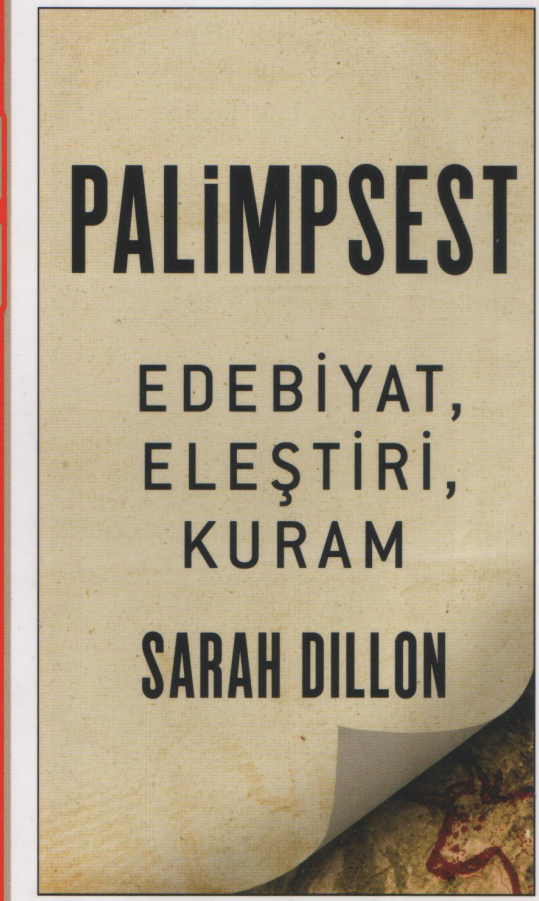

PALİMPSEST
EDEBİYAT,
ELEŞTİRİ,
KURAM
SARAH DILLON

Koç Üniversitesi Yayınları: 133 UÇBEYLERİ
EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ

Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram
Sarah Dillon

İngilizceden çeviren: Ferit Burak Aydar
Yayına hazırlayan: Defne Karakaya
Düzelti: Ümran Küçükislamoğlu
Kitap tasarımı: Gökçen Ergüven
Kapak tasarımı: Henry Nuhn

The Palimpsest: Literature, Criticism, Theory
© Türkçe yayın hakları: Koç Üniversitesi Yayınları, 2016
1. Baskı: İstanbul, Eylül 2017

Bu kitabın yazarı, eserin kendi orijinal yaratımı olduğunu ve eserde dile getirilen tüm görüşlerin kendisine ait olduğunu, bunlardan dolayı kendisinden başka kimsenin sorumlu tutulamayacağını, eserde üçüncü şahısların haklarını ihlal edebilecek kısımlar olmadığını kabul eder.

Baskı: 12.matbaa Sertifika no: 33094
Nato Caddesi 14/1 Seyrantepe Kâğıthane/İstanbul +90 212 281 2580

Koç Üniversitesi Yayınları Sertifika no: 18318
İstiklal Caddesi No:181 Merkez Han Beyoğlu/İstanbul +90 212 393 6000
kup@ku.edu.tr • www.kocuniversitypress.com • www.kocuniversitesiyayinlari.com

Koç University Suna Kıraç Library Cataloging-in-Publication Data
Dillon, Sarah
Palimpsest : edebiyat, eleştiri, kuram = The palimpsest : literature, criticism, theory / Sarah Dillon ; İngilizceden çeviren Ferit Burak Aydar ; yayına hazırlayan : Defne Karakaya.--İstanbul : Koç Üniversitesi, 2017.
224 pages ; 13,5x20 cm.-- Koç Üniversitesi Yayınları ; 133.
Includes bibliographical references and index.
ISBN 978-605-9389-69-3
1. English literature--History and criticism--Theory, etc. 2. Literature--History and criticism--Theory, etc. 3. Criticism, Textual. 4. Intertextuality. 5. Authors and readers. I. Aydar, Ferit Burak. II. Karakaya, Defne. III. Title.

Palimpsest

Edebiyat, Eleştiri, Kuram

SARAH DILLON

İngilizceden çeviren: Ferit Burak Aydar

KÜY

Jean Teyzecik, Dave Amca ve Lynne'e

Sizi özlüyorum

İçindekiler

Şekil Listesi 9

Teşekkür 11

BİRİNCİ BÖLÜM 13
Giriş: Palimpsest

İKİNCİ BÖLÜM 25
Palimpsestlerin Bir Tarihçesi

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 41
Zihnin Palimpsesti

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM 65
Şiir Sanatı ve Metafor Üzerine

BEŞİNCİ BÖLÜM 89
Riskli Okuma

ALTINCI BÖLÜM 115
Metinlerarasılığı Yeniden Düşünmek

YEDİNCİ BÖLÜM 135
Palimpsestin *Queer*'leştirilmesi: H.D.

Notlar 163

Kaynakça 193

Dizin 213

Şekil Listesi

ŞEKİL 1: Plaka XIV 257-290, Cureton, *Fragments of the Iliad of Homer from a Syriac Palimpsest* (1851).

ŞEKİL 2: D.H. Lawrence'ın okul yıllarında tuttuğu defter, s. 72r (MS La L 2). Nottingham Üniversitesi Elyazmaları ve Özel Koleksiyonları'nın izniyle.

Teşekkür

Bu kitaptaki bölümlerin çoğu üniversite konferanslarında ve seminerlerinde sunum için hazırlanmıştı. Bu etkinlikleri düzenleyenlere ve beni dinleyen ve etkileşimde bulunan herkese, özellikle de Sussex, Stirling, Manchester, Nottingham, Oxford ve Swansea Üniversitelerindekilere teşekkür etmek istiyorum. Bu malzemelerin bir kısmı öncesinde başka yerlerde, biraz farklı halde yayımlandı. Birinci, Üçüncü ve Yedinci Bölümlerden damıtılmış kuramsal kısımlar ilk kez "Reinscribing De Quincey's Palimpsest: The Significance of the Palimpsest in Contemporary Literary and Cultural Studies"de [De Quincey'nin Palimpsest'ini Yeniden Yazmak: Çağdaş Edebiyat ve Kültürel Çalışmalarda Palimpsestin Önemi] (*Textual Practice*, 19:3 [2005], s. 243-63) ve Yedinci Bölüm'ün çok eski bir versiyonu biraz geç bir tarihte "Palimpsesting: Reading and Writing Lives in H.D.'s Palimpsest" [Palimpsestleştirme: H.D.'nin Palimpsestinde Yaşamları Okumak ve Yazmak] adıyla *Critical Survey*'in özel bir sayısında (19:1 [2007]), *Modernist Women Writers Using History* [Tarihi Kullanan Modernist Kadın Yazarlar], haz. Mark Llewellyn ve Ann Heilmann) yayımlandı. *Textual Practice* (www.tandf.co.uk/journals) ve *Critical Survey* editörlerine burada yeniden yayımlamama izin verdikleri için teşekkürlerimi sunmak istiyorum. Arts and Humanities Research Council'a bu projenin araştırmasına maddi desteğinden ötürü ve Nottingham Üniversitesi Elyazmaları ve Özel Koleksiyonlar bölümüne hem D.H. Lawrence'ın üniversitedeki defterinden (**ŞEKİL 2**) bir parçayı burada kullanmama izin verdikleri hem de yardım ve sabırlarından ötürü minnettarım. H.D.'nin *Palimpsest*'inden alıntılar (Telif hakkı 1968 Norman Holmes Pearson) New York'taki New Directions Publishing Corporation'ın izniyle kullanıldı. **ŞEKİL 1**'deki palimpsest resmini burada

kullanmama izin verdiği için British Library'ye de özel bir teşekkür borçluyum.

Meslektaşlarımın, arkadaşlarımın ve ailemin desteği olmasaydı bu kitap ortaya çıkmazdı. Sussex Üniversitesi ve St Andrews Üniversitesi'ndeki meslektaşlarıma sohbetleri, düşünceleri ve yorumlarından ötürü teşekkür etmek istiyorum. Özellikle de Nora Bartlett, Peter Boxall, Jennifer Cooke, Tom Jones, Eric Langley, Norman Vance ve bilhassa Nicholas Royle'a müteşekkirim. İkinci Bölüm'de paleografik palimpsestlerin tarihini ortaya koymak benim uzmanlık alanımın ötesine geçen bir işti; aşina olmadığım bu topraklarda bana müthiş bir şevkle kılavuzluk eden Michael Apthorp'a özel bir teşekkür borçluyum. Ayrıca uzmanlık alanı olan konulardaki bilgileri ya da teknik konulardaki yardımlarından ötürü John Barrell, Bettina Bildhauer, Stephen Daitz, Jim Dillon, Mary Dove, Tatiana Kontou, Maarten van Ham, Christopher Pollnitz ve özellikle de "Giriş" kısmında anlatılan "palimpsestvari"nin hikâyesini benimle paylaştığı için Philippe Lejeune'e de teşekkür etmek istiyorum. Son olarak, desteğini, inancını ve sevgisini bir an olsun eksik etmeyen aileme bilhassa teşekkür ediyorum: Anneme ve Jayne'e; her daim entelektüel yarenim ve kılavuzum olan babama ve son gözden geçirmelerin her anında benimle birlikte nefes alıp veren Gav'a müteşekkirim. Onlar olmasaydı bu kitap da olmazdı.

BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş: Palimpsest

Thomas De Quincey 1845'te *Blackwood's Magazine*'de "The Palimpsest" başlıklı bir deneme yazısı yayımladı. De Quincey palimpsest kelimesinin başına belgili tanım edatı "*the*" koyarak (ilk kez özgül olmayan bir anlamda), palimpsest kavramının isim olarak kullanımını başlatmış, yani hem kavramı tanıtmış hem de onun sonraki kullanımlarının önünü açmıştı. Palimpsest kavramı 1845'e kadar sadece antikçağa ait elyazmalarını araştırıp yayımlayanların ilgilendiği paleografik tuhaf nesneler olan palimpsestlerle zımnen ilintilidir. Gelgelelim palimpsest kavramı bu tür görüngülerden bağımsız olarak var olur: İsim itibarı atfedilmiş tuhaf, yeni bir mecazi oluşumdur. Palimpsestleri mecazi anlamda kullanan ilk yazar De Quincey değildi, ama onun palimpsest kavramını kullanmaya başlaması 19. yüzyılın ortalarından günümüze kadar tutarlı bir metaforlaştırma sürecinin başlangıcına işaret eder.[1] 1845'ten bu yana palimpsest kavramı mimari, coğrafya, jeoloji, paleontoloji, buzulbilim, astrofizik, biyokimya, genetik, sinirbilim, nörobiyoloji, nörohesaplama ve enformasyon teknolojisi gibi çok farklı alanlarda kullanıldı. Palimpsest mecazı bu alanlarda veya bunların ötesinde, çalışmalarının disiplinlerarası niteliğinde ısrarcı olan araştırma alanlarından eksik olmamıştır. Roland Barthes dilbilim, antropoloji, Marksizm ve psikanalizin disiplinlerarasılığına atıfla şöyle der:

> Yeni şeyler [...] bu yeni disiplinlerin her birinin içsel olarak yeniden düzenlenmesinden çıkacak diye bir kaide yok, daha ziyade geleneksel olarak bunlardan hiçbirinin alanı olmayan bir nesneye istinaden karşılaşmalarından da gelebilir. Öyle ki adeta bugün araştırmalarda başlıca değer olarak görülen disiplinlerarasılık, uzmanlaşmış bilgi alanlarıyla basitçe bir karşılaşmayla başarılamazmış gibi. Disiplinlerarasılık kolay bir güvenlik hissinin dinginliğini

> vermez; (sofuca bir dileğin salt dile getirilmesinden farklı olarak) eski disiplinlerin dayanışması, barışçıl bir şekilde bir araya getirilmesi gereken bilimler alanında yeri olmayan yeni bir nesnenin ve yeni bir dilin yararına –belki de moda olan sarsıntılar aracılığıyla şiddetle– çöktüğünde disiplinlerarasılık etkin bir şekilde başlar; sınıflandırmadaki bu huzursuzluk tam da yeni bir mutasyonun tanısını koyabileceğimiz noktadır. (1977a, s. 155)

Palimpsestler tam da bu tür nesnelerdir. Hem düz anlamıyla (aşağıdaki bölümlerde ele alınacak olan Arşimed Palimpsesti projesinde çalışan uzmanların çeşitliliğinin gösterdiği gibi) hem de mecazen disiplinlerarası karşılaşmayı bedeninde toplar ve kışkırtırlar. Palimpsest tek bir disiplinin yetki alanı [*province*] olamaz, zira üzerine yazı yazan tüm bu alanları bedenine kabul eder; keza palimpsestin kendine münhasır bir yetki alanı da olamaz, zira düz anlamıyla *province*'ten, yani ilk bakışta kendini gösteren şeyden başka her şeydir.[2] Disiplinler birbirleriyle palimpsestte karşılaşırlar ve aralarındaki ilişkisellik palimpsestin mantığına göre tanımlanır. Bu yolla, palimpsest disiplinlerarasılık –disiplinlerin birbiri içindeki ve üzerindeki dahiliyetlerinin, kesişiminin, kesintiye uğratmalarının ve ikamet edişlerinin üretken şiddeti– figürü haline gelir.

Elinizdeki bu palimpsestte ikamet eden disiplinler edebiyat, eleştiri ve kuram olup, her bir bölüm palimpsest kavramına getirdiği kuramsal yaklaşımı, içinde yer aldığı edebi metinlerin yakın okumalarıyla harmanlamaktadır. Bu edebi metinler arasında Thomas De Quincey, D.H. Lawrence, Arthur Conan Doyle, Umberto Eco, Ian McEwan ve H.D.'nin eserleri yer almaktadır. Bu anlamda, çalışmam performatiftir: Edebiyat çalışmalarında kuramın yerine dair uzun süredir ateşli tartışmalar dönerken, bu çalışma kuramsal yazı ile eleştirel yazı arasında var olabilecek palimpsestvari yakınlığı kanıtlamaktadır; bu yakınlık benim *kuramsal eleştiri* diye adlandırmak istediğim bir yazı tarzında tezahür etmektedir. Derrida "'This Strange Institution Called Literature'" [Edebiyat denen şu tuhaf kurum] adlı mülakatta (1989), Derek Attridge'in "Edebiyat ile edebiyat eleştirisi arasında bir ayrım yapmak zorunlu mudur?" (Derrida 1992, s. 49) sorusuna cevaben şunları söyler: "Kendi türünün zahmete değer tek örneği olan 'iyi' edebiyat eleştirisi; bir edimi, bir edebi imzayı ya da karşı-imzayı, yaratıcı bir dil deneyimini, dil *içinde* yaratıcı bir

deneyimi, okunan metnin alanındaki okuma ediminin bir kaydını ima eder" (s. 52). İyi edebiyat eleştirisi edebiyat ile edebiyat eleştirisi arasında fiziksel bir yakınlığı, kıvrımlılığı içerir. Ama Derrida bu iki yazı biçimi arasında bir ayrımı da muhafaza etmek ister: "Her şeyi birbirine karabileceğimizi ve tüm bu 'edebi' ya da 'eleştirel' üretim türleri arasındaki ayrımları boş verebileceğimizi söylemiyorum" (s. 52). Dolayısıyla Derrida edebiyat ile edebiyat eleştirisi arasındaki ilişkinin sınırlarını çizmekle cebelleşip durur: "Edebiyat ile edebiyat eleştirisi arasında ayrım yapmam, ama okuma ve yazmanın bütün biçimlerini de özümsemem" (s. 52). Bu tür ayrımlar yaparken, "sınırların saflığını ve doğrusallığını bir kenara bırakmak" gerektiğini savunur. "Ayrımlar hem sıkı olmalı hem de tüm bu karşıtlıklar arasındaki özsel bulaşma olanağını hesaba katabiliyor olmalı" (s. 52). "Palimpsestvarilik" (aynı anda hem bir yakınlık hem de ayrı olma ilişkisi) bu biçim için bir model teşkil eder, bu şekliyle metinlerinin ayrı niteliklerini muhafaza ederken aynı zamanda özünde birbirlerine bulaşıp karşılıklı bağımlı olduklarını da teslim eder. Aynı model, kuramsal eleştiride eleştiri yazıları ile kuramsal yazılar arasındaki ilişki için de bir paradigma oluşturur.[3]

Bu çalışma, palimpsestin 1845'ten bu yana yer aldığı yaratıcı, eleştirel ve kuramsal metinlerin birçoğunu, palimpsestin mantığını ve yapısını araştırıp modern düşünceyi anlama ve ilerletmedeki hayati rolünü göstermek amacıyla bir araya getiriyor. Tarih, öznellik, zamansallık, metafor ve cinsellik kadar farklı kavramların palimpsest tarafından yeniden ölçülüp biçilmesini ele alırken, en geniş anlamıyla okuma sorununa tekrar tekrar ve bıkıp usanmadan geri dönüyor. Gerek kuramda gerek eleştiride, akademik ve daha genel kültürel inançta en temel görüş ayrılıklarının kaynağı olan bir pratiği eşeliyor: Etrafımızdaki dünyayı ve kendimizi nasıl anlarız? Başka bir deyişle, nasıl okuruz? Benim açımdan bu sorunun cevabı (ister tarihsel, ister edebi, ister eleştirel, ister kuramsal, ister siyasal, ister kültürel olsun) metinleri nasıl okuduğumuzun palimpsest yoluyla devamlı irdelenmesiyle bulunabilir. Dolayısıyla bu çalışma yazı ve metinselliğin doğasını tutarlılıkla araştırıyor, okumanın güvencesizliğini kabul ediyor ve riskli olmasından ötürü en verimli olan okumanın içerdiği hazdan hiç utanmadan zevk alıyor.

Palimpsest metaforunun bolluğuna karşın, Josephine McDonagh'ın "Writings on the Mind: The Importance of the Palimpsest in Nineteenth-Century Thought"u [Zihindeki Yazılar: 19. Yüzyıl Düşüncesinde Palimpsestin Önemi] (1987), palimpsestin anlam ve önemine dair benden önceki yegâne bütünlüklü incelemedir. McDonagh; De Quincey'nin denemesi, Thomas Carlyle'ın "On History"si [Tarih Üzerine] (1830) ve George Henry Lewes'in *Problems of Life and Mind*'ı [Yaşamın ve Zihnin Sorunları] (1874-9) dahil olmak üzere çeşitli 19. yüzyıl metinlerinde palimpsestin psikolojik, tarihsel ve toplumsal bir model olarak nasıl işlediğini ele alır. McDonagh'ın çalışması De Quincey'nin palimpsest modelinin radikal potansiyeline dikkat çekmenin yanı sıra, 19. yüzyıl düşüncesinde palimpsestin önemini tespit etmesi bakımından da kıymetlidir. Gelgelelim McDonagh'ın eseri 19. yüzyılın eleştiri metinlerinin irdelenmesiyle sınırlı olduğundan, modern edebiyatta, eleştiride veya kuramda palimpsestin güncelliğine dair bir iddia taşımaz. McDonagh'ın en kaydadeğer kuramsal içgörüsü palimpsestin sadece bir "derinlik yanılsaması" sunduğuna dair gözlemidir: "Derinlik sunuyormuş gibi yapar, ama aslında her zaman yüzeyde işlev gösterir" (1987, s. 211).[4] Palimpsestleri yaratan süreç bir katmanlara ayırma süreci olsa da bu sürecin sonucu altta yatan yazının müteakip yeniden ortaya çıkışıyla birleştiğinde, De Quincey'nin dile kazandırdığı bir kelimeyle tarif edilebilecek bir yüzeysel yapı teşkil eder: *Involuted*, kıvrımlı, içe kıvrık, girift. De Quincey "*involute*"u "en derin duygu ve düşüncelerimizin birbirinden ayrılamayan birleşik deneyimlerimizde ... somut nesnelerin çapraşık birleşimleri yoluyla bize iletilme"sini anlatan bir kelime olarak kullanır (1998b, s. 104). Aynı kelimenin sıfat hali olan "*involuted*" da kendi palimpsestleşmesinin bir sonucu olarak palimpsestte ikamet eden metinler ile müteakip metinsel nevzuhur arasındaki ilişkiyi tarif eder. Dolayısıyla palimpsest diğer türlü birbiriyle alakasız olan metinlerin ilişki kurup iç içe geçtiği, kopmaz bağlarla bağlandığı, birbirini kesintiye uğrattığı ve birbirlerinde ikamet ettiği girift bir görüngüdür. Aşağıdaki bölümlerin her birinde palimpsestte tecessüm etmiş olan (metinsel) ilişkiselliğin bu karmaşık yapısını soruşturmak ve yeniden formüle etmek derdindeyim. Bunu kendi uydurduğum ve *involuted* kelimesinin neredeyse eşanlamlısı

olarak kullandığım "palimpsestvari" [*palimpsestuous*] kelimesini kapsamlı bir kuramsal temele oturtarak da yapmaya çalışacağım. *Oxford English Dictionary*'ye [Oxford İngilizce Sözlüğü] göre, "palimpsest"in resmi sıfat hali "palimpsestik"tir: "palimpsest olan ya da oluşturan şey". "Palimpsestvari" ise palimpsest olan ya da oluşturan bir şeyi adlandırmaz, aksine palimpsestte şeyleşmiş olan ilişkisellik türünü tarif eder. "Palimpsestik" bir palimpsesti üreten katmanlaşma sürecini anlatırken, palimpsestvari bu sürecin bir sonucu olarak karşımıza çıkan yapıyı ve altta yatan yazının bilahare yeniden zuhur edişini tarif eder.

"Palimpsestvari" kelimesi yazılı bir metinde ilk kez Fransızca olarak Gerard Genette'in *Palimpsestes* (1982) kitabında kendisinin ortaya attığı hipermetin fikrinin kışkırttığı yeni okuma türünü tarif etmek için kullanılmıştı. *"L'hypertexte nous invite à une lecture relationnelle dont la saveur, perverse autant qu'on voudra, se condense assez bien dans cet adjectif inédit qu'inventa naguère Philippe Lejeune: lecture palimpsestueuse"* (s. 452).[5] Bu kelime Channa Newman ve Claude Doubinsky tarafından "palimpsestvari" [*palimpsestuous*] olarak tercüme edilmiş ve böylece İngilizcede bu kelime ilk kez kullanılmıştır: "Hipermetin bizi ilişkisel bir okumaya davet eder, bunun tadı ne kadar sapkın olsa da yakın zaman önce Philippe Lejeune'ün dile kazandırdığı bir sıfatla anlatılabilir: *Palimpsestvari* bir okuma" (1997, s. 399). Genette bu kelimenin icadını Lejeune'e mal etse de metinsel kaynağını zikretmez. Lejeune kelimeyi Barthesçı bir pastişle uydurmuştu: 1980 yazında *Poétique* dergisinin birkaç hafta önce ölen Barthes'a ayırdığı *festschrift* [armağan kitabı] için yazdığı "Le Roland Barthes sans peine"de yayımlanacaktı. Genette bu yazıyı o sırada okumuştu, ama yazı ancak *Palimpsests*'ten iki yıl sonra, 1984'te *Textuel* dergisinde yayımlandı. Lejeune şöyle açıklıyor: "Bu kitapta neden Genette'in uydurduğum kelimeye atıfta bulunduğunu ama kaynak göstermediğini şimdi anlıyorsunuz; zira o dönemde metnim henüz yayımlanmamıştı... Bu palimpsestin küçük katmanlı hikâyesi budur..."[6]

De Quincey'nin palimpsest kavramının tuhaf ve yeniden canlandırılmış paleografik palimpsestler yaratması gibi, "palimpsestvari" de palimpsest kavramını 20. yüzyıl sonu ile 21. yüzyıl başı edebi ve kültürel düşüncesi bağlamında palimpsesti yeniden yazacak ve şekillendirecek bir

halde tuhaflaştırır.[7] "Palimpsestvari" bunu yaparken Michael Dillon'ın önerisini icra eder: Bir kelimenin "içinde ne tür bir anlam ekonomisinin halihazırda yerleşmiş olduğunu (ama genellikle görmezden gelindiğini) araştırmaya" çalışırken (1996, s. 119),

> kendimizi kelimeden yabancılaştırmamız, onunla aramıza belli bir mesafe koymamız da yararlıdır, zira bu sayede bizim dikkatimizi celbedecek şekilde tezahür eder ve içinde barındırdıklarına kulak vermemizi sağlar. (s. 120)[8]

Çarpıcı ve aşina olunmayan bir yeni kelime olarak "palimpsestvari", palimpsest kavramıyla ilişkili olarak derhal bu işlevi yerine getirir. Ayrıca diğer bütün kelimeler gibi, aynı zamanda "palimpsestvari"dir: Yüzeyi üzerinde ve içinde bir araya gelip kaynaşan anlamlardan, seslerden ve başka kelimelerden mürekkeptir. Onun hayali etimolojisini, dilsel ve fonetik yansımalarını oluşturan bunlardır; Beşinci Bölüm'de her ikisi de ayrıntılı olarak ele alınıyor. Proust'un çalışmasına dair Genette'in tasviri gibi, "palimpsestvari" kelimesi de "birkaç mecazın ve birkaç anlamın iç içe geçip kaynaştığı, hepsinin her an hazır ve nazır olduğu ve ancak birlikte, kopartılamaz bütünlükleri içinde deşifre edilebileceği bir palimpsest"tir (1982 b, s. 226). En bariz şekliyle, "palimpsestvari" kelimesi "ensestvari" ile mahrem bir ilişkiye sahiptir.[9] Bu şekliyle, dikkatimizi Dillon'ın önerisinin sapkınlığına çeker: Bir kelimeyle mahremiyetimizi yenilemek ve artırmak için o kelimeyi acayipleştirmemiz gerekir. "Palimpsestvari" ilişkisellik, "palimpsestvarilik"teki ensest sorunsallık mevzuunu eşeler: Birbirleriyle *çok yakın ilişkili* olduğu düşünülenler arasında olduğundan gayri meşru diye damgalanan mahremiyet. Nihai mahremiyet ancak birbirinden belli bir derece uzaklığı koruyan terimler arasında meşrudur ve –ensest tabusunu destekleyen biyolojik miti hatırlatırsak– denilebilir ki üretkendir.

Dolayısıyla palimpsest kavramını ve "palimpsestvari" kelimesinin anlattığı ilişkiselliği daha tutarlı bir şekilde irdelemek ve kuramsal temele oturtmak adına, bu çalışmada metaforik eşleştirme adlı bir yöntemden yararlanılıyor. Palimpsest kavramı her bölümde günümüz eleştiri söyleminden bir kavramla eşleştiriliyor, yani "palimpsestvari" bir ilişkiye sokuluyor. Bu ilişkinin doğasına göre iki kelime mahremdir, yakındır ama yine de ayrı dururlar; palimpsestin diğer kavramın anlaşılmasına

yardımcı olduğu ve onu şeyleştirdiği bir karşılıklı açımlama hareketinin parçası olarak yer alırlar ve bu kavram palimpsestin karmaşık yapısına ve mantığına dair anlayışımızı karmaşıklaştıran bir şekilde palimpsesti yeniden yazmamızı mümkün kılar. Örneğin Üçüncü Bölüm'de, De Quincey'nin zihnin palimpsesti fikrinin kriptik yapısını açıklamak adına, palimpsest Nicolas Abraham ve Maria Torok'un kripta mefhumuyla birleştiriliyor. Bu sayede, De Quincey'nin ölmüş kız kardeşi Elizabeth'in süregelen yaşamını güvence altına almaya çalıştığı *Suspiria de Profundis*'teki (1845) palimpsestin dirilişçi fantezilerden biri olarak işlev gösterdiğini anlayabiliriz. Palimpsestin kriptayla eşleştirilmesi daha genel olarak palimpsest kavramının karmaşık ontolojik statüsüne de dikkat çeker. Kripta gibi palimpsest de düz anlamı olmayan bir kavramdır, zira palimpsestlerle ilişkilidir ama onlardan farklıdır, yani geleneksel metafor inşalarının temsil ettiğinden farklı bir *tropografi*ye riayet eder. Bu yeni tropografinin doğası, mahremiyet ile ayrı gayrılığın hem palimpsestvariliği hem de metaforik ilişkiyi nasıl tanımladığını açıkladığım Dördüncü Bölüm'ün konusudur.

Beşinci Bölüm iki eleştirel, iki kuramsal metinden oluşan bir palimpsest olarak yapılandırılmış kuramsal eleştirinin en açık gösterimini sunmaktadır. Bu metinler palimpsestle ilişkili olarak okuma ve yazmayı, klasik detektif romanı ile modern detektif romanı arasındaki farkı ve birbiriyle ilişkili ama farklı olan yapısalcılık ve postyapısalcılık kuramlarını irdelemek için palimpsesti bizatihi "metin" kavramıyla eşleştirmektedir. Bu metinler altbaşlıklarıyla birbirinden ayrılsa da değerlendirmede açıkça belirtilmeyen ama okurun tespit edeceğini umduğum tarzlarda birbirlerinde ikamet eder ve birbirlerini kesintiye uğratır. Son iki bölüm öncekilerle aynı yöntemlerden yararlanmaktadır. Altıncı Bölüm palimpsest kavramının palimpsestvari metinsellik üzerinden yeniden yazılmasını savunmak amacıyla palimpsesti Julia Kristeva'nın metinlerarasılık kavramıyla eşleştiriyor. Bu bölümde biri eleştirel diğeri kuramsal olan iki metnin, Genette'in *Palimpsests*'iyle Ian McEwan'ın *Kefaret*'inin (2001) yakın okumalarında, Kristeva'nın kuramsal eleştirisinden yararlanmaya devam ederek, palimpsestvari metinsellik ile tek bir metin arasındaki ilişki masaya yatırılıyor. Yedinci Bölüm edebiyat metinlerinde geleneksel palimpsestçi feminist eleştiri

yerine daha radikal palimpsestvari *queer* kuram çerçevesinden yaklaşmayı savunmak adına, palimpsesti "*queer*" kavramıyla eşleştiriyor. Her iki söylem de palimpsest değerlendirmesini H.D.'nin yazılarından hareketle geliştirdiği için, H.D.'nin *Palimpsest* (1926) kitabındaki hikâyelerden ikisinin palimpsestvari *queer* okumaları ortaya koyuluyor. Yedinci Bölüm *queer* ile palimpsestin eşleştirilmesinin bu terimlerin eleştirel açıdan güncel kalabilmesi için yeniden yazılmaya açık olması gerektiğini (tam da palimpseste ve palimpsest tarafından cisimleştirilen bir açıklık) ortaya serdiğini savunarak bu çalışmayı sona erdiriyor.

Metaforik eşleştirme ve kuramsal eleştiriye ilaveten bu çalışmada üçüncü bir yöntemden (bir o kadar palimpsestin yapısı tarafından belirlenen bir yöntemden) daha yararlanılıyor: Eleştirel tarih ya da soykütüğü. Michel Foucault "Nietzsche, Soybilim, Tarih" isimli makalesinde (1996) Nietzsche'nin izinden giderek soykütüğü (soybilim) kavramını irdeler ve bu suretle yazı tarihi sürecine dair geleneksel anlayışı yeniden yazar. Bu yeniden yazımın ayrılmaz parçası bu yazımın konusunu ("tarih") palimpsestvari belgelerin bir derlemesi olarak yeniden şekillendirmektir.

> Soybilim gridir, kılı kırk yarar ve sabırla belgeler. Karmakarışık, silinmiş, üstü karalanmış, defalarca yeniden yazılmış parşömenler üzerinde çalışır. (1996, s. 139 [2011, 230])

Tarihin palimpsestvari cismine yanıt olarak soykütüğü "olayların tekilliğini [...] her türlü tekdüze erekliliğin dışında saptamak" zorundadır, "bu olayların yolunu gözlemek; olayların döngüsünü, evrimin yavaş eğrisini çizmek için değil, farklı roller oynadıkları farklı sahneleri yeniden bulmak için" (s. 139-40 [230-1]). Soykütüğü "şeylerin esas özü, en katışıksız olabilirliği ve titizlikle kendi üstüne katlanmış özdeşliği"ni yakalamaya çalışan bir "kökenler" arayışı değildir (s. 142 [232-3]). "Tesadüf ve ardışıklığın dış dünyasını önceleyen hareketsiz biçimlerin var olduğunu" varsaymaz (s. 142). Kökenler arayışı "'önceden olmuş olanı', kendine tamamen uygun bir imgenin 'aynı'sını bulmaya çalışmak; ... sonuçta ilk kimliği açığa çıkarmak için tüm maskeleri kaldırmaya girişmek"ken (s. 142 [233]); soykütüğü, "şeyler"in palimpsestvari yapısını, "şeylerin ardında 'çok başka bir şey'in var olduğunu" algılar: "Onların özsel ve tarihsiz sırlarını değil, özsüz oldukları sırrını ya da onlara yabancı olan figürlerden yola çıkarak özlerinin parça parça inşa edilmiş

olduğu sırrını" (s. 142 [233]). Palimpsestin yapısında bir şeyin "öz"üne dair bu yeni anlayış cisimleşir, zira iki ya da daha fazla yabancı metnin bir arada yaşamasından başka bir şey değildir. Palimpsest, Foucault'nun soykütüğün bulduğu şeye dair şu iddiasını şeyleştirir: "Şeylerin tarihsel başlangıcında karşımıza çıkan şey, kökenlerinin hâlâ korunan özdeşliği değildir; diğer şeylerin uyumsuzluğudur, uyumsuz olandır" (s. 142 [233]). Soykütüğü bu uyumsuzluğa, "tarihin çeşitlilikleri"ne (s. 144), "her başlangıca eşlik eden ayrıntılar ve tesadüfler"in palimpsestine (s. 144), tarih adı verilen palimpsestte "kesişebilen" ve "çözülmesi güç bir ağ oluşturan incelikli, tekil, alt-bireysellik işaretleri"ne (s. 145 [235]) dikkat etmek zorundadır. "Bir karakterin ya da bir kavramın biricik görünümü altında, bunların hangi olay çokluğu (hangi olaylar sayesinde ya da hangi olaylara rağmen) oluştuğunu" keşfetmelidir (s. 146 [235]).

Soykütüğü evrimci bir anlatı yaratmaz, "büyük bir sürekliliği, unutmanın getirdiği dağınıklığının ötesinde yeniden oluşturmak için zamanda gerilere gitme iddiasında değildir." Daha ziyade, tarih alanında palimpsest olarak işler ve "mevcut olan ve bizim için değer taşıyan şeyi yaratmış olan kazaları, son derece küçük sapmaları –ya da tam, ani geri dönüşleri–, hataları, değerlendirme yanlışlarını, yanlış hesapları" tespit eder (s. 146 [236]). Soykütüğü "kendisiyle uygunluk içinde olduğu hayal edilen şeyin heterojen olduğunu gösterir" (s. 147 [237]). Foucault, bu şekliyle Nietzsche'nin yazılarında soykütüğünün şuna karşıt olduğunu açıklar:

> [T]arih-üstü bakış açısını yeniden işin içine katan (ve her zaman varsayan) tarih biçimidir: Zamanın nihayet indirgenmiş çeşitliliğini, kendi üstüne iyice kapanmış bir bütünlük içerisinde toplama işlevi olan bir tarih; kendimizi her yerde tanımamızı ve geçmişteki tüm yer değiştirmelere uzlaşma biçimi vermemizi sağlayan bir tarih; kendi ardında olan şeye dünyanın sonundan bakan bir tarih. (s. 152 [242])

Ne bu çalışmanın sunduğu ne de aslına bakacak olursanız palimpsestin talep ettiği tarih biçimi budur. Palimpsest mecazen soykütüğünün işleyiş alanını temsil ettiğinden, palimpsestin tarihçesi bir soykütüğünden başka bir şey olamaz. Bu şekliyle, bu inceleme palimpsest kavramının doğrusal bir gelişimini tasvir etmediği gibi, bir evrim anlatısı da

sağlamaz. Daha ziyade, çeşitli metinlerde birbiriyle rekabet ve mücadele eden ve kavramın kendi palimpsestvari tarihinin girift palimpsestini oluşturan palimpsest kavramının yazılmalarının, silinmelerinin ve yeniden yazılmalarının izini sürer. Bu çalışma geleneksel olarak anlaşıldığı şekliyle palimpsestin "köken"ini açığa çıkarmaya ya da "kesin öz"ünü, "kimlik"ini ya da "hakikat"ini tanımlamaya çalışmıyor. Daha ziyade, palimpsest kavramının bu mefhumları kendi palimpsestvari mantığına göre nasıl yeniden tanımladığını, şeylerin "kalp"inde "diğer şeylerin uyumsuzluğu"nun, "uyumsuz olan"ı ortaya serdiğini gösteriyor. Bu çalışma palimpsestin ayrı özüne, onun özünü oluşturan ve tarihini tanımlayan ayrıntıların, izlerin ve metinlerin giriftliğine odaklanıyor. Dolayısıyla bu soykütüğü tam da Foucault'nun talep ettiği ve soykütüğünün yaptığı gibi, "tarihe yüzünü dönmek ve onu bütünlüğü içinde kavramak için yaslanılan şeyleri[n]; tarihi sürekli, sabırlı bir hareket olarak dile getirmeyi sağlayan şeyleri"n (s. 153 [243]) sistematik olarak parçalanmasından yana payına düşeni yapıyor.[10]

Bu çalışma "tarihüstü bir perspektif" benimsemiyor ya da palimpsestin tarihini "yeknesak bir nihailik"le kayda geçirmiyor. Daha ziyade, palimpsest hakkında yazmanın bir palimpsestleştirme edimi haline nasıl geldiğini ortaya seriyor: Palimpsest hakkındaki herhangi bir yeni metin palimpsestin tarihindeki diğer metinleri siler, kendisini onun üstüne bindirir ama yine de başına musallat olmasından kurtulamaz. Palimpsest hakkında yazmak palimpsest *üzerine* yazma sürecidir: Onun tarihindeki yerini alma ve bu tarihi nitelendiren metinlerin giriftliğine bir diğer katman ekleme sürecidir. Ayrıca palimpsestin yeni yazışlara daimi açıklığı bu tarihin mütemadiyen yeniden yazılacağını garanti altına alır. Robert Maniquis "The Dark Interpreter and the Palimpsest of Violence" [Kara Yorumcu ve Palimpsestin Şiddeti] adlı çalışmasında, "palimpsest kendi kısmi silinmesini yaşamış ve artık üzerine hiçbir şey yazılamayan anılardaki bir yazma yüzeyi haline gelmiştir" görüşünü savunsa da (1985, s. 134), bu iddia Maniquis'nin yazdığı denemeyle (palimpsestin tarihine bizatihi bu olanağı reddederken bile başka bir metin daha ekler) ve metafor olarak palimpsestin sürekli yeniden yazıldığı, geçmişte ve şimdide iktibas ettiği metinlerin ağırlığıyla doğrudan çelişir. Maniquis'nin iddiası palimpsestin geçmiş, şimdi ve süregiden

mecazi gücü ve kuramsal anlamının reddedilemez kanıtını sağlayan bu çalışmayla daha da zayıflar. Bunu görünüşte kabul eder şekilde, denemesinin sonunda palimpsesti kapayıp rafa kaldırma girişimi, Maniquis'nin beklenmedik belirsizlik ve buna bağlı ihtimal ifadeleriyle, henüz yaşanmamış olan gelecekteki bir olayı öngörmesiyle maluldür:

> *Kuşkusuz* o [palimpsest], bizim merkezsizleşmiş kültürümüzde ayrıntılandırılmayı *bekleyen* zihinsel biçimlerin bir müteakip taksonomisinde yerini alacaktır... Ama hangi yeni mecazileştirme retoriğine *ihtiyaç duyarsak duyalım*, palimpsest gibi imgelerde bilinç ile bilinçdışı arasındaki dolambaçlı yoldan daha fazla ideolojik güç iddiasında bulunan çok az anlatısal ve metinsel mecaz vardır. *Eğer* bu tikel mecaz geçmişe dalarsa, elbette zayıflamamış ve asla zayıflamayacak bir kültürel mecazlaştırma iktidarında başkalarınca ikame edilecektir. [vurgular bana ait] (1985, s. 134)

Palimpsest geçmişe dalmamıştır ve asla dalamazdı. Sebatkâr mecazi gücü ve kuramsal uyarlanırlığıyla geçmişi ve geleceği nasıl gördüğümüzü belirler ve kendi içinde geleceğin vaadini cisimleştirir: "Bir kelimeyi çağrıştırmak tarihi anımsamaktır. Bir kelimeyi kullanmak tarihi yeniden rayına sokmaktır" (Dillon 1996, s. 115).

İKİNCİ BÖLÜM

Palimpsestlerin Bir Tarihçesi

> Belki de, erkek okurlar, siz benden daha iyi bilirsiniz bir *Palimpsest*'in ne olduğunu. Muhtemelen kişisel kütüphanenizde bir tane vardır. Ama palimpsestin ne olduğunu bilmeyenler ya da unutmuş olanlar olabilir, bu yüzden müsaadenizle açıklayayım: Bu sayfaları nazar-ı dikkatine almış olan kadın okurların bir kereliğine pek az açıklamış olmakla suçlamasından korkarım, zira on iki gururlu erkeğin üç kere fazla açıkladığımdan şikâyet etmesinden çok daha kötüdür bu. Bu nedenle adil okur, sırf sizlerin yüzü suyu hürmetine bu kelimenin anlamını açıklıyorum. Kelimemiz Yunanca ve bizim cinsimiz Yunancayla ilgili tüm sorunlarda size tavsiyede bulunma ayrıcalığına ve mesuliyete sahip. Bizler sizlerin daimi ve nesilden nesle aktarılan dragomanıyız. Dolayısıyla olur da hasbelkader bir Yunanca kelimenin anlamını bilirseniz, bize olan nezaketinizden hiç bilmiyor gibi yaparsınız.
>
> Hâsılı, palimpsest üstündeki elyazmasından temizlenerek tekrar tekrar kullanılmış bir parşömen parçası ya da rulodur. (De Quincey 1998b, s. 139)[1]

De Quincey "The Palimpsest"i (1845), palimpsestler hakkında yazan herkesin bugün de muhatap olduğu sorunsalla oyunbaz bir müzakere içinde açar: Okurun bilmediğini varsayarak zekâsına hakaret etmeden, bir palimpsestin ne olduğunu gerçekten bildiğinden nasıl emin olursunuz? De Quincey bu sorunsalı, daha tarif ederken, erkek okurlarıyla onların erkeklik egolarını kabartmak adına kendini alçalttığı incelikli bir kadınlarla cilveleşme oyunu oynayarak müzakere ediyor. De Quincey bu suretle hem erkek okurlarını kaçırmamış oluyor hem de tek dayanağı kadınların numaradan cehaleti olan erkeklerin içi boş üstünlüğünü alaya alarak kadın okurlarıyla bağını koruyor.

Bunu yapma tarzları bakımından De Quincey kadar oyunbaz olmasalar da 19. yüzyıldan bu yana birçok palimpsest yorumcusu değerlendirmelerine kısa bir tanım ve palimpsestlerin tarihiyle girizgâh yapma ihtiyacı hissetmiş, ama aynı zamanda bu bilginin gereksiz olma ihtimalini de dikkate alarak okurlarından özür dilemişlerdi. Bu açıdan bakıldığında, elinizdeki çalışmanın diğerlerinden hiçbir farkı yoktur. Bu çalışmanın iki giriş yazısı var ve ikisi de bir palimpsesti işgal eden metinler kadar iç içe geçmiştir ve ideal şekliyle eşzamanlı olarak okunmalı, biri diğerinin arasına girmelidir. Birinci Bölüm'de yer alan ilk giriş, palimpsest kavramını ve ondan türetilen yeni kelimeyi (palimpsestvari) takdim ediyor ve bu çalışmada kullanılan üç yöntemi ayrıntılarıyla ortaya koyuyor: Metafor eşleştirmesi, kuramsal eleştiri ve eleştirel tarih ya da soykütüğü. İkincisiyse palimpsest kavramının türetildiği paleografik hadiseler olarak palimpsestleri takdim ediyor. Bu eserin odak noktasında modern edebiyatta ve düşüncede palimpsest kavramı olsa da palimpsestlerin tam olarak anlaşılması (bunların ne zaman, nasıl ve neden yaratıldığının, geçmişin muştucuları olarak önemlerinin nasıl keşfedildiğinin bilgisi) bu sayfalarda yapılan palimpsest kavramının kuramsal temele oturtulması açısından hayatidir. Dolayısıyla burada palimpsestlerle ilgili sunulan bilgi palimpsestlerin mecazi mahiyetine dair sonraki değerlendirme için olgusal bir temel işlevi görüyor; bu bilgi metnin geri kalanında ön kabul olarak alınacak.

Arşimed Palimpsesti

29 Ekim 1998'de, Yunan ve Amerikan medyasının ciddi ilgisi altında ve satışı engellemek için mahkeme kararı çıkarma girişimlerine karşın, New York'taki Christie Müzayede Salonu'nda bin yıllık küçük, küf tutmuş ve rengi solmuş bir elyazması dudak uçuklatıcı ve beklentilerin iki katı bir fiyatla iki milyon dolara satıldı.[2] Elyazmasının Christie kataloğundaki tasvirini hazırlamış olan Oxfordlu klasik uzmanı profesör Nigel Wilson "Archimedes: The Palimpsest and the Tradition"da [Arşimed: Palimpsest ve Gelenek] (1999) neden tam da böyle çekici olmayan bir elyazmasının bu kadar yüksek bir bedel karşılığında satıldığını şöyle açıklar:

> Mevcut elyazması bir Yunan dua kitabı, muhtemelen 12. yüzyılın ikinci yarısında ya da belki 13. yüzyılın ilk yarısında yazıldı ve bu bakımdan özel bir önemi haiz olduğu iddia edilemez; ama neredeyse tüm yaprakları palimpsest ve birçoğu Arşimed'in eşsiz derecede önemli bir elyazmasından türetilmiş. Bu yüzden eser, Yunan matematiğinin ve mühendisliğinin tarihinin peşine düşmek isteyenler için günümüze kalmış en değerli belgelerden biri mahiyetindedir. (s. 89)

Bugün bilinen adıyla Arşimed Palimpsesti, günümüzde palimpsestin (yani "bir parşömen ya da üzerine iki kez yazılmış, özgün hali silinmiş ya da kazınmış olduğundan ikinciye yer açılmış olan bir yazı malzemesi; sonradan üzerine yazılan bir yazının öncekini sildiği bir elyazması", *Oxford English Dictionary*) en meşhur ve en önemli örneğidir. Palimpsestler bir katmanlaştırma (silme ve üstüne yazma) süreciyle yaratılır, ama palimpsestlerin en özgül ve ilginç yönü *Oxford English Dictionary*'deki tanımdan atılmıştır. Palimpsestlerin sonraki kuşaklara bu kadar ilginç gelmesinin sebebi, tirşedeki ilk yazı silinmiş görünse de çoğu zaman tam olarak silinmemiş olmasıdır. İlk yazının hayaletimsi izi, kalan mürekkepteki demirin havadaki oksijenle temas etmesi sonucu ortaya çıkan kırmızımsı kahverengi oksit yüzünden sonraki yüzyıllarda yeniden zuhur eder. Bu süreç, 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başında kimyasal reaktifler ve ultraviyole ışık kullanımından; 20. yüzyıl sonu ila 21. yüzyıl başındaysa daha ileri görüntüleme teknolojilerinin kullanımından da güç almıştır. Dolayısıyla ortaçağ palimpsestçiliği Arşimed Palimpsesti'nde olduğu gibi, kadim metinleri silmekten ziyade, aslında paradoksal olarak gelecek kuşaklar için muhafaza etmişti. Arşimed Palimpsesti'ndeki altta yatan metin Arşimed'in matematik tetkiklerinin bilinen ilk transkripsiyonunu (10. yüzyılda Konstantinapolis'te yapılmıştır) içerir. En önemlisi, *Mekanik Teoremler Yöntemi*'nin bilinen yegâne nüshasını içerir.[3] 2006'da, MÖ 4. yüzyılda yaşamış önemli bir Atinalı hatip ve siyasetçi olan Hyperies'in daha önceden bilinmeyen iki söylevinin on sayfasının da bu palimpsestte yer aldığı keşfedildi.

MÖ 3. yüzyıldan günümüze dek uzanan bir tarihe sahip Arşimed Palimpsesti'nin hikâyesi palimpsest olgusunun mucizevi ve hayaletimsi tabiatının tanığıdır. Elyazması en az bin yıl önce ölmüş bir antik Yunan matematikçinin teoremlerini kaydeden 10. yüzyıla ait bir elyazmasından

yararlanarak 12. veya 13. yüzyılda yaratılmıştı. Muhtemelen eserin günümüze kalmış olmasının nedeni tam da palimpsestleştirilmiş, dolayısıyla dua metni malzemesi olan yapraklarda muhafaza edilmiş olmasıydı. Bu şekliyle, ilk başta yıkıcı olan bir usulün paradoksal muhafaza gücünün asli bir örneğidir. Arşimed Palimpsesti'nin (olağanüstü tarihinin, bugün dahi güncelliğinin ve popüler medyadan gördüğü ilginin) hikâyesi günümüzde geçmişi bilme ve yorumlama tarzımızı değiştiren kayıp metinleri gün ışığına çıkarmada palimpsestlerin süregelen önemine işaret ediyor.[4] Ayrıca popüler muhayyilede palimpsestler konusundaki bitmez bilmez hayranlığı ortaya seriyor, zira palimpsestler halkın gözünde sırrın gizemini, dirilişin mucizesini ve detektif keşiflerinin heyecanını cisimleştirmektedir. Palimpsestler sadece tozlu paleografik nesneler değil, eski çağlardan öldürülmüş metinlerin bugüne tekinsiz habercileridir. Bunlar paleografik ve tarihsel açıdan muazzam öneme sahiptir, ama hayaletvari güçleriyle muhayyilemizi de kıskıvrak yakalarlar. Aşağıda göreceğimiz gibi, Arşimed Palimpsesti'nin öyküsü antikçağdan günümüze süregelen palimpsest olgusunun tarihinde küçük bir sayfadır.

Yaratılış: Antikçağdan Ortaçağa

Palimpsest üretme pratiği Mısırlılar dönemi kadar eski bir tarihte başladı: Günümüze kalan ilk yazılı papirüslerin (MÖ 3. yüzyıla ait olan Gebelein Papirüsleri) beşinden ikisi palimpsesttir.[5] Latin edebiyatında palimpsest üretimine ilk atıflar (Cicero, Catullus ve Martial'da), bu pratiğin antik Yunanlarda ve Romalılarda geleneksel bir ev içi faaliyet olabileceğini, ama büyük ölçekli bir iş olarak kitap üretimi için parşömenlerin palimpsestleştirilmesinin tepe noktasının Batı'da 7. yüzyıl ila 9. yüzyıl arasında, özellikle de Bobbio, Luxeuil, Fleury, Corbie ve St Gall gibi büyük manastır kurumlarının yazıhanelerinde gerçekleştiğini gösteriyor.[6] Charles William Russell, "Palimpsest Literature, and Its Editor, Cardinal Angelo Mai" [Palimpsest Edebiyatı ve Editörü, Kardinal Angelo Mai] (1867) adlı yazısında, "Müslümanların Mısır'ı fethi"nden ötürü Batı'da papirüs sıkıntısının bu dönemde tirşe el-yazmalarının palimpsestleştirilmesinde artışa yol açtığını söylese de (s. 101), sonraki araştırmalar 641'de Arapların Mısır'ı fethinden uzun

süre sonra da papirüsün Batı Avrupa'ya ulaşmaya devam ettiğini göstermektedir. Dolayısıyla bu fethin yol açtığı eksikliğin bu dönemde tirşe palimpsest üretimindeki artışta kilit bir etken olması pek ihtimal dahilinde değildir, özellikle de Colin H. Roberts ve T.C. Skeat'in savunduğu üzere, "papirüsün yerini kerte kerte parşömenin alması çok daha önceleri başladığı"ndan (1983, s. 8). Palimpsest üretiminin tepe noktasında olduğu dönemlerin; yazı malzemelerinin (gerek papirüslerin gerek tirşelerin) genel yetersizliği ve pahalılığıyla yeni kitaplara (dini ya da diğer) duyulan ihtiyaçtaki artışın birleşiminden kaynaklanmış olması daha muhtemeldir. Gerçekten de Elias Avery Lowe'un Latince palimpsest üretimi tarihlerine dair karşılaştırması, "palimpsest sayısındaki artış oranının, yoğun entelektüel faaliyet dönemlerinde ekonomik gerileyişin damga vurduğu dönemlere kıyasla çok daha yüksek olduğunu gösteriyor" (1972, s. 483). Palimpsestleştirme pratiği ancak 15. yüzyılın sonunda kâğıt miktarındaki artış ve matbaanın icadı elyazısıyla çoğaltarak müsvedde üretmeyi köhne hale getirdiğinde sona erdi.

Palimpsest üretiminde mevcut yazıyı silmek için kullanılan yöntemler palimpsestten palimpseste ve papirüs ile parşömen palimpsestleri arasında değişiklik göstermektedir. Papirüs mürekkebi dağıtmadan suya batırılabildiğinden, papirüs palimpsestlerindeki silme süreci sudan daha fazlasını gerektirmiş olmalıdır. Richard Parkinson ve Stephen Quirke *Papyrus* (1995) adlı çalışmalarında, yıkama ve hafifçe sürtmenin birlikte yürütüldüğü bir süreç olduğunu iddia ederler. Bu görüş sadece "palimpsestleştirmek" fiilinin etimolojisiyle değil, Mısır hiyerogliflerindeki "silme"yle de uyuşmaktadır, zira tek tek kelimeleri silmenin bir yolu olarak parmağını yalayıp parşömene sürtmeyi de anlatır. Thebai'de MÖ 2000 civarında papirüs üzerine yazılmış bir mektup günümüze kalmıştır ve eski mektubu yeniden kullanan hattatın başparmağının izini taşımaktadır: İlk alıcının adını parmağıyla silmiş ve yerine yeni ismi yazmış, ama girişteki selam kısmını değiştirmemiştir.[7] Parkinson ve Quirke, papirüs elyazmalarını silmek için muhtemelen bir çözücüye ihtiyaç olmadığını savunur; ama "yazılı papirüs tomarlarının palimpsestleştirilmesi için de kullanılabileceği" belirtilen, incileri beyazlatmak için kullanılan bir macun tarifini muhafaza etmiş 3. ila 4. yüzyıla ait Yunanca bir kimya metnine de dikkat çekerler (1995, s. 47).[8] Kitap

üretiminde tirşe palimpsestleştirme süreci 7. yüzyıldan itibaren kurumsallamıştı, daha büyük ve daha teknik bir ölçekte ama benzer bir silme ve yeniden yazma süreci içeriyordu. Eski bir elyazması kitap parçalara ayrılıyor ve yapraklar kesilip yeni kitaba uyacak şekilde küçültülüyordu. Yapraklar yeniden yazmaya uygun olup olmadıklarına göre seçiliyordu. (Yeni bir kitabı ciltlerken, sonraki palimpsest editörlerini kedere boğsa da özgün metnin düzeniyle ya da tamlığıyla ilgilenilmiyordu.) Ardından mevcut yazı silinerek yeni yazıya yer açılması gerekiyordu. Bu silme işlemini gerçekleştirmek için kullanılan yöntemlerle ilgili birçok izah var. İlk yöntemlerden biri 11. yüzyıldaki bir Latince elyazmasında görülebilir. Burada sütle nasıl beyazlatılacağına dair ayrıntılı bir reçete sunulmuştur:

> Zaten yazılı olan bir parşömenin üzerine, mücbir sebeplerden ötürü, yeniden yazmak isteyen biri eline süt alıp parşömeni bir gece süte yatırmalıdır. Ardından, parşömeni yeniden çıkardığında, açık renk boya serpiştirilmelidir ve kurumaya başladığında kırış kırış olmaması için tamamen kuruyana kadar baskı altında tutulmalıdır. Bu yapıldığında, [eğer] süngertaşı ve kireçtaşıyla ovalanırsa, ilk günkü beyazlığıyla parıldayacaktır.[9]

Tirşe temizlendiğinde, yeni yazı eski metnin üstüne bindiriliyordu. Bazı palimpsestlerde yeni yazı özgün yazıyla aynı doğrultuda gider, ya doğrudan eski yazının üstüne ya da satır aralarına yazılır; diğerlerindeyse, üstteki yazı özgün yazıyla dik açıdadır, hattat sayfaları yan çevirmiştir. Yeni yazılmış tirşe akabinde yeni elyazması kitabı oluşturacak biçime getirilir. Tirşenin bu yolla defalarca yeniden kullanılması ve böylece ikili, hatta üçlü palimpsestlerin ortaya çıkması alışılmadık bir durum değildi. Bunların en ünlü örneği Barthold Georg Niebuhr'un 1816'da Verona'da deşifre ettiği Gaius'un *Kurumlar*'ının palimpsestidir; bunun elyazmasının dörtte biri çifte palimpsesttir (Poste 1881, s. v).

Palimpsestleştirme pratiğinin arkasındaki saiklere dair uzmanlar arasında epey bir tartışma yürütülmektedir. Birçok yorumcu yazı malzemelerinin azlığı ve pahalılığından ötürü bu yönteme başvurulduğunda hemfikirdir. Gelgelelim belli elyazmalarının nasıl ve neden silinmek üzere seçildiğine dair çeşitli açıklamalar vardır, tabii eğer bir seçme süreci gerçekleştiyse. Hıristiyan keşişlerin palimpsestleştirdiği

metinlerden birçoğu Arşimed, Homeros, Cicero ve Gaius gibi Yunan ve Latin yazarlarının nüshalarını içerse de bunun Roma İmparatorluğu'nun çöküşünün ardından klasik edebiyata yönelik kararlı bir saldırı olduğu düşünülmemektedir. De Quincey "The Palimpsest"te dünyayı kâfir eserlerinden temizleyip Hıristiyan vahiyleriyle ikame eden "dar kafalı ama belki de mukaddes" (1998b, s. 141) ortaçağ keşişlerini resmetmekten haz duysa da daha ciddi tefekkürlerinde tirşenin sonraki kuşaklar açısından ilgici çekici olmaktan çıkan malzemeler içerdiği için yeniden tedavüle sokulduğunu söylüyordu. Dolayısıyla De Quincey keşişleri parşömenin ve metnin eskiden karşılıklı bağımlı olan değerini parçalayan ve bunu "görüş ve beğeni değişiklikleri"nden ötürü metnin değeri gerilerken parşömenin zenginliğini kurtarmak için yapan kişiler olarak temsil eder (s. 140). Böylece palimpsestlerde sadece klasik metinler değil, din dışı ya da fuzuli Hıristiyan eserler ve sonraki reformlarla güncelliğini yitiren dua metinleri ve hukuk elyazmaları gibi diğer metinler de yer almaktadır (Bischoff1990, s. 11).[10] Bernard Bischoff, "diğer durumlarda metnin silinmesinin nedeni Yunan ya da Gotik eserlerde olduğu gibi artık anlaşılmayan bir dille yazılması"ydı (s. 11) ve "silinmesinin temel saiki ancak nadiren, sözgelimi kâfir eserlerin yakılmasında olduğu gibi, bir metnin kasten ortadan kaldırılmak istenmesiydi" (s. 11) der.

Günümüze kalan palimpsestlerin durumu bu tür bir muamele gören elyazmalarının çoğu zaman zaten eksik, okunmaz ya da bakıma muhtaç olduğunu gösteriyor. Mevcut palimpsest elyazmalarında çoğu zaman sadece birkaç palimpsest yaprağı vardır ve/veya palimpsest yaprakları farklı kaynaklardan alınmıştır.[11] Russell, ortaçağ hattatlarını "Hattatlar Odası'ndaki yoğun çalışmaya parşömen sağlamak adına Yunanca ve Latince elyazmalarını düşüncesizce heba eden" kişiler olarak resmeden "hasmane tarihçiler"e karşı hattatların itibarını korumak adına bu olgunun üzerine atlar (1867, s. 102):

> [A]ntikçağın özgün bir palimpsestten deşifre edilmiş bilinen her eserinin acınacak derecedeki parçalı durumundan hareketle, bu eserlerin elyazmalarının silinmeden önce eksik olduğu açıktır ve dahası birçok durumda özgün parşömenlerin salt atık olduğu, antikçağ yazarlarının eksik olmalarından ötürü zaten bir kenara

> atılmış, kusurlu kopyalarından oluştuğu da yüksek ihtimaldir (s. 103-4).

Russell daha da ileri gider ve İskenderiye'nin papirüs tüccarlarına benzer şekilde, ortaçağda parşömen çerçiliği yapıldığını ve "kendilerine atık biçiminde gelen yeniden hazırlanmış parşömenlerle ilgili özel bir iş kolu" olduğunu varsayar (s. 104). Edward Maunde Thompson bu vakanın daha ölçülü bir değerlendirmesini sunar ve bugüne kadar tamamen palimpsestleştirilmiş bir elyazması içeren hiçbir palimpsestin kalmamış olmasının tirşenin zaten onarıma muhtaç haldeki elyazması kitaplardan seçildiğini kanıtlamadığını savunur. Daha ziyade, palimpsestleştirmenin arkasındaki saikin belki de diğer yorumcuların zannettiği kadar karmaşık olmadığında ve "hattatların isteklerini el altındaki eski herhangi bir elyazmasından ayrım gözetmeden karşılamış olmalarının da gayet mümkün" olduğunda ısrar eder (1912, s. 65). Palimpsestleştirme pratiğinin 7. yüzyılın son on yılında Trullo Konsili'nin, Samuel Prideaux Tregelles'in yazdığı şekliyle, şunları yasaklayan bir dini hüküm geçirecek kadar yaygın ve ayrım gözetmeyen nitelikte olması da Thompson'ın değerlendirmesini desteklemektedir:

> Eski ya da Yeni Ahit kitaplarının ya da icazetli Kilise yazarlarının kitaplarının çeşitli nedenlerle, özellikle de βιβλιοκαπηλοι [kitap tüccarları] adı verilen kişilere aktarmak amacıyla yok edilmesi ya da parçalara ayrılması yasaktır; tabii şayet güvedir, rutubettir, vb. bunlardan ötürü zaten kullanılmaz hale gelmediyse. (1861, s. xxii)[12]

Günümüze kalan palimpsestler bu hükmün ileriki yüzyıllarda kutsal kitabın palimpsestleştirilmesini engellemediğine dair kanıtlar sunmaktadır: Tragelles'in yayına hazırladığı Zakynthos Kodeksi, 13. yüzyıl gibi geç bir tarihte palimpsestleştirilmiş değerli Kutsal Kitap elyazmaları içerir.

Diriliş: 18. Yüzyıldan 21. Yüzyıla

Palimpsestleştirmenin zirve dönemi 7. yüzyıl ila 9. yüzyıl arası olmakla birlikte, palimpsest keşiflerinin zirve dönemi 19. yüzyıl olmuştur. Reynolds ve Wilson'ın açıkladığı üzere, 14. ve 15. yüzyılda kurtarılan ve yayımlanan bolca klasik elyazması olması, bugün bildiğimiz haliyle klasik eserlerin büyük kısmının 15. yüzyılın sonunda çoktan (Lovato

Lovati, Petrarka, Boccaccio, Coluccio Salutati ve Poggio Bracciolini gibi Latince uzmanları ile Bessarion, Politian, Aldus Manutius, Marcus Musurus ve Erasmus gibi Yunanca uzmanları tarafından) kurtarılmış olduğu anlamına geliyordu.[13] Ertesi yüzyıllarda araştırmacılar sonu gelmez klasik metinleri kurtarma arayışlarında başka kaynaklara döndüler ve bu yolla yeni keşfedilmiş papirüslerin, epigrafik metinlerin ve palimpsest elyazmalarının önemini fark ettiler. Kayıtlı ilk palimpsest keşfi 1692 yılında Paris'teki Kraliyet Kütüphanesi'nin sorumlu yardımcısı olan Jean Boivin tarafından, Yeni Ahit'in epeyce bir kısmının ve Eski Ahit'in bazı kısımlarının erken döneme ait önemli bir Yunanca transkripsiyonunun Aziz Efraim'in bir eserinin 5. yüzyıla ait transkripsiyonunun altında keşfedilmesiyle yaşandı.[14] Diğer kayda değer palimpsest keşifleri 18. yüzyılda yapılmıştı, ama bu bulguların gerçek mahiyeti ancak 19. yüzyılda anlaşıldı ve bunun esas sebebi de 18. yüzyıl âlimlerinin yeni keşfedilmiş kimyasal canlandırma yöntemlerini bilmemeleri ya da kullanmayı reddetmeleriydi.[15] Bu yöntemler altta yatan yazıyı daha okunur hale getirip bu suretle alttaki yazıların daha kesinlikle saptanmasını kolaylaştırarak palimpsestleştirilmiş metinlerin keşfine yardımcı oluyordu. 19. yüzyılda palimpsest editörlerince yaygın olarak kullanılıyorlardı; Thomas de Quincey bunları Hermes Trismegistus, Paracelsus, Lucanus'un Erictho'su ve Feniks Kuşu gibi mitik figürlerin yeniden canlandırıcı sihrine benzetmişti. De Quincey "The Palimpsest"te bu usullerin sonucunu tarif ederken, "modern çağdaki sihre damga vuran yüzsüz abartı" karşısında hem şok olur hem de bunların cazibesine kapılmadan edemez (1998b, s. 143). Bu sihir onun gözünde ölülerin dirilmesinden farksızdır:

> Bu tür bir problem olanaksızdır diyebilirsiniz. Ama aslında görünüşte, sonraki kuşak canlandırabilsin diye önceki bir kuşağa öldürmesi için işmar vermekten; gelecek kuşaklar yeniden doğması emrini verebilsin diye gömmesini emretmekten daha zor bir problem değildir. Ama geçmiş çağların kaba kimyasının günümüzdeki daha incelikli kimyadan bir tepkiyle birleştiğinde yaptığı buydu. (1998b, s. 141-2)

19. yüzyıla kadar, palimpsestleştirilmiş metinlerin tespitine sadece iyi ışık ve iyi gözler yardımcı olmuştu. Bazı palimpsest elyazmalarında

altta yatan metin öyle görünür şekilde yeniden ortaya çıkmıştı ki bu tür yöntemler yeterliydi. Gelgelelim altta yatan yazının deşifre edilmesinin çok güç olduğu başka palimpsestler de vardı. 19. yüzyıldaki palimpsest editörleri altta yatan yazıyı bu palimpsestlerden kurtarmaya çalışırken, De Quincey'nin muhayyilesine hitap eden çeşitli canlandırma yöntemlerinin kullanıldığı kimyasal sihirlere başvurmuşlardı. Reynolds ve Wilson ilk editörlerin galik asit, sonrakilerin de potasyum bisülfat kullandıklarını ya da Turinli kimyacı Giobert'in önerdiği şekilde üst üste hidroklorik asit ve potasyum siyanür uyguladıklarını belirtir (1974, s. 176). Russell da sıradan mürekkebi diriltmek için galik asit kullanıldığından bahseder, ama "diğer mürekkepler için seyreltik müryatik asidin ardından potasyum prusyat kullanılması gerek"tiğini söyler (1867, s. 118). Ayrıca sepya ve hayvan mürekkebi için "kimi zaman parşömeni 400°R sıcaklıktaki kapalı bir kapta yağ içinde kaynatmanın zorunlu olduğu anlaşılmıştır," diye de ekler (s. 118). Gerek Tregelles (1861, s. xxii) gerek Thompson (1911, s. 633) amonyum hidrosülfat kullanımına atıfta bulunur.

19. yüzyılın palimpsest editörlerinin bu tür kimyasal yöntemlerden yararlanmaları, görüntüleme teknolojilerindeki ilerlemeler ve sömürgeci yayılmayla birleştiğinde, palimpsest keşfinin en verimli dönemi olarak 19. yüzyıl ila 20. yüzyıl başını gösterir. Bu dönemin en ünlü palimpsest editörü İtalyan âlim Kardinal Angelo Mai'ydi. Kendisi 1814'ten 1854'teki ölümüne kadar palimpsest elyazmalarını keşfedip yayımlama konusundaki çalışkanlığıyla nam salmıştı. Bu dönemde palimpsest yayınlarındaki çarpıcı artış sadece onun çalışmalarıyla açıklanabilir. Mai'nin başarıları hem görev olarak önce Ambrose, ardından Vatikan kütüphanelerinin kütüphanecisi olmanın sağladığı fırsatlar (iki kütüphanede Bobbio'dan kalma zengin bir palimpsest koleksiyonu vardı) hem de palimpsestleştirilmiş metinlerin kurtarılmasına yardımcı olmak için kimyasal reaktiflerden etkili bir şekilde yararlanmasıyla açıklanabilir. Aslında Mai bu tür reaktiflerden verimli bir şekilde yararlanan ilk editördü. 1814'ten itibaren, aralarında Cicero'nun söylevlerinden parçalar, Fronto'nun mektupları ve Plautus'un kayıp bir komedyasının da olduğu bir sürü yeni keşfedilmiş metin yayımlamıştı. Mai'nin en şaşırtıcı keşfi, Reynolds ve Wilson'ın dediğine göre, "Roger Bacon ve Petrarka gibi

adamların hararetle aradıkları ve en iyimser araştırmacıların bile bulma ümidini kaybettikleri" bir metni keşfetmesiydi (1974, s. 176).[16] Mai 1819'da Milano'dan Vatikan'a taşınmış ve Cicero'nun Roma hukuku hakkındaki ünlü tetkiki *Devlet Üzerine*'sinin 4. ya da 5. yüzyıla ait bir nüshasını keşfetmişti (Vatikan Kütüphanesi, MS Vat. Lat. 5757). Bu eserin üzerine 7. yüzyılda Bobbio'da Augustine'in "Commentarii on Psalms 119-140"ının bir metni ve 5. yüzyıla ait bir Aryan fragmanı yazılmıştı. Mai *Devlet Üzerine*'nin esas edisyonunu 1822'de yayımlamıştır.

Mai, palimpsest araştırmaları sayesinde 19. yüzyılda dünya çapında şöhrete kavuştu: 1825'te İngiliz dergisi *Gentleman's Magazine*'in "Edebiyat, Bilim vb." kısmındaki bir girdi, Roma'dan gelen bir mektupta "halihazırda 'Palimpsestes'teki keşifleriyle şöhrete erişmiş olan ... efendimiz Angelo Mayo'nun" yaptığı yeni palimpsest keşiflerinin haber verildiğinden bahseder (s. 347); Russell'ın palimpsest dersleri esasen "meşhur Kardinal Angelo Mai"ye bir methiyedir (1867, s. 98-9). De Quincey gibi Russell da palimpsestlerin tarihüstü gücünden ve altta yatan metinlerin hayaletimsi kalıcılığından çok etkilenir:

> Sünger ve kazıma aleti kullanımına rağmen varlığını sürdürmüş ve ikame edildikleri yeni karakterlerin altında yine de kendini belli belirsiz gösteren donuk ve soluk satırlarda, antikçağ dünyasının zekâsının cisimleştiği kaba dışsal biçimler yok olur ya da bir mezardaki gibi yeni yaratının altına gömülürken daha incelikli tin hâlâ varlığını sürdürmüş, adeta yok oluşa karşı direnerek göçüp giden bir ruh gibi dünyevi istirahatgâhının ufalanmış son kalıntılarına sevgiyle tutunmaktadır. (s. 109-10)

Russell'ın burada kullandığı imgeler daha kaba olsa da De Quincey'ninkileri hatırlatır. De Quincey gibi Russell da palimpsest editörlerinin faaliyetini diriltici sihir olarak görür. Onların görevi "geçmişin şu gölgelerini geri çağırmak, şu soluk ve gerçekdışı özlere şekil ve dirilik kazandırmak"tır (s. 110). Russell'ın bu dersteki esas amacıysa, Mai'yi "göçüp gitmiş bir edebiyatın ruhlarını bu dünyanın büyük sihirbazı olarak" tanıyarak "Avrupa'nın kadirşinas sesi"ne kendi tınılarını eklemektir (s. 110). Russell'ın Mai ve eserlerine şaşırtıcı derecede övgüyle yaklaşması palimpsestler ve editörleri hakkında o dönemde var olan romantik görüşlerin kanıtıdır. Üstelik Mai'nin skolastik kafa

yapısının hiç de Russell'ın tasvir ettiği kadar parlak olmaması bunu çok daha güçlü bir kanıt yapar. Russell'ın palimpsestler ve Mai hakkında sunduğu ayrıntıların birçoğu aslında yanlıştır; Russell'ın Mai'nin doğum tarihi hakkındaki bilgisi de hatalıdır: Sekiz yıl şaşmıştır.[17] Bu tür hatalara rağmen Russell'ın dersi, 19. yüzyılda bir palimpsest elyazması edisyonunun kapağı dışında bulunabilecek az sayıda palimpsest izahından biri olarak kıymetlidir ve Mai'nin yaşamı ve eserleri hakkında bugün dahi İngilizcedeki yegâne kaynaktır.[18] Dolayısıyla Russell bu ders sayesinde hem Mai hem de kendisi için palimpsest fenomeninin etrafındaki kalıcı auranın parçası haline gelmiştir.

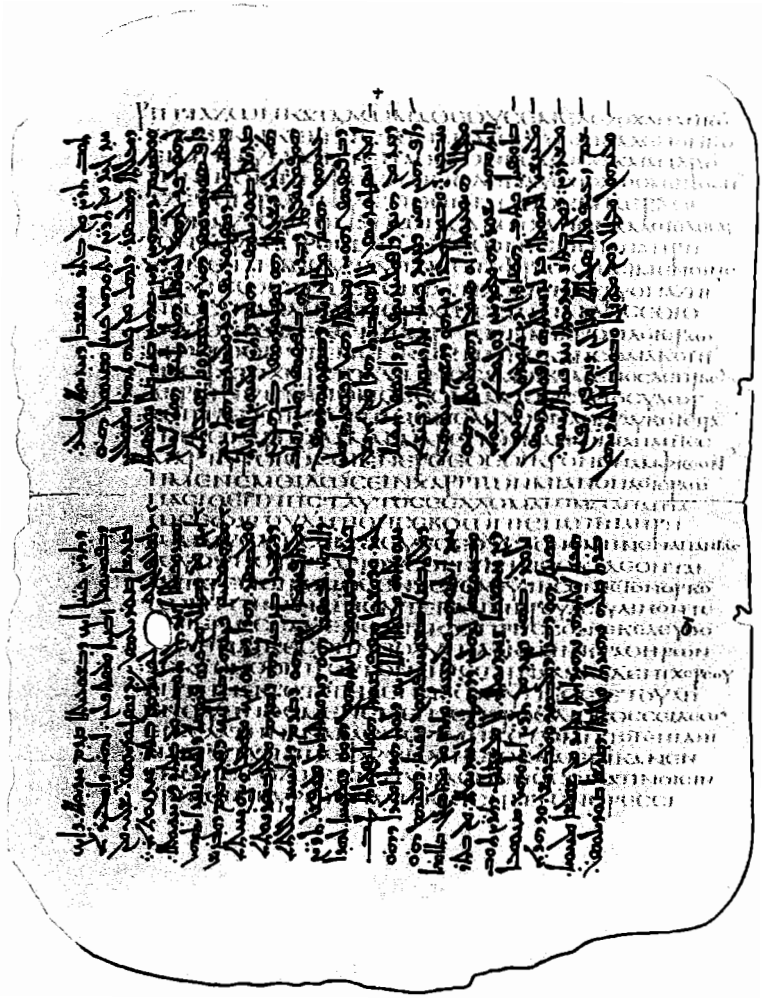
Mai'nin çalışkanlığı, ölüm kapısını çaldığında, mevcut palimpsest elyazmalarından en iyilerini keşfedip yayımlamayı başarmış olması anlamına geliyordu. Gelgelelim kapsamlı palimpsest araştırmaları, farklı mahiyette eserlerin yayına hazırlanması ve basılması Mai'den sonra da devam etti ve 20. yüzyılın başlarına kadar sürdü. Mai'nin keşifleriyle rekabet edecek az sayıdaki bulgudan biri 1816'da Alman tarihçi Barthold Georg Niebuhr imzasını taşıyordu. Niebuhr Prusya elçisi olarak Roma yolunda, Verona'daki Chapter Kütüphanesi'nde mola vermiş ve orada, bir reaktif kullanarak Aziz Jerome'un bir elyazmasının altında Gaius'un *Institutes*'unun tamamını okumayı başarmıştı. Öncesinde, bu çalışmanın sadece ilk üç kitabının bir özeti biliniyordu. (Bu palimpsest elyazmasını ilk keşfeden Scipione Maffei'ydi, ama bu reaktiflerin yardımı olmadan altta yatan metni okuyamamıştı.) Çalışmanın ilk edisyonu Niebuhr tarafından 1820'de yayımlandı; Thomas Arnold, ikinci edisyonu (Göshen tarafından 1824'te Berlin'de yayımlandı) *History of Rome*'unun birinci cildinin ana kaynağı olarak kullanmıştır (1857, s. 213, n. 6).[19]

Mai ve diğerlerinin kullandığı kimyasal yöntemler ilk başta işe yaramış olmasına karşın, parşömenlere kalıcı ve telafisi mümkün olmayan zararlar verdiği anlaşıldı. Bu tür yöntemler çoğu zaman parşömenin yüzeyini karartıyor, hem üstteki hem alttaki metinleri okunmaz hale getiriyor ve sonraları ortaya çıkan daha ileri canlandırma yöntemlerinin etkili olmasını engelliyordu. Bu yüzden sonraki palimpsest editörleri daha büyük zorluklarla karşılaşmışlardı, ama 19. yüzyılın sonunda, fotoğrafçılığın icadı ve ultraviyole ışıklarının keşfi işlerini kolaylaştıracaktı. Ultraviyole palimpsest fotoğrafçılığı (Alban Dold'un 1917'den

beri başında bulunduğu güneybatı Almanya'daki Beuron Manastırı Palimpsest Enstitüsü'nde kusursuzlaştırdığı teknik), palimpsestlerin altında yatan yazıları daha görünür kılmak için kullanılıyordu.[20] Bunun çarpıcı sonuçlarını Stephen G. Daitz *The Jerusalem Palimpsest of Euripides*'e [Euripides'in Kudüs Palimpsesti] (1970) yazdığı önsözde, De Quincey ve Russell'ın yüzyıl önce kullandığı imgeleri hatırlatan hayaletimsi imgelerle tasvir eder. Euripides'in Kudüs Palimpsesti'nin altındaki yazıların çoğu (Yunan Patriyarklığı Kütüphanesi MS 36) okunmaz haldedir ve bazı yerleri çıplak gözle görülemez. Bu yazı 11. yüzyıl tarihlidir ve *Hekabe*'den parçaların da olduğu Euripides'in bilinen birkaç oyununu içerir. Altta yatan yazıyı görünür kılma konusunda tungsten ve kızılötesi lamba yetersiz kalınca, Daitz palimpsesti incelemek için ultraviyole bir lambaya başvurmuş ve ortaya çıkan sonuç karşısında dehşete düşmüştü:

> Lamba kısa ama unutulmaz bir saat boyunca palimpsestin üzerinde parıldadı ve handiyse "diriltme" diye adlandırılabilecek müthiş bir deneyime iştirak etme fırsatı buldum. Lamba parıldadıkça, Euripides'in harfleri, kelimeleri ve mısralarının altı yüzyıllık bulanıklığı ya da görünmezliği gitmiş ve parşömenden yeniden doğup ultraviyole ışığının görünüşte kandırması ya da zorlamasıyla kimliğini ortaya sermeye başlamıştı. (1970, s. vii)

19. yüzyılda kimyasal kullanılan elyazmaları kötüleşedursun, 20. yüzyıl sonları ila 21. yüzyılın başlarında dijital görüntüleme teknolojisindeki en son ilerlemelerden yararlanılarak palimpsest kurtarmanın başka yöntemleri de geliştirilmişti. Şu an İtalya'daki bilimciler Cicero'nun *Devlet Üzerine*'sinin 1819'da Mai tarafından keşfedilen palimpsesti üzerinde çalışıyorlar. Bu elyazması 19. yüzyıl kimyacıları tarafından, daha yakın zamandaysa yetenekli fotoğrafçılar tarafından masaya yatırılmıştı. Gelgelelim bu fotoğrafçıların "en ileri analog tekniklerinden yararlanarak altta yatan yazıyı ortaya çıkarma" (Alparone vd. 1995, s. 348) çabaları ancak kısmen başarılı olmuştur. Buna alternatif olarak, İtalyan bilimciler "görüntü işleme teknikleri yoluyla palimpsest okunurluğunu artıran" bir sistem tasarlamışlardır (s. 348). Bilim insanları, Baltimore'daki Walters Sanat Galerisi'nde Arşimed Palimpsesti için benzer derecede ileri tekniklere başvuruyorlar. "Çok bantlı görüntüleme"



ŞEKİL 1: Levha XIV 257–290, Cureton, *Fragments of the Iliad of Homer from a Syriac Palimpsest* (1851)

olarak bilinen yeni bir diriltme yönteminden yararlanılıyor. İşin büyüleyici yanı, bu teknolojinin adı 19. yüzyılın ortalarından günümüzün palimpsest teknolojileri diline kadar palimpsestlerin etrafını sarmış olan hayaletimsi imgeleri taşımaktadır. Bu teknikte, palimpsestin kızılötesi, sıradan ve ultraviyole ışığıyla görüntüleri bilimsel bir kamerayla çekilmektedir. Arşimed mürekkebinin de dua kitabı mürekkebinin de kendi hayaletimsi imzaları vardır ve dolayısıyla farklı ışık dalgaboylarına farklı yanıtlar verirler. Bu nedenle dijital görüntüler bir bilgisayara yüklendiğinde, Dünya'nın uydu fotoğraflarını analiz etmek için kullanılan yazılım sadece Arşimed imzasını tanıyacak, üstteki yazıyı bastıracak ve Arşimed metnini öne çıkaracak şekilde programlanabilir. De Quincey 21. yüzyılda böyle sihirbazlıklar yapılabildiğini görseydi ne derdi acaba?

Arşimed Palimpsesti'ne geri döndüğümüzde, antikçağdan günümüze palimpsestlerin bu kısa tarihinde bir çember çizmiş oluruz. Bu husus elinizdeki çalışmanın geri kalanı açısından hem hayati derecede anlamlı bir yapıtaşı hem de umuyorum pratik açıdan kullanışlıdır, zira palimpsestlerle ilgili İngilizce kaynaklardaki birçok farklı bilgiyi ilk kez bir araya getirmektedir. Her halükârda, Tregelles'in yüz elli yıl önceki özrünü tekrarlayarak bu bölümü kapıyorum:

> Hasbelkader eline bu kitap geçen biri muhtemelen Palimpsest elyazması derken ne kastedildiğinin bir tanımını görmek isteyecektir. Bu tür terimlere aşina olanlar böyle bir hususun belirtilmesini fuzuli görebilirler, affola! (1861, p. xxi)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Zihnin Palimpsesti

Nicolas Abraham ve Maria Torok, "Introjection-Incorporation: *Mourning or Melancholia*"da ["İçe Atım-İçe Alım: *Yas Tutma ya da Melankoli*"] (1980), fanteziyi "topografik statükonun bekası için çalışan her türlü temsil, inanç ya da organ" olarak tanımlarlar (s. 3). Dolayısıyla fantezinin "ne kadar yaratıcı bir ruhu olursa olsun, eylem alanı ne kadar geniş olursa olsun ya da isteklerle gizli yardakçılığı ne kadar büyük olursa olsun yine de muhafazakâr, koruyucu bir işlev"e sahiptir (s. 3-4). Bir fanteziyi anlama işi kendine hastır: "Fantezinin hangi topografik değişikliğe direnmek üzere devreye sokulduğunu somut olarak tespit etmek" gerekir (s. 4). Abraham ve Torok, "Introjection-Incorporation"da, yasın zorunlu sonucu olan fiziksel topografik değişikliklere direnen "*içe alım* fantezileri"ne (s. 4) bilhassa eğilirler:

> İçe alım yoluyla sihirli "tedavi", sancılı yeniden uyum işini gereksiz kılar. Ruh yas içindeyken yiyecek (gerçek ya da hayali) biçiminde henüz kaybedilmiş olan şeyi sindirmek, yası ve sonuçlarını reddetmektir; kişinin kaybedilen şeydeki parçasını kendi içine almayı reddetmesi, kabul ettiği takdirde kişiyi farklı kılacak olan bu kaybın gerçek anlamını kabullenmeyi reddetmesidir; kısacası, bunun içe atımını reddetmektir. (s. 5)

Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafları'nın (1821) otobiyografik devamı olan *Suspiria de Profundis*'te (1845) "beynin[in] palimpsestine ardı ardına yazılan üzüntü ya da sevincin gizemli elyazıları" (1998b, s. 146) arasında, kız kardeşi Elizabeth'i kaybetmiş olmanın "katlanılmaz kederi" (s. 92) Thomas De Quincey'ye en derinden musallat olan şeydir. *Suspiria*'nın "The Palimpsest" bölümünün sonuç kısmında, annesinin ölümüyle birlikte kız kardeşinin ölümünden bu palimpsesttten asla silinmeyecek olan çocukluk trajedilerinden biri olarak bahseder:

> Tekil bir palimpsest örneğinden hareketle kendi tahayyül ettiğim resimde Yunan tragedyasının yerini keşiş efsanesi almış görünüyordu, ama öyle değildi; keşiş efsanesinin yeriniyse şövalye romansları almış görünüyordu, ama öyle değildi. Sistemin güçlü bir sarsıntısında tüm tekerler en baştaki emekleme evresine geri gider. Dudak uçuklatıcı romans, karanlıkla donuklaştırılmış ışık, yarı masalsı efsane, insan yalanları katıştırılmış semavi hakikat, hayat ilerledikçe bunlar kendiliğinden sönümlenip gidiyor. Genç erkeğin hayran olduğu romans kaybolup gitti. Bıyığı terlememiş delikanlının gözünü boyayan efsane bitti. Ama çocuğun ellerinin annenin boynundan ya da dudaklarının kız kardeşinin öpücüklerinden ilelebet ayrıldığı çocukluk döneminin derin mi derin trajedileri, bunlar her şeyin altında pusuya yatmış bekliyorlar ve sonsuza dek orada kalıyorlar. Bu ölümsüz izlenimleri savuşturabilecek tutku ya da hastalığın hiçbiri oradaki simyayla boy ölçüşemez. (s. 146)

De Quincey *Suspiria*'ya "Sunuş Yerine"de, Elizabeth'in kaybını "zihnin tüm ekonomisini değiştirecek nitelikte" olan "büyük ihtilaçlar"dan biri olarak tasvir eder (s. 91). Gelgelelim *Suspiria*'nın tamamı, tıpkı içe alım fantezisi gibi, Elizabeth'in ölümünün normal yasından zorunlu olarak doğabilecek topografik değişikliklere direnmeyi amaçlayan diriliş fantezileri inşa ederek bu değişikliğe direnmeye adanmıştır. Bu tür fanteziler arasında Brocken Heyulası, batık Savannah-La-Mar kenti ve bu bölümün konusu olan zihnin palimpsesti mecazı da vardır.

De Quincey'nin Diriliş Fantezileri

De Quincey *Suspiria*'daki "The Palimpsest"ten önceki gençlik yıllarını anlatan "The Affliction of Childhood"da, küçükken "baharın hemen başında çiğdemlerin yeniden ortaya çıkışını derin bir ıstırap hissiyle ilişkilendiriyor olma"nın kendisini fevkalade etkilediğini söyler (s. 97). Bu yanıt De Quincey'nin kafasını karıştırır, zira "bitki ve çiçeklerin her yıl bu şekilde dirilmeleri bizi sadece daha büyük bir değişikliğin anımsatıcısı ya da habercisi olarak ve dolayısıyla ölüm fikriyle bağlantı içinde etkiler; ama o dönemde ölümle ilgili hiçbir deneyimim yoktu" (s. 97). De Quincey'nin anlatısı sonraki ölüm deneyimlerinde doğal diriliş döngülerine bu bağlılığın doğaüstü bir diriliş fantezisine nasıl dönüştüğünü gözler önüne serer. Kız kardeşi Jane öldüğünde çocuk

yaşta olan De Quincey'nin "ölümlülük hakkında bildiği Jane'in ortadan kaybolduğundan çok da fazla değildi. Uzaklara gitmişti" (s. 99).[1] "Kim bilir belki de geri gelir!" diye düşünüyordu (s. 99): "Jane'in yokluğundan ötürü üzgündüm. Ama geri geleceğine hâlâ kalben inanıyordum. Yaz da kış da yeniden geldi – çiğdemler ve güller geldi; küçük Jane niye gelmedi?" (s. 99). Büyüdükçe, çocuk De Quincey'nin dirilişe olan inancı Hıristiyanlıktaki İsa'nın ölümü ve dirilişi hikâyesinden destek bulur (küçükken kendisine okunan kutsal hikâyeler içinde De Quincey'nin en çok hoşuna giden hikâye buydu); bu hikâyede şiddet ve ölüm üretkendir ve diriliş insan yaşamının korkutucu faniliğinin üstesinden gelir. Ama De Quincey'nin Hıristiyan diriliş fantezisine duyduğu bu inanca, çok sevdiği kız kardeşi Elizabeth'in 2 Haziran 1792'deki ölümü meydan okur. De Quincey cenaze töreninde çocuk aklıyla Kutsal Kitap'ta geçen ve yas tutanları ölümün sonluluğunun dehşetini yadsıyan ölümsüz bir hayat vaadiyle teselli eden satırları çok güzel ve çok rahatsız edici bulur: Elizabeth toprağa karışmıştır, "küller küllere, toprak toprağa; ölümsüz bir hayata yeniden doğacak olmanın kesin ve kati umuduyla" (s. 117) ama bu güvence çocuk De Quincey'yi teskin etmez; tek bildiği Elizabeth'in artık yanında olmadığıdır.[2] De Quincey ancak bir yetişkin olarak bu imanın "rahmet" (s. 118) ve "mağfiret" (s. 118) sahibi olduğunu kabul etmeye başladığını söyler.

De Quincey "The Affliction of Childhood"da ["Çocukluğun Istırabı"] Elizabeth'in cenazesindeki son duadan fevkalade etkilendiğini de anlatır. Bu duada da benzer şekilde diriliş ve ölümsüz hayat tesellisi vaat edilir:

> Ey, mağfiret sahibi Tanrım! Efendimiz İsa Mesih'in babası, o ki diriliş ve hayat demektir, o ölmüş olsa da ona inananlar yaşayacaktır; kutsal havarisi Aziz Pavlus'un şefaatiyle bize, umutsuz adamlar gibi, onun içinde uyuyanlar için üzgün olmamayı öğretmiştir. Ey babamız! Senden naçizane niyazımız bizi günahın ölümünden uyandırıp doğruluk hayatına götürmen; götür ki bu hayattan ayrıldığımızda onun içinde istirahate erişelim ve umuyoruz bu kız kardeşimizi de aynı son bekliyordur. (s. 119)[3]

Ne var ki, De Quincey akabinde gelen anlatıda tesellinin bir sonucunu anlatmaz, daha ziyade Elizabeth'in ölümünün ardından sadece

"hayatın kaçınılmaz gaileleri" dışında hiçbir şeyin dikkatini dağıtamadığı derin bir yeise gömüldüğünü tasvir eder (s. 121). De Quincey'nin Elizabeth için tuttuğu yas en derinlerde kesilir. Yazılarında anlatıldığı şekliyle hayatının geri kalanı yastan, kaybının gerçek anlamını kabul etmekten kaynaklanacak psikolojik topografik değişikliklerden kendisini koruyabilmek adına başarısız Hıristiyan diriliş fantezisine karşı çeşitli alternatifleri sergiler. Bu ikame fanteziler Hıristiyan tesellisiyle aynı teselliyi sunar, ama benzer şekilde teskin etmez; bu fantezilerin çoğalması ve sürekli belirmesi bundandır.

De Quincey'nin palimpsestlere çekilmesini ve insan beyninin palimpsest fantezisini bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Zira De Quincey'nin palimpsestlere olan hayranlığı ("The Palimpsest" yazısının ilk üçte ikisinin paleografik konusu) özel olarak palimpsestlerin koruyucu işlevinin sağladığı diriliş olanağına odaklanır. Yazısal şiddeti ve ölümü palimpsestleri yaratan kurucu edimler olarak kabul etmekle birlikte, bunlara dair izahında bol bol yer alan imgelerin hepsi de müteakip diriliş faaliyetinin sadece olanaklı olduğuna değil, müspet başarısına da dikkat çeker. De Quincey altta yer alan yazının yeniden canlandırılmasını gecenin gündüze, gündüzün geceye dönüştüğü hareket esnasında bir nehrin ya da köstebeğin ortaya çıkışı ve kayboluşu olarak; suyun yüzeyinin üstündeki ve altındaki sektirilen taşın iniş çıkışları olarak ve İkinci Bölüm'de gördüğümüz gibi, gerçek bir hadise olan cinayet ve diriliş olarak tasavvur eder:

> Bu tür bir problem olanaksızdır diyebilirsiniz. Ama aslında görünüşte, sonraki kuşak canlandırabilsin diye önceki bir kuşağa öldürmesi için işmar vermekten; gelecek kuşaklar yeniden doğması emrini verebilsin diye gömmesini emretmekten daha zor bir problem değildir. Ama geçmiş çağların kaba kimyasının günümüzdeki daha incelikli kimyadan bir tepkiyle birleştiğinde yaptığı buydu. (s. 141-2)

De Quincey'nin "imge keşmekeşi"nde (s. 143), palimpsest editörlerinin diriltme faaliyetleri her zaman ölüleri hayata geri döndürme tekinsizliğini barındırır: Avlanılan kurt ya da geyiğin ayak izleri geriye doğru, avın başlangıcına kadar, öldürülmeden öncesine dek sürülür; bir

önceki zümrüdüanka kuşu mevcut olanın doğduğu küllerden yeniden hayata döndürülür.[4]

De Quincey palimpsest editörlerinin "modern sihri"ne damgasını vuran "yüzsüz abartı"yı hem cazip hem de korkutucu bulur. De Quincey açısından onlar ve onların kimyası paganların sihirli yeniden canlandırma güçlerine benzer; Hermes Trismegistus, Paracelsus, Lucanus'un Erictho'su ve Dr. Faustus gibi mitik günahkârlar kadar güçlü ve şirk koşucudur. De Quincey insan beyninin palimpsestini bu paganlıktan kurtarmak için bunu kutsar. "The Palimpsest" yazısının diğer üçte ikisinde tikel bir örnek olarak palimpsestlerden, ona göre "bir palimpsest"ten türeyen "imge, yadigâr, kayıt"a ilerler (s. 143-4):

> İnsan beyni doğal ve kudretli bir palimpsestten başka nedir ki? Benim beynim böyle bir palimpsest işte; ah okur, sizin beyniniz de böyle bir palimpsest. Fikirlerin, imgelerin, hislerin sonu gelmez katmanları beyninize ışık kadar yumuşak bir şekilde çökmüştür. Her dizi öncesinde ne var ne yoksa hepsini gömüyor görünür. Ama aslında biri bile yok olmaz. (s. 144)

Palimpsest kavramı ile palimpsestlerin ortak özelliği, üzerindeki tüm izlenimleri koruyor olmasıdır. Gelgelelim De Quincey insan beyni palimpsestini "semavi âlemin yaratısı" haline getirerek (s. 144), bu tür bir muhafazanın sağladığı dirilişi, beşeri ve günahkâr olanın korkutucu dünyasından Hıristiyan, meşru ve güzel olanın âlemine geçişini mümkün kılar. Zihnin palimpsestinin bu şekilde kutsanışına, De Quincey'nin ilk kez *İtiraflar*'da naklettiği ölüme yakın deneyim hikâyesine "The Palimpsest"te yaptığı eklemeler damga vurur. Bu hikâyenin iki versiyonunda da esas ayrıntılar aynıdır: Bir kadın çocukken su dolu bir havuza düşer ve ölüme sürüklenirken (oradan geçen bir çiftçi tarafından şans eseri kurtarılmadan önce) tüm hayatı gözlerinin önünden geçer:

> Bu düşüşün belli bir aşamasında bir darbe yemiş gibiydi: Göz-yuvalarından fosforik ışık fışkırdı ve hemen beyninde güçlü bir sahne açıldı. Bir anda, göz açıp kapayıncaya kadar, her olay, geçmiş hayatının her planı yeniden yaşandı, ardışık bir şekilde değil bir arada oluşun parçaları olarak sıralandı. (s. 145)

"The Palimpsest" versiyonunun *İtiraflar*'dakinden farkı, dini yanının daha ağır basmasıdır: Hikâyenin kadın öznesi, denildiğine göre, hikâyeyi hayatında "münzevilik düzeyinde dindar" hale geldiği bir noktada anlatır (s. 145): De Quincey artık bu deneyimi Saul'un (Aziz Pavlus'a atıfla) Şam yolundaki vahyine benzetir ve kadının hayatını benzer şekilde algılama gücü "semavi bir rüyet" olarak tasvir edilir (s. 145).

De Quincey bu hikâyeyi "beynin derin anısal palimpsesti"nin kanıtı olarak aktarır (s. 144). Onu en çok büyüleyen şey "hayattaki geçmiş olayların –aslında ardışık olsa da– kendi korkutucu açığa çıkma sıralarını oluşturdukları düzenlemenin *eşzamanlılığı* değil"dir (s. 145) – De Quincey zamansallığın tersine çevrilmesinden ve bu eşzamanlılığın getirdiği kronoloji bozukluğundan rahatsız olmaz. Daha ziyade, De Quincey'yi palimpsestle alakalı olarak cezbeden şey, tıpkı palimpsestlerde olduğu gibi, daha derin bir olgu olan "uzun süre toprağın altında uyumuş olanlar için dirilişin kendisi ve diriliş olanağıdır" (s. 145):

> Bu deneyimlerin her bir izinin üstüne nisyan kadar derin bir tabut örtüsü atıldı; ama aniden, sessiz bir emirle, beyinden yollanan alevlenmiş bir roketin verdiği sinyalle tabut örtüsü açılıyor ve sahnenin tüm derinlikleri açığa seriliyor. İşte büyük gizem buydu... (s. 145)

Zihnin palimpsestinin "sonsuz katmanları unutkanlık içinde birbirinin üstünü örtmüş" olabilir (s. 146), ama nasıl ki palimpsestlerin altta yatan katmanları atmosfer ve kimyasal veya dijital reaktörlerce diriltilmeye açıksa, zihnin palimpsestinin katmanları da ister "ölüm saati"yle, ister "humma"dan, ister "afyon arayışları"ndan ister "sistemin başka bir güçlü ihtilacı"ndan olsun canlanma ve dirilmeye her an hazırdır (s. 146).

De Quincey'nin zihnin palimpsesti fantezisi zihindeki tüm izlenimlerin "ölü değil uykuda" olduğundan emin olmasını sağlar (s. 146). "The Palimpsest"in habercisi olan *İtiraflar*'daki pasajda 24 yıl önce dillendirdiği şu inancına şekil verir: "Zihin için *unutmak* falan diye bir şey mümkün değildir" (1998a, s. 69). Bu şekliyle, silme ve ölümün, kalıcı görünseler bile, her zaman geriye çevrilebileceğine, hiçbir şeyin gerçekten ve kesinkes ölmeyeceğine dair güvence sunar. Bu dirilişçi fantezi, hepsinden öte, Elizabeth'in ölmediğine, sadece uyuduğuna; De Quincey'nin zihinde ve yazıları aracılığıyla, Elizabeth'i örten "tabut örtüsü"nün (sadece koyu renkli bir örtü değil, tam anlamıyla bir

mezarın ya da tabutun üstüne serilen bir şal) çekip kaldırılabileceği ve altındaki uyuyan Elizabeth'i kaldırabileceğine dair güvence verir. De Quincey'nin diriliş fantezileri Elizabeth'i sürekli görünür kılması bakımından gerçekten de hem dirilişçidir hem fantezidir: Fantezi kelimesi, düz anlamıyla "görünür kılma" anlamındaki Yunanca *phantasia* kelimesinden gelir. De Quincey'nin yazıları Elizabeth'in bu dirilişini tekrar tekrar icra eder; onu unutmanın olanaksızlığını mütemadiyen canlandırır. *Suspiria*'nın hayali Kinik'i, De Quincey'yi Elizabeth'i unuttuğu için suçlasa da –"Ama sen onu unuttun... bir gün geldi bu kız kardeşini unuttun" (s. 115)– De Quincey "bu kez Kinik'ime yanıldığının söylenmesi gerek," der (s. 115).

Abraham ve Torok "Introjection–Incorporation"da, içe alım fantezisinde "bir şey ya da bir nesne"nin hem bir kaybın yasını tutmayı hem de "kaybedecek bir şeyin olduğu gerçeği"ni kabul etmeyi reddetmenin bir sonucu olarak bütün ya da parça halinde vücuda taşındığını açıklar (1980, s. 7). Bu kaybın tüm kelimeleri, sahneleri, gözyaşları ve travması, tüm o ifade edilmemiş hüzün, öznenin kendisinde "*gizli bir mezar odası*" inşa eder (s. 8):

> Bu kriptada (canlı, kelimelerin, görüntülerin ve hislerin anılarından yeniden oluşturulmuş halde) kendi topografyası olan tam bir insan olarak kaybın nesnel muadilinin yanı sıra, içe atımı olanaksız kılan –hayali ya da gerçek– travmatik olaylar yatar. (s. 8)

Zihnin palimpsesti dahil De Quincey'nin diriliş fantezileri, kız kardeşi Elizabeth'in ölümünün yasını "normal şekilde" tutmayı reddetmesinin parçasıdır. Dolayısıyla bunlar onun zihninde Elizabeth'i ve ölümünün travmasını koruyan bir kripta yaratır ve tahkim eder. Böylece zihnin palimpsesti Elizabeth'in yaşamaya devam ettiği kriptik bir yapı haline gelir. Jacques Derrida'nın "*Fors*"ta –Abraham ve Torok'un *The Wolf Man's Magic Word*'üne [Kurt Adamın Sihirli Sözcüğü] (1986) önsöz– tarif ettiği şekliyle, kripta "başka birinin dahilinde ama ondan sıkı sıkıya ayrı halde kavranan bir yer" (s. xiv), "asalakça bir dahil etme, Benlik'in içerisinde benzeş olmayan bir içeri" (s. xiv), yaşayan ölüyü (mahfuz-saklı) tutmak üzere topografik bir düzenleme"dir (s. xxxvi).[5]

The Wolf Man's Magic Word Abraham ve Torok'un, Freud'un *Bir Çocukluk Nevrozu Hikâyesi*'ndeki (1918) meşhur vakayı kayda değer bir

analize tabi tutarak kendi kripta kuramlarını kullanıp pekiştirdikleri eserdir. Metinlerinin kilit içgörülerinden biri kriptik içe alım mefhumunun geleneksel psikanalitik benlik topografyasını değiştirdiği mefhumudur, zira "kripta özel türde bir bilinçdışı olarak Ego'nun kalbinde işler" (s. 80). Kriptik içe alım fikri zihnin palimpsestinin yasını Freudcu psikanalizin psişik topografyasının dayattığından farklı bir tarzda anlama imkânı sunar. Zihnin palimpsesti, tıpkı kripta gibi, "bundan böyle bilinçdışının, özetle her türlü psikanalizin temel nesnesinin kolay metaforlarından (gizli, saklı, yeraltı, örtülü, öteki vb.) medet ummaz" (Derrida 1986, s. xiii). Birinci Bölüm'de belirtildiği üzere, bu tür metaforlara davetiye çıkaran palimpsestin sözde "derinliği" aslında yanılsamalıdır.[6] Zihnin palimpsestindeki izlenimler daha ziyade yüzeyindeki kriptik içe alımlar olarak yaşamaya devam eder. Palimpsestin sözde "altta yatan" katmanı aslında kripta gibidir: "Bir tür 'sahte bilinçdışı', bölünmüş benliğin içine bir protez, bir organın kalbine nakledilen doku gibi yerleştirilmiş 'yapay' bir bilinçdışıdır" (Derrida 1986, s. xiii). Palimpsest yüzey ve derinlik, örtüklük ve açıklık psikanalizine yapısal olarak uymaz. Zihnin palimpsesti Freud'un ilk katmanlaştırılmış topografyası olan bilinçdışı, bilinçöncesi ve bilinç sistemlerine yapısal açıdan benzer değildir. Daha ziyade, palimpsest karmaşık bir kriptik içe alım yapısı sunar. Bir sonraki kısımda göreceğimiz gibi, bu yapıdan kaynaklı olarak benliğin hayaletleştirilmesi id, ego ve süperegonun hayaletvari figürlerinin zihne musallat olduğu Freud'un ikinci topografyası ile zihnin palimpsestinin mecazi açıdan daha çok ortak yönü olduğuna işaret eder.

Bu noktada, önceki eleştirel yorumun aksine, Freud'un Gizemli Not Defteri ile De Quincey'nin zihnin palimpsesti fantezisi arasındaki belirgin *farkı* belirtmekte fayda var. Josephine McDonagh palimpsesti, "zihne dair psikolojik modellerin oluşturduğu daha geniş bir gelenek" içine yerleştirir, özellikle de "Ampiristlerin *tabula rasa*'sı ile Freud'un Gizemli Not Defteri"ni kasteder (1987, s. 209). *Tabula rasa* [boş levha] ile Gizemli Not Defteri ve palimpsest arasındaki farkın şu olduğunu söyler: *Tabula rasa* aldığı izlenimleri koruma kapasitesinden yoksundur, oysa diğer ikisi bu izlenimleri korur. Gelgelelim, Gizemli Not Defteri ile palimpsest arasında tespit ettiği yegâne fark Freud'un analojiye ge-

tirdiği sınırlamadır: Gizemli Not Defteri anı izlerinin hatırlanmasını kendi başına sağlayamaz, oysa palimpsest bunu yapabilir. McDonagh "Writings on the Mind" boyunca palimpsest modelini ele alır ama ne model fikrini ne de De Quincey'nin yazısında karşımıza çıkan paleografik palimpsestin tuhaf tözselleşmesini ele alır. Diğer yorumcular gibi McDonagh da, De Quincey'nin palimpsestler ile palimpsest arasındaki kayda değer ayrımının sonuçlarına dikkat çekmez. Gerek Gizemli Not Defteri gerek palimpsestler unutmanın mümkün olmadığına, zihinde yer alan anı izlerinin kalıcılığına dair Freud ve De Quincey'nin ortak inancını tatmin edebilir; bu nedenle McDonagh gerçekte de Freud'un Gizemli Not Defteri'nin yeniliğinden duyduğu heyecana şaşırabilir, zira "*bir* palimpsest bir yandan yazıları muhafaza ederken diğer yandan hep temiz bir yüzey sağlaması bakımından Freud'un iki gereksinimini de zaten karşılar" [vurgu bana ait] (s. 209). Freud'un zihne dair değerlendirmelerinin herhangi bir noktasında palimpsestlere atıfta bulunmaması ilginç olabilir, özellikle de palimpsestlerin varlığının kesinlikle farkında olduğunu düşününce.[7] Öyle ki bu atlamayı Freud'un De Quincey'yi yazılarından bütünlüklü olarak çıkarmasının belirtisi olan bir yokluk olarak da görebiliriz.[8] Gelgelelim Gizemli Not Defteri modeli ile palimpsestlerin sunduğu potansiyel zihin modeli arasındaki bu benzerlik Gizemli Not Defteri ile De Quincey'nin yazısında karşımıza çıktığı şekliyle zihnin palimpsesti fantezisi arasında kesinkes buna denk düşen bir benzerlik olduğu anlamına gelmez.

De Quincey açısından palimpsestler ve palimpsest kavramı hakkındaki en önemli gerçek Freud'un Gizemli Not Defteri modelinde o olmadan yapabileceği şeydir: hatırlama olanağı. Zira yukarıda gördüğümüz gibi, palimpsestlerin ve palimpsest kavramının De Quincey açısından ilgi çekici olmasının temel sebebi diriltme açısından içerimleridir; palimpsestlerin koruyucu işlevi bu amaca giden yolda zorunlu bir araçtan ibarettir. Ayrıca palimpsest De Quincey'nin yazılarında model değil, bir fantezidir. Gizemli Not Defteri Freud'un zihnin psişik yapısı hipotezini temsil edecek teknik bir model arayışının sonucudur; "'Gizemli Not Defteri' Üzerine Bir Not" (1925) aynı zamanda metapsikolojik zihin kuramları üzerine denemelerin bir derlemesidir. Halbuki De Quincey'nin zihnin palimpsesti mecazı bir otobiyografik metinde

kişisel bir diriliş fantezisi olarak karşımıza çıkar. Zihnin bir modeli değil, sanrılı bir tahayyüldür, bir varsanıdır, De Quincey'nin bilinçdışı istek ve tutumlarından doğan bir gündüz düşüdür, uçuk kaçık ve rüyetli bir hayaldir, muhayyilenin bir ürünüdür, bir kurmacadır, hayal mahsulüdür, usta işi bir icattır.[9] Bu şekliyle, palimpsest bizatihi model oluşturmanın sınırlılığına tabi bir dışsal model, her zaman dışsal bir temsil olarak kalacak, "kendi enerjisinden yoksun bir mekanizma" (Derrida 1978, s. 227), ölü olan bir makine değildir.[10] Daha ziyade, psikolojik bir fantezi olarak tüm fantezilerin ortak özelliği olan kararlaştırılamaz statüden payını alır. Bir şekliyle hem gerçektir hem değildir, zihne hem içseldir hem dışsaldır. Gelgelelim maddi gerçekliğini dışlamayan psişik bir gerçekliğe sahiptir. Tüm psikolojik fantezilerde olduğu gibi, içsel olan ile dışsal olan, yaşam ile ölüm, mevcudiyet ile temsil arasında yer alan Freud'un Gizemli Not Defteri'nin bağlı kaldığı sınırları bulanıklaştırır.

Yas meselesine geri dönersek, Derrida "*Fors*"ta Abraham ve Torok'un içe alım ile içe atım arasında ve dolayısıyla "anormal" yas ile "normal" yas arasında yaptığı kuramsal ayrımı sorgular. Derrida açısından "kriptik içe alım, her zaman olanaksız ya da reddedilen yasın (melankoli *veya* yasın) bir sonucuna" işaret eder; bu yas "hiçbir zaman bitmez" (1986, s. xxi). Aslında, der Derrida, meramını açarak, "şunu dahi söylemek gerek: Bu hiçbir zaman hiçbir şeyi bitirmez" (s. xxi). İçe alım yapısı bakımından her zaman çelişkilidir:

> İçe atıma direnerek ötekinin sevgiyle, temellük edici şekilde özümsenmesini engeller ve dolayısıyla ötekini öteki (yabancı) *olarak* muhafaza ediyor görünür, ama aynı zamanda karşıtını yapar. İçe alım sürecinin muhafaza ettiği şey öteki değil, paradoks görünse de içe atımın daha açık olduğu ötekiyle ilişki sayesinde güvende, sapasağlam, el değmemiş halde tuttuğu kesin bir topografyadır. (s. xxi-xxii)

De Quincey'yi büyüleyen palimpsestleştirme süreci gibi yas da Derrida için ister istemez çifte bir süreçtir: Başarılı bir başarısızlık ve başarısız bir başarı gibi tuhaf bir statüsü vardır. Yas hem "normal" hem de "anormal" yastan oluşur: "Anormal" denen yasın sonunun gelmemesi yasın zorunlu bir parçasıdır, zira yas tutan kişinin her zaman korumak istediği sevilen nesnenin kaybı anlamına geleceğinden bu yas asla

başarılı olamaz; ama insan yas tutmak zorundadır, zira "normal" yas, yani içe atım süreci ötekinin öteki olarak sevgiyle temellük edilmesine ve yedirilmesine izin verir. Dolayısıyla sevilen şeyin yas tutan kişinin içinde içe alımda olmayan bir şekilde tutulmasını sağlar.[11]

De Quincey'nin yazılarını nitelendiren diriliş fantezileri "anormal" bir yas sürecine, John Barrell'ın De Quincey analizinin altbaşlığının düşündürdüğü gibi bir psikopatolojiye işaret etmez.[12] Daha ziyade, normal olan ile patolojik olan arasındaki sınırı bulanıklaştıran bu zorunlu olarak çifte yas sürecinin parçasıdır. De Quincey'nin otobiyografik yazısı bir çifte yas sürecidir; kişinin "hakkında en fazla düşünmesi ve bir şey yapması gerektiği hayalet"le ilişkili olarak "sonu gelmez bir görev"dir (Derrida 1994, s. 98). De Quincey bu çifte yas çalışmasına bir ad verir: "*exorcism*" [cin çıkarma]. "The Palimpsest"teki ilgi çekici bir dipnotta De Quincey bu kelimenin etimolojisini netleştirir:

> Bazı okurlar tamamen İngilizcedeki deneyimlerinden hareketle *exorcise* kelimesinin ölüler diyarına defedilme anlamına geldiğini düşünebilirler. Öyle değil. Ölüler diyarından çağırma veya bazen gizemli niyazların eziyet edici zorlaması demek daha doğru bir anlam verecektir. (s. 143, n.1)

De Quincey açısından cin çıkarma ya da ruh kovma yaşayan ölüleri sürekli olarak kriptadan çağırmaktır, onların sürekli dirilmeleri, yaşamaya devam etmeyi sürdürmeleridir. De Quincey'nin otobiyografik yazısı zihninin palimpsestini işgal eden ve tanımlayan hayaletvari izlerin temizlenmediği bir cin çıkarmadır. Bu izleri mütemadiyen sürdürür ve bizatihi kendi kriptik içe alımlarını pekiştirir.

Hayaletsellik: Öznellik ve Zamansallık

Robert M. Maniquia "The Dark Interpreter and The Palimpsest of Violence" (1985) adlı çalışmasında, zihnin palimpsestini ve *Suspiria*'daki diğer diriliş mecazlarını De Quincey'nin özerk kurmaca psikeleri olarak okur ve bunların ima edildiği şiddet döngülerini irdeler. Maniquis, De Quincey'nin çoklu psike imgeleri ile Hıristiyanlıktaki selamet ve kelam fikirleri arasındaki karmaşık bağlantılar üzerinden ve ayrıca psikanaliz ile dilbilimdeki gösteren ve gösterilen kavramları üzerinden ilerlemeye

çalışır. Maniquis, De Quincey açısından palimpsestin, hiçbir izlenimin asla silinmediği ölmeyen romantik zihin için bir mecaz olduğunu savunur, ama aynı zamanda palimpsestin Hıristiyan selametinin paradoksunun somut hali olduğuna da dikkat çeker: Palimpsestleştirmenin içerdiği yaratıcı şiddetler İsa'nın kurban edilmesindeki yaratıcı şiddete benzer. Maniquis, De Quincey'nin zihnin palimpsestine ilişkin değerlendirmesini, Fransız edebiyatına geçişinin izini kısaca sürerek tamamlar. Bu mecaz, Baudelaire'in *Les Paradis Artificiels*'te [*Yapma Cennetler*] (1860) yaptığı De Quincey çevirisi aracılığıyla Gide, Proust ve Genette gibi birçok yazarın yazılarına girmiştir. Maniquis palimpsestin seyahatini Derrida'nın eserlerinde aniden ve mutlak olarak durdurur. Derridacı bir metnin yapabileceği tek şeyin, "sürekli parçalanan düzenini açığa sermek"ten ibaret olduğunu savunarak (1985, s. 133), Derrida'nın çifte metni "Living On: *Border Lines*"tan (1979) bir paragrafı Derrida'nın palimpsest kavramını reddettiğinin kanıtı olarak sunar:

> Metinlerin apokaliptik şekilde üst üste binmesi: Paradigmatik metin diye bir şey yoktur. Sadece bir izden diğerine kriptik musallat olma ilişkileri vardır. Palimpsest (kesin bitmemişlik) yoktur. Parça, düzdeğişmece, bütünlüklü külliyat/korpus yoktur. Dolayısıyla da fetişizm yoktur. (1999b, s. 136-7)

Maniquis açısından, palimpsestin –romantik bir öznel bütünsellik kadar İsa çalışmalarıyla alakalı bir şiddet ve diriliş mecazı olarak da– bir "postmodern yazar"ın yazılarında hiçbir yeri yoktur (s. 134), zira böyle bir yazar Platoncu kaynaklar fikrini reddetmiştir ve kendisini sadece gölgeler ağında bir gölge olarak, Hıristiyanlığın değil metinselliğin üretken şiddetine tabi olarak görür. Gelgelelim "Border Lines"ın Fransızca metnine dikkatli bakıldığında "palimpsest yok" tabirinin "*pas de palimpseste*" olduğunu ve bunun da düz anlamıyla hem "palimpsest değil" hem de "palimpsestvari bir adım" anlamına geldiği görülür.[13] Maniquis'nin argümanının altını oyan bu çalışma, palimpsestin yapısı ve mantığı ile Derrida'nın düşüncesinin formülasyonları ve fikirleri arasında palimpsestvari bir mahremiyet olduğunu tekrar tekrar ortaya serer. Sözgelimi Derrida'nın "Border Lines"a eşlik eden metinde sergilediği "yaşamayı sürdürme" fikri, De Quincey'nin diriliş fantezilerinin (zihnin palimpsesti dahil) Elizabeth için teminat altına almayı

umduğu "yaşamayı sürdürmek"le ortak bir tekinsizliğe sahiptir. Eğer De Quincey Elizabeth'i unutamıyorsa, eğer yazıları sürekli olarak onu canlandırabiliyorsa, o zaman Elizabeth asla gerçekten ölemez. Ama onun için güvence altına alınmış olan süregelen varoluş, De Quincey'nin müphemliğini koruduğu Hıristiyanlıktaki ezeli yaşamın kurtuluşu değildir. Daha ziyade, yazılarında tekrar tekrar dirilen ve geri dönen, De Quincey'nin yazısal zihninin palimpsestinde muhafaza edilen Elizabeth, Derrida'nın "erteleme ya da bir sonraki yaşam, 'yaşamdan sonraki yaşam' ya da ölümden sonraki yaşam, daha fazla yaşam ya da yaşamdan daha fazlası ve daha iyisi; hayatın sonlandığı ve tekrardan sonlandığı askıya alma durumu, ve bizatihi bu askıya alma olmadan asla kurtulamazsınız" diye tarif ettiği tekinsiz "yaşamayı sürdürme" durumunda var olur (1999a, s. 77).

Zihnin palimpsesti mecazı Maniquis'nin savunduğu gibi İsa'yla alakalı şiddet ve diriliş mecazı değildir, zira gördüğümüz üzere Hıristiyan mitiyle benzer bir işlev görse de tam da bu mit ona bir teselli sunamadığı için De Quincey'nin yarattığı bir psikolojik fantezidir. Ayrıca zihnin palimpsesti fantezisi De Quincey için romantik bir zihin birliği sağlamaz, bunun yerine benliğin ve zamansallığın belirgin derecede post-romantik hayaletleştirilmesinde yerini alır ve bu açıdan Derrida'nın *Marx'ın Hayaletleri* (1994) kitabındaki hayaletleştirme kuramıyla yakın ilişkilidir. De Quincey'nin diriliş fantezisinin amacı Elizabeth'in yaşamının sürmesini güvenceye almaktır. Bu şekliyle, "insan arşivlerinin veya kütüphanelerinin diğer kalemleri arasında yatan tirşe palimpsest" (1998b, s. 144), zihnin palimpsesti fantezisi için ideal bir temel sağlar. Gelgelelim palimpsestler ile palimpsest arasında tanımlayıcı özellikler olarak koruma ve diriliş gibi ortak veçheler olsa da De Quincey'nin bunlar arasında var olduğunu savunduğu mütekabiliyetin bir sınırı vardır. Bu sınır "tirşe palimpsesti"ndeki katmanların "hiçbir doğal bağlantısı" olmamasında, bilakis "salt tomarı tesadüf eseri art arda işgal etmiş olmaları" gerçeğinde saklıdır (s. 144). De Quincey "bu ardışık izleklerin grotesk çarpışması"nda "fantastik olan ya da gülmeye sevk eden" bir şey olmasından korkar (s. 144). Bu nedenle "semavi yaratılışlı palimpsestimiz olan beynin derin anısal palimpsestinde bu tür bütünsüzlüklerin olmadığı ve olamayacağı"nda ısrar eder (s. 144). "Bir insanın

yaşamının uçucu tesadüfleri ve dışsal gösterileri gerçekten de alakasız ve uyumsuz olabilirse de" (s. 144), De Quincey "ahenk oluşturacak şekilde kaynaşan ve hayatın dışarıdan biriktirdiği hangi heterojen öğeler olursa olsun önceden belirlenmiş sabit merkezleri toplayan örgütleyici ilkeler"in varlığını ortaya koyar (s. 144). Beynin katmanlarında kayda geçirilen deneyimlerin, duygu ve düşüncelerin birbiriyle ilişkiselliği ve uyuşmazlığı karşısında, bu ilkeler sadece bu katmanları dirilten ihtilaçlara karşı savunma sağlamaz. Daha ziyade, bu tür bir savunmaya ihtiyaç duyan ahenkli ve bütünlüklü "insan birliğinin azameti"ni (s. 144) tanımlar, yaratır ve oluşturur. Bu örgütleyici ilkeler insan öznenin ihlal edilemez "ben"inin yorumlayıcı güçleridir; onların görevi onu hem yaratmak hem de korumaktır.

De Quincey "The Affliction of Childhood"daki bir dipnotta, okura bu "Ben"in –kendisininki de dahil– her türlü otobiyografik yazının anlatıcı özne konumu olduğunu hatırlatır: "Okur bunu ve diğer pasajları okurken, bir çocuğun hislerinden bahsedilse de konuşanın çocuk olmadığını unutmamalıdır. Ben sadece, çocuğun şifreli olarak hissettiği şeyleri deşifre ediyorum" (1998b, s. 113, n. 1). De Quincey açısından bu, onun anlatısının ya da doğasının bir özgüllüğü değildir, aksine her benlikte ortaktır: Çocukluk deneyimleri ve her türlü geriye dönüşlü anlatı edimi anında bu deneyimlerin yorumlayıcısının "ben"i tarafından tanımlanan bir benliktir:

> Sözgelimi ben çocukken kendi derin hislerimde bu fikirleri *bilinçli olarak* okumamıştım. Hayır, hiç ama hiç; zaten bir çocuğun bunu yapması mümkün de değildi. Ben çocuk olarak hislere sahiptim, adam olarak ben ise bunları deşifre ederim. Çocukta, *onun* için gizemli el yazısı saklıydı; bendeyse yorum ve tefsiri. (s. 113, n.1)

De Quincey burada hem çocuğu hem de yetişkin benliği içeren bir çifte "ben" sunar. De Quincey *Suspiria*'nın en başından itibaren, otobiyografinin ve "insan birliğinin azameti"nin (s. 144) dayalı olduğu "ben"e tebelleş olmuş bir birliksizliği kabul eder. Aslında *Suspiria*'nın "Sunuş Yerine"sinde, otobiyografinin sadece "ben" içindeki kurucu farklılıktan ötürü mümkün olduğunu kabul eder.

> Bir yetişkin, çocukkenki haline sempati duyar çünkü bir yandan aynı kişidir ama diğer yandan (aynı olmakla beraber) aynı kişi

> değildir. Yetişkin olarak kendisiyle çocuk olarak kendisi arasındaki derin, gizemli özdeşliğin, duyduğu sempatinin temeli olduğunu kabul eder; ama bu genel uyuşmayla ve uyuşmanın zorunluluğuyla, iki benliği arasındaki farkları sempatisinin ana çabuklaştırıcıları olarak görür. (s. 92)

De Quincey'nin çifte "ben"i, Gerald Gillespie'nin sözleriyle (1990, s. 4), "benlik" ile "ötekilik" arasındaki üretken etkileşimde duyulan romantik hayranlığın bir diğer tezahüründen ibaret değildir.[14] Daha ziyade, *Suspiria*'da bu iki benlik De Quincey'nin insan kimliğinin zamansal olumsallığının belirgin derecede post-romantik bir gerçekleşmesiyle parçalandığını ısrarla savunduğu benliğin birliğine kadar hızla çoğalır:

> İnsan kuşkusuz bizim algılayamadığımız, yeni doğmuş bir bebekten mortu çekmeye hazırlanan bir bunağa kadar uzanan incelikli bir bağla tektir; ama farklı aşamalarda doğasında görülen birçok duygu ve tutkuya baktığımızda, tek bir insan değildir; bu açıdan insanın birliği sadece tutkularının ait olduğu tikel aşamayla eşsürelidir. (s. 107)

Stephen J. Spector "Thomas De Quincey: Self-effacing Autobiographer"da [Thomas De Quincey: Geri Planda Duran Otobiyografici] (1979), De Quincey'nin anlatılarında "yansıtıcılık sadece sonsuz bir yer değiştirmeyle değil, aynı zamanda radikal bir yabancılaşmayla da ikame edilir" der (s. 519). Spector, De Quincey'nin *İngiliz Posta Arabası*'ndan bir paragrafı örnek gösterir:

> Düş gören kişi korkunç, yabancı bir varlığı içine yerleşmiş olarak bulur –sanki beyninin içine yerleşmiş ayrı bir bölme– belki de oradan kendi yüreğiyle gizli ve iğrenç bir alışveriş içindedir. Bunun kendi doğasının bir kopyası olduğunu düşünün –hatta bu ikiliğin gözle görülür derecede farklı olduğunu, bunu bile– kendi bilincinin sayısal eşinin dayanılamayacak derecede güçlü bir ilenç olabileceğini. Ama ya yabancı doğa kendini yalanlıyor, onunla savaşıyor, onu karıştırıyor ve bozuyorsa? Yine, bir zamanlar dokunulmaz kutsal yeri olarak düşündüğü içine, bir değil de iki, üç, dört, beş yabancı varlık sokulmuşsa? (1998c, s. 201)*

---

* Alıntı: *İngiliz Posta Arabası*, çev. Mehmet Doğan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992, s. 28.

Spector bu paragrafı anlamakta zorlanır çünkü "ilk başta yansıtıcı bir ikileme olarak görünen şey (çift olarak ayrı oda...)" (s. 519) sonu gelmez şekilde çoğalır. Gelgelelim burada De Quincey'nin eski benlikleri tarafından inşa edilen, zihnin kriptik palimpsestinin mantığı dahilinde bunun bir anlamı vardı. Spector bu paragrafı kriptik bir tarzda okumaya girişmez, ama Paul de Man'ın izinden giderek, yansıtıcılığı dilbilimin yapısıyla ikame eder. Benzerin benzerle ikame edilemeyeceği bu sonsuz gerilemede "sadece farklılık kalır" (s. 519). Spector açısından benlik dilin ve dolayısıyla farklılığın yapısına göre yapılandırılır. Bir mimesis modeline ya da yansıtıcı çiftler modeline dayalı değildir. Spector bu hususu De Quincey'nin aynalamanın geleneksel olarak mimetik yüzeyini "katıksız, dizginlenemeyen, ulvi hareket"le (s. 520) ikame ettiği *Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafları*'ndan bir paragrafı alıntılayarak örneklendirir:

> Sular şimdi mahiyetini değiştiriyordu – ayna gibi parlayan şeffaf göllerden şimdi deryalara, okyanuslara dönüşüyorlardı. Şimdi de aylar boyunca bir parşömen gibi ağır ağır açılarak kendini gösteren ve kalıcı bir eziyeti haber veren muazzam bir değişim gerçekleşiyordu. ... İnsan yüzü bundan evvel de sık sık rüyalarıma karışmıştı fakat bu zalimce veyahut dikkat çekici bir azap verme kudretiyle olmamıştı. Lakin şimdi insan yüzünün zulmü dediğim şey kendini göstermeye başlamıştı. ... şimdi insan yüzü okyanusun dalgalı suları üstünde zuhur etmeye başlamıştı. Denizin üstü hepsi yukarıya gökyüzüne bakan sayısız suratla kaplanmış gibiydi: Niyaz eden, gazaba gelmiş, ümidini kaybetmiş ve akın akın, nesil nesil, asır asır yukarıya uzanan binlerce surat: – Sınırsız bir telaş içindeydim – aklım okyanusun dalgalarıyla birlikte bir aşağı bir yukarı savrulup duruyordu. (1998a, s. 72)*

Spector bu pasajdan, hayal kırıklığı yaratarak, sadece "De Quincey'nin zihni hareketli bir suya dönmüştür" sonucunu çıkarır (s. 520): "Kimliğinden geriye kalan yegâne şey yükselen suların üstünde yüzlerin olduğu ve bunların inşa olduğunu söyleyebilmek"tir (s. 520). Spector De Quincey'de yansıtıcı ikilemeden radikal yabancılaşmaya bir hareket olduğunu kaydetse de De Quincey'nin yansıtıcılıktan

---

* Alıntı: *Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafları*, çev. Batu Boran. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2008, s. 107-8.

hayaletselliğe, beşeri öznenin hayaletleştirilmesine yönelişindeki daha çarpıcı hamleyi gözden kaçırır. Bu paragrafta, çoklu insan figürlerinin hayaletleri yansıtıcı öznenin sularının aynalanmış yüzeyine yadsınamaz şekilde musallat olur: Hem, denebilir ki, De Quincey'nin eski benliklerinde hem de zihninin kriptik odasında ona musallat olan ötekiler. Bu musallat olma hali, doğası bakımından soyut derecede dilsel değil, fiziksel olarak metinseldir: İkilemeden yansıtıcılığa doğru hareket Spector'ın bahsetmediği yazıya doğru hareketle eşzamanlı olarak gerçekleşir: "Tıpkı bir parşömen tomarı gibi yavaş yavaş ortaya serilir" (s. 72). Zihnin palimpsesti fantezisi ve onun ima ettiği benliğin birliksizliği yansıtılmış ya da ikilemiş benlik şeklinde romantik bir mefhuma değil, hayaletleştirilmiş benlik şeklinde post-romantik bir mefhuma varır. Zihni şifreli izlerinin aktif şekilde musallat olduğu metinsel bir yapı olarak temsil eder. De Quincey'nin yorumlayıcı "ben"inin güvence altına aldığı varsayılan bütünlüğe rağmen, insan beyninin palimpsestinin fantezisi kimlik, benlik ve mevcudiyet mefhumu dahilinde radikal bir ayrışıma yol açar.

Derrida açısından (hayaletsel) özne, ancak yinelenebilirliğin, asla tamamen aynı olmayan bir tekrarın sonucu olabilir. Dolayısıyla De Quincey'nin içinden yazdığı "ben" her an farklı bir "ben"dir, onu önceleyen tüm "ben"lerden ve ileride bürüneceği tüm "ben"lerden hayaletsel şekilde oluşturulmuştur. Benliğin bu hayaletsel yapısı zamansallığın hayaletleştirilmesiyle de kaçınılmaz şekilde bağlantılıdır. Palimpsest Derrida'nın "yaşayan şimdinin kendisiyle eşzamanlı olmayışı" olarak tarif ettiği şeyi temsil eder (1994, s. xix). Palimpsestin "şimdi"si ancak "geçmiş"ten metinlerin "mevcudiyet"inde ve mevcudiyeti tarafından oluşturulur ve "gelecek"in metinleri tarafından başka şeylerin yazılmasına da açıktır. Geçmişten, şimdiden (ve muhtemelen gelecekten) metinlerin palimpsestteki mevcudiyeti zamansallıktan kaçmaz, bilakis içinde zaten "geçmiş", "şimdi" ve "gelecek" hareketleri barındıran herhangi bir "şimdiki" anın hayaletliğini kanıtlar. Aşağıdaki bölümde zamansallığın palimpsestte şeyleştirilen hayaletleştirilmesinin D.H. Lawrence'ın "şimdinin şiir sanatı" kavramında ve T.S. Eliot'ın "tarihsel anlam" kavramının temelinde yattığını göreceğiz; oraya gelene kadar, De Quincey'nin "Savannah-La-Mar"da (*Suspiria*'nın bir başkahramanı)

Karanlık Tercüman karakterinin Roma'daki su saati analojisinin irdelediği sahnede buna doğrudan ifade kazandırdığını belirtmek önemlidir:

> Böylece gerçek ve hakiki şimdinin ne kadar dar, hesap tutmaz düzeyde dar olduğunu görüyorsunuz. Bizim şimdi diye adlandırdığımız zamanın en fazla yüzde birlik parçası ya göçüp gitmiş bir geçmişe ya da hâlâ gelmemiş olan geleceğe aittir. Yok olmuştur ya da henüz doğmamıştır. Vardı ya da yoktur. Ama hakikate bu yaklaşma bile alabildiğine yanlıştır. Zira ancak şimdiyi temsil ettiği anlaşılan bu yalnız damlayı yeniden daha aşağı seviyede alt parçalara bölün ve şu an yakaladığınız gerçek şimdi, bir saatin sadece otuz altı milyonda birini ölçer; ve böyle sonsuz gerilemelerle sadece bizim yaşadığımız ve sefasını sürdüğümüz gerçek ve hakiki şimdi sadece semavi âlemden görülebilecek noktalar haline gelecektir. Bu nedenle sadece insanın sahip olduğu şimdiki zamanın onun dayanağı için sunduğu kapasite herhangi bir örümceğin ördüğü en ince ağdan güçsüzdür. Bu nedenle de ay ışığının en dar kaleminden çıkan bu ölçülemez gölge bile geometrinin ölçemeyeceği ya da melek düşüncesinin yakalayamayacağı kadar geçicidir. *Var olan* zaman matematiksel bir nokta haline gelecek şekilde büzüşür ve bu nokta bile biz onun doğuşunu dile getiremeden bin parçaya bölünür. Şimdide her şey sonludur ve bu sonlu olan bile ölüme doğru uçuş hızında sonsuzdur. (1998b, s. 159)

Palimpsestin mantığına göre hem kimlik hem de mevcudiyet arızi olmaktan uzaktır. Bunlar birbirinden kopuktur, "artık var olmayan ve henüz var olmamış olanın kesişme noktasında, madumiyetin iki doğrultusunda birleşirler, düzenlenirler, dağıtılırlar" (Derrida 1994, s. 25).

Hayaletimsi özne için "var olmak" demek "miras almak" demektir:

> Olmak ya da var olmanın (ya da var olmamanın) ne olduğu konusundaki tüm sorunlar miras sorunlarıdır... bizim mirasçı olmamız şuna ya da buna *sahip olduğumuz* ya da bunların elimize geçtiği, bir mirasın bizi bir gün şununla ya da bununla zenginleştirdiği anlamına gelmez; sadece, beğenelim ya da beğenmeyelim, şu an olduğumuz şeyin varlığı her şeyden önce mirastır anlamına gelir. (s. 54)

De Quincey'ye Elizabeth'ten daha güçlü ve kesin bir şekilde musallat olan bir şey varsa, o da yazının her bir eşzamanlı olmayan anında miras aldığı geçmiş ve gelecek benlikleridir. De Quincey'nin otobiyografik yazısı zihninin içindeki şifreli izleri (Elizabeth, geçmiş benlikleri

ve aslında yazının sonsuz parçalara bölünebilir herhangi bir şimdiki anında büründüğü ya da bürüneceği tüm benlikleri) sürekli dirilterek beşeri öznenin ihlal edilemez birliğini oturtma girişimlerini kaçınılmaz olarak baltalar.

Buluşçu Okuma

Abraham ve Torok *The Magic Word*'de, birçok Kurt Adam metninin, o ve yaşamı hakkındaki ya da etrafındaki birçok metnin yeniden okunmasından hareketle Kurt Adam üzerine bir analiz sunarlar; ona erişebilmelerinin yegâne yolu bu belgelerdir. Abraham ve Torok'un iddiasına göre, bu metinlerde Kurt Adam'ın kendi içinde bir kripta yarattığı ve kız kardeşini ve babasını, babasının kız kardeşini (hayali ya da gerçek) iğfal edişinin travmatik sahnesini ve daha bir sürü başka kimliği (Erkek Kardeş, Kız Kardeş, Baba, Anne, Terapist) burada sakladığı ortaya serilmiştir. Kurt Adam'ın kriptik bir şekilde bu figürleri ve onlarla ilintili travmaları içe alımı onları yok etmemek için sevmesinin ve onları sevmemek için yok etmesinin yegâne yoludur. Kurt Adam'ın çeşitli metinleri bir yandan bu kriptayı gizlemeye, diğer yandan sürdürmeye yarar ve bunun sebebi arzu içindeki çelişkinin ta kendisidir: Saldırganlık ile libido arasındaki çelişkidir. Bu çelişkinin bastırılması kriptanın sebebidir, ama kripta her zaman onun bekasını sağlar. Dolayısıyla kripta aynı anda muhafaza ve bastırma" icra eden, "aralarında sentezin mümkün olmadığı" bir şiddet tarafından inşa edilir (Derrida 1986, s. xvii). Böylece benlik, "bir dolu hayaletin kaldığı, uğrak yer ve bir arzudaki çarpıcı çelişki" haline gelir, "ama bu arzu artık ona ait değildir" (s. xxiii).

De Quincey'nin son yıllardaki en yaratıcı analizini sunan John Barrell'ın *The Infection of Thomas De Quincey*'si (1991) Abraham ve Torok'un Kurt Adam analiziyle tekinsiz bir benzerlik sergiler. De Quincey'nin kız kardeşi Elizabeth'le ölüm döşeğindeki karşılaşmasına dair anlatısında görülen ilk günahın iki sahnesi Barrell tarafından ustalıkla inşa edilir. İlki onun ölümünden sorumlu olduğuna dair (ya da en azından onu kurtaramamış olmasından kaynaklı) suç hissidir; ikincisiyse De Quincey'nin "ölmüş kız kardeşini son görüşü" ile "dehşet

verici bir cinsel günah ve kirlenme" arasındaki bağlantıdır (Barrell 1991, s. 27). Barrell aynı zamanda bu kişisel suçun De Quincey'nin İngiliz emperyalizmi konusundaki toplumsal suçuyla bağlantısını da dikkatle teşhir eder. Barrell'ın niyeti, nihayetinde, De Quincey'nin birçok ve farklı metninin, çeşitli yönleri ve hedefleri olmasına karşın, "dönüp dolaşıp hep aynı yere var"masında cisimleşen kayda değer olguyu açığa sermektir (s. 23); bu yer ölü Elizabeth'le karşılaşmasının gerçek ya da psişik mekânıdır:

> Bu mekân zaman zaman düz anlamıyla bir mekândır, dehşete düşürücü bir şiddet ediminin gerçekleştirildiğinin tahayyül edildiği ve buna inanıldığı bir evin üst odasıdır; gerçi hangi oda olduğu, kimin odası olduğu veya tam olarak kime ne yapıldığı açık değildir. Keza bu mekân bir o kadar sıklıkla da başka bir yerdeki başka bir yatak odası olarak temsil edilir; yahut De Quincey'nin gözde tabirlerinden biriyle "beynin bir odası"dır; veya oda falan değildir, sadece belirsiz bir dehşetin diğer sahnelerine bağlı olduğunu gördüğümüz aynı kelimeler ve imgeler tarafından inşa edilmiş bir yerdir (s. 23).

Barrell, De Quincey'nin yazılarının "orada olmuş olduğu tahayyül edilenlerin yeniden tasvirine ve yeniden şekillendirilmesine kuşkusuz dehşet içinde ama aynı zamanda hazla geri döndüğü"nü savunur (s. 23-4). "De Quincey'ye hem nefretlik bir hatıranın tebelleş olduğu hem de kendisinin hayaletle aktif bir şekilde dolap çevirdiği" sonucuna varır (s. 24).

Barrell'ın analizi Abraham ve Torok'un kuramına doğrudan borçlu olmasa da, onunla karşılaştırma ve onun terimleriyle yeniden yazma bakımından değerlendirilebilir. Barrell'ın cinsel lekeyi De Quincey'nin ölü Elizabeth'le karşılaşması etrafında inşa etmesi, De Quincey'nin onun yasını "normal şekilde" tutamamasına bir açıklama getirir. De Quincey Elizabeth'e duyduğu arzudaki çelişkiden ve bu çelişkinin zorunlu olarak bastırılmasından ötürü Elizabeth'i kripte etmek zorundadır. Böylece tıpkı Kurt Adam gibi De Quincey'nin yaşamı ve yazdıkları da "romanlar, kısa hikâyeler, esasen Almancadan yapılan kurmaca tercümeleri, edebiyat kuramı eserleri, çeşitli tarzlarda otobiyografik yazılar, biyografik denemeler, eleştirel denemeler, iktisat, coğrafya, tarih, filoloji, felsefe, siyaset, bilim vb. denemeleri" kadar

farklı alanlardan çeşitli metinlerdeki kriptik içe alımı sürdürmeye ve saklamaya yarar (Barrell 1991, s. 23). Dolayısıyla Barrell tarafından De Quincey'nin yazılarının sürekli geri döndüğü iddia edilen "zihnin gizli odası" hem Elizabeth hem de Barrell'ın analizinden çıkan bir sonuçla De Quincey'nin yaşamına ve zihnine musallat olan ve çocukluk figürleriyle kopmaz şekilde iç içe geçmiş bulunan çeşitli Şark figürlerinin ikamet ettiği kripta olarak anlaşılabilir.[15]

Abraham ve Torok'un Kurt Adam Analizi ile Barrell'ın De Quincey analizi palimpsestvari diye adlandırılabilecek benzer bir okuma yönteminden yararlanır. *The Magic Word*'de Abraham ve Torok'un projesi Sergey Pankeyev'in kriptine/şifresine erişmektir. Bunu yaparak Kurt Adam'ı kurtarmaya değil, "Kurt Adam'ın analizini kurtarmaya" çalışırlar (1986, s. 16). Bizatihi okuma olanağını kurtarmak isterler. Aynı zamanda birer okur, birer analist olarak kendilerini kurtarmak isterler. Kurt Adam Freud'un analizine direnmişti, bu vaka onu ve kuramlarını şaşırtmış, Freud işin içinden çıkamamıştı. Dolayısıyla Abraham ve Torok'un araştırmasının arkasındaki amaç, "Freudcu metapsikolojinin analitik verimliliğinin kapsamını genişletmek üzere rol oynayacak yeni bir kavramsal aygıt" yaratmaktır (s. lxxii). "Analizin ötesinde" olduğu, "'sonu gelmez' kategorisine [...] girdiği düşünülen şeyin sınırlarını zorlamak" (s. lxxii) isterler. Bunu yaparken bizatihi psikanaliz olanağını muhafaza etmeye çalışırlar. Böylece hem bu tür bir analizin üzerinde çalıştığı zihnin metapsikolojisi hem de bu analizin bürünebileceği biçimi benimserler.

Yukarıda gördüğümüz gibi, kriptik içe alım fikri bu yeni metapsikolojiyi bizatihi "benlik"in topografyasındaki sismik bir kaymayla tanıştırır. Ayrıca Abraham ve Torok'un geliştirdiği yeni analiz tarzı metinlere, Kurt Adam'ın yaşamının yazılı belgelerine dayalıdır. Bunu bir tercüme yöntemi olarak tarif ederler: "Yerleşik bir metnin *icat edilmiş* bir metne tercümesi" (s. lxxii). Bu hem "ışığa çıkarma" hem de yaratma süreci olan bir okuma yöntemidir (s. lxxii). Kriptonimi adı verilen bu yöntem "birinin kelimelere karşı şeylere, yani sevgi nesnelerine karşı gösterilen aynı tutumu almaya sürüklenebileceği ve bu tür kelime-nesnelerin bir topografyayı içe alımın kendi kendini terapi edici bir önlem olarak görüneceği noktaya kadar sarsabileceği" içgörüsüne dayalıdır (s.

16). Kurt Adam analizleri Kurt Adam metinlerinin "kriptonimler"ini deşifre eden bir dilsel araştırmadır. Kurt Adam'ın hem fiziki hem de dilsel açıdan kripte ettiği kilit kelimeyi saklayan kelimeler bunlardır: Rusçadaki *tieret* fiili "sıvazlamak, ovmak, okşamak" anlamına gelir. Bu kelime, kriptayı yaratan "eşzamanlı muhafaza ve baskılama"nın palimpsestvari doğasını kripte eder, zira palimpsestleştirmenin düz anlamıyla aynı anlama gelir: "cumbalamak". Bu kelime Kurt Adam'ın aktif kelime dağarcığından defedilmek zorundaydı, ama kriptonimleriyle tezahür eder: Sihirli kelimenin anlambirimciklerinin eşanlamlıları. Kullanıldıkları her seferinde tabu kelimeye sürekli bir atıf ima ederler. Abraham ve Torok bu kilit kelimeyi tespit etmenin, bu kriptonimiyi uygulamanın Kurt Adam için bir "tedavi" olanağı sağladığını savunmazlar. Daha ziyade, onun artık analiz edilemez olmadığını, analiz yönteminin artık böyle radikal bir mutasyon geçirdiğini kanıtlar.

Benzer şekilde, Barrell, De Quincey'nin kurtuluşu ya da tedavisi peşinde değildir. Daha ziyade, onun yöntemi bizim De Quincey'nin kriptası olduğunu anladığımız şeyin yeniden tarifleri ve yeniden şekillendirmelerinin izini süren bir palimpsestvari okuma sürecidir. Bunlar De Quincey'nin münavebeli travma ve onarma anlatılarında tezahür eder; bu anlatılar birlikte "farklı versiyonları kolaylıkla anlatılabilirliğe ya da bir vaka tarihinin aşamalarını bir nevrozun alanlarından ayırt edebilen türde bir anlatılaştırmaya açık olmayan senkronik bir mit" oluştururlar (Barrell 1991, s. 22). Barrell'ın De Quincey'nin metinlerine dair okuması ölü Elizabeth'le başlıca karşılaşması olan "şu gerçek ya da hayali olaya bağlanabilecek" karmaşık anlamları teşhir eder (s. 28) ve bu sahneye bağlı olan kelimelerin ve imgelerin "çağrışımsal mantığı"nın izini sürer (s. 29) Barrell bunu yapmakla "Elizabeth'in ölümüne bağlanan cinsel suç hikâyesini oluşturucu girift fikirleri veya imge kıvrımlarını (kapalı kapı, basamaklardaki ayak sesi, hareketsiz kadın, buse, Gezgin Yahudi)" icat eder, yani hem yaratır hem de gün ışığına çıkarır (s. 32). Birinci Bölüm'de belirttiğim üzere, "kıvrım" De Quincey'nin en derin duygu ve düşüncelerimizin birbirinden ayrılamayan birleşik deneyimlerimizde ... *somut* nesnelerin çapraşık birleşimleri yoluyla bize iletilme"sini anlatmak için kullandığı kelimedir (1998b, s. 104). De Quincey'nin kıvrımlılıklarının dokusunun izini sürerken

Barrell, De Quincey'nin palimpsestvari eserlerini oluşturan karmaşık metinler birleşimine yeterince yanıt verebilecek yaratıcı bir okuma yönteminden yararlanır.

Palimpsestvari Tropografiler

De Quincey "The Palimpsest"te, *Suspiria*'nın icra ettiği, kız kardeşi Elizabeth'in cin çıkartıcı bir yasının ayrılmaz parçasını teşkil eden kişisel bir diriliş fantezisi yaratır. Aynı zamanda De Quincey'nin denemesi, başlığında kullandığı belgili tanımlıkla daha genel palimpsest kavramının başlangıcını ifade eder, bu çalışma da 20. yüzyıldaki temel yeniden yazımlarının izini sürerek kavramın bir tarihini icat eder. Bu tarih, Birinci Bölüm'de ayrıntılarıyla ortaya konulan Foucault'nun soykütüksel yaklaşımını takip etse de, Derrida'nın "kripta" okumasının telkin ettiği yöntemi de benimsemektedir. Derrida "*Fors*"ta kriptayı "sıradan anlamıyla bir metafor" olarak görmez (1986, s. xiii). Daha ziyade,

> Bir kriptin sıradan anlamı ya da yaygın mecazı yoluyla bu kripte erişim iddiasında bulunmak yerine, bu tür bir erişimin *karşıtı* olarak düşünmenin çok basit, doğrusal ve tekyönlü olacağı bir hareketle ilerlemeliyiz [...] sanki anasemi yoluyla, hareket bu kriptadan çıkıp hakkı olan yere ve düzgün anlama doğru *geri* gitmekten oluşmaktadır. (s. xiii)

Psikanalitik dinlemeyi anlamlarla değil, sembollerle ilgilenecek şekilde "dile yaklaşımın özel bir yolu" olarak tarif eden Abraham ve Torok'un (1986, s. 79) izinden giden Derrida artık "kripta"nın "anlam"ını aramaz. İşte bu yüzden "'Kripta nedir?' sorusunu artık alakasız" görür (s. xiii). "Kripta", "ne bir metafordur ne de bir düz anlamı" vardır (s. xiii): "Farklı bir tropografiye riayet eden" bir yer değiştirmenin izinden gider (s. xiii), bu tropografi "bir kriptin ima ettiği her şey biçimine bürünür" (s. xiii). Derrida "*Fors*"ta kriptayı bu yeni kriptik tropografinin izinden giderek irdeler: Yöntemsel prosedürü kriptanın doğası ve indirgenemeyen öğeleri tarafından tanımlanır. Abraham ve Torok'un okuma yöntemini benimseyen Derrida kriptanın "anlambirimcik"ini irdeler: "Geleneksel izlekler", "ölüm", "şifre". Bunlar "kriptinkinin *aynısı*"dır (s. xiv):

> Onlar ne ayrıştırılabilir ne de hiyerarşik olarak düzenlenebilir. Onlar bir kriptin olumsal ya da asli öznitelikleri olan çok sayıda ayrılabilir yüklem oluşturmaz. Onların bir arada olmaları oluvermiş bir şey değildir; onların *birliği* sadece sonuna kadar oluşturdukları kriptayla alakalı olarak indirgenemezdir: Bu birlik ancak *bu* kriptadan çıkarak burada *düşünülebilirdir*. (s. xiii-xiv)

Palimpsest ile kripta aynı tuhaf ontolojik statüye sahiptir: "Ne bir metafordur ne de bir düz anlamı" vardır (s. xiii). Onun tarihini okurken Derrida'nın yaptığı gibi farklı bir *tropo*grafiyi izlemek gerekir: Ayrıca palimpsestin karmaşık doğası tarafından kılavuzluk edilen bir tropografi olmalıdır bu. Birinci Bölüm'de tarif edilen metaforik eşleştirme yöntemine göre, bu çalışma palimpsesti, içinde "kripta", "birlikte ait olma", "alacakaranlık", "metin", "himen" ve "*queer*"in yer aldığı anlambirimcikleriyle ilişkisi içinde ve ilişkisi aracılığıyla irdelemektedir. Bunlar palimpsestinkiyle "aynı"dır. Tıpkı palimpsestin yüzeyini işgal eden metinler gibi, onlar da hiyerarşik olarak düzenlenebilir ya da ayrıştırılabilir değildir; onlar ayrı yüklemler değildir; onlar palimpsestin asli nitelikleri değildir; ama onların birliği onunla ilişkili olarak indirgenemezdir ve aslında ancak ondan çıkarak düşünülebilirdir. Bir sonraki bölümde palimpsestin bu tuhaf statüsü ve bu yeni tropografinin doğası irdeleniyor.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Şiir Sanatı ve Metafor Üzerine

D.H. Lawrence *The Collected Poems*'e [Toplu Şiirler] (1928) yazdığı önsözde, 1906-1908 yılları arasında Nottingham Üniversitesi'nde öğrenciyken ilk yazılarını karaladığı "küçük üniversite defteri"nden (1993a, s. 849) bahseder.[1] Bu küçük deftere eleştirel açıdan ilgi gösterilmesi 1955-6'da Nottingham Üniversitesi Kütüphanesi'ne verilmesinin ardından Vivian de Sola sayesinde oldu.[2] Pinto "D.H. Lawrence: Letter-Writer and Craftsman in Verse"e [D.H. Lawrence: Mektup Yazarı ve Nazım Zanaatkârı] yazdığı Ek kısmında, bu defterde yer alan şiirleri arka kapaktan ardışık olarak numaralanmış halde listeler. Pinto'nun listesindeki 12. madde şöyledir:

> (12) *Hafta İçinde Bir Günün Akşamı* (Karanlık çıkıp geliyor yerden.) NP [*New Poems*] 33, CP [*Collected Poems*] 22.
>
> NP Başlığı: *Alacakaranlığın Palimpsesti*, CP Başlığı: *Alacakaranlık*. (1957, s. 30)[3]

ŞEKİL 2'de defterdeki "Hafta İçinde Bir Günün Akşamı"nın tıpkıbasımı verilmiştir. Şiirin metni şöyledir:

> **Evening of a Week-day**
>
> The darkness comes up from the earth
> And swallows dip into the pallor of the west;
> From the hay comes the clamour of childrens mirth;
> But on me the forge of tomorrow is heavily pressed
>
> The woodlime oozes scent
> And a moonlight moth goes flittering by
> But the wings of my soul are utterly spent
> Brushed bare by a harsh day of the bloom which lent power to fly.

The children are forsaking their play
And a star glimmers awake behind the thin veil of light
But I am too bruised by the hand of Day
To revive or to dream at the first kiss of Night

Hafta İçinde Bir Günün Akşamı

Karanlık çıkıp geliyor yerden,
Batının soluk rengine dalıyor kırlangıç sürüsü;
Çocukların saman öbeğinden gelen çığlıkları şen;
Ama benim tüm ağırlığıyla göğsümde yarının örsü.

Usulca kokusu yayılıyor ıhlamurun,
Pırpır uçup gidiyor bir ay ışığı güvesi,
Ama ruhumun kanatları tamamen tükenmiş,
Biçip geçti onları uçma gücü veren çiçekleniş
sürecinde sert bir gün.

Çocuklar oyundan dağılıyor evlere,
Ve bir yıldız ince ışık peçesinin ardından uyanıp parıldıyor,
Ama Günün elinden her yanım yara bere,
Gecenin ilk öpücüğüyle canlanmam ya da düşe dalmam zor.

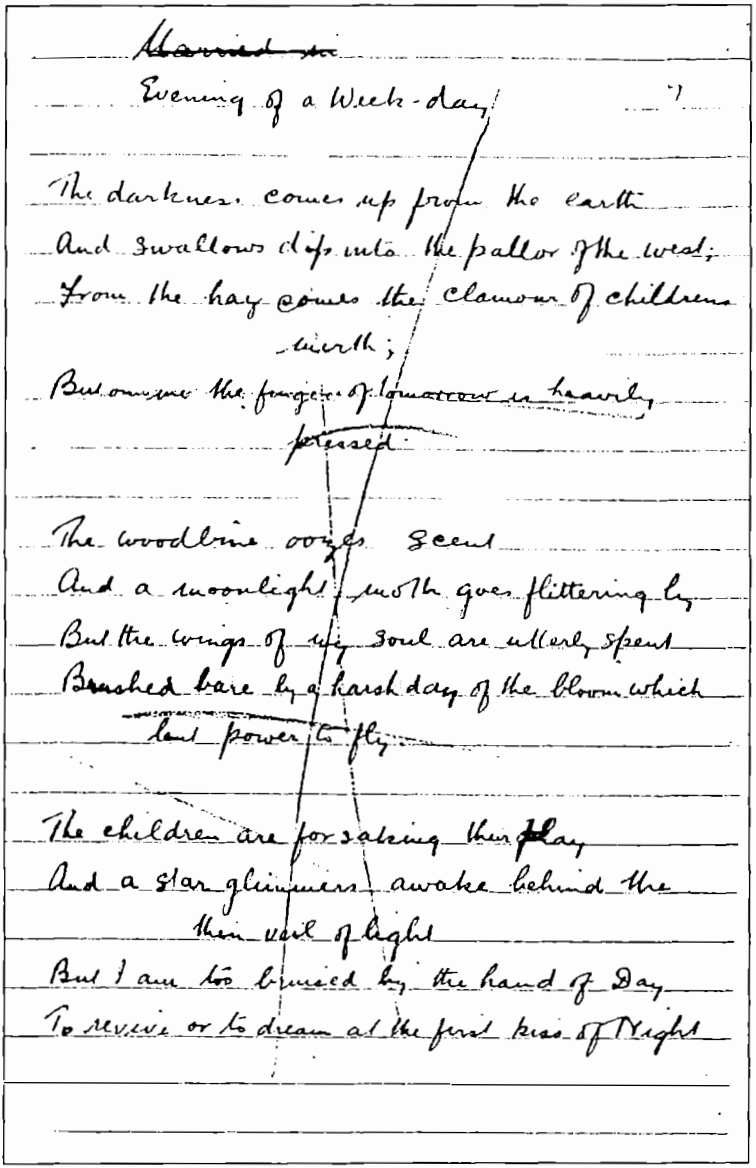
Çeviren: Nazmi Ağıl

Taslağı muhtemelen 1907'de yazılmış olan[4] "Hafta İçinde Bir Günün Akşamı" sonradan önemli ölçüde gözden geçirildikten sonra *New Poems* (1918) içinde "Alacakaranlığın Palimpsesti" başlığıyla yayımlanmıştı:[5]

Palimpsest of Twilight

Darkness comes out of the earth
And swallows dip into the pallor of the west;
From the hay comes the clamour of children's mirth;
Wanes the old palimpsest.

The night-stock oozes scent,
And a moon-blue moth goes flittering by:
All that the worldly day has meant
Wastes like a lie.


Married sic

Evening of a Week-day

The darkness comes up from the earth
And swallows dip into the pallor of the west;
From the hay comes the clamour of children
at play;
But on me the foreglow of tomorrow is heavily
pressed.

The woodbine odours scent
And a moonlight moth goes flittering by
But the wings of my soul are utterly spent
Brushed bare by a harsh day of the bloom which
had power to fly.

The children are forsaking their play
And a star glimmers awake behind the
thin veil of light
But I am too bruised by the hand of Day
To revive or to dream at the first kiss of Night

ŞEKİL 2: Sayfa 72r, D.H. Lawrence'ın üniversite defteri, Elyazması La L 2, Nottingham Üniversitesi Elyazmaları ve Özel Koleksiyonlar.

The children have forsaken their play;
A single star in a veil of light
Glimmers: litter of day
Is gone from sight.

Alacakaranlığın Palimpsesti

Karanlık çıkıp geliyor yerin içinden,
Batının soluk rengine dalıyor kırlangıç sürüsü;
Çocukların saman öbeğinden gelen çığlıkları şen;
Soluyor eski parşömen.

Kokusunu salıyor gece menekşesi
Pırpır uçup gidiyor ay mavisi bir güve,
Günün ifade ettiği her ne vardıysa
Harcanıp gidiyor bir yalan gibi.

Çocuklar oyundan dağılıyor evlere;
Bir ışık peçesinin içinden tek bir yıldız
Parıldıyor: günün döküntüsünden
Kalmıyor iz.
(Lawrence 1918, s. 33)

Çeviren: Nazmi Ağıl

Lawrence'ın defterindeki metinde yer alan üstü çizili kısımlar, yayımlanmış versiyonda en fazla değişiklik yapılacak mısraları işaret etmektedir, özellikle de ilk iki kıtadaki son mısra ve son kıtanın tamamı.[6] Lawrence *New Poems*'te [Yeni Şiirler] yayımlanan şiirlerini sonradan bir daha gözden geçirmiş ve *The Collected Poems*'te yeni bir düzenlemeyle yayımlamıştı, ki orada "Alacakaranlığın Palimpsesti" bu kez "Alacakaranlık" başlığıyla yayımlanmıştı, ama şiirin metninde herhangi bir değişiklik yapılmamıştı.

"Alacakaranlık"ın metinsel tarihi Lawrence'ın şiir yazma sürecinin maddi kanıtıdır; bu süreç silmeler ve üst üste bindirmeler, yazmalar ve yeniden yazmalardan oluşmaktadır. Lawrence'ın düzyazı eserlerini de benzer şekilde kapsamlı bir gözden geçirmeye tabi tutması nedeniyle, Frank Kermode bunları "palimpsest benzeri bir inşaya sahip" diye niteler

(1973, s. 33).[7] Michael Davidson "Palimtexts: Postmodern Poetry and the Material Text" [Palimtekstler: Postmodern Şiir ve Maddi Metin] (1989) yazısında "tüm arşivi (maddi biçimi dahil) dikkate alan bir alternatif analiz tarzı"nı savunmak ve aynı zamanda pratiğe dökmek için maddi metin ve şiir değerlendirmesinde aynı metafora başvurur (s. 87):

> Palimtekstüel* şiir incelemesi, şiire benzer şiirlerle ilişkisi içinde (edebi tür incelemelerinin geleneksel görevi) değil, aynı zamanda her bir şiirin yerinden ettiği yazıyla ilişkisi içinde yaklaşır; bu yerinden etme elyazmasında bir tür üzerine yazma olarak "temsil edilir". (s. 92)

Davidson "yazının postyapısalcılığın bir izi, bir madumiyetin hakkedilmesi olduğu vurgusu" (s. 78) ile "bu izin maddi olgusu, bir hakketme ve yeniden hakketme"yi birleştirmek için "palimtekst" kelimesini uydurur (s. 78): "Palimtekst ne bir edebi türdür ne de bir nesnedir; palimtekst herhangi bir sayıda metinsel kaynaktan yararlanabilecek bir süreç halindeki yazmadır" (s. 78). Davidson "adından da anlaşılacağı üzere, palimtekst içinden çıktığı önceki yazıların kalıntılarını taşır. Daha doğru bir ifadeyle, bu önceki yazılara yanıtlarının hâlâ görülebilir kaydıdır" (s. 78). Gelgelelim Davidson burada adın uygunluğundan dem vururken yanılmaktadır, zira bir palimpsestin uzamını birlikte işgal eden metinler arasında zorunlu bir ilişki olmadığından (bir metin diğerinden türemez, biri diğerinin kökeni değildir) palimpsest bir metin ile onun kaynakları (ilk taslakları dahil) arasındaki ilişkiyi *düzgün bir şekilde* resmetmez.[8] Dolayısıyla Davidson'ın palimpsestin metinleri arasındaki bir ortaya çıkış ve yanıt ilişkisi olarak resmetmek üzere palimpsesti kullanması, bu metaforun kaydırmalı (*catachrestic*) kullanımı [galat] demektir ve bu da *Oxford İngilizce Sözlüğü*'ne göre, "bir kelimenin ters ya da uygunsuz yanlış kullanımı", "bir terimin gerçek manada işaret etmediği bir şeye uygulanması, "bir değişmece ya da metaforun kötüye kullanılması ya da saptırılması" demektir. Jacques Derrida'nın okuduğu şekliyle, kaydırma "bir göstergenin şiddetle, zorla, istismar edici şekilde yazılması, henüz dilde kendi düzgün göstergesi olmayan bir anlam üzerine bir göstergenin dayatılması"dır

---

* Palimtekstüel: Palimpsest ve *textual* (metinsel) kelimelerinin birleştirilmesiyle uydurulmuş bir kelime –ç.n.

(1982, s. 255). Davidson açısından dilde her türlü metinselliğin hem metinlerarası hem de söylemlerarası niteliğini olduğu gibi bu metinlerarasılığın maddi temsilini gerçek metinlerin bünyesinde aktaran bir gösterge yoktur (görünen o ki "metin" yetersizdir) ve dolayısıyla "daha iyi bir terim olmadığından" (s. 78), kaydırma yoluyla yeni bir kelime türetir: "palimtekst".

Davidson'ın palimpsesti kaydırmalı kullanımı "yazının ne derece arkeolojik olduğuna, metinsel malzemelerin tedrici artımı ve tortulaşmasına, hiçbir katmanın diğerinden asla ayırt edilemiyor olmasına" dikkat çeker (Davidson 1989, s. 79). Dolayısıyla onun palimtekstüel okuma kavramı; metnin maddeselliğinin araştırılmasına sadece (yazarın niyetlerine en yakın olacak şekilde) kesin bir versiyonu bulma ve bundan bir metin kopyalama amacıyla bir metodoloji sağlayan geleneksel metinsel araştırmanın amaçlarına meydan okur. Davidson'ın metaforunu genişletecek olursak, geleneksel metin eleştirisi, altta yatan metni kurtarmak adına metinsel palimpsesti parçalamaya çalışan geleneksel palimpsest okumasına denk düşerken; Davidson'ın "palimtekstüel" okuması bir metnin dokusunu oluşturan katmanlar arasındaki iç içe örülü ilişkilerin izini sürmeye çalışan palimpsestvari okumaya tekabül eder. Palimtekstüel ya da palimpsestvari okuma metni tek bir katmana indirgemez, bilakis metnin tüm katmanlarını dikkate alır ve "şiirlerin belli ölçüde zamansal bir işaretleme ve yeniden işaretleme, yanıt ve tartışma süreci oluşu"na saygı duyar (Davidson 1989, s. 93).

Palimpsestvari okumada metnin hiçbir katmanı bir eserin asli ya da kesin versiyonunu temsil etmediğinden bu tür bir okuma, metnin tarihinin sadece şairin yaratıcı gelişiminin teleolojik eleştirel anlatısı için kanıt sağladığı metin maddeselliğine dair biyografik yaklaşıma da meydan okur.[9] Bu bölümde müelliften ziyade metne odaklanarak, "Alacakaranlık" şiirinin kendi şifreli metinlerini ("Alacakaranlık Palimpsesti" ve "Hafta İçinde Bir Günün Akşamı") dikkate alan ve bu kısa ama zor şiiri yeni bir tarzda anlamayı sağlayan palimpsestvari bir okumaya girişiyorum. Bu yakın okumaya girişmeden önce, şiirin palimpsestleştirilmiş başlığının ("Alacakaranlık Palimpsesti") metaforik inşasını Martin Heidegger'in metafor kavramı etrafındaki yazıları bağlamında ayrıntılı bir şekilde değerlendirmek istiyorum. Bu

bizi, metafor kavramını (yapısını ve işleyiş tarzını) hem Lawrence'ta hem de genel olarak radikal şekilde yeniden düşünmeye götürecek ve "Alacakaranlık" şiirinde işleyen ve şiirin anlamını belirleyen "palimpsest" ve "alacakaranlık" semantik sistemleri arasındaki ilişkiyi anlamak için asli olan kavramsal çerçeveyi bize sağlayacaktır.[10]

"Birlikte Ait Olma": Heidegger ve Metafor

Terence Hawkes klasik çağdan günümüze metafor kuramlarına bir kılavuz niteliğindeki *Metaphor* (1972) eserinde, okura metafor kelimesinin etimolojik kökenini hatırlatır. Kelime Yunanca "üstünde" anlamındaki *meta* ile "taşımak" anlamındaki *pherein* kelimelerinden türetilmiş olan *metaphora* kelimesinden gelmektedir. Hawkes metafor kelimesi, "bir nesnenin veçhelerinin başka bir nesneye 'taşınması'nı ya da nakledilmesini, böylece ikinci nesneden sanki ilkiymiş gibi bahsedilmesini sağlayan somut birtakım dilsel süreçlere atıfta bulunur," der (s. 1). Dolayısıyla metafor bir nesne, görüngü ya da kavramdan bir diğeri olarak bahsedilmesini sağlayan bir benzerlik ve farklılık işlemine dayanır. Bu süreç, o nesnenin asli niteliğini (ya da niteliklerini) aydınlatır ama aynı zamanda metaforun her bir parçası müstakil kimliğini muhafaza eder. Metaforun geleneksel hareketinde, bilinen bir şey bilinmeyen bir şeye erişim olanağı sağlar ve ışık tutar. Eğer Lawrence'ın "Alacakaranlık" şiirinin 1918 yılındaki başlığı ("Alacakaranlığın Palimpsesti") bu geleneksel anlamıyla bir metafor olarak düşünülürse, "palimpsest" de "alacakaranlık"ın asli niteliklerini aydınlatmak için "alacakaranlık"a (yani aşina olunmayan öğeye) taşınan metaforun aşina öğesidir. Gelgelelim bu metafor, tam da ifadesinin dilsel yapısından ötürü tuhaf bir hal almaktadır. Normalde metaforları nitelendiren "olmak" yardımcı fiilinin kullanılması ya da iması söz konusu değildir. Bunun yerine "alacakaranlığı*n* palimpsesti" (*palimpsest* of *twilight*) vardır: Alacakaranlık palimpsest"in"dir, palimpsest alacakaranlığ"ın"dır. Roman Jakobson "bağlaçlar, edatlar, zamirler ve tanımlıklar gibi salt gramer işlevleriyle donatılmış kelimeler"den bahsetse de Eleanor Cook "bu tür kelimeler her zaman bu tarzda işlemez," der (1988, s. 30).[11] *Oxford English Dictionary* ise "*of*" ("-in") kelimesinin cisimleştirdiği ilişkiselliği aydınlatma hususunda tuhaf derecede faydasızdır. Editörler "*of*"un asli anlamının ("uzakta" ya da

"ötede" anlamında) artık eskimiş olduğu açıklamasında bulunurlar. Mevcut tüm kullanımlar bu temel anlamdan türemiştir, ama çoğu zaman "özgün anlamından hiçbir izi muhafaza etmeyecek kadar uzak"tır. Aslında bu anlamların çoğu "ilişkilerin en muğlak ve en elle tutulmaz olanının ifadesi olacak şekilde zayıflatılmıştır". O halde, İngilizcedeki "*of*" kelimesinin "palimpsest" ve "alacakaranlık" kelimelerini çektiği ilişkiselliğin doğası nedir? Ve eğer bu ilişkisellik hâlâ daha metaforik olarak görülecekse, "alacakaranlığın palimpsesti" bizi metafor ilişkisini yeniden düşünmeye ya da tartmaya nasıl zorlar?

Heidegger sonraki yazılarında tam da bu tür bir yeniden şekillendirme icra eder, özellikle de örneğin "Varlık'ın evi" gibi "alacakaranlığın palimpsesti"ne gramatik açıdan ayna tutan "metaforik" inşalarla ilişki kurduğu anlarda. Derrida "The *Retrait* of Metaphor" [Metaforun Geri Çekilişi] (1978) yazısında Heidegger ve metafor okuması yaparken bu anlara dikkat çeker. Bu yazısında Derrida bir paradoksa parmak basar: "Heidegger'ci *metin*" (1998, s. 105), kişi metaforu (yeniden) düşünmeye başladığı andan itibaren kaçınılmaz olarak kendini dayatır; ama "Heidegger başlı başına ve adıyla metafora sadece çok üstü kapalı bir şekilde yaklaşmıştır" (s. 105).[12] Heidegger'in metaforu nadiren doğrudan ele alması Derrida'nın analizinde itici güç olur. Derrida'nın odak noktası "tersine çevirici" (s. 119) –hatta "felaketçi" (s. 119) metafor adını verdiği tipik bir Heidegger'ci harekettir. Bu hareket, Heidegger normalde metafor olarak görülecek ama kendisinin olmadığında ısrar ettiği formüller kullandığı anlarda gerçekleşir. Derrida açısından bu reddediş "metafor"un yeniden düşünülmesini gerektirir, zira "bizim bu kelimede kesin ve sarih olduğuna inandığımız şeye gölge düşürür" (s. 119).

Derrida irdelediği harekete bir örnek olarak, Heidegger'in "Letter on Humanism"inden [Hümanizm Üzerine Mektup] (1947) bir parçayı zikreder:

> *Varlık'ın evi hakkında söylev* (Die Rede vom Haus des Seins) *"ev" imgesini Varlık'a doğru nakleden bir metafor* (Übertragung) *değildir,* [*dolaylı olarak: tersine*] *Varlık'ın özünü düşünmeyi temellük etmek suretiyle* (sondern aus dem sachgemäss gedachten Wesens des Seins) *bir gün "ev" ve "ikamet etmek"in ne olduğunu düşünebileceğiz.* (Heidegger'den akt. Derrida 1998, s. 119)[13]

Derrida bu paragrafta "Varlık'ın evi"nin "cari, alışılageldik, demem o ki düz anlamıyla (*sens*), tabii böyle bir şey varsa, metafor tarzında işlemediği"ni açıklar (s. 119). Yukarıda izah edildiği üzere, metaforun mevcut ya da yaygın kavranışına göre, "aşina olunan bir yüklem, o kadar aşina olunmayan, daha uzak, *unheimlich* (tekinsiz) bir özne"ye doğru nakledilir (s. 119). Bu hareketin ya da naklin gayesi uzaktaki özneyi temellük etmek, daha aşina ve daha anlaşılabilir hale getirmektir. Böylece onu "en yakın olanın dolaylı dolambacı yoluyla" adlandırabiliriz (s. 119).[14] Heidegger'in örneği vakasında "ev" "Varlık"a erişim olanağı sağlayacaktır, ama Heidegger'in iddia ettiği görünen şey bu geleneksel anlayışa ters düşer. Derrida, "Varlık'ın evi" "metafor-benzeri"nde (s. 120) Heidegger "ev"in "Varlık"ın anlaşılmasına erişim olanağı sağlamasından ziyade, aslında bir "Varlık" düşüncesinin "ev" düşüncesine ve dolaylı olarak "ikamet" düşüncesine olanak sağladığını ya da yol açtığını savunmaktadır. Bunun sonucu "yüklem ile özne, gösteren ile gösterilen, araç ile amaç, söylem ile gönderge arasındaki ilişkilerin mecazi olarak ters çevrilmesi"dir (s. 120). Elbette bu tersine çevirmeyi resmileştirme dürtüsü söz konusudur, böylece "Varlık"ın bize "ev" hakkında söyledikleri "ev"in "Varlık" hakkında söylediklerinden daha fazla olmayacaktır, ama bu tür bir yaklaşım Heidegger'in düşüncesinin mahiyetini ve inceliğini gözden kaçırır. "Varlık" ve "ev" yer değiştirmemiştir; "Varlık" eskiden "ev"in olduğu metafordaki bilinen, aşina olunan esas yüklem haline gelmemiştir; "ev" biraz tuhaflaşmış olsa da tuhaf, tekinsiz özne haline gelmemiştir. Dolayısıyla, der Derrida, "artık alışıldık anlamda bir metafordan ya da alışıldık bir mecazi yapıdaki yerlerin basitçe tersine çevrilmesinden bahsetmiyoruz" (s. 120). Daha ziyade, Heidegger'in "birlikte ait olma" kavramından bahsediyoruz: "-in" ekini bu metafor-benzeri inşalarla düşünüyoruz.

"Birlikte ait olma" fikri Heidegger'in metaforik ilişkiyi yeniden şekillendirmesidir. Derrida bu mefhumu "The *Retrait* of Metaphor" yazısında *retrait*, yani geri çekilme fikri üzerinden gündeme taşır; Heidegger'in sonraki yazılarındaysa birçok farklı biçimde karşımıza çıkar: Örneğin *Identity and Difference*'ta [*Özdeşlik ve Ayrım*] (1969) "*differentiation*" [farklılaşma] veya "*dif-ference*" [farklılık] (*Unter-*

Schied), "*perdurance*" [açığa çıkarma, ayrıştırma] (*Austrag*) ve "*the event of appropriation*" [temellük hadisesi] (*Ereignis*) ve *Poetry, Language, Thought*'ta [Şiir, Dil, Düşünce] (1975) derlenen "Dil" makalesinde Yunanca "*diaphora*"nın "boyut", "sancı" ve "dil" olarak tercümesi. Bu formülasyonlar Heidegger'in tek ve birleşik bir kavramda ya da kelimede özetlenemeyecek olanı ve özetlenmemesi gerekeni söyleme girişimidir. Bunlar her türlü ilişkiselliğin, varoluşun ve varlığın, hatta bizatihi Varlık'ın temeli ama aynı zamanda sonucu olan bir hadiseyi ya da olayı ifade eder.[15] Bu ilişkiselliğin mantığına göre, metafor-benzeri bir inşa olan "varlığın evi"nde "ev" artık "Varlık"a nakledilmediği gibi "Varlık" da "ev"e nakledilmez. Bunun yerine, ikisi "birlikte ait olurlar"; ikisi birbirindendir. "Birbirine ait olmaları", özleri zaten önceden belirlenmiş olan farklı varlıklara dayatılmış bir ilişki değildir; daha ziyade, "ev" ve "Varlık" ancak birbirlerine ait olmalarında ve olmaları yoluyla kendileri için münasip olan şeyi edinirler.[16] Heidegger'in düşüncesi ışığında metafor, tam da metaforun iki parçasının (burada "ev" ve "Varlık") hem birbirlerinden uzağa taşındıkları hem de birbirlerine doğru bitiştirildikleri "arasında"yı bahşeden ve ayıran özdeşlik ve farklılık uzamı haline gelir. İki öğe birbiriyle yan yana var olmaz, birbirine duhul eder, ikisinin de bir ve yakın, mahrem olduğu bir ortayı katederler. Bunlar mahrem derecede yakındır ama kaynaşmamıştır, zira bu mahremiyet "ancak mahrem olanın kendisini pirüpak böldüğü ve ayrı kaldığı yerde" ortaya çıkar (Heidegger 1975, s. 202). Metafor mütemadiyen gerçekleşen bir temellük hadisesidir ("o" hadise olarak *Ereignis* kavramında yerini almıştır), bu olmadan hiçbir şey olmaz. Bir kökenden neşet etmeyi sürdürmesi bakımından birincildir; "bütün ilişkilerin ilişkisi"nden daha azı değildir (Heidegger 1993b, s. 425), her türlü ilişkiselliğin temeli ama aynı zamanda sadece sonucudur. Metafor, öğelerini bir yandan bir araya getirirken diğer yandan ayrı tutan uzam ve olaydır; terimlerini hem bir arada tutan hem de ayrı tutan ve her birinin kendi anlamına kavuşmasının işlevi olan ensestçi ve iç içe geçen bir mahremiyettir.

Dolayısıyla Lawrence'ın metaforu "alacakaranlığın palimpsesti"nde, "palimpsest" bizim "alacakaranlık"ı anlamamızı sağlamak için "alacakaranlık"a nakledilmez. Aynı şekilde, "alacakaranlık" da

"palimpsest"e bu hareketin basit bir tersine çevrilmesiyle taşınmaz. Daha ziyade, "-in"in birbirine ait olmaya işaret ettiği metaforik eşleştirmede, "palimpsest" ve "alacakaranlık" ayrı kalarak bir araya gelirler. İki terim de kendi anlamına bu metafor uzamında erişir. "Palimpsest" ve "alacakaranlık"ı bir araya getirmek ikisini de bir durumdan diğerine ardışık hareketler olarak değil, ontolojik çifteliğin tekinsiz uzamları olarak görmemizi sağlar. Alacakaranlık anlamındaki *twilight*'taki "*twi*", Yunanca ya da Latincede "iki" anlamına gelir, bir adla birleştiğinde "iki kat" ya da "çifte" veya "iki kez" veya "ikinci kez" anlamına gelir. "*Twi*"ın özel bir kullanımı "*twiform*" ya da "*twiformed*" (ikibiçimli) kelimesindedir ve "çifte biçime sahip olma" ya da "özellikle farklı veya uyumsuz iki parçadan oluşma" anlamına gelir. Palimpsest üretim süreci bir katmanlaştırma (silme ve üstüne bindirme) sürecidir, ama altta yatan metnin sonradan yeniden ortaya çıkışı palimpsestin iki biçimli yapısını doğurur ki buna "alacakaranlık"la eşleşmesi eşlik eder. Palimpsest çoğu zaman farklı ve uyumsuz olan iki veya daha çok metnin hem çarpışma hem de anlaşma durumunda bir arada var olduğu bir uzamdır.[17] Ayrıca palimpsestin yapısı gece ile gündüzün iç içe geçtiği, birinin diğerinde ve diğeri aracılığıyla göründüğü uzam olarak alacakaranlığın statüsüne dikkat çeker. Alacakaranlık gece ile gündüzün arasındalığı tarafından tanımlanır ve ancak bu arasındalık olarak var olur ve gece ile gündüzün ikisi birden burada hâlâ hayati bir şekilde mevcuttur; ama aynı zamanda gündüzden geceye geçişi imleyen uzamdır, gece ile gündüz arasındaki farkı imleyen uzamdır.

Metaforun Metaforları

Derrida "White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy" [Beyaz Mitoloji: Felsefe Metninde Metafor] (1974) adlı çalışmasında metafor ile felsefe arasındaki ilişkiyi ancak bir metafor aracılığıyla anlayabileceğimizi söyler. Daha genel olarak, metafor gibi bir "dilsel görüngü"yü (Derrida 1982, s. 209) onun "mecazi temsili" (s. 209) yoluyla, örneğin bir metafor aracılığıyla anlayabiliriz.[18] Derrida "White Mythology"de metafor haline gelen (ya da metafor için metaforu olan) bir metafor olarak "tefecilik"i (*usure*) seçer (1982, s. 210; ama tek metafor değildir, zira tefecilik "sadece bir örnektir"). Derrida "metaforun metaforu olarak

tefecilik"i (s. 210) Anatole France'ın *Epikuros'un Bahçesi* romanının (1923) sonundaki kısa bir diyalogda yer alan "zımni mantığı" (s. 210) inceleyerek irdeler. Bu romanda Aristos ve Polifilos adlı karakterler "her metafizik kavramda algılanamaz görünecek kadar korunan ve kullanılan duyusal mecaz" üzerine görüş alışverişinde bulunurlar (s. 210). Polifilos açısından felsefede "duyusal imgelerin doğal zenginliği ve özgün kıymeti" (s. 210) (fiziksel bir imge), "kavramın tarihi tarafından harap ve perişan edilir" (s. 210) – *metafizik* bir kavram. Derrida'nın özetlediği şekliyle:

> İlkel anlam, asıl, ve her zaman duyusal ve maddi, mecaz [...] tam olarak metafor değildir. Bir tür şeffaf mecazdır ve düz anlamın eşdeğeridir. Ancak felsefi söylem tedavüle sokulduğunda bir metafor haline gelir. Bununla eşzamanlı olarak ilk anlam ve ilk yer değiştirme unutulur. Metafor artık fark edilmez ve gerçek anlam olarak alınır. Çifte silme. Felsefe, bizatihi kendini kaptırdığı bu metaforlaştırma süreci olacaktır. Terkibi bakımından, felsefi kültür her zaman silici bir kültür olmuş olacaktır. (s. 211)

Metafor ile felsefe arasındaki ilişkiye dair bu belirli düzenlemeye Derrida'nın verdiği ad ya da metafor tefeciliktir ("*usure*"). Derrida tefecilik kelimesinin France'ın diyaloğunda hiç yer almadığını kabul eder ("bu kelime hiç telaffuz edilmez"); ama dikkatli okuduğumuz takdirde, bunun "çifte mahiyet"ini "deşifre" edebileceğimizi söyler (s. 210). Bu "çifte mahiyet" *usure* kelimesinin çifte anlamıdır: Hem "ovalayarak silme, tüketme, un ufak etme" hem de "bir sermayenin ek ürünü, ilk yatırımı kaybetmek şöyle dursun ilk baştaki zenginliği gelir biçiminde artıracak olan alışveriş, ek faiz, dilsel artı değer" demektir (s. 210). *Usure*, hem kullanım yoluyla bozulma hem de bir faiz fazlalığıdır. Derrida'nın sunduğu şekliyle, France'ın metninin argümanı şudur: "Metafizik dilin tarihinin, duyusal mecazın etkililiğinin silinmesi ve tasvirinin *usure*'unun [kelimenin iki anlamıyla da] karıştırılması olduğu söylenir" (s. 210). Derrida'nın dediğine göre, France'ın metnindeki diyaloğun geri kalanı "felsefi kavramın tedavülünde aşınmış (*usé*), silinmiş ve parlatılmış olan madeni paranın 'özgün şekli'ni aynı anda hem saklayan hem de ondan saklanan metaforun altında" (s. 211) ihya edecek ya da yeniden harekete geçirecek olan bir felsefe okumasının olanaklılığıyla ilgilenir.

Derrida'nın metafor için bir metafor olarak *usure* tercihi etkilidir. Ama aynı zamanda France'ın metniyle ilişkili olarak tuhaf bir tercihtir, zira Derrida'nın okumaları, üzerine yazdığı metinlerin içinde bulduğu kelimelerle neredeyse oyun oynar. Örneğin *Gramatoloji* (1976) eserindeki "ek" ve Rousseau değerlendirmesi, Rousseau'nun metninde bu kelimenin ortaya çıkışından türer; "The Double Session"da (1970) "himen" ve Mallarmé değerlendirmesi, "Mimique"te Mallarmé'nin bu kelimeyi kullanmasından türer. Ama Derrida "White Mythology"de metinde yer almayan bir kelimeyi tercih eder: *usure*. Bunu yaparak France'ın diyaloğunda çok fazla öne çıkan metaforu, palimpsest metaforunu göz ardı eder:

> Tüm bu kelimeler, ister kullana kullana okunmaz hale gelmiş ister parlatılmış hatta açıkça entelektüel bir kavram yaratma gayesiyle uydurulmuş olsun, yine de bize ilk başta neyi temsil ettiklerine dair bir fikir oluşturma olanağı verir. Dolayısıyla kimyacılar bir papirüsün ya da parşömenin silinmiş yazılarını yeniden görünür hale getirecek reaktiflere sahiptir. Palimpsestler de bu yolla deşifre edilir.
>
> Benzer bir süreç metafizikçilerin yazılarına uygulandığı, soyut ve yeni yorumların altında pusuya yatsa da mevcut olan ilkel ve somut anlamlar gün ışığına çıkarıldığı takdirde çok tuhaf ve belki de bilgilendirici fikirlere denk gelebiliriz. (France 1923, s. 201-2)[19]

Derrida'nın değerlendirmesinde dışarıda bırakılan palimpsest, diğer bir metafor için metafor konumundadır. Diğer açılardan birbiriyle ilintisiz iki kelimenin bir araya getirildiği ve ayrı tutulduğu ve okuru hem iki öğeye de dikkat etmek hem de aralarındaki çoğu zaman karmaşık ilişkileri çıkarsamak ya da geliştirmek zorunda bırakan uzamdır.[20] Palimpsest Lawrence'ın metaforunda "alacakaranlık"la eşleştirildiğinden, "alacakaranlık" da bu metaforik metaforlardan bir diğeri olarak görülebilir. Dolayısıyla "alacakaranlığın palimpsesti" sadece "alacakaranlık", "-ın" ve "palimpsest"e ışık tutan bir metafor değil, aynı zamanda terimlerinin ("palimpsest", "alacakaranlık" ve "-ın") metafor için metafor, içinde cisimleştikleri yapının mecazları olarak kendini sunması bakımından özel bir metafordur.

Derrida'nın *usure*'u gibi palimpsestin (felsefede metaforun yerinin metaforu) de çifte manası vardır. Kendi yapısı ve tanımı içinde, hem France'ın kelimeler felsefi söyleme girdiğinde yaşandığını savunduğu "özgün" anlamın aşınmasını hem de bu silinmeden kaynaklanan üretken yaratıcılığı içerir. Düz anlamıyla palimpsestler müteakip bir üretkenliği mümkün kılan silme süreci tarafından yaratılmıştır; De Quincey sonrası edebi, eleştirel ve kuramsal söylemde yer alan palimpsest kavramıysa "düz" ya da "gerçek" anlamının silinmesinden doğmuş bir felsefi kavramdır. Ayrıca palimpsest kavramı tam da anlamından ötürü bu silinmenin kısmiliğine ve palimpsest kavramının içinde "özgün" anlamı olan paleografik palimpsestin ısrarcı mevcudiyetine mütemadiyen dikkat çeker.[21] Dahası, metafor için bir metafor olarak palimpsest, metaforun kendisinin bir metaforik kavram olduğu hatırlatmasını içerir. Böylece Derrida'nın, France'ın metninde sunulan metafor ve felsefe konfigürasyonu eleştirisini güçlendirir: "Metafor tüm temel nitelikleri bakımından klasik bir felsefi önerme, metafizik bir kavram olarak kalır" (1982, s. 219). Bu şekliyle, tüm metafiziği açıklamak için kullanılamaz, zira bizatihi açıklamak isteyebileceği alanın bir parçasıdır.[22]

Gérard Genette, Proust'ta üslup ve metafor değerlendirmesinde, metaforun vazgeçilmez kullanışlılığı konusunda Proust'un güçlü gerekçelendirmeleriyle epey cebelleşir. Şunu merak eder:

> Gerçekten, nasıl oluyor da metaforun, yani bir yer değiştirmenin, bir nesneden diğerine duyum aktarımının bizi bu nesnenin özüne götürebileceğini söyleyebiliyoruz? Bir şeyin "derin hakikat"inin, Proust'un aradığı şu tikel, "ayrık" hakikatin özelliklerinin ancak yerlerini değiştirerek, yani bunları tuhaf hale getirerek açığa çıkaran bir mecazda ortaya serilebileceğini kabul edebiliyoruz? [...] Ve nasıl oluyor da iki nesne arasındaki "ilişki"ye dayalı bir tasvir ikisinin de özünü yok etmekten kaçınabiliyor? (1982b, s. 208)

Heidegger'in yeniden şekillendirdiği metafor anlayışı bunun nasıl söz konusu olabileceğini ve Genette'in şüphelendiği şekliyle, bu tür bir sürecin gerçekten paradoks olduğunu gösterir: Tuhaflaştırma yoluyla aşinalığa götürür.[23] Bu paradoks hareket Heidegger'in metafor kavramı düşüncesinin sonuçlarını da tanımlar, zira geleneksel tanımından yabancılaşma yoluyla metaforun işleyişine aşina hale geliriz.

Dolayısıyla Heidegger sadece metaforik ilişkiyi yeniden şekillendirmez, aynı zamanda kaydırmalı olarak (bir galat ile) onu şekil*siz*leştirir, yeni bir palimpsestvari metaforsallık kavramını mümkün hale getirir. Palimpsestvari metaforsallık metaforun kaydırmasıdır, bizatihi metaforun tersine çevrilmesidir. Palimpsest metaforun metaforu olduğundan (palimpsestin yapısı metaforsallığın yeni yapısını tecessüm ettirdiğinden) palimpsestvarilik aslında palimpsestte ve palimpsest tarafından temsil edilen kaydırmalı-metaforik ilişkisellik için kullanılan bir başka addır. "Palimpsest"ten türetilen "özel" sıfatın ("palimpsestik") kaydırmalı şekilde ters çevrilmesi olarak "palimpsestvari" kelimesi kendi içinde bu kayrdımanın işaretini taşır.

"Palimpsestvari", kaydırmalı-metaforik palimpsest kavramından türetilen sıfattır. Kullanımı; palimpsest kavramının içinden, birlite ve o olarak anlattığı şeyin, o kavramın kendisini yeniden düşünmek olduğunu düşünme zorunluluğuna işaret eder. Zira herhangi bir palimpsestvari eşleştirmede palimpsest kavramının aşinalığı, uygunluğu ya da yakınlığından asla emin olamayız, örneğin bunun ve dolayısıyla "palimpsestvarilik"in ne olabileceği konusunda artık kesin konuşamayız. Ama bunun da ötesinde, artık aşina olunanın aşinalığından, uygun olanın uygunluğundan ya da yakın olanın yakınlığından emin olamayız. Bu tür bir bilgi varsaymak ilişkisellik hadisesini ve uzamını kapatmaktır. Bu hadiseye açık kalmak, palimpsest adı altında tanıdığımıza inandığımız şeyin ve onun eşleştirildiği şeyin güvenliğini reddetmemizi içerir, zira ancak bu şekilde iki terimi de birbiriyle ilişki halinde ve ilişkisiz olarak daha iyi anlamaya başlayabiliriz. Palimpsestvari metaforsallıkta sorularının Genette'i şüpheye sevk ettiği üzere, iki "şey"in bilgisini ancak ikisini de tuhaf kılan *queer* bir mecaz yoluyla elde edebiliriz.[24]

Şimdinin Şiir Sanatı: D.H. Lawrence

"Alacakaranlığın palimpsesti" metaforunda "palimpsest" ile "alacakaranlık" arasındaki palimpsestvari ilişki Lawrence'ın "Alacakaranlık" şiirinde yer alan iki metin arasındaki ilişkiye odaklanmamızı sağlar: "Hafta İçinde Bir Günün Akşamı"nın metni ve "Alacakaranlığın [Palimpsesti]"nin

metni. Bu metinler ve temsil ettikleri semantik sistemler "palimpsest" ve "alacakaranlık" gösterenleriyle ifade edilir. "Alacakaranlık" metni "Hafta İçinde Bir Günün Akşamı" tarafından yazılmış olan romantik şiirin metnidir; "palimpsest" ise Lawrence'ın yayımlanması için gözden geçirdiği sırada "Hafta İçinde Bir Günün Akşamı"nın üzerine yazdığı modern özdüşünümsellik ve cinselliğin metnini ifade eder. (Bu yeniden yazmanın neticesi olan) "Alacakaranlık" şiiri, önceki her iki metin tarafından da işgal edilir; ve tarihini de hesaba katan bir palimpsestvari (ya da Davidson'ın tercih edeceği şekliyle, palimtekstüel) okuması, bu metinlerin palimpsestvari mahremiyetinin ve temsil ettikleri şiir türünün nasıl aslında o şiirin konusu olduğunu ortaya serer.

"Hafta İçinde Bir Günün Akşamı"nın ilk dizesinde güneşin doğuşu ya da batışı olarak geleneksel bir alacakaranlık temsilinin aşinalığı kırılır: Bu alacakaranlıkta ışık ufukta yavaş yavaş gözden kaybolacağına, "karanlık çıkıp geliyor yerden". "Alacakaranlık"ın metni bu ters çevirmeyi korur, ama Lawrence dizeyi daha güçlü ve kişiselleştirilmiş bir "Karanlık" sunacak şekilde değiştirir. Ayrıca "yerden"i "yerin içinden" diye değiştirir. "Yerden" kelimesi karanlığın doğduğu yeryüzünün nüfuz edilmemiş bir yüzey olarak kalmasına izin verirken, "içinden" tabiri karanlığın "yükseldiği" toprağı deşip parçalayarak çıkmayı anlatır. Bu dize kuşkusuz "Akşam"a kıyasla "Alacakaranlık" metninde daha hunhar ve şiddetlidir; "içinden"e geçiş, "gelmek" fiilindeki cinsel yan anlamı vurgular. Bu metinsel cinselleştirme ikinci dizenin başında "Ve kırlangıç sürüsü" ile daha da vurgulanır, zira iki metinde de dizeyi değil anlam birimini takip edersek "kırlangıç sürüsü" anlamındaki *swallows* kaçınılmaz şekilde ilk başta fiil olarak (içine çekmek, yutmak) okunur. "*Swallows*"un karanlığın süregelen eylemine atıfta bulunduğu okur tarafından anlaşılır ve "Alacakaranlık"ta cinsel söylemdeki "gelmek"e ilave fiil olarak okunur. "*Swallows*"un fiil olarak işlev göstermesiyle birlikte, "dip" (daldırma) de özne haline gelir, ama bu bağlacın göndergesel belirsizliği dizenin geri kalanının anlamıyla güçlendiğinde (her iki metinde de aynıdır) –*swallows dip into the pallor of the west*/ Batının soluk rengine dalıyor kırlangıç sürüsü– geriye dönük bir okumaya zorlar: Okur ikinci dizenin başına geri döner ve "*swallows*"u ad, "dip"i de fiil olarak okur. Bu zoraki yeniden okuma ilk dizeyi kıtanın

geri kalanından ayırır, onu ve "Alacakaranlık"ta cinsel oyununu öne çıkarır. Ayrıca *swallows* kelimesi ikili gramatik işleviyle vurgulanır; bunun önemine birazdan değineceğim.

İlk kıtanın üçüncü dizesi her iki metinde de aynıdır ("çocukların" anlamına gelen "*children's*"a eklenen kesme işareti yegâne değişikliktir), ama ilk kıtanın son dizesi şiirin iki metni arasındaki ilk temel farktır. "Hafta İçinde Bir Günün Akşamı"ndaki dize, "Ama benim tüm ağırlığıyla göğsümde yarının örsü"dür. "Benim" kelimesiyle şiire şiirsel benlik takdim edilmiş olur ve "ama" açılışı bu benliği biraz önce tasvir edilen çevreyle yan yana getirir. Yer, kırlangıç sürüsü ve çocuklar, hepsi de gün sonunun doğal faaliyetleri içinde olsalar da şairin derdi şimdiden yarının işinin ağırlığıdır. Bu dize şiirin başlığını açıklar ("Hafta İçinde Bir Günün Akşamı") ve şiirin izleğinin şairin çevresine tezat şekilde ki ruh hali olduğunu yerli yerine oturtur. Şiirin bu kıtasında kabul ettirilen örüntü (çevrenin tasviri ve akabinde gelen şairin tezat teşkil eden hisleri) sonraki iki kıtada tekrarlanır. Her birinde, çevreden şaire kayışa akabindeki dizeyi başlatan bir "ama" eşlik eder. Halbuki "Alacakaranlık"ın ilk kıtasının son dizesi "Soluyor eski palimpsest"tir. Palimpsestli başlık "Alacakaranlığın Palimpsesti"ni hatırlatan bu dizedeki "palimpsest", ilk başta fiil olarak okunan "*swallows*" gibi, alacakaranlık sisteminin betimleyici bağlamı dahilinde göndergesel açıdan anormaldir. Bu sistem dahilinde "Soluyor eski palimpsest"in anlamını belirlemek güçtür. Muhtemelen palimpsest gece yaklaştıkça peyderpey gerileyen güneşi, günü, hatta alacakaranlığı temsil eder; ama "*wane* (solmak)" fiilinin kullanılması bu yorumu karmaşıklaştırır çünkü "*wane*" çoğunlukla ay ışığını ve onun aydınlanmış alanının tedrici azalışını tasvir eder. Böylece "palimpsest" burada Michael Riffaterre'in "gramatik olmayanlar"ından biri olarak işlev görür (1978, s. 2): Bir şiirin betimleyici ya da göndergesel okumasını bozar ve okurun dikkatini altta yatan manaya, yani gerçekte ne anlama geldiğine çeker.[25] Dizenin şifreli anlamı şiirin eski başlığı olan "Alacakaranlığın Palimpsesti"yle yan yana okunursa açığa çıkacaktır, zira hem başlığın "palimpsest"i hem de kıtadaki son dizenin "palimpsest"i kendi kendine göndermelidir: Şiire göndermede bulunurlar.

"Alacakaranlık"ta "Hafta İçinde Bir Günün Akşamı"nı okumak, bu iki metin arasında "solanın", "Hafta İçinde Bir Günün Akşamı"nın

açık konusu tarafından temsil edilen ve "Alacakaranlık"ın metninde varlığını sürdüren bu metinden dizelerde hâlâ görünürlüğünü koruyan Lawrence'ın öncellerinin romantik şiiri olduğunu ortaya serer. "Hafta İçinde Bir Günün Akşamı" insan ile doğa arasındaki ilişkiyle ilgilenmesi bakımından bu tür şiirlere benzer; "Alacakaranlık"ta şiirin tarihi ve geleceği hakkında modern özdüşünümler bu romantik kaygının üzerine yazılır. "Alacakaranlık" aynı zamanda Lawrence'ın olgunluk dönemi eserlerine damga vuran daha modern cinsellik doğrultusunda, deneme niteliğindeki bir adımı da kapsar.[26] Dolayısıyla son dizedeki "palimpsest", şiirde var olan ve "Alacakaranlık"ın ifade ettiği romantik semantik sistemle iç içe geçmiş halde "palimpsest"in ifade ettiği ikinci semantik sistemle ilgili okurun farkındalığını tetikler. Palimpsest sistemi "Alacakaranlığın Palimpsesti"ndeki romantik alacakaranlık sisteminin kilit metinsel belirticileri olan dizeleri ikame eden dizelerde ("eski palimpsest soluyor" gibi) görülebilir, ama aynı zamanda "kırlangıç sürüleri" gibi şiirdeki diğer gramatik olmayan gösterenler etrafındaki anlam ağında da görülebilir.

Kırlangıç (*swallow*) geleneksel olarak alacakaranlıkla özdeşleştirilen bir kuş değildir, ama Lawrence'ın poetikasında, genel olarak kuşlar gibi, şiirle ve şairlerle özdeşleştirilir. Bu nedenle şiirimizin alacakaranlık betimleyici sistemindeki göndergesel bir anormallik olsa da ikinci dizenin "*swallows*"u şiirin palimpsest sistemi dahilinde anlam ifade eder. Lawrence *New Poems*'in (1920) Amerikan edisyonuna sunuş yazısı olan "Şimdinin Şiir Sanatı"nda kuşların şakımasını şiirle kıyaslar. Şiiri geleneksel olarak "ya uzak geleceğin enfes ve uhrevi sesi" (1993b, s. 181) ya da "geçmişin zengin ve muhteşem sesi" (s. 181) olarak kavradığını örneklendirmek için kuşlardan yararlanır:

> Sanki bir tarlakuşunun şakıdığını duyduğumuzda, ses geleceğe doğru koşuyor gibidir, o kadar hızlı ve hiçbir şekilde düşünmeden koşuyordur ki dosdoğru geleceğe varır. Bir bülbülün sesini duyduğumuzdaysa, duraklamayı ve hatırlamanın zengin, parçalayıcı ritmini, kusursuzlaştırılmış geçmişi işitiriz. Tarlakuşunun sesi kulağa hüzünlü gelebilir, ama bu hoş azalmakta olan hüzün neredeyse bir umut ışığıdır da. Bülbülün zaferi bir şükran şarkısıdır, ama ölüm-şükran şarkısıdır.
>
> Aynısı şiir sanatı için de geçerlidir. (s. 181)

Lawrence'ın tarlakuşu ve bülbül göndermeleri Keats ve Shelley ile onların bu kuşlara yazdıkları şiirlere telmihlerdir. Lawrence akabinde bu iki şairi "başlangıç" ve "son"un (s. 181) şairlerine örnek olarak gösterir ve doğrudan kuşlarla kıyaslar. Yunanlardaki Homeros gibi:

> Bizim kuşlarımız ufuklarda şakırlar. Maviliklerin içinden, bizim ötemizde veya dinmiş gecenin içinden şakırlar. Şafak vakti ya da günbatımında şakırlar. Yalnızca zavallı, tiz sesli, evcil kanaryalar cıvıldar biz konuşurken. Vahşi kuşlar biz uyanmadan ya da bir uyanmanın loşluğuna düşerken başlar. Şairlerimiz bazısı doğuda bazısı batıda olmak üzere giriş kapılarında otururlar. Biz girip çıkarken kalplerimiz yanıtla dolup taşar. Ama biz hayatın ortasındayken onları işitmeyiz. (1993b, s. 181)

Kırlangıç kuşları Britanya'nın en ünlü göçmen kuşları olduğundan (gerçi batıya değil, güneye uçarlar), kırlangıç sürülerinin "Alacakaranlık" şiirinde batının soluk rengine kaçışı romantik şiirin ayrılışını (Shelley ve Keats'inki gibi) temsil ederken, şiirin ilk dizeleri bunun yerine "el altında olanın şiiri"nin cinselliğini takdim eder: Lawrence'ın gözünde en başarılı şekilde Walt Whitman'ın temsil ettiği "dolaysız şimdi" (Lawrence 1993b, s. 182).

Şiir ile kuşlar (bu örnekte kırlangıç sürüleri) arasında bir diğer mecazi bağlantı da Lawrence'ın I. Dünya Savaşı sırasında Eylül 1915'te Harriet Monroe'ya yazdığı bir mektupta bulunabilir. "Amerika'da şiir ne durumda?" diye başlar. "İngiltere'de yok. İlham perisi gitmiş, kışın göçen kırlangıçlar gibi" (Lawrence 1981, s. 393). "Alacakaranlık"ın habercisi olduğu gece vakti hem alacakaranlık metninde düz anlamıyla gece vaktidir hem de palimpsest metninde savaşın karanlığıdır. İkinci metinde, kırlangıçların dalışı ve palimpsestin soluşu Lawrence'ın savaş yıllarında yaşandığına inandığı şiirin çöküşünü anlatır. Ayrıca şiir aslında sadece karanlıkla birlikte gözüken yeni, renkli ve şehevi bir yaşamı vaat eder. "Hafta İçinde Bir Günün Akşamı"nın ikinci kıtasının ilk dizesindeki "ıhlamur"un yerini "alacakaranlık" şiirinde "gece menekşesi" alır: Kokulu mor çiçekleri sadece geceleri açan küçük bir bitki. Gece aynı zamanda gündüzleri aktif olmayan bir yığın canlının faaliyete geçtiği andır ve bu faaliyetin temsilcisi de vücudu ay ışığıyla renklenen, pır pır uçan güvedir. Lawrence, Monroe'ya yazdığı mektupta

kırlangıçların göçünün ve savaş yıllarının karanlığında ilham perisinin kaybının yasını tutuyor olabilir, ama bu kayıp ve ölüme rağmen "tüm bu yıkım ve dağılmanın orta yerinde, yaşam ve büyümeden yana konuşmaya" da kararlıdır (s. 394). Doğmakta olan bu yeni yaşam ve yeni şiir, Lawrence'ın yazılarında ve yazıları tarafından (bu şiirdeki muvakkat doğuşu da dahil) ve savaş yıllarında keşfedip teşvik ettiği genç şairlerin eserlerinde temsil edilir.

"Alacakaranlık"ın palimpsest metni "*swallows*" gibi gramatik olmayan gösterenlerin yan anlamlarında ve kelimelerin içindeki fonetik kelimelerin yankılarında kendini gösterir.[27] Örneğin "eski palimpsest soluyor"daki "soluyor" (*wanes*), içinde "*wains*"i de barındırır. "*Wains*" ağır yükleri, özellikle de tarımsal ürünleri taşımak için kullanılan, at veya öküzlerin çektiği üstü açık, büyük bir araçtır. "Saman öbeği"ne atıftan hemen sonra gelen bu eşseslilik John Constable'ın ünlü tablosu *Saman Arabası*'nı akla getirir. Romantik ressamlar ve izlenimciler üzerinde ciddi etkide bulunmuş gerçekçi bir ressam olarak Constable, alacakaranlık sisteminin temsil ettiği romantik sanatı da simgeliyor olabilir. Ama "*wain*" aynı zamanda Büyükayı adı verilen takımyıldızındaki yedi parlak yıldız grubunun da adıdır ve Lesser Wain de Küçükayı'daki benzer şekilli yedi yıldız grubunun adıdır. "*Wain*"in bu ek anlamı "Alacakaranlık"ın son kıtasındaki "Bir ışık peçesinin içinden tek bir yıldız"ın parıldayışının habercisidir. Eski şiir ve sanat "soluyor" olabilir, ama onun altında, gerileyişinin habercisi olan kelimenin ta kendisini işitsel olarak işgal edecek şekilde bu yalnız yıldızın temsil ettiği umut ışığı vardır: Yeni bir şiirin umudu.

Romantik betimleyici alacakaranlık metni ile modern özdüşünümsellik ve cinselliğin palimpsest metninin palimpsestvari mahremiyeti Lawrence'ın "Hafta İçinde Bir Günün Akşamı"ndan "Alacakaranlık"a yaptığı değişikliklerde görünür hale gelir. "Hafta İçinde Bir Günün Akşamı"nın ilk kıtasında olduğu gibi, ikinci kıtanın son iki dizesi de şairin kendi insani kaygılarını bunları önceleyen doğal çevrenin tasviriyle yan yana getirir: "Ama ruhumun kanatları tamamen tükenmiş, / Biçip geçti onları uçma gücü veren çiçekleniş sürecinde sert bir gün." Doğanın gece vakti bile süren üretkenliği, sanayi toplumundaki insanların karanlık yaklaştıkça gerçekleşen tükenişiyle

tezat teşkil eder. Şairin ruhunun kanatları ay ışığı güvesininkilerle kıyaslandığında tamamen tükenmiştir – "tükenmiş" kelimesi şairin harcayacak para kazanmak için günbegün kendisini "tükettiği" kapitalist ekonomiye atıfta bulunur. "Çiçekleniş" kelimesi doğal çevreye bir diğer göndermedir, tıpkı "uçma" gibi, ama bu doğal yetenekler yıpranmıştır ve aslında şairde sadece ödünçtür, günlük ticaretin acımasız dünyasında bunları kaybetmiştir. "Alacakaranlık"ta bu dizelerin yerini "Günün ifade ettiği her ne vardıysa / Harcanıp gidiyor bir yalan gibi" alır. İlk kıtada olduğu gibi, doğaya karşıt olarak şair ve şairin hisleri izleğinin yerini daha gayrişahsi bir görüngünün eylemi alır. İlk kıtada palimpsest "soluyor"dur; bu kıtadaysa "günün ifade ettiği" şey "harcanıp gidiyor"dur. "Dünyevi" kelimesi doğal "dünya" ile insanın daha sığ ve hesapçı "dünyeviliği"nin yıpranmışlığı arasındaki karşıtlığı korur, ama "Hafta İçinde Bir Günün Akşamı"na kıyasla bunu daha ekonomik bir şekilde dile getirir. Bu dizenin hem öznesi hem de nesnesi olarak "dünyevi gün" hem harcamayı icra eder hem de kendi yıkımının nesnesidir. "Dünyevi gün"ün [*worldy day*] şiiri (aynı zamanda "kelimeli gün"dür [*wordy day*]) "harcanıp gidiyor bir yalan gibi": Tahrip eder, tarumar eder ve enkaza çevirir, ama aynı zamanda "*wane*"in bir eşanlamlısı olarak tedrici bir çürüme süreciyle kendi tözünü kaybeder, heder olur. Hem düz hem de metaforik anlamıyla günün sonunda, doğal dünya kendi kaçınılmaz döngüsünde devam eder, ama insanın ürünü olan o günün şiiri harcanıp gider: Ne gücü ne manası ne hakikati ne de doğruluğu vardır.

İlk iki kıtaya yapılan değişikliklerin örüntüsünü tekrarlayan "Hafta İçinde Bir Günün Akşamı"ndaki şahsi dizelerin ("Ama Günün elinden her yanım yara bere, / Gecenin ilk öpücüğüyle canlanmam ya da düşe dalmam zor") üstüne, "Alacakaranlık"ta gayri şahsi dizeler yazılır: "günün döküntüsünden / Kalmıyor iz." "Akşam" şiirinde, kişileştirilmiş Gece ve Gündüz Lawrence'ın sonraki eserlerindeki cinsellikten bir tadımlık babında şairin âşıkları rolüne bürünür: Gündüz, "el"iyle şairi yara bere içinde bırakan şiddet dolu bir âşıktır; gece ise buseleri ne yazık ki çok az etkide bulunan şefkatli bir âşıktır. "Alacakaranlık"ta âşıklar gözden kaybolur ve yerlerini "döküntü" alır. "Günün döküntüsü" nihayetinde "gözden kaybolmuş" olabilir, ama bu demek değildir ki

tamamen silinmiştir. Daha ziyade, gündüzden geceye geceden gündüze doğal ve sonu gelmez döngüsel geçişle birlikte kaçınılmaz olarak geri döneceğini ima eder. Latincedeki *littera*'nın içinde yer aldığı *litter* (döküntü) kelimesi –tıpkı palimpsest ve kırlangıç sürüsü gibi– edebiyattır. Artık çöp olmuş olan geçen günün edebiyatıdır, tıpkı ilk kıtadaki "*waste*" gibi. Aynı zamanda müstakbel kuşakların ebeveyni, gençleri ve yenidoğanlarıdır. Dolayısıyla "döküntü" bu şiirin geçmişin şiirine elvedasını içerdiği gibi, aynı zamanda "Alacakaranlık"ın karanlıktan doğan her türlü yeni şiirin yaratılışında bu şiirin asli ve kaçınılmaz rolünü kabulünü de ifade eder.

"Alacakaranlık"ta ortaya serilen geçmiş şiirle ilişki genel olarak modernizmle ilişkiye benzer; zira Ezra Pound'un modernizmin düsturunun "yeni hale getirmek" olduğuna dair cesur beyanlarına karşın, bu tür bir "yeni" şiir, T.S. Eliot ve Lawrence'ın çok iyi bildiği gibi, asla geçmişle tam bir kopuşu temsil etmez. "Sadece geçmişin geçmişliğine değil, mevcudiyetine dair de bir algı içeren" Eliot'ın tarihsel anlamı gibi (Eliot 1975, s. 38), Lawrence'ın *New Poems*'e sunuş yazısında yere göğe sığdıramadığı şiirler "dolaysız şimdi"nin şiirleridir (1993b, s. 182). Bu şiir sadece gelecekten ve geçmişten beslenerek ve bunlar aracılığıyla yaşar: "Geleceği nefes alıp geçmişi verir, ikisinin bir özüdür ama ikisi de değildir" (s. 182). Palimpsest başlangıç ve sonun şiirleri gibi "tam ve eksiksiz" olmayan bu tür şiirleri cisimleştirir (s. 182); temel nitelikleri "nihailik" ve "kusursuzluk" değildir (s. 182). Daha ziyade, önceki metinlerin musallat olduğu ve yeniden yazıma açık olan palimpsest gibi, "dolaysız şimdinin [şiirlerinde] kusursuzluk, nihayete erme, tamamlanmışlık yoktur" (s. 182):

> Bana sabit, kurulu, durağan hiçbir şey vermeyin. Bana sonsuzu ya da ebedi olanı vermeyin: Sonsuzluk istemem, ebediyet istemem. Bana dingin ak kaynayanı, mücessem anın akkorluğunu ve soğukluğunu verin: An, her türlü değişimin ve aceleciliğin ve karşıtlığın özü: An, dolaysız şimdiki zaman, Şimdi. (s. 182-3)

"Alacakaranlık"ın muştuladığı şiir –henüz bunu parlak bir şekilde başarmamış olsa bile– dolaysız şimdiki zamanın, şimdinin şiiridir. Ama yine de "geçmiş geçmiş değildir" (Lawrence 1993a, s. 850). "Alacakaranlığın Palimpsesti"nin palimpsestleştirilmiş başlığının

gösterdiği gibi, Lawrence'ın şimdiki zaman şiiri; geçmiş ile geleceğin birbirlerini herhangi bir "şimdiki" anda enfekte edip işgal ettikleri palimpsestvari alacakaranlığın bir şiiridir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Riskli Okuma

Eleştirel Metin (1): Klasik Detektif Romanı Üzerine

> Kasımın sonlarına doğru, fırtınalı, korkunç bir geceydi. Holmes'la beraber bütün akşamı sessiz sedasız oturarak geçirmiştik; o, elinde güçlü bir büyüteçle eski bir palimpsestin yazılarını deşifre etme işine girişmiş, bense cerrahi üzerine yeni bir çalışmaya dalmıştım. Dışarıda, Baker Sokağı rüzgâra teslim olmuşken, yağmur da pencerelerimizi dövüyordu. (Doyle 2001, s. 607)

Böylece "Altın Gözlüğün Esrarı" (1904) hikâyesinin sahnesi hazırlanmış olur. Holmes'un sadık ortağı ve Holmes hikâyelerinin anlatıcısı olan Dr. Watson'ın "1894 yılında yaptığımız çalışmaların dökümünü içeren ve üçü de birbirinden kalın olan kitaplara baktığım zaman, o denli ilginç malzemenin içinde en ilginci olmaları" nedeniyle seçtiği bir vakadır bu (s. 607). Watson hem kendi içinde önem arz ettiğini hem de "dostumun özelliklerini anlatmak bakımından en elverişli olan" öyküleri seçtiğini söyler (s. 607). Vakanın ayrıntıları Holmes ve Watson'a fırtınalı bir kış gecesi geç saatlerde, Stanley Hopkins adında genç ve ümit vaat eden bir detektif tarafından ulaştırılır. Cinayet mahallinden çıktığı gibi soluğu Holmes'un yanında almıştır; olayın ayrıntılarını bu büyük detektif'in doğru bir yorum sunabileceği umuduyla tane tane anlatmaya girişir: "Gerçekler gayet açık. İstediğim tek şey her birinin ne anlama geldiğini öğrenmek. Hikâye benim anladığım kadarıyla şöyle," der Stanley Hopkins (s. 608). Hopkins, Holmes'a Kent'teki Eski Yer Yoxley'nin hikâyesini nakleder. Bu evde yaşlı bir profesör, kâhyası, hizmetçisi ve profesöre "ilmi kitabı"nda (s. 609) yardımcı olan sekreteri Willoughby Smith yaşamaktadır. Smith öldürülmüştür ve geride ipucu olarak ölürken hizmetçiye söylediği belli belirsiz sözler ("'Profesör – o

kadındı'") (s. 610) ve suç mahallinde bulunan bir altın gözlük kalmıştır. Detektiflerimiz ertesi gün eve giderler ve elbette Holmes bu ziyaret sırasında olayı çözer.

Holmes'un filolojiye olan merakı ve eski elyazmalarını incelemesi yerleşik bir kişilik özelliğidir, ama "Altın Gözlüğün Esrarı"nın başlangıcında bir palimpsesti incelemesi azımsanmayacak bir eleştirel spekülasyon doğurmuştur, zira sonrasında kendisine getirilen vakayla hiçbir alakası yok görünmektedir.[1] Albert Silverstein "Eros and Death: The True Meaning of 'The Golden Pince-Nez'" [Eros ve Ölüm: "Altın Gözlük"ün Asıl Anlamı] (1997) adlı yazısında Watson'ın anlattığı hikâyenin saçmalığına dikkat çekerek, "bu inandırıcı olmayan entipüften anlatının sakladığı başka bir metin vardır; Victoria çağının genel okur profilinin duyarlılıkları için fazla rahatsız edici bir altmetindir bu" (1997, s. 38). Silverstein bizzat Holmes'un uyguladığı "edebi detektiflik yöntemleri"nden yararlanarak, "Watson'ın yüzeydeki anlatının satır aralarına bolca serpiştirdiği ipuçlarıyla bu ilk metni (*ur*-metni) gün ışığına çıkarmaya" çalışır (s. 38). Silverstein "hikâyenin başında kahraman ile kötü adamı meşgul eden" ve "dikkatimizi Mısır'a, daha somutta Kıpti Kilisesi'nin öğretilerine çeviren işlerde" hikâyenin altmetnine dair iki temel ipucu yakalar (s. 38) ve "Altın Gözlük" olan palimpsestin ilk metnini açığa çıkarmak ve "Holmes'un tarihsel araştırmasının, cinsel kötümserlik konusundaki takıntıları Kıpti atalarınınkine denk olan aşırı çilekeş bir yeni Monofizitçi grubun pratikleriyle ilgilendiği"ni kanıtlamak için karmaşık bağlantıları ve ipuçlarını birleştirir (s. 42). Silverstein'ın denemesi, "Yoxley Köşkü'nde yaşanan trajik olayların gerçek niteliği"ni hikâyenin "gerçek anlatısı"nı "çok yoğun tutkular, ıstıraplar ve kayıplarla alakalı ibretlik bir ahlaki mesel" (s. 38) anlatısı olacak şekilde yeniden inşa etmesi bakımından klasik detektif romanına benzer. "Altın Gözlüğün Esrarı"nın yüzeydeki anlatısının altında yatan ve bu anlatıda ve anlatı aracılığıyla kendisini gösteren ipuçlarının açığa serdiği "altmetin" budur.

Silverstein'ın değerlendirmesi Holmes kanonunun kurmaca dünyasına tuhaf bir şekilde kendini kaptırmış olup hikâyenin başında Holmes'un palimpsesti incelemesindeki özdüşünümselliği kabul etmez, oysa bu inceleme palimpsest okuması ile detektif okuması arasında ve

dolaylı olarak, detektif anlatılarının olay örgüsü ile palimpsestlerin yapısı arasında metaforik bir bağlantı kurar. Bu metaforik ilişkinin sembolü, Holmes'un vakalarındaki ipuçlarını incelemek için her zaman kullandığı ve bu vakada da palimpsesti deşifre ederken yararlandığı "güçlü mercek"tir (Doyle 2001, s. 607).[2] Holmes dikkatini bu faaliyetten hemen Hopkins'in getirdiği vakaya kaydırır ve bu iki olayın kendisinin maharetlerinden yana talepleri arasında bir bağ daha kurar. Aslında Holmes hikâyenin ileriki safhalarında, detektif okumasının güçlüklerini bir palimpsesti deşifre etmenin zorluğuyla doğrudan karşılaştırır. Birinin çimenlere basarak Yoxley Köşkü'nün yanındaki patikaya geçtiğine dair kanıtlardan Hopkins'in çok az sonuç çıkardığını öğrenen Holmes, "sabırsızlık boşalması" sergiler: "O zamandan beri deli gibi yağmur yağıyor, müthiş bir fırtına var. Artık şu palimpsestten bile daha zor okunacaklar" (s. 611). "Altın Gözlüğün Esrarı"ndaki palimpsest atıfları (hikâyenin başkarakterinin kullandığı okuma pratiği hakkındaki özdüşünümselliğinin parçası), klasik detektif hikâyelerindeki olay örgüsünün katmanlı bir palimpsest olarak yapılandırıldığını ve bu olay örgüsünde sergilenen detektif okumasının amaçları ve yöntemleri bakımından 19. yüzyıldan günümüze kadar palimpsest editörlerinin okuma pratiğinin eşdeğeri olduğunu söyler.[3]

Tıpkı bir palimpsest gibi, klasik detektif romanı da iki metin içerir: suçun failinin sildiği ya da silmeye çalıştığı olayların "gerçek" versiyonunun hikâyesi ve onun üzerine bindirilmiş olan olayların görünüşteki versiyonunun hikâyesi, bu örnekte Hopkins'in Holmes'a getirdiği hikâye. Altta yatan metnin varlığını üstteki metinde görünür olan çeşitli ipuçları beyan eder, dolayısıyla üstteki metin suç hikâyesini hem saklar hem de ortaya serer. Palimpsest okuru olarak detektifin görevi bu ipuçlarını tanımak ve altta yatan hikâyeyi açığa çıkarıp yeniden inşa etmektir. Suç hikâyesinin palimpsesti andıran yapısıyla karşılaşan detektif, yegâne amacının altta yatan metni yeniden inşa etmek olması bakımından palimpsest editörlerinin pratiğine benzeyen bir palimpsest okuma sürecine girer: Görünür olandan ziyade saklı ya da gizli olan değerlidir. Benzer şekilde, Holmes palimpsesti incelerken, Watson altta yatan metni deşifre etmekle uğraştığını söyler; üstteki metnin bahsi geçmez. 19. yüzyılın ortalarından beri palimpsest editörleri için bir

palimpsesti "okumak" altta yatan metni diriltmek ya da açığa çıkarmak anlamına gelmektedir; üstte yatan metnin esamesi okunmaz. Charles William Russell'ın belirttiği gibi, "bir palimpsest elyazmasında başlıca, hatta belki de yegâne ilgi çekici amaç ilk yazı ya da az çok tamamen silinmiş yazıdır [...] ikinci yazının doğrudan bir önemi yoktur" (1867, s. 110). Üstte yatan metnin içsel değerine gelince, "palimpsest editörü kararlılıkla gözlerini kapar ve tüm enerjisini bütünlüğü içinde mümkün olduğunca altta yatan eski dünya yazılarının kalıntılarını kurtarma çabasına odaklar" (Russell 1867, s. 110-11).[4]

Tıpkı kurmacadaki detektif gibi, detektif hikâyelerinin okuru da benzer şekilde metinsel bir palimpseste yanıt veren bir tür detektiflik okuması içindedir; ama okur açısından bu hiç de suç hikâyesinin palimpsest yapısı değil, Tzvetan Todorov'un "The Typology of Detective Fiction"da [Detektif Kurgusunun Tipolojisi] (1966) savunduğu üzere, "iki hikâye: suç hikâyesi ve soruşturma hikâyesi" (1977, s. 44) barındıran detektif romanının "ikilik"idir (1977, s. 44). İlk hikâye "gerçekte ne olduğu"nu anlatırken, ikinci hikâye "'okurun (ya da anlatıcının) bunu nasıl öğrendiğini' açıklar" (s. 45). Palimpsest metinleri gibi, "en saf biçimiyle bu iki hikâyenin hiçbir ortak yönü yoktur" (s. 44); bir palimpsestin altta yatan metni gibi suç hikâyesi de "aslında bir madumiyetin hikâyesidir: En eksiksiz özelliği kitapta dolaysız olarak mevcut olamayacak olması"dır (s. 46); bir palimpsestin üstte yatan metni gibi, ikinci hikâyenin de "kendi içinde hiçbir önemi yoktur, sadece okur ile suç hikâyesi arasında aracı işlevi görür" (s. 46). Todorov şöyle der:

> [B]u tanımlar sadece detektif romanlarındaki iki hikâyeyle değil, aynı zamanda Rus biçimcilerin kırk yıl önce bir kenara ayırdığı her edebi eserin iki veçhesiyle alakalıdır. Rus biçimcileri aslında *fabl* (hikâye) ile bir anlatının konusu (olay örgüsü) arasında ayrım yapmışlardı: Hikâye hayatın içinde yaşanan şeydir, olay örgüsüyse yazarın bize bunu sunma tarzıdır. İlk mefhum çağrıştırılan gerçekliğe, hayatlarımızda gerçekleşenlere benzer olaylara tekabül ederken, ikincisi kitabın kendisine, anlatıya, yazarın kullandığı edebi araçlara tekabül eder. (s. 45)

Detektif romanı, olay örgüsünün yegâne amacının hikâyenin açığa çıkarılması olması bakımından benzersizdir; bu açığa çıkarma bir kez

tamamlandığında, metinde keşfedilecek başka bir gizli anlam kalmaz. İşte bu nedenle Silverstein'ın "Altın Gözlük" okuması tamamen hayali görünür; zira hikâyede saklı bir anlam olduğu, anlatının sonunda açığa çıkarılacak suç hikâyesinin altında keşfedilecek "bir ilk metin" bulunduğu şeklindeki bir yanlış inanca dayanır. Detektif romanının ironisi, okurun suçun altta yatan hikâyesini açığa çıkarma konusunda detektifle yarışmak adına, romandan öğrendiği detektif okuma yöntemlerinin, anlatının bütününü daha da fazla yorumlamak için kullanılamayacak olmasıdır. Silverstein'ın okuması "üstadınkine fazlasıyla benzeyen edebi detektiflik yöntemleri"nden yararlansa da (s. 38), bir detektif palimpsest okuması değil, "Altın Gözlük"ün üzerine metinde bulunmayan başka bir metinsel katman dayatmış yaratıcı bir palimpsestleştirme sürecidir. Silverstein bu yorumlayıcı aşırılıkla, yazarın "kendi kurmaca dünyasında doğru kabul edilmesi gerekeni muğlaklığa yer bırakmadan yeniden ortaya koyduğu" (Eco 1981, s. 34) detektif romanının "kapalı" yapısına beyhude yere direnmeye çalışır.[5]

Palimpsest okuması ve detektif okuması hem üstte yatan metindeki ipuçlarını görebilen hem de bu ipuçlarının ipucu olarak önemini tanıyabilen yetenekli bir uzman okur gerektirir. Holmes ortağı Watson'ın gözünde anlamsız kalan olayların anlamını her seferinde tespit etmeyi başarır: "Bu olayın önemini kendi başıma anlayamıyordum, ama Holmes'un bunu beyninde oluşturduğu genel şemayla bütünleştirdiğini açıkça görebiliyordum" (Doyle 2001, s. 617). Benzer şekilde, Agnes Smith Lewis *Palestinian Syriac Texts From Palimpsest Fragments in the Taylor-Schechter Collection* [Taylor-Schechter Koleksiyonu'ndaki Palimpsest Fragmanlarından Filistin Süryanicesi Metinler] (1900) kitabının girişinde, bu derlemenin I. ve II. fragmanlarında altta yatan metnin, kendisininkinden daha uzman bir göz olmasaydı asla keşfedilemeyeceğini söyler:

> Şahsen, bu fragmanların alttaki metnini belli belirsiz, kahverengi bir kir izi zannetmiştim; bu yüzden bu izin gerçekte eski bir metin olduğunu keşfetmek kendi derlemesindeki fragmanlarda İbranice yazının görünüşünü bilen Dr. Schechter'e kalmıştı. (s. ix)

Gerek detektif gerek palimpsest okumasında, bu ipuçları bir kez tespit edildiğinde, altta yatan metnin yeniden inşası belli bir miktar

"tahmin" ya da "buluş"a kalır. Holmes'un muhakeme tarzında bunu görebiliriz: Genellikle sanılanın aksine tümdengelimci değildir, bilakis Simon Blackburn'ün *The Oxford Dictionary of Philosophy*'de (1994) "tümdengelim" maddesinde belirttiği gibi, "Sherlock Holmes'un yöntemleri tipik şekliyle tümdengelimci değildir, daha ziyade abdüksiyon alıştırmalarıdır" (s. 96). Tümdengelim bir sonucun birtakım öncüllerden çıkarıldığı ve sonucun kaçınılmaz şekilde bu öncülleri takip ettiği muhakeme tarzıyken; abdüksiyon (başka bir adla "varsayımsal çıkarım", ya da "retrodüksiyon"), Charles Sander Peirce'a göre, "belli bir tür olgunun kendisini göstereceği koşulları er geç tahmin etme umudumuza dayalı olan" muhakemedir (1958, s. 248). Tümdengelimde sonucun mantıksal açıdan geçerli olması gerekirken abdüksiyonda kanıt, çıkarım yöntemiyle mümkün olan en iyi açıklama olacak bir genel sonuca ulaşmak için kullanılır. Peirce bunu yaratıcı bir süreç olarak tarif edip sonuçlarının akli değerlendirmeye tabi olduğunda ısrar etmekle birlikte, Thomas A. Sebeok abdüktif muhakemenin yaratıcılığının aslında bu çıkarım yönteminin başarısının anahtarı olduğunu açıklar: Abdüktif muhakemenin "feyzi (*uberty*), yani verimliliği artarken, güvenliği ya da kesinliğe yakınlığı azalır" (1993, s. 1). Başka bir deyişle, "güvenliğin verimlilikle ilişkisi ters orantılıdır, bu demektir ki herhangi bir tahminin kesinliği dibe vurdukça, bulgulayıcı değeri de buna mukabil tavan yapar" (s. 2).[6]

Bir o kadar risk barındıran yorumlayıcı strateji, palimpsest elyazmalarının altta yatan metinlerinin yeniden inşasında zorunludur. Palimpsest elyazmalarından kurtarılan metinlerin birçok edisyonu, varlığını editörün yeteneklerine borçludur ki bu yetenekler de kısmen, bütünü yeniden inşa etmek adına saklı yazının çeşitli müphem kısımlarını tahmin edebilmesi anlamına gelir.[7] Dolayısıyla ne detektif ne de palimpsest okuması tümdengelim yöntemleridir. Daha ziyade, ikisi de "buluş" pratikleridir: İngilizcedeki "*invention*" kelimesi hem "rastlamak", "keşfetmek", "buluvermek" hem de "uydurmak", "tasarlamak", "taslamak" anlamlarına gelir. Palimpsest detektif okuması bir keşif sürecini (buluş ediminden önce orada olan bir metni açığa çıkarma ve ortaya serme) ve bir yaratma ya da özgün uydurma (akabinde sahte ya da kurgusal olma riskini taşıyan yeni bir metnin zekice üretilmesi) edimini kapsayan bir buluş edimidir. Başarılı detektif okumasının

kanıtı, okur olarak detektifin ulaştığı yorumun yanlış ya da uydurma olmadığının, bilakis suçun gerçek hikâyesine hakikaten tekabül ettiğinin suçun yaratıcısı/yazarı tarafından onaylanmasıdır. Peter Hühn'ün savunduğu üzere, detektif romanı

> *buluşçu* yorumlara prim verse de son tahlilde buluş sadece *hakikati* keşfetmek için en iyi strateji olarak değerli görülür. Zira nihayetinde asli önemi haiz olan şey, okumanın yaratıcı niteliği değil, her zaman için *yeterliliğidir*. Bunun böyle olmaması gerektiğini sadece ama sadece tek bir doğru anlam olduğu öncülünden çıkarıyoruz... (1987, s. 455-6)

Okurun klasik detektif romanından aldığı haz kuşkusuz detektif okumasının yaratıcılığında saklı olsa da eğer bu okuma suçun yaratıcısı/yazarı tarafından doğrulandığı şekliyle olayların "gerçek" versiyonunu açığa çıkarmadıysa son kertede kesinlikle bu hazza ket vurulmuş olurdu. Buluşçu detektif okuması bu nedenle her iki öğesinin (keşif ve uydurma) bir dengesini tutturmadan hem eğlendirip hem de bulgulayıcı olarak tatmin etmeyi başaramaz.

Kuramsal Metin (1): Yapısalcılık Üzerine

Ferdinand de Saussure'ü bilenler modern dilbilimin kurucusu olarak bilirler; kendisinin "şiirsel metinlerde saklı olan motifle ilgili izlek-kelimeleri" (Starobinski 1979, kapak tanıtım yazısı) üzerine kapsamlı araştırma yürüttüğü pek o kadar bilinmez. Bu araştırma Jean Starobinski'nin *Les mots sous les mots* (1971) kitabında –İngilizcede bilahare *Words Upon Words* (1979) adıyla yayımlanmıştır– gün ışığına çıkarılmıştı. Kitabın şömizindeki tanıtım yazısında açıklandığı üzere, bu kitapta Saussure'ün "Cenevre Halk ve Üniversite Kütüphanesi'nde saklanan yayımlanmamış defterlerinden yüz küsur tanesi"nden parçaların yanı sıra, Starobinski'den "Saussure'ün metninin altındaki en aydınlatıcı metinlerden birini ortaya seren bir diyalog" da vardır. Bu özetin gösterdiği gibi, *Words Upon Words* çok katmanlı bir detektiflik ve açığa çıkarma hikâyesidir: Starobinski, Saussure'ün alıştırmalarını saklı oldukları defterlerden gün ışığına çıkarır, "çoğu zaman açıkça muvakkat nitelikte olan, epeyce silinmiş ve üstü çizilmiş" pasajları yeniden inşa eder (Starobinski 1979, s. viii); Starobinski'nin bu alıştırmalara dair yo-

rumları Saussure'ün girişiminin altında yatan metni ya da saklı anlamı gün ışığına çıkarır; Saussure'ün araştırması ise Homeros'un metinleri, Vedi afsunları, Vergilius'çu epik ile klasik ve neoklasik Latince şiirlerin altındaki saklı kelimeleri açığa çıkarmayı amaçlar. Dolayısıyla *Words* bir detektif hikâyesi hakkındaki bir detektif hikâyesidir, bu hikâyede Saussure'ün palimpsest detektif okumasına, okuru Starobinski'ninki eşlik eder.

Saussure'ün anagramatik araştırması 1906 ve 1909 yılları arasında gerçekleşmişti; dolayısıyla 20. yüzyıl başındaki klasik detektiflik romanlarının en fazla revaçta olduğu dönemle çağdaştır.[8] Klasik detektiflik hikâyeleri gibi Saussure de katmanlı bir palimpsest olarak metin anlayışından yola çıkar; şiiri, Starobinski'nin izah ettiği şekliyle, "ardışık izlek-kelimelerini kendine temel olarak alıp söylemini bunların sessel özünü tekrarlayarak, tam anlamıyla, *üzerlerine* konduracak" bir yapı olarak kavrar (s. xi). Starobinski, Saussure'ün Satürncü nazım hakkındaki araştırmasının onu şu sonucu çıkarmaya ittiğini anlatır:

> *Şair bir mısra yazarken izlek-kelimenin sağladığı malzemeden yararlanır; metin zorunlu olarak ya hitap edilenle ya da pasajın öznesiyle bağlantılı olan yalıtık bir ses yoluyla geliştirilir ve tamamlanmış şiirsel söylemi destekleyen ayrıcalıklı sesbirimlerin erişim yolu ve rezervi olarak işlev görür.* (s. 11)[9]

Saussure'ün açıkladığı şekliyle, "eğer izlek ya da kelimelerinden biri *Hercolei* ise", şairin "elinin altında *-lei-* ya da *-co-* parçaları ya da kelimelerin bir başka bölümlenmesiyle, *-ol-* ya da *-er-* parçaları ve bir başka bölümlenmeyle *rc* ya da *cl* vb. vardır" (Saussure'den akt. Starobinski 1979, s. 12). Dolayısıyla şair "eserini öyle bir şekilde yazmalıdır ki bu parçalardan mümkün olan en fazla sayıda dizelerine yerleşsin, örneğin *Herco-lei*'yi hatırlatmak için *afleicta* vb." (s. 12). İzlek-kelimenin fonetik malzemesinin bu genel kullanımına ilaveten, "özellikle de bir dizede ya da dizenin bir parçasında *Hercolei* ya da *Cornelius* gibi bir izlekte bulunan *ses silsilesinin* aynı düzende ya da değişikliklerle yeniden ortaya çıkması da asli önemdedir" (s. 12).[10] Saussure altta yatan metinsel malzemeyi belirtmek için "izlek"e odaklansa da Starobinski Saussure'ün notlarında "*üstü çizilen kelimeler arasında*" "izlek"ten önce "metin"in geldiğini, ardından onun çizilip yerine "izlek" konduğunu söyler (s. 11).

Starobinski'nin çıkardığı sonuca göre, Saussure'ün "*bir metin içinde metin, kelimenin düz anlamıyla bir ön-metin düşündüğü açıktır*" (s. 11). Saussure bu altta yatan metni anlatmak için notları boyunca "anagram", "paragram", "logogram" ve en kesin şekliyle "hipogram" kelimelerini (düz anlamıyla altmetin) münavebeli olarak kullanır.[11]

Fransızca başlığın belirttiği gibi, Saussure'ün deşifre alıştırmaları, Starobinski'nin açıkladığı üzere, "manzum ya da mensur bir metin tarafından sayfaya dağıtılmış kelimelerde gömülü, edebi kompozisyonun kalkış noktasını teşkil eden hipogramları bulmayı" (s. xi) amaçlayan detektifçe bir palimpsest okuma süreci sergiler.[12] Hipogram "*kehanetinde bulunmak*" ancak detektif ve palimpsest okumasında olduğu gibi altta yatan metnin anahtarını sunan yüzeysel metindeki ipuçlarını saptayan bir okuma yoluyla mümkündür (s. 30); ele aldığımız örnekte, "*geniş boşluklarla ayrılmış sesbirimleri arasındaki olası bağlantılara dair tetikte olan okuma*"dan bahsediyoruz (s. 30). Saussure'ün yaklaşımı, üstte yatan söylemin saklı anlamını altta yatan metne yerleştirmemiş olması bakımından detektif palimpsest okumasından ayrılır. Starobinski'nin anahatlarıyla ortaya koyduğu üzere, "*hipogramın işlevsel şemasında*" gelişmiş şiir metnini halihazırda "*onu önceleyen izlek-kelimenin yoğunlaşmış birliğinde saklı*" olarak gören "*emanatist* [sudûrcu] *bir şiirsel üretim anlayışının sembolünü görmek*" cezbedicidir (s. 43). Gelgelelim Saussure açısından izlek-kelime şiirsel söylemin hayati bir çekirdeği değil, şiir yazımının bir aracıdır. Saussure hipogramı tespit ederken palimpsest ya da detektif okurundan farklı olarak üstte yatan anlamın anahtarını sağlayan gizli ya da saklı metni ortaya çıkarmaya çalışmaz, sadece bir edebi yazma yöntemini ortaya sermeye çalışır: "*Ferdinand de Saussure saklı anlamları aramaya kendini kaptırmamıştı. Ona rehberlik eden düşünce, şiirlerin açıkça kabul ettiklerinden daha fazlasını söyledikleri değil, bu ek bildirimi bir kilit kelime, bir izlek-ad yoluyla yaptıklarıydı*" (s. 107).

Saussure'ün okuma yöntemi ile palimpsest detektif okumasının amaçları arasındaki farka karşın, Saussure bu tür okurlarla aynı riski alır. Zira Saussure'ün yöntemi de tıpkı palimpsest detektif okuması gibi abdüktif muhakeme sürecine yaslanır; bu muhakeme tarzı, gördüğümüz gibi, "belli bir tür görüngünün kendisini sunacağı koşulları er geç tahmin etme umudumuza dayalıdır" (Perice 1958, s. 248). Bu

tür bir okumadaki içkin problem, belli bir görüngünün (Saussure örneğinde belli bir şiirsel söylemin), kendisini hesaplanamaz sayıda olası koşulun (Saussure örneğinde, olası izlek-kelimelerin) bir sonucu olarak sunabiliyor olmasıdır. Starobinski'nin açıkladığı üzere,

> İncelenen görüngünün bileşenlerinin seçici okuması yoluyla, karmaşık bir yapıyı basit bir kökene indirgemek ve şu an bir sonuç, daha doğrusu türetilmiş biçim derekesine inmiş olan görüngü için, somut bir temel ve yeterli nedeni bulduğumuza inanma olanağı tanıyan farazi bir öncül yaratmak isteriz. Bu farazi öncül tümüyle yorumlanacak görüngüden (bu örnekte, dizenin ses yapısı) çıkarsanmış [burada çıkarsamayı abdüksiyon diye okuyun] öğelerden müteşekkildir. [...] [Ama] gelişkin şiirin (bütünün) aynı zamanda tümüyle farklı bir doğrultudaki vektörün ve aynı alt-kümenin taşıyıcısı olduğunu da hemen takdir edebiliriz. (s. 43-4)

Saussure "*yanılsama riskleri–hanginin riskleri*"ne her abdüktif muhakemeci kadar açıktır; Starobinski "*Saussure['ün] bu risklerin tamamen farkında*" olduğunu söyler (s. 44). Aslında *Words Upon Words*'te, Starobinski'nin Saussure'ün araştırmasının altında açığa çıkardığı metin, tam da Saussure'ün kendi detektif palimpsest okumasının geçerliliğine dair endişesinin altmetnidir.

Saussure'ün deşifre alıştırmaları Homerosçu ve Latince şiir ve düzyazıda bilinçli, hipogramatik yazı pratiğinin varlığına kuşkusuz işaret edebilirse de, Starobinski kanıtının gücü hakkında Saussure'ün şüphelerinin altmetnini tekrar tekrar çekip çıkartır. Saussure bir paradoksla karşı karşıyadır: Bir yandan, az sayıda hipogram "bir yanılsamaya kendimizi kaptırdığımızı ya da ne pahasına olursa olsun aynı metinden ancak sağlayabildiği bir şeyi çıkarmak istediğimizi" düşündürür (s. 99); ama diğer yandan, tespit edilmiş çok sayıda hipogram, "her koşulda, insanın tam da istediği kadar hipograma sahip olabileceği, hipogramların tesadüfün etkisiyle kaçınılmaz ve harcıâlem olduğu" şüphesini yayar (s. 9). Saussure hipogramları her yerde tespit edebilir, ama "şimdilik, hepsine aşırı muğlaklık yayan bu olguların bolluğudur, nihayetinde başka bir şey değil" (s. 98):

> Bir ilk anagram ortaya çıktığında, bir ışık huzmesi gibi görünür. Ama buna bir ikinci, üçüncü, hatta dördüncü anagramı ekleye-

> bildiğinizi gördüğünüzde, şüpheden kurtulmak şöyle dursun, bir metindeki mümkün olan tüm kelimelerin kesin kanıtını bulup bulamayacağınızı merak etmeye ve bir araştırma gerektirmeden ortaya çıkanların gerçekte tipik garantilerle çevrili olup olmadığını merak etmeye başlarız, *ki bu araştırma* karşımıza çıkan *ilk* kelimeyle ya da bizim dikkat ettiğimiz bir kelimeyle olduğundan daha fazla tesadüf anlamına gelir. (Saussure'den akt. Starobinski 1979, s. 100)

Saussure metinsel kanıtların bolluğunun, tespit ettiği hipogramların tesadüf eseri değil de bilinçli bir yazma kuralının sonucu olduğuna dair yeterli kanıt sunduğuna ikna olmaz. Böylece kendisinin "en önemli husus konusundaki" kafa karışıklığı geçmez: "Tüm sorunun gerçeklik mi fantazmagorya mı olduğunu nasıl belirleyebiliriz?" (s. 106)

Starobinski'nin araştırması, Saussure açısından bu tür bir yargının ancak sonunda başka bir insandan gelebileceğini ortaya serer; okumasının geçerli kılınması için, tıpkı herhangi büyük bir detektif inki gibi, okunan metnin yazarı tarafından doğrulanması gerekir.[13] Kapsamlı araştırmalara karşın Saussure klasik yazarlardan böyle bir teyit almayı başaramamıştı; klasik edebiyatta hipogramatik yazı pratiğine hiçbir atıf yoktu. Sonunda, 19 Mart 1909'da Latince nazımlaştırmanın modern çağdaki sayılı üstatlarından biri olan Bologna Üniversitesi'nden meslektaşı Giovanni Pascoli'ye, kuramının yazar tarafından doğrulanması için mektup yazmıştı. Pascoli'nin cevabı hiçbir zaman bulunamadı, ama belli ki Saussure'ü 6 Nisan 1909'da yeniden uzun bir mektup yazmaya itmişti; Starobinski "*bu mektupta yazdıklarından hareketle, çok az teşvik gördüğü anlaşılmaktadır*," der (s. 119). O dönem Saussure'le birlikte bu araştırmada çalışan öğrencisi Léopold Gautier'ye göre, Saussure'ün ikinci mektubuna Pascoli'den yanıt gelmez: "*İtalyalının sessizliği red işareti olarak alındı ve anagram soruşturması devam ettirilmedi*" (s. 120). Saussure okumalarının yazarlar tarafından teyidini elde edemediği gibi, aslında çok kolay bir şekilde okurun icadı olabileceğini kabul ettiği metnin kanıtlarına güvenmeye de razı gelmemişti. Bunun sonucunda, Saussure detektif palimpsest okumasını terk etmişti.

Her iyi detektif hikâyesi gibi, Saussure'ün hipogramatik araştırmasının öyküsü ve okumasını güvence altına alma konusundaki hiç dinmeyen ihtiyaç, palimpsest metin okurlarının hepsinin durumunun

paradigmasıdır; bu tür okurlardan bir diğeri de Michael Riffaterre'dir. Riffaterre *Semiotics of Poetry* [Şiirin Göstergebilimi] (1978) eserinde, tıpkı Saussure gibi, metni katmanlı bir palimpsest olarak tasavvur eder, zira metin dolaylamaya göre işlev gösterir: "Basitçe ifade etmek gerekişe, bir şiirin söylediği ayrı kastettiği ayrıdır" (s. 1). Metin bir temsil ya da mimesis katmanından oluşur (ister anlatı ister tasvir olsun) ve Riffaterre'in "*gramatik olmayan öğeler*" adını verdiği "sapkın bir gramer ya da sözlükçe tarafından (örneğin çelişkili ayrıntılar) çarpıtılır" (s. 2). Bu gramatik olmayan öğeler okuru şiirin manası, yani "şiirin ne hakkında olduğu" konusunda tetikte olmaya iten ipuçları olarak işlev gösterir (s. 167, n. 3). Riffaterre'in *Text Production*'da [Metin Üretimi] (1983) açıkladığı üzere, bizi metni "bir palimpsest ya da filigranmış gibi okumaya zorlarlar" (s. 46).[14] Riffaterre *Semiotics of Poetry*'deyse okumanın iki düzeyini ya da aşamasını ayrıntılandırır. Riffaterre'in *bulgulayıcı* okuma adını verdiği ilki, metnin başlangıcından sonuna doğrusal bir çizgide ilerler. Kelimelerin şeylerle ilintili olduğunu varsayan göndergesel bir okumadır bu. "Metnin mimetik düzeyde aktardığı bilgi" (s. 2-3) olan "*anlam* bu okuma sırasında idrak edilir" (s. 5). Bu okuma sırasında okur, metindeki gramatik olmayan öğeleri –"metindeki boşlukları ve özetlemeleri, mesela eksik tasvirleri, telmihleri ya da alıntıları" (s. 5)– algılar. Mimesisi açısından sıkıntı yaratan bu yolla okur, okumanın ikinci aşamasına geçer: Geriye dönük ya da hermenötik okuma. Bu okuma da metnin başlangıcından sonuna ilerler, ama aynı zamanda bir "gözden geçirme, değerlendirme, geriye doğru karşılaştırma" sürecini de hayata geçirir (s. 5-6). Bu aşamada okur "aslında yeni kodlama kurallarını tedricen keşfetmesine, yani metni yaratan yapıları geriye doğru algılamasına dayanan" (s. 168, n. 13) "yapısal bir deşifreleme yapmaktadır" (s. 6). "Okur," diye ekler Riffaterre parantez içinde, "Peirce'ın kullandığı anlamda bir *abdüksiyon* yapmaktadır" (s. 168, n. 13).

Okur bu abdüktif okuma aracılığıyla, dikkatini çeken gramatik olmayan öğelerin aslında "aynı yapısal matrisin çeşitlilikleri" olduğunu fark etmeye başlar (s. 6). Yani okur, "metin aslında tek bir yapının (izleksel, sembolik ya da her neyse) bir çeşididir ve tek bir yapıyla olan bu sürekli ilişki, manayı oluşturur" gerçeğini algılamaya başlar (s. 6). Dolayısıyla örneğin Théophile Gautier'nin "In Deserto"su [Çölde] (1845)

kadar türsel açıdan betimleyici bir şiir bile, yazarın dolaştığı dağların temsilinin doğruluğu üzerinden okunmamalıdır. Daha ziyade, şiir, "münhasıran sözlü bir eski bilgiden, taş kalpli klişesinden" (s. 9) ve *vox clamens in deserto* [çölde bağıran insanın sesi] başlığının telmihte bulunduğu metinlerarası tabirden türer. Bunlar, içindeki her gösteren özelliğin geriye doğru ilişki kurduğu, şiirin gizli sistemini oluşturur. Böylece şiir, Riffaterre açısından, "bir kelime ya da cümlenin metne dönüşümünden kaynaklanır" (s. 164). Okur bunu bir kez tanıdığında

> bulmaca birdenbire çözülür, her şey yerli yerine oturur, hatta tüm şiir betimleyici olmaktan, mimetik göstergelerin bir silsilesi olmaktan çıkar ve hiçbir şeyin gevşek olmadığı, her kelimenin sembolik tek bir odağa atıfta bulunduğu ahenkli bir bütün olarak, en sondan eski bilgisine dönerek algılanan tek bir gösterge haline gelir. (s. 12)

Riffaterre palimpsest okumasının ilk tasvirlerinde bulunan diriliş dilini hatırlatır şekilde, okumanın ihya etkisini yüceltir: "Aşina tasvirin küllerinden doğan metin yeni ve benzersiz bir mana kazanır" (s. 12). Böylece Riffaterre açısından metin "çok katmanlı bir söylemdir" (s. 168, n. 13) ve burada yüzeydeki katman aslında semantik bir "eski bilgi"nin (bu bir klişe de olabilir, bir alıntı da bir betimleyici sistem de) değişkenlerinden oluşturulmuştur (s. 63-4). Riffaterre bu eski bilgiye matris, paragram ya da hipogram adını verir: Metin "hipogram ve onun palimpsesti"nden oluşur (Riffaterre 1978, s. 86); manası "söyleyiş farklılıklarındaki sürekli değişikliklere karşın, ne hakkında olduğuna tutarlı biçimsel atıflar ve bunların tekrarında saklıdır" (Riffaterre 1983, s. 76); hakikatiyse gerçekliğe yaptığı atıfta değil, "tekil bir eski bilginin anlam dokusuna sadık yaklaşımında" saklıdır (Riffaterre 1983, s. 88).[15]

Riffaterre "Paragram and Significance" yazısında, "Saussure metnin hakikatinin ya da derinliğinin yahut gerçek işlevinin tekrarlanan şeyin içeriğinde değil, bu gönderme ve tekrar sisteminde saklı olduğunu anlamıştı," diye yazar (1983, s. 76). Ayrıca kendi projesini Saussure'ünkinden ayırmaya dikkat eder. Nitekim *Semiotics of Poetry*'nin bir yerinde, "Paragram and Significance"taki değerlendirmesinin habercisi olan ve bazı açılardan neredeyse kelimesi kelimesine örtüşen uzun bir dipnotla bunu yapar. Riffaterre söz konusu dipnotta, *paragram* yerine *hipogram* kelimesini kullanmayı tercih ettiğini, zira paragramın

Saussure'ün anagramatik araştırmasıyla çok yakın ilişkili olduğunu belirtir. Riffaterre kendi kuramıyla Saussure'ünki arasında, paragramın metinde nasıl görünür hale geldiğine göre ayrım yapmaya çalışır. Saussure'ün araştırmasında paragram "sözlüksel ya da yazıbirimseldir [...] cümleye serpiştirilmiş ve her biri bir kelimenin gövdesine yerleşik kilit kelimelerin parçalarından oluşur"ken (Riffaterre 1978, s. 168, n. 16); Riffaterre'in kuramında hipogram "tam tersine, düzenlenişi matrisin çekirdek dünyasının önvarsayımlarını yansıtan cümlelerde gömülü kelimeler şeklinde gayet görünür halde karşımıza çıkar" (s. 168, n. 16). Daha önemlisi, Riffaterre kanıt sorunu üzerinden de Saussure'le arasına ayrım çizgisi çekmeye çalışır. Riffaterre kanıt bulma ihtiyacının, "okurun edebiyat metnine dair doğal deneyimiyle, yani tam olarak ne kastedildiğinden ziyade şeylerin söylenme *tarzına* dair farkındalığıyla uzlaştırılması zordur," der (s. 168, n. 16). "Eğer analist metnin yüzeysel özelliklerinin, yani üslubunun onu algılamaya zorladığı yerden başlarsa" (s. 168, n. 16) zor olsa da kanıt sorununun üstesinden gelinebilir:

> Bu özellikler, metindeki kilit bir kelimede değişmeden ya da *membra disiecta* olarak kalan semantik yapının fark edilmesi gerekmeyen değişkenleri olarak tanımlanabilir; yeter ki deşifre vurguları ve diğer biçimsel tahrifatlar okuru bunların yinelenmelerine ve dolayısıyla da biçimsel eşdeğerlerine duyarlı hale getirsin ve böylece bunları sadece biçimler olarak değil, bir değişmezin değişkenleri olarak algılamasını sağlasın. Doğal deşifre usulü, kilit bir kelimenin varlığını kanıtlama zorluğunun üstesinden gelmelidir, çünkü yapının karmaşık ilişkiler ağı onu engelleyebilecek herhangi bir kelimenin dışında ve üstünde kendi kendini tanımlayıcıdır. (s. 168-9, n. 16)

Riffaterre burada Saussure'ün analizinde kanıt ihtiyacına götüren yönü, yani bir şiirin palimpsestçe inşasının yazar cephesinden bilinçli bir yazma pratiğinin sonucu olduğu iddiasını bir kenara bırakır. Riffaterre yazar kavramını sessiz sedasız rafa kaldırır ve tek ilgilendiği husus, metnin bir kez var olduğu andan itibaren okuru neyi algılamaya zorladığıdır. Deşifre usulü; kilit kelimeyi ve şiirin bu kelimeden hareketle nasıl yapılandırıldığını ortaya sermesi bakımından yeterlidir: Bu kilit kelimenin aslında öncelikle şiiri yazmak için kullanıldığını kanıtlamaya ihtiyaç yoktur. Dolayısıyla Riffaterre metni katmanlı bir palimpsest olarak tasavvur edip kendi hermenötik okuma kavramını bir abdüksiyon süreci olarak

tarif etse de Riffaterre'in kuramı detektif palimpsest okumasından son ve en kayda değer veçhesi bakımından ayrılır: Okumasının doğruluğunu metnin yazarına teyit ettirme derdi yoktur.

Riffaterre *Semiotics of Poetry*'nin başında, "burada bir şiirde anlamın yapısının bütünlüklü ve görece basit bir tarifini sunmayı amaçlıyorum," der (1978, s. 1). Bu yapıların her türlü okumayı belirlediğini ve sınırlarını çizdiğini göstermeyi amaçlar:

> Okurun yorumlama özgürlüğü [...] şiirin matrisindeki semantik ve biçimsel özellikler tarafından soğurulmasından ötürü sınırlıdır: Başka bir deyişle, süreklilik ve birlik, yani semiyotik birimin metnin kendisi olması, dikkatin dağılıp dolaşmasını yasaklaması, mimesisin çoklu yüzlerinin sunduğu hermenötik sapkınlık fırsatlarını reddetmesi. [...] Bu nedenle boşlukları doldurup bulmacayı çözerken sıkı bir kontrol ve yönlendirme altındadır. (s. 165)

Metnin yapısı "muhayyileyi özgürleştirmek şöyle dursun, okumanın aslında kısıtlayıcı" olduğu anlamına gelir (s. 165). Dolayısıyla okuma riskli, güvencesiz bir usul değil, daha ziyade okurun deşifrelemesini güçlü bir şekilde kontrol altına alan metnin yapılarının kısıtladığı "doğal" bir süreçtir. Gelgelelim *Semiotics of Poetry*'nin sayfalarında ilerledikçe, Riffaterre'in iddialarına karşın kendisinin aslında metnin yapısını tarif etmediği, daha ziyade özgül ve akıllı bir okuma yönteminin ayrıntılarını ortaya koyduğu giderek açık hale gelir. Jonathan Culler bunun Riffaterre'in önceki eleştirmenlere dair değerlendirmelerinde ortaya serildiğini savunur; Riffaterre bu eleştirmenlerin okumalarını kendisininkiyle kıyaslayıp reddetme eğilimindedir:

> Bir yerde, neden bir biçimin ya da inşanın zorunlu olarak belli bir tarzda işlediğini ve tikel bir yanıt ürettiğini açıklıyor; başka bir yerdeyse, okurları her zaman şaşkına çevirmiş bir bulmacayı çözmekte olduğunu ve bir şiirin gerçek ama bu zamana kadar bilinmeyen bir anlamını keşfettiğini iddia ediyor. (1981, s. 98)

Metnin yapısının zorunlu bir okuma dayattığı iddiası, Riffaterre'in bu şekilde yanıt vermemiş olan önceki okumalara atıflarıyla büyük oranda çürütülür. Nihayetinde, Riffaterre bir şiir göstergebilimi değil; okumanın kanıtını metnin kendi kendine yeterli yapılarına yerleştirerek okumanın güvensizliğini bertaraf eden bir okuma kuramı üretir.

Eleştirel Metin (2): Modern Detektif Romanı Üzerine

> "Amma karışık," dedi William, rahiplerle hizmetçilerin çevrede bıraktıkları iç içe geçmiş ayak izlerine bakarak. "Kar öyle olağanüstü bir palimpsesttir ki sevgili Adso, insanların bedenleri onun üstünde çok açık seçik okunabilen yazılar bırakır. Ama bu, üstünde silinti olan, çok kötü kazınmış bir palimpsest; belki de üstünde hiç ilginç bir şey okuyamayacağız." (Eco 1984, s. 105 [128])*

Umberto Eco'nun *Gülün Adı* romanında, kullandığı bu ilk palimpsest metaforu çok az eleştirmenin dikkatini celbetmiştir; Baskerville'li detektif William bu metaforu romanın İkinci Günü'nde keşiş Venantius'un cesedinin keşfedildiği domuz kanı dolu kabın etrafındaki ayak izi kaplı karı tarif etmek için kullanır.[16] Holmes'un "Altın Gözlük"teki benzer metaforunu hatırlatan William'ın palimpsest metaforu, onun okuma faaliyetini Holmes'un örnek teşkil ettiği ve klasik detektif romanı açısından temel olan detektif palimpsest okumasıyla özdeşleştirir. William "hakikat"i açığa çıkarmaya ve bu örnekte manastırdaki cinayetlerin altta yatan metnini yeniden inşa etmeye kararlı bir palimpsest detektif okurudur. William'la ilk mülakatında Başkeşiş, William'ı "açığa çıkarmada usta" bir adam olarak karşılar (s. 29) ve uygun bir şekilde, Adso (William'ın çömezi ve romanın anlatıcısı) da William'ı "davranışlarını yöneten tek şey, hakikate ulaşma isteği ve –her zaman beslediğini gördüğüm– gerçeğin belli bir anda ona görünen şey olmadığı kuşkusuydu," diye tasvir eder (s. 14 [25]). William'ın palimpsest detektif okuması İkinci Gün'ün ileriki saf halarında şu olayla örneklendirilir: Adso'yla birlikte Venantius'un ölümünü araştırırken keşişin masasında ancak ısıtıldığında görünen, limon suyu ya da bir tür görünmez mürekkeple yazılmış altta yatan bir metnin yer aldığı palimpsest türü bir parşömen parçası bulurlar. Adso tesadüf bu ya, lambayı çok yakından tutunca, William bu alttaki metni keşfeder ve bunun bir başka kriptografik palimpsest olduğu anlaşılır. Bu palimpsest ancak ve ancak okurun kendi kafasından türetilecek bir mütekabiliyet kuralı icat ederek deşifre edilebilir: William "İcat etmeliyiz onu. Sonra da doğru olup olmadığına bakmalıyız," der Adso'ya (s. 166

---

* Umberto Eco, *Gülün Adı*, çev. Şadan Karadeniz, Can Yayınları, 2017. Bu çeviriden yapılan alıntıların sayfa numaraları metinde köşeli ayraç içinde belirtilmiştir –ç.n.

[195]). Abdüktif yöntemin tepe noktası olan bu yöntem romanın ileriki sayfalarında William tarafından daha teferruatlı bir şekilde açıklanır:

> [...] bir gizemi çözmek, ilk önermelerden çıkarsama yapmaya benzemez. Sonradan genel bir yasa çıkarmak için birçok özel veri toplamakla da aynı şey değildir. Daha çok, kendini görünürde ortak hiçbir yanları olmayan bir, iki ya da üç özel veri karşısında bulmak ve bunların henüz bilmediğin, belki de hiçbir zaman ortaya atılmamış genel bir yasanın birçok durumu olup olmadıklarını tasarlamaya çalışmaktır. [...] Bazı açıklanamayan olaylar karşısında, birçok genel yasa tasarlamayı denemek zorundasın, ama gene de uğraştığın olgularla bu yasalar arasındaki bağı göremezsin hâlâ; sonra birden, bir sonuçla, bir durumla bir yasa arasındaki beklenmedik bir bağ, ötekilerden daha inandırıcı görünen bir yargı yürütmeye götürür seni. Bunu bütün benzer durumlara uygulamayı, kestirimlerde bulunmak için kullanmayı denersin ve sezginin doğru olduğunu görürsün. Ama sonuca varıncaya dek, yargı yürütmene hangi yüklemleri katıp, hangilerini çıkaracağını hiçbir zaman bilemezsin. (s. 304-5 [347-8])

Venantius'un palimpsesti hadisesi detektif palimpsest okumasının üstünü örten akılcılık ve mantık örtüsünü kaldırır ve zekice tahmine, başka bir deyişle tümdengelimden ziyade abdüktif yönteme dayalı olduğunu ortaya serer. Dolayısıyla William'ın okuma pratiğinin klasik metinlerinkinden bariz bir farkı yoktur, sadece bu metnin içerdiği icat öğesi hakkında daha açık sözlüdür. Bu zorunlu yaratıcılık Venantius'un parşömenini keşfettikten kısa süre sonra çalınan William'ın merceğinde sembolik bir biçime kavuşur. Bunlar olmadan "normal bir elyazması"nı okuma yeteneği (s. 165) zarar görmez, ama Venantius'un şifreli altta yatan metni olan kriptografik palimpsesti okumakta zorlanır.

Dolayısıyla William'ın okuma "yöntemi" klasik detektif romanınınkiyle benzer olsa da okumasının neticesi klasik gelenektekinden farklıdır. *Gülün Adı*'nın sonunda, detektif palimpsest okuması için çok hayati olan son aşama akamete uğrar: Detektifin çıkarımları ile yazarının teyit ettiği şekliyle olayların "gerçek" versiyonu arasında kesin bir mütekabiliyet ortaya konulmaz. Romanın Yedinci Gün'ü klasik detektif romanlarının sonunun (detektifin suçların gerçek hikâyesini anlatarak yeteneklerini ortaya serdiği, ardından bunların yazar ve suçlu tarafından doğrulandığı

detektif ile katilin karşılaşması anının) bir parodisini içerir. Bu bölüm bahsi geçen karşılaşmanın geleneksel sunumuyla başlar. William romanın olaylarının altta yatan metnini yeniden inşa ederek başlar; Burgoslu Jorge onun gün ışığına çıkardığı hikâyeyi doğrular: "Böyle mi oldu?" diye sorar William; "Az çok," diye yanıt verir Jorge (s. 465). William romanın gizeminin merkezinde yer alan "ölümcül kitap"ın hikâyesini nasıl keşfettiğini açıklar ve bununla alakalı ölümlerin her birinin nasıl gerçekleştiğini nakleder. Bir kez daha, Jorge'den onay bekler: "Yanılıyor muyum?" "Hayır. Devam et" (s. 469). Gelgelelim bu klasik açıklama ve doğrulama örüntüsü William'ın ölümlerin arkasındaki hikâyenin (aşk, şehvet, merak ve ihanet hikâyesinin); "işlenen suçların izlediğinden emin olduğu" (s. 469) kıyametçi örüntüye denk düşmediğini fark etmesiyle kesintiye uğrar. Bu "sahte örüntü" William'ın "kitabın hikâyesini daha iyi" anlamasına yardımcı olur (s. 470); bu onu Jorge'ye yönlendirir (o buna inanmayı bıraktıktan sonra bile); "bu ölümleri yönlendiren ilahi bir plan"a bile tekabül ediyor olabilir (s. 470); ama suçların gerisinde "sapık ve akılcı bir zihin"in planı olduğunu ortaya sermemiştir. Dolayısıyla ölümleri tetikleyen ama senaryolaştırmayan Jorge, William'ın okumasının bu veçhesini doğrulayamaz:

> "Seni anlayamıyorum," dedi Jorge. "Mantığına uyarak beni nasıl bulduğunu anlatmaktan gurur duyuyorsun; ama bir yandan da, buraya yanlış bir mantık sonucu ulaştığını gösteriyorsun. Bana ne söylemek istiyorsun?" (s. 471 [531])

Yedinci Gün'ün sonunda William her metnin bir yazarının olmasının kaçınılmazlığını, yazarın "kendisinin ilk tasarısına yenik düşüp; sonra da bir dizi nedenler, neden olmayanlar, birbiriyle çelişen nedenlerin art arda sıralanması; bunların kendiliklerinden gelişerek, belli bir tasarıya bağlı olmayan ilişkiler yaratması"nın (s. 492 [552-3]) da bir o kadar kaçınılmaz olduğunu fark eder. *Gülün Adı* klasik detektif romanının metodolojisine değil, daha ziyade okumanın bir metnin "gerçek" yorumuna (akabinde bu metnin işleyişi üzerinde tam kontrolünü sürdüren yazar tarafından doğrulanabilecek bir yoruma) meydan okur.

Dolayısıyla *Gülün Adı*'nda William'ın detektif okuması detektif palimpsest okumasıyla aynı metodolojiye sahiptir, ama vardığı yer farklıdır. Adso'nun teselli ettiği gibi, William bazı keşifler yapmayı başarmış olsa

da –"kardaki izlerin gerçekten Brunellus'a götürdüğü [...] Adelmo'nun intihar ettiği [...] Venantius'un küpe düşüp boğulmadığı [...] labirentin sizin tasarladığınız gibi düzenlendiği [...] gizemli kitabın Aristo'nun kitabı olduğu doğruydu'" (s. 492 [552])– nihayetinde William'ın okuma edimi palimpsest okumasından ziyade bir palimpsestleştirme biçimidir. Altta yatan bir metni açığa çıkarmaktan ziyade, olay örgüsüne bir metinsel katman daha ekler. William'ın palimpsestleştirmesi "cinayetler dizisinin İncil'deki yedi borazanın ritmine uygun olduğuna inan"ması (s. 469 [529]) bakımından kıyametçidir; fakat kıyametle başka, yapısal bir yakınlığı da vardır, zira iki edim de aynı anda hem yıkıcıdır hem de yaratıcıdır. Lois Parkinson Zamora'nın belirttiği gibi, günümüz söyleminde kıyamet dünyanın sonuyla bir tutuluyor olsa da, kutsal kitap geleneğinde kıyamet anlatıları hem dünyanın sonunu hem de yeni bir çağın başlangıcını haber verir:

> Kanondaki İbranice kıyamet metinlerinde (Hezekiel, Zekeriya, Daniel) ve Hıristiyan kanonunda (Markos'un on üçüncü babı, Matta'nın yirmi dördüncü babı, Petrus'un İkinci Mektubu, Yuhanna'nın Vahyi) kıyametçi anlatıcı Tanrı'nın bu dünyanın sonuna götürecek çalkantılı olayları, sonrasındaki milenyumu (İsa'nın yöneteceği bin yıllık dönemi), Şeytan'ın serbest kalmasını, sonra Yeni Kudüs'ü, Tanrı'nın seçilmişlerine vaat ettiği zamandan münezzeh cenneti vahyettiğini anlatır. Kıyamet eskatolojiktir (bu kelimenin kökeni *exchatos*'tur, yani "en uzak", "en dip"); mevcut çağın sonuyla, Mahşer Günü'yle ve gelecek çağla alakalıdır. (1988, s. 32-3)[17]

Palimpsestleştirme ve kıyamet, yaratılışı mümkün kılan kısmi yıkım süreçleridir: Silinmiş metnin izi palimpsestte kalır, Tanrı'nın seçilmiş kullarından bazıları yeni çağda yaşamayı sürdürecektir. William'ın kıyametçi palimpsestleştirmesi gerçek bir geçmişe işaret eder ve aslında onu muhafaza eder ama aynı zamanda öngörülmüş bir geleceğe de işaret eder ve onu belirler: William'ın kıyametçi silsileye olan inancı yüzünden Jorge, Malachi'ye kitabın bin akrep gücünde olduğunu söyler ve Kıyamet'in beşinci borazanının haber verdiği tehdidi hatırlatır.[18] Okur ve kıyametçi palimpsestçi olarak William aslında okuduğu metnin yazarlarından biri haline gelmiştir: "Suçlunun davranışlarını açıklamak için yapmacık bir plan kurdun; suçlu da buna uydu" (s. 470 [529]). Ayrıca *Gülün Adı* klasik detektif romanından, en sonda kendi olaylarının kesin bir yorumunu sun-

maması bakımından da ayrılır. Daha ziyade kendisini okurları tarafından yeni kıyametçi palimpsestleştirmelere açık bir palimpsest olarak sunar. Böylece Eco'nun anlatı yapısının "açıklık"ı kuramına örnek teşkil eder: "Metnin mümkün mertebe en fazla yorumlayıcı öneriyi geçerli kılma (veya en azından bunlarla çelişmeme) konusundaki esnekliği" (1981, s. 33); "'açık' eserlerin, *hareket halinde* oldukları sürece, tanımlayıcı özellikleri, *eseri* yazarla birlikte *yaratma* davetidir" (s. 63).

Zamora "Apocalyptic Visions and Visionaries in *The Name of the Rose*" [Gülün Adı'nda Kıyametçi Görüler ve İleriyi Görenler] (1988) adlı çalışmasında, Adso'nun anlatısının "zaferden ziyade felaket konusundaki kıyametçi ikonografisine yaptığı vurgu, dünyanın sonuna tevekkülü bakımından şaşırtıcı derecede moderndir," der (s. 34). Halbuki *Gülün Adı*'nın olay örgüsü geleneksel kıyametin ikili zamansallığını daha doğru temsil eder. Kitap kütüphanenin yanıp yok olmasıyla değil, Adso'nun enkaz halindeki manastıra yıllar sonra geri dönmesiyle sona erer. Burada kütüphanenin palimpsestvari kalıntılarını toplar:

> Bereketsiz bir hasattı benimki; ama bütün günü ürünü toplamakla geçirdim; kitaplığın *disiecta membra*'sı [dağılmış organları] bana bir mesaj ulaştırabilirmiş gibi. Bazı parşömen parçaları solmuştu; bazılarının üstünde, bir imgenin gölgesi, ara ara da birkaç sözcüğün hayaleti belli belirsiz görülebiliyordu. Bazen bütün bir tümcenin okunabildiği sayfalar buluyordum; çoğu kez de bir zamanlar madenden kabaralar olan şeylerin koruduğu bozulmamış ciltlere rastlıyordum. [...] Dışarıdan bakınca bozulmamış, ama içeriden tüketilmiş kitap hortlakları; gene de bazen bir yarım sayfa kurtulmuş oluyor, bir incipit [bölüm başı] seçilebiliyordu. [...] Dönüş yolculuğum sırasında ve daha sonra Melk'te, bu kalıntıları çözebilmek için saatler harcadım. Parçaları sabırla bir araya getirdikten sonra, bir tür küçük kitaplık, o daha büyük, yitik kitaplığın bir simgesi oluştu karşımda: parçalardan, alıntılardan, bitmemiş tümcelerden, budanmış kitaplardan oluşmuş bir kitaplık. (s. 500 [561-2]).

Bu kalıntılar romanın palimpsestvari kıyametçi manzarasını oluşturur, zira Adso'nun *Gülün Adı*'nda anlattığı hikâye "çeşitli yazarların yapıtlarından alınmış parçalardan oluşmuş bir derlemeden, bir resimli ilahiden, yalnızca o parşömen parçalarının bana esinlediği şeyleri yineleyen kocaman bir akrostişten başka bir şey değil" di, belki de bir

palimpsestti (s. 501 [562]). Adso'nun ürettiği edebi metin eski edebiyatın kalıntılarının kıyametçi palimpsestleştirmelerinden başka bir şey değildir. Jacques Derrida "No Apocalypse, Not Now (full speed ahead, seven missiles, seven missives)" [Kıyamet Yok, Şimdi Değil (tam hız ileri, yedi füze, yedi tezkere)] (1984) adlı yazısında, edebiyatın olanaklılığının tam da hem palimpsestin hem de kıyametin temsil ettiği şeye dayalı olduğunu savunur: arkasında kalıntı bırakmayan yıkımın mümkün olmaması. *Gülün Adı* kalıntılardan oluşması bakımından ve daha fazla palimpsestleştirmeye açık kalarak edebiyatın yaşama olanağını sürdürdüğü için her türlü edebiyat için paradigma teşkil eder. Edebiyat, "yaşamayı sürdüren" ve yazılmış ya da yazılacak diğer metinler *üzerinde* yaşayan [*sur-vivre*], yaşamaya devam eden şeydir. Edebiyat "arşivleştirme olanağına dayalıdır, hatta kendi içinde arşivleştirme edimi tarafından oluşturulur" (Derrida 1984, s. 27). Bu arşivleştirme ediminin aynı anda yıkımı ve muhafazası kıyametçi palimpsestleştirme sürecinde özetlenir.

Gülün Adı klasik detektif kurmacası*nın* bir palimpsestidir; yüzeyinde hem eski hem de yeni türde detektif okumasının palimpsestvari mahremiyetinin damgası vardır. Bu nedenle *Gülün Adı* klasik değil, modern bir detektif romanı tanımına girer. Michael Holquist "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-war Fiction" [Kim Yaptı ve Diğer Sorular: Savaş Sonrası Kurguda Metafizik Detektif Hikâyeleri] (1971) adlı çalışmasında, Alain Robbe-Grillet'nin *Röntgenci*'deki (1958) üç metaforik afişi ele alırken modern detektif romanının bu palimpsestvari yapısını tespit eder. İlk afiş "ele aldığı konunun geleneksel edebi değerlendirmesi olması gereken şeyin bir metaforudur: Cafcaflı, mübalağalı anlatı" (s. 151-52). İkinci afiş ise "gerçekte yazdığı roman için bir metafordur, bizatihi *Röntgenci*'nin yapısı için bir metafordur" (s. 152):

> Yeni reklam bir manzarayı temsil ediyordu.
>
> En azından Mathias iç içe geçmiş çizgilerinden çalı yığınları serpiştirilmiş bir fundalık çıkarabileceğini düşünmüştü, ama üzerine başka bir şey bindirilmiş olmalıydı: Şurada burada belli hatlar ve renk yamaları özgün tasarımın parçası olmadığını gösteren şekilde beliriyordu. Diğer yandan bunların tamamen başka

> bir çizim oluşturduğu da söylenemezdi; birbirleriyle hiçbir ilişkileri olmadığı gözüküyordu ve niyetlerini tahmin etmek imkânsızdı. Her halükârda, fundalığın düzenlemesini bulanıklaştırmakta öyle başarılı olmuşlardı ki afişin bir manzarayı temsil ettiğini söyleyebilmek şüpheliydi.
>
> [...] Altında büyük harflerle filmin adı olduğunu tahmin ettiğimiz şey yazılıydı: Monsieur X on the Double Circuit. Son dönem prodüksiyonlara uymayan bu ad (hiç cezbedici değildi, insani bir şeylerle bağı çok azdı, hatta yoktu) ne tür bir filmi anlattığı konusunda azımsanmayacak derecede az bilgi veriyordu. Belki de bu bir detektif hikâyesiydi ya da bir macera.
>
> Bir kez daha eğri ve açıların oluşturduğu ağı deşifre etmeye çalışan Mathias artık hiçbir şeyi tanımıyordu: Üst üste bindirilmiş iki görüntü mü var yoksa bir, üç ya da daha fazla mı, kararlaştırmak imkânsızdı. (Robbe-Grillet 1958, s. 143-4)

Holquist bu satırları değerlendirirken "birbiriyle üst üste iki farklı afiş, başka bir deyişle bir palimpsest ve dolayısıyla yeni metnin altında hâlâ azıcık görünür kalma akla gelir," der (s. 152). Holquist, *Röntgenci*'nin uzlaşımsal olmayan niteliğini "palimpsest metaforunun ikili yönü"nün ele verdiğini savunur: "Yeni bir metindir, yeni türde bir olay örgüsüdür, geleneksel öğeleri yeni mesajın altında hâlâ okunabilir olan eski detektif hikâyesinin üzerine yazılmıştır" (s. 153). Aynı metafor *Gülün Adı*'nın modernliğini tanımlar.[19]

Kuramsal Metin (2): Postyapısalcılık Üzerine

Roland Barthes'ın "Metin Kuramı" (1973) yazısındaki geleneksel yorumlayıcı eleştiri tarifi, palimpsest detektif okumasının amaçlarını ve hedeflerini akla getirir. Bu tür bir eleştiri "metnin eleştirel öğretiye göre değişiklik gösteren bütünsel ve gizli bir gösterilene sahip olduğunu kanıtlamaya çalışır: Psikanalitik eleştiri için biyografik bir anlam, varoluşsal eleştiri için bir proje, Marksist eleştiri için toplumsal-tarihsel eleştiri vb." (1990a, s. 37). Bu tür bir eleştiride metin, en muhafazakâr anlamda bir palimpsest olarak, gizli bir anlam içeren salt katmanlı bir görüngü olarak algılanır: "Metne sanki nesnel bir anlamlama havuzuymuş gibi yaklaşılır ve bu anlamlama ürün-olarak-eserde mumyalanmış olarak

gözükür" (s. 37). Böyle bir metinle ilişki içinde, okurun yapabileceği yegâne işlemler "restorasyon ve yorumlama"dır (s. 33):

> Metnin lafziliği; kökeninin, niyetinin ve sürdürülmesi ya da yeniden keşfedilmesi gereken kanonik bir anlamın havuzu haline getirilir. Ardından metin, her türlü hermenötiğin bizatihi nesnesi haline gelir. Gösterenin "ihya"sından, kendi doğallığında, gösterilenin kanonik yorumuna geçilir: Metin, yalnızca ama yalnızca bir anlam, "gerçek" bir anlam, kesin bir anlam tarafından işgal edildiği sürece esere verilen addır. Ebedi bir okumanın kurallarını otoriter bir tarzda tanımlayan şu bilimsel "alet"tir. (s. 33)

Barthes akabinde postyapısalcı eleştirinin metni "bir doku, örülü bir şey" olarak daha karmaşık tarzda anlama hamlesini tarif eder (s. 39); zira "metin" [*text*] kelimesi "dokumak" anlamındaki "*to weave*" kökünden gelir (*tex-êre* düz anlamıyla "örülen şey", "ağ", "doku" demektir).[20] Barthes bu yeni metinsel palimpsesti, "mümkün olan birkaç anlamın yollarının kesiştiği çokanlamlı bir uzam" olarak tasavvur eder (s. 37). Bunu okurken, "anlamlamanın monolojik, yasal statüsünü bir kenara atmak ve onu çoğullaştırmak zorunludur" (s. 37). Barthes'ın tarif ettiği hamle palimpsest olarak metinle ilişkisi içinde algısal bir kaymayı temsil eder. O artık saklı metnin yegâne anlamı ifade ettiği ve altında yattığı katmandan kopartılıp açığa çıkarılabileceği katmanlı bir görüngü olarak telakki edilmez. Daha ziyade, "örülmüş bir şey" olarak metin algısı iki veya daha çok metnin kopmaz şekilde iç içe geçip kenetlendiği bir yüzeysel görüngü olarak palimpsest mecazına tekabül eder. Jacques Derrida'nın "Living On"daki (1999) "metin" tanımı bu algısal kaymayı yansıtır: Metni, "farklılık gösteren bir ağ, kendi dışında bir şeye, diğer farklılık gösteren izlere sonsuz bir şekilde atıfta bulunan izlerin bir dokusu" olarak tarif eder (1999a, s. 84). Derrida açısından metin katmanlı bir görüngü değildir, salt çokanlamlı bir alan da değildir; bilakis kıvrımlı, girift bir palimpsestvari uzamdır.

Yapısalcı eleştiri, metne katmanlı palimpsest olarak yanıt verir ve altta yatan metni geleneksel detektif palimpsest okumasına benzeyen keşif ve yaratılışın olduğu çifte bir buluşçu hareket olarak açığa çıkarmaya çalışır. Postyapısalcı eleştiriyse palimpsestvari metne yanıt verir. Dolayısıyla palimpsestin yüzeyindeki metinlerin iç içe geçmişliğiyle

müzakere etmeye ve bunların hakkını vermeye çalışan bir okuma sürecidir. Bunu yaparken palimpsesti teşrih etmez, katmanlarına ayırmaz. Daha ziyade, "yazının çokluğu içinde, her şeyin *düğümlerinin çözülmesi* gerekir, hiçbir şeyin *deşifre edilmemesi* gerekir; yapı her noktada ve her katmanda takip edilebilir (bir çorabın ipliği gibi), ama altta hiçbir şey yoktur: Yazı uzamı kesip parçalanmamalı, bir alana yayılmalıdır" (Barthes 1977b, s. 147). Palimpsest metinlerinin birbiriyle zorunlu bir ilişkisi olmadığından, palimpsestvari okuma hiçbir ilişkinin olmayabileceği ya da olmaması gerektiği yerde buluşçu bir şekilde ilişkiler yaratma sürecidir. Bu şekliyle, her zaman sahte ya da kurgusal olma riskini taşır. Palimpsestvari okuma güvenlik ve güvensizliğin palimpsestvari mahremiyetinde saklıdır. "Düşmemek" için çabalarken (Yunanca güvenlik [*asphaleia*] kelimesinin düz anlamı budur), kaçınılmaz şekilde – "pa*limp*sestvari"nin maddi bir parçasının akla getirdiği gibi, topallar [*limp*]: "Yavaşça ve zorlukla ilerler"; her zaman "yetersiz kalır"; bu tür bir süreç mütemadiyen "vuku bulur", mütemadiyen her insanın ve her metnin "başına gelir". (Tüm bu ifadeler "*to limp*"in [topallamak] palimpsestleştirilmiş ilk anlamlarıdır.)[21] "Pal*imp*sestvari kelimesinin diğer maddi unsurunun ima ettiği gibi, palimpsestvari okuma aynı zamanda bir "*imping*"*, üzerine yazdığınız palimpsesti uzatma, genişletme, büyütme ve eklemede bulunma sürecidir. Okuma sürecinde okur, palimpsestin kıvrımlı yüzeyine bir başka metin daha eklediğinden, kıyametçi palimpsestleştirme her türlü palimpsestvari okumanın kaçınılmaz bir öğesidir. Barthes bu yeni okuma türünü "metinsel analiz", başka bir deyişle "*hifoloji*" (*hyphology*) diye adlandırır (*hyphos* burada "doku", "örtü" ve örümcek ağıdır):

> [E]leştiri [...] bu zamana kadar vurguyu hep tamamlanmış "dokuma"ya yapmışken (metin hakikatin, gerçek mesajın, tek kelimeyle "anlam"ın arkasında saklandığı ve aranması gereken bir "örtü"dür); mevcut metin kuramı örtü olarak metne sırt çevirir ve dokusu, örgüsüyle, kodların, formüllerin ve gösterenlerin iç içe geçmiş haliyle kumaşı/dokumayı algılamaya çalışır (1990a, s. 39).

---

* Bir kuşun uçuş gücünü artırmak için kanat veya kuyruğuna tüy ekleme; kuvvetlendirme –e.n.

Barthes'ın metin kuramı "yazma ve okumanın (üretken) eşdeğerliliğini ısrarla vurgulayan" palimpsestvari bir kuramdır (s. 42).[22] "Tam okuma"nın, "okurun yazmaktan, kendisini kuramsal bir dil pratiğine vermekten başka bir şey istemediği" bir süreç olmasını gerektirir (s. 42). Barthes açısından, "metin kuramı [...] onu meşrulaştıran çiçeklenme, şu ya da bu analiz reçetesi değildir, *yazının ta kendisidir*" (s. 44). "*Yorumun kendisi bir metin olsun*: yani kısacası, metin kuramının talep ettiği şey" (s. 44) çağrısı; kıyametçi bir palimpsestleştirme olarak okuma çağrısıdır.

Derrida açısından palimpsestvari metnin en az ihlalci okuması "metni kendi başına bırakmak" olacaktır (1999a, s. 152):

> Ne tek bir kelimeyi yorumlamalı ne de vurgulamalıyız, ondan ne bir şey çıkarmalı ne de bir ders almalıyız. Bunu yapmamalı, bundan kaçınmalı: Kendisini okumaya bırakan, teslim eden (*qui se donne à lire*) metnin yasası budur. (s. 152)

Ama metin aynı zamanda şunu gerektirir:

> Yoğunluk bakımından onunla eş bir şiddet, niyet bakımından farklı bir şiddet belki, ama bu yasaya bir bağlılık, onunla bir hemhâl olma girişiminde bulunmak için ilk yasaya karşı kendini gösteren bir şiddet. Yılmadan ona doğru ilerlemek, kurgusal olarak yaklaşmak. "Okuma"nın şiddetli hakikati. (s. 152)

Kıyametçi palimpsestleştirme Derrida'nın bu "okuma"nın ne olabileceği fikrinin bir karşı-imzasıdır. Onun karşı-imza kavramının bir karşı-imzasıdır; "bir edim, edebi bir imza ya da karşı-imza, yaratıcı bir dil deneyimi, dil içinde yaratıcı bir deneyim, okunan metnin alanındaki okuma ediminin bir kaydı" olarak "kendi türünün zahmete değer tek örneği olan iyi edebiyat eleştirisi"nın karşı-imzası (Derrida 1992, s. 52). "Bir yandan edebiyata aitken diğer yandan onun sınırlarını deforme eden bu 'eleştirel' buluşlar için bir ad icadı" (s. 52) olan kıyametçi palimpsestleştirme kaçınılmaz ve aporetik bir ihlal, muhafaza ve üretim hareketine dolanmış bir süreçtir.

ALTINCI BÖLÜM

Metinlerarasılığı Yeniden Düşünmek

Bir palimpseste kazınan metinler arasında zorunlu bir ilişki olmadığından (metinlerden biri diğerinden türetilmez, biri diğerinin kökeni değildir), metnin palimpsest olarak mecazı o metinle kaynakları arasındaki ilişkiyi tarif etmez. Palimpsest bir köken, nüfuz ya da akrabalık metaforu değildir; günümüz eleştiri söyleminde kullanılageldiği ve istismar edildiği şekliyle metinlerarasılığın eşanlamlısı değildir.[1] Gelgelelim palimpsest kavramı ile Julia Kristeva'nın dile kattığı ve postyapısalcı kuramda kullanıldığı şekliyle metinlerarasılık kavramı arasında üretken bir ilişki vardır. Önceki bölümün sonunda palimpsest ile postyapısalcı metin kuramı arasındaki ilişkiye dikkat çekmiştim. Tam da bu kuramın geliştirilmesi bağlamında Kristeva "metinlerarasılık" kelimesini dile katmıştır. Kristeva "The Bounded Text" [Kapalı Metin] (1969) yazısında metni, "metinlerin bir permütasyonu, metinlerarasılık" olarak tarif eder (1980a, s. 36); bu demektir ki, "verili bir metnin uzamında diğer metinlerden alınmış birkaç sözce kesişir ve birbirini nötrleştirir" (s. 36). Metin diğer metinlerden değil, diğer metinlerden alınma (roman örneğinde anlatı ya da iktibas gibi bir konuşma ya da yazı türü olan) "sözceler"den oluşur. Dolayısıyla Kristeva nazarında metinlerarasılık her türlü metinselliğin doğasını tarif eder, zira her metin çeşitli sözcelerden ya da söylemlerden oluşur. Kristeva metinlerarasılığı "'kaynakların incelenmesi' gibi bayağı bir anlamda" almaz (1984, s. 60), daha ziyade 1985'teki bir mülakatında belirttiği gibi, "belki de modern yazma deneyimini anlatmak için mümkün olan en küresel kavram," der (1996, s. 192). Ben burada, palimpsestin bize bu deneyim için bir başka küresel kavram sunduğunu savunuyorum, zira metinsel olana vurguyu korurken, "metinlerarasılık" teriminin artık kopartılamayacağı kaynak incelemeleriyle karıştırılmasından (tam da onu oluşturan metinlerin bizatihi iç içe geçmiş niteliğinden ötürü) uzaklaştırır.

Kristeva metin kavramını tarif etmek için çeşitli imgelerden, mecazlardan veya metaforlardan yararlanır. Metni bir metinlerarasılık, bir permütasyon (özgün haliyle bir alışveriş, mübadele ya da iletişim) ve bir mozaik olarak tarif eder. "The Bounded Text"te, Antoine de La Sale'nin yazılarını "heterojen metinler mozaiği," diye tarif eder (1980a, s. 41) ve bu biçim "Word, Dialogue and Novel" [Sözcük, Diyalog ve Roman] (1969) yazısında metni metinlerarasılık olarak tarifinde yeniden karşımıza çıkar. Kristeva burada "her metin bir alıntılar mozaiği olarak inşa edilir," der (1980b, s. 66); ama "her metin bir diğerinin massedilmesi ve dönüştürülmesidir" (s. 66) de demesi sebebiyle, mozaik imgesi, metni oluşturan ve Kristeva'nın anladığı şekliyle metinselliğin (ya da yazının) doğasını nitelendiren sözcelerin, söylemlerin, gösterge sistemlerinin veya –burada– metinlerin iç içe geçmişliğini temsil etmede tuhaf derecede yetersiz kalır.[2] Palimpsest daha güçlü bir mecazi ve kuramsal metafordur: Bu mantığa göre, palimpsestvarilik kavramı Kristeva'nın "metinlerarasılığı"nın üstüne yazar ve palimpsestvari metinsellik metinselliğin uzamı içinde, üzerinde ve olarak metinlerin permütasyonu için yeni ve daha uygun bir ad sağlar.

Bu bölümde herhangi bir tekil metin ile palimpsestvari metinselliğin bu engin alanı arasındaki ilişkinin doğasını irdelemek istiyorum; bu ilişki Kristeva'nın masaya yatırdığı feno-metin ile geno-metin arasındaki ilişkiyle ilginç benzerlikler taşımaktadır. Christopher M. Johnson "Intertextuality and the Psychic Model" [Metinlerarasılık ve Psişik Model] (1988) adlı yazısında bu kuramsal ayrımın "Kristevacı metinlerarasılığın önemli bir veçhesi" olduğunu savunur (s. 74). Bu terimlerin ilk kez, Kristeva'nın *Semeiotikè*'de (1969) yayımlanan "The Engendering of the Formula" [Formülün Ortaya Çıkışı] (1969) denemesinde sistemli bir şekilde açıklandığını söyler. (Johnson'ın yazısı bu denemenin kilit paragraflarının çevirilerinin yanı sıra yararlı bir değerlendirmesini de içerir.) Johnson, Kristeva'nın feno-metin ve geno-metin kavramlarını şu şekilde özetler:

> Feno-metin önümüzde var olan bir metnin yüzeysel görüngüsüdür; oysa geno-metin feno-metni ortaya çıkaran, onun yaratılışının sebebi ve koşulu olan işlemdir. Feno-metnin temel niteliği iletişim dilidir: Dilbilimsel göstergeden parçalar taşır ve dolayısıyla yapısal

> tarife ve semantik yoruma açıktır. Geno-metin ise başlı başına dilbilimsel değildir, ama feno-metindeki belli başlı dilbilimsel öğeler yoluyla tespit edilebilir [...] (1988, s. 74)

Geno-metin "her türlü feno-metinsel anlam ifadesini aşan ama aynı zamanda içeren sonsuz sayıda gösterme olanağı içerir (Johnson 1988, s. 81).[3] Dolayısıyla Kristeva'nın feno-metin ve geno-metin kuramı Johnson'a "Leibniz'in birlikte mümkünler kuramı"ni hatırlatır: "Buna göre, varlığa bürünen seçilmiş oluşum, mümkün olan diğer bir dolu oluşumdan sadece biridir". Kayda değer bir şekilde, "seçilmiş oluşum, onun yerine gerçekleşmemiş ama *gerçekleşebilirdi* denebilecek sanal oluşumların izlerini ister istemez taşıyacaktır" (s. 81). Dolayısıyla feno-metin, geno-metnin izini taşımak zorundadır, "onun gerçeğe bürünmüş olması yaratıldığı kaynak olan ve mütemadiyen ona etki edip onu dönüştüren birlikte mümkün metinsel oluşumların alttaki sonsuzluğunun algısını dışlamaz" (s. 81). Feno-metin birden çokluya bir korelasyona sahip olduğu geno-metnin sonsuz olanaklarınca işgal edilir. Kristeva geno-metnin feno-metindeki işlemini imleyen dilbilimsel öğelere (asgari ses birimi düzeyinde olduklarında) "ayrımsal gösterenler" ve (cümle, deyiş ya da "iktibas", yani "saptanmamış kökende alıntı" düzeyinde olduklarında) "karmaşık gösterenler" adını verir (Kristeva'dan akt. Johnson 1988, s. 84). Kristeva'ya göre, "metnin özgüllüğü okurun ancak feno-metnin geno-metne açılması yoluyla sezebildiği geno-metnin feno-metne çevirisinde saklıdır" (Kristeva'dan akt. Johnson 1988, s. 74); bu açılıma söz konusu ayrımsal ya da karmaşık gösterenler damga vurur.

Johnson "The Engendering of the Formula" okumasında, Kristeva'nın sistemindeki en bariz Freud'cu ve Lacan'cı göndermelere ve paralelliklere dikkat çeker ve yazısını Freud'un Gizemli Not Defteri modelinin Kristeva'nın metinsel modeli için ilginç bir analoji sağladığına kısaca değinerek bitirir. Halbuki ben palimpsest analojisinin bir diğer verimli analoji olduğunu savunuyorum; buna göre, geno-metin palimpsestvari metinselliğin sonsuz olanaklarına tekabül ederken, feno-metin bu olanakların damga vurduğu ve aslında var olmuş olabilecek sanal oluşumların izini taşıyan "tekil" metne tekabül eder. Geno-metnin, palimpsestvari metinselliğin çoğulluğu her türlü metinde işler, her türlü metni bozar ama bir yandan da onun anlamını yaratır: Eser ya da

kitaptan farklı olarak metnin, yazının özgüllüğü budur.[4] Palimpsestvari metinsellik ile metin arasındaki ilişkiye dair bu kuramın gerçek metinlerde nasıl tezahür ettiğini irdelemek için bu bölümün aşağıdaki iki kısmında çok farklı iki metnin yakın okumalarına girişeceğim: Biri eleştiri metni, diğeri kurmaca metin: Gérard Genette'in *Palimpsestes*'i (1997) ve Ian McEwan'ın *Kefaret*'i (2001). Bu metinlerdeki karmaşık gösterenleri saptamak (birinde retorik düzeyinde, diğerinde anlatı yapısı ve fiil kipi düzeyinde), her birinde palimpsestvari metinselliğin yıkıcı ve kurucu mevcudiyetini ortaya serer ve bunların karmaşık metinselliğini anlamanın yeni bir yolunu sunar.

Genette'in Palimpsesti

Gérard Genette'in ilk kez *Palimpsestes* (1982) adıyla Fransızca yayımlanan *Palimpsests* (1997) kitabı yorumcular tarafından bugün metinler arasındaki ilişkilerin incelenmesi olarak anlaşılan metinlerarasılık çalışmaları alanında kilit bir metin olarak görülmüştür. Adından anlaşılacağı üzere, *Palimpsestes* aynı zamanda palimpsest kavramını bu alana taşıyan temel metindir. Genette'in metnine atıfta bulunan eleştirel ya da kuramsal yazılar onun metinlerarası ilişkileri tarif etmek için geliştirdiği terminolojiden yararlanma eğilimindedir; bildiğim kadarıyla, bir metin olarak *Palimpsestes*'in yapısını ve hareketini gerçekten analiz eden olmamıştır. Oysa bunu yaptığımızda, *Palimpsestes*'in iki metin arasındaki gerilimin tanımladığı bir metinlerarası (Kristeva'nın terimleriyle) palimpsest olduğu açık hale gelir: Genette'in katı kategorileştirmelerinin ve metinlerarası analizinin feno-metni ve palimpsestvari metinselliğin sonsuz olanaklarını ısrarla hatırlatan feno-metni parçalayan geno-metin. Metin olarak *Palimpsestes*'in özgüllüğü feno-metnini geno-metne açmasında yatar ki bu açılım, paradoks olsa da Genette'in geno-metnin varlığını inkâr etmeye ya da bastırmaya ve palimpsestvari metinselliğin radikal içerimlerine direnmeye çalıştığı retorik anlarda gerçekleşir.

Palimpsestes Genette'in kitabının başında tekrarladığı gibi (1997, s. 1), poetikanın konusu "metnin mimarı ya da dilerseniz başmetinselliği"dir iddiasını ortaya attığı *Introduction à l'Architexte*'i (1979) takip eder ve günceller. Mimar/başmetin (*architexte*) "her bir tekil metnin içinden

çıktığı tüm genel ya da aşkın kategorilerdir: söylem türleri, sözceleme tarzları, edebi türler" (s. 1). Genette *Palimpsestes*'te poetikanın konusu üzerine düşüncelerini genişletir ve bunu "***metinlerötesilik***, yani metnin metinsel aşkınlığı" olarak (s. 1) yeniden tanımlar: "Metni ister bariz ister saklı olsun diğer metinlerle bir ilişki içine oturtan her şey" (s. 1). Metinlerötesilik başmetinselliği ve aynı zamanda diğer dört tür metinlerötesi ilişkiyi "aşar ama aynı zamanda da kapsar" (s. 1): metinlerarasılık, yanmetinsellik, üstmetinsellik ve hipermetinsellik. Genette'in sisteminde metinlerarasılığın Kristeva'nın eserlerine kıyasla daha kısıtlı bir anlamı vardır ve "iki veya daha çok metin arasındaki birlikte mevcudiyet ilişkisi"ni adlandırır, "yani: eidetik ve tipik şekilde, bir metnin bir diğerinin içindeki edimsel mevcudiyeti olarak" (s. 1-2). Bu metinlerarasılık alıntılama, intihal ve telmih gibi pratiklerde tezahür eder. Yanmetinsellik "edebi eserin bütünselliği içinde alındığında kelimenin gerçek anlamıyla metni, tabiri caizse *yanmetnine* (bir başlık, bir altbaşlık, arabaşlıklar; önsözler, sonsözler, sunuşlar vb.) bağlayan genel olarak daha muğlak ve daha uzak ilişkidir" (s. 3). Üstmetinsellik "çoğu zaman 'yorum' diye adlandırılan ilişkidir" (s. 4); başmetinsellikse, yukarıda belirtildiği üzere, "içlerinde en soyut ve zımni olanıdır" (s. 4), en açık şekliyle metnin kendi edebi türüyle ya da biçimiyle ilişkisinde görülür. Son olarak, hipermetinsellik "bir B metnini (ben buna *hipermetin* adını vereceğim) üstüne yorum olmayan bir tarzda aşılandığı önceki bir A metnine (elbette buna da *hipometin* adını vereceğim) bağlayan herhangi bir ilişkidir" (s. 5). Genette hipermetinselliğin yorum olmadığını bilhassa vurgular:

> B metni A metninden bahsedilmesi değil, A olmadan var olamamadır, ondan benim muvakkaten *dönüşüm* adını vereceğim bir süreç yoluyla neşet eder ve sonuç olarak illa ondan bahsetmeden ya da onu iktibas etmeden az çok sezilebilir şekilde onu çağrıştırır (s. 5).

Genette *Palimpsestes*'te farklı birtakım türde hipermetinsel dönüşümleri kategorilere ayırır: Parodi, yergi, pastiş ve karikatür, sahtecilik ve yerini değiştirme ve bunları iki ve bazen üç edebi metin grubu arasındaki ilişkinin doğasına dair kapsamlı metin analizleri yoluyla irdeler. Bu çifte metin grupları, Genette'in başlığındaki palimpsestlerdir; ama şaşırtıcı bir şekilde, ancak *Palimpsestes*'in sonuna doğru belirgin hale gelir bu:

> Metinsel ilişkiler alanında nesnenin bu ikiyüzlülüğü eski bir analoji olan palimpsest yoluyla temsil edilebilir: Aynı parşömenin üzerinde bir metin diğerinin üstüne bindirilebilir ve biri diğerini saklamaz, bilakis kendini aradan göstermesine izin verir. (1997, s. 398-9)[5]

Genette edebiyat metninin çifteliğini göstermek için palimpseste başvurur ve Genette'in üstmetinsel kategorileri metnin yüzeyini işgal eden, diğer açılardan ilintisiz metinler arasında var olan ilişkileri tarif etmeye çalışır. Genette köken, nüfuz ya da akrabalık metaforlarından kaçınarak, *her* eserin aslında "hipermetinsel" olduğunu kabul eder: "Başka bir edebi eseri (belli bir ölçüde ve nasıl okunduğuna göre) çağrıştırmayan bir edebi eser yoktur (s. 9).[6] Dolayısıyla hipermetinsellik sadece metinlerin bir kategorisi olarak değil, metinselliğin bir veçhesi olarak anlaşılmalıdır ve aynısı metinlerötesilik ve onun tüm farklı bileşenleri için de geçerlidir. Genette metinlerötesiliğin aslında "edebiliğin olmazsa olmazı" olduğunu kabul eder –"zira metinsel aşkınlığın olmadığı hiçbir metin yoktur" (s. 8)– ama bu içgörüyü kabul etmenin sonuçlarından korkar. Birincisi, "evrensel edebiyatın tamamını hipermetinsellik başlığı altında toplayacak ve bu da incelenmesini içinden çıkılmaz bir hale sokacaktır" (s. 9); ikincisi, "okurun ya da başokurun hermenötik faaliyetine Genette'in icazet veremeyeceği bir otorite ve mana bahşedecektir" (s. 9). Palimpsestvari metinselliğin radikal sonuçlarını kabullenmeyi reddeden Genette bunun yerine "hipermetinselliğin daha günlük güneşlik kısmı"yla ilgilenmeyi tercih eder: "Hipometinden hipermetne kayışın hem devasa (B eserinin tamamı A eserinin tamamından türer) hem de az çok resmi olarak belirtilmesi" (s. 9). Genette bunu yaparak bu metin seçimlerinin bile okura bağımlılığını tanımayı reddeder ve karşılıklı bağımlılıklarını "resmi" hale getirebilecek kanonik otoriteyi sorgulamaz.

Genette bu seçimine karşın, incelemesine başlar başlamaz parodi, yergi ve pastiş gibi "resmi olarak" hipermetinsel kategorilerden uzaklaşmak zorunda kaldığını ve resmiyeti daha az olan pratiklere, hatta "kabul görmüş hiçbir terimle anlatılamayacak ve yeni bulunmuş kelimeler gerektirecek" kadar gayri resmi pratiklere sürüklendiğini kabul eder (s. 9). Elbette bunların kendi çalışmasından kapı dışarı ettiği "yerel ve/veya tercihli hipermetinsellik"le hiçbir benzer yanı olmadığında ısrar eder. Sonunda, Genette'in hipermetinsel ilişkileri bir derece farklılığı

dayatarak sınırlama ve kısıtlama girişimi (bazı metinler diğerlerinden daha hipermetinseldir) ancak metinler arasında bağlantılar yaratanın her zaman okurun "eleştirel hüner"iyle alakalı bir mesele olduğuna; bir okurun "ister önce ister sonra gelsin hemen her eserde başka bir eserin yerel, kaçak ve kısmi yankılarının izini sürebileceği"ne dair rahatsız edici palimpsestvari olguyu teşhir etmeye yarar (s. 9). Genette *Palimpsestes*'in sonunda değerlendirmesinin öznel olduğunu, kendi şahsi okumalarından ve bilinçdışı tercihleriyle arzularından etkilendiğini kabul eder:

> Yukarıda bahsi geçen külliyat diğerleri kadar iyidir (onun hakkında fazla bir şey anlatmıyor olabilir bu), ama hiçbir şekilde kapsamlı olduğunu iddia edemez: Hipermetinlerin çeşitli türlerine dair bu tetkik şahsi okumalarımdaki keyfiliklere, hatta yargıda bulunmak için en kötü konumda olduğum tercihler ağına çok şey borçludur. (s. 394)

Palimpsestes'te Genette'in ayrıntılı edebi örnekler aracılığıyla mümkün olan farklı türde hipermetinsel dönüşümleri kategorilere ayırmak için hummalı çabasının feno-metni, palimpsestvari metinselliğin geno-metnine açık kalır ve bu açılıma Genette'in her türlü sonlu kategorileştirme girişimini her zaman zaten olanaksız kılan metinsel bir aşkınlığı bastırılmış ama yeniden yüzeye çıkan bir şekilde tanımasının karmaşık gösterenleri damga vurur: Karşımızda her zaman "assez d'infini sur la planche" [başa çıkabileceğimizden daha çok sonsuzluk] olacaktır (Genette 1997, s. 10).

Genette *Palimpsestes*'te metinselliğin palimpsestvarilik mecazıyla karşılanmasından doğan edebiyatın metinlerüstülüğü ve okurun sorumluluğu açısından radikal sonuçlarını kabullenmekte zorlanır. Gelgelelim çalışmasının son sayfalarında hipermetnin (ya da hipermetinsellik olarak edebiyatın) belli türde bir okumaya davetiye çıkardığını gerçekten kabul eder:

> Hipermetin bizi ilişkisel bir okumaya davet eder; bunun tadı, ne kadar ters olsa da yakın zaman önce Philippe Lejeune'ün dile kazandırdığı bir sıfatla özetlenebilir: *Palimpsestvari* bir okuma. Farklı bir şekilde ifade etmek gerekirse, sırf eğlencesine, metinleri gerçekten seven biri zaman zaman (en azından) ikisini birlikte sevmeyi dilemelidir. (s. 399)

Genette palimpsestvari okumanın "*açık yapısalcılık*" (s. 399) olarak anlaşılabileceğini söyler. Bu yaklaşım Roman Jakobson ve Claude Lévi-Strauss gibi okurlarda görülen metnin iç yapılarının deşifre edilişini, Roland Barthes gibi bir okurun metinlerarası (Kristevacı anlamda) yaklaşımıyla birleştirir. İşin tuhaf yanı, Genette, Barthes göndermesini "ne açımlama ne de yorumlama gerektiren [...] belki de küstah bir atıf" diye hemen sınırlama yoluna gider (s. 399). Bu palimpsestvari okumanın nasıl bir şey olabileceğine dair daha fazla açıklamanın önünü daha uzlaşımsal yapısalcı mecazlara başvurmak suretiyle keser: Bir oyun olarak edebiyat ve bir oynama biçimi olarak okuma ve yazma. Gelgelelim Genette'in Barthes göndermesinin hayati önemi vardır ve okuru *Palimpsests*'in geno-metnine dikkat etmeye iten bir diğer karmaşık gösterenler bütünü olarak işlev görür. Zira önceki bölümde gördüğümüz gibi, Barthes'ın metin anlayışı ve "metin analizi" ("*hifoloji*") adında yeni bir okuma türü anlayışı Genette'in can havliyle direndiği palimpsestvari metinselliğe götüren postyapısalcı metin kavramına dahildir.

Genette'in istemeye istemeye Barthes'a atıfta bulunması, *Palimpsests*'te palimpsestvari okuma fikrinin takdim edilmesiyle gerçekleşen ve Barthes'ın yazı ve düşüncelerinin temel niteliği olan sapkınlık, erotizm ve sevgi meseleleriyle ilgilenme eğilimini güçlendirmesi bakımından da kayda değerdir.[7] Metinlerarasılık çalışmalarındaki müteakip eserler bu izlekleri işlemiş ve özellikle de bu kuramların temel niteliği olan bölünmelerin toplumsal cinsiyetli niteliğine dikkat çekmişlerdir. Judith Still ve Michael Worton *Intertextuality*'nin [Metinlerarasılık] (1990) Sunuş'unda, "metinlerarasılık kuramları daha en baştan itibaren en azından dolaylı yoldan cinsel hiyerarşilere atıfta bulunmuştur," derler (s. 29):

> Bir yandan fallik monolojizm, başka bir deyişle birlik ve kendi kendine yeterlilik yanılsaması vardır. Diğer yandan, tutkunun aracı olan sıvılaştırma, hatta delilik, çokseslilik, alıcı nesneye başka seslerin girmesi vb. vardır. İkinci kutba yüzyıllar boyunca hayranlık duyulmuş, ama daha özelde korkuyla yaklaşılmıştır. Biz bunun "feminenlik" mecazı olarak, *aynının* bu tikel "öteki"si olarak okunabileceğini savunacağız. (s. 30)

Bu tür bir toplumsal cinsiyetçi ikilik Kristeva'nın geno ve feno metinlerine kolaylıkla uygulanabilir. Geno-metin hem akışkan çoğulluğu

hem de doğumla olan etimolojik bağı sayesinde ("*geno*", "döl" demektir ve "peydahlamak", "doğmak", "varlığa bürünmek" anlamındaki "*genius*" [deha] kelimesiyle aynı Latince ve Yunanca kökten gelir) bu ikiliğin dişil tarafında saf tutar; diğer yandan, bilimdeki kökeniyle ("feno" kimyada formatif öğedir ve Yunancadaki "parıldamak"tan gelir ve "gün ışığına çıkarmak", "gözükmek" anlamına gelir) bariz feno-metin kolaylıkla eril tarafta saf tutabilir. Ne var ki eğer herhangi bir metinsel palimpsest her iki metinden de oluşursa, bu toplumsal cinsiyetçi sistemde palimpsest nasıl bir yer tutar? Ian McEwan'ın *Kefaret*'i üzerine aşağıdaki değerlendirmede palimpsest olarak metnin eril feno-metni ve dişil geno-metni hem bir arada hem ayrı tutan himen [kızlık zarı] işlevi gördüğüne şahit olacağız.

Kefaret (1999/2001)

Ian McEwan'ın *Kefaret*'i (2001); Jane Austen'ın *Northanger Manastırı*'ndan (1818) alınan başlangıçtaki epigrafından, metnin içindeki Virginia Woolf, Elizabeth Bowen ve Rosamond Lehmana atıflarına ve olay örgüsünün ilham kaynağını L.P. Hartley'nin *Arabulucu*'suna (1953) borçlu oluşuna kadar, kelimenin genelde anlaşıldığı anlamıyla açıkça metinlerarası bir romandır. McEwan mülakatlarında ve yorumlarında, kaynaklarını ve etkilendiği şeyleri tekrar tekrar belirtmiş ve kabul etmiştir; ayrıca yorumcular tarafından başka metinlerarası yankılar da tespit edilmiştir.[8] Hermione Lee 2001'de *Observer*'da yazdığı yazıda, *Kefaret*'in başından sonuna kadar "İngiliz edebiyatının tarihsel katmanları eşelenir ve yeniden yazılır," (2001) der. Romanın açıktan metinlerarasılığı ve İkinci Kısım'daki savaş tasvirlerinin meşhur gerçekçiliğine ilaveten, eleştirmenler tarafından en çok yorumlanan veçhesi "Londra, 1999" başlıklı ek kısımda yer alan "sürpriz son"dur. Okur burada okuduğu metnin aslında Briony'nin (yazar olduğunu yeni öğrendiğimiz başkarakterin) çocukken kız kardeşinin sevgilisini tecavüzle suçlama yanlışında bulunduğundan beri yazıp yeniden yazdığı bir metnin en son taslağı olduğunu öğrenir:

> Son romanımı düşünüyorum; aslında ilk olması gereken romanı. İlk yazılışı Ocak 1940, son şekli Mart 1999, ikisinin arasında da yarım düzine farklı taslak. İkinci müsveddenin tarihi

> 1947 Haziranı, üçüncüsü... kimin umurunda? (McEwan 2001, s. 369 [363])*

Okur henüz okumayı bitirdiği *Kefaret* (1999) versiyonunun ne olayların "hakikate sadık" bir izahı ne de aslında nihai versiyonu olabileceğini Briony'nin tefekkürleri sayesinde öğrenir; aslında *Kefaret* ek yeniden yazma olanağına açık kalarak "sona erer":

> Âşıklar bir tek kitabın bu son şeklinde mutlu sona ulaşıyor, ben uzaklaşırken onlar bir Güney Londra kaldırımında yan yana duruyorlar. Daha önceki bütün metinler merhametsizdi. Şimdiyse kendi kendime soruyor, yanıtı bulamıyorum: Okurumu doğrudan ya da dolaylı bir biçimde, Robbie Turner'ın 1 Haziran 1940'ta Bray Kumulları'nda kan zehirlenmesinden öldüğüne, Cecilia'nın da aynı yıl Eylül'de, bombalanan, yerle bir olan Balham Metro İstasyonu'nda can verdiğine inandırsaydım, elime ne geçerdi [...] Âşıklarımı yaşatmayı ve sonunda kavuşturmayı bir zayıflık ya da kaçış olarak değil de son bir sevecenlik, unutuluşa ve umutsuzluğa karşı bir direniş eylemi olarak görmek hoşuma gidiyor. Onlara mutluluk verdim; üstelik beni bağışlamalarını sağlayarak bencillik etmedim. Tam değil; henüz değil. Kendimde, onları doğum günü partime getirecek gücü bulabilseydim [...] Robbie'yle Cecilia, hâlâ sağ, hala âşık, yan yana, kütüphanede oturuyor, *Arabella'nın Sınanması*'na gülümsüyor? Olanaksız değil.
>
> Ama şimdi uyumalıyım (McEwan 2001, s. 370-2 [364-6]).

Okurların geneli bu sonla kandırılıp aldatıldığını hisseder; Brian Finney "Briony's Stand Against Oblivion: The Making of Fiction in Ian McEwan's *Atonement*" [Briony'nin Unutulmaya Karşı Duruşu: Ian McEwan'ın *Kefaret*'inde Kurgunun Yapılışı] (2004) yazısında, esasen Britanyalı olan az sayıdaki eleştirmenin böyle bir yanıt verdiğini tespit etmiştir.[9] Bu tür bir tepkiye karşı ikna edici ve bütünlüklü bir argüman sunan Finney, ihanet hissinin *Kefaret*'in sonundaki özbilinçliliğin esasen gerçekçi bir kurmaca olarak anlaşılan şeyin altını oymasından doğduğunu savunur. Finney bu varsayımın "romanın radikal bir yanlış okuması" olduğunu teşhir etmek üzere (2004, s. 70), romanı "baştan

---

* Ian McEwan, *Kefaret*, çev. Püren Özgören, İstanbul: Can Yayınları, 2005. Bu çeviriden yapılan alıntıların sayfa numaraları metinde köşeli ayraç içinde belirtilmiştir –ç.n.

sona kurmaca yaratımıyla alakalı olan bir kurmaca eseri olarak" imleyen veçheleri tespit eder (s. 69). Romanın bu veçheleri arasında; başkarakterin yazar heveslisi olarak kimliği, bizzat McEwan'ın eserini "kimi zaman her cümlenin kendi süreçleri üzerine hayaletvari bir yorum içerdiğini hissediyorum" diye tarif etmesi (2002a, s. 59) ve (değişken iç odaklanma ve zamansal prolepsis başta olmak üzere) Genette'in anlatıbilim eserinden ödünç alınma terimler gibi anlatı araçları sayılabilir.[10] Ayrıca yukarıda telmihte bulunulan metinlerarasılık da sayılmalıdır, ama Finney bu terimi Kristevacı ve Barthes'çı anlamda kullanmaya meyillidir. McEwan'ın iktibaslarının "kaynaktan ziyade metinlerarası olarak" (s. 73) işlev gösterdiğini, zira *Kefaret*'in eski edebiyatla ve 20. yüzyılın toplumsal bağlamıyla ilişkili olarak metinlerarası üretimin iki veçhesinde yer aldığını savunur: Yeniden okuma ve yerini değiştirme. Bu kısımda *Kefaret* romanının Kristeva'nın metinlerarasılık etrafındaki fikirleri ışığında Finney'den farklı bir güzergâhta okumasını sunmak istiyorum, bu sayede *Kefaret*'in son kısmının işlevine dair yeni bir yorum getirip birçok okurunda uyandırdığı ihanet hissinin başka bir izahını yapmak istiyorum.

Kristeva "The Bounded Text" eserinde, romanla ilişkili olarak yapısal ve yazısal sonluluk fikirlerini masaya yatırır. La Sale'in *Jehan de Saintré*'ini analizinde, metnin "başlangıçtaki programlamasını, keyfi sonlanışını, iki öğeli mecazlarını, sapmalarını ve iç içe geçmelerini" belirleyen göstergenin ideoloji biriminin temel özelliklerinden ötürü, romanın yapısal açıdan daha baştan sınırlanmış olduğunu savunur (1980a, s. 38); bunların hepsi "romanın çerçevesi içinde yer alan sözcelerin parçaüstü analizi"yle keşfedilebilir (s. 38). Mevcut değerlendirmemiz açısından daha ilintili olan husus, Kristeva'nın önerdiği ikinci tür analizdir: "Romanın metninde yazı ile konuşma arasındaki ilişkiyi" açığa seren "bu sözcelerin metinlerarası bir analizi" (s. 38). "Romanın metinsel düzeninin yazıdan çok konuşmaya dayandığı"nı gösteren (s. 38) Kristeva, romanı "yazımsal açıdan ve kültürel bir insan ürünü olarak" bağlayan şeyin "bir yazılı metin olarak anlatının alenileştirilmesi" olduğunu savunur (s. 57):

> Konuşmadaki hiçbir şey ilmeklerin sonsuz şekilde iç içe geçmesine son veremez (ancak keyfi bir şekilde yapabilir). Esas çarpıcı edim,

> romansal sözce dahilinde, burada, gerçek sayfa üstünde onu üreten eserin kendisinin ortaya çıkmasıyla icra edilir. Konuşma, öznesi öldüğünde ölür ve bu cinayeti üreten şey (eseri) yazma edimidir. (s. 56)

Kristeva "edebi temsili (edebi mamulü) yok eden eser olarak yazmanın bu işlevi gizli, yanlış anlaşılmış ve dile getirilmemiş olarak kalır, oysa çoğu zaman metinde iş başındadır ve deşifre edildiğinde açığa çıkar," (s. 58) der. *Kefaret'*in son kısmı yazılı metin olarak anlatıyı göz göre göre teşhir ederek "edebiyat" yanılsamasını hiç acımadan yerle yeksan eder ve kültürümüzün tamamlanmış ürün (etki, izlenim) olarak tükettiği ama üretkenliğinin sürecini okumayı reddettiği nesneyi" parçalayıp açar (s. 55). *Kefaret*'in son kısmı okuru, metni bir üretkenlik olarak tanımaya zorlar: Monolojik (gerçekçi) kitap yanılsamasının rahatlığından mahrum bırakır ve "her türlü 'gerçekçi' yazar"ın yasası olan "yazı konuşma*dır*" yasasını ihlal eder (s. 58). *Kefaret* bu yolla Kristeva'nın beklediği "burjuva toplumsal metninin yeniden değerlendirmesi"ni icra eder ve "'edebiyat'ın (söylemin) bir yeniden değerlendirmesinin metnin içinde yazılı eserin ortaya çıkışı yoluyla gerçekleşmesi"ni mümkün kılar (s. 58).

*Kefaret'*in (2001) son kısmı *Kefaret* (1999) adlı palimpsest metni yaratan palimpsestvari metinselliğin sonsuz olanaklarını ortaya seren bir karmaşık gösteren işlevi görür. Johnson'ın feno-metin tarifini hatırlatan *Kefaret* (1999), onun yerine gerçekleşmemiş ama aslında *gerçekleşebilir* olan sanal anlatıların izlerini taşıyan olası diğer anlatılardan sadece biridir. Metnin bu palimpsestvari metinselliğe açılımı, yazı olarak anlatı ediminin alenileşmesi gibi, baş döndürücüdür: Okurlarda kendi eğilimlerine, arzularına ve beklentilerine göre tiksinti ya da zevk uyandırır. *Kefaret* tam da bu beklentiler ve arzularla ilgili bir metindir ve metinselliğin, cinselliğin ve dünyanın palimpsestvariliğini reddetmenin ya da kabul edememenin feci sonuçlarını konu alır.

Okur *Kefaret*'in Birinci Bölüm'ünde başkarakter Briony'nin dünya algısında okuma yazmaya ilişkin görüşlerindeki değişiklikte kendini gösteren bir dönüşüme tanıklık eder. Briony, çocukken dünyayı basit katmanlı bir palimpsest olarak okur: Edebi bir şeyler yazma konusundaki ilk girişimlerinde hem insanların hem de şeylerin yüzeysel görünüşünün altında yattığına inandığı iyi, kötü ve ahlaki doğru anlatısını gün

ışığına çıkarır. İlk oyunu bir gotik romanstır: *Arabella'nın Yaşadıkları*; ilk hikâyesi de "yarım düzine halk masalına öykünen [...] aptalca bir girişimdir" (McEwan 2001, s. 6 [16]). Briony kız kardeşi Cecilia ile Robbie Turner arasında çeşmenin yanındaki münasebeti bu tür hikâyeler ve bu hikâyelerin yarattığı kalıp beklentiler ışığında yorumlar:

> Çocuk odasının ardına kadar açık camlarından birine yaklaşmış, dışarıya bakıyordu; gördüğü şeyi ancak birkaç saniye izledikten sonra algılayabildi. Karşısındaki sahne, en azından uzaktan bakıldığında, bir ortaçağ şatosuna kolayca uyarlanabilirdi. Triton Çeşmesi'nde, havuzun istinat duvarının yanında duran ablası, onun tam karşısında da Robbie Turner. Delikanlının duruşunda oldukça resmî bir hava vardı; ayaklar açık, baş geride. Bir evlenme teklifi. Bu, Briony'yi şaşırtmazdı. Sıradan bir oduncunun boğulmaktan kurtardığı prensesle evlenişini anlatan bir öykü yazmamış mıydı? Gördüğü sahne buna tıpatıp uyuyordu. Yoksul bir temizlikçinin oğlu olan, babasının nerelerde olduğu bilinmeyen, Briony'nin babası tarafından okutulan, bir manzara bahçıvanı olmayı düşünürken tıp okumaya karar veren Robbie Turner, Cecilia'ya evlenme teklif edecek kadar cüretli biriydi. Akla son derece yatkın bir gelişmeydi. Gönül serüvenlerinde, sınırlar arasındaki bu tür sıçramalara sıkça rastlanmıyor muydu? (s. 38 [49-50])

Çocukluk ile yetişkinlik arasındaki boşlukta sıkışıp kalmış olan Briony "yaşamının bu aşamasında, çocuk odasıyla yetişkinlerin dünyası arasında uzanan, sınırları tam belirlenmemiş bir koridorda yaşıyor ve bu geçidi sık sık, en beklenmedik anlarda geçiyordu" (s. 141 [141]) – tanık olduğu olayı hâlâ yaşamakta olduğu romantik kurmaca dünyanın terimleriyle yorumlar. Ama gözünün önünde cereyan eden olaylar romans uzlaşımlarıyla düşünüldüğünde bir anlam ifade etmez: "olay dizilişi mantıksızdı – boğulmayı izleyen bir kurtarma sahnesinin, evlenme teklifinden önce gelmesi gerekmez miydi" (s. 39 [50]). Bu mantıksızlık sonucu Briony "hiçbir şey anlamadığını kabullendi ve yalnızca izlemeye karar verdi" (s. 39 [50]).

Bunları izlerken Briony'nin çocukluk ile yetişkinlik arasındaki muhayyel himen (kızlık zarı), Cecilia'nın kafası çeşmedeki suyun yüzeyini yardığı an yırtılır; bu an, kısa süre sonra Robbie'yle ilk cinsel

münasebetine girecek olan Cecilia'nın himeninin gerçekten yırtılışının habercisidir:

> Ablasının başının suyu yarıp yüzeye çıkması (Tanrı'ya şükür!), Briony için masal şatolarının ve prenseslerin sonunun geldiğine ilişkin ilk cılız işaretti – artık yalnızca şimdi ve burada olup bitenlerin, çok iyi tanıdığı bu iki sıradan insanın arasında yaşananların tuhaflığı vardı; bir insanın karşısındakini ezmesi, onu yanlış anlaması, her şeyi baştan sona yanlış yorumlamak ne kadar da kolaydı. (s. 39 [50-1])

Sırtını dış dünyaya yaslamış vaziyette, "görmeyen gözlerini çocuk odasında" (s. 39 [51]) gezdiren Briony hâlâ daha bunun işaret ettiği olayların çocukça, sihirli ve basit yorumunun cazibesi altındadır. Ama bu tür bir yorum Robbie ile Cecilia arasındaki münasebeti anlamlandırmayı başaramaz ve bu kritik anda Briony gerçeklik ile ilişkiselliğin palimpsestvari yapısını algılamaya başlar. Briony'nin dünyaya dair çocukluk anlayışı çocukken okuyup yazdığı gotik ve romantik edebiyatla zımnen ilişkili olmakla birlikte, hayatın karmaşıklığını yeni yeni algılamaya başlamasıyla birlikte bu kurmacaları reddeder. "Özgürlük olasılığı, iyi ile kötü, kahramanlar ile kötü adamlar arasındaki yorucu mücadeleden kurtulma olasılığı" (s. 40) karşısında heyecanlanan Briony eskisinin ikamesi olabilecek zengin bir edebiyat biçiminin mümkün olduğunu idrak eder. Çocukluk ile yetişkinlik arasındaki hayali zarının yırtıldığı anda Briony, aynı sahnenin üç farklı bakış açısından (Cecilia'nın, Robbie'nin ve kendisinin) tasvir edildiği palimpsestvari bir hikâye fikrini tasavvur eder. Briony bu hikâyeyi hemen doğurmaz, bunun yerine çocukluk meşgalesine ve *Arabella* provalarına ve icrasına geri döner: "Başlanacak zaman değildi şimdi" (s. 41).

Briony kendisinin yeni edebiyat anlayışının gerektirdiği gebelik döneminde çocukluk ile yetişkinlik arasındaki himende kalır. Himen kavramı, genel itibariyle, evliliği ya da nikahı temsil eder (Hymen, Roma ve Yunan mitolojisinde evlilik tanrısıdır); ama "himen" kelimesi esasen Yunancada "ince deri" ya da "zar" anlamına gelir, hem kızlık zarı (vajina girişinde olup vajinayı kısmen kapatan doku kıvrımı) hem de çift kapakçıklı bir kabuklunun zıt kapakçıkları arasındaki bağ dokudur. Dolayısıyla himen kavramı hem evliliği hem bölünmeyi temsil eder: Bu

çifte nitelik, himeni palimpsest metinleri arasındaki ilişkiyi anlatmak için uygun bir mecaz haline getirir. Himen gibi palimpsest de ince bir deri ya da zardır; hatırlayacak olursak, De Quincey palimpsest üzerine denemesinin başında "palimpsest tekrar tekrar kullanıla kullanıla üstündeki elyazmasından temizlenmiş bir parşömen parçası ya da rulo", yani kıvrım tanımını getirmişti (1998b, s. 139). Bir palimpsestte, iki veya daha çok metin bu zarda ve zar tarafından palimpsestleştirmesinin bir sonucu olarak bir arada ve ayrı tutulur; bu süreç aralarındaki uzamsal heterojenliği saf dışı bırakır. Böylece müstakil kimliklerini de muhafaza eden ve farklılığı palimpsest kimliğinin kalbine nakşeden bir himen türü kaynaşma ya da evlilik halinde var olurlar. Dolayısıyla palimpsestin tirşesi "ara"yı, metinlerin *arasında*'sını temsil eder: Bu arasında artık farklılığın arasındasi değildir; özdeşliğin, farklılık olarak yeniden tanımlanan ve katedilen bir özdeşliğin arasındasıdır.[11]

Her metin feno-metin ile geno-metnin, metnin ve onun yarattığı palimpsestvari metinselliğin sınırsız olanaklarının himeni (evlenmesi ve bölünmesi) olarak var olur. Cecilia'nın fiziksel himeninin Robbie'yle bakireliğini terk ettiği münasebette yırtılması, metaforik açıdan *Kefaret* adlı metnin rahme düştüğü anı temsil eder; dolayısıyla bu sahnenin bir kütüphanede gerçekleşmesi semboliktir. Briony *Kefaret*'i bu sahneyi (yanlış) okumasının sonuçlarına yanıt olarak üretir; bu metin, yukarıda gördüğümüz gibi, var olmuş olabilecek ama olmamış başka mümkün anlatıların da izini taşır. Cecilia ile Robbie'nin sevişmesinin Briony tarafından yanlış okunması yetişkinliğe geçişinin askıya alınmasının sonucudur; *Kefaret*'in trajedisi şudur: Yetişkin Briony bu yanlış okuma anından sonraki olayları ve bunun sonucundaki yanlış tecavüz suçlamasını yazabilirse ve yeniden yazabilirse de (kendisinin kefaret girişimi), bu anın kendisini asla yeniden yazamaz. Kefaret *ihtiyacını* asla silemez, ama onun kefaretini ödeme konusundaki sonu gelmez çabaları şu olguyu muğlaklaştırır: "Roman yazma bizi krizlerimize en derinden yönlendiren ve aynı zamanda onlardan çok uzağa taşıyan muazzam ve çok güçlü bir araçtır" (Kristeva 1996, s. 194). Bu açıdan *Kefaret* Kristeva'nın metinlerarasılık kavramının psikanalitik öğesini sergiler, zira "anlatı inşasının ne ölçüde benliğin 'işlenme'sinin sonucu ama aynı zamanda benliğin kendi kriz deneyimiyle ilişkili olarak bir savunması ve pekiştirilmesi

olduğu"nu gösterir. Briony *Kefaret*'inde kendi benliğini, çocukluk kriziyle ilişkili olarak yazan özne olarak pekiştirir; Leon S. Roudiez *Revolution in Poetic Language*'e [Şiir Dilinde Devrim] yazdığı girişte, "yaratıcı yazar"dan ziyade "yazan özne" tabirini kullanır, zira yaratıcı yazar [*author*] terimi, eseri üzerinde otoriteye sahip olan bir müellifin bilinçli niyetini vurgular (1984, s. 7), oysa yazar [*writer*] ancak yazma ediminde ve edimi olarak varlık bulur. Barthes'ın ifade ettiği şekliyle:

> Yaratıcı yazar, her zaman kendi kitabının geçmişi olarak tasavvur edilmiştir. Kitap ve yaratıcı yazar kendiliğinden aynı çizgide bir *önce* ve *sonra* olarak konumlanmıştır: Yaratıcı yazardan kitabını *beslemesi* beklenmiştir – yani yazar kitaptan önce var olmuş, onun için düşünmüş, acı çekmiş, yaşamıştır; kitabıyla baba-oğul ilişkisine benzer bir ilişki kurmuştur. Modern yazman [*scripteur*] metniyle eşzamanlı doğar; asla yazmayı önceleyen veya aşan bir varlıkla donanımlı değildir, asla kitabın yüklem olduğu özne değildir; bu nedenle metnin sözcelenme anından başka bir zaman yoktur ve her metin daima *şimdi* ve *burada* yazılır. (Barthes 1977b, s. 145)

Barthes'ın tasviri yaratıcı yazardan yazara, eserden metne ilerleyişteki zamansallığın *queer*'leşmesini vurgular; bu *queer*'lik Jacques Derrida'nın himen kavramına dair geliştirdiği kuramda yankısını bulur ve farklı tarihsel dönemlere ait metinlerin işgal ettiği palimpsestin tuhaf zamansal statüsünde ifade kazanır:

> Himenin karışıklığı ve sürekliliği sayesinde, yani ona rağmen değil, bir (katışıksız ve katışık) farklılık belirlenebilir herhangi bir kutbu olmadan, bağımsız, tersinebilir terimleri olmadan kendini nakşeder. Mevcudiyetsiz bu tür bir farklılık mevcudiyetin merkezindeki düzenli zamanı tümden bozmak suretiyle ortaya çıkar, daha doğrusu ortaya çıkma sürecini bozar. Mevcudiyet artık etrafında gelecek (şimdi/mevcut) ve geçmişin (şimdi/mevcut) toplandığı ve farklılaştığı bir ana biçim değildir. Gelecek (arzu) ile şimdi (doyum) arasında, geçmiş (hatırlama) ile şimdi (suç işleme) arasında, kapasite ile edim arasında vb. yer alan bu himene, merkezi bir şimdinin olmadığı, geçmiş ve geleceğin şimdinin küçük değişiklikler geçirmiş hallerinden başka bir şey olmadığı bir dizi zamansal farklılık damga vurur. O halde, *zamandan*, *kiplerden* ve *zamansal* farklardan bahsetmeye devam edebilir miyiz? (1981, s. 210)

Mark Currie *About Time* [Zaman Üzerine] (2007) eserinde, "yeni tarihçiliğin, kültürel tarihin, Derridacı hauntolojinin, tekinsizin ve postmodernist kültür kuramının bazı muğlaklıklarından zamansallık analizini kurtarabilecek kuramsal bir zaman izahı" yoluyla tam da bu soruyu cevaplamaya çalışır (2007, s. 1). Currie'ye göre tam da özelde çağdaş edebiyatla ilişkili olarak bu tür bir zaman analizi zorunludur, özellikle de "son yirmi-otuz yılda romanda gelişmiş olan tuhaf zamansal yapılar" dikkate alındığında (s. 1). Currie'nin izahı açısından "*geriye bakışın öngörülmesi*" mefhumu hayatidir (s. 29). Peter Brooks'tan (1984, s. 23) alıp geliştirdiği bu kavram, "her anlatıda vardır ve okumanın zamansallığını, yaşamanın zamansallığına bağlayan bir kuramın başlangıçlarını sunar" (s. 30-1). Bunu şu anlamda yapar: Bir anlatıyı okuduğumuzda "geçmiş zamanı [belirli geçmiş zamanı] bir tür şimdi olarak deşifre ederiz, bu süreç bir şimdileştirme sürecidir, oysa yaşarken bugünün şimdi olarak niteliğinden sıyıracak bir tür tasarlanmış geçmiş zaman kipi kullanırız" (s. 30). Tasarlanmış geçmiş zamanda bu zamansal yaşama tarzının örneğini gramatik olarak değilse bile kavramsal olarak *Kefaret*'teki şu sahnede buluyoruz:

> Cecilia bazen, bir erkekle karşılaştığında yaptığı gibi, merak etti: Evleneceği kişi bu muydu; yaşamının sonuna kadar (minnetle, ya da derin, yoğun bir pişmanlıkla) anımsayacağı o özel an, bu muydu? (s. 47 [56])

Currie'nin argümanına göre, "hem kurmaca bir anlatının şimdisi hem de kurmacanın dışında yaşanan şimdi, gelecek bir evvelki tarzda deneyimlenir: İkisi de bir anlamda müstakbel bir gelecekle ilişkili olarak geçmiş zaman kipinde deneyimlenir" (s. 30).

Currie'nin kullandığı "gelecek evvelki" ifadesi, kendisinin de kabul ettiği gibi, Derrida'nın *Gramatoloji*'deki "gelecekte var olacak bir geçmiş olduğu kadar, önceden gelecek olan bir gelecek" tasvirinden türetilmiştir (Currie 2007, s. 50, n. 2). Gelgelelim gelecek evvelki aynı zamanda geriye bakışın öngörülmesi açısından paradigma olan bir gramer kipidir. "Geçmişteki gelecek olarak" da bilinir ve *The Oxford Dictionary of English Grammar*'da gelecek evvelki "geçmişteki bir zamandan kendi geleceğine doğru bakan bir kip" olarak tanımlanır (Chalker ve Weiner 1994, s. 166). Sözlükte açıklandığı üzere, "geleneksel olarak bu tabir

would (-ecekti, -acaktı) kelimesini içeren belli türde bir eylem öbeğine verilir: 1914 yılına geldiğinde, iki ülke savaşta ol*acaktı*, ama bunu fark etmemişlerdi" (s. 166). "Gelgelelim," diye devam eder, "geçmiş bir perspektiften bakıldığında gelecek zaman olarak görülmüş olanı tarif etmek için başka yapılar kullanılabilir" (s. 166). Alternatif yapılara örnek: "Kararımızdan fevkalade pişman ol*acaktık*" ve "(Sözümü kestiğin sırada) sana söyley*ecektim*" (s. 166). Sözlükteki tanım yararlı olmakla birlikte gelecek evvelki zaman kipinin ne kadar tuhaf olduğuna dair hiçbir his uyandırmaz, örneklerdeki anlatıcının zamansal konumunu da incelemez. Gelecek evvelkinin konuşmacısı o gelecek hakkında bilgiye sahip olmak için gelecekte yaşamalıdır ya da en azından yaşamış olmalı, ama bu gelecekten önceki bir konumdan konuşmalıdır. Gelecek evvelki zaman kipi bu nedenle ancak bir anlatıda (ister kurmaca ister gerçek) mümkündür; zira şimdi, gelecek hakkında bilgiye sahipken geçmişten konuşması gereken bir kip tarafından tuhaf şekilde çıkarılır. Şimdiki zaman, gelecek evvelki tarzında geçmişe bakışın öngörülmesinden başka bir şey olarak var olmaz.

Currie okumanın zamansallığı ile yaşamanın zamansallığı arasındaki benzerlikle ilgilenirken, Briony'nin *Kefaret*'teki anlatısında gelecek evvelki zaman kipinin ortaya çıkması üçüncü bir zamansallığa dikkati çeker: Yazının zamansallığı, okumanın zamansallığına müdahale edip onu yazan öznenin yaşayan zamansallığı *ile* bozan bir zamansallık. Gelecek evvelki zamanın, anlatının geçmiş zamanına mütecavizliği en kayda değer şekilde Briony'nin çeşme sahnesine dair kritik gözleminden hemen sonra gerçekleşir:

> Büyülü, dramatik duygulara kapılmak [...] ona cazip gelirdi. Ayrıca Cecilia'nın odasına koşup bir açıklama yapmak da cazip gelirdi. Briony direndi, çünkü öncesinde hissettiği olanağın belli belirsiz heyecanını, tanımlamaya yaklaştığı olasılıktan duyduğu mutluluğu yalnız başına kovalamak istiyordu. *Tanım yıllar içinde kendini geliştirecekti. On üç yaşındaki kendine, gerçekte olamayacak kadar çok düşünebilme yetisi bahşettiğini kabul edecekti.* O dönemde daha kesin kelime biçimleri olmayabilirdi; aslında, yeniden yazmaya başlamak için hissettiği sabırsızlıktan başka bir şey olmayabilirdi. (vurgu bana ait) (s. 39-40 [Türkçeye çevrilmemiş])

Bir sayfa sonra "altmış yıl sonra" ifadesinin ve karakteristik bir şekilde "-ecekti" fiilinin kullanımıyla yeniden karşımıza çıkar: "Altmış yıl sonra, henüz on üç yaşındayken kalemiyle koskoca bir edebiyat tarihini nasıl katlettiğini anlatacaktı [...] Kendi başına keşfettiği o yansız, ruhbilimsel gerçekliğe nasıl ulaştığını yazacaktı" (s. 41 [51]). Gelecek evvelki zaman, okumanın güvenli zamansallığını bozar; ki bu okumada, tam ve sonlu bir kitabın geçmiş zaman anlatısı, kitabın sonluluğunu ve okumanın şimdiki zamanını yazmanın baş döndürücü, güvensiz, açık geleceğine açan, yazan öznenin canlı zamansallığının araya girmesiyle, okumanın sözde şimdiki zamanında deneyimlenir.[12] *Kefaret*'te gelecek evvelki zamandan yararlanılması, rahatsız edici ya da zevk verici şekilde, metni üretkenlik olarak afişe eden ve okuru palimpsestvari metinselliğin sonsuz olanaklarına karşı teyakkuza geçiren bir diğer karmaşık gösteren işlevi görür.

YEDİNCİ BÖLÜM

Palimpsestin *Queer*'leştirilmesi: H.D.

Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar *The Madwoman in the Attic*'te [Tavan Arasındaki Deli Kadın] (1979) 19. yüzyıl kadın yazarlarının "tuhaf" anlatı stratejilerine dair argümanlarını şu şekilde özetler:

> Kısacası, estetik stratejisini romanlarından birine *Palimpsest* adını vererek ilan eden 20. yüzyıl Amerikan şairi H.D. gibi, Jane Austen ve Mary Shelley'den Emily Brontë ve Emily Dickinson'a kadar kadınlar bir anlamda palimpsesti andıran edebi eserler üretmişlerdir: Yüzey tasarımları daha derindeki, erişilmesi zor olan (ve toplumsal açıdan daha az kabul görebilecek) anlam katmanlarını saklamaya ya da muğlaklaştırmaya çalışan eserlerdir bunlar. Dolayısıyla söz konusu yazarlar aynı anda hem ataerkil edebi standartlara uyup hem de bunları altüst ederek gerçek dişi edebi otoriteyi elde etme zorluğunun üstesinden gelmişlerdir (2000, s. 73).

Gilbert ve Gubar palimpsesti kadın yazarların 19. yüzyıldaki metinlerinin yapısı için bir mecaz olarak kullanır; katmanlaştırma ve üstüne bindirme, bastırma ve ezme gibi palimpsest terimleriyle anlaşılan bir yapıdır bu. Feminist eleştirinin görevi, bu tür metinlerin içinde saklı olan bastırılmış anlatıları keşfedip gün ışığına çıkarmaktır. Bu tür bir okuma pratiği, Beşinci Bölüm'de gördüğümüz üzere, "yegâne ilgi çekici amacın ilk ya da az çok tamamen silinmiş yazı" (Russell 1867, s. 110) olduğu geleneksel palimpsest okuma pratiğiyle karşılaştırılabilir. Gelgelelim bu pratik, metinlerin dokusunu oluşturan farklı anlatıların karmaşık ilişkiselliğini ve metinlerin üstte yatan yazısını görmezden gelme ya da boşlama riskini barındırır. Toril Moi tam da bu nedenle Gilbert ve Gubar'ın, "zaman zaman tehlikeli derecede indirgemeci bir konuma kayması"ndan korkar: "'Daha derindeki, daha erişilmez anlam katmanlarını saklayan ya da muğlaklaştıran' bir 'yüzeysel tasarım'dan (s. 73) başka bir şey olmayan

bariz metnin altında metinlerin *gerçek* hakikati saklıdır" (1985, s. 61-2). İşin ironik yanı, bu tür bir eleştirel pratiğin sınırları, Gilbert ve Gubar'ın palimpsest mecazını aldığı yazarın metinlerinde sıkı bir şekilde teşhir edilir: H.D.'nin yayımlanmış ilk düzyazı eseri olan *Palimpsest*'in (1926) başlığı pekâlâ onun estetik stratejisini ilan ediyor olabilir, ama bu bir katmanlaştırma ve üstüne bindirme, bastırma ve ezme stratejisi değildir. H.D.'nin düzyazı eserleri, daha ziyade, otobiyografik olan ile kurmaca olanın, heteroseksüel olan ile eşcinsel olanın, eril metin ile dişil metnin giriftliğinin geleneksel İngiliz-Amerikan feminist eleştirisinin açığa çıkarıcı okuma pratiğiyle tamamen başa çıkılamayacak bir okuma zorluğu yarattığı *queer* palimpsestlerdir.

Bu tür bir eleştiri son yıllarda H.D.'nin yazılarının, özellikle de düzyazı eserlerinin yeniden değerlendirilmesinde hayati rol oynamıştır. Genel itibariyle, bu eserler 1980'lerin yeni feminist eleştirisinden önce H.D.'nin algılanışının tarihinde hak ettiği değeri görmemiş ya da göz ardı edilmiştir. Claire Buck *H.D. and Freud* (1991) eserinde H.D.'nin ilk şiirlerinin alımlanışını belirleyen imgeci estetiğin, eserlerinin geri kalanıyla ilişkili olarak yorumlayıcı bir deli gömleği işlevi gördüğünü, zira sonraki eserlerinin imgeciliğin nesnellik, gayri şahsilik ve vecizlik vurgusuna uymadığını anlatır:

> H.D.'yi yerli yerine oturtmak adına imgeci estetikten yararlanmak, merkezinde bir kadın öznenin yer aldığı çok uzun, çağrışımcı ve araştırıcı şiir biçimini alan sonraki şiirlerinin çoğunun bir kenara itilmesine yol açtı. Nitekim günlükler ve kurmaca anlatılar biçiminde otobiyografik, çoğu zaman bilinç akışı içeren düzyazılarının kayda değer bir kısmının çok daha güçlü bir dille eleştirilmiş veya sadece görmezden gelinmiş olması şaşırtıcı değildir; tek istisna, bu eserlerin H.D.'nin belli noktalarda yan yana getirildiği Pound, Lawrence ve Freud gibi "önemli" erkek simalara atıfla okunabildiği örneklerdir. (s. 2)

Susan Stanford Friedman ve Rachel Blau DuPlessis *Psyche Reborn* [Psikenin Yeniden Doğuşu] (1981) ile *H.D.: The Career of That Struggle* [H.D.: O Mücadelenin Kariyeri] (1986) ve daha bir çok deneme H.D.'nin düzyazılarını ve sonraki şiirlerini okumak için yeni bir yorumlayıcı çerçeve sunmuştur.[1] Friedman "Return of the Repressed in H.D.'s Madrigal Cycle"da [H.D.'nin Madrigal Döngüsünde Ezilenin Dönüşü] (1990),

bu yorumlayıcı modeli palimpsest mecazıyla ilişkili olarak tarif eder. Palimpsest olarak benlik ya da psike mecazından ve eleştiri alanında Julia Kristeva, Jonathan Culler, Shoshana Felman, Frederic Jameson ve Michael Riffaterre gibi eleştirmenlerde (vurgu ve ilgi alanı bakımından ciddi farklara rağmen) bulunabileceğini savunduğu metnin palimpsest olarak mecazlaştırılmasından yararlanan Friedman şöyle der: "Tıpkı bir palimpsest gibi hem psike hem de edebiyat metni katmanlıdır, bastırılmış öğeler kılık değiştirmiş biçimlerle bilincin, bir metnin bariz yüzeyine sökün ederler" (s. 239). Dolayısıyla Friedman gerek metin gerek psike "yoruma, kendi dilsel izlerinin ve sonuçlarının deşifre edilmesi yoluyla bilinçdışı düzeyde erişebilir" olduğundan (s. 369), Freud'un rüya yorumlarının deşifre edici ve metinlerarası pratiğini feminist bir projeye uyarlayan psikanalitik, metinlerarası, siyasal ve hermenötik bir okuma formüle eder ve bunu pratiğe döker. Edebi anlatılar ne rüya ne de semptom olsa da bu anlatılarda bastırma ve arzunun psikodinamiği yoluyla benzer bir palimpsest üretim mekanizmasının çoğu zaman ortak olduğunu savunur. Bunun sonucunda, Sigmund Freud'un *Düşlerin Yorumu*'nda (1900) örnekleri sunulan yorumlama usulü edebiyat yorumu için yararlı bir model sağlayabilir ve bu model palimpsest okuma modeliyle sıkı benzerliklere sahiptir. Zira Friedman, Freud'un yönteminin rüya çalışmasını deşifre ettiğini (yoğunlaştırma, yerini değiştirme, temsil edilebilirlik kaygıları ve ikinci kez gözden geçirme ile rüyayı üreten bir süreç) ve kendisi tarafından "arkeolojik bir kazı, labirente bir yolculuk, örülü ipliklerin sökülmesi, piktografik enkazların bir çevirisi, gizem ve kılık değiştirmenin detektif analizi, palimpsestteki katmanların kaldırılması" olarak tasavvur edildiğini savunur (s. 237).[2] Friedman bu deşifre etme sürecinin her zaman "aşırı yorumlama" ihtimaliyle sınırlandığını savunur: Metnin tutarlı ve görünüşte tam bir yoruma ulaşıldıktan sonra bile yeni yorumlara her zaman açık olması. Aşırı yorumlama ihtimali "rüyanın parçalarının sonu gelmeksizin rüya gören kişinin yakın ve uzak geçmişine, kültürün dilsel ve görsel ürünlerine ve tarihsel olaylara yayıldığı bir çağrışımlar labirenti için kalkış noktaları haline geldiği", temelde metinlerarası olan bir okuma pratiğini tetikler (s. 238).[3]

Gilbert ve Gubar'ın formüle ettiği kadınların metinlerinin feminist palimpsetçi kavranışına bağlı kalan Friedman, bu tür metinlerin hem

"egemen fallus merkezci anlatı geleneğinin metinsel ve siyasal bilinçdışı olarak" işlev gösterdiğini (s. 237) hem de "tarihte kadınların ezilmesi ve baskı altına alınmasıyla ilişkili olarak deşifre edilebilecek metinsel ve siyasal bir bilinçdışı" içerdiğini savunur (s. 237). Friedman bu psikolojik-siyasal hermenötiğinde kadınların anlatılarını, "kadınlara yasaklanmış olan şeylerin dile getirilmesi olarak" (s. 237) deşifre eder, "ideolojik ve psikolojik sansürcülüğün sonuçları olarak" okur (s. 237) ve "sonsuz bir metinlerarası ağın parçası olarak" aşırı yorumlar (s. 237). Friedman palimpsestin yapısını ve onun temsil ettiği kadın yazılarını ancak bastırma ve ezme üzerinden anlar. Palimpsesti "iz" ve "ağ" gibi karmaşık metinsel mecazlarla denk tutmasına rağmen bu mecazların radikal metinsel ve cinsel içerimlerini ve şifreli, ensestvari, girift, himenik (bu anlambirimciklerden hangisini kullanmayı tercih ederseniz) palimpsesttekileri dikkate almaz. Friedman açısından palimpsest, daha ziyade, kadın yazılarını "ataerkil toplumsal düzenin dış ve içselleştirilmiş sansürlerinden ötürü doğrudan söylenmemiş ya da söylenememiş olanın ısrarla kayda geçirilmesi" olarak temsil eder (s. 241).

Friedman'ın kadın metinlerine dair palimpsest anlayışı Moi'nın Gilbert ve Gubar'da bulduğu tehlikeli indirgemecilik riskini taşıdığı gibi, Mary Jacobus'un *The Madwoman in the Attic* üzerine bir değerlendirme yazısında, "erkek eleştirmenlerin, kadınların yazılarını erkeklerinkine kıyasla deneyimlerine bir şekilde daha yakın görmelerini, dişi metnin yazar ya da her halükârda kadının bilinçdışının çarpıcı uzantısı olduğunu düşünmelerini sağlayan otobiyografik 'fallus yanılgısı'" diye tarif ettiği "dile getirilmemiş suç ortaklığı" riskini de taşır (1981, s. 520). Claire Buck, Friedman'ın ve diğer feminist eleştirmenlerin eserlerinin saygıyı eksik etmeyen bir eleştirisini tam da bu tür terimlerle formüle eder. *H. D. and Freud* eserinde H.D.'nin metinlerinin benlik ve dişilik gibi Gilbert ve Gubar'ın meşhur "gerçek dişi edebi otorite" kavramının üzerinde yükseldiği ve Friedman'ın analizinin sorgulamadan bıraktığı kavramların istikrarını tutarlı bir şekilde sorguladığını savunur ve bu konuda gayet ikna edicidir:

> Friedman, şiirleri kadın yaratıcı yazarın "şifreli" versiyonları olarak okumakla, yaratıcı yazarın benliğini şiirin anlamının kaynağı haline getirir. Böylece kadın benliğinin mahiyeti yaratıcı yazarın

> benliğinde mukim yanılsamalı bir istikrar kazanır. Friedman, DuPlessis ve Alicia Ostriker'in "şifreli" bir temsil ile şifresiz bir dişi öznellik arasında kurdukları karşıtlık, bu yaratıcı yazar benliğinin statüsünü ve anlamını incelenmeden bırakır. Yaratıcı yazar benliği en az H.D.'nin şiirleri kadar mektuplardan, hatırattan ve günlüklerden türetilmiş bir inşadır. Farklılık, şifreli metin ile şifresiz metin arasındaki bir ayrımda değil, bu kaynakların öznelliği nasıl temsil ettiğindedir. (1991, s. 16)

Buck'a göre, "H.D. eleştirisinde 'kimlik', 'benlik' ve 'cinsellik' çoğu zaman biyografik H.D.'yle özdeşleştirilen verili ve değişmeyen bir statü edinir" (s. 14). Buck'ın incelemesi önceki feminist eleştiriden farklı bir yaklaşım sergileyerek buna çare bulmaya çalışır: H.D.'nin "bir kadın olarak sesini duyurma" (s. 3) yollarını incelemekten ziyade, H.D.'nin kendi yazılarında inşa ettiği benliğin doğasını araştırır. "H.D.'nin hangi benlik modelini ya da modellerini yarattığı; eserlerinde yararlandığı öznellik ve cinsellik modellerini nereden türettiği; cinsel farklılık, cinsellik ve metinsellik ile ilişkilerinin ne olduğu"yla ilgilenir (s. 3). Buck'ın incelemesi bu yolla geleneksel feminist eleştiri için bir tür üst anlatı ve postyapısalcı bir eleştiri sağlar. H.D.'nin eserlerinin nasıl "yeni bir kimlik ya da kadınlık" yarattığıyla değil, H.D.'nin eserlerinin öneminin "bizatihi öznellik terimlerini ısrarla sorgulamasında ve benliği kadınlık olarak okuma sürecine dair ortaya attığı sorularda" saklı olduğunu teşhir etmekle ilgilenir (s. 12). Bu soruların başında da "biz"lerin (s. 12) bu okumaya yaptığı arzu yatırımlarını sorgulayan soru vardır.[4]

Buck'ın incelemeleri H.D.'nin düzyazı eserlerini ve son dönem şiirlerini, yeri geldiğinde aynı metinleri gayri şahsi ve açıkça eril bir imgeci estetiğin yönettiği alımlama tarihi çerçevesinde değersizleştirilmekten kurtarmada çok önemli olan feminist biyografik eleştiriden azat etmekte hayati rol oynamıştır. Buck'ın incelemesi, öncesindeki feminist kurtarma çalışmaları olmasaydı mümkün olmazdı; ama aynı zamanda H.D.'yi başka bir tarzda, yani ne imgeci ne de feminist geleneğin belirlediği bir tarzda okumanın mümkün olduğunu gösterir. Shari Benstock *Women of the Left Bank*'ta [Sol Yaka'nın Kadınları] (1986) bu projeye katılır ve palimpsestle ilgili Gilbert ve Gubar'da anahatlarıyla ortaya serilen palimpsestvari bir feminist okuma eleştirisinden türetilen gözden geçirilmiş bir yaklaşım sunar. Benstock kitabının "Palimpsestler" başlığını

taşıyan H.D. ve Bryher üzerine olan bölümünün kısa bir alt kesitinde Susan Gubar'ın "The Echoing Spell of H.D.'s *Trilogy*"deki [H.D.'nin *Üçleme*'sinin Yankılanan Büyüsü] (1978) H.D. okumasının, "kadınlar ve tarih hakkında erkeklerin tanımladığı rahatsız edici imgeleri miras alan H.D.'nin erkek mitlerinin palimpsestvari ya da şifreli revizyonlarıyla yanıt vermiş" (Gubar 1978, s. 197) olması bakımından doğru olduğunu savunur. Benstock'un ayrıştığı husus, Gubar'ın "palimpsest tanımı ve H.D. [...] 'iki türlü okunabilmek için nazıma geçti' demesidir, ki bu düşünce H.D.'nin edebi katkılarını fazlasıyla basitleştirmektedir" (1986, s. 349). Benstock, Gubar'ın H.D. metinlerini palimpsestvari kavrayışının karşısına palimpsest ve onun temsil ettiği metinler hakkında palimpsestvari bir anlayış olarak tarif edilebilecek şeyi çıkarır, ama kendisi bizatihi palimpsestvari sıfatını kullanacak kadar ileri gitmez:

> Egemen erkek mitlerine karşı duracak bir palimpsest yaratılması "erkek mitlerinin şifreli revizyonları"yla (s. 197) başarılamaz. Daha ziyade, palimpsest yazılarının katmanları aracılığıyla kültürde *halihazırda mevcut* olan erkek mitinin kadın karşı-imzasını teşhir eder. Palimpsest anlayışı erkek ve kadın mitlerinin, eril ve dişil "metinler"in birbirinden ayrı olmayıp, bilakis kültürel açıdan üretilmiş olmaları bakımından iç içe geçmiş ve birbirlerinde şifrelenmiş olduklarını ortaya serer. Ebeveyn figüründe saklı olan ve bu figürün kapattığı ve kabuğun içindeki fındık gibi yaşamını sürdüren bir ikinci metin ("saklı anlam") yoktur. İkinci metni ebeveyn metinden birincil metnin önermelerini çürütecek şekilde tam ve bütün halde "çekip çıkarmak" mümkün değildir. Gerçekten de "birincil" ve "ikincil", "ebeveyn metin" ve "altmetin", "yüzeysel anlamlar" ve "saklı anlamlar" mefhumları palimpsestin işleyişini tarif etmez. Kadın deneyimleri erkek deneyimlerinden çıkartılamaz, ayrı bir şekilde incelenemez; hem erkek deneyimlerinden kopartılamaz hem de ondan farklıdır. Öyle ki ataerkil toplumlarda kadın deneyimlerinin "farklılığı" ancak erkek kültürel yazılarından "silinemezlik"i aracılığıyla bilinebilir. İçerecekleri tarihi aynı anda hem yazan hem silen palimpsestvari kültürel metinlerde ortaya serilir. H.D.'nin yazılarından bazıları [...] erkek dünyasında şifreli bir şekilde var olan kadın deneyimlerinin "tek hakikat"ini ortaya serme vaadini taşıyan [...] kapatma dilinden yararlansa da bunu tam da "tek hakikat"i erkek ya da kadın fark etmeksizin herhangi

> bir okurun gözü önüne serebilecek gizli, kök salmış, şifreli anlamların bizatihi yanılgı olduğunu teşhir etmek için yapar. (s. 350)

Benstock'un kavrayışına göre, H.D.'nin metinleri bilişim ile sanatın, heteroseksüellik ile eşcinselliğin, "geleneksel olarak eril sanat biçimleri (epik şiir) ile dişil (psikolojik kurmaca) biçimler"in (s. 335), kamusal olan ile özel olanın, Londra ile Paris'in "karşıt çiftlerin her birinin diğeri tarafından tanımlandığı, diğerinde ikamet ettiği" (s. 335) palimpsestvari bir ilişki içinde var olan girift palimpsestlerdir. Bu birlikte yaşam –Benstock'un, H.D.'nin *Her*'ü [O] (1981) üzerine analizinin gösterdiği gibi (s. 335-41)– ne ahenklidir ne de kolaydır ve metinleri kurucu parçalarından birine ya da diğerine indirgemeyen bir okuma talep eder. Diana Collecott *H.D. and Sapphic Modernism*'de (1999), bu tür bir okumayı Michael Riffaterre'in "bilgili okur" okumasına benzer diye tanımlar: "Metin, yorumlayan ve metinler arasındaki bağlantıları kuran bir okuma" (Riffaterre 1978, s. 164). Collecott açısından palimpsest okuması "Yunancadaki düz anlamı takip ederek biyografik deşifre ya da indirgemeci yorumlama yoluyla *pürüzsüzleştirme*"ye çalışmaz (s. 2). Daha ziyade, "anlam katmanlarının *aralarını okumayı*, çoklu anlamlarla yaşamayı ve verili bir metin ile metinlerarası arasındaki anlam oyunu karşısında uyanık olmayı içeren [...] kaçınılmaz olarak muvakkat bir usuldür" (s. 2).

Buck, Benstock ve Collecott'un eserlerinde cisimleşen yeni H.D. eleştirisi geleneği, H.D.'nin eserlerindeki ve genel olarak palimpsest kavramına dair gözden geçirilmiş bir anlayışa dayalıdır. Gelgelelim bu eleştirmenlerden hiçbiri bu kavramın türetildiği düzyazı eserlerine dikkatlerini yeniden yoğunlaştırmamıştır. Bu bölümün aşağıdaki iki kısmında tam da bunu yaparak H.D.'nin *Palimpsest*'ini oluşturan metinlerden ikisinin okumasını sunuyorum. Bu metinler "Murex: War and Postwar London (*circa* AD 1916–1926)" ve "Secret Name: Excavator's Egypt (*circa* AD 1925)"dir. Bu okumalar "saklı" ya da "bastırılmış" anlatıları açığa çıkarmaya çalışmak yerine, *Palimpsest*'in metinlerinden ikisinin dokusunda H.D.'yi oluşturan yazı, toplumsal cinsiyet, cinsel kimlik ve yazma ile yazılı özneyi nitelendiren kurmaca ile otobiyografinin, erkeklik ile kadınlığın, heteroseksüellik ile eşcinselliğin iç içe geçmiş anlatılarının izini süren bir palimpsestvari okumadan yararla-

narak H.D. eleştirisindeki bu yeni damarda yerini alıyor ve eleştirinin kapsamını genişletiriyor.

Queer Fırfırlar: "Murex" [Dikenli Salyangoz]

Palimpsest'te üç farklı tarihsel dönemde yaşayan üç farklı kadını konu alan üç metin ikamet eder ve bu metinlerin birbirleriyle yegâne ilişkisi ni aynı kitapta toplanmış olmaları ve kitabın başlığının çağrıştırdıkları işaret eder. Dolayısıyla yorumlama yükü okurun omuzlarındadır ve üç hikâye arasındaki palimpsestvari ilişkileri icat etmek, bunların birbirlerini nasıl işgal ettiklerini ve şifrelediklerini açığa çıkarmak zorundadır. "Style in H.D.'s Novels"ta [H.D.'nin Romanlarında Üslup] (1969) tam da bunu yapan A. Kingsley Weatherhead, "birbirlerini karşılıklı olarak aydınlatarak ya da meşrulaştırarak ve bütünün parçalarını birbirine bağlayarak" (s. 541), her bir parça ve romanın tamamı hakkında "birbiriyle hafifçe eşleşen ve olay örgüsü ile izleğin gizemli ince iplikleri tarafından örülmüş olan bir duyumlar dokusu" izlenimi yaratmaya yarayan "tali ayrıntılara ve motifler"e (s. 541) dikkat çeker. Gelgelelim Weatherhead bu küçük ve incelikli karşılıklı bağlantılardan belki de daha ilginç olanının hikâyeler arasındaki daha somut örüntüler olduğunu belirtir: "Sanırım üst üste binmeleri belirtmemiz gerekiyor: Bir uçta imgelerin, diğerinde büyük durumların" (s. 543). Margaret M. Dunn "Altered Patterns and New Endings: Reflections of Change in Stein's *Three Lives* and H.D.'s *Palimpsest*" [Değiştirilen Örüntüler ve Yeni Sonlar: Stein'in *Üç Yaşam* ve H.D.'nin *Palimpsest*'inde Değişimin Yansımaları] (1987) adlı çalışmasında hikâyeler arasındaki yapısal benzerliklere dikkat çeker. 20. yüzyıl kadın yazarlarının anlatı stratejilerine dair DuPlessis'in *Writing Beyond the Ending*'deki [Sonun Ötesinde Yazma] (1985) argümanından yararlanan Dunn, hikâyeler arasındaki en kayda değer ilişkinin, geleneksel dişi olay örgülerinin "sonunun ötesindeki yazı"nın yapısal icadının tekrarı olduğu saptamasında bulunur. *Palimpsest*'te arketip "hafifmeşrep" kadının (Hipparchia), aldatılmış evli kadının (Raymonde Ransome) ve görünüşte evde kalmış kadının (Helen Fairwood; kendisinden metinde evli kadınlar için kullanılan "Mrs." hitabıyla bahsedilir ama bir kocası olduğuna dair hiçbir bahis yoktur) basmakalıp kaderi bozulur. Bunların yerine H.D., karakteristik hareketin bir erkekle ya da erkeklerle sıkı

münasebetten, başkarakterin başka bir kadın karakter tarafından bir anlamda "kurtarıldığı" bir kendini sorgulama ya da çözülme dönemine geçiş olduğu olay örgüleri kurgular.

Buck, *H.D. and Freud*'da temel bir durumun tekrarını, H.D.'nin şiirlerinin, "yazarın öznelliği ile şiirin öznelliği arasında bir bağ kurulması"na katılma tarzlarından biri olarak yorumlar (1991, s. 32); bu bağ halihazırda "hem lirik şiiri öznel olanın alanı olarak yöneten uzlaşımlar hem de edebiyatı yaratıcı yazar benliğinin dışavurumcu aracı olarak gören 20. yüzyıla ait post-romantik varsayım" tarafından teşvik edilmektedir (s. 32). Aynı şekilde, *Palimpsest*'in üç hikâyesinde benzer bir olay örgüsünün tekrarlanması eleştirmenleri bu olay örgüsünü ve başkarakterlerini H.D.'yle ve hayatındaki olaylarla, özellikle de I. Dünya Savaşı deneyimleriyle özdeşleştirmeye teşvik etmiştir.[5] Bu tür bir biyografik eleştiri H.D.'nin (Yale Üniversitesi'ndeki Beinecke Nadir Kitaplar ve Elyazmaları Kütüphanesi bölümündeki Amerikan Edebiyatı koleksiyonunda saklanan) mektupları ve günlüklerince desteklenmektedir, zira bu yazılarında hayatı ile yazıları arasındaki bağdan, özellikle de yaratıcı eserlerinin tedavi edici değerinden açıkça bahseder. Sözgelimi, Sigmund Freud'la olan ilk terapi dönemi sırasında, 15 Mayıs 1933'te uzun süredir partneri olan Bryher'e I. Dünya Savaşı'ndaki travmatik deneyimlerini ve ilk eserlerinde bunlarla nasıl başa çıktığını, daha doğrusu çıkamadığını ele aldığı bir mektup yazar:

> Belli ki tüm bu "dönem"i durdurdum ve eğer buna dair bir kitap çıkarmayı başarabilirsem, kabuğunu kıracak [...] "şifa"; korkum o ki, dosdoğru bir tarih eseri yazmak olacak, Narthex, Palimp. gibi fırfırların olmadığı dümdüz bir anlatı yazmak ve ardından adları ve sair değiştirmek. (H.D.'den akt. Friedman 1981, s. 30)

Dianne Chisholm *H.D.'s Freudian Poetics* [H.D.'nin Freud'cu Poetikası] (1992) adlı eserinde ipuçlarını H.D.'nin Freud'la terapisinden ve bunun gibi biyografik malzemelerden alarak, "H.D.'nin yazılarında katarsis ve tedavi edici öğeler"i inceler (s. 6). H.D.'nin ilk dönem, Freud öncesi düzyazı eserleri bu tür yorumlayıcı bir çerçevede ciddi eleştiriye mahkûmdur, çünkü katarsis değeri bakımından fiyaskodur: Chisholm'un okuması bunların belli bir değere sahip olabileceği herhangi bir alternatif hermenötiği engeller. H.D.'nin yukarıda belirttiği

gibi, "Narthex" (1928) ve *Palimpsest* (1926) gibi ilk dönem anlatıları kendisine bir şifa sunmakta başarısız olur: Bunlar savaş yılları travmasının işaretidir, ama onu bu travmadan kurtarmaz. Chisholm şöyle der:

> H.D. I. Dünya Savaşı travmasını yaşadıktan sonra hayatını yazmaya başladı [...] Bu teşebbüsün sonucu "hayaletli" düzyazı ve *Hedylus*'un "halüsinasyonlu yazıları"yla (1928) savaş yıllarını kendi meşrebince yeniden yaşama ihtiyacını karşılayamayan diğer eserlerdir (TF, s. 148-9). Bu eserlerden hiçbiri sonraki, (post-)Freud'cu yazılarının sağaltıcı karizmasına sahip olduğunu iddia edemez; bunun yerine, aşırı çalışmış ve "kendi halinde bir zekâ"nın kısır emeğine (TF, s. 149), travmalı bir belleğin belirtisel imzasına denk düşer. (1992, s. 68)[6]

Gelgelelim bu tür bir biyografik eleştiri, H.D.'nin *Palimpsest*'te atıfta bulunduğu "düz" bir tarih eseri olmasını engelleyen kurmaca "fırfırlar"ına dikkat kesilmeyi başaramaz. "*Frill*" [fırfır, püskül] sadece düz anlamıyla kenar süsü ya da mecazi anlamıyla ziynet değildir; *frill* aynı zamanda tam da *Palimpsest*'teki ikinci hikâyeye adını veren kabuklu deniz hayvanının, dikenli salyangozun sahip olduğu türde "bir tür tarak kabuğu"dur.[7] *Palimpsest* H.D.'nin bu mektupta doğrudan gönderme yaptığı ve "Murex" [Dikenli Salyangoz] başlığında telmihte bulunduğu "queer" fırfırlarından ötürü "düz" bir anlatı değildir (H.D.'nin yaşamındaki olayların dosdoğru, sağa sola sapmayan bir kaydı değildir). Bunlar *Palimpsest*'i yazarı için bir terapi biçimi olarak daha başarısız hale getirebilir, ama bu acayip fırfırlar metni, sadece biyografik deşifreyle ilgilenmeyen H.D.'nin sonraki ve daha düz tarih eserlerinden (sözgelimi *Bid Me To Live* [Yaşamama Bahse Gir] [1960] gibi) daha ilginç kılar. Daha özelde, "Murex"in yaşam ile yazı arasındaki ilişkiye dair özdüşünümselliği bu tür bir biyografik okuma olanağının temeline kertik koyar, zira bu ikisi arasındaki palimpsestvari ilişkiyi teşhir eder ve bu eleştirinin yaslandığı istikrarlı bir yaratıcı yazar kimliği fantezisini yapıbozuma uğratır.

"Murex", Raymonde Ransome adında bir yazarın 1926'da Londra'da bir öğle sonrası Ermentrude adında güzel bir Hampstead Yahudisi kadın tarafından ziyaret edilmeden önceki, bu ziyaret sırasında ve sonrasındaki bilinç akışıdır. Ermentrude'ün sevgilisi Martin'i kısa süre önce elinden

alan kadın (Mavis), on yıl önce Raymonde'un kocası Freddie'yi elinden alan kadındır. Ermentrude'ün ziyareti öncesinde, Londra'da yaşadığı altı ay boyunca Raymonde'un duygu ve düşünceleri geçmişi unutma girişiminin parçasını oluşturan bulanık silme durumundadır. Londra bu unutma durumuna ulaşmasını sağlar, zira "çok tetikte olan algıyı muğlaklaştırmış, deyim yerindeyse çok keskin düşüncenin titreşimini bitirmiştir" (H.D. 1968, s. 95). Raymonde'un zihni ve bunu sergileyen metin açıklıktan yoksundur ve bir "kaynaştırma" hissi sağlar ki (s. 95) bu özellik etrafındaki ortamı yansıtır. Londra'da gece ile gündüz, yaz ile kış gibi zamansal değişikliklerin doğal işaretleri ayrım noktalarını kaybeder ve Raymonde'un "ruhun alacakaranlığı"na denk düşen "tarifi imkânsız bir yarı ışık altında" kaynaşır (s. 95). Ama Raymonde'un zihnindeki ve çevredeki "enfes aşırı bulanıklık" (s. 96) tam da üstünü örtmeye çalıştığı şey tarafından gerilir, kesintiye uğratılır ve taciz edilir. Raymonde'un unutma konusundaki ısrarcılığına –"tamamen unuttum" iddiasına (s. 98)– savaşa giden genç yaştaki erkeklerin "ayak sesleri" musallat olur ve onu rahatsız eder: "Victoria yolu üzerindeki Sloane Sokağı'ndan geçen ayaklar, ayaklar, ayaklar, ayaklar vardı. Londra unutmuştu. O Londra'yla hemhal olmuştu. O unutmuştu. Londra'ya unutmaya gelmişti – ayaklar, ayaklar, ayaklar, ayaklar" (s. 98). Bu ayaklar Londra sokaklarına ve Raymonde'un zihnine musallat olur ve bu noktadan itibaren metnin satır aralarında yankılanır. Aynı zamanda metnin sonraki kısmını işgal eden şiirsel ayakların habercisidir, zira Raymonde'un savaşı unutma girişimi şiirsel yaratıcılığını bastırmasıyla yakından ilişkilidir ve her ikisi de Ermentrude'ün ziyaretinden sonra istemeden salıverilir. Bu ziyaret Raymonde'un bulanık halini rahatsız eder, unutmaya çalıştığı geçmişi (hem kendi geçmişini hem de tarihsel geçmişi) yeniden harekete geçirir ve yeniden yazmaya başlamasına sebep olur.

"Murex"in ilk kısmında hem tarih hem de psike üstü örtülerek-bastırılmış, ancak bir tür reaktif tarafından yeniden diriltilecek olan katmanlarla palimpsestvari şekilde yapılandırılmıştır. Ermentrude tam da bu reaktif görevini görerek Raymonde'un geçmişindeki bastırılmış katmanları gün ışığına çıkartır. Ermentrude karakteri Mavis ve Freddie simalarını diriltir, tıpkı palimpsest editörlerinin palimp-

sestlerinin altta yatan yazılarını diriltmek için reaktif kullanmasında olduğu gibi. Aslında "Ermentrude kendisinin tuhaf bir şekilde görüyor olması gereken şeyleri başkalarının da görmesine izin verme gücüne sahip olan bir tür cadı, bir büyücü, bir falcı"ydı (s. 108-9). Ermentrude "Lucanus'un Erichto'su kadar güçlü bir cadıdır" (De Quincey 1998b, s. 143): Thomas De Quincey'nin 19. yüzyıl palimpsest editörlerinin sihirbazlıklarına benzettiği, ölüleri canlandırma konusunda uzman olan bir Teselyalı cadıdır bu. Ermentrude'un reaktif rolü oynamasından ötürü Raymonde, geçmişine ait katmanların tam da kendisi bunları gömdüğü için yaşamayı sürdürdüğünü fark eder, tıpkı bir palimpsestte altta yatan yazının palimpsestleştirme sonucu muhafaza edilmesinde olduğu gibi. Raymonde'un bastırışı "kendi manzaralarıyla birlikte tüm bir geçmiş anılar dünyası"nı muhafaza etmiş, gözlerden saklamıştır (s. 139). "Bunlar tüm bu süre zarfında oradaydı ve onları orada tutan, diri turan Mavis'ti zira Mavis adeta bu geçmiş tahribatın bizatihi engellenmesi, lavları, külleriydi" (s. 139). Mavis, aynı anda hem yıkıcı hem de yaratıcı olan palimpsestleştirme ediminde Raymonde'un kocasını onun için hem muğlaklaştırmış hem de muhafaza etmiştir:

> Bununla dosdoğru yüzleşmesiyle Raymonde'un bilinçaltının tüm bir alanı kaymış, adeta katılaşmış koruyucu bir toprak ve lavların oluşturduğu bir katman elekten geçirilmişçesine açılmıştı. Bu katmanın gerisinde (gerçekten tam da bu katman yüzünden) solup bozulmuş olan şeyler aynı şekilde artık tazeydi. Raymonde'un anılarını mahveden şey onları bilincinden uzak tutmuş; onları sonsuza dek durağan, ebediyen donmuş imgeler, tinin ölümsüz tanığı olarak bırakmıştı. Mavis Freddie'yi bozmuş ve onu kurtarmıştı. (s. 143)

Raymonde, Ermentrude'ün geçmişin bastırılmış katmanlarını yeniden harekete geçirmesine direnir; zira geçmişle yüzleşmek, "onun hayatının doku"sunun karmaşık örgüsünden tek bir ipliği çekmek, şimdiki zamanı "tuhaf bir yarıp parçalama"yla geçmişe açmak olacaktır (s. 101). Raymonde bu parçalamaya direnmek ister ve elinde olsa "kapıp koyuvermeyi tercih eder", zira "geçmiş geçmişte kal"mıştır (s. 101). Ama Raymonde'un hayatının palimpsestindeki bu altta yatan katmanların yeniden harekete geçirilmesi bu yavanlığın altını oyar ve metnin tarih ve psike mecazlarında bir değişikliği tahrik eder. Palimpsestin bu zamana kadar görülmeden kalmış olan altta yatan katmanlarının

yeniden harekete geçirilmesi; Raymonde'u şimdinin geçmiş tarafından işgal edildiği, zamansallığın, Jacques Derrida'nın izinden giden Geoff Bennington'ın, "şimdinin kendisiyle her zaman çakışmaması" (1987, s. 17) adını verdiği şey tarafından tanımlandığı hayatın dokusunun iç içe örülü palimpsestvariliğiyle yüzleşmeye zorlar.[8] Şimdiyi geçmişten ayırmak mümkün değildir, aslında şimdinin sadece Raymonde için anlamı vardır –o sadece şimdide hem duygusal hem de düz anlamıyla var olur– çünkü şimdi geçmişin parçasıdır: "Şimdi, ancak o geçmişin parçası olduğu oranda onun da parçasıydı" (s. 101).

Raymonde'un hayatının ve zihninin altta yatan yazısının yeniden harekete geçmesiyle birlikte, "Murex"in açılış kısmının silinme ve bulanıklaşma dili dağılır.[9] İlk başta örtme ve örtüsünü kaldırma imgeleriyle, şimdi açığa serilen diğer şeylerin arkasında saklı olanların imgeleriyle ikame edilir. Bu durum Raymonde'un "Botticelli'nin "Primavera"sının "'üstünde bir tür örtü olduğu'"na dair algısıyla ilintili olarak gerçekleşir: "'Bu örtüyü yana çekip onları dans ederken görebilirsiniz. Botticelli'nin arkasında başka bir Botticelli var'" (s. 103). Ama aynı zamanda "bizzat" Raymonde figürüyle ilişkili olarak da gerçekleşir. Ermentrude'ün Raymonde'un geçmişindeki bastırılmış katmanları yeniden harekete geçirmesi Raymonde'un şiirsel altbenliği olan androjen şair Ray Bart'ın dirilmesine yol açar: "Botticelli'nin gerisinde başka bir Boticelli vardı, Londra'nın gerisinde başka bir Londra vardı, Raymonde Ransome'ın gerisinde (tuhaf ve biraz kaba, ama bir şekilde namı müstear "alarak") Ray Bart vardı (s. 104). Ray Bart "şairdir, Raymonde'un dâhisi olan genç mızrakçıdır. Ray Bart saf çelikten bir kılıca sahipti ve onu hatırlatan Ermy'ydi" (s. 127). Bu diriliş bir kez gerçekleşince, metnin dili palimpsest dilinden uzaklaşır, örtme ve örtüsünü kaldırma imgelerinin bile ötesine geçip palimpsestvari olana ilerler. Raymonde şeyleri "üst üste çakışan" ve "ayrı katmanlar" olarak düşünmeyi bırakıp; şeyleri "üst üste katmanlanmış ve iç içe geçmiş" olarak algılamaya (s. 133-5), "aradaki katman"ı düşünmeye geçer (s. 163). Bu değişiklik gerçekleştiği ölçüde, düzyazıyı giderek ısrarcı şiirsel nakarat işgal etmeye başlar: "Ayaklar, ayaklar, ayaklar, ayaklar"; bu da nihayet Raymonde-Ray Bart'ın isteksizce yazmaya başladığı şiirin dizelerine dönüşür:

> Ayaklar, ayaklar, ayaklar, ayaklar. Hayır, Freddie, hayır Freddie ölçü değil. Şiir değil. O tür ayak değil. Bir uzun bir kısa heceli, bir kısa bir uzun heceli ya da neyse, nazım değil, serbest ya da diğer türlü. Bir şey dinliyorum. Ayakları, ayakları, ayakları, ama o tür değil, seninki türünde değil Freddie. Hayır bir kısa bir uzun heceli ayak değil, ölçünün vuruş ve tempoları değil, hayır Freddie. Bunu yazmak istemiyorum.
>
> *Artık onun yüzüne hayran olduğumu söyleyebilir.* (s. 145-6)

Derek Attridge "Deconstruction and Fiction"da [Yapıbozum ve Kurgu] (2000), kurmaca otobiyografi ile hakikat arasındaki ilişkiyi değerlendirirken Güney Afrikalı yazar J.M. Coetzee ile bir mülakattan bahseder ve Coetzee'nin kendi anladığı şekliyle yazma sürecini nasıl tarif ettiğini aktarır:

> Yazmanın basit bir iki aşamalı süreç olduğunu düşünmek saflık olur: Önce ne söylemek istediğine karar verir, sonra da bunu söylersin. Bilakis, hepimizin bildiği gibi, insan ne söylemek istediğini bilmediği için yazar [...]
>
> Dolayısıyla yazma sizi ilkin boş sayfaya götüren geleceğe doğru itiş ile bir direniş arasındaki etkileşimi içerir. Bu direnişin bir kısmı psişiktir, ama bir parçası da dilin yapısında var olan bir otomatikliktir: Kelimelerin başka kelimeleri çağrıştırma, kendilerini yaymayı sürdüren örüntülere dahil olma eğilimi. Bu etkileşimden ortaya, eğer şanslıysanız, doğru diye tanıdığınız ya da tanımayı umduğunuz şey çıkar.
>
> "Düz" otobiyografik yazının burada tarif ettiğimden *nitelik bakımından* herhangi bir farklılık gösterdiğini sanmıyorum. (Coetzee 1992, s. 18)

Coetzee'nin "düz" otobiyografiye atıfta bulunması, H.D.'nin Bryher'e mektubundaki dilini ve psişik travmasına "şifa" bulmak için zorunlu gördüğü yazma ile hayatı arasındaki doğrudan mütekabiliyeti akla getirir. Ama Coetzee'nin yazı tasviri yazma sürecinde işbaşında olan bilinçdışına olduğu gibi insanın yazmaya girişmişken bile deneyimleyebileceği yazıya direnişe dikkat çekmesi bakımından da kayda değerdir. Coetzee bunun psişik bir direniş olduğunu ve aynı zamanda bizatihi kelimelerin kendi kendini yayıcı doğasının sebep olduğu bir direniş olduğunu söyler. Coetzee kelimelerin bağımsız yaşamını mücadele

edilecek bir şey olarak algılar, zira "hakiki" olana ulaşılması önünde bir tehdittir: "Hakikat", ancak yazma sürecinde ve yazma süreciyle varılabilir olmasına rağmen, Coetzee'nin koruduğu bir kavramdır. "Murex"te, Raymonde-Ray Bart'ın şiirini yazmaya başlamasıyla birlikte, okur bu sürece psişik direnişine tanıklık eder, zira geçmişi hatırlama edimiyle özdeşleştirdiği şiirsel yaratıcılığa bir geri dönüş içerir. Raymonde geçmişle yüzleşmeye neden direniyorsa yazmaya da aynı nedenle direnir: "Hatırlamaktan ziyade unutmak daha kolaydı. Hatırlamak. Şiir hatırlamaktı" (s. 155). Ne var ki metnin ileriki aşamalarında Raymonde-Ray Bart'ın bilinç akışı aynı anda hem aranan hem de kendiliğinden gelen şiir dizeleriyle tekrar tekrar kesintiye uğrar.[10]

Raymonde'un zihninin dolandığı yerler arasında şiir yazma süreci, Cret-d'y-Vau, Mavis ve ihanet, misafirperverlik, akşam yemeğini yemek için erken mi değil mi, diğer şairlerden ödünç almalar, şiirlerinin niteliği, Ermy, sanat ve soruşturma hakkındaki düşünceler vardır; hatta Mavis'le bir telefon görüşmesi yapar. Aynı zamanda, hem bu bilinç akışının öğrettiği hem de bu bilinç akışını üreten nazım dizeleri ortaya çıkmaya başlar: Bazen düzyazıda ortaya çıkarlar ve ardından nazım olarak yazıya geçirilirler; bazen nazımda ortaya çıkar, sonra düzyazıda tekrarlanıp düşünülürler; bazen yeniden yazılırlar, bazen aynı kalırlar. Raymonde-Ray Bart yeniden kopyalar, düzeltmeler ve değişiklikler yapar. Ermentrude, Mavis ve kendisiyle ilgili deneyimlerinden ve düşüncelerinden doğan bir şiir üretir, ama bu şiir aynı zamanda odasındaki bir çaputun üstünde yer alan resimden, uzak geçmiş (antikçağ) hakkındaki düşüncelerinden, diğer yazarların nüfuzundan, kelimelerin dizedeki ortak sesinden doğmuştur. Üretilen şiir Raymonde'un geçmiş ve şimdiki yaşamının, düşüncesinin, okumasının ve deneyiminin her veçhesinin bir palimpsestidir. Kısmen Raymonde'un, Mavis ve Martin konusunda Ermentrude'a hitabıdır, ama "dilin yapısında olan otomatiklik" (Coetzee 1992, s. 18), "kelimelerin başka kelimeleri çağrıştırma, kendilerini yaymayı sürdüren örüntülere dahil olma eğilimi" (s. 18) bu şiire, yaratıcı yazarına indirgenemeyecek kendine ait bir hayat kazandırır ve bunun başlıca nedenlerinden biri de bu yazarın kimliğinin istikrarlı değil, yazı edimi içinde ve tarafından sürekli oluşum halinde olmasıdır.

"Murex" biyografik deneyim ile şiir yazmanın karşılıklı ilintililiğine dair kanıtlar sağlar: Raymonde'un bilinçli ve bilinçsiz düzyazı düşünceleri şiiri üretir ve tadil eder; şiir de onun kimliğini ve hem geçmişte hem de bizatihi yazma anı olarak ve yazma anındaki yaşanmış deneyimlerini üretir ve tadil eder. Jacques Derrida'nın otobiyografik olanı felsefeyle ilintili olarak kavrayışı bu hareketi açıklamak için yararlı olabilir. Maud Ellman "Deconstruction and Psychoanalysis" [Yapıbozum ve Psikoanaliz] (2000) adlı eserinde, "Jacques Derrida açısından 'otobiyografik' olan sadece insan mevcudiyetinin tamlığına ya da yaratıcı yazarın niyetlerine değil, yazının tesadüflerinin saf aklın soyutlamalarına mütecavizliğine de atıfta bulunur," (s. 228) der. Benzer bir şekilde, "Murex" de otobiyografi ile kurmacanın iç içe geçişini, kurmacada biyografik olanın yaşamasını, biyografik olanın kurmacaya musallat oluşunu sergiler. Robert Smith *Derrida and Autobiography*'de [Derrida ve Otobiyografi] (1995) felsefeden silinemeyecek olan otobiyografik öğenin "(çok ihtiyatlı bir şekilde), edebi olanın felsefi olana açılması" (s. 4) diye tarif edilebileceğini söyler.[11] "Murex"in yer aldığı kitabın başlığının yazı ile yaşam ilişkisi için daha etkili bir metafor sağladığını, zira ikisinin de metinselliğine olan vurguyu muhafaza ettiğini savunuyorum. Yaşam ve yazı "kurmaca" ve "otobiyografik" mefhumlarını bizatihi *queer* hale getiren palimpsestvari bir mahremiyet içinde var olurlar: H.D.'nin tevessül ettiği "düz" otobiyografik kurmaca bellek ve anlatının kurmacalaştırıcı fırfırları tarafından her zaman *queer* hale getirilir; her türlü kurmaca anlatı zaten her zaman, tam da yazı sayesinde can bulmuş yazan öznenin hayatı tarafından işgal edilir ve *queer* hale getirilir.[12]

"Murex" bizi "psikobiyografi yanıltısı"na karşı uyarır" (Ellmann 2000, s. 228): Derrida'nın "yazıyı yazara tabi kılma, 'eser'e salt 'hayat'ın temsili olarak yaklaşma" eğilimi olarak algıladığı otobiyografik yanılgının toplumsal cinsiyetleştirilmemiş bir versiyonudur bu (Ellmann 2000, s. 228). Ellmann'ın savunduğu üzere,

> temsil kavramının kendisi sözmerkezli düşünceyi yapılandıran, kökeni türevlerden, gösterileni gösterenden, mevcudiyeti yeniden temsilden daha ayrıcalıklı gören "şiddetli hiyerarşiler"e yaslanır. Psikobiyografi, bilinçdışı saikleri, ertelenmiş etkisi metin olan

> şeyin başlıca sebebi olarak yorumladığında bu şiddete ortak olur. Nietzsche'nin "sonuncuyu birinciyle karıştırma" hatası adını verdiği şeydir bu. Okuma zamanında ilk sırada metin gelir, ikinci sıradaysa metne dair yorumumuzdan çıkardığımız yazarın saikleri gelir; ancak kronolojik bir tersine çevirmeyle yazar sebep rütbesine yükselirken, metin de tenzili rütbe yiyerek sonuç olur. (s. 228-9)

Ellmann bu bağlamda, Derrida'nın artık dile düşmüş olan "metin dışında hiçbir şey yoktur" beyanının, bir yazar "okurlarınca ancak yazdığı metinlerde ve bu metinler aracılığıyla ve başkalarının onun hakkında yazdığı metinlerde ve bu metinler aracılığıyla tanınır" anlamında kavranabileceğini söyler (s. 229). Yazı ile deneyim arasında "Murex"te karşımıza çıkan palimpsestvari ilişki, okurun Raymonde-Ray Bart'ın hayatı ve bu metindeki yazma süreci ile bu metne imza atmış olan Hilda Doolittle-H.D.'nin yaşamı ve yazma süreci arasında bağlantılar kurma arzusuna destek sunabilir: Tıpkı Raymonde-Ray Bart gibi, Hilda-H.D. de savaş yıllarında büyük bir kayıp ve aşk acısı (ihanet) yaşamıştır ve bu da yazarın tıkanmasına yol açmış, tıkanıklık ancak tekinsiz derecede ferasetli bir Yahudi tarafından geçmişinin yeniden harekete geçirilmesiyle açılmıştır. Ama "Murex"; nasıl ki kurmaca her zaman hayatla olan palimpsestvari ilişkisi tarafından *queer* hale getirilirse, yaşamın da her zaman kurmacayla olan ilişkisi tarafından *queer* hale getirildiği gerçeğini sergiler. "Murex"te Raymonde-Ray Bart'ın iradesi hilafına şiirsel dizelerin ısrarla karşımıza çıkması, bizi yazarın dil ve anlamın kaynağı olmadığını, daha ziyade "dile tabi ve dil tarafından konumlandırılmış" olduğunu fark etmeye zorlar (Buck 1991, s. 36). Dolayısıyla "Murex" H.D.'nin kim olduğunu okura göstermez, daha ziyade, kurmaca düzyazıda irdelenen metinsellik, öznellik ve cinsellik meselelerinin H.D.'nin metinlerinde bu meselelerin ayrıntılı ve sürekli bir şekilde irdelenmesinin parçası olduğunu ortaya serer: Bunlar ister kurmaca olsun ister olmasın "H.D."nin "kimliği"nin eskiden ve belli ölçüde hâlâ mütemadi bir palimpsestvari üretim süreci içinde olmasını sağlayan metinlerdir:

> İfade edilecek sabit ya da daimi bir benlik yok, okurun yazı aracılığıyla erişim elde edebileceği bu metinlerin içinde ya da ötesinde hiçbir sahicilik yok. Dolayısıyla Derrida'nın otobiyografi dediği şey tamamen gerçekleştirilmiş bir kişiliğin düşünümünden oluşmu-

> yor, bilakis olumsallığın dağınık parçalarına atıfta bulunuyor. [...] Bu ıvır zıvır, benliği ifade etmekten ziyade ondan kaçar; bilincin önceki bir bereketinden ziyade öznelliğin yazıda dağılmasına ve parçalanmasına tanıklık eder. (Ellmann 2000, s. 229)

Palimpsestvari Koreografiler: "Secret Name" ["Gizli Ad"]

Mary E. Galvin *Queer Poetics*'teki [Queer Poetika] (1999) H.D. değerlendirmesine, H.D.'nin şöhretinin esasen imgeci bir şair statüsüne dayandığını ve H.D.'nin biseksüelliğine rağmen, eleştirilerde hep heteroseksüel ilişkilerinin, en başta da Ezra Pound'la nişanlılığının şiirine etkisine odaklanıldığını açıklayarak başlar. Aksine Galvin, 1981'de *Her*'ün ve 1992'de *Asphodel* ve *Paint It Today*'in [Bugün Boya] yayımlanması için, "H.D.'nin kendi psişik ve şiirsel gelişiminde iki lezbiyen ilişkiye verdiği önemi gün ışığına çıkarmıştır," der (s. 106). Galvin, H.D.'nin yaşamına dair egemen heteroseksüel yorumun aksine, şunu savunur:

> Bu romanlar, H.D.'nin biseksüelliğinin eleştirel olarak tam anlamıyla yeniden değerlendirmeye ihtiyaç olduğuna işaret eder. Bu tür bir yeniden değerlendirme H.D.'nin tahribat poetikasıyla aktif münasebetini, özellikle de ikili karşıtlık üzerinden oluşturulan toplumsal cinsiyet kimliği sistemiyle ilişkisini de dikkate almalıdır. (s. 107)

Galvin bu tür bir yeniden değerlendirme sunmak yerine, H.D.'nin yayımlanmış ilk şiiri olan "Hermes of the Ways"e odaklanır. Galvin bu şiirin "ataerkil düşüncenin ilk anaerkil sistemlere zorla müdahalesi"ni irdeleyen Hermes figürünün dönüşmüş kimliklerinin bir palimpsesti olduğunu savunur (s. 112). Galvin palimpsestin H.D. tarafından mit, tarih ve zamansallık mecazı olarak kullanılmasına odaklanır, ama bölüm başlığı "'Tuhaf Bir Sır': H.D. ve Cinsel Kimlik Palimpsesti" olmasına karşın, palimpsest ile cinsel kimlik meselesi arasındaki ilişkiye dair hiçbir değerlendirme sunmaz. Gelgelelim bu ilişki Palimpsest'teki üçüncü hikâye olan "Secret Name" okumasında üretken bir şekilde irdelenebilir. Bu hikâye çağdaş *queer* kuramında ikili toplumsal cinsiyet sisteminin yapıbozuma uğratılmasının kilit bileşenlerinden ikisini daha o dönemde kullanır: *Queer* cinsellik ve toplumsal cinsiyetin edimselliği. Nasıl ki H.D.'nin yazıları biyografik deşifreye direnirse, Buck'ın belirttiği gibi

hermenötik otoriteye de direnir, zira aynı anda hem izah eden hem de izah edilen eleştiri kuramının habercisidir.[13] Böylece "Secret Name"de cinsellik ve öznellik irdelemesi hem "H.D."nin karmaşık cinselliğinin anlaşılmasına hem de çağdaş eleştiri kuramının bu meselelerle süregelen meşguliyetine katkıda bulunur.

Jacques Derrida "Choreographies"te (1982) ikili toplumsal cinsiyet kimliği sistemini yapıbozuma uğratmanın hayalini kurar:

> ...ya cinsel işaretler kodunun artık ayrımcı olmadığı ötekiyle bir ilişki alanına ulaşıyorsak, ya buraya yaklaşıyorsak (zira buna belirli bir mevkiye ulaşır gibi ulaşılmaz)? Bu ilişki aseksüel olmayacaktır, hiç alakası yok; bilakis, başka bir açıdan cinsel olacaktır: Egemen kodları yöneten ikili farklılığın ötesinde, kadınlık/erkeklik karşıtlığının ötesinde, biseksüelliğin ötesinde, aynı yere varan heteroseksüelliğin ve eşcinselliğin de ötesinde. Bu sorunun sunduğu şansa tutunmanın hayalini kurarken, cinsel olarak işaretli seslerin çokluğuna inanmak istiyorum. Kitlelere, bu belirlenemez sayıdaki karışmış sese, koreografinin kullanım kıstaslarına göre ister "erkek" ister "kadın" olarak sınıflandırılsın her bir "birey"in bedenini taşıyabileceği, bölebileceği, çoğaltabileceği bu sabitlenmemiş cinsel işaretlerin hareketliliğine inanmak istiyorum. Elbette sayıların olmadığı bir cinsellik arzusunun, hayal gibi, hayattaki her şeyi iki sayısına hapseden amansız bir yazgıdan bizi yine de koruyabilmesi imkânsızdır. Ve eğer bu acımasız kapanma, karşıtlık duvarında arzuyu derdest ederse, beyhude yere çırpınırız: İki cinsiyetten başka bir şey olmayacaktır, ne bir eksik ne bir fazla. Trajedi sayısız olanı hayal etmek yerine sevmeyi öğrenmemiz ve teyit etmemiz gerektiğine dair bu tuhaf hissi, nihayetinde olumsal olan bu hissi terk edecektir. Evet belki de, neden olmasın? Ama eğer gerçekten de bir hayalse sayısız olanın "hayal"i nereden gelecek? Hayalin kendisi, hayal edilen şeyin, hayali sağlamak adına orada olması gerektiğini kanıtlamaz mı? O halde şunu da soruyorum, eğer cinsler kayda değer derecede değişkenlik gösteren ritimlere göre karşılıklı hareketler yapmasalardı, dans nasıl bir şey olurdu ya da dans diye bir şey olur muydu? Gayet dar bir anlamda, karşılıklı hareket yeterli olamazdı, çünkü bizatihi birleşimsel olandan kaçma, hesaplanamaz koreografiler icat etme arzusu baki kalırdı. (s. 66)

Derrida'nın kelimeleri Buck'ın argümanında yankısını bulur: H.D.'nin dolayımsız bir dil ve özerk bir öznellik arayışında, "ikisinin

de olanaksızlığı [...] bir anlamda tartışma götürmezdir," der (1991, s. 54). Nasıl ki Derrida ikili karşıtlık temelindeki farklılığın ötesinde bir cinsellik hayali, gerçekleşmesi olanaksız olsa bile bizatihi bunun olanaklılığını kanıtlıyor diyorsa, Buck da, "H.D. fanteziye açık kapı bırakmakla arzunun kendisini temsil edip ayakta tutar, bu da akabinde cinsel farklılığın fallus etrafında düzenlenmesine indirgenemeyen bir öznelliğin olanaklı olduğunu temsil eder," der (s. 54-5). Buck'ın çalışması Galvin'in sekiz yıl önce hayalini kurduğu, H.D.'nin biseksüelliğinin eleştirel yeniden değerlendirmesini sağlama yönünde belli bir mesafe kateder. Buck, H.D.'nin "biseksüellik"inin Virginia Woolf'un savunduğu yaratıcı androjenliği özgürleştirmekle epey ortak yön barındırdığını kabul etse de (burada "biseksüellik yeni bir cinsel kimliğin mümkün olduğunu ifade eder ve erkeklikle kadınlığı aynı zamanda farklılığın aşılması olan yeni bir birlikte bir araya getirir" [s. 11]), Buck önemli bir savunu daha yapar ve "biseksüelliğin farklı bir kavranışı da burada konuyla ilintilidir," der (s. 11). Buck bu kavrayışı feminist psikanalist Juliet Mitchell'in çalışmaları çerçevesine dahil eder, Mitchell'a göre

> biseksüellik cinselliğin ve cinsel kimliğin istikrarsızlığının işaretidir. Biseksüellik, daha tam bir cinsel kimlik için temel sağlamak yerine; erkeklik ile kadınlığın kimlik değil, öznenin kesin olmayan, değişken bir ilişki içinde bulunduğu arzu konumları olduğunun işaretidir. Mitchell'in temel önermesi biri olmadan diğerinin olamayacağıdır: Biri diğerini ima eder ve tanımlar. Ama birleşik bir bütün anlamında ikisine bir arada sahip olamayız, zira ikisi de birbirini fesheder. (s. 11)

Buck'a göre, H.D.'nin yazılarında görülen biseksüellik modeli budur ve dahası bu model "onu okumak için bir model" de sunar, "çünkü H.D. eserlerinde benlik ile metin arasındaki bölünmeyi bozar. Böylece bizim biseksüelliği öznelliğin bir yapılandırılması olarak okumamız H.D.'nin metnini nasıl okuduğumuz açısından temeldir" (s. 11).

Buck biseksüelliğin ikiliğinin –"'her ikisinden de biraz'", (s. 86)– "bizatihi cinsel bölünmenin kesin olmayışı"nı stratejik olarak imlediği (s. 86) ve Freud'un da terimi bu anlamda kullandığı tespitinde bulunur. Ne var ki argümanının temelinde yatmasına karşın, biseksüellik terimindeki başka bir ikiliği (bir yandan toplumsal cinsiyete, diğer

yandan cinsel arzuya göndermede bulunur) açıkça ortaya koymaz: Biseksüellik her iki cinsiyetin aynı bireyde olması ve her iki cinsiyetten bireylere cinsel olarak ilgi duyma durumu ya da koşulu demektir. İlkinde, biseksüellik, (toplumsal cinsiyet) kimliğinin bir işareti haline gelir, ama bu kimlik ikili bir kimliktir; ikincisindeyse, arzunun bir işareti haline gelir, (cinsel) kimlik için çok daha değişken bir temel ve "biseksüelliği alternatif bir kimliğin temelinden ziyade cinsel kimliğin zorluğu ya da kesin olmayışının işareti" haline getiren bir temel (Buck 1991, s. 87-8). Buck önceki yorumculara karşı çıkarak, H.D.'nin biseksüellik kavramının eril ile dişilin rahat bir sentezine varmadığını, ayrıca "birleşik bir cinsel kimlik olarak tasavvur edilen bir kadın imgesi için destek rolünü de yerine getir"mediğini savunmanın derdindedir (s. 88). Dolayısıyla esasen biseksüelliğin ilk veçhesiyle ilgilenir: Toplumsal cinsiyet kimliğiyle ilişkisi ve özel olarak feminizmin birleşik bir kadın özne arayışıyla ilişkisi. Halbuki ben "Secret Name"i okuduğumda, Buck'ın aksine, biseksüelliğin ikinci anlamını (yani biseksüel arzuyu) irdelemek ve hem heteroseksüel hem de eşcinsel arzunun sürekli kesiştiği *queer* öznenin palimpsestvariliğinin, metin tarafından nasıl teşhir edildiğine kafa yormak istiyorum.

"Secret Name" başlığı yirminci hanedana ait Hiyeratik bir papirüste yer alan epigraftan alınmıştır. Papirüste Tanrıça İsis'in Ra'yı kandırıp "gizli adı"nı, yani hem Ra'nın hem de sonradan İsis'in sihrinin kaynağını nasıl söylettiğini anlatılır:

> *Ama İsis sükunetini bozmadı; asla tek bir kelime etmedi, zira Ra'nın ona her erkeğin bildiği adları söylediğini biliyordu; onun gerçek adı, Gizli Ad'ı hâlâ Ra'nın yüreğinde saklıydı.* (akt. H.D. 1968, s. 173)

Osiris Efanesi'nde İsis'in, ölü ve bedeni parçalanmış sevgilisi Osiris'i diriltmek ve böylece onun çocuğunu doğurmak için Ra'nın sihrini ele geçirmesi gerekir. Yeniden can bulan Osiris canlılar diyarında yaşayamaz, ölülerin mabedi olan Duat'a riyaset eder, ta ki oğlu Horus'un düşmanı Seth'i son bir kez dize getireceği ve Osiris'in dünyaya yeniden dönebileceği son muharebeye kadar.[14] Dolayısıyla bu epigraf kadın iktidarı hakkında, diriliş ve yaşamayı sürdürme hakkında ve "gizli ad", bir iktidar kaynağı olan ve gizli kalması gereken, bireyin saklı kimliği hakkında bir efsaneye atıfta bulunur. Bu epigrafın ardından "Secret

Name" metni hikâyenin başkarakteri olan Helen Fairwood'un şifreli tefekkürleriyle başlar:

> Ne olduğunu bilmiyordu. Aptal taklidi yapabilirdi. Gerçi bu hiç de taklit değildi: *Öyleydi* zaten. Ama tuhaf bir ayarda olan hissiyatıyla, ona bunu yapan şeyi ya da şeyin yokluğunu, bir tür sızıyı anımsaması hiçbir şekilde mümkün değildi. Entelektüellik. Beyin. (s. 173)

Başlık, epigraf ve ilk tefekkürler okuru Helen'in "gizli ad"ının ne olabileceğine dair meraka sürükler: "Öyleydi zaten" hükmüne varmasının sebebi nedir? Bu "bir tür sızı" ne demek oluyor, açılış sahnesinde onun yanında oturan Rafton adlı adamın varlığıyla ilişkisi nedir? Rafton'ın "sımsıkı örülü şekli şemali"nin "o şeyin, güçlü sızının gittiğini hatırlatan hoş bir şey" (s. 173) olması ne demektir?

"Gizli Ad" iki metnin bir palimpsestidir. İlki Helen'in kendisiyle aynı Mısır otelinde kalan Rafton'la flörtünün metnidir. Bu hikâye olay örgüsünde (bir sohbet, bir akşam yürüyüşü, gecenin geç saatlerinde Karnak gezisi, gece içkisinin reddedilmesi) ve Helen ile Rafton arasındaki doğrudan konuşmalarda anlatılır. Bununla iç içe geçmiş bir metin daha vardır ve o da bu ilişki boyunca Helen'in duygu ve düşüncelerinin serbest dolaysız anlatısından oluşur. "Secret Name"in "kimlik"i bu iki metnin palimpsestvari mahremiyetine ve aralarındaki gerilime bağlıdır. Aynı şekilde, Helen'in cinsel "kimliği" bu metinlerden birinin tasvir ettiği heteroseksüel arzu ile diğerinin tasvir ettiği eşcinsel arzu arasındaki gerilim ve bunların mahremiyeti tarafından belirlenir. Zira Helen'in "sır"rı Michel Foucault'nun "öznenin sırrı ve öznelliğin sırrı" (Buck 1991, s. 7) dediği şeydir: Cinsellik; ve buradaki adı "*queer*"dir. "*Queer*" kelimesi "Secret Name" hikâyesinde tekrar tekrar karşımıza çıkar; özgün anlamıyla tuhaf, acayip ya da eksantrik manasında kullanıldığı açıktır, ama kelimenin eşcinsel yananlamları (*Oxford İngilizce Sözlüğü*'nde daha 1922 yılında yer alır) da metinde görülür. Helen entelektüelliğinden ötürü, ama aynı zamanda cinselliğinden ötürü *queer*'dir; her ikisini de hikâyedeki diğer karakterlerden ve öncelikle Rafton'dan saklamaya çalışır. Rafton'la konuşurken "onun 'tuhaf' olduğunu düşünmesin, onu 'queer' zannetmesin diye, miskinlik planına cesaretle sadık kalmıştı" (s. 183):

> Kendisini hiçbir şekilde elevermediğine inandığı cümleler kuruyordu. Bu daimi dalaletleri, bu psikohisterik rüyetli hisleri bilmesini istemiyordu. Onu "*queer*" zannetmesin, onun "tuhaf" olduğunu düşünmesin diye bir bakıma pıtır pıtır devam ediyordu. (s. 187)

Rafton "şimdi Kahire'deki Kamu İşleri dairesinin göreve çağırdığı, Asvan'a gitmekte olan I. Dünya Savaşı'na katılmış eski bir yüzbaşı"dan ibaret değildir (s. 176); aynı zamanda "doğasındaki psikolojik-duygusal bir şeyi" ortaya sermek için kullandığı tüm erkekler için sembolik bir figürdür (s. 177). Helen heteroseksüel açıdan Rafton'ın cazibesine kapılmasının heteroseksüel arzusu ile eşcinsel arzusu arasında sürdürmek için sürekli çabaladığı acayip dengeyi bozabileceğinden korkar. Fakat sonunda, tam da *queer*'liği sayesinde, bu *queer*'liğin içinde kendi heteroseksüel arzusu olsa bile, bu arzuya musallat olur ve onu bozar. Rafton'ın temsil ettiği heteroseksüelliği ne kadar benimsemek isterse istesin, başaramaz. Sembolik açıdan bakıldığında, Helen Rafton'ın ona sunduğu hediyeleri alamaz: "Sandalyesinde kaya gibi hareketsiz oturmuş, onun almasını, entipüften şeyleri incelemesini bekliyor gibiydi. Aksilikle o bunu yapmadı. Aksilik olduğunu biliyordu. Öyle çok istiyordu ki" (s. 178-9). Helen insanlığın heteroseksüel ilişkiler tarihini ve sırrını keşfetmek, "bilincin daha önce girilmemiş bölgelerinden birine cesaretle, derinlemesine dalmak, kaydedilmemiş bilgiler deryasının derinliklerine varmak ve gömülü, kayıp, unutulmuş bir hazineyi muzafferane su yüzüne çıkarmak" ister (s. 179). Heteroseksüelliği anlamlandırmasını ve böylece "kendisini ona şu tuhaf yeşil taşla, kabul edilen bir ilişki içinde bağlayıp mühürlemesini" sağlayacak vahiy için yanıp tutuşur, ama bunu başaramaz. Daha ziyade, Helen geçmişten, yüzüğün eski sahibinin bir suretini diriltir, bu kişi "inanılmaz derecede minyon bir Yunan-Mısırlı"dır (s. 179) ve tıpkı Palimpsest'in ilk hikâyesindeki Hiapparchia gibi "ağır şehevi Romalı"nın (s. 179) üstüne binmesiyle "ağır, ağır, bokböceği şeklindeki mücevher" (s. 179) yüzünden bir anda boğulur.

Helen'in Rafton'la münasebeti Mısır'da kışlayan Amerikalıları onun heteronormatifliğine, kabul edilebilir olduğuna ikna eder. Bayan Thorpe-Wharton ilk başta Helen'den işkillense de ("onlardan biri mi acaba?" [s. 196]), "meydandaki gri taş döşemenin üstündeki küçük

çift" (s. 196) onu "başka bir kategori"ye koyar: "'Şu göz süzmeler', bu sekreter midir nedir akıllı geçinmesine karşın, keşfetmişti ki aslında o bir kadındı" (s. 196). Gelgelelim metin boyunca Helen Fairwood'un bilinç akışı mütemadiyen Rafton'la flörtünün ve heteroseksüel cinselliği benimseyişinin edimsel niteliğine dikkat çeker. Bu koda uymak adına, Karnak'a gece gezisine tamamen uygunsuz kaçan kadınsı bir kıyafetle gelir, ama aynı zamanda "zarafetten çok rahatını düşünerek son anda taktığı ağır rahatsız bir eldiveni de vardır" (s. 215). Rafton başarısız hamleleri sırasında, kadınsı olmayan bu kullanışlı eldiveni sembolik olarak dert eder ve bir türlü umursamamayı başaramaz. Kadın kıyafetleri giymiş olmak Helen'e Rafton'la heteroseksüel başarısını öngörme imkânı tanır:

> Kıyafetini giymişti ve Mary denen kızcağızın ince çenesindeki şaşkınlık ifadesinden, yüzbaşı smokini çekip aşağı salonda kahve masası, kanepe arayarak dolaşırken kaptana ne olacağını öngörebiliyordu, "ne, *sen*?" İnandırıcı bir şekilde şaşırmış taklidi yaparak, bu örümcek bilincinde zaten bunun alıştırmasını yapmamış mıydı? (s. 197-8)

Bu gecenin ilerleyen saatlerinde onun "Bayan Thorpe-Wharton'ın en son albayına saldırdığını hayal etmesine de yol açmış olmasına karşın, sonunda fark eder ki, "Hayır, hayır, hayır. Düşünülemez. Bu gerçekten aptalcaydı, sonuçta peşinde olduğu Mary denen kızcağızdı" (s. 198). Ertesi gün, Mary ve Helen Karnak'a bir iade-i ziyaret yaparlar ve Mary bu kez "alışılageldik iş şeylerini, cepli büyük işgömleğini ve büyük hasır şapkası"nı giyer (s. 224). Böylece "artık her şeye hazırdı" (s. 224) ve "bu eski tapınaklarda *gerçekten de queer* [acayip] şeyler olduğunu biliyorsun" (s. 236).

Karnak'a dönüşte, Helen eskiden elde edip koruması sürekli bir mücadele gerektiren uyumu bir anlığına elde eder. Kendi içinde yarattığı bölünmeler, benliği dahilindeki şifreli benlikler arasındaki sınırlar –"benlik ile dikkatle mesken tutulmuş benlik ve benlik ile *kendisi* tarafından dikkatle korunan benlik" (s. 227)– uçar gider. Rafton'ın önceki akşam başarısız hamlelerde bulunduğu yerde, Mary ile otururken Helen "resmi bir iddia"da bulunur" (s. 230) ve kendisinin palimpsestvari *queer* kimliğinin eşcinsel kısmını açıkça kabul eder:

> Suyun toprağa, toprağın suya karıştığı, akımların birbirine geçtiği katman katman bir karanlığın derinlerinde kendini salıverilmiş, serbest, suya boğulmuş ve böylece kopartılamaz halde bırakmak. Bugün, öğle vakti (şimdi öyle olmalı) güneş en tepe noktada (alttaki şantungun kaba keten ve ince katmanları arasından vuran güneş) birbiriyle iç içe geçmiş ikinci bir potansiyel katmanı getirmişti. Mary ile o görünüş bakımından [...] tıpkısının aynısı [...] değiller miydi? Minyon ve erkeksi olan ikisi de mizaç ve fizik olarak uyuşuyordu. Güneş, ona da genç Mary'ye de tüm umursamazlığıyla benzer şekilde vuruyordu (onun bu büyük teklifin romantik niteliğinde liseli kız gibi ısrar etmesine karşın). İkisi de hayata, bir aşkın doğabileceği, mizaç olarak, yıkıcı şekilde geleceği ama sonunda onları özgürleştireceği bir maceraya abayı yakmıştı. (s. 230-1)

Eşcinsel arzularını kabul eden Helen'in etrafındaki değişiklikleri algılayışı değişir – dün gece siyah beyaz görünen şeyler artık rengarenktir. Nike'nin doğduğu ev –Helen'in önceki akşam ayartıldığı ev– ortadan kalkmıştır. Bu durum Helen'i rahatsız etmez, zira "küçük Nike binasının bir rüya olduğunu adı gibi biliyordu" (s. 234) ve Rafton'la olan münasebetinde zihninden geçirdiği heteroseksüellik hayaline benzerdi. Helen önceki akşam "çok ileri gidip gitmediğini" merak eder, "dördüncü boyutlu kendisi dördüncü boyutlu Rafton'ın peşinden başka bir elementten olduğu tamamen kanıtlanmış olan şu basamakları çıkacak mıydı?" (s. 235). Eğer Rafton'la daha ileri gitseydi, Nike'nin doğduğu evin simgelediği farklı, heteroseksüel bir boyuta varırdı, bu boyut "dar *düz* yolun *düz* devam eden, oturdukları duvarın çizgisini devam ettiren yolun tam sonuna yerleştirilmişti [vurgular bana ait]" (s. 236). Önceki akşam bu yolu takip etmeyi reddetmesi günün hakikatli özfarkındalığını mümkün hale getirmiştir: "Bizzat kendisinin ne olduğunu, keten kumaşlı omuzlarının üstünde ağır güneş ışıklarıyla aslında belli bir noktaya kadar düşünebilirdi" (s. 235).

"Secret Name" hikâyesinin bu *queer* okuması H.D.'nin metinlerinde incelenen "biseksüellik"i palimpsestvari *queer*'lik üzerinden tasavvur ederek bunun hakkında eleştirel bir yeniden değerlendirme sunar. Bu mecazın yararı, eşcinsel ve heteroseksüel arzunun *queer*'liği içindeki baş belası iç içe geçmişliği, çaprazlamayı, 'hareket'i, 'girdaba girme'yi (kelimelerin hepsi Eve Sedgwick tarafından "*queer*" kelimesini tarif

etmek için kullanılır) biseksüellik kelimesinde eksik olan bir tarzda vurgulamasıdır.[15] Ayrıca Freud'un, H.D.'nin de etkilendiği, psikoseksüel gelişim kuramlarını palimpsestle ilişkili olarak kavramasını sağlar. Freud'a göre, her birey özünde biseksüeldir ve erkek ya da kadın benliğini ve de heteroseksüel arzusunu ya da eşcinsel arzusunu bastırmak zorundadır.[16] Heteroseksüel yetişkin cinselliği altta yatan metnin başarıyla silindiği etkili bir palimpsestleştirme sürecinin sonucuyken, *queer* cinselliğinde iki metin de palimpsestin yüzeyinde bir arada yaşar, ötekini çaprazlama keser, dolar ve onun başına bela olur. Bu bela olma Helen'in Rafton'la olan heteroseksüel ilişkisinde yaşadığı silinme ve felcin kaynağıdır; DuPlessis'in "romantik esaret" diye tarif ettiği heteroseksüel ilişki türüdür bu:

> Romantik esaret, eşit olmayanlar arasındaki her şeyi kapsayan, bütün olarak tanımlayan aşktır. Âşık olan kişi sevdiğine izzetinefsini ve gayesini tevcih etme gücüne sahiptir. Bu tür bir aşk sahiplenicidir ve esir hale gelenler bu aşkın onları tamamladığını, hatta dönüştürdüğünü hissetseler de bağımlılık egemendir. Romantik aşkın bu eşitsiz ilişkiden doğan erotizmi, tatmin için tahakküme ve boyun eğmeye bağlı olabilir. Esaret cinsler ya da partnerler arasında farklılıklar olduğunda ısrar eder, âşık olan kişinin güçleri ve saiklerini çevreleyen bir gizem hissini teşvik eder. Kutuplaşmayla başlayıp kutuplaşmayla sona erdiğinden, farklı alanların bekası romantik aşkın hem bir sebebidir hem de sonucudur. (1985, s. 66-7)[17]

DuPlessis "eleştirel, feminist bir açıdan bakıldığında, bu tür bir esarete çoğu zaman eşlik eden tamamlanmışlık ya da dönüşüm hissinin silinme ve felç gibi ağır bir bedeli" olduğunu savunur (s. 67). "Secret Name" burada kayda değer olan hususun tam da ilk perspektifin konumu olduğunu vurgular, zira bu metinde savunulamaz bir ilişkisellik olarak heteroseksüelliği belirleyen şey ilk perspektifin ya da kimliğin *queer*'liğidir. Bu, başlı başına heteroseksüelliğin asli bir niteliği değil, daha ziyade kimliği palimpsestvari derecede *queer* olan ve dolayısıyla hâlâ daha bir adamın kollarında yatmayı arzuluyor olabilirse bile tinsel, romantik ve yaratıcı doyumu heteroseksüel erotizmlerin, anlatıların ve kültürün ötesinde olan kadınlar için bu tür bir ilişkiselliğin bedelidir.

Sonuç: Palimpsestvariliği *Queer* Hale Getirmek

Annamarie Jagose, *Queer Theory* (1996) adlı kitabında "*queer*" kelimesini 20. yüzyıl sonu postyapısalcı düşüncesi bağlamında en son semantik tezahürleriyle açıklamak ve bir bağlama oturtmak adına kelimenin kısa bir tarihini sunar. Jagose "*queer*" kelimesinin 1990'lardaki gelişiminin, postyapısalcılığın lezbiyen ve gey çalışmalarına etkisinden, özellikle de birleşik ya da değişmez bir kimlik kavramını bozmasından doğduğunu söyler. Bu durum kimlik kategorileri olarak "gey" ve "lezbiyen" kelimelerinin eleştirilmesine yol açmış ve bir kimlik değil farklılık modeli olarak "*queer*"e alan açmıştır. Jagose *queer*'in ortaya çıkışını Descartes'çı öznenin merkezsizleştirilmesinin modern çağdaki tarihinin (Louis Althusser, Sigmund Freud, Ferdinand de Saussure, Jacques Lacan ve Michel Foucault gibi isimlerin yer aldığı tarihin) en ucuna yerleştirir. Üçüncü Bölüm'de gördüğümüz üzere, palimpsest postyapısalcılığın *hayaletleştirilmiş* özne mefhumu için bir mecaz olarak bu tarihte kaydadeğer bir yere de sahip olduğundan, "*queer*" ve "palimpsest" ister cinsellikle ister toplumsal cinsiyetle ister ırkla alakalı olsun kimliğin özündeki giriftliği için yapısal açıdan benzer mecazlar olarak anlaşılabilir.

Queer ve palimpsest kavramlarının benzer bir etiyolojisi vardır: *Queer*'in bir entelektüel model olarak inşası, ancak lezbiyen ve gey çalışmalarındaki içgörüler sayesinde mümkün olmuştur; palimpsest kavramının inşasıysa Thomas De Quincey'nin denemesi ve sonrasında, 1845'ten günümüze kadar palimpsest mecazları ve yeniden mecazlaştırmaları sayesinde mümkün hale gelmiştir. Ayrıca iki terim de "20. yüzyıl sonu Batı düşüncesini oluşturan tarihsel açıdan özgül bilgiler" bağlamında daha da gerçeğe bürünmüştür (Jagose 1996, s. 77). Jagose bunun "*queer*"le alakalı olarak nasıl mümkün olduğunu gösterirken, ben de bu çalışmadaki (esasen eleştirel bir yaklaşımı da ihmal etmeden postyapısalcı düşünceyi rehber aldığım) kuramsal ve edebi mütaalalarımda palimpsestle alakalı olarak bu yeniden yazmayı incelemiş ve icra etmiş olmayı umuyorum.

Palimpsest ve *queer* gibi kavramların eleştirel etkilerini sürdürebilmeleri için, yeniden yazımlara açık olmaları gerekir. Judith Butler'ın

*Bela Bedenler** (1993) kitabının sonunda "*queer*" ile ilgili eleştirel değerlendirmesinde savunduğu görüş budur. Butler orada *queer*'le ilgili şunları söyler:

> Queer kelimesi müşterek bir mücadele sahası, bir dizi tarihsel düşüncenin ve gelecek tahayyülünün başlangıç noktası olacaksa, şimdiki zamanda asla tamamıyla sahip olunamayan, ama her zaman yeniden tertiplenebilen, bükülebilen, çarpısal amaçlar doğrultusunda, queer'leştirilebilen olarak kalmak zorundadır. (s. 228 [s. 321])[18]

Butler'ın ısrarı *queer* kavramı için olduğu kadar palimpsest kavramı için de geçerlidir. Zira iki kavramı da yöneten,

> Kimsenin asla kontrol edemediği, şimdilerde özerkliği sembolize eden, kullanımı sınırlayan kulanımlar tarihi[dir]; terimi şimdiki zamandaki gidişatı düzenlemeye çalışanların kontrolünü aşacak şekilde, mevcut yaygın kullanımların tersine, onların doğasına aykırı bir şekilde, yerleştirmeye dair müstakbel çabalar bu beklentiyi sorunsallaştırır. (s. 228 [320])

Palimpsest kavramı eleştirel terimlerin bu tarihselliği ve eleştirel ve yaratıcı yeniden yazmaya edebiyen açıklıkları tarafından belirlenmekle kalmaz, aynı zamanda bunları bedenselleştirir; bu açıklık söz konusu tarihselliğin mevcut ve müstakbel etkililiği için olduğu gibi bu tarihselliğin teşhiri, onanması ve yeniden işlenmesi için de zorunludur. *Queer* ile palimpsestin palimpsestvari eşleşmesi hem palimpsestin *queer*'liğine hem de *queer*'in palimpsestvariliğine dikkat çeker, üstelik sadece iki terim de kimlik tarifleri için uygulanabilir olduğu için değil, aynı zamanda bu çalışmada yapıldığı gibi tarih, kimlik, zamansallık, metafor, okuma, yazma, cinsellik ve metinsellikle ilgili geleneksel anlatıları *queer*'leştirecek şekilde genişletilebilecekleri için de. Palimpsestvariliğin *queer*'liğini ve *queer*'leştirici gücünü tespit etmek (ki bu çalışmanın sonu ve amacı budur), palimpsestvariliğin diğer açılardan geleneksel kalan edebi, eleştirel ve kuramsal düşünce tarzlarını yeniden yazma konusundaki süregelen gücüne işaret eder.

---

* Bela Bedenler, çev. Cüneyt Çakırlar ve Zeynep Talay. Pinhan Yayınları, 2014. Bu çeviriden yapılan alıntıların sayfa numaraları metinde köşeli ayraç içinde belirtilmiştir –ç.n.

Notlar

BİRİNCİ BÖLÜM

1 *Oxford English Dicitonary*'nin palimpsestlerin ilk mecazi kullanımı olarak De Quincey'nin denemesini işaret etmesi yanlıştır. Daha öncesinde de mecazi kullanımlar vardır. Mesela Plutarkos (1957, s. 411, 504D) ve (1960, s. 47, 779C) ve Yannis Khrysostomos – bkz. Edward Maunde Thompson (1912, s. 64-5) ve Charles William Russell (1867, s. 100). Ayrıca, "The Wanderings of Cain"in önsözünde (1828), Samuel Taylor Coleridge, "zihnimin Palimpsest tabletinden mısraları kurtarmak için beyhude yere çabaladım," (1997, s. 218) der.

2 "Province" (yetki alanı, diyar) kelimesi Latincede resmi görev ya da yükümlülük anlamına gelen *provincia*'dan türemiştir. Ama nasıl türetildiği meçhuldür; düz anlamıyla "ilk bakışta kendini belli eden şey" demektir ve *pro* ile fethetmek anlamındaki *vincêre*'den gelir, ama Latincede bilinen ilk kullanımını bununla açıklayamayız. Dolayısıyla "province" kelimesi tuhaf bir şekilde hiçbir diyara ait değildir, ona eklenen anlamın bile diyarından değildir.

3 Birçok yazar pratikteki kuram ile eleştiri arasındaki ilişkiyi incelemeye ve açıklamaya çalışmıştır. Örneğin bkz. Gérard Genette'in *Narrative Discourse*'a [Anlatısal Söylem] önsözü (1980): "Burada önerdiğim şey esasen bir analiz yöntemidir; bu nedenle özgül olanı arayarak evrensel olanı bulduğumu ve kuramı eleştirinin hizmetine sokmayı isteyerek eleştiriyi, kendi isteklerim hilafına kuramın hizmetine soktuğumu kabul etmek zorundayım. Her poetikanın paradoksu budur ve diğer her bilgi faaliyeti için de kuşkusuz öyle: Her zaman bu iki kaçınılmaz

harcıâlemlik arasında bölünmüştür (tikel olanlar haricinde hiçbir nesne yoktur ve genel olan haricinde hiçbir bilim yoktur), ama genelin tikelin kalbinde yer aldığı ve dolayısıyla (bu yaygın peşin hükmün aksine) bilinebilir olanın gizemli olanın kalbinde olduğuna dair bu öteki, hafifçe yaygın hakikatte her zaman rahatlık ve cezbedicilik gibi bir şey bulunur" (s. 23). Sonunda, Genette kendi "yöntemsel havailiği"ni şöyle açıklar: "Belki de 'kuramsal' yavanlık ile eleştirel titizlik arasındaki gerçek ilişki tazeleyici bir rotasyon ve karşılıklı eğlencedir. Okur, daha iyi bir uyuma pozisyonu bulmak için dönüp duran, uykusuzluk çeken biri gibi bu ilişkiyle bir ara rahat yüzü görebilirse aman ne mutlu: *amant alterna Camenae*" (s. 23) – "farklı tınılar İlham Perisi için kıymetlidir" (Vergilius 1952, III.59).

4 McDonagh'ın bu içgörüden çıkardığı sonuç, benim palimpsestin cisimleştirdiğini savunduğum tarih, kültür ve kimlik mecazından epey farklıdır. McDonagh'a göre, palimpsest yüzey katmanında işlev gösterdiği ve "fiziksel derinlik tarihsel mesafeyi temsil ettiği" için, "tüm metinler palimpsestin yüzeyinde bir araya gelir, zamansal mesafeleri özgün kadim metnin varlığında bir şekilde tamamlanmış olan ebedi şimdiye kayıp gider" (s. 211). McDonagh ile ayrışarak, Üçüncü Bölüm'de De Quincey'le kurduğum münasebette, palimpsestin zamansal farklılıktan kaçmadığını, aksine postyapısalcı söylemde kuramsal temele oturtulan ve bizzat De Quincey tarafından kabul edilen zamansallığın hayaletleştirilmesini icra ettiğini savunuyorum. Bu bölümde, De Quincey'nin palimpsestini ampiristlerin *tabula rasa*'sı ile Sigmund Freud'un Gizemli Not Defteri'nin de yer aldığı psikolojik zihin modelleri tarihine yerleştirme yanlışına düşen bir "model" olarak alan McDonagh'ı eleştiriyorum.

5 Altıncı Bölüm'de *Palimpsests,* hipermetinsellik ve Genette'in palimpsestvari okuma kavramının ayrıntılı bir değerlendirmesi sunulacak.

6 Lejeune'ün "palimpsestvari" teriminin kökenini açıklama nezaketi gösterdiği kişisel e-posta yazışmamızın çevirisidir. Lejeune'e bu yazışmayı burada yayımlamama izni verdiği için minnettarım. Fransızcası

şöyledir: "vous comprenez maintenant pourquoi, dans son livre, il renvoie à mon invention, mais sans donner aucune référence . . . - puisque mon texte, à l'époque, était inédit . . . Voilà la petite histoire des couches de ce palimpseste…". "Le Roland Barthes sans peine", *Moi Aussi*'de (1986) yayımlandı ve orada "*S/Z*" altbaşlığı altında Lejeune yazım hatalarını düzeltmek için kullanılan yeni daktilo kağıtlarının icadına duyduğu hayranlığı aktarır: "*j'achète chez le papetier de U. de petites feuilles dont P. L. m'a révelé l'existence: elles sont revêtues sur une face d'une substance blanchâtre, on en glisse une sous le ruban (après avoir fait régresser la machine d'un cran pour lui mettre le nez sur son erreur). Alors se passe une chose particulière: mon corps doit, volontairement cette fois, répéter la faute pour l'effacer. La lettre mauvaise se réinscrit sur elle-même, elle s'oblitère, elle s'oublie. Elle est alors palimpsestueuse. Le lieu litigieux est redevenu blanc, ou presque, imperceptiblement plus épais. Mais il y a retour du refoulé: l'encre de la lettre bonne que je retape ensuite mord moins bien sur le tracé crayeux surimprimé que sur la page blanche elle-même. Les parties communes aux deux lettres sont plus pâles, comme une cicatrice*" (1986, s. 115).

7 Bu bağlamda, "*palimpsestueuse*" ve İngilizce karşılığı olan "*palimpsestous*" [palimpsestvari] eleştirel söylemde yer etmeye başlamıştır. Örneğin Derrida *Papier Machine* [Kâğıt Makinesi] (2001) eserinde Lejeune'ün ifadesini tam da köken hikâyesinde kanıtı ortaya konan türde "edebi bellek"i tarif etmek için kullanır: "*Rousseau y aurait gravé son nom dans l'économie archivale d'un palimpseste, par des quasi-citations prises dans l'épaisseur palimpsestueuse et ligneuse d'une mémoire quasi littéraire*" (s. 46); Peggy Kamuf bu metnin İngilizce versiyonunda "*palimpsestueuse*"ü "*palimpsestous*" diye çevirir: "Rousseau çakma bir edebi belleğin palimpsestvari ve odunsu yoğunluğundan alınma sahte alıntılar aracılığıyla bir palimpsestin arşiv ekonomisine adını kazırdı" (Derrida 2002, s. 83); Nicholas Royle ise *The Uncanny*'de [Tekinsiz] (2003) "palimpsestvari bir hayalet metin"nden bahseder (s. 284). Bu terime dikkatimi çeken Nicholas Royle'a müteşekkirim.

8 Dillon *Politics of Security*'deki [Güvenlik Politikaları] kendi soruşturma konusuyla alakalı olarak bunu yapmak için "güvenlik" kelimesi üzerine etimolojik ve soykütüksel bir arasöz sunar ve kelimenin Yunanca ve Latince köklerine geri döner (1996, s. 113-28).

9 Lejeune'le yazışmamızda, bu bağlantının kendisinin uydurduğu kelimede de mevcut olduğunu belirtti: "*je me suis amusé à lui [Barthes] attributer cette espèce de "mot-valise" qui me plaisait - dans un developpement inspiré par mes propres rapports avec ma machine à écrire, et qui sait peut-être aussi avec l'inceste!*"; "[Barthes'a] hazzettiğim böyle bir alaşım sözcük atfederek kendime eğlence çıkardım; kendi daktilomla ve belki kim bilir aynı zamanda ensestle olan ilişkimin ilham verdiği bir gelişim!" Palimpsestvarilik kavramına dair kendi detaylandırmamda en yararlı bulduğum metnin babam tarafımdan yazılmış olması hoş bir tesadüftür.

10 Palimpsest ve Foucault'nun soykütük kavramı hakkında film restorasyonlarının bulgusal yöntemlerinin eleştirel bir okuması bağlamında harikulade bir değerlendirme için bkz. Giorgio Bertellini (1995, s. 277-90).

İKİNCİ BÖLÜM

1 De Quincey'nin bir "ince zar" olarak palimpseste yaklaşımı bu pasajdaki cinsel oyunun tepe noktası olabilir, zira palimpsesti dişi himenle kopmaz şekilde bağlantılı olarak görmektedir. Tam da bu bağlamdaki palimpsest için bkz. Altıncı Bölüm.

2 Satışın ayrıntıları ve Kudüs Ortodoks Patriyarkı'nın itirazı hakkında (elyazmasının 1920'de çalındığını ve aslında kendisine ait olduğunu iddia etmişti) bkz. Malcom W. Browne (1998a; 1998b).

3 Bu metinde, Arşimed kendi matematik teoremlerini geliştirmek için mekanik araçlardan nasıl yararlandığını izah eder. Metinde integral hesabına benzer bir usul icat ettiğini de gösterir. Palimpsest aynı zamanda Arşimed'in suya batmamanın fiziğini inceleyip özgül kütleçekim ilkesinin formel kanıtını açıkladığı "Suda Yüzen Cisimler"

tetkiki için de yegâne özgün Yunanca kaynaktır (Moerbekeli William tarafından Latince bir tercümesi yapılmıştır).

4 Arşimed Palimpsesti'nin tarihine ilişkin nasıl korunduğunu, görüntülendiğini ve mevcut incelemelerine dair akademik araştırmaları da içeren ayrıntılar için bkz. www.archimedespalimpsest.org. Medyanın ilgisi ABD ve Britanya'daki popüler basında, sözgelimi *New York Times* ve *Sunday Times Magazine*'de çıkan makalelerde görülebilir. Sadece birkaç örnek için bkz. Malcome W. Browne (1998a; 1998b), William Peakin (2001) ve Gina Kolata (2003). Palimpsestin matematiksel fiziğin kökenlerine dair anlayışımıza etkisi hakkında bir değerlendirme için bkz. Netz (2000).

5 Bkz. Richard Parkinson ve Stephen Quirke (1995, s. 47). Papirüs palimpsestlerine dair başka kanıtlar için bkz. Plaka 40, "MEANDER, Sikyonios. P. Sorbonne Inv. 2272b. Later iii BC", E.G. Turner içinde (1971, s. 74-5).

6 Cicero, MÖ 53'te dostu Trebatius'un bir mektubuna verdiği yanıtta, dostunu palimpsest parşömeni üzerine yazarkenki tutumluluğundan ötürü över: "Nam quod in palimpsesto, laudo equidem parsimoniam [Bir palimpsestten nasıl yararlandığına gelirsek, tutumluluğuna hayran kaldım]. (1959, s. 56 ve 57). Cicero'nun mektubuyla aynı dönemde Catullus bir şiirinde dostu Suffenus'un bir şair olarak kendi zayıflığına gözlerini kapamış olmasıyla inceden alay eder. Suffenus kötü denemelerinin mütevazı palimpsest nüshalarını çıkaracağına, bunları tüm şaşaasıyla yeni malzemenin üzerine yazar: "nec sic, ut fit, in palimpsesto / Relata: chartae regiae, noui libri, / Noui umbilici, lora, rubra membrana, / Derecta plumbo et pumice omnia aequata" (Catullus 1951, s. 41-2). Şiirin serbest bir çevirisi şöyle olabilir: "Palimpsest nüshaları değil, kraliyet kâğıdının üstüne nakşedilmiş yeni fildişiyle yeni kitaplar, kırmızı şeritler ve kırmızı şömizler, uçları süngertaşıyla düzleştirilmiş" (Catullus 1966, s. 75). Palimpsestleştirmeye bir diğer göndermeyse MS 100 civarında Martial'ın epigramlarından birinde karşımıza çıkıyor ve bir ziyafette hediye olarak verilecek

yeniden kullanılabilir parşömen tabletlerini şöyle tarif ediyor: "Esse puta ceras, licet haec membrana vocetur: / delebis, quotiens scripta novare voles [Bu tabletlerin balmumundan olduğunu hayal et, oysa bunlara parşömen deniyor. İstediğin kadar silip yeniden yazabilirsin]" (Martial 1961, s. 442 ve 443). Bu ilk göndermelere dair akademik tartışmalar esasen her bir örnekte atıfta bulunulan malzemenin doğasına (parşömen mi papirüs mü olduğuna) ve dolayısıyla "palimpsest" kelimesinin en eski dönemdeki doğru anlamına odaklanır, bkz. Edward Maunde Thompson (1911, s. 633), Colin H. Roberts ve T.C. Skeat (1983, s. 16-7) ve Elias Avery Lowe (1972, s. 481). Modern paleograflar palimpsest kelimesini, antikçağdan kanıtların gösterdiği gibi, genellikle yeniden yazılmış parşömen elyazmalarına atıfla kullansalar da terim yeniden yazılmış papirüs elyazmaları için de aynı derecede geçerlidir. Elyazmalarının tarihinde papirüs kullanımından parşömen kullanımına geçiş Roberts ve Skeat tarafından ele alınmıştır. Özetlemek gerekirse, uzun bir geçiş süreci olmuş, asırlar süren bu dönemde her iki malzeme de aynı anda kullanılmıştır. Birtakım nedenlerin birleşmesinden hareketle şunu söylemek mümkün, MS 4. yüzyıla gelindiğinde yazı malzemesi olarak papirüs yerine parşömen tercih edilir olmuştu. Bu tarihten önce, günümüze kalan papirüs palimpsestlerine dair kanıtlar vardır; bu tarihten sonraysa, günümüze kalan palimpsestlerin çoğunluğu tirşedir. Latin palimpsest üretiminin başlıca merkezlerinin kapsamlı bir izahı için bkz. Lowe (1972, s. 484-8).

7 Bkz. Şekil 32, Parkinson ve Quirke içinde (1995, s. 47).

8 Robert ve Skeat bu tarifin kaynağının Holmiensis Papirüsü olduğunu tespit etmiştir. Orada şöyle yazar: "αυτη δε και χαρτας γεγραμμενους παλιν ψα, ωστε δοκειν μηδεποτε γεγραφθαι κτλ . . . εαν δε εις χαρτην, μονα τα γραμματα χριε" (akt. Roberts ve Skeat 1983, s. 17) – "Yazılı papirüsleri silmelisin ki sanki üzerine daha önce hiçbir şey yazılmamış gibi görünsünler vb. [...] eğer bir papirüsün üstündeyse, sadece harfleri sil". Yunanca çeviri için Tatiana Kontou'ya müteşekkirim.

9 Bu formül ve kaynağını Latince aktaran W. Wattenbach (1958, s. 303): "Quicunque in semel scripto pergameno necessitate cogente iterato scribere velit, accipiat lac inponatque pergamenum per unius noctis spacium. Quod postquam inde sustulerit, farre aspersum, ne ubi siccari incipit, in rugas contrahatur, sub pressura castiget quoad exsiccetur. Quod ubi fecerit, pumice cretaque expolitum priorem albedinis suae nitorem recipiet." İngilizce çevirisi için Mary Dove'a teşekkür ediyorum. F.W. Hall bu yöntemi tarif eder (1913, s. 83-4, n. 1); kaynağını belirtmese de, muhtemelen aynı kodekstir.

10 Hall bu argümanı kanıtlarla destekler: "Antikçağdan kalma kodeksleri palimpsest olarak kullanan keşişlerin klasik yazarlara karşı herhangi bir husumeti olmadığı anlaşılıyor. Artık kullanılmayan herhangi bir kodeks bu amaçla alınabilir, örneğin Vindobonensis 17'nin özgün halinde Kutsal Kitap'ın yuvarlak majüskül harflerle yazılmış bir metni yer alıyordu, ama 9. yüzyılda Probus ve diğer gramercilerin eserleri için kullanıldı" (1913, s. 83-4, n. 1).

11 F.A. Knittel'in 1756 civarında keşfettiği Wolfenbüttel Palimpsesti eski yazıda Yunan İncillerinin iki elyazmasından parçalar ile Aziz Pavlus'un Romalılara mektubunun Gotik versiyonundan parça ve diğer fragmanlar yer almaktadır. British Library'de tutulan Süryanice bir palimpsest elyazması (1847'de Mısır'ın Natrun Çölü'ndeki Azize Meryem Deipora manastırından alınan Süryanice elyazması koleksiyonunun parçası), Homeros'un *İlyada*'sının 6. yüzyıla ait transkripsiyonundan 59 yaprak içermesiyle bilinir, ama aynı zamanda Aziz Luka'nın Yunanca İncil'inin 50 yaprağını ve Öklid'in *Elementler*'inin 5 yaprağını da içerir. Bu palimpsestin Homeros katmanını gün ışığına çıkaran William Cureton (1851) oldu ve bu palimpsestten bir sayfanın tıpkıbasımı British Library'nin izniyle Şekil 1'de sunulmuştur. Bu palimpsest hakkında daha fazlası için bkz. M.J. Apthorp (1995; 1996).

12 Tregelles bu belgenin tarihini MS 692; Thompson ise MS 691 olarak verir (1911, s. 633).

13 Bu bireylere ve Rönesans'ın klasik eserlerin aktarılmasının tarihindeki önemine ilişkin bkz. Reynolds ve Wilson (1974, s. 108-46).

14 Russell "Palimpsest Literature"da, *Palaeographia graeca*'sında (1708) palimpsest elyazmalarının saklı değerinden şüphe eden ilk âlim olması bakımından Dom Bernard de Montfaucon'un "cüretkâr ve ileriyi gören deha"sından (1867, s. 111) övgüyle bahseder; ama Boivin'in keşfi Montfaucon'un kitabı yayımlanmadan 16 yıl *önce* gerçekleşmişti. Russell bu keşfin tarihini karıştırır ve *Palaeographia graeca*'dan sonraya atar. Boivin'in keşfettiği alttaki metnin çoğu bilahare Küster ve ardından J.J. Wettstein tarafından deşifre edilmiş ve nihayet 19. yüzyılda Constantine Tischendorf tarafından derlenip basılmıştır.

15 Bir sonraki kayda değer palimpsest keşfi Wettstein tarafından 1715-6'da yapıldı, ama kendisi alttaki metni yanlış kaynağa atfetmişti: Pavlus'un mektuplarını içeren 6. yüzyıla ait Claromontanus kodeksi (Paris gr. 107), Euripides'in kayıp oyunu *Phaethon*'un 5. yüzyıla ait bir elyazmasından yüz mısrayı içeren iki palimpsestleştirilmiş yaprağın eklenmesiyle onarılmıştı. Reynolds ve Wilson şu açıklamada bulunur: "1907'de MÖ 3. yüzyıla ait bir papirüs eklenen bu elyazması (P. Berol. 9771), Euripides'in oyunundan elimize ulaşan yegâne parçadır" (1974, s. 174). 1756 civarında F.A. Knittel, Wolfenbüttel Kütüphanesi'nde bir palimpsestin altta yatan yazısından bölümler okumuş ve bunları yayına hazırlamıştı. Bu yazıda İncillerin (P ve Q) iki elyazmasının ve 4. yüzyılda Gotların piskoposu olan Ulphilas'ın Romalılara mektubunun Gotik versiyonundan büyük parçalar yer aldığı keşfedilmişti. Paul James Bruns 1772'de, Vatikan'da tutulan bir palimpsestte Livius'un 91. Kitabının bir kısmını keşfetmişti (Vat. Pal. lat. 24). Ertesi yıl, G. Migliore aynı elyazmasının aşağıdaki kısımlarında iki parça halinde metni deşifre etmişti. Kendisi bunların Cicero metni olduğuna inansa da aslında Seneca'nın *De amicitia*'sının 5. yüzyıla ait bir nüshasının kalıntıları ile *De vita patris*'ten parçaların (Vat. Pal. lat. 24) üzerine 6. yüzyılın sonu ila 7. yüzyılın başında Eski Ahit'in bir nüshası yazılmıştı. Bunlar sonradan Niebuhr ve Stude-

mund tarafından yeniden yayına hazırlanmıştı. Son olarak, 18. yüzyılın son yıllarında, Matta İncilinin büyük bir fragmanı (bab i. 17 ila xxvi 71) Dublin'deki Trinity College'da o dönemki rektör yardımcısı Dr. Barrett tarafından keşfedilmişti.

16 Bu elyazmasının ve uğruna yapılan araştırmaların tarihi hakkında bir izah için ayrıca bkz. Russell (1867, s. 122-4).

17 Reynolds ve Wilson; Mai'yi "aceleci, eleştirel bakıştan ve titizlikten uzak" diye tarif ederler (1974, s. 176).

18 Bir palimpsest elyazmasının bir edisyonunun sayfaları dışında karşımıza çıkan 19. yüzyıla ait diğer iki izah, De Quincey'nin bir sonraki bölümde uzun uzadıya ele alınacak olan "The Palimpsest" (1845) denemesi ile Bayan R.L. Bensley'nin *Our Journey to Sinai*'sidir (1896).

19 Günümüze kalan palimpsestlerin kapsamlı izahlarına ve İngilizce olmayan başka palimpsest kaynaklarına atıflar Reynolds ve Wilson (1974, s. 245) 5. Bölüm, VI. Kısım'da ve Bischoff'da (1990, s. 12, n. 30) bulunabilir.

20 Belirli palimpsestlerin incelenmesinde bu tür bir fotoğrafçılığın etkili kullanımına dair birkaç örnek için bkz. E.S. Buchanan (1907), Matthew Black (1939) ve Ian A. Moir'daki (1956) levhalar. İlgi çekici bir husus olarak belirteyim, bu yöntemi kullanarak, sonsuza dek kaybolmuş olsa bile altta yatan bir yazı var mı yok mu belirlemek mümkündür. Moir şöyle der: "47-55 numaralı folyoların özgün halinde Yunanca bir metin olduğunu ultraviyole ışığıyla tespit edip kızılötesi fotoğraf tekniğiyle doğrulama imkânımız oldu, oysa yazı deşifreye izin vermeyecek şekilde tirşeden silinmişti" (1956, s. 15).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1 Kız kardeşlerinin en küçüğü olan Jane 1790'da ölmüştü. De Quincey'nin bu kronolojiyi karıştırdığını ve *Suspiria*'da Jane'den büyük kız kardeşi/ablası olarak bahsettiğini belirtelim (1998b, s. 97).

2 De Quincey burada "The Order for the Burial of the Dead"den

[Ölünün Gömülüş Düzeni] alıntı yapmaktadır, *The Book of Common Prayer* [Genel Dua Kitabı] içinde. Cümlenin tam hali "The Burial" duasında yer almaktadır (1928, s. 323).

3 Bir kez daha, De Quincey *The Book of Common Prayer*'dan alıntı yapmaktadır, bu kez cenaze ayininin sonundaki "The Collect"ten (1928, s. 324).

4 Josephine McDonagh "Writings on the Mind"da (1987), De Quincey'nin imgelerini yanlış yorumlar ve "bir tür bozma, üretmeme, hatta ölüm olarak anımsama mecazları," der (s. 213); bu imgelerin tekinsiz diriliş mucizesini tasvir ettiğini görmez. McDonagh bu yanlış okumadan hareketle, De Quincey'nin palimpseste belirsiz yaklaşımının bu çelişkili hatırlama ediminden kaynaklandığını savunur: Eski olayları yerli yerine oturtsa bile bu edim, bu olayların bağlamını ve üretimini bozan, "doğal" kronolojinin düzenini sarsan ve De Quincey'nin kararlılıkla muğlaklığını koruduğu bir farklılık ihmaline (zamansal, psikolojik ya da toplumsal) sebep olan bir şiddetle gerçekleşir. McDonagh "The Palimpsest"te De Quincey'nin tikel palimpsest örneklerinden bağımsız bir kavram olarak palimpseste ilerlediğini görmez. Bunun sonucuna, De Quincey'nin zihnin palimpsestindeki başarılı dirilişin sonucu olarak gerçekleşen kronolojik ve zamansal yer değiştirmelerden rahatsız olmadığını (zira bunlar "Tanrı'nın emridir" [De Quincey 1998b, s. 144]) algılayamaz. Daha ziyade, McDonagh'ın "The Palimpsest"te tespit ettiği müphemlik De Quincey'nin paleografik palimpsestlere ilişkin olarak başarılı diriltme işlemlerinde bulunulmasından duyduğu Hıristiyan dehşetinden kaynaklanır (zira diriltmek yalnızca tanrıya mahsustur).

5 "Asalak bir ağın işlemi"nin numunesi olarak "palimpsest modeli" (s. 245) hakkında kapsamlı bir değerlendirme için bkz. Jan B. Gordon (1985, s. 245-51). Tirşeyi "iletisiyle ilişkisinde gasp edici bir asalak" olarak gören Gordon'ın yorumu, palimpsestin altta yatan metnini asalak bir yaşam olarak gören benim yorumumdan ayrılmaktadır.

6 McDonagh, palimpsest "her zaman derinmiş gibi görünür ama aslın-

da her zaman yüzeyde işlev görür" tespitiyle bu hususa parmak basan ilk isimdir (1987, s. 211).

7 Freud "rüya yorumlarının en incelikli ama aynı zamanda en ilgi çekici problemlerinden biri" olarak tarif ettiği rüyaların anlamlarının üst üste bindirilmiş yapısını anlatmak için palimpsest tabirini kullanır (1991d, s. 312, n. 1). 1914'te *Düşlerin Yorumu*'na düştüğü bir dipnotta, James Sully'nin "The Dream As Revelation" [Vahiy Olarak Rüya] (1893) denemesinden şu alıntıyı vurgulayarak aktarır: "Şifreli bir mektup gibi, düş yazıları da yakından incelendiğinden ilk bakıştaki abuk sabuk niteliğini yitirir ve ciddi, anlaşılır bir mesaj hüviyetine bürünür. Veya mecazı hafifçe değiştirmek gerekirse, tıpkı bazı palimpsestler gibi düşler de yüzeydeki değersiz karakterlerinin altında eski ve kıymetli bir iletişimin izlerini açığa vurur diyebiliriz" (Sully 1893, s. 364; akt. Freud 1991d, s. 216, n. 2). Ayrıca Freud *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* (1905) eserinde Alman romantik şairi Heine'den yaptığı alıntıda, "yüzü palimpseste benziyordu, bir pederin metninin yeni siyah elyazmasının altında antikçağdan kalma bir Yunan aşk şiirinin yarı silinmiş dizeleri pusuya yatmıştı" (Heine'den akt. Freud 1991c, s. 128). (Bu alıntının kaynağı Heine'nin mensur eseri *Die Harzreise*'dir (1826 [1912a, s. 56]).) Ayrıca Heine palimpsest mecazını *Italien*'de (1828) de kullanır ve Herculaneum ile Pompeii'yi "jene Palimpsesten der Natur, wo jetzt wieder der alte Steintext hervorgegraben wird" olarak tarif eder (1912b, s. 282): "Eski taş metnin şimdi yeniden toprağın altından çıkartıldığı doğanın şu palimpsestleri." Buradaki Almancadan çeviri için Bettina Bildhauer'e teşekkür ediyorum.

8 Robert J.C. Young'ın "Freud's Secret: *The Interpretation of Dreams* was a Gothic Novel" [Freud'un Sırrı: *Düşlerin Yorumu* Gotik Bir Romandı] (1999) yazısındaki argümanı budur. De Quincey ile Freud arasındaki benzerliklere dair daha farklı bir cepheden değerlendirme için bkz. Charles L. Proudfit (1985).

9 John McCrone, "Reasons to Forget: Scientists Count the Ways We Get It Wrong" [Unutmak İçin Nedenler: Bilimciler Yanlış Anlama

Yollarımızı Sayıyor] (2004) yazısında, sosyal psikoloji ve temel sinirbilimin ancak yakın dönemde beynin kusursuz bir arşiv olduğuna dair inatçı fanteziyi ve anıların sabit izler olarak yakalanması gerektiğine dair genel inancı kırmaya başladığını açıklar. Son dönemdeki ilerlemeler göstermiştir ki, "beyinler geriye dönüş ve düşünüm için değil niyet ve öngörü (ya da beklenti) için, geriye değil ileriye, içeriye değil dışarıya bakmak için, salt koruyucu değil seçici olacak şekilde evrilmiştir," der (s. 3). Bizim hatırlama olarak anladığımız şeyi muhayyel yeniden inşa ya da beklentiye dayalı görüntüler olarak kavramak daha doğrudur.

10 Derrida'nın bu metindeki Freud yorumu böyledir; *Archive Fever*'da [Arşiv Ateşi] (1996) "bizatihi model oluşturmanın önvarsayımları" (1996, s. 15) adını verdiği şeye dair bu metinde şerhler düşer.

11 Derrida'nın bu "yasın çifte kısıtlaması" hakkındaki veciz ifadesi için (1995, s. 152), bkz. "'Dialanguages'": "Dolayısıyla kişinin yasını tamamlamasının olanaksızlığı ve hatta yas tutmama istenci de birer sadakat biçimdir. Eğer yas tutmak ve tutmamak sadakatin ve sadakatsizliğin iki biçimiyse, geriye kalan yegâne şey (işte tam bu noktada yarı yastan bahsedeceğim) ikisi arasında bir deneyimdir. Kaybettiğim her şey için yasımı tamamlayamam, çünkü onu tutmak isterim ve aynı zamanda yaptığım en iyi şey yas tutmaktır, onu kaybetmektir, çünkü yas tutarak onu içimde tutarım. İşte gerek "*Fors*"ta gerek *Glas*'ta benim her zaman bahsini ettiğim, her zaman ilgilendiğim şey yasın bu korkunç mantığıdır, yasın bu korkunç öldürücülüğüdür: Yarı yas ya da çifte yas. Psikanalitik söylem, inceliği ve zaruretine karşın, bu ölümcüllükle, bu zorunlulukla, yasın bu çifte kısıtlamasıyla ilgilenmez" (1995, s. 152).

12 Bkz. Barrell, *The Infection of Thomas De Quincey: A Psychopathology of Imperialism* (1991). Barrell'ın De Quincey'nin görünüşte "normal" ve uyumlu aile yaşamına dair çalışmasında vardığı yargıdaki tuhaf kaygı budur.

13 Derrida "Border Lines"ta aslında tam da Fransızca "pas"ın tercüme

edilemezliğinden bahseder: "Tercüme edilemeyen bir metin yayımladım, başlığı 'pas' ile başlıyor, 'La double séance'ta yayımlandı ve himenin yeniden katlanmasında (*repli*) yayılmaya" atıfta bulunuyor: "Pas de méthode ["yöntem yok", ama aynı zamanda "yöntemli bir adım"]: Hiçbir yol dönüp dolaşıp ilk adımına dönmez, hiçbir yol basitten karmaşığa ilerlemez, hiçbiri bir başlangıçtan bir sona ilerlemez" (s. 96). Dikkatimi "pas"ın çifte anlamına çektiği için Nick Levett'e teşekkür ediyorum.

14 Gillespie "Here Comes Everybody/Nobody: Self As Overly Edited Palimpsest"te (1990), Hume, Schopenhauer ve Stirner'de bütünlüklü benlik mefhumunun çözülüşünün izini sürerek, "modernizmdeki benliğin dağılışı mefhumunun sanatsal açıdan kabulünü takdir etmek için bir arka plan oluşturmaya" çalışır (s. 7). Gillespie, Kant sonrasında normalde kimliğin kurmacalaşmasına atfedilen Nietzsche, Bergson ve Freud gibi yazarlardan başka bir sürü yazarda bütünlüklü kimlik kavramının çözülüşünü geniş bir pencereden ele aldığı için önem arz eden kısa ve parçalı bir izah sunar. Çizdiği taslak düşünsel açıdan kışkırtıcıdır, ama bu alanda 20. yüzyıl düşüncesinin bu izahtaki yerini, özellikle de Jacques Derrida ve Michel Foucault'nun eserlerini yok sayar ve Derrida'nın eserleri "nihilist yapıbozumun müritçi yansımaları" olarak bir kenara itilir (s. 7). Denemenin başlığını düşününce, bu tarihte palimpsestin yerine dair bir tartışmanın yer almaması ve De Quincey'nin atlanması tuhaf görünmektedir. Gillespie'nin palimpsestle ilgili yegâne değerlendirmesi John Barth'ın yazılarıyla ilişkisi bağlamında gerçekleşir ve bu yazısının sonunda, "aslında Joyce, Kafka ve Borges'in ardından, Barth kimliğimizin statüsünü dil inşaları yoluyla algıladığımız bir şey olarak yeniden teyit eder. Dil ağına yakalanmış olan yeniden yazılabilir bir kurmaca olarak benlik aşırı derecede müdahale edilmiş bir palimpseste benzer, bütünlüklü, ayrık, sabit bir elyazmasına değil" (s. 11).

15 Giriş kısmında Barell'ın dile getirdiği, "De Quincey onun yazılarında Şark'tan gelen tüm figürlerdi" iddiasını bununla açıklayabiliriz. "O

Çinliydi; rüyalarına dadanan Malezyalıydı; kertenkeleydi" (1991, s. 19).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

1 Bu önsözün iki versiyonu var. Lawrence'ın deftere atıfta bulunduğu kısım uzun versiyon olan *Collected Poems*'in önsözünden (Lawrence 1993a) alınmıştır.

2 Egon Tiedje (1971) de bu defteri ele alır ve Pinto'ya düzeltmeler, eklemeler ve ek bilgiler sunar. Defter şu anda Nottingham Üniversitesi'ndeki Hallward Kütüphanesi'nin Elyazmaları ve Özel Koleksiyonlar bölümündeki D.H. Lawrence koleksiyonunun parçasıdır, elyazması LA L 2, "Literary papers of D.H. Lawrence, 1890s-1936.

3 Yıldız işareti elyazmasında şiirin üstünün çizildiğine, NP *New Poems*'e (1918), CP de *The Collected Poems*'e (1928) işaret ediyor. Tiedje (1971) Pinto'nun listesinde birkaç düzeltme yapar, ama hiçbiri girdi numarası 12'yi etkilemez.

4 "Hafta İçinde Bir Günün Akşamı"nın taslağının kesin tarihi bilinmiyor. Pinto el yazısındaki ve defterin mürekkep rengindeki değişikliklerin, şiirlerin uzun bir zaman aralığında yazıldığının işareti olduğunu savunur: En eski şiir, bazı Fransızca alıştırmalarıyla aynı el yazısıyla yazılmış olup 1906-1908 yılları arasında Nottingham'daki öğrencilik yıllarına aittir; bazen mürekkeple bazen kalemle yazılmış olan diğerleriyse daha sonraki bir tarihe aittir ve konusu bakımından 1908-1911 yılları arasında Croydon'daki müdürlük günlerini ve 1910 kışında annesinin vefatını işler (1957, s. 12). "Hafta İçinde Bir Günün Akşamı" kesinlikle ilk gruba aittir. Tidje defterdeki şiirlerin yazılma tarihlerine dair daha sıkı ama spekülatif bir değerlendirme sunar ve "Hafta İçinde Bir Günün Akşamı"nın 1907 yazında yazıldığını söyler (1971, s. 235-6).

5 Bu gözden geçirme süreci Porthcothan defterindeki şiirin iki taslağında (f.59r ve f.20v, MS La L 10, Nottingham), Secker'in *New Poems* edisyonunun son haline koyulan imzalı elyazmasında (Kutu 13,

MS. 1, D.H. Lawrence Koleksiyonu, Harry Ransom Beşeri Bilimler Araştırma Merkezi, Texas Üniversitesi, Austin) ve *New Poems*'in prova baskılarında (f.33, La L 13 11, Nottingham) görülebilir. 1916-18'den itibaren Portcothan defterinde hem "Hafta İçinde Bir Günün Akşamı"nın bir taslağı (ilk iki kıtada ufak değişiklikler, üçüncüde daha kapsamlı değişiklikler ve dördüncü kıtada birtakım deneylerle) hem de "Alacakaranlığın Palimpsesti"nin ilk taslağı yer almaktadır. Açıklık sağlamak adına, bu bölümde sadece üniversite defterinde yer alan "Hafta İçinde Bir Günün Akşamı"nın taslağına atıfta bulunulacak, ama metnin sonraki hallerinde görülen revizyonların ayrıntılı tarihi benim yorumumu desteklemektedir.

6 Başlığına karşın, "Alacakaranlığın Palimpsesti" gibi, *New Poems* için seçilen şiirlerden birçoğu aslında hiç de yeni değil, önceki şiirlerin gözden geçirilmiş versiyonlarıydı. Defterlerden on dört şiir ilk kez bu eserde baskı yüzü gördü. Lawrence *New Poems*'i yayıncılara "Come Awake" başlığıyla teklif etmişti; yanlış yönlendirici alternatifi sunan yayıncılardı.

7 Kermode, Lawrence'ın erken dönem (hem kurmaca hem de kurmaca olmayan) düzyazı eserlerinin çoğunu nasıl yeniden yazdığını açıklar: *Oğullar ve Sevgililer* (1913), *İtalya'da Alacakaranlık* (1916) ve *Studies in Classic American Literature*'ı [Klasik Amerikan Edebiyatı Çalışmaları] (1923) ciddi derecede değiştirmişti; ayrıca başka kişilerin metinlerini yeniden tahayyül etmişti, örneğin *Çizgiyi Aşmak* (1912) ve *The Boy in the Bush*'ta [Ormandaki Çocuk] (1924) (1973, s. 32-3).

8 Bu husus Altıncı Bölüm'de palimpsestle ilişkisi içinde metinlerarasılık kavramını yeniden düşünmek için bir temel olarak daha ayrıntılı şekilde ele alınacak.

9 Bu tür bir anlatıyı da Lawrence'ın defterindeki erken dönem şiir taslaklarını değerli bulan Pinto sunar. Pinto'ya göre, bu taslakları şiirlerin sonraki versiyonlarıyla karşılaştırmak Lawrence'ın şiirsel zanaatkârlığını ortaya serer ve okurun "genç bir dâhi sanatçının 'ibliş'ini salıverip gençliğindeki beceriksizlikleri olgun bir şairin 'gerçek

meram'ına dönüştürme sürecine şahit olma imkânı tanır" (1957, s. 20). Benzer şekilde, Gail Porter Mandell *The Phoenix Paradox*'ta (1952), *The Collected Poems*'i "ardışık benliklerin katmanları" olarak algılayarak (s. 9) Lawrence'ın şiirleriyle metin hakkında değil, sadece şair hakkında ortaya serdiklerinden ötürü ilgilenir: "Şiirlerin önceki biçimlerinden kalanları katman katman açığa çıkarmak Lawrence'ın yaratıcı gelişimine dair anlayışımıza bir boyut daha ekler" (s. 9).

10 Lawrence'ın eserlerine dair yakın dönemdeki çalışmalardan birçoğu yazılarında metafora, daha doğrusu metaforsallığa odaklanmıştır. Örneğin bkz. John B. Humma (1990) ve Michael Black (1992). Diğer yazarlar da onun eserleriyle Heidegger'inkiler arasındaki ilişkiyi ele almıştır: Örneğin bkz. Michael Bell (1992). Fiona Becket *D.H. Lawrence: The Thinker as Poet* [D.H. Lawrence: Şair Olarak Düşünür] (1997) adlı eserinde bu iki ilgiyi "Heidegger üzerinden [...] şiirsel olana ve esasen Lawrence'ın bir düşünce tarzı olarak metaforun etkililiğinin farkında olmasına vurgu" ile birleştirir (s. 204). Giriş kısmında açıkladığı üzere, Becket "D.H. Lawrence'ın şiirleriyle ya da eleştiri çalışmalarında dikkati çeken metaforun 'yerel' örnekleriyle ilgilenmez, bunun yerine Lawrence'ın düzyazıdaki, özellikle de ismen 'söylemsel' bağlamlarda derin metaforik deyişini inceler" (s. 1). Becket, Lawrence'ın felsefi yazılarının ve başlıca romanlarının şunu gösterdiğini savunur: "Lawrence metaforun salt retorik işlevine meydan okur ve bizatihi dil hakkında analitik olmayan bir düşünce tarzı olarak 'metaforsallık'a açılır" (s. 8-9). Becket kendi projesini "Lawrence'taki tekil metafor hadiseleri"nin analizinden ayırır (s. 3), zira bunun ancak "salt üslup analizi"ne götürebileceğine inanır (s. 3). Becket gibi ben de Lawrence ile Heidegger'in metinlerini bir araya getiriyorum ama bunu yapmamdaki amaç tam da Lawrence'ın şiirlerindeki tek bir metafor hadisesini ("alacakaranlığın palimpsesti") incelemek ve bu kavramı Heidegger'in düşüncesi ışığında yeniden düşünmektir.

11 Cook *Poetry, Word-Play, and Word-War in Wallace Stevens* [Wallece

Stevens'ta Şiir, Kelime Oyunu ve Kelime Savaşı] (1988) eserinde, Stevens'ın "salt gramer işlevleri olduğu gözüken gömülü kelime mecazlarıyla oyun oynadığı"na dikkat çeker (s. 30). Stevens'ın şiirlerinde metafor hakkında harikulade bir değerlendirme için bkz. Cook, 9. Bölüm.

12 Derrida "bu nadirliğin kendisi önemsiz değildi. İşte bu nedenle Heidegger'ci *metinden* bahsediyorum: bunu yapmamın amacı ilave bir çizgi (*trait*) üzerinden benim için meselenin sadece başlı başına metafor konusu hakkında belirtilmiş olan önermeleri, izlekleri ve tezleri, retorikle ve bu mecazla ilgili söyleminin içeriğini ele almak değil; yazılarını, dile yaklaşımını ve daha somutta, *trait*'e yaklaşımını, her anlamıyla "*trait*" değerlendirmesini ve daha da somutta kendi dilinde bir kelime olarak "*trait*"i ve dilin iz sürücü bir kesiği (*entame*) olarak *trait*'i nasıl ele aldığı sorunudur" (1998, s. 105-6).

13 Bu pasajın Heidegger'in *Basic Writings*'inin (1993a, s. 236-7) gözden geçirilmiş ve genişletilmiş baskısındaki çevirisinde (1993a, s. 236-7), metafor kelimesi yer almaz, dolayısıyla da burada Derrida'nın metninde zikredilen çeviri kullanılmıştır.

14 Metafor hakkındaki bu standart görüşün bir tekrarı için, bkz. George Lakoff ve Mark Johnson: "*Metaforun özü bir tür şeyi başka bir şey üzerinden anlayıp deneyimlemektir*" (1980, s. 5).

15 Bu formülasyonlar bir dizi değil, bir palimpsest oluşturur: Bunlar Heidegger'in bunlara varmasını sağlayan çeşitli çiftlerin ("Varlık'ın evi" gibi) öğeleriyle aynı şekilde birlikte aittirler. Başka bir deyişle, bu formülasyonların ilişkiselliğini anlamaya ancak işaret ettikleri ilişkiyi anladığımız sürece ve anladığımızda ulaşabiliriz. "Birtakım vahşi ikameler" olarak tarif ettiği ("vahşidir çünkü hiçbiri diğerleriyle bütünlüklü bir örüntü, sözgelimi metaforik bir yapı ya da kuramsal bir anlatı gibi bir şey oluşturacak şekilde uyumlu değildir") bu farklı formülasyonlar hakkında bir değerlendirme için bkz. Gerald L. Bruns (1989). Bruns bu farklı formülasyonların etkisi –"Heidegger'in mecazi yetkisi"– farklılığın [bu formülasyonlarını] bütünlüklü bir kavrama

indirgeme girişimlerinin hepsini engellemektir," der (s. 90).

16 Bu hareket hakkında başka bir örnek için bkz. Heidegger'in *Identity and Difference*'ta (1969, s. 29-31) insan ve Varlık'ın birlikte ait olması değerlendirmesi.

17 Karsten Harries'in "Metaphor and Transcendence"ta (1979, s. 71) metaforu tarif etmek için kullandığı terimler bunlardır.

18 Derrida "The *Retrait* of Metaphor"da bu hususu tekrarlar: "Metafor *hakkında* konuşmaya, bu hususta düz anlamıyla ya da lafzi bir şey söylemeye, bu hususu kendi konummuş gibi *ele almaya* çalışıyorum, ama metafor aracılığıyla (tabiri caizse) bunun hakkında daha metaforik konuşmak, onunla onun tarzında konuşmak zorundayım. Onunla *hesaplaşmadan* (*sans traiter avec elle*), ondan bahsetmek için ondan aldığım borçla onunla müzakere etmeden onu *ele alamam* (*en traiter*). Metaforla birlikte *ele alınmayan* (*traité avec*) ve birdenbire *başa çıkılamaz* (*intraitable*) görünen metafor üzerine bir *tetkik* (*un traité*) üretmeyi başaramıyorum" (1998, s. 103).

19 "Pusuya yatmak" fiili burada Thomas De Quincey'nin "çocukluktaki derin mi derin trajediler" tasvirini ("her şeyin altında pusuya yatmış bekleyen" ve zihnin palimpsestinde "en sona kadar pusuya yatıp bekleyen trajediler [1998b, s. 146]) ve Sigmund Freud'un *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* (1905) eserindeki Heine alıntısını çağrıştırmaktadır: "yüzü palimpseste benziyordu, Bir Kilise Babasının metninin yeni siyah elyazmasının altında antikçağdan kalma bir Yunan aşk şiirinin yarı silinmiş dizeleri pusuya yatmıştı" (Heine'den akt. Freud 1991c, s. 128). Bu alıntının kaynağı Üçüncü Bölüm'de belirtildiği üzere, Heine'nin düzyazı eseri *Die Harzreise*'dir (1826 [1912a, s. 56]).

20 Derrida iki sayfa sonra gerçekten de palimpsestten bahseder, ama sadece retorik bir tarzda: "Beyaz mitoloji – metafizik onu üreten masalsı sahneyi, her şeye rağmen aktif ve kışkırtıcı olan, beyaz mürekkeple yazılmış, palimpsest üzerindeki görünmez bir tasarım olan sahneyi kendi içinde silmiştir" (1982, s. 213).

21 Bu anlamda Derrida'nın terminolojisinde, palimpsestin "palimpsest"i

"söküme alma"ya (*sous rature*) tabi tuttuğu söylenebilir: Hem kelimeyi yazıp silmek hem de ardından hem kelimeyi hem de silinmiş olanı basmak (ve dolayısıyla muhafaza etmek). Derrida'nın ilk eserlerinde "stratejik açıdan önem arz eden bu pratik"in (Spivak 1976, s. xiv) alenen palimpsestvari mantığı Heidegger'den alınmadır.

22 Derrida "eğer felsefenin tüm metaforik olanaklarını tasavvur edip sınıflandırmak isteseydik, en azından bir metafor her zaman sistemin dışında kalırdı: Hiç olmazsa metafor, ki o olmadan metafor kavramı inşa edilemezdi ya da tüm bir muhakeme zincirini senkoplamak gerekirse, metaforun metaforu," der (1982, s. 219-20). Bu husus hakkında ve Derrida ile genel olarak metafor ilişkisi hakkında daha fazla ayrıntı için bkz. Geoffrey Bennington (1993, s. 119-33).

23 Genette, Proust'un bakış açısındaki palimpsesti andıran nitelikten bahsetse de ("Zaman sadece karakterleri başkalaşıma uğratmaz, aynı zamanda yüzler, bedenler, hatta yerler ve sonuçları uzamda dibe çöker [...] ve çizgileri bazen okunmaz, neredeyse her zaman müphem bir palimpsestte üst üste binen bulanık bir görüntü oluşturur [...] Bu zaman ve uzam palimpsesti, bu ahenksiz görüler sancılı bir çözülme ve olanaksız bir sentezin sonu gelmez hareketiyle mütemadiyen çelişki yumağı oluşturur ve mütemadiyen bir araya getirilir – kuşkusuz Proustçu bakış açısı budur" [1982b, s. 212-3]); metafora dair Heideggerci bir anlayış geliştirmekten ziyade, "Proust'un yazıları bilinçli niyetleri ile gerçek icrası arasında tekil bir başarısızlığa düşer: Özleri yerli yerine oturtmak için yola çıkıp, sonunda yanılsamalar meydana getirir ya da yeniden meydana getirir; metnin tözsel derinliği yoluyla şeylerin derin tözüne ulaşmaya niyet etmişken, derinliklerin birbirini götürdüğü ve tözlerin birbirini yuttuğu fantazmagoryacı bir üst üste binme taklidiyle son bulur" (s. 214).

24 Yedinci Bölüm'de palimpsestvariliğin *queer*'liği ve *queer*'leştirici gücü hakkında ayrıntılı bir değerlendirme vardır.

25 Burada sunduğum "alacakaranlık" yorumumu Michael Riffaterre'in okuma kuramı ve pratiğine borçluyum; bu konu bir sonraki bölümde

"Kuramsal Metin (1): Yapısalcılık Hakkında" başlıklı kısımda daha ayrıntılı işleniyor.

26 Phyllis Bartlett cinselliğin daha aleni ifade edilişinin, Lawrence'ın *The Collected Poems* için yaptığı gözden geçirmelerde temel nitelikte olduğunu savunur: "İblisin en bariz şekilde salıverildiği yer, cinsellik ihtiyaçları ve cinsel sembolizm hakkındaki düz konuşma alanıdır" (1951, s. 585).

27 Sesbirimsel okuma hakkında bkz. Garrett Stewart (1990).

BEŞİNCİ BÖLÜM

1 Holmes'un filolojiye ilgisine dair tek bir örnek için, Holmes ile Watson'ın "büyük üniversite kentlerimizden biri"nde bulundukları ve Holmes'un ilk İngiliz patentleriyle ilgili hummalı bir araştırmaya koyulduğu "Üç Öğrenci" hikâyesine bakınız (Doyle 2001, s. 596).

2 Holmes ilk kez *Kızıl Dosya*'da (1887) büyüteç kullanırken resmedilir (Doyle 2001, s. 31) ve sonraki hikâyelerde düzenli olarak karşımıza çıkar. Birkaç örnek için, bkz. "Boscombe Vadisi'nin Esrarı" (1891) (Doyle 2001, s. 212), "Kızıl Saçlılar Kulübü" (1891) (Doyle 2001, s. 187), "Mavi Yakut" (1892) (Doyle 2001, s. 246) ve "Norwood'lu İnşaatçı" (1903) (Doyle 2001, s. 506).

3 Detektif hikâyelerinin okuma yazma konusundaki özdüşünümselliği eleştiri dünyasında basmakalıp hale gelmiştir. Özellikle bkz. Peter Hühn (1987) ve S.E. Sweeney (1990). Genel bir özet için, bkz. Heta Pyrhönen (1994, s. 32-6).

4 Russell, palimpsest editörünü detektiften ziyade "kâşif"e benzetse de (s. 110), ele aldığı konu (Kardinal Angelo Mai, yani 19. yüzyıl başındaki en ünlü palimpsest editörü) neredeyse sihirli olan detektiflik yetenekleri bakımından geleneksel detektif anlatılarının kurmaca kahramanları kadar meşhurdur.

5 Umberto Eco'nun *Okurun Rolü*'ndeki (1981) kuramına göre, kapalı metinler "teksesli sonuçlar üretmeyi amaçlar [...] okurla işbirliği yap-

ma derdi yok *gibidir*" (s. vii). Detektif romanını açıkça "kapalı" bir metin diye nitelendirir: "Bu açıdan bakıldığında detektif romanları tipiktir" (s. 34).

6 Sebeok *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*'ın (1983) giriş kısmında "*uberty* modern İngilizceden tamamen kaybolmuş bir sözcüktür"; ilk kez 1412'de Bury Keşişi John Kydgate'in *Two Merchants* adındaki muğlak eserinde görülmüştür; "zengin büyüme, mebzullük, bereketlilik, verimlilik, bolluk" ya da kabaca İtalyanların *ubertà* dediği şeye denk düşmektedir (1983, s. 1).

7 Palimpsest elyazmaları okurken tahminin payı, William Peakin'in "The Sum God" (2001, s. 31) başlıklı dergi yazısında yeniden basılan Arşimed Palimpsesti'nin bir dijital görüntüleme örneğinde açıkça görülebilir. "Arşimed'in "ölümden nasıl geri geldiği"yle ilgili 5. Aşama'nın görüntüsü, yeniden inşa edilmiş metnin büyük bir kısmının tahmin olduğunu ortaya koyuyor: Görselde pembeyle temsil edilmiştir, oysa teyitli metinde yeşille temsil edilmiştir.

8 Bu araştırmanın büyük oranda Saussure'ün 1907-11 arasında geliştirilmiş olan daha ünlü eseri *Genel Dilbilim Dersleri*'nden daha eski tarihli olduğunu belirtelim.

9 *Words Upon Words* bünyesinde bu ikisi arasında daha kolay bir şekilde ayrım yapmak için Starobinski'nin metni italik, Saussure'ünkü normal karakterlerle yazılmıştır.

10 Starobinski "Köken Sorunu" başlıklı 3. Bölüm'de Saussure'ün araştırmasına dair son derecede gelişkin örnekler verir (1979, s. 46-77).

11 Saussure izlek kelimenin sesbirimsel parçalarına bölündüğünü ve "hiçbir şekilde yazı fikrini takdim etme amacı taşımadığını" vurgulamaya özen gösterir (s. 14). Starobinski'nin yorumuyla, "bu örnekte okuma harflerin değil, sesbirimlerin deşifre edici birleşimlerine uygulanır" (s. 15). Saussure'ün yazmayı dışlama girişiminin sonuçlarına dair incelikli bir değerlendirme için bkz. Sylvère Lotringer (1973).

12 Starobinski bu süreci x-ışınlama olarak tarif eder, ama asla palimpsest

okuma tabirini kullanmaz: "*Saussure'ün tüm dikkati bu çekip çıkarma çalışmasına yönelmiştir. Art arda gelen aşamalar, deyim yerindeyse, x-ışınından geçirilir; bunların temelindeki kemikli yapı açığa serilmelidir*" (s. 58).

13 Nasıl ki Peirce abdüktif muhakeme testi olarak matematiksel olasılığı reddederse, Saussure de kendi palimpsest detektif okuması testi için aynı önlemi reddeder: "Nihai bir kaynak olarak olasılıkların dikkate alınmasından iki adım uzaktayız, ama [...] bu dikkate alma, uzamsal olarak, bir matematikçinin güçlerine meydan okur" (s. 100).

14 *Significance* [mana, mahiyet] kelimesinin Riffaterre'in kuramında özel bir anlamı olsa da, kendisi bu anlamın Webster'da yer alan olağan sözlük anlamıyla çekişmediğini belirtir: "Açıkça ifade edilmiş anlamından ayrı olarak bir şeyin incelikli, saklı içerimleri" (Riffaterre 1978, s. 167, n. 3).

15 Örneğin Baudelaire'in "Alchimie de la douleur"ünde [Acının Simyası] kilit kelime olan "simya, göndergesine göndermede bulunmaz. Sadece metni tek bir değişiklik formülündeki çeşitliliklerle kısıtlayarak metnin gramerini programlar. Ayrıca metnin sözlükçesini bir koda dönüştürerek programlar: Her kelime bir başkalaşım ya da sonuçlarının bir bildirisi olacaktır..." (Riffaterre 1983, s. 84).

16 Rocco Capozzi burada bir istisna güder ve "Palimpsests and Laughter: The Dialogical Pleasure of Unlimited Intertextuality in *The Name of the Rose*"daki (1989) bu telmihi, romanın "'kötü bir şekilde kazınmış' olmak şöyle dursun, okurlara metinlerarası izlerin/baskıların sayısız ve çeşitli biçimlerini tanımasına olanak sağlayan temiz, açık bir 'palimpsest'tir" (s. 418) argümanını takdim etmek için zikreder. Gelgelelim Capozzi bu palimpsest göndermesinin metinsel manasıyla daha fazla ilgilenmez.

17 Zamora şu açıklamayı yapar: "Yaşadığımız çağda [...] Vahiy imgeleri siyasal olayların ve durumların hiçbir açıktan iyileşme ya da yenilenme beklentisi taşımayan felaket potansiyelini vurgulamak için sık sık kullanılmaktadır. Kıyamet kelimesi özgün anlamıyla felaket ya

da fecaatin eşanlamlısı olmadığı gibi düz anlamıyla dünyanın sonu anlamına da gelmez, ama biz bugün neredeyse sadece bu tarzda kullanıyoruz" (1988, s. 34). *Oxford İngilizce Sözlüğü* "kıyamet"in anlamlarından biri olarak felaketten bahsetmez.

18 Bu terimler Zamora'nın değerlendirmesine göndermede bulunur: "Detektiflik yapma/tespit etme (*detection*) ve kıyamet (*apocalypse*) benzeş tarzlardır. İkisi de sebebin sonuçtan çıkarılmasını içerir; ikisi de anlamı mevcut göstergelerden yararlanarak deşifre etmeye çalışır (ama detektiflik yapma gerçek bir geçmişe, kıyamet ise öngörülmüş bir geleceğe işaret eder)" (1988, s. 36).

19 Dizideki üçüncü posterin "altında saklı eskinin izlerini nihayet silen yeni metafizik detektif hikâyesi"ni temsil ettiğini belirtelim (Holquist 1971, s. 153). *Gülün Adı* metafizik değil, modern bir detektif hikâyesidir, çünkü klasik detektif metninin izleri hâlâ görünür şekilde oradadır.

20 Bu hususun tekrarlandığı ve metnin postyapısalcı kavramının daha da geliştirildiği örnek için bkz. Barthes (1977a, s. 159; 1997, s. 64).

21 Ensest, "oğullar" ya da "torunlar" ("*imp*"in bir diğer anlamı) ve sekme telmihlerinin "palimpsestvari"de bir arada olması, zihni kaçınılmaz şekilde edebiyatın en meşhur ensestçi aksağına götürür: Oidipus. Michael Dillon *Politics of Security* (1996) eserinde güvenlik ile güvensizliğin palimpsestvari mahremiyetine parmak basarak Yunanca güvenlik kelimesinin "*asphaleia*" olduğunu hatırlatır: "Düşmek/başarısız olmak ya da tökezlemek anlamındaki *sphallo*'dan türetilmiştir" (s. 77). Dillon'un, Sofokles'in *Kral Oidipus*'u üzerine değerlendirmesi (s. 162-98) oyunun bu kelimenin etimolojisine dair kelime oyunu yapmasına odaklanır, zira Oidipus'a (düşmeye ya da tökezlemeye en yakın isim olan aksak adama) durumunu "güvence altına alma" görevi verilmiştir.

22 Bu açıdan David Darby'nin "The Narrative Text as Palimpsest"te (1987), Peter Handke'nin *Die Hornissen*'deki (1966) özdüşünümsel palimpsest anlatısında okuma ve yazmanın ayrılmazlığına dair de-

ğerlendirmesine bakınız: "*Die Hornissen* özdüşünümsel bir metindir [...] şöyle ki açıktan kendi okuma sürecini tarif eder. Roman okuma süreci ile yazma süreci arasındaki karşılıklı ilişkiye örnek oluşturur. Handke'nin anlatıcılarının –ve müteakip metindışı anlatıcıların– icra ettiği anlatı üretimi edimi her zaman alımlayıcı bir öğe içerir, şöyle ki bu anlatıcıların her biri okuduğu ya da işittiği bir anlatıyla iş tutturur. Tersinden bakıldığında, gözlemlenen okumalardan her biri kısmen yaratıcı bir süreçtir, yeni bir söylem inşa etme sürecidir. Palimpsest modelinde okuma yazma, anlatıyı üreten katmanlaştırma sürecinin ayrılmaz öğesidir. *Die Hornissen*'le ilgili kayda değer olan şey, hem matbu metindeki iki anlatıcı tarafından (bunlardan biri bir karakter olarak işlev gösterir) hem de bağımsız inşalardaki müteakip okur-anlatıcılar tarafından bu süreci uygulamalı olarak gözlemleme fırsatı sunmasıdır. Bu modelin diğer, bunlar kadar özdüşünümsel olmayan anlatı metinlerine uygulanabilir olup olmadığını sorgulamak buradaki niyetlerimin kapsamı dışındadır" (s. 261-2).

ALTINCI BÖLÜM

1 Palimpsest bu şekilde bol bol ve hatalı olarak kullanılmıştır. Örneğin bkz. Mary Flowers Braswell (1995), Gordon Brotherston (1992), Dorothy Colmer (1970), Frederick A. De Armas (1992) ve Judith Plotz (1994). Bu kategorinin en ilginç öğesi Ruth Waterhouse'un "Beowulf as 'Palimpsest'"idir (1992), zira Waterhouse burada metinlerarasılığın eski metinlerin yeni metinler ışığında okunmasına izin verme potansiyelini kabul eder ve böylece geleneksel kaynak avcılığı sürecini tersine çevirir. Ayrıca "Beowulf gibi Eski İngilizce bir metnin deşifre edicilerinin, bu metni her birinin kendi önemli gördükleri hususları ve kendi varsayımlarını yazabilecekleri bir 'palimpsest' yaratabilmesini", okurların palimpsestleştirme faaliyeti olarak tasvir eder (s. 6). Waterhouse'un bu metin boyunca palimpsesti muvakkaten kullandığının işareti, "palimpsest"i sadece tırnak işareti içinde kullanmış olmasıdır.

2 Kristeva mozaik imgesini 1985 yılında Margaret Waller'la yaptığı ve daha önce bahsi geçen mülakatta Amerikan çokkültürlülüğünü tarif etmek için yeniden kullanır (Kristeva 1996, s. 200).

3 Elbette burada geno-metin ile feno-metin arasında ve Kristeva'nın semiyotik ve sembolik fikirleri arasında Johnson'ın görmediği bir bağlantı var. Kristeva'nın bunları '"Nous deux' or a (Hi)story of Intertextuality" (2002) yazısında metinlerarasılıkla ilişkili olarak nasıl tarif ettiğiyle karşılaştırınız: "Metinlerarasılık biz okurları az çok karmaşık ya da iç içe örülü bir yapının ("doku"nun ilk anlamı) karşısına değil, aynı zamanda anlamlı olanı, birkaç katmanı altında ta semiyotik çoğulluğuna kadar uzanan bir süreğen gösterme sürecinin içine de yerleştirmenin bir yoludur. Metinlerarasılık semiyotik olana, bütün anlamların içinden çıktığı psikenin söz ötesi gerçekliğine erişir" (s. 9).

4 Palimpsest olarak metin metaforu diğer açılardan da Kristeva'nın metinsel modelinin üretken eşdeğeridir: Yeniden yazma potansiyelini içeren ve Üçüncü Bölüm'de gördüğümüz üzere "yazı ile psike, psike ile tin arasındaki ikianlamlı metafor tedavülü"nden (Johnson 1988, s. 87) payını alan dinamik bir yanılsamalı derinlik topografisini temsil eder, ki Kristeva'nın düşüncesinde de çok merkezi bir yere sahiptir bu.

5 Genette "palimpsest" kelimesinden bunun öncesinde sadece bir kez bahseder, onda da hipometinleri kaybolmuş hipermetinleri analiz etmenin güçlüğünden yakınır: "Meraklı (ve her daim hüsrana uğramış) okurlar kendilerini metninin başka bir metni gizlediğini bilen ama hangisini gizlediğini bilmeyen bir paleograf konumunda bulurlar. Gelmiş geçmiş en sinir bozucu palimpsesttir bu, beni önsezilere ve sorgulamalara mahkûm ediyor" (s. 383).

6 Genette başka bir edebi eseri çağrıştırmayan bir metin olsaydı bile, yine de eski notların ve taslakların bir palimpsesti, kendi sözleriyle bir "oto-hipermetin" olacaktır der: Jorge Luis Borges'in "Pierre Menard, Author of the Quixote"sinin (1944) anlatıcısının ünlü iddiasında olduğu gibi: "'Nihai' Don Quijote'yi dostumuzun önceki' metninin (silik ama deşifre edilebilir olmayan) izlerinin arasından parıldaması

gereken bir tür palimpsest olarak görmek meşrudur" (2000, s. 142).

7 Örneğin bkz. *S/Z* (1990) ve *The Pleasure of the Text* (1997).

8 Bkz. Ian McEwan (2002a), (2002b) ve Omer Ali (2001). Bu göndermeler için Brian Finney'ye (2004) teşekkür borçluyum. Yorumcuların *Kefaret*'te tespit ettiği diğer edebi telmihlere örnekler için bkz. Finney (2004, p. 74).

9 Örneğin bkz. Brookner (2001), Eagleton (2001) ve Moseley (2002). Daha fazla ayrıntı için bkz. Finney (2004, s. 70, n. 6).

10 Finney romanın üstmetinselliğini ele alırken palimpsest metaforuna başvurur: "Kitaptaki üstkurmaca öğelerinden şikâyet etmek hepimizin anlatılandığını, daha doğduğumuz andan itibaren kendi anlatılarımızı/yaşamlarımızı üzerine nakşettiğimiz palimpsesti sağlayan önceden var olan bir anlatının içine doğduğumuzu anlayamamaktır" (2004, p. 79).

11 Benim buradaki yorumlarımı şekillendirmiş olan arzuyla ilintili olarak *himen* kavramı hakkında kuramsal bir irdeleme için bkz. Jacques Derrida, "The Double Session" (1981, s. 209-12). "TheDouble Session" başlığını Derrida'nın kendisinin koymadığını belirtelim. Bu adı denemenin ilk kez 1970'de yayımlandığı *Tel quel* dergisinin editörleri önermişti. Derrida, eğer bu metnin bir başlığı *olsaydı* "Hymen: INTER Platonem et Mallarmatum" olurdu der. İngilizce çevirinin editörü Fransızca "L'hymen: ENTRE Platon et Mallarmé"nin İngilizceye değil Latinceye çevrildiğini söyler, çünkü "Latince 'himen' kelimesinin hem 'zar' hem de 'evlilik' olarak okunması gerektiğini vurgular" (Derrida 1981, s. 182, n. 10).

12 Currie aslında okumanın zamansallığını anlatmak adına fiziksel bir kitabın sayfalarında bir kitap ayracını hareket ettirme örneğine başvurur (2007, s. 5).

YEDİNCİ BÖLÜM

1 Örneğin bkz. Friedman (1975), (1985) ve (1990); DuPlessis (1979)

ve (1985); DuPlessis ve Friedman (1981); ve Friedman ve DuPlessis (1990).

2 Freud rüyaların anlamlarının palimpsest tarzında üst üste bindirilmiş yapısı mecazını 1914'te *Düşlerin Yorumu*'na eklediği bir dipnotta kullanır ve James Sully'nin "The Dream As Revelation" (1893) denemesinden şu alıntıyı vurgulayarak aktarır: "Şifreli bir mektup gibi, düş yazıları da yakından incelendiğinde ilk bakıştaki abuk sabuk niteliğini yitirir ve ciddi, anlaşılır bir mesaj hüviyetine bürünür. Veya mecazı hafifçe değiştirmek gerekirse, tıpkı bazı palimpsestler gibi düşler de yüzeydeki değersiz karakterlerinin altında eski ve kıymetli bir iletişimin izlerini açığa vurur diyebiliriz" (Sully 1893, s. 364; akt. Freud 1991d, s. 216, n. 2).

3 Friedman'ın "Return of the Repressed"deki okuma pratiği bu çalışma boyunca eleştirilmiş olan benlik ile metin hakkındaki palimpsestçe bir anlayışa dayanır: Benliğin psikanalitik tarzda katmanlı bir palimpsest olarak mecazlandırılması ve bunun güya Freud'un psike modeline denk olmasına Üçüncü Bölüm'de Abraham ve Torok'un kripta mefhumu üzerinden karşı çıkılıyor; metne dair palimpsest anlayışsa Beşinci Bölüm'de postyapısalcı eleştiriye tabi tutulmuştur.

4 Buck, bu "biz"e kimin dahil edilip kimin edilmeyeceği konusunda muğlaktır.

5 Örneğin Harry T. Moore *Palimpsestes*'in 1968 baskısının şömizinde, "palimpsest motifinin kullanımı okurda bir hikâyenin diğeri üzerine bindirildiği ve başkarakterin her zaman aynı kadın, özünde bizzat H.D. olduğu izlenimini uyandırıyor," der; Susan Stanford Friedman ve Rachel Blau DuPlessis *Palimpsestes*'i "farklı tarihsel çağlardaki yaşamları aslında aynı yaşam hikâyesinin, H.D.'ninkine benzer versiyonlarını oluşturan görünüşte farklı üç kadın hakkındaki üç hikâyeden oluşan bir eser" olarak tarif ederler (1990, s. 205); Sarah E. Witte ise *Psyche Reborn*'da Susan Stanford Friedman'ın *Palimpsestes* okumasını, "H.D.'nin I. Dünya Savaşı yıllarında erkekler tarafından köleleştirilmesini ve aldatılmasını kayda geçiren bir 'kişisel felaket'

palimpsesti" olarak özetler (1989, s. 121).

6 Burada "TF", H.D.'nin *Tribute to Freud*'unun [Freud'a Armağan] (1944) kısaltmasıdır.

7 *The Encyclopaedia Britannica* "murex"i, "Muricidae familyasını (Gastropoda sınıfının Prosobranchia altsınıfı) oluşturan deniz salyangozlarından biri. Genellikle uzun ya da ağır kabuğu çok omurgalı ya da fırfırlıdır (yakalıdır)," diye tarif eder.

8 Palimpsestin *queer* zamansallığı bu çalışma boyuncu başka uğraklarda da ele alınıyor, örneğin Üçüncü Bölüm'de "Hayaletsellik: Öznellik ve Zamansallık" kısmında, Dördüncü Bölüm'de "Şimdinin Şiir Sanatı"nda ve Beşinci Bölüm'de *Kefaret*'in (1991/2001) sonunda.

9 Bu hususta, benim "Murex" okumam, "Fishing the Murex Up: Sense and Resonance in H. D.'s *Palimpsest*"teki (1986) *Palimpsest* ile ilgili harikulade yakın okumasına çok şey borçlu olduğum Deborah Kelly Kloepfer'le ters düşüyor. Kloepfer palimpsest metaforuna olduğu gibi metnin diline de duyarlıdır ve H.D.'nin kariyerinin tedavi edici büyük anlatısında *Palimpsest*'e daha kayda değer bir rol vererek Chisholm'ün okumasına alternatif sunmaktadır. Gelgelelim Kloepfer "Murex"teki ilk bulanıklaştırma durumu ile müteakip palimpsestvari görüş durumu arasında ayrım yapmaz; Kloepfer bizzat bu iki durumu bulanıklaştırır ve "H.D.'nin palimpsestin altında yatan "tarifsiz kaynaştırma niteliği" konusundaki kaçıp kurtulamadığı hissi ve meşguliyeti"ne göndermede bulunur (s. 564). Bu tür bir birleştirme Kloepfer'i palimpsestte tecessüm etmiş olan metinsel ve cinsel ilişkiselliği daha kesin bir kuramsal temele oturtmaktan uzaklaştırır.

10 Bu terimler Kloepfer'in palimpsestle ilk baştaki ilişkisini hatırlatır: "hem kasıtlı hem de tesadüfi olan tuhaf, marjinal/kenarlara çiziktirilen yazılar; kendiliğinden sızıntı yapmaya başladığı anda kazıp çıkartılmalı, peşine düşülmelidir" (1986, s. 553).

11 Felsefe tarihinde otobiyografik olanı (haliyle edebi olanla ilişkili) silme arzusu her zaman olmuş olsa da, "evrensellik emelleri"nin altını oyar [Ellmann 2000, s. 228], edebiyat eleştirisinde otobiyografik

olana odaklanmak yazıya, edebiyat metninin kendisine can veren dil oyununu çoğu zaman gözden kaçırır. Andrew Bennett ve Nicholas Royle'un benzer mecazi dille savunduğu üzere, "romanların anlamını ve gücünü tutarlı bir şekilde yazarının 'deneyim'i ve 'duyarlılık'ı üzerinden sunmak bu tür romanları deyim yerindeyse doğar doğmaz boğmak demektir. Romanın 'hayat'ı yazarın 'hayat'ına odaklanmakla yok edilir" (Bennett ve Royle 1995, s. xv).

12 Palimpsest ile otobiyografi türü ("otobiyografik" olandan farklı olarak) arasındaki ilişki hakkında mülahazalar için bkz. Michael Meyer (1997) ve Linda Chown (1991).

13 Buck "eleştiri kuramı H.D.'nin yazdıklarını sınıflandırıp açıklayıp kapatarak hakkını yemiş olur. H.D. ile postyapısalcı, psikanalitik kuram arasındaki ilişki hermenötik otorite ve hâkimiyet meselelerini sorgulayan niteliktedir," der (1991, s. 5).

14 Osiris efsanesi hakkında bkz. J.G. Frazer (1906) ve J. Gwyn Griffiths (1980).

15 Sedgwick, "*queer;* süregiden an, hareket, yinelenen saik, girdaba giren, rahatsız edendir. '*Queer*' kelimesi bir yandan öbür yana demektir; Hint-Avrupa dilindeki kökü *twerk*'tür ki, Almanca *quer* (çaprazlama), Latince *torquere* (burkma, bükme), İngilizce *athwart* (çaprazlama, karşıdan karşıya) aynı kökten gelir" (1993, s. xii). Sedgwick'in *queer*'in etimolojisine ilişkin yazdıklarına dikkatimi çektiği için Michael O'Rourke'e (2006) müteşekkirim.

16 Bkz. Freud (1991b) ve (1991e). Freud cinselliğin palimpsesti andıran yapısına Silberer'in "üst üste bindirme hatası" üzerinden dikkat çeker; "'Cinsel' kavramının gelişimi sırasında, Silberer'in 'üst üste bindirme hatası' diye uygun bir ad verdiği bir şey olmuş olabilir" (1991d, s. 345, n. 1). Freud "Dişilik"te (1991b, p. 148) buna geri öner ve biseksüellik hakkındaki görüşlerini daha da açar.

17 DuPlessis'in "romantik esaret" kavramı için ayrıca bkz. DuPlessis (1979), (1985) ve (1986b).

18 *Queer* terimi, ilginçtir, hep Butler'ın savunduğu şekilde değişim içinde olmuştur; Sedgwick'in kelimenin etimolojisine dair izahı "*queer*" kelimesinin *Oxford İngilizce Sözlüğü*'ne göre "şüpheli bir köken"den geldiğini atlamaktadır: Genellikle Almanca *quer*'den (çapraz, eğik, şaşı, sapkın, aksi) geldiği düşünülse de "kelimenin İskoç dilinde ortaya çıktığı tarih buna terstir ve öne çıkan anlam Almanca *quer* kullanımlarından herhangi biriyle örtüşmemektedir."

Kaynakça

Abraham, Nicolas ve Torok, Maria (1980), "Introjection–Incorporation: *Mourning* or *Melancholia*", Serge Lebovici ve Daniel Wiidlöcher (haz.), *Psychoanalysis in France* içinde. New York: International Universities Press, s. 3-16.

Abraham, Nicolas ve Torok, Maria (1986), *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*, çev. Nicholas Rand. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ali, Omer (2001), "The Ages of Sin". Ian McEwan'ın *Kefaret* romanı hakkında bir değerlendirme ve mülakat. *Time Out*, 26 Eylül, s. 59.

Alparone, L., Bami, M., Cappellini, V., ve Donatini, M. (1995), "Recovering Poorly Preserved Palimpsests Through Morphological Reconstruction". *Digital Signal Processing – International Conference*, c. 1, s. 348-53.

Apthorp, M.J. (1995), "Iliad 14 306c. Discovered in the Syriac Palimpsest". *Zeitschrift fur Papyrologie und Epigraphik*, c. 109, s. 174-6.

Apthorp, M. J. (1996), "New Evidence From the Syriac Palimpsest on the *Numerous Versuum* of the *Iliad*". *Zeitschrift fur Papyrologie und Epigraphik*, 110, s. 103-14.

Archimedes: The Palimpsest [internet]. <www.archimedespalimpsest.org> [4 Ocak 2007].

Arnold, Thomas (1857), *History of Rome*, c. 1. Londra: Gilbert ve Rivington.

Attridge, Derek (2000), "Deconstruction and Fiction", Nicholas Royle (haz.), *Deconstruction: A User's Guide* içinde. Basingstoke: Palgrave, s. 105-18.

Austen, Jane (1993), *Northanger Abbey* (1818). Ware: Wordsworth Editions.

Barrell, John (1991), *The Infection of Thomas De Quincey: A Psychopathology of Imperialism*. New Haven ve London: Yale University Press.

Barthes, Roland (1977a), "From Work to Text", *Image, Music, Text* içinde, çev. Stephen Heath. Londra: Fontana Press, s. 155-64.

Barthes, Roland (1977b), "The Death of the Author", *Image, Music, Text*, içinde, çev. Stephen Heath. Londra: Fontana, s. 142-8. ["Yazarın Ölümü," çev. Oğuz Tecimen, 2015. www.oggito.com.]

Barthes, Roland (1990a), "Theory of the Text" (1973), Robert Young (haz.), *Untying the Text: A Post-structuralist Reader* içinde. Londra: Routledge, s. 31-47.

Barthes, Roland (1990b), *S/Z*, çev. Richard Miller. Oxford: Blackwell. [*S/Z*, Fr. çev. Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016.]

Barthes, Roland (1997), *The Pleasure of the Text*, çev. Richard Miller. New York: Hill and Wang.

Bartlett, Phyllis (1951), "Lawrence's *Collected Poems*: The Demon Takes Over". *PMLA*, c. 66 no. 5, s. 583-93.

Baudelaire, Charles (1978), *Les Paradis Artificiels*. Paris: Gallimard. [*Yapma Cennetler*, çev. Yakup Şahan. Telos Yayınevi, 2008.]

Becket, Fiona (1997), *D.H. Lawrence: The Thinker As Poet*. Basingstoke ve Londra: Macmillan.

Bell, Michael (1992), *D.H. Lawrence: Language and Being*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bennett, Andrew ve Royle, Nicholas (1995), *Elizabeth Bowen and the Dissolution of the Novel*. Basingstoke ve Londra: Macmillan.

Bennington, Geoff (1987), "Demanding History", Derek Attridge, Geoff Bennington ve Robert Young (haz.), *Post-Structuralism and the*

Question of History içinde. Cambridge: Cambridge University Press, s. 15-29.

Bennington, Geoffrey (1993), "Derridabase", Geoffrey Bennington ve Jacques Derrida, *Jacques Derrida* içinde, çev. Geoffrey Bennington. Chicago ve Londra: University of Chicago Press.

Bensley, Mrs R.L. (1896), *Our Journey to Sinai – A Visit to the Convent of St Catarina, With a Chapter on the Sinai Palimpsest*. Londra: The Religious Tract Society.

Benstock, Shari (1986), *Women of the Left Bank: Paris, 1900–1940*. Austin: University of Texas Press.

Bertellini, Giorgio (1995), "Restoration, Genealogy and Palimpsests. On Some Historiographical Questions". *Film History*, c. 7 sayı 3, s. 277-90.

Bischoff, Bernard (1990), *Latin Palaeography: Antiquity and the Middle Ages*, çev. Dáibhí ó Crónín ve David Ganz. Cambridge: Cambridge University Press.

Black, Matthew (1939), *A Palestinian Syriac Leaf of Acts XXI (14–26), With Two Facsimiles*. Manchester: Manchester University Press.

Black, Michael (1992), "A Kind of Bristling in the Darkness: Memory and Metaphor in Lawrence". *The Critical Review*, c. 32, s. 29-44.

Blackburn, Simon (1994), *The Oxford Dictionary of Philosophy*. Oxford ve New York: Oxford University Press.

Borges, Jorge Luis (2000), "Pierre Menard, Author of the *Quixote*", *Fictions* (1944) içinde, çev. Andrew Hurley. Londra: Penguin, s. 33-43.

Braswell, Mary Flowers (1995), "Chaucer's Palimpsest: Judas Iscariot and the Pardoner's Tale". *Chaucer Review*, c. 29, sayı 3, s. 303-10.

Brookner, Anita (2001), "A Morbid Procedure". *The Spectator*, 15 Eylül, s. 44.

Brooks, Peter (1984), *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, MA ve Londra: Harvard University Press.

Brotherston, Gordon (1992), "Epilogue: The American Palimpsest", *Book of the Fourth World: Reading the Native Americans Through Their Literature* içinde. Cambridge: Cambridge University Press, s. 341-9.

Browne, Malcom W. (1998a), "Ancient Archimedes Text Turns Up, and It's for Sale". *New York Times* [internet baskısı], 27 Ekim. <http:// select.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F30C14FA39580C748EDDA90994D 0494D81> [Erişim tarihi: 4 Ocak 2007].

Browne, Malcom W. (1998b), "Archimedes Text Sold for $2 million". *New York Times* [internet baskısı], 30 Ekim. <http://select.nytimes. com/gst/abstract.html?res=F30C14FA39580C748EDDA90994D0494D81> [Erişim tarihi: 4 Ocak 2007].

Bruns, Gerald L. (1989), *Heidegger's Estrangements: Language, Truth and Poetry in the Later Writings*. New Haven ve Londra: Yale University Press.

Buchanan, E.S. (1907), *The Four Gospels from the Codex Corbeiensis, being the first complete edition of the MS. Now numbered Lat. 17225 in the National Library at Paris, together with fragments of the Catholic Epistles, of the Acts and of the Apocalypse from the Fleury Palimpsest now numbered Lat. 6400G in the same library and for the first time completely edited with the aid of the printed text of Berger – 'Le palimpseste de Fleury'*. Oxford: Clarendon Press.

Buck, Claire (1991), *H.D. and Freud: Bisexuality and a Feminine Discourse*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

Butler, Judith (1993), *Bodies that Matter: On the discursive limits of 'sex'*. New York ve Londra: Routledge. [*Bela Bedenler*, çev. Cüneyt Çakırlar, Zeynep Talay. İstanbul: Pinhan, 2014.]

Capozzi, Rocco (1989), "Palimpsests and Laughter: The Dialogical Pleasure of Unlimited Intertextuality in *The Name of the Rose*". *Italica*, c. 66, sayı 4, s. 412-28.

Carlyle, Thomas (1899), "On History" (1830), *Critical and Miscellaneous Essays* içinde. Londra: Chapman and Hall, s. 83-95.

Catullus (1951), *Catullus*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
Catullus (1966), *The Poems of Catullus*, çev. P. Whigham. Londra: Penguin.

Chalker, Sylvia ve Weiner, Edmund (haz.) (1994), *The Oxford Dictionary of English Grammar*. Oxford: Clarendon Press.

Chisholm, Dianne (1992), *H.D.'s Freudian Poetics: Psychoanalysis in Translation*. Ithaca ve Londra: Cornell University Press.

Chown, Linda (1991), "Palimpsestic Biography: *The Black Room*", Luis T. Gonzalez-del-Valle ve Julio Baena (haz.), *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish-America* içinde. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, s. 57-64.

Cicero (1822), *De republica*, haz. Angelo Mai. Roma. [*Devlet Üzerine*, çev. Celal Cengiz Çevik. İstanbul: İthaki, 2014.]

Cicero (1959), 'To Trebatius Testa, April 8, 53 BC', XVIII, *The Letters to His Friends*, II içinde, çev. W. Glynn Williams. Londra: Heinemann, s. 54-9.

Coetzee, J.M. (1992), "Interview", David Atwell (haz.), *Doubling the Point: Essays and interviews* içinde. Cambridge, MA: Harvard University Press, s. 17-30.

Coleridge, Samuel Taylor (1997), "Prefatory note to The Wanderings of Cain" (1828), *The Complete Poems* içinde. Londra: Penguin, s. 218.

Collecott, Diana (1999), *H. D. and Sapphic Modernism, 1910–1950*. Cambridge: Cambridge University Press.

Colmer, Dorothy (1970), "'The Franklin's Tale': A Palimpsest Reading". *Essays in Criticism*, c. 20, s. 375-80.

Cook, Eleanor (1988), *Poetry, Word-Play and Word-War in Wallace Stevens*. Princeton: Princeton University Press.

Culler, Jonathan (1981), "Riffaterre and the Semiotics of Poetry", *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature and Deconstruction* içinde. Londra ve Henley: Routledge, s. 80-99.

Cureton, William (1851), *Fragments of the Iliad of Homer from a Syriac Palimpsest*. Londra: Richard Taylor.

Currie, Mark (2007), *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Daitz, Stephen G. (1970), *The Jerusalem Palimpsest of Euripides – A Facsimile Edition*. Berlin: Walter De Gruyter & Co.

Darby, David (1987), "The Narrative Text as Palimpsest: Levels of Discourse in Peter Handke's *Die Hornissen*". *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, c. 23, sayı 3, s. 251-64.

Davidson, Michael (1989), "Palimtexts: Postmodern Poetry and the Material Text", Marjorie G. Perloff (haz.), *Postmodern Genres* içinde. Norman: University of Oklahoma Press, s. 75-95.

De Armas, Frederick A. (1992), "The Soundless Dance of the Passions: Boscan and Calederon's *El Pintor De Su Deshonra*". *Modern Language Review*, c. 87, sayı 4, s. 85-67.

De Quincey, Thomas (1998a), *Confessions of an English Opium Eater* (1821), Grevel Lindop (haz.), *Thomas De Quincey: Confessions of An English Opium Eater and other writings* içinde. Oxford: Oxford University Press, s. 1-80. [*Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafları*, çev. Batu Boran. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.]

De Quincey, Thomas (1998b), *Suspiria de Profundis* (1845), Grevel Lindop (haz.), *Thomas De Quincey: Confessions of An English Opium Eater and other writings* içinde. Oxford: Oxford University Press, s. 87-181.

De Quincey, Thomas (1998c), "The English mail-coach, or the glory of motion" (1849), Grevel Lindop (haz.), *Thomas De Quincey: Confessions of An English Opium Eater and other writings* içinde. Oxford: Oxford University Press, s. 183-233. [*İngiliz Posta Arabası*, çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.]

Derrida, Jacques (1976), *Of Grammatology*, çev. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore ve Londra: The Johns Hopkins University Press. [*Gramatoloji*, çev. İsmet Birkan. Bilgesu Yayıncılık, 2011.]

Derrida, Jacques (1978), "Freud and the Scene of Writing", *Writing and Difference* içinde, çev. Alan Bass. Londra: Routledge, s. 196-231.

Derrida, Jacques (1981), "The Double Session", *Dissemination* içinde, çev. Barbara Johnson. Londra: The Athlone Press, s. 173-285.

Derrida, Jacques (1982), "White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy", *Margins of Philosophy* içinde, çev. Alan Bass. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, s. 207-71.

Derrida, Jacques (1984), "No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives)", çev. Catherine Porter ve Philip Lewis. *Diacritics*, c. 14, sayı2, s. 20-31.

Derrida, Jacques (1986), "*Fors*: The Anglish Words of Nicolas Abraham and Maria Torok", çev. Barbara Johnson, Nicolas Abraham ve Maria Torok, *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy* içinde, çev. Nicholas Rand. Minneapolis: University of Minnesota Press, s. xi-xlviii.

Derrida, Jacques (1992), "'This Strange Institution Called Literature': An Interview With Jacques Derrida", çev. Geoffrey Bennington ve Rachel Bowlby, Derek Attridge (haz.), *Acts of Literature* içinde. Londra: Routledge, s. 33-75. [*Edebiyat Edimleri*, çev. Ali Utku, Mukadder Erkan. İstanbul: Otonom, 2010.]

Derrida, Jacques (1994), *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, çev. Peggy Kamuf. New York ve Londra: Routledge. [*Marx'ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal*, çev. Alp Tümertekin. İstanbul: Ayrıntı, 2007.]

Derrida, Jacques (1995), "'Dialanguages'", çev. Peggy Kamuf, Elisabeth Weber (haz.), *Points . . . Interviews, 1974–1994* içinde. Stanford: Stanford University Press, s. 132-55.

Derrida, Jacques (1996), *Archive Fever: A Freudian Impression*, çev. Eric Prenowitz. Chicago ve Londra: University of Chicago Press.

Derrida, Jacques (1998), "The *retrait* of metaphor", çev. F. Gasdner, Julian Wolfreys (haz.), *The Derrida Reader: Writing performances* içinde. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 102-29.

Derrida, Jacques (1999a), "Living On", Harold Bloom, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller,

Deconstruction and Criticism içinde, çev. James Hulbert. New York: Continuum, s. 75-176.

Derrida, Jacques (1999b), "Border lines", Harold Bloom, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, *Deconstruction and Criticism* içinde, çev. James Hulbert. New York: Continuum, s. 75-176.

Derrida, Jacques (2001), *Papier Machine: Le ruban de machine à écrire et autres réponses*. Paris: Galilée.

Derrida, Jacques (2002), "Typewriter Ribbon: Limited Ink (2)", *Without Alibi* içinde, çev. Peggy Kamuf. Stanford: Stanford University Press, s. 71-160.

Derrida, Jacques ve McDonald, Christie V. (1982), "Choreographies". *Diacritics*, c. 12, s. 66-76.

Dillon, Michael (1996), *Politics of Security: Towards a Political Philosophy of Continental Thought*. Londra ve New York: Routledge.

Doyle, Sir Arthur Conan (2001), *The Penguin Complete Sherlock Holmes*. Londra: Penguin.

Dunn, Margaret M. (1987), "Altered Patterns and New Endings: Reflections of Change in Stein's *Three Lives* and H. D.'s *Palimpsest*". *Frontiers*, c. 9, sayı 2, s. 54-9.

DuPlessis, Rachel Blau (1979), "Romantic Thralldom in H. D." *Contemporary Literature*, c. 20, sayı 2, s. 178-203.

DuPlessis, Rachel Blau (1985), "Romantic Thralldom and Subtle Genealogies in H. D." *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers* içinde. Bloomington: Indiana University Press, s. 66-83.

DuPlessis, Rachel Blau (1986a), *H. D.: The Career of That Struggle*. Bloomington: Indiana Press.

DuPlessis, Rachel Blau (1986b), "Family, Sexes, Psyche: An Essay on H.D. and the Muse of the Woman Writer", Michael King (haz.), *H.D.: Woman and Poet* içinde. University of Maine at Orono: The National Poetry Foundation, s. 69-90.

DuPlessis, Rachel Blau ve Friedman, Susan Stanford (1981), "'Woman is Perfect': H.D.'s Debate with Freud". *Feminist Studies*, c. 7, sayı 3, s. 417-30.

Eagleton, Terry (2001), "A Beautiful and Elusive Tale". *The Lancet*, c. 358, sayı 9299, s. 2177.

Eco, Umberto (1981), *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Londra: Hutchinson.

Eco, Umberto (1984), *The Name of the Rose*, çev. William Weaver. Londra: Picador. [*Gülün Adı*, çev. Şadan Karadeniz. İstanbul: Can Yayınları, 1986, 1. baskı.]

Eliot, T.S. (1975), "Tradition and the Individual Talent" (1919), Frank Kermode (haz.), *Selected Prose of T. S. Eliot* içinde. Londra ve Boston: Faber and Faber, s. 37-44.

Ellmann, Maud (2000), "Deconstruction and Psychoanalysis", Nicholas Royle (haz.), *Deconstruction: A User's Guide* içinde. Basingstoke: Palgrave, s. 211-37.

Finney, Brian (2004), "Briony's Stand Against Oblivion: The Making of Fiction in Ian McEwan's *Atonement*". *Journal of Modern Literature*, c. 27 no. 3, s. 68-82.

Foucault, Michel (1996), "Nietzsche, Genealogy, History", *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* içinde, çev. Donald F. Bouchard ve Sherry Simon. Ithaca: Cornell University Press, s. 139-64.

France, Anatole (1923), *The Garden of Epicurus*, çev. Alfred Allinson. New York: Dodd, Mead.

Frazer, J.G. (1906), "The Myth of Osiris" *Adonis, Attis, Osiris: Studies in the History of Oriental Religion* içinde. Londra: Macmillan, s. 211-19.

Freud, Sigmund (1991a), "A Note Upon the 'Mystic Writing-Pad'" (1925), *On Metapyschology: The Theories of Psychoanalysis* içinde, The Penguin Freud Library, c. 11, çev. James Strachey. Londra: Penguin, s. 427-34. [Metapsikoloji, çev. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın. İstanbul: Payel, 2002.]

Freud, Sigmund (1991b), "Femininity" (1933), *New Introductory Lecture on Psychoanalysis* içinde, The Penguin Freud Library, c. 2, çev. James Strachey. Londra: Penguin, s. 145-69.

Freud, Sigmund (1991c), *Jokes and Their Relation to the Unconscious* (1905), The Penguin Freud Library, c. 6, çev. James Strachey. Londra: Penguin.

Freud, Sigmund (1991d), *The Interpretation of Dreams* (1900), The Penguin Freud Library, c. 4, İng. çev. James Strachey. Londra: Penguin. [*Düşlerin Yorumu*, çev. Emre Kapkın. İstanbul: Payel, 1992.]

Freud, Sigmund (1991e), "The Sexual Life of Human Beings" (1917), *Introductory Lectures on Psychoanalysis* içinde, The Penguin Freud Library, c. 1, çev. James Strachey. Londra: Penguin, s. 344-61.

Freud, Sigmund, (2001), *From the History of an Infantile Neurosis* (1918), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud: An Infantile Neurosis and Other Works*, XVII içinde, çev. James Strachey. Londra: Vintage, s. 1-122.

Friedman, Susan Stanford (1975), "Who buried H.D.? A Poet, Her Critics, and Her Place in "The Literary Tradition". *College English*, c. 36, sayı 7, s. 801-14.

Friedman, Susan Stanford (1981), *Psyche Reborn: The Emergence of H. D.* Blooming- ton: Indiana University Press.

Friedman, Susan Stanford (1985), "Palimpsest of Origins in H.D.'s Career". *Poesis*, c. 6, sayı 3-4, s. 56-73.

Friedman, Susan Stanford (1990), "Return of the Repressed in H.D.'s Madrigal Cycle", Susan Stanford Friedman ve Rachel Blau DuPlessis (haz.), *Signets: Reading H.D.* içinde, Wisconsin: University of Wisconsin Press, s. 233-52.

Friedman, Susan Stanford ve DuPlessis, Rachel Blau (1990), "'I Had Two Loves Separate': The Sexualities of H.D.'s *Her*", Susan Stanford Friedman ve Rachel Blau DuPlessis (haz.), *Signets: Reading H.D.* içinde, Wisconsin: University of Wisconsin Press, s. 205-32.

Galvin, Mary E. (1999), *Queer Poetics: Five Women Writers*. Westport ve Londra: Greenwood Press.

Gautier, Théophile (1918–22), "In Deserto"(1845), *Poésies Complètes*, II. Paris: Bibliothèque-Charpentier, s. 123-4.

Genette, Gérard (1979), *Introduction à l'Architexte*. Paris: Seuil.

Genette, Gérard (1980), *Narrative Discourse: An Essay in Method*, çev. Jane E. Lewin (Ithaca, NY: Cornell University Press).

Genette, Gérard (1982a), *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

Genette, Gérard (1982b), "Proust Palimpsest", *Figures of Literary Discourse* içinde, çev. Alan Sheridan. Oxford: Basil Blackwell, s. 203-28.

Genette, Gérard (1997), *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, çev. Channa Newman ve Claude Doubinsky. Lincoln ve Londra: University of Nebraska Press.

Gilbert, Sandra M. ve Gubar, Susan (2000), *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (2. baskı). New Haven ve Londra: Yale University Press.

Gillespie, Gerald (1990), "Here Comes Everybody/Nobody: Self As Overly Edited Palimpsest", *New Comparison*, c. 9, s. 3-15.

Gordon, Jan B. (1985), "De Quincey As Gothic Parasite: The Dynamic of Supplementarity", Robert Lance Snyder (haz.), *Thomas De Quincey: Bicentenary Studies* içinde. Norman ve Londra: University of Oklahoma Press, s. 239-62.

Griffiths, J. Gwyn (1980), "The Original Myth", *The Origins of Osiris and His Cult, Studies in the History of Religions (Supplements to Numen), XL* içinde. Londra: E.J. Brill, s. 1-40.

Gubar, Susan (1978), "The Echoing Spell of H. D.'s Trilogy". *Contemporary Literature*, c. 19, s. 196-218.

H.D. (1928), "Narthex", Alfred Kreymborg, Lewis Mumford, Paul Rosenfeld (haz.), *The Second American Caravan* içinde. New York: Macaulay, s. 225-84.

H.D. (1968), *Palimpsest* (1926). Carbondale ve Edwardsville: Southern Illinois Press.

H.D. (1980), *Hedylus* (1928). Manchester: Carcanet Press.

H.D. (1984), *Bid Me To Live* (1960). Londra: Virago.

H.D. (1984), *Her* (1981). Londra: Virago.

H.D. (1985), *Tribute to Freud* (1944). Manchester: Carcanet.

H.D. (1986), "Hermes of the Ways" *Collected Poems 1912–1944* içinde. New York: New Directions, s. 37-9.

H.D. (1992a), *Asphodel*. Durham, NC: Duke University Press.

H.D. (1992b), *Paint It Today*. New York: New York University Press.

Hall, F.W. (1913), *A Companion to Classical Texts*. Oxford: Clarendon Press. Handke, Peter (1966), *Die Hornissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Harries, Karsten (1979), "Metaphor and Transcendence", Sheldon Sacks (haz.), *On Metaphor* içinde. Chicago ve Londra: University of Chicago Press, s. 71-88.

Hartley, L.P. (1953), *The Go-Between*. Londra: H. Hamilton. Hawkes, Terence (1972), *Metaphor*. Londra: Methuen.

Heidegger, Martin (1969), *Identity and Difference*, çev. Joan Stambaugh. New York: Harper and Row.

Heidegger, Martin (1975), "Language", *Poetry, Language, Thought* içinde, çev. Albert Hofstadter. New York: Harper and Row, s. 187-210.

Heidegger, Martin (1993a), "Letter on humanism", *Basic Writings: From* Being and Time *(1927) to* The Task of Thinking *(1964)* içinde, çev. Frank A. Capuzzi. Londra: Routledge, s. 213-65.

Heidegger, Martin (1993b), "The way to language", *Basic Writings: From* Being and Time *(1927) to* The Task of Thinking *(1964)* içinde, çev. David Farrell Krell. Londra: Routledge, s. 393-426.

Heine, Heinrich von (1912a), *Die Harzreise* (1826), *Sämtliche Werke* içinde, c. 4. Leipzig: Insel, s. 3-83.

Heine, Heinrich von (1912b), *Italien* (1828), *Sämtliche Werke* içinde, c. 4. Leipzig: Insel, s. 217-415.

Holquist, Michael (1971), "Whodunit and other questions: Metaphysical detective stories in post-war fiction". *New Literary History*, c. 3, sayı 1, s. 135-56.

Hühn, Peter (1987), "The detective as reader: Narrativity and reading concepts in detective fiction". *Modern Fiction Studies*, c. 33, sayı 3, s. 451-66.

Humma, John B. (1990), *Metaphor and Meaning in D. H. Lawrence's Later Novels*. Columbia ve Londra: University of Missouri Press.

Jacobus, Mary (1981), "Review of *The Madwoman in the Attic*". *Signs*, c. 6, sayı 3, s. 517-23.

Jagose, Annamarie (1996), *Queer Theory: An introduction*. New York: New York University Press.

Jakobson, Roman (1987), "Two aspects of language and two types of aphasic disturbance", Krystyna Pomorska ve Stephen Rudy (haz.), *Language in Literature* içinde. Cambridge, MA ve Londra: Belknap Press, s. 95-114.

Johnson, Christopher M. (1988), "Intertextuality and the psychic model". *Paragraph*, c. 11, sayı 1, s. 71-89.

Kermode, Frank (1973), *Lawrence*. Bungay: Fontana.

Kloepfer, Deborah Kelly (1986), "Fishing the murex up: Sense and resonance in H.D.'s *Palimpsest*". *Contemporary Literature*, c. 27, sayı 4, s. 553-73.

Kolata, Gina (2003), "In Archimedes' puzzle, a new eureka moment". *New York Times* [online], 14 Aralık. <http://select. nytimes. com/gst/abstract.html?res=F20A17FC38580C778DDDAB0994DB404 482> [Erişim tarihi: 4 Ocak 2007].

Kristeva, Julia (1969), *Semeiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.

Kristeva, Julia (1980a), "The bounded text", *Desire in Language: A semiotic approach to literature and art* içinde, çev. Thomas Gora, Alice Jardine ve Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, s. 36-63.

Kristeva, Julia (1980b), "Word, Dialogue, and Novel", Leon S. Roudiez (haz.), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* içinde, çev. Thomas Gora ve Alice Jardine. New York: Columbia University Press, s. 64-91.

Kristeva, Julia (1984), *Revolution in Poetic Language*, çev. Margaret Waller. New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia (1996), "Intertextuality and Literary Interpretation", çev. Richard Macksey, Ross Mitchell Guberman (haz.), *Julia Kristeva Interviews* içinde. New York: Columbia University Press, s. 188-203.

Kristeva, Julia (2002), ""Nous Deux" or a (Hi)story of Intertextuality". *The Romanic Review*. c. 93, sayı 1-2, s. 7-13.

Lakoff, George ve Johnson, Mark (1980), *Metaphors We Live By*. Chicago ve Londra: The University of Chicago Press.

La Sale, Antoine de (1967), *Jehan de Saintré*. Genève: Droz. Lawrence, D.H. (1912), *The Trespasser*. Londra: Duckworth. Lawrence, D.H. (1913), *Sons and Lovers*. Londra: Duckworth. Lawrence, D.H. (1916), *Twilight in Italy*. Londra: Duckworth. Lawrence, D.H. (1918), *New Poems*. Londra: Martin Secker.

Lawrence, D.H. (1923), *Studies in Classic American Literature*. New York: Thomas Seltzer.

Lawrence, D.H. (1928), *The Collected Poems*, 2 c. Londra: Martin Secker.

Lawrence, D.H. (1981), "To Harriet Monroe, 15 September 1915", George J. Zytaruk ve James T. Boulton (haz.), *The Letters of D. H. Lawrence* içinde, c. 2. Cambridge: Cambridge University Press, s. 393-4.

Lawrence, D.H. (1993a), "Foreword to *Collected Poems*", *The Complete Poems* içinde, (haz.) Vivian de Sola Pinto ve Warren Roberts. Londra: Penguin, s. 849-52.

Lawrence, D.H. (1993b), "Poetry of the Present", *The Complete Poems* içinde, (haz.) Vivian de Sola Pinto ve Warren Roberts. Londra: Penguin, s. 181-6.

Lawrence, D.H. ve Skinner, M.L. (1924), *The Boy in the Bush*. Londra: Martin Secker.

Lee, Hermione (2001), "If Your Memories Serve You Well . . .". The *Observer* [online], 23 Eylül. <http://books.guardian.co.uk/ reviews/generalfiction/0,6121,556327,00.html> [Erişim tarihi: 4 Ocak 2007].

Lejeune, Philippe (1984), "Le Roland Barthes sans peine", *Textuel*, c. 15, s. 11-19.

Lejeune, Philippe (1986), "Le Roland Barthes sans peine", *Moi Aussi* içinde. Paris: Seuil, s. 103-16.

Lewes, George Henry (1874–9), *Problems of Life and Mind*, 5 c. Londra: Trübner.

Lewis, Agnes Smith ve Gibson, Margaret Dunlop (haz.) (1900), *Palestinian Syriac Texts From Palimpsest Fragments in the Taylor-Schechter Collection*. Londra: C.J. Clay and Sons.

"Literature, Science, &c." (1825). *Gentleman's Magazine*, XCV: I. Londra: John Nichols and Son, s. 347.

Lotringer, Sylvère (1973), "The Game of the Name". *Diacritics*, c. 3, sayı 2, s. 2-9.

Lowe, Elias Avery (1972), "*Codices Rescripti*: A List of the Oldest Latin Palimpsests with Stray Observations on Their Origin", Ludwig Bieler (haz.), *Palaeographical Papers, 1907–1965* içinde, c. 2. Oxford: Clarendon Press, s. 480-519.

Mandell, Gail Porter (1952), *The Phoenix Paradox: A Study of Renewal through Change in the Collected and Last Poems of D. H. Lawrence*. New York: Doubleday.

Maniquis, Robert M. (1985), "The Dark Interpreter and the Palimpsest of Violence: De Quincey and the Unconscious", Robert Lance Snyder (haz.), *Thomas De Quincey: Bicentenary Studies* içinde. Norman ve Londra: University of Oklahoma Press, s. 109-39.

Martial (1961), "*Parchment Tablets*", XIV, VII, *Epigrams* içinde, II, çev. Walter C. A. Ker. Londra: Heinemann, s. 442-3.

McCrone, John (2004), "Reasons to Forget: Scientists Count the Ways We Get It Wrong", *Times Literary Supplement*, 30 Ocak, s. 3-4.

McDonagh, Josephine (1987), "Writings on the Mind: Thomas De Quincey and the Importance of the Palimpsest in Nineteenth-Century Thought". *Prose Studies*, c. 10 no. 1, s. 207-24.

McEwan, Ian (2001), *Atonement*. Londra: Jonathan Cape. [*Kefaret*, çev. Püren Özgören. İstanbul: Can Yayınlarıı 2007.]]

McEwan, Ian (2002a), "The Art of Fiction no. 173". Adam Begley ile mülakat. *The Paris Review*, c. 162, s. 3160.

McEwan, Ian (2002b), Michael Silverblatt ile mülakat. *Bookworm*. KCRW, Santa Monica, California [online], 11 Temmuz. <http://www.kcrw.com/ etc/programs/bw/bw020711ian_mcewan> [Erişim tarihi: 4 Ocak 2007].

Meyer, Michael (1997), "Gibbon's *Memoirs*: The palimpsest as paradigm for auto- biographies?" *Anglistentag*, s. 463-76.

Moi, Toril (1985), *Sexual/Textual Politics: Feminist literary theory*. Londra ve New York: Routledge.

Moir, Ian A. (1956), *"Codex Climaci Rescriptus Graecus" – A Study of the Greek New Testament Comprising the Underwriting of Part of a Palimpsest in the Library of Westminster College, Cambridge (MS. Gregory 1561, L)*. Cambridge: Cambridge University Press.

Moseley, M. (2002), "A Dangerous Imagination". *The World and I*, c. 17, sayı 8, s. 215-21.

Netz, Reviel (2000), "The Origins of Mathematical Physics: New Light on an Old Question". *Physics Today*, c. 53 no. 6, s. 32-7.

O'Rourke, Michael (2006), "The Roguish Future of Queer Studies". *SQS – Journal of Queer Studies in Finland* [online], c. 2. <www.helsinki.fi/ jarj/sqs/sqs2_06.sqs22006orourke.pdf> [Erişim tarihi: 4 Ocak 2007]

Parkinson, Richard ve Quirke, Stephen (1995), *Papyrus*. Londra: British Museum Press.

Peakin, William (2001), "The Sum God". *The Sunday Times Magazine*, 17 Haziran, s. 28-37.

Peirce, Charles Sanders (1958), "To F. A. Woods, on 'Would Be'" (1913), Arthur W. Burks (haz.), *Reviews, Correspondence and Bibliography, Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, c. VIII içinde. Cambridge: Harvard University Press, s. 246-8.

Pinto, V. de S. (1957), "D. H. Lawrence: Letter-Writer and Craftsman in Verse –Some Hitherto Unpublished Material". *Renaissance and Modern Studies*, c. 1, s. 5-34.

Plotz, Judith (1994), "Secret Garden II; or *Lady Chatterley's Lover* as Palimpsest". *Children's Literature Association Quarterly*, c. 19 no. 1, s. 15-19.

Plutarch (1957), "Concerning Talkativeness", *Plutarch's Moralia*, VI içinde, çev. W.C. Helmbold. Londra: William Heinemann, s. 393-515.

Plutarch (1960), "That a Philosopher Ought to Converse Especially with Men in Power", *Plutarch's Moralia*, vol. X içinde, çev. Harold North Fowler. Londra: William Heinemann, s. 25-47.

Poste, Edward (haz.) (1881), *Gaii Institutionum Iuris Civilis Commentarii; or, Elements of Roman Law by Gaius*, çev. Edward Poste. Oxford: Clarendon Press.

Proudfit, Charles L. (1985), "Thomas De Quincey and Sigmund Freud: Sons, Fathers, Dreamers – Precursors of Psychoanalytic Developmental Psychology", Robert Lance Snyder (haz.), *Thomas De Quincey: Bicentenary Studies* içinde. Norman ve Londra: University of Oklahoma Press, s. 88-108.

Pyrhönen, Heta (1994), *Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative*. Columbia: Camden House.

Reynolds, L.D. ve Wilson, N.G. (1974), *Scribes and Scholars: A guide to the trans- mission of Greek and Latin literature* (2. baskı). Oxford: Clarendon Press.

Riffaterre, Michael (1978), *Semiotics of Poetry*. Bloomington ve Londra: Indiana University Press.

Riffaterre, Michael (1983), *Text Production*, çev. Terese Lyons. New York: Columbia University Press.

Robbe-Grillet, Alain (1958), *The Voyeur*, çev. Richard Howard. New York: Grove Weidenfeld. [*Röntgenci*, çev. Suat Başar Çağlan. Şenocak Yayınları, 2009.]

Roberts, Colin H. ve Skeat, T. C. (1983), *The Birth of the Codex*. Londra: Oxford University Press.

Roudiez, Leon S. (1984), "Introduction", Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* içinde, çev. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, s. 1-10.

Royle, Nicholas (2003), *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press.

Russell, Charles William (1867), "Palimpsest Literature, and Its Editor, Cardinal Angelo Mai", *The Afternoon Lectures on Literature and Art* içinde. Londra: Bell and Daldy, s. 96-132.

Saussure, Ferdinand de (1960), *Course in General Linguistics* (3. baskı), çev. Wade Baskin. Londra: Owen. [*Genel Dilbilim Yazıları*, çev. Savaş Kılıç. İstanbul: İthaki Yayınları, 2014.]

Sebeok, Thomas (1983), "One, Two, Three Spells U B E R T Y (In Lieu Of An Introduction)", Umberto Eco ve Thomas A. Sebeok (haz.), *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce* içinde. Bloomington: Indiana University Press, s. 1-10.

Sedgwick, Eve Kosofsky (1993), *Tendencies*. Durham ve Londra: Duke University Press.

Silverstein, Albert (1997), "Eros and Death: The True Meaning of The Golden Pince-Nez". *The Baker Street Journal: An Irregular Quarterly of Sherlockiana*, c. 47, sayı 2, s. 37-44.

Smith, Robert (1995), *Derrida and Autobiography*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sophocles (2006), *Oedipus Rex* (2. baskı). Cambridge: Cambridge University Press.

Spector, Stephen J. (1979), "Thomas De Quincey: Self-Effacing Autobiographer", *Studies in Romanticism*, c. 18, sayı 4, s. 501-20.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1976), "Translator's Preface", Jacques Derrida, *Of Grammatology* içinde, çev. Gayatri Chakravorty

Spivak. Baltimore ve London: The Johns Hopkins University Press, s. ix-lxxxvii. [*Gramatoloji*, çev. İsmet Birkan. Bilgesu Yayıncılık, 2011.]

Starobinski, Jean (1971), *Les mots sous les mots: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris: Gallimard.

Starobinski, Jean (1979), *Words Upon Words: The Anagrams of Ferdinand de Saussure*, çev. Olivia Émmet. New Haven ve Londra: Yale University Press.

Stewart, Garrett (1990), *Reading Voices: Literature and the phonotext*. Berkeley, CA ve Oxford: University of California Press.

Sully, James (1893), "The Dream As Revelation", *Fortnightly Review*, c. 59, s. 354-65.

Sweeney, S.E. (1990), "Locked Rooms: Detective Fiction, Narrative Theory, and Self-reflexivity", Ronald G. Walker ve June M. Frazer (haz.), *The Cunning Craft: Original essays on detective fiction and contemporary literary theory* içinde. Macomb: Western Illinois University Press, s. 1-14.

The Book of Common Prayer, with the Additions and Deviations Proposed in 1928 (1928). Londra: Eyre and Spottiswoode.

The New Encyclopaedia Britannica, Micropaedia (15. baskı), 17 c. (1995). Chicago: Encyclopaedia Britannica.

The Oxford English Dictionary (2. baskı), 20 c. (1989), (haz.) John Andrews Simpson ve Edmund S.C. Weiner. Oxford: Clarendon Press.

Thompson, Sir Edward Maunde (1911), "Palimpsest" *The Encyclopaedia Britannica* (11. baskı) içinde. New York: Encyclopaedia Brittanica, s. 633.

Thompson, Sir Edward Maunde (1912), *An Introduction to Greek and Latin Palaeography*. Oxford: Clarendon Press.

Tiedje, Egon (1971), "D.H. Lawrence's Early Poetry: The Composition of the Drafts in MS E317". *D. H. Lawrence Review*, c. 4, s. 227-52.

Todorov, Tzvetan (1977), "The Typology of Detective Fiction" (1966), *The Poetics of Prose* içinde, çev. Richard Howard. Oxford: Basil Blackwell, s. 42-52.

Tregelles, Samuel Prideaux (1861), *Codex Zacynthius – Greek Palimpsest Fragments of the Gospel of Saint Luke*. Londra: Samuel Bagster and Sons.

Turner, E.G. (1971), *Greek Manuscripts of the Ancient World*. Oxford: Clarendon Press.

Virgil (1952), *Eclogues*, III.59, çev. James Rhoades, *The Poems of Virgil*. Chicago: Encyclopaedia Britannica.

Waterhouse, Ruth (1992), "Beowulf as 'Palimpsest'". *In Geardagum*, c. 13, s. 1-18.

Wattenbach, W. (1958), *Das Schriftwesen im Mittelalter*. Graz: Akademische Druck – U. Verlagsanstalt.

Weatherhead, A. Kingsley (1969), "Style in H.D.'s Novels". *Contemporary Literature*, c. 20, sayı 4, s. 537-56.

Wilson, N.G. (1999), "Archimedes: The Palimpsest and the Tradition". *Byzantinische Zeitschrift*, c. 92, sayı 1, s. 89-101.

Witte, Sarah E. (1989), "H.D.'s Recension of the Egyptian Book of the Dead in *Palimpsest*". *Sagetrieb*, c. 8, sayı 1-2, s. 121-47.

Worton, Michael ve Still, Judith (haz.) (1990), *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester ve New York: Manchester University Press.

Young, Robert J.C. (1999), "Freud's secret: *The Interpretation of Dreams* was a Gothic Novel", Laura Marcus (haz.), *Sigmund Freud's* The Interpretation of Dreams*: New Interdisciplinary Essays* içinde. Manchester: Manchester University Press, s. 206-31.

Zamora, Lois Parkinson (1988), "Apocalyptic Visions and Visionaries in *The Name of the Rose*", M. Thomas Inge (haz.), *Naming the Rose: Essays on Eco's* The Name of the Rose içinde. Jackson ve Londra: University Press of Mississippi, s. 31-47.

Dizin

I. Dünya Savaşı 83, 143, 144, 157, 189

A

abdüktif muhakeme 94, 97, 98, 100, 105, 184

Abraham, Nicolas ve Torok, Maria 41, 47, 50, 59, 60, 61, 62, 63, 189

The Wolf Man's Magic Word 47, 199

alacakaranlığın palimpsesti 71, 72, 75, 78, 178

anagram 96, 97, 98, 99, 102

anlambirimcikler 62, 63, 64, 138

Arnold, Thomas 36

Arşimed 27, 39, 166

Arşimed Palimpsesti 14, 26, 27, 28, 37, 39, 167, 183

arşiv 53, 69, 109, 165, 174

Attridge, Derek 14, 148

Austen, Jane 123, 135

B

Barrell, John 12, 51, 59, 60, 61, 62, 63, 174

The Infection of Thomas De Quincey 59, 174

Barther, Roland

hifoloji 112

Barthes, Roland 13, 17, 110, 111, 112, 113, 122, 125, 130, 165, 166

hifoloji 122

Baudelaire, Charles 52, 184

bellek 150

edebi 165

benlik 48, 55, 56, 57, 59, 61, 81, 137, 138, 139, 151, 154, 158, 175, 189

Bennington, Geoff 147

Benstock, Shari 139, 140, 141

bilinçdışı 23, 48, 50, 121, 137, 138, 150

"birlikte ait olma". *bkz.* Heidegger

biseksüellik 152, 153, 154, 155, 159, 160, 191

biyografik eleştiri 139, 143, 144

Borges, Jorge Luis 175, 187

Bowen, Elizabeth 123

Buck, Claire 136, 138, 139, 141, 143, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 189, 191

Butler, Judith 161, 162, 192

C

Capozzi, Rocco 184

Carlyle, Thomas 16

Catullus 28, 167

Chisholm, Dianne 143, 144, 190

Cicero 28, 31, 34, 35, 37, 167, 170

cin çıkarma 51

cinsel kimlik 154, 155

cinsellik 15, 80, 82, 84, 126, 139, 151, 152, 153, 154, 161, 162, 182, 191
Coetzee, J.M. 148, 149
Coleridge, Samuel Taylor 163
Collecott, Diana 141
Culler, Jonathan 103, 137
Currie, Mark 131, 132, 188

D

Daitz, Stephen G. 12, 37
Davidson, Michael 69, 70, 80
De Quincey, Thomas 11, 13, 14, 16, 17, 19, 25, 26, 31, 33, 34, 35, 37, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 78, 129, 146, 161, 163, 164, 166, 171, 172, 173, 174, 175, 180
  Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafları 41, 56
  diriliş fantezileri 42–49, 43, 51, 52
  Suspiria de Profundis 19, 41
  "The Palimpsest" 13, 41, 44, 45, 46, 171
Derrida, Jacques
  "Border Lines" 52, 174
  "Choreographies" 153
  Gramatoloji 77, 131
  "Living On" 111
  Marx'ın Hayaletleri 53
  "No Apocalypse, Not Now" 109
  "The Double Session" 188
detektif hikâyeleri 92, 182
  klasik 19, 89–95, 104, 105, 106, 107, 109, 185
  modern 104–110, 185
dilbilim 51
Dillon, Michael 2, 12, 17, 18, 23, 166, 185
disiplinlerarasılık 13, 14
Doyle, Arthur Conan 14, 89, 91, 93, 182
  "Altın Gözlük" 90, 93
Dunn, Margaret M. 142
DuPlessis, Rachel Blau 136, 139, 142, 160, 189, 191
  romantik esaret 160, 191

E

Eco, Umberto 14, 93, 104, 108, 182
  Gülün Adı 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 185
eleştirel tarih 20, 26. *ayrıca bkz.* soykütüğü
Eliot, T.S. 57, 86
Ellmann, Maud 150, 151, 152
ensest 18, 75, 138, 166, 185
eşcinsellik 141, 153

F

fantazmagorya 99, 181
fantezi 41, 154, 174
  içe alım fantezisi 41, 42
Felman, Shoshana 137
feminist eleştiri 19, 135, 136, 139
feminizm 155
feno-metin 116, 117, 123, 126, 129, 187
Finney, Brian 124, 125, 188
Foucault, Michel 20, 21, 22, 63, 156, 161, 166, 175
France, Anatole 76, 77, 78
Freud, Sigmund 47, 48, 49, 50, 61, 117, 136, 137, 138, 143, 144, 154, 160, 161, 164, 173, 174, 175, 180, 189, 190, 191

Bir Çocukluk Nevrozu Hikâyesi 47
Düşlerin Yorumu 137, 173, 189
Gizemli Not Defteri 48, 49, 50, 117, 164
Friedman, Susan Stanford 136, 137, 138, 139, 143, 189

G

Galvin, Mary E. 152, 154
Gautier, Théophile 99, 100
Genette, Gérard 17, 18, 19, 52, 78, 79, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 163, 164, 181, 187
geno-metin 116, 117, 118, 187
Gilbert, Sandra M. 135, 136, 137, 138, 139
Gubar, Susan 135, 136, 137, 138, 139, 140

H

Hartley, L.P. 123
Hawkes, Terence 71
hayaletleştirme 48, 53, 57
zamansallığın 164
H.D. 7, 11, 14, 20, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 159, 160, 189, 190, 191
Bid Me To Live 144
biseksüellik 152–155
"Murex" 142, 144, 150, 151, 190
"Narthex" 144
Palimpsest 20, 144, 189, 190
Heidegger, Martin 71, 72, 73, 74, 79, 178, 179, 180, 181
metafor 79
heteroseksüellik 141, 153, 157, 159, 160
himen 64, 77, 123, 127, 128, 129, 130, 188
hipermetinsellik 119, 120, 121, 164
hipogram 97, 98, 101, 102
Holquist, Michael 109, 110

İ

içe alım 41, 42, 47, 48, 50, 59, 61
içe atım 41, 47, 50, 51

J

Jagose, Annamarie 161
Jakobson, Roman 71, 122
Jameson, Frederic 137
Johnson, Christopher M. 116, 117, 126, 187

K

karmaşık gösterenler 117, 118, 121, 122, 126, 133. *ayrıca bkz.* metinlerarasılık, feno-metin, geno-metin soykütüğü
kaydırmalı (*carachrestic*) 69, 70, 79
Keats, John 83
Kermode, Frank 69, 177
kıyamet 106, 107, 108, 109, 112, 113, 185. *ayrıca bkz.* palimpsesleştirme: kıyametçi
kimlik 22, 57, 58, 139, 154, 155, 156, 161, 162, 164, 175
cinsel 141, 152, 154, 155
kripta 19, 47, 48, 59, 61, 63, 64, 189
Kristeva, Julia 19, 115, 116, 117, 118, 119, 122, 125, 126, 129, 137, 187
metinlerarasılık 115–118
metinsel model 117
kuramsal eleştiri 14, 26

L

Lacan, Jacques 117, 161
Lawrence, D.H. 9, 11, 14, 57, 65, 67, 68, 69, 71, 75, 77, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 136, 176, 177, 178, 182
"Alacakaranlığın Palimpsesti" 66, 68, 71, 177
"Hafta İçinde Bir Günün Akşamı" 65, 66, 70, 80, 81, 82, 84, 85, 176, 177
"Şimdinin Şiir Sanatı" 80–86
Lee, Hermione 123
Lehmana, Rosamond 123
Lejeune, Philippe 12, 17, 121, 164, 165, 166
Lévi-Strauss, Claude 122
Lewes, George Henry 16
logogram 97

M

Mallarmé, Stéphane 77, 188
Maniquis, Robert 22, 23, 51, 52, 53
McDonagh, Josephine 16, 48, 49, 164, 172
McEwan, Ian 14, 19, 118, 123, 124, 125, 127, 188
Kefaret 19, 118, 123, 124, 125, 126, 129, 130, 131, 132, 133, 188, 190
metafor 75–79
Heidegger 71–75, 79
Lawrence 71, 75, 77, 178
metaforik eşleştirme 18, 20, 26, 64, 75
ve felsefe 76
metafor (tanım) 71
Metaphor (Hawkes) 71, 74, 75
metin eleştirisi 70, 122
metinlerarasılık 19, 115, 116, 118, 119, 122, 125, 129, 177
metinlerötesilik 119, 120
metinsellik 19, 116, 118, 139, 151, 162
miras almak 58
Mitchell, Juliet 154
modernizm 86, 175
Monroe, Harriet 83, 84

O-Ö

otobiyografi 148
otobiyografik yazı 41, 49, 51, 54, 58, 60, 136, 138, 148, 150, 190, 191
özdeşlik 74
öznellik 15, 139, 151, 152, 153, 154, 156

P-Q

palimpsest
analojisi 117, 120
editörleri 34, 35, 44, 45, 91, 145, 146, 182
paleografik 49, 78
palimpsestleştirme 22, 29, 30, 32, 50, 52, 62, 93, 107, 109, 129, 146, 160, 167, 186
kıyametçi 107, 108, 109, 112, 113
Palimpsests (Genette) 17, 19, 118, 119, 121, 122, 164
palimpsestvari
feminist okuma 139
metaforsallık 79
metinsellik 19, 116, 117, 118, 121, 126, 129, 133
okuma 62, 70, 112, 122, 141, 164

palimpsestvarilik 18, 79, 116, 121, 161
paragram 97, 101, 102
Pascoli, Giovanni 99
Peirce, Charles Sander 94, 100, 183, 184
postyapısalcılık 19, 69, 110–112, 161 111, 115, 122, 139, 161, 164, 185, 189, 191
Pound, Ezra 86, 136, 152
Proust, Marcel 18, 52, 78, 181
psikanaliz 13, 48, 51, 61, 63, 110, 129, 137, 174, 189, 191
psike 51, 137, 145, 146, 187, 189
queer 19, 20, 64, 79, 130, 136, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 181, 190, 191, 192

R

Riffaterre, Michael 81, 100, 101, 102, 103, 137, 141, 181
bilgili okur 141
gramatik olmayan öğeler 100
Semiotics of Poetry 100, 101, 103
Text Production 100
Robbe-Grillet, Alain 109, 110
Röntgenci 109, 110
Royle, Nicholas 12, 165, 191
Russell, Charles William 28, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 92, 135, 170, 171, 182

S-Ş

Saussure, Ferdinand de 95–102, 161
Sebeok, Thomas A. 94, 183
Sedgwick, Eve 159, 191, 192
Shelley, Percy Bysshe 83
Smith, Robert 150
Sofokles 185
soykütüğü 20, 22, 26
Starobinski, Jean 95, 96, 97, 98, 99, 183
Still, Judith 122
şiddet 43, 51, 52, 53, 59, 60, 86, 113

T-Ü

Thompson, Edward Maunde 32, 34, 168, 169
Todorov, Tzvetan 92
toplumsal cinsiyet 141, 152, 153, 155
yapıbozum 153
travma 47, 144, 148
tropografi 19, 63, 64
üstmetinsellik 119

W

Weatherhead, A. Kingsley 142
Woolf, Virginia 123, 154
Worton, Michael 122

Y

yanmetinsellik 119
yapısalcılık 19, 95–102, 122
açık yapısalcılık 122
yas 41, 43, 44, 50, 51, 174
yinelenebilirlik 57

Z

zamansallık 15, 57, 131, 132, 152, 162, 190
Zamora, Lois Parkinson 107, 108, 184, 185

PALİMPSEST

EDEBİYAT, ELEŞTİRİ, KURAM

SARAH DILLON

EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ

Etrafımızdaki dünyayı ve kendimizi nasıl anlarız, nasıl "okuruz"? Sarah Dillon'a göre bu sorunun cevabı metinleri okuyuşumuzun palimpsest yoluyla irdelenmesiyle bulunabilir.

Palimpsest, "üstündeki elyazmasından temizlenerek tekrar tekrar kullanılmış parşömen parçası" anlamına geliyor. Bu terimi ilk kez 1845'te Thomas De Quincey bir kavram olarak yaygınlaştırdı. Sarah Dillon, palimpsestin bir metafor olarak kullanımının soykütüğünü çıkarmaya soyunuyor, böylece kuramsal ve eleştirel edebiyat incelemeleri etrafındaki tartışmalara önemli bir katkıda bulunuyor.

Dillon, palimpsestin mantığını ve yapısını araştırıp modern düşünceyi anlama ve ilerletmedeki hayati rolünü gösteriyor. Tarih, öznellik, zamansallık, metafor ve cinsellik kadar farklı kavramları palimpsestin nasıl yeniden biçimlendirdiğini ortaya koyarken, okuma sorununa tekrar tekrar dönüyor. Palimpseste getirdiği kuramsal yaklaşımı Thomas De Quincey, D.H. Lawrence, Arthur Conan Doyle, Umberto Eco, Ian McEwan ve H.D.'nin eserlerinin yakın okumasıyla harmanlıyor.

Sarah Dillon, Cambridge Üniversitesi İngilizce Bölümü'nde öğretim üyesi; feminist edebiyat ve film eleştirmeni ve kuramcısı.

İngilizceden çeviren: Ferit Burak Aydar

18 TL

978-605-9389-69-3

KÜY