

Yard. Doç. Dr. Şebnem Sunar
 İstanbul Üniversitesi
 Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Huzursuz Ruhlar Sertifikası: *Made in Germany*

ABSTRACT

A certificate for uneasy souls: Made in Germany

In his first story “Metzengerstein” published in 1832, Edgar Allan Poe was criticized with “Germanism” and “gloom”. What was actually criticized in this first story deemed to be the end-result of a deep and painful interest in Germanic Middle Age? What caused this direction of 19th century critical view towards Germany and Germanness in this manner? This article looks into the intellectual traces of notion of “terror” through Marx and Freud and questions whether the “terror” is “of Germany” contrary to suggested by Poe himself.

Keywords / Anahtar Sözcükler: Germanism, terror, Marx, Freud, the german way of gothic perspective through the 19th century.

Edgar Allan Poe 1840 tarihli *Tales of the Grotesque and Arabesque* adlı eserine eklediği önsözde, kendisini Germenizmle itham eden eleştirmenlerin iddialarına karşılık şunları yazmıştı: “Birçok eserimin konusu korkuysa bile, ben bu korkunun Almanya’ya değil, ruha ait olduğunu ileri sürüyorum [...]” (Poe 1984 [1840]: 129 – çeviri bana ait: Ş.S.)

Poe’ya yöneltilen bu Germenizm eleştirisinin nedeni, yazarın ele aldığı korku motiflerinin sıkı bir Alman geleneğine dayanması değildir yalnızca. Gerçi Poe’nun daha önce Ludwig Tieck ya da E.T.A. Hoffmann’da karşımıza çıkan korku motiflerini yazarlık kariyerinin ilerleyen dönemlerinde büyük bir ustalikle kullanacağı doğrudur, ama bu ilk aşamada onu zihinlerde kasvetli bir Ortaçağ’ı temsil eden Germenizm ithamlarına asıl maruz bırakan şey, 1832’de *Saturday Courier*’de yayımlanan ilk öyküsü “Metzengerstein”ın

(bkz. Poe 2006 [1832]: 150-156) “Alman’ı Taklit Eden Bir Öykü” altbaşlığını taşıması olsa gerektir.¹ Görünüşte gerçekten de Alman’ı taklit eden, korku edebiyatının 19. yüzyılda kendini ifade ettiği şekliyle Almanlığa öykünen bir öyküdür bu. Ruh göçü üzerine Alman Romantiklerinin sevdiği korku edebiyatı tarzında yazılmıştır ve eleştirmenler öyle düşünmese de, bu tarzın dayandığı esasları sadece motif olarak değil, teorik olarak da başarılı bir biçimde takip eder.

“Metzengerstein”, soylu feodal geçmişleriyle rakip konumdaki iki büyük aile arasında kökleri yüzyıllar öncesine dayanan bir ihtilafı ve bu ihtilafın doğurduğu ölümcül sonuçları anlatır. Berlifitzing ve Metzengerstein aileleri arasında süregelen ve öykünün belkemiğini oluşturan bu ihtilaf, lanetli bir geçmiş bugüne, daha doğrusu anlatı zamanına taşımak üzere kehanet motifi aracılığıyla bizlere aktarılır ve bunu sağlamak için öykü içinde öykü kuran goblen bir tasvirde yararlanır. Her şey, başa geçtiği andan itibaren zalimlikte sınır tanımayan Metzengerstein Baronu Frederick’in, şatosunun boş bir odasında duvarlardan birinde asılı duran bir goblen tasvirde sebepsiz yere gözlerini ayıramamasıyla başlar. Baronun büyülenmişçesine bakmaktan kendini alamadığı goblenin ön planında bir at, arka planındaysa baronun atalarından birinin hançer darbesiyle can vermekte olan bir Berlifitzing resmedilmiştir. Metzengerstein’in ölümlülüğü Berlifitzing’in ölümsüzlüğüne galip geldiğinde, büyük bir ismin korku dolu bir düşüşle buluşacağı (karş. Poe 2006 [1832]: 150) yönünde ifade bulan tuhaf, anlamı çok da açık olmayan bir kehanetin oluşturduğu tehdide rağmen, buraya kadar aslında her şey yolunda gibidir. Ne var ki Baron Frederick resme dönüp bir kez daha bakma ihtiyacı hissettiğinde, atın o ana dek efendisine yönelen kafasının pozisyon değiştirmiş, goblende daha önce seçilemeyen gözlerineyse ancak öfkeli bir insana ait olabileceği duygusunu uyandıran huzursuz edici bir bakışın yerleşmiş olduğunu görür. Baronun kadim kehanete ilişkin olarak kendisinden yana yolunda gitmeyen bir şeylerin olduğunu fark ettiği andır bu; öykü bu andan başlayarak, Charles E. May’in yerinde bir tespitle tümüyle estetik olduğunu söylediği (karş. May 2010: 35-36) anlatsal bir biçime doğru kayar. Uzak, soyut bir kehanetin kendisinin yakınında somutlanacağını bir an bile düşünmek istemeyen ve tehdit oluşturan unsuru ortadan kaldırdığı

¹ Bu altbaşlık öykünün sonraki baskılardan kaldırılacaktır.

takdirde tehdidin de fiilen yok olacağını hesap eden Metzengerstein'in Berlifitzing Şatosu'nu yakmasının hemen ardından gerçekleşen, baronun “düşsü ve tutarsız duygularını uyanıklıkla bağdaştırmakta zorlan[dığı]” (Poe 2006 [1832]: 152) bu olay, nereden geldiği tam olarak çözüme kavuşmayan esrarengiz bir atın ortaya çıkmasıyla ivme kazanır. Alnına dağlanmış W.V.B. harfleriyle açıkça Kont Wilhelm von Berlifitzing'e işaret etse de kimsenin sahiplenmediği bu ata baron kelimenin tam anlamıyla tutkuyla bağlanır; gece gündüz bu soylu atın sırtındadır artık, atın hâkimiyetine girmiş gibidir. Ne ki goblende işli attır bu: Sanrılarıyla deliliğin dolaylarında gezinen barona olduğu kadar başkalarına da ürküntü veren at, anlatının kendine özgü gerçekliğinde kadim kehanetin elçisi rolüne bürünür ve çok geçmeden baronu ölüme sürüklerken Metzengerstein hanedanının da sonunu getirerek Berlifitzing ailesini ölümsüzleştirir.

Poe, “Metzengerstein”ı, Anglo-Sakson dalganın baskın etkisiyle bugün daha çok gotik olarak adlandırılan bu türe uygun olarak kaleler, şatolar, zindanlar, labirentler, gizli geçitler, işkence odaları; insanı yutan ormanlar, karanlık sular, yaban doğa; delilik, kehanet ve süregelen lanetlerle süslemekle yetinmez. Bu gotik dekorasyonun ötesinde öyküyü, teorik bakımdan estetik bir dönemece sürükler ve gizemin yarattığı çatışmayı dış dünyada karşılığı bulunabilecek ve benzerlik ilişkisi kurulabilecek siyasal, toplumsal ya da kültürel bir düzlemde değil, büsbütün estetik bir boyutun içinde çözer. Poe'nun çözümü, “dış dünyayla yer değiştirmeye hazır bir gerçeklik alanı yarat[an]” (May 2010: 36), kendini sınırların ve geçişlerin kaybolduğu, izlerinin sürülemediği bütünlüklü bir alanda var eden bu anlatı biçiminde yatmaktadır. Bu biçimiyle anlatı, dış dünyanın mevcut ve somut olgularına dolaysızca eklenmesiyle gerçekliğin düzgünce çizilmiş sınırlarını yerle bir eder ve Poe'daki ilk örneğini “Metzengerstein”da gördüğümüz şekliyle, paralel bir gerçeklikle köşe kapmaca oynamak üzere yer değiştirmeye hazır hale getirir. Aslında bu, Poe'nun çalışmalarına hiç de yabancı olmadığı Ludwig Tieck'in *Wendepunkt* kavramıyla örtüşen bir uygulamadır ve bu da öyküyü “beklenmedik bir anda bütünüyle farklı bir yöne çeviren, yine de karakter ve koşullarla uyumlu” (Tieck 1829: LXXXVI – çeviri bana ait: Ş.S.), kurmacanın gerçekliğiyle kolayca entegre oluveren bir sonuca ulaştırır. Böylece öykü, olağanüstü ve irrasyonel bir durumdan, gündelik

yaşamda her an karşılaşılabileceği muhtemel, olağan bir şeymiş gibi rahatlıkla söz edebileceği anlatsal bir seviyeye taşınır.

Bu ilk öykünün de yer aldığı *Tales of the Grotesque and Arabesque*'in eleştirmenlerce Germen Ortaçağ ile "Alman ekolüne duyulan derin ve acı verici bir ilgi"nin (Thomas / Jackson 1987: 279 – çeviri bana ait: Ş.S.) ürünü olduğu iddia edilmesi bu bakımdan ilgi çekicidir. Amerikalı Poe'nun 19. yüzyılda pek çokları tarafından Almanlığa mal edilen korku ve dehşet algısını böyle kolayca reddetmesi ve bunu genelgeçer bir evrenselliğe, bedensel varoluşun karşısında yer alan lanetli insan ruhuna havale etmesi de öyle. Görünen o ki, Eski Dünya'nın entelektüel yönelimlerine prim vermeyen Amerika'da edebi rüzgâr bambaşka bir yönden esmektedir. Peki ama nedir 19. yüzyılın eleştirel bakışını Almanya'ya ve Almanlığa bu şekilde yönelten şey? Nedir 19. yüzyıl Almanyası'nda korkuya dair bu kadar belirleyici olan?

19. yüzyıl, aslında dışarıdan bakınca, pek çok açıdan Alman yüzyılı gibi görünebilir ve yalnızca öne çıkan Hegelci tarih felsefesiyle değil, politik, ekonomik ve kültürel yönlerden de pek çok değişken ve sapmayla bir arada belirlenir. Alman 19. yüzyılı belirli ölçüde rasyonel ve pozitivist özellikler sergilerken, aynı anda gizemli Ortaçağ mirasını geri çağırabilir; Theodor Fontane gibi realist yazarlar aristokrasiye öykünen gösterişli burjuva yaşamının perde arkasındaki bireysel çıkmazlara ya da ailevi buhranlara işaret ederken, Richard Wagner *Der Ring des Nibelungen* adlı opera dörtlemesiyle 13. yüzyıla ait yüzük motifini yeniden çevrimleyebilir. Böylece *Nibelungenlied*'in tarihi metninde örneğin Brünnhilde'nin öne çıkardığı sevgi için ölümsüzlükten vazgeçme şeklinde yorumlanabilecek bir mesaj, Romantik içerikli bir özlemin elinde, karanlık ve dipsiz bir arzunun kendi kendini kurban ettiği bir ölüme rahatlıkla dönüşebilir. Wagner *Der Ring des Nibelungen*'le Germen Ortaçağ'ının mirasını 1848'in devrimci ortamına uygun olarak ıslah edici olduğunu düşündüğü bir milliyetçiliğe araç ederken, Marx ve Engels de bir bakıma Darwin'in ilkelerini toplumsal düzene uyarlama amacı güdebilir. Öte yandan kısa süre sonra Viyana'da Sigmund Freud'un tespit edeceği gibi, bilinçdışına ve bastırılmış olana yönelik bir ilgi, kültürel karamsarlık halinde toplumsal düşünceye iyiden iyiye sinebilir. Ya da Max Weber gibi bir isim modern bir toplum teorisi oluştururken, bilimsel

pozitivizm ile tarihselci idealizm arasındaki açık makası kapamaya çalışılabilir. Dolayısıyla toplumsal ilişkilerin düzenini pozitivist ilkeler uyarınca sosyal eylemin kendiliğinden bir hal aldığı ve geleneği oluşturduğu yerde ararken, davranış modelleri oluşturmaya yarayacak ortak özellikleri saptamak yerine, bunları ait oldukları öznel bir anlamsal bağının içinde kavramaya yönelik başka bir düşünce çizgisinde ilerlemeyi seçebilir. Böylelikle Weber aslında tinsel bilimlere ilişkin anlamaya dayalı yorumcu bir bakış açısını pozitivizmle harmanlarken, Hegelci idealizmin parçadan bütüne, bireyden tinsel bilince doğru seyreden döngüsel hareketini tersine çevirebilir. Bunu yaparken yine Hegel'den hareketle vurguyu bireylerin sosyal eylemlerinin arkasındaki nesnel anlamlara koyan Marksizmi de beraberinde sürükleyebilir.

Alman 19. yüzyılına ve yol açtığı düşünce hareketlerine ilişkin bu örnekler çoğaltılabilir. Ancak bu kadarıyla bile rahatlıkla görülebileceği üzere, dinamikleri açısından kolaylıkla karşıt uçlara savrulabilen karmaşık bir yüzyıldır bu ve böyle bakınca, yüzyılın ortasına tekabül eden 1848 tarihli *Komünist Manifesto*'nun, "Avrupa'nın üzerinde bir hayalet dolaşüyor" (Marx / Engels 1972a [1848]: 461) tehdidini savuran ünlü açılış cümlesi hayli retorik bir anlam kazanır. José B. Monleon'un fark ettiği üzere, *Komünist Manifesto*'nun açılış cümlesinde "ezoterizmin dili görünüşte alakasız iki olguyu birbirine bağlamaktadır (Monleon 2000: 20 – çeviri bana ait: Ş.S.). Monleon'a göre Marx, somut politik bir duruma işaret etmek için fantastik dünyadan bir korku imgesini ödünç alırken, hem egemen söylemin içinden konuşmakta hem de kültürel bir metaforu yapıbozuma uğratmaktadır: Başka bir deyişle, mevcut burjuva kültürü içinde(n) yapılanmakta olan yeni bir politik duruşa göndermede bulunarak Marx, aynı zamanda bu duruşun en aşırı, en uç kaynağına da işaret etmektedir. Bu perspektiften okunduğunda *Komünist Manifesto*'nun açılış cümlesi, fantastiğin imgelemine yalnızca somut toplumsal problemlerle şekillendirilmekle kalmadığını, bunun yanı sıra aynı somut toplumsal problemlere şekil verdiğini de ortaya koyan bir nitelik kazanır. Burjuva düzeninin yadsınmasını zımnen ifade ettiği kadarıyla bu cümle, fantastik imgeyi 19. yüzyıl Avrupa coğrafyasının politik düzlemine taşıyarak irrasyonel olanın Aydınlanma'dan bu yana toplumsal rasyonalitenin dışına itilmiş alanını genişletir, belirli bir zamanın ve mekânın içine yerleştirerek ona belirgin bir ad – nihayetinde Marx'ın adlı adınca

belirttiği üzere, komünizmin hayaletidir söz konusu olan –, elle tutulur bir kimlik verir. Bu anlamıyla da onu ilk kez reel bir zemine oturarak deyiş yerindeyse görünür şeylerin dünyasına taşır. Böylece “ötekiliğin ilk saldırısını gerçekleştirdiği marjinalite, birdenbire, canavarın gerçek kimliğini apaçık ilan eden [siyasi; Ş.S.] bir programın sözcüklerine yayıl[ırken]” (Monleon 2000: 20 – çeviri bana ait: Ş.S.), soyut bir korku imgesini bilfiil somut bir duruma parmak basar hale getirir.

19. yüzyıl modernizminin sunduğu farklı perspektifleri Marx, Nietzsche ve çağdaşları üzerinden bütünlüklü bir okumaya tabi tutan Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*'da bu kopuş anının görüntüsünü son derece iyi yakalar:

[...] Marx'ın imgeleri, [...] modern dünya üzerine bir mucizevilik havası yaratır: Bu dünyanın dirimsel güçleri başdöndürücü, ezici ve burjuvazinin hesaplamak, planlamak şöyle dursun, tahayyül edemeyeceği düzeydedir. Ama Marx'ın imgeleri bir yandan da gerçek bir mucizevilik hissine neyin eşlik etmesi gerektiğini gösterir: [...] dehşet. Zira bu mucizevi ve büyülü dünya, aynı zamanda şeytani ve korkutucudur, kontrolden çıkmış [,] çılgınca sarsılmaktadır, her hareketiyle felaket doğurur, pervasızca yokeder. Burjuva sınıfının mensupları yarattıkları şeydeki coşkuyu da korkuyu da bastırırlar [...] (Berman 2005: 144).

O halde şimdi *Komünist Manifesto*'nun tehditkâr edasıyla birlikte gerçekten de korkulacak bir şey ortaya çıkmıştır: Akıl kendi canavarını yaratmış, kıvrak bir manevrayla irrasyonel olanı rasyonel bir korku imgesine tercüme etmiştir. Bir bakıma kelimenin Freudcu anlamıyla bir yer değiştirmedir (*Verschiebung*) bu ve yaklaşık elli yıl sonra Freud'un Viyana'da psikanaliz adını vereceği düşüncenin esaslarından birini oluşturur. Kabaca geçmişte duyulan kaygı ya da öfkeyi başka bir kaynağa yönlendirmek şeklinde tarif edilebilecek bir kavram olan yer değiştirme, psikanalizi daha en başından itibaren bir kültür incelemesi olarak düşünmüş olan Freud'un² temel kav-

2 Sigmund Freud'un kültür teorisinden söz eden ilk incelemesinin *Die "kulturelle" Sexualmoral und die moderne Nevrosität* başlığıyla 1908 tarihli olduğu burada göz önünde bulundurulmalıdır. Dolayısıyla geç dönem çalışmalarından birinde Freud, mevcut kültürün anlamaya ve kavramaya yansısına ilişkin bu düşünceye artık iyice ısınmış gibidir; 1930 tarihli *Kültürdeki Huzursuzluk*'un son satırları bize şunları aktarır: “Kültürün gelişmesi ile bireyin gelişmesi bu kadar benzeşiyor ve aynı araçları kullanıyorsa bazı kültürlere ve kültürel dönemlere, hatta kültüre yönelik çabalarına bakarak bütün insanlığı muhtemelen 'nevrotik' olduğu teşhisi koymaya hakkımız yok mu?” (Freud 2011 [1930]: 169) Böyle bakınca, Freud'un psikanaliz düşüncesinin hem bir terapi yöntemi hem de

ramlarından biridir. Bu kavramla Freud bize geçmişe dayanan fiziksel ya da ruhsal bir duyarlılığın çağrışımsal olarak şimdide sürekliliğini koruyan başka bir mecraya kanalize edildiğini anlatır, ki retorik anlamıyla *Komünist Manifesto* 'nun açılış cümlesinin yaptığı aslında tam olarak budur.

Freud'un öğretisi, kültür ile insanın dürtüleri arasında son derece temel, ancak çözümsüz kalmaya mahkûm bir çelişkiyi odağa alır. Buna göre kültür, aslen bir egemenlik ilişkisi olarak belirlenmiştir ve dürtülerden imtina etme üzerine kurulu olan bir düzene işaret eder. Freud'un geç dönem çalışmalarından birine ismini veren 'kültürdeki huzursuzluk', insanın doğayla arasına set çeken bu çelişkiden kaynaklanır ve toplum içinde bireylerin bilinç içeriği olarak açığa çıkamayan korkularıyla beslenerek çoğalır. Bilinçdışı teorisinin bastırma (*Verdrängung*) olarak tanıdığı şeydir bu. Bastırıldıkları için bilince çıkamayan temsillerse bireyde dilin, bedeninin veya her ikisinin birden dönüşümüne sebebiyet vererek inkâr (*Verneinung*) yol açarlar. İnkâr aslen bir savunma mekanizmasıdır ve başka pek çok şeyin yanı sıra korkuyu da içine alabilecek türden bir hoşnutsuzluğu adlı adınca tanımayı reddeder. "İnkâr," der Freud 1925 tarihli bu konudaki yazısında, "bastırılan şeyi bilmenin bir biçimidir, aslında bastırmanın halihazırda ortadan kaldırılmış olmasıdır, yine de kuşkusuz, bastırılan şeyin kabulü değildir." (Freud 1991 [1925]: 12 – çeviri bana ait: Ş.S.) Psikanaliz işte üst-benin (*Über-Ich*) yasaklayıp üzerini örttüğü, görünüre çıkmaktan alıkoyduğu korku içeriklerini bilince taşıyarak adlandırmayı amaçlayan yöntemdir. Bu yanı sıra psikanaliz, geçmişte bastırılanın gerçekte neye denk düştüğünü bulmaya çalışarak ona bir isim verirken aslında cisim de kazandırmış olur. Başka bir deyişle bu yöntem geçmişten beslenirken, geçmişini yeniden inşa etmek üzere araçsallaştırır.

Öyleyse Freud, Marx'ın rasyonelleştirerek politik düzleme taşıdığı korku ve imgelerini deyiş yerindeyse evcilleştirmiş, bireyle kurduğu gündelik ilişkiye dayandırarak mevcut kültürün tüm minör katmanlarına entegre etmiştir. Tıpkı Marx'ın burjuva toplumunun içinden doğacak bir devrimden söz etmesi gibi, psikanaliz de bize insanın yalnızca geçmişe dönerek ya da geçmişini anlatarak kendisine yeni bir gelecek kurabileceğinden dem vurur. *Komünist Manifesto* 'nun hayaleti gibi Freudcu psikanaliz de bu anlamıyla

bir kültür teorisi olduğu açıktır.

bir kriz idaresine ihtiyaç duyar; zira Marx'ın başka bir yerde yine başka bir bağlamda belirttiği üzere,

[i]nsanlar kendi tarihlerini kendileri yapar, ama kendi [...] seçtikleri koşullar altında değil, doğrudan doğruya mevcut, verili ve geçmişten kaynaklanan koşullar altında yaparlar. Tüm ölü nesillerin gelenekleri, yaşayanların zihnine kâbus gibi çöker [...] (Marx / Engels 1972b [1852]: 115 – çeviri bana ait: Ş.S.).

Bu noktada Marx'ta olduğu kadar Freud'daki ironi de, kopuş anının sürekliliği çağırmasında, açık konuşmak gerekirse, her defasında geçmişe yönelerek onu geri getirmesinde yatmaktadır. Marx'ın zombi misali aslında hiç ölmeyen, öldürdükçe dirilen ölü nesilleri gibi, Freud'un kanlı canlı insanları da bastırılmış duygu içeriklerini, yasak arzularını ve ebedi sefaletle delalet korkularını, başka bir deyişle huzursuz ruhlarını vaktiyle gömdükleri yerden teker teker çıkarmak zorunda kalırlar. Psikanaliz işte budur: Geçmişin canavarlarını öldürmek için, canavarlar diyarına geri dönmek gerekir. Freud'un sözünü ettiği kültür kendi canavarlarıyla boğuşan insanlardan oluşur, onların nevrozunu temsil eder, resmin bütününde işte bu ruh huzursuzluğuyla yer değiştirir.

Çağdaş korku edebiyatının önemli isimleri arasında yer alan Patrick McGrath, Freud'un hipotezlerinin bize en az *Schauerromantikler* kadar korku öyküsü anlattığını söylerken (karş. McGrath 1997: 156) kuşkusuz haklıdır. Mark Edmundson'un da son derece yerinde bir tespitle belirttiği üzere Freud, aslında gotik edebiyat geleneğinin baş vurduğu dehşete ilişkin bütün anlatsal araçları bireyin içine (karş. Edmundson 1997: 32), oradan da bireylerin tüm sosyal ilişkilerini egemenliği altına alan kültür dünyasının merkezine yerleştirmiştir. Tüyer ürpertici mekânlarda yüzlerce yıllık lanetlere maruz kalanlar, hayaletlerle boğuşanlar ya da histerinin pençesindeki kadınlar gibi gotik edebiyatın o çok sevdiği motiflerin hepsi, şimdi topluca Freud'un çift kişilikli, fobik, narsistik, melankolik bireylerinin sürekli yer değiştiren, böylece daimi bir *fort/da* oyununun ikameler aracılığıyla sürdürülen ikili gerçekliğine taşınmıştır. Bu açıdan ele alındığında, Freud gerçekten de teorisini korkunun üzerine inşa etmiştir. Freud korkuyu yok etmez, bilakis bilinç içeriğine dönüştürerek ona dışarı sızabileceği maddi bir alan sağlar. Başka bir deyişle, Freud'un yaptığı, korkuyu açığa çıkarmak suretiyle

rasyonelleştirmektir. Farklı ideolojik araçlarla ve niyetlerle de olsa, aslında tıpkı Marx gibi Freud da korkuyu çifte katlayarak başka bir düzlemde sürdürür, yukarıda da belirtildiği gibi, ifadesini kültürel nevrozda bulan bir perspektife odaklar.

Dolayısıyla şu aşamada çalışmanın başlangıç noktasına geri dönmek gerekirse, tarih bu konuda Edgar Allan Poe’yu haksız çıkarmış olabilir. Yayımlanan ilk öyküsü “Metzengerstein”da Germenizmle itham edilen Poe, kendini yine aynı motifle savunur: “Germenizm gelip geçici bir ruh durumudur” (Poe 1984 [1840]: 129 – çeviri bana ait: Ş.S.) ve “Metzengerstein”ın da yer aldığı *Tales of the Grotesque and Arabesque* bu gelip geçici ruh durumunun bir parodisinden ibarettir, dolayısıyla bugünden yarına kalmayacak bir durum olarak çok da ciddiye alınmaması gerekir. Poe kendini –kelimenin Freudcu anlamını da göz önünde bulundurmak kaydıyla– işte böyle bir inkâr üzerinden savunur. Durum gerçekten Poe’nun gördüğü gibi midir? Yoksa korkunun Almanya’ya değil de, sadece ruha, insan ruhuna ait olduğunu öne süren Poe’nun aksine, korku tarihsel olarak gerçekten Alman ruhuna sinmiş olabilir mi?

Poe’nun kendini savunurken düştüğü çelişki bir yana, bu soruya kesin doğrulukta bir yanıt aramak, genelleme yapma hatasına düşme anlamını taşır. Diğer yandan Almanlığa ilişkin tarihsel ve kültürel imgenin izi, korku motifi üzerinden sürülebilir görünmektedir. Nitekim dehşetin, kötülüğün ve yıkımın dört yüz yılını anlattığı geniş kapsamlı kitabında tarihçi Richard Davenport-Hines, “Dışarıdan bakanlara göre Almanlar korkuyu ulusal bir kimlik gibi taşıyan insanlardı,” (Davenport-Hines 2005: 385) der. Bu önerme ilginçtir, zira Almanlığın aynasından onları izleyen gözlere yansıyan görüntüyü bizler için çok net bir karede dondurmaktadır. Marx’ın *Manifesto*’dan her an fırlayacakmış gibi duran capcanlı imgelerinin burjuva kültürünün korku nesnesiyle bizi bilfiil yüz yüze bıraktığı, Freud’ansa en dehşetli korku anlatılarına konu olan tekinsiz kişilikleri aratmayacak türden vakaları bakışımıza sunduğu anı temsil eden bir karedir bu. En korkunç karabasanların gerçek olup Alman insanının hayatına sokuluşunu görüntüleyen bu temsil anını, dönemin Alman gotik sineması üzerinden çözümleyen Davenport-Hines şu sonuca varır:

[...] Bu, Gotlar için işlenmeyi bekleyen, ham bir dönemdi; oysa gotik [bu; Ş.S.] dönemde ortaçağa ya da şövalyelere özgü bir nitelik taşıyamazdı. Bunun yerine, gotik hayalgücünün alışlagelmiş esnek yapısıyla, maddesel dünyanın dışsal düzenbazlıkları, içsel ikiliğe yönelik bir saplantıya dönüştürüldü. Bu da, Almanların karakterine atfedilen psikolojik iki kişilikliliğe kusursuz denecek ölçüde uydu. 1920’lerde Berlin’deki kurnaz İngiliz büyükelçisi Vikont D’Abernon “Birçok Alman aynı anda hem Faust hem de Siegfried olmak gibi ikili bir ihtiras taşıyor” demektedir. (Davenport-Hines 2005: 386)

Lord D’Abernon’un 1929 tarihli üç ciltlik *An Ambassador of Peace*’ini alıntılıyan yukarıdaki satırlar, Almanlığa özgü bir nitelik olarak ikilik motifini öne çıkarması bakımından ilgi çekicidir. Lord D’Abernon’un sözleri, 1918’de son Alman imparatoru II. Wilhelm’in tahtı bırakmaya zorlanmasıyla kurulan Weimar Cumhuriyeti’nin yaklaşmakta olan çöküşünün gölgesindeki ekonomik, siyasi ve kültürel bir buhranın orta yerine tarihlenmektedir. Görünen o ki, korku gerçekten de sürmektedir ve bir kez daha yer değiştirecektir. Bundan sonrası Hitler’in faşizminin sistematik olarak sahneye koyduğu kitlesel çapta bir korku öyküsüdür. Ne var ki bu öykü, bu çevrimiyle, döngüsünü burada tamamlamış sayılmaz.

Kaynakça

- Berman, Marshall** (2005): *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor. Modernite Deneyimi*, çev. Ümit Altuğ / Bülent Peker, 5. basım, İstanbul.
- Davenport-Hines, Richard** (2005): *Gotik. Aşırılık, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüzyılı*, çev. Hakan Gür, Ankara.
- Edmundson, Mark** (1999): *Nightmare on Main Street. Angels. Sodomasochism and the Culture of Gothic*. 2. basım, Harvard University Press.
- Freud, Sigmund** (2011 [1930]): *Kültürdeki Huzursuzluk*, çev. Veysel Atayman, İstanbul.
- Freud, Sigmund** (1991 [1925]): “Die Verneinung”, *Gesammelte Werke XIV* (Werke aus den Jahren 1925-1931) içinde, 7. basım, Frankfurt am Main, s. 11-15.

- McGrath, Patrick** (1997): “Transgression and Decay”, Christoph Grunenberg (yay. haz.): *Gothic. Transmutations of Horror in Late-Twentieth Century Art* içinde, Cambridge, s. 153-158.
- Marx, Karl / Friedrich Engels** (1972a [1848]): “Das kommunistische Manifest: Manifest der kommunistischen Partei”, *Werke* 4 içinde, 6. basım, Berlin / DDR, s. 459-493.
- Marx, Karl / Friedrich Engels** (1972b [1852]): “Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte”, *Werke* 8 içinde, 6. basım, Berlin / DDR, s. 115-123.
- May, Charles E.** (2010): *Edgar Allan Poe. Öykü Üzerine Bir İnceleme*, çev. Hivren Demir-Atay, İstanbul.
- Monleon, José B.** (2000): “1848: The Assault on Reason”, Ken Gelder (yay. haz.): *The Horror Reader* içinde, Oxon, s. 20-28.
- Poe, Edgar Allan** (2006 [1832]): “Metzengerstein”, *Bütün Hikayeleri*, çev. Dost Körpe, 2. basım, İstanbul, s. 150-156.
- Poe, Edgar Allan** (1984 [1840]): “Preface to Tales of the Grotesque and Arabesque”, *Poetry and Tales* içinde, 11. basım, New York, s. 129-131.
- Thomas, Dwight / David K. Jackson** (1987): *The Poe Log: A Documentary Life of Edgar Allan Poe, 1809–1849*, Boston.
- Tieck, Ludwig** (1829): *Ludwig Tieck's Schriften*, Elfter Band, Berlin.