’ ın sayı ve şeyler arasındaki şaşırtıcı ilişki ekseninde formüle ettiği hakikat anlayışının dinamikleri, ya da Platon’un düşünce ve madde arasındaki ilişki ekseninde işaret ettiği idealar dünyası ile şeyler dünyası arasındaki metafizik uçurum, Rene Descartes’in rüya ve gerçeklik ikiliği, Immanuel Kant’ın duyumsama ve düşünme arasında açtığı mesafe olarak kavramsal anlamda betimlenebilir. Borges ve Hawthorne arasındaki mesafe, duyulur olan ile düşünülmüş olan arasında kurulan, *res cogitans* (düşünen şey) ve *res extensa* (yayılan şey) ikiliğinin inşa edildiği denklem üzerinde bu anlamda modellenilebilir. Bu sınırı betimlemek felsefi ayrımın edebi gerçeklikte de kendisini tekrar ettiği iması taşımıyor, bilakis edebi gerçekliğin bu ayrıma meydan okuma olanağını ihtiva ettiğini yücenin inşası ekseninde görünür kılmaya çabılıyor. Burada ortaya atılan sav ekseninde, denklemin düşünce tarihinde kendisini bitimsizce tekrar eden ekosuna kulak vermek yerine; denklemin belli türden bir hata verdiği durum olarak yüce üzerine durmanın stratejik anlamda doğru bir karar olduğu söylenebilir. Bu türden bir kavrayışın karşılığını Borges’den alıntılanan pasajın birkaç sayfa ilerisinde bulmak mümkün. Borges Daneri’nin atalarından kalma evinin bodrumunda bu denemenin yüce kavramı ekseninde ele alınan türde kavranamaz bir tecrübe yaşar. Borges kavranamaz tecrübeyi, “Ne olursa olsun, hatırlayabildiğim kadarını aktarmayı deneyeceğim.” dedikten sonra şöyle anlatır:

“Alef’in çapı herhalde birkaç santimden fazla değildi, ama tüm âlem gerçekten ve eksiksiz içindeydi. Her şey (sözgelimi bir aynanın yüzü) sonsuzdu; çünkü her şeyi evrendeki açıdan açıkça görebiliyordum. Denizin dalgalanışını gördüm, günün doğuşunu, günün batışını gördüm; Amerika’daki insan yığınlarını gördüm; siyah bir piramidin ortasındaki gümüş rengi örümcek ağını gördüm; parçalanmış bir labirent gördüm, (bu Londra’ydı); bitmez tükenmez sayıda gözün bir aynaya bakar gibi bende kendilerine baktıklarını gördüm; yeryüzündeki bütün aynaları gördüm ve hiçbirini beni yansıtmıyordu; Soler sokağındaki bir arka avluda otuz yıl önce Frey Bentos’taki bir evin girişinde gördüğüm yer çinilerinin aynalarını gördüm; üzüm salkımları; kar yığınları; tütün; maden damarları; buhar gördüm; tümseklerle dolu ekvator çöllerini ve hepsindeki kum tanelerini teker teker gördüm; Inverness’te hiçbir zaman unutamayacağım bir kadın gördüm; dağınık saçlarını, uzun endamını gördüm; *göğsündeki kanseri gördüm*; bir yan sokakta kurumuş topraktan bir tümsek gördüm, eskiden

orada bir ağaç vardı; Adroque'de bir yazlık ev gördüm; Pliny'nin ilk İngilizce çevirisinin bir kopyasını gördüm -Philemon Holland'ın yaptığı- ve aynı zamanda her sayfadaki her harfi gördüm (çocukken kapalı bir kitabın içindeki harflerin nasıl birbirine karışmadığına, bir gecede kaybolup gitmediğine şaşırırdım); Queretaro'daki bir gün batımını gördüm, Bengal'deki bir gülün rengini yansıtır gibiydi; *boş yatak odamı gördüm; Alkmaar'da küçük bir odada iki ayna arasında duran bir küre gördüm, aynalar küreyi sonsuz sayıda çoğaltıyorlardı*; Hazar denizinin bir kıyısında akşam üstü yeşilleri uçuşan atlar gördüm; bir elin enfes kemik yapısını gördüm; bir savaştan çıkan gazilerin resimli kartlar postaladıklarını gördüm; Mirzapur'da bir vitrinde bir deste İspanyol oyun kağıdı gördüm; bir limonluğun zeminine eğrelti otlarının gölgesinin vurduğunu gördüm; kaplanlar, pitonlar, bizonlar, gelgitler, ordular gördüm; yeryüzündeki bütün karıncaları gördüm; acem işi bir usturlap gördüm; bir yazı masasının çekmecesinde (ve el yazısı içimi titretti) Beatriz'in Carlos Argentino'ya yazdığı inanılmaz, müstehcen, ayrıntılı mektupları gördüm; Chacarita mezarlığında bulunan çok beğendiğim bir anıtı gördüm; *bir zamanlar o eşsiz Beatriz Viterbo olan çürümüş kemikleri ve tozu gördüm*; kendi koyu kanımın dolaşımını gördüm; aşkın birleştiriciliğini ve ölümün değiştiriciliğini gördüm; Alef'i her noktadan ve her açıdan gördüm; Alef'te dünyayı, dünyada Alef'i gördüm; kendi yüzümü ve kendi bağırsaklarımı gördüm; *senin yüzünü gördüm; sersemledim ve ağladım*; çünkü gözlerim herkesin adını bildiği ve kimsenin bakmadığı o gizli ve ancak tahmin edilebilecek şeyi - tasavvur edilemez alemi görmüşlerdi. *Sonsuz hayranlık ve sonsuz acıma duydum.*" (Borges, 2013, s.189) (İtaliye vurgular makalenin vurguları)

Bu bölümün Borges okurunun aşına olduğu türden bir sıralama kümeleme pasajı olduğu gözlemi kolaylıkla yapılabilir. Bu türden sıralamaların yarattığı bitimsizlik hissi belirli ses ve ritim düzenleri izlendiği sürece tecrübe ile sabittir. "Gördüm" ifadesinin tekrar örüntüsü, pasajın ritmini verir. İfadeyi önceleyen söz öbeklerindeki güçlü imgeler ise yazın uzamı inşa ederler. Bu imgeler edebi anlamda mutlak anlamda gerçekçi ifadeler taşıdığı gibi, kurmacadan ödünç alınan masalsi imgeler, alegorik ifadeler ve metaforlar ile örülmüştür. Bu uzamın mimarisi yöntem ve içerik bakımından kolaylıkla gözlemlenebilir. Öte yandan, özellikle odaklanılması gereken yazın olayı ise sıralamanın yarattığı yazın uzamından çok bu yazın uzamı bölerek çoğaltan ve yazın uzamlar arasındaki geçişkenliği sağlayan bir adlandırma detayı. Bu geçişkenlik yazara ontolojik anlamda bir geçişliliğin de imkanını verir; *res cogitans* ve *res extensa* arasında bir geçişlilik olarak ifade edilebilir: Alef öyküsünün yazarı Borges, öyküsündeki anlatıcıyı Borges olarak tanıtır bize. Öykünün kahramanı da bu anlatıcı Borges'dir. Anlatıcı, "*bir zamanlar o eşsiz Beatriz Viterbo olan çürümüş kemikleri ve tozu*" görür, öte yandan bu pasajın içinde gizlenmekte olan bir Borges daha olduğu iddia edilebilir. Borges, isim kullanmadan ve sanki öykü okurdan çok "sen" diye hitap edilen kişiye yazılmış bir mektupmuşçasına "*senin yüzünü gördüm; sersemledim ve ağladım*" der. Borges'in "sonsuz hayranlık ve sonsuz acıma duydum" diye tarif ettiği, yücenin bu tecrübesini mümkün kılanın, aynı isim üzerine kurulmuş, ontolojik anlamda farklı – zira yazının kahramanı olan Borges ve yazarı olan Borges'in aynı kişi olduğunu iddia etmek saçma olacaktır – ama gene de aynı kişi olan iki farklı Borges'in birbirini yansıtan iki ayna gibi imgeyi çoğaltmakta olduğunu söylemek mümkündür. Borges üzerinden kurulan bu denklemin, Borges'in bir paradisini sunduğu İlahi Komedy'dan ödünç aldığı elbette aşıkardır. Diğer bir deyişle birbirini yansıtan aynalar denklemi aslında, Dante – Borges ve Daneri – Borges biçimlerinde de kurulabilecek olmasına rağmen metin bu yazın tansiyonu Borges – Borges gerilimi üzerine inşa etmektedir.

Bu gerilim üzerine inşa edilmiş başka Borges öykülerini de anmak mümkündür. Borges 1938 yılında basit bir yaralanma ile başlayan fakat septisemi rahatsızlığına yol açan olay neticesinde "ölümle burun buruna gelmiş" (Wilson, 2006, s.103) ve bir süre klinikte kalmasının ardından, Don Quijote'yi yeniden yazan adam Pierre Menard'ın öyküsüyle (Borges, 2012) tematik anlamda öykücülüğünde ve şayet böyle bir paralellik kurmak mümkünse³ yaşamında da yeni bir döneme girmişti. Bu dönemi ve yaşadığı travmayı otobiyografik öğelerle öyküleştirmediği ve aslında yeni birisi olmanın da sembolik bir ifadesi olarak öykünün sonunda bir bıçak kavgasında ölen kahramanı Dahlmann'ın "septisemi" tedavisinin ardından Güney'e yolculuğunu anlattığı öyküsündeki şu bölüm ele alınabilir:

"Tren istasyonunda hala daha otuz dakika vakti olduğunu fark etti. Brasil Sokağında bir kafede (Yriyogen'in evinden birkaç metre uzaklıkta) insanoğlunu hor gören tanrısal bir varlık gibi kendini

³ Bu bağlantıyı Jason Wilson kuruyor ve Harold Bloom'un ağzından "şayet o kazada ölseydi bir hiç olarak ölecekti", yorumunu yapıyor. (Wilson, 2006, s.103)

lütfen okşatan çok büyük bir kedi olduğu hatırına geldi. Kafeye girdi. Kedi oradaydı, uyuyordu. Bir fincan kahve ısmarladı, şekerini ağır ağır karıştırdı, yudumladı (bu ona klinikte yasaklanmış bir hazdı) ve kedinin siyah tüylerini yatırarak okşarken, bu temasın bir yanılısına olduğunu ve iki varlığın, kedi ile insanın, birbirlerinden bir camla ayrılmış gibi olduklarını, çünkü insanın zaman içinde, olayların birbirini art arda izleyişinin akışında, büyü dolu hayvanın ise o anın sonsuzluğu içinde yaşadığını aklından geçirdi." (Borges, 2012, s.158)

Kedinin zaman algısının bilişsel unsurları üzerine spekülasyon yapmak niyetinde olunmasa da; bu pasajda burada ve şimdi algısının iki farklı olanağının açıkça tarif edildiği söylenebilir. Duyulur olanın (yani yayılımsal olanın) kavranışında insan ve kedinin birbirinden bir camla ayrılan algısı üzerinden illüstre edilen bu mesele aslında zamanın (ve böylece "res cogitans" olarak düşüncenin) sınırına atıfta bulunan cam imgesi yazın uzamda bu camın ardına geçmenin de olanağını yaratır. Borges'in kediyi "o anın sonsuzluğu içinde" betimlemesi bu sınır aşımının açık bir ifadesidir. Borges "tanrısal bir varlığın" alanına geçer. Borges'in insan tecrübesine ilişkin izlek şöyle takip edilebilir:

Kedinin o anın sonsuzluğu içinde burada ve şimdi tecrübesi, zamanın art ardılığı bilişsel denklemden çıkarıldığında; burada ve şimdi diye kuramsal olarak tarif edilebilen ancak tecrübeye sürekli yitirilen şimdi, ancak ilahi sonsuz bir an olarak tarif edilebilecektir. Şairin "Yekpare, geniş bir ânın / Parçalanmaz akışında" diyerek tarif ettiği biçimiyle anlaşılabilir bir an. İnsanın ancak geçmişte örüntü öbekleri biçiminde bir arada tutabildiği tecrübenin zamansallığı ve bu ilahi an bir arada değerlendirildiğinde; yücenin bu tür bir karşılaşma tecrübesi olduğu iddia edilebilir. Bu anlamda yüce, ilahi olanın kendisi ile değil ilahi olanın duyulur olan ile karşılaşmasında açığa çıkar. Bu karşılaşmanın yegâne zemini yazın uzamıdır.

SONUÇ

İnsanın burada ve şimdisi asla tecrübenin kendisi değil, fakat her defasında kişisel ve beşeri tarihin dilsel dolayımından geçirilerek dilde tasnif edilerek ifade edilen kavramsal bir çerçevedir. Linguistik olan ile gramatolojik olan arasındaki ayrımı derinleştirme çabasına girmeden düşünsel olanının zorunlulukla yazımsal olduğunu ifade etmek ile yetinilebilir. İnsan, yayılımsal olanı zamanın; maddesel olanı düşüncenin; gerçek olanıysa dilin/yazının dolayımından geçirerek zihninde inşa eder. Öyleyse gerçeklik örüntüleri yığınının bitimsiz bir yeniden yazımsıdır. İnsan bu örüntüleri adlandırarak ayıklar. Ayıkladığı bu örüntü adları ile kendim dediği; ben dediği bir örüntüleri derlemesi inşa eder. Derrida'nın adlandırma meselesi üzerine söyledikleri anımsanacak olursa, adlandırma sadece insanların değil şeylerin kendilerini de zamana tabi kılar. Adlar adlandırdıkları bu gerçekliğin ölümlülüğünü ilan ederken, onları dilde ölümsüz de kılar. Borges'in Alef tecrübesi bu çerçevede anlaşılabilir bir tecrübeyi tarif etme başarısı olarak anlamak mümkündür. Bu tecrübenin gerçekten bir aktarımının mümkün olup olmadığı sorusuna gelinecek olursa. Buradaki imkânsızlık, Borges'in Alef tecrübesini, az evvel alıntılanan sıralama pasajından hemen önceki sunumu üzerinden ortaya koyulabilir. Borges Alef tecrübesinin sunuşunu şöyle yapar:

"Şimdi bu öykünün anlatılması, aktarılması, olanaksız özüne geliyorum. Ve bir yazar olarak çıkmazım da bu noktada başlıyor. Dil tümüyle bir simgeler dizgesidir, bu dizgenin o dili konuşanlar tarafından kullanılması ortak bir geçmişe dayanır. Ama eğer öyleyse, ben zihnimin bütün çabalarına rağmen tümünü kavrayamadığım Alef'i sözcüklere nasıl çevirebilirim?" (Borges, 2013, s.189)

Borges'in ortaya koyduğu imkânsızlık kuşkuyla yer bırakmayacak biçimde dil ve dilin referansı – adlar ve örüntüleri arasındaki ontolojik mesafeden kaynaklanmaktadır. Bu noktada şu iddia edilebilir; Borges'in Alef tecrübesinin yüce ile ilişkisi, Alef'in kendisi ve Alef'in dildeki temsili arasındaki mesafenin kendisinden değil, bu mesafede konumlanan öznenin durumundan kaynaklanır. Borges – Borges denkleminde Borges kendisini meta ontolojik bir katmanda görünür kılar. Bu mesafe bir tür açıklık olarak kendiliğinin görünür kılındığı özneler arası bir tansiyon olarak anlaşılabilir. Yazar Borges ve öykünün kahramanı Borges geriliminin inşa ettiği yazın uzama Borges ayağını basar. Alef tecrübesinin tarifindeki şu imgeleri anımsamak bu durumu anlamakta yardımcı olacaktır:

"Boş yatak odamı gördüm; Alkmaar'da küçük bir odada iki ayna arasında duran bir küre gördüm, *aynalar küreyi sonsuz sayıda çoğaltıyorlardı.*" (Borges, 2013, s.189)

Boş yatak odası imgesinin yazının failini metne davet etmek üzere orada olduğu iddia edilebilir. Borges, boş yatak odasından bahsettikten hemen sonra iki ayna arasına yerleştirilmiş bir küre imgesini verir. Küre ve metnin yazarı arasında bir ilişki kurmak mümkündür. Borges metninde bina ettiği

yüceyi, yazı ve yazının referansını, yazarın imgesini sonsuz defa çoğaltacak iki ayna olarak betimler ve iki farklı ontoloji arasında sonsuz defa çoğalan bu yazar imgesi, biz okurun yaşadığı yüce hissinin zemininde yer almaktadır

KAYNAKLAR

- Borges, J.L. (2012a). *Ficciones*. (T. Uyar ve F. Özgüven, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Borges, J.L. (2012b). *Öteki Soruşturmalar*. (P.B Charum. ve T. Armaner, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Borges, J. L. (2012c). *Yaratan*. (A. N. Akbulut ve P. B. Charum, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Borges, J.L. (2013). *Alef*. (F. Akerson, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dante, A. (1998). *İlahi Komedyası*. (R. Teksoy, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Derrida, J. (2008). *Animal That Therefore I Am*. (D.Wills, Çev.) New York: Fordham University Press.
- Derrida, J. (2010). *Gramatoloji*. (İ. Birkan, Çev.) İstanbul: Bilgesu Yayınları.
- Derrida, J. (2012). *Platon'un Eczanesi*. (Z. Direk, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hawthorne, N. (2000) *Büyük Taş Yüz*. (C. H. Arslan, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Hawthorne, N. (1871) *Twice-Told Tales*, vol I. Boston: Fields, Osgood, & Co.
- Lyotard, J.F. (1987) "Rewriting Modernity", *SubStance*, Vol. 16, No. 3, Issue 54.
- Ranciere, J. (2008) "Why Emma Bovary Had to Be Killed", *Critical Inquiry*, Vol. 34, No. 2, 233-248
- Ranciere, J. (2004) "Politics of Literature", *SubStance*, Vol. 33, No. 1, Issue 103: Contemporary Thinker Jacques Rancière
- Wilson, J. (2006) *Jorge Luis Borges*. (T. Çulhaöz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.